

Miklavž Komelj (Ljubljana)

## ROJSTVO TORTURE IZ DUHA BAUHAUSA?

V slovenski recepciji se z Bauhausom povezuje precejšnja mera mitologizacije, ki je povezana z značilnim načinom, kako se v tem prostoru različne odmeve »naprednih« umetnostnih gibanj in še zlasti zgodovinske avantgarde paradokсно uporablja za nacionalno samopotrjevanje. Tako bi lahko *leitmotiv* narativa o Avgustu Černigoju povzeli z besedami: »Tudi mi Slovenci smo imeli nekega avantgardista, ki je študiral na slavnem Bauhausu, na to smo lahko posebej ponosni ...« Ko je šla Barbara Sterle Vurnik nedavno raziskati s tem povezane dokumente, se je sicer izkazalo, da je bil Černigoj res poskusno sprejet na pripravljalni tečaj 29. januarja 1924, toda že 3. februarja je zaradi finančne stiske od tam odpotoval in dva dni pozneje o svoji prekinitvi šolanja obvestil Bauhaus z dopisnico; zelo težko verjetno je, da bi se spomladi spet vrnil v Weimar (Sterle Vurnik 2016).<sup>1</sup> Seveda to odkritje ne pomeni, da ideje Bauhauusa niso odločilno vplivale na Černigojevo umetniško formiranje.

Če je ob omenjanju slovenskih stikov z Bauhausom Černigoj obveljal za pravi emblem, pa se je pred dobrim desetletjem v povezavi z Bauhausom pojavilo ime še ene osebe slovenskega rodu (sicer rojene v Franciji), ki ni nikoli obiskala Bauhauusa, a je bilo njeno delovanje interpretirano kot neka skrajna konsekvence tega, kar je na Bauhausu učil Kandinski. Ta oseba se je zdela tako nenavadna in o njej je bilo znanega tako malo, da bi lahko ugibali, ali ni bila vse to, kar smo vedeli o njej, mitska konstrukcija frankistične propagande ob koncu španske državljanske vojne; šele nedavne raziskave so nam odkrile več oprijemljivejših biografskih podatkov.

Alphonse (Alfonso, Alfonz) Laurencic (Lavrenčič), »umetnik torture«, kot ga v podnaslovu imenuje najnovejša biografska knjiga Susane Frouchtmann (Frouchtmann 2018), je za špansko republikansko vojaško obveščevalno

---

1 Seveda je moral biti vseeno v Weimarju že v času prijavljanja; tja je moral prispeti pred 24. januarjem in je lahko kot zunanji slušatelj pred koncertom januarja poslušal Moholy-Nagyja in Kandinskega, predvsem pa je med kratkim bivanjem v tem mestu vsrkal vase bauhausovske vplive, ki so bili zanj nedvomno odločilni; a vseeno »bolj iz pozicije Černigoja kot navdušenega opazovalca in ne kot študenta« (Sterle Vurnik 19). Sam Černigoj pravzaprav tega sploh ni prikrival, saj je pozneje sam izjavil, da je pravzaprav postal bauhausovec šele, ko je Bauhaus zapustil (ibid.: 13). Morda je prav preko Černigoja Gropiusova brošura *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar* iz leta 1924, v kateri so podani idejni temelji te ustanove, prišla tudi v roke Srečka Kosovela, ki si je iz nje izpisal pasus o tem, kako hoče umetno premagati naravno, da bi se njuno nasprotje razrešilo v neki novi enotnosti (Kosovel 2019: 43).

službo (SIM) v Barceloni načrtoval nekatere od tako imenovanih »ček« (*la chekas*, ime je bilo očitno povzeto po imenu sovjetske varnostno-obveščevalne službe) za zaprte politične nasprotnike; še posebej zloglasne so bile njegove »psihotehnične« mučilne celice, ki so imele na stenah naslikane halucinantne geometrijske in barvne kombinacije, za katere je videti, da so bile inspirirane z modeli modernistične umetnosti; ob osvetljavi močne žarnice naj bi nastal učinek, da se premikajo, kar naj bi vplivalo na psiho zapornikov. Mučilne celice SIM so bile del »rdečega terorja«, na katerega ob črno-belem slikanju španskega konflikta, ki običajno romantično idealizira republikansko stran, pogosto pozabljamo – vendar res ni treba, da bi bili »zgodovinski revizionisti«, zato da priznamo, da je šlo tudi na republikanski strani nasilje v resnične ekstreme. Dovolj je že, če beremo spomine Loiusa Buñuela (videti je, da je bil v celicah SIM uporabljen za psihološko mučenje tudi insert iz njegovega filma *Andaluzijski pes* (Chacón 1939: 67)), ki se je zelo nedvoumno opredelil za republikansko stran in je bil tudi njen propagandist, pa je vendar v svojih spominih mimogrede zapisal, kako je včasih v Madridu že ena sama nabožna podobica, odkrita v hiši, vodila do Casa de Campo, kjer so se izvrševale usmrtitve, bogatejši ljudje pa so si na glave potisnili stare čepice in si umazali oblačila, da bi bili videli kot delavci, saj so se bali za svoja življenja. Buñuel priznava celo, da je tudi njega včasih popadla bojazen, ker je bil kljub vsemu najemnik meščanskega stanovanja – »in spraševal sem se, kaj bi se zgodilo, če bi kar tako, sredi noči, kakšna nenadzorovana brigada vdrla k meni in me odpeljala ‚na sprehod‘« – kar je bil evfemizem za zunajsodni umor (Buñuel 2002: 142–143) ... O tem, kakšne monstroznosti so se dogajale v mučilnih celicah, so se širile govorice, ki so segale vse do tega, da so v eni od njih metali ljudi za hrano prašičem – toda ko so ob koncu državljanske vojne odkrili te zapore, so kot najmonstroznejšo razkazovali prav celico z abstraktnimi poslikavami, ki jo je načrtoval Laurencic. Že junija 1939 se je v Barceloni začel odmeven sodni proces proti Laurencicu, ki je bil obsojen na smrt in že julija tudi usmrčen. O procesu je izšla propagandna brošura, ki jo je napisal R. L. Chacón (Chacón 1939); že na naslovnici vidimo podobo celice s šahovnico, črtami in barvnimi krogi, torej tega, kar je bilo na procesu označeno s sintagmo »diabolične risbe« (ibid.: 67). Povzetek te brošure je izšel tudi v slovenščini kot del knjižice Anice Justin »Mučeniška Španija«; v njej je prav posebej poudarjeno, da je bil Laurencic Slovenec; uporabljan je tudi slovenski zapis njegovega priimka Lavrenčič. Opis »psihotehničnih« celic navajam po tej brošuri:

Te celice so bile 2 metra visoke[,] 2.50 dolge in 1.50 široke. Na eni strani je bila stena izbočena. Psihotehnični namen te izbokline je bil, da celice niso bile

preenolične. Ob steni je bila postelja, to je zid, ki je bil 1.50 m dolg in 60 cm širok ter poševen. Ker je bilo ležišče prekratko, je moral jetnik noge skrčiti; ker je bilo preozko, je imel kolena vedno zunaj; ker pa je bilo poševno, ni mogel ostati na njem, razen, če je ležal čisto nepremično. Ko pa je zaspal, je najmanjši premik zadostoval, da je zdrknil na tla. Za jetnika je pregibanje in sprehod po celici odmor in počitek. Tudi tega niso dopustili. Tla so sestavili iz ležečih in pokončnih opek in onemogočili premikanje. Na stene so narisali in s kričečimi barvami pobarvali slike optičnih prevar, kakor na primer: kocke, pike in krogle, vodoravne in krive črte in druge like. Z močno žarnico, ki so jo spretno namestili, so dosegli strašno optično prevaro: jetniku se je zdelo, da vse slike plešejo in se gibljejo pred očmi. Ker je Lavrenčič vedel, da zelena barva povzroča žalostno, otožno razpoloženje, je dal vsa okna prebarvati zeleno. Nad posteljo je tudi ponoči morala goreti močna luč, da onemogoči nočni počitek.

Uro, ki je prehitevala, smo že omenili. Bila je to silna muka za gladujočega, ko je vsak čas pričakoval, da mu prineso hrano, a je moral ure dolgo čakati nanjo. Kazalec je že davno kazal poldne, pa je moral jetnik v resnici še štiri ure čakati na borno jed (Justinova 1940: 16–17).

Pozneje je Laurencicev lik za dolgo utonil v pozabo; ponovno ga je priklical v zavest neki novinarski članek leta 2003. In takrat je ta čudni lik zbudil pozornost tudi v teoriji; Slavoj Žižek je referenco na svojega sonarodnjaka postavil na zelo pomembno mesto v svoji knjigi *The Parallax View*; na začetku te knjige figurira vez med visoko umetnostjo in brutalnim mučenjem, kakršna naj bi se realizirala v Laurencicevih celicah, ta nemogoči kratki stik med dvema ravnema, ki se iz strukturnih razlogov nikoli ne srečata, kot eden od dveh ponazorilnih primerov, preko katerih Žižek uvede svoj koncept paralakse (Žižek 2006: 3–4). Zanimanje za Laurencica je nato kulminiralo z razstavo, ki jo je leta 2008 postavil Pedro Romero v sodelovanju treh španskih muzejev; v okviru te razstave je naredil tudi rekonstrukcijo celice v Calle Valmajor kot nekakšno umetniško delo, obenem pa je izšel obširen in nadvse fascinanten katalog, v katerem je sodelovalo več avtorjev in avtoric, poleg Slavojja Žižka in Borisa Groysa tudi Fernando Rodriguez de la Flor, ki je prispeval izredno zanimiv tekst o fantazmatskih topologijah, v katerem je Laurenciceve celice povezal s celo tradicijo fantazmatskih prostorov, zlasti baročnih, od Athanasia Kircherja naprej. (In Španija je imela s svojo bogato inkvizicijsko tradicijo gotovo še posebno tradicijo v imaginiranju takih prostorov – pomislimo samo na temeljno situacijo Calderónove igre *Življenje je sen*.) V katalogu najdemo tudi fascinantno vizualno gradivo, ki sega od povezovanj Laurenciceve celice s projekti modernizma do dokumentarne fotografije Heinricha Himmlerja, ki si ob obisku Barcelone leta 1942 ogleduje Laurencicevo »psihotehnično«

celico, ki so jo očitno nekaj časa ohranili kot neke vrste pomnik. Sicer pa je koncept razstave prav posebej izhajal iz teze, da je Laurencic pri svojih načrtih uporabil nekatere elemente Bauhausa in zlasti Kandinskega; njegovo delo je bilo predstavljeno kot neke vrste alegorija in kot izhodišče za razmislek, kako se lahko neki utopični projekt sprevrže v svoje nasprotje.

Najbolj neposredno je tezo o razmerju Laurencica do Bauhausa razvil Groy, ki je o Laurencicu pisal tudi še pozneje; v tekstu *Bauhaus Kandinskega* (Groy 2013) je postavil tezo, da je prav retorika afektov, ki jo je razvil sistem abstrakcije Kandinskega, omogočila Laurenciceve mučilne celice. Te celice bi bile lahko torej videne kot neka skrajna realizacija načel Kandinskega. Za tako tezo je seveda treba problematizirati pojem duhovnega, ki ga je Kandinski postavil v naslov svoje ključne knjige *O duhovnem v umetnosti* (Kandinsky 2012). Groy vidi pri Kandinskem rabo besede »duhovno« kot primer nerazumevanja, ki ga je pogosto ustvarila njegova raba besed. Namesto »duhovnega« predlaga pojem »afektivno«; knjigo *O duhovnem v umetnosti* bere kot knjigo o tem, kako umetnost sporoča afekte. Pri tem »notranje nujnosti«, ki je ključni pojem v tej knjigi, ne razume v smislu ekspresije, ampak v smislu delovanja. Teorijo Kandinskega vidi kot poskus razvitja vizualne retorike, analogne diskurzivni retoriki. In Laurenciceve celice vidi kot izpeljavo te retorike, četudi v smeri, ki je Kandinski ne bi pričakoval. Ne samo, da naj bi se Laurencic pri snovanju teh celic za doseganje učinkov dezorientacije, depresije in obupa oprl na ideje Kandinskega iz te knjige; Groysova teza je, da je Laurencic boljše dojel pomen traktata Kandinskega kot mnogi ekspresionistično usmerjeni umetniki in umetnostni teoretiki – prav s tem, da je prepoznal, da to, za kar gre Kandinskemu, ni izražanje, ampak vzpostavitev nekega prostora delovanja. Še več: Kandinski naj bi s prepoznanjem vizualnih elementov kot nosilcev afektov vzpostavil kritiko dogmatizma avantgarde in pretendiranja umetnosti, da bi lahko doseglo resnico v imenu vizualne retorike; ta retorika ne išče resnice, ampak odpira nesluteno manipulativno moč. (Tu nas mika, da bi se navezali na Kristusove besede o resnici, ki nas bo osvobodila: ko umetnosti ne gre več za resnico, lahko stopi v funkcijo načrtovanja ječ.) V tem je Groysova teza pravzaprav povsem na liniji njegove starejše knjige *Celostna umetnina Stalin* (Groy 1999), ki vidi v stalinističnem »totalitarizmu« izpolnitev tistih sanj avantgarde, ki jih avantgarda sama sebi ni upala priznati.

Ta teza je nedvomno zelo sugestivna v temeljnem obratu, ki prepoznava v koncepciji Kandinskega slikarstvo kot prostor nekega delovanja – toda zastavi se vprašanje: kakšnega delovanja? Predvsem pa se zastavi zelo naivno vprašanje, ali res lahko govorimo o tem, da je nekdo globlje kot drugi dojel

konsekvence neke knjige, če ni nikakršnega indica, da bi to knjigo kadarkoli imel v rokah. V zapisu sodnega procesa proti Laurencicu ni nobene besede o Bauhausu, Kandinskem, modernistični umetnosti ali čem podobnem, omenjene pa so optične iluzije in to, da je Laurencic od naročnikov dobil navodila, ki so sledila načelom »psihotehnik«.<sup>2</sup> In če bi tisto, kar je v zapisu sodnega procesa rečeno o konkretnih »psihotehničnih« učinkih barv, primerjali s Kandinskim, bi to samo dodatno potrdilo, da Laurencic ni imel za vir te knjige; po Laurencicu zbuja zelena žalost in melanholijo, medtem ko Kandinski poudarja, da je zelena najmirnejša barva in da je to že dolgo znano tudi zdravnikoma (Kandinsky 1912: 78); res pa dodaja, da ta barva, ki človeka spočije, po nekaj časa postane dolgočasna (ibid.: 79). Skratka: vez med uporabo zelene v psihotehnični celici in Kandinskim bi lahko videli kvečjemu v tem, da bi sledili Laurencicevemu zagovarjanju, da je v bistvu sabotiral navodila in hotel narediti take celice, ki bi dejansko jetnikom zagotovile nekaj počitka ... To seveda ne pomeni, da med idejami Kandinskega in poslikavami psihotehničnih celic ni nobene povezave, toda očitno gre zgolj za *second-hand* povezavo v obliki, v kateri so nekatere ideje, ki so vplivale tudi na Kandinskega, tedaj že postale obča mesta; za uporabo likovnih elementov, kakršne vidimo na stenah psihotehnične celice, pa prav tako ni bil potreben poglobljen študij Kandinskega; s tovrstnimi modernističnimi elementi so v tistem času celo v Sloveniji krasili torte ... Nobenega indica ni, da bi Laurencic, ki je bil predvsem avanturist, ki se je preživljal s tem, da je vodil jazzovsko glasbeno skupino, ki je igrala po različnih mondenih krajih, v svojem temeljnem načinu mišljenja izhajal iz likovnega modernizma. Dve Laurencicevi na novo odkriti risbi, portreta njegove žene, objavljeni v knjigi Susane Frouchtmann, sta tehnično spretni, a brez kakršnihkoli sledi modernističnega likovnega mišljenja. Sam Laurencic je v zvezi s psihotehničnimi celicami govoril izključno o optičnih prevarah (Chacón 1939: 94); mislil je torej v nekem povsem drugem registru, kot je register Kandinskega.

Groys torej Laurencica s tezo o globokem razumevanju tez Kandinskega v nekem smislu predimenzionira – prav v tem pa se paradoksnost ujame s tendenco propagandistične Chacónove brošure. Videti je, da si je pisec te brošure, ker frankisti ob koncu vojne niso dobili v svoje roke nobenih visokih predstavnikov republikanskega režima, prizadeval iz Laurencica narediti čimbolj predimenzioniran lik in mu dati pomen, ki ga ta človek nikoli

---

<sup>2</sup> Zanimivo je, da ni v bilo v literaturi o Laurencicu doslej nobenih poskusov, da bi se raziskalo povezavo njegovih celic s področjem, po katerem so bile poimenovane: psihotehniko. Ta termin so v tistem času uporabljali v zvezi s preučevanjem psiholoških zakonitosti pri industrijskih procesih, na primer pri taylorizmu; frančiškan Gemelli je na primer napisal knjigo o tem, kako psihotehniko aplikirati na industrijo. V Italiji so bili celo kongresi psihotehniko. S tem v zvezi bi bilo zanimivo raziskati, koliko so bile v ta kontekst že pred Laurencicom pritegnjene raziskave učinkovanja barv in oblik.

ni imel. Ta brošura ga prikazuje kot genija zla s »satanskimi instinkti«, kot vsestransko nadarjenega glasbenika, risarja, arhitekta, mehanika, vohuna, poznavalca jezikov, sleparja in mednarodnega avanturista, in ki je pokazala, »do kod lahko seže človeška perverzno« (ibid.: 8). Laurencic je predstavljen kot oseba, o kateri se je že dolgo govorilo kot o nekom, »ki z neverjetno in nezaslišano perverzijo pripravlja, organizira in izvaja obširen in zgoščen načrt mučenj v rdečih zaporih ter daje svoj nesrečni intelekt v službo masonsko-separatističnega marksizma« (ibid.: 7), med samim procesom pa so o njem izrečene besede: »Človeški zakoni so narejeni za človeška bitja in zločin, ki ga je storil obtoženec, je tako strahoten, da ga skoraj ni mogoče uvrstiti v člene nobenega zakonika« (ibid.: 75). Poglavlje »Mračna figura avanturista Alfonsa Laurencica« se, če besedilo prevedemo v slovenščino, začinja tako:

Kot organizacijski instrument terorja je Laurencic mračni genij, enak Fouchéju, francoskemu politiku iz obdobja Revolucije, Konzulata in Cesarstva, ki je v Nantesu vzpostavil območje terorja in ateizma.

Kot veščak, kot tehnik ponuja Laurencic svoje arhitekturno znanje grotesknemu Rdečemu komiteju. Ta ga aretira in ga pozneje kot zapornika naklonjeno obravnava, ker ga hoče z neverjetno perfidnostjo uporabiti za svoje zlovesče načrtovanje zaporov, ki so bili tedaj v pripravi. Laurencic ne okleva: nasprotno, začne svojo odvratno in zločinsko delo, dokler z največjo skrbnostjo in prefinjenostjo ne sestavi širne in perverzne šušmarije »ček«. Zapori se z Laurencicevim delom spremenijo v višek muke.

Ta izrodek človeka presega samega sebe v vsem (ibid.: 9–10).

Da je takšna Laurenciceva podoba predimenzionirana, je dovolj jasno razvidno že iz samega zapisnika procesa. Prej kot nekakšnega perverzno genija zla v službi marksizma<sup>3</sup> v njem prepoznamo precej apolitičnega avanturista, ki se je zapletel v kolesje vojne; celice je oblikoval pod prisilo, ne sicer kot zapornik, vendar na »nadzorovani prostosti«; dobival je natančna navodila, kaj naj realizira, in v bistvu skrbel predvsem za tehnično izvedbo. V obrambi pa se je celo skliceval, da je pravzaprav namenoma delal manj krute celice, kot so mu naročili, in je vnašal v načrte drobne prevare, da naj bi jetnikom olajšal trpljenje; predvsem pa, da je hotel v prostore republikanske

---

<sup>3</sup> To poudarjanje marksizma je posebej zanimivo glede na to, da je iz zapisnika procesa razvidno, da je bil Laurencic skoraj gotovo precej apolitičen; ni nobenega indica, da bi bil marksist. Slovenska brošura iz leta 1940 gre še dlje in poudarja »Tale slučaj sam pojasni, kako globoko pade človek, ki zabrede v brezbožni in brezvestni komunizem« in predstavi Laurencica kot tip komunističnega revolucionarja (Justinova 1940: 13–14). V antikomunistični retoriki, s kakršno je pisana ta brošura, dejstvo, da je bil Laurencic pravzaprav dvojni agent, te teze ne omaje, saj je v tej retoriki komunizem predvsem sinonim za človekov popolni moralni propad.

vojaške obveščevalne službe nastaviti eksploziv. Tega mu na sodišču sicer niso verjeli.<sup>4</sup>

Groza, ki naj bi jo zbujal Laurencicev lik, je v propagandni brošuri povezana z dezorganizacijo percepcij realnosti,<sup>5</sup> vseeno pa ni v brošuri nobenega namiga na povezave z modernistično umetnostjo. Pa vendar je asociacija nanjo dovolj močna že, ko vidimo naslovnico brošure z upodobitvijo psiho-tehnične celice. Izbira Laurencicevega lika kot ključnega za propagando se po svoje vključuje v tok, ki je obtoževal *entartete Kunst*. Prav Laurencicev lik, kot ga je prikazala Chacónova brošura – in, paradokсно, tudi, kot ga je prikazala Groysova teza –, bi bil najidealnejša ilustracija temeljne teze zelo reakcioarne knjige *The Revolt against Beauty*, ki jo je leta 1934 objavil ameriški slikar John Hemming Fry (Fry 1934). V njej je videl kot temeljno tendenco modernizma upor brezobličnosti in kaotičnosti proti obliki in lepoti, kot ključno figuro, ki povzema to, kar je na delu v modernizmu, pa je videl markiza de Sada. Ta knjiga je imela zanimiv odmev tudi v fašistični Italiji. Italijanski prevod je izšel prav leta 1939 in njeno recenzijo je v politični reviji *La Vita Italiana* napisal znameniti ezoterik Julius Evola (Evola 2018: 178–187). Evola je bil v tem času že pristaš integralnega tradicionalizma in je bil do modernistične umetnosti zelo zadržan, toda pred tem je bil ključna osebnost dade v Italiji, kot slikar pa eden začetnikov abstraktnega slikarstva, ki se mu je odpovedal, ko se je posvetil magičnim raziskavam. V tekstu *Sul signifiacto dell'arte modernissima* je leta 1925 tudi Kandinskega

---

4 Vsekakor je v Laurencicevem liku tudi nekaj misterioznega. Zanimiva je njegova izjava, da sta v njem dve osebnosti (Chacón 1939: 34). Ni tudi jasno, kako naj si razlagamo njegovo gesto, ko je po izreku smrtne obsodbe zaklical: »Čeprav vem, da bom umrl – živel general Franco!« (ibid.: 100). Ali jo lahko, kot sugerira Susana Frouchtmann, poskušamo razumeti kot izraz obupanega upanja, da bo morda smrtna kazen spremenjena (Frouchtmann 2018: 227) – ali morda prej kot krik Lucile Desmoulins »Živel kralj!« na koncu Büchnerjeve *Dantonove smrti*, ki ga je Paul Celan razumel kot poklon veličanstvu absurda? Misteriozni so tudi verzi, ki jih je v ječi še pred začetkom sodnega procesa napisal svoji ženi Marii Luísi Preschern (Prešern) na hrbtno stran njenega portreta v ne povsem pravilni nemščini:

Meri: Aus den Augen  
Aus dem Sinn ...  
Die grosse Ausnahme  
Ich binn ...

(Meri: Iz oči,  
iz srca ...  
Velika izjema  
sem jaz ...).

5 Mimogrede je vredno omeniti, da se je v španski državljanski vojni na republikanski strani dejansko boril genialno nadarjen človek, ki je nekaj let prej poskušal izpeljati revolucionarne konsekvence iz Dalijeve paranoično-kritične metode, ki naj bi imela za cilj totalno dikreditacijo tako imenovane realnosti. To je bil Koča Popović, knjiga, v kateri so bile razvite te ideje, pa je *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, ki jo je napisal skupaj z Markom Ristićem (Popović 1986).

navedel med tistimi umetniki, ki so umetnost prignali do neke meje, od ktere naprej je mogoče le še čisto delovanje nečesa, kar sam v navezavi na Novalisa imenuje »magični idealizem« (ibid.: 114–116). Razumljivo je torej, da je Evola polemiziral s simplističnostjo in konservativizmom Fryjevih izhodišč; ko je v svojem tekstu stopil v bran zlasti modernistični arhitekturi, je ob koncu postavil tezo o tem, kako se v trenutkih krize, ko obstoječe forme okostenijo, novo pojavlja v navidezni brezobličnosti in kaotičnosti; gre pa za to, ali se bo ta kaotičnost sprostila v preprosti destrukciji, ali bo dala energijo za ustvarjanje nove forme.

Ko Groys postavi tezo o Laurencicevih celicah kot skrajni konsekvenci tez Kandinskega, gre seveda lahko samo za skrajno konsekvenco v smeri čiste destrukcije. Še več: Laurenciceve celice so skrajna konsekvence tez Kandinskega, šele ko so te teze vulgarizirane. Pravzaprav je skupno zgolj izhodišče: zavest o moči barv in oblik, ki je seveda ni odkril šele Kandinski. Laurencic vsekakor izrablja nekaj, česar se je Kandinski zavedal, ko je zapisal, da ima barva v sebi »neko malo raziskano, ampak velikansko moč, ki lahko vpliva na celotno človeško telo kot fizični organizem« (Kandinsky 1912: 49). Kandinski vidi umetnika kot nekoga, ki lahko s poznavanjem te moči direktno učinkuje na človeško dušo; barva je tipka, oko je klavir, duša pa klavir z mnogimi strunami; umetnik lahko zavestno in namenoma direktno učinkuje na človeško dušo, da v njej vzbuja vibracije (ibid.: 49). Vsa prizadevanja, o katerih govori Kandinski, so usmerjena v senzibilizacijo duše, ki naj bi se prebujala po dolgem obdobju materializma (ibid.: 4). Kandinskemu gre za prebujanje finejših občutij, ne tistih grobih, kot so veselje, strah, žalost (ibid.: 5); gre za še neimenovana občutja, vibracije duše (ibid.: 29), povezane z višjim razvojem človeka, pri katerem stvari vse bolj dobivajo notranjo vrednost in pridejo v končni instanci do stanja »notranjega zvoka« (ibid.: 45). »Ker umetnost deluje na občutje, lahko deluje samo preko občutja« (ibid.: 70). Skratka, gre za tisto delovanje, ki pride do izraza šele, ko pride človek v stik z glasbo v samem sebi. Potem ko Kandinski poda sumaričen pregled učinkovanja posameznih barv, doda, da je jasno, da so navedene oznake barv zelo provizorične in grobe; stanja, povezana z njimi, kot so veselje, žalosti itd., so le materialna stanja duše; toni barv so mnogo finejše narave in vzbujajo veliko finejše vibracije duše, ki jih z besedami ni mogoče opisati (ibid.: 87–88); učinkovanje umetnosti naj bi osvobodilo dušo. Dovolj očitno je, da je smer delovanja Laurencicevih celic diametralno nasprotna temu, za kar je šlo Kandinskemu; optične prevare v psihotehničnih celicah so samo stopnjevanje grobe fizične torture in ni naključje, da se je njihov pravi učinek dogajal šele v povezavi s to fizično torturo, ob



nenehni osvetljavi močne žarnice, katere »psihotehnične« učinke so dobro poznali v stalinističnih zaporih že pred Laurencicem.

Vprašanje je torej, kje je tista točka, ki Groysu sploh omogoči, da vzpostavi svojo tezo. Lahko bi jo videli prav v tem, da Groys zavrže koncept duhovnega kot nerelevanten in ga zamenja z vizualno retoriko afektov. Seveda ni tako preprosto: Groys ima vsekakor prav, ko ugotavlja, da Kandinski pravzaprav ne govori o duhovnem. Dejansko govori o duševnem – v tem smislu je Groysova kritika upravičena. Vseeno pa je v razpravi Kandinskega duhovno prisotno kot intenca, h kateri težita senzibilizacija in osvobajanje duše. Vsekakor ta naslov bistveno določi horizont, v katerem se ta proces dogaja. Šele ko ta intenca ni več relevantna, nastane prostor za tezo, v kateri ni razlike med optično prevaro in duhovnim učinkom neke barve. Neka *second hand* karikirana vulgarizacija, kakršno predstavljajo Laurenciceve celice, je lahko interpretirana kot globoko dojetje tez Kandinskega in izpeljava skrajnih konsekvenc iz njih šele, ko vulgariziramo te teze. Če uporabimo terminologijo Carla Michelstaedterja, Groys v svoji interpretaciji nadomesti duhovno prepričanje z retoriko. Tako se heroično poskušanje osvoboditve spremeni v torturo. To pa vsekakor več kakor o Kandinskem (in o celotnem modernističnem projektu) pove o vladajoče-spontani ideologiji današnjega časa. Tudi umetnostni.

### **Povzetek**

Članek preizprašuje tezo Borisa Groysa, da lahko vidimo v »psihotehničnih« mučilnih celicah, ki jih je v času španske državljanske vojne v Barceloni snoval Alphonse Laurencic, izpeljavo radikalnih konsekvenc knjige Vasilija Kandinskega *O duhovnem v umetnosti*. Laurencic skoraj gotovo sploh ni študiral knjige Kandinskega; veliko verjetneje je, da je ideje, ki bi jih lahko povezali s Kandinskim, sprejemal iz »druge roke«. Tezo o navezavi Laurencicevih optičnih iluzij na Kandinskega je mogoče sprejeti šele, če ideje Kandinskega simplificiramo; Groys je to storil s tem, da je problematiko duhovnega pri Kandinskem razglasil za nerelevantno in je vsebino knjige Kandinskega zreduciral na vizualno retoriko afektov.

**Ključne besede:** Alphonose Laurencic, tortura, španska državljanska vojna, Vasilij Kandinski, Boris Groys

## Abstract

The article reconsiders the thesis of Boris Groys about how the »psychotechnical« torture cells, designed by Alphonse Laurencic in Barcelona during the Spanish Civil War, could be understood as the realization of some radical consequences of Wassili Kandinsky's book *On the Spiritual in Art*. Laurencic almost certainly didn't study Kandinsky's book; there is far greater probability that the ideas, which could be connected with Kandinsky, were transmitted to him via second-hand vulgarizations. The thesis about the connection of Laurencic's optical illusions with Kandinsky could be accepted only after we simplify the Kandinsky's ideas; Groys made this step, as he claimed the issues of the spiritual in Kandinsky irrelevant, reducing the content of Kandinsky's book into a mere visual rhetoric of affections.

**Keywords:** August Laurencic, torture, Spanish Civil War, Kandinsky, Wassili Kandinsky, Boris Groys

## Seznam literature

- BUÑUEL, Luis (2002): *Moj zadnji vzdihljaj*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- CHACÓN, R. L (1939): *Por que hice las checas de Barcelona. Laurencic ante el consejo de guerra*. Barcelona: Solidariedad Nacional.
- EVOLA, Julius (2018): *Teorija e pratica dell'arte d'avanguardia*, Rim: Edizioni Mediterranee.
- FROUCHTMANN, Susana (2018): *El hombre de las checas. La historia de Alfonso Laurencic, el artista de la tortura*. Barcelona: Espasa.
- FRY, John Hemming (1934): *The Revolt Against Beauty. The Source and Genesis of Modernist Art*, New York: G. P. Putnam's Sons.
- GROYS, Boris (1999): *Celostna umetnina Stalin. Razcepljena kultura v Sovjetski zvezi*, prevedel Samo Krušič. Ljubljana.
- GROYS, Boris (2013): Kandinsky's Bauhaus. <https://frieze.com/article/kandinskys-bauhaus> (vpogled 1. 3. 2019).
- JUSTINOVA, Anica (1940): *Mučeniška Španija*, Ljubljana: Knjižice (leto VII, št. 108).
- KANDINSKY, Wassili (1912): *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- KOSOVEL, Srečko (2019): *Vsem naj bom neznan*. Novo mesto: Goga.
- POPOVIĆ, Koča (1985): *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog (pisano u saradnji sa Markom Ristićem) & Hronika lumbaga ili slavenska binda*, Beograd: Prosveta.
- ROMERO, Pedro G. (ur.) (2008), *Habitación. El Archivo FX, las Checas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte*. Madrid: Ca2M, Valencia: La NAU, Barcelona: Museo Nacional.

STERLE VURNIK, Barbara (2016), Avgust Černigoj na Bauhausu v Weimarju – nekaj novih dognanj. V: STERLE VURNIK, Barbara (ur.): *Avgust Černigoj – v mreži evropskega konstruktivizma*, Škofja Loka: Loški muzej, str. 13–19.

ŽIŽEK, Slavoj (2006): *The Parallax View*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.