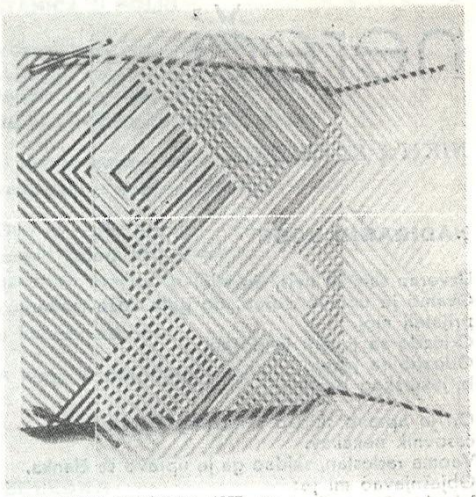
soto: misao o novoj plastičkoj stvarnosti

ZVONKO MAKOVIĆ

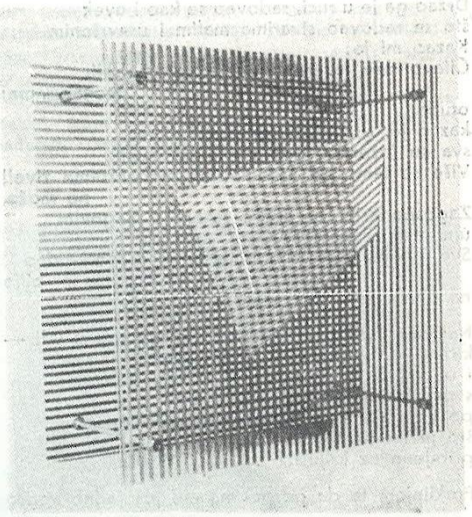
U tradicionalnom smislu djelo plastičkih umjetnosti bilo je nužno vezano dvjema komponentama: prostorom i vremenom. Oblik kao materija posjedovao je sva fizička svojstva koja su mu kao takvom (tvarnom) bila unaprijed osigurana: težinu, voluminoznost te mogućnost uočavanja osjetilima za vid i opip. Vizualnom percepcijom motrilac je djelo upoznavao, a dodirom upotpunjavao spoznaju o njegovoj pojavnosti unutar prostorne sredine; taktilitet određene forme služio je radi potpunije predstave o djelu *(objektu)* a promatrač *(subjekt)* lakše je mogao razlikovati fizička svojstva njegova materijala: glatkoću, hrapavost, hladnoću itd. Djelo bijaše, prema tome, strogo zatvoreno u svoj materijalni i nepromjenljivi svijet izoliran i nedohvatljiv čoveku. Čovjek, da bi dosegao i osjetio sliku viđenog morao se zadovoljiti spoznajom o međusobnoj udaljenosti i odvojenosti njega i djela kojega je upoznavao. U ovakvoj zatvorenoj komunikaciji između promatračeva svijeta realnog i meta-svijeta djela ležala je granica koja je djelo činila pasivnim objektom subjektove percepcije, onim (ipak) materijalnim oruđem koje je čovjek mogao prihvaćati kao gotovo: „*sviđa-mi-se*" ili „*ne-sviđa-mi-se*". I u tom strogo humanističkom svijetu u kojemu čovjek jeste biće oko kojega postoji čitav svijet, biće za kojega i sam svijet *jeste*, nužno je da je umjetničko djelo primano kao stvar podložna čovjekovu biću, da je ono za čovjeka predstavljalo jedan oblik u kojega je instrumentalna funkcija i te koliko bila naglašena.

Prema tome, kako je u dojučerašnjem svijetu kojega je čovjekova mjera bila primarna svih moralnih i povijesnih vrijednosti, umjetničko djelo kao produkt individualne duhovne proizvodnje za promatrača predstavljalo jedan predmet odijeljen i zatvoren u svoj meta-život od čovjekove objektivne stvarnosti, do većih bliskosti nije niti moglo doći. Sve dotle dok čovjek postoji kao apsolutni subjekt svega, postojati će i međusobna otuđenost između njega kao subjekta i svijeta stvari (u koji spada i umjetničko djelo), a do potpunije i otvorenije komunikacije između čovjeka i djela doći će tek izmjenom odnosa: kada čovjek izađe iz središta svojeg humanističkog svijeta i približi se predmetnom svijetu tako da uđe u njegov život; kada, dakle, dođe do koegzistencije čovjeka i djela kojega prima. Što dalje znači da pravu sliku i pravu predstavu o djelu možemo zadobiti tek kada ga osjetimo svim svojim osjetilima kao nešto realno, potpuno, kada vrijeme i prostor nas, promatrača, budu izjednačeni s vremenom i prostorom djela, bolje reći: kada se okonča ona granica koja je objektivno dijelila od transcendentalnoga i kada objektivna realnost postane prava realnost u kojoj ne postoji podložnost djela čovjeku, jer će On, dojučerašnji subjekt, postati sastavni dio jednog novog svijeta i primati ga potpuno, spontano, *igrom*, suučestvovanjem u njegovoj izmjeni i nepovrljivosti, budući da ..... *djelo „Ono u što se nonire" teži da osjetimo krajnje gusto, korpuskularno i ondulatorno tkivo koje nas okružuje;*" (Jean Clay).

Misao o jednom takvom svijetu kojega čovjek prestaje biti primarnim i jedinovrijednim subjektom, misao je i djela Jesusa Raphaela Sota. Bilo bi svakako krajnje pogrešno shvatiti Sotov svijet kao svijet umanjenog i osakaćenog čovjeka kojemu su oduzeta sva prava humanističkog i homocentričnog svijeta koji se odjednom izjednačuje s djelom s kojim komunicira. Čovjek jedino prestaje biti u ovom slučaju apsolutnim subjektom koji će poruku djela pasivno primati i od djela biti odijeljen različitim dimenzijama vremena: realno i transcendentalno nemoguće je dovesti do bližih i neotuđenih relacija. U Sotovoj umjetnosti, on, umjetnik, prestaje biti jedini stvaralac djela, budući da djelo samom njegovom (umjetnikovom) kreacijom nije dovršeno i da se kreacija nastavlja u stvarnom vremenu a



kinetička struktura, 1957

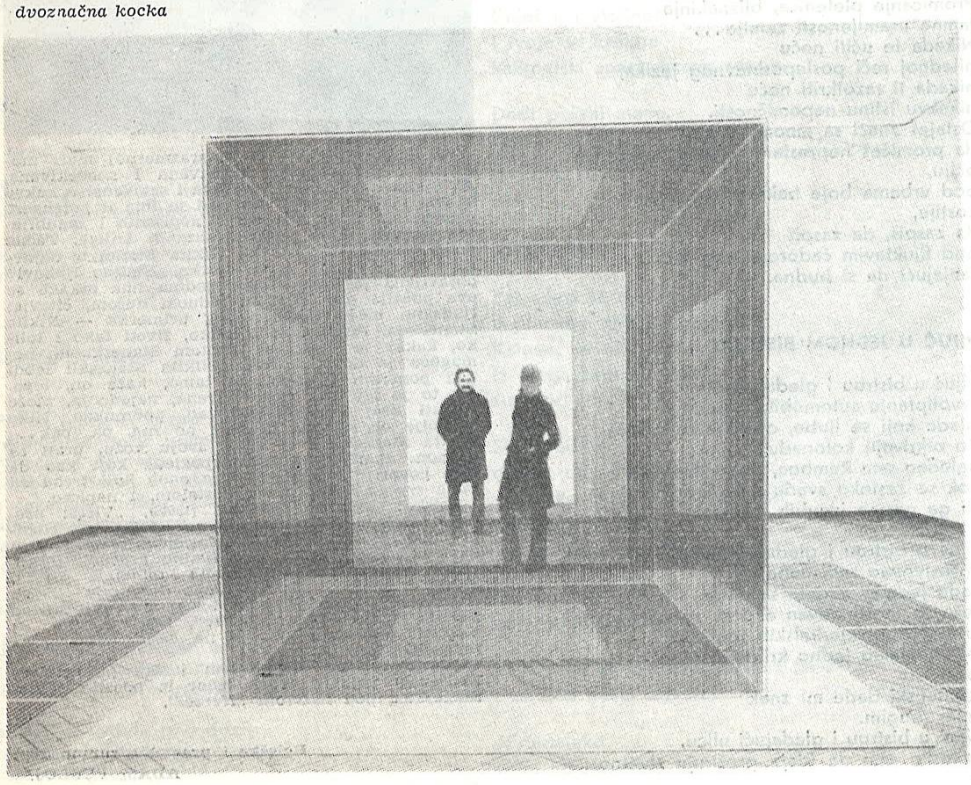


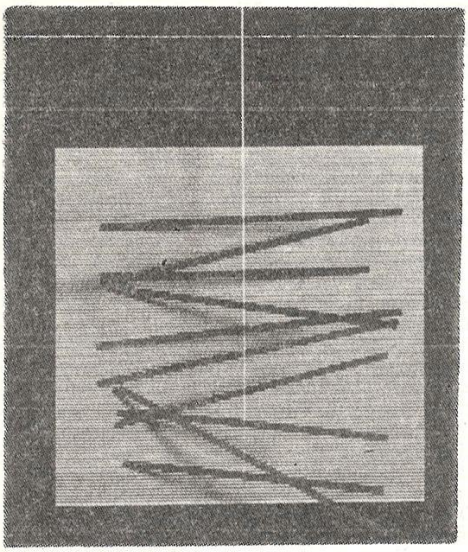
dinamika boje, 1957

intervencijom svakog pojedinca, potrošača i korisnika djela. Ovakvom *re-kreacijom*, neprestanim mijenjanjem djela samoga, ono prima sve oznake „otvorenog djela" koje Umberto Eco definira ne kao djelo završene i definitivne poruke, već koje sadrži mogućnosti različitih organizacija koje su povjerene inicijativi interpretatora i korisnika, pa se prema tome i ne mogu shvaćati u jednom određenom strukturalnom pravcu, budući da ih onaj koji vrši re-kreaciju (uvijek ponovno stvaranje) završava onoga časa kada u njemu estetski uživa.

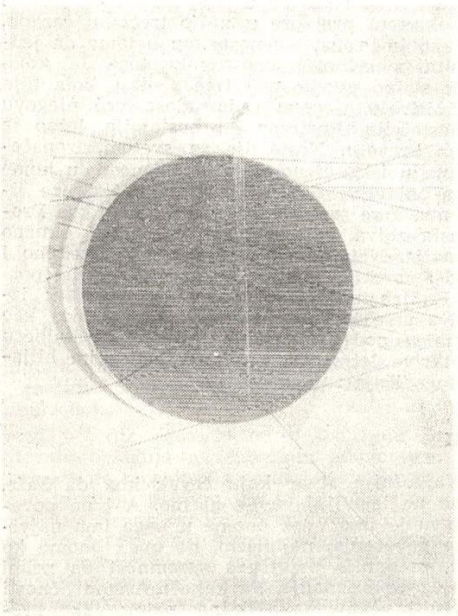
Sotovo polazište bijaše svakako utemeljeno na osobnom tumačenju geometrijske apstrakcije, onih osnova koje je daleko prije njega do savršenosti razradio Mondrian. No, kako je misao ovoga bila usredotočena na onaj problem vremena koji Sotu nikako nije mogao biti i toliko bliskim da bi dalje pokušavao istraživati već riješeni problem, on je pošao dalje. Mondrianova se predodžba vremena zasnivala na međusobnom odnosu statičkog i dinamičkog unutar organizacije koju su sačinjavali horizontalni i vertikalni nizovi optički nestalni, no ipak kruto vezani za površinu na kojoj su iznikli. Prema tome, dinamičnost i pokretljivost Mondrianove strukture temelji se na klasičnoj predstavi svijeta i vremena. No, kako „*Vrijednost neke slike može biti mjerena stupnjem njezina imaginativnog zračenja*" (Gaston Bachelard), Soto će upravo ovo „*imaginativno* zračenje" uzeti za osnovni i polazni problem kojega će u djelima nastalim u razdoblju 1950—56. godine detaljno i sistematski istraživati. Onaj vizualni ugođaj koji se stekne promatranjem kasnih Mondrianovih slika biti će i polaznom tačkom Sotove umjetnosti, jer kako pokret, ili bolje reći *promjena*, ne počiva na razini vizije, već na razini imaginacije (po fenomenologiji Gastona Bachelarda, a za

dvoznačna kocka





male crvene i crne horizontale, 1965



vibracija, 1968

razliku od Merlau-Pontya), tako će za ranog Sota postojati vrlo važna distinkcija između *viđenog* i onoga *unutar promatračevc viđenja*. On koristi elemente koji sami po sebi ne posjeduju određenog značenja, a tek u međusobnom odnosu *između* njih, doći će do pokretljivosti koja je za ovog umjetnika, od suštinske važnosti. Upravo ovakav „odnos *između* elemenata" (kako naglašava i jedan od tumača Sotove umjetnosti, Guy Brett) poslužit će nam i za dalinji pokušaj analize Sotove umjetnosti.

soto

Slikom „*Metamorfoze*" odnosno „*Bijele tačke na crnim tačkama*" (obe iz 1954. godine) započet će i razrada onog problema koji je i u najnovijim Sotovim ostvarenjima („Vibracijski zid, izložen 1966. na Venecijanskom bienalu, te „Penetrabli" iz prošle i ove godine) ključnim problemom: negacija forme i određenje novih plastičkih stvarnosti u kojima će promatrač zauzimati novu, aktivniju i „stvaralačku" ulogu". U čemu je, dakle, značaj?

Obe spomenute slike načinjene su od dvije prozirne plastične površine ispunjene određenom (pravilnom) organizacijom tačaka. Ploče su međusobno odijeljene a tačke se pokrivaju i pomiču promjenom promatračeva položaja u odnosu prema slici. To znači da kolikogod je formalna struktura i raspored tačaka određen i stalan, slika će ipak biti nestalna. Ona *ne-stalnost* postiže se, naravno, zakonima slučajnosti, vjerojatnosti, neodređenosti i plurivalentnosti. Evo, dakle, one Bachelardove odrednice koju smo ranije spominjali, a koju možemo i dopuniti jednom drugom njegovom rečenicom: „*Ako ne postoji promjena slika, tada nema niti nepredvidljivoga sklada slika;*". Prema tome, prava slika tačaka koje se međusobno pokrivaju i tvore pomicanjem ispred njih različite i optički nestalne strukture, nastaju u imaginaciji. Odnosno: „*Polaganjem dviju plastičkih ploča, koje su oslikane tačkama, na udaljenost od nekoliko centimetara, on* (Soto) *je otkrio da je udaljenost među njima perceptualno negirana: one se sjedinjuju u promatračevu viđenju*" (Guy Brett). Motrilac će biti onaj koji će uvjetovati položaj i vizualni događaj ovih slika. Od njegove aktivnosti pri percepciji zavisit će kako će se promjenljivost vidljivih elemenata mijenjati i kakvi će rezultati percepcije biti. Čovjeku, potrošaću ovoga djela, ukinuta je ona superiornost i sigurnost koju je imao promatranjem djela klasične, tradicionalne umjetničke proizvodnje. Njegova je uloga izmijenjena utoliko što djelo koje percipira ne može promatrati pasivno, što ono prestaje biti stalnim, dovršenim i nepromjenljivim objektom kojim će dominirati čovjekova volja. Ovakva promjena stava prema samom djelu postignuta je izmjenom komunikacije: čovjek-djelo, a ukinućem metafizičnosti i transcendentalnosti umjetničkog djela kojemu stvarnost biva uklopljena u stvarnost promatrača. Čovjek ni u kojem slučaju ne posjeduje svojstva klasičnog subjekta u odnosu na djelo, budući da njegovom akcijom djelo kao takvo tek nastaje; djelo pak koje gubi formu u materijalnim elementima pronalazi je u čovjekovoj imaginativnosti, odnosno u čovjeku samom, budući je bit djela djelo samo, njegova stvarnost je ujedno dio stvarnosti onoga koji s njim, djelom, komunicira.

Ovakav tretman umjetničkog djela kao umjetničkog produkta u kojega će formalna obilježja biti od sekundarna značaja, odnosno da će posjedovati više instrumentalnu funkciju kojom će se doći do same suštine djela koja je isto toliko koliko je u taktilno-vizualnim elementima i u promatraču koji to djelo konzumira i s njime komunicira, Soto će sistematski i krajnje logički razrađivati. Od 1956. godine težište njegova interesa biti će u što preciznijoj plastičkoj definiciji same podloge, donje površine pleksi-stakla i odcijepljene gornje plohe koja će opet na sebe primati mrežu linija različitu od donje plohe te tako otvoriti jednu novu mogućnost govora u Sotovom stvaralaštvu koja će se potpuno razraditi šezdesetih godina. Tada Soto definitivno ostavlja formu koristeći se zaista najminimalnijim vizualno-taktilnim dijelovima koji će postati isto tako nestalni i tek-mogućim da ih se može shvatiti samo kao izazivačima titraja u oku, ali onog titraja koji će biti dovoljnim da određenu sliku u sebe primimo. Ne sliku oblika, već sliku vibracije: najapstraktniju i najnedohvatljiviju sliku unutar kozmosa. Površina na kojoj tanke linije tvore mrežu čudesno nestalnu i gibljivu, a ispred koje isto toliko tanke žičane niti obješene o silk vibriraju i mijenjaju strukturu djela i pri najlakšem dodiru, to je Sotov nagovještaj o jednoj opet novoj i isto tako logičnoj evidenciji: ispunjenje cjelokupnog prostora opipljivim i elastičnim

nitima koje će od prazne i statične prostorne realnosti stvoriti jednu novu: gipku, nestalnu i realnu. Djelo, „*Ono u što se ponire*", za Sota ne predstavlja klasičnu definiciju „environmenta", prostora determiniranog određenim sabirištima koji će mu davati drugačiju mjeru i činiti ga drugačije mjerivim. U njega ne postoji jedne, dvije deset tačaka koje će biti središtem percepcije: „okolina" jeste svugdje jednaka i svugdje-jednako-prisutna: „*vizuelna evidencija punog u koje smo uronjeni*" (Jean Clay).

Ulaskom u ovakvu plastičku stvarnost lišenu svega što je metafizičko i koja pripada nama isto toliko koliko i mi pripadamo njoj, ne predstavlja za nas izgubljeni svijet. Dapače: svijet „Penetrabla" jest ponovno pronađeni svijet potpune, cjelovite stvarnosti, one blizine djela s kojom komunicirati znači isto što i udisati zrak. To je svijet prvotne percepcije u kojemu u odnosu čovjek-djelo ne znači isto što i: subjekt-objekt, već ulazak u realan prostor koji sadrže samo jedno vrijeme, isto toliko stalno kao što je stalna i naša volja da živimo u njemu. I isto toliko nestalno. Komunikacija s ovim djelom značila bi igru, ali ne (opet) igru s djelom, nego i sa samim sobom.