

načinu tretiranja samog objekta. Srnecovi se oblici više temelje na problematici ritma i odnosa ritam — gledalac koji se nađe pored takvog ekrana, iza kojega je svjetlosni izvor skriven, i na kojem se pojavljuju i iskrsavaju obojene svjetlosti, dok Novak unutrašnju strukturu plastičkog objekta ostavlja vidljivom — ona je ograđena od cjelokupnog prostora najčešće perforiranim omotačem.

Dakle, dok jedan zatvara i omeđuje unutrašnju jezgru, drugi je ostavlja otvorenom ne bojeći se optičkih posljedica koje bi sama konstrukcija mogla eventualno ostaviti na promatrača. Novakova moć vladanja prostorom vidi se iz svakog njegova djela. Objekt vlada i omeđuje prostor u kojem egzistira. On ga podređuje sebi — bilo svojim kromatskim ili kinetičkim djelovanjem. Uzmimo za primjer samo objekte konstruirane od kinetičkih izvora svjetlosti omeđenih mrežastim filterom. Svjetlost se pri pokretu raspršuje prolazeći kroz perforacije, ali ona u isto vrijeme i sakuplja i steže prostor svog djelovanja podešavajući ga vlastitom izvorištu. Ambijent oko plastike, iako je neomeđen, daje na određenim mjestima utisak granice — dokle god seže centrifugalnost svjetlosnog ishodišta, čini se, dotle dopire i sama plastika. Međusobna povezanost unutrašnjeg prostora takvog oblika i vanjskog, arhitekturnog prostora postignuta je upravo raščlanjenom i šupljikavom strukturom filtera. Time je kompaktnost i komunikativnost tih dvaju prostora uvjetovala cjelovitost i jedinstvenost plastičkog objekta, koja je toj vrsti plastičkog govora neophodna budući da nema njegovih pravih materijalnih granica.

Kromatika i programirano izmjenjivanje svjetlosnih izvorišta na dvodimenzionalnim objektima pružaju posebne optičke ugođaje. Promatraču koji se nađe ispred takvog djela javlja se asocijacija na kine-

tičke svjetlosne spektakle jednog urbanog pejzaža noću. Blještavilo i dinamičnost ritmičkog izmjenjivanja, koje pruža takvo djelo, otkriva nesvakidašnje prizore. Intenzitet kromatskih i svjetlosnih učinaka privlači i zaokuplja pažnju gledaoca, ali djelovanje takvog kinetičkog objekta ne završava se samo na granicama njegovih dvodimenzionalnih površina — ono se nastavlja i u prostoru u kojem se nalazi. Svjetlosne orgulje, koje je Novak ovdje izložio, pružaju također slične optičke učinke. Svjetlosni prizori izmjenjuju se u programiranom ritmu i u neprekinutom slijedu, a popraćeni su zvučnim efektima.

U konačnom vrednovanju Novakova dostignuća na sektoru pokrenute svjetlosne plastike ne možemo a da ne spomenemo njegove zaista vidljive rezultate koji upotpunjuju i proširuju vrijednosti novih jugoslavenskih plastičkih umjetnosti. Ipak, i njegovi i Srnecovi učinci samo su pionirski pothvati u već oblikovanim i determiniranim rezultatima opće problematike luminokinetizma.

izložba ljerke šibenik

**galerija
suvremene umjetnosti
zagreb
10. 12. 1968/5. 1. 1969.**

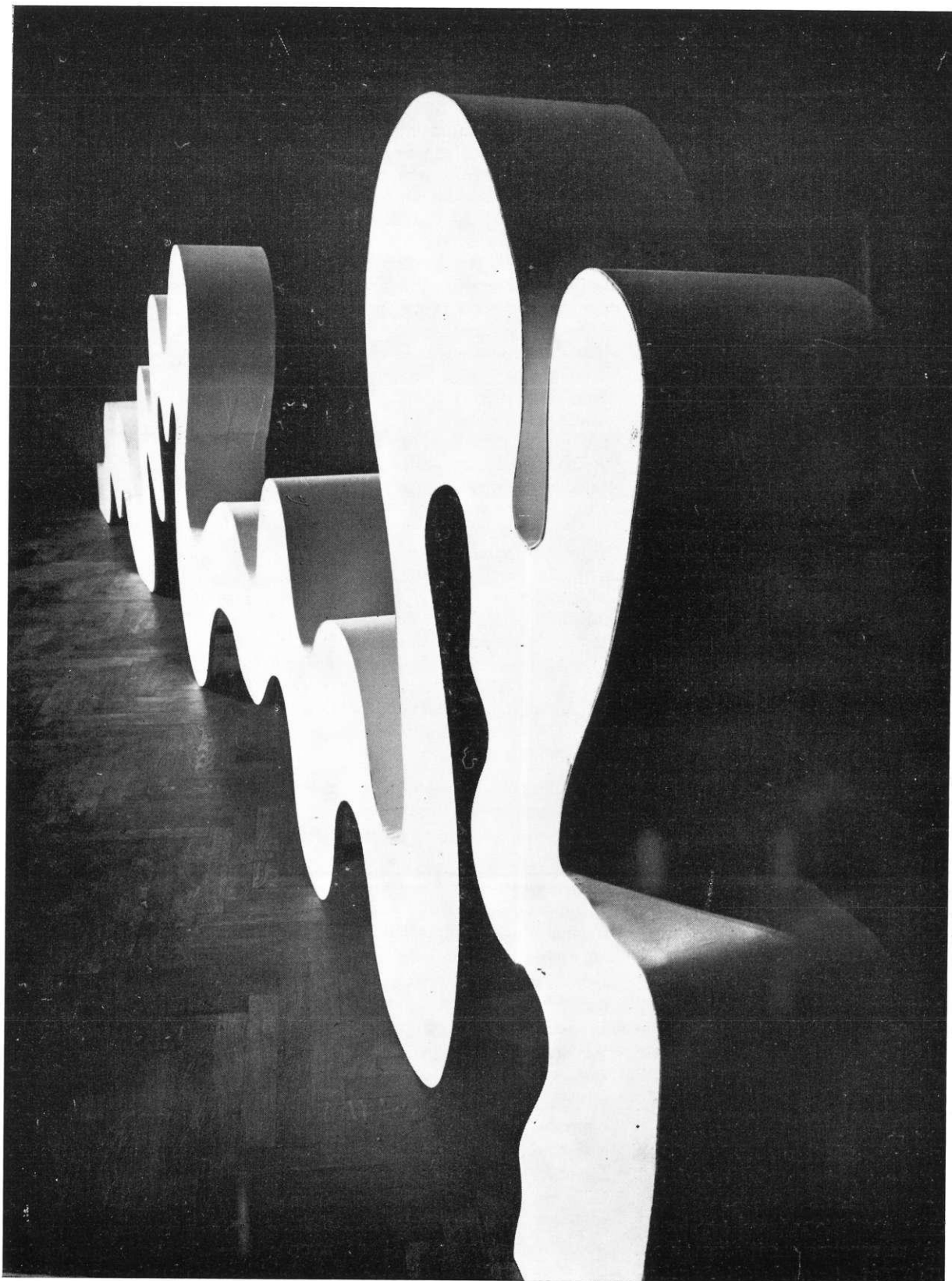
tonko maroević

Veliki »problematičari« našeg vremena široko su razmaknuli granice likovnog. Već preko pola stoljeća brojne inovacije potresaju tradicionalno poimanje slikarstva ili kiparstva. Rezultati znanstvenih i tehničkih istraživanja sve češće se primjenjuju i na području likovnog, utječući pri tom i na shvaćanje njegovih svojstava i međa. Kao odjek općih interdisciplinarnih ideala sve se više nameće i traženje složenih i raznovrsnih veza likovne aktivnosti i drugih medija i pojava. Nove kategorije prostora, vremena, svjetlosti javljaju se umjesto starih i u njihovu se znaku odvija sve raširenija i sve razgranatija djelatnost.

Ono najosnovnije, međutim, što su ti »problematičari« ostavili u nasljedstvo svim svojim sljedbenicima jest uvjerenje o potpunom iscrpljenju pojma prostora kao iluzionističke tvorevine. Po tome, likovno djelo nema više nikakvu predstavljачku funkciju i ne postoji u odnosu prema bilo kojoj drugoj stvarnosti osim sebe sama. Opredmećenje treće dimenzije logična je posljedica tog uvjerenja; djelo se smješta izravno u prostor i djeluje na taj prostor određujući ga i artikulirajući. U daljnjim konzekvencama sam prostor postaje isključivi objekt plastičke akcije.

Ijerka šibenik
crni ambijent 2, 1968.

125



Sve etape tog razvitka označene su nizom poviješću posvećenih opusa. Ono što je avangarda uz otpore izvojevala danas je svojina gotovo svakome dostupna; a razviti do krajnosti ono što ionako već u zametku postoji nije odgovarajući zahtjev za sve one što ih je upravo ta avangarda naučila da neprekidno žude za novim. Pored tolikih mogućnosti da se pripadnost »avangardi« jednostavno naznači pukim odabiranjem (prihvatanjem između postojećeg) doista je sve teže odgovoriti najizvornijem od njenih zahtjeva. Mnoge od »najžešćih« novosti kao da su u cijelosti već bile immanentne unutar iskustava što su im prethodila.

Ako smo sve ovo naveli ocrtavajući jedan od mogućih profila aktualne likovne situacije nismo zaboravili ni na neposredni povod: najnovija djela Ljerke Šibenik predstavljaju u našim stranama neka od vrlo određenih »problemskih« usmjerenja i nemoguće ih je primiti ili odbaciti ne vodeći računa o općenitoj konstelaciji. A pozdraviti već i sam datum njihova javljanja, naglašavati ažurnost, čini mi se, značilo bi prihvatiti kolonijalni kriterij; u trenutku kad razmjena plastičkih ideja teče brže nego ikad dosad nijedna relativna novina sama po sebi ne zadovoljava, premda je i takvo hvatanje koraka ipak značajno za sredinu jer povećava raspone njenih zahtjeva.

Djelatnost Ljerke Šibenik, dakle, možemo adekvatno prosuđivati samo u okvirima onih traženja kojima je cilj promjena smisla i funkcije likovnog djela, u okvirima što su određeni već dugotrajnim životom najrazličitijih pravaca avangarde. Dovedemo li je u vezu sa suvremenim »istraživanjima« totalnog prostora, ambijenta, »environmenta«, okoline (a sve su to razni nazivi za slične pojave) moći ćemo uočiti da njena djelatnost ima i neku vlastitu mjeru i dostatnu homogenost, a da se gotovo sve naše ograde najčešće odnose istovremeno i na osnovne postavke takvih istraživanja.

Razvoj Ljerke Šibenik gotovo je primjerna rekapitulacija filogeneze jednog dijela suvremene likovne umjetnosti; u kratkom roku ona je iskušala granice raznovrsnih iskustava. Ubrzanje se moglo osjetiti odmah nakon njene prve samostalne izložbe (1957, Teatar ITD), kada je, odgovarajući na poticaje tzv. »nove apstrakcije«, sažela slikarski jezik isključivo na izravni govor ujednačenih tvrdorubih površina boje. Senzorna žestina acrylic boja pokazivala je da se ne radi o nekoj svjesnoj askezi; prividna škrtost kao da je samo tražila dimenziju i količinu koja bi joj odgovarala. Doista, daljnje bogaćenje bilo je vrlo linearno: najprije je u prostoru plošnog zanijekana razložnost pravokutnog obrisa, zatim je izbočina reljefa izborila kompleksniji prostor; zatim se uspravio objekt što potiče gledaoca na aktivniji pristup, a njegovim je uvećavanjem i umnažanjem osvojen ambijent, prostor u koji je gledalac i sam uklopljen, te svojim kretanjem mijenja njegov izgled i smisao. U tom je procesu, uz acrylic boju, »osvojenak« i plastična materija, a tehnika izvođenja dopunjena je kalupima što omogućavaju polifikaciju elemenata.

Naglašavamo usmjerenost i međusobnu zavisnost faza. Jer, možda i značajnija od samih tekovina neka su svojstva što ih je Ljerka Šibenik neprekidno pokazivala, a to su osjećanje za ritam što ga tvore primarne gotovo organski koncipirane forme te, tome vrlo komplementarna, težnja za čistoćom i svježinom kolorističkih odnosa. Možda su nekom ova gotovo »klasična« svojstva prtljag što smeta svakoj radikalnosti; čini se, međutim, da su upravo ta svojstva neizbježni element kriterija kad želimo utvrditi neveliki ali stvarni udio Ljerke Šibenik, udio što ga ima u pokušajima da se ide preko »tradicionalnih« oblika i sredstava. Same tehnološke osobine nisu i ne mogu biti dovoljne.

jedno zapažanje u povodu mehano- crteža zorana radovića

**galerija
doma omladine
beograd
8/23. 1. 1969.**

ješa denegri

»Ornamentograf« Zorana Radovića suočava nas pomalo elementarno s fenomenom koji danas još uvijek osjećamo kao kuriozitet, a koji će u budućnosti, vrlo vjerojatno, predstavljati normalnu činjenicu umjetničke prakse: riječ je o onom procesu rada što podrazumijeva pomoć određenih mehaničkih i tehničkih aparata u planiranju i razradi plastičkih ideja. Od ironičnog i u osnovi dadaističkog »Méta-matic« mobila Jeana Tinguelyja, kojim je u jednom apsurdnom »programiranju« simuliran princip automatskog izražavanja dinamizmom oslobođene mrlje, pa do iskorištavanja