

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

zoran radović  
mehano-fuga, oktobar 1968.

127



digitalnih elektronskih računara uz pomoć kojih su Friedrich Nake i Georg Nees dobili prve primjerke matematički planirane kompjuterske grafike, pojedini mehanički i automatizirani instrumenti ušli su u djelokrug umjetnosti kao sredstva koja zahtijevaju poseban proces koncipiranja i realiziranja određenih plastičkih cjelina.

»Ornamentograf« mladog beogradskog apsolvanta elektrotehnike nema bližih srodnosti ni s jednim od tih polova: nasuprot prvom primjeru, on stoji daleko od svake kritičke intencije u odnosu na mehaničku izradu djela, štaviše, nedvosmisleno prihvaća ovu mogućnost; nasuprot drugom primjeru, on ne posjeduje tako složenu znanstvenu podlogu u razradi programa koji želi vizuelno interpretirati i zadovoljava se aparaturom jednostavne i gotovo arhaične konstrukcije. U slučaju »Ornamentografa« riječ je, naime, o tehničkom pomagalu koje funkcionira na principu klatna i zahvaljujući kojemu se mehaničkim putem može dobiti velik broj vizuelnih cjelina određenog oblika, o pomaganju kojim se upravo takvim mehaničkim načinom rada svodi na jedinstveni vremenski nivo moment koncipiranja i moment realiziranja djela. Vrlo jednostavnom operacijom može se pomoću tog stroja dobiti principijelno beskonačni broj oblika, naravno tipološki uvijek istih mada morfološki uvijek relativno različitih, tako da se pri ocjenjivanju takve vrste »kreativne« ne postavlja pitanje utvrđivanja karaktera i vrijednosti individualne metodologije rada, već se evidencija uspjeha svodi na izbor više ili manje zadovoljavajućih vizuelnih rješenja iz zbira istovetnih tehničkih pothvata. Upravo zbog toga što ne zahtijeva određenije individualno iskustvo niti pretpostavlja posebno tehničko znanje, rad je na »Ornamentografu« krajnje depersonaliziran, i svatko tko bi imao priliku da ga stavi u pokret bio bi, u načelu, sposoban da dobije određeni grafički dijagram. U tom smi-

slu, »Ornamentograf« ne bi smio sâm pronalazač shvatiti kao »medij umjetnosti« u klasičnom značenju toga pojma, već bi ga, potpuno demitiziranog od svake tradicionalne umjetničke intencije, trebalo kao slobodnog tehničkog posrednika staviti na raspolaganje svakom zainteresiranom korisniku; tek tada bi se »Ornamentograf« mogao tretirati ne samo kao kuriozni pronalazak, nego i kao vrlo zanimljiv motiv eksperimentalne estetike. Naime, kako »Ornamentograf« nikada ne daje potpuno identične primjere crteža, štaviše, zahvaljujući osjetljivosti svoje konstrukcije, praktički onemogućuje duplikat ili ponovljeno rješenje, mogla bi se pomoću njega provesti neka vrsta individualnog »testiranja« vizuelnih, ritmičkih i oblikovnih sklonosti i sposobnosti velikog broja potencijalnih »autora«. Tako bi nastala djela čija plastička organizacija ne bi ovisila o profesionalnoj tehničkoj vještini pojedinca (budući da rad »Ornamentografa« podrazumijeva potpuno anonimnu i neutralnu mehaničku elaboraciju), a udio subjekta ispoljio bi se prije svega, i čak jedino, na planu čiste plastičke invencije. Gledajući dosta pojednostavljeno, tako bi se omogućilo da »umjetničko djelo izvede svatko«, a ta postavka, ma koliko se u prvi mah činila ispraznom pa čak i demagoškom, ima pravo da u današnjoj opciji težnji za demokratizacijom niza čovjekovih osnovnih socijalnih funkcija bude istaknuta makar samo kao alternativna mogućnost u pristupu problemu suvremene kreativne prakse. Na ovom mjestu upravo i započinju pitanja što svojim mogućim posljedicama daleko premašuju opseg i značenje eksperimenta kojim se bavi Zoran Radović: ta nas pitanja navode na razmišljanje o daljnjoj sudbini onog čina koji danas još uvijek nazivamo »umjetničkim«. Jer, kao što vidimo, mnogostruko složena gibanja u umjetnosti našeg vremena u nijela su niz novih pogleda na sâm pojam umjetničkog čina, i nikada kao danas to područje ljudske akci-

je nije obuhvaćalo šire i slobodnije razmjere. Evo nas sada pred još jednom otvorenim dilemom: da li se upotrebom mehaničkih i automatiziranih instrumenata u procesu realizacije plastičkih djela samo približavamo onoj hegelijanskoj prognozi »smrti umjetnosti«, ili prisustvujemo prvim slutnjama mnoštva danas još nesagledivih perspektiva? Mislim da nema sumnje: usprkos svim eventualnim gubicima, treba vjerovati u ovo drugo, a ono što smo kao kritičari dužni zahtijevati od svih tih novih pojava, jest punoća značenja djela kakvu su sadržavala sva uistinu vrijedna ostvarenja dalje i nedavne prošlosti.