

višesmjernom evolucijom. Svojedobno je asketskim, avangardnim radovima nastojao na zanemarivanju nasljeđene tradicije, da bi joj se ponovo s velikim poštovanjem vraćao. Matko Meštrović je prilikom prezentacije, u povodu te izložbe izdane, mape-kataloga (koji je opremio još jedan član Gorgone – Marijan Jevšovar) Vaništin opus nazvao konzerviranim ali i konzervativnim. Vaništa sâm kaže da se cijelog života zalagao za pravo na pogrešku. Kao trajne uzore navodi utemeljitelje hrvatskoga modernog slikarstva Josipa Račića (kojega portretira 1988), Miroslava Kraljevića, te velikog crtača Milana Steinera za čiju se revalorizaciju i sam zalagao. Neke je začudio i nedavni portret epohalne ličnosti hrvatske umjetnosti – Ljube Babića, kojemu se od smrti naovamo raznovrsno sudi, a koji je bio i Vaništin učitelj i čiju je osobnost ovaj vrlo cijenio.

Pri spomenu Gorgone Vaništa nevoljko sluša o znanstvenim radovima koji se na tu temu trenutno pišu; kaže da dopušta pogrešna tumačenja, ali ponavlja i da je grupa više *postojala* u krugu prijatelja-istomišljenika no što je u pravom smislu riječi – *djelovala*. Svjetonazor, koji se obično definira kao spiritualan, kontemplativan, metafizički, pesimistički i nihilistički, svakako je umnogome bio inspiriran njegovim idejama i radovima (a s prestankom »rada« grupe na neko se vrijeme u praznini zaustavilo i svako njegovo djelovanje). U ovoj svojevrsnoj retrospektivi Vaništinih crteža svakako su vidljiva prelamanja mnogih dilema suvremene umjetnosti, ali i originalan i osoben način njihova promicanja. Figuracija neovisna o neposrednoj predmetnoj realnosti, romantičarski osjećajno vraćanje na nju te slobodna nefigurativna istraživanja ovdje se slažu u zaista jedinstven opus.



Darja Radović
Krešimir Oremović

Sovjetski plakat: 1918–1930.

Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb,
25. 10. – 20. 11. 1988.

Pružila nam se rijetka prilika da na jednom mjestu udomimo presjek, ali ne i prosjek, postoktobarske plakatne produkcije. Nama najpoznatiji i vjerojatno prvoasocijativni politički plakat nije glavna odrednica tog izbora; od šest izložbenih prostorića samo je jedna oblijepljena onim očekivanim – tipičnim, što samo po sebi ne znači ništa loše. Na izložbi se ravnopravno nižu verbo-vizuelni pozivi na obranu netom stečene mlade socijalističke države; izuzetno kvalitetni filmski, kazališni i prosvjetiteljski plakati; reklame za mineralnu vodu, kaljače, automobilske gume i transsibirsku željeznicu. Sjajan izbor prati i nešto loše – nedostatak potpunije kataloške obrade, ukoliko se plakat te izložbe s popisom izložaka i šturom uvodnom riječju uopće katalogom može nazvati. (Kako i ta brošurica kao i plakat pripada grafičkom dizajnu i vizuelnom komuniciranju, to bi se dalo i oprostiti.)

Postoje vremenski segmenti povijesti, tvrde marksisti, kada se ritam takozvanih društvenih zbivanja ubrzava. Školski primjer za to je Oktobarska revolucija. Zahtjev za izmjenu

lica i naličja vremena našao je u umjetnosti beznadno zaljubljenog pratioca. Maljevič, El Lisicki, Majakovski, Tatlin i još niz drugih doživljavaju revoluciju kao dio sebe. Kubofuturisti, suprematisti, konstruktivisti, glumci, režiseri i književnici okreću se novoj publici, kolegama proleterima. U pokušaju da se stvori takva vrsta vizuelnih medija koja će primjereno prenositi poruke polupismenim masama, umnažavaju se i višestruko uvećavaju pjesme, stranice knjiga, pozivi na čuvanje baštine i političke poruke. Još uvijek velikom broju nepismenih trebalo je željeno na zid nacrtati i debelo potcrtati.

Plakat, medij velike moći uvjeravanja, sveprisutan i nezaobilazan, ima ulogu u oblikovanju podatne radničke svijesti. Iako je raspon plakatnih tema širok, težište je dakako na afirmativnom, akcijskom političkom plakatu. U takvoj klimi svaki je plakat doduše donekle – politički čin.

Na izložbi na vidnom mjestu stoji antologijsko djelo El Lisickog »Razbij bijele crvenim klinom« (koje je nedavno u Londonu procijenjeno na 30.000 funti). Simbolikom oštro odjeljenih geometrijskih likova i bojom koja preuzima ulogu ravnopravnog tumača ostvarena je brižljivo prostudirana apstraktna kompozicija.

Majakovski i Manjutin potpisuju plakat u kojem riječ i slikovna predodžba jedna drugu osnažuju. Osim uniformnih radova Strahova,

Šestakova, Bondija ili Fidmana, treba spomenuti i Morov rad »Pomozi« iz 1920. Jednostavna litografija s dojmivim likom izglednjelog seljaka pojavljuje se s raznim verbalno-vizuelnim dodacima u šezdesetosmaškom Zagrebu.

Godine 1918. u Sovjetskom je Savezu osnovano Odjeljenje likovnih umjetnosti za vođenje umjetničkog života zemlje pod novom vlašću. Velika je svota rubalja dana za otkup modernih umjetničkih djela, uređenje i osnivanje muzeja širom Sojuzu. S vremenom je objavljen i program Instituta umjetničke kulture, u kojem se polazi od specifičnih svojstava svakoga umjetničkog medija, na što se nadovezuje pretpostavljena psihološka reakcija na određeno svojstvo. Na primjer, tvrdilo se da crvena boja potiče na rad, te je zato vrlo česta boja na plakatu tog doba, uz crnu i bijelu, upravo – crvena. Na osnovi takvih analiza smatrali su da treba stvoriti umjetnički rječnik svjesnih linija i oblika koji obuhvaća sve medije. Konstruktivistička metoda Rodčenka ima srodnosti s metodom Dzige Vertova, slavnog po dokumentarnim filmovima »Kino-oko« i »Kino pravda«, te s metodom Sergeja Eizensteina. Plakati za njihove filmove dosežu vrhunac kretanja, trenutak najveće dramatičnosti postignut tipično konstruktivističkim donjim rakursom snimanja.

»Ukrštavaju se ulice i tramvaji. Zdanja i autobusi. Noge i osmijesi. Ruke i usta. Rame- na i oči.

U krug se vrte volani i kotači. Ringlšpili i ruke verglaša. Ruke švelja i bubanj premijske lutrije. Ruke s tkalačkim čunkom i stopala biciklista.

Susreću se muškarci i žene. Porodaji i umiranja. Razvodi i brakovi. Šamari i rukovanja. Špijuni i pjesnici. Suci i optuženici. Agitatori i oni kojima se agitira. Seljaci i radnici. Radnici-studenti i strani delegati u posjeti.

Vrtlog doticanja, udaraca, zagrljaja, igara, nesretnih slučajeva, fiskulture, plesova, naredaba, prizora, krađa, dokumenata primljenih i dokumenata otpremljenih, a na pozadini svih vrsta uzavreloga ljudskog rada.

Kako da se snađe nenaoružano oko u tom vizuelnom kaosu jurnave života! (Iz »Avangardnih film 1845 1845–1939«, priredio: Branko Vučićević, Beograd 1984.)



Goran Tomčić

»Nelagodje v prostoru«

u povodu izložbe Dube Sambolec u Modernoj galeriji u Ljubljani

Ambijenti i instalacije podrazumijevaju prostor što ga umjetnik, prezentirajući svoju ideju, preoblikuje u angažirano umjetničko djelo u kojemu se uspostavlja dijalog između posjetioca i objekta. Ideja kretanja u prostoru proizvodi tako interakciju u kojoj sam prostor postaje vrijeme doživljaja.

Osim prostora, u radu Dube Sambolec druga je važna konstanta u funkciji ideje izbor materijala i primjena umjetničkog postupka nad njim. Kada se bavi klasičnim problemom oblikovanja (površina i svjetlo), koristi se uslugama industrijske tehnologije, a kada upotrebljava amorfnu tvar (npr. sol), onda ih pušta da »govore svojom primarnošću«.

U tom je smislu Duba Sambolec »umjetnik-projektant« koji skice projekata donosi u tvorničke hale gdje se upotrebom teških materijala (željezo, bakar, aluminij), uz autoričnu asistenciju, lijevaju i vare proizvodi, predmeti za instalacije. Tako dobiveni »arhetipski oblici«, instalirani u prostor zajedno s amorfnim oblicima, teže »inscenaciji ritualnog prostora« (Brejc).

Od posjetioca se očekuje da postane nosilac projekta »beskonačne skulpture« koja u tiši-

ni, prostoru i statički Galerije u kojoj su smještene instalacije djeluje kao isječak iz cjeline. Susret s prvim dijelom postave instalacijske trilogije »Nebo-Zemlja«, stvorene u toku 1987/88, uvodi posjetioca u Modernu galeriju u Ljubljani u osjećaj »neugodnosti u prostoru« u kojemu Duba Sambolec postiže kulminaciju instalacijske interakcije, što je njezin krajnji cilj.

Nebo i Zemlja, dva pola jednog postojanja, ovdje su na ikonografskoj razini materijalizirani u obliku polukugle koja simbolizira nebo, cjelovitost predočenu bizantskom kupolom koja je postavljena na parket galerije, i piramidom koja visi sa stropa vrhom okrenuta prema dolje.

Približimo li se instalaciji, mijenja se prvobitno uočen jednolinijsko vertikalni doživljaj postave. Kupola od lijevanog željeza, neobrađene, grube površine vanjštine, iznenađuje sjajem metaliziranog mesinga u unutrašnjosti.

Zlato mesinga svojom svjetlošću, preko posjetioca, isijava neograničenu energiju nebeske sfere u prostorni pomak k piramidi. Trenutak šoka, koji je imao biti pojačan laserskom zrakom koja bi lebdjela između dvaju elemenata, dovodi posjetioca ispod vrha piramide.

Njezina teška konstrukcija, koja bi svojim vrhom imala biti postavljena točno iznad glave posjetioca, potencira već izazvanu neugodnost u prostoru, tj. pervertiranost prostora.