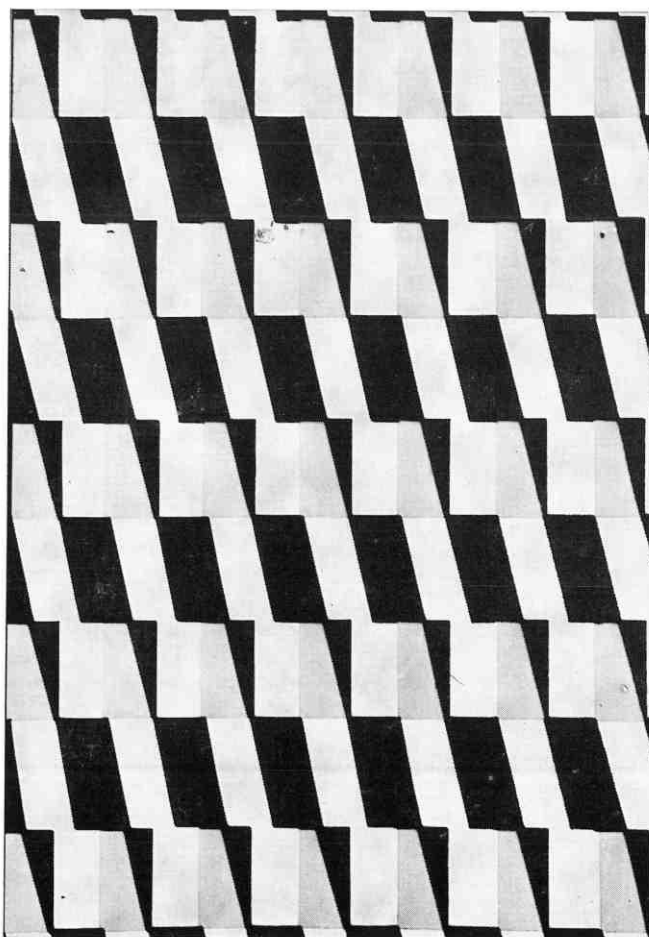


vladimir marković

jesus rafael soto
razvitak forme

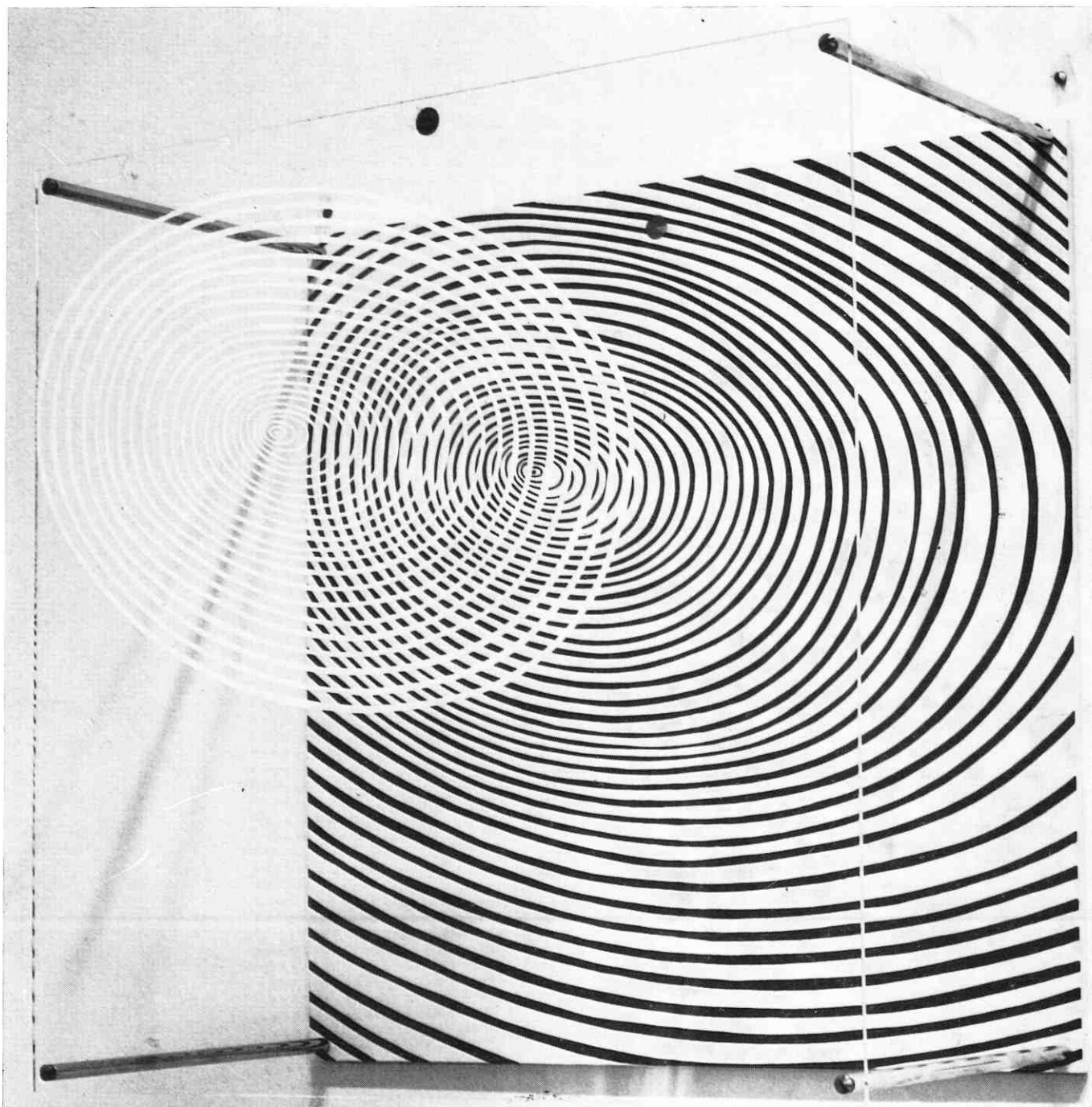


u povodu samostalne izložbe
u galeriji suvremene umjetnosti
u zagrebu
30.6/23.7.1970.

U suvremenoj likovnoj umjetnosti izazivaju velik interes ona kretanja u kojima se istražuju mogućnosti slobodnijeg prostornog razvijanja plastičkih oblika. Makar katkada bila i polemička, ta kretanja najkorjenitije mijenjaju tradicionalna shvaćanja o zadacima likovne umjetnosti, njenim oblikovnim metodama i materijalima, a prije svega o samom značenju njenih rezultata. Sva ta problematika sabire se uglavnom u kritičkim razmišljanjima pojedinaca. Samo onda kad je riječ o izuzetno značajnim stvaraocima koji zastupaju takvo opredjeljenje, njihov umjetnički program unosi onoliko koliko im je to omogućeno — ali svakako uvijek potencijalno — doista nove vrijednosti, mijenjajući i humanizirajući sadržaj čovjekova socijalnog prostora. Jesus Rafael Soto među takvim stvaraocima danas je sigurno jedna od najzanimljivijih pojava i po vrijednosti ostvarenih rezultata i rasponom likovne problematike koju je obuhvatio svojim razvitkom. Jer u suvremenoj umjetnosti bio je sudionik, ako ne uvijek protagonist, vrlo značajnih događaja — iako je uvijek slijedio vlastitu misao, ne vežući se ni za koje opće programsko opredjeljenje. Njegova autentična i impresivna umjetnička sudbina, u strogo individualnoj mjeri, označuje zbog toga put značajnih likovnih ideja naše suvremenosti.

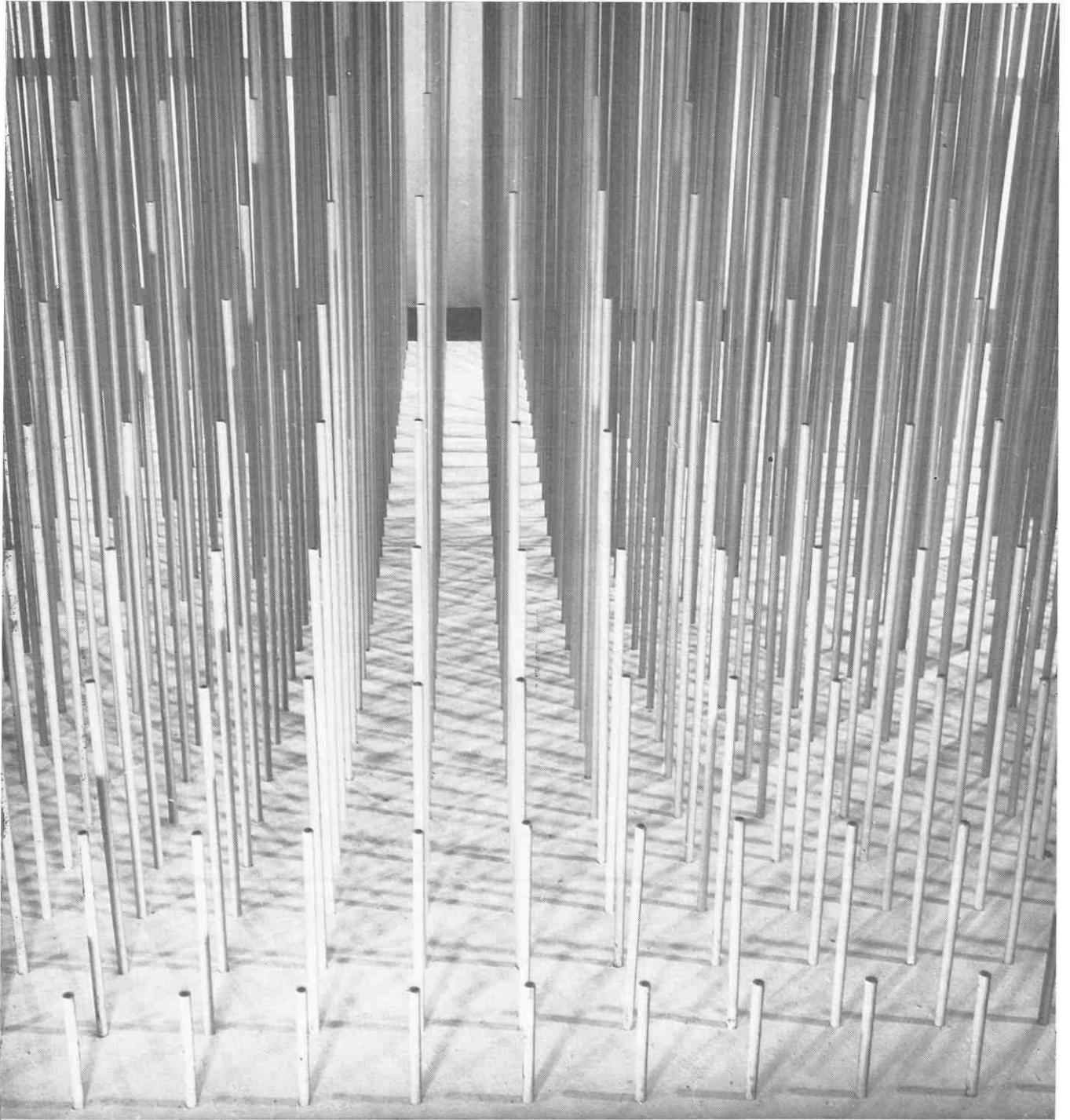
Prije dva desetljeća Soto je započeo rješavati plastičke probleme koji ga i danas određuju. Točnije, bilo je to godine 1950, kad je došao u Pariz. A Pariz toga vremena bio je označen informelom i usponom geometrijske apstrakcije u tragu velikih geometričara prve polovice stoljeća. Iako je iz svojeg venezuelskog zavičaja ponio tek slutnju o značajnim inovacijama u modernoj umjetnosti, upoznavši je na njenu izvoru, Soto je odmah prepoznao vlastiti prostor kreativnog djelovanja. To se očitovalo izborom uzora od kojih je krenuo, ali tek prepoznavanje specifične problematike u njihovu djelu daje tom izboru pečat drugačijeg i u tom vremenu nekompromisnog opredjeljenja. — Mondrian je zaoкупio njegovu pažnju — osobito kasnim djelima u kojima je svoj sistem horizontalno-vertikalnih armatura, što grade zaleđene i plošne kompozicijske sheme, raščlanio ritmičkim odnosima pravokutnih oblika. Naglasiti njihov ritam kao samostalnu vrijednost i pokušati ostvariti onaj titraj koji je uočavao na sjecištima horizontala i vertikala — bio je zadatak kojemu je usmjerio sve svoje napore. Ali nije zbog toga previdio opasnost da bi napustiti Mondrianov raster, unutar kojega je probuđen frenetični ritam pravokutnih jedinica, značilo iskorišteniti određeni sistem organizacije, i gradnju slike prepustiti hirovima trenutnih impulsa u toku procesa njezina oblikovanja: pravokutnik bi tako ostao samo rudiment sistema u rukama graditelja koji

je zaboravio da se njime služi. Soto je izbjegao kritično mjesto ove prikrivene suprotnosti između jasne geometrijske kompozicije i njene naglašene dinamičnosti razvijajući organizaciju slike koja se temelji na drugačijem shvaćanju geometrijskog reda. Ukinuo je dominaciju pojedinog elementa koji naglašuje određenu zonu slike u smislu razvijanja njezine centrične kompozicije, ostvarivši kompozicijsku jednakovrijednost svakog dijela slikane površine. Pravilnim ponavljanjem intervala geometrijskih oblika jednoliko je premrežio horizontalno i vertikalno površinu slike — ali tako da geometrijski oblici dijagonalno povezuju kosinama bočnih stranica svoje rasprostiranje plohom, i istodobno naznačuju svoj pojedinačni, u prostoru skošeni, položaj (*Repeticija* No 2, 1951). Može se, prema tome, ustanoviti da je prostor slike dvoznačan, on je i plošan i trodimenzionalan. Međutim, ovo drugo njegovo svojstvo promatrač može uočiti samo uz napor koncentracije; može ga prepoznati kao slutnju u kojoj se u trenutačnim titrajima oblici optički pomiču iz svoje plošnosti u prostorni poredak. Soto je time započeo rješavati probleme vrlo značajne i indikativne za budućnost vlastitog plastičkog mišljenja. I ne samo svojega, jer je način kojim je pokret ostvaren u slici — gdje su statični i njen sustav i njen odnos prema promatraču, a da je ipak ostvaren dojam realnog prostornog pomaka — izravan i poticajan doprinos problematiki optičke umjetnosti, to više što prethodi djelima oficijelnih rodonačelnika ove orijentacije. Ipak je Sotovo opredjeljenje za optičku umjetnost bilo kratkotrajno, jer bi ustrajati u smjeru njene sve kolektivnije poetike značilo neminovno se približiti svojevršnom, makar i avangardno označenom, akademizmu. Ali, stroga disciplina, koja je neizbježan uvjet u razradi njenih plastičkih zadataka, omogućila mu je siguran oslonac u vrlo sustavnom i radikalnom iskušavanju neposrednije izraženih kinetičkih svojstava slike. Nastavljajući to istraživanje Soto je uskoro zakoračio — već polovicom šestog desetljeća — u područje kinetičke umjetnosti. Takva je tvrdnja moguća samo pod uvjetom da smo, pojednostavnivši problem, mimoišli vrlo složeno pitanje razgraničenja obaju spomenutih stilskih opredjeljenja. Za prijelomni trenutak između optičke i kinetičke umjetnosti uobičajeno je izdvojiti njegovu *Spiralu* (1956), premda se to djelo i metodom oblikovanja i svojom plastičkom problematikom uključuje u cjelovit ciklus vrlo bliskih i istodobnih ostvarenja, koji karakterizira prevladavanje iluzionističkog pokreta i dvodimenzionalnosti slike. Slika je sada raslojena na dvije ravnine, na transparentni ekran i podlogu iza njega, a obje su srodno strukturirane — točkoliko, pravocrtno ili spiralno.

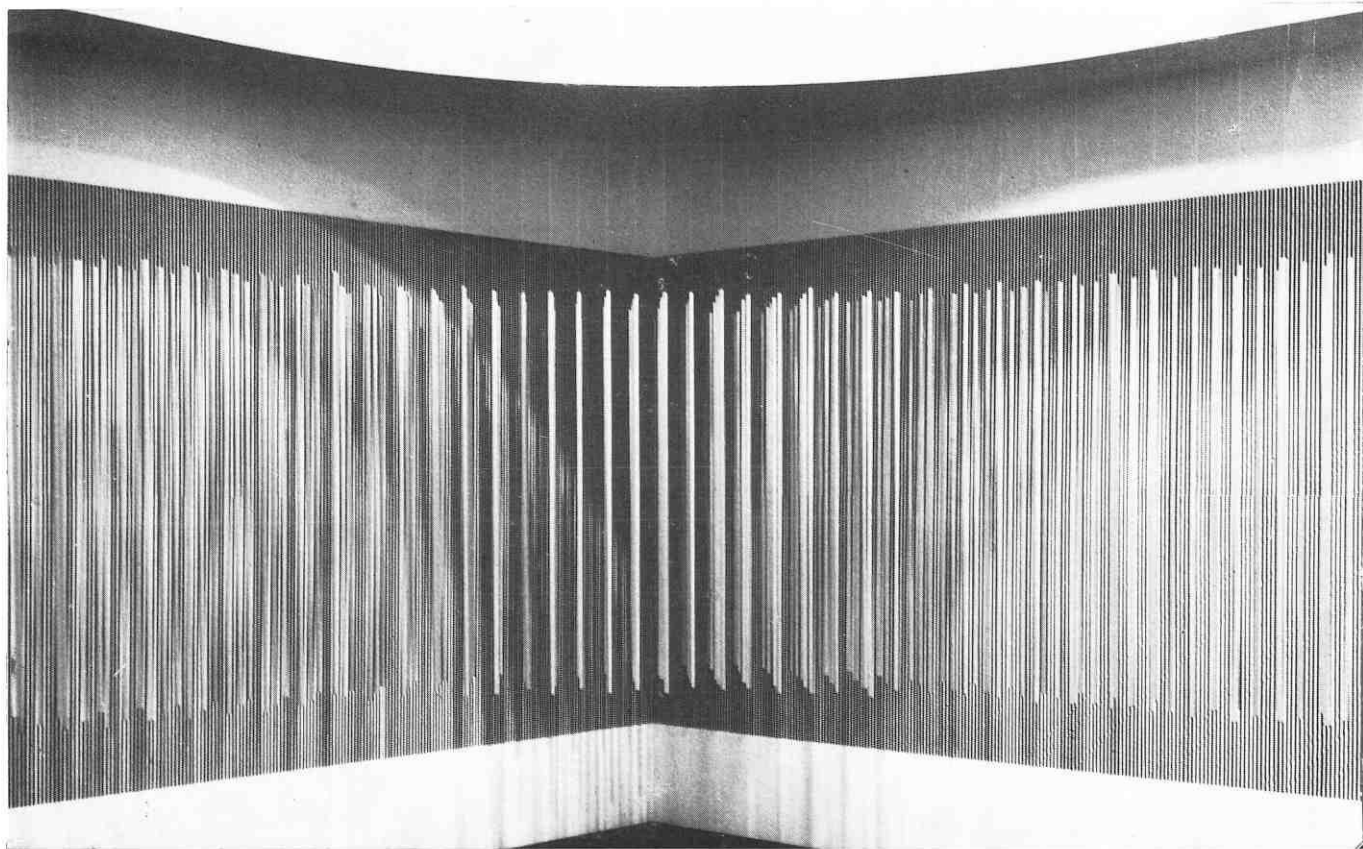


jesus rafael soto
žuta progresija, 1968.

66







Kako se njihovi grafički nacrti, zahvaljujući transparentnosti ekrana, optički prožimaju i stapaju, oni grade zajedničku konfiguraciju koja se kontinuirano mijenja pokretom promatračeva pogleda — koliko kontinuirano pogled teče — ali unutar ograničenih i jasno određenih raspona promjene. Dakle, realan je pokret uključen u sustav slike, i ona se upravo njegovim udjelom ne temelji više na trajno određenoj organizaciji jedinstvene površine nego na promjeni odnosa prostorno razmaknutih ravnina: principi tradicionalnog slikarstva bili su time poljuljani u temeljima — ako se kod tih Sotovih djela o slikarstvu još može govoriti, budući da su ona, zbog prostornog ustrojstva, poprimila karakteristike objekta. Jest, ali objekta koji se samo svojim licem obraća promatraču i u kojem se može pogledati magični svijet njegove pokrenute unutrašnjosti — ukoliko se prihvati nužna i određena disciplina u »čitanju« djela.

Započeti problem očitovanja pokreta razvijao je Soto dalje. Razvijao ga je od nestalne i pritajene prisutnosti u dvoznačnom geometrijskom ustrojstvu svojih uljenih slika — preko »magičnih kutija«, slika-objekata, gdje se promatračevo kretanje preobražava u mnogo složenije, ali uvijek geometrijski određeno gibanje u samom djelu, do neposrednijeg i prostorno slobodnijeg očitovanja njegova postojanja. Ove posljednje rezultate ostvario je Soto potkraj šestog desetljeća razgrađujući geometrijski red u jednostavniju organizaciju koja će neposrednije i slobodnije uključivati udio promatrača. U načinu formalne organizacije djela neminovno su se dogodile značajne promjene: Transparentni ekran zamijenile su slobodno raspoređene vitke metalne šipke ispred pozadine, gusto iscrtane paralelama. Obješene o niti, giba ih strujanje zraka tako da svojim blagim njihanjem presijecaju grafizme pozadine; s njima se tonski stapaju i

iščekavaju, a na međuprostorima grafizama optički isprekidane šipke preobrazuju se u pokrenute titraje neke, samo vizuelne, supstance. To dolazi do punog izražaja kad se promatrač kreće, jer time on ubrzava titraje i mijenja vlastitu sliku njihovih međusobnih odnosa.

Dakle, dvostruka su izvorišta koja određuju pokret u Sotovim djelima ovog razdoblja: s jedne strane to su pomaci šipkolikih elemenata uvjetovani nevidljivim prostornim silama, a s druge kretanje promatrača, koje je čin vlastitog izbora. Kako nijedan od oba izvorišta pokreta nije unaprijed određen, organizacija slike-objekta neiscrpna je u svojim varijacijama. Pretpostavka je takvih varijacija da se »situacije« pokreta ne ponavljaju, da je njihovo događanje donekle nepredviđeno, dakle slučajno. A slučaj je izraz vitalnosti sublimiranog, ali uvjerljivog postojanja preobraženog pokreta u organizaciji tih Sotovih djela.

Budući da je Soto u tom razdoblju istodobno ispitivao mogućnosti očitovanja svoje temeljne ideje o pokretu, u specifičnim pojedinačnim primjerima nejednako su bile izražene prije spomenute karakteristike. Kad geometrijski dijeli podlogu ili joj pred-meće velike simetrično raspoređene pravokutnike, približava se određenijem sistemu organizacije. Ako shema ovako organiziranih djela ipak određuje geometrijski red, onda drugačiji princip reda označuju njegova istodobna djela koja su sva naslovljena *Ecriture*. Ona čine, može se reći, ciklus, a formalno je njihovo obilježje da autor šipkama različitih, slobodnih oblika »ispisuje« nizove »znakova« cijelom širinom podloge. Oblici tih znakova i način njihova nizanja podsjećaju — najvjerojatnije slučajno — na neke rezultate akcionog načina slikanja. Jer mnogo ih toga razlikuje, od namjere samog djela do načina očitovanja pokreta u njemu: kod akcionog slikarstva gledalac intenzitetom i mjerom zabilježenog traga slikarove gestike rekreira u vlastitoj svijesti utisak pokreta, dok je u Sotovu djelu zbiljsko kretanje neposredna realnost. A sve u njegovu djelu upućuje na tu realnost, koja je središnje mjesto njegova smisla, njegova razotkrivena bit: geometrijsko i negeometrijsko, slučajno i određeno samo su različite mogućnosti očitovanja te suštine.

Dakle, Sotovo se likovno mišljenje nije ukorijenilo u izvanjska određenja reda u djelu kojega je raspon od geometrijskog do negeometrijskog, pa ga ono nije ni razvijalo isključivo jednosmjerno od statičke ka kinetičkoj njegovoj organizaciji — premda se po formalnim karakteristikama koje smo dosad uočili tako može činiti. Ostvariti kinetičko ustrojstvo postalo je pretpostavka Sotova

mišljenja, ali su uslijedila pitanja kako da se to ustrojstvo razvije od receptivnog polja djelovanja prostornih sila i promatrača do uspostavljanja aktivnijeg odnosa s njima. Kad je svojim realizacijama Soto dao arhitektonsku mjeru prostora u kojem se ona nalaze, bio je nadomak prvim rješenjima. Isprva je (*Veliki panoramski vibracijski zid*, 1966) zahvatio samo panoramski dio zidne površine, da bi zatim (*Environment*, 1968—69) obuhvatio rubnu zonu cjelokupnog prostora raščlanivši je jednoliko kao i u prethodnom primjeru gustim nizovima vertikalnih šipki obješenih o niti ispred podloge iscertane vertikalama. Šipke može pokrenuti iz njihova položaja samo snažniji mehanički dodir. (Takva je mogućnost isključena kad su one, u nekim drugim istodobnim primjerima, u *Žutoj progresiji* ili *Narančastoj ekstenziji* na primjer, naselivši određeni volumen prostora, učvršćene u podlogu.) Ali način je percepcije njihovih kinetičkih učinaka jednak kao u prethodnim djelima: krećući se promatrač vizuelno mijenja razmake između šipaka i presijeca ih grafizmima podloge do njihova preobraženja u titravo pokrenuti prostorni sloj. Budući da je promatrač obuhvaćen tim prostornim slojem, on se suočava s njegovim kinetičkim učinkom kao promjenom vlastitoga fizičkog stanja, pa istodobno i neposredno dovodi u kušnju vlastite rutinske predodžbe o stalnosti prostora koji je u svakodnevnom životu često lišen svakog značenja osim ogoljele upotrebnosti. Ali Sotov model prostora nije iracionalan i zasanjan azil od stvarnosti. To već pokazuju njegove oblikovne pretpostavke koje se temelje na naučnim spoznajama suvremenog čovjeka o svijetu u kojem živi i djeluje. Proces neprekidnog mijenjanja materije i kvantitativni princip njena ustrojstva očituju se umnožavanjem protoelemenata koji grade neograničene cjeline, uvjetno primjerene dimenzijama prostora u kojem se nalaze, a pokretom preobražene u neprekidni proces nastajanja i mijenjanja. Ipak se ne može govoriti o neposrednoj asocijativnoj vezi s naučnim spoznajama koje bi bile ilustrativno predočene, jer takav način djelovanja, jednako kao i svaki mehanicistički naturalizam, stran je Sotovoj kontemplativnoj prirodi. Naučne spoznaje on uključuje u svoja razmišljanja kao činjenice koje su promijenile čovjekovo shvaćanje globalnog prostora. Soto nastoji humanizirati predodžbu o njemu, želi predočiti taj prostor u »čistoj«, materijalnoj prisutnosti (naseljavajući prostor u *Penetrablu* vertikalama plastičnih niti) kao polje stalnog, ali samo potencijalnog događanja. Tek čovjekovo suučestvo, potpuno i neposredno, ostvaruje ga i mijenja, jer je svaka čovjekova akcija novo iskustvo o njemu, ali je također iskušnje mogućnosti i odgovornosti vlastitog djelovanja.