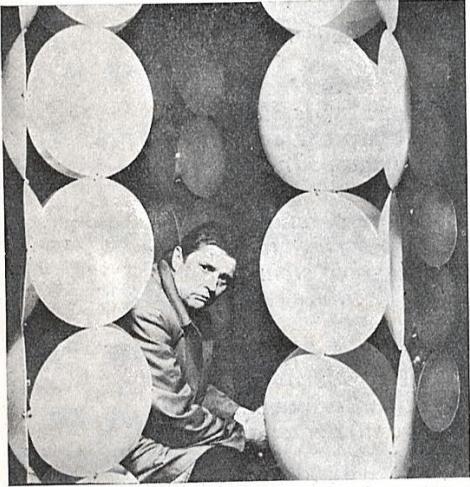


aleksandar srnec



U osnovnim načelima *Realističkog manifesta*, što su ga u Moskvi 1922. zajednički potpisali Naum Gabo i Antoine Pevsner, nalazi se prvi put nedvosmisleno formulirana svest o primeni stvarnog fizičkog pokreta kao novog medija i sadržaja plastičnog oblikovanja: »Odbacujemo hiljadogodišnju zabludu prema kojoj su statički ritmovi jedini elementi plastične i slikarske umetnosti. Mi utvrđujemo u tim umetnostima novi elemenat kinetičkih ritmova kao osnovnih oblika naše percepcije realnog vremena«. Od trenutka ovog prvog proročkog naslućivanja do danas, kinetička umetnost postala je činjenica čiju razložnost pojave i postojanja nije potrebno više posebno braniti; štaviše, ona predstavlja jedno od najadekvatnijih i najjuverljivijih potvrđenja evidentnog prisustva dinamične i mnogostruko promenljive životne realnosti u samim temeljima današnje oblikovne vole, ona daje motive za tvrdnju — kako je to formulirao M. Fagiolo, parafrazirajući poznatu tezu E. Panowskog o »perspektivi kao simboličkoj formi Renesanse« — o značenju pokreta i svetlosti kao »simboličkih formi« naše civilizacije. Raspon dosad ostvarenih rešenja unutar ovog problemskog područja u vremenskom periodu dugom skoro pola veka, od Claviluxa Thomasa Winfreda, prvih eksperimenta ruskih konstruktivista (Tatljin, Rodčenko, Gabo i dr.) i pripadnika Bauhausa (Hirschfeld-Mack, Moholy-Nagy), preko Caldera, pa sve do danas aktivnih autora različitih idejnih i tehničkih opredeljenja (od Tinguely i Takisa do Sota, Schöffera, Le Parca i Colombia), veoma je kompleksan i sadrži u sebi čitav niz različitih tipoloških modaliteta koji zahtevaju pažljive i detaljne pristupe analize, klasifikacije i valorizacije.

Iskustva luminokinetičke umetnosti na jugoslovenskom terenu novijeg su datuma i, mada se još uvek nalaze u stadiju formiranja, nesumnjivo je da predstavljaju jednu od onih retkih problemskih oblasti unutar kojih nekolicina naših umetnika pravovremenno učestvuju u plastičkim kretanjima današnjice. Među njima Aleksandar Srnec (Zagreb 1924.) zauzimao je od same po-

java ove orientacije mes' o najaktivnijeg protagonistu: još 1964. on je realizirao svoje prve mobile, a 1967. otvorio je temu luminokinetike, koju razrađujuće sve do danas, predstavljajući postepene čane svog rada na četiri samostalne izložbe (Zagreb, 1967, Galerija studentskog centra; Beograd, 1968, Galerija Doma omladine; Zagreb, 1969. i 1971, Gradska galerija suvremene umjetnosti), učestvujući istovremeno i na nekim važnim manifestacijama internacionalnog karaktera, kao što su *Perpetuum mobile* u Rimu 1964, *Aktuelle alternative 3* u Aquili 1968, *Konstruktivna umetnost — elementi i principi* u Nürnbergu 1969, *Umetnost kao igra — igra kao umetnost* u Recklinghausen 1969, te najzad *Predlog za jednu eksperimentalnu izložbu* u sastavu XXXV bijenala u Veneciji 1970. godine.

Srnecovo opredeljenje za problematiku luminokinetizma sredinom šezdesetih godina nije bilo rezultat nagle promene interesovanja, već je, naprotiv, postepeno pripremano u mnogim bitnim elementima njegovog rada tokom prethodne decenije. Jedan od inicijatora grupe EXAT-51, Srnec je još u vremenu dominacije socijalističkog realizma i prvih bojažljivih otvaranja prema nekim relativno savremenijim konceptima, prihvatio apstrakciju asocijativnog, a potom i čistog geometrijskog tipa, što je bila jedna od aktuelnih orientacija u evropskoj umetnosti oko 1950. (Salon des réalisés nouvelles u Parizu, Grupa MAC u Milansu, Grupa Forma 1 u Rimu i drugi), neposredno pre snažnog prodora antagonističkih stava informela, tašizma i slikarstva akcije. Rane Srnecove apstraktne slike, pogotovo one građene od čitavog niza slobodnih linearnih putanja koje nemaju svoj početak i svoj kraj u granicama datog pikturnalnog polja, u principu već nagovještavaju sistem konstrukcije prvih luminokinetičkih mehanizama, čijim se neposrednim prethodnikom može smatrati *Prostorni modulator* iz 1953, objekt izveden u materijalu metalnih žica i prvi put izložen na riječkom Salonu 1954. No, još više od iskustava ovih ranih realizacija, Srnecov put ka novim oblikovanim zamislama podržavao je njegovo poverenje u osnovne problemske teze EXAT-ovog manifesta: naglašavanje eksperimentalnog karaktera rada, usvajanje savremenih tehničkih postupaka i težnja ka integraciji sa arhitekturom — to su bile one motivacije koje su Srneca uverile u neophodnost prevazilaženja instrumentalnih potencijala štafelajnog slikarstva, čiju je dvodimenzionalnu i u biti iluzionističku prirodu bilo nužno zameniti konkretnim delovanjem objekta u realnim dimenzijama prostora. Međutim, ostvarivanje ovih zadataka nije u Srnecovom radu izvršeno lako i bez vidljivih momenata krize: druga polovina 50-tih i početak 60-tih godina protekli su u našoj sredini u znaku pune dominacije raznih varijanti informela, lirske i asocijativne apstrakcije, što je pripadnike geometrijskog konkretnizma dovelo na marginje trenutnih plastičkih kretanja, ostavljajući im malo stimulativnih uslova za nastavljanje njihovih polaznih problemskih stanovišta. U toj nepovoljnoj klimi Srnec je pretežno zaokupljen zadacima primenjene umetnosti i likovne opreme izložbenih prostora, a povremeno se bavi i crtanjem filmom (radi kao crtač na filmu *Covjek i sjena* Dragutina Vunka, 1960.), nastupajući samo povremeno, i to uglavnom u inostranstvu: 1959. izlaze zajedno sa Ivanom Piceljem i Vojinom Bakićem u galeriji Denise René u Parizu, a 1960/61. u galeriji Drian u Londonu, pokazujući slike slobodne geometrijske organizacije, u kojima je u plošnoj prostornoj projekciji tražen motiv kontrapunkta između pravilnih likova kvadrata i samostalnih pravaca i krivulja postavljenih u gravitacionom polju tih čvrstih kompozicionih elemenata.

Aktualiziranje plastičke problematike u Srnecovom delovanju početkom šezdesetih godina tesno je povezano sa obnovom kostruktivističkih ideja što je bilo uslovljeno pojavom pokreta *Novi tendencija*, koje su upravo u Zagrebu našle jedno od svojih

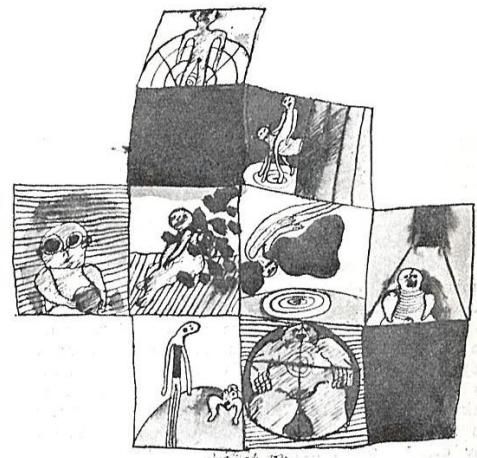
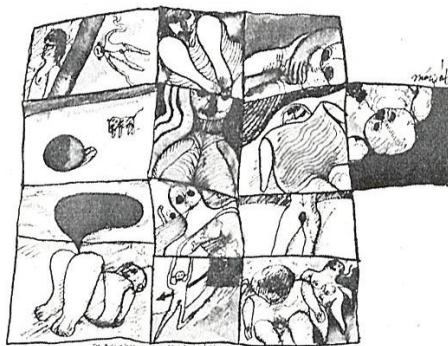
najsnažnijih središta. Istina, Srnec nije nastupio na prvoj izložbi 1961., na kojoj su od naših autora uzeli učešća samo Picelj i Knifer, već ga, zajedno sa Bakićem, Knićerom, Kristlom, Piceljom, Richterom i Sućetom, nalazimo na izložbi *Nove tendencije 2*, održanoj u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti augusta 1963., kada je idejna i estetska specifičnost ovog pokreta došla do svoje konačne definicije. Ovom prilikom Srnec je izložio objekte PSY XI i PSY XIII, oba iz 1963, građene u materijalu plexija na principu superponiranja dviju različito obrađenih prozirnih ploča, formirajući tako jednu dinamičnu vizuelnu situaciju, čiji su stalno promenjivi izgledi zavisili od promena gledačeve stajne tačke, a ovim zahvatom označen je u Srnecovom postupku put od pozicije klasične geometrijske apstrakcije ka području novog optičkog strukturalizma. Prelaz od ovog još uvek staticnog stanja objekta koji sadrži samo virtuelni oblik pokreta, na konkretni oblik stvarnog pokreta odigrao se u Srnecovom delu tokom 1964., kada on gradi svoj prvi Mobil, realiziran u materijalu aluminijuma i aktiviran delovanjem elektromotora. Dalja problematska etapa u Srnecovom radu vezana je za pokušaj integriranja elemenata svetlosti u samu osnovnu oblikovanu strukturu plastičkog organizma: moguće je da su ovu autorovu novu zamisao stimulisala luminokinetička rešenja Le Parca, Biasija i Massironija, izložena na drugoj izložbi *Novi tendencija* 1963., ili, pak, rešenja Lassusa i grupe MID, prikazana na trećoj izložbi 1965., no, više od tih izvanjskih impulsa, presudnu ulogu u ovoj orientaciji odigralo je umetnikovo oslanjanje na neka prethodna vlastita iskustva stečena u istraživanjima na području apstraktog animiranog filma, čime se Srnec bavio od 1960. godine. Rezultat svih ovih komponenti bila je invencija Luminoplastike, koja je u početnoj ideji koncipirana još 1965., a nešto usavršena prvi put prikazana na automobilu samostalnoj izložbi aprila 1967. u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu. Sama konstrukcija luminokinetičkog mehanizma sastojala se od statickog izvora svetlosti i pokretljivog žičanog ekranu, koji je na sebe primao filtrirane svetlosne emisije, a, zahvaljujući procesu njegovog konstantnog rotiranja oko središnje osi, dobijali su se, u potpunu zatamnjrenom prostoru, čitavi snopovi vrlo raznovrsnih i vizuelno lako čitljivih nematerijalnih arabeski čiste svetlosti. Tehnički princip funkciranja luminoplastike precizno je opisao arh. A. Mutnjaković u svom predgovoru katalogu Srnecove izložbe u Gradskoj galeriji suvremenе umjetnosti januara 1969.: »Srnek projicira svjetlo pomoću kontinuirano rotirajućih dijapoziativa grafički rješenih i intenzivni koloriranih na medij rotirajućih kružnica, ili na medij rotirajućih šipki, ili na medij rotirajućih i statičkih ekranu, rješenih plošno ili složenih od kružnih elemenata. Trak svjetla kontroliran je grafičkim rješenjem koje svoje porijeklo vuče iz Srnecove faze geometrijske abstrakcije rađene prije deset godina intenzivnim uljenim bojama na platnu. Crtet tih kvadrata, krugova, trokuta ili ravnih linija postaje sada svjetlo, bijelo ili kolorirano, koje se ili direktno projicira na medij ili se najpre multiplicira kroz rotirajuće prizme i zatim zaustavlja na ekranima», utvrđujući kao konačni estetski učinak ovog eksperimenta »slikanje svjetлом umjesto slikanja svjetla, slikanje materijalom umjesto slikanja materijala, slikanje pokretom umjesto slikanja pokreta«. Upravo u ovoj posljednjoj Mutnjakovićevoj formulaciji nalazi se ukratko definiran osnovni problemski motiv Srnecovog pristupa oblikovanju luminoplastike, a čitavo njegovo dalje delovanje tokom 1968—71., pokazano na dvema izložbama u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti, predstavlja, u stvari, postepenu razradu ove temeljne plastičke pretpostavke. Tako je 1969. Srnec izložio niz objekata zasnovanih na strukturaciji naizmeničnih konveksno-konkavnih diskova od plastične materije, čiji su složeni »grozdovi« preuzeли funkciju pokretnih ekranu po kojima klize promenjive svetlosne

zrake, dematerijalizirajući osnovnu formu objekata i prelazeći u pojedinim slučajevima u prostorne raspone širih ambijentalnih dimenzija. Nasuprot tome, sastav svoje sledeće izložbe, održane u istoj galeriji maja 1971, Srnec je koncentrirao oko dve osnovne teme: jedno je bio motiv rotiranja osvetljene prozirne kocke od plexiglasa, smeštene ispred zrcalnog fona na kojem su se te kocke umnožavale u jednoj iluzioniranoj prostornoj projekciji, a drugo je bio motiv lako savitljivih pokretnih žica, osvetljenih iz postolja i takođe postavljenih ispred visokopoliranog konkavnog zida, koji ovom prilikom služi kao ekran na kome se uzajamno prepliću vizuelne situacije stvorene kretanjem realnih materijalnih elemenata i njihovim istovremenim refleksom na površini hromiranih metalnih folija. I najzad, kao posebno i svakako najkvalitetnije rešenje unutar dosadašnjeg Srnecovog rada, dolazi nova varijanta luminoplastike (1971): na dve aluminijске rešetkaste konstrukcije, postavljene u labilnom položaju i pomoću elektromotora pokrenute u konstantnom ritmu njihanja, projicira se odmereni i ujednačeni zrak svetla, koji zahvaljujući stalnim interferencijama vertikalnih i dijagonalnih položaja šipki stvara čitavo snopovlje najfinijih linearnih oscilacija dobijenih čistim medijem svetlosti.

Srnecovi luminokinetički projekti imaju status konkretnih događaja: to nisu plastičke celine date u jednom konačnom i fiksnom stanju, to su mehanizmi koji svojim delovanjem omogućavaju preoblikovanje realnih fenomena pokreta i svetlosti u rezultate određenog estetičkog učinka. Kategorije pokreta i svetlosti nemaju, dakle, u Srnecovom delu nikakvo vanplastičko i metafizičko značenje: one su, naprotiv, mediji jedne nove oblikovne volje, mediji koje je otkrilo i čiju je legitimnost potvrdilo dominantno prisustvo naučnog i tehničkog duha u mnogim temeljnim funkcijama naše civilizacije. No, mada se koristi tim savremenim sredstvima, Srnecovi postupci veoma su udaljeni od jednosmernih prenošenja postojećih tehničkih otkrića na autonomno područje umetnosti: njegov rad svodi se u osnovi na intuitivno savladavanje niza plastičkih mogućnosti koje nude ti novi oblikovni mediji, ostajući ipak u krajnjoj konsekvensiji u domenu jednog klasično shvaćenog pojma umetnosti. Poreden sa ostalom dvojicom nekadašnjih inicijatora grupe EXAT-51, Srnec pokazuje jednu specifičnu radnu orientaciju: za razliku od Picejla, koji je usmeren ka strogoj metodologiji formuliranja egzaktnih strukturalnih celina, i za razliku od Richtera, koji fenomen sistemske plastike povezuje sa svojom hipotezom vizionarne arhitekture i urbanizma, Srnec ostaje od samog početka privržen izravnom empirijskom pristupu oblikovnim zadacima oslobođenim svake spekulativne i teorijske pozadine. Umesto insistiranja na konvergenciji naučnih i umetničkih principa, na čemu se zasnilava jedna od bitnih ideoloških prepostavki pokreta Novih tendencija, Srnec se približava jednom neposrednjem shvatanju umetnosti kao specifičnog oblika igre, igre kojoj se podjednako predaje sâm autor, gradeći svoje objekte, i gledalač, komunicirajući sa ovim delima žive, raznovrsne i lako prihvatljive vizuelne sadržine. I upravo zahvaljujući toj jednostavnoj mogućnosti njihove komunikativnosti, ovi projekti poseduju, pri idealnom stanju stvari, perspektivu jedne šire socijalizacije: oni, po samoj prirodi svoje konstitucije, mogu biti bez teškoća prilagođeni savremenim arhitektonskim ambijentima (kao što je to već slučaj sa *Luminoplastikom 2* iz 1969, izvedeno u hotelu Girandella u Rapcu), a povećani do odgovarajućih dimenzija mogli bi ujedno naći mesta i u novim urbanističkim celinama u kojima bi, sledeći primer Schöfferovog kibertičkog tornja u Liegeu, delovali kao jedan od aktivnih i toliko potrebnih plastičkih punktova unutar inače monotonih i nereguliranih prostornih koordinata danas dominantnog veštačkog pejsaža.

MIROSLAV EGERIĆ

POSLANICE BEOGRADSKIM KORINĆANIMA



ALEKU VUKADINOVICU

*I sad kuća sjaji od čudnoga gosta,
U mome domu, prijatelju stari,
U duši od Tvojih stihova što osta. —
Prah srebrn od leta i običnih stvari!*

*Dok gost tiho diše, postelja se zari,
Pluća mu rastu, al' čelo mu blista,
Pauk stvara mreže, al' uz muka trista,
Ne može ništa san da mu pokvari!*

*Brinem za Tebe, gde si, kuda snuješ,
Da li se vrlinom ili varkom truješ?
Imaš li stana, i nisi li pao
Dotle da bi za stan san i dušu dao!*

*Gost i dalje sanja... A meni se čini,
Da utvare gledam u malenom vrtu,
Sa puškama dugim u zlatastoj tmini,
Žele da preseku dugu tanku krtu...*

BRANI PETROVICU

*»Gospod Ti je dao svetu iskru, kresni!
Majušnosti svoje neka budu svesni!«
Svi cvrčci i popci, žohari, reptili,
Što sanjaju sneno, na zlatu i svili!*

*Ostavi tugu, strepnju i teskobu,
I kreni smelo s Bežanijske Kose,
Povrati Veru terazijskom Jobu,
Dok Te oči služe i dok noge nose!*

*Vremenu pozdrav! Oku tvom su meta,
cilindri i slavlja sred sumorne vreve!
Ti nisi mezimac silnih ovog sveta,
Udri gromom posred pozlaćene pleve!*

*Ti znaš dobro vrednost naših suterena,
Vreme kad se grabi i kad ludost cveta!
Veličinu malih, niskost suverena,
Strašnu mudrost zime i opojnost leta.*

*Zategni žice na gvozdenoj liri,
Nek vreme huji i nek strogost blista!
Nek drugi slóve kako lipa miri!
Ti si za muke raspetoga Hrista!*

VITU MARKOVICU

*Pesniče, kako zvezdu našu skriše,
Kako se anđeli u svom kutu sviše?
Pod kojim žbunom danas oganj seva,
Na kojoj strani sunce nam izgreva?*

*Nema Te, Vito, što Te više ima.
I u Tvom duhu, ptica jedna spava,
Što više krešeš, sve je više dima.
Ne gori luča, a još manje trava!*

* * *

*Oprosti, Stari, za nezgrapne rime,
Nije to Ono, što sam htio reći:
Čovek je onaj koji ima ime,
Ali je uvek od imena veći.*

*Seti se, zato, starih obećanja,
Ljubavi ka postu, tišini i sjaju,
I neka čari nebnih osećanja
Nov jezik Tvome Čistilištu daju.*