

# PICELJ, IVAN

DENEGRI, JERKO  
'POZICIJE I ULOGE IVANA PICELJA'

# SRNEC, ALEKSANDAR

DENEGRI, JERKO  
'ALEKSANDAR SRNEC:  
PIONIR APSTRAKTNOG SLIKARSTVA  
I LUMINOKINETIČKE UMJETNOSTI'



# DENEGRI, JERKO 'POZICIJE I ULOGE IVANA PICELJA'

Više puta i na nekoliko mjesta djelo Ivana Picelja upisuje se u povijes: zbivanja na hrvatskoj umjetničkoj sceni druge polovice 20. stoljeća. Najprije početkom pedesetih kao apstraktni slikar i pripadnik skupin EXAT-51 sudjeluje u otklonu od vladajuće ideologije socijalističkog realizma, kao grafički dizajner u svojoj sredini pionir je ove discipline u poslijeratnom razdoblju, početkom šezdesetih sudionik je pokreta Nove tendencije kojemu je upravo Zagreb jedno od organizacijskih i produkcijskih središta, tvorac je opsežnoga grafičkog opusa u tehnici sitotiska, te nipošto na posljednjem mjestu, svojim osobnim poznanstvima i kontaktima posrednik je u sponama vlastite sredine sa srodnim međunarodnim krugovima. Sudeći prema izlagačkim nastupima, grafičkim mapama objavljenima u inozemstvu i napisima o njegovu djelu čiji su autori Michel Seuphor, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Raoul Jean Moulin i Anni Le Brun, umjetnik je velikog međunarodnog ugleda.

Zajedno s povijesnim potvrđama ili pak, u posljednje vrijeme, s određenim revizijama nekih njezinih uloga, ostaje nedvojbeno da skupina EXAT 51 čini problemsku prijelomnicu u hrvatskoj umjetnosti na početku druge polovice 20. stoljeća. Kao što je dobro poznato, po svojem sastavu i zahvatima sudionika na više polja djelovanja EXAT je multidisciplinarna zajednica, prilozi čijih se članova najočitije vide na području umjetnosti, posebice u slikarstvu, no također se pamte i u arhitekturi, urbanizmu, industrijskom i grafičkom dizajnu, crtanom filmu, umjetničkoj edukaciji, teoriji umjetnosti i likovnoj kritici, pa zato o svim tim priložima valja voditi računa kad je riječ o povijesnim i problemskim zaslugama ove skupine. No, možda iznad svega EXAT se danas ukazuje izrazom težnje znatnog broja pripadnika prvoga poratnog umjetničkog naraštaja da se u zadanim i zatečenim društvenim i političkim uvjetima konkretnoga povijesnog trenutka istakne i ispuni zahtjev za slobodom duhovnog i profesionalnog ponašanja i djelovanja. 'Nije se radilo o apstrakciji, nego o slobodi' – tako je, naime, Radovan Ivšić naslovio svoje svjedočenje o biti EXAT-ova priloga duhovnoj i kulturnoj klimi u kojoj je ova skupina nastala i djelovala, te u kojoj upravo EXAT predstavlja jedno od uporišta u umjetnosti i kulturi vlastite sredine teško izbornoga položaja slobode.

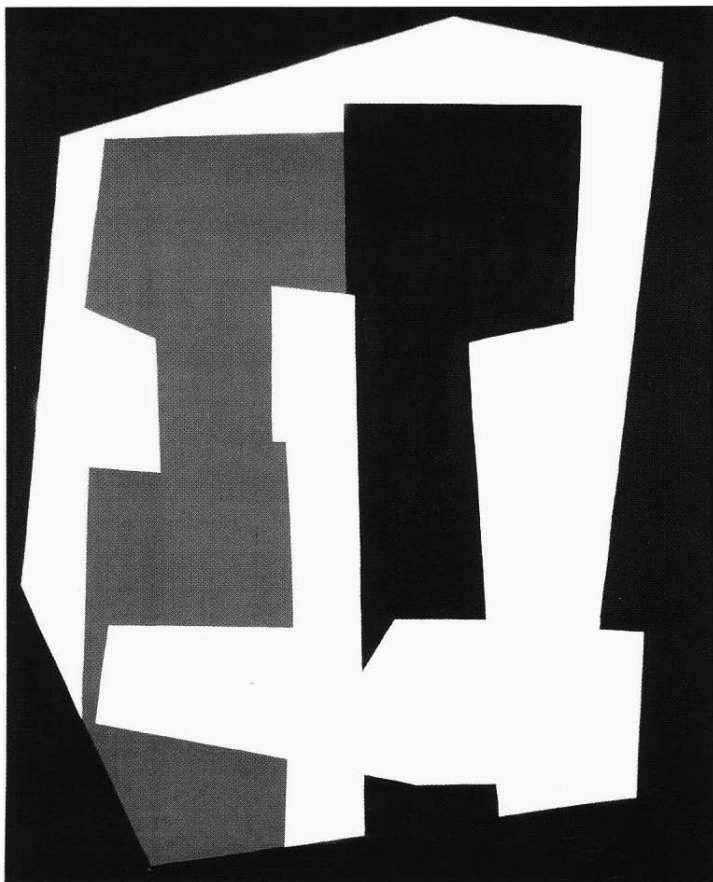
Radilo se o slobodi, no radilo se i o apstrakciji – možda bi se tako u povodu EXATA-a mogla parafrazirati prethodno navedena Ivšićeva izjava. Jer, jedan od bitnih doprinosa pripadnika ove skupine – a u tome je nezaobilazan i Piceljev udjel – jest upravo u zauzimanju za legitimnost apstraktne umjetnosti u vremenu još uvijek vrlo nepodobnom za isticanje takvoga stajališta koje nije bilo dovoljno samo teorijski objaviti u jednoj od točaka Manifesta skupine, nego ga je valjalo praktično i dokazati u konkretnoj slikarskoj praksi. Ključna



1946. 21. Ivan Picelj

uloga u ovom pothvatu pripada izložbi *Kristl-Picelj-Rašica-Srncac* u Zagrebu i Beogradu početkom 1953., koja se danas drži povijesnim datumom programske inauguracije koncepta apstrakcije ne jedino u hrvatskom, nego i u cijelom ondašnjem jugoslavenskom umjetničkom prostoru; unatoč nerazumijevanju i otporu koji je ovaj hrabri nastup četvorice mladih slikara pobudio u kulturnoj i političkoj klimi sredine. Nije posve primjereno reći da je tadašnja apstrakcija četvorice slikara jedino striktno geometrijska po svojim stilskim svojstvima zato jer u njoj također postoje primjetni instiktivni i lirski izričaji. No, ono zbog čega se ta apstrakcija bitno razlikuje od ostalih onodobnih umjetničkih pojava jest njezino osviješteno odvajanje od lokalnoga međuratnog slikarskog naslijeđa u smjeru odbijanja kompromisa s ostacima predmetnih (figurativnih, pejzažnih) podataka, kako bi se tome suprotno slika utemeljila kao samostalan i samodostatno oblikovni organizam, prema svim neizbježnim konotacijama koje takav koncept slikarstva podrazumijeva.

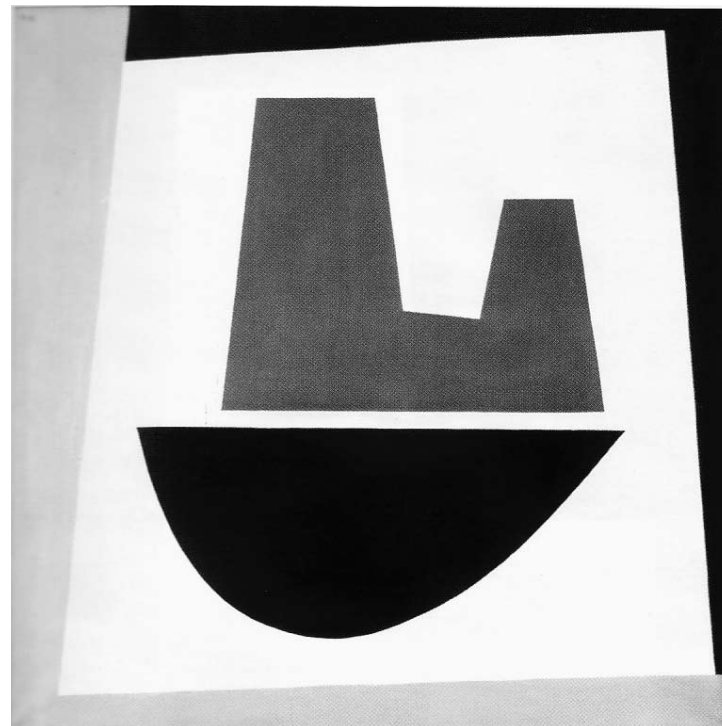
Piceljevo slikarstvo u vrijeme EXAT-a između 1951. i 1956., u kojemu su antologijski primjeri unutar umjetnikova opusa slike *Kompozicija* (1951.), *Kompozicija XL-1* (1952.), *Kompozicija 54* (1954.), *Kompozicija W*, *Kompozicija Y-4* (1956.), *U čast El Lissitzkom* (1956.), tipološki je srodno jeziku poratne geometrijske apstrakcije kao tendencije koja tada vitalno postoji na europskoj umjetničkoj sceni, s protagonistima kao što su Herbin, Magnelli, Mortensen, Bloc, Dewasne, rani Vasarely u Parizu, pripadnici talijanskih skupina Forma Uno i Movimento Arte Concreta, britanske Nine Abstract Artists i drugi. Pojam Kompozicija u nazivu većine ranih Piceljevih slika odnosi se na oblikovno načelo smisaonoga poretka ravnoteže geometrijskih formi slikanih glatko i bez vidljiva traga poteza kista, u dvodimenzionalnom tretmanu prostora, te pomno usklađenih delikatnih odnosa boja i tonova. Takva slika posve



Ivan Picelj, *Kompozicija XL 1*, 1952.

je apstraktna, točnije reći ona je 'konkretna' zbog odsutnosti svake predmetne referencije, no u svojem podtekstu ipak upućuje na ulogu mentalnoga projekta kao znaka graditeljskog svjetonazora svojstvenog povijesnom razdoblju poratne duhovne i materijalne obnove stvarnosti u kojoj umjetnik dokazuje svoje djelatno ljudsko postojanje. I upravo takvom slikom, kao autonomnom likovnom tvorevinom, umjetnik iskazuje svijest o autonomiji svoga položaja i ponašanja u zadanom društvenom i političkom kontekstu. No, u jednoj slici ovoga ciklusa, koja umjesto općenitoga pojma *Kompozicija* nosi naziv *U čast El Lissitzkom*, 1956. ključnoj u njegovu opusu, Picelj objavljuje kojega od protagonista povijesne ruske avangarde drži svojim idejnim i praktičkim prethodnikom. To je upravo u nazivu te slike spomenuti umjetnik-dizajner-aktivist u istoj osobi kao uzoran lik i model integralnoga kulturnog djelatnika kakvoga Picelj nastoji utemeljiti i primijeniti u tadašnjim uvjetima vlastite sredine.

Za zagrebačku izložbu četvorice slikara pripadnika EXAT-a 1953. Picelj radi plakat kojim, osim istodobne umjetničke, deklarira i svoju poziciju grafičkog dizajnera. U toj će profesiji tijekom idućih godina i cijelih desetljeća obavljati brojne zahvate i zadatke, što će mu osiguravati materijalnu egzistenciju. No, upravo u njegovu profilu umjetnika i grafičkog dizajnera u istoj osobi posrijedi je konkretizacija EXAT-ova poimanja sinteze plastičkoga djelovanja



Ivan Picelj, *U čast El Lissitzkom*, 1956.

zasnovanog na brisanju granica između tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti. Da za Picelja samog u praksi nema takve nepremostive granice dokaz je tijesna srodnost slike *Kompozicija 54* i plakata za izložbu *Salon 54* u Modernoj galeriji u Rijeci. Oba djela su iz 1954., kao što će tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća to također biti srodnost između njegovih tadašnjih objekata i plakata za izložbe pokreta Nove tendencije u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Picelj umjetnik, dakle, sklonošću ka oblikovnim načelima kompozicije, sustava, strukture, programa uzdiže na višu konceptualnu razinu vrhunske primjere svojega grafičkoga dizajna kao što zauzvrat Picelj grafički dizajner pridaje jednu dodatnu operativnu funkciju svojem aktivističkom profilu umjetnika kao integralnoga kulturnog djelatnika.

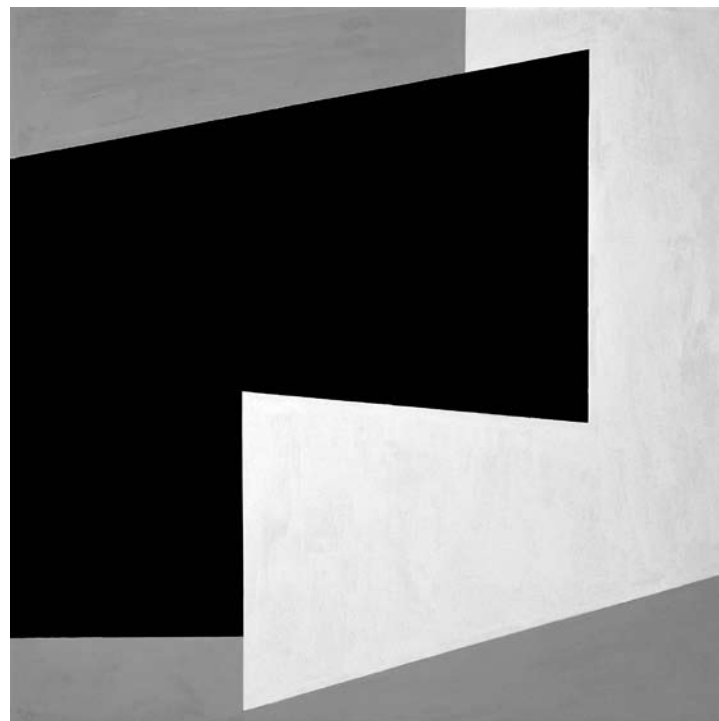
Sljedeće Piceljevo uključenje u tada aktualni problemski kontekst jest njegovo pristupanje međunarodnom pokretu Nove tendencije, inauguriranom na prvoj izložbi ovog pokreta u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1961. Događa se to u jednom vrlo bitnom i složenom trenutku generalne umjetničke situacije, u razdoblju nazvanom 'poslije enformela', u kojem se na predmetnom krilu izdvajaju pojave američkog i britanskog pop-arta, te europske nove figuracije, dok se na apstraktnom krilu javljaju monokromno slikarstvo, novi konkretizam i novi konstruktivizam, te kinetička umjetnost pripadnika skupina Azimuth, Zero, Gruppo T, Gruppo N, kao i niza pojedinaca koji



Ivan Picelj, *Salon 54*, 1954.

su sudjelovali na spomenutoj zagrebačkoj izložbi 1961. na kojoj su jedini domaći sudionici bili Picelj i Knifer. Na drugoj pak zagrebačkoj izložbi ovoga pokreta 1963. njima dvojici priključiti će se raniji članovi EXAT-a Kristl, Richter i Srnec, osim njih Bakić i Šutej, a na temelju toga podatka proizlazi logički zaključak o personalnom kontinuitetu između EXAT-a i jednoga dijela domaćeg ogranka Novih tendencija. Tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća, sudjelovanjem u nizu izložbi u inozemstvu među kojima su *Konstruktivisten* u Leverkusenu i *Oltre la pittura – Oltre la scultura* u Milanu, obe 1962., *Oltre l'informale* u San Marinu 1963., *Kinetik* u Dusseldorfu 1964., *The Responsive Eye* u New Yorku 1965., *De Mondrian au Cinetisme* u Parizu, *Konstruktivismus zur Kinetik* u Krefeldu i *Nuove tecniche d'immagine*, opet u San Marinu, sve tri 1967., *Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien* u Nürnbergu 1969., Picelj se predstavlja kao vrijedan i zastupljen akter tadašnje međunarodno relevantne umjetničke situacije.

Prelazak od razdoblja EXAT-a do Novih tendencija uspoređan je u Piceljevu oblikovnom postupku prelaska od načela kompozicije u slikarstvu pedesetih u načelo strukture u reljefima-objektima od drveta i metala iz šezdesetih godina prošlog stoljeća. Pojam struktura u ovom slučaju podrazumijeva da je umjetničko djelo građeno od unaprijed predviđenog broja jednakovrijednih jedinica podvrgnutih strogo nadziranom poretku-programu (zbog čega naziv za ovu vrstu



Ivan Picelj, *Kompozicija 54*, 1954.

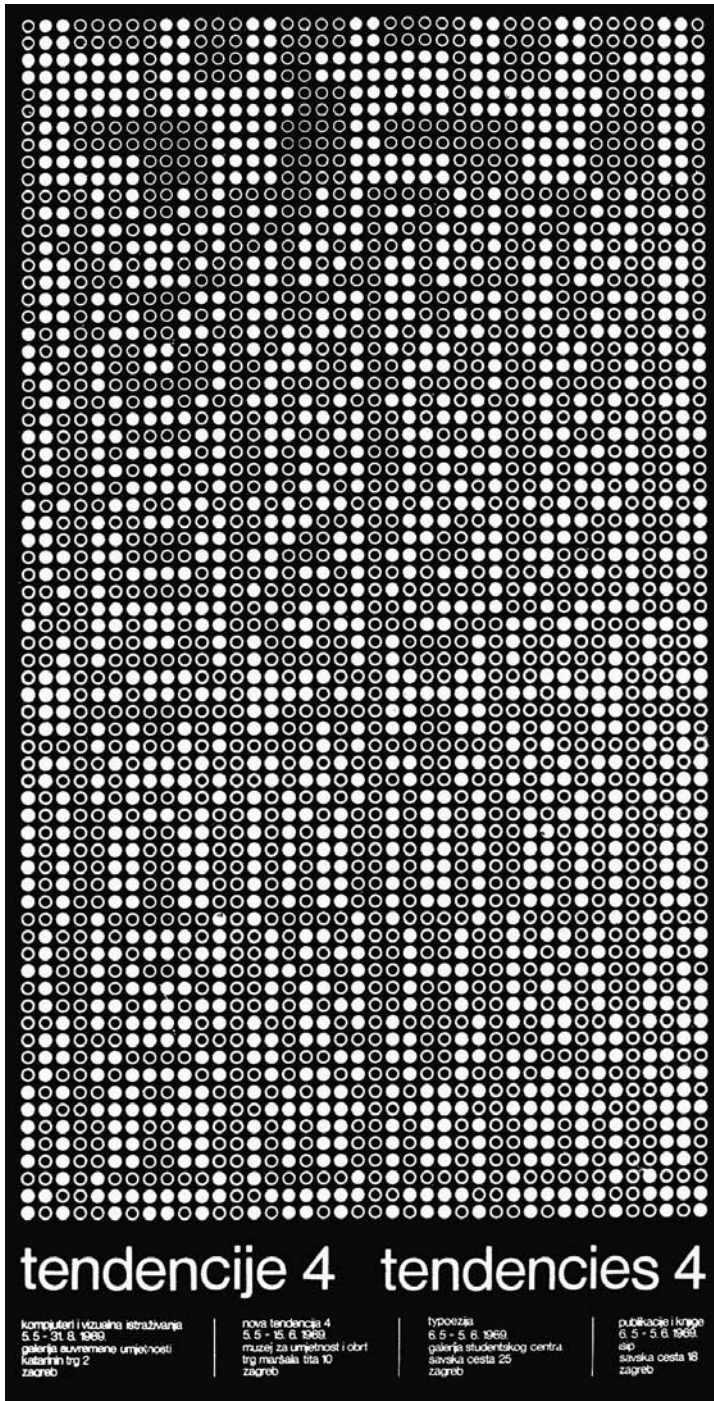
umjetnosti na talijanskom glasi *arte programmata*). Takav Piceljev operativni postupak, posebice u objektima od metala, građeni od industrijski prefabriciranih elementa, omogućava da se djelo izvodi prema preliminarnom nacrtu od strane suradnika a ne jedino od samog umjetnika, pa se zato može ponoviti i umnožiti, što uvjetuje principijelnu promjenu statusa umjetničkog djela kao multipla u odnosu prema klasičnoj disciplini slikarstva i unikatnom statusu slike napravljene kistom i bojom na platnu. Pri tome bitno jest da ova promjena Piceljeva izvođačkoga postupka nije jedino tehnička nego je prije svega konceptualna, s posljedicama koje temeljno mijenjaju jezičnu paradigmu ove umjetničke tipologije u skladu s ideološkim postulatima pokreta Nove tendencije.

Načelo 'divulgacije primjeraka istraživanja', istaknuto na trećoj zagrebačkoj izložbi Nove tendencije 1965., Picelj provodi u djelo intenzivnom i konstantnom grafičkom produkcijom u tehnici sitotiska. Grafika, dakle, za Picelja nije disciplina izdvojena i odijeljena od ostalih temeljnih osobina njegove umjetnosti, no nipošto nije niti sekundarna pratnja objektima u drvetu i metalu, nego je štoviše bitan dio cjeline umjetnikova opusa. Picelj nikada ne otiskuje pojedinačne grafičke listove da bi, tome suprotno, listove sabirao po ciklusima koje u zasebnim mapama okuplja oko unaprijed definiranih plastičkih tema, po sljedećem redosljedju njihova objavljivanja: *Oeuvre*





Ivan Picelj, Muzej za umjetnost i obrt, 1962. fotografija: Tošo Dabac



Ivan Picelj, *Tendencije 4*, 1964.

*programme no1*, 1966., s predgovorom Gilla Dorflesa, *Cyclophoria*, 1971., s predgovorom Abrahama Molesa, obe u izdanju pariške Galerije Denise Rene, *Geometrie elementaire*, Bergamo 1973., s predgovorom Raoula Jeana Moulina, *Conextion*, Zagreb 1979./80., tri mape pod nazivom *Remember Malevič*, *Remember Mandrian* i *Remember Rodčenko*, 1982.–1984., s predgovorom Annie le Brun, ponovno u izdanju Galerije Denise Rene, te više mapa pod zajedničkim nazivom *Varijacije* Zagreb 1992, 1994, 2002, Ljubljana 2006. Jezični raspon od prve mape u izdanju Naprijeda u Zagrebu 1957. u duhu geometrijske apstrakcije iz razdoblja EXAT-a, preko mape *Oeuvre programme no1* u duhu optičke umjetnosti, do posljednjih *Varijacija* u duhu minimalističke i systemske apstrakcije, Picelj objedinjuje konstantom svoje privrženosti preglednom, sustavnom i provjerljivom oblikovnom postupku u kojemu jedinstvom polaznog racionalnog načela i skoro neiscrpne oblikovne razrade toga načela stalno iznova dokazuje i potvrđuje svoj temeljni konstruktivni svjetonazor. Kao što je u pedesetima za svoga duhovnog prethodnika imenovao El Lissitzkoga, tako u osamdesetima za svoje duhovne uzore ističe Maleviča, Mondriana i Rodčenka sjećanje na koje, uz odavanje počasti njihovim imenima i opusima, poziva upravo u vrijeme kada nastupajuća pluralistička postmoderna umjetnička atmosfera smjera ka revidiranju, čak i osporavanju idejne baštine povijesnih avangardi.

No, kada u tekućoj umjetnosti krajem prošloga stoljeća potpuno zavladaju figurativne, narativne i citatne slikarske prakse postmodernog, a često i antimodernog mentaliteta, zastupnik visokog modernizma i neoavangarde poput Picelja naći će se na putu usamljeničkog nastavljanja vlastitih prethodno utemeljenih umjetničkih vjerovanja, sada posve lišenih nekadašnjih socijalnih i u osnovi utopijskih projekcija. U takvoj situaciji nastaju serije slika akrilikom na drvu i crteže grafitnom olovkom na papiru, posebice ovih posljednjih iznimno profinjanih i delikatnih u umjetniku nanovo otkrivenoj čari manualne izvedbe. Pokazat će se tek tada da je ovaj umjetnik, koji nikada nije radio u atelieru, jednostavno zato što ga nije niti imao, ipak uspio sačuvati vrlo svjež i osjetljivu ruku crtača po intimnoj umjetničkoj vokaciji. Ali čak ni tada Picelj se neće pokolebati u svojim temeljnim uvjerenjima, ostat će i dalje do kraja odan poimanju umjetnosti konstruktivnog pristupa zasnovanog u vlastitoj dalekoj umjetničkoj mladosti.

Piceljevo djelo umjetnika i grafičkog dizajnera, uz ostale njegove pozitivne uloge na domaćoj umjetničkoj sceni, čine ga jednim od protagonista klime obnoviteljskog moderniteta u likovnoj kulturi vlastite sredine. Unutar složene konfiguracije toga moderniteta u kojemu većinu tvore različite verzije koje vode podrijetlo od međuratnog kolorizma, realizma i intimizma kao povijesnoga naslijeđa transformiranog u poratni lokalni umjerenomodernistički mainstream, Picelj je jedan od onih koji su potaknuli pomak od te većinske opcije, najprije uvođenjem geometrijske apstrakcije u slikarstvu, zatim na tome tragu razvitkom suvremenoga neokonkretizma i neonstruktivizma u objektima i grafičkim mapama. U naravi je profila umjetnika takvog opredjeljenja da svoje djelovanje istodobno širi i ka području grafičkog oblikovanja kojemu je posvećen znatan dio Piceljeva opusa. Zahvaljujući upravo toj svojoj profesionalnoj djelatnosti koja mu je osiguravala materijalnu neovisnost, održao je samostalnost vlastite umjetničke i osobne pozicije. Brojnim nastupima na priredbama njemu svojstvene vrste umjetnosti u inozemstvu pokazao je kako umjetnik formiranjem, boravkom i mjestom djelovanja u zagrebačkoj sredini može postati primjetnim sudionikom međunarodne umjetničke scene. Rijetka fizička i duhovna vitalnost učinila ga je 'umjetnikom dugoga trajanja', takvu istu osobinu u hrvatskoj kulturi definitivno je zavrijedilo njegovo ukupno umjetničko djelo.





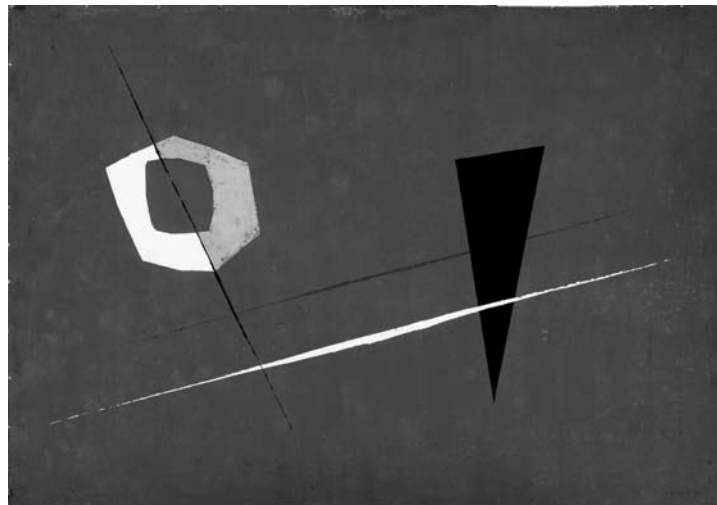


# DENEGRI, JERKO 'ALEKSANDAR SRNEC: PIONIR APSTRAKTNOG SLIKARSTVA I LUMINOKINETIČKE UMJETNOSTI'

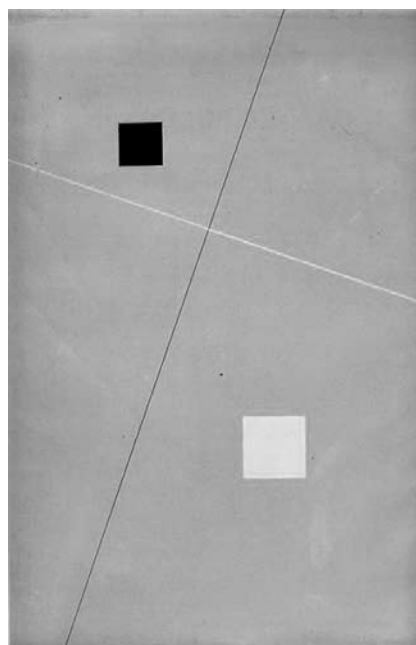
Kao što su graditelji katedrala koloristički filtrirali i 'oblikovali' svjetlost kako bi joj pridodali metafizička svojstva, elektrifikacija svijeta nadahnjivala je umjetnike od futurizma, konstruktivizma i Bauhauša (pionirom svjetlosnih umjetničkih instalacija smatra se László Moholy-Nagy) sve do današnjice. Nematerijalno umjetno svjetlo velike elementarne privlačnosti dovelo je do stvaranja novog umjetničkog medija: tzv. *light art*.

Sagledati i shvatiti problemsku poziciju Aleksandra Srneca u hrvatskoj umjetnosti druge polovice 20. stoljeća moguće je iz sljedećih osnovnih podataka iz njegove radne biografije: početkom pedesetih pripadnik je povijesne skupine EXAT-51, potpisnik Manifesta 1951. i sudionik prve izložbe apstraktnog slikarstva 1953., desetljeće kasnije sudjelovanjem na izložbi *Nove tendencije 2* u Zagrebu 1963. postaje pripadnikom istoimena međunarodnog pokreta, sredinom šezdesetih pionir je luminoplastičke i luminokinetičke umjetnosti u hrvatskom i cijelom ondašnjem jugoslavenskom umjetničkom prostoru, internacionalni kontekst njegova rada obilježavaju nastupi na izložbama *Perpetuum mobile* (Rim, 1964.), *Alternative attuali* (Aquila, 1968.), *Konkrete Kunst: Elemente + Prinzipien* (Nürnberg, 1969.), *Kunst als Spiel – Spiel als Kunst* (Reclinghausen, 1969.), *Ricerca e progettazione – Proposte per una esposizione sperimentale* u središnjem paviljonu 35. bijenala u Veneciji 1970.

Među četvoricom slikara okupljenih u EXAT-u Srnec je, suprotno Picelju i Kristlu, najmanje geometrijski, s Rašicom ponajviše 'lirski', u početku čak 'nadrealan', mjestimice podsjećajući na slikarsku tipologiju Miróa. Međusobna raznolikost četvorice egzotovaca, čemu znatno pridonosi upravo Srnec, dokaz je da slikarstvo pripadnika te skupine nipošto nije stilski uniformno i homogeno, ono nije neki grupni pokret u obranu koncepta apstrakcije, nego je umjetnički jezik zajednice samostalnih i slobodoumnih pojedinaca od kojih svatko posjeduje vlastitu autorsku fizionomiju. A Srnecova je fizionomija u tome sklopu ponajprije prepoznatljiva po poimanju slike (i crteža) poput dvodimenzionalna polja isprepletana mnogobrojnim linijama koje kao da odnekud izvana stižu u središte prostora djela, ili se pak iz toga središta rasprskavaju i šire unedogled. Samo jedan tehnički zahvat Srnecu će biti dovoljan da linije prvotno izvučene na dvodimenzionalnoj plohi prerastu u žice u trodimenzionalnu *Prostornom modulatoru* iz 1953., prvom plastičnom objektu ('ni slici ni skulpturi') u tadašnjoj domaćoj umjetnosti, kojim se navješćuje mogućnost prelaska od statična stanja na dinamično zbivanje umjetničkog djela. Pojam eksperimenta, sadržan u nazivu skupine čiji je i Srnec bio pripadnik (EXAT = eksperimentalni atelier), zaista jest najprikladniji pojam kojim se može označiti Srnecova nezasitna radoznalost u iznenađujućim otkrićima kreativne igre.

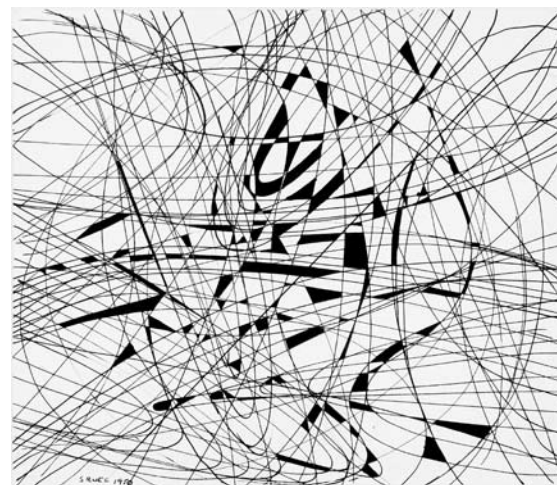


Aleksandar Srnec,  
*Kompozicija KA-13*,  
1956. tempera/papir,  
480×680 mm,  
Kolekcija Sudac



Aleksandar Srnec,  
*Kompozicija T-5a*,  
1955. tempera/papir,  
600×400 mm,  
MSU

*Prostorni modulator*, najradikalnije djelo Srnećova egzotovskog razdoblja, temelj je dakle njegova konceptijskog i operativna preobraćaja koji nastupa umjetnikovim pristupanjem pokretu Nove tendencije. Za Srneća to je bilo posljedica druženja i solidarnosti s negdašnjim partnerima iz EXAT-a Piceljem, Richterom i Kristlom, a prije svega znak potrebe za razradom određenih ideja na vlastitim umjetničkim počecima, umjesto da je čin pristajanja uz ideološke i teorijske postulate tog aktualnog umjetničkog pokreta šezdesetih godina s organizacijskim središtem u Zagrebu. No, kada je poslije sudjelovanja na toj međunarodnoj priredbi dobio poticaje za intenzivniji rad, Srneć je u sljedećih nekoliko godina znatno ažurirao svoja tehnička sredstva, samim time i temeljno poimanje umjetnosti, upuštajući se u preobraćaje materijalnog, oblikovnog i operativnog statusa umjetničkog djela. Umjetničko djelo, naime, još od iskustava povijesnoga konstruktivizma ne mora jednom zauvijek biti i ostati statičan predmet (poput slike i skulpture), ono također djelovanjem različitih pomagala, među kojima i elektromotora, može biti podložno mijenama materijalnoga korpusa, a posredovanjem udjela

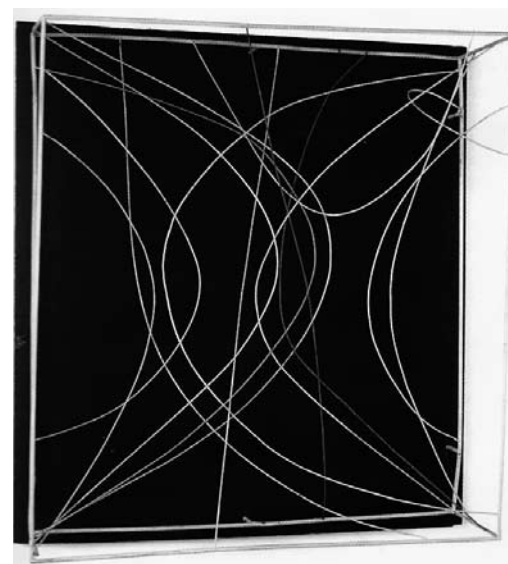


Aleksandar Srneć,  
X2-6, 1950.  
tuš, pero/papir,  
192×400 mm,  
MMSU

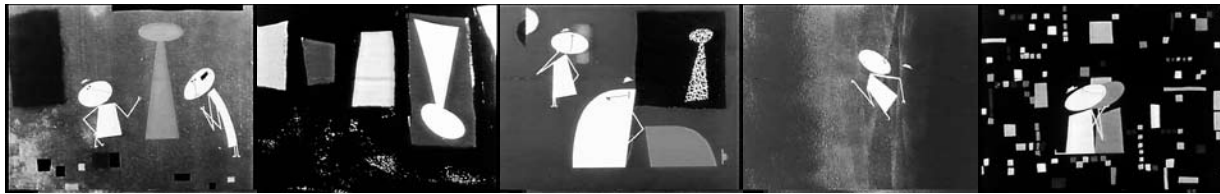
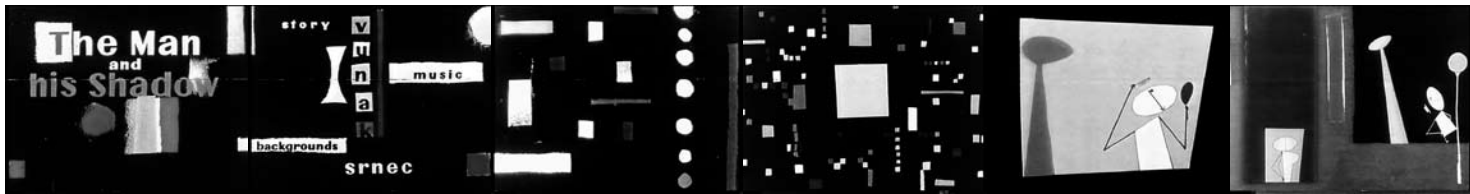
Aleksandar  
Srneć, 1953.



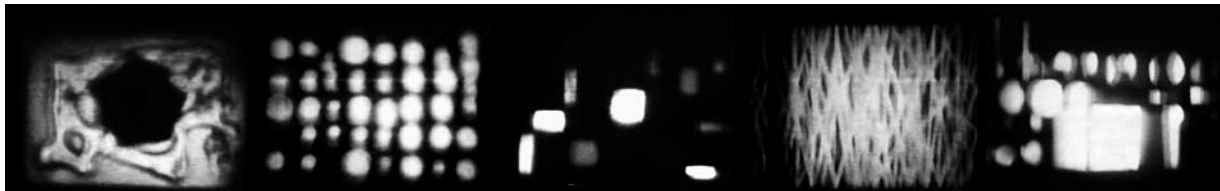
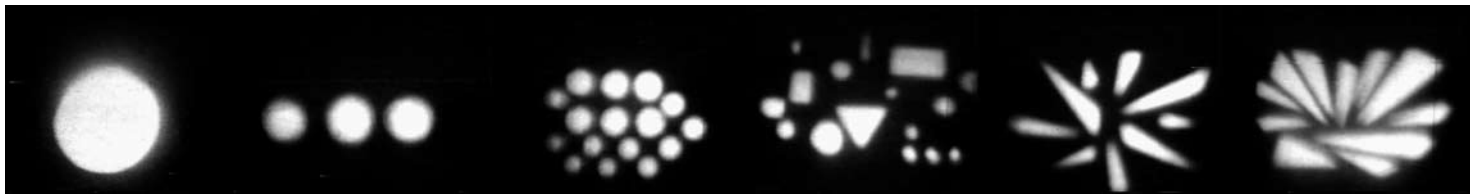
Aleksandar Srneć,  
U P 14, 1953.  
740×685 mm  
MMSU



Aleksandar Srneć,  
*Prostorni modulator*, 1953.  
497×536×180 mm  
MG



Aleksandar Srnec,  
*Čovjek i sjena*,  
Zagreb film, 1960.  
animirani film



Aleksandar Srnec,  
*Počeci-1*, 1960.  
eksperimentalni film



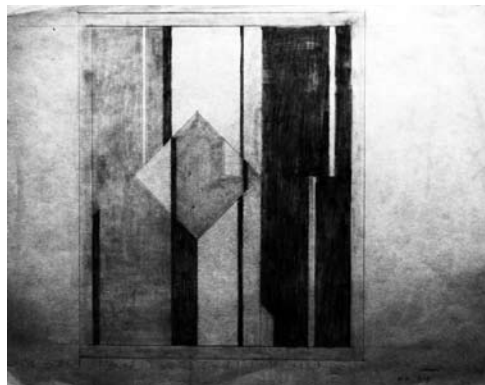
Aleksandar Srnec, *Objekt 221173*, 1973. 425×315×320 mm, MSU

električne svjetlosti takvo djelo može se i dematerijalizirati, stapajući se s okolnim zatamnjanim izlagačkim prostorom u jedinstvo što ga sada tvori nerazlučiva spona čimbenika objekt-pokret-svjetlo-prostor zajedno s gledateljem postavljenim ne više jedino ispred umjetničkog djela, nego i unaokolo i usred takva dinamičkog umjetničkog događaja.

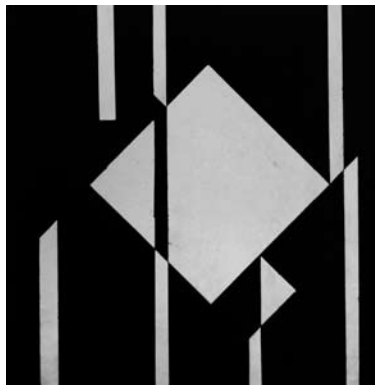
Prvi Srnecov kinetički objekt nastaje 1964., prva javna projekcija *Luminoplastike* priređena je 1967. u Galeriji Studentskoga centra u Zagrebu, a zatim će u samo dvije godine uslijediti čak četiri njegove samostalne izložbe, i to u Galeriji Doma omladine u Beogradu 1969., u Galeriji, danas Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 1969. i 1971., te u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, također 1971. Nezamjenjiv suradnik pri preuređenju galerijskoga prostora na ovim izložbama bio mu je arh. Andrija Mutnjaković. Svjedoci likovnih

zbivanja toga doba sjećat će se tih Srnecovih nastupa ne samo kao tada najspektakularnijih nego i problemski 'najisturenijih' umjetničkih priredbi, održanih upravo u ključnom trenutku epohalna prelaska iz razdoblja 'posljednje avangarde' Novih tendencija u duhu razvijene tehnološke operativnosti, iako u Srnecovu slučaju realizirane skromnim materijalnim sredstvima – s jedne strane, te najava prvih prodora nove umjetničke prakse ranih sedamdesetih u znaku odbacivanja razvijene tehnologije s druge strane. Upravo izložbama Srnecove *Luminoplastike* kulminira u hrvatskoj umjetnosti druge polovice 20. stoljeća uzlazni tijekom konstruktivnog umjetničkog poimanja, što u ranom poslijeratnom razdoblju počinje elanom EXAT-ova obnoviteljskog pothvata, javljajući se upravo u vrijeme kada će se u bitno promijenjenim društvenim i duhovnim prilikama otvoriti znatno drugačija umjetnička problematika

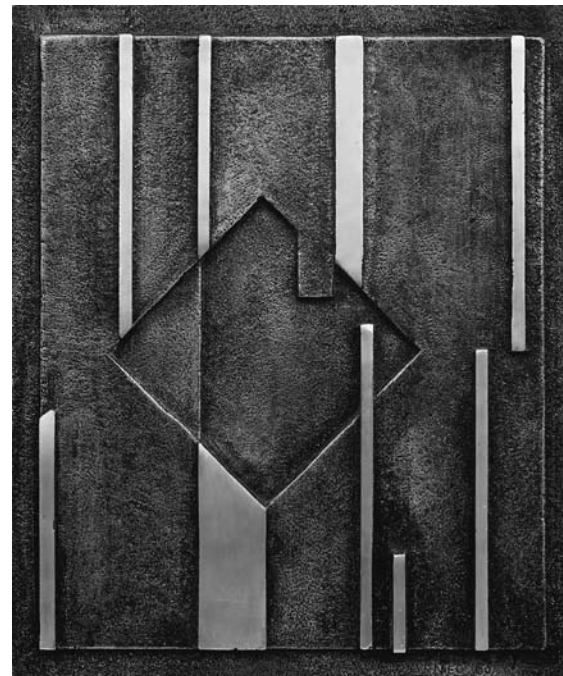




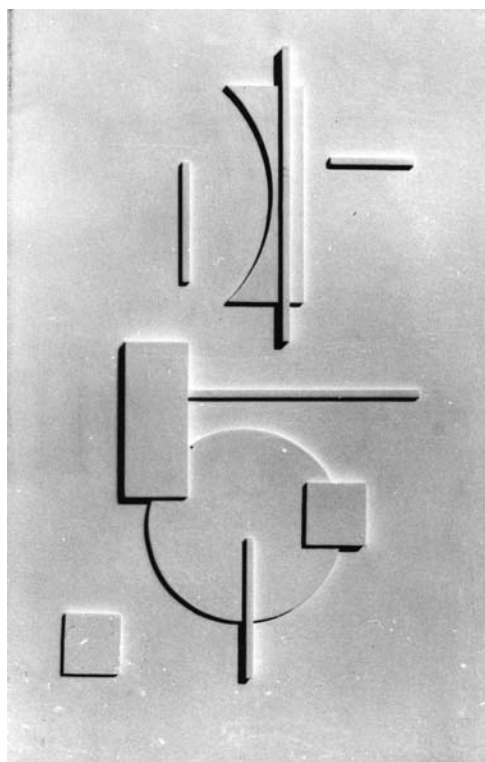
Aleksandar Srniec, *R-11*, crtež



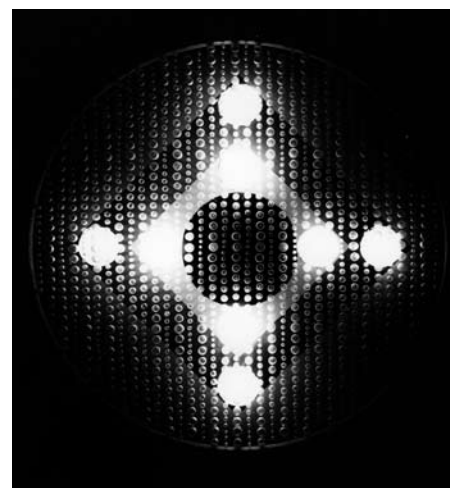
Aleksandar Srniec, *R-11*, ulje, 1960.



Aleksandar Srniec,  
*R-11*, 1960. aluminij,  
361×305 mm  
Kolekcija Sudac



Aleksandar Srniec,  
*R-19*, 1960. drvo,  
554×348 mm



Aleksandar Srniec,  
*Objekt 201168*, 1968.  
iverica, pleksi-staklo,  
žarulje, elektromotor,  
programator  
900×500×60 mm  
MSU

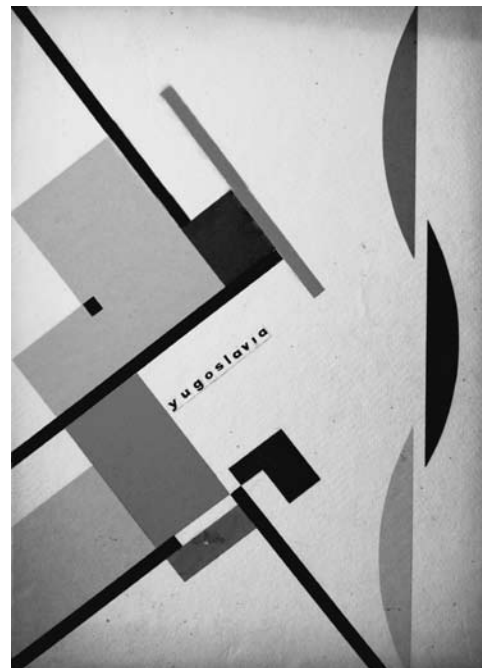
pokrenuta raspoloženjem postšezdesetosmaškog 'velikog odbijanja':

Iako nastaje u sklopu poimanja i prakse umjetnosti obavljene uz uporabu tehnoloških pomagala, postupci i sredstva kojima se u svojim *Luminoplastikama* Srniec služi sasvim su jednostavni. Sustav *Luminoplastike* ustrojen je, naime, tako da se na pokretni ekran ('rotor') iz statična izvora električne energije ('stator') u zatamnjenju galerijskom prostoru projiciraju svjetlosne zrake koje na takvu ekranu izazivaju stalno promjenjive jednobojne ili raznobojne svjetlosne konfiguracije. No, iako je postignut oskudnim materijalnim sredstvima, optički i vizualni učinak tog eksperimenta iznenađujuće je raznolik, bogat, čak i raskošan u svojem svjetlosnom zbivanju. Prvi put u dotadašnjem domaćem umjetničkom iskustvu suočavamo se sa sljedećim problemskim pitanjem: što je, zapravo, u ovom slučaju umjetničko djelo? Sigurno je da to nije ni stator ni rotor, koji nisu ništa drugo nego materijalni

rekviziti koji pridonose efektu nematerijalna svjetlosnog zbivanja; a kada se dovod električne energije isključi, taj efekt prestaje djelovati i umjetničko djelo kao materijalna tvorevina više ne postoji. Srniec se u sve ove operacije upuštao možda prije svega nošen impulsom radoznalosti, igre, iskušavanja nečega i njemu samome dotad neznanu i nepoznata, no u krajnjim točkama svojih pokusa dodirnuo je i pokrenuo vrlo složenu načelnu raspravu o statusu umjetničkog djela, čak i o samoj naravi umjetnosti u epohi njezinih neprestanih, nezaustavljivih i nepredvidivih operativnih i konceptualnih mijena. Od vremena EXAT-a do *Luminoplastike* i dalje Srniec je stalno bio u prvim redovima umjetničkih procesa u kojima su se u središtu njegova djelovanja događale inovacije, pomaci, otvaranja i širenja pojma umjetnosti. Danas mu, punih pola stoljeća od njegovih umjetničkih početaka, sve to valja ubrojiti u nedvojbenju povijesnu zaslugu.



Aleksandar Srnec,  
Predložak za reklamu, 1960.  
206×309 mm  
kombinirana tehnika  
Kolekcija Sudac



Aleksandar Srnec,  
Predložak naslovnice  
časopisa Yugoslavia, 1957.  
331×242 mm  
kolaž  
Kolekcija Sudac



Aleksandar Srnec,  
Časopis Svijet, 1956.  
Kolekcija Sudac

