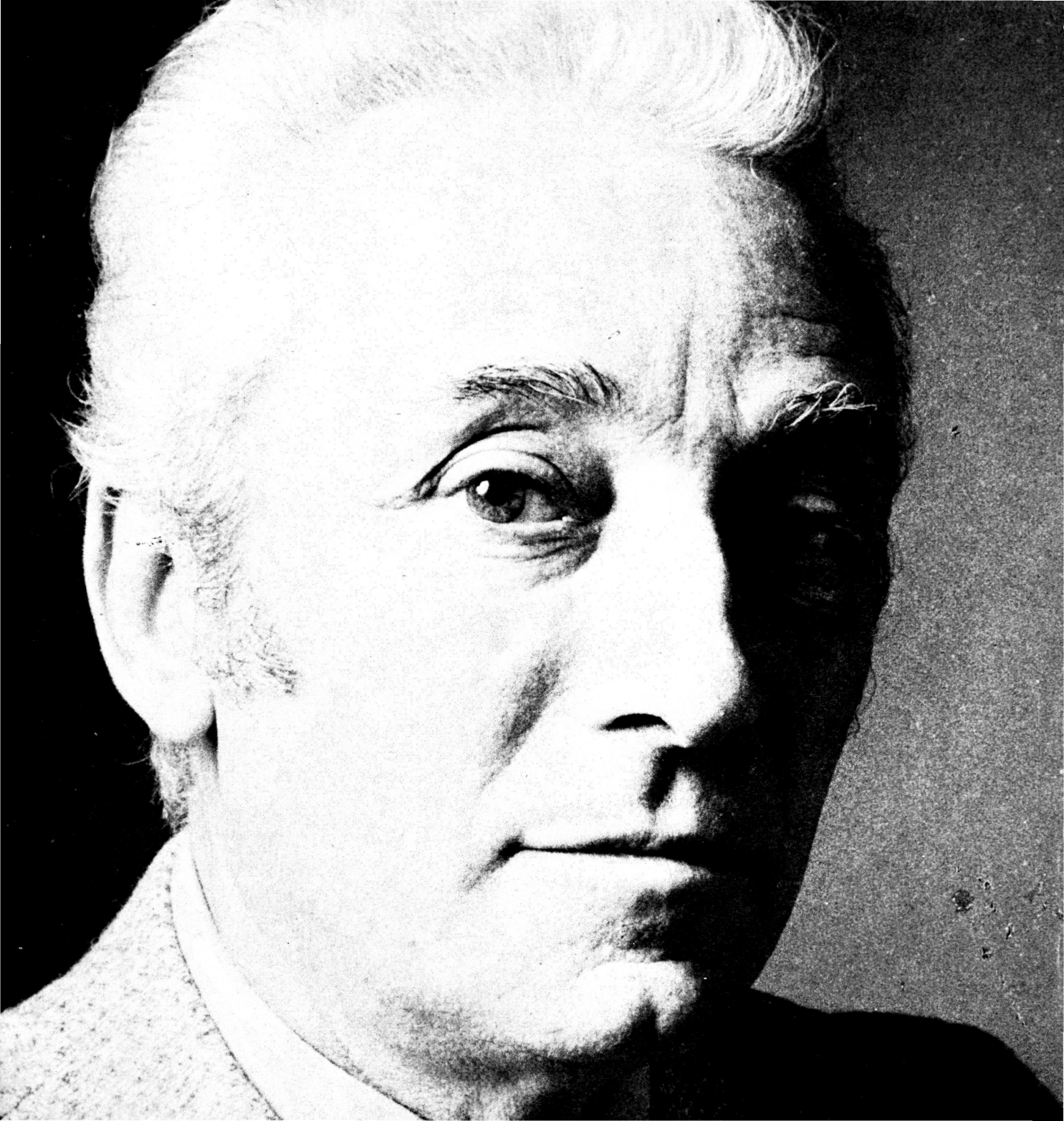


munari

bruno munari

galerija suvremene umjetnosti
zagreb

1. XI — 18. XI 1973.



Munarijeva izložba, koje sadržaj i smisao želim nekako objasniti, ne može biti ona uobičajena što posve nepristrano niže primjerke, datume i razvojne faze.

Zaista, Munari ima svoju povijest; neka rješenja potječu iz tridesetih godina, druga su novija, a između jednih i drugih postoje veze, kontinuiteti i formule koje kad se dobro pogledaju pokazuju određene karakteristike prema pojedinim godinama i tako omogućuju precizne kartotečne podatke. A ako je to istina, isto se tako može reći da upravo to kretanje u vremenu teče prema nizu realnih posljedica, oblika razmišljanja koje treba uzeti u njima samima i shvatiti prema onome što su izazvali izvan sebe, zadržavši onu težinu koja se ne da izraziti samo kartotečno. Jer po svojoj prirodi Munarijev rad ide u dva smjera istodobno i nastoji ih, štoviše, dovesti u ravnotežu u jednoj jedinoj dimenziji, realnosti ili prostoru, što će reći: postoji jedan Munarijev razvoj, logičan, jedna putanja koju treba proučavati dio po dio; ali postoji, osim toga, Munarijev razvoj u upotrebi, u iskorištavanju, kako se obično kaže, kojemu ti dijelovi, svaki za sebe i svi zajedno, daju mogućnost, djelujući praktički, za upotrebu ili za upotrebu i razmišljanje onome tko se njima služi ili se njima igra ili ih iskorišćuje.

Govorilo se naveliko da je kod Munarija prije svega riječ o zabavi, možda radi toga da se pokaže jednostavnost, ili srdačnost, upotrijebljenih sredstava s obzirom na cilj koji se očekuje ili ostvaruje, do krajnje običnosti; a ironija je da se otkriva nešto nepredviđeno u onome što se ponavlja, jer ono što je obično nije banalno, čak je njegova suprotnost, a ono što je jednostavno nije beskorisno, nego jedan način iskorištavanja i mišljenja nasuprot brzopletom stavljanju na margine. Dakle, bila je riječ o igri i, osvrćući se usput na interese razvojne dobi dječaka, što je kod Munarija vrlo snažno, o fabuli; zašto da se ne prihvate ove etikete, makar s potrebnim oprezom? Ali uz jedan uvjet — a tu se iznova javlja osobita ironija toga umjetnika — da se, po uzoru na starinske priče, ne zaboravi: fabula de te loquitur; mjesto, razlog i način rada Munarija ostaje ovaj svijet u kome živimo, djelujemo, mislimo, i tu se to kreće, organizira i razvija.

Upravo su ta razmatranja diktirala posebnu strukturu izložbe koja, ako pruža golem broj temeljnih podataka o Munarijevim mijenama, čini to uklapajući ih u niz mogućnosti izravnoga sudjelovanja u nekima od njih. Tako se izravnim zahvatom vrednuju pravac i smisao prijedloga, hipoteza i razvojnih faza Munarija, kao da su sve samo ne hipotetski i fabulistički. Ta namjera izravnoga zahvata, bez posrednika koji bi izvrnuli pravi smisao, i želja za pravim smislom, dopuštaju, vjerujem, da se utvrde neke osnovne točke Munarijeva rada, i da se počnu stavljati u međusobnu vezu, u jedan bogatiji i kompleksniji sistem.

Dakle to: oduzeti »stvorenom« predmetu značaj stanovite sakralnosti, zapanjenosti pred kreacijom, inertne kontemplacije. Munarijeva ironija, koja se upravo tu najviše ostvaruje i ističe sa snagom koju neće biti pogrešno definirati čak i kao didaktičku, uvijek je spremna da ospori beskorisnost »umjetničkoga« predmeta na praktičnom planu, kao da je umjetnost pozvana da potvrdi, i da utvrdi zauvijek, razdvojenost između praktičnog plana i idejnog plana, između svakodnevnoga govora i blagdansko-govornog ruha nekoga drugog načina postojanja. Iz toga se osporavanja rađa traženje jednostavnih sredstava,

»običnih kodeksa«, elementarnih struktura, a to su oni minimalni prostori koji postoje u svakodnevnom mehaničkom ponavljanju naših čina, od kojih treba krenuti da se zametnu drugačiji razgovori, da se otkriću ili invenciji vrate konkretne motivacije i realne mogućnosti.

To je druga točka na koju se treba pažljivo osvrnuti, i to upravo zbog njezine osjetljivosti.

Novina, pomak s obzirom na normu (s obzirom na pravilo one svakodnevnice mehaničnosti koja je maločas spomenuta), ne sastoji se (kao što hoće neke avangarde) u stvaranju suprotnosti između staroga i novoga, između normalnoga i idealnoga, nego u otkrivanju onih objektivnih i efektivnih stanja koja stoje iza svakodnevnih pojava i određuju ih. Kad se jednom učine vidljivima, ta pravila, ili, bolje, taj kodeks, otvaraju se invencijama, kombinacijama, mogućnostima ili virtualnostima, neviđenim, još nepostojećim u onom rastresenom i obviknutom ponavljanju u kome djelujemo. Munarijeva fabula, njegova igra, utoliko je suptilnija ukoliko ulazi u neutopijsku i neidealiziranu stvarnost, ali je upravo zato najmanje »viđena« i »prokušana« od svih nama dostupnih.

Kad to kažemo, ujedno smo opisali i Munarijevu istraživačku metodu; njegovi su primjerci prije svega postupak, najmanji zajednički nazivnik intuicije i zakona, aktivnosti mašte i praktične formalizacije.

Ni intuicija ni pravilo, ni mašta ni znanje nisu dovoljni, ali upravo ih razrada operativne dimenzije uključuje u sebe, podaje im dijalektičnost i čini jedne dijelom drugih.

Takav postupak počiva na jednoj konvenciji ili, ako se hoće, na filozofiji, krajnje empiričkoj ali zato ne manje značajnoj, kojoj su neki kritičari dali ime »ravnoteža suprotnosti«. Svaka pojava, kao i svako ostvarenje i svaki projekt, postoji samo onoliko koliko se cijeni i koliko je zajamčena njihova cjelovitost, uobličенost u igru napetosti, različitih ali homogenih u međusobnim odnosima, poput različitih aspekata jedne jedine realnosti. To je točka koju je Munari utvrdio tako reći odmah, vrlo brzo nakon postfuturističkog iskustva iz kojega je izišao vrlo mlad; apstraktne slike iz 1935. na primjer, sažimajući prethodne izbojke, poništavajući kod slike i unutrašnje i vanjsko, i gornje i donje, i sliku i okvir. Oni se ne smatraju silama međusobno različitim, različita međusobnoga značenja, nego izravno porezanim elementima iz čijega različita doživljaja proizlazi osjećaj vitalnosti i pokreta koji je slika, skulptura, djelo. Kasnije se ta nit nastavlja: konkavno je nastavak konveksnoga i od njega živi, jer je dio jednoga istog napona; pozitivu se ne opire negativ, ni prvom planu pozadina. Lako je shvatiti sa čime se moralo sukobiti takvo gledanje i takvo pretjecanje vremena: s onim slikarstvom koje povlašćuje neki predmet, neku figuru, rušeći ili svodeći na minimum pozadinu ili kontekst i tako poništavajući tok kojega je predmet ili lik sastavni dio, kao da se oni mogu po volji izdvajati a da tim svojim izdvajanjem ne promijene samu svoju realnost.

Tu se, dakle, uspostavlja hijerarhija umjesto akcije, opis umjesto postupka, mentalna ili psihološka vizija umjesto stvarnoga životnog toka. Naprotiv, Munarijev postupak ne povlašćuje dijelove nego cjelinu, a analiza je okrenuta sveukupnom cilju. Jedna jednostavna epizoda, koju je ispričao sam Munari, može to objasniti bolje od svakog drugog raspravljanja.

Godine 1965, vraćajući se iz Tokija gdje bijaše priredio izložbu, avionom prelijeće pol na putu u Italiju. Tom prigodom otkriva da su svitanje i zalaz sunca ista realnost, samo viđena s dva međusobno različita motrišta. Pouka je dovoljno jasna da je ne treba komentirati; ali, može se bar napomenuti koja je Munarijeva želja u svemu tome: stati izvan bilo kojega kulturnoga geta, bilo kakvog predumišljaja i beskorisnog razdvajanja akcije od aktivnosti. Nalazimo se, eto, na glavnom pitanju koje otvara (i prečesto blokira) svako raspravljanje o Munariju: dizajn ili umjetnik tout court? To je pitanje, ili bolje izlaz, kojim kroničari umjetnosti dokrajčuju taj posao, nastojeći mu na minimum svesti smisao i izdvajajući ga iz likovnih umjetnosti ovih desetljeća, kao da u njima nema pravo građanstva.

Pitanje nije samo u olakoj napomeni da Munari kao vizuelni djelatnik ima na tom području puno pravo da bude razmatran, što bi i opet bila ništavna diskusija, nego u otporu koji premnoge kategorije ili pseudopojmovi pružaju vrednovanju ovoga i drugih umjetničkih problema dvadesetog stoljeća.

Preostaje nam — da skratimo raspravljanje — samo da prepíšemo Munarijev odlomak: Umjetnost kao zanat, kojim započinje, ne slučajno, njegova istoimena knjiga (Bari, Laterza, 1966): »Danas postaje nužnim djelo rušenja mita umjetnika-božanstva koji proizvodi samo remek-djela za one najumnije.

Treba shvatiti da umjetnost, dok ostaje otuđenom od problema života, zanima samo mali broj ljudi. Danas je potrebno, u civilizaciji koja postaje masovna, da umjetnik siđe sa svoga pijedestala i da se udostoji nacrtati znak mesara (ako to zna).

Nužno je da umjetnik napusti svoj romantični lik i postane aktivan čovjek među ostalim ljudima, upoznat sa suvremenom tehnikom, s materijalima i metodama rada i, ne napuštajući svoj urođeni estetski smisao, da odgovori skromno i kompetentno na pitanja koja mu njegov bližnji može uputiti.

Dizajner danas ponovo uspostavlja vezu, odavna već izgublenu, između umjetnosti i publike, između umjetnosti shvaćene u živom smislu i žive publike. Ne više slika za salon, nego električni domaćinski stroj za kuhinju. Umjetnost ne smije biti odvojena od života: lijepe stvari za gledanje, a ružne stvari za uporabu. Ako je ono čime se svakodnevno služimo napravljeno s umijećem (ne slučajno ili iz hira), nećemo imati što skrivati.

Onome tko djeluje na polju dizajna preostaje jedna zadaća: osloboditi duh blišnjega od svih predrasuda o umjetnosti i umjetnicima, predrasuda skolastičkog porijekla, gdje se pojedinac navikava misliti na određeni način za čitav život, ne vodeći računa o tome da se život mijenja, danas brže nego prije. Stoga, treba načiniti popularno djelo, na pučkoj razini, metodama rada dizajnera, metodama koje mi smatramo najistinitijima, najaktualnijima, najpogodnijima za obnavljanje onih odnosa kojima se rješavaju kolektivni estetski problemi.

Tko se služi predmetom što ga je projektirao neki dizajner, zapaža prisutnost umjetnika koji je radio i za njega, poboljšavajući životne uvjete i pomažući preobražaj odnosa sa svijetom estetike.«

Ovdje nam pada na pamet jedna napomena L. Mumforda:

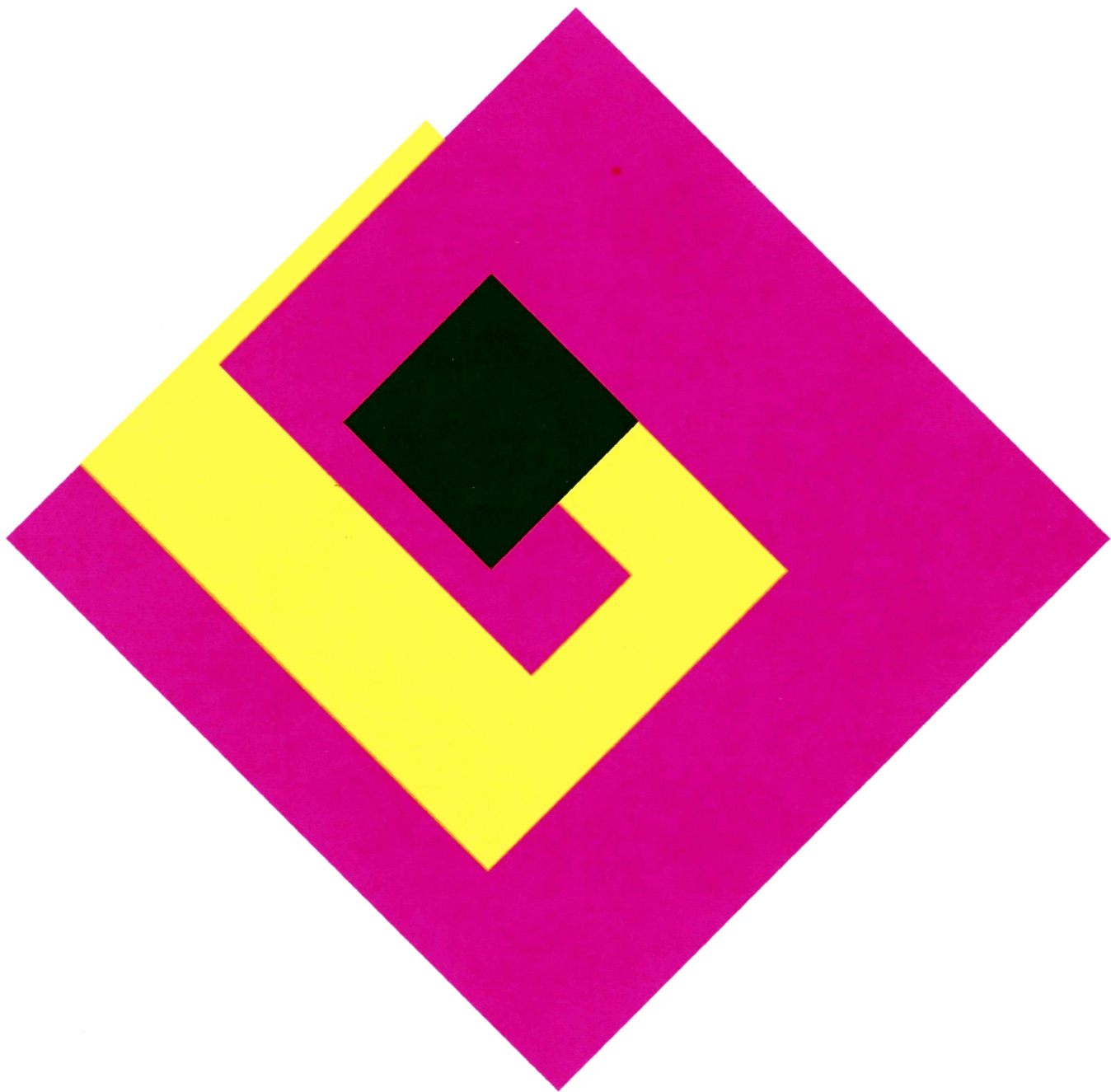
»Zašto smo kao tehnolozi postali slični bogovima a kao moralna bića slični idiotima, nadljudi u znanosti i idioti u estetici — idioti iznad svega, u grčkom značenju pojedinaca potpuno

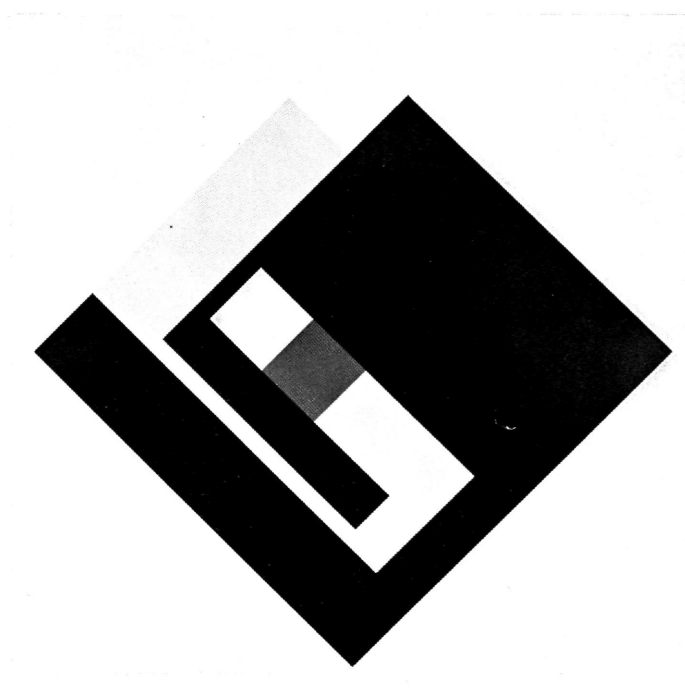
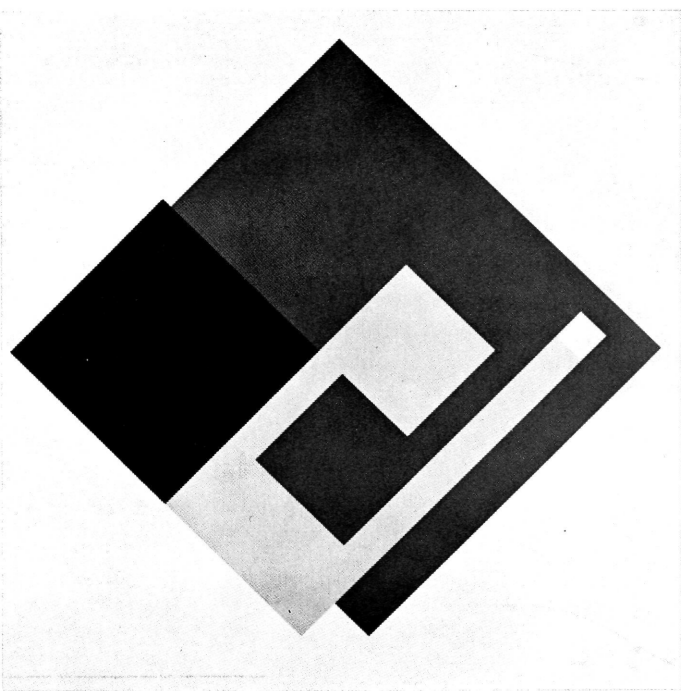
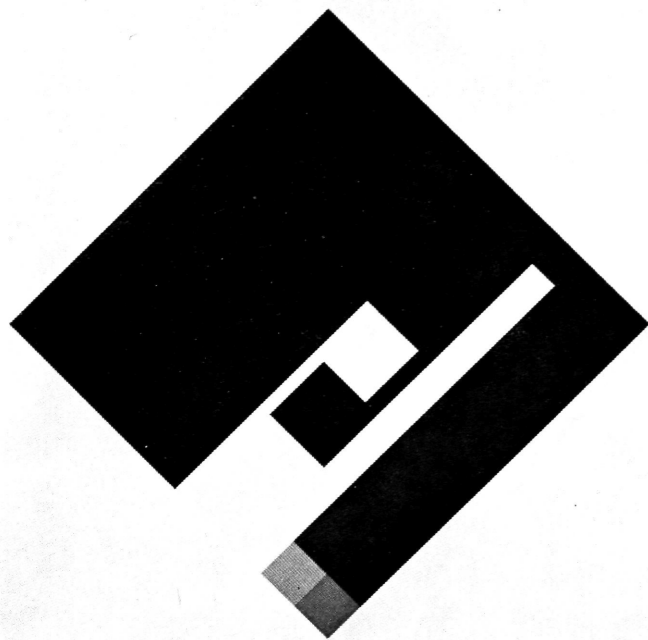
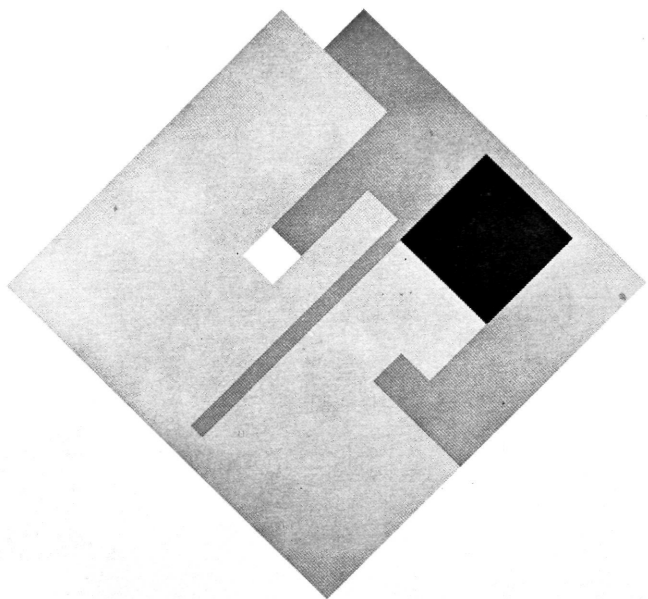
izoliranih, nesposobnih da se međusobno sporazumijevaju i da razumiju jedan drugoga?«

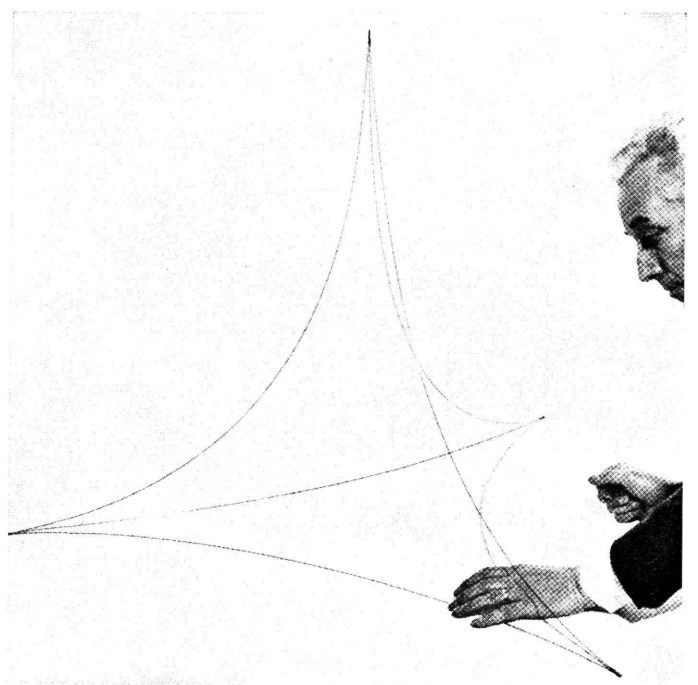
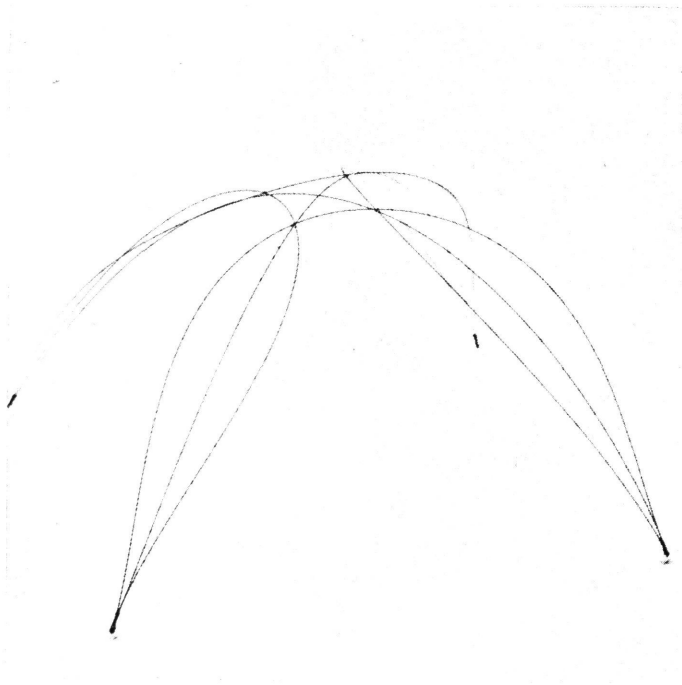
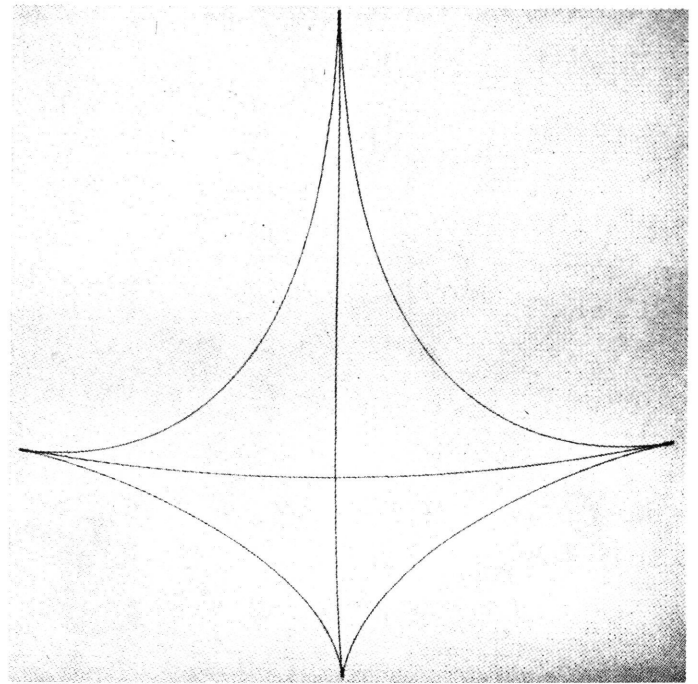
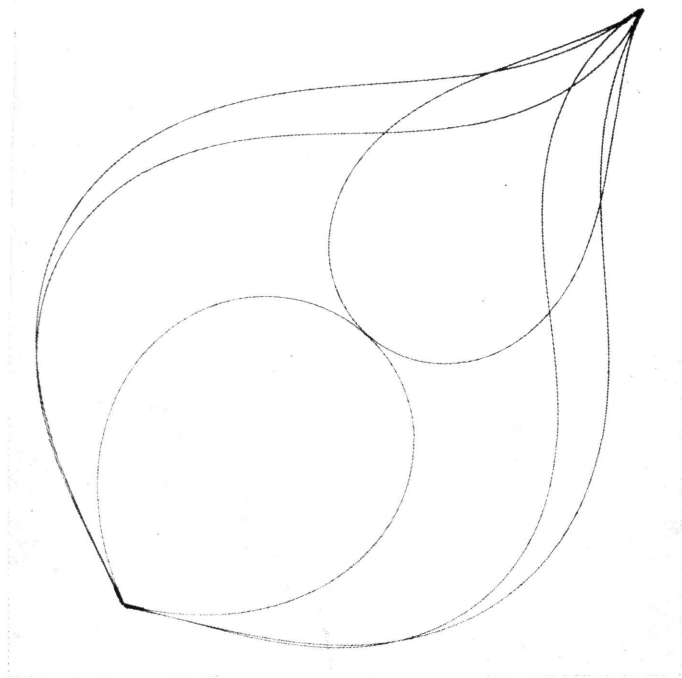
No, sve to automatski mijenja smisao pitanja, a od umjetnosti kako? vodi nas ka umjetnosti gdje?, dakle onoj »didaktici«, ili čak politici, umjetničkog rada na koju je Munari već odavna stavio naglasak, iako smo to primijetili tek kasnije. U tom je pravcu djelovao šutke, autoironičan prije nego ironičan prema drugima, a to je posljedica onoga što je dosad rečeno: uz pružanje minimalnoga otpora, maksimum suglasnosti u vlastitom radu i u mišljenju o njemu.

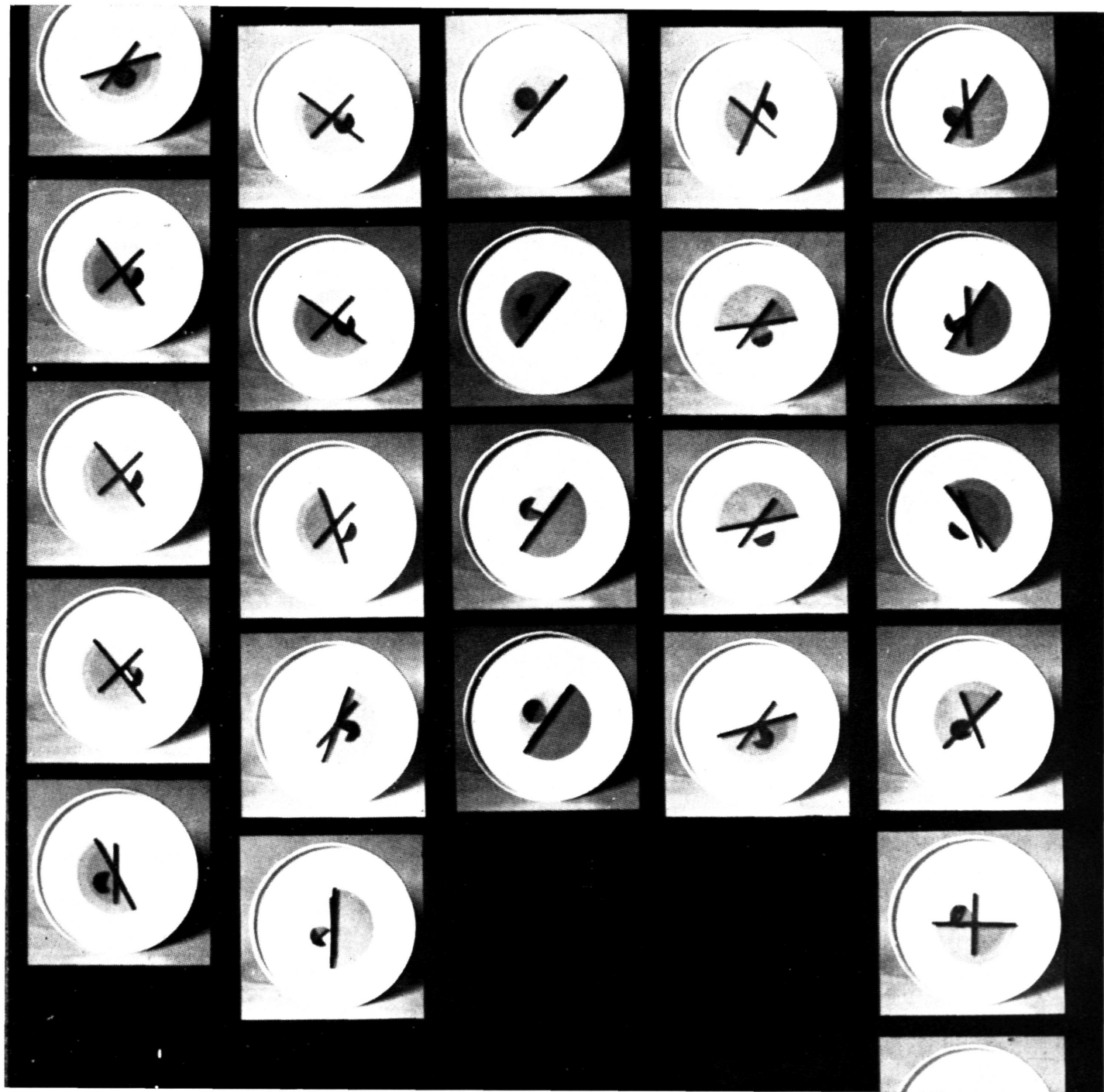
Neće biti suvišno spomenuti bar tri knjige samoga Munarija, koje proširuju ovdje postavljeni okvir; već citiranu (i više puta pretiskanu) Umjetnost kao zanat, Bari, Laterza, 1966, zatim Dizajn i vizuelna komunikacija od istoga izdavača, 1968. (i daljnja izdanja), zbirku od pedesetak predavanja održanih u američkim sveučilišnim centrima, koja znače, kako kaže podnaslov knjige, »prinos jednoj didaktičkoj metodologiji«, i najzad »Obični kodeks«, Torino, Einaudi, 1971, gdje je sistematski sakupljen tok istraživanja B. Munarija od godine 1930. do danas, posredstvom slika, crteža, tekstova, didaskalija.

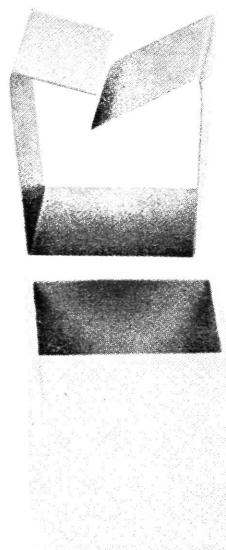
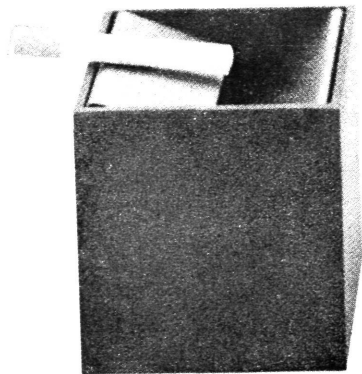
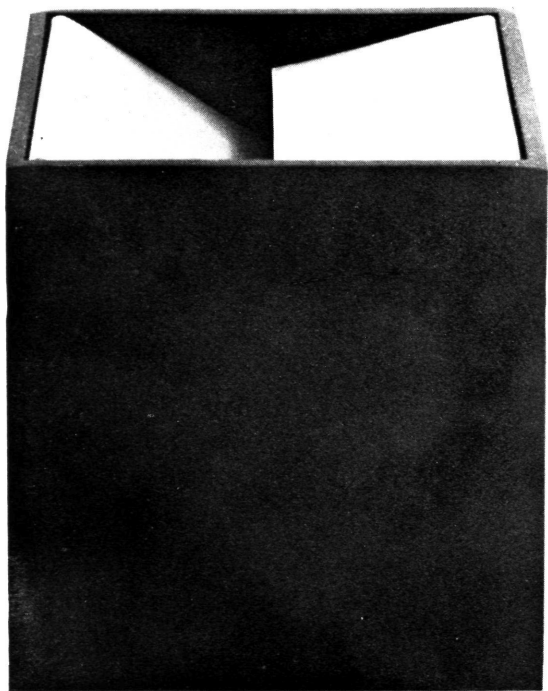
Paolo Fossati



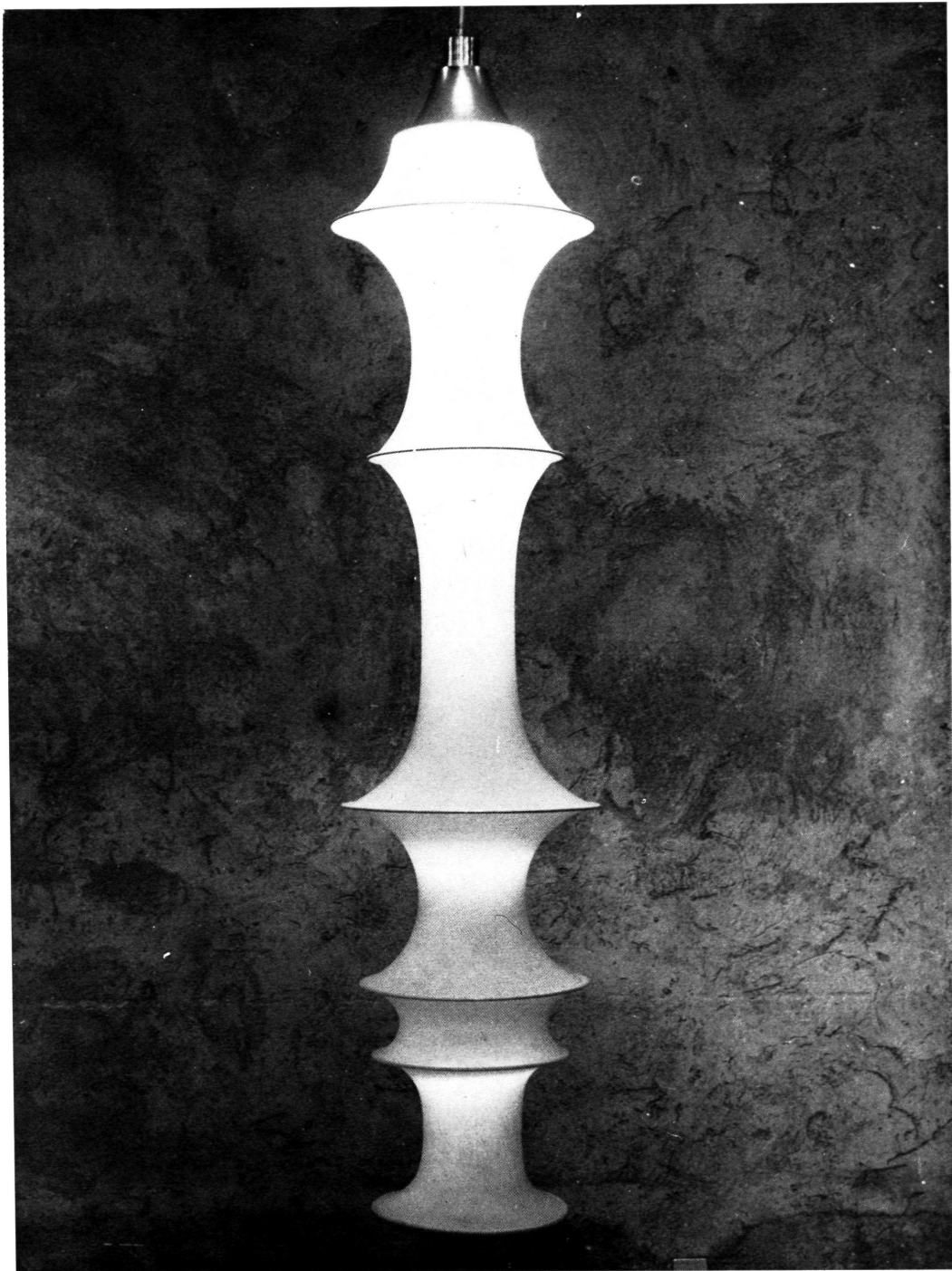




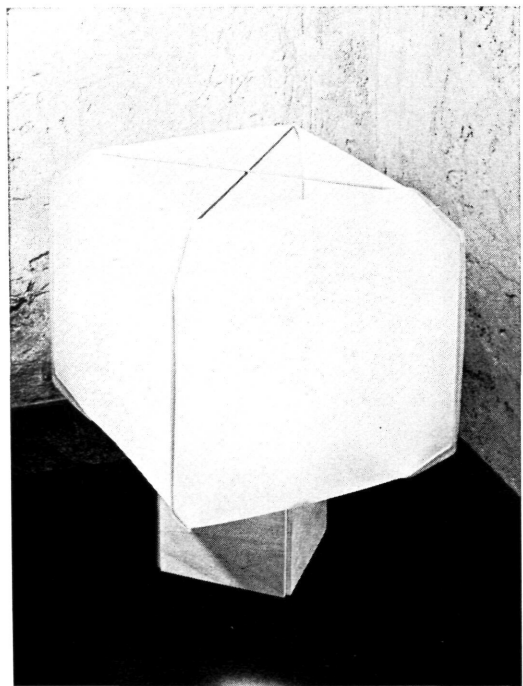
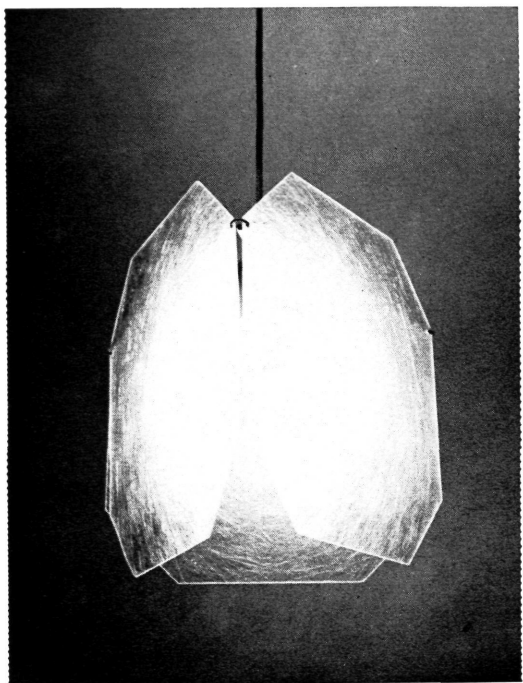




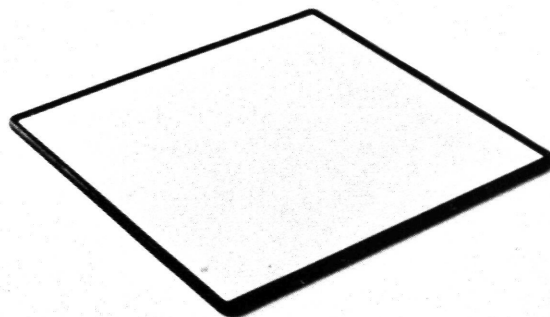
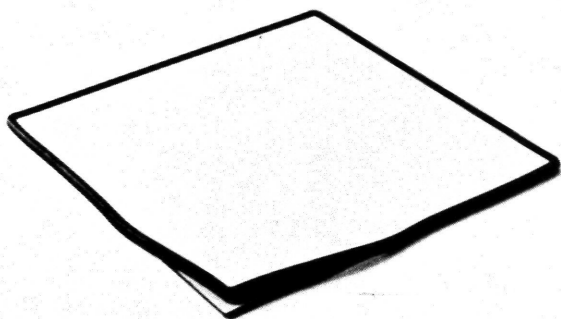
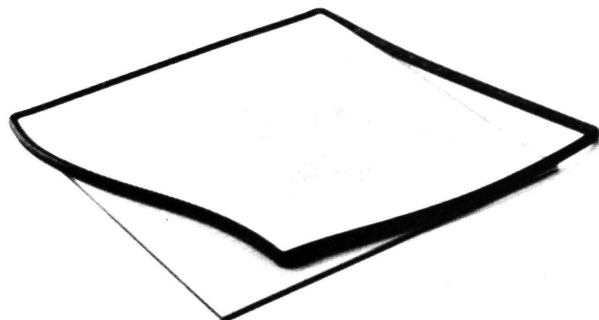
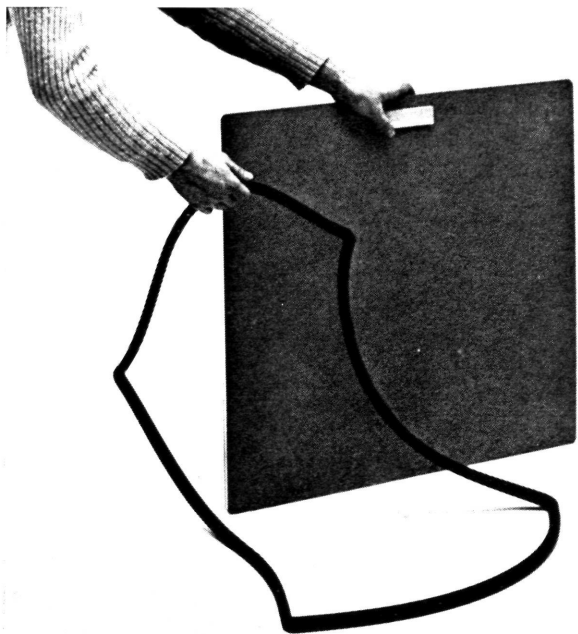
kockasta pepeljara, 1957.

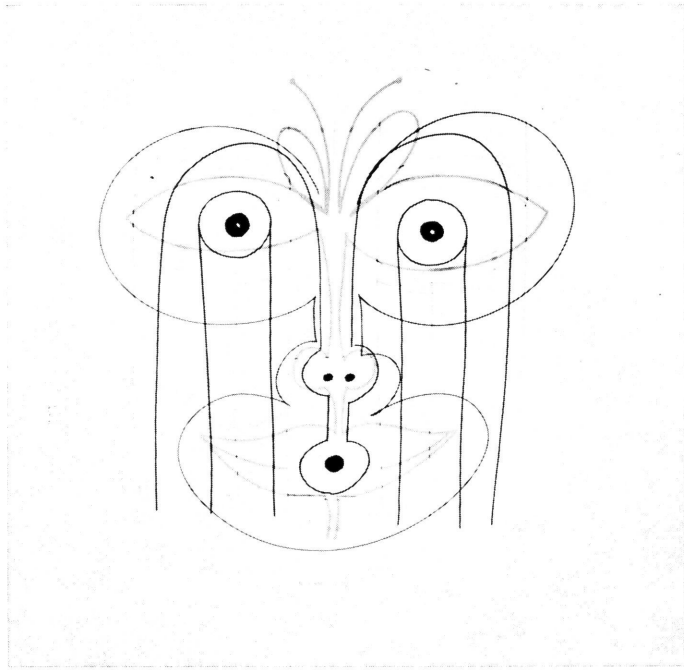
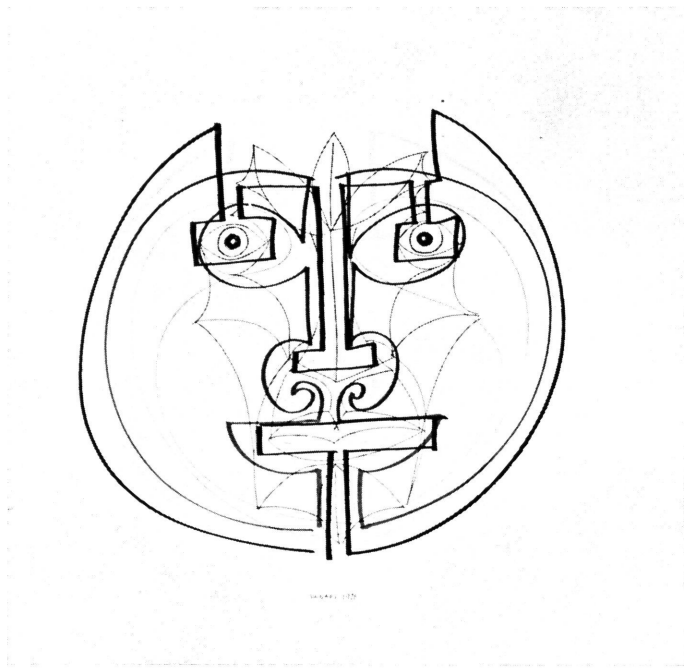
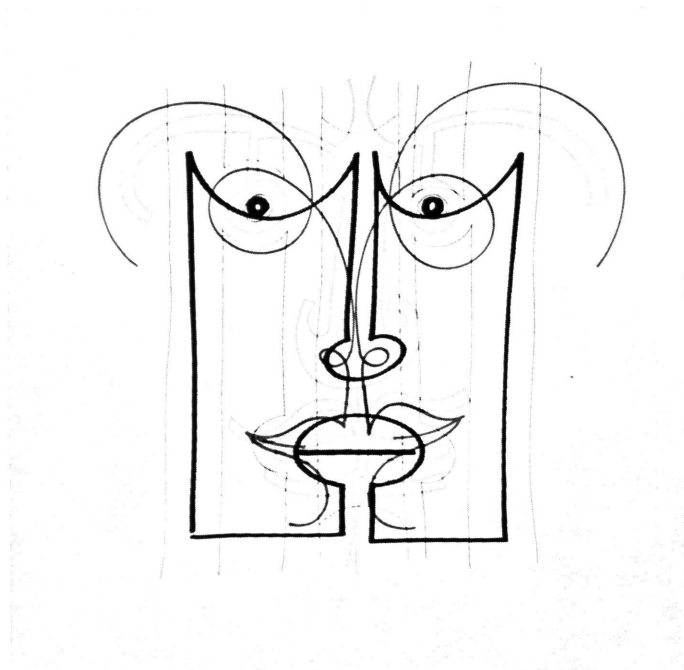


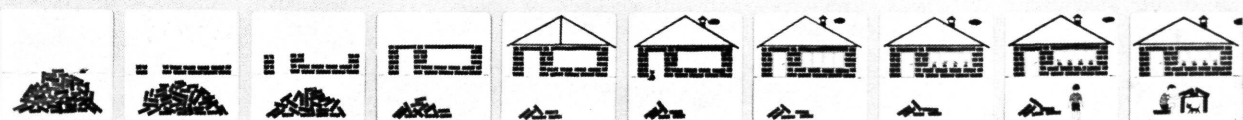
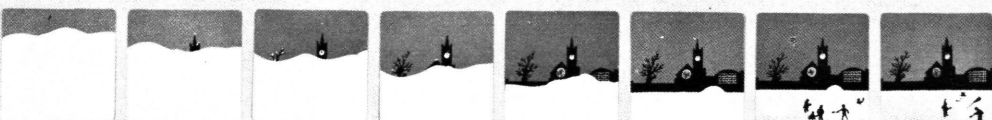
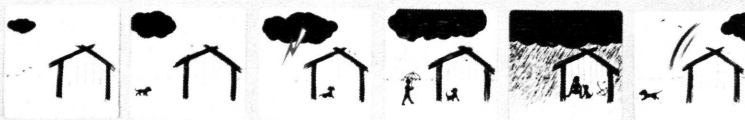
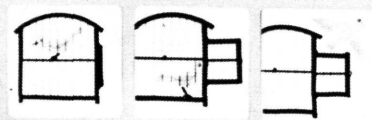
cjevasta svjetiljka, 1964.

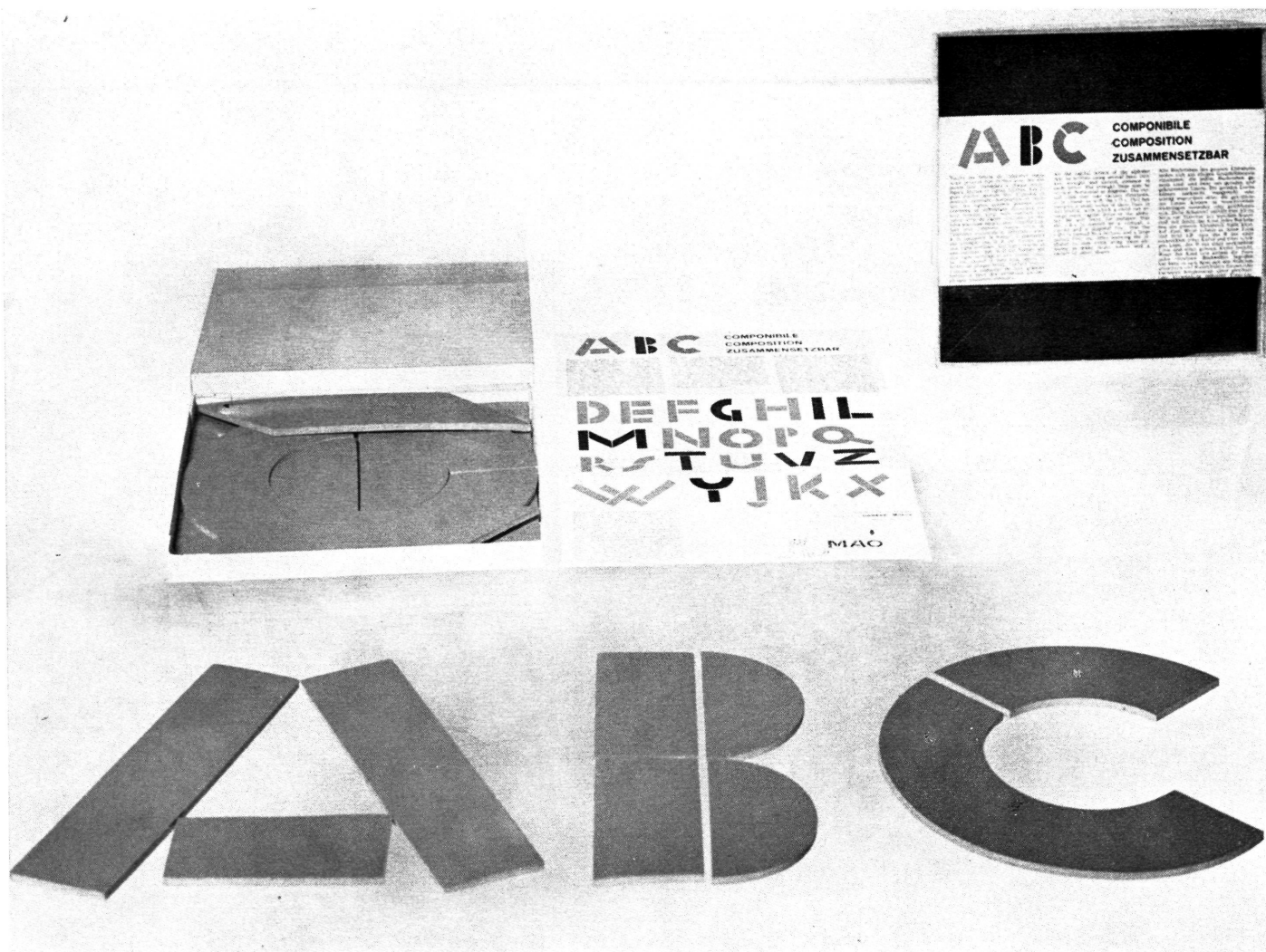


trokutna svjetiljka, 1961.
kockasta svjetiljka, 1958.











više je manje, 1970. (B. Mari i G. Belgrano)

Biografija

Bruno Munari rođen je u Milanu 1907.

1927. zajedno sa slikarima drugog futurizma sudjeluje u manifestacijama (Galleria Pesaro, Milano 1927, 1929, 1931; Biennale di Venezia 1930; Galerie 32, Pariz 1930; Quadriennale, Rim 1931; Galerie Renaissance, Pariz 1932).
1930. Zračni stroj.
1932. Fotogrami, prema istraživanjima Mana Rayja i Moholy-Nagya.
1933. Beskorisni strojevi (Milano, Galleria Tre arti).
1935. Apstraktne slike, s interesom za vizuelne procese i dokidanje prostornoga koncepta unutar i izvan slike.
1945. Sat X, prototip (prvu seriju od 50 primjeraka izradit će Danese 1963), kinetički predmet s motorom na oprugu i tri polukruga s primarnim bojama koji se polako okreću međusobno različitim brzinama, s uvijek različitim kompozicijama u formi i boji.
1947. Beskorisni strojevi s dijelovima od plastičnih materijala.
1948. Konkavno konveksno.
1949. Nečitljive knjige: knjige koje »nemaju riječi za čitanje, ali imaju vizuelnu priču koja se može razumjeti prateći nit vizuelnog govora« (BM).
1950. Pozitivi-Negativi, slike kod kojih je isključena opozicija unutarnje/vanjsko, ispred/iza, čije su granice shvaćene jednako kao uvjeti jedne jedine situacije.
1951. Aritmički strojevi.
1952. Fontana za Venecijanski bijenale.
1952. Izravne projekcije.
1953. Projekcije s polariziranom svjetlošću, projekcije s polarizirajućim filterima upotrijebljenim kao sredstvo za proizvodnju i oživljavanje boje. Polaroid se redovito upotrebljava u optičkim eksperimentima da se učine vidljivima naprezanja materije stavljene pod napon, ili u kristalografskom ispitivanju za upoznavanje prirode nekih kristala i nekih materijala. Nikada nije bio upotrijebljen u umjetničke svrhe. Ako se među dvije polaroidne ploče stavi komad bezbojnoga celofana, nasumce previnutoga više puta, možemo primijetiti nastajanje boje i, rotiranjem jednoga od dvaju polaroida, boje se mijenjaju prelazeći čitav luk spektra do komplementarnih boja.
1956. Skulptura za putovanje.
1956. Teoretske rekonstrukcije imaginarnih predmeta, rekonstrukcija imaginarnoga predmeta na bazi fragmenata nepoznate upotrebe i neizvjesne namjene.
1959. Fosili iz dvijetisućite: unutarnji dijelovi radio-cijevi, modelirani i uronjeni u perspex.
1961. Kontinuirane strukture, užlijebljeni modulirani predmeti koji se mogu upotrebljavati u kombinaciji po volji onoga tko ih upotrebljava, s uvijek drukčijim konačnim oblicima.
1962. Kinematografska istraživanja.
1965. Tetrakonus.
U kockastom prostoru širokom dvadeset centimetara okreću se polako i uz lagano mijenjanje brzina četiri stošca što zauzimaju čitav frontalno vidljivi prostor. Kocka u kojoj se nalaze ta četiri stošca otvorena je s dviju strana tako da se predmet može vidjeti s dviju strana: sprijeda se vidi kromatska kombinacija, a straga ista kombinacija s oprečnim bojama. Četverostožac, dakle, predstavlja gledaocu promjenljivu kombinaciju dviju komplementarnih boja.
1965. Kserografije, slike dobivene kreativnom primjenom mogućnosti sprave za umnožavanje Rank Xerox.
1966. Polariskopi. Kinetički predmeti, programirani s polariziranom svjetlošću.
1966. Pređi.
1967. Predavač vizuelne komunikacije i eksperimentalnog dizajna na američkom Harvard University.
1968. Flexy.
1971. Nastamba
Sada predaje metodologiju i eksperimentalni dizajn na Politehničkoj školi za dizajn u Milanu.

katalog

dvorana A:

prisutnost predaka, crteži i serigrafije
Fizionomija pojedinca zbroj je fizionomija
njegovih prethodnika, sve do predaka njegove
porodice.
knjige o dizajnu (vidi popis objavljenih radova)

dvorana B:

radovi studenata Bruna Munarija sa
Politehničke škole za dizajn u Milanu na
modularnim istraživanjima kvadratnih i
trokutnih struktura: moduli i njihove
mogućnosti kombiniranja

dvorana C:

dječje igračke projektirane za podsticanje
kreativnosti i zapažanja

dvorana D:

originalne kserografije dobivene kreativnom
upotrebom Rank Xeroxa

dvorana E:

dizajnirani predmeti

dvorana F:

negativ-pozitiv, serigrafije
Istraživanje prividnog pokreta boje i oblika u
optičkom prostoru percepcije.
knjige i predmeti iz oblasti vizuelnog
istraživanja (vidi popis objavljenih radova i
kronologiju)

dvorana G:

povijesni pregled glavnih djela (vidi biografiju)

Objavljena djela

Libro illeggibile bianco rosso
De Jong & co., Holandija 1953
Le forchette di Munari
Muggiani, Milano 1958
La scoperta del cerchio
Scheiwiller, Milano 1960
Kvadratens upptäckt
Diefenbronner, Stockholm 1964
Cerchio e quadrato
Wittenborn, New York 1965
Arte come mestiere
Laterza, Bari 1966
Teoremi sull'arte
Scheiwiller, Milano 1961

Libro illeggibile
Galleria dell'obelisco, Rim 1966
El arte como oficio
Nueva coleccion labor, Barcelona 1968
Libro illeggibile n.y.1
The museum of modern art, New York 1967
Design e comunicazione visiva
Laterza, Bari 1968
Xerografia
Fuori commercio Rank Xerox 1970
Artista e designer
Laterza, Bari 1971
Codice ovvio
Einaudi, Torino 1971
Il cerchio e il quadrato
Bijutsu shuppan sha, Tokyo 1970
Design as art
Penguin books, London 1971
Arte e xerografia
Fuori commercio Rank Xerox 1972
Supplemento al dizionario italiano
(il libro dei gesti)
Muggiani, Milano 1958
Nella note buia
Muggiani, Milano 1956
Nella nebbia di Milano
Emme, Milano 1968
The circus in the mist
The world publishing co. New York 1969
Da lontano era un'isola
Emme, Milano 1971
Cappuccetto verde
Einaudi, Torino 1972
Cappuccetto giallo
Einaudi, Torino 1972
Alfabetiere
Einaudi, Torino 1972

izdanje br.
publication no.
199

izdavač
publisher
galerija suvremene umjetnosti
gallery of contemporary art

odgovorni urednik
editor
božo bek

urednici kataloga
catalogue editors
davor matičević
marijan susovski

konceptcija i raspored
conception and disposition
bruno munari

predgovor
introduction
paolo fossati

prijevod
translation
rudolf kožljan

lektor i korektor
textual revision
zlata dujmić

prelom kataloga
layout
plakat
poster
ivan picelj

svilotisak
silkscreen
brano horvat

fotografije
photographs by
aldo ballo
ugo mulas
clarifoto

tisak
printed by
grafički zavod hrvatske, zagreb

naklada
printed in
500 copies

direktor
director
radoslav putar
galerije grada zagreba
galleries of the city of zagreb
41000 zagreb, katarinin trg 2
tel. 443-227, 443-291

