

## želimir košćević



**aspekti ambijentalizacije  
prostora**

»hit parada«  
galerija studentskog centra  
zagreb, listopad 1967.

56



Misao o neposrednoj intervenciji u prostor, želja za promjenom, transformacijom, »uređenjem« okoline prema mjeri vlastitog osjećanja i koncepta često je zaokupljala umjetnike najrazličitijih epoha, a fenomen totalnog ambijenta realiziranog s različitim idejnim premisama, i različitih morfoloških karakteristika, nije nepoznat povijesti umjetnosti. S manje ili više svijesti o učinjenom, s manje ili više uspjeha, umjetnici su u realni prostor prenosili svoje plastičke zamisli, ostvarujući cjeline sakralnog ili profanog karaktera. Ali proces ambijentalizacije prostora, koji se intencionalno i funkcionalno razlikuje od svih dosadašnjih poznatih ambijentalnih zahvata, posve je recentna pojava i estetski je, a i psiho-sociološki fenomen našeg vremena. Korijeni su mu kako u tradiciji konstruktivizma, tako i u tradiciji dadaizma, te obje danas dolaze do izražaja u različitim metodološkim tehnikama i u različitim morfološkim rješenjima. Nadilaženjem triju mogućih dimenzija još uvijek klasično postuliranog objekta, sve intenzivnijim uvođenjem vremenske komponente te prihvaćanjem onih tehničkih mogućnosti što ih je pružila suvremena civilizacija, umjetnik se u produbljivanju i širenju svoje plastičke ideje nužno morao susresti s problemom ambijentalizacije prostora. Ti formalno-estetski razlozi nisu međutim jedini koji su uvjetovali recentnu tendenciju ambijentalizacije prostora i pomoću kojih se ona može objasniti. Drugi moment, jednako važan ako ne i važniji od onog koji ambijente sagledava u njihovoj formalno-estetskoj cjelovitosti, sadrži bitnu ideološku promjenu u shvaćanju djelovanja na estetskom planu, prema kojoj umjetnost prestaje biti »izraz« ili »odraz«, registrator, bijeg ili lamentacija, a sve više prerasta u realnu snagu u široj društvenoj, pa i političkoj aktivnosti.

Iako će ovdje biti riječ o aspektima ambijentalizacije prostora u suvremenoj jugoslavenskoj umjetnosti, nužno je dati nekoliko napomena o toku procesa formiranja te plastičke ideje u internacionalnim razmjerima.

I konstruktivizam i dadaizam nastojali su da cijeli svijet preurede na svoj način. Otada pa sve negdje do kraja šezdesetih godina problem ambijenta gotovo se i ne javlja u konceptima i realizacijama umjetnika internacionalne avangarde (spomenimo ipak Fontanu, P. Manzoniya i N. Schöffera). Ali tek poslije 1960. ambijentalni zahvati postaju sve učestaliji; njih realiziraju grupe (GRAV, N, T, Zero, Dviženije), i pojedinci (Y. Klein, Tinguely, Oldenburg, Christo, Soto . . .) sasvim antagonističkih struja internacionalne avangarde. Ta tendencija u suvremenoj umjetnosti, koja u skladu sa svojom idejom sve više odbacuje tradicionalna »umjetnička« sredstva, reducira i formu i sadržaj do minimalizma, pretvara se na kraju u »siromašnu« umjetnost,

a gdjekad poprima oblike prave urbane gerile usmjerene protiv establishmenta, tehnološke civilizacije, totalitarnih sistema i potrošačkog društva. Unatoč postojanju zajedničkog cilja, koji se nazire u demokratizaciji i socijalizaciji umjetnosti, mislim da svakako treba lučiti one oblike ambijentalizacije prostora koji nose u sebi pasivno, podrugljivo konstatiranje jednog abnormalnog stanja, od onih koji svjesnom akcijom, aktivno nastoje promijeniti postojeće stanje. Sklonost radikalizmu primjećuje se s obje strane.

Obratimo li sada pažnju na pojavu ambijentalizacije prostora u suvremenoj jugoslavenskoj umjetnosti, vidjet ćemo da se taj plastički problem javlja u radu nekolicine umjetnika jasne i nedvojbene internacionalističke orijentacije. Već u grupi Exat javlja se misao o plastičkim intervencijama u zadani prostor, ali ta su razmišljanja bila više usmjerena traganju za plastičkom sintezom klasičnih likovnih disciplina unutar nekoga arhitektonskog zadatka. Ali misao i kasnije samostalno djelovanje pojedinaca iz Exata bilo je važno za razvoj i orijentaciju umjetnika mlade generacije, a među njima i onih koji su u posljednje tri godine ostvarili niz zanimljivih i kvalitetnih ambijentalnih rješenja. Vrlo ranim prijedlogom ambijentalizacije prostora treba također smatrati projekt Beograđanina Vladana Radovanovića — veliki zvučni taktizon (vidi: »Umetnost«, Beograd, br. 15/1968).

Sredinom sedamdesetih godina u suvremenoj jugoslavenskoj umjetnosti postaju sve jasnije tendencije formiranja novog plastičkog jezika koji čistom bojom, jasnom konstrukcijom i oštro rezanom formom, te izrazitim afinitetom za prostorna rješenja, postaje ishodišna točka svih kasnijih ambijentalnih realizacija. Misao o svjesnom oblikovanju prostora u smislu njegove transformacije u totalitet umjetničkog djela (oblikovanog, dakle, prema zakonitostima koje se temeljno razlikuju od onih što ih postavlja arhitektonsko oblikovanje prostora), misao o transformaciji dosadašnjeg pasivnog promatrača u aktivnog sudionika realiziranog djela-prostora, kao i ideja o nužnoj korekciji funkcije umjetnosti u društvu, realizirana je prvi put krajem listopada 1967. u zagrebačkoj Galeriji Studentskog centra. Mladen Galić, Ante Kuduz, Ljerka Šibenik i Miroslav Šutej ostvarili su tom prilikom četiri zasebno koncipirana ambijenta, kao primjer mogućnosti što se otvaraju radikalnim nadilaženjem trodimenzionalnog koncepta slike-skulpture-objekta, i tradicionalnog odnosa djelo-gledalac . . . I upravo na ovom potonjem momentu, bitno važnom za život djela, koje je temeljeno na uzajamnosti i integritetu svih sudionika — i onoga koji stvara, i onoga što je stvoreno, i onoga za kojega se stvara —

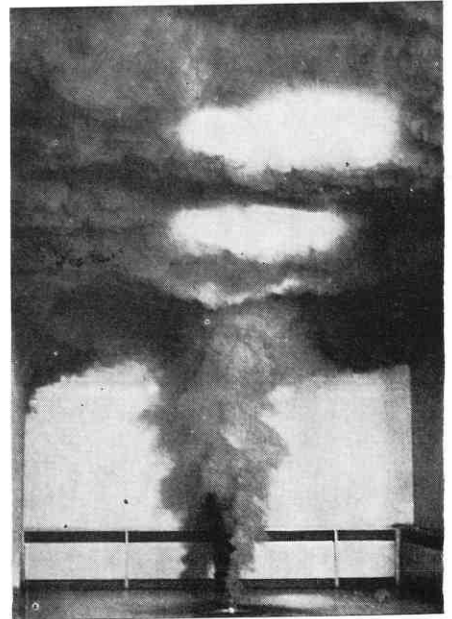


andraž šalamun  
plutajući objekti u ljubljani, 1969.

58

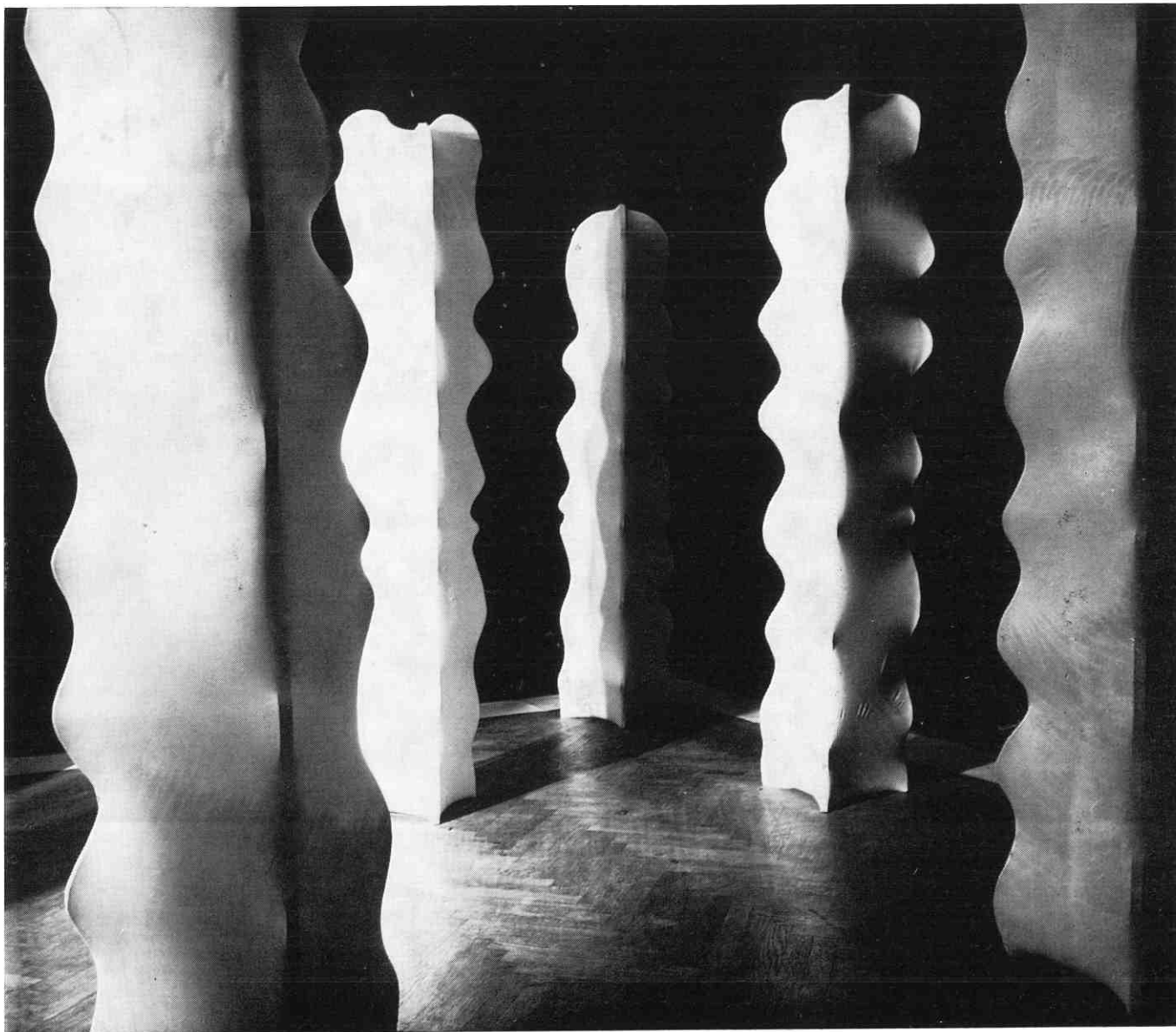


milenko matanović  
»totalni ambijent-dim«  
galerija doma omladine  
beograd, prosinac 1969.



Ijerka Šibenik  
crni ambijent 1, 1968.  
zagreb, galerija suvremene umjetnosti

59



ambijenti su još iste večeri, na dan otvaranja, bili uništeni. U jedinom kasnijem ozbiljnom osvrtu na »Hit-paradu«, Galića, Kuduza, Lj. Šibenik i Šuteja, objavljenom u beogradskoj »Umetnosti« (br. 13), kritičar Ješa Denegri posve je pravilno napomenuo da autori »nisu uspjeli dostići onaj integralni stepen 'prostora-objekta'«, ali da su »pojedini elementi ambijenta 'Hit-parade' sadržavali zanimljiva fragmentarna rješenja, a sama ideja održavanja ovog poduhvata bila je u ovom trenutku problemski opravdana«. Danas, tri godine poslije »Hit-parade«, te kritičke riječi još uvijek vrijede, iako sadrže, u nekom smislu, precjenjivanje zamisli i realizacija autora i organizatora. Bilo je to, naime, samo iniciranje problema.

Iz kruga ljubljanske grupe OHO proistekle su u toku godine 1968. ideje kompleksne artikulacije prostora. Ti rani ambijentalni zahvati, koji su nosili u sebi znatne elemente happeninga (što tim idejama nimalo ne umanjuje vrijednost), predstavljali su prvi svjesni i organizirani napor da se jedan određeni prostor preformulira u kompleksno plastično tijelo novih, intencionalno oblikovanih, ambijentalnih vrijednosti. Oslobođeni bilo kakve tradicionalne predrasude o sredstvima i funkciji umjetnosti, pojedinci iz grupe OHO su već u toku 1968. započeli s plastičkim intervencijama u prostor. Ludički spektakl »Biblijske teme«, što su ga članovi grupe realizirali u Galeriji 212 u Beogradu za vrijeme BITEF-a 1968, sadržavao je elemente ambijentalnog zahvata koji međutim u totalitetu i odvijanju zbivanja nije posebno došao do izražaja, tj. nije funkcionirao samostalno. U svakom slučaju, pojedinci iz te grupe — Milenko Matanović, Andraž i Tomaž Šalamun, Marko Pogačnik i David Nez — ostvarili su te godine djela u kojima se osnovne pretpostavke njihova kasnijeg djelovanja mogu smatrati već formuliranima.

Potkraj godine 1968, na svojoj samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, Ljerka Šibenik stvara dva ambijenta koji se, po svojoj plastičkoj domišljenosti, cjelovitosti i sadržanoj problematici, mogu smatrati najzrelijim primjerom ambijentalizacije prostora što je kod nas realiziran. Svojim »crnim ambijentima« Ljerka Šibenik nas uvodi u svijet crnog svjetla, ultra-zračenja, na samu granicu vidljivog spektra, gdje se prostorne koordinate gube, a elementi prostorne artikulacije dematerijaliziraju. Njenom realizacijom ideja ambijentalizacije prostora poprima onaj oblik koji postaje temeljan u daljnjem istraživanju mogućnosti što se otvaraju i u širini i u dubini toga plastičkog problema. Aspekt, na koji je ukazala Ljerka Šibenik, u danom je trenutku neosporno bio najzuidljiviji.

Ovim akcijama i realizacijama formativni proces ideje o ambijentalizaciji prostora dobiva jasnije konture. Posebno u djelovanju ljubljanske grupe (unutar koje je došlo do određenih divergencija pojedina od ohoovske ideologije reizma) opaža se tendencija k neposrednoj akciji širega društvenog značenja, pri čemu minimalno, i često kontroverzno, upotrebljavanje plastičkih sredstava dobiva sekundarno značenje. Ideja ili sam čin stvaranja bivaju sve važniji, a realizacija, nevažnija, sve se više zapostavlja, ili traje toliko koliko i sâm čin njena stvaranja. Problem komunikacije, problem, dakle, socijalizacije umjetničkog djela, uočljiv je i u ambijentima Ljerke Šibenik, ali u njenu slučaju komunikacija je determinirana prvenstveno elementima plastičke intervencije autora u prostoru, koji već samom svojom namjenom (galerija) uspostavlja određena pravila komunikacije.

Poslije nekoliko akcija izvedenih u Ljubljani, kojima su dominirali elementi happeninga, četvorica iz grupe OHO — David Nez, Milenko Matanović, Andraž i Tomaž Šalamun — realizirala su na svojoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, u veljači 1969, nekoliko zanimljivih ambijentalnih rješenja. Tipološki, njihovi se ambijenti nalaze negdje u granicama internacionalnog pokreta siromašne umjetnosti. »Džungla« Davida Neza ambijent je sastavljen od gomile imaginarnih prostornih isječaka, što ih čine pravci »lijana« koje je Nez ispleo u jednoj od soba galerije. Prostor, određen inače svojom širinom, dužinom i visinom, funkcionira i nadalje, ali samo kao euklidovski determinirana scenerija koja dolazi u pitanje ambijentalnim zahvatom koncipiranim tako da te determinante negira. »Šuma«, koju je napravio »pradjed« Andraž Šalamun, bila je doista evokacija pradjedovskog »veltanšaunga« i poretka koji se u bujnosti šume od plastike gubi uz blagi osmijeh u besmislu. I Nez i Šalamun raspolagali su u tom slučaju datostima koje određuju tradicionalno koncipirano djelo, ali ih, naravno, nisu uzeli kao temu na kojoj bi iscrpili svoj stvaralački potencijal, nego samo kao predmet kojega iskustvenu vrijednost oni sada — a internacionalna avangarda već više od pedesetak godina — uporno i ne bez sistema poriču.

U svjetlu ovih, međusobno različitih, rješenja, kao impostaciju potpuno novog problema i unošenje potpuno novog aspekta ambijentalizacije valja smatrati »Pikturalnu petlju« Borisa Bućana. »Petlja«, koja je realizirana u organizaciji zagrebačke galerije Centar 6. V. 1969, stotinjak metara duga, zrakom napuhana plastična cijev, intenzivnog kolorita, bila je čista diverzija svih mogućih zakonitosti koje određuju — ili bi to mogle — neko prostorno

ili ambijentalno rješenje. Strano tijelo »Petlje« monumentalnih dimenzija potpuno je osvojilo bezlični prostor velikog dvorišta unutar jednog bloka stambenih i javnih zgrada, a svojim ludičkim karakterom dominiralo je ne samo oštrom, apsurdnom geometrijom dvorišnih zgrada i kućnih fasada, nego i svim voljnim i ne-voljnim sudionicima spektakla. U situaciji kad je socijalni smisao umjetnosti gotovo izgubljen, ovakav silovit udar u sredinu otuđenosti i totalne indiferencije prema Formi, udar, dakle, direktno u urbani prostor, ukazao je na mogući put revitalizacije socijalne funkcije umjetnosti, i to — ovo je osobito važno — prema zakonitostima umjetnosti a ne socijalnih determinanti.

»Ljetni projekti« grupe OHO, koji su u toku ljeta 1969. bili izvođeni u Ljubljani i okolici Kranja, nastavak su istraživanja konceptualnih tehnika primijenjenih u ovom slučaju na jedan urbani i jedan prirodni prostor. Intervencija je umjetnika minimalna, ona se svodi na tek neznatno pomjeranje postojećeg stanja prirode ili dane situacije. Prostor ambijentalizacije poznat je samo neposrednim sudionicima, onima koji su upoznati s pravilima igre, on je fiktivan, neodređen, shvatljiv više kao moguća ideja, a šira komunikacija s takvom realizacijom uspostavlja se posredno — putem fotografija, dijapozitiva ili filma. Premjeravanje ljubljanskog grada četiri stotine metara dugom najlonskom žicom, bijele trake među stablima u šumi, ploveći okrugli objekti u Ljubljani, ili tanka nit u žitnom polju, sadrže kvalitativnu promjenu odnosa prema samom činu stvaranja. Finalni produkt stvaralačkog procesa nije gotovo djelo, jer je ono sadržano u samom procesu stvaranja, čime se djelo poistovjećuje s akcijom. Nestankom djela prema kojem se netko postavlja u odnos, integriranjem djela u akciju, nestaje tako i onaj otuđeni oblik komunikacije s umjetničkim djelom, koji nas uvijek stavlja u ulogu pasivnog receptora estetskih poruka. To je, čini mi se, bitno nov ideološki moment, koji preko neposredne akcije vodi prema socijalizaciji i demokratizaciji umjetnosti.

Najzorniji primjer, gotovo deklarativnog karaktera, toga stapanja djela u akciju jest »totalni ambijent — dim« što ga je Milenko Matanović realizirao u Galeriji Doma omladine u Beogradu, potkraj 1969. Materijom, koja zlonamjernima ostavlja dovoljno prostora za pregršt zajedljivih napomena, Matanović je postigao začuđujuću akcionu i ambijentalnu konzistentnost jednog vremenskog intervala u zadanom prostoru. Na žalost, zbog neriješenih tehničkih problema »totalni ambijent — dim« samo je teoretski doprinos ideji integracije djela i akcije, koja će — kako ćemo vidjeti — za vrlo kratko vrijeme postati ona crvena nit što se provlači kroz niz kasnijih realizacija drugih umjetnika.

Potkraj 1969. okuplja se oko zagrebačke Galerije Studentskog centra niz mlađih umjetnika koje, u kontekstu ovog prikaza kronologije ambijenta u Jugoslaviji, moramo spomenuti. »Modul n & z« Dalibora Martinisa pokušaj je da se sistemom plošnih jedinica, obojenih zeleno i narančasto, postigne relativno jednostavna artikulacija prostora, te da se takvim, relativno jednostavnim, zahvatom zadani prostor transformira u ambijentalnu cjelinu. U prostoru Galerije Studentskog centra te su modularne jedinice tvorile dva heksagonalna tunela koji su — unatoč pretpostavci uspostavljanja novog, dinamičnog oblika komunikacije s jednom plastičkom idejom — bili temeljeni na gotovo klasičnim prostornim zakonitostima. Kao potpuna suprotnost Martinisovoj odmjerivosti, »Suma 680« Slobodana Dimitrijevića ambijentalna je cjelina koja se temelji na ludičkoj raspojasanosti. Uistinu, o ambijentu kao prostornoj cjelini vrlo je teško u slučaju »Sume 680« i govoriti, ali je zato sasvim umjesno kao konstitutivne faktore Dimitrijevićeva ambijenta prihvatiti psiho-sociološke činioce.

Na novi oblik određenja prostora, na novi aspekt ambijentalizacije prostora pomoću »negativnih volumena«, ukazao je u početku 1970. Mladen Galić u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Zakupljen pretežno istraživanjima onih zakonitosti i onih mogućnosti što ih pruža suvremen način plastičkog mišljenja, te oblikovnih mogućnosti koje proizlaze iz suvremene tehnologije, Galić je majstorski sigurno izveo plastičku artikulaciju prostora, određivši ga iluzionistički danim kubičnim formama, ultravioletnim svjetlom, ritmom neonskog svjetla i prozirnom masom tankih cijevi od plastične mase. U takvom ambijentalnom sklopu sudioniku se ostavlja relativno malen prostor za imaginativnu akciju, ali je zato snaga plastičke ideje autora jača, a njena udarna moć silovitija.

Iako su Galićevi ambijenti minuciozno i dosljedno razrađena plastička ideja, oni su u kontekstu zbivanja što vode uspostavljanju novih odnosa na relaciji umjetnost-društvo — a sve češću intervenciju umjetnika u sve tri dimenzije zadanog prostora treba shvatiti kao najprogresivnije djelovanje u tom smislu — onaj aspekt ambijentalizacije prostora koji, istina, nosi u sebi znatne mogućnosti mnogo kompleksnijeg djelovanja sredstvima kojima umjetnik raspolaže, ali te mogućnosti, bar dosad, još nisu došle do svoga punog izražaja. Jedan od razloga tome svakako je — a ne treba smetnuti s uma i subjektivni faktor — funkcioniranje čitavog sistema kulture kod nas — a i u svijetu.

U toku prve polovice godine 1970. treba zabilježiti seriju ambijenata realiziranih u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu. Unatoč očitoj tendenciji in-



flacije teme ambijenta, unatoč znatnih kvalitativnih oscilacija, taj proces konstituiranja mlade generacije i njihovi nastupi s ambijentima imaju veliku edukativnu vrijednost u širem društvenom smislu. Ambijent je upravo tim kvantitativnim udarom postao činjenica s kojom se mora računati kao s idejnom i estetskom prisutnošću, koja se ne može više negirati destrukcijom kao što je to bilo još moguće prije nekoliko godina. Ali, upravo zbog toga što je pionirski dio posla već obavljen moguća je, a i potrebna, kritička riječ. Istini za volju, nju tek očekujemo.

Slijedi tako u Galeriji Studentskog centra »Ambijent plus« što su ga zajednički realizirali Dejan Jokanović i Janez Segolin, zatim Sanja Iveković sa svojim ambijentom konstruiranim od beskrajnog niza linija u prostoru, čiji se položaj, ritam i kompozicija proizvoljno — zavisno od intervencije sudionika u ambijentu — i svakog trenutka mijenja, pa Gorki Žuvela sa svojom zanimljivom realizacijom ambijenta »niz« u kojem određenje prostora ovisi o momentanom, i svaki čas drugačijem, rasporedu valjkastih cementnih segmenata, kojih se koloristički ritam ponavlja u dva statična, cilindrična, sedamnaest metara duga elementa od plastične mase, i najzad, realizacija Jagode Kaloper koja je duhovitom i minimalnom intervencijom — nizanjem betonskih ploča, ucrtavanjem blještave crvene linije sredinom prostora galerije, te njenom transformacijom u svjetlost neona na rubu malog bazena smještenog u sredini galerije — dala grube i tek naznačene granice prostora »homo ludensa«. Posljednja akcija i pokušaj ambijentalizacije prostora što ih bilježimo u ovom pregledu, akcija »Total« Galerije Studentskog centra, dodiruje onu ključnu točku na kojoj sam fenomen ambijentalizacije prestaje funkcionirati u svojoj estetskoj isključivosti, da bi postao ona realna snaga s kojom moramo računati u nastojanju da promijenimo i ljudski osmislimo vlastitu okolinu. Pokazalo se da svjesno organizirana površina ili objekt iz svakodnevnog urbanog pejzaža doživljava znatne transformacije čak i minimalnim oblikovnim zahvatom, te da tako, obogaćena novim smislom, može znatno pridonijeti uspješnoj ambijentalizaciji prostora. Ideja ambijenta kao želje i napora da se, prvo, radikalnim i kompleksnim zahvatima promijene životni prostor i okolina, da im se dade duboki ljudski smisao, i, drugo, da se uspostave uistinu novi odnosi između umjetnosti i društva, sadržana je kao prototip u toj akciji.

Umjetnost, koja se u krilu internacionalne avangarde rađa već više od pedesetak godina, pokazuje mnogo veće ambicije nego da bude samo lijepa stvar u časovima dokolice ili u turizmu, mnogo veće am-

bicije nego da bude samo forma bijega od stvarnosti, ili onaj fini nerv koji na svoj način bilježi trenutke sadašnjosti. Postaje sve očitije da je ona danas sve više realna snaga od koje se očekuje da »snagom i entuzijazmom svoje humane misije progovori kakav treba i mora da bude naš ljudski svijet ako još uopće želi da ostane ljudski« (Grlić).