

EXAT 51 - apstrakcija kao sinonim za slobodu umjetničkog izražavanja

Ososlija, Diana

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:069837>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

Diana Ososlija

**EXAT 51 – apstrakcija kao sinonim za slobodu
umjetničkog izražavanja**

Završni rad

Zadar, 2017.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

EXAT 51 – apstrakcija kao sinonim za slobodu umjetničkog
izražavanja

Završni rad

Student/ica:

Diana Ososlija

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Antonija Mlikota

Zadar,2017.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Diana Ososlija**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **EXAT 51-apstrakcija kao sinonim za slobodu umjetničkog izražavanja** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 10. listopad 2017.

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Pregled dosadašnjih istraživanja	3
3. Ciljevi rada	4
4. Povijesni razvoj apstrakcije.....	4
4.1. <i>Korijeni apstraktne umjetnosti</i>	6
4.2. <i>Vasilij Kandinski i rođenje apstraktne umjetnosti</i>	8
4.3. <i>Suvremena zbivanja na kulturno–umjetničkoj sceni</i>	9
5. EXAT 51 u kontekstu neoavangarde	11
6. Vremenski i politički okvir u kojemu nastaje grupa EXAT 51.....	12
7. Položaj umjetnosti u poslijeratnoj Jugoslaviji.....	13
8. Suvremeni utjecaji i događanja na domaćoj likovnoj sceni	14
9. EXAT 51, 1951.–1956.	16
9.1. <i>Djelovanje pojedinih članova grupe prije njezina osnivanja</i>	16
9.2. <i>Osnivanje grupe EXAT 51 i objava prvog manifesta grupe 1951. godine</i>	18
9.3. <i>Prva izložba slikara EXAT-a 51 i drugi manifest grupe 1953. godine</i>	21
10. Slikarstvo EXAT-a 51	23
10.1. <i>Ivan Picelj</i>	23
10.2. <i>Vlado Kristl</i>	24
10.3. <i>Aleksandar Srnec</i>	25
10.4. <i>Božidar Rašica</i>	26
11. Arhitektura EXAT-a 51	26
12. Značaj umjetnosti grupe EXAT 51 i njezin utjecaj na daljnji razvoj hrvatske umjetnosti	28
13. Zaključak	29
14. Literatura	32

EXAT 51 – apstrakcija kao sinonim za slobodu umjetničkog izražavanja

Sažetak: U završnom radu riječ je o grupi slikara i arhitekata koji su djelovali pod nazivom EXAT 51, što je skraćena punog naziva grupe Eksperimentalni atelje, osnovane 1951. godine objavom njihova prvog manifesta. Iako su djelovali u relativno kratkom razdoblju, od 1951. do 1956. godine, članovi grupe ostvarili su značajan utjecaj na hrvatsku umjetnost poslijeratnog razdoblja, ali i na njezin daljnji tijek. Grupa EXAT 51 svojom se borbom za priznanje apstraktne umjetnosti zapravo borila za slobodu umjetničkog izražavanja, budući da su članovi grupe EXAT-a djelovali u vremenskom i prostornom okviru, kada je umjetnost nakon završetka Drugog svjetskog rata bila pod strogim nadzorom države koja je određivala na koji će se način stvarati umjetnička djela. Dominantna umjetnost socijalističkog realizma prekinuta je djelovanjem grupe EXAT 51, koja je težnjom za novim pristupom umjetničkom stvaranju utemeljenom na sintezi svih umjetnosti, ukidanju razlika između čiste i primijenjene umjetnosti, na eksperimentu i borbi za prihvaćanje apstraktne umjetnosti, postigla pravo na slobodu umjetničkog izražavanja. Utemeljena na značajnim pojavama u povijesnom razvoju apstraktne umjetnosti, poput ruskog konstruktivizma Vasilija Kandinskog, suprematizma Kazimira Maljeviča, neoplasticizma nizozemskog slikara Pieta Mondriana i škole *De Stijl* te *Bauhausa*, ali i na nekim suvremenim pojavama apstraktne umjetnosti, grupa umjetnika, pripadnika EXAT-a, postala je prekretnicom u povijesnom razvoju moderne hrvatske umjetnosti.

Ključne riječi: *EXAT 51, sloboda umjetničkog izražavanja, socijalistički realizam, apstraktna umjetnost*

1. Uvod

Tema je završnog rada djelovanje umjetnika, slikara i arhitekata okupljenih u grupi pod nazivom EXAT 51. Grupa se istaknula kao značajna pojava na hrvatskoj umjetničkoj sceni pedesetih godina, koja je, prema neoavangardnim shvaćanjima umjetnosti, djelovala u skladu s zatečenim okolnostima, kako društvenim tako i političkim. Kako se EXAT 51 javlja nakon Drugog svjetskog rata, kada je umjetnost služila političkoj propagandi i nije postojalo pravo umjetnika na slobodu, grupa predstavlja svojevrsnu prekretnicu na području umjetnosti. Nakon ratnih razaranja, članovi grupe bili su okrenuti obnovi i napretku, pa su u umjetnosti posegnuli za produktivističkim i konstruktivističkim idejama proisteklih iz pravaca umjetnosti postoktobarske ruske avangarde. Grupa je osnovana 1951. godine, kada su objavili svoj prvi manifest, u kojemu jasno ističu svoj program i cilj djelovanja, a to su bili sinteza svih oblika umjetnosti, brisanje granica između čiste i primijenjene umjetnosti i zalaganje za apstraktnu umjetnost. Osobito su isticali umjetnikovu potrebu za radom, istraživanjem i eksperimentom jer jedino tako može se postići nešto novo u umjetnosti. Rad pojedinih članova grupe prije njezina osnivanja bio je usmjeren prema nacrtima za izgradnju umjetničkih paviljona Jugoslavije u zemlji i inozemstvu te njihovu opremanju. Na tim je nacrtima naglasak stavljen na sintezu prostora i objekta u prostoru, odnosno na promišljanje o njihovom međusobnom odnosu i odnosu na promatrača, te je već u ranim radovima nekih od članova razvijena misao o oblikovanju prostora naslijeđena od *Bauhaus*a i *De Stijla*. Nakon toga, 1953. godine održana je i prva izložba apstraktnih slika Vlade Kristla, Ivana Picelja, Božidara Rašice i Aleksandra Srneca u Zagrebu, povodom koje je objavljen i njihov drugi manifest. Izložba je izazvala burne reakcije i negodovanja likovne kritike koja nije prihvaćala apstraktnu umjetnost te je slikarima grupe EXAT zamjerala „nepoštivanje“ tradicije i „zakašnjenje“ apstraktne umjetnosti u odnosu na povijesnu pojavu apstrakcije. Iste godine, u ožujku i travnju 1953. godine, održana je i izložba u Beogradu, kada se nakon još nekoliko izložbi u zemlji, članovi grupe na neki način razilaze i djeluju samostalno.

Cilj je rada istaknuti značenje grupe EXAT 51 i njihova djelovanja unutar jednog vremenskog i političkog okvira koji nije podržavao nove oblike umjetnosti. Unutar takvog okvira istaknuta je borba članova grupe za razvoj i napredak umjetnosti i prevladavanje nekih ustaljenih i tradicionalnih mišljenja ukorijenjenih u povijesti umjetnosti.

Koncepcija rada prati povijesni razvoj apstrakcije, od njezinih začetaka u razvoju svijesti o umjetnosti koja ne treba biti određena pravilima Akademije još za vrijeme romantizma, preko prvih oslobođenih rukopisa impresionističkih i postimpresionističkih

umjetnika poput Claudea Moneta, Paula Cezannea i Georges-a Seurata, sve do rođenja apstraktne umjetnosti u djelima Vasilija Kandinskog, a zatim i Kazimira Maljeviča i Pietra Mondriana. U radu su obuhvaćene i povijesne prilike koje su se osobito na području politike događale neposredno prije djelovanja grupe EXAT 51, a koje su značajne za kontekst njihova nastanka u određenom vremenskom i prostornom okviru. Istaknuti su i ciljevi rada i ideologija grupe, objavljenih u njihova dva manifesta, te posredni i neposredni utjecaji pojedinih grupa i pravaca na grupu. Naposljetku, slijedi i poglavlje o slikarstvu i arhitekturi EXAT-a 51 te poglavlje o značenju grupe u okviru hrvatske povijesti umjetnosti, a potom i zaključak s obuhvaćenim najznačajnijim postavkama grupe te vlastiti osvrt na pojavu EXAT-a i njihov doprinos oblikovanju suvremene likovne scene u Hrvatskoj.

2. Pregled dosadašnjih istraživanja

O grupi EXAT 51 pisalo se i raspravljalo još za vrijeme njezina nastanka, pa postoje brojna svjedočanstva o odjeku koji je imala tada u javnosti. Nakon objavljivanja prvog Manifesta 1951. godine, poticajem časopisa *Pogledi* dolazi do otvaranja rasprava održanih od ožujka do svibnja 1952. godine u Klubu sveučilišnih nastavnika gdje se raspravljalo o pitanju apstraktne umjetnosti. Na njima su sudjelovali Rudi Supek i Grgo Gamulin kao žestoki oponenti apstraktne umjetnosti.¹ Nakon prve izložbe slikara EXAT-a i objave drugog manifesta 1953. godine osvanuli su brojni tekstovi kritičara, koji već tada, kao i danas imaju važnu ulogu u shvaćanju pojma apstraktne umjetnosti, kao i o prihvaćanju takve umjetnosti u tadašnjem vremenu i prostoru. Osobito se ističu tekstovi Miće Bašičevića *Jezik apstraktne umjetnosti* (Krugovi, 4, 1953.) i Rudija Supeka *Konfuzija oko astratizma* (Pogledi, 6, 1953.). Uz to, značajan je i tekst Vjenceslava Richtera *Kristl, Picelj, Rašica, Srnec* (Bulletin JAZU, 3–4, 1953.), a danas nam je dostupan i jedan tada napisani, ali neobjavljeni tekst Radoslava Putara namijenjen *Narodnom listu* pod naslovom *Izložba grupe EXAT*.² Jedan od autora koji se ponajviše bavio problematikom grupe bio je Jerko Denegri. Objavivši nekoliko monografija i veći broj članaka, on je vrlo studiozno pristupio samoj tematici. Jedno od najznačajnijih njegovih djela za poznavanje tematike EXAT-a 51 je monografija iz 1979. godine pod naslovom *EXAT-51: 1951.-1956.*, nastala u suradnji s Želimirom Koščevićem. Godine 1985. izdane su knjige Zdenka Rusa *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1* i *Apatraktna umjetnost u Hrvatskoj 2* Jerka Denegrija, u kojima su iznesene neke opće postavke o apstraktnoj umjetnosti i njezinu razvoju u hrvatskoj umjetnosti s istaknutim pojedincima i grupama, među kojima značajno mjesto zauzima EXAT 51. Godine 2000. Jerko Denegri objavljuje drugu monografiju pod nazivom *EXAT 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, u kojoj, pored već ustanovljenih, donosi nova saznanja i zaključke. Retke posvećene grupi EXAT 51 u brojnim časopisima također je, između ostalih, posvetio Jerko Denegri. Napisao je sljedeće članke: *EXAT 51: u međunarodnom i domaćem okruženju* u časopisu *Riječi* (4, 2002.), *Neoavangarda u hrvatskoj umjetnosti 50-tih i 60-tih godina: skupine EXAT 51 i Gorgona* u časopisu *Republika* (12, 2003.), *Primjeri neoavangardi u hrvatskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina: skupine EXAT 51 i Gorgona* u časopisu *Novi Kamov* (4, 2003.) i *EXAT 51 u međunarodnom i domaćem okruženju* u časopisu *Život Umjetnosti* (71/72, 2004.). Svoj članak EXAT-u u časopisu *Život umjetnosti* posvetio je i

¹J. DENEGRİ, 1979., 63.

²J. DENEGRİ, 2000., 87.

Marijan Susovski pod naslovom *EXAT 51 - europski avangardni pokret: umjetnost - stvarnost - politika* (71/72, 2004.). O političkoj situaciji na području Jugoslavije i njezinu utjecaju na umjetnost nakon Drugog svjetskog rata pisao je Ivica Župan u djelu *EXAT 51 i drug[ov]i: hrvatska umjetnost i kultura u promijenjenim prilikama ranih pedesetih godina 20. stoljeća* (2005.).

3. Ciljevi rada

Cilj rada određen je naslovom u kojemu je istaknuta važnost slobode u umjetničkom izražavanju. Na temelju glavnih postavki i ciljeva grupe EXAT 51 te primjeru njihova rada u određenom vremenskom i prostornom okviru, u ovome radu želi se istaknuti važnost pojedinaca i grupa za ostvarivanje prava na slobodu umjetničkog izražavanja, koja je kroz povijest umjetnosti mnogo puta bila ograničavana ili čak, posredstvom politike, zabranjivana.

4. Povijesni razvoj apstrakcije

Razvoj apstraktne umjetnosti možemo podijeliti na nekoliko stupnjeva: otkriće apstrakcije, razvoj apstraktne umjetnosti između dva svjetska rata, evolucija modernističke apstrakcije nakon Drugog svjetskog rata, kritika i dekonstrukcija apstrakcije u minimalnoj i konceptualnoj umjetnosti te apstrakcija u postmodernizmu.³ O posljednja dva stupnja razvoja neće biti govora u radu budući da oni izlaze iz vremenskog okvira koji je značajan za razumijevanje apstraktne umjetnosti u Hrvatskoj na primjeru grupe EXAT 51.

Pojava apstraktne umjetnosti najavljena je već u kasnim impresionističkim slikama Claudea Moneta, postimpresionističkim pejzažima Paula Cezannea, poentilističkim kompozicijama Georges Seurata, analitičkom kubizmu Pabla Picassa i Georges Braquea, futurističkim kompozicijama Giacoma Balle.⁴ Prvim apstraktnim slikama smatraju se radovi Vasilija Kandinskog nastali između 1910. i 1914. godine.⁵ Pored njega, neposredno prije Prvog svjetskog rata, kao i za vrijeme rata apstraktnom umjetnošću bavili su se i ruski umjetnici Kazimir Maljevič, Vladimir Tatlin i Naum Gabo, te Piet Mondrian, Theo van Doesburg i Georges Vantongerloo – osnivači grupe *De Stijl*.

Između dva svjetska rata nastaju različiti pokreti i škole apstraktne umjetnosti, među kojima je jedna od značajnijih grupa *De Stijl* (1917.–1920.). Riječ je o grupi nizozemskih umjetnika i arhitekata, koja se dvadesetih godina pretvorila u međunarodni konstruktivistički pokret u kojemu su, uz osnivače, surađivali francusko–njemački slikar i kipar Jean Arp, ruski

³ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 59.

⁴ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 59.

⁵ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 59.

suprematist i konstruktivist El Lissitzky te njemački dadaist i konstruktivistički filmski autor Hans Richter.⁶ Ono što je *De Stijl* uveo u apstraktnu umjetnost bili su Mondrianov koncept neoplasticizma, utemeljen na metafizičkoj deduktivnoj teoriji slikarstva, koje je bilo izraz apsolutnog likovnog i geometrijskog poretka naturalističkog svijeta i van Doesburgov koncept elementarizma, zasnovan na dekonstrukciji neoplastičkog kompozicijskog principa vertikalnih i horizontalnih linija s osnovnim bojama i uvođenjem dinamičkih dijagonalnih linija.⁷

U Njemačkoj je tada bila aktualna škola *Bauhaus* (1919.–1933.), čija se nastava temeljila na apstraktnoj umjetnosti. Bila je to eksperimentalna umjetnička i arhitektonska škola koja je započela s ekspresionističkim konceptom *Gesamtkunstwerk*a, a tijekom dvadesetih se transformirala u konstruktivističku školu. Teorijsku strukturu apstraktnog slikarstva škole *Bauhaus* razradili su Johannes Itten, Vasilij Kandinski i Paul Klee, te se oni nalaze u posebnim izdanjima biblioteke same škole, a prošireni su na fotografiju, film, kazalište, balet, tipografiju, dizajn i arhitekturu. Tome je značajno pridonio mađarski konstruktivist Laszlo Moholy Nagy, zahvaljujući kome je jedan od temeljnih principa *Bauhaus*a – konstruktivizam – postao univerzalnim principom vizualnog oblikovanja.

S pojavom apstrakcije u Rusiji vežemo pojam suprematizam Kazimira Maljeviča. On je razvio radikalnu slikarsku apstrakciju direktnog predočavanja osjećaja bespredmetnosti, za što je najpoznatiji primjer njegova slika *Bijelo na bijelom* (1918.).⁸ Razvija se i konstruktivizam s težnjom prevladavanja granica slikarstva i skulpture uvođenjem konstruktivne metode oblikovanja u industriju, dizajn i arhitekturu.

Nakon Drugog svjetskog rata, između 1945. i 1965., apstraktna umjetnost razvijala se u širim okvirima egzistencijalizma, visokog modernizma i neoavangarde.⁹ Unutar apstraktnu umjetnosti javljaju se pokreti koji se mogu povezati s egzistencijalističkim i ekspresionističkim slikarstvom, a to su lirski apstrakcija, apstraktni ekspresionizam, slikarstvo akcije i enformel. Ono što povezuje spomenute pokrete su, prije svega, »emimetičko prikazivanje, ekspresivnost poteza, odnosno geste, umjetničko djelo kao odraz duhovnog i psihološkog doživljaja koji je u skladu s egzistencijalističkom filozofijom.

Visoki modernizam nakon Drugog svjetskog rata razvio se u djelima umjetnika koji su bili kritički nastrojeni prema lirskoj apstrakciji, apstraktnom ekspresionizmu i enformelu.

⁶ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 60.

⁷ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 60.

⁸ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 60.

⁹ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 61.

Umjetnici sada stvaraju monokromne slike velikih dimenzija, no nastaju i one u kojima se nazire ili je već razvijena geometrijska struktura unutar monokromnog polja slike. Najznačajniji predstavnici monokromnog slikarstva u Europi jesu Yves Klein, Piero Manzoni i njemačka grupa *Zero*. Za američko slikarstvo monokromije u literaturi pojavljuju se još i nazivi postslikarska apstrakcija, slikarstvo obojenog polja i slikarstvo tvrdih rubova. Njega karakterizira redukcija iluzionističkih i ekspresionističkih oblika izražavanja na čista i autonomna likovna rješenja.¹⁰ Predstavnici su takve vrste slikarstva Ellsworth Kelly, Morris Louis, Julius Olitski, Kenneth Noland i Frank Stella. U skulpturi dolazi do redukcije i pročišćavanja organskih, vitalističkih i metaforičkih oblika koji se temelje na strukturalnosti i ostvarivanju autonomne likovne forme. Istaknuti je predstavnik američki kipar David Smith, a u europskom mjerilu izrazito su značajni zagrebački kipari Ivan Kožarić, Branko Ružić, Vojin Bakić i Vjenceslav Richter.

U okvirima neoavangarde pedesetih i šezdesetih godina apstraktna umjetnost razvijala se u neokonstruktivizmu i konkretnoj poeziji. Za razliku od egzistencijalističke i ekspresionističke apstrakcije i apstrakcije visokog modernizma, u neoavangardi strategije apstraktnosti proširene su izvan područja slikarstva i skulpture na grafiku, ambijentalnu umjetnost, fotografiju, film, književnost, sinteze umjetnosti i tehnologije.¹¹

4.1. Korijeni apstraktnosti

Apstraktna umjetnost javlja se kao odgovor na burna povijesna zbivanja kao što je to slučaj s mnogim pokretima i pravcima od samog početka povijesnih avangardi. Povijesni tijek razvoja apstrakcije, međutim, daleko je složeniji te seže puno prije nama poznatog i u povijesti umjetnosti ustanovljenog datuma „rođenja“ apstraktnosti. Naime, teoretska predodžba o apstraktnom likovnom izrazu postojala je već stotinjak godina prije prvih realizacija u Münchenskom krugu *Der Blaue Reiter*.¹² Još u vrijeme romantizma javlja se ideja o novoj umjetnosti oslobođene vidljive stvarnosti i njezina naturalističkog prikazivanja. Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* Ludwiga Tiecka, predstavnika rane faze njemačkog romantizma, djelo je o putovanjima (fiktivnog) slikara Franza Sternbalda, objavljenog 1798. godine.¹³ U romanu je izrazito zanimljiv citat u kojemu jedan od likova izlaže svoj način razmišljanja o ondašnjem slikarstvu i o onome kakvo bi slikarstvo po njemu trebalo biti:

¹⁰ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 61.

¹¹ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 61.

¹² V. ŽMEGAČ, 2012., 11.

¹³ V. ŽMEGAČ, 2012., 11.

„Nadošla je večer, zablistalo je lijepo nebo sa svojim divnim, šaroliko obasjanim oblacima ponad nje. „Zamisli“, nastavi Rudolph, „kad biste vi slikari meni mogli prikazati nešto poput toga prizora, rado bi se odrekao vaših živahnih scena iz priča, vaših strastvenih i bujnih predočavanja raznih junaka. Mojoj bi duši veći čar i zadovoljstvo pružale snažne boje bez nekog ispričanog sadržaja, ova zlaćano obasjana zračna priviđenja; rado bi zanemario radnju, građu, strast i likovnu kompoziciju kad biste, poput darežljive prirode, ružičastim ključem otvorili put prema mom zavičaju, gdje prebivaju slutnje djetinjstva, i prema čarobnoj zemlji gdje u zelenom, azurnom moru lebde prozračni snovi, gdje se svjetlosni oblici kreću između plamtećih cvjetova, pružajući nam ruke koje bismo stavili na srce. Dragi prijatelju, kad biste mogli ovu čudesnu glazbu, koju nebo danas stvara, pretočiti u svoje slikarstvo! No vama manjkaju boje, a neki konvencionalni sadržaj nažalost je ono što se od vas traži.“¹⁴

Ovaj citat svjedočanstvo je kako apstraktna umjetnost nije samo proizvod modernosti. Apstraktna umjetnost kao izraz umjetničke slobode javlja se u svijesti umjetnika mnogo ranije, stoga je njezin povijesni razvoj veoma složen. Korijene apstrakcije možemo pratiti u razvoju poetike romantizma i opće teorije umjetnosti koja je zastupnike romantizma zaokupljala više nego ikoju prethodnu generaciju jer su romantička shvaćanja otvarala nove, individualističke obzore, dok je poetika sve do druge polovice 18. stoljeća bila pretežno sapeta pravilima iz tradicije antičke i renesansne retorike.¹⁵ Naime, poznato nam je kako je romantizam prvi pokret koji se usprotivio tradicionalnom shvaćanju slikarstva po principu fotografskog bilježenja stvarnosti te je, samim time, „okrenuo leđa“ tadašnjim Akademijama koje su takvo slikarstvo podučavale i na taj način otvorio put vlastitom izričaju. „Za nove težnje posebno je značajna okolnost da su i slikari i književnici, osobito pjesnici lirskog izraza, oduševljeno prihvatili mišljenje (razrađeno u nastavku Tieckova djela) da upravo glazba zbog svoje apstraktnosti, to jest neovisnosti o iskustvenim ili tradicijski potvrđenim sadržajima, može poslužiti kao univerzalni model za stvaralačku slobodu. Tako slikarstvo može poći putem koje je zacrtalo teoretsko poglavlje Tieckova romana, a poezija se može posve osloboditi retoričkog tereta i slobodno se predati stilskoj muzikalizaciji. U Tieckova velikoga književnog i filozofskog suvremenika Novalisa¹⁶ pojavljuju se u poetskim tekstovima čak i iskustvena nepodudarnost boja i empirijskih predmeta, što upućuje na sve

¹⁴ V. ŽMEGAČ, 2012., 11.

¹⁵ V. ŽMEGAČ, 2012., 12.

¹⁶ Novalis je pseudonim njegova pravog imena Georg Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg. Bio je filozof i književnik u razdoblju njemačkog ranog romantizma.

jasniju tendenciju koja vodi prema samobitnosti jezične izražajnosti, oslonjene na princip autonomnosti u glazbi.¹⁷ Glazba je, prema romantičarima, među kojima je i Novalis, zauzela vodeće mjesto u umjetnostima, odnosno hijerarhijskoj teoriji umjetnosti koju su oni zastupali. To je bilo tako, budući da se jedino glazbom svijet mogao prikazati na način koji nije mimetički. U slikarstvu je to bilo teže postići. Ono se temeljilo na opisnosti, prikazivanju svijeta na način koji bi promatraču bio prepoznatljiv i kao takav shvatljiv. Nakon romantičara, korijene apstraktne umjetnosti možemo, kako je već spomenuto, pronaći u djelima Claudea Moneta, Paula Cezannea i Georges-a Seurata. Ti su umjetnici istraživanjem i eksperimentiranjem u mediju slikarstva znatno pridonijeli razvoju slobode umjetničkog izražavanja koje je oslobođeno od pravila akademskog načina slikanja. Iako između impresionističkog, odnosno postimpresionističkog slikarstva i neoavangardnog apstraktnog slikarstva stoji pozamašan vremenski odmak – Monet, Cezanne i Seurat pioniri su novog načina u slikarstvu, bez kojeg bi njegov daljnji razvoj, posebno onaj u smjeru apstrakcije bio nezamisliv.

4.2. Vasilij Kandinski i rođenje apstraktne umjetnosti

Godine 1910. Vasilij Kandinski naslikao je prvi apstraktni akvarel: mrlje boja dinamički raspoređene po nalogu „unutrašnje nužnosti“ koja „zapovjednički određuje formu“.¹⁸ Akvarel Vasilija Kandinskog označava prekretnicu u povijesti umjetnosti kada se umjetnik u potpunosti oslobodio mimetičkog prikazivanja prirode, odnosno stvarnosti. Umjetnik sada stvara po načelu „unutrašnje nužnosti“, svog vlastitog viđenja zbilje, a ne njezina pukog oponašanja.

Vasilij Kandinski najveći je dio svog stvaralačkog života proveo u Münchenu i u gradovima u kojima je djelovao *Bauhaus*. Njegovo glavno teoretsko djelo, knjiga *O duhovnome u umjetnosti* (*Über das Geistige in der Kunst*, napisana 1910., objavljena 1911., a datirana 1912.) nije samo svjedočanstvo o osobnim estetskim uvjerenjima nego i teorijski razrađen manifest skupine *Plavi jahač*.¹⁹ Djelo *O duhovnom u umjetnosti* izrazito je značajno za razumijevanje povijesnog razvoja apstrakcije, odnosno sam njezin početak. Po svojim filozofskim uvjerenjima Kandinski jedan je od najžešćih protivnika glavnih misaonih stajališta devetnaestoga stoljeća: materijalizma i pozitivizma.²⁰ Materijalistički svjetonazor naziva noćnom morom koja pritišće slobodu duha, a, prije svega, nijeće samobitnost ljudskog

¹⁷ V. ŽMEGAČ, 1012., 12.

¹⁸ Z. RUS, 1985., 7.

¹⁹ V. ŽMEGAČ, 2012., 12.

²⁰ V. ŽMEGAČ, 2012., 13.

stvaralaštva koje se uzdiže nad razinu puke znanstvene i tehničke pragmatike.²¹ Filozofska uvjerenja dovela su ga do shvaćanja o umjetnosti koja ne treba biti prikazivačka kako bi prenosila određenu poruku. Za njega je umjetnost izmijenjeno stanje stvarnosti ili to stvarnost uopće nije, a u umjetnosti je ključna duhovnost jer jedino pomoću nje umjetnik može postići apsolutnu slobodu u svom izričaju.

Kandinski u svom poglavlju pod naslovom *Die Pyramide*, poput romantičara koji su mjesto na vrhu piramide dodijelili glazbi – umjetnosti koja je neopterećena mimetičkim principom, poistovjećuje glazbu i njezinu slobodu s apstraktnim težnjama u slikarstvu. Likovna umjetnost kao takva izraz je duhovnosti umjetnika, njegovo vlastito viđenje i njegova vlastita ekspresija koja se može oblikovati vlastitim bojama i oblicima, a ne onima koji su zadani u prirodi. Kandinski je uvidio kako je glazba oslobođena od oponašanja stvarnosti te je postigla autonomnost i neovisnost izraza, kakvo je moguće postići i u slikarstvu.

Značajno je i pitanje promatrača apstraktne umjetnosti, odnosno njegovih asocijacija kojima Kandinski također posvećuje pažnju. Naime, promatrač je navikao poistovjetiti boje s pojavama u prirodi, pa tako plavo asocira na nebo, crveno na vatru, zeleno na travu i slično. To nikako nije moguće izbjeći, no način povezivanja boja na apstraktnoj slici s onima u prirodi nikako nije bit apstraktne umjetnosti, a to je stvaralačka sloboda. Apstrakcija nije sklona psihologizaciji (koja je zapravo derivat pozitivističke znanosti)²², štoviše ona se njoj opire.²³

4.3. Suvremena zbivanja na kulturno-umjetničkoj sceni

Vasilij Kandinski izrazito je značajna osobnost u povijesti moderne umjetnosti, no nikako nije i izolirana pojava na tadašnjoj umjetničkoj sceni. Iste godine, koja se smatra začetkom apstraktne umjetnosti (1910.), pariški kubizam donosi jednu radikalnu tvorevinu, Picassov portret glasovitog kolekcionara suvremenog slikarstva Daniel-Henryja Kahnweilera, koji se posve odriče konvencionalne portretne mimeze u korist oblikovne samobitnosti.²⁴ U Beču je te godine Sigmund Freud objavio ciklus predavanja koji su prvi sažetak njegovih istraživanja (*Über Psychoanalyse*), dok je Arnold Schönberg publicirao ciklus kratkih klavirskih skladbi (*Der Klavierstücke*, op 11), koji obilježava korjenit prijelom na području

²¹ V. ŽMEGAČ, 2012., 13.

²² Kandinski je, poput ostalih članova grupe *Plavi jahač*, bio proteorijski i filozoski orijentiran. Njegova izjava: „Sretan svijet stvara realističku umjetnost, a nesretan apstraktnu“ u opoziciji je s pozitivizmom.

²³ V. ŽMEGAČ, 2012., 15.

²⁴ V. ŽMEGAČ, 2012., 17.

glazbenih načela: pokazao je put koji glazbu posve udaljuje od baštinjenih sustava durskih i moltskih ljestvica u horizontalnom i vertikalnom pogledu.²⁵

U povijesnom razvoju apstrakcije važno mjesto pripada još jednom umjetniku, Kazimiru Maljeviču. On je, prema riječima jednog tadašnjeg kritičara, bez topova uništio slikarstvo.²⁶ I on se, poput Kandinskog, oslobodio figuralnosti. Njegov „izlet“ u apstraktnu umjetnost obilježen je potpunim odsutstvom predmetnoga svijeta, supremacijom čiste emocije.²⁷ Njegov suprematizam odnosi se na potpunu nadmoć čistih likovnih vrijednosti, na nadmoć boje i oblika iskazujući nadmoć emocije nad realnošću oblika. Dva djela Kazimira Maljeviča uzdrmala su svijet umjetnosti i tradicionalno shvaćanje slikarstva. Riječ je o njegovim dobro poznatim kvadratima. Godine 1915. javnost je u Sankt Peterburgu (tada Petrogradu) na izložbi suprematista upoznala *Crni kvadrat*, uokviren bijelim kvadratom, a 1917. godine naslikao je *Bijelo na bijelom* i doveo sve do pomisli o kraju slikarstva.²⁸ Iako se kompozicija *Bijelo na bijelom* smatrala krajnjom točkom apstrakcije, Maljevič ipak u djelu ostavlja trag svoje ruke, kvadrat nije pravilno geometrijski oblikovan, dapače blago je zakrivljen, a niti nijanse bijelog nisu iste.

S druge strane, još se jedan umjetnik istaknuo radikalizmom apsolutne forme i apsolutne boje. Bio je to Piet Mondrian. Apsolutna boja i apsolutna forma dvije su granične situacije kojih se u svom slikarstvu dotaknuo te time izlučio proces apstrahiranja i ujedno obznanio uznemirujuću treću mogućnost – kraj slikarstva.²⁹ Mondrian je djelovao u „nizozemskoj školi“ *De Stijl*, gdje je, uz njega, glavni predstavnik bio Theo van Doesburg. Mondrian, uz Kandinskoga, najpoznatiji je majstor apstrakcije u njezinoj prvoj generaciji, a teoretskim spisima objavljenim u kolekciji *Bauhausa*, s čijom se školom dovodi u vezu, označava apstraktnu umjetnost za razliku od svake druge, one „naturalističke“, jedinom koja je doista *konkretna*.³⁰ On je u svojim djelima nastojao provesti krajnju redukciju, ograničiti se, kako je rekao, na susrete horizontalnih i vertikalnih linija koje grade kromatske i akromatske svjetove, u kojima od „pravih boja“ dominiraju temeljne boje - crvena, plava i žuta.³¹ Mondrian je u toj krajnjoj redukciji možda bio i najradikalniji. Jednom je zaključio kako je budućnost umjetnosti njezin kraj. To je objasnio činjenicom da kada se u stvarnom životu

²⁵ V. ŽMEGAČ, 2012., 17.

²⁶ V. ŽMEGAČ, 2012., 18.

²⁷ Bila je to jedna od faza njegova stvaralaštva, budući da je sâm Maljevič započeo s figuralnom umjetnošću kojoj se kraju svoga djelovanja ponovno vratio.

²⁸ V. ŽMEGAČ, 2012., 18.

²⁹ Z. RUS, 1985., 7.

³⁰ V. ŽMEGAČ, 2012., 19.

³¹ V. ŽMEGAČ, 2012., 19.

postigne ravnoteža, umjetnost će postati dio tog života. Stoga je neoplasticizam kao strukturalni princip trebalo proširiti na sva područja života, što je ostvareno, prije svega, kroz odgovarajuću arhitekturu i dizajn, a upravo je *De Stijl* preko arhitekture izvršio glavni utjecaj na modernu umjetnost.³²

S tridesetim godinama glavni tijek zbivanja i povijesti apstraktne umjetnosti seli se iz Weimara i Nizozemske u Pariz. Osniva se grupa *Cercle et Carre* i časopis istog imena, a odmah zatim grupa *Abstraction – Creation* (1932.–1936.), koja je činila sintezu imena i ideologije konstruktivizma, *Bauhausa* i *De Stijla*.³³

5. EXAT 51 u kontekstu neoavangarde

U ranom poslijeratnom razdoblju, na tada obnovljenoj europskoj kulturnoj i umjetničkoj sceni došlo je do izričaja – smatra Giulio Carlo Argon – „kritičko preispitivanje velikih tema prve polovine stoljeća“. Jedna od takvih tema jest „povratak principu forme“, a to konkretno znači povratak preispitivanju naslijeđa pokreta utemeljenih na tom principu, u ovom slučaju spomenuti talijanski kritičar izričito navodi naslijeđa *De Stijla* i *Bauhausa*.³⁴ Kada govorimo o apstraktnoj umjetnosti u Hrvatskoj, važno je spomenuti i rusku avangardu i njezine pravce konstruktivizam i produktivizam koji su također izvršili snažan utjecaj na naše glavne predstavnike neoavangardne apstraktne umjetnosti – članove grupe EXAT 51. Uzroke nastanka EXAT-a 51 kao neoavangardnog fenomena na hrvatskoj likovnoj sceni treba tražiti u suvremenim povijesnim prilikama u kojima su se sami članovi zatekli, o kojima će biti više govora u poglavlju o vremenskom i političkom okviru u kojem nastaje grupa. Prema riječima Ješe Denegrija, EXAT 51 možemo smatrati autentičnim neoavangardnim fenomenom upravo zbog „vlastitih uzroka nastanka u konkretnim povijesnim prilikama i u određenom kulturnom i umjetničkom prostoru“, te zbog „radikalizacije poimanja umjetnosti na temelju kojih se očituju dubinska i načelna odstupanja u odnosu na ostala njima istodobna umjetnička zbivanja u vlastitoj sredini“.³⁵ EXAT 51 donosi novinu u hrvatsku umjetnost pedesetih godina, on je određena prekretnica u razvojnom tijeku hrvatske povijesti umjetnosti zbog čega se razlikuje od suvremenih strujanja na umjetničkoj sceni, a svoj uzor nalazi u povijesnim avangardama, ali i u nekim suvremenim strujanjima u europskoj umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata.

³² Z. RUS, 1985., 7–8.

³³ Z. RUS, 1985., 9.

³⁴ J. DENEGRI, 2002., 144.

³⁵ J. DENEGRI, 2003. 38–39.

6. Vremenski i politički okvir u kojemu nastaje grupa EXAT 51

Grupa EXAT 51 nastala je i djelovala pedesetih godina 20. stoljeća, neposredno nakon Drugog svjetskog rata, na prostoru tadašnje Jugoslavije, koja je sve do 1948. godine bila pod političkom dominacijom bivšeg Sovjetskog saveza. Upravo takav vremenski i politički okvir nije nimalo pogodovao zamislima i svjetonazorima članova grupe koji su bili u sukobu s tada dominantnim načinom prikazivanja umjetnosti u skladu s načelima socijalističkog realizma. Stoga je za razumijevanje položaja umjetnosti važno objasniti utjecaj koji je imao politički sustav s ondašnjim predsjednikom Josipom Brozom Titom koji je upravljao svim područjima ljudske djelatnosti, pa tako i na umjetnost, upravo u vrijeme jugoslavenske zavisnosti o Staljinovu Sovjetskom savezu.

Najznačajnija osobnost na tadašnjoj političkoj sceni Jugoslavije bio je Josip Broz Tito (1892.–1980.), koji je nastojao u Staljinovoj maniri zagospodariti zemljom te širenjem jugoslavenskih granica učvrstiti socijalizam na Balkanu.³⁶ Razdoblje između 1947. i 1948. godine, Stanko Lasić nazvao je „vremenom nasilne ideologizacije cjelokupnog života“.³⁷ U tom kratkom razdoblju Komunistička partija Jugoslavije u potpunosti je preuzela sovjetski sustav upravljanja te je uspostavila nadzor nad svim područjima života, kako javnog, tako i privatnog. Tako je komunistički režim provodio nacionalizaciju privatnih obrtničkih i ugostiteljskih objekata, metodama zastrašivanja tjerali su seljake u seljačke radne zadruge, a okomili su se i na vjernike nastojeći ih upotpunosti izbrisati iz područja javnosti, što su provodili zabranom vjeronauka, zabranom objavljivanja vjerskog tiska, kao i oduzimanjem crkvene imovine. Bilo je to, u umjetnosti, razdoblje vlašću nametnutog socijalističkog realizma, koja je takvu vrstu umjetnosti učinila službenom, državnom. Nije postojala individualna sloboda čovjeka, njegovo pravo na vlastito mišljenje, pravo na govor. Tako je i umjetnost živjela unutar nametnutih granica, a umjetnicima je bilo zabranjeno njihovo osnovno pravo, pravo na slobodu umjetničkog izražavanja.

Između 1948. i 1952. godine, emancipacijom od „Moskve“, korjenito se mijenjala politička, kulturološka i umjetnička slika Jugoslavije i posebice Hrvatske, koja po Denegriju, donosi „otvoreniju i pomirljiviju atmosferu“, kada Jugoslavija mora oblikovati novu političku poziciju i strategiju prema dominantnim blokovima.³⁸ Naime, i prije ključne 1948. godine došlo je do svojevrsnog zahlađenja u odnosima između Jugoslavije i Sovjetskog saveza. Titova „žed“ za širenjem teritorija i jačanjem Jugoslavije na području Balkana sve je više

³⁶ I. ŽUPAN, 2005., 37.

³⁷ I. ŽUPAN, 2005., 38–39.

³⁸ I. ŽUPAN, 2005., 44.

stajala na putu Staljinu i njegovoj politici kojoj nikako nije išlo u prilog jačanje bilo koje od satelitskih država, kao što je to bila Jugoslavija. Konačan raskid sa Sovjetskim savezom nastupio je 1948. godine Rezolucijom Informbiroa. Jugoslavija je prestala biti satelitskom državom Sovjetskog saveza, a kao posljedica toga nastupila je velika kriza zemlje na području ekonomije i gospodarstva. Sovjetski savez odlučio je kazniti Tita i Jugoslaviju prekidom svih međudržavnih odnosa i vojnom i ekonomskom blokadom na jugoslavenskim granicama. Zaustavljen je dotadašnji razvitak zemlje, pogotovo onaj na gospodarskom planu što je dovelo do nestašice hrane i sveopćeg nezadovoljstva stanovništva. Krajem rujna 1948. godine SSSR službeno je ukinuo sporazum o suradnji i međusobnoj pomoći potpisan travnju 1945. godine, a sovjetski sateliti poništili su brojne ugovore o prijateljstvu i suradnji s Titom i Jugoslavijom.³⁹

Zbog navedenih događaja Jugoslavija je bila prisiljena obratiti se za pomoć Zapadu, odnosno SAD-u. Okretanje Zapadu donijelo je značajne promjene, ne samo u ekonomskom i vojnom smislu, već su se, ugledanjem na zapadna postignuća proširila obzorja na području umjetnosti. Zbog očekivanja njihove financijske i vojne pomoći, bez koje u tom trenutku nije mogla opstati, Jugoslavija korjenito mijenja svoj inicijalno neprijateljski stav prema vrijednostima i demokraciji Zapada, modernizmu i zapadnom stvaralaštvu, koje, u određenoj mjeri, naposljetku preuzima.⁴⁰ No, okretanje Zapadu nikako nije značilo korjenite promjene u politici Jugoslavije, pa su se umjetnici itekako morali sami izboriti za pravo na vlastiti izričaj.

7. Položaj umjetnosti u poslijeratnoj Jugoslaviji

Na umjetnost nakon Drugog svjetskog rata, kada je Jugoslavija postala državom satelitom SSSR-a, u prvom je redu utjecala politika. Ona je imala dominantnu ulogu u određivanju i usmjeravanju umjetničke proizvodnje, zbog čega je u potpunosti „zabranjeno“ pravo umjetnika na slobodu umjetničkog izražavanja. Jugoslavija je, poput ostalih sovjetskih satelita, imala određenu inačicu direktivne i dogmatske prakse, utemeljene pretežno na akademskom eklekticismu izrazito reakcionarna stilskog naboja.⁴¹ U Hrvatskoj je umjetnost socijalističkog realizma također preuzela vodeću ulogu u poslijeratnom razdoblju, a najviše je ostvarena u spomeničkoj skulpturi. Tako je bilo zbog činjenice da je jedino u reprezentativnom mediju kiparstva takva umjetnost mogla ispuniti svoj zadatak i konačni cilj, a to je utjecaj na svijest pojedinca kojemu je usmjerena.

³⁹ I. ŽUPAN, 2005., 52.

⁴⁰ I. ŽUPAN, 2005., 61.

⁴¹ I. ŽUPAN, 2005., 89–90.

Nakon Rezolucije Informbiroa i okretanja Zapadu, politička orijentacija u Jugoslaviji ostaje ista, i dalje je riječ o jednopartijskom sustavu s autokratskom Titovom vlašću. No, u umjetnosti i kulturi događaju se određeni pomaci. Postupno dolazi do unapređenja zemlje, demokratizacije društva i slično, mnogo se ulaže u znanost, obrazovanje, urbanizam, arhitekturu i široko područje kulturnog i umjetničkog stvaralaštva. Unatoč tome, bitno je spomenuti kako su se promjene odvijale pod budnim političkim nadzorom i ništa se nije prepuštalo slučaju.

Od 1950. godine postupno se mijenja svijest o umjetnosti, šire se vidici, a umjetnici svojim radom izražavaju pravo na vlastitu viziju umjetnosti, odnosno pravo na slobodu. Socrealističku praksu u umjetnosti sada zamjenjuje umjetnička proizvodnja koja se u povijesti umjetnosti označava različitim terminima, poput „poslijeratni umjereni modernizam“, „socijalistički estetizam“, „moderni tradicionalizam“, „lokalni i nacionalni modernizam“ te „akademski modernizam“. To se odnosi na odjeke zakašnjelog ekspresionizma, poslijeratnog postkubističkog približavanja – ali nikad do potpuna priključivanja – radikalnijem shvaćanju apstrakcije kojoj se prilazi primjenom nekih vanjskih stečevina informela, poput njegovanja površinskih tekstura, pa sve do oblika figurativne realističke, intimističke i fantastične narativnosti, uz to je važna i intimistička koncepcija modernizma, čije je ishodište bilo slikarstvo „pariške škole“.⁴²

8. Suvremeni utjecaji i događanja na domaćoj likovnoj sceni

Grupa EXAT 51 nema izravnih preteča na domaćoj likovnoj sceni, ona je svojim programom donijela novinu na područje hrvatske umjetnosti, koja će imati značajan utjecaj na njezin razvojni tijek. Međutim, tu su svakako utjecaji već spomenutog ruskog konstruktivizma i suprematizma te nizozemskog neoplasticizma, ali postoje i utjecaji suvremenih grupa koji su se zalagali za sličnu umjetnost, a s kojima pripadnici grupe EXAT 51 jesu ili nisu bili u izravnoj vezi.

Iako nisu postojale izravne veze domaće umjetničke scene s EXAT-om 51, za razumijevanje umjetnosti same grupe, značajni su prvi koraci „prema što čistijoj plastičkoj organizaciji slike, premda još uvijek unutar figurativnih i predstavljačkih koncepcija“, koji se, kako piše Denegri, javljaju „početkom i tijekom dvadesetih godina kod slikara Save Šumanovića, Vilka Gecana, Kamila Ružičke i Sonje Kovačić Tajčević, a s znatno radikalnijim stavom bili su to autori oko časopisa *Zenit* Josip Seissel (Jo Klek) i Mihailo S.

⁴² I. ŽUPAN, 2005., 109–110.

Petrov“.⁴³ Časopis *Zenit* odigrao je, zajedno sa svojim osnivačem Ljubomirom Micićem, značajnu ulogu u recepciji i širenju ideja tadašnje ruske konstruktivističke i suprematističke umjetnosti. U časopisu surađuju Vladimir Majakovski, El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Kazimir Maljevič, Osip Zadkin, Theo van Doesburg, Alexander Archipenko, Karel Teige i drugi velikani internacionalne avangarde.⁴⁴ Značajna osobnost u zenitističkom krugu bio je i Josip Seissel, kojeg se smatra tvorcem prvog apstraktnog djela na tlu Hrvatske. On je svojim kolažem PAFAMA iz 1922. godine stvorio prvo nemimetičko djelo hrvatske umjetnosti, koje se, prema riječima Vere Horvat – Pintarić, „može svrstati među značajna djela slavenske avangarde, gdje je prisutan vodeći plastički motiv ruskih konstruktivista i suprematista, naročito El Lissitzkog i Maljeviča“.⁴⁵

Za rad grupe EXAT 51 značajni su i utjecaji ranije spomenute nizozemske grupe *De Stijl*, pri čemu se ističe važan podatak, kako navodi Denegri, objavljivanja teksta *Obnova umjetnosti i arhitekture u Europi* Thea van Doesburga u *Hrvatskoj reviji* 1931. godine. Tekst je izrazito značajan zato što je sadržavao reprodukcije realizacija Waltera Gropiusa, Hansa Poelziga, Brune Tauta i drugih.

Utjecaj škole *Bauhaus*, širi se u hrvatskoj umjetnosti između dva rata radom Ivane Tomljenović Meller.⁴⁶ Ona je između 1929. i 1930. godine pohađala školu *Bauhaus*, gdje se usmjerila prema području primijenjene umjetnosti poput plakata, fotografije, fotomontaže, opreme knjiga i izlagačkih prostora, što postaje izrazito značajnim i u radu grupe EXAT 51.

Tijekom 1953. godine u Zagrebu održane su izložbe Antuna Motike, Miljenka Stančića, zatim izložbe Koste Angeli Radovanija i Vilima Svečnjaka te izložba apstraktno-ekspresionističkih slika *Doživljaj Amerike* Ede Murtića.⁴⁷ Spomenute izložbe su, uz najradikalniju izložbu grupe EXAT 51 iste godine, izazvale burne reakcije javnosti i umjetničke kritike. Naime, apstraktna umjetnost, pogotovo geometrijska apstrakcija grupe EXAT 51, nije nailazila na razumijevanje okoline te je često osuđivana od tadašnjih najistaknutijih likovnih kritičara.

O geometrijskoj apstrakciji u to doba govorio je i već spomenuti talijanski kritičar Piero Pacini. On tvrdi kako „u zajednici koja se nanovo rađa nakon razaranja i gorčine rata, ideja geometrije javlja se kao potreba jednog novog mita i ona u sebi istodobno sažimlje ideju temeljitosti i ideju praktičnosti... Geometrija je, pri tome, na sceni poratnog svijeta jedan od

⁴³ J. DENEGRİ, 2000., 33.

⁴⁴ Ž. KOŠČEVIĆ, 1979., 11.

⁴⁵ J. DENEGRİ, 2000., 54.

⁴⁶ J. DENEGRİ, 2000., 54.

⁴⁷ M. SUSOVSKI, 2004., 108.

karakterističnih znakova optimističnog i svjesnog preporoda⁴⁸. Njegove riječi potaknute su djelovanjem grupa u vlastitoj okolini, poput grupe *Forma Uno*, osnovane u Rimu 1947., zatim grupe *Movimento Arte Concreta* iz Milana (1948.) i *Arte d'oggi* iz Firence (1950.). Iako grupa EXAT 51 nije imala izravne veze s njima, ozračje u kojem su ove grupe djelovale i njihov zanos za poslijeratnom obnovom zemlje u uskoj su vezi s osnovnim postavkama egzotovaca. U Parizu, gdje slikari EXAT-a sudjeluju na izložbi *Salon des Realites Nouvelles* 1952. godine, možemo povući paralele s grupom *Escape* (1951.) koja je zastupala ideje sinteze umjetnosti uz potporu Le Corbusiera, a glavni predstavnik grupe bio je Andre Bloc, ujedno i urednik časopisa *L'Art d'aujourd'hui*, u kojemu su surađivali i zagovornici povijesne i suvremene apstrakcije Michel Seuphor i Leon Degand.

9. EXAT 51, 1951.–1956.

9.1. Djelovanje pojedinih članova grupe prije njezina osnivanja

Kao neoavangardni fenomen, EXAT 51 javlja se na hrvatskoj umjetničkoj sceni u poslijeratnom razdoblju, kada nakon dominacije socijalističkog realizma u zemlji počinje vladati otvorenija klima koja je usmjerena obnovi zemlje devastirane u ratu. Pojedini članovi grupe upoznali su se prije njezina osnivanja, a tijekom njihovih druženja razvijala se svijest o umjetnosti koju će u svom daljnjem radu pokušati provesti u praksu. Okupljanje nekih od članova EXAT-a započelo je tijekom školovanja na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Na Akademiji su se kao studenti upoznali Ivan Picelj i Aleksandar Srnec. Pohađali su klasu 1942./43. godine te su dijelili zanimanje za metafizičko slikarstvo, kubizam, Picassa i Van Gogha.⁴⁹ S njima su studirali i Ivan Kožarić, Josip Vaništa i Ivo Kalina. Zajedno s Ivom Kalinom, Ivan Picelj i Aleksandar Srnec osnovali su na prvoj godini grupu IPIKAS (po inicijalima članova) koja nije javno djelovala, već je to bila neka vrsta mladenačkog druženja.⁵⁰ Budući da se druženje i školovanje na Akademiji odvijalo u vrijeme Drugog svjetskog rata, u određenom trenutku došlo je do očekivanog prekida, no obnavlja se povratkom na Akademiju Ivana Picelja i Aleksandra Srneca 1945. godine. Međutim, Picelj će 1946. godine napustiti Akademiju zbog neslaganja s načinom podučavanja na tadašnjoj Akademiji, a Srnec će, nakon godinu dana provedenih na Arhitektonskom fakultetu, 1947. godine ponovo upisati Akademiju, ali će od nje zbog istih razloga kao i Picelj odustati 1949.

⁴⁸ J. DENEGRI, 2002., 145.

⁴⁹ M. SUSOVSKI, 2004., 110.

⁵⁰ J. DENEGRI, 2000., 19.

godine.⁵¹ Dvojica su se umjetnika tako pobunila protiv vladajućeg socijalističkog realizma te su započela borbu za vlastita shvaćanja i vlastiti izričaj u umjetnosti. Budući arhitekt grupe EXAT 51 Vjenceslav Richter za vrijeme studiranja na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu radio je u agenciji OZEHA na opremi izlagačkih prostora te je 1947. godine dobio zadatak uređenja jednog paviljona na sajmu u Trstu, a iste je godine posredstvom Ede Murtića upoznao Ivana Picelja tijekom uređenja hotela „Slavija“ u Opatiji, nakon čega ga Picelj upoznaje sa Srnecom.⁵² Nakon toga kreću sve češća druženja trojice umjetnika u stanu Ivana Picelja u Gajevoj 2b u Zagrebu. Tamo su se, osim Picelja, Srneca i Richtera, okupljali i brojni intelektualci iz različitih područja djelovanja. Raspravljali su o suvremenoj umjetnosti, ali i o umjetnosti koja je prepoznatljiva u radu grupe EXAT 51, poput ruskog konstruktivizma, *Bauhaus*a, zenitizma i slično. U razgovorima o umjetnosti sudjelovali su Ivo Steiner, Zdenka Munk, Zdenko Vojnović, Branka Kristijanović Hegedušić, Jure Kaštelan, Ranko Marinković, Radovan Ivšić, Josip Depolo, Miro Modrinić, Ivan Kožarić i Vlado Kristl, koji će i sam postati članom grupe. Ivo Steiner govorio je o ruskoj avangardi i *Bauhausu*, a dobro je poznao i Josipa Seissela i njegov konstruktivistički rad i nadrealizam, o kojima javnost nije bila upoznata sve do sredine devedesetih.⁵³ Značajni su i tekstovi Laszla Moholy Nagya, koje je preveo Radovan Ivšić, a objavljivani su u časopisu *Krugovi* od 1952. do 1953. godine. Ti su tekstovi, kao i tekstovi Siegfrieda Gideona, Maxa Billa, Augustea Herbina, Victora Vasarelyja i ostalih, imali značajnu ulogu u oblikovanju ideologije grupe EXAT 51. Osim časopisa, koji su bili jedni od najvažnijih prenositelja suvremenih događanja na likovnoj sceni, važan utjecaj imala su i djela koja su se mogla vidjeti u pojedinim zbirkama u Zagrebu. Zbirke Tille Durieux i Zlate Lubienski sadržavale su originalna djela Marca Chagalla, Edvarda Muncha, Ernsta Barlacha, Moisea Kislinga i Paula Kleea, čiji je akvarel privukao pažnju slikara iz grupe EXAT 51 te se njegov utjecaj mogao osjetiti na nekim njihovim ranijim slikama i gvaševima.⁵⁴ Egzatovce je privukao i rad Lea Juneka *Crtač* (1949.), koji su mogli vidjeti u privatnoj zbirci Radovana Ivšića.

Na početku djelovanja budući su se egzatovci susreli s problemom koncepcije prostora i njihova likovnog opremanja, no već su pri zadacima izgradnje i opremanja, u prvom redu, izložbenih paviljona za Jugoslaviju, stekli izraziti osjećaj za prostorno oblikovanje i pravilno predstavljanje predmeta. Jedan od prvih zadataka, na kojemu su sudjelovali Ivan Picelj,

⁵¹ J. DENEGRI, 2000., 21.

⁵² J. DENEGRI, 2000., 21.

⁵³ M. SUSOVSKI, 2004., 111.

⁵⁴ J. DENEGRI, 2000., 31–32.

Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnec jest *Izložba knjiga NR Hrvatske* u Umjetničkom paviljonu 1948. godine. Richter je poznao radove El Lissitzkog i njegove projekte štandova, a Picelj i Srnec potvrdili su svoju usmjerenost k oktobarskoj avangardi.⁵⁵ Pri tom zadatku razvijaju jednu od temeljnih postavki buduće grupe, a to je sinteza svih likovnih umjetnosti. Nakon opremanja *Izložbe knjiga* uslijedio je niz zajedničkih radova na opremi izložbenih paviljona u zemlji i inozemstvu. Godine 1950. Zvonimir Kavurić, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnec rade projekt *Izložbe lokalne privrede SRH* za Zagrebački Velesajam, zatim projekte za *Autoput* u Zagrebu i Beogradu. Uslijedili su brojni radovi u inozemstvu koji su ostali zapaženi upravo zbog inovativnog i konstruktivno zanimljivog načina rješavanja prostora te su zbog toga često bili nagrađivani prvim mjestom. Takav je bio i nacrt za Jugoslavenski paviljon u Parizu, koji su 1949. godine izradili Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnec, koji nažalost nije ostvaren. Bilo je to istinsko naslijeđe *Bauhaus*a, uz, kako je primijetio Ješa Denegri, uporabu jezika apstrakcije prilikom rješavanja vrlo utilitarnih stvari.⁵⁶ Godine 1949. rade na opremi jugoslavenskih paviljona u Stockholmu i Beču te 1950. godine ponovo u Stockholmu i Hannoveru. Prvu nagradu Radić i Picelj ostvarili su na natječaju za jugoslavenski paviljon na sajmu u Chicagu 1950. godine. Projekti i opremanje izložbenih prostora imat će veliki značaj u kasnijem radu grupe, u oblikovanju prostora, odnosu predmeta i prostora u kojemu se taj predmet nalazi i, naposljetku, odnosa promatrača prema svemu tome. Takvi projekti omogućavali su im putovanja izvan granica Jugoslavije, što u prethodnim godinama nikako nije bilo moguće, te su na taj način upijali različite utjecaje iz suvremenih i njihovom radu bliskih umjetničkih pojava. Tako je, navodi Denegri, „Srnec u vrijeme rada na sajmu u Stockholmu 1950. godine došao posredstvom jednog švedskog umjetnika do novih podataka o Mondrianu i konstruktivizmu, a tijekom boravka u Chicagu 1950. godine Richter i Picelj posjetili su *Institute of Tehnology*, koji je osnovao Laszlo Moholy Nagy, gdje su se upoznali s djelovanjem Konrada Wachsmanna, a nakon toga su u New Yorku u MOMI prvi put vidjeli slike Kandinskog i Mondriana“.⁵⁷

9.2. Osnivanje grupe EXAT 51 i objava prvog manifesta grupe 1951. godine

Brojni projekti izložbenih paviljona usmjerili su buduću grupu slikara i arhitekata njihovoj zamisli sinteze likovnih umjetnosti, prema istraživačkom radu i eksperimentu. Nakon

⁵⁵ M. SUSOVSKI, 2004., 110.

⁵⁶ M. SUSOVSKI, 2004., 111.

⁵⁷ J. DENEGRI, 2000., 31.

rada na izložbenim prostorima, 1951. godine, grupi se pridružuju arhitekti Božidar Rašica, Zdravko Bregovac, Bernardo Bernardi i Vladimir Zarahović, koji s Vjenceslavom Richterom, Ivanom Piceljem, Aleksandrom Srnecom i Zvonimirom Radićem, čine krug potpisnika manifesta Eksperimentalnog ateljea (EXAT-a), koji će na godišnjem plenumu *Udruženja primijenjenih Umjetnika Hrvatske (ULUPUH)* 7. prosinca 1951. godine pročitati Bernardo Bernardi.⁵⁸ Manifestom su članovi grupe EXAT 51 najavili program i cilj svoga budućeg djelovanja, a to je brisanje granica između čiste i primijenjene umjetnosti, pa samim time i sinteza svih likovnih umjetnosti, koju je moguće postići istraživačkim i eksperimentalnim radom i, naposljetku, borbu za prihvaćanje apstraktne umjetnosti u domaćoj sredini.⁵⁹ U tekstu manifesta članovi grupe ne pozivaju se ni na jednu grupu sa sličnim programom ili djelovanjem, pa čak ni na uzore iz povijesti apstraktne umjetnosti, ali se iz njihova manifesta može iščitati postojanje ideja *Bauhausa* i nizozemskog *De Stijla* te pokreta ruske postoktobarske avangarde u vidu umjetnosti konstruktivizma i produktivizma. Udaljili su se od tradicionalnog poimanja umjetničkog djela, od umjetnosti u funkciji propagande kakva je bila umjetnost socijalističkog realizma, a samim time izborili su pravo na slobodu umjetničkog izražavanja u još uvijek negostoljubivom ozračju prema takvoj ideji i prostoru političke netrpeljivosti.

Manifest iz 1951. godine glasi:

„GRUPA EXAT-51

- ne vidi vezu između postojećeg okvira naše likovne orijentacije s jedne strane i prostornog koncepta koji izlazi iz usklađenih odnosa proizvodnog i društvenog standarda s druge strane;
- ne vidi razliku između tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti; smatra da metode rada i principi na području ne-figurativne odnosno tzv. apstraktne umjetnosti, nisu izraz dekadentnih težnji, već naprotiv vidi mogućnost da se studijem tih metoda i principa razvije i obogati područje vizuelnih komunikacija kod nas;
- djelovanje grupe ostvaruje se u aktuelnom vremenu i prostoru, uzimajući kao orijentacionu i polaznu poziciju naše plastične potrebe i mogućnosti;
- u vezi sa shvaćanjem naše stvarnosti kao težnje za progresom u svim vidovima ljudskog djelovanja, grupa vidi nužnost borbe protiv preživjelih shvaćanja i produkcije na području

⁵⁸ J. DENEGRI, 2000., 21–29.

⁵⁹ J. DENEGRI, 2000., 70.

likovnih umjetnosti; konačno svojim glavnim zadatkom smatra usmjerenje 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;

- smatra svoje osnivanje i djelovanje praktičnim pozitivnim rezultatom razvijanja borbe mišljenja, koja je nužni preduvjet stimuliranja likovnog života kod nas;

Bernardi B. arhitekt, Bregovac Z. arhitekt, Picelj I. slikar, Radić Z. arhitekt, Rašica B. arhitekt, Richter V. arhitekt, Srnec A. slikar, Zarahović V. arhitekt.⁶⁰

Osim već spomenute sinteze svih likovnih umjetnosti, ukidanja razlika između čiste i primijenjene umjetnosti, zalaganja za istraživački rad i za apstraktnu umjetnost, grupa u manifestu naglašava potrebu za djelovanjem u „aktuelnom vremenu i prostoru“, kao i potrebu za „razvijanjem borbe mišljenja“, čime se ne pozivaju na umjetničku tradiciju prostora na kojem djeluju, nego smatraju kako umjetnik treba djelovati u skladu sa suvremenim događajima, odnosno zahtjevima okoline te na taj način pridonijeti samoj okolini. Borba za vlastito mišljenje je također jedna od značajnih odrednica manifesta jer ona podrazumijeva pravo umjetnika na slobodu izražavanja, a samim time pravo da kroz vlastiti rad i istraživanje ostvari svoje zamisli. Kako su se egzotovci zalagali za slobodu umjetnosti, koja je oslobođena tradicije i okvira koje je zadao politički vrh, svojim su javnim iskazima u manifestu izazvali brojne kritike, bilo pozitivne, koje su bile u manjini, bilo negativne, koje su zbog nerazumijevanja sredine za „novu“ umjetnost, u svakom pogledu prednjačile. Tako je uredništvo časopisa *Pogledi* pokrenulo u klubu Sveučilišnih nastavnika rasprave o pitanju apstraktne umjetnosti, koje su se vodile između Rudija Supeka i Grge Gamulina. U tim se raspravama EXAT-u, u prvom redu, zamjeralo „zakašnjenje“ apstraktne umjetnosti, koja je u umjetnosti ustanovljena nekoliko desetljeća prije nego su se egzotovci pojavili na umjetničkoj sceni, te diskontinuitet kojim su se egzotovci odmaknuli od svih do tada ustanovljenih pojava u hrvatskoj umjetnosti, a koji će se posebno naglašavati u raspravama o umjetnosti grupe nakon objave drugog manifesta. Međutim, ono čega kritičari nisu bili svjesni jesu težnja apstrakciji i umjetnosti konstruktivnog pristupa koje su postojale na hrvatskoj umjetničkoj sceni još dvadesetih godina, u djelima umjetnika koji su sudjelovali na posljednjim izložbama Proljetnog salona, poput Save Šumanovića, zatim širenja svijesti o postojanju i konkretnom djelovanju umjetnika na području konstruktivizma i neoplasticizma koje je javnost mogla

⁶⁰ J. DENEGRI, 2000., 69.

upoznati Micićevim radom u časopisu *Zenit* i, naposljetku, pionira naše apstraktne umjetnosti Josipa Seissela. Na taj je način zamjeranje nepošivanja tradicije u potpunosti neopravdano, a važno je naglasiti kako slijepo praćenje tradicije nikako ne pridonosi razvitku umjetnosti i pravu umjetnika na samoostvarenje i na slobodu umjetničkog izražavanja.

9.3. Prva izložba slikara EXAT-a 51 i drugi manifest grupe 1953. godine

Kada govorimo o apstrakciji, onoj geometrijskoj kod egzotovaca, mislimo na slikarstvo, koje se javlja tek 1953. godine s prvom izložbom članova grupe u Hrvatskoj. Prije toga, članovi grupe radili su većinom na planovima i opremanju izlagačkih prostora i paviljona u zemlji i inozemstvu. Kada su prestali raditi na tome, spominje Denegri, „zaključuje se prvo primijenjeno i arhitektonsko razdoblje aktivnosti grupe i otvara se drugo u kojem se težište djelovanja prenosi na zalaganje za priznavanje i uvođenje iskustava apstraktne umjetnosti, o kojima se još u manifestu iz 1951. godine tvrdi da nisu izraz dekadentnih težnji, već se naprotiv vidi mogućnost da se studijem tih metoda i principa, razvije i obogati područje vizuelnih komunikacija kod nas“.⁶¹ Tako su prvu izložbu apstraktnog slikarstva Picelj, Rašica i Srnec imali na sedmom *Salonu des Realites Nouvelles* u Parizu 1952. godine. Izložba je značajna jer je riječ o prvom javnom nastupu članova grupe EXAT 51 i njihovom potpuno samostalnom izlaganju na međunarodnoj likovnoj sceni, a u tome im je svakako pripomoglo to što je njihov način rada bio blizak tamošnjim skupinama okupljenima oko Salona i Galerije *Denise Rene*, u kojima su, među ostalim, djelovali Auguste Herbin, Alberto Magnelli, Richard Mortenson, Jean Dewasne i Victor Vasarely te oko časopisa *L'Art d'aujourd'hui* urednika Andre Bloca. Nakon toga, održali su i prvu izložbu u Zagrebu u Društvu arhitekata Hrvatske, u sastavu koji su činili Kristl, Picelj, Rašica i Srnec. Izložba se održavala od 18. veljače do 4. ožujka 1953. godine te je bila popraćena drugim manifestom grupe, koji glasi:

„onima koji su začuđeni načinom izražavanja ovog slikarstva – odgovaramo da su 40 godina u zakašnjenu.

onima koji negoduju zbog uvođenja nečeg što su oni u svojoj mladosti ocijenili kao apsurdno i neprihvatljivo postavljamo pitanje: ne nagoni li ih upornost i dugotrajnost likovnog izraza na to da još jednom provjere svoj sud?

⁶¹ J. DENEGRİ, 2000., 77–80.

onima koji će se bez daljnjega oduševiti svim našim ostvarenjima – odgovaramo da sumnjamo u iskrenost njihovog oduševljenja.

onima koji ove radove smatraju importom, epigonstvom, imitatorstvom – iako im zapravo ne bi trebalo odgovoriti, odgovaramo da su kulturna dobra vlasništvo čitavog čovječanstva.

onima koji skeptički čekaju na sigurni sud historije da bi onda dali i svoj – odgovaramo da je svježije voće zdravije od konzerviranog.

onima koji tvrde da je to slikarstvo nesocijalističko postavljamo pitanje da li su oni već u posjedu formule socijalističkog slikarstva?

onima koji s interesom prate svaki novi pokušaj na planu ljudskog progresa i koji će nam reći sud o pojedinim ostvarenjima – odgovaramo na taj interes zahvalnošću.⁶²

Drugim manifestom članovi grupe ne donose nikakve nove postavke. Potrebu za afirmacijom apstraktne umjetnosti iznijeli su već u svom prvom manifestu iz 1951. godine. Sada, oni odgovaraju na negativne kritike koje su odjeknule u javnosti nakon objave prvog manifesta. U njihovim rečenicama naslovljenim s „onima“ izražen je jasan stav ukorijenjen u ideologiju grupe EXAT 51, stav koji ističe pravo na istraživanje, pravo na napredak, pravo na vlastitost umjetničkog izričaja te, naposljetku, pravo na slobodu. U skladu s time napisan je i predgovor u katalogu izložbe četvorice slikara, onaj Jure Kaštelana, koji završava rečenicom: „Ja sam za nemir, za traženje i za nadarenost“⁶³.

Nakon izložbe u Zagrebu, uslijedila je izložba u Beogradu u Galeriji grafičkog kolektiva, a poslije toga slikari EXAT-a nisu više imali zajedničkih izložbi, već su izlagali samostalno. Tako na *Salonu '54* u Rijeci izlažu Picelj, Srnec, Rašica i Kristl, a na *Salonu '56* Picelj i Rašica, potom Picelj, Rašica i Srnec izlažu na izložbi povodom Kongresa AICA-e u Dubrovniku 1956. godine.⁶⁴ Nakon toga, područje djelovanja egzatovaca proširilo se na područje filma, grafičkog i produkt dizajna, scenografije i slično. Prema tome, možemo govoriti o estetici EXAT-a, koja je na području filma ostvarena u „reduciranoj animaciji“, u kojoj crtež ne slijedi realističke pokrete likova, nego se izostavljanjem pojedinih faza u slijedu sličica postiže nova dinamika likova i apstraktne pozadine.⁶⁵ Estetika EXAT-a vidljiva je i u scenografijama Božidara Rašice, kao i u dizajnu namještaja Bernarda Bernardija, poznatog po stolcima.

⁶² J. DENEGRI, Ž. KOŠČEVIĆ, 1979., 139.

⁶³ Jure Kaštelan, iz predgovora katalogu izložbe KRISTL – PICELJ – RAŠICA – SRNEC, u Društvu arhitekata Hrvatske, Zagreb, 18.2. - 4.3. 1953.

⁶⁴ M. SUSOVSKI, 2004., 110.

⁶⁵ M. SUSOVSKI, 2004., 112.

Možemo zaključiti kako članovi grupe EXAT 51 nisu bili samo slikari i arhitekti, već su se bavili širokim područjem umjetničke djelatnosti, kojim su se približili temeljnim postavkama o sintezi svih umjetnosti, no, nažalost, nisu ih uspjeli u potpunosti provesti u djelo. Njihovo zalaganje za različite oblike umjetnosti donijelo je napredak na području arhitekture i slikarstva te na području hrvatskog filma, scenografije i dizajna.

10. Slikarstvo EXAT-a 51

Ideju apstraktne umjetnosti egzotovci su proveli u djelo ponajviše u slikarstvu. Četvorica slikara u grupi Ivan Picelj, Vlado Kristl, Aleksandar Srnec i Božidar Rašica (arhitekt po zanimanju) u slikarstvu dosljedno su provodili apstrakciju. Njihova djela karakterizira nemimetičko prikazivanje, bez ikakvih asocijacija na predmetni svijet. Slika više nije prenositelj umjetnikova viđenja predmetnoga svijeta, ona postaje predmet za sebe. Takvim pristupom slikarstvo EXAT-a predstavlja tipologijsku novost kakvu iskustvo slikarstva u sredini u kojoj nastaje do tada ne poznaje.⁶⁶

Siromaštvo koje je vladalo u zemlji osjetili su i članovi grupacije, pa su u nedostatku materijala pribjegavali drugim rješenjima, odnosno najčešće su slikali u tehnici tempere na papiru, no radili su i gvaševe i crteže. Tehnika temepere na papiru bila je posebno pogodna za slikarstvo geometrijske apstrakcije. Njome je bilo moguće postići plošnost geometrijskih oblika ujednačenim potezima kista, koji su onemogućavali tonsko nijansiranje boja, a samim time i odstupanje od, mogli bismo reći, „konkretnosti“ apstraktnog djela. Boja u djelima slikara EXAT-a 51 postoji kao samostalno sredstvo izražavanja bez opisnih svojstava. Ona je, zajedno s linijom, „tvorac“ apstraktne slike.

10.1. *Ivan Picelj*

Slikar i grafičar Ivan Picelj, jedan je od osnivača grupe EXAT 51 te zagovaratelj apstraktne umjetnosti. Piceljeve slike uvijek su strogo apstraktne i to apstraktne na način organizacije geometrijskih formi.⁶⁷ Za njega je karakteristično racionalno građenje slike koju oblikuje suodnosom geometrijskih oblika.

Na *Kompoziciji XL* iz 1952. godine, Ivan Picelj u potpunosti je proveo u djelo ideju apstraktnog umjetničkog djela. Djelo je naslikano u tehnici ulja na platnu s gotovo nevidljivim potezima kista, koje je umjetnik postigao glatkim i ujednačenim namazima boje.

⁶⁶J. DENEGRİ, 1985., 15.

⁶⁷J. DENEGRİ, 2000., 101.

Slika je oblikovana suodnosima različito obojenih površina geometrijskih oblika. Kontrastirane su tamnosmeđa i crna boja s različitim tonovima bijele boje.

Poslije 1952. godine, kada nastaju još i *Kompozicija* u vlasništvu dr. V. Balića, *Kompozicija* u vlasništvu arhitekta Zdravka Bregovca i slika velikog formata nazvana *Kaleidoskop* (kasnije uništena), u radu Ivana Picelja nastupa višegodišnja pauza sve do 1956. godine, prekinuta jedino nastankom *Kompozicije 54* (koja je poslužila i kao motiv grafičkog dizajna naslovne stranice kataloga i plakata za *Salon 54* u Rijeci).⁶⁸ Slika se sastoji od dva suprotstavljena geometrijska elementa čistih boja, crne i žute. Velike obojane površine u tehnici tempere naglašavaju plošnost geometrijskog prikaza. U jednostavnom suodnosu dviju boja na neutralnoj podlozi, *Kompozicija 54* vizualno je izrazito efektna.

U 1956. godini Ivan Picelj stvara komponirane slike koje naziva *Kompozicijama* (*Kompozicija TYR*, *Kompozicija YZ*, *Kompozicija W*, *Kompozicija Y4*). Nastale su u serijama u kojima slikar radi varijacije geometrijskih oblika. Slike karakteriziraju različiti geometrijski oblici, koji se međusobno prožimaju i tvore različite suodnose. Iako su slike plošne, različito obojeni geometrijski oblici stvaraju privid planova u slici.⁶⁹ *Kompozicije* iz 1956. godine odlikuje i vrsnoća slikara u komponiranju boja. Naime, u radu Ivana Picelja vidljiva je promišljenost kojom stvara kompoziciju slike, u kojoj ključnu ulogu imaju suodnosi boja. Suodnosom tamnoplave, bijele, crne i smeđe u seriji *Kompozicija* iz 1956. godine Ivan Picelj postigao je određenu harmoničnost kompozicije, no one uvijek zadržavaju strogost geometrijskog prikaza.

10.2. Vlado Kristl

Prema katalogu u monografiji EXAT-a iz 1979. godine, poznato nam je osam slika Vlade Kristla iz razdoblja 1951.–1953. godine, dok za još tri postoje jedino podaci da su bile naknadno preslikane ili čak uništene.⁷⁰ I on, poput Ivana Picelja, gradi sliku od različitih geometrijskih oblika, no njegovo se slikarstvo apstrakcije u potpunosti razlikuje od slikarstva Ivana Picelja. Prepoznatljivi idiom slikarstva Vlade Kristla čine kompozicije u kojima se geometrijski element postavljen u središte kompozicije svijetlom bojom – žutom ili bijelom – ističe u odnosu na tamno obojene plohe koje ga okružuju. Takva je i slika naziva *Kompozicija* iz 1952. godine u vlasništvu Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu, koja je, poput kolaža, oblikovana od različitih dijelova geometrijskih oblika.

⁶⁸J. DENEGRI, 2000., 113.

⁶⁹J. DENEGRI, 2000., 113.

⁷⁰J. DENEGRI, 2000., 122.

10.3. Aleksandar Srnec

U slikarstvu Aleksandra Srneca iskazana je težnja egzotovaca eksperimentiranju i istraživanju. Na povijesnim uzorima apstrakcije poput Vasilija Kandinskog i Kazimira Maljeviča, pionira apstraktne umjetnosti, on je stvorio vlastiti stil.

U početku kod njega još uvijek raspoznajemo figure, poput onih kod tempera na papiru iz 1952. godine u vlasništvu samog autora te onih u ulju na platnu nazvanu *Četiri figure i sunce* iz iste godine iz Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Unatoč tome, to su apstraktne slike u kojima oblici više nisu preuzeti iz stvarnosti. To su slike u kojima je stvarnost distorzirana, a organski oblici rezultat su umjetnikove mašte. U tim ranim slikama vidljiv je utjecaj Joana Miroa.

Istodobno s njima, Aleksandar Srnec između 1950. i 1953. godine radi seriju slika i crteža u kojima je dominantna igra linija na neutralnoj podlozi. Linije se međusobno isprepliću i vijugaju u različitim smjerovima te stvaraju zanimljivu mrežu geometrijskih oblika. Tu zamršenu mrežu linija umjetnik je odveo korak dalje kada je, 1953. godine, izveo djelo *Prostorni modulator*, kada slika postaje predmetom. Linije s crteža postale su metalne žice, a neutralnu podlogu zamijenila je konstrukcija na koju su fiksirane žice. *Prostorni modulator* čini plastičko tijelo građeno od realnog materijala smještena u realnom prostoru te je, kao takvo, u duhu tehničkog i idejnog naslijeđa povijesnog konstruktivizma.⁷¹

Kako je volio eksperimentirati s različitim tehnikama i materijalima, Aleksandar Srnec od 1955. godine počinje izrađivati kolaže, u kojima oblici spontano raspoređeni po površini ne slijede strogi raspored apstraktnih oblika i dio su umjetnikove mašte.

Godine 1955. nastaju i dvije tempere na papiru, *Kompozicija T-5a* i *Kompozicija T-6*, gdje dolazi do krajnje redukcije geometrijskih oblika na slici. Ono što čini sliku tek su jedna ili dvije linije koje je presijecaju i pokoji geometrijski oblik na žutoj podlozi. Uzore za djela Aleksandara Srneca možemo pronaći u suprematizmu Kazimira Maljeviča.

Godine 1956. Aleksandar Srnec radi serije slika u tehnici tempere na papiru i ulja na platnu, gdje na monokromnoj podlozi raspoređuje geometrijske oblike, najčešće trokute, koji su povezani linijama. Geometrijski oblici često su zakrivljeni, pomaknuti u svojoj osi te se čini kao da se kreću po površini slike, što je osobito istaknuto na slikama u ulju (*KA-10*, *KA-11*, *KA-12*). Slike imaju dojam zaustavljenog kretanja koji se provlači kroz čitav opus Aleksandra Srneca, od njegovih crteža linija koje se kreću u različitim smjerovima, sve do ulja iz 1956. godine gdje površinom platna plove trokuti.

⁷¹ J. DENEGRI, 2000., 136.

10.4. *Božidar Rašica*

Iako arhitekt po zanimanju, Božidar Rašica slikarstvom bavio se još u svojoj mladosti. Iz tog doba ostalo je niz slika koje nadilaze školske pouke, u kojima se uočava iskustvo sezanzizma i postkubizma, a najzrelije među njima odgovaraju izražajnom načinu kolorističkog ekspresionizma s uzorom u slikarstvu Ignjata Joba.⁷² Za razliku od Ivana Picelja i Vlade Kristla, Božidar Rašica je, poput Aleksandra Srneca, u slikarstvu apstrakcije bio vođen više intuitivnim nego konstruktivnim načinom slikanja. Između 1950. i 1956. godine izradio je većinu svojih radova u tehnikama ulja na papiru, tempere i gvaša. Slikarstvo Božidara Rašice karakterizira više pikturno nego geometrijski način utvrđivanja kompozicije, kako po načinu utvrđivanja kompozicije slike u kojoj dozvoljava niz improviziranih i trenutno pronađenih rješenja, tako i po ulozi kolorističkih i tonkih prijelaza koji često u sebi nose difuznu, gotovo atmosfersku svjetlost.⁷³

11. Arhitektura EXAT-a 51

Arhitekti grupe EXAT 51 – Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter i Vladimir Zarahović – odgojeni su na tradiciji zagrebačke škole arhitekture.⁷⁴ Kada govorimo o arhitekturi i o njezinoj manjoj zastupljenosti od slikarstva EXAT-a, bitno je spomenuti kako su na arhitekturu ponajviše utjecale politika i ekonomija te je morala odgovarati određenim potrebama kojima je bila namijenjena, kao i društvenom standardu. Nakon Drugog svjetskog rata, jedini naručitelj, a samim time i ulagatelj cjelokupne arhitektonske djelatnosti postaje država te se najveći dio djelatnosti svodi na masovnu gradnju prijeko potrebnog i jeftinog stambenog fonda ili, pak, na obnovu i izgradnju bazičnih industrijskih postrojenja.⁷⁵ Uz to, nakon što je zemlja osiromašena ratom, vladala je, kao i u slikarstvu, oskudica materijalnih sredstava. No, ono što je najviše ograničavalo kreativnost arhitekata EXAT-a i njihovo zanimanje za modernu arhitekturu, na čijim su utjecajima stasali, bila je, u prvom redu, politika, koja je zagovarala tip sovjetske, socijalističke arhitekture. Upravo zbog toga važna je 1951. godina, kada dolazi do raspuštanja državnih projektantskih zavoda i do osnivanja niza manjih projektantskih organizacija u

⁷² J. DENEGRI, 2000., 137.

⁷³ J. DENEGRI, 2000., 149.

⁷⁴ Zagrebačka škola arhitekture javlja se između dva svjetska rata, točnije djeluje od 1926. do 1935. godine. Činila ju je grupa arhitekata okupljena oko Drage Iblera i grupe *Zemlja*, a Zagreb u to vrijeme postaje jedno od vodećih središta moderne arhitekture u Europi. Arhitekti su bili usmjereni na rješavanje problema urbanizacije, bili su uključeni u suvremene načine oblikovanja u arhitekturi te su načela moderne arhitekture, posebno njezine konstruktivne i funkcionalne elemente prenijeli na domaću sredinu.

⁷⁵ J. DENEGRI, 2000., 150.

kojima je uloga arhitekta–pojedince dobila šansu za jače izražavanje.⁷⁶ Javljaju se i javni natječaji, zahvaljujući kojima arhitekti dobivaju priliku pokazati svoje znanje i kreativnost te su na taj način prepoznati u struci.

Kako je arhitektura trebala zadovoljiti gore navedene potrebe, možemo zaključiti da arhitekti EXAT-a nisu mogli razviti „egzatovski tip arhitekture“, ali ono što su postigli na području arhitekture bila je veća sloboda i eksperimentiranje. Arhitektura se shvaća prije kao područje eksperimenta nego kao izvršenje funkcionalnih zadataka, a sam jezik arhitektonske forme je, dosljedno većini egzotovskih realizacija u slikarstvu, uvijek pregledan, jasan, u osnovi zasnovan na idealu geometrije.⁷⁷

Iako u arhitekturi nisu uspjeli ostvariti sve svoje projekte, postoji nekoliko realiziranih projekata koje svakako treba spomenuti. Od važnijih realizacija ističu se projekti arhitekta Bernarda Bernardija poput interijera Dječjeg vrtića u Habeličevoj ulici (1951.), njegova adaptacija Historijskog instituta u Zadru (1954.) i interijer škole u Kumrovcu (1955.). Zatim, paviljoni na Zagrebačkom velesajmu, dvije prve nagrade na natjecanjima za hotel na Plitvicama (1953.) i za školu u Podsusedu Zdravka Bregovca. Božidar Rašica radi Osmogodišnju školu u Mesićevoj ulici u Zagrebu (1953.), stambenu zgradu Exportdrva (1953.), adaptaciju Zagrebačkog dramskog kazališta (1954.), stambene zgrade na Savskoj cesti (1954.) i u Ulici Proleterskih brigada (oko 1956.) te stambeni blok u Zadru (1956.). Napoljetku, ističe se vrtni restoran u Slavanskom Brodu (1952.) i interijer Ritz-bara (1953.) Vjenceslava Richtera te zajednički projekti Vjenceslava Richtera i Zdravka Bregovca za Muzej grada Beograda (1954.) i muzej u Alepu u Siriji (1956.), koji je nagrađen prvom nagradom.

Brojni arhitekti iz grupe EXAT 51 istaknuli su se i u individualnom radu i to u području industrijskog oblikovanja, grafičkog dizajna, vizualnih komunikacija te kazališne scenografije. Među njima ističe se arhitekt Bernardo Bernardi, koji je bio uspješan na području dizajna namještaja, pa se njegovi stolci iz pedesetih godina i danas ističu svojom jednostavnošću oblikovanja i funkcionalnošću. Bernardo Bernardi smatrao je kako je u stvaralačkom radu umjetnika potrebno osloniti se na potrebe suvremenog društva i na mogućnosti koje pružaju materijali, nova tehnologija i nove proizvodne tehnike.⁷⁸ Pored njega, bitno je spomenuti i arhitekta Božidara Rašicu, koji se, osim u slikarstvu, okušao i u kazališnoj scenografiji. Preglednost scene, antideskriptivni tretman likovnih zahvata, čistoća i

⁷⁶ J. DENEGRI, 2000., 151.

⁷⁷ J. DENEGRI, 2000., 152.

⁷⁸ J. DENEGRI, 2000., 165.

jednostavnost rješenja scenskog prostora, naglašena uloga svjetla u njemu elementi su koje je dijelio sa svojim nešto ranijim ili istovremenim slikarstvom i sa slikarstvom svojih istomišljenika u EXAT-u.⁷⁹ Njegove značajne scenografije jesu scenografija za predstavu *Staklena menažerija* Tennesseeja Williamsa (1952.), za predstavu *Poziv u dvorac* Jeana Anouilla te scenografija za balet *Klasična simfonija* Sergeja Prokofjeva (1953.).

12. Značaj umjetnosti grupe EXAT 51 i njezin utjecaj na daljnji razvoj hrvatske umjetnosti

Kada je Vjenceslav Richter u osvrtu na izložbu četvorice slikara EXAT-a godine 1953. napisao kako se „značaj nekog likovnog događanja u jednoj sredini može mjeriti po tragu koji taj događaj iza sebe ostavlja“, nije tada mogao predvidjeti posljedice djelovanja same grupe.⁸⁰ Taj je „trag“ ostao duboko ukorijenjen u hrvatskoj povijesti umjetnosti te je imao prijelomnu ulogu u njezinu budućem razvoju. Značenje grupe EXAT 51 ne očituje se samo u promjenama koje su donijeli na likovnu scenu, nego, prvenstveno, u njihovoj volji, trudu i zalaganju u postizanju razumijevanja i prihvaćanja tih promjena. Iako su nailazili na otpore većeg dijela javnosti, nisu odustajali od svojih načela te su ih provodili u djelo i postupno stvorili jednu povoljniju klimu koja je bila spremna prihvatiti novi pristup u umjetnosti. Takav pristup zapažen je i na prvim izložbama Novih tendencija,⁸¹ na kojima su sudjelovali i neki od članova grupe EXAT 51 i na taj su način nastavili širiti svoje ideje, a misao o umjetnosti koja treba težiti napretku, istraživanju i eksperimentiranju postala je ključ Novih tendencija, koje su kao međunarodna izložba uspostavile vezu Jugoslavije sa svijetom.

⁷⁹ J. DENEGRI, 2000., 165.

⁸⁰ J. DENEGRI, 2000., 170.

⁸¹ Međunarodni pokret Nove tendencije javlja se u Zagrebu 1961. godine te čini svojevrsni nastavak na teorijske i ideološke postavke grupe EXAT 51. U Zagrebu je u razdoblju od 1961. do 1973. godine održano pet izložbi Novih tendencija. Sam pokret i prva izložba nastali su na inicijativu likovnog kritičara Matka Meštrovića, Radoslava Putara, tadašnjeg ravnatelja Galerije suvremene umjetnosti Bože Beka, umjetnika Ivana Picelja i brazilsko-njemačkog umjetnika Almira Mavigniera. Pokret Nove tendencije težio je sintezi različitih oblika umjetnosti 60-ih i 70-ih godina te je bio usmjeren programiranoj i kinetičkoj umjetnosti.

13. Zaključak

EXAT 51 jedinstvena je pojava u hrvatskoj povijesti umjetnosti i svojevrsna prekretnica u njezinu razvoju koja je imala značajan utjecaj na budući razvoj umjetnosti. Članovi grupe svoje su umjetničko školovanje započeli u ozračju socijalističkog realizma, koji je bio zadana forma nakon Drugog svjetskog rata i političke dominacije sovjetskog sustava u Jugoslaviji. Tijekom studiranja pokazuju nezadovoljstvo obrazovanjem koje im je nudila tadašnja Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu zbog čega su od nje i odustali, čime se u njihovoj svijesti rađa ideja o slobodnijem pristupu umjetnosti koja nije ograničena nametnutim normama. Nakon Rezolucije Informbiroa 1948. godine, kada Jugoslavija prestaje biti satelitska država Staljinovog SSSR-a, dolazi do određenih političkih popuštanja. Naime, u državi koja je vođena sovjetskim načinom vladanja, pri čemu je središnja vlast Jugoslavije s Titom na čelu upravljala svim područjima ljudske djelatnosti, pa tako i umjetnošću, do te ključne godine nije dopušten slobodniji pristup umjetnosti. Unatoč popuštanju vlasti, Komunistička partija Jugoslavije i dalje je nadzirala umjetničku produkciju i zabranjivala sve ono što nije bilo u skladu s njihovim svjetonazorom. Postupnim okretanjem Zapadu, dolazi i do sve većeg političkog popuštanja i ulaganja u napredak i obnovu zemlje nakon poslijeratnih razaranja te ostvarivanja demokratičnijega društva. Takvo je društvo bilo spremno na promjene, one pozitivne, koje su vodile k boljitku svakodnevnog života, kakvo su na području umjetnosti zastupali članovi grupe EXAT 51. Njihova umjetnost, posebno arhitektura pridonijela je razvoju i obnovi ratom razrušene zemlje, ali njihove ideje o sintezi svih likovnih umjetnosti, rušenju granica između čiste i primijenjene umjetnosti te promicanje apstraktne umjetnosti nisu nailazili na razumijevanje okoline, koja je još uvijek bila vezana za tradiciju. Unatoč tome, grupa se izborila za pravo na rad, istraživanje i eksperiment te su na temelju raznih utjecaja, od ruskog konstruktivizma i suprematizma, *Bauhausa* i *De Sijla*, preko utjecaja s domaće umjetničke scene, zenitizma i Josipa Seissela, sve do suvremenih umjetničkih strujanja, razvili vlastiti umjetnički jezik. Grupa EXAT 51 značajna je, jer je unatoč netrpeljivosti okoline i brojnih negativnih kritika na svoj rad, uspjela izboriti pravo na slobodu u umjetničkom stvaranju. Jedne od najvećih kritika jesu o „netradicionalizmu“ i „zakašnjenju“ grupe koje nikako nisu opravdane, pogotovo kada umjetnost promatramo u kontekstu avangarde koja se protiv tradicije uvijek borila, kako bi stvorila umjetnost koja je odraz vremena u kojemu nastaje. Također, o „zakašnjenju“ u umjetnosti vrlo je nezahvalno

govoriti, budući da su se umjetnici često i gotovo uvijek referirali na djela umjetnika ili grupa koje su na sličan način promišljale o umjetnosti.

14. Literatura

- J. DENEGRİ 2000. – Jerko Denegri, *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, 2000.
- J. DENEGRİ 2002. – Ješa Denegri, EXAT 51: u međunarodnom i domaćem okruženju, *Riječi*, 4 (2002.), 144–147.
- J. DENEGRİ 2003. – Ješa Denegri, Neoavangarda u hrvatskoj umjetnosti 50-tih i 60-tih godina: skupine EXAT-51 i Gorgona, *Republika*, 59 (2003.), 59–69.
- J. DENEGRİ 2003. – Jerko Denegri, Primjeri neoavangardi u hrvatskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina: skupine EXAT-51 i Gorgona, *Novi Kamov*, 3 (2003.), 37–53.
- J. DENEGRİ 2004. – Ješa Denegri, EXAT 51 u međunarodnom i domaćem okruženju, *Život umjetnosti*, 38 (2004.), 116–118.
- J. DENEGRİ 1985. – Ješa Denegri, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2*, Split, 1985.
- J. DENEGRİ/Ž. KOŠČEVIĆ 1979. – Ješa Denegri/Želimir Košćević, *EXAT-51: 1951-1956*, Zagreb, 1979.
- Z. RUS 1985. – Zdenko Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1*, Split, 1985.
- M. SUSOVSKI 2004. – Marijan Susovski, EXAT 51 - europski avangardni pokret: umjetnost - stvarnost - politika, *Život umjetnosti*, 71/72 (2004.), 107–115.
- M. ŠUVAKOVIĆ 2005. – Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005.
- V. ŽMEGAČ 2012. – Viktor Žmegač, Putovi apstrakcije, u: *Apstrakcija: modernizam i suvremenost*, (ur.) Ivana Mance, Zagreb, 11–19.
- I. ŽUPAN 2005. – Ivica Župan, *Exat 51 i drug[ov]i: hrvatska umjetnost i kultura u promijenjenim političkim prilikama ranih pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb, 2005.

EXAT 51 – abstraction as a synonym for freedom of artistic expression

Abstract: This paper is about a group of painters and architects who worked under the name EXAT 51 which is shortened from Experimental atelier. EXAT 51 was founded in 1951 when the group declared their first manifesto. Although they worked as a group in relatively short period of time, from 1951.– 1956., members of the group left significant impact on Croatian art after Second World War. Due to the fact that art was under strict state control in postwar period the struggle for recognition of abstract art was simultaneously a fight for the freedom of artistic expression. Also, the work of EXAT 51 group interrupted the production of socialist art. Their new approach to artistic creation based on: the synthesis of all kind of arts, the abolition of differences between „pure“ and „applied“ art, the experiment and the acceptance of abstract art was crucial in reaching the freedom of artistic expression. Moreover, EXAT 51 group was a group founded on significant phenomena of abstract art that were important for its historical development such as: constructivism and suprematism in Russia, Mondrian's neoplasticism and school *De Stijl* in Netherlands, and German school *Bauhaus* as well as certain contemporary phenomena of abstract art. Because of that, the formation of EXAT 51 is seen as a turning point in historical development of modern Croatian art.

Keywords: *EXAT 51, freedom of artistic expression, socialist realism, abstract art*