

žnija od djevojčice koja se njome igra. Predmet uvijek pobjeđuje. Đak, kao i njegovi prethodnici Damjanović, Reljić, Drago, Otašević, ulazi u samu dušu predmeta. Koliko god se to slikarstvo činilo lukasto naivnim i besmislenim — najveći je cilj umjetnika da se što više približi kiču — ono posjeduje svoju specifičnu poetiku. Razgolice istina uvijek začuđuje i u prvi čas šokira. Đak prilazi predmetu analitički; iako mu je izraz naoko nespretni i dječji naivan, djelo u sebi nosi istinu koja je drugačija od njegove vanjske »istine stvari«. On otkriva dušu predmeta. Sjetimo se izvanrednog motta Godardova filma »Živjeti svoj život« gdje autor priča priču o kokoši koja se sastoji od unutrašnjosti i vanjštine. »Otklonimo li vanjštinu, prodremo u unutrašnjost, a uklonimo li unutrašnjost, tada opazimo samu dušu.« Živko Đak ne otklanja vanjštinu, ali zato se duša nalazi na samoj vanjštini. Duša stvari i duša čovjeka poistovećuju se. Čovjek je isto toliko banalan kao i uteg, sladoled ili igračka. Njegova je duša vanjštinu. On je oslobođen svakog pojma o estetskom. Njegova estetika vezana je za samu ikonografiju — golotinju uporabnih elemenata svakidašnjice.

Za tehniku Živka Đaka možemo reći da je »klasična«. »Štafelajno« slikarstvo čiste i elementarne kromatike, jednostavnog i preciznog crtanja, plošno, bez sjena, bez tonalizacije. Svaka patetika i gesta ovdje su odsutne. Likovi su mirni i ukočeni, pasivni i preneraženi. Postiđeni svoje tupe i beskorisne prisutnosti, zapečaćeni i začuđeni u času identifikacije s predmetom koji dotiču (ili predmet možda dotiče njih?). To je slikarstvo kojeg elemente nalazimo u donjim dijelovima stranica bulevarskih časopisa — narativne grafike stripa ili plakata. Naracija i fabula zaista je ovdje najprisutnija, i Đak je nemilice potencira (»Kada sam uskočio u ring ili pobeđiću«, »Ludi Pjero«, »Jedete li vi gelatto sa šlagom«, »Ja

sam mala sa cipelom na cvetić sam stala« itd.).

Bili bismo u zabludi kad bismo pomislili da Đak odbacuje samu ideju lijepoga. Njegova je ljepota istina o predmetnoj stvarnosti, čudnovata i iracionalna anegdota koja sa djela nikada ne silazi. Ljepota prazne boce i okruglog balona jest sama boca i sam balon. Ističući takvu apsurdnu estetiku, umjetnik zapravo ističe i naglašava njezinu odsutnost u svijetu škrtih i šutljivih predmeta, nemogućnost svake komunikacije i bizarnost pojava tih predmeta u svijetu realnosti.

O Živku Đaku, prema tome, možemo govoriti samo pohvalno. Njegov pokušaj da unutar kruga naše nove figurativne ekspresije stvori vlastiti jezik i zasebnu problematiku uspijeva mu gotovo bez većih poteškoća. (Od čitavog beogradskog kruga nove figuracije najbliži je Otaševiću.) Problem je jedino u tome što se ovo slikarstvo može prerano zasititi samim sobom, tj. početi oponašati sama sebe. A to je možda opasnije nego što se na prvi pogled čini.

izložba pokret i svjetlo aleksandra srneca

galerija
suvremene umjetnosti
zagreb

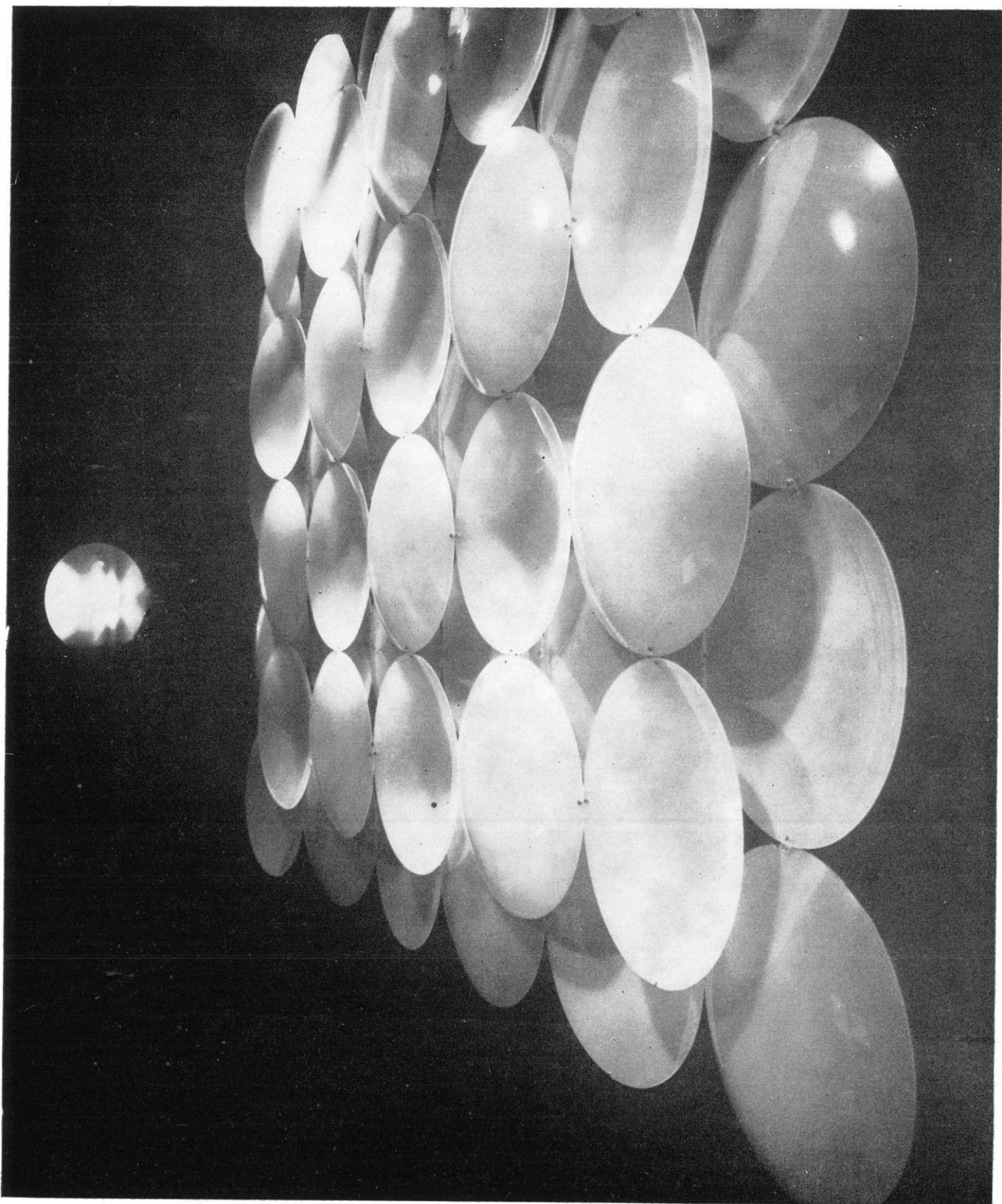
10. 1/2. 2. 1969.

zvonko maković

Za početak ovog prikaza poslužiću se jednim zapisom R. Delauneya. On kaže da je »umjetnost po prirodi ritmička i ne podnosi prisile«. Naum Gabo u svojem Realističkom manifestu (1920) afirmira jedan novi element u umjetnosti — **kinetičke ritmove**, koji su, po njegovu shvaćanju, »temeljni oblici naše percepcije stvarnosti«. Ritam u Delauneyovoj umjetnosti ritam je koji nastaje međusobnim djelovanjem boja što se, stvarajući specifične modulacije, počinju gibati, pokre-

aleksandar srnec
Im-5, 1968.

121



tati na oslikanoj površini tek posredovanjem motrioca. To gibanje i ritmika subjektivne su dakle prirode. Delauneyova je umjetnost još uvijek klasična, njegov je ritam »slikani« ritam koji je isto toliko klasičan kao svjetlost na slikama Geertgena tot Sint Jansa, Caravaggia ili Georges de la Toura, njemu je sredstvo oblikovanja materija — oslikana ploha samo stvara iluziju ritmičkog kretanja, kao što svjetlost u djelima spomenutih slikara sugerira i aludira na stvarno svjetlosno zračenje voštanice ili Isusova lika. Gaboova pak »Kinetička konstrukcija« (1920) prvo je djelo u kojem je pojam materije (tvari) zamijenjen pojmom energije.

No evo zašto sam spomenuo Delauneya. Koliko god mu pridavali epitet »klasičan«, odnos između njegovih slika (posebno iz perioda 1932—1936) i luminokinetičkih plastika vrlo je blizak. Ta je bliskost, naravno, vezana uz sam ritam. Ali kako »umjetnost ne podnosi prisile«, možemo njegovoj umjetnosti pripisati da je ritam pod prisilom materije; Gabo, naprotiv, oslobađajući oblik materije, oslobađa ga u nekom smislu i »prisile«, zatočeništva u materiji, te on postaje čist i apstraktan, budući da su energija, pokret i svjetlo krajnje apstraktni fenomeni.

Polazi se dakle od ove dvije spoznaje: ritma koji optički pokreće materijalnu strukturu djela i kinetičkog ritma koji sam oblikuje djelo. No suštinsko shvaćanje ritma u prvom kao i u drugom primjeru gotovo je istovjetno.

Srncovi radovi koje smo imali prilike vidjeti na posljednjoj izložbi nisu njegov značajniji novum, ako se sjetimo prošle njegove smotre proljeća 1967. god. u GSC. On ostaje na fenomenu svjetlosnog ritma i, svjestan njegove moći, gradi i istražuje u granicama mogućnosti ritmove, pokrete i vizuelne efekte koje pruža svjetlost kada se pokre-

ne. Odnos između djela i promatrača postaje neposredniji jer se djelo ne ograničava na svoje materijalne elemente, već, štaviše, čitav prostor u kome se nalazi postaje njegov sudionik i sam njegov dio. Pretpostavlja se, dakle, da je motrilac sposoban prihvatiti sve te učinke koje mu takvo djelo pruža. A kako zvuk, kao popratni element tih objekata, također djeluje na psihologiju promatrača, njihova je komunikacija proširena do maksimuma. Promatrač ne prihvaća djelo isključivo putem vizuelne percepcije, percepcija se proširuje i na ostala njegova osjetila. To je pokušaj stvaranja plastike-ambijenta, proširenje djelovanja jednog izvornog središta — same plastike — i prilagođivanje arhitektonskog prostora tom izvoru. Srncove »Luminoplastike« na pojedinim mjestima nemaju mogućnosti da sažmu cijeli prostor na svoje svjetlosno i kinetičko izvorište. Izvor svjetla ograđen je od gledaoca membranom izrađenom od konkavnih i konveksnih elemenata mutnog stakla koja služi kao ekran, površina na kojoj se svjetlost iz svog izvora raspršuje stvarajući promjenljive slike — »kinetičke ritmove«. Mogućnosti su tih promjena ograničene, kao što je i film koji smo imali prilike vidjeti na ovoj izložbi, ograđen vremenskom međom.

Na takvom se »ekranu«, membrani sferičnih oblika, svjetlosne zrake u ritmičkom i dinamičkom slijedu smjenjuju, ostavljajući tragove u prostoru samo za trenutak; one su kratkotrajne poput zvuka, iznenađnog i oštrog vokala koji u jednom času proleti kroz zrak, i malo je vjerojatno da će se ikada više takav ponoviti. Da bismo ga zadržali, moramo ga čvrsto upamtiti, ali to nam ne koristi, jer nakon jedne takve slike, nakon jednog svjetlosnog efekta, dolazi drugi — manjeg ili jačeg intenziteta, svejedno je. Cjelokupna slika, a to je suma tih vizuelnih senzacija koje smo bilježili

promatrajući ih pojedinačno, ne brinući se o kontinuitetu, o redovitošću njihovu smjenjivanju, ulazi u naše pamćenje. Isti je slučaj i s filmom koji je Srnc prikazao. Bilježnica ispunjena podacima o jednom djelu. Bolje reći, on je zabilježio optičke učinke i njihovu moć djelovanja na čovjekovo oko, na njegovu svijest i čitavu psihu.

Slično je i sa žičanim valjcima koji rotiraju. Zapravo krugovima koji su u istoj ravnini a iz čijih oboda i sredine ulazi u prostor određeni broj žica. Izvor svjetla, koji se nalazi kraj njih, obasipa ih obojenim svjetlosnim zrakama te se tako stvaraju svjetlosne trake, tanke neopipljive vrpce koje obavijaju te žičane šipke čineći u prostoru svjetlosni crtež. No čim motor, koji čitavoj plastici daje svjetlost, a dajući svjetlost daje joj i život, prestane raditi, nestane i čarolije koju djelo pruža. Ona neopipljiva i zračna svjetlosna pređa koja se do maločas odmatala, izgubi se u tami, prostoru koji je stalniji i postojaniji od svakog oblika što se u njemu nalazi. Kratkoća i dužina vremena njegova trajanja ovisi dakle o prekidaču; s prestankom rada elektromotora prestaje i cijeli događaj.

Za Srncea ne možemo još reći da je pronašao svoj pravi i jedinstveni jezik. Bliži je Schöffneru (»Suspense 2«, 1963) nego le Parcu (»Continuel-lumière«, 1962). Ali to kretanje od jednog do drugog načina izražavanja dovest će ga, nadamo se, i na vlastiti i određeniji put.