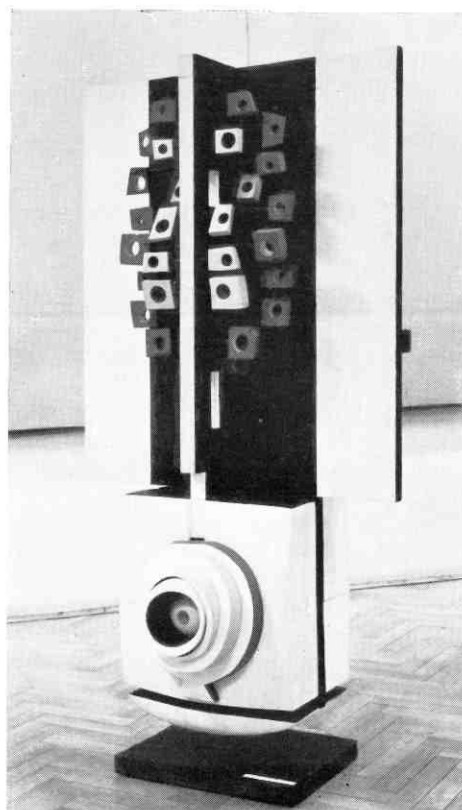
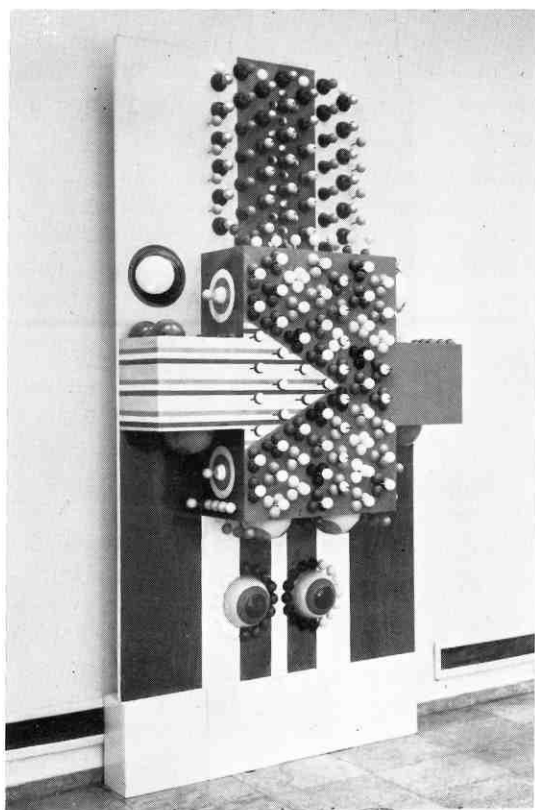


95

ješa  
denegri

**dvije  
aktualne  
teme**

nove pojave  
u  
mladoj  
generaciji:  
slika objekt,  
skulptura objekt



Prateći tekuća gibanja u mladoj generaciji, mogla se registrirati pojava nekih u nas novih plastičkih rodova kojima još nije moguće dati posve precizna terminološka određenja i koji se samo uvjetno mogu označiti žanrom »slike-objekta« i »skulpture-objekta«. Bez ambicije da se ovdje evidentira potpuna situacija na tom području i oslanjajući se jedino na materijal koji je u toku posljednjih nekoliko mjeseci bio izlagan u Beogradu, nastojat će ostvarenja i domete na tom plastičkom sektoru pratiti preko prijedloga Miroslava Šuteja, Ljerke Šibenik i Tomislava Kauzlarića. Gledani u jednom širem tipološkom kontekstu, naponi tih umjetnika uključuju se u danas česta traženja mladih koji iz različitih motivacija i s različitim oblikovnim instrumentarijem teže prevladavanju one tradicionalne razjedinjenosti plastičkih rodova ispoljene u autonomnim morfološkim oznakama slikarstva odnosno skulpture. Te se težnje kreću, s jedne strane, u pokušajima prevladavanja uvjetovanih dimenzija površine slike kao omeđene ravne plohe vezane za ravninu zida, i s druge strane, u pokušajima da se osobine skulptorske forme sada još i upotpune vizuelnim djelovanjem cjeline postignutim aktivnom hromatskom obradom površine plastičkog tijela. U prvu kategoriju, koju bi bilo najadekvatnije označiti terminom »slika-objekt«, pripadala bi djela Miroslava Šuteja i Ljerke Šibenik; u drugu, za koju se može predložiti termin »skulptura-objekt«, uključila bi se djela Tomislava Kauzlarića. Mislim da je nužno istaći tu tipološku distinkciju upravo stoga što među djelima tih umjetnika, usprkos određenim formalnim i tehničkim srodnostima, postoje i znatne koncepcijske razlike na čije bi se karakteristike sada trebalo pobliže osvrnuti.

Na svojoj samostalnoj izložbi u Salonu Muzeja savremene umjetnosti u lipnju 1967. Šutej je izložio seriju »slika-objekata«, i mislim da se njemu može pripisati prioritet invencije toga plastičkog roda na našem terenu. Neovisno o tome koliko je Šutej u toj svojoj novoj orijentaciji mogao biti podstaknut nekim vanjskim utjecajima, treba istaći da je kod njega moment prijelaza na problematiku »slike-objekta« logično rezultirao iz onih oblikovnih dispozicija što ih je on već jasno bio nagovijestio u ciklusu serigrafija »Određenih količina«. U grupi »slika-objekata« (»Ritmičko ponašanje«, »Semafor«, »KT-LUX« i dr.) prijašnji na plohi samo iluzionirani sferoidni volumeni doživjeli su sada svoju konkretnu materijalizaciju u oblicima kugli različite veličine, obojenosti i međusobnih odnosa. Pri tom su te kugle, postavljene na stabilnim nosačima, izvučene u prostor i tako afirmirane u svojoj realnoj tjelesnosti uvjetuju da Šutejev oblik napusti uobičajene plastičke odredbe slike i dobije osobine jednog novog, slobodno kon-

struiranog »objekta«. Najbliži strogim tipološkim određenjima toga plastičkog roda jest projekt »Dobre vibracije« u kojemu je profilacija istaknutog plastičnog kubusa na središnjem dijelu, kao i organizacija »punjenja« njegove površine elementima raznobojnih kuglica, upravo i dopustila to prevladavanje plošnosti kao imanentne osobine slike, a da pri tom plasticitet forme nije išao prema skulptorskoj definiciji volumena, već prema definiciji »dimenzionalnog slikarstva« u smislu simbioze pikturnalnog i plastičnog faktora u duhu kategorije »slike-objekta«. Cjelina, a pogotovo neki detalji tog »objekta« pokazuju vrlo imaginativno ponašanje Šutejeve vizuelne misli i složenošću upotrijebljenog plastičkog aparata nagovještavaju eventualne putove novih usmjerenja: ona su, čini se, moguća s jedne strane u pravcu formiranja murala velikih dimenzija sa stvarnim kinetičkim svojstvima pojedinačnih elemenata; ili, s druge strane, u pravcu »oblikovanja okoline« potpunim napuštanjem vezanosti »objekta« za zid i prelaskom u trodimenzionalnu situaciju slobodnog aranžmana plastičkih modula u prostoru. Na kraju, mora se ipak napomenuti da taj Šutejev novi korak, ma koliko bio vrijedan pažnje zbog njegova napora da uđe u nove i aktualne plastičke zadatke, još nije realiziran posve sigurnim tehničkim instrumentarijem pa stoga ne dostiže onu neposrednu fascinaciju njegovih grafika i ranih crteža. Ali i pored toga, smatram da je potrebno pružiti podršku njegovim naporima, jer ne bismo smjeli ostati neosjetljivi prema radu onih koji, uza sve teškoće s kojima se bore, pružaju neprestano nove dokaze živog i suvremenog plastičkog nerva.

Dok je Šutejevo tumačenje problema »slike-objekta« u osnovi još uvijek zadržalo neke determinante klasične slike (vezanost za plohu zida, uobičajeno kvadratično ili pravokutno kadriranje izreza osnovne forme i sl.), Ljerka Šibenik je odlučno krenula u preciziranje same oblikovne biti toga novog plastičkog roda i možemo zaključiti da u tom pogledu njeni prijedlozi posjeduju mnogo određenije tipološke osobine. Svoje oblike (»Ljeto«, »Objekt 777« i dr.) Ljerka Šibenik konstruirala od jednog vertikalnog i od jednog horizontalnog elementa nepravilnih poluelipsoidnih ili »vijugastih« izreza konture, a takvu kombinaciju sastavnih dijelova forme ona potom smješta u puni trodimenzionalni prostor. Pri tom, takva konstitucija cjeline forme nije dana kao odvojen i neovisan spoj baze i plastičkog tijela (kao u klasičnim formulacijama skulpture), već kao jedna homogena površina koja u svojoj cjelokupnoj protežnosti podliježe jedinstvenoj pikturnalnoj obradi. Naime, paralelne i savijene bojene trake, kojima Ljerka Šibenik



definira gornji dio forme, organski se i bez prekida nastavljaju na donjem horizontalnom elementu, tvoreći tako jednu kontinuiranu konfiguraciju obojenih linearnih spletova. Osim toga, vertikalni je dio cjeline sa obje svoje strane obrađen povezanim linearnim sistemom, čime je postignuta situacija »udvojene prostorne slike« koja posjeduje dva podjednako istaknuta frontalna plana, a forma u cjelini time dobiva mogućnost slobodne prostorne ambijentacije. Upravo tim momentom zadovoljeno je čisto konceptualno tumačenje osnovnih komponenti toga plastičkog roda, a u sposobnosti da precizno definira plastičke i tehničke granice medija kojim se bavi sadržana je bitna vrlina operacije koju provodi Ljerka Šibenik.

Poslije Šutejevih »slika-objekata« i »dvostranih slika« Ljerke Šibenik, »skulpture-objekti« Tomislava Kauzlarića na našem su terenu još jedan doprinos formuliranju onoga danas aktualnog plastičkog roda u kojemu su koloristička svojstva površine integrirana sa slobodnom prostornom formom. Ali dok su karakter i bitne formalne oznake problematike kojom se bave Šutej i Šibenik proizašle iz tehničkih pretpostavki slikarstva, Kauzlarić posjeduje prethodno iskustvo rada na skulpturi, što je uvjetovalo da njegova forma, za razliku od prethodnih primjera, posjeduje mnogo razvijenije plastične i taktilne elemente od elemenata pikturnalne i vizuelne prirode. Tip forme koju Kauzlarić konstruira sadrži u svojoj osnovnoj intenciji jednu određenu predmetnu zamisao, što je uostalom i sâm autor naglašavao u nazivima svojih »skulptura-objekata«: »Divbuba«, »Hipičigra«, »Poštansko sandučce« i sl. Međutim, dosezanje stvarnog izgleda i atributa predmeta od kojih polazi nije bila Kauzlarićeva prvenstvena namjera, već, suprotno tome, on teži da uobliči jedan novi »mogući-realni predmet« koji bi u odnosu na svoj postojeći model zadržavao slobodnu asocijativnu vezu, često vođenu uz korištenje efekta inverzije značenja pojedinih predmetnih detalja. U smještanju svojih formi u prostor, Kauzlarić teži prevladavanju klasičnih načina prezentacije plastičkog tijela: on, naime, svoje »objekte« najčešće postavlja na podu ili ih, poput slike, veže uz ravninu zida, a za razliku od onih formi koje su još uvijek bile fiksirane samo na jednom određenom stajalištu, mobilna »Hipičigra« visi, spuštена sa tavanice u prostor, i takvim svojim labilnim položajem upravo priziva gledaoca na neposrednu intervenciju pokretanja. Kao i kod mnogih koji tek ulaze u jedno novo plastičko područje, i kod Kauzlarića se još u većoj mjeri nego kod Šuteja osjećaju stanovita kolebanja koncepcije, kao i pojedine nedotjeranosti u tehničkoj egzekuciji forme. Moramo pri tom, ipak, uzeti u obzir da Kauzlarić u svom radu dijeli sve teškoće na koje u našoj sredini nailaze

oni umjetnici čija plastička fantazija nužno zahtijeva nove tehnološke postupke za koje, međutim, u nas najčešće ne postoje ni osnovne materijalne i tehničke pogodnosti.

## nekoliko podataka o prvim iskustvima kinetičke umjetnosti na jugoslavenskom terenu

Podatak koji se danas primjećuje kao jedna od naročito uočljivih oznaka pri kritičkom sagledavanju gibanja u tekućoj plastičkoj produkciji na jugoslavenskom terenu jest činjenica da mnogi važni i vitalni jezici suvremene umjetnosti nisu u nas naišli na širu problemsku elaboraciju a neki od njih, štaviše, nisu dosad bili uopće ni pokrenuti. Takav je upravo slučaj s područjem kinetičkih istraživanja, područjem koje u evropskoj plastičkoj kulturi već ima tradiciju dugu nekoliko decenija i unutar kojega danas djeluje nekoliko markantnih umjetnika naše epohe. I dok se problematika kinetizma u općoj plastičkoj situaciji može već pratiti sa objektivnog historiografskog stanovišta (kao što je to učinio Frank Popper), ili joj se može prići sa stanovišta klasificiranja pojedinih morfoloških kategorija plastičkog pokreta (kao što je predložio George Rickey), kod nas se iskustva te vrste nalaze tek u stadiju polaznih usmjerenja i onaj su problemski sektor koji je, više od ostalih, ostao izvan interesa i mogućnosti plastičke kulture naše sredine. Pa ipak, neminovna je potreba svake uistinu vitalne plastičke kulture da reagira na gibanja od općeg značenja i ujedno asimilira one izražajne moduse koji se u određenu historijskom momentu javljaju kao adekvatni tumači univerzal-

ne duhovne klime suvremenosti. Potrebno je stoga s posebnom pažnjom promatrati napore onih pojedinaca koji u našoj sredini nastoje proširiti zatečene koordinate mišljenja i koji teže usvajanju i izgrađivanju one plastičke terminologije što je i sa estetičke i sa historijske strane kvalificirana kao živ umjetnički refleks današnje životne realnosti »tehnološkog univerzuma«. Upravo takvu poziciju zauzimaju protagonisti kinetičke umjetnosti na jugoslavenskom terenu Koloman Novak i Aleksandar Srnc, čiji angažman danas predstavlja početni napor za afirmiranje jednog plastičkog jezika koji u domaćoj tradiciji nema neposredno uporište, ali koji zato ne mora apriorno biti shvaćen kao jednostrani »import ideja«, nego prije kao pokušaj korespondiranja sa suvremenosti na nivou danas razvijenog senzibiliteta kojega komunikativni karakter ima dimenzije univerzalnog i općerazumljivog plastičkog govora.

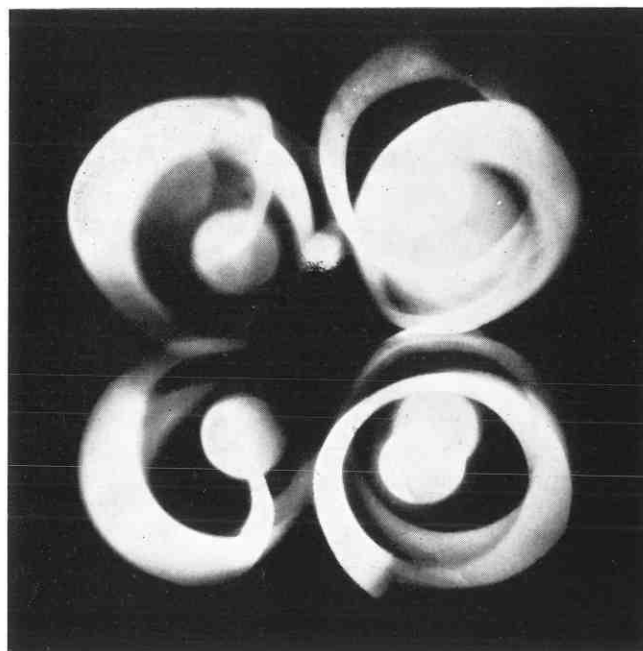
Prvi Novakov kinetički objekt, nazvan »Kinematički varijabile«, nastao je 1964, a javno je demonstriran tek naredne godine na izložbi »Nova tendencija 3« u GGSU u Zagrebu. Princip rada tog objekta baziran je na djelovanju elektromotora, čime je uz pomoć sistema povezanih transmisija pokrenut niz od 25 identičnih kružnih elemenata koji u toku rotacije nude gledaocu neprestano nove razmještaje svojih obojenih dijelova. Potkraj 1965. Novak je u Beogradu prikazao drugu varijantu »Kinematičkog varijabila« u kojoj je zadržan istovetan princip pokreta, s tim što je grafička razrada površine kružnih elemenata postala složenija, pa je tako i opći efekt cjeline bio mnogo raznovrsniji po vizuelnom učinku promjenljivih crno-bijelih linearnih prestrukturacija. U toku 1966. Novak je započeo s pokušajima uključivanja svjetlosti u osnovnu ideju djela, a njegov prvi objekt te vrste, nazvan »Svjetlosni varijabile«, bio je izložen i nagrađen na III jugoslavenskom trijenalu u Beogradu. Sistem funkcioniranja tog objekta sastojao se u sinhronom djelovanju statičkih svjetlosnih izvora i pokrenutih filtera pred njima, a kao rezultat »probijanja« svjetlosnih zraka kroz perforaciju na filteru dobivale su se na ekranu raznovrsne pokretljive konfiguracije koje su sadržavale jasnu asocijativnu vezu sa »snimcima« mikrokozmičkih ili svemirskih panorama. Blizak principu »Lumidyne« Franka Maline, Novakov »Svjetlosni varijabile« u biti je »kinetička slika«, pri čemu se u karakteru dobivene optičke situacije javlja iluzija svojevrsnog »prizora« u kome dominiraju neki asocijativni, čak i deskriptivni momenti. Značajno je, međutim, da je Novak uspio automatizirati proces naizmjeničnog uključivanja odnosno isključivanja obojenih svjetlosnih izvora (čije periodične izmjene može regulirati sâm gledalac po-

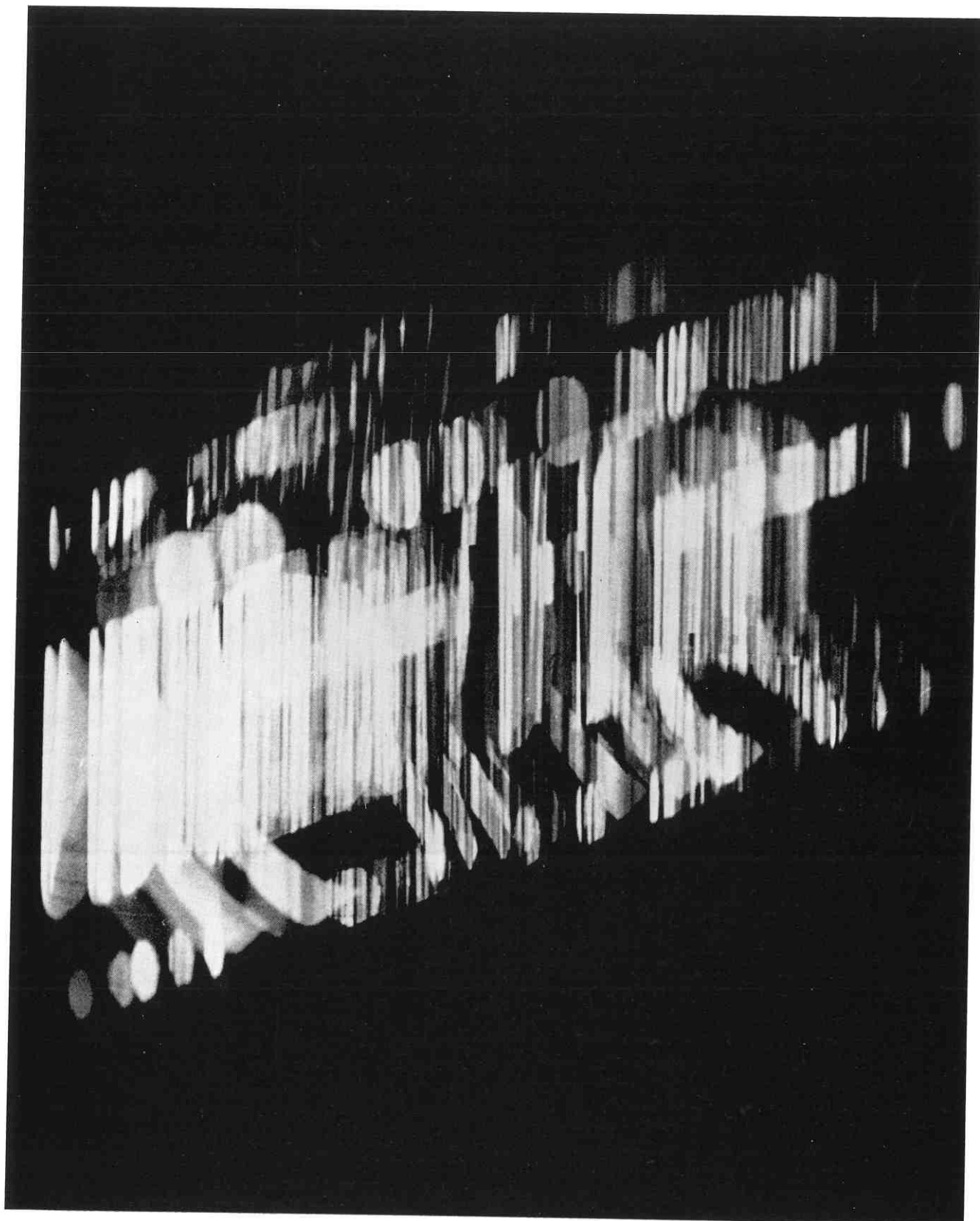
moću specijalne tastature), a taj je faktor otvarao mogućnost brzog mijenjanja vizuelnih i hromatskih situacija na ekranu. Iste godine Novak se privremeno preselio u Beč gdje je našao bolje radne uvjete i gdje je ujedno sudjelovao na nekim smotrama kinetičke umjetnosti internacionalnog značenja (izlagao je na izložbi »Kinetika« koju je uz sudjelovanje vrhunskih kinetičara današnjice u Museum des 20. Jahrhunderts organizirao Werner Hofmann), a u travnju ove godine priredio je u galeriji Grichenbeisl prvu samostalnu izložbu na kojoj je izložio deset novih kinetičkih objekata. Kako mi nije neposredno poznat princip rada ni vizuelni efekt posljednjih Novakovih objekata, navešću kao informaciju jedno autorovo kratko objašnjenje koje mi je u povodu svojih istraživanja naveo u nedavnom pismu: »Sedam objekata je sličnog sastava kao onaj izlagan na Trijenalu, dok je objekt koji sam nazvao »Licht-Raumstruktur« u stvari gusta mrežasta struktura iza koje se nalaze dva dinamična izvora svjetlosti. Refleksi senki od ove mreže prekrivaju sve zidove prostorije u kojoj je objekt smešten i to uslovljava jednu stalno promjenljivu iluzionističku strukturalnu igru.« Sudeći po ovoj autorovoj indikaciji, Novak je u svom posljednjem eksperimentu prišao svjetlosnom aktiviranju prostora, čime je u njegovu djelu svjetlosna tema prerasla aparaturu fiksnog objekta i modificirala se u ambijent plastički oblikovan dinamičkom funkcijom svjetlosti.

Neovisno o Novaku, na bazi drukčijih iskustava i opće plastičke dispozicije, razvijao je i Aleksandar Srnc u toku posljednjih godina svoja ispitivanja svjetlosnog kinetizma. Njegova prva konkretna iskustva te vrste potječu iz 1964. kad je nastao »Mobil« čije je kretanje bilo omogućeno aktiviranjem elektromotora ugrađenog pod osovinu aluminijskog modela forme. Nastavljajući na taj pokušaj, Srnc je tako pokrenutu formu zatim iskoristio kao »ekran« na koji je, u strogo zatamnjenom prostoru, upućivao emisije svjetlosnih zraka, a na tom sistemu koordinacije statičnog izvora svjetlosti i pokretljivog ekrana zasnovao je princip rada svoga prvog objekta »Luminoplastika«, demonstriranog u travnju 1967. u galeriji Studentskog centra u Zagrebu. Taj zahvat, inače krajnje jednostavan po materijalnom ustrojstvu objekta, pružio je autoru niz novih ideja i podataka, iskorištenih u daljnjem radu na usavršavanju pojedinih momenata konceptijskog i tehničkog karaktera u objektima »Luminoplastika 2« (1967/68) i »Luminoplastika 3« (1968), prvi put prikazanim u ožujku ove godine u galeriji Doma omladine u Beogradu. Sva ova tri objekta bazirana su na istovetnom tipu konstrukcije koju sačinjavaju pokretljivi ekran, statički projektor svjetlosti i automatizirani modulator kojim se mijenjaju filteri na projektoru, a su-

deći po tim elementima građe Srnečov projekt pripada kategoriji svjetlosnih objekata koji potječu iz ranog sistema »Claviluxa« Thomasa Wilfreda. U objema posljednjim varijantama »Luminoplastike«, upad svjetlosnih zrâka zadržava se jedino na »skeletu« ekrana sačinjenog od aluminijskih šipki ili od kombinacije šipki i ploče od pleksiglasa, a konstantna pokretljivost takvog ekrana uvjetuje trenutačno formiranje vrlo raznovrsnih luminoznih dijagrama, u rasponu od iluzioniranih voluminoznih i cilindričnih masa pa do posve tankih i jedva vidljivih linearnih arabeski postignutih sâmom materijom pokretljive svjetlosti. U usporedbi s prvim primjerom »Luminoplastike«, koja se gledana iz današnjeg aspekta može smatrati tek početnim radnim iskustvom, oba naredna objekta imaju mnogo dorađeniju i složeniju konstrukciju u kojoj je tehnički proces kinetičke operacije obavljen strogo, korektno i funkcionalno. Ujedno, ta je tehnička korektura izvedbe objekta uvjetovala i proširivanje repertoara vizuelnog spektakla koji sada, u pojedinim momentima, ovisno o upotrijebljenom sistemu perforacije filtera pred svjetlosnim izvorom, kao i o brzini rotacionog ritma ekrana, može pružiti gledaočevoj percepciji vrlo bogate i složene svjetlosne i hromatske prizore u kontinuiranim sekvencama pokreta.

Namjera mi je bila da u ovom kratkom osvrtu skrenem pažnju na neke podatke o prvim rezultatima kinetičke umjetnosti na jugoslavenskom terenu. Može biti sasvim razumljivo da se uslijed oskudnih operativnih iskustava, kao i uslijed teškoća materijalne i tehničke prirode na koje plastičari nailaze u svom radu, njihovi zahvati još uvijek zasnivaju na elementarnim postavkama terminologije kinetizma, te se u pogledu kompleksnosti projektantskih zamisli ne mogu smatrati doraslim dometima današnjih vodećih umjetnika toga opredjeljenja na internacionalnom planu. Međutim, u ovom momentu nije toliko bitna instrumentalna vrijednost tih ostvarenja koliko sâma činjenica da je i u nas pokrenut nov problemski sektor koji dosad nismo imali i koji je danas ujedno jedan od važnih i posebno perspektivnih aktualnih plastičkih jezika. Ako se pri tom napomene da su u oba ovdje razmatrana individualna slučaja ispunjeni osnovni postulati plastičkog kinetizma i u metodološkom pogledu sistema konstrukcije objekta i u vizuelnom učinku koji ta djela nude percepciji gledaoca, moći ćemo zaključiti da su dosadašnji naponi Novaka i Srneca prerasli stadij početnih eksperimenata i dostigli posve zadovoljavajući nivo međuuvjetovanosti namjera i rezultata unutar jednog složenog i nimalo lakog problemskog zadatka.





emanuel vidović  
napušteni škver u trogiru, 1951  
edo murtić  
highway, 1952.

102

