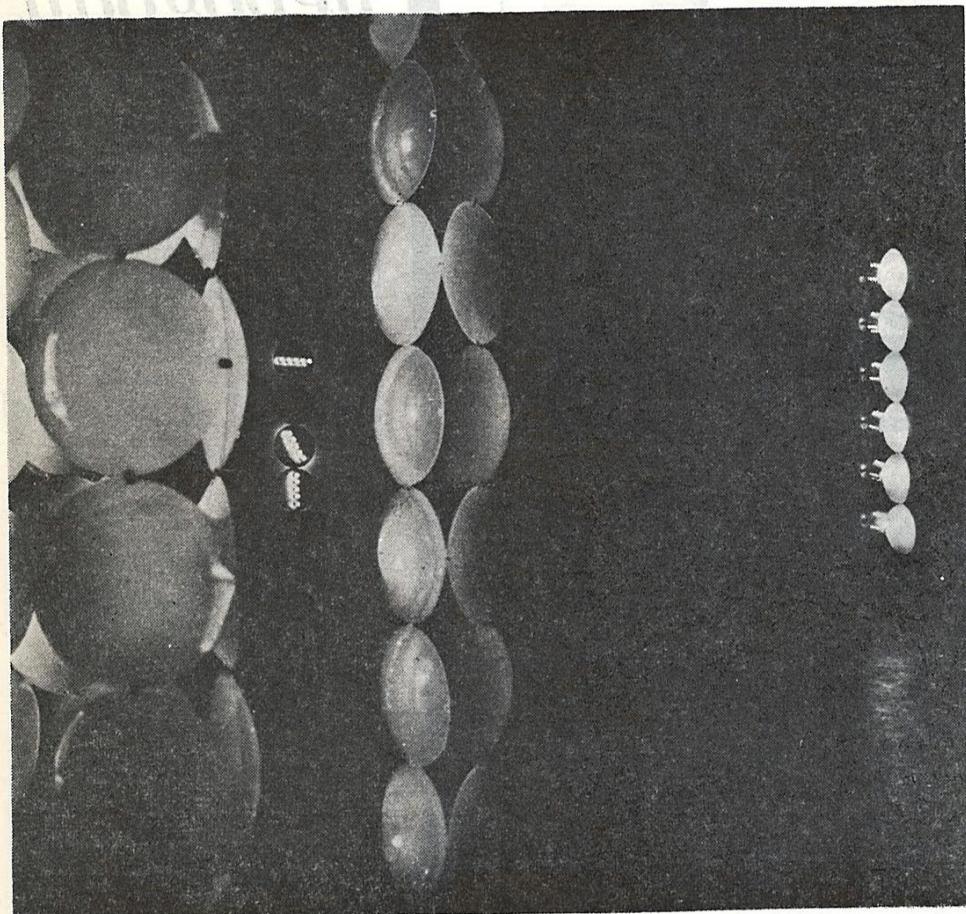


ješa denegri

O PRVIM „AMBI JEN TIMA“



Tema „ambijenta“, koja je u složenim plastičkim gibanjima poslednjih godina bila istaknuta kao jedno od osnovnih problematskih traženja umetnika mlađih generacija, dobila je početkom 1969. i na našem terenu svoja prva određenija individualna tumačenja. U temeljima ovog tipa plastičke ekspresije nalazi se nastojanje umetnika da, prevladavajući parocijalnost tehničkih mogućnosti slikarstva, odnosno skulpture, izraze karakter predmeta i karakter prostora ne više posrednim, simboličkim i metaforičkim jezikom, već da predmet i prostor u plastičkom delu interpretiraju kao elemente koji poseduju svoju konkretnu, fizičku dimenziju. Aktuelna kritička teza o „reifikaciji“ umetničkog dela, o delu koje sve više postaje „materijalni objekti“, nalazi tako svoje puno potvrđenje, s tim što i sam prostor sada biva nedeljivi, često i osnovni činilac ovako date plastičke forme: delo, naime, nije više samo smešteno u prostoru, već je sjedinjeno s prostorom, i tek u tom jedinstvu ono dobija svoju celovitu formu i svoje puno značenje. Usvajanje plastičkih podataka ovakvog „oblik-a-ambijenta“ moguće je aktivnim učešćem gledaočeve percepcije u merilima prostora arhitektonskih dimenzija, čime delo ne može više biti kontimirano kao izolovani eksponat, već doživljeno kao jedna specifična vrsta „scenografije“. A upravo tim momentom integriranja oblika sa prostorom otvara se problem ne samo novog formalnog određenja ovih plastičkih celina, već se ujedno postavlja i

pitanje definisanja njihovog izmenjenog tehničkog, funkcionalnog, pa čak i komercijalnog statusa.

Prvi zahvat koji je u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti sadržavao simptome problematike „environmenta“ bila je tzv. Hit-parada Miroslava Suteja, Ljerke Šibenik, Mladenca Galica i Ante Kuduza, održana 20. X 1967. u galeriji Studentskog centra u Zagrebu. Mada je u pojedinim rešenjima njihovog „ambijenta“ bio zadovoljen zahtev za stvarnom prostornom integracijom oblika, većina realizacija zadržavala je i nadalje obrežja klasičnih „eksponata“, tako da je tema oblik-prostor ostala u biti tek nagovuštena. Slična primedba može se staviti i na projekte članova ljubljanske grupe OHO, izlagane septembra 1968. u Galeriji 212 u Beogradu, tako da su se prvi određeni atributi „environmenta“ mogli registrirati tek početkom 1969. na samostalnim izložbama Ljenke Šibenik i Aleksandra Srneca u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, na grupnoj izložbi „Pradjedovi“ Milenka Matanovića, Davida Neza, Andraža i Tomaža Salamuna u istoj galeriji, kao i na samostalnoj izložbi Kolomana Novaka u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu.

Klasificujući dosadašnja ostvarenja naveđenih autora, može se oučiti postojanje triju osnovnih tipoloških oznaka njihovih „ambijentata“: a) ambijenti ostvareni koordinacijom pokretnih formi i promenljivih izvora svetlosti

(Aleksandar Srnec i Koloman Novak); b) ambijent ostvaren koordinacijom statičnih formi i statičnih izvora svetlosti (Ljerka Šibenik) i c) opredmećeni ambijenti ostvareni korištenjem veštackih ili, još češće, konkretnih prirodnih materijala (Milenko Matanović, David Nez, Andraž i Tomaž Salamun). Posto sva ova tri tipa „ambijenta“ poseduju ne samo odvojene formalne izvore, već sadrže i različite intencije značenja, nameće se potreba njihove pobliže pojedinačne karakterizacije.

Svetlosni „ambijent“ Aleksandra Srneca nastao je kao daljnja razrada njegovih lumenokinetičkih istraživanja, započetih još pred nekoliko godina. Dva objekta iz 1967–68, nazvani „Luminoplastika“ I i II, bili su konstruisani kao pokretni ekrani na kojima se upadom svetlosnih zrača dobijalo kontinuirano menjanje stalno drukčijih svetlosnih arabeski, čime se stvarala iluzija nestajanja materijalne grade ekrana, a gledačevom oku nudena je čista supstanca svetlosti. Koristeći se i nadalje ovim osnovnim principom, Srnec je, umesto ranijeg modela od pleksi glasa i aluminijskih šipki, sada upotrebljavao spletovate pravilnih prefabrikovanih krugova od plastične mase, koji su sačinjavali jednu razvijenu prostornu scenografiju, a istovremeno upadima svetlosti iz više samostalnih izvora forme su postepeno dematerijalizovane i, kao bitni plastički fenomen dela, javljali su se refleksi pokretne svetlosti u prostoru. Upravo time što je dobivao utisak dematerijalizacije ekrana i što se učinak svetlosti

odigravao ne toliko u formi koliko u samom prostoru, Srnec se približio koncepciji čistog luminoplastičkog „ambijenta”, u kome svetlost i prostor postaju osnovni elementi plastičke strukture dela.

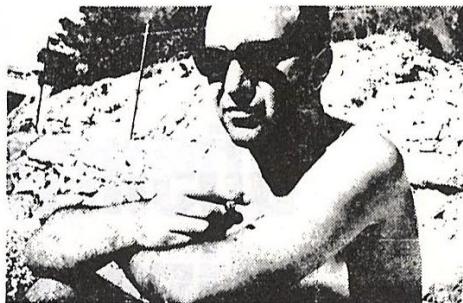
Veći deo objekata Kolomana Novaka nosi obeležja pokretnih „svetlosnih slika”, koje u osnovi ne dostižu do širih prostornih odredenja. Međutim, u poslednjem „Lumino-diskovima” i „Lumino-objektima”, iz 1968—69, difuzija svetlosti oslobada se ograničenog polja „kadra” i šini se izvan materijalnih granica dela, ostvarujući dinamične prostorne prestrukturacije. Ovaj efekat iskorisiten je naročito u „Lumino-objektu 6”, konstruiranom od jednog rotirajućeg svetlosnog izvora i cilindričnog mrežastog oklopa, kroz čije se perforacije svetlost slobodno probija i upravo „rasprskava” čitavom prostorijom u kojoj je objekti smešeni, obuhvatajući tako konfiguracijama pokretljive svetlosti sve okoline zidove i sāmu tavanicu. Tim učinkom Novakov objekt prevazilazi funkciju „svetlosne slike” i svojom sposobnošću svetlosne modulacije prostora daje nam mogućnost da ga ubrojimo u plastički zahvat širih „ambijentskih” dimenzija.

Suprotno Srnecovoj i Novakovo dinamičnoj organizaciji prostora, rešenog stalno promjenjivim svetlosnim konfiguracijama, Ljerka Šibenik traži jednu statičku situaciju u kojoj i forma i svetlost poseduju svoja određena i fiksna stajališta. Isto tako, izmenjen je i karakter svetlosne materije: umesto normalnih električnih izvora, ona koristi neon ili, još češće, tzv. „crnu svetlost”, pod čijim se prodornim refleksima gubi materijalnost predmeta u prostoru, a svetlost se „prima” samo na čistim belim površinama formi ili, pak, na podlozi od fosforescenčnih folija, i, tako izolovana u jakе luminozne oaze u potpuno zatamljenom prostoru, pridaže čitavom „ambijentu” karakter izvesne metafizičke sugestije.

„Environmenti” mladih ljubljanskih umetnika bitno se razlikuju, i po izboru materijala i po načinu rada, od „ambijentata” Srneca, Novaka i Ljenke Šibenik. Jer, dok je za ove poslednje karakteristična precizna obrada čistih formi uz korištenje pojedinih tehnoloških sredstava (kao što su npr. prefabrikovani plastični moduli, elektromotoni, veštacki svetlosni izvori i sl.), oni prvi uglavnom upotrebljavaju obične prirodne materijale od kojih formiraju prostorne celine određenih predmetnih obeležja. U „ambijentima” Milenka Matanovića, Davida Neza, Andraža i Tomaža Salamuna predmet je lišen svakog iluzionizma i dat je u prostoru u svom stvarnom, realnom izgledu; „Krov na tlu” Davida Neza ili, pak, „Seno, cigle i luku kuruzovina” Tomaža Salamuna gradeni su od izvornih materijala predmeta koje predstavljaju i po tome se približavaju onom krajnjem stepenu „reifikacije” umetničkog dela, stepenu u kom se plastički oblik i realni predmet upravo poistovećuju. Ideja koja se nalazi u osnovi ovih, na prvi pogled agresivnih dela ne sadrži premise negacije forme ili sāmog čina oblikovanja, već naprotiv izražava težnju ka jednom krajnjem prirodnom ponašanju umetnika u susretu sa elementarnim materijalima i sa relatičnim prostorom. Tako je u ovoj vrsti „ambijentata” zacrtana putanja, ne više od realnosti ka delu, već obrnuto, od dela ka realnosti, a time nas ovi prostori neposredno suočavaju sa onim značenjima u kojima je odnos umetnost-zivot doveden do granice krajnjeg približavanja.

Smisao istraživanja kojima se bave navedeni umetnici ne iscrpljuje se nipošto u jednoj usko formalnoj inovaciji plastičkog jezika. S obzirom na to da se u organizaciji ovih „ambijentata” termini oblika, predmeta i prostora više ne zadržavaju na uslovnoj pojmovnoj projekciji u svesti pojedinca, već bivaju konkretnizovani u realnoj fizičkoj situaciji opštег ljudskog prostora, ova dela donose sa sobom zahtev za slobodnom akcijom ne samo u čistoj sferi duha već i za potpuno slobodnim delovanjem i u onim koordinatama života u kojima se odvija naše neposredno svakodnevno bivanje u svetu čija je postojeća određenja neophodno stalno prevazilaziti.

satirikonj



vesela nekropolja

a. kamen

Zraci sunčevi zavirili u drevnu nekropolu, tačno u ponoć jednoga dana koji je tek svanuo.

To je bio dogadjaj koji se ne dešava redovno i zato je razumljivo što je odmah zaplen medu kosturima.

Prvi koji je to primetio, protegli se i obrati susedima, rutinski, skoro poslovno:

— Momci, dižite se! Spremite se za pregled, stigli su arheolozi. Izgleda da još nismo pružili dovoljno podataka za istoriju.

— Dosadni su — reče drugi kostur, pospano. — Ne može čovek ni mrtav da se ispava. Svake druge-treće decenije nas dižu.

— Hm. Ne liči mi ovo na arheologe — kao za sebe reče treći.

— Da nije smak sveta?! — javi se četvrti kostur.

— Ne govori gluposti! — reče prvi. — Najmladi si, a još nisi raščistio s religijom!

Rekavši to, prvi kostur se uspravi i momčki spretno skoči na onaj svet (za njih je ovaj svet onaj svet — primedba A. K.).

— Momci, kažite — dragička! — povika on odmah potom. — Dogodilo se ono čemu se ni živ nisam nadao! Ideali! Ostvaruju se naši ideali!

— Šta lupaš! — javi se drugi kostur sa dna nekropole. — To ti se čini zato što si mrtav!

— Ma nije, brate, ne čini mi se! Upravo sam ovako sve zamišljam!

Kosturi se brzo nadoše na onom, tj. ovom svetu i ukociše se, mrtvački zapanjeni.

— Gledajte, oni idu zagrljeni! I ljube se! Niko nikoga ne jaše! Oni se vole i služu! — oduševljavaju se prvi.

— Neverovatno! — prozbori onaj drugi, sumnjičavi kostur. — Pogledajte: to je palata pravde! Pravda je pobedila!

— To je sloboda, braćo i sestre! — usklikuju treći. — Ljudi se slobodno oblače i kreću! Policijski trče za njima, pale im cigarete i nude ih bonbonama! Vojnici nose ljubičice na reverima! Ljudi pevaju na javnom mestu!

— Pa to je zemlja lepote! — veselio se četvrti kostur, onaj kome se najpre učinilo da je u pitanju smak sveta. — Vidite samo šta se tu radi! Biraju najlepše momke i de-

vojike, najlepšu decu, najlepše penzionere, najlepše konje i golubove!

— I lepota duha je na ceni! — dopuni ga prvi. — Festivali poezije i muzike! Slavi se i telesna i duhovna lepota!

— Naši idealni su pobedili! — povikaše kosturi uglaši i počeše se tako griliti da su im sve kosti pucale.

Onda skočiše u svoju nekropolu i nastaviše da se vesele.

Tri dana i tri noći su se veselili, pevali pesme o svojim idealima, pesme zbog kojih su ih nekad proganjali, uzvikivali parole zbog kojih su nekad tučeni i ubijani.

Ako je zaista teško razveseliti mrtvace, još je teže sagledati granice njihovom veselju.

Tri dana i tri noći to je bila najveselija nekropolja otkada je ovog i onog sveta.

A četvrtog dana na vesele kosture pada senka.

Iznenađeni, pogledaše gore. Tamo je stajao uhranjen, elegantno odevan čovek.

— Izvinite, možda sam prekinuo vaše veselje? — obrati se on učitivo.

— Ko ste vi — upitaše kosturi, sa zebnjom, sluteći nešto neugodno. — I šta će vam taj kamen u rukama?

— Zar niste o tome obavešteni? — iznenadi se čovek. — Ja imam izuzetno priyatnu dužnost da položim kamen temeljac buduće fabrike idea!

— Fabrike idea! — slediše se kosturi. — Pa šta će vam? Zar nemate dovoljno idea? I zar oni nisu ostvareni? Zar taj sistem vašeg života, sve to što smo videli oko vas, ne predstavlja ostvarene ideale za koje smo se vekovima borili?

— O, nipošto! — osmejhnu se čovek. — To što ste videli, to su naši problemi, naše objektivne i subjektivne teškoće. Da bismo ih prevazišli, potrebni su nam ideali. Nemamo idea, a potražnja je velika. I zato dižemo fabriku. A, oprostite, s klim imam čast da razgovaram! Ko ste vi, odnosno, ko ste bili?

— Mi smo bili borci za ideale — prošaptaše razočarani kosturi i, dotučeni, spustiše kosti.

— Odlično! — oduševi se elegantno uhranjeni čovek. — To je izvanredno srećna okolnost! Borci za ideale ugrađeni u temelje fabrike idea!