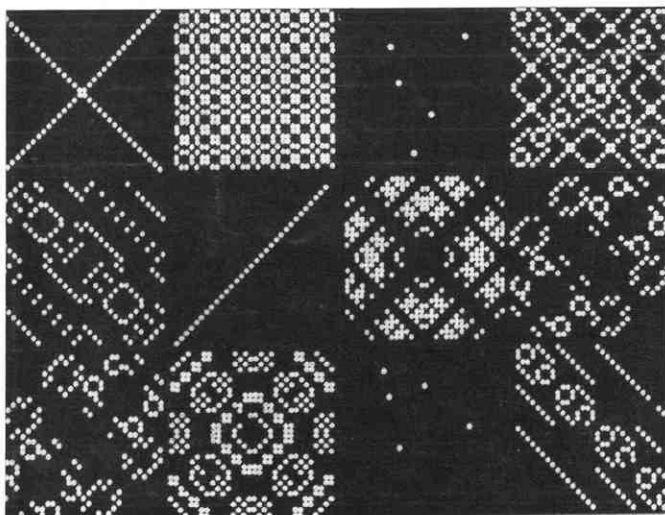


## ješa denegri

### UZ vizuelna istraživanja vladimira bonačića



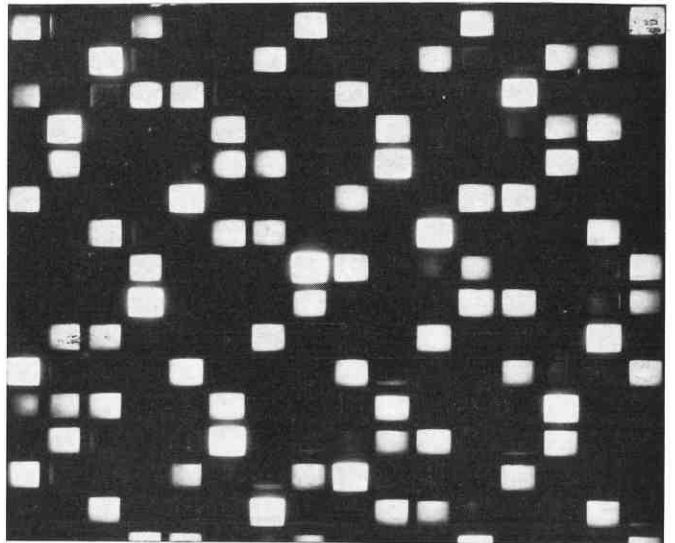
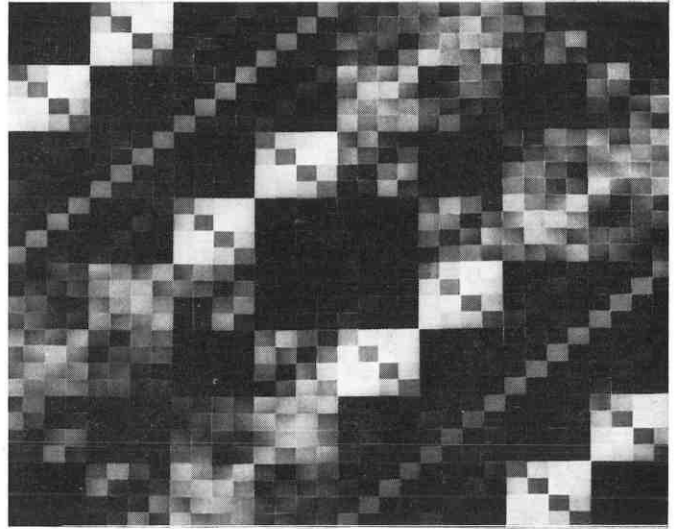
Posljednjih godina suočeni smo s pojavama koje, radikalnije od svih prethodnih, idu k sve odlučnijem revidiranju onih kategorija što po već uobičajenom iskustvu omeđuju polje umjetničkog ponašanja: umjetnost ambijenta, siromašna i konceptualna umjetnost, umjetnost stvarana uz pomoć kompjutera, vizuelna i konkretna poezija i dr., ne postavljaju više alternativu njihovog jednostranog prihvaćanja ili neprihvaćanja u duhu postojećih mjerila, već zahtijevaju formiranje novih oblika doživljajnosti i zasnivanje izmijenjenih i sebi primjerenih motiva i kriterija ocjenjivanja. Nije, dakle, više riječ o problemu definiranja umjetničkog bića u smislu nekih konačnih oznaka već, naprotiv, u smislu potpuno otvorene mogućnosti dotada nepoznatih invencija, a odgovor koji se traži kreće se u prostoru ove dileme: što još može biti i što sve može biti djelo umjetnosti u današnjem i budućem svijetu stalnih i korjenitih mijena na gotovo svim područjima ljudskog djelovanja. Šansa i perspektiva suvremene umjetnosti upravo i jest u tom njenom permanentnom preispitivanju suštine vlastite prirode, u tom pružanju uvijek novih reakcija na uvijek nove životne izazove. Ili, kako je to uvjerljivo kazao Argan: »Mislim da suvremena umjetnost ne traži ništa drugo do ovo: predložiti hipoteze formi koje omogućuju stjecanje novih iskustava, da bi se preživjelo, da bi se bilo u realnosti, sa svim teškoćama kojima se takvo postojanje nesumnjivo izlaže.«

A ako smo u sebi spremni prihvatiti tu zapravo normalnu soluciju, nećemo više nailaziti na prepreke u doživljavanju i razumijevanju mnogih navodno »ekstremnih« stanovišta koje svakodnevno donosi aktualna oblikovna praksa.

Čini mi se da su ova možda odviše dobro poznata opća shvaćanja bila korisna upravo zbog te »ekstremnosti« pozicije koju danas zauzimaju vizuelna istraživanja Vladimira Bonačića. Specifičnost njegovog slučaja sastoji se podjednako u karakteru obrazovanja s kojim on stupa u područje umjetnosti, kao i u karakteru medija kojim se u svom radu koristi. Doktor tehničkih nauka i specijalist za elektroniku, Bonačić se za mogućnost umjetničkog djelovanja zainteresirao zahvaljujući inicijativi koju je u toku godine 1968. pokrenula Gradska galerija suvremene umjetnosti pripremajući četvrtu izložbu Novih tendencija posvećenu problematici odnosa kompjutera i vizuelnih istraživanja. Naime, u nastavljanju onih problemskih intencija koje je u cilju moguće konvergencije umjetničke i naučne misli poveo pokret Novih tendencija došlo je u jednom trenutku, poslije početnog stimulativnog impulsa, do prvih simptoma krize koja se ispoljila upravo u neostvorenoj postavci istraživačkog pristupa oblikovnom procesu. Neminovna opasnost integriranja u postojeće komercijalne sisteme koji danas vla-

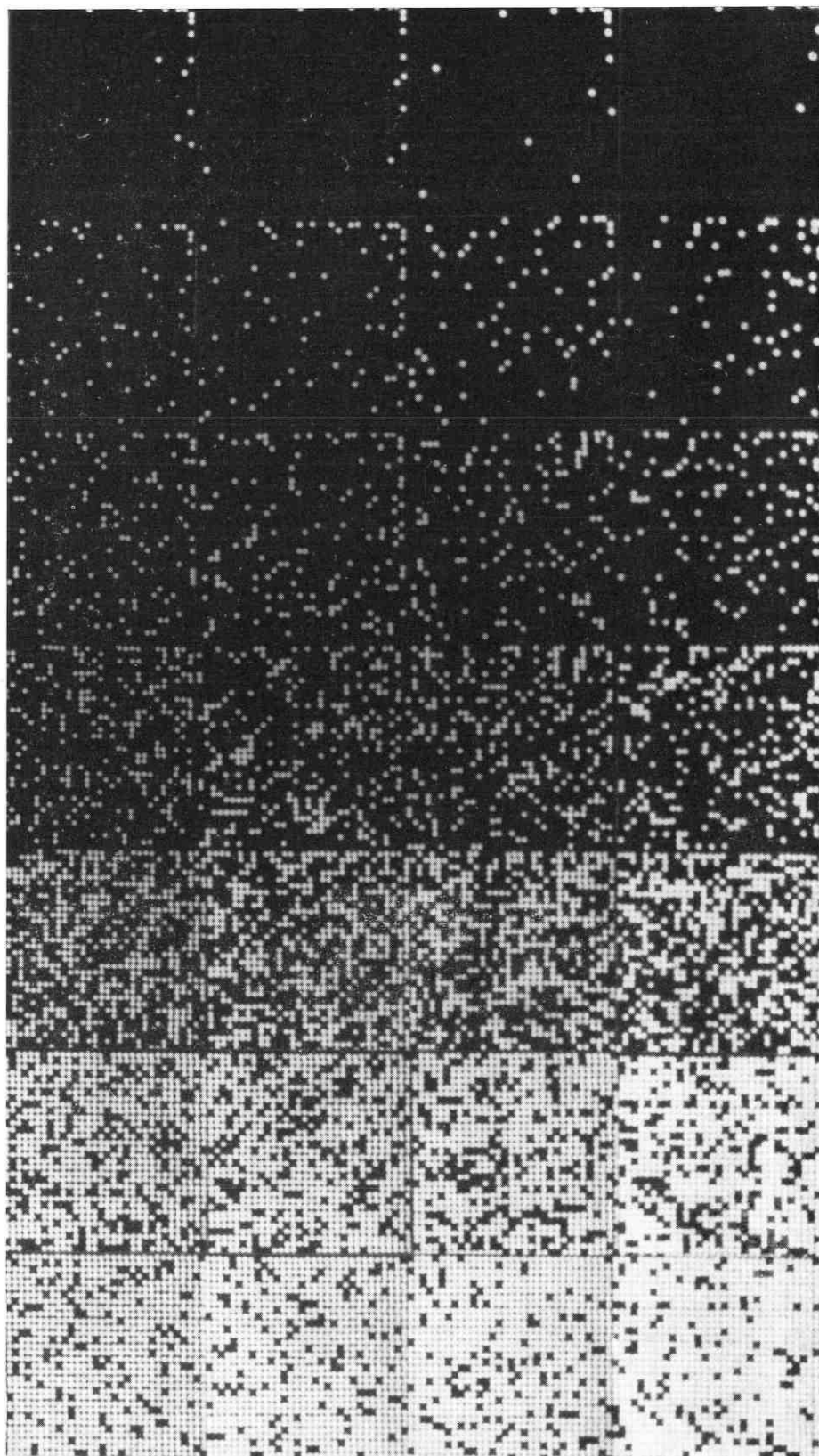
daju na umjetničkom tržištu, povratni utjecaj tradicionalnih estetskih vrijednosti u realizaciji i funkciji objekata, kao i skretanja u teorijskim i idejnim pretpostavkama koje su u početku bile pozitivni katalizator pri zaoštavanju pitanja društvenog položaja suvremene umjetnosti, doveli su pokret Novih tendencija do stupnja ozbiljnog zastoja, budući da je nastavak rada u smislu proklamiranih ciljeva bio prije svega moguć uz potpuno očuvanje one idealno postavljene teze o »istraživačkom« značenju oblikovne misli. No niz neispunjenih planova, kao što su neiskorištene mogućnosti timskog rada, prepreke materijalnog i tehničkog karaktera, odsutnost širih vangalerijskih projekata i sl. negativno su utjecali na daljnju orijentaciju mnogih umjetnika-istraživača koji su se u određenom trenutku našli nespreni pred zadatkom konzekventne razrade ideja što su ih u teoriji i sami zastupali. U tom stanju krize mogućnost nastavka akcije iznenada je došla s druge strane ove granice: nekoliko naučnih radnika okupilo se oko već spomenute inicijative Gradske galerije suvremene umjetnosti, a Bonačić je jedini među njima bio spreman da odmah pristupi konkretnoj praktičnoj razradi pitanja odnosa kompjutera i vizuelnih istraživanja.

Formacija Bonačićevog načina mišljenja izrazito je naučna, i upravo u toj komponenti nalazi se i razlog njegova zasebnog položaja u aktualnim umjetničkim kretanjima: jer, za razliku od većine pripadnika pokreta Novih tendencija, on ne teži »scijentifikaciji« umjetnosti već, krećući se obrnutim putem, ide, mogli bismo reći, »estetizaciji« nauke, približavajući se umjetničkom fenomenu polazeњem od nekih određenih naučnih problema koji ga prvenstveno zaokupljaju i za koje traži nove mogućnosti tumačenja i predočavanja. Evo kako je sâm Bonačić u jednom razgovoru s Božom Bekom (objavljenom u časopisu III program Radio-Beograda, zima 1970) objasnio motive svog pristupanja području vizuelnog istraživanja: »Veza između umjetnika i učenjaka može biti baza za prenos egzaktnih rezultata sa područja prirodnih nauka na čovjeka koji je navikao da u umjetničkim slikama gleda određene poruke, koji je u stanju da prihvati sliku dok mu je znatno teže da prihvati neki naučni rezultat. Jer, neki naučni rezultati se danas više i ne mogu u potpunosti prikazati klasičnim metodama. To je praktički nemoguće ako se radi o velikom broju podataka i ako se koriste kompjuteri u istraživanju. Tako, na primjer, rezultati dobiveni uz pomoć kompjutera mogu čovjeku biti nepristupačni zbog velikog broja podataka. Pomoću matematičkih metoda koje danas znamo, koje su prihvaćene u svijetu, teško možemo objasniti neka nova područja istraživanja. To se najbolje pokazalo kad smo istražujući polinome dobili neke slike koje su izazivale i određene



estetske vrijednosti. Prve slike koje smo vidjeli bile su iznenađujuće i za mene, jer ih naprosto nismo očekivali. Ne mogu danas reći da smo mi očekivali da će slike biti estetski relevantne, iako moram reći da se polazilo od tvrdnje: ako je nešto egzaktno, ako nešto podliježe određenim zakonima onda treba da zadovolji i estetske vrijednosti. I upravo je eksperiment pokazao, pogotovo na dinamičnim slikama koje su bile izložene u Zagrebu i Beogradu, da smo dobili estetske vrijednosti koje smo naprosto prvi puta vidjeli.«

Bonačićeva polazna hipoteza bio je, dakle, zadatak da se vizuelnim putem predstavi jedan određeni naučni motiv, u ovom slučaju sastav i funkcija tzv. Ga-



lois polja. On je taj problem riješio ovako: konstruirao je svjetlosno-kinetički objekt čiji je ekran bio podijeljen u strukturu od  $16 \times 16$  pravokutnih jedinica raspoređenih u 16 različitih bojenih vrijednosti. Zatim je od tih istobojnih jedinica formirao 16 serija od kojih je svaka tretirana kao samostalni jedinični skup, a međusobnim permutiranjem 16 takvih skupova, i to po sistemu maksimalnih matematičkih udaljenosti između dviju susjednih serija, dobivene su svjetlosne kombinacije koje se, mada u suštini sadrže sličan tip i mjeru vizuelne informacije, javljaju kao potpuno različite i uvijek »nove«, stvarajući tako niz od 65.535 raznovrsnih situacija. Štaviše, taj broj mogućih promjenljivih slika može se učiniti još dinamičnijim zahvaljujući tempu brzine njihovog javljanja na ekranu, tj. ritmu njihovog paljenja i naknadnog prestrukturiranja, što regulira sâm gledalac, tako da se unutar te relativno jednostavne strukturalne organizacije pravokutnih elemenata dobiva praktično neuhvatljivi slijed varijacija od kojih svaka pruža određeni estetski utisak.

Bonačić je sve te složene matematičke radnje, nužne za funkcioniranje toga kinetičkog objekta, rješavao uz pomoć kompjutera SDS 930. Tom intervencijom postigao je ovaj učinak: konstruktivni sistem objekta postao je krajnje egzaktna, u njegovoj organizaciji i u njegovom djelovanju faktor slučaja bio je eliminiran, mada je za sâmog gledaoca vizuelni prizor koji je mogao pratiti na ekranu bio uvijek različit i nepredvidljiv. Dakle, konačni estetski rezultat te operacije bio je, zahvaljujući praktično beskonačnom nizu kombinacija, gledaocu ponuđen kao prividno slučajna sukcesija različitih slika u čijem je javljanju, međutim, postojala jedna čvrsto uvjetovana i precizno proračunata zakonomjernost. Komunikacija za značenjem i smislom tog oblikovnog procesa uspostavlja se tako što je gledalac, uočavajući sisteme i njihove permutacije na ekranu, postepeno otkrivao i onu brojčanu osnovu koja postoji kao temeljni princip promjena tih raznovrsnih svjetlosnih situacija, čime je u tom slijedu svog perceptivnog čina prolazio put od prvobitnog vizuelnog utiska do konačnog spoznajnog zaključka.

Posebnost je Bonačićevog načina rada što on kompjuter upotrebljava kao konceptijski neophodno potreban instrument a ne samo kao pomoćno izvođačko sredstvo: za razliku od čestih primjera kompjuterske grafike, u kojoj se posredstvom aparata za crtanje izvode linearne konfiguracije slične oblicima pokreta Novih tendencija i kod kojih kompjuter samo pomaže lakšu i precizniju tehničku elaboraciju a bitno ne pridonosi stvaranju novih ideja, u Bonačićevom slučaju kompjuter je temeljni faktor bez kojega postavljeni program ne bi mogao biti realiziran. Funkcija je kompjutera u Bonačićevom

postupku nezamjenljiva: cjelokupna građa objekata zamišljena je kao struktura čije djelovanje zavisi od podataka koji se dobivaju složenim matematičkim operacijama, dok je efekt djelovanja svjetlosnih elemenata na ekranu samo posljedica ovako postavljene formativnog koncepta. I upravo iz tih osobina proizlazi i drugi bitan rezultat Bonačićevog eksperimenta: budući da su njegovi programi rješavani uz pomoć kompjutera a objekti realizirani u čistoj tehnologiji elektronike, oni nisu ograničeni ni u dimenzijama ni u ambijentaciji već u principu mogu biti izvedeni kao plastične cjeline čije je djelovanje namijenjeno prostorima suvremenih urbanih pejzaža. Bonačić je od sâmog početka svog rada bio svjestan da se inovacija za koju se zalaže ne smije zaustaviti samo na tehničkom usavršavanju objekata tipa i funkcije Novih tendencija: jer, mada je njegov rad započeo konstrukcijom jednog objekta kamernog formata, on ne želi da gradi »estetske predmete« namijenjene izložbenoj djelatnosti u zatvorenim galerijskim i muzejskim prostorijama, već kao nužnu komponentu svojih djela postulira moment njihove integracije u živo urbano tkivo, a njegovi dosad realizirani projekti — oni na fasadi robne kuće NAMA na Kvaternikovom trgu i na fasadi Kreditne banke na Trgu Republike u Zagrebu, kao i onaj montiran za vrijeme trajanja IV trijenala na zgradi Muzeja savremene umetnosti u Beogradu — prvi su konkretni primjeri ostvarenja te zamisli. Jasno je da puno ispunjenje takvog programa ne zavisi više jedino od sâmog autora: u idealnom slučaju zahtijevala bi se potpuno izmijenjena organizacija rada, provedena uz mnogo veća tehnička sredstva i uz tijesnu suradnju sa specialistima iz različitih oblasti, od psihologa i sociologa pa do elektroničara i urbanista. U već spomenutom razgovoru s Božom Bekom Bonačić je i sâm istakao razloge vlastitog nezadovoljstva dosadašnjim načinom djelovanja: ukazao je na to da praksa ekipne koordinacije, neophodno potrebna pri takvim projektima, nije bila primijenjena, a instrumenti kojima je raspolagao nalazili su se, i pored svoje skupoće, tek na početnom nivou one kvalitete koju će daljnji razvitak tehnologije neminovno zahtijevati. No i pored toga, prema informacijama koje posjedujemo, dosadašnji Bonačićevi naponi označuju onu najudaljeniju točku do koje se došlo u aktualnim pothvatima na području odnosa kompjutera i vizuelnih istraživanja: već sâm taj podatak dovoljan je da njegovim rezultatima prida važnost pionirskog primjera u internacionalnim razmjerima, a vrijeme, daljnja iskustva i bolji uvjeti rada sigurno će mu omogućiti prodor do novih i još dalekosežnijih rješenja.