

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

Odsjek za istoriju, Katedra za istoriju umjetnosti

Sovjetski avangardni plakat:
Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko
(Završni master rad)

Student: Nikola Motika

Mentor: Prof. dr. Asja Mandić

Sarajevo, juni 2022. godine

SADRŽAJ

UVOD.....	3
1. Definicija pojma „avangarda”	6
2. Pojava i razvoj ruske avangarde	17
2.1 Istorijske prilike	17
2.2. Umjetnost i vlast u postrevolucionarnom sovjetskom društvu.....	18
2.3. Nastanak i razvoj konstruktivizma	23
3. Konstruktivizam i grafički dizajn: nastanak i razvoj sovjetskih avangardnih plakata .	31
3.1. Grafički dizajn u postrevolucionarnom kontekstu.....	31
3.2. Fotomontaža i njena upotreba u grafičkom dizajnu	32
3.3. Sovjetski avangardni plakat	38
4. Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko	42
4.1. Put od slikarstva ka grafičkom dizajnu.....	42
4.2. Plakati Stepanove i Rodchenka	52
4.2.1. Propagandno-informativni plakat	52
4.2.2. Reklamno-industrijski plakat.....	61
4.2.3. Filmski plakat	71
ZAKLJUČAK.....	78
BIBLIOGRAFIJA.....	83

UVOD

U završnom diplomskom radu pod naslovom „Sovjetski avangardni plakat: Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko” prezentovan je nastanak i razvoj ruske avangarde u istorijskim okolnostima u prvim decenijama XX vijeka, uz poseban osvrt na nastanak i razvoj ruskog konstruktivizma i rad i ulogu bračnog para Rodchenko – Stepanova u oblasti plakata. U cilju da se pojasni mjesto ruske avangarde, odnosno konstruktivizma kao pravca djelovanja u razvoju avangardne umjetnosti, dat je kratak pregled teorijskih postavki avangardne umjetnosti sa posebnim osvrtom na teoriju avangarde koju je postavio Peter Bürger. U okviru Bürgerove karakterizacije istorijske avangarde, ruski konstruktivizam zauzima posebno mjesto. U radu su predstavljene istorijske i društvene okolnosti u kojima nastaje konstruktivizam da bi se postavile u kontekst avangardne tendencije konstruktivističkog grafičkog dizajna, s posebnim osvrtom na plakat. Cilj ovog rada je da predstavi šta je to sovjetski avangardni plakat, uz objašnjenje i obrazloženje uslova njegovog postanka, kao i uticaja. Kao primjer se uzima rad umjetnika Varvare Stepanove i Aleksandra Rodchenka, u oblasti plakata, ali i šire, s posebnim osvrtom na fotografiju i film, kao i na neka od njihovih teorijskih promišljanja. Analiza odabranih primjera plakata Varvare Stepanove i Aleksandra Rodchenka nudi uvid u njihov umjetnički rad ali istovremeno i u karakteristike sovjetskog avangardnog plakata.

Rad će obuhvatiti sintezu dosadašnjih istraživanja, pisane literature i izdvojenih primjera. Sintezu će činiti sistematizacija i analiza primjera, sa osvrtom na plakate Varvare Stepanove i Aleksandra Rodchenka.

Rad je podijeljen na osnovne tematske cjeline sa svojim potpoglavljima i to: 1. Definicija pojma „avangarda”; 2. Pojava i razvoj ruske avangarde; 3. Konstruktivizam i grafički dizajn: nastanak i razvoj sovjetskih avangardnih plakata; 4. Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko

Prvo poglavlje pod nazivom „Definicija pojma avangarda” sadrži pojašnjenje pojma avangarda i različita teorijska viđenja avangarde kao načina umjetničkog djelovanja. Daje se istorijski pregled nastanka pojma „avangarda”, a zatim pregled najvažnijih teoretičara koji su se bavili pitanjem avangarde. Clement Greenberg u svojim esejima „Avangarda i kič” i „Modernističko slikarstvo” redefiniše „avangardnu” umjetnost kao „čistu“ i autonomnu i posmatra je u odnosu na kič. U svom eseju „Umjetničko djelo u razdoblju tehičke reprodukcije”

Walter Benjamin prepoznaje vezu između novih tehnoloških dostignuća i avangardne umjetnosti. Razvitak tehnologije tj. masovnih medija, kako to primjećuje Andreas Huyssen doprinijelo je razvoju avangardne umjetnosti i pokušaju prevazilaženja podjele umjetnosti i života. Socijalnu dimenziju u definiranju avangarde uvodi Renato Poggioli u svojoj knjizi „Teorija avangarde”. Poglavlje se završava određenjem pojma avangarde koju postavlja njemački teoretičar kulture Peter Bürger u knjizi „Teorija avangarde” iz 1974. godine.

Drugo poglavlje pod nazivom „Pojava i razvoj ruske avangarde” se sastoji od tri potpoglavlja: 1) „Istorijske prilike”; 2) „Umjetnost i vlast u postrevolucionarnom sovjetskom društvu” i 3) „Nastanak i razvoj konstruktivizma”. Prvo potpoglavlje objašnjava istorijske i društvene okolnosti u kojima je nastala ruska avangarda. U drugom potpoglavlju se opisuje rad, organizacija i reorganizacija umjetničkih institucija i škola umjetnosti u periodu nakon Oktobarske revolucije. U trećem potpoglavlju prikazan je teorijski koncept „konstruktivizma” i njegova primjena u umjetnosti i praksi.

Treće poglavlje pod nazivom „Konstruktivizam i grafički dizajn: nastanak i razvoj sovjetskih avangardnih plakata ” prati nastanak i razvoj sovjetskog plakata. Poglavlje je podijeljeno u tri potpoglavlja: 1) „Grafički dizajn u postrevolucionarnom kontekstu”; 2) „Fotomontaža i njena upotreba u grafičkom dizajnu ” i 3) „Sovjetski avangardni plakat”. Prvo potpoglavlje „Grafički dizajn u postrevolucionarnom kontekstu” se bavi objašnjenjem konstruktivističkog dizajna. Drugo potpoglavlje „Fotomontaža i njena upotreba u grafičkom dizajnu ” govori o uticaju i primjeni novih tehničkih postignuća u sferi umjetničkog stvaranja – fotografija i film, uz primjenu fotomontaže. Prati se razvoj fotomontaže i fotografije. U potpoglavlju se izlaže rad Rodchenka i njegovih bliskih saradnika, koji su fotomontažu vidjeli na različite načine. Daje se pregled rada časopisa „Kino-fot” i LEF. Posebno se izdvaja Rodchenkov rad na ilustracijama knjiga i časopisa. Treće potpoglavlje „Sovjetski avangardni plakat” daje opis pojma „plakat” i njegov istorijat. Spomenuti su glavni predstavnici koji koriste plakat kao sredstvo za obraćanje masama.

Četvrto poglavlje pod nazivom „Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko” sadrži dva potpoglavlja: 1) „Put od slikarstva ka grafičkom dizajnu” i 2) „Plakati Rodchenka i Stepanove”. Potpoglavlje „Put od slikarstva ka grafičkom dizajnu” je o teorijskom i praktičnom radu bračnog para Rodchenko-Stepanova. Razvoj rada umjetničkog para, Aleksandr Rodchenka i Varvare Stepanove se može pratiti od simbolizma kroz apstraktno-geometrijsko slikarstvo do konstruktivizma, kao rezultata brojnih umjetničkih eksperimenata. Drugo potpoglavlje „Plakati

Stepanove i Rodchenka” analizira njihove plakate prateći tipološku podjelu prema vrsti plakata: propagandno-informativni plakat, reklamno-industrijski plakat i filmski plakat. Analizira se uloga plakata na polju agitacije i propagande, kao i kasnije reklame i filma.

U radu je primijenjena deskriptivna metoda sa proučavanjem domaće i strane literature, drugih pisanih izvora te njihove komparacije, kao i metoda kompilacije, odnosno postupak upotrebe prikaza, citata, navoda, spoznaje i pogleda drugih autora. Obuhvaćena je sinteza dosadašnjih istraživanja, pisane literature i izdvojenih primjera. Sintezu čine sistematizacija i analiza primjera plakata Varvare Stepanove i Aleksandr Rodchenka.

1. Definicija pojma „avangarda”

Pojava različitih umjetničkih praksi koje su definisane „avangardnim”, obilježila je istoriju umjetnosti prvih decenija XX vijeka. Međutim, uvidom u teorijsku literaturu, uočava se da postoje različita stanovišta u pogledu određenja pojma, značaja, mjesta i uloge avangarde u istoriji umjetnosti. Ovakav složen pristup fenomenu avangarde ima za posljedicu odsustvo jedinstvenog određenja.

Za razumijevanje pojma „avangarda” uobičajeno se polazi od značenja same riječi. Riječ avangarda je izvorno francuskog porijekla i prvobitno je bila vojni pojam kojim su se označavale vojne trupe koje su marširale naprijed, ispred svih, a tako je definisana i u Prvom izdanju francuske Enciklopedije iz 1751. godine. U savremenim izdanjima, pored vojnog značenja navodi se da se njim imenuje i vrhunac napretka ili znanja.¹ Slično, i Klajićev *Veliki rječnik stranih riječi* u objašnjenju značenja riječi „avangarda” navodi dva značenja. Kao prvo se navodi (avant – ispred i garde – čuvanje) izvidnica, odnosno prethodnica u vojničkom smislu, a kao drugo, predvodnica u prenesenom značenju, kojim se imenuje jedna društvena grupa koja svojim idejama i djelovanjem predvodi društvo u cjelini ili jedan njegov dio.² U *Oxford Learners Dictionaries* pojam avangarde vezuje se za umjetnost tako što se definiše kao nova i moderna ideja u umjetnosti, muzici ili književnosti koja porukom izaziva iznenađenje i šok kod ljudi.³ U navedenim riječnicima i izvornom francuskom značenju pojma, dolazi do različitih shvatanja, što je dovelo do različitih pristupa u objašnjavanju avangardnosti umjetničkih praksi. Istoričarka umjetnosti Johanne Lamoureux se osvrće na poistovjećivanje mordenizma i avangarde izdvajajući nekoliko definicija pojma „avant-gard” drugih autora:

Francuska riječ u značenju „straža”, služi za opisivanje umjetnosti ili umjetnika odstupajući od prihvaćene tradicije ili akademske norme za istraživanje tehnika ili koncepata na originalan način. (Pipper (1988), 30.) Avangardi pripadaju oni umjetnici, bilo književni, vizuelni ili muzički, čija su djela nekonvencionalna i eksperimentalna.

¹ <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/avant-garde> (pristup: 27.8.2021)

² Bratoljub Klajić, *Veliki rječnik stranih riječi*, (Zora, Zagreb, 1972), 124.

³ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/the-avant-garde> (pristup: 27.8.2021)

(Ehresmann (1979), n.p.) Avangarda je pojam koji opisuje umjetnost koja na originalan ili eksperimentalan način odstupa od norme. (Meyer (1969), 25.)⁴

Dalje Lamoureux konstatuje da umjetnički riječnici u određenju avangarde, kao dvije dominantne i stalne karakteristike, uvijek ističu originalnost i inovativnost, dok povremeno navode razumijevanje avangarde kao linije napretka ili avangarde kao dinamične strukture ili kao odbrambene strategije sveprisutnosti industrijske kulture.⁵

U likovnoj umjetnosti pojam „avangarda” se dvojako koristi – prvo da opiše moderne pravce koji se javljaju od sredine XIX vijeka do sredine XX vijeka, a drugo da razjasni način kojim bi trebala da se prevaziđe autonomija umjetnosti s ciljem transformacije društva, za kojim su u umjetnosti tragali u periodu prve tri decenije XX vijeka. Stoga je avangarda, kao niz pojava u umjetnosti u prvim decenijama XX vijeka, složen i višeslojan pojam. O tome svjedoči i definicija koja se navodi u „Pojmovniku suvremene umjetnosti” Miška Šuvakovića. Pod odrednicom „avangarda, definicija pojma” stoji da je to „naziv za nadstilsku, radikalnu, ekcesnu, kritičku, eksperimentalnu, projektovanu, programsku i interdisciplinarnu praksu u umjetnosti.”⁶ Prema Amri Latifić avangarda je bila prepoznatljiva po svom radikalnom umjetničkom djelovanju na kulturnoj, društvenoj i političkoj sceni, upravo po svjesnom odbacivanju tradicionalne umjetnosti, kulture i društva, kao i istupanju iz postojećih šablona.⁷

Prvo korištenje pojma „avangarda” u kontekstu likovne umjetnosti zabilježeno je 1910. godine, kada ga Apollinaire koristi da bi objasnio radove svojih savremenika, kubista i futurista. Ideja o avangardi se takođe može sresti i kod francuskih simbolista-anarhista u XIX vijeku, ali šire značenje i upotrebu poprima u ranom XX vijeku u kontekstu radikalnih umjetničkih pravaca, odnosno njihovog rušenja umjetničkih, kao i društvenih normi i pravila.⁸ Ta šira, društvena dimenzija korištenja pojma koja se javlja još sredinom XIX vijeka, nestaje s početkom Drugog svjetskog rata, odnosno kada ga formalisti, kao što su Herbert Read, Alfred

⁴ Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, u: Amelia Jones, *A Contemporary Art since 1945*, (Blackwell Publishing, New Jersey, USA, 2006), 197.

⁵ Ibid, 197.

⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Horetzky, Zagreb i Vlees&Beton, Ghent, Zagreb, 2005), 89.

⁷ Amra Latifić, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umjetnosti*, (Čigoja štampa, Beograd, 2010), 11.

⁸ Paul Wood, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde” u: *A Companion to Art Theory* ur. Paul Smith and Carolyn Wilde (Blackwell Publishers Ltd. New Jersey, United States, 2002), 218.

Barr, Clement Greenberg i Michael Fried, izbjegavaju ili redefinišu, odvajajući ga od procesa društvenog razvoja i socijalne kritike.⁹

Početak XIX vijeka pojam „avangarda” imao je političko značenje u tekstovima francuskih socijalisti-utopista Henri de Saint-Simona i Charles Fouriera. Rađaju se ideje koje za cilj imaju radikalne društvene promjene pa tako velika ideja avangarde poprima i obilježja političkog radikalizma. Poslije Francuske buržoaske revolucije pojam „avangarda” dobija na značaju u razmatranjima o shvatanju i uređenju novog društva. Tako su socijalisti-utopisti avangardi dali političko značenje označivši umjetnika kao pokretača socijalnog napretka i avangarda od tada poprima značenje kao skup ideja kojima se stvaraju uslovi za industrijski i tehnološki razvoj civilizacije. Henri de Saint-Simon u djelu „Opinions litteraires philosophique et industrielle” (1825) je izložio svoje ideje o stvaranju idealnog društva i zlatne budućnosti, a u tom procesu vodeću ulogu bi zauzela „avanguard”. Saint-Simon je prepoznao u umjetnosti, nauci i industriji izvor i garanciju napretka buržoaskog društva, društva građanina-pojedince i mase, kapitala i kulture. Simonova avangarda u nauci, tehnici i umjetnosti postala bi lider u zlatnim godinama razvoja buržoaskog društva¹⁰, a njegova vizija obnove društva bila je usredsređena na pokretačku ulogu trostruke avangarde, koju su činili naučnik, inženjer i umjetnik i svi zajedno bi trebali raditi na unapređivanju napretka i prosperiteta u društvu. (...) ¹¹ U Saint-Simonovom zamišljenom društvu, umjetnici su sebi odredili vodeću ulogu:

„Hajde da se ujedinito. Da bismo postigli naš jedini cilj, svakom od nas će pasti poseban zadatak. Mi, umjetnici, služićemo kao avangarda: među svim oružjem koje nam je na raspolaganju, moć umjetnosti je najbrža i najefikasnija. Kada želimo da širimo nove ideje među ljudima, koristimo zauzvrat liru, odu ili pjesmu, priču ili roman; te ideje ispisujemo na mermer ili platno... Ciljamo na srce i maštu, pa je naš efekat najživopisniji i najodlučniji.”¹²

⁹ Paul Wood, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, 221.

¹⁰ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986), 4–5.

¹¹ Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, 191–192.

¹² Henri de Saint-Simon, *The Artis, the Savant and the Industrialist 1825*, u: „Art in Theory - 1815-1900 - an Anthology of Changing Ideas”, Harrison Charles, Wood Paul and Gaiger Jason, (Blackwell Publishing, Oxford UK, 2000), 40.

Uspostavljajući tako vezu između mislioca ili naučnika, inženjera i umjetnika, Saint-Simon, prvi povezuje avangardu i umjetnost,¹³ odnosno avangardu izmiješta iz vojnog u umjetničko polje i daje joj moderno značenje kao kulturnom pojmu.¹⁴ Za razliku od Saint-Simona, Charles Fourier, drugi socijalista-utopista, avangardu je vidio kao put promjena od kapitalizma ka socijalizmu.¹⁵ Za njega je ideja umjetničke avangarde bila sasvim politička ideja, ona je podjednako revolucionarna i radikalna. Naime, avangardizam umjetnosti vezan je za ideje radikalizma koje nisu samo kulturne već i političke.¹⁶

Politički radikalizam vezan je i za marksističko-lenjinističke teoretičare. Pojam avangarda bio je za njih isključivo politički jer su avangardu vidjeli kao onu snagu društva koja je sposobna da izvrši ukidanje buržoaskog i uspostavljanje novog i pravednijeg komunističkog uređenja. Karl Marks i Fridrich Engels su uveli u svojoj kritici buržoaskog društva, pogotovo u pariskim rukopisima o „Prvoj internacionali” i „Komunističkom manifestu”, radničku partiju kao avangardu radničke klase. Avangarda je svoje puno političko značenje poprimila u dokumentima „Druge internacionale” (1889–1916), a Vladimir Iljič Lenjin je u svom članku „Что делать” – „Šta da se radi” (1902) imenovao Partiju kao avangardu radničke klase.¹⁷

Avangardu je u Evropi obilježio, kako je Huyssen uočio, nestabilan odnos između politike i umjetnosti od vremena Saint-Simona do tridesetih godina XX vijeka kada se politička i umjetnička avangarda razdvajaju.¹⁸ U tom kontekstu najznačajniju ulogu odigrao je tekst Clementa Greenberga „Avangarda i kič”, napisan 1939. godine. U eseju Greenberg posmatra postojanje avangarde i kiča kao dvije suprotstavljene pojave. Pri određenju avangarde pošao je od njenog odnosa prema kiču. Greenberg vidi kič kao proizvod industrijske revolucije koja je urbanizovala mase Zapadne Evrope i Amerike i stvorila ono što se zove univerzalna pismenost, odnosno popularna i komercijalna kultura koja je zastupljena među masama (ilustrovane novine, naslovne strane časopisa, popularna komercijalna umjetnost i književnost, reklame, stripovi i Hollywoodski filmovi). Kič je za Greenberga sva nova univerzalna kultura, odnosno

¹³ Paul Wood, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, 216.

¹⁴ Piet Strydom, *Sociology of Art – Theories of the Avant Garde*, (Lecture, January–March 1984. Department of Sociology, College Cork, 1984), 11.

¹⁵ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 5.

¹⁶ Piet Strydom, *Sociology of Art – Theories of the Avant Garde*, 12..

¹⁷ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 5.

¹⁸ Ibid, 6.

(„oličenje svega beznačajnog u savremenom životu”),¹⁹ dok je avangarda sa jedne strane bila logičan razvoj umjetnosti, a sa druge kao i svaka umjetnost, usko povezana „zlatnom pupčanom vrpcom”²⁰ sa vladajućom klasom. Funkcija avangarde nije bila da eksperimentiše, nego da pronade put kojim bi ona mogla da nastavi svoje kretanje nezavisno od ideoloških konfuzija i nasilja. Greenberg navodi da se razlika između avangarde i kiča ogledala u činjenici da je svaka od njih namijenjena različitoj publici. Avangarda je predodređena za visoku klasu – buržoaziju te na taj način kič ostaje prihvatljiv samo običnom narodu – masama. Umjetnost koja je okrenuta masama neminovno se degradira i pretvara u kič. Greenberg avangardu opisuje kao „pure art” – čistu umjetnost, koja se udaljava od sadržaja i kreće ka formi, a kič (kitsch) kao umjetnost koja se mehanički proizvodi i izaziva lažnu senzaciju.²¹ Greenberg ne računa na uticaj tehnologije u umjetnosti – avangarda je čista umjetnost, odvojena od društva, odnosno avangarda je za njega apstraktna umjetnost. Vrhunac njegove formalističke kritike može se naći u eseju „Modernističko slikarstvo” gdje, oslanjajući se na ideju samokritike Immanuela Kanta, navodi da se samokritika u umjetnosti može ostvariti samo u različitim oblicima praksi koje su jedinstvene i nezavisne jedna od druge.²²

Po Lamoureux, Greenberg nije smatrao da postoji veza masovne kulture i avangarde, tj. mislio je da se avangarda povlači pred sveprisutnošću masovne kulture, što je, kako autorka zaključuje, ostalo problematično zato što je takvo povlačenje sve više neodrživo. Lamoureux objašnjava da je uvijek postojala tanka veza između masovne kulture i avangardne umjetnosti,²³ a to upravo prepoznaje Greenbergov savremenik Walter Benjamin. U eseju „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije” iz 1936. godine, Benjamin prepoznaje nove tehnologije kao nešto dobro i korisno za umjetnost.

Kraj XIX i početak XX vijeka obilježio je razvoj tehničkih sredstava komunikacije. Masovnu kulturu u obliku u kome je danas poznata na Zapadu, nije moguće zamisliti bez tehničkih sredstava komunikacije, ona zavisi od tehnologija masovne proizvodnje i masovne reprodukcije. Generalno se uočava da tehnologija suštinski mijenja život u XX vijeku, još je

¹⁹ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, u: „Pollock and After: The Critical Debate and its Origins”, Francis Frascina, (New York: Harper&Row, 1986), 25.

²⁰ Ibid, 24.

²¹ Ibid, 29.

²² Clement Greenberg, „Modernist Painting”, u: *Modern Art and Modernism: A Critical anthology*, Francis Frascina and Charles Harrison, (New York: Harper&Row, 1982)

²³ Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, 200–201.

vidljivije da tehnologija i iskustvo sa upotrebom tehničkih dostignuća radikalno mijenjaju umjetnost.²⁴ Promjene nastale kao posljedica takvog ubrzanog tehnološkog razvoja početkom XX vijeka navele su Benjamina da se osvrne na njihov uticaj i posljedice u sferi umjetnosti. On polazi sa stanovišta da je reprodukcija umjetničkog djela uvijek bila izvodljiva, ali da se tehnička reprodukcija kao novina postupno javljala. Pojava fotografije, a kasnije i filma, promijenila je način stvaranja umjetničkog djela tako što se sa manuelnog prešlo na vizuelni način stvaranja.²⁵ Tehnička reprodukcija je samostalnija u odnosu na manuelnu i otvara mogućnost da kopiju originala izmjesti iz svog prostora i približi je primaocu. Navodeći kao primjer fotografiju, film i gramofon, Benjamin prepoznaje moderna tehnička sredstva kao novi način i oblik umjetničkog izraza.²⁶

Benjamin uvodi pojam „aure” umjetničkog djela, odnosno njegove autentičnosti ili skupa karakteristika koje se mogu prenijeti tradicijom od materijalnog do istorijskog postojanja.²⁷ Auru jednog umjetničkog djela čini njegova jedinstvenost i neponovljivost, a njegovo jedinstveno postojanje vezuje ga za tradiciju.²⁸ Sama tehnika reprodukcije doprinosi da ono što je reprodukovano odvaja od jedinstvenosti, autentičnosti i tradicije. Međutim Benjamin u sredstvima tehničke reprodukcije, posebno fotografije i filma, vidi progresivni potencijal jer ono što je reprodukovano približava se primaocu lakše i brže.²⁹

Pojava fotografije kao prvog revolucionarnog reprodukcionog sredstva nagovijestila je krizu u umjetnosti. Kao odgovor nastaje učenje *l'art pour l'art* koje postaje teologija umjetnosti koja odbacuje socijalne funkcije umjetničkog djela.³⁰ Promjena sredstava tehničke reprodukcije u XX vijeku po Benjaminu uslovlila je promjenu načina opažanja umjetničkog djela, što je uslovlilo i promjenu odnosa masa prema umjetnosti. Način opažanja prelazi od individualnog na kolektivni.³¹ Benjaminov esej postao je za postmodernistički diskurs kritičnim antidotom Greenbergovom eseju „Avant-gard and Kitsch.”³²

²⁴ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 9–10.

²⁵ Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: *Eseji* (Nolit, Beograd, 1974), 116.

²⁶ Ibid, 118.

²⁷ Ibid, 119.

²⁸ Ibid, 121.

²⁹ Ibid, 120.

³⁰ Ibid, 122.

³¹ Ibid, 138.

³² Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, 199.

Odnos avangarde i umjetnosti, posebno masovne kulture, predmet je pažnje teoretičara umjetnosti sve do danas. Tako, Andreas Huyssen u svojoj knjizi „After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism” iz 1986. godine naglašava skrivenu dijalektiku između masovne kulture i avangarde.³³ Postojanje masovne kulture u zapadnim kulturama on povezuje s pojavom nove tehnologije XX vijeka i masovnih medija, odnosno masovne proizvodnje i masovne reprodukcije. Tehnološki napredak u XX vijeku uslovio je i sveobuhvatnu radikalizaciju kulture. Tehnologija je omogućila da avangarda pokuša da prevaziđe podjelu umjetnost/život i da umjetnost postane sredstvo u promjeni svakodnevnog života.³⁴

Hyussen smatra da je Benjamin prvi ukazao da se umjetnost u XX vijeku radikalno promijenila, mijenjajući uslove stvaranja, distribucije primjene/konsumacije umjetnosti zahvaljujući novim tehnologijama.³⁵ U stvari tehnologija igra važnu, ako ne i najvažniju ulogu u pokušaju avangarde da dokine podjelu „umjetnost/život” i stvori umjetnost u uslovima transformacije savremenog života. Po Hyussenu, nema ni jednog drugog faktora što utiče na avangardnu umjetnost kao što su dinamizam, kult mašina, ljepota tehnike, konstruktivistički i produktivistički elementi. Umjetnici su prihvatili kolaž, asemblaž, montažu i fotomontažu, fotografiju i film, umjetničke forme koje su osim što se reprodukuju, stvorene i za mehaničku reprodukciju.³⁶

Kada se govori o socijalnoj dimenziji značenja pojma „avangrada”, koje je kroz fotografiju i film prepoznao Walter Benjamin, ona se javlja u teoriji umjetnosti tek 1960-ih godina. Socijalnu dimenziju uvodi Renato Poggioli u svojoj knjizi „Teorija avangarde”, objavljenoj 1962. godine, (prevedenoj na engleski jezik 1968. godine).³⁷ Poggioli je pri definisanju avangarde pošao sa sociološkog stanovišta, odnosno ne posmatra je kao umjetnički rod već kao psihološko stanje.³⁸ On avangardu definiše kao pokret koji određuje specifična dijalektika koju čine četiri faktora: aktivizam, antagonizam, nihilizam i agonizam.³⁹ U procesu prihvatanja umjetničkog djela, avangardni umjetnik smatra da ima obavezu da se suprotstavi opštem ukusu,

³³ Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, 199–200.

³⁴ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 8.

³⁵ Ibid, 10.

³⁶ Ibid, 10.

³⁷ Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, 200–201.

³⁸ Renato Poggioli, „Pojam avangarde”, u: *Teorija i istorija pojma I*, (Narodna knjiga, Beograd, 1997), 22.

³⁹ Renato Poggioli, *Teorija avangardne umetnosti* (Nolit, Beograd, 1975), 64–65.

ukusu buržoazije kao predstavnika masovne kulture.⁴⁰ Dalje, Poggioli u svojoj analizi porijekla naziva i pojma konstatuje da se pojam „avangardna umjetnost” ne javlja prije posljednje četvrtine XIX vijeka, odnosno najranije u kulturi romantizma.⁴¹ Analizirajući ulogu i mjesto njegovog rada, Lamoureux navodi da je Poggioli značajan jer je prepoznao društvene dimenzije avangarde, ali njegovo dosljedno insistiranje na ulozi romantizma kao uslova mogućnosti avangarde ublažilo je koncept do tačke u kojoj je izgubila složene istorijske veze sa usponom industrijskog kapitalizma i prevlasti buržoazije u politici XIX vijeka.⁴²

U recentnijoj teoriji umjetnosti opšteprihvaćeno je određenje pojma avangarde koju je dao Peter Bürger u svojoj knjizi „Teorija avangarde”, koja je objavljena 1974. godine u Njemačkoj, a deset godina kasnije prevedena i na engleski jezik. Na Bürgerovu analizu avangarde najviše je uticao Renato Poggioli stavovima o avangardi koje je iznio u svojoj knjizi.⁴³ Za razliku od Poggiolija, Bürger je definisao avangardu kao posljednju od tri faze u razvoju istorije umjetnosti unutar buržoaskog društva. (...) ⁴⁴ i kasnije utvrdio da avangardni umjetnički pokreti imaju namjeru da se prevaziđu granice između umjetnosti i života, da napadnu institucije umjetnosti i autonomiju umjetnosti.⁴⁵

Bürger mijenja značenje pojma „avangarda” koje je do tada važilo, odnosno odvaja ga od esteticizma i poistovjećivanja s modernizmom. U svojoj knjizi posmatra avangardu sa dva aspekta koja su međusobno povezana i uslovljavaju se. Prvi je napad na instituciju umjetnosti, a drugi je revolucionarizacija života. Bürger dijeli avangardu na istorijsku i neoavangardu. U istorijsku avangardu spadaju pravci vremenski ograničeni i koji su se javili između dva svjetska rata (dadaizam, rani nadrealizam, ruska avangarda poslije Oktobarske revolucije, kao i italijanski futurizam, njemački ekspresionizam i uslovno kubizam). Ovim pojmom „istorijske avangarde” se izdvajaju od neoavangardi pedesetih i šezdesetih godina karakterističnih za Zapadnu Evropu.⁴⁶ Zajedničko za istorijske avangarde po Bürgeru je da ne odbacuju samo pojedinačne umjetničke postupke prošlih vremena već odbacuju prošlost umjetnosti u cjelini. Avangardni pokreti zagovaraju radikalni prekid sa tradicijom i istovremeno kreću protiv

⁴⁰ Renato Poggioli, *Teorija avangardne umjetnosti* (Nolit, Beograd, 1975), 102.

⁴¹ Renato Poggioli, „Pojam avangarde”, 34.

⁴² Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, 200–201.

⁴³ Ibid, 200–201.

⁴⁴ Ibid, 202.

⁴⁵ Ibid, 202.

⁴⁶ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, (Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998), 50.

institucija umjetnosti u građanskom društvu.⁴⁷ Objedinjavanje života i umjetnosti, koje avangarde zahtijevaju, može se ostvariti samo ukoliko se estetski potencijal uspješno oslobodi od institucionalnih stega koje onemogućavaju njegovu društvenu djelotvornost.⁴⁸ Zapravo, napad na instituciju umjetnosti je uslov za ostvarivanje utopije u kojoj su umjetnost i život objedinjeni. U istoriji umjetnosti avangardom se smatraju radikalni pristupi transformaciji umjetnosti, umjetnika, svijeta umjetnosti i umjetničkog djela.

Bürger istovremeno dovodi u pitanje ispravnost određenja avangarde koju je postavio Clement Greenberg. Bürgerova avangarda ima vremenski okvir koji obuhvata drugu deceniju XX vijeka koju karakteriše njena socijalna funkcija – kritika institucija umjetnosti. Greenberg je odredio avangardu u odnosu na kič – avangarda se suprotstavlja kiču kroz modernu formalističku tradiciju elitističke kulture koja se duboko oslanjala na očuvanje institucije umjetnosti. Bürgerova avangarda je otjelotvorena u praksama koje su upravo isključene iz Greenbergovog *mainstream panteona* s obrazloženjem da su, poput konstruktivizma i produktivizma, obojeni političkim projektom ili Dade, zabrinute za porozne granice između umjetnosti i praktičnog života, pa i nadrealizma.⁴⁹

Period druge polovine XIX vijeka Bürger objašnjava kao vrijeme kada dolazi do odvajanja umjetnosti od stvarnosti i insistiranja na autonomiji umjetnosti, koja je nekada oslobodila umjetnost iz crkvenih i državnih okvira. Ali ta njena autonomija ili *l'art pour l'art* („umjetnost radi umjetnosti”), koja je označila raskid sa društvom, dovela je do bezizlazne situacije, najpogodnije predstavnicima esteticizma. Tako je istorijska avangarda pokušala da prevaziđe izolaciju umjetnosti iz životne prakse negirajući „ona opredjeljenja koja su od suštinske važnosti za autonomnu umjetnost: (disjunktura) razdvajanje umjetnosti i životne prakse, individualna produkcija i individualna recepcija.”⁵⁰ Avangardna nastojanja da se umjetnost vrati u životnu praksu za Bürgera predstavljaju zatvaranje praznine koja razdvaja umjetnost od stvarnosti. On dalje navodi da istorijska avangarda više nije kritikovala samo umjetnosti za umjetnost (*art qua art*), već je bila usmjerena na kritiku i „institucije umjetnosti” koja se

⁴⁷ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, 50–51.

⁴⁸ Ibid, 33.

⁴⁹ Johanne Lamoureux „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, 202.

⁵⁰ Gail Day, „Art, love and social emancipation: on the concept „avant-garde” and the interwar avant-gardes”, u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the Avant-Gardes*, (New Heaven, London: Yale University, 2004), 322.

razvijala u buržoaskom društvu od XVIII vijeka.⁵¹ Suština avangardne prakse je prema Bürgeru „napad na status umjetnosti u buržoaskom društvu” i umanjenje jaza između umjetnosti i života: „Avangarda je u svojim pokušajima da smanji taj jaz, umanjila značaj „institucionalne umjetnosti”, odnosno umjetnosti koja je stvorena u institucionalnim okvirima i koja je proizvedena, podijeljena i prihvaćena u buržoaskom društvu.”⁵² Bürger takođe smatra da konačno avangarde žele da se ne mijenja umjetnost u smislu života, ali i život u smislu umjetnosti.⁵³ Odbijao je da prihvati razdvajanje umjetnosti i života, odnosno da se negira autonomija i da se umjetnost i život supstituišu.⁵⁴

Istorijska avangarda je zasnovana na umjetničkom eksperimentu, na interdisciplinarnom radu i na utopijskom, političkom, društvenom i etičkom projektu, odnosno na eksperimentu i traženju novih oblika izražavanja, upotrebi i povezivanju različitih medija u stvaranju umjetničkog djela kao što je npr. tehnika kolaža odnosno fotomontaže. Bürger se posebno osvrće na tehniku fotomontaže, koju objašnjava kroz komparaciju organskog i neorganskog umjetničkog djela odnosno načina na koji se umjetnici odnose prema materijalu. Umjetnik koji proizvodi organsko djelo odnosi se prema materijalu kao prema cjelini, prema nečemu živom, i poštuje njegovo značenje, dok avangardnom umjetniku materijal je samo materijal koga uzima iz životnog totaliteta i fragmentira ga, a zatim „spaja fragmente s namjerom da prezentuje smisao (pri čemu smisao može biti i ukazivanje na to da nema više nikakvog smisla). Djelo se stoga više ne stvara kao organska cjelina, nego se montira od fragmenata,”⁵⁵ tako da „razbija privid totaliteta.”⁵⁶ Ono se opire organskom koje oslikava pomirenje čovjeka i prirode, koje je sazdan prema sintagmatskom strukturnom obrascu; dijelovi i cjelina obrazuju dijalektičko jedinstvo.”⁵⁷ Neorgansko djelo kako navodi Theodor Adorno, bazirano je na principu montaže i ne pokazuje privid pomirenja. Fragmenti iz realnosti mijenjaju umjetničko djelo, narušavaju osjećaj cjeline. Slikar ne oblikuje cjelinu slike, već dijelovi realnosti postaju nova slika, „oni više nisu znaci koji stoje za stvarnost, oni *jesu* stvarnost.”⁵⁸

⁵¹ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 7–8.

⁵² Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 7–8.

⁵³ Gail Day, „Art, love and social emancipation: on the concept „avant-garde” and the interwar avant-gardes”, 322.

⁵⁴ Ibid, 322.

⁵⁵ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, 108–109.

⁵⁶ Ibid, 111.

⁵⁷ Ibid, 120.

⁵⁸ Ibid, 118–119.

Ono što bi po Bürgeru istorijska avangarda trebala da uradi, jeste da upravo negira to odvajanje umjetnosti od životne prakse. Cilj avangarde, da spoji umjetnost sa životom, da negira autonomiju u umjetnosti, odnosno da teži da se umjetnost dovede u životnu praksu. Od avangardnog umjetnika se očekuje da se društveno ili politički angažuje, tako da umjetnost postaje oblik aktivnog djelovanja u datim društvenim, historijskim, kulturnim i političkim uslovima. Njegov stav je da istorijska avangarda treba da postavi život u skladu sa umjetnošću,⁵⁹ da umjetnici treba da svoju ulogu prepoznaju i iskoriste u širim društveno-političkim i kulturnim praksama. To su upravo prepoznali i postigli protagonisti ruskog avangardnog pravca-konstruktivizma.

Nažalost, početkom 30-ih godina XX vijeka uspostavljaju se totalitarni režimi kako u Njemačkoj i Italiji, tako i u Sovjetskom savezu, koji su označili kraj istorijskih avangardi.⁶⁰ Iako je avangarda doživjela svoj kraj u praksi, u teorijskim raspravama još je uvijek neiscrpna tema.

⁵⁹ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, 79.

⁶⁰ Amra Latifić, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, 12.

2. Pojava i razvoj ruske avangarde

2.1 Istorijske prilike

Kraj XIX i početak XX vijeka prostor Rusije obilježile su intenzivne društvene i političke promjene. Sa dolaskom na presto cara Nikolaja II Romanova 1894. godine počela je nagla industrijalizacija zemlje, a posebno su se proširili teška industrija, rudarstvo i proizvodnja nafte. U oblastima proizvodnje, trgovine, bankarstva i javnog prevoza, Rusija je počela da liči na svoje evropske susjede. Ruska srednja klasa sve je više jačala, dok su istovremeno radničke plate bile male, a uslovi rada teški. Nepovoljan položaj radnika i seljaka izazvao je višemjesečne političke proteste, štrajkove i sukobe sa vladinim snagama u toku 1905. godine. Romanov je uspio da smiri sukobe i da zadrži vlast, a Rusija je dobila prvi parlament u istoriji. Početak Prvog svjetskog rata Rusija je dočekala sa vojskom koja je bila u procesu reorganizacije. Na početku rata različite političke frakcije su se ujedinile, ali ubrzo su počele da se iskazuju finansijske i političke slabosti. Političke i društvene promjene su bile neizbježne.⁶¹

Točak radikalnih političkih i društvenih promjena u Carskoj Rusiji zahuktao se u Februarskoj revoluciji koja je trajala od 8. do 12. marta 1917. godine. Rezultat Februarske revolucije je bio abdikacija cara Nikolaja II Romanova i pad carizma. Ruska država i društvo su počeli da se mijenjaju iz korijena.⁶² Nakon abdikacije cara Nikolaja II Romanova formirana je Demokratska vlada. Boljševička partija predvođena Vladimirom Lenjinom je 7. novembra 1917. godine (25. oktobra po julijanskom kalendaru) osvojila carsku palatu Zimski dvorac u Petrogradu i revolucionarnim prevratom smijenila privremenu Demokratsku vladu i uspostavila vladavinu Sovjeta u čijem su sastavu bili predstavnici radnika, seljaka i vojnika. Boljševici su donijeli niz zakonskih rješenja kojima su postavili temelje vladavine nove komunističke vlasti i nametnuli diktaturu u ime radničke klase. Neprijatelji Revolucije (bijeli) su pokušali da svrgnu boljševike sa vlasti i 1921. godine, nakon tri godine građanskog rata, boljševici (crveni) su izašli kao pobjednici. Krajem 1922. godine, kao rezultat pobjede,

⁶¹ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (Academic Studies Press, Brighton, 2012), 14–15.

⁶² Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva* (Geopoetika, Beograd, 1998), 139.

osnovan je Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika (SSSR), prva država sa socijalističkim društvenim uređenjem.⁶³

U ovakvom okruženju velikih društvenih promjena javila se ruska avangardna umjetnost (1905-1934). U okviru ruske avangarde, posebno se izdvaja period nakon Oktobarske revolucije, kada se dogodio kratkotrajan, ali slavan pokušaj modernizacije ruske umjetnosti u kojem je avangarda postala službeni stil. Konstruktivizam je, prema Peteru Bürgeru, jedan od najznačajnijih pravaca istorijske avangarde. Javio se kao rezultat postrevolucionarnog doba modernizacije, progressa i izgradnje jednog novog društva u kome umjetnost daje primat novoj socijalnoj, političkoj, ekonomskoj i kulturnoj realnosti i životu koji oni donose.⁶⁴

2.2. Umjetnost i vlast u postrevolucionarnom sovjetskom društvu

Nakon Oktobarske revolucije počeo je da se stvara novi odnos između umjetnosti i društva, društva i pojedinca, u kome umjetnik dobija novu ulogu u društvu. Tokom ovog perioda, ruska avangarda je imala veoma važnu ulogu u političkoj i društvenoj agitaciji za radikalne promjene.⁶⁵ Posebno mjesto, odnosno kako ističe Magdalena Dabrowski „važnu ulogu u kulturno-političkom oblikovanju zemlje” imali su umjetnici koji su vjerovali da su njihove ideje srodne idejama Revolucije.⁶⁶ Tako je jedna grupa umjetnika, među kojima su Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Varvara Stepanova, Vladimir Mayakovski, Džiga Vertov i Gustav Klutsis, radeći u otežanim uslovima na početku i oštroj cenzuri kasnije, bila posvećena ideji revolucije radničke klase – iz koje će nastati novi poredak međunarodnog socijalizma.⁶⁷ Svoje umjetničke ideale stavili su na raspolaganje sovjetskom društvu i u tom procesu su nastala jedinstvena umjetnička djela.⁶⁸ Iako su prihvatili ideje Revolucije, ovi umjetnici nisu

⁶³ Aleksandr Rodchenko: (brochure) 25. june to 6. october 1998. Museum of Modern Art, New York

⁶⁴ Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, 138.

⁶⁵ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, 16.

⁶⁶ The Museum of Modern Art, „Release Revolution: Russian Avant-Garde, 1912–1930. Rare works from Museum collection on view”, No. 108, (Moma, New York, 1978), 3.

⁶⁷ Paul Wood, „The Politics of the Avant-Garde” u: *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, (Guggenheim Museum, New York, 1992), 1–2. (Solomon R. Guggenheim Museum / State Tret'jakov Gallery / State Russian Museum / Schirn Kunsthalle Frankfurt), 18.

⁶⁸ Amra Latifić, „Revolucionarna ruska umjetnička praksa i redefinisanje ruske avangarde: totalitarnost avangardnog projekta”, u: *Filolog*, VII, 14, (Filološki fakultet u Banjaluci, Banja Luka, 2016), 365.

predstavljali jedinstvenu grupu istomišljenika. Svi su imali zajednički cilj – da umjetnost promijeni svoj status, ali način postizanja cilja nije bio za sve isti.⁶⁹

Stvaranje novog društva bio je zajednički cilj boljševika i protagonista ruske avangardne umjetnosti. Boljševici su kao cilj svoje borbe postavili stvaranje novog i pravednijeg društva, a kao saveznike u obnovi društva u oblasti umjetnosti i kulture prepoznali su umjetnike. Sa druge strane, umjetnici su prepoznali mogućnost da aktivno učestvuju u stvaranju novog društva kroz ostvarivanje svojih stvaralačkih ideja. Vođeni idejom da su „evropski revolucionarni pokreti prethodili društvenim preobražajima,”⁷⁰ umjetnici su aktivno učestvovali u izgradnji novog društva i bili posvećeni Revoluciji i zadatku izgradnje što je, kako Paul Wood navodi, isticao i Mayakovski u svojim pismima iz 1923. godine.⁷¹ Svojim zalaganjem i radom u službi Revolucije pokazali su da su za „stvarnu demokratizaciju i socijalizaciju umjetnosti”,⁷² a njihova ideja vodilja bila je „umjetnost na ulice, u fabrike, u radničke stanove”.⁷³ Stvarajući novi jezik bili su svjesni da je on potreban za mase nepismenih i polupismenih ljudi i da im se ono što predstavljaju mora prilagoditi i biti razumljivo.⁷⁴ Tako umjetnost nije pasivni posmatrač, već ona ima novu ulogu - „počinje da služi kao sredstvo nacionalne politike u kojoj se politički programi izvode isključivo preko umjetnosti.”⁷⁵

Odbačena je „umjetnost radi umjetnosti” (*l'art pour l'art*) u korist umjetnosti kao prakse usmjerene ka stvaranju novog socijalističkog društva. Komunizam je počeo da privlači veliki broj sljedbenika i simpatizera. Umjetnici ruske avangarde su smatrali da je umjetnost život i događaj koji pripada svima, a ne privilegija buržoazije i izolovanog pojedinca. Vjerovali su u moć umjetnosti i stvarali „konstrukciju novog svijeta”. Taj „novi svijet” predstavljali su političkim programom uz pomoć umjetnosti propagande.

O ulozi avangarde u stvaranju novog sovjetskog društva Amra Latifić navodi sljedeće:

⁶⁹ John E. Bowl, „Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration” in *Art Journal*, (The College Art Association of America, New York, 1981), 215.

⁷⁰ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, (Zagreb: Naklada CDD, 1979), 15.

⁷¹ Paul Wood, „The Politics of the Avant-Garde” u: *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, 18.

⁷² Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, 28.

⁷³ Ibid, 28.

⁷⁴ Ibid, 28.

⁷⁵ Amra Latifić, „Revolucionarna ruska umjetnička praksa i redefinisavanje ruske avangarde: totalitarnost avangardnog projekta”, 372.

„Nova sovjetska umjetnost, koja je proglašena zvaničnom, po Lenjinovim riječima, zamišljena je kao „dio opšteg zadatka partije”. Orijentacija umjetnika ka uniformnosti postala je vrlo bitna za legitimnost političke moći. Iza politike avangarde krila se težnja da umjetnik treba da uspostavi diktaturu nad umjetničkim institucijama, što će ubrzo i uraditi umjetnici poput Malevicha, Tatlina, Kandinskog, Rodchenka, Stepanove i drugih. U podršci novom režimu umjetnici su ubrzo postali rukovodioci muzeja, umjetničkih škola i drugih umjetničkih institucija. Umjetnik avangarde bio je dužan da u novom društvenom poretku dobije i političku moć.”⁷⁶

Uspostavljanje novog oblika vladavine u postrevolucionarnom periodu, uloga umjetnosti i umjetnika u novom društvenom poretku – zahtjevali su i novu organizaciju umjetničkih institucija. Tako je, neposredno poslije Revolucije, u novembru 1917. godine Savjet narodnih sovjeta osnovao Narodni komeserijat za kulturu – NARKOMPROS koji je imao status ministarstva.⁷⁷ U nadležnosti Narkomprosa bila je organizacija rada institucija u svim segmentima kulture i obrazovanja.⁷⁸ U cilju bolje organizacije i djelovanja, Narkompros je donio odluku o osnivanju nekoliko važnih odjeljenja i organizacija. U januaru 1918. godine pri Narkomprosu je osnovano Odjeljenje likovnih umjetnosti – IZO sa ciljem da organizuje rad državnih umjetničkih škola, muzeja, izložbi, javnih umjetničkih projekata i publikacija i da se stara o umjetnosti i aktivnostima umjetnika u zemlji. Na čelo Odjeljenja je imenovan slikar David Shterenberg (1881–1948).⁷⁹ U jesen 1919. godine u Moskvi je kao sekcija IZO osnovano Društvo mladih umjetnika –OBMOKhU. Osnivači društva su bili studenti Državnog studija slobodnih umjetnosti – GSKhM. Društvo je bilo aktivno do 1922. godine. Posebno su bili aktivni u pripremama obilježavanja godišnjice Oktobarske revolucije i prvomajskih praznika, a jedna od aktivnosti bila je i organizacija izložbi.⁸⁰

Značajnu ulogu u stvaranju proleterske kulture imao je Proletkult (Organizacija za proletersku kulturu), osnovan 1906. godine sa sjedištem u Petrogradu. Organizacija je

⁷⁶ Amra Latifić, „Revolucionarna ruska umjetnička praksa i redefinisanje ruske avangarde: totalitarnost avangardnog projekta”, 373.

⁷⁷ Christina Lodder, „Art of the commune politics and art in soviet journals 1917–20”, in *Art journal* Vol.52, No.1, (Political journal's and art 1910–40., Published by: CAA, 1993), 24.

⁷⁸ Pamela Kachurin, „Making modernism soviet, The Russian avant-gard in the early soviet era, 1918–1928”, (Northwestern university press, Evenston, Illinois, 2013), 4.

⁷⁹ *Ibid*, 4.

⁸⁰ Cristina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists” u: *Russian constructivism*, (Vale University Press – New Haven and London, 1983), 67.

promovisala obrazovanje radničke klase i organizovala škole, klubove, pozorišta i časopise. Proletkult je postao djelotvorno tijelo tek sa revolucijom, odnosno kada je proletarijat stvorio svoju državu, izveo društveno-ekonomski preobražaj i obezbijedio uslove da stvori svoju kulturu i umjetnost.⁸¹ Kamila Gray ističe da su umjetnici Proletkulta smatrali da je umjetnost „proizvod društva koji je uslovljen društvenom sredinom. Ona je, takođe, sredstvo organizovanja radničke klase (...) Proletarijat mora imati vlastitu „klasnu” umjetnost kako bi organizovao svoje snage u borbi za socijalizam”.⁸² Despotović je zaključio da su vodeći boljševički revolucionari Vladimir Lenjin i Lav Trocki kritikovali rad Proletkulta zbog ekstremne isključivosti prošlosti i tradicionalne umjetnosti, pa je ukinut dekretom 1923. godine.⁸³ Premda je Proletkult ukinut dekretom, njegova ideologija je nastavila da živi u umjetničkim školama i grupama umjetnika, smatrali su ga „istinskim predstavnikom proleterske kulture.”⁸⁴ Duh Proletkulta bio je posebno prisutan u Inhkuku gdje su se ostvarivale ideje umjetnika tzv. lijevog fronta.⁸⁵

Saglasno novim potrebama društva i novim operativnim usmjerenjima reorganizuju se nastavni i vaspitni programi visokih škola i akademija. Tradicionalne akademije su zamijenile mjesto sa novim tipom visoke škole (VkhUTEMAS – Umjetničko tehnička radionica višeg stepena) i instituta (INHkUK – Institut umjetničke kulture).⁸⁶ U decembru 1920. godine, Odjeljenje za likovne umjetnosti – IZO je podnijelo Savjetu narodnih komesara pedagoški plan za reorganizaciju Slobodnih umjetničkih studija u Više umjetničko-tehničke studije (VkhUTEMAS – Visshie gosudarstvennie khudozhestvenno-tehnhicheskie masterskie). Vkhutemas je definisan kao „posebna umjetnička i visoko-umjetnička industrijska obrazovna ustanova”⁸⁷ za pripremu „umjetnika zanatlija više kvalifikacije za industriju”.⁸⁸ Nastava je obuhvatala osnovne i specijalističke studije na kojima su se izučavali slikarstvo, skulptura, tekstil, keramika, arhitektura, prerada drveta i prerada metala.⁸⁹

⁸¹ Christina Lodder, „Art of the commune politics and art in soviet journals 1917–20”, 24.

⁸² Kamila Grej, *Ruski umjetnički eksperiment 1863–1922*. (Izdavački zavod Jugoslavija, 1978), 244.

⁸³ Jovan Despotović, „Ideja i praksa ruskog konstruktivizma”, *Delo*, Apstraktna umetnost, XXV, 6–7, (Redakcija Beograd Terazije 11, Beograd, 1979), 114–132.

⁸⁴ Kamila Grej, *Ruski umjetnički eksperiment 1863–1922*. , 245.

⁸⁵ Jovan Despotović, „Ideja i praksa ruskog konstruktivizma”, 114–132.

⁸⁶ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, 18.

⁸⁷ Vahan D. Barooshian, „Vkhutemas and Constructivism”, *Soviet Union* 3. pt. 2, u: *The Soviet and Post-Soviet Review*, (Aurora, N.Y., U.S.A., 1976), 198.

⁸⁸ Ibid, 198.

⁸⁹ Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 115.

Institut umjetničke kulture – INHkUK osnovan je u martu 1920. godine kao naučno-istraživačka škola za likovne umjetnosti pri Odjeljenju likovnih umjetnosti – IZO Narkomprosa. Program i statut Instituta je sačinio Vasilij Kandinsky. Institut je imao veoma važno mjesto u sovjetskoj kulturi⁹⁰ do 1922. godine kada je ušao u sastav Državne akademije nauka i umjetnosti.⁹¹ U Programu su kao tema proučavanja definisana formalna sredstva u različitim vrstama umjetnosti – muzika, slikarstvo i skulptura i njihov uticaj na gledaoce.⁹² Rad Inhkuka može se podijeliti u tri faze. Prva faza je od 1920. do 1921. godine kada je Institut djelovao na bazi teorije koju je zastupao Kandinsky, drugi period je u toku 1921. godine kada je na čelu bio Rodchenko i treći period je od 1921. do 1924. godine kada je na čelu Instituta Osip Brik, a produktivistička umjetnost zastupljena u radu Instituta.⁹³ Rad instituta su obilježile duge i mnogobrojne diskusije o mjestu umjetnika i umjetnosti u novom društvu iz kojih se izrodila teorija konstruktivizma.

Povezanost Vkhutemasa i Inhkuka je bila dosta čvrsta budući da je većina umjetnika koji su predavali u Vkhutemasu istovremeno pripadala i Inkhuku.⁹⁴ Postepeno, Vkhutemas je postao mjesto gdje su se vodili ogorčeni sporovi i rasprave između konstruktivista i realista, dvije dijametralno suprotne grupe, zbog različitog pristupa i programa rada.⁹⁵ Ovi sporovi doveli su do toga da su realisti polako preuzeli kontrolu u Vkhutemasu.⁹⁶ Postepeno uklanjanje konstruktivista iz Vkhutemasa označilo je početak kraja konstruktivističke ideologije, a bitka između pristalica novih i tradicionalnih oblika umjetničkog obrazovanja neprekidno je trajala do kraja 1920-ih godina XX vijeka. Unutar Vkhutemasa, krajem 1920-ih godina, ponovni naglasak je dat na štafelajno slikarstvo, realizam i reprezentativne forme,⁹⁷ što najavljuje i ono što će uslijediti kasnije dolaskom Staljina na vlast – uspostavljanje socijalističkog realizma kao zvaničnog stila, centralizaciju umjetničkih škola i u skladu s tim kraj konstruktivizma i uopšte, avangardnih praksi.

⁹⁰ Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 78.

⁹¹ Jovan Despotović, „Ideja i praksa ruskog konstruktivizma”, 114–132.

⁹² Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 79.

⁹³ Selim O. Khan-Magomedov, „The discussions at Inkhuk”, u: *Rodchenko the complete work*, (The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1986), 59.

⁹⁴ Vahan D. Barooshian, „Vkhutemas and Constructivism”, 200.

⁹⁵ Ibid, 205.

⁹⁶ Ibid, 206.

⁹⁷ Ibid, 206-207.

2.3. Nastanak i razvoj konstruktivizma

Pojmovi „konstruktivista” ili „konstruktivizam” se često koriste prilično neodređeno za „opisivanje umjetnosti koja je karakteristično geometrijska i apstraktna, u kojoj preciznost oblika i njihove matematičke kvalitete izazivaju asocijacije na inženjerstvo i tehnologiju, te na progresivne društvene i naučne vrijednosti.”⁹⁸ Naziv „konstruktivizam” kao riječ sa latinskim korijenom (*construere* – sagraditi, stvoriti⁹⁹), trebalo je da označi tehničko, produktivno stvaranje. Konstruktivizam je, kao umjetnički i arhitektonski pokret, bio pod dubokim uticajem evropskog kubizma i, istovremeno, futurizma. Strastveno futurističko divljenje prema mašinama i tehnologiji, funkcionalnosti i savremenim industrijskim materijalima (plastika, čelik i staklo) naveli su protagoniste konstruktivizma da se nazivaju inženjerima umjetnosti.¹⁰⁰ To se moglo povezati sa samim procesom stvaranja umjetničkih dijela; struktura djela nastaje slaganjem i nadogradnjom odabranih „gradivnih” elemenata koji su bili u obliku jednostavnih geometrijskih oblika, poput kruga, trougla, kvadrata i linije, i koji su nanošenjem boje uzajamnim djelovanjem stvarali određenu tenziju unutar slike.”¹⁰¹

Izvori nastanka konstruktivizma mogu se prepoznati u radovima Vladimira Evgrafovicha Tatlina i Nauma Gaboa. Ciklus radova Tatlina iz 1913. godine, u kojima eksperimentišu konstruišući male trodimenzionalne predmete od metala, drveta ili stakla, Lodder navodi kao prve neutilitarne konstrukcije u Rusiji.¹⁰² U svom članku „Ideja i praksa ruskog konstruktivizma” Jovan Despotović je nešto izričitiji kada navodi da je Vladimir Tatlin rodonačelnik konstruktivizma i da njegov ciklus reljefa predstavlja početak konstruktivističkog pokreta u cjelini,¹⁰³ dok drugi tu ulogu daju autorima „Realističkog manifesta.”

Svoje ideje o konstruktivizmu zajedno su predstavili Naum Gabo i Antoine Pevsner u tekstu „Realistički manifest” (*Realistisheskii manifest*)¹⁰⁴ koji je objavljen 5. avgusta 1920.

⁹⁸ Christina Lodder „Soviet Constructivism” u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the 20th Century. Art of the Avant-Gardes*, (Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 2004), 359.

⁹⁹ Bratoljub Klajić, *Veliki rječnik stranih riječi*, 691.

¹⁰⁰ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, 13.

¹⁰¹ Nađa Božović, „Umetnički pravci koji su uticali na razvoj dizajna”, https://www.popwebdesign.net/popart_blog/2018/06/umetnički-pravci-koji-su-uticali-na-razvoj-dizajna/ (pristup: 15.3. 2021.)

¹⁰² Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 7.

¹⁰³ Jovan Despotović, „Ideja i praksa ruskog konstruktivizma”, 114–132.

¹⁰⁴ Tekst Manifesta je napisao Gabo, a Pevsner je kao potpisnik prihvatio iznijete principe.

godine u Moskvi, odnosno obiljepljen širom grada.¹⁰⁵ U Manifestu su iznijeli principe konstruktivne tehnike i njene teorijske osnove. Predstavljeno je pet principa koji daju kratak pogled na čisto umjetničko shvatanje trodimenzionalnih radova koje je Gabo uradio u Rusiji u fazi neutilitarne konstrukcije.¹⁰⁶ Pored pet postavki iznesenih u Manifestu, gdje se „odriču boje kao pikturnalnog elementa.”, „deskriptivne vrijednosti linije” i „mase kao skulpturalnog elementa” i uvode korištenje novih medija (dinamičkih i kinetičkih).¹⁰⁷ Pevsner i Gabo najavljuju i procvat nove kulture iz „rata i revolucije (tih purificirajućih bujica nadolazeće epohe).”¹⁰⁸ Autori Manifesta su objasnili da je opis „realistički” dat „jer želimo predstaviti novu realnost”.¹⁰⁹ Izraz „realistički”, naravno, ne podrazumijeva zabrinutost zbog realističkog, reprezentativnog prikaza, već suštinskog ili apsolutnog kvaliteta prikaza stvarnosti – značenjem koje su favorizovali mnogi ruski umjetnici. Moglo bi se, u stvari, tvrditi da je glavna funkcija „Realističkog manifesta” bila da konsoliduje različite ideje koje je ruska avangarda podržala mnogo prije 1920. godine, umjesto da unaprijedi potpuno nove. Sam Manifest je, kako je primijetio John Bowlt, imao mali uticaj na stvarni razvoj ruskog konstruktivizma ili ruske umjetnosti uopšte, ali je imao mnogo veći značaj u kontekstu zapadnog shvatanja konstruktivizma.¹¹⁰

Različita shvatanja prirode umjetnosti u postrevolucionarnom kontekstu dovela su do toga da su početkom 1920-ih godina prepoznata dva konstruktivizma. Prvi, nastao tokom 1920–21. godine, a drugi u jesen 1921. godine kada se od umjetnika zahtijeva veći angažman u oblasti industrijske proizvodnje. Prvi konstruktivizam predstavlja ekstremno intenziviranje široko modernističkog istraživanja pojma umjetnosti kao prvenstveno načina proizvodnje, a ne načina izražavanja. Pretežno apstraktan, mada ne isključivo takav, ovaj konstruktivizam najbolje ilustruje „Druga prolječna izložba OBMOKhU” (Vtoraja vesenniaia vystavka OBMOKhU), poznata kao „ $5 \times 5 = 25$ ”, održana u Moskvi od maja do juna 1921. godine i koja najavljuje jedan od najvećih rezultata laboratorijskog eksperimenta konstruktivista – pojava prostorne

¹⁰⁵ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, 29.

¹⁰⁶ Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 40.

¹⁰⁷ Naum Gabo and Antoune Pevsner, „The Realistic Manifesto”, u: *Art in Theory 1900-1990 - an Anthology of Changing Ideas*, Wood Paul and Harrison Charles, (Blackwell Publishing, Oxford UK and Malden, Massachusetts, USA, 1992), 298-299.

¹⁰⁸ Ibid, 297.

¹⁰⁹ Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 40.

¹¹⁰ John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902–1934* (The Viking Press, New York, 1976), 209.

konstrukcije (prostmnstvennaia konstruktsiia).¹¹¹ Na izložbi je učestvovalo pet autora sa po pet radova: Ljubov Popova, Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Aleksandr Vesnin i Aleksandra Ekster.¹¹² Rodchenko je izložio triptih „Čista crvena, čista žuta i čista plava boja” i nakon izložbe objavio „smrt (kraj) slikarstva”. Smatrao je to krajem slikarstva i da je sve istraženo što se moglo istražiti.¹¹³

U vrijeme trajanja prvog konstruktivizma Aleksandr Rodchenko i Varvara Stepanova su imali drugačiji pristup vezano za pitanje prirode i funkcije umjetnosti, o čemu govori njihov „Produktivistički manifest” iz 1920. godine. Rodchenko je u Manifestu napravio vezu između ideologije i konstruktivne organizacije materijala i postavio neophodnost „postizanja sinteze ideoloških i formalnih aspekata”¹¹⁴ kako bi umjetničko djelo imalo praktičnu primjenu u društvenom životu. Autori su odbacili umjetnost prošlosti i zalagali se za „komunističke oblike konstruktivne izgradnje” zasnovane na sistematskoj manipulaciji materijalima.¹¹⁵ Manifest je ukazao i na potrebu za krajem „laboratorijskog perioda” ruskog konstruktivizma i na početak primijenjene faze u kojoj su se umjetnici bavili grafičkim dizajnom, tekstilnim dizajnom, arhitekturom, scenografijom i dizajnom funkcionalnih objekata.¹¹⁶

Članovi INHkUK su vodili i debate o ulozi umjetnika u društvu i prirodi umjetnosti. Podijeljenost se javila na samom početku kada su se na jednoj strani našli Kandinsky, Malevich i braća Pevsner koji su zastupali mišljenje da je umjetnost duhovna djelatnost, da umjetnost ne treba da se spusti na nivo umjetnika-inženjera te kada umjetnost postaje korisna, ona prestaje da postoji. Na drugoj strani Tatlin i Rodchenko su, kako Gray navodi smatrali da „umjetnik-inženjer mora graditi harmoniju u samom životu, pretvarajući rad u umjetnost i umjetnost u rad.”¹¹⁷ „Umjetnost u život” postaje geslo konstruktivista.¹¹⁸

¹¹¹ Maria Gough, *The Artist as Producer – Russian Constructivism in Revolution*, (Art Endowment Fund of the University of California Press Associates, Berkley and Los Angeles, California, USA; London, England, 2005), 8.

¹¹² <https://www.moma.org/artists/5643?locale=en> (pristup: 14.3.2021.)

¹¹³ Margit Rowell and Deborah Wye, „Constructivist graphic design 1918–31”, u: *The Russian avant-garde book 1910–1934*, (The Museum of Modern Art: Distributed by Harry N. Abrams, Inc. New York, 2002), 180.

¹¹⁴ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, *Art Journal*, 44, (CAA, USA, 1984), 28.

¹¹⁵ Ibid, 28.

¹¹⁶ Ibid, 28.

¹¹⁷ Kamila Grej, *Ruski umjetnički eksperiment 1863–1922.*, 246–248.

¹¹⁸ Ibid, 246–248.

Na osnovu inicijative koju je pokrenuo Rodchenko, osnovana je 23. novembra 1920. godine Radna grupa za objektivnu analizu (Obschaya rabochaya gruppа ob`ktivnogo analiza). Grupa je pokazala otvoreno neslaganje sa metodama i radom Kandinskog ili kako su nazvali „tiranijom” u Inhkuku. Otvorena neslaganja uslovila su da u januaru 1921. godine Kandinsky napusti Inhkuk.¹¹⁹ U Programu rada grupe, koji je sačinio Aleksei Babichev (1887–1963), definišu se dvije oblasti rada – teorijska i praktična odnosno laboratorijska. Teorijska oblast obuhvata analizu rada umjetnika, kratku definiciju osnovnih umjetničkih problema (boje, teksture, materijala, konstrukcije) i ta se aktivnost odvija zajedno sa umjetnicima, najčešće u galerijama. Praktični, odnosno laboratorijski rad grupe je zavisio od nezavisne inicijative ili je bio u skladu sa zadatkom da će članovi predstaviti radove na temu kompozicije i konstrukcije.¹²⁰

Značajne teorijske rasprave vodile su se u periodu između 1. januara i 22. aprila 1921. godine u Inhkuku kada je održano niz sastanaka Radne grupe za objektivnu analizu u cilju razmatranja i definisanja razlike između konstrukcije i kompozicije. Rasprava se vodila između umjetnika koji su zastupali stav da konstrukcija mora da postoji kao čisto estetski princip i bez dvodimenzionalne umjetnosti i onih koji su smatrali da je materijal sastavni dio koncepta konstrukcije i da je to povezano sa bilo kojim oblikom slikarstva.¹²¹

Prilog ovoj raspravi dala je i Varvara Stepanova kada je predstavila svoj esej „O konstruktivizmu” koji je podijelila u četiri poglavlja i to – „Konstruktivizam kao ideologija, a ne umjetnički pravac”; „Konstruktivizam kao promjena „umjetničke djelatnosti” u intelektualnu proizvodnju”; „Odbacivanje umjetnosti i nekontinuiranost umjetničke kulture u konstruktivizmu”; „Socijalna teorija konstruktivizma”.¹²² U eseju Stepanova navodi da se:

„konstruktivizam uglavnom ispoljava kao izumiteljsko stvaralaštvo, obuhvatajući sve one oblasti u kojima se pojavljuje pitanje spoljašnje forme i gdje čovjek rezultate svoga mišljenja građenjem ili konstruisanjem treba da realizuje za praktičnu primjenu.”¹²³

¹¹⁹ Selim O. Khan-Magomedov, „The discussions at Inkhuk”, 59.

¹²⁰ Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 82.

¹²¹ Ibid, 83.

¹²² Varvara Stepanova, „O konstruktivizmu” u *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde* Slobodan Mijušković (Geopoetika, Beograd, 2003.), 223–28. V. Stepanova, „O konstruktivizmu” (1921); A. Rodchenko – V. Stepanova, *Budušće – edinstvenna naša cel’*, Katalog, Munchen 1991, 174–178.

¹²³ Ibid, 174–178.

Tokom završnih sesija debate, članovi novoosnovane Radne grupe konstruktivista sve više favorizuju utilitarističku tezu koju je predstavio Rodchenko. Ova teza čini osnovu njihovog „Programa radne grupe konstruktivista”. Na posljednjoj sjednici, 22. aprila 1921. Nikolai Tarabukin proglašava principe kompozicije i konstrukcije neraskidivim, te je pred Radnom grupom za objektivnu analizu predstavio dva nova pojma: „kompoziciona izgradnja” (kompozitsionnaia konstruktsiia) i „konstruktivna kompozicija” (konstruktivnaia kompozitsiia). Kako bi se nastavila rasprava o dva nova pojma bio je zakazan novi sasatanak koji nikad nije održan, pa se „neodrađena” odnosno sjednica bez zaključka od 22. aprila 1921. godine ispostavlja kao posljednja diskusija Radne grupe o kompoziciji i konstrukciji. Ali to nije bilo posljednje razmatranje o ovoj temi. U narednim godinama, razgraničavanje kompozicije i konstrukcije nastaviće da zaokuplja umjetnike, kritičare i istoričare u različitim institucionalnim i drugim okvirima.¹²⁴

Nove ideje uslovile su u ljeto 1921. godine reorganizaciju Inhkuka. Za predsjednika je postavljen Osip Brik, Babichev i Ladovski su bili zaduženi za administrativni rad, a Tarabukin je obavljao funkciju sekretara. Institut su, nezadovoljni novom produktivističkom platformom, napustili Klun, Drevin i Udaltsova. Istovremeno kao novi članovi su se uključili Arvatov i Kushner, obojica vatreni marksisti i pristalice koncepta produktivne umjetnosti.¹²⁵ U jesen 1921. godine Osip Brik je objavio manifest „O produktivizmu” čime je započeta faza naučno-teorijskog pristupa problematici „proizvodne umjetnosti”.¹²⁶

Od jeseni 1921. godine počinje da djeluje drugi konstruktivizam. Grupa umjetnika praktičara je iznijela zahtjeve da konstruktivisti napuste svoje ispitivanje prirode umjetnosti kao načina proizvodnje i uđu u sferu same industrijske proizvodnje: umjetnik će od sada „krenuti u stvarnost, u praktičan rad u proizvodnji.”¹²⁷ U odabiru oblikovanja neumjetničkih materijala, biraju radije „same stvari s kojima ljudi žive svoj svakodnevni život”.¹²⁸ Konstruktivisti su odlučili odbaciti sve „eksperimentalne aktivnosti odvojene od života”.¹²⁹ Vjerovali su da će u sovjetskoj fabrici konstruktivisti prevazići pretpostavljenu autonomiju umjetnosti unutar organizacije društvenog života. Stvaranje oblika umjetnosti koji se sada

¹²⁴ Maria Gough, *The Artist as Producer – Russian Constructivism in Revolution*, 56.

¹²⁵ Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists”, 83.

¹²⁶ Ibid, 83.

¹²⁷ Maria Gough, *The Artist as Producer – Russian Constructivism in Revolution*, 8.

¹²⁸ Ibid, 8.

¹²⁹ Ibid, 8.

smatraju odbačenim (izzhitii) – što uključuje „buržoaske individualističke” umjetnosti – slikanje, skulpturu i, sve više, prostornu konstrukciju – dobija pežorativni naziv „štafelajnost” (stankovizm).¹³⁰

Objava ruskih konstruktivista iz marta 1921. godine o namjeri da napuste štafelajno slikarstvo i stvaranje umjetničkih dijela i da se posvete dizajnu korisnih predmeta, što bi bio njihov način da doprinesu stvaranju novog socijalističkog okruženja se nažalost, u postojećim okolnostima pokazala gotovo nemoguća. Skoro sedam godina neprekidnog sukoba na ruskom tlu (Prvi svjetski rat, kome je gotovo odmah uslijedio građanski rat) ostavilo je industrijska postrojenja u zemlji desetkovana i došlo je do zastoja privrede.¹³¹ Teška ekonomska situacija uslovlila je ekonomsku reformu. Mlada boljševička država u periodu Revolucije i građanskog rata vodila je komandno-ekonomsku politiku ratnog komunizma, koja se zasnivala na centralizovanom planiranju i organizaciji. Na prijedlog Lenjina donijeta je odluka da se privremeno odbaci trenutni i potpuni prelazak na socijalističku ekonomiju i od marta 1921. godine usvojeno je niz rješenja koji će kumulativno biti poznati kao Nova ekonomska politika (NEP). Za razliku od ratnog komunizma, NEP je privatnim licima dao pravo da se bave privatnom trgovinom i malom proizvodnjom što je predstavljalo djelimičan povratak boljševika na tržišnu ekonomiju.¹³² Mjere koje je predviđao NEP stimulisale su i poljoprivrednu proizvodnju u cilju normalizacije snabdijevanja prehrambenim proizvodima. Vlada je zadržala kontrolu nad industrijom, transportom i spoljnom trgovinom. Mjere su se primjenjivale do 1927. godine. U praksi su, u tom periodu, s obzirom na aktivnost vlade u pogledu vojnih i ekonomskih pitanja, ruski umjetnici doživjeli dobar stepen umjetničke slobode.¹³³

Vlada je uopšte ohrabivala i promovisala produkcijsku umjetnost, ali je bila više naklonjena tradicionalnim estetskim stavovima nego konstruktivistima. Istovremeno, sprovedena je reorganizacija Narkomprosa 1921. godine što je imalo za posljedicu da je većina zaposlenih avangardnih umjetnika, uključujući i sve konstruktiviste, ostala bez posla. U novim okolnostima, umjetnici su bili pred dilemom kako dalje nastaviti rad. Jedni su se okrenuli

¹³⁰ Maria Gough, *The Artist as Producer – Russian Constructivism in Revolution*, 8.

¹³¹ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, *History of Photography*, vol 24, no 4, (Tator & Francis Ltd. United Kingdom, 2000), 292–298.

¹³² Maria Gough, *The Artist as Producer – Russian Constructivism in Revolution*, 58.

¹³³ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, 16–17.

teorijskim razmatranjima i propagiranju konstruktivističkih ideja (Gan), drugi su nastojali da konstruktivistički pristup primijene u oblastima u kojima su već radili, poput pozorišta (braća Shterenberg) ili u tipografiji i dizajnu plakata (Rodchenko). Iz tih razloga, u prvim godinama poslije 1921. godine, konstruktivistički proizvodi su imali tendenciju da budu eksperimentalne ili istraživačke prirode, umjesto da budu potpuno utilitarni i praktični u rješavanju konkretnih zadataka.¹³⁴ U svojoj posvećenosti dizajniranju svakodnevnih korisnih predmeta, umjetnička dostignuća konstruktivista, po mišljenju Lodder, predstavljaju primjer Bürgerove istorijske avangarde jer ulaze u domen životne prakse.¹³⁵

U novim uslovima nakon uvođenja NEP-a, u potrazi za rješenjem, Aleksei Gan se okrenuo teorijskom radu. Tako je 1922. godine objavio kratku, ali izuzetno značajnu knjigu pod nazivom „Konstruktivizam”. U knjizi je razradio tri principa koja leže u osnovi konstruktivističkog pristupa (Tektonika, Faktura i Konstrukcija), iskazao posvećenost komunizmu, industrijskoj proizvodnji i manipulisanju materijalima u skladu sa iskustvom stečenim stvaranjem umjetničkih dijela. U isto vrijeme, Gan je knjigu zamislio i kao izražavanje podrške Partiji. Po njegovom mišljenju konstruktivizam je predstavljao jedini istinski revolucionarni kreativni trend i zato bi ga samo trebalo usvojiti kao zvaničnu estetiku nove države. I pored deklarativne podrške Revoluciji postojale su oštre kritike aktuelne politike Partije prema umjetnosti, koju je ona prepoznavala kao reakcionarnu i kontrarevolucionarnu.¹³⁶ Lodder smatra da ova knjiga predstavlja najpotpunije izlaganje konstruktivističke teorije i predviđene prakse dostupne do danas.¹³⁷ Međutim, za razliku od Lodder, Bowlt tvrdi da su možda moderni umjetnički analitičari precijenili značaj Ganove knjige u kontekstu ruskog konstruktivizma.¹³⁸

Dok se Gan opredijelio za teorijski rad, drugi konstruktivisti su našli svoje mjesto u praksi. Ova grupa konstruktivista je uvidjela da bi im u ovim uslovima moglo biti teško da odmah primijene svoj maksimalni program i postignu svoj krajnji cilj da postanu industrijski dizajneri. Shodno tome, objavili su privremene mjere kojima su objavili način i plan da ih vlada

¹³⁴ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, 231–232.

¹³⁵ Christina Lodder „Soviet Constructivism” u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the 20th Century. Art of the Avant-Gardes*, 359.

¹³⁶ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 292.

¹³⁷ Ibid, 292.

¹³⁸ John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902–1934*, 215–216.

finansijski podrži. Ovaj plan je podrazumijevao izdavanje nedjeljnika „Glasnik intelektualne proizvodnje” (Vestnik intellektual'nogo proizvodstva) i objavljivanje brošura i letaka o problemima vezanim za aktivnost grupe. Planirani nedjeljnik Glasnik se nikada nije pojavio i godinu dana kasnije, marta 1922. godine, Stepanova se žalila kako „nije tako lako voditi agitaciju za konstruktivizam, te je još teže odbaciti umjetnost i započeti rad u proizvodnji”. Poteškoće koje su imali u pogledu uspostavljanja saradnje sa industrijom kao dizajneri, konstruktivisti su prevazišli tako što su počeli da iskazuju i razvijaju svoje umijeće u drugim oblastima kao što su dizajn plakata, knjiga, (uz eksperimentisanje s tipografijom, fotografijom i fotomontažom) i da osmišljavaju metodologije dizajna koje su predavali u Vkhutemasu u Moskvi. Do druge polovine 1920-ih godina takođe su postali aktivni i u oblasti fotografije.¹³⁹

U okviru grafičkog dizajna, plakati su imali izrazito važnu ulogu u sovjetskom društvu, u informisanju širokih narodnih masa, jer se poruka lako prenosila, vizuelnim prikazom i jednostavnim jasnim tekstom, i nepismenim osobama.

¹³⁹ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 292–298.

3. Konstruktivizam i grafički dizajn: nastanak i razvoj sovjetskih avangardnih plakata

3.1. Grafički dizajn u postrevolucionarnom kontekstu

Protagonisti konstruktivizma željeli su da na nov način i novim jezikom, obraćajući se u prvom redu masama polupismenih i nepismenih ljudi, riješe obrazovne, propagandne i kulturne zadatke u službi revolucije. Ostvarenja koja su postigli na polju tipografskog i grafičkog dizajna, pa i dizajna izložbi, označila su prelomne promjene u svjetskim razmjerama.¹⁴⁰ U prvoj polovini 1920-ih godina konstruktivisti koji su radili u oblasti grafičkog dizajna su: Varvara Stepanova, Aleksandr Vesnin, Gustav Klutskis, Lyubov Popova, Anton Lavinskii, Sergei Senkin, a kritičari su smatrali da su glavni nosioci i osnivači Aleksandr Rodchenko, Lazar Markovich El Lissitzky i Aleksei Gan.¹⁴¹

Konstruktivistički grafički dizajn, koji karakterizira česta upotreba smjelih crvenih i crnih geometrijskih oblika, procvjetao je 1920-ih godina¹⁴², odnosno po mišljenju Margarit Rowell, dvije godine poslije izložbe „5x5=25” održane 1921. godine. Tada se „pojavió čisti konstruktivistički grafički stil u kome su oštro iscrtana slova, svijetle i kontrastne boje i dinamičan, ali uravnotežen raspored, bili izabrano sredstvo kako bi se postigla maksimalna jasnoća i koji bi poslužio masovnoj proizvodnji, izražavanju sadržaja i privlačenju proleterske publike.”¹⁴³ Cilj je bio da se „slike oslobode izražajnih gesta koje se odnose na tvorca. Koncept individualnog autora i genija zamijenio je koncept kolektiviteta.”¹⁴⁴

Aleksei Gan je 1928. godine pojasnio da je u dizajnu knjiga i agitacione štampe metodologija konstruktivističkog dizajna „koncipirana u odnosu na estetski i utilitarni program”¹⁴⁵ koji je zasnovan na „ekonomskim i mehaničkim tehnikama proizvodnje, standardizovanom umjetničkom jeziku, ideološkom društvenom i političkom imperativu i apelu masovnoj publici.”¹⁴⁶ U kontekstu ideje kolektiviteta i obraćanja masovnoj publici

¹⁴⁰ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, (Zagreb: Naklada CDD, 1979.), 18

¹⁴¹ Selim O. Khan-Magomedov, „A classic of graphic constructivism”, 128–130.

¹⁴² The Museum of Modern Art, „Aleksandr Rodchenko: The Russian avant-garde book 1910–1934” : (brochure), (Museum of Modern Art, New York, 28. march to 21. may 2002), 8.

¹⁴³ Margit Rowell and Deborah Wye, „Constructivist graphic design 1918–31”, 180.

¹⁴⁴ The Museum of Modern Art, „Aleksandr Rodchenko: The Russian avant-garde book 1910–1934”, 8.

¹⁴⁵ Margit Rowell and Deborah Wye, „Constructivist graphic design 1918–31”, 180.

¹⁴⁶ *Ibid*, 180.

umjetnici su koristili i fotografiju kao sredstvo koje se približava se primaocu lakše i brže, odnosno tehniku fotomontaže. Fotomontaža je nudila sredstvo za krajnju manifestaciju „fotografičkog” jedinstva, budući da je uključivala i dokumentarnu moć fotografije i iluzionizam slikarstva i crteža.¹⁴⁷ Kada su poziv na istinitu, direktnu i razumljivu sliku koju su pokrenuli tradicionalniji umjetnici oduševljeno podržale mase i promovisale vlasti, fotomontaža je ruskim avangardnim umjetnicima omogućila način prikazivanja stvarnosti bez povratka slikarskom realizmu.¹⁴⁸ Tako su fotografija i fotomontaža stekle široku popularnost 1920-ih godina, sa glavnim ciljem popularizacije kulture.¹⁴⁹

3.2. Fotomontaža i njena upotreba u grafičkom dizajnu

U grafičkom dizajnu, i to u izradi ambalaža, omota knjiga i časopisa, plakata i letaka, protagonisti konstruktivizma često koriste tehnike montaže, odnosno fotomontaže, tipografiju i minimalnu paletu boja, najčešće crvene i crne. Kompoziciju grade iz linija i geometrijskih oblika, pritom stavljajući akcenat na njihova sjecišta, veze i umetke. Koriste kružne i ugaone forme, dijagonalne elemente i fotografiju, koja umetnuta/“montirana“ i postavljena u nove kompozicione relacije kod posmatrača s jedne strane stvara direktniju vezu sa realnošću, ali s druge izaziva iznenađenje, uzbuđenje, pa nekad i šok.

Montaža je, kako navodi Bürger temeljni princip avangarde u kontekstu neorganskog djela. Jer za razliku od organskog koje stvara jedinstvo i koje „hoće da prikrije činjenicu svoje proizvedenosti”¹⁵⁰, avangardno djelo „hoće da bude prepoznato kao umjetnička tvorevina, kao artefakt.”¹⁵¹ Kao princip, montaža se javlja još u kubističkim kolažima, tehnici *papier collé* Picassa i Braquea koji su u svojim radovima rađenim prije Prvog svjetskog rata, suprotstavljali dvije tehnike. Jedna je „iluzionizam” koji čine nalijepljeni fragmenti iz realnosti (komadići novina, tapeta), a drugi je „apstrakcija kubističke tehnike, u kojoj su obrađeni predstavljeni

¹⁴⁷ Katerina Romanenko, „Photomontage for the Masses: The Soviet Periodical Press of the 1930s”, *Design Issues*, vol 26, no 1, (Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2010), 34.

¹⁴⁸ Ibid, 34.

¹⁴⁹ Margit Rowell and Deborah Wye, „Photography in the service of propaganda 1924–34”, u: *The Russian avant-garde book 1910–1934*, (The Museum of Modern Art: Distributed by Harry N. Abrams, Inc. New York, 2002.), 234.

¹⁵⁰ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, (Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998), 111.

¹⁵¹ Ibid, 111.

predmeti.”¹⁵² Kubisti koriste gotove proizvode, *readymade* u svojim djelima, unose fragment realnosti, te se na taj način stvara nova kompozicija u kojoj ne postoji „jedinstvo slike kao cjeline koju u svim dijelovima stvara subjektivitet umjetnika.”¹⁵³ Cilj je bio da se postigne izlomljenost, pa je tako uništeno organsko, ali to ne predstavlja kraj umjetnosti već jedan novi početak koji je posebno prepoznatu u tehnici fotomontaže.

Karel Teige fotomontažu prepoznaje kao samostalnu oblast grafike koja je doživjela snažan razvoj i širenje u prvim godinama poslije Prvog svjetskog rata, posebno u oblasti utilitarne i političko-agitacione grafike.¹⁵⁴ Većina autora smatra da je fotomontaža nastala kao avangardna forma sa berlinskom Dadom, gdje su John Heartfield, George Grosz, Johannes Baader, Raoul Hausmann i Hannah Hoch kreirali umjetničke radove i ilustracije za avangardne časopise isjecanjem i preuređivanjem fotografija i tekstova iz niza poznatih izvora.¹⁵⁵ Za razliku od kubističkih kolaža, fotomontaže, kao što je to prepoznato u radovima Heartfielda, predstavljaju slike za čitanje.

Međutim, prema Gustavu Klutsisu, prvom teoretičaru fotomontaže kao medija, ovaj reformisani vizuelni jezik predstavljao je „novu umjetnost masa” i pravi sovjetski duh i stil.¹⁵⁶ Nastao je nezavisno od formalističkih tendencija, odnosno kako ih je nazvao Klutsis „reklamne fotomontaže”, rasprostranjene na Zapadu.¹⁵⁷ Sovjetski umjetnici, ako su „u radu često prihvatili metode zapadnog oglašavanja – formalističke montaže, one nisu imale uticaja na formiranje političke montaže.” (...) ¹⁵⁸ Gustav Klutsis je 1930. godine napisao da je fotomontaža u umjetnosti prvi put primijenjena u Sovjetskom Savezu i da ju je i on sam koristio u svom djelu pod nazivom „Dinamičan grad” 1919. godine.¹⁵⁹

Fotomontaža je u Sovjetskom Savezu stekla široku popularnost i primjenu 1920-tih godina, a nešto kasnije, pojavilo se nešto što bi se moglo nazvati agitacionom fotomontažom,

¹⁵² Peter Bürger, *Teorija avangarde*, (Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998), 113.

¹⁵³ Ibid, 117.

¹⁵⁴ Karel Teige, *Vašar umetnosti* (NIP Mladost, Beograd, 1997), 143.

¹⁵⁵ Steve Edwards, „Profane illumination: photography and photomontage in the USSR and Germany” u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the Avant-Gardes*, (New Heaven, London: Yale University, 2004), 414.

¹⁵⁶ Margit Rowell and Deborah Wye, „Photography in the service of propaganda 1924–34”, 234.

¹⁵⁷ Ibid, 234.

¹⁵⁸ Margarita Tupitsyn, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, u: Teitelbaum Matthew, *Montage and Modern Life 1919–1942*. (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1993), 83.

¹⁵⁹ Ibid, 83.

osmišljenom posebno u propagandne svrhe.¹⁶⁰ Sa društveno-političkim i ekonomskim promjenama, koje nastaju posebno 1927. godine s Petogodišnjim planom i Kolektivizacijom poljoprivrede, fotomontaža je imala značajnu ulogu u okviru propagandnih potreba nove vlade zbog svoje sposobnosti „da prikaže razumljivu i konkretnu sliku, koja je svakodnevni život gledaoca povezala s političkim i društvenim gledištima Komunističke partije, te ju je učinila dragocjenim propagandnim oružjem.”¹⁶¹

Repertoar montiranih slika oslanjao se i veličao značajne istorijske i društvene događaje, industrijske i ekonomske manifestacije napretka u Sovjetskom Savezu, za razliku od kulturnih pojava i književnih junaka koji su se u medijima nalazili ranijih godina. Ove siluetirane, isječene i sastavljene crno-bijele slike u kombinaciji sa podebljanom, obojenom (pretežno crvenom i crnom) grafikom nose agresivnu poruku o kolektivnoj svrsi i ekonomskom prosperitetu. U živopisnim prikazima umjetnost je pozvana u službu propagande, a činjenične istine originalnih dokumentarnih fotografija reorganizovane su i manipulisane kako bi izrazile nove istine komunističke stvari.¹⁶²

Gustav Klutssis, El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko i Varvara Stepanova su se okrenuli svako u svom duhu, sa entuzijazmom i posvećenošću politizovanoj orijentaciji fotomontaže. U istoriji fotomontaže Klutssis važi kao primarni praktičar montaže.¹⁶³ Klutssisove fotomontaže iz ovog perioda su kompoziciono i grafički složene, dok su se Rodchenko i Stepanova koncentrisali na perspektivne i kadrirajuće snimke, kao i snimke izbliza, pa i serijsko ponavljanje, kako bi naveli fotografiju da sama govori jezikom za mase.¹⁶⁴ Iako su se Rodchenko i El Lissitzky takođe okrenuli političkim montažama (prvenstveno počevši od kasnih 1920-ih), njihov rad u ovom pravcu nije bio tako dosljedan kao kod Klutssisa. U njihovom stvaralaštvu to je postalo dominantno tek kada su politički uslovi sve više i više definisali prirodu umjetničkog djela.¹⁶⁵ Razlika u pristupu fotomontaži kod Klutssisa i Rodchenka vidi se u seriji fotomontaža, nastalih poslije smrti Lenjina 1924. godine, posvećenih

¹⁶⁰ Margit Rowell and Deborah Wye, „Photography in the service of propaganda 1924–34”, 234.

¹⁶¹ Christina Lodder „Soviet Constructivism” u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the 20th Century. Art of the Avant-Gardes*, (Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 2004), 381.

¹⁶² Margit Rowell and Deborah Wye, „Photography in the service of propaganda 1924–34”, 234.

¹⁶³ Ibid, 234.

¹⁶⁴ Ibid, 234.

¹⁶⁵ Margarita Tupitsyn, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, 87.

njegovom liku i djelu. Klutis je, nakon toga, nastavio da radi političke, propagandne plakate, dok je Rodchenko napustio fotomontažu i posvetio se apolitičnoj portretnoj fotografiji njegovih prijatelja i rođaka. Ta činjenica ukazuje na to da su Rodchenkova interesovanja za propagandu bila ograničena i kratka,¹⁶⁶ dok je Klutis fotomontažu vidio kao sredstvo (tehniku) koje može da posluži kao „dobro oružje propagande i agitacije”.¹⁶⁷

Razlika u pristupu Klutisa i Rodchenka može se i uočiti i u grafičkom dizajnu časopisa. Rodchenko je radio dizajn časopisa „Kino-fot” gdje se uglavnom bavio odnosima linija i formi, odnosno kompozicijom, dok je nasuprot tome Klutis ilustrirao časopise kao što su „Kino-Front”, „Vestnik Truda” (Glasnik rada) i „Molodaya Gvardiya” (Mlada garda), čiji su naslovi sugerisali njihovo povezivanje sa radikalnom stranom sovjetskog života.¹⁶⁸ Naslovne stranice časopisa izuzetno su značajne za izučavanje konstruktivističkog grafičkog dizajna, gdje umjetnici (naročito Rodchenko) eksperimentiraju s tipografijom, fotografijom i fotomontažom, kao i za uspostavljanje odnosa između fotomontaže i kinematografske montaže.

„Kino-Fot”, odnosno „Časopis za kinematografiju i fotografiju” izlazio je kao nedjeljnik, ali između prvog, objavljenog 25. avgusta 1922. godine i završnog broja od 8. januara 1923. godine, izašlo je samo šest brojeva. Uprkos aluziji na fotografiju u svom imenu, „Kino-fot” se prvenstveno bavio filmom. Časopis je bio sveobuhvatan, davao je informacije o tehničkim izumima poput mašine za razvijanje otisaka i potencijala ultraljubičastih zraka, zapadnjačkom razvoju, pojedinim umjetnicima kao što su Charlie Chaplin i Viking Eggeling, kao i aktivnostima Tomasa Edisona, kinematografskoj avanturi Harrija Piela, administrativnim promjenama u ruskoj filmskoj industriji i karakteru filmskih škola i nastavi koja se na njima odvijala. Svako izdanje je takođe sadržavalo rezime najnovijih filmskih scenarija. Još važnije, „Kino-fot” je djelovao kao važan forum za debatu o novom bioskopu, predstavljajući na svojim stranicama niz progresivnih stavova. U prvom izdanju su bile izjave dvojice najistaknutijih inovatora sovjetske kinematografije u to vrijeme, Džige Vertova i Leva Kuleshova.¹⁶⁹

Međutim u trećem broju „Kino-Fota” može se vidjeti direktan odnos fotomontaže i kinematografske montaže. Dvije Rodchenkove fotomontaže, „Psihologija” i „Detektiv”, obje

¹⁶⁶ Margarita Tupitsyn, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, 91.

¹⁶⁷ Ibid, 92.

¹⁶⁸ Ibid, 91.

¹⁶⁹ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 292.

iz 1922. godine, pratile su tekst o montaži koji je napisao Lev Kuleshov. Ove dvije složene kompozicije vizuelnih i verbalnih elemenata¹⁷⁰ ne samo da su propratile Kuleshov tekst, već su kasnije poslužile i kao ilustracije za pjesmu Vladimira Mayakovskog „Pro eto” (1923.) i knjigu Jima Dolara „Mess Mend” (1924.).¹⁷¹

„Kino-fot” je stvorio bliski savez između konstruktivističkih umjetnika i progresivnih stvaralaca filma i bio je presudan za dalji razvoj konstruktivizma. U njemu je Aleksei Gan 1922. godine publikovao nove tendencije konstruktivizma.¹⁷² Časopis je posebno bio značajan za pojavu konstruktivističke fotografije i Rodchenkovog „Pokreta za fotografiju”. U njemu se može saznati da se zanimanje za fotografiju vrlo rano pojavilo u konstruktivističkim krugovima, kao i to da su konstruktivisti reagovali odmah i pozitivno na Lenjinovu direktivu o bioskopu: uočili su propagandni potencijal fotografije i filma i usredsredili su se na progresivnu kinematografsku teoriju i praksu, iskoristivši ih za konstruktivističke ciljeve i tražeći načine da ih prošire na područje fotografije. Takav potez je bio moguć upravo zato što su konstruktivisti shvatili da postoje velike sličnosti između njihovog stanovišta i stavova avangardnih filmaša.¹⁷³

Drugi značajan časopis koji je posebno blizak konstruktivistima i koji je mnogo prostora posvetio različitim aspektima fotografije i kinematografije bio je časopis LEF (Levii front iskusstv – Left Front of the Arts – Lijevi front umjetnosti), koji je izlazio u periodu od 1923. do 1925. godine, a pod imenom Novi LEF (Novii levii front iskusstv – Novi levi front umjetnosti) u periodu od 1927. godine do kraja 1928. godine. Časopis je objavljivao konstruktivističke projekte i brojne članke o njima. LEF je zastupao ideju o stvaranju novog društva i novih oblika, a time je bio i pokretač nove ideologije.

Među osnivačima LEF-a bili su Boris Arvatov, Osip Brik, Nikolaj Kuzak, Boris Kushner, Vladimir Mayakovski i Sergej Tretyakov,¹⁷⁴ kao i umjetnici iz svijeta filma, Sergej Eisenstein, Džiga Vertov i Svevolod Meierhold, kao i kasnije Aleksandr Rodchenko, odnosno grupa umjetnika koju su činili „avangardni pisci, fotografi, kritičari i dizajneri.”¹⁷⁵ Grupa je 1929.

¹⁷⁰ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 296.

¹⁷¹ Margarita Tupitsyn, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, 87.

¹⁷² Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 293.

¹⁷³ Ibid, 293.

¹⁷⁴ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (Academic Studies Press, Brighton, 2012), 281.

¹⁷⁵ <https://thesejournal.org/revolutionary-impulse-rise-russian-avant-garde/> (pristup: 19.3.2021.)

godine promijenila ime u REF (Revolucionarni front – Revolucionarni front), a raspala se 1930. godine odlaskom Mayakovskog u RAPP (Rossiiskaia assotsiatsiia proletarskikh pisatelei – Revolucionarno udruženje proleterskih pisaca) i opštom promjenom političke i kulturne atmosfere. Sjedište redakcije je bilo u Moskvi. LEF je bio najviše aktivan tokom svojih prvih godina i imao je podružnice širom zemlje. Kao revolucionarna platforma, LEF je bio blizak konstruktivistima i formalistima, a od kraja 1928. godine, kada je promijenio naziv u Novii LEF, posebno je bio posvećen različitim aspektima fotografije i kinematografije. Aleksandr Rodchenko je izradio korice svih dvanaest brojeva LEF-a i Novog LEF-a.¹⁷⁶



LEF primjerci časopisa

Fotografija i njena primjena u fotomontaži su postale, nakon proglašavanja Prvog petogodišnjeg plana (1928. godine), efikasno oružje za brzo širenje ideja programa socijalističke rekonstrukcije, posebno industrijalizacije.¹⁷⁷ Ono što fotografiju čini posebnom je to što se ikonični i indeksični znaci podudaraju u izuzetnoj mjeri. Fotografija je svjedočila o prikazanim događajima i stvarima.¹⁷⁸

Umjetnička agitacija i propaganda su dobile u političkom životu zemlje važno mjesto u borbi za naklonost građana. Iako su sredstva agitacije i propagande bila različita, grafički dizajn

¹⁷⁶ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, 281.

¹⁷⁷ Margarita Tupitsyn, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, 91.

¹⁷⁸ Steve Edwards, „Profane illumination: photography and photomontage in the USSR and Germany”, 400.

je imao dominantnu poziciju. U okviru sovjetskih avangardnih grafičkih rješenja posebno mjesto zauzima plakat.

3.3. Sovjetski avangardni plakat

Plakat svoje značenje vuče iz latinske riječi „placardum”, što označava veliki oglas, objavu ili proglas, istaknutu na zidu ili stubu, što ga određuje kao pogodno sredstvo propagande. Plakati su kao umjetničko sredstvo izražavanja imali značajnu ulogu u sovjetskom društvu, posebno u informisanju širokih narodnih masa.¹⁷⁹ U cilju boljeg informisanja sovjetski plakat je dobio ulogu štampe, vizuelno je prenosio poruku, koja je bila razumljiva i nepismenim osobama. Prvi sovjetski politički plakati odražavaju istorijske događaje u zemlji i neprocjenjivi su istorijski i umjetnički izvor. Sovjetski plakat prošao je kroz dvije faze razvoja. Prva faza obuhvata period od Revolucije i građanskog rata (1917. godine) i traje sve do 1921. godine, a druga počinje sa uvođenjem NEP-a (Nova ekonomska politika) 1921. godine i traje do 1934. godine.

Sovjetski plakat crpi izgled iz duge ruske tradicije. Korijeni oglašavanja u Rusiji potiču iz XVII vijeka od gradskih dobošara, trgovačkih znakova i ilustracija poznatih kao *lubki* (*sing. lubok*) koje su sadržavale proste i primitivne figure i rime.¹⁸⁰ *Lubok* je naziv za popularni štampani materijal (u početku se radio tehnikom drvoreza) karakterističan po jednostavnim crtežima i pričama, narativima iz literature narodnih predanja i vjerskih priča. Karakterišu ga jake boje, česte nijanse crvene i narandžaste, koje susrećemo i u sovjetskim avangardnim plakatima. Međutim pored *luboka* ili narodne umjetnosti, sovjetski plakat dosta crpi i iz avangardnog ruskog slikarstva, a njegov sadržaj se mijenjao u skladu s glavnim prekretnicama socijalističke prošlosti. Sve ovo je dalo podstrek umjetnicima i doprinijelo razvoju plakata,¹⁸¹ posebno pogodnog za političku agitaciju i propagandu.

U periodu ratnog komunizma Boljševici su se okrenuli agitaciji i propagandi u korist novog političkog i društvenog sistema. U žestokoj borbi protiv bijelih (monarhista) i drugih neprijatelja Revolucije, masovna boljševička propaganda je uslovljena društveno-ekonomskim promjenama, kroz herojske i idealističke aspekte bila usmjerena protiv antirevolucionarnog

¹⁷⁹ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, 18.

¹⁸⁰ Natasha Tolstikova, „Early soviet advertising” u: *Journalism History* (E.W. Scripps School of Journalism, Ohio university, Ohio, United States, 2007), 43.

¹⁸¹ *Ibid*, 43.

djelovanja. U oblikovanju političkog plakata važnu ulogu je imala ROSTA – Ruska telegrafaska agencija, koja je osnovana neposredno poslije Revolucije, kroz svoju aktivnu jedinicu za plakate. Periodu prve faze sovjetskog plakata pripadaju plakati ROSTA-e koji su imali za cilj da pruže podršku Crvenoj armiji u građanskom ratu. Prikazivali su aktuelne događaje u nizovima jednostavnih slika koje su često metaforički oslikavale političke snage dobra i zla.¹⁸²

Tako plakat Vladimira Mayakovskog iz 1920. godine, „Muralne novine br. 49”, sadrži tri priče koje se nižu jedna ispod druge te uz simboličnu upotrebu boje i pojednostavljeni prikaz neprijatelja, prenose neizbježni trijumf Boljševika. Umjetnici plakata agencije ROSTA koristili su namjerno grube šablonske slike i dramaturgiju sukoba kako bi vizuelno privukli svoju uglavnom nepismenu ili jedva pismenu publiku. Uz svaki plakat bilo je i tekstualno pripovijedanje, ali nije bilo potrebno da se pročita da bi se dobila poruka. Uprkos pojednostavljenim prikazima plakati ROSTA-e posjeduju karakteristike koje su pronađene u sofisticiranijim plakatima ruskih konstruktivista.¹⁸³



Vladimir Mayakovski, „Muralne novine br. 49”, 1920. godina

Politički plakati rane faze od 1917. do 1921. godine se mogu podijeliti na herojske i satirične. Tipični elementi herojskog plakata se mogu prepoznati na plakatu „Pogodi bijele crvenim klinom!” iz 1920. godine koji je uradio El Lissitzky gdje je prikazana ideološka borba

¹⁸² Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 28.

¹⁸³ Ibid, 28.

između dvije suprotstavljene strane: boljševika (crvenih) i starog režima (bijelih). Predstavljen je visok nivo apstrakcije. Revolucionarnu snagu simboliše crveni nož ispred koga su kontrarevolucionari primorani da stoje u pasivnom bijelom krugu. Međusobno dejstvo oblika i boja su karakteristike političke agitacije sa jasnim simbolizmom i nedvosmislenom porukom.¹⁸⁴ Kada se govori o satiričnom plakatu, karakteristične satirične elemente je koristio Mayakovski na plakatu iz 1920. godine pod nazivom „Ukrajinci i Rusi imaju zajednički vapaj – da (poljski) Pan! ne postane gospodar radnika”. Na ovom plakatu dva boljševička vojnika, obučena u crveno odijelo podižu smiješnog, беспомоћног bijelog oficira na vrh bajoneta. Boja uvijek dešifruje pripadnost glavnih likova: radnici i vojnici su u crvenom, uvijek su mladi i mršavi, dok je njihov neprijatelj uvijek u crnom, star i sa bradom.¹⁸⁵



El Lissitzky, „Pogodi bijele crvenim klinom!”, 1920. godina



¹⁸⁴ Natasha Tolstikova, „Early soviet advertising”, 43.

¹⁸⁵ Ibid, 44.

Vladimir Mayakovski, „Ukrajinci i Rusi imaju zajednički vapaj – da (poljski) Pan! ne postane gospodar radnika”, 1920. godine

Plakati su stilizovani geometrijskim motivima gdje se likovni elementi graniče sa simbolima. Kao i u ostalim likovnim oblastima, umjetnici se igraju geometrijskim formama u kolažu, fotomontaži ili kombinovanim tehnikama. Fotomontaža je obogaćena kompozicijom fonta i ručno crtanih pozadinskih elemenata, koji su sastavljeni od grafičkih ilustracija, uzvičnika, strelica i rasterskih motiva. Vrlo često plakati imaju dijagonalnu kompoziciju. Dominiraju figure korištene u neobičnim uglovima i pozama, koje privlače pažnju kod posmatrača i izazivaju iznenađenje. Umjetnici kao što su Aleksandr Rodchenko, Vladimir Mayakovsky, El Lissitzky, braća Vladimir i Georgii Shterenberg, Dmitry Bulanov, Gustav Klutsis i Sergei Senkin su avangardnim eksperimentima dali originalan doprinos umjetničkom izrazu sovjetskog avangardnog plakata. Koristili su kontrast. Njihovi plakati upadaju u oči, pokreću duh i ubjeđuju um smjelim crvenim, crno-bijelim elementima i u raznim stilovima od modernističke apstrakcije do lirskog realizma. Nose poruke o solidarnosti, potrebama naroda i korupciji svrgnute aristokratije i vlade.

U plakatima, Sovjetski umjetnici su stvarali „novu vrstu jednostavne optički sugestivne i privlačne vizuelne poruke,”¹⁸⁶ upotrebom dinamičkih kompozicijskih principa i neuobičajenih asimetrijskih odnosa, verbalnih i vizuelnih znakova, novim prostornim odnosima, snagom boje i smjelom montažom fotografije i teksta,¹⁸⁷ sa porukom od nekoliko riječi i prikazom koji izaziva šok i privlači pažnju.¹⁸⁸ Plakat je viđen kao sredstvo kojim se, pretežno vizuelnim porukama, obraća velikom broju ljudi. U okviru Prve radne grupe konstruktivista formirane su grupe za proizvodnju, od filmova i fotografija do dječijih knjiga, pa čak i industrijske odjeće, a plakat je kao jedan oblik dizajna privukao pažnju mnogih ruskih konstruktivista, a ne samo članova Prve radne grupe.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, 17.

¹⁸⁷ *Ibid*, 17.

¹⁸⁸ *Ibid*, 18.

¹⁸⁹ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 28.

4. Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko

4.1. Put od slikarstva ka grafičkom dizajnu

Bračni par Aleksandr Rodchenko (1891–1956) i Varvara Stepanova (1894–1958), oboje studenti Kazanske umjetničke škole, u Kazanju, a potom aktivni članovi Inhkuka i Vkhutemasa, imao je aktivnu ulogu u teorijskim razmatranjima i primjeni osnovnih postavki konstruktivizma. Vođeni geslom – „Budućnost je naš cilj”, zajedno sa ostalim umjetnicima radili su na razvoju različitih umjetničkih pokreta tog vremena i tako promijenili stil svakodnevnog života.¹⁹⁰ Razvoj rada umjetničkog para, Aleksandr Rodchenka i Varvare Stepanove se može pratiti od simbolizma kroz apstraktno-geometrijsko slikarstvo do konstruktivizma, kao rezultata brojnih umjetničkih eksperimenata.

Varvara Stepanova je bila slikarka, grafičarka kostimografkinja i scenografkinja. Dala je doprinos teorijskom razvoju konstruktivizma, a kroz njenu saradnju sa Lyubov Popovom na dizajnu tekstila i odjeće, koji je bio prilagođen masovnoj proizvodnji, realizovala je ideje konstruktivista o uvođenju umjetnosti u životnu praksu. Stepanova je, kako navodi Lavrentiev bila podrška svom suprugu u radu, bila prva osoba koja je vidjela i ocjenjivala Rodchenkove radove: slike, crteže, predmete i fotografije i istovremeno je obavljala poslovne prepiske i pregovore, vodila dnevnik i starala se o dokumentaciji.¹⁹¹ Analizirajući njihov rad Lavrentiev konstatuje da se Aleksandr Rodchenko i Varvara Stepanova ne mogu razumjeti jedno bez drugog jer su „bili kreativni tim iako se Stepanova može smatrati Rodchenkovom učenicom, svoju nezavisnost je ljubomorno čuvala.”¹⁹² Stepanova je pripadala generaciji umjetnika pionira avangarde i u kratkom vremenskom roku je napredovala. Brzo je prešla put od impresionizma, sezanzizma, neoprimitivizma, kubizma i na kraju je došla do konstruktivizma. To je jedan od razloga zašto je Stepanova mogla lako da sintetiše. Integrisala je, na primjer, nepredmetnu grafičku umjetnost i transracionalnu poeziju, geometrijsku apstrakciju i figurativno i kombinovala mnoge sisteme u svom radu za pozorište, štampu i dizajn.¹⁹³

¹⁹⁰ <https://www.danzaballet.com/%D0%B0t-home-with-rodchenko-and-stepanova/> (pristup: 20.3.2021.)

¹⁹¹ <https://www.danzaballet.com/%D0%B0t-home-with-rodchenko-and-stepanova/> (pristup: 20.3.2021.)

¹⁹² Alexander Lavrentiev, „Varvara Stepanova” u *Amazons of the avaint-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, And Nadezhda Udaltsova* ur. John E. Bowlit, Matthew Drutt and Zelfira Tregulova, (Guggenheim Museum, NY, 2000), 242.

¹⁹³ Ibid, 241.

Do ljeta 1919. godine Stepanova je formalno isticala tendenciju koja će se 1921. godine nazvati konstruktivističkom. Prešla je sa sinteze na analizu. Stepanova je u svojim linorezima iz 1919. godine istraživala izražajne mogućnosti linije i kombinacije geometrijskih oblika. Od jeseni 1919. do 1921. godine izradila je figuralni niz slika i grafičkih kompozicija pomoću šablona i ocrtavajući konture lenjirom ili šestarom, u kojima je glava uvijek kružne forme, dok su trup, ruke i noge pravougaoni. U svojim kompozicijama iz 1930-ih godina, Stepanova je, kao i Rodchenko, također koristila tehniku polusuve četke, nešto što je stvaralo homogenu teksturu boje kao iz raspršivača. Međutim, za razliku od teksture u spreju, ova tehnika je bila fleksibilnija i omogućavala je umjetniku da modelira velike i male forme. Na nekoliko crteža, Stepanova je koristila još jedan alat – zupčani točak umočen u boju koji je ostavljao ponavljajući obrazac tačaka na papiru. Ovaj mali točak nije bio ništa drugo do standardni krojački alat za presovanje, koji je koristila za prenos dizajna na tkaninu.¹⁹⁴ I Stepanova je, poput Rodchenka svoj kreativni rad iskazala kroz nepredmetno slikarstvo iako nije imala obuku za kubizam i futurizam. Zajedno su stremili geometrizaciji u prikazu figura.¹⁹⁵ Takođe se oprobala radom u pozorištu. Među svojim pozorišnim radovima, Stepanova je vjerovatno najpoznatija po doprinosu „Tarelkinovoj smrti“ (1922), za koju je dizajnirala jednostavne, geometrijske kostime i višenamjenske scenografije.¹⁹⁶ Stepanovim projektom iz snova bio je da dizajnira proizvode namijenjene za industrijsku proizvodnju. San joj se ostvario kada su neki od njenih tekstilnih dizajna bili masovno proizvedeni.¹⁹⁷ U periodu između 1923. i 1925. godine, zajedno sa Lyubov Popovom okreće se dizajnu odjeće i postaje tekstilna dizajnerica u „Tsindel-u“ (Prva državna fabrika tekstila) u Moskvi. Također radila je i kao profesorica tekstilnog dizajna u Vkhutemasu između 1923. i 1925. godine.¹⁹⁸ Varvara Stepanova je bila izrazito talentovana i inventivna. Koristila je konceptualne i estetske elemente i vješto ih primjenjivala u različitim umjetničkim ali i proizvodnim sferama.

¹⁹⁴ Alexander Lavrentiev, „Varvara Stepanova”, 244–245.

¹⁹⁵ Ibid, 242.

¹⁹⁶ <https://designworklife.com/2013/12/25/ladies-in-history-varvara-stepanova/> (pristup: 15.4.2022.)

¹⁹⁷ <https://designworklife.com/2013/12/25/ladies-in-history-varvara-stepanova/> (pristup: 15.4.2022.)

¹⁹⁸ https://monoskop.org/Varvara_Stepanova (pristup: 15.4.2022.)



Varvara Stepanova, „Tri figure”, 1921. godina

Aleksandr Rodchenko je bio slikar, vajar, grafički dizajner i fotograf. Ostao je poznat kao jedan od osnivača konstruktivizma, kao i pokretač grafičkog dizajna u sovjetskoj Rusiji. Po napuštanju slikarstva, okrenuo se fotomontaži i fotografiji. Radio je gotovo u svim sektorima umjetnosti: u produktivizmu, propagandnoj umjetnosti i arhitekturi, koji predstavljaju važna umjetnička polja koja definišu estetske ideale i stil tog vremena.¹⁹⁹ Ostavio je bogatu zaostavštinu kako na teorijskom tako i na kreativnom, praktičnom planu. Njegovi eksperimenti obuhvatali su čitav spektar problema: boju, materijal, način rada, fakturu, oblik, kompoziciju, trodimenzionalne konstrukcije, geometrijske elemente, stanardizaciju i transformaciju.²⁰⁰ Stvarao je umjetnost sa društvenom svrhom i porukom za mase, koja je bila angažovana „u službi postrevolucionarnog društva.”²⁰¹ Dao je veliki doprinos razvoju teorije konstruktivizma koja je, po Obersonu, kod njega sazrijevala nekoliko godina.²⁰² Za Rodchenka „KONSTRUKCIJA je organizacija elemenata”²⁰³, a konstruktivizam „udaljavanje od predstavljanja i kretanje ka aktivnostima i proizvodnji.”²⁰⁴

¹⁹⁹ Selim O. Khan-Magomedov, „The relations between theoreticians of Production Art and artists”, 113–114.

²⁰⁰ Ibid, 111.

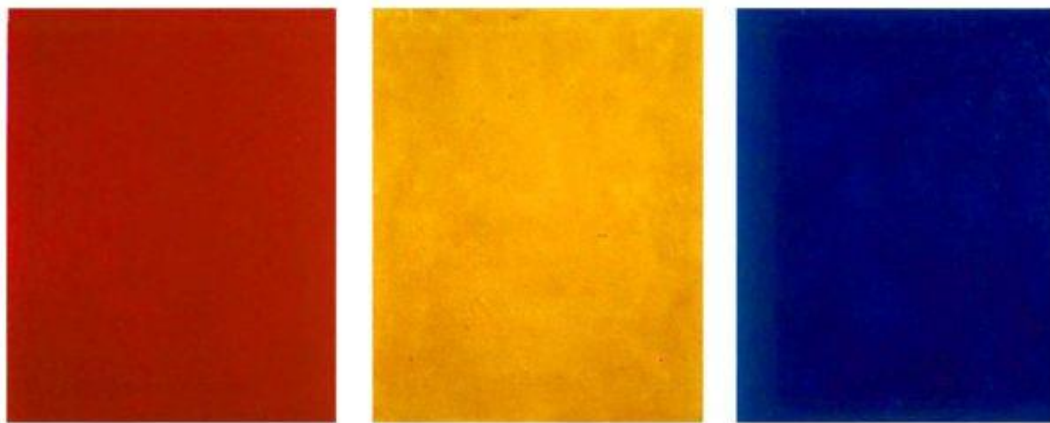
²⁰¹ Anne-Laure Oberson, „Rodchenko”, MoMA, vol.1 no. (New York: The Museum of Modern Art, 4 jul–avgust 1998), 10.

²⁰² Ibid, 10.

²⁰³ Aleksandr Rodchenko, „Sve je eksperiment”, u *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde* Slobodan Mijušković (Geopoetika, Beograd, 2003), 213.

²⁰⁴ <https://www.moma.org/artists/5643?locale=en> (pristup: 14.3.2021.)

Period od 1918. do 1921. godine bio je vrlo kreativan i produktivan za Rodchenka. Uspostavljajući praksu koja će trajati tokom njegove karijere, radio je u malim ciklusima, od kojih je svaki istraživao jednu formalnu premisu kroz brojne varijacije.²⁰⁵ Eksperimentalnoj fazi u Rodchenkovom radu pripadaju i radovi sa izložbe „5x5=25” iz 1921. godine, a posebno se izdvaja slika triptih „Čista crvena, čista žuta i čista plava boja”.²⁰⁶ Takođe je istraživao u slikarstvu futurizma i kubizma. Uočava se geometrizacija i neobjektna umjetnost. Rodchenko se, poslije eksperimentalne faze u slikarstvu, u periodu između 1922. i 1923. godine okrenuo propagandnoj umjetnosti, odnosno „aktivnom radu u različitim sektorima propagandne i primijenjene umjetnosti”.²⁰⁷ Inspirisan novim političkim i društvenim događajima, razvio je jedinstven stil „masovne agitacione” umjetnosti koja je obilježila prvu deceniju nakon Revolucije.²⁰⁸ U periodu od 1923. do 1925. godine, Rodchenko, je kako to navodi Selim O. Khan-Magomedov, stvarao plakate koji su imali karakterističan stil, kasnije nazvan „Rodchenkov stil”, „koji je imao veliki uticaj na rad mnogih umjetnika 1920-ih godina.”²⁰⁹ Taj stil odlikovao se kompozicijama koje su bile „izrazito geometrijske”.²¹⁰



Aleksandr Rodchenko, „Čista crvena, čista žuta i čista plava boja”, triptih, 1921. godina

²⁰⁵ Selim O. Khan-Magomedov, „The art of propaganda in the creative work of Rodchenko”, 116.

²⁰⁶ Margit Rowell and Deborah Wye, „Constructivist graphic design 1918–31”, 180.

²⁰⁷ Selim O. Khan-Magomedov, „The art of propaganda in the creative work of Rodchenko”, 116.

²⁰⁸ Ibid, 116.

²⁰⁹ Selim O. Khan-Magomedov, „A classic of graphic constructivism”, 128.

²¹⁰ Selim O. Khan-Magomedov, „The art of propaganda in the creative work of Rodchenko”, 117.



Aleksandr Rodchenko, „Tanjir i poklopac“, 1919. godina

„Rodchenkov stil“ nastao je u njegovim grafičkim eksperimentima, odnosno u eksperimentalnoj fazi istraživanja karakterističnih formi dinamičnog simbolizma. Na gravirama iz 1919. godine mogu se prepoznati odlike njegovih budućih radova. Naslovne strane knjiga i „prvi“ kolaži rađeni u periodu od 1919. do 1922. godine pripadaju toj istraživačkoj fazi. U ovom periodu osmislio je naslovnu stranu za zbirku poezije futurističkih pjesnika. Istovremeno u ovoj eksperimentalno-istraživačkoj fazi radio je drvoreze, litografiju i ručno pisane i štampane rukopise.²¹¹ Kod izrade naslovnih strana za knjige koristio je komplikovana grafička rješenja sa isprespjecanim linijama, komplikovanim oblicima, uz mnoštvo oštih uglova i dijagonalnih linija. Stvarao je visoko geometrizovane kompozicije, povučene lenjirom ili šestarom, nikada slobodnom rukom. Rodchenkovi rani eksperimenti predstavljali su potpuno drugačiji način rada u odnosu na radove drugih protagonista konstruktivizma.²¹² Godine 1922. zvanično se okreće grafičkom dizajnu. Po napuštanju slikarstva on usmjerava svoju pažnju na spajanje umjetnosti sa životom. Prema Magomedovu Rodchenko je obilježio deceniju poslije Revolucije i postao „njen najreprezentativniji simbol“.²¹³

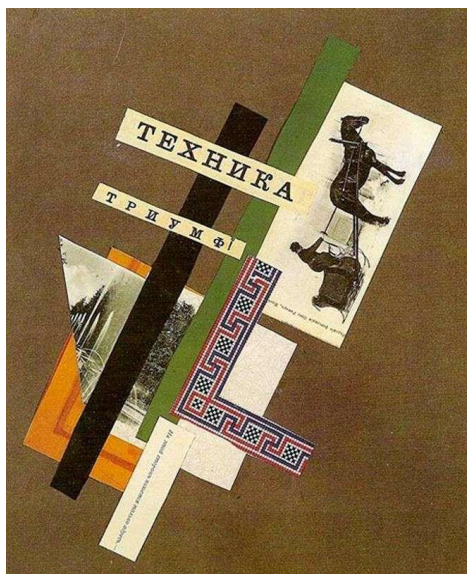
Rodchenkov opsežni rad na fotomontaži, započeo je 1922. godine i može se posmatrati kao očigledna tačka prelaska između njegovih apstraktnih konstruktivističkih eksperimenata i

²¹¹ Selim O. Khan-Magomedov, „From collage to fotomontage“, 117.

²¹² Ibid, 117.

²¹³ Selim O. Khan-Magomedov, „The art of propaganda in the creative work of Rodchenko“, 116.

njegovog uključivanje u izradu fotografija.²¹⁴ Rodchenko se, po mišljenju Lodder, bavio kolažom i prije 1922. godine kada je sa štampanim materijalom objedinjavao fotografije ili stvarne slike. To je bila kompilacija različitih materijala i njegovi prvi kolaži su se bazirali na usamljenim slovima, riječima ili rečenicama izrežanim iz novina ili časopisa u trake ili druge različite oblike i rasutih po površini. Na kolažu iz 1914. godine trake papira čine bazu strukture dvije dijagonale koje se presijecaju čineći okvir kompozicije koja pomjera slova. Ovaj eksperiment je ličio na tipografske kompozicije futurista i na kolaže dadaista. Sličnost se može prepoznati u časopisu „Kino-Fot” (1922) gdje se vidi razlika između dadaizma i konstruktivizma u tehnikama koje su primjenjivali konstruktivisti.²¹⁵



Aleksandr Rodchenko, „Tehnika”, 1914. godina

Za naslovnu stranu prvog broja časopisa „Kino-Fot” Rodchenko nije samo upotrijebio različite oblike slova, već i različite boje, uklopio vertikalne i horizontalne linije prekrivši cijelu stranu.²¹⁶ U prvom broju „Kino-fota” objavljena su njegova tri kolaža pod naslovom „Štampani materijali za kritiku” - „Volte-face: Now is the time: The Macaw”, „If you are suffering: (Read

²¹⁴ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 296–297.

²¹⁵ Christina Lodder, „OBMOKhU: The Society of Young Artists” u: *Russian constructivism*, (Vale University Press – New Haven and London, 1983), 193.

²¹⁶ Selim O. Khan-Magomedov, „A classic of graphic constructivism”, 131.

in full): Danger” i „A type of female convict: (Women stranglers).” Sa izuzetkom ovog drugog, oni su uglavnom sastavljeni od tipografskih fragmenata.²¹⁷



Aleksandr Rodchenko, „Kino-fot“, 1922-23. godina

Rodchenkovi kolaži iz perioda od 1919. do 1922. godine opisuju se kao „poligrafički” jer nastaju kombinacijom štamparskih slova sa ornamentalnim elementima, što posebno uključuje figurativno crtanje i fotografiju. Na kolažima iz 1922-1923. godine, kao onom rađenom za naslovnu stranicu trećeg broja časopisa „Kino-fot“, dominira logičan odnos kompozicije, razvučeno postavljena slova i figurativni obrasci.²¹⁸ Rodchenko se sveobuhvatno intresovao za kompoziciju u svojim ranim kolažima, ističući relaciju između obrisa slike i boje. Ovi kolaži predstavljaju autentični začetak grafičke umjetnosti.

Rodchenko je u toku 1923. godine napravio veliki broj naslovnih strana pri čemu je tipografski slagao slova, koristeći cijelu stranu, što je predstavljalo osnovnu odliku konstruktivističkih knjiga. Upotrebljavao je samo dva ili tri jaka tona, zasnivajući tako svoje kompozicije na suprotnosti, što je izazivalo veliku kontroverzu u vremenu kada su objavljivane. Konstruktivisti su ovaj metod koristili i kod izrade plakata.²¹⁹

Konstruktivistički grafički dizajn je duboko ukorijenjen u Rodchenkovim kolažima i fotomontažama. Po Magomedovu, Rodchenko nije vidio rad u kolažu kao odvojen od tehnike

²¹⁷ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 295–296.

²¹⁸ Selim O. Khan-Magomedov, „A classic of graphic constructivism”, 118.

²¹⁹ Selim O. Khan-Magomedov, „The art of propaganda in the creative work of Rodchenko”, 121.

fotomontaže, „jednoj od najvažnijih tehnika od svih kojim je raspolagao”.²²⁰ U svojim ranim serijama fotomontaža, Rodchenkov ikonografski arsenal funkcioniše u okvirima neočekivanih jukstapozicija i apsurdnih konteksta. To je mnogo bliže primjeni fotomontaže protagonista njemačke Dade, umjetnice Hannah Hoch i umjetnika Georgea Grosza, nego „agitacijsko-političkom” opredjeljenju Klutsisa i teoretičara LEF-a.²²¹

Danas se smatra da ilustracije koje je uradio Rodchenko za poemu „Pro eto” (O tome) Vladimira Mayakovskog iz 1923. godine predstavljaju začetak fotomontaže. U ilustraciji poeme stvorio je niz umjetničkih kompozicija, sposobnih da proizvedu duboke asocijacije. Ilustracije predstavljaju uspješnu vizuelnu sliku, jaku vezu sa tekstom poeme, a same imaju umjetničku vrijednost nezavisno od teksta.²²² Koristio je fotografiju van njenog konteksta. Na ilustraciji poeme “Pro eto” je montaža fotografije koja predstavlja portret Lilye Brik. Rodchenko je kombinovao šarolik izbor elemenata u potpuno različitim razmjerama i predstavio ih u raznim neobičnim uglovima kako bi stvorio vizuelne ekvivalente emocijama, poput ljubomore, koje su izražene u pjesmi.²²³



Aleksandr Rodchenko, „Pro eto”, 1923. godina

Do 1924. godine također je koristio fotomontažu u svojim plakatima, kao i na dizajnu plakata za film „Kino-pravda” kombinujući na odgovarajući način fotografije iz Vertovljevog

²²⁰ Selim O. Khan-Magomedov, „A classic of graphic constructivism”, 118.

²²¹ Margarita Tupitsyn, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, 88.

²²² Selim O. Khan-Magomedov, „The art of propaganda in the creative work of Rodchenko”, 121.

²²³ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 296.

dokumentarca. U roku od dvanaest mjeseci čak su i konzervativni kritičari hvalili njegov doprinos dizajnu plakata, tvrdeći da su njegove „zapanjujuće grupe fotografija pomjerile granice plakata naprijed”.²²⁴ U ovom trenutku, puni propagandni potencijal fotomontažnih plakata tek je trebalo da se razvije.²²⁵ Rodchenko je naglasio značaj fotomontaže uopšte, a posebno ovih kompozicija, kada ih je naveo kao važne primjere svog „društveno koncipiranog umjetničkog rada”: „Uveden je novi način ilustracije, koji uključuje kombinaciju tipografskog i fotografskog materijala na određenu temu, koji kroz bogatstvo materijala, te jasnost i realističnog onog što je reprodukovano, čini bilo koju vrstu „umjetničke i grafičke ilustracije besmislenom.”²²⁶

Benjamin Buchloh tumači Rodchenkov prelazak na fotomontažu kao povratak figurativnim slikama nakon godina gotovo isključivo apstraktne vizuelne prakse, kao znak njegovog „olakšanja što je konačno prekršio modernističku zabranu ikoničkog predstavljanja”.²²⁷ Geometrijski oblici su još uvijek prisutni, ali se kombinuju sa fotografijom, i tipografijom. Naglašavajući na fotomontažama pojedine elemente u odnosu na druge davao je akcenat, usmjeravao na samu temu. U odnosu na različitost elemenata i njihove kombinacije sa prisustvom kontrasta linija i boja, kompozicije njegovih fotomontaža odražavaju pokret i život. Koristio je uglavnom rezanje i lijepljenje fotografija koje je sam radio. Crno-bijele fotografije bi fragmentirao, zatim oprkojavao u kombinaciji sa podebljanim, obojenim (pretežno crvenim i crnim) grafikama.²²⁸ Izbor boja, crvene i crne, davao je snažnu poruku „kolektivne svrhe i ekonomskog prosperiteta”.²²⁹ Svojim montažama Rodchenko je nastojao da prenese poruku i tu je važnu ulogu odigrala i fotografija.

Po mišljenju Latifić, fotomontaže koje je izrađivao Aleksandr Rodchenko bile su nešto više nego sama „rekonstrukcija fotografija.”²³⁰ Sve figure su bile naglašene svojom siluetom, a to je naročito dolazilo do izražaja jer font nije bio upadljiv. Zanimljivo je da je Rodchenko

²²⁴ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 296.

²²⁵ Ibid, 296.

²²⁶ Ibid, 295–296.

²²⁷ Christina Kiaer, *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, (The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2005), 154.

²²⁸ Margit Rowell and Deborah Wye, „Photography in the service of propaganda 1924–34”, 234.

²²⁹ Ibid, 234.

²³⁰ Amra Latifić, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, 68.

izjavio da ga je upravo fotomontaža dovela do fotografije: „1923–1924. godine fotomontaža me je dovela do fotografije... Zadatak sastavljanja bio je glavni prioritet”.²³¹

Interesovanje za fotografiju se kod Rodchenka postepeno javljalo, a pojačalo se kada je kupio svoju prvu kameru 1923–1924. godine i u aprilu 1924. godine snimio portretne fotografije Mayakovskog. Iz tog perioda potiče i ciklus portretnih fotografija njegovih prijatelja i rođaka - njegove majke Olge, Lilye Brik, Osipa Brika... Ljude je fotografisao tako da je hvatao momenat u kom oni bivaju zaleđeni, progutani, uhvaćeni u jednom kadru i to u trenucima dok nešto rade. Tako se postizala dinamičnost njegovih fotografija. Upravo će se Rodchenkova portretna fotografija naći ne samo u njegovim plakatima, već i u onim koji je radila Varvara Stepanova.

U fotografiji, Rodchenko se trudio da prikaže svijet onakvim kakvim ga on vidi, tako da nastaju fotografije iz različitih uglova, odozgo ili odozdo, u svjetlosti ili sjenci. Ti uglovi su često nekonvencionalni i ekstremni. Neobičnim uglovima krši već ustaljena pravila i postavlja svoja, prikazuje stvarnost „naglavačke i nadole.”²³² „Rodchenkova perspektiva” i „Rodchenkov predznak” postaju pojmovi prisutni 1920-ih godina . Fotografije su većinom bilježile prizore na ulicama, velikim manifestacijama i takmičenjima. Rodchenko u fotografiji primjenjuje svoje konstruktivističke principe, koji su nalagali da umjetnost treba koristiti kao instrument u društvene svrhe.

Do sredine 1920-ih godina, Rodchenko je tvrdio da fotografske kompozicije pružaju umjetnicima bogatije mogućnosti od slikarstva. Koristio je fotografiju za dopunu recepcije. Njegova inovativna upotreba svjetlosti i sjenke izvršila je određeni uticaj na filmske stvaraoce kao što su Sergej Eizenstein, Lev Kuleshov i Džiga Vertov. Važnost njegovih fotografija za sovjetsku avangardu ne može biti potcijenjena. Pjesnik Vladimir Mayakovski je potvrdio da su njegova djela povezana sa časopisom LEF i da se na taj način približio uzvišenom statusu poezije Aleksandra Puškina.²³³ Iako je nakon „Oktobarske izložbe” 1928. godine i vrhunca IZOGIZ-a (Государственное издательство изобразительного искусства - Državna

²³¹ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 296–297.

²³² Za ovaj pristup bio je optužen za plagijat od strane Lasla Moholy Nagija. Vidjeti: Bowl E. John, *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902–1934*, (The Viking Press, New York, 1976), 250–251.

²³³ Steve Edwards, „Profane illumination: photography and photomontage in the USSR and Germany”, 406.

izdavačka kuća lijepih umjetnosti) posvetio se fotografiji,²³⁴ i napustio fotomontažu, prisustvo njegovih fotografija u fotomontažama u dizajnu plaka, gdje je i Varvara Stepanova postigla vrlo zanimljive rezultate, važno je za analizu avangardnosti njihovog rada.

4.2. Plakati Stepanove i Rodchenka

Poslije usvajanje programa NEP-a 1921. godine, Rodchenko se u svom radu okrenuo novim formama. Izrada plakata i naslovnih strana knjiga, uz primjenu fotomontaže i otkrivanje fotografije kao novog medija, obilježili su njegov rad u tom periodu. Njegovi plakati su jasni i sa kratkim tekstom. Kao i u drugim oblastima umjetnosti u kojima je radio, Rodchenko je u plakatima koristio karakteristične boje, crvenu, crnu i bijelu i osnovne figure, krug, pravougaonik i kvadrat. Selim O. Khan-Magomedov ističe da je dominantno svojstvo plakata kod Rodchenka bilo „insistiranje na optičkoj napadačkoj snazi vizuelne forme.”²³⁵

Realizacija programa NEP-a izmijenila je koncept plakata i način oglašavanja. Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko odigrali su veliku ulogu u promovisanju novog vladinog programa, ideje izgradnje novog društva. Jasnim porukama su informisali mase, promovisali privredne subjekte, sovjetske fabrike, izdavačke kuće, kao i filmove. Njihovi plakati se stoga mogu svrstati u tri grupe: propagandno-informativni, reklamno-industrijski i filmski plakat.

4.2.1. Propagandno-informativni plakat

Propagandno-informativni plakat je veoma važna i najzastupljenija vrsta plakata i najefikasniji oblik političke agitacije u Sovjetskom Savezu. Svojim sredstvima pruža propagandne ciljeve i informativne slogane te na taj način promoviše izgradnju i razvoj društva. Propagandno-informativni plakat širio je i propagirao ideje revolucije i postrevolucije, političkih ličnosti koje su ih stvorile, ali i privrednih subjekata, nosilaca tih vrijednosti.

Aleksandr Rodchenko i Varvara Stepanova su uzeli aktivnu ulogu u promovisanju novih vrijednosti sovjetskog društva. Na svojim propagandno-informativnim plakatima Rodchenko obrađuje različite teme iz privrednog i društvenog života kao što su razvoj ekonomije, privrede

²³⁴ Margarita Tupitsyn, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, 92.

²³⁵ Selim O. Khan-Magomedov, „A classic of graphic constructivism”, 146.

i poljoprivrede, promovisanje novog položaja žena u društvu, podsticanje povećanja pismenosti i patriotizma. Po Magomedovu, Rodchenko se već po završetku Revolucije zanimao za „razne vrste agitpropa”.²³⁶

Propagandno-informativni plakat „Knjige (Molim!) u svim granama znanja” iz 1923. godine za državnu izdavačku kuću „Gosizdat” izrađen je u nekoliko verzija. Rodchenko je plakat izložio u Parizu 1925. godine na „Međunarodnoj izložbi dekorativne umjetnosti i umjetničke industrije” („Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes at the Grand Palais”).²³⁷ Plakat je izrađen uz primjenu fotomontaže. U lijevom dijelu plakata je njegova fotografija Lilye Brik iz profila koja je pripadala seriji portretnih fotografija njegovih prijatelja i članova porodice. Lilya Brik, nekonvencionalne ljepote sa maramom na glavi odaje utisak jedne sasvim obične razdragane djevojke koja radi u fabrici. Lijevu ruku je prislonila na obraz tako da izgledao kao da kliče riječ „Книги” (Knjige), a dvije bijele linije koje idu od usta liče na megafon. Iznad i ispod kruga sa fotografijom je riječ „Lengiz” – „Ленгиз” (Lenjingradski izdavački zavod). Sve je geometrijski postavljeno, pa je „dovikivanje” izvedeno tipografskim trouglom u kome piše „Knigi” naglašeno jakim crnim slovima na crvenoj pozadini. U produžetku, u odjeljku tekstem bijele boje na sivoj pozadini piše „Po vsem otraslam znanja” – „По всем отраслам знания”. („U svim granama znanja”).



Aleksandr Rodchenko „Lilya Brik”, 1923. godina

²³⁶ Selim O. Khan-Magomedov, „The art of propaganda in the creative work of Rodchenko”, 116.

²³⁷ Amra Latifić, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, 68.



Aleksandr Rodchenko, „Knjige (Molim!) u svim granama znanja”, 1923. godina, 20,5x29 cm, bojanje gvašem preko fotografije na papiru



Aleksandr Rodchenko, „Knjige (Molim!) u svim granama znanja”, 1923. godina, 20,5x29 cm, bojanje gvašem preko fotografije na papiru

U drugoj varijanti Rodchenko je, pored crvene i crne, uveo plavu i zelenu boju. Plavu koristi za pozadinu kruga gdje se nalazi fotografija Lilye Brik kao i za pozadinu za tekst „По всем отраслям знания” koji je bijele boje. Upotrebom zelene boje akcenat daje na odjeku riječi „Книги”. Crvenom bojom kao simbolom novog društva uokviren je plakat i ispisana riječ „Книги“, a naglašava je crna pozadina. Kako je samo 30% stanovništva znalo da čita i piše, plakat je bio u službi propagiranja opismenjavanja i obrazovanja stanovništva, kao i podsticanja izdavačke djelatnosti. Knjige su bile besplatne, a njihov sadržaj je nosio poruke društva.

Knjige i časopisi imali su vrlo značajnu ulogu u sovjetskom društvu u podsticanju razvijanja pismenosti ali i prenošenja ideoloških poruka, komuniciranja ciljeva i vrijednosti novog socijalističkog društva. To se može vidjeti i na plakatu “Печать наше оружие” („Štampa je naše oružje”) iz 1923. godine koji su zajedno uradili Aleksandr Rodchenko i Varvara Stepanova. U ovom plakatu nema fotografije niti bilo kakvog figurativnog prikaza, ali poruka je jasna. Naslovi šest najpoznatijih i najuticajnih sovjetskih listova, „Pravda” (Istina), „Izvestia” (Vijesti), „Gudok” (Sirena)... sa porukom: „Štampa je naše oružje” prikazani su iz perspektive, u velikim tiražima i simboličnog izgleda, kao da izlaze iz krova štamparije. U dnu su postavljena dva crveno-bijela kvadrata koja predstavljaju zgradu štamparije Mospoligraf-a (Moskovski politehnički grafički okružni zavod), tako da ovaj plakat ima i elementa reklamnog plakata. Može se također uspostaviti i veza sa plakatima ROSTA. Sličnost ovog

plakata sa plakatima ROSTA nije slučajnost, budući da je Rodchenko saradivao sa Mayakovskim na stvaranju ovih plakata.²³⁸



Aleksandr Rodchenko i Varvara Stepanova, „Štampa je naše oružje” - „Печать наше оружие” 1923. godina, Tekst В.Маяковского. Государственный музей В.В.Маяковского

Stepanova i Rodchenko su, i timski i individualno, radili brojne plakate kojim su iskazivali značajan položaj i ulogu štampe u razvoju sovjetskog društva. Rodchenko je 1924. godine uradio plakat „Читайте журнал – Молодая гвардия” za časopis „Молодая гвардия” – „Mlada garda” sa crnom pozadinom na kojoj dominira geometrizovana figura proletera u crvenoj boji na crnoj pozadini. Proleter, obučen u radničku odjeću sa raširenim rukama podignutim uvis, stoji na pravouganom postolju u kom je tekst crne boje uokviren bijelom – „Молодая гвардия”, koji označava naziv časopisa ali i istoimene izdavačke kuće osnovane 1922. godine. Međutim isti tekst se ponavlja i u gornjem dijelu plakata, gdje proleter u rukama drži časopis, odnosno Rodchenko kao da je predstavio naslovne stranice dva broja ovog časopisa (broj 8 i broj 9). Iznad je tekst-parola “Читайте журнал” na koju upućuju i širom otvorena usta proletera, koji kao da uzvikuje ispisanu parolu: „Читайте часопис!”. Rodchenko kontrastima crvenih i crnih površina i jednostavnim i jasnim grafičkim rješenjem stvara vizuelno snažne poruke. Plakat poziva na čitanje časopisa “Молодая гвардия”.

²³⁸ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 29.



Aleksandr Rodchenko, „Читайте журнал – Молодая гвардия” – „Čitajte magazin – Mlada garda”, 1924. godina, 73x48 cm, hromolitografija

Stepanova je 1925. godine dizajnirala dva plakata za izdavačku kuću „GIZ” (Državni izdavački zavod): „Запомните Гиз” (Upamtite GIZ) i „GIZ”. Na plakatu „GIZ”: „Запомните Гиз” (Upamtite GIZ) dominira prikaz centralno postavljene otvorene knjige crvenih stranica na kojoj se nalazi amblem „GIZ” u čijem sastavu su srp, čekić, knjiga i zupčanik. U knjizi je bordo bojom napisan tekst „Источник знания и света” – „Izvor znanja i svjetlosti”. Za izradu plakata je, pored crne i crvene, uvela zelenu i sivu boju. Ilustracija knjige je centralno postavljena na bijeloj kružnoj pozadini, a iznad je tekst „Запомните Гиз. Марка Эта” – „Zapamtite Giz. To je marka”. Na plakatu „GIZ” je montirana fotografija mladića koji drži veliku otvorenu knjigu na čijim stranicama se nalazi ilustracija škole, sa lijeve, a logotip izdavačke kuće sa desne strane. Knjiga je naglašena crvenom bojom kao i njen sadržaj. Sadržaj plakata ohrabruje obrazovanje mladih.



Varvara Stepanova, „Запомните Гиз”, 1925. godina Varvara Stepanova, „GIZ”, 1925. godina

Dok su ovi plakati pored podsticanja pismenosti, promovisali i sovjetske izdavačke kuće, Rodchengov plakat „Профсоюз по женскому рабству удар, Профсоюз защитник женского труда” iz 1925. godine je isključivo informativno-propagandni. On ističe važnost sindikata i njihove borbe za ravnopravan položaj žena u društvu. Za ovaj plakat Rodchenko je koristio geometrizaciju uz kombinaciju tri fotografije i tri boje – crvene, crne i bijele. U središtu plakata je opkrojena fotografija djevojke koja čita knjigu, dodatno naglašena sa dva crvena trougla koji se preklapaju i čine pozadinu na koju je umetnuta fotografija. Sa desne i lijeve strane, ponovo na geometrijskoj trouglastoj pozadini, sada crnoj, ubačene su fotografije u obliku elipse. U lijevom trouglu je fotografija radnica u fabrici za mašinom, a u desnom fotografija žena u učionici, u školskim klupama. Vrhovi oba trougla su okrenuti ka sredini, ka centralnom dijelu plakata postavljeni na način da upućuju ka djevojci koja čita knjigu. Fotografije naglašene geometrijskim pozadinama i kontrastima promovišu program socijalističkog društva i njegove ciljeve, koji su vezani za emancipaciju žene i generalno opismenjavanje stanovništva u svim sferama života. Fotomontažom poruka je učinjena jasnom i dostupnom i nepismenom dijelu stanovništva. Što se tekstualnog dijela tiče, on je istaknut tipografijom i kontrastima, da bi se lakše komunicirale ideološke parole, koje u ovom slučaju promovišu ulogu sindikata u društvu: „Профсоюз по женскому рабству удар” („Sindikat je udarac ženskom ropstvu”) i „Профсоюз защитник женского труда” („Sindikat je zaštitnik žena radnika”).



Aleksandr Rodchenko, „Профсоюз по женскому рабству удар” i „Профсоюз защитник женского труда”, 1925. godina, 29,7x21 cm, kolaž sa bojama i fotografijama

Grupi propagandno-informativnih plakata pripada i plakat Varvare Stepanove „Будь готов” – „Budi spreman” iz 1928. godine. Pri izradi plakata koristila je fotomontažu. U svom eseju „Fotomontaža” iz 1928. godine navodi da je fotomontaža sklop asemblaža i kombinacija

izražajnih elemenata sa pojedinačnih fotografija.²³⁹ Na ovom plakatu Stepanova je koristila tri crno-bijele fotografije koje je radio Rodchenko. Fotografije su postavljene u funkciju proklamovanja političkih poruka i parola, montirane iznad slogana „Будь готов” – „Budi spreman”, koji je malo pomjeren iz centra prema gore desno. U gornjem dijelu plakata je fotografija djevojke zagledane u daljinu, koja kao da komunicira viziju budućnosti, naglašena crvenim pravougaonikom što podsjeća na neka ranija apstraktna rješenja sa Rodchenkovih slika. Crveni, vertikalno uspravljeni pravougaonik naglašava riječ „spreman“ i ponosni izraz djevojke koji sugerira „Будь готов”- „Budi spreman”. Ispod parole je ubačena Rodchenkova fotografija „Pionir s trubom” (1930). Pionir, vizuelno ukomponovan na način da ukazuje na tekstualnu parolu i na fotografiju djevojke, montiran je u još jedan fotografski sadržaj- dokumentarnu fotografiju pionira koji drže zastave na nekoj od socijalističkih manifestacija. Na crvenoj pozadini je fragmentiran prikaz pune tribine koja označava masovnost socijalističkih manifestacija. Čitav plakat nosi političke i ideološke ciljeve i vrijednosti, viziju pionira kao nosioca vrijednosti novog socijalističkog društva.



Aleksandr Rodchenko „Pionir sa trubom”, 1930. godina



Varvara Stepanova „Будь готов” – „Budi spreman”, 1930. godina, 21,6x14,6 cm, kolaž i papir sa fotografijama

²³⁹ <https://www.nailyaalexandergallery.com/exhibitions/soviet-photomontage-1920s-1930s> (Pristup: 5.6.2022.)



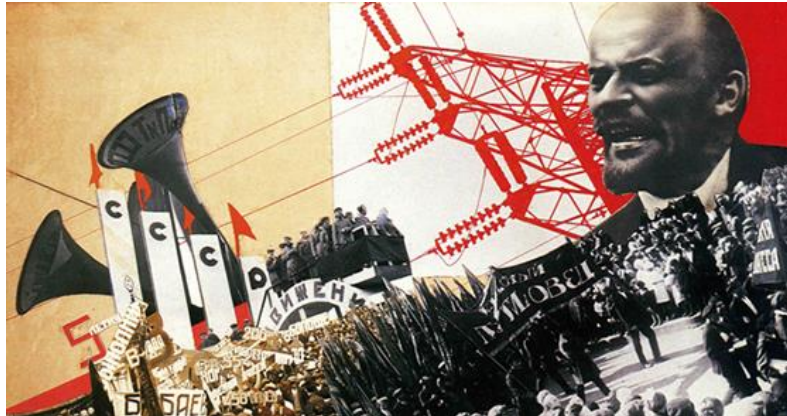
Aleksandr Rodchenko, „Pionirka”, 1930. godina

Na plakatu iz 1928. godine „Photomontage of Mayakovsky”, koji su zajedno uradili Rodchenko i Stepanova, dominira crvena i bijela boja ukomponovane kao pozadina za tri fotografije. Na centralnoj fotografiji pjesnik stoji ponosno, u čvrsto stojećem stavu zagledan u daljinu, kao da gleda u budućnost. Iza fotografije pjesnika bjelina otvorene knjige ističe crveni tekst, stihove Mayakovskog kojim iskazuje ljubav prema domovini - „Ja kao proljeće čovječanstva rođen u radu i ratu, pjevam mojoj Otadžbini, Republici mojoj.” Pored ilustracije pjesnikovog patriotizma, plakat prenosi i poruke o uspjehu socijalističkog razvoja. U tu svrhu Stepanova i Rodchenko koriste dvije fotografije, koje dokumentuju rezultate Petogodišnjeg plana, u domenu poljoprivrede i energetike. U gornjem desnom uglu je fotografija kombajna u nekom sovjetskom žitnom polju, a u desnom hidroelektrana. Fotografija hidroelektrane, je simbol uspješne elektrifikacije zemlje, a žitno polje sa mašinama savremenog načina poljoprivredne proizvodnje.



Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko „Photomontaža Mayakovskog”, 1928. godina, 52,8x82,5 cm

Varvara Stepanova radi još jedan plakat koji upućuje na politički program razvoja sovjetske privrede, ali sa direktnim propagandnim sredstvima. Plakat pod nazivom „Rezultati prve petoljetke” predstavlja odu „Prvom petogodišnjem planu”. Nastao je 1928, godine, iste godine kada je Josif Staljin predstavio svoj plan razvoja sovjetske privrede. U planu su bili određeni strateški ciljevi za rast sovjetske ekonomije i ubrzanje njene industrijalizacije, posebno usmjereni na industrijsku proizvodnju, kolektivizaciju poljoprivrede, stvaranje vojne i artiljerijske industrije i povećanje proizvodnje čelika.



Varvara Stepanova, „Rezultati prve petoletke”, 1928. godina, kolaž sa bojenim dijelovima i fotografijama

Stepanova je i na ovom plakatu koristila alate propagande. Uz primjenu fotomontaže postavila je ideološki prikaz koji je imao za cilj da svojim vizuelnim elementima pomogne veliki uspjeh Plana. Dijagonalno je postavila isječke različitih fotografija kojom se stvorila jedna dinamična kompozicija naglašena upotrebom tri boje. Crvenom pozadinom naglašava fotografiju Lenjina koji kao da drži govor. Uveličan prikaz Lenjina, koja dominira plakatom, obraća se sovjetskom narodu, masi sa kolažiranih fotografija sa različitih kolektivnih okupljanja. Njegov pogled je blago okrenut prema gore i kao da gleda u budućnost. Lenjin je naglašen crvenom bojom, crtežima dalekovoda koji učvršćuju dijagonalnu kompoziciju. Dalekovod i prenos električne energije, kao simboli progresa su povezani žicama do električnog prenosnog tornja na lijevoj strani kako bi se čuo njegov govor. Sa lijeve strane, Stepanova je ubacila crvenu platformu s brojem 5, te ubacila i zvučnike sa kojih kao da odjekuje slogan „Petogodišnji plan Sovjetskog Saveza” Na jarbolima pojedinačna slova „СССР” naglašena su bijelom površinom i crvenim zastavicama. Lenjin je pogledom povezan sa ovom kompozicijom sa lijeve strane, sa zvučnicima, zastavama koje tvore natpis SSSR, kao i brojem 5 (što označava Petogodišnji plan). Masa ljudi, predstavljena kolažiranjem,

montiranjem različitih fotografija sa masovnih okupljanja, ukazuje na veliku popularnost Staljinovog političkog programa.

Crvenu, boju sovjetske zastave, Stepanova je često koristila u svojim fotomontažama. Takođe je naglašavala veće razmjere fotografskih elemenata da bi stvorila osjećaj dinamičnosti i uputila poruku. Uprkos ravnoj podlozi, različiti elementi se vizuelno aktiviraju i izgleda kao da su u pokretu. Nekoliko jasnih kontrasta vidljivo je u „Rezultatima prvog petogodišnjeg plana”. Na primjer, postoji oštar kontrast između crvenih elemenata i crno-bijelih fotografija, poput električnog dalekovoda, broja 5 i dijagonale u prvom planu, kojom dominiraju fotografije. Pogled posmatrača privlače ovi kontrasti, kombinacije i odnosi crteža, fotografije i tipografije.

4.2.2. Reklamno-industrijski plakat

Reklamno–informativni plakat, kao posebna vrsta plakata rađa se poslije uvođenja mjera u okviru NEP-a, kojima je otvoren put za povratak tržišnih uslova privređivanja. Pojedina državna preduzeće su bila dužna da budu na otvorenom tržištu, uz ograničenu konkurenciju i kako bi ostala konkurentna na tržištu, angažovala su umjetnike da osmisle plakate za njih. U izradi ove vrste plakata posebno su bili uspješni Rodchenko i Mayakovski.²⁴⁰

Rodchenko prepoznaje značaj reklamno-informativnog oglašavanja, pa 1922. godine piše: „Smatram da je faza koja je prošla u umjetnosti važna za stavljanje umjetnosti na put inicijativne industrije, put kroz koji nova generacija neće morati proći.”²⁴¹ To je bio početak tranzicije u „umjetnost produkcije”.²⁴² Rodchenko je u periodu od 1923. do 1925. godine izradio i kreirao oko 150 reklamnih plakata i ambalaža. Iako je bio svjestan paradoksa korišćenja reklama u kapitalističkom stilu u borbi protiv kapitalizma, njegovi plakati su spretno promovisali trgovinu i komunističku ideologiju.²⁴³ Vladimir Mayakovski je istovremeno sa pisanjem pjesama učestvovao u političkoj propagandi, izradi plakata i reklamnih tekstova.

²⁴⁰ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-8> (pristup: 19.3.2021.)

²⁴¹ <https://bibigoniya.ru/bs/sluzhil-sovetskomu-soyuzu-aleksandr-rodchenko-legendarnyi-sovetskii/> (pristup: 15.3.2021.)

²⁴² <https://bibigoniya.ru/bs/sluzhil-sovetskomu-soyuzu-aleksandr-rodchenko-legendarnyi-sovetskii/> (pristup 15.3.2021.)

²⁴³ Aleksandr Rodchenko: (brochure) (Museum of Modern Art, New York, 25. june to 6. october 1998)

Prema bilješkama iz njegovog dnevnika, u toku 1920. godine izradio je 3000 plakata. Likovni kritičar Nikola Punin navodi da je siguran kako ovim počinje nova era umjetnosti i staje na stranu umjetnosti proletarijata „koja nije kovčeg s relikvijama u kome se stvari ravnodušno posmatraju, već rad i fabrika koji će omogućiti stvaranje novih umjetničkih dijela.”²⁴⁴ O političkoj važnosti oglašavanja kako navodi Christina Kiaer, Rodchenko je govorio u svom članku „Agitacija i oglašavanje”, koji je objavljen 10. juna 1923. godine:

„Savršeno razumijemo moć agitacije (...) Buržoazija razumije moć oglašavanja. Oglašavanje je industrijska, komercijalna agitacija. Nijedan posao, čak ni najpouzdaniji, ne ide bez oglašavanja. To je oružje rođeno iz konkurencije (...) Ovo oružje, ovu agitaciju u ime trgovine ne možemo ostaviti u rukama NEP-ljudi, u rukama buržoaskih stranaca koji trguju ovdje.”²⁴⁵

Dva umjetnika, koji su sebe nazivali „konstruktorima reklama“, blisko su saradivali kako bi uklopili džinglove i slike.²⁴⁶ Polazeći od činjenice da reklamni industrijski plakat informiše, obavještava i obrazuje potrošače o domaćim proizvodima i uslugama raznolikog sadržaja, pružajući širokim masama pomoć pri izboru proizvoda i formiranju ukusa, Rodchenko pravi plakate jednostavnih reklama sa dubljim značenjem. Posebno iskazuje interesovanje za uklapanje fotografije u „komercijalni dizajn”.²⁴⁷ Naručene plakate Rodchenko je završavao u roku od jednog dana od dobijanja porudžbine bez bespotrebnog pregovaranja sa klijentima.²⁴⁸

Rodchenko i Mayakovski su, kako ističe Kiaer, ušli u posao oglašavanja „kao poslovni ljudi”²⁴⁹ tako što su 1923. godine osnovali malo preduzeće za reklamu pod nazivom „Konstruktor Mayakovski – Rodchenko”. Mayakovski je bio pisac teksta, a Rodchenko umjetnički direktor. Kao pisac teksta, Mayakovski je revolucionisao sintaksu i osmišljavao

²⁴⁴ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, 16.

²⁴⁵ Christina Kiaer, *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, 164–165.

Vladimir Maiakovskii/Agitatsiia i reklama/ Tovarishch Terentii 14 (June 10,1923); reprinted in his *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 12 (Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Khudozhestvennoi literatury, 1959), pp. 57–58. Translated in Elena Chervich/Introduction/ in Mikhail Anikst, ed., *Soviet Commercial Design of the Twenties*, trans. Catherine Cooke (New York: Abbeville Press, 1987), p. 23, translation modified.

²⁴⁶ Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, u: *The struggle for utopia – Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946*, (The University of Chicago press, Chicago and London, 1997), 113–114.

²⁴⁷ <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1878/alexander-rodchenko-russian-1891-1956/> (pristup: 19.3.2021.)

²⁴⁸ Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, 114.

²⁴⁹ Christina Kiaer, *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, (The MIT Press Cambridg, Massachusetts London, England, 2005), 170.

slogove. Rodchenko je, koristeći mogućnosti dizajna i tipografije, stvorio vizuelnu prezentaciju nove „ulične umjetnosti neprestano insistirajući na novom načinu života.”²⁵⁰ Ako se primijeni terminologija reklamnog oglašavanja, Rodchenko i Mayakovski su imali jaku prodajnu poruku kojom su navodili razloge za kupovinu određenog proizvoda i obraćali se određenoj grupi - radničkoj klasi.²⁵¹

Margolin navodi da su „njihovi klijenti bili razna preduzeća i organizacije kao što su „Rezinotrest”, državno preduzeće koje je plasiralo proizvode lake industrije; „GUM“, velika moskovska robna kuća; „Gosizdat”, državna izdavačka kuća; i „Mosselprom”, velika državna agencija za distribuciju poljoprivrednih proizvoda.”²⁵² Reklamirali su različite proizvode: cigare, bombone, kekse, cigarete, gume, cucle za bebe, sijalice, makarone, kaljače, knjige i puter.²⁵³ Pored reklamnog plakata Rodchenko je radio reklame, logotipe i ambalažu za različite proizvode.

„Proizvodi preduzeća Mosselprom čiji je rad država finansirala, direktno su se nadmetali sa uvoznom, privatno proizvedenom robom, stavljajući reklamni poduhvat Rodchenka i Mayakovskog u središte borbe NEP-a za proizvodnju socijalističkog oblika potrošnje koji bi bio jednak i nadmašio kapitalistički”,²⁵⁴ navodi Kiaer. U takvim uslovima Mosselprom, kao preduzeće koje je upravljalo državnim fabrikama koje su prerađivale poljoprivredne proizvode, moralo je da reklamira proizvode kako bi se takmičio sa privatnim preduzećima. Za preduzeće „Mosselprom” Rodchenko i Myakovski su izradili seriju plakata koji su reklamirali različite proizvode i na svim plakatima iz ove serije se nalazio poznati slogan “Nigdje kao u Mosselpromu”. Ali možda najveći Rodchenkov projekat koji je radio sa Mayakovskim za ovo preduzeće je plakat „Mosselprom” iz 1923.²⁵⁵

Centralnu kompoziciju tog plakata čini splet geometrijskih oblika, kvadrata i trouglova, postavljenih na plavu pozadinu koja stvara kontrast centralnoj geometrijskoj strukturi naglašenoj odnosima žutih i crnih površina. Vertikalno ispisana riječ „Где” koja se ritmično ponavlja uspostavlja vezu sa tekstualnim sloganom „Nigde krome kak v Mosselprome”

²⁵⁰ Natasha Tolstikova, „Early soviet advertising”, 46.

²⁵¹ Ibid, 46.

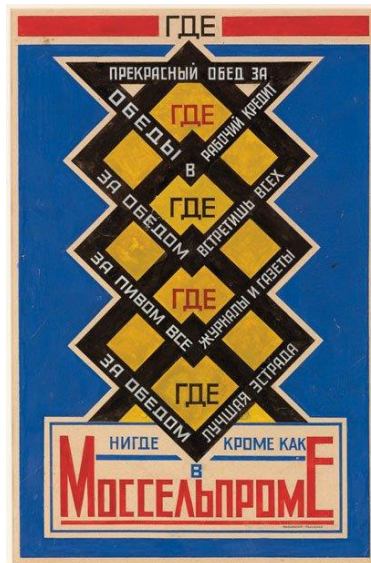
²⁵² Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, 113.

²⁵³ Ibid, 113.

²⁵⁴ Christina Kiaer, *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, 172.

²⁵⁵ Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, 115.

(Nigdje kao u Mosselpromu) koji dominira donjim dijelom plakata. Igra žute boje i crnih geometrijskih oblika usmjerava posmatrača da čita skraćeni dio slogana „Gde v Mosselprome” (Gdje-U Mosselpromu).



Aleksandr Rodchenko „Mosselprom”, 1923. godina

Ovaj plakat je jedan od najboljih primjera saradnje Rodchenka i Mayakovskog, odnosno vješto grafičko propagiranje slogana „Nigdje kao u Mosselpromu”, koji je sročio Mayakovski, što je po mišljenju Tolstikove poezija visoke vrijednosti. Iako su Rodchenko i Mayakovski izveli samo skroman broj projekata za Mosselprom, njihov rad je obećavao da će se razviti u koherentan program koji se nikada nije materijalizovao nakon što su mjere NEP-a ukinute.²⁵⁶

Rodchenko nije samo radioplakate i novinske oglase za Mosselprom, nego je zajedno sa Varvarom Stepanovim 1925. godine dizajnirao i reklamni znak koji je bio visok više od šest spratova, koji je apliciran na pano i postavljen na fasadu zgrade glavnog sjedišta Mosselproma u Moskvi.²⁵⁷ Pano je bio postavljen cijelom dužinom poslovne zgrade Mosselproma tako da su nazivi proizvoda iz asortimana preduzeća prekrivali prozore, a ime preduzeća i čuveni slogan su bili naizmjenično raspoređeni između spratova.

²⁵⁶ Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, 115.

²⁵⁷ Ibid, 115.



Fasada glavnog sjedišta Mosselprom-a

U seriji plakata za reklamiranje prehrambenih proizvoda firme Mosselprom, ilustracije osnovnih životnih namirnica (hljeb, jestivo ulje, keks, pivo...) ukomponovane su u odnose geometrijskih formi, linija i teksta. Iz ove serije, izdvajaju se četiri plakata iz 1923. godine: „Hljeb za sve”, „Reklama za stolovoe maslo” – Reklama za jestivo ulje, „Fabrika keksa” i „Tri planinska piva”. U sredini plakata „Hljeb za sve” su na svijetloj kvadratnoj podlozi oivčenoj jakim crvenim linijama postavljene ilustracije četiri vrste hljeba i njihovi nazivi. Kvadrat je dodatno naglašen plavim dijagonalnim linijama koje se sijeku u njegovoj pozadini. Gornji dio plakata sadrži slogan za reklamu prodaje hljeba.

Plakat „Reklama za stolovoe maslo” – (Reklama za jestivo ulje) ujedno predstavlja i izgled etikete na proizvodu. U sredini plakata se nalazi crni krug u kome su poredane flaše ulja od najmanje ka najvećoj. Centralni krug naglašavaju niz vertikalnih crvenih linija na bijeloj pozadini. Tekst raspoređen u gornjem i donjem dijelu plakata reklamira naziv proizvoda i Mosselprom. Plakat „Fabrika keksa”, pored ilustracije proizvoda, sadrži i realističan prikaz djevojčice koja ga konzumira, naglašen plavim horizontalnim linijama na bijeloj pozadini. Tekstualni dio predstavlja naziv fabrike keksa „Crveni oktobar”, rađen crvenom bojom i slogan: „Не покупаю нигде кроме как в Моссельпроме” – „Ne kupujte nigdje osim u Mosselpromu”.



Aleksandr Rodchenko „Hljeb za sve”,
1922–23. godina, 91,3x55,2 cm,
gvaš na papiru



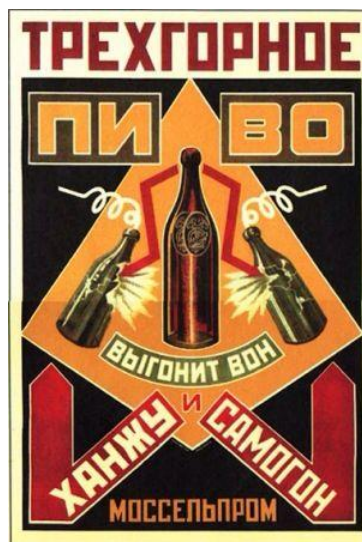
Aleksandr Rodchenko „Reklama za jestivo ulje”,
1923. godina, 83,8 × 58,4 cm,
gvaš, mastilo, olovka i isečeni papir na papiru

Rodchenko je kao konstruktivistički umjetnik plakata naglasio događaj preko statične predstave, čak i pri izradi reklamnih plakata. Njegov plakat iz 1923. godine „Tri planinska piva – Odmaknite se od domaćeg piva” također za Messelprom, ne fokusira se na izgled proizvoda, već na posljedice njegove upotrebe. Strijele sile koje proizlaze iz tri flaše planinskog piva razbijaju slabije boce domaćeg piva.²⁵⁸ Na plakatu „Trehgornoe pivo” je žuti deltoid sa simetričnom kompozicijom tri pivske flaše, naglašen crnom pozadinom. Na vrhu plakata je ispisan naziv „Trehogornoe” (planinsko) bordo bojom, dok je riječ pivo razdvojena na slogove pi – vo, sa žutim slovima uokvirenim bijelom linijom. Oba sloga su u zelenim pravougaonicima, koji su takođe kao i slova, uokvireni bijelom linijom. Na dnu plakata su dvije crvene strelice, koje upućuju svojim vrhovima pogled posmatrača ka gore. U sredini je poruka „Istjeraće licemerje i mjesečinu”.

²⁵⁸ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 29.



Aleksandr Rodchenko, „Fabrika keksa”, 1923. godina



Aleksandr Rodchenko „Tri planinska piva – Odmaknite se od domaćeg piva”, 1923. godina, 70,5x48,5 cm, litografija u četiri boje

Rodchenko je također radio reklame za kupovinu akcija sovjetske aviokompanije „Добролет”. Kompanija, osnovana 1923. godine kao prva organizacija vazdušnog saobraćaja u Sovjetskom Savezu, kasnije je prerasla u „Aeroflot,” a danas je jedna od najstarijih aviokompanija na svijetu. Rodchenko je radio više varijanti plakatnih reklama za kupovinu akcija koristeći različite boje, sa istim ili sličnim tekstom i jasnom porukom. Iste godine kada je osnovan, „Dobrolet“, zapošljava Rodchenka za rad na reklamama i na reklamnim plakatima.²⁵⁹

Rodchenko je napravio seriju plakata za „Dobrolet“. Kombinacijom ilustracija aviona i teksta kojim se tipografski igra veličinom slova i bojom, stvara dinamična dizajnerska rješenja. Ilustracije aviona često postavlja dijagonalno i pogled posmatrača usmjerava ka gore, upućujući na progres. Rodchenko vješto stavlja različite veličine fonta u sloganima i naglašava poruku koju plakati nose. Plakati ove serije imaju različitu boju pozadina i različitu kompoziciju, a svi nose jedinstvenu poruku, pozivaju građane da postanu dioničari i da na taj način iskažu svoju patriotsku dužnost.

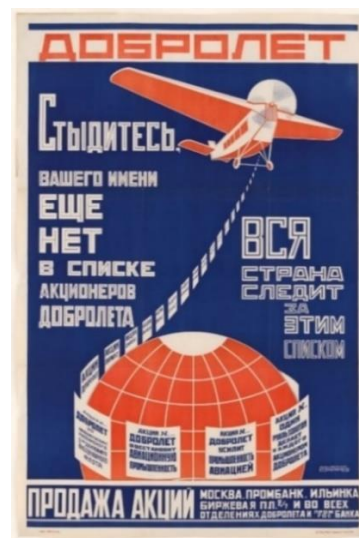
²⁵⁹ Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, 113.



Aleksandr Rodchenko, „Добролет“, 1923. godina, (crveni) 35x45,4 cm; 37,5x45,7 cm, offset litografija



(crni) 107x69 cm, litografija



(plavi) 106x75,5 cm, litografija u boji



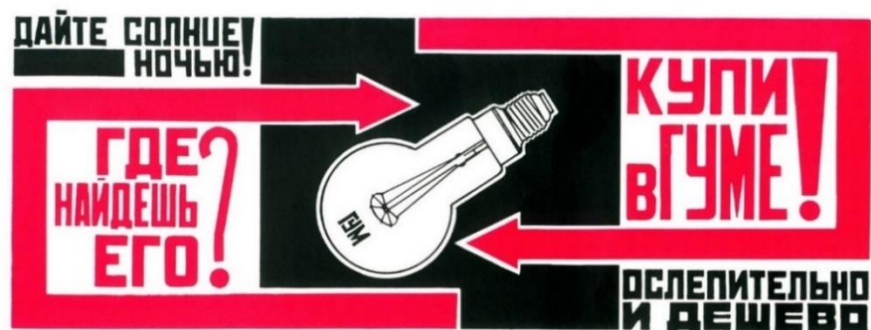
(bijeli) 107x72 cm, litografija

Na svakom od plakata izdvaja se poziv građanima da se participiraju u razvoju sovjetske ekonomije kupovanjem akcija „Dobroleta“, ali crveni plakat može poslužiti kao najbolja

ilustracija skladnosti slike i teksta. Uz ilustraciju dijagonalno postavljenog aviona izdvaja se jasna poruka: „Тот не гражданин СССР кто Добролета не акционер” – „Nije građanin SSSR onaj koji nije akcionar Dobroleta”. Pozivajući se na patriotizam, ovaj plakat stimuliše razvoj sovjetskog vazduhoplovstva, i to jasnim i direktnim porukama: „всем..всем...всем...” – „svi...svi...svi”; „Один рубль золотом делает кдого акционером Добролѐта” – „Jedna rublja u zlatu svakoga čini dioničarom”. Tekst jednog drugog plakata, dominantne crne pozadine to direktno i pokazuje: „Создает Коммерческий воздушный флот – основу экономийческого развития СССР” – „Dobrolet stvara komercijalnu vazдушnu flotu – osnovu za ekonomski razvoj SSSR-a”.

Među ilustriranim plakatima može se izvojiti još jedan, rađen na plavoj pozadini, gdje je predstavljen crveno-bijeli avion koji nadlijeće u drugačijoj perspektivi. Nosi sa sobom plakate sa natpisima o preduzeću „Добролѐт”. A plakati na dnu su simbolično obmotali crveni globus koji kao da o uspjesima Dobroleta obavještava cijeli svijet. Lijevo i desno od aviona su još dva zanimljiva propagandna slogana: „Стыдитесь вашего имени ещѐ нет в списке акционеров добролета” – „Stidite se vašeg imena jer još niste na spisku akcionara Dobrolet” i „Вся страна следит за этим списком” – „Cijela zemlja slijedi ovaj popis” kao i onaj koji se nalazi na dnu samog plakata „Продажа акция”: „Dobrolet stvara komercijalne avione i oni su osnova za rast SSSR-a”.

Tokom 1923. godine zajedno sa Mayakovskim Rodchenko je radio i reklamni projekat za državnu robnu kuću GUM koja je prodavala robu privatnih proizvođača i državnih fabrika, kao i robu iz uvoza. Zgrada robne kuće se nalazila na Crvenom trgu u Moskvi. U okviru ovog projekta nastao je plakat „Lightbulbs” – „Sijalice” sa crtežom sijalice i tekstom – „Гдже ќеш наѝ то? Купи у GUM-у!”.



Aleksandr Rodchenko „Lightbulbs” – „Sijalice”, 1923. godina, 11,2x28,5 cm, Želatinasti srebrni otisak sa gvašem, mastilom i olovkom na papiru

Osvrćući se na radove Rodchenka i Mayakovskog Christina Kiaer zaključuje:

„Prevazilazeći svoje antiburžujujske skrupule i slijedeći Lenjinovu zapovijest da „nauče da trguju”, Rodchenko i Mayakovski osporili su centralni modernistički mit, kako je iznio Bürger, o neophodnoj autonomiji avangarde od masovne kulture; njihov rad je istovremeno bio kritičan, avangardan i komercijalan.”²⁶⁰

Za Rodchenka proizvod je bio predmet koji ima svrhu i dejstvo. On je sve proizvode, bilo da ih je dizajnirao ili promovisao njihovu prodaju, zamišljao u kontekstu upotrebe. Oni su bili instrumenti djelovanja, čak i kada nije mogao da osigura njihovu upotrebu, mogao je to vizuelno da predstavi.²⁶¹

Krajem 1923. godine potrošačke cijene su dostigle svoj maksimum od početka djelovanja NEP-a. Vlada je zatvorila mnogobrojna privatna preduzeća, te su ograničene trgovačke privilegije i regulisanje cijena što je bilo u suprotnosti sa tržišnim principima NEP-a. Počev od 1926. godine kada su sovjetska državna preduzeća krenula ka tome da postanu isključivi dobavljači robe za svakodnevnu upotrebu, ukinuta je konkurencija proizvođača NEP-a, trgovaca i uvoznika. Rodchenko i Mayakovski, kao i drugi konstruktivisti gube ulogu u sovjetskoj proizvodnji i reklami.

Zajednički rad Rodchenka i Mayakovskog je bio vrlo plodan, a njihova saradnja je nametnula konstruktivističke vrijednosti u vizuelnoj kulturi oglašavanja u Moskvi. Kiaer ističe Rodchenkov opis te saradnje: „Cijela Moskva je bila pokrivena našim radom. Izradili smo pedesetak plakata, stotinak reklamnih panoa, omota, kontejnera, osvjetljenih reklama, reklamnih kolumni, ilustracija u časopisima i novinama.”²⁶² Isto je naveo i Rodchenko u svojim memoarima „Rad sa Mayakovskim” kada se ponosno pohvalio njihovim reklamnim radom: „Potpuno smo osvojili Moskvu i u potpunosti pokrenuli, ili tačnije, promijenili stari carski-buržoasko-zapadni stil reklama sa novim, sovjetskim.”²⁶³ Rodchenko je nazvao njihove

²⁶⁰ Christina Kiaer, *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, 166.

²⁶¹ Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, 119.

²⁶² Christina Kiaer, *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, 166.

²⁶³ *Ibid*, 243.

I cited a significantly different version of this section of the same text in chapter 4; the source was Rodchenko, "Rabota s Maiakovskim/ in V. A. Rodchenko, ed., A. M. Rodchenko, p. 67. I take this citation from the version of the manuscript "Rabota s Maiakovskim" preserved in the Manuscript Department of the State Mayakovsky Museum, Moscow, p. 41.

zajedničke napore „prvim pravim sovjetskim reklamama koje su se okrenule protiv kupusa, cvijeća i ostalog malograđanskog pretjeranog šarenila koje je bilo u modi u periodu NEP-a”.²⁶⁴

4.2.3. Filmski plakat

Film je, kako ga vidi Bürger, niz fotografija koje velikom brzinom promiču i tako kod posmatrača stvaraju utisak pokreta. Montaža na filmu je osnovni tehnički postupak, odnosno tehnika koja je data samim medijem. Različita upotreba stvara različite efekte. Kada se prirodni pokreti zabilježe i prirodne slike montiraju, stvara se utisak koji iluzionistički reprodukuje prirodni pokret. Ukoliko se kroz rezove daju „artificijalni pokreti“, utisak kretanja se postiže montažom slika.²⁶⁵ Montažu kao osnovni element filma vidi i Benjamin. Naime, snimljena filmska scena je rezultat montažnog reza, odnosno posebne procedure koju čini snimanje, posebno podešenom aparaturom i montaže tih snimaka sa drugim istovrsnim snimcima.²⁶⁶ Sam film predstavlja umjetničko djelo koje treba predstaviti publici. Značajno mjesto u službi promovisanja filma ima plakat i uz tekst i slike treba da prikaže srž radnje filma u jednom kadru. Po svojoj formi filmski plakati se svojom namjenom i načinom izrade izdvajaju od drugih i čine umjetnost za sebe i odražavaju u velikoj mjeri same filmove u njihovom revolucionarnom pronalasku.²⁶⁷

Filmski plakat je bio važan žanr za ruske konstruktivističke dizajnere u periodu između 1925. i 1930. godine. Kao što navodi Victor Margolin, povezanost konstruktivizma i filma uslovalo je nekoliko faktora. Prvo film je, kao narativna forma, dao dizajnerima široku slobodu da izraze svoju vještinu prikazivanja događaja. Drugo, postalo je već do 1925. godine očigledno da progresivnim umjetnicima nije trebalo dati vodeću ulogu u stvarnim društvenim događajima, a oni su to možda čak i nesvjesno prihvatili kroz mogućnost prikazivanja drame. Treće, filmski plakat nudi mogućnosti upotrebe sofisticirane tehnike prikaza jer, za razliku od onih iz ROSTA-e, filmski plakati nisu morali biti prilagođeni širokim slojevima stanovništva. Ovo obrazloženje se zasniva na pretpostavci da su konstruktivistički umjetnici htjeli da podrže

²⁶⁴ Victor Margolin, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922–1927“, 113.

²⁶⁵ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, 112.

²⁶⁶ Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, 136.

²⁶⁷ <https://mubi.com/notebook/posts/movie-posters-of-the-week-the-posters-of-dziga-vertov> (pristup: 10.5.2022.)

ciljeve Revolucije pod svojim uslovima, odnosno kao progresivni, a ne narodni umjetnici.²⁶⁸ Konstruktivisti nisu imali stručnost da postanu filmski stvaraoci, ali su se mogli baviti filmom kao dizajneri i raditi s fotografijama u fotomontaži, mogli su biti i fotografi. U Rusiji, u to vrijeme, nije bilo postojećih kadrova eksperimentalne fotografije sa kojima bi se mogli povezati, ali teorija i praksa filma već su bili prilično razvijeni i mogli su pružiti standard u teorijskom i praktičnom smislu za konstruktivističku fotografiju.²⁶⁹

Reditelji Džiga Vertov i Sergej Eisenstein su radikalno promijenili kinematografsku umjetnost od početka do sredine 1920-ih godina. Vertov, Eisenstein i ostali su koristili montažne tehnike, kombinovanje kadrova filma u kreativnom poretku sa ciljem postizanja stvarnosti koja je bila moćnija od one surove, kao i ekscentrične rezove i rastvaranja, ritmičke obrasce, slobodno povezivanje slika, što je posebno bilo prepoznatljivo u radu kod Eisensteina. To je obilježilo stil rane sovjetske kinematografije.²⁷⁰ Džiga Vertov je prvi uveo u filmsku umjetnost koncept dokumentarističke umjetnosti koju je počeo primjenjivati u seriji filmova „Kino-pravda”, počev od 5. jula 1922. godine. Njegov metod nije imao samo za cilj da realno prikaže život, već je sadržavao faktor iznenađenja bez prethodne pripreme samih glumaca,²⁷¹ gdje se ne susreću glumci u tradicionalnom smislu, već ljudi koji igraju „sebe u svom radnom procesu”.²⁷² Na umjetnika kao što je Rodchenko, koji bio posvećen sprovođenju konstruktivističkih ideala i teorije, rad Vertova je imao snažan podsticaj za njegov rad i izvršio je važan uticaj na način na koji je razvijao svoje fotomontaže, a zatim stvarao sopstvene fotografije počev od 1925. godine,²⁷³ što se može vidjeti i na plakatima koje je Rodchenko napravio za film Džige Vertova „Kino-pravda”. Jak uticaj filma je bio vidljiv i u njegovom eseju iz 1928. godine „Protiv sintetičkog portreta. Za snimak”, gdje je suprotstavljanje slikarstva i fotografije postavio kao „bitku između vječnosti i trenutka”.²⁷⁴ Rodchenko nije

²⁶⁸ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 29–30.

²⁶⁹ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 293–294.

²⁷⁰ Margit Rowell and Deborah Wye, „Photography and photomontage 1923–33.”, u: *The Russian avant-garde book 1910–1934*, (The Museum of Modern Art: Distributed by Harry N. Abrams, Inc. New York, 2002), 208.

²⁷¹ Selim O. Khan-Magomedov, „The painter reforms photography – collaboration with Dziga Vertov”u *Rodchenko the complete work*, (The Mit Press Cambridge, Massachusetts, 1986), 215.

²⁷² Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: *Eseji* (Nolit, Beograd, 1974), 136.

²⁷³ Christina Lodder, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, 293–294.

²⁷⁴ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 28–29.

raspravljao o sekvencama u smislu strukturirane filmske naracije, već kao zbiru trenutaka u vremenu koji su postali događaji udruživanjem. Njegov esej je bio napad na idealno predstavljanje koje je zamijenio za mnoštvo trenutaka koji su konstituisali život.²⁷⁵

Inspiraciju filmom Rodchenko je prikazao i na praktičnim radovima. Osmislio je izgled za filmske naslove za Vertovljeve vijesti i dokumentarne filmove, a radio je i plakate za filmove koje su režirali Vertov i Eisenstein. Na plakatima za filmove koje je režirao Vertov, Rodchenko naročito kombinuje snimke izbliza u različitim razmjerama i perspektivama sa snažnim grafičkim elementom, formulom koja se istovremeno prenijela i na dizajn omota njegovih knjiga kao i kod većine njegovih kolega. Zaista, mnogi Rodchenkovi rani omoti knjiga sa fotomontažom javljaju se kao montirani filmski narativi. U nešto kasnijim djelima, dramatični svjetlosni efekti i spojene perspektive i siluete ponovo svjedoče o kinematografskoj inspiraciji.²⁷⁶ U kratkom članku o fotomontaži, koji je anonimno izašao 1924. godine, ali ga je najvjerojatnije napisao Rodchenko, iznijeta je tvrdnja da su plakati sa fotografijama efektniji od onih sa crtežima. Autor navedenog članka ističe sljedeće: „Plakat na temu gladi sastavljen od fotografija izgladnjelih ljudi” čini jači utisak od onog koji nosi skice istih.²⁷⁷

Rodchenko je radio plakat koji najavljuje film Džige Vertova „Kino Glaz” (Filmsko oko).²⁷⁸ Film „Kino Glaz” iz 1924. godine je o životu u sovjetskoj državi, posebno o članovima omladinske organizacije, njihovom dobrovoljnom radu, načinu kako provode slobodno vrijeme kako u gradskom tako i u seoskom okruženju. Dominira cirkularni motiv. Film prikazuje veliku energiju. Učesnici igraju i plešu, bez ponavljanja kadrova, stvarajući kružne slike i rastuću životnu snagu.²⁷⁹ Za prvo izdanje filma „Kino Glaz” Rodchenko je napravio plakat koristeći tehniku fotomontaže u kojoj je predstavljen osnovni koncept *Kinoki*. Koncept se provlačio kroz filmsku umjetnost i uključivao je odbacivanje umjetničke kinematografije i filmskih originalnih izuma.²⁸⁰

Rodchenko je povremeno montirao fragmente fotografija koje je koristio na reklamnim plakatima iz 1923. godine, ali već sljedeće godine, fotografije su dobile važnu ulogu. Za plakat

²⁷⁵ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 28–29.

²⁷⁶ Margit Rowell and Deborah Wye, „Photography and photomontage 1923–33.”, 208.

²⁷⁷ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 28–29.

²⁷⁸ Ibid, 28–29.

²⁷⁹ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, 427.

²⁸⁰ Selim O. Khan-Magomedov, „The painter reforms photography – collaboration with Dziga Vertov”, 215.

filma „Kino Glaz”-“Kino-oko“ Rodchenko konstruiše piramidu na čijem je vrhu veliko oko. To predstavlja metaforu nove vizije koju je stvorila filmska kamera, lebdeći na vrhu.²⁸¹ Na plakatu za film „Kino glaz” Rodchenko koristi plavu, crnu i sivu boju. Na gornjoj polovini osnovu čini elipsa u kojoj je fotografija ljudskog oka u krupnom kadru. Ispod se nalazi naziv filma „Kino Glaz”, koji je vješto tipografski naglašen, a na koga upućuju i dvije kamere, dijagonalno postavljene sa lijeve i desne strane. Kamere su okrenute u pravcu pogleda dječaka, postavljenih u donji desni i lijevi ugao plakata. Fotomontaža u cijelosti upućuje na naziv filma „Kino oko“.



Aleksandr Rodchenko, „Kino Glaz” („Kino Eye”), 1924. godina, 69,9x92,7 cm. litografija u boji

Rodchenko misli metaforički. Oko na plakatu nije predstavljeno kao realistička i statička slika. U kontekstu Vertovljevih namjera kao filmskog stvaraoca, to postaje instrument aktivne upotrebe. Oko posjeduje novi i snažan prizor.²⁸² Koncept oka (naročito mehaničkog oka) je najvažniji u Vertovljevom radu i ponovo se javlja kod Rodchenka u njegovim brojnim plakatima.²⁸³

Ciklus plakata za film „Броненосец Потёмкин” – „Krstarica Potemkin” nastao je 1925. godine u saradnji Rodchenka i Sergeja Eisensteina. Film govori o pobuni moranara na brodu, o istinitom događaju koji je povezan s početkom Oktobarske revolucije. Na jednom od Rodchenkovih plakata vide se kružne ilustracije scene na bojnem brodu, koja se pojavljuje u

²⁸¹ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 29.

²⁸² Ibid, 29.

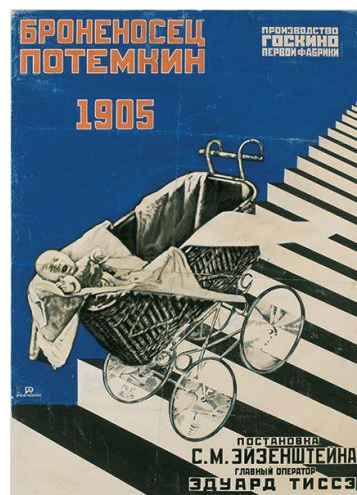
²⁸³ <https://mubi.com/notebook/posts/movie-posters-of-the-week-the-posters-of-dziga-vertov> (pristup: 10.5.2022.)

filmu. Plakat funkcioniра kao reprezentacija dramatične radnje u filmu. Pobjedonosni ishod drame osiguran je impozantnim frontalnim pogledom na brod, gdje su posebno istaknuti njegovi topovi.²⁸⁴ Dva kruga u sredini simbolišu pogled kroz dvogled.



Aleksandr Rodchenko „Battleship Potemkin”, 1925. godina, 100x72 cm, kolaž i gvaš

Najpoznatija scena u filmu je masakr koji se dešava na stepenicama koje vode u luku Odese. Obični ljudi se suprotstavljaju državnom teroru. Kozački vojnici pucaju u nevinu gomilu. Žena je ranjena i kolica sa bebom klize niz stepenice kroz gomilu koja bježi. Eisenstein je upotrijebio dinamiku, tehnologiju i tempo ruskog konstruktivizma.²⁸⁵ Rodchenko je prikaz ovog kadra iskoristio za plakat. Kompozicija je dijagonalno podijeljena, naglašena stepenicama niz koje se spuštaju kolica sa bebom i čini se da će beba, svakog trenutka ispasti iz kolica. Dramatika plakata je postignuta prikazom ovog kadra iz filma.



Aleksandr Rodchenko „Battleship Potemkin”, 1926. godina, 69x100 cm, hromolitografija

²⁸⁴ Victor Margolin, „Constructivism and the Modern Poster”, 29.

²⁸⁵ Dennis G. Ioffe and Frederick H. White, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, 411.

Plodnoj umjetničkoj i kulturnoj laboratoriji Džige Vertova pripada i film „Шестая часть мира” (Jedna šestina svijeta: Trka kino oko SSSR-a: Izvoz i uvoz Državne trgovinske organizacije SSSR-a, poznata i kao „Šesti dio” The World or A Sixth of the World, 1926), koji je nakon agresivne reklamne kampanje imao zvaničnu premijeru posljednjeg dana u godini. Film je snimalo deset kamermana u različitim krajevima Sovjetskog Saveza i snimanje je trajalo više od osamnaest mjeseci.²⁸⁶ Za film su naručena tri plakata, od kojih je jedan uradio Rodchenko.



Aleksandr Rodchenko „One Sixth of the world”, 1926. godina, 108x90 cm, litografija u boji

Na njegovom plakatu djeluje kao da su dva lista papira slijepljena i da je dijagonalno odlijepljen crni list sa crvenog što je postignuto tehnikom *trompe l'oeil*. Dominantna je crna, ali Rodchenko ovom vještom tehnikom otkiva crvenu površinu na koju stavlja tekst- naziv filma „Шестая часть мира” (Jedna šestina svijeta). U desnom donjem uglu je opkrojena fotografija ženske osobe. Rodchenkovi inicijali su postavljeni da vizuelno izgledaju kao naušnica na ženskom liku. Iznad fotografije je ime režisera, Džiga Vertov, a u lijevom donjem uglu crvenim slovima ispisan je naziv „Goskino.” Kao što njegov poduži podnaslov pokazuje, film je naručila i sponzorirala Državna trgovinska organizacija (Gosudarstvennaiaia trgovlia, poznata kao Gostorg) da promoviše promet sovjetske robe na međunarodnom tržištu i da opravda novu ekonomsku politiku (NEP).²⁸⁷ Film zapravo pokazuje dostignuća Sovjetskog

²⁸⁶ <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/one-sixth-of-the-world-dziga-vertov/> (pristup: 10.5.2022.)

²⁸⁷ <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/one-sixth-of-the-world-dziga-vertov/> (pristup: 10.5.2022.)

Saveza, jedne šestine svijeta u odnosu prema ostalih pet. Na taj način prikazao je da je jedna, crvena, šestina svijeta bolja strana svijeta koja se razvija i napreduje.²⁸⁸

Pored plakata, Rodchenko je uradio i za sam film neke detalje. Tako se, u centralnoj sekvenci četvrtog koluta, javlja naziv „Gostorg”, koji je Rodchenko rukom iscrtao i koji čini dio trostruke ekspozicije zajedno sa panoramskim snimkom voza prepunog sanduka koji polako ide duž morske luke i krupni plan željezničkih šina koje brzo prolaze sa prednje strane nevidljivog voza u pokretu.²⁸⁹ Film prikazuje ljepote i dostignuća jedne šestine svijeta u odnosu prema ostalih pet šestina. Rodchenkov angažman za ovaj film, kao i sam film promovisao je Sovjetski Savez, njegova prirodne ljepote i ekonomska dostignuća, čime je autor direktno bio uključen u sovjetsku propagandu.

²⁸⁸ <https://mubi.com/notebook/posts/movie-posters-of-the-week-the-posters-of-dziga-vertov> (pristup: 10.5.2022.)

²⁸⁹ <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/one-sixth-of-the-world-dziga-vertov/> (pristup: 10.5.2022.)

ZAKLJUČAK

Umjetničke prakse, koje su u teoriji označene kao avangardna umjetnost, obilježile su prve tri decenije XX vijeka. Čitav jedan vijek je prošao od njihove pojave, ali još i danas kao i u vrijeme kad su se pojavile, izazivaju zainteresovanost publike i pažnju teoretičara. Pojam avangarda nosi čitav niz različitih značenja – napredno, eksperimentalno ili ekstremno, a može da podrazumijeva i podsmijeh ili odobravanje. Iako je prvobitno označavala vojni pojam, riječ avangarda poslije Francuske buržoaske revolucije, zahvaljući Saint-Simonu, ulazi u umjetnost. U toku XIX vijeka, sa razvojem marksističke teorije dobija i političko značenje. Naime, marksistički teoretičari determinišu radničku partiju kao avangardu, predvodnicu radničke klase. Prve tri decenije XX vijeka izrodile su avangardnu umjetnost koja je promijenila status umjetničkog djela tako što prelazi iz statusa estetskog uživanja u status aktivnog odnosa prema društvenim promjenama. Umjetnička rješenja su bila usmjerena na raskid sa postojećim umjetničkim naslijeđem, a teorijska razmatranja dovela su do promjene pojma, značaja i prakse umjetnosti. Teorijska razmatranja imala su različit pristup u određenju i definisanju određenih umjetničkih praksi kao avangardnih. Greenberg je posmatra u odnosu na kič, Benjamin prepoznaje važnost primjene novih tehnologija u umjetnosti, Huyssen u odnosu na masovnu kulturu, dok je Poggioli posmatra kao sociološki fenomen.

Sasvim novi odnos prema avangardi i njenom mjestu u umjetnosti uveo je Peter Bürger u svojoj knjizi „Teorija avangarde ” iz 1974. godine. Avangarda, po Bürgeru, egzistira na dva principa koja su međusobno povezana i uslovljena. Prvi je napad na instituciju umjetnosti, a drugi je revolucionarizacija života. Avangarda, kao i njeno stvaralaštvo trebalo bi da bude u funkciji društva. Za avangardnog umjetnika njegova umjetnost je oblik aktivnog djelovanja u datim društvenim, istorijskim, kulturnim i političkim uslovima. Bürger pravi razliku između istorijske avangarde i neoavangarde. Zajedničko za istorijske avangarde po Bürgeru je da ne odbacuju samo pojedinačne umjetničke postupke prošlih vremena već odbacuju prošlost umjetnosti u cjelini, odnosno zagovaraju radikalni prekid sa tradicijom i istovremeno kreću protiv institucija umjetnosti u građanskom društvu. Bürger u istorijske avangarde ubraja i ruski konstruktivizam poslije Oktobarske revolucije 1917. godine, kada se dogodio kratkotrajan, ali slavan pokušaj modernizacije ruske umjetnosti u kojem je avangarda postala službeni stil. Konstruktivizam je jedan od najznačajnijih pravaca sovjetske istorijske avangarde, direktni rezultat postrevolucionarnog doba modernizacije, progresa i izgradnje jednog novog društva,

gdje umjetnost prepoznaje novu socijalnu, političku, ekonomsku i kulturnu realnost i promjene koje ona donosi. Vodivši se geslom „Umjetnost u život”, konstruktivisti su prepoznali svoju ulogu u stvaranju novog društva i novih vrijednosti. Nisu bili pasivni posmatrači već aktivni učesnici, što predstavlja potvrdu Bürgerovog zagovaranja povratka umjetnosti u životnu praksu. Postrevolucionarni zanos uticao je i na rad umjetničkog para, Aleksandr Rodchenka i Varvare Stepanove, što se vidi i iz poziva Stepanove da se umjetnici okrenu proizvodnji. Razvoj njihovog rada se može pratiti od simbolizma kroz apstraktno-geometrijsko slikarstvo do konstruktivizma, kao rezultata brojnih umjetničkih eksperimenata. Rodchenko i Stepanova su imali veoma produktivan i raznovrstan rad na teorijskom i praktičnom polju u periodu od 1920-ih do početka 1930-ih. godina, posebno na polju izrade plakata, filma i fotografije uz primjenu fotomontaže. Rodchenko je, u prvoj deceniji nakon Revolucije razvio poseban, prepoznatljiv stil koji se odlikovao kompozicijama koje su bile „izrazito geometrijske”.

Aktivno učešće u stvaranju novog društva prepoznaje se i u izradi plakata u propagandno-informativne i reklamne svrhe, kao i u predstavljanju filma. Plakat je tako imao za cilj da, na nov način i novim jezikom, riješi obrazovne, propagandne i kulturne zadatke u službi Revolucije i prenese vizuelnu poruku namijenjenu širokim društvenim slojevima, većinom polupismenim ili nepismenim. Propagandno-informativni plakati imali su za cilj da predstavljaju ideje Revolucije i približe ih širokim narodnim masama. Reklamni plakati su nastali u periodu NEP-a kada se socijalistička privreda nakratko vratila tržišnim uslovima i imali su sve elemente tržišnog oglašavanja. Razvoj filmske umjetnosti pratilo je i oglašavanje i predstavljanje filmskih naslova publici.

Plakati Rodchenka i Stepanove, bez obzira o kom tipu se radi, šalju jasne i jake poruke. Komunikacija se uspostavlja brzo, poruka je prepoznatljiva, snažna i jasna jer publici čine široke narodne mase, polupismene ili nepismene. U novom, sovjetskom društvu svaki čovjek aktivno učestvuje u stvaranju, on nije samo puki posmatrač, za razliku od buržoaskog društva gdje građanin konzument masovne kulture. Tako, avangardno pitanje odnosa prema publici zauzima bitno mjesto u shvatanju nove kulture, a umjetnost postaje instrument koji se koristi u društvene svrhe.

Plakate odlikuje geometrizacija, kao jedno od važnih karakteristika konstruktivizma i kratak tekst sa jasnim simbolizmom i nedvosmislenom porukom, koja se vizuelno prenosi. Kompozicija se gradi iz linija i geometrijskih oblika, pri čemu se akcenat stavlja na njihova sjecišta, veze i umetke. Koriste se kružne i ugaone forme, dijagonalni elementi i fotografija,

koja umetnuta/montirana i postavljena u nove kompozicione relacije kod posmatrača, s jedne strane stvara direktniju vezu sa realnošću, ali s druge izaziva iznenađenje, uzbuđenje, pa nekad i šok. Kompozicija je ravnoteža teksta i predstave, postavljena u univerzalne kompozicione šeme najčešće dijagonalno, vertikalno ili horizontalno u tri ravnomjerna polja, cik-cak ili krug. Koriste se okomite, vodoravne ili kose linije. Tekst ne zauzima veliku površinu i obično je raspoređen u geometrijskom obliku, pa se postiže linearnost ili stepenasto nizanje tako što se slova smanjuju ili povećavaju od početka do kraja. Tekstualne poruke su kratke i jasne, a zahvaljujući saradnji Rodčenka i Mayakovskog dobile su karakter hvale vrijedne poezije. Slova su ili iste veličine ili kombinacija različitih veličina, sjeckanog ili ukrštenog fonta. Slova, brojevi i znakovi ponekad imaju simbolično značenje. Kolorit je sveden, odnosno odlikuje ga upotreba malog spektra boja, uglavnom crvene, plave ili zelene u kombinaciji sa bijelim i crnim plohama.

Jedna od osnovnih odlika konstruktivizma je stvaranje neorganskog umjetničkog djela. Već su, kao što Benjamin prepoznaje, krajem XIX i početkom XX vijeka, fotografija i film, kao nove tehnologije, našle svoje mjesto u umjetnosti, kao i fotomontaža koju Karel Teige vidi kao samostalnu oblast grafike u oblasti utilitarne i političko-agitacione grafike, naročito u prvim godinama poslije Prvog svjetskog rata. Aleksandr Rodčenko je prihvatio izazov i počeo da stvara uz pomoć novih tehnologija, odnosno novih oblika izražavanja, da upotrijebi i poveže različite medije u stvaranju umjetničkog djela. Fotografiju kao medij koristi dvojako ili tako što primjenom fotomontaže stvara plakate i naslovne strane knjiga i časopisa ili kao posebno sredstvo umjetničkog izražavanja. Primjenom tehnike fotomontaže kod izrade plakata i naslovnih strana časopisa, Rodčenko i Stepanova su uveli onaj dio Bürgerovog shvatanja neorganskog djela gdje dijelovi realnosti postaju nova slika, odnosno gdje oni postaju nova stvarnost. U stvaranju nove realnosti, uspješno spajaju fotografiju, tekst i geometrijske oblike. U okviru jedne kompozicione cjeline se, uz pomoć fotografije i fotomontaže, različiti prikazi sa pojedinačnim značenjima međusobno povezuju i uklapaju u novi kontekst i novo značenje. Pojedinačni elementi međusobno komuniciraju, razmjenjuju informacije, upućuju jedni na druge i na taj način nastaje nova cjelina. Sama cjelina postaje nova slika. Jedno postojeće značenje se prenosi na drugo novo značenje. Na kompoziciji uz upotrebu fotomontaže dominira fotografija. U cilju postizanja iluzije snage i moći, uz primjenu neočekivanih perspektivnih uglova, neobičnih proporcija i krupnog plana, slike trubača, Lenjinov portret ili slika Mayakovskog dok posmatra dostignuća, dobijaju novu ulogu i postaju dio ideološkog prikaza

o uspjehu socijalističkog razvoja. U okviru cjeline elementi su stavljani u jukstapoziciju tako da stvaraju pojačano vidno polje sa ciljem da sam raspored kompozicije zainteresuje i okupira. Fotografija istovremeno aludira na prisutnost osobe ili događaja.

Kod izrade naslovnih strana za knjige Rodchenko je koristio komplikovana grafička rješenja sa ispresjecanim linijama, komplikovanim oblicima, uz mnoštvo oštih uglova i dijagonalnih linija. Stvarao je visoko geometrizovane kompozicije, povučene lenjirom ili šestarom, nikada slobodnom rukom. Posebno mjesto u formiranju i realizaciji konstruktivističkih ideja imali su časopisi „Kino-fot” i LEF u kojima je Rodchenko imao vodeću ulogu. „Kino-fot” je stvorio bliski savez između konstruktivističkih umjetnika i progresivnih stvaralaca filma i bio je presudan za dalji razvoj konstruktivizma, dok je LEF zastupao ideju o stvaranju novog društva i novih oblika, a time je bio i pokretač nove ideologije. Posebno se izdvajaju ilustracije koje je Rodchenko uradio za poemu „Pro eto” (O tome) Vladimira Mayakovskog iz 1923. godine i koje predstavljaju začetak fotomontaže. Rodchenko je upotrijebio različite oblike slova, različite boje, uklopio vertikalne i horizontalne linije prekrivši cijelu stranu, te na taj način stvorio vizuelne ekvivalente emocijama, poput ljubomore, koje su izražene u pjesmi.

Rodchenkove fotografije nastaju iz različitih uglova, odozgo ili odozdo, u svjelosti ili sjenci, uz nastojanje da prikaže svijet kako ga on vidi, uz postizanje dinamičnosti. Posebno se ističe njegova portretna fotografija koja je našla svoju primjenu ne samo na njegovim plakatima već i onima koje je radila Varvara Stepanova. Portretna fotografija zauzima posebno mjesto u propagandno-informativnom plakatu, kao veoma važnoj i najzastupljenijoj vrsti plakata. Svojim sredstvima, kao efikasan oblik političke agitacije, postiže propagandne ciljeve i promovise izgradnju i razvoj društva, ideje revolucije i postrevolucije, političkih ličnosti koje su ih stvorile, ali i privrednih subjekata, nosilaca tih vrijednosti - razvoja ekonomije, privrede i poljoprivrede, promovisanja novog položaja žena u društvu, podsticanja povećanja pismenosti i patriotizma, važnosti sindikata i njihove borbe za ravnopravan položaj žena u društvu. Rodchenko kontrastima crvenih i crnih površina i jednostavnim i jasnim grafičkim rješenjem stvara vizuelno snažne poruke. Fotografije naglašene geometrijskim pozadinama i kontrastima promovisu program socijalističkog društva i njegove ciljeve, a poruka je putem fotomontaže postala jasna i dostupna i nepismenom dijelu stanovništva. Na svojim plakatima i Stepanova koristi fotografije, prije svega one koje je radio Rodchenko. Fotografije su postavljene u funkciju proklamovanja političkih poruka i parola, ideoloških ciljeva i vrijednosti

novog socijalističkog društva i razvoja. Sve je naglašeno crvenom bojom, bojom sovjetske zastave, koju je Stepanova koristila u svojim fotomontažama. Takođe je naglašavala veće razmjere fotografskih elemenata da bi stvorila osjećaj dinamičnosti i uputila poruku. Uprkos ravnoj podlozi, različiti elementi se vizuelno aktiviraju i izgleda kao da su u pokretu.

Reklamno-industrijski plakati koji su izrađeni u vrijeme NEP-a predstavljaju paradoks korišćenja reklame u kapitalističkom stilu u borbi protiv kapitalizma. Međutim, Rodchenko i Mayakovski su u izradi ovih plakata uspjeli prevazići taj paradoks tako što su pravili plakate jednostavnih reklama sa dubljim značenjem, pružajući širokim masama pomoć pri izboru proizvoda i formiranju ukusa. Zajednički rad Rodchenka i Mayakovskog je bio vrlo plodan, a njihova saradnja je nametnula konstruktivističke vrijednosti u vizuelnoj kulturi oglašavanja u SSSR-u. Kombinacijom ilustracija i teksta kojim su se tipografski igrali veličinom slova i bojom, stvarali su dinamična dizajnerska rješenja. Rodchenko je vješto stavljao različite veličine fonta u sloganima i naglašavao poruku koju su plakati nosili. Na filmski plakat, koji je radio za filmove koje su režirali Vertov i Eisenstein, Rodchenko je primjenjivao dramatične svjetlosne efekte i spojene perspektive i siluete što svjedoči o kinematografskoj inspiraciji. Na plakatima za filmove koje je režirao Vertov, Rodchenko je naročito kombinovao snimke izbliza u različitim razmjerama i perspektivama sa snažnim grafičkim elementom. Za ilustraciju je obično uzimao najupečatljiviji kadar iz filma čime je postizao dinamiku.

Na kraju, može se zaključiti da plakat kao umjetničko sredstvo nije umjetničko djelo u tradicionalnom smislu, kao što je slika, ali svoje mjesto je našao između književnosti i slike. Iako je sastavljen iz više elemenata, plakat predstavlja jedinstveno umjetničko djelo. Obraća se direktno publici, skreće pažnju na sebe i prevazilazi jaz između stvaraoca i publike. Plakati Rodchenka i Stepanove su nastali u uslovima sveopštih promjena u društvu i nose poruku koja je uslovljena tim postojećim stanjem u društvu, sa ciljem da dođe do što većeg broja posmatrača. Avangarda je vječito suprotstavljane, što pokazuje da je plakat sredstvo kojim se poziva na rušenje prethodnog i iznosi zahtjev za izgradnju novog, boljeg i naprednijeg društva. Umjetnost je izašla na ulice, a Rodchenko i Stepanova su u tome uspjeli svojim plakatima koji su imali namjenu za široke narodne mase. Ideje i rješenja koja su dali su i dalje prepoznatljivi u svijetu umjetnosti.

BIBLIOGRAFIJA

1. Barooshian D. Vahan, „Vkhutemas and Constructivism”, *Soviet Union* 3. pt. 2, u: *The Soviet and Post-Soviet Review*, (Aurora, N.Y., U.S.A., 1976), 197–207.
2. Balahovska Faina, *Ruska avangarda u Beogradu*, (Muzej istorije Jugoslavije Beograd, 2015), 201.
3. Benjamin Walter, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke produkcije*, u: „Estetički ogledi”, (Školska knjiga, Zagreb, 1986)
4. Benjamin Walter, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, u: „Eseji” (Nolit, Beograd, 1974)
5. Bowlt E. John, „Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration” in *Art Journal*, (The College Art Association of America, New York, 1981), 215.
6. Bowlt E. John, *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902–1934*, (The Viking Press, New York, 1976)
7. Bürger Peter, *Teorija avangarde*, (Narodna knjiga Alfa, Beograd, 1998)
8. The Museum of Modern Art, „Aleksandr Rodchenko”, (brochure) (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 23–4.
9. Day Gail, „Art, love and social emancipation: on the concept „avant-garde” and the interwar avant-gardes”, u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the Avant-Gardes*, (New Heaven, London: Yale University, 2004)
10. Despotović Jovan, „Ideja i praksa ruskog konstruktivizma”, *Delo*, Apstraktna umetnost, XXV, 6–7, (Redakcija Beograd Terazije 11, Beograd, 1979), 114–132.
11. Edwards Steve, „Profane illumination: photography and photomontage in the USSR and Germany” u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the Avant-Gardes*, (New Heaven, London: Yale University, 2004)
12. Gabo Naum and Pevsner Antoine, „The Realistic Manifesto”, u: *Art in Theory 1900-1990 - an Anthology of Changing Ideas*, Wood Paul and Harrison Charles, (Blackwell Publishing, Oxford UK and Malden, Massachusetts, USA, 1992), 297-299.
13. Gough Maria, *The Artist as Producer – Russian Constructivism in Revolution*, (Art Endowment Fund of the University of California Press Associates, Berkley and Los Angeles, California, USA; London, England, 2005)
14. Greenberg Clement, *Avant-Garde and Kitsch*, u: „Pollock and After: The Critical Debate and its Origins”, Francis Frascina, (New York: Harper&Row, 1986)
15. Greenberg Clement, *Modernist Painting*, u: „Modern Art and Modernism: A Critical anthology”, Francis Frascina and Harrison Charles, (New York: Harper&Row, 1982)

16. Grej Kamila, *Ruski umjetnički eksperiment 1863–1922*. (Izdavački zavod Jugoslavija, 1978)
17. Henri, Comte de St Simon, The Artis, the Savant and the Industrialist 1825, u: „Art in Theory - 1815-1900 - an Anthology of Changing Ideas”, Harrison Charles, Wood Paul and Gaiger Jason, (Blackwell Publishing, Oxford UK, 2000)
18. Horvat Vera Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, (Zagreb: Naklada CDD, 1979).
19. Huyssen Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Theories of Representation and Difference), (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986)
20. Ioffe G. Dennis and White H. Frederick, *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, (Academic Studies Press, Brigton, 2012)
21. Kachurin Pamela, „Making modernism soviet, The Russian avant-gard in the early soviet era, 1918–1928”, (Northwestern university press, Evenston, Illinois, 2013), 4.
22. Kiaer, Christina, *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, (The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2005)
23. Klajić Bratoljub *Veliki rječnik stranih riječi*, (Zora, Zagreb, 1972), 124.
24. Lamoureux Johanne „Avant-Garde a Historiography of a Critical Concept”, u: Amelia Jones, *A Contemporary Art since 1945*, (Blackwell Publishing, New Jersey, USA, 2006)
25. Latifić Amra, „Revolucionarna ruska umjetnička praksa i redefinisanje ruske avangarde: totalitarnost avangardnog projekta”, u: *Filolog*, VII, 14, (Filološki fakultet u Banjaluci, Banja Luka, 2016)
26. Latifić Amra, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, (Čigoja štampa, Beograd, 2010)
27. Lavrentiev Alexander, „Varvara Stepanova” u „*Amazons of the avaint-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, And Nadezhda Udaltsova*” ur. John E. Bowlt, Matthew Drutt and Zelfira Tregulova, (Guggenheim MUSEUM, NY, 2000)
28. Lodder Cristina, „OBMOKhU: The Society of Young Artists” u: *Russian constructivism*, (Vale University Press – New Haven and London, 1983)
29. Lodder Christina „Soviet Constructivism” u: Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the 20th Century. Art of the Avant-Gardes*, (Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 2004)
30. Lodder Christina, „Promoting Constructivism – Kino-fot and Rodchenko’s Move into Photography”, *History of Photography*, vol 24. no 4, (Tator & Francis Ltd. United Kingdom, 2000), 292–298.

31. Lodder Christina, „Aleksi Gan and constructivism”, u: „Revolution in art and innovations in art education”, Materials of the international scientific conference, (Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, Moscow, Russia, 2017.), 142.
32. Lodder Christina, Art of the commune politics and art in soviet journals 1917–20, in *Art journal* Vol.52, No.1, (Political journal's and art 1910–40., Published by: CAA, 1993.), 24.
33. Magomedov-Khan O. Selim, *Rodchenko the complete work*, (The Mit Press Cambridge, Massachusetts, 1986)
34. Margolin Victor, „Constructivism and the Modern Poster”, *Art Journal*, 44, (CAA, USA, 1984), 28–32.
35. Margolin Victor, „Inventing the artist-constructor: Rodchenko, 1922-1927“, u: *The struggle for utopia – Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946*, (The University of Chicago press, Chicago and London, 1997)
36. Mijušković Slobodan, „Dokumenti za razumevanje ruske avangarde” (Geopoetika, Beograd, 2003)
37. Mijušković Slobodan, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva* (Geopoetika, Beograd, 1998)
38. Mijušković Slobodan, *Prva „poslednja slika”* (Geopoetika, Beograd, 2009), 99.
39. Oberson Laure-Anne, „Rodchenko”, MoMA, vol.1 no. (New York: The Museum of Modern Art, 4 jul–avgust 1998)
40. Poggioli Renato, „Pojam avangarde”, u: *Teorija i istorija pojma 1*, (Narodna knjiga, Beograd, 1997)
41. Poggioli Renato, *Teorija avangardne umetnosti* (Nolit, Beograd, 1975)
42. Rodchenko Aleksandr: The Russian avant-garde book 1910–1934 : (brochure) 28. march to 21. may 2002. Museum of Modern Art, New York.
43. Rodchenko Aleksandr: (brochure) 25. june to 6. october 1998. Museum of Modern Art, New York
44. Romanenko Katerina, „Photomontage for the Masses: The Soviet Periodical Press of the 1930s”, *Design Issues*, vol 26, no 1, (Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2010), 29–39.
45. Rowell Margit and Deborah Wye, *The Russian avant-garde book 1910–1934*, (The Museum of Modern Art: Distributed by Harry N. Abrams, Inc. New York, 2002)
46. Steve Edwards and Paul Wood, *Art of the 20th Century. Art of the Avant-Gardes*, (Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 2004)
47. Strydom Piet, *Sociology of Art - Theories of the Avant Garde*, (Lecture, january-march 1984. Department of Sociology, College Cork, 1984)

48. Šuvaković Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Horetzky, Zagreb i Vlees&Beton, Ghent, Zagreb, 2005), 89.
49. The Museum of Modern Art, „Release Revolution: Russian Avant-Garde, 1912–1930. Rare works from Museum collection on view”, No. 108, Moma, New York 1978, 3.
50. Teige Karel, *Vašar umetnosti* (NIP Mladost, Beograd, 1997), 143.
51. Tolstikova Natasha, „Early soviet advertising” u: *Journalism History* (E.W. Scripps School of Journalism, Ohio university, Ohio, United States, 2007)
52. Tupitsyn Margarita, „From the Politics of Montage to the Montage of Politics”, u: Teitelbaum Matthew, *Montage and Modern Life 1919–1942*. (The MIT Press, Cambridge, Massachusets and London, England, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1993), 83.
53. Tupitsyn Margarita, „The Histories of the Soviet Photograph – At Home and Abroad”, *History of Photography*, vol 24, no 4, (Taylor&Francis Ltd. United Kingdom, 2000), 313–316.
54. Wood Paul, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde” u: *A Companion to Art Theory* ur. Paul Smith and Carolyn Wilde (Blackwell Publishers Ltd. New Jersey, United States, 2002.)
55. Wood Paul, The Politics of the Avant-Garde u The Great Utopia: *The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, Guggenheim Museum, New York, 1992. (Solomon R. Guggenheim Museum / State Tret 'iakov Gallery / State Russian Museum / Schirn Kunsthalle Frankfurt), 18.

WEB stranice

56. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/avant-garde> (pristup: 27.8. 2021)
57. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/the-avant-garde> (pristup: 27.8.2021)
58. <http://olbrih.blogspot.com/2011/02/ruska-avangarda-kako-shvatiti-argana.html> (pristup: 15.3.2021.)
59. <https://designworklife.com/2013/12/25/ladies-in-history-varvara-stepanova/> (pristup: 15.4.2022.)
60. <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1878/alexander-rodchenko-russian-1891-1956/> (pristup: 19.3.2021.)
61. <http://www.nailyaalexandergallery.com/exhibitions/soviet-photomontage-1920s-1930s/selected-works?view=slider#11> (pristup: 11.3.2021.)
62. <https://bibigoniya.ru/bs/sluzhil-sovetskomu-soyuzu-aleksandr-rodchenko-legendarnyi-sovetskii/> (pristup: 15.3.2021.)
63. <https://creativepro.com/russian-constructivism-and-graphic-design/> (pristup: 15.3.2021.)

64. <https://liveps.ru/bs/100-let-revoljucii-1917-risunki-plakaty-otkrytki-agitacionnye-plakaty-v/> (pristup: 15.3.2021.)
65. <https://thesejournal.org/revolutionary-impulse-rise-russian-avant-garde/> (pristup: 19.3.2021.)
66. <https://www.danzaballet.com/%D0%B0t-home-with-rodchenko-and-stepanova/> (pristup: 20.3.2021.)
67. <https://www.nailyaalexandergallery.com/exhibitions/soviet-photomontage-1920s-1930s> (Pristup: 5.6.2022.)
68. <https://www.moma.org/artists/4975?locale=en> (pristup: 14.3.2021.)
69. <https://mubi.com/notebook/posts/movie-posters-of-the-week-the-posters-of-dziga-vertov> (pristup: 10.5.2022.)
70. https://monoskop.org/Varvara_Stepanova (pristup: 15.4.2022.)
71. Božović Nađa, „Umetnički pravci koji su uticali na razvoj dizajna”, https://www.popwebdesign.net/popart_blog/2018/06/umetnicki-pravci-koji-su-uticali-na-razvoj-dizajna/ (pristup: 15.3. 2021.)
72. <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/one-sixth-of-the-world-dziga-vertov/> (pristup: 10.5.2022.)
73. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-8> (pristup: 19.3.2021.)