

Šestakova, Bondija ili Fidmana, treba spomenuti i Morov rad »Pomozi« iz 1920. Jednostavna litografija s dojmivim likom izglednog seljaka pojavljuje se s raznim verbalno-vizuelnim dodacima u šezdesetimaškom 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 Ejzensteina. Plakati za njihove filmove dosežu vrhunac kretanja, trenutak najveće dramatičnosti postignut tipično konstruktivističkim donjim rakursom snimanja.

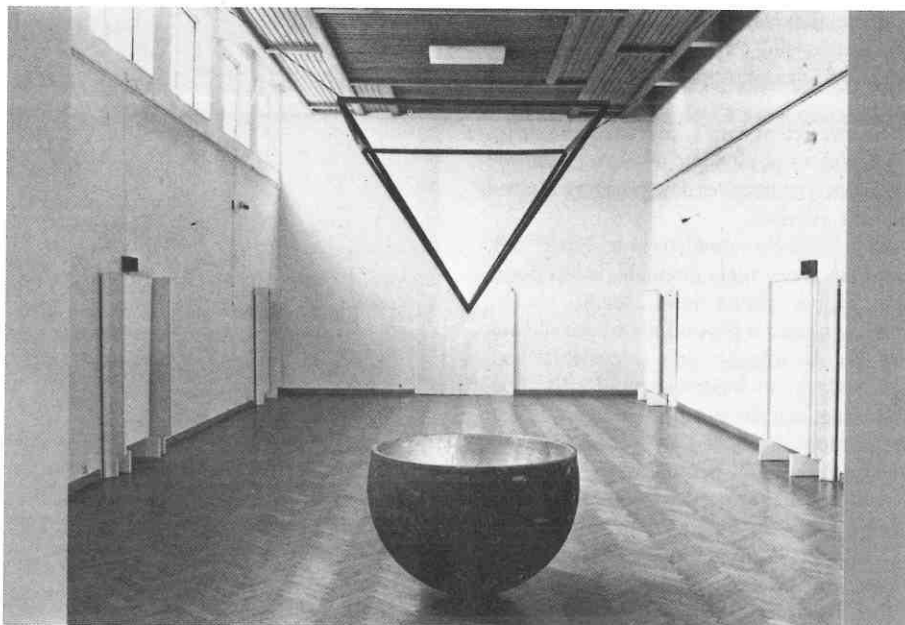
»Ukrštavaju se ulice i tramvaji. Zdanja i autobusi. Noge i osmijesi. Ruke i usta. Rame- na i oči.

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 obliku tvari (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 statici 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.

U dijalektiku Neba i Zemlje, kružnice i kvadrata, duhovnog i materijalnog, posjetilac je umiješan i drugim dijelom instalacijske trilogije.

Četiri stranice piramide, četiri neonske šipke, vertikalno su postavljene u kutove prostorije s tendencijom imaginarnog spoja u vrhu ispod parketa galerije.

Perfekcionistički obrađen krug bijele soli, smješten u srce tijela piramide, uvlači posjetioca u vjor sukoba Neba i Zemlje.

Zato se ulazak u prostoriju s trećim dijelom instalacijske trilogije, gdje je posjetilac suočen s klasičnim kiparskim predmetima postavljenim uza zid galerije, na ikonografskoj razini može doživjeti kao opredmećenje sukoba, kao galerija hermafroditских simbola, Kristove i Merkurove dvospolnosti: dvoglavo koplje i križ, spiralna traka (uroboros) i Y, iskovan u čeliku, kao i »kozmička cjelina ostvarena u paru kugle i kocke« (Brejc).

Paralelno s instalacijskom trilogijom »Nebo – Zemlja« nastala je instalacija pod nazivom »Omče«, koja pokazuje da Duba Sambolec još radikalnije nastavlja svoja traganja, izražena prostorno u suprotnosti horizontale i vertikale.

Ravnom horizontalnom linijom crne zemlje koja nosi niz bakrenih žljebova povezanih u traku, po dosljednosti kemijske strukture, ispunjenu modrom galicom, Duba Sambolec rafinirano referencira landartističke intervencije Roberta Smithsona s početka sedamdesetih godina, čime ukazuje na dosljednost u izboru uzora (tu su još i opusi Eve Hess, Roberta Morrisa i Richarda Longa). Posjetilac, kojega Duba Sambolec shvaća kao dio instalacije, kao »vertikalno pokretnu optičko-čulno-misleću aparaturu«, horizontalnom linijom odvojen je od »omči«, objekata prislonjenih uza zid galerije. Tu se najbolje osjeća da autorica upotrebljava prostor kao liniju koja razdvaja, kao nedostupno polje sukoba iz kojega nastaje ideja njezine umjetnosti.

Ovom instalacijom ona nastavlja kontinuitet u razmišljanju o prostoru i o poziciji čovjeka u njemu, potaknut prvim ambijentom postavljenim 1979. u zagrebačkoj Galeriji SC, a koji nalazimo i na ovoj izložbi. Umjetnica je dosljedna i u odnosu prema materijalu koji obrađuje. Čvrstoćom i rustičnošću obrade ne dopušta se gubljenje ideje u poetičnosti postave kao što je, na primjer, slučaj s mekim instalacijama norveške umjetnice Sissel Tolaas.



Zvonko Maković Tomislav Hruškovec

Tiflološki muzej Jugoslavije, Zagreb

Kad se krajem 1984. i početkom 1985. godine Tomislav Hruškovec predstavio u Gliptoteci JAZU »Izložbom dvaju vremena« bila je to prilika da se učini stanovita rekapitulacija čitava njegovog djelovanja. Krenuti unazad značilo je zaustaviti se u razdoblju oko 1960. kada nastaju brojne slike rađene u duhu aktualnog enformela. U zagrebačkoj sredini to je vrijeme radikalnih stavova u novom shvaćanju materije što se najdosljednije iskazalo u djelima Jevšovara, Kulimera, Sedera, Felleri i osobito Ive Gattina. Hruškovec također problematizira s materijom, točnije rečeno s destrukcijom materije. Ali, u njegovo će djelo radikalnu žestinu ublažiti deskriptivnost pridodanog vremena. To znači da autoru postaje podjednako važno upisivanje nekih imaginarnih povijesnih taloga, kao i karakterističan enformelistički slikarski postupak – palenje, struganje, miješanje različitih tvari itd.

Radovi koji nastaju u novije vrijeme, pa tako i mnogobrojne skulpture mahom veoma malenog formata jednostavno naslovljene »Stvari« i izložene sada u Tiflološkom muzeju, imaju vrlo precizne korijene, i to u Hruškovečevim slikama nastalim oko 1960. I onda je, naime, Tomislav Hruškovec koristio »nađene predmete« i utiskivao ih u tkivo slike. Ti »nađeni predmeti« imali su vrlo preciznu namjenu: patinirani i nagriženi oni su se na slici ponašali kao Proustove *madeleine*, autoru su predstavljale neku vrst mehanizma sjećanja. Danas Hruškovec modelira iz gline, grebe u kamenu i opeci, struže u starom i suhom drvetu stvari koje oblikom i teksturom naliče vremenskom kondenzatu. Ti predmeti podsjećaju prvenstveno na krhotine neke imaginarne arheološke ili etnografske zbirke. Ali »Stvari« isto tako više nemaju za cilj isticati slučajnost, nekorisnost, odbačenost, bezvrijednost... sav onaj egzistencijalistički svijet znakova iz kojeg je rasla aura ranijih djela. Štoviše, novim se radovima želi pokazati kako »nađeni predmet« može biti i lijep, kako se ispod njegove sirove ljuske skriva jedan bogati naboj estetskih potencijala koji se procesom rada treba osloboditi, ili preobraziti u tek prividno drugo.