

aleksandar srnec

galerija studentskog centra
zagreb

28. 4/9. 5. 1967.

željka čorak

Aleksandar Srnec jedan je od onih likovnih stvaralaca koji su se kod nas rano opredijelili za strogu disciplinu geometrijskog izraza, ostajući joj vjeran od Exata do Novih tendencija. Takav lingvistički izbor, kome bi, kao fenomenu, trebalo sagledati uzroke javljanja i izvan verbalnih objava kojima je sebe objašnjavao i potvrđivao, bio je i kod Srneca već u početku vezan uz određen program djelovanja, temeljen dobrim dijelom na zasadama Bauhauusa («Exat 51... svojim glavnim zadatkom smatra usmjerenje likovnog djelovanja prema sintezi svih likovnih umjetnosti — kao prvo, i kao drugo — davanje eksperimentalnog karaktera radu, budući da se bez eksperimenta ne može zamisliti progres kreativnog pristupa na području likovnih umjetnosti...» — Manifest Exat 51). Bilo bi potrebno razmotriti zadatke koje je suvremena situacija sugerirala plastičkim umjetnostima, položaj i mogućnosti individualnog stvaraoaca, i načine dosadašnjih realizacija tih programa novog zahvaćanja plastičkih umjetnosti u kompletan životni prostor čovjeka, pa da se ispravno ocijeni jedan individualni prilog problemima nove »istinske komunikacije« (Ed Sommer). Dakako da je to nemoguće učiniti u granicama jednog kratkog osvrta; a napomenuto je zbog svijesti o odgovornosti kojom treba zahvaćati u to područje. U kakvoj, međutim, relaciji stoje proklamirana misao i djelo u tom slučaju? Događalo se ponekad od početka ovog stoljeća da manifest, da riječ postane »isprika za djelo«, da za zrelošću svijesti često slijedi nemoć čina. Mnogo svježih primjera dale su upravo »Nove tendencije« gdje se od programa do djela mjerna ljestvica preobraćala, gdje je »programirajuća« misao obuhvaćala djelo, dok se na obratnom putu, od djela do misli, uzročna veza prekidala ostavljajući djelo na planu individualne realizacije, podložne tradicionalnim kriterijima estetskog vrednovanja.

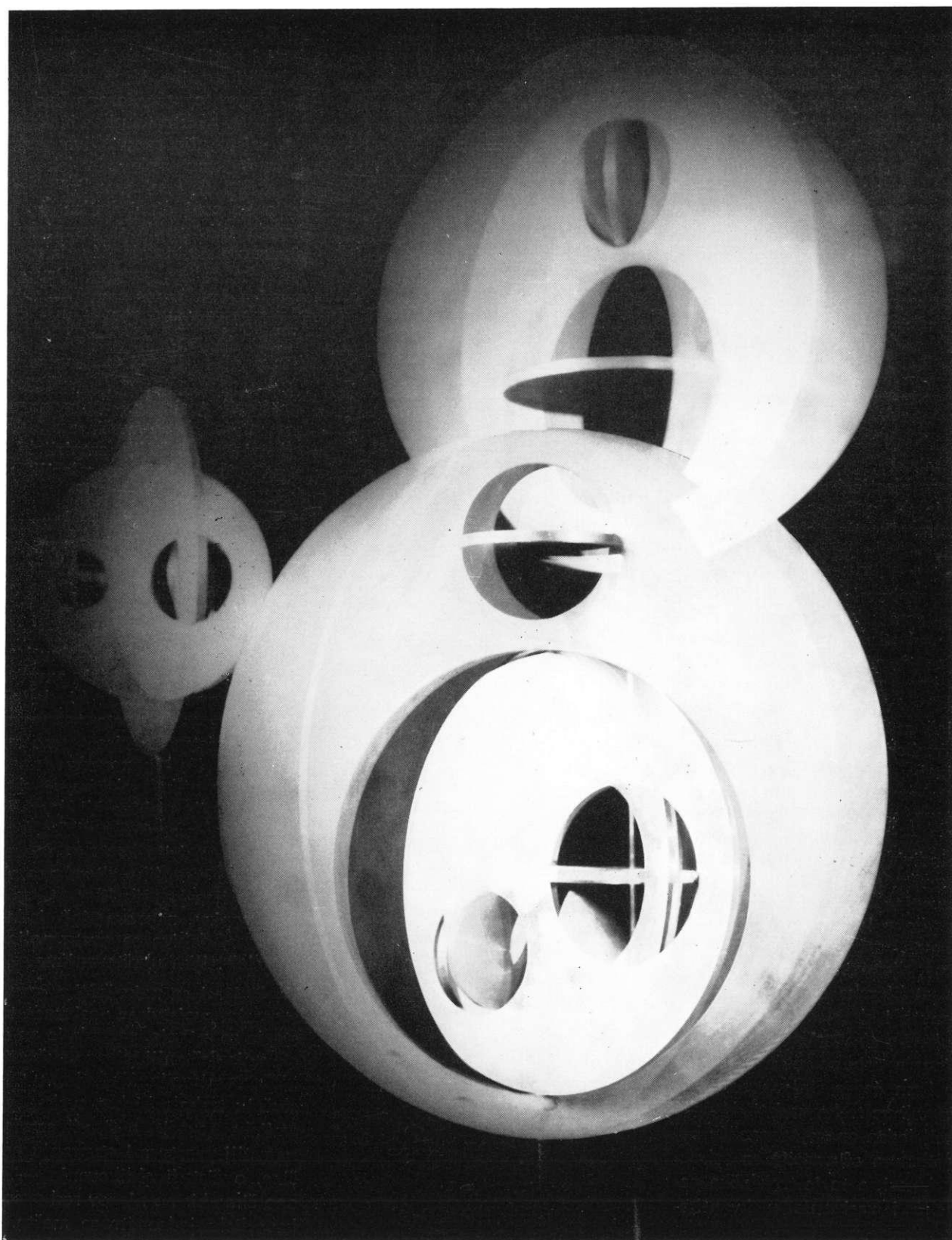
U diskusiji uz »Novu tendenciju 3« Matko Meštrović je izjavio da se »lokacija problema na estetsko ne može prihvatiti. Tako da je to zapravo dijalektički proces u kojem se smanjuje kvalitet integralnosti, u kojem se smanjuje integralnost »umjetničkog« u tradicionalnom smislu, a povećava čitkost njegovih elemenata utvrdivih racionalnom analizom«. Pri tome je sasvim neodređen i »kvalitet integralnosti« i njegovo »smanjenje«, i pojam umjetničkog i njegovih elemenata, i odnos objekta i racionalne analize. Jedini termin koji je ovdje određen jest čitkost, jedini stvaran simptom za koji se spekulacija hvata, u praksi očitovan kao obraćanje jednostavnim geometrijskim oblicima i kompozicionim shemama.

Čitkost, »redukcija forme do performe — kvadrat i krug« (A. Mutnjaković), osnovno je obilježje i Srneceva rječnika. Tome treba dodati upotrebu novog materijala, metala, i korištenje njegovih svjetlosnih mogućnosti. Međutim, do kojeg je stupnja dospio Srnecov eksperiment? Individualna formula, vlastiti znak ponavlja se u mnogim varijantama i kao gotov rezultat prenosi od malih zidnih »objekata« do velikih zahvata u prostor (na izložbi se nalazi šest skica za različite konkretne hotelske enterijere, koje se bitno ne razlikuju jedna od druge, pa se i odnos prema prostoru bitno ne razlikuje od masovnih informel-intervencija u sličnim objektima prije koju godinu). Problem se dakle opet sveo na individualno, a objekt na »estetski fenomen«. Događila se jedino zamjena rječnika.

U smislu eksperimenta zanimljivija je svakako Srneceva »luminoplastika«. U historijatu umjetnosti svjetlosti neprekidno se provlači dvostruka linija: s jedne strane nastojanje za funkcionalnim određenjem novog izražajnog medija (npr. utjecaj električnog svjetla u organiziranju scenskog prostora — teatar Moholy-Nagya); s druge strane

aleksandar srnec
metalna skulptura

123



potpuno samostalna, »štafelajna« upotreba (npr. Wilfredov pokušaj, 1921/22, da čistom svjetlošću, njenom bojom i mijenama, sugerira jedan gotovo narativni slijed inspiriran urbanim svjetlosnim pejzažem). Obje te linije nastavljaju se i danas. Brojne grupe i pojedinci bave se ispitivanjem svjetlosnog medija, bilo zadovoljavajući se kaleidoskopskim igrama, bilo istražujući mogućnosti ambijentalne primjene svjetlosti. Poznati su ambijentalni rezultati Schöffera, koji je svoje svjetlosne eksperimente primijenio u organizaciji urbanog prostora.

Dakako da će nas taj drugi smjer ambijentalnog istraživanja mnogo više zanimati — u odnosu na toliko proklamiranu potrebu za novom sintezom plastičkih umjetnosti. Poznato je da se Srnec bavio takvim eksperimentiranjem (neko vrijeme surađivao je s grupom koja je na posljednjem Bijenalu suvremene muzike prikazala Fonoplastički ekran — zametak istraživanja nedovoljno određen i odviše prepušten slučajnostima u koordinaciji pojedinih komponenata), pa je vjerojatno da će nastaviti na tom kod nas još malo dotaknutom području. Tradicija koja na tom području inače postoji znatna je i ne nedostaju putokazi u njoj. Količina iskustava, međutim — u toj sferi u kojoj se inzistira na prevladavanju »individualne doživljanosti« — ne dopušta početničke faze »opisivanja«, već zrele programatske podloge i ukopčavanje na već postignute rezultate. Ukoliko se, naravno, djelovanje ne završava na nivou atelijerske igre ili jednom dostignute i dalje samozadovoljne formule. Po simpatičnoj Srnecovoj »luminoplastici« ne može se zaključiti u kom će se smjeru on dalje kretati, ali se treba nadati da neće biti nadvladan onom opasnošću koju postignuta afirmacija sa sobom često donosi, a to je tražilačka pasivizacija i rasipanje u kvantitativno.

ornamentogra f

**galerija studentskog centra
zagreb
6/9. 4. 1967.**

tonko maroević

Pojava koja se odlikuje preciznošću ili bogatstvom izazov je našoj svijesti i potiče nas da joj pokušamo odrediti granice. Ali veoma precizni »Ornamentograf« Zorana Radovića, studenta elektrotehnike iz Beograda, zaista nije razmetljiva naprava i granice sama pokazuje: lako ćemo se složiti da broj temeljnih oblika koje je ovaj stroj kadar da proizvede nije velik u razmjeru sa stvarnom nemogućnošću da se dva jednaka oblika ponove. Druga je granica egzaktnost sama — taj zajednički nazivnik koji svakom produktu te naprave oduzima udio beskonačnosti. Sve te granice, međutim, ponajviše su dokaz čistoće i čestitosti postupka, što nam daje mogućnost da se suočimo s jednim od najneposrednijih, empirijski postavljenih, pitanja na relaciji: umjetnost — tehnika.

Patent 1850/65, kako se Ornamentograf preziva kad hoće pokazati da je iz roda tehnike, samo su dva jednostavna njihala; na jednom je papir a na drugom pisaljka. Njihovi zajednički ali različito ritmizirani pokreti ostavljaju neprekinuti trag — liniju koja u prvoj amplitudi opiše osnovni lik da bi daljnjim pomacima tekla postepeno sve dalje od početnog obrisa prema tački smirenja. Kod ponovnog pokretanja dvaju njihala dobiva se druga linija sličnih osobina ali drugačijeg smjera, te se stvara mrežište, budući da se te dvije linije na mnogim mjestima raznoliko ali zakonomjerno presijecaju. Ukoliko se, na istom papiru, naprava još jednom pokrene, dobiva se gusto polje sa sve složenijim ukrštavanjima.

Ne čini mi se najvažnijim govoriti o samim svojstvima proizvoda toga stroja za crtanje, premda je on doista najovlašteniji slikar naučno-tehničke inspiracije. Međutim, u ovom slučaju trebalo bi bez svakog podsmijeha govoriti o finoći crteža, o sugestiji prostora i otvaranju površine, o čistoći oblikovanja — sve ono čime bismo njegov rad označili kao djelo jedne stroge mašte. (U