

EXAT '51 — europski avangardni pokret

UMJETNOST — STVARNOST — POLITIKA

da bismo objasnili sve okolnosti nastanka skupine EXAT '51 (kratica od Experimentalni atelje) 1951. treba ukratko podsjetiti na ideološke i političke prilike što su prethodile njezinu osnivanju. Budući da je Jugoslavija neposredno poslije Drugoga svjetskog rata bila politički povezana s tadašnjim Sovjetskim savezom i njegovom politikom, morala je biti povezana i s njegovima ideološkim usmjerenjima u kulturi, odnosno likovnim umjetnostima. Ideologija postaje važnijom od estetike, a umjetnost se počinje smatrati sredstvom postizanja političkih ciljeva. Prekinute su veze sa svim avangardnim tendencijama postoktobarskog razdoblja, i zahtijevalo se vjernost akademskom realizmu.¹ No, hrvatska umjetnost baš i nije bila najplodnije tlo za takvu dirigitiranu umjetnost, pa su umjetnici nalazili načine svojim slikama ili skulpturama ipak dati osobnija viđenja. Neslužbeno, izvan znanja javnosti mnogi su umjetnici činili pokuse — stvarali i apstraktne kompozicije koje nisu pokazivali javnosti. Dva su osnovna razloga za visoko vrjednovanje djelovanja pojedinaca, a potom i cijeloga EXAT-a '51 u tom razdoblju. Prvi je njezino neposredno i brzo ulaženje u aktualne europske umjetničke tijekove toga doba, nakon raskida sa staljinizmom, ponajprije s

posve novom koncepcijom oblikovanja izložbenih štandova. Drugi razlog proizlazi iz prvoga. Pripadnici skupine postavljali su, naime, u vezi s umjetnošću i oblikovanjem u tadašnjima političkim prilikama zahtjev za radikalnim promjenama u odnosu spram apstraktne umjetnosti. Takav je zahtjev odlučno postavio pitanje o pravome stanje slobode umjetničkog stvaralaštva u komunističkom sustavu, koji ju je deklarativno obznanio, ali u praksi nije imala jednako značenje za sve umjetničke smjerove. Legitimnost umjetničkog stvaralaštva nisu trebali tražiti tradicionalni oblici umjetnosti, pa je problem bila apstrakcija i to ona u naslijeđu konstruktivizma dvadesetih godina, koja je u Hrvatskoj dotad bila bez kontinuiteta od Seisselovih konstruktivističkih PAFAMA, kolaža i drugih radova u razdoblju 1922. do 1924. Nakon Rezolucije Informbiroa i raskida sa staljinizmom, otvaranje prema svijetu teklo je polemički, jer su još djelovali pojedinci kojima je trebalo nekoliko godina da promjene stavove o sorealizmu, pa se zaoštrila ideološka borba u kulturi i umjetnosti. Unatoč ideološkim borbama, već 1952. nekolicina exatovaca bili su toliko likovni zreli i u međunarodnim razmjerima prihvatljivi, da su bili pozvani sudjelovati na VII. Salonu des

Réalités Nouvelles u Parizu. Bio je to prvi neslužbeni nastup tadašnjih jugoslavenskih autora na jednoj izložbi u inozemstvu. Sudjelovali su Ivan Picelj, Božidar Rašica i Aleksandar Srnec. Nastupili su zatim i na Salonu '54 i Salonu '56 u Rijeci i na izložbi u povodu kongresa AICA-e u Dubrovniku 1956.

Picelj, Srnec i Bakić izlažu 1959. i u Galeriji Denise René u Parizu, a nije nevažno reći kako su predgovor za katalog napisali Michel Seuphor i Victor Vasarely. Naši slikari, zatim, dvije godine zaredom, 1960. i 1961. izlažu u Drian Gallery u Londonu, nakon čega slijede brojne druge izložbe članova EXAT-a u različitim državama, na značajnim izložbama u raznim međusobnim kombinacijama. Postali su, dakle, dijelom tada aktualne međunarodne likovne scene.

Moderna galerija u Rijeci organizira prvi Salon '54, tzv. *Riječki salon*, a u Zagrebu je godinu poslije I. trijenale primijenjene umjetnosti. Te su godine u Zagrebu utemeljene i dvije važne ustanove: Studio za industrijsko oblikovanje (SIO) i Studio za crtani film pri Zagreb-filmu. No treba imati na umu kako se i otvaranje Gradske galerije suvremene umjetnosti 1954. temelji upravo na tima važnim promjenama u Hrvatskoj početkom

pedesetih. Galerija suvremene umjetnosti odmah je bila povezana sa najaktualnijim zbivanjima u svijetu i 1961. počela slijed međunarodnih izložbi *Nove tendencije* prema kojima Zagreb šezdesetih godina postaje značajno međunarodno likovno središte. Prije toga u travnju 1957. napokon je domaćoj kulturnoj javnosti rastumačen pojam apstraktne umjetnosti, kad je organizirana putujuća izložba *Suvremena umjetnost I. didaktička izložba: apstraktna umjetnost*,² u sklopu koje je bila i izložba serigrafija Bloc, Pilet, Vásarely,³ te reprodukcijama u boji i tekstem objasnila njezin razvoj od impresionizma do Bauhauasa, završavajući tako bolno prvo razdoblje otvaranja prema suvremenosti. Polemike o postojanju i opravdanosti pojave apstraktne umjetnosti u nas postale su suviše.

Upravo je sinteza triju rodova likovnog stvaralaštva, kao dio pokusa i umjetničke slobode, bila želja članova skupine EXAT '51.

Postoje dva manifesta exatovaca. Prvi je onaj što ga je pročitao Bernardo Bernardi u vlastito i u ime ostalih članova — Zdravka Bregovca, Ivana Picelja, Zvonimira Radića, Božidara Rašice, Vjenceslava Richtera, Aleksandra Srneca i Vladimira Zarahovića (Vladimir Kristl se Exatu priključio kasnije) na plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti Hrvatske 7. prosinca 1951, a drugi je objavljen u povodu izložbe *KRISTL, PICELJ, RAŠICA, SRNEC* od 18. veljače do 4. ožujka 1953. u Društvu arhitekata Hrvatske.⁴

Manifest EXAT-a '51, objavljen u prosincu 1951, odmah je izazvao polemike što su potrajale i nakon objavljivanja drugoga Manifesta 1953. godine. Budući da je bilo posrijedi proklamiranje drukčijega koncepta umjetnosti, uredništvo časopisa *Pogledi* pokrenulo je u klubu Sveučilišnih nastavnika rasprave o pitanju apstraktne umjetnosti. Rasprave Rudija Supeka i Grga Gamulina, prema sjećanjima živih svjedoka, bile su veoma žučljive i burne, ali su nažalost nestale stenografske bilješke, pa ih je nemoguće rekonstruirati. U njihovu žarištu bilo je pitanje kako dalje nakon prekida sa staljinizmom i ždanovizmom. Kakvo je značenje građanske kulture u kojoj su neki vidjeli potreban nastavak hrvatske umjetnosti? Je li ona dekadentna ili nije? Što znači apstraktna umjetnost koju sada "oživljava" EXAT '51 koja također ima duboke korijene u umjetnosti prve polovice stoljeća, a hrvatska je scena je, zapravo dotad nije ni osjetila ni vidjela? Pritom se EXAT-u pripisivalo zakašnjenje od četrdeset godina u odnosu na pojavu

apstrakcije, a nije se znalo da je ona, i te kako živa u europskoj umjetnosti poslijeratnog razdoblja. Što su bile "naše plastičke potrebe i mogućnosti" u tome trenutku, na koje se pozivao EXAT '51? O tome se teško moglo suglasiti u vremenu ideološke i umjetničke zbrke, osobito zato što su se pojavljivali i drugi smjerovi na tragu apstrakcije, a bili su bliskiji stalno isticanom "kontinuitetu" hrvatske umjetnosti.

Tako se u oporbi i polemikama, napose o dekoracijama Ritz-bara što ih je načinio Edo Murtić našla ta druga linija kojoj su pripadali još Josip Vaništa i Miljenko Stančić. Različitog senzibiliteta, a ipak u potrazi za izlazom i novim oblicima umjetnosti, bili su u središtu veoma oštih rasprava što su preplavile i stručne krugove i dnevne novine. EXAT se svojim Manifestom iz 1951. zauzimao za djelovanje u "aktualnom vremenu i prostoru", pozivajući se na naslijeđe svjetske umjetnosti dok je druga linija nastavljala, doduše na novi način, lokalno tradicionalistički mentalitet.

Već spomenute izložbe Antuna Motike, Miljenka Stančića i Josipa Vanište, zatim izložbe Koste Angeli Radovanija i Vilima Svečnjaka održane u Zagrebu tijekom 1953. godine, izložba slika apstraktno-ekspresionističke naravi *Doživljaj Amerike* Ede Murtića i izložba geometrijske apstrakcije EXAT-a '51 potaknule su široke rasprave, a o njima se govorilo, osim u Klubu sveučilišnih nastavnika, i na javnim studentskim i omladinskim tribinama, u dnevnim listovima i časopisima, pa čak i na Plenumu Društva književnika. Odnos prema apstraktnoj umjetnosti bio je povod za sukobe i frontalne obračune, ne samo onih koji su bili za apstrakciju, odnosno protiv nje, nego i među samim protagonistima različitih vrsta apstrakcije. Apstrakcija je postala sinonimom za pravo na pokus, za slobodu istraživanja i umjetničkog opredjeljenja, za proširenje prostora umjetničkih sloboda, što je veoma utjecalo na mlade naraštaje umjetnika. Suprotstavila se onim umjetnicima koji su u slikarstvu htjeli zadržati stari talog kasnoga, hibridnog impresionizma, postupke ekspresionizma pomiješane s reminiscencijama na romantiku Delacroixa, na barokne elemente Daumiera ili na Cézannea, a u skulpturi na Maillola, Bourdella i Rodina. U oštrim polemikama što su trajale, s većim ili manjim intenzitetom, od 1950. do 1955. godine jasno su se polarizirale dvije suprotstavljene skupine umjetnika i kritičara što su se razilazile u stavovima naprama modernoj umjetnosti, a osobito spram njenih tada aktualnih pojava. Bio je to

sukob dogmatskoga i antidogmatskog mišljenja i ponašanja na svim područjima likovnosti.

Što je bitno novo donosio EXAT '51? Teorijske rasprave o pitanjima umjetnosti i praksa Gropiusova Bauhauasa u Dessau, odnosno Hochschule für Gestaltung (1919 — 1933), utjele su se u idejama EXAT-a i zatim odigrale značajnu ulogu u promicanju promjena u umjetnosti pedesetih godina u Hrvatskoj.⁵ Utjecaji Bauhauasa dolazili su posredno, posredstvom inozemnih časopisa, prijevoda strane literature, upoznavanja naših umjetnika s rezultatima rada umjetnika Bauhauasa na izložbama u inozemstvu i prenošenjem vijesti u Hrvatsku. Odlučujuću ulogu imali su časopis *L'Art d'aujourd'hui* što ga je uređivao André Bloc, te prijevodi tekstova o suvremenoj umjetnosti i arhitekturi u časopisu *Čovjek i prostor* u kojem su objavljivi tekstovi Seuphora, Vásarelyja, Maxa Billa, Anthonyja Hilla, prijevodi Argana, tekstovi o Maljeviću, Mondrianu, Benu Nicholsonu i općenito o apstraktnoj umjetnosti.⁶

Drugi manifest EXAT-a,⁷ onaj iz 1953. godine s izložbe *KRISTL—PICELJ—RAŠICA—SRNEC*, već je bio nastavak polemika što ih se vodilo o apstrakciji i legitimnosti njezina postojanja u našoj likovnoj umjetnosti. Polemike je poticala činjenica da likovna javnost i likovni kritičari ne prihvaćaju nove likovne oblike kakvi su preskočili lokalnu tradiciju i nisu bili nastavak linije kakva je bila poznata od Proljetnih salona. U tome smislu jedan od tekstova u monografiji o EXAT-u u nakladi Galerije Nova (1979), što ga je napisao Radovan Ivšić, ističe kako glavni cilj exatovaca nije bila apstrakcija, već sloboda. Upravo je borba za slobodu stvaralaštva i slobodno povezivanje s pojavama u europskoj umjetnosti 20. stoljeća, kako bi i hrvatska umjetnost premostila gotovo tridesetogodišnji jaz prema tim pojavama, bila glavni cilj skupine. U svom tekstu "Kristl, Picelj, Rašica, Srnac — četrdeset godina poslije", Zvonko Maković se poziva na ovu rečenicu Radovana Ivšića i zaključuje: "Ta jednostavna rečenica čini mi se zaista ključnom kad je u pitanju i umjetnička aktivnost EXAT-a, i posljedice što su ih oni ostavili u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti. Apstrakcija koju su inaugurirali Picelj, Srnac, Rašica i Kristl imala je tada dublje korijene. Ona je, naime, predstavljala najradikalniji iskorak u osvajanju slobode stoga što se u najvećoj mjeri razlikovala od svega ovdje poznatoga. Slikari EXAT-a nisu do svojih prvih apstraktnih slika dolazili

postupno: reducirajući predmetni inventar i prihvaćajući neki oblik asocijativnog slikarstva kao prijelazne faze. Slikari EXAT-a su se jednim potezom oslobodili, ne samo svake referencije na predmetni svijet, već su odbacivali i konvencionalne estetske norme”.⁸

Svojim su se obraćanjem javnosti exatovci morali jasno deklarirati i utvrditi svoju poziciju u hrvatskoj umjetnosti toga trenutka i u širem europskom kontekstu. Pitanje je bilo — Tko kasni? Kasni li EXAT ili hrvatska umjetnost? Od Seissela do njihovih dana, apstrakcija u hrvatskoj umjetnosti nije postojala. Je li to uistinu četrdesetogodišnje kašnjenje ili povratak izgubljenom kontinuitetu apstrakcije, a ne trajnome kontinuitetu hrvatske umjetnosti? Jer upravo njima se najviše predbacivalo da taj kontinuitet ne poštuju. U svom predgovoru katalogu izložbe, Jure Kaštelan je vrlo jasno naznačio smisao izloženih radova, ali to, nažalost, nije bio dovoljan argument onima koji su skupinu počeli napadati, osporavajući joj svaku vezu s tradicijom. Kaštelan je napisao:

“Slijediti i razvijati tradiciju znači svladati, biti protiv nje, razbijati je. To potvrđuje u umjetnosti, još potpunije, tradicija sama. Biti umjetnik znači stvarati, a ne oponašati, otkrivati, a ne povoditi se. Kako svladati tradiciju? Svejedno kako i kojim sredstvima. Nema pravila. Novo se otkriva kroz eksperiment, novo se stvara i osvaja. (...) Svaki je umjetnik eksperimentator, otkrivač i pronalazač sebe i stvarnosti u kojoj živi. Vode koje ne teku postaju kužne i krepane. U njima se ne ogledaju vedrine neba. Umjetnost koja se ne razvija postaje akademska, mrtva, i u njoj ne kuca bilo života i uvijek novih osjećajnosti i uvijek novih oblika”.⁹

Vjenceslav Richter je govorom na otvaranju izložbe pokušao objasniti taj zajednički nastup i ustvari potvrdio riječi Jure Kaštelana:

“Dopustite mi da prilikom prve izložbe apstraktnog slikarstva kod nas evociram neke momente koje je ovom zgodom nužno uočiti. Naša je grupa već duže vremena, i konačno javno na lanjskim diskusijama u klubu sveučilišnih nastavnika, i u štampi, zastupala stanovište jedinstva svih oblika likovne umjetnosti. Da to jedinstvo ne bude paralelno — aditivno, nego jedinstvo sinteze, po našem je mišljenju potreban zajednički likovni pristup — jedini koji može osigurati u svakoj grani takve rezultate koji će se moći prepoznati kao srodni. Sa stanovišta takve sinteze, bilo bi poželjno istupiti pred javnost — koja je većim dijelom neupućena — jednom

izložbom koja bi upravo imala kao temu — sintezu arhitektonskog koncepta, plastičnog i slikarstva. No kako je ta ideja zbog materijalnih nemogućnosti za ovu grupu neostvariva, to je ova grupa ocijenila kao dopustivo i nužno izići s ovim za što su i duhovna i materijalna sredstva bila dostupna. Na drugoj strani i sama platforma sinteze, jedinstvenog pristupa i gledanja (po svim granama likovne umjetnosti) dopušta izlazak ma s kojim od spomenutih oblika”.

Richter je u Klubu arhitekata Hrvatske postavio izložbu EXAT-a ‘51 — radove Picelja, Kristla, Rašice i Srneca, a već ju je zamislio kao plastičko-prostornu sintezu.

Exatovci su pokazali da je hrvatska likovna scena bila zaostala u odnosu na ukupna napredna kretanja u svijetu od početka stoljeća. Razumljivo da je pojava njihove umjetnosti izazvala polarizacije stavova.

Objavljivani su tekstovi za i protiv “astratizmu” i karikature o temi vođenih polemika.¹⁰

Zašto se uvijek u vezi EXAT-a ‘51 spominje rasprava u Ritz-baru održana 22. listopada 1953. godine? Više od sukoba različitih koncepcija unutar apstraktne umjetnosti, jer je rasprava među umjetnicima u biti bila stručna, kao i pitanje originalnosti izvedenih fresaka, važna je polemika što se razvila u tisku. Ona je apstrakciju svela na razinu karikature, a uvaženi likovni kritičari, pa i drugi umjetnici, pokazali su da suštinski socijalističko shvaćanje figurativnosti u realizmu još postoji, da tradicija ili nije sklona novim oblicima stvaralaštva ili drži da je apstrakcija u nas u četrdesetogodišnjem zakašnjenju. Istodobno, socijalističko samoupravljanje pokazalo se kao moguća nova supervizija slobode stvaralaštva. “Rasprava” je samo potaknula komešanja u likovnoj struci i omogućila izbacivanje na površinu pitanja o svrsi umjetnosti, kao taloga što se godinama nakupljao.¹¹

Na jednoj su se strani objavljivali problemske tekstovi u prilog EXAT-u, kao oni Miće Bašičevića ili Radoslava Putara.¹² Treba spomenuti i tekst Vjenceslava Richtera u *Bulletinu JAZU* u kojemu, osim što opravdava nastupe svojih kolega, te objašnjava i idejnu postavu izložbe kao “traganje za odnosom slike i prostora - plastično-prostorne slike”.¹³ Na drugoj strani bili su umjetnici i intelektualci koji su pokušali osporiti vrijednost EXAT-a ‘51. ustrajući upravo na kašnjenju u odnosu spram prvih pojava apstrakcije. Takve su zamjerke stavljali uglavnom kritičari, filozofi i teoretičari koji se nisu snašli pred novim zbivanjima.

Najbolji je primjer suprotstavljanja tekst

Rudija Supeka u časopisu *Pogledi* čiji naslov “Konfuzija oko astratizma” govori, u prvome redu, o zbrci u autorovoj vlastitoj glavi. Supek pokušava ustvrditi da je apstrakcija potpuno završen pokret i ne može se pomiriti s težom o izjednačavanju primijenjene i ostalih umjetnosti. Za njega umjetnost je umjetnost, a arhitektura arhitektura, iako prihvaća apstraktnu umjetnost u arhitekturi ali, tek kao ornament. Za njega je “čista umjetnost” nešto u vezi sa štafelajem, a o slučaju EXAT-a ‘51 Supek kaže:

“razvitak ‘čiste’ umjetnosti koja na ...području plastičke umjetnosti vodi do apstraktne skulpture i slikarstva, prirodna je posljedica procesa dehumanizacije buržoaske umjetnosti, koja nas ponovno uvodi u ‘nadprirodni svijet’ idealnih oblika, do nekih apstraktnih elementarnih odnosa, s pretenzijom na njihovu ‘univerzalnost’ i ‘nadpersonalnost’... Time je razvitak došao od svoga prirodnog završetka, a u umjetnosti kao i u životu, završetak znači smrt”.¹⁴

Supek se zauzimao za individualizam i osoban izričaj umjetnika, zauzimao se za očuvanje, “individualnosti i personalnosti” umjetnosti, pa je temeljem toga ustrajao na mišljenju da je apstrakcijom umjetnost, napose u sprezi s ostalim umjetnostima, ugrožena. Supekova razmišljanja, ma koliko bila suprotna stavovima umjetnika EXAT-a ‘51, potaknula su daljnja teoretska i kritičarska razmišljanja, koja su na kraju ipak završila u prilog “ugrožene apstraktne” umjetnosti. Otpor prema apstrakciji exatovskog tipa, međutim, nije zamro raspravama pedesetih godina, ona je potihom ostala “nevoljeno čedo”, bastard koji je, iako je izrodio Nove tendencije, ostao dugo vremena nelegitiman dio hrvatske umjetnosti.

Sljedeća izložba EXAT-a ‘51 održana je od 29. ožujka do 5. travnja u Galeriji grafičkog kolektiva u Beogradu, u nešto suzdržanijem obliku no što ga je imala u Zagrebu. EXAT je u Beogradu dobio povoljnije kritike, iako su i one bile sustegnute, budući da ni beogradska kritika nije mogla prihvatiti umjetnost koja ne polazi od konkretne stvarnosti (M. B. Protić, A. Čelebonović, S. Čelić). No to nije bilo čudno, jer su beogradske okolnosti bile posve drukčije, pa se u apstrakciji vidio formalni problem i problem povezivanja s djelima već poznatih umjetnika Kandinskog, Hartunga, Miróa i Vásarelyja. Beogradska je likova scena tada, a i desetljećima poslije davala prednost subjektivnome lirizmu i nadrealizmu.

Poslije izložbi u Zagrebu i Beogradu, više

nije bilo zajedničkih nastupa exatovaca (Picelj i Srnec će još jednom izlagati u Beogradu). Pojedinačni umjetnici izlagali su samostalno, a ponekad će se svi ponovo susresti unutar skupnih, preglednih ili tematskih izložbi. Tako na *Salonu '54* u Rijeci sudjeluju Picelj, Srnec, Rašica i Kristl; na *Salonu '56* izlažu Picelj i Rašica. Uslijedile su izložbe hrvatske umjetnosti kad organizatori više nisu bili militantni spram apstrakcije. Picelj, Rašica i Srnec izlažu na izložbi u povodu Kongresa AICA-e u Dubrovniku 1956. godine. U međuvremenu se rad bivših članova EXAT-a plodonosno proširio na brojna druga područja — od produkt-dizajna do grafičkog dizajna. Iz idejnih osnova EXAT-a '51 razvio se 1955. SIO (Studio za industrijsko oblikovanje) i *I. zagrebački triennale primijenjenih umjetnosti*. Picelj, Rašica i Srnec već su 1952. izlagali na sedmome *Salonu des Réalités Nouvelles* u Parizu. Njihovo nastup u Parizu bio je posve logičan, glede srodnosti s radom sličnih skupina okupljenih oko Salona i Galerije Denise René (Herbin, Magnelli, Mortensen, Dewasne, Vásarely), časopisa *L'Art d'aujourd'hui* (utemeljitelj i urednik André Bloc), a potom i ostalih skupina u Europi, poput Espacea i *Forme 1* u Rimu (Dorazio, Consagra, Perilli), MAC u Milanu (Soldati, Munari, teoretičar Dorfles), *L'arte d'oggi* u Firenci (Nativi, Bereti) ili MADI u Južnoj Americi.

Povezanost EXAT-a '51 s istodobnim i istoznačnim zbivanjima u svijetu bitna je i za daljnji razvoj Muzeja suvremene umjetnosti, jer iz njega proizlaze brojne samostalne izložbe naših neokonstruktivista, te izložbe Novih tendencija u Galeriji suvremene umjetnosti što su utjecale na sva geometrijska, konstruktivistička, minimalistička i konceptualna istraživanja, sve do danas, i pretvorile se u međunarodni pokret. Zanimljivost je, u kontekstu međunarodne važnosti Galerije da je simpozij o Novim tendencijama, održan umjesto izložbe 1978. godine, zaključio da Galerija suvremene umjetnosti posjeduje kredibilitet unutar međunarodne umjetničke zajednice, dovoljno dokumentacije i likovnog materijala da bi postala međunarodnim likovnim, dokumentacijskim i referalnim centrom za suvremenu umjetnost, posebno konstruktivizam. Nažalost, zbog problema s prostorom ta zamisao nije oživotvorena.

Dakle, sve navedeno bilo je uvelike posljednicom previranja započetih s EXAT-om '51. Osnove exatovske teorije i prakse bile su u idejama Gropiusa i ostalih profesora Bauhausa o *Gesamtkunstwerku* — o organskom spoju svih likovnih umjetnosti — ali u

kojemu umjetnost treba biti najvažniji oblik. Oblikovanje socijalno angažiranog *Gesamtkunstwerka*, povezivanje čiste i primijenjene umjetnosti, treba voditi interdisciplinarnosti i biti upravljano visokim osjećajem moralne odgovornosti prema kulturi i društvu za koje se djelo stvara. Različiti oblici umjetnosti moraju biti organski integrirani i svrhovito povezani s razvojem društva i njegovih potreba, a pritom je, kako kaže Donald Drew Egbert, umjetnikova odgovornost vrlo velika.¹⁵ Exatovci su takvim, tada vrlo slobodnim stavovima, oslobodili put ne samo suvremenoj arhitekturi, oblikovanju u svima njegovim oblicima i stvaranju umjetničkih djela jezikom apstraktne umjetnosti, što je u Hrvatskoj bilo nezamislivo i službeno nedopušteno samo dvije godine ranije. Zbog staljinističko-marksističkog poimanja umjetnosti, exatovci su bili prvi umjetnički revizionisti, ali ne u smislu staljinizma nego onog što je on uništio. Svojim Manifestom odvojili su se od dogme socrealizma, teorije koja je tad, u nama susjednim zemljama Istočnog bloka, bila još uvelike poštovana, te se napuštanjem tradicionalnog poimanja umjetničkog djela vratili slobodi umjetničkog stvaranja. Štoviše, uveli su potrebu eksperimentiranja što otvara putove novoga stvaralaštva u svim oblicima umjetnosti i omogućuje pojavu novih. Potrebno je još jednom naglasiti kako su članovima EXAT '51 bili slikari i arhitekti, grafički i industrijski dizajneri, autori teorijskih i programskih tekstova i pedagozi.

Njihovo okupljanje počelo je već na Akademiji likovnih umjetnosti, u vrijeme Drugoga svjetskog rata. Ivan Picelj i Aleksandar Srnec upoznali su se kao studenti iste klase 1942/43. godine. Dijelili su zajedničko zanimanje za metafizičko slikarstvo, kubizam, Picassa i Van Gogha. Zajedno s Ivom Kalinom utemeljili su skupinu IPIKAS (skraćena prezimena) koja nije javno djelovala, a njihov radni prostor bio je na trgu Bana Jelačića 3 u Zagrebu, u stanu roditelja Ive Kaline. Uz tada tek osnovanu Akademiju likovnih umjetnosti, taj im je atelje bio jedini slobodan teritorij za razmišljanja o novom, ali u konspirativnim okolnostima. Druženje je ovisilo o ratnim okolnostima i mogućnostima za studij. Picelj i Srnec ponovo se susreću 1945, ali njihov ostanak na Akademiji nije bio trajan, jer je u razdoblju od 1945. do 1950. godine sve što se zbivalo izvan uobičajenih tijekova bilo politički sumnjivo.¹⁶

Picelj napušta Akademiju 1946. a Srnec 1949. Tijekom rata Vjenceslav Richter sudjeluje u NOP-u, a 1949. diplomira arhitektu-

ru što ju je počeo još studirati 1940. Richter i Picelj poznaju se 1946. na poslu uređenja hotela Slavija u Opatiji (Richter je kao projektant radio u OZEHI). Godinu dana kasnije Picelj upoznaje Richtera sa Srnecom i tako se počinje stvarati jezgra budućeg EXAT-a. No i prije toga druženje Picelja, Richtera i Srneca urodilo će jednim zajedničkim radom koji prethodi već spomenutim projektima štandova i nacrtima autoputa. U umjetničkom paviljonu trojica autora 1948. pripremaju *Izložbu knjiga NR Hrvatske*. Richter je projektant, a Picelj i Srnec rade likovnu opremu. Izložba im je ukazala na mogućnosti "sinteze" svih likovnih disciplina, što će nakon nekoliko godina biti glavnim načelom njihova prvog manifesta. Pokazala im je i kakav tip likovnog iskustvu moraju potražiti u svjetskim razmjerima. Richter je preko literature već upoznao radove El Lissitzkog i njegove projekte štandova, a Picelj i Srnec potvrdili su svoju prijašnju usmjerenost k oktobarskoj avangardi što je potaknulo zajednička razmišljanja izvan klasičnih kanona izražavanja i literature, slike na zidu, freske ili murala, dekoracije i "šminke". Osjetili su potrebu okrenuti se posve drukčijim dimenzijama — prostorno-plastičnim intervencijama i funkcionalno-oblikovnim rješenjima. Ivan Picelj je već prije oblikovanja štandova 1947. godine, nadahnut idejama suprematista i Majakovskog, odnosno oktobarske avangarde, a na poticaj Nakladnog zavoda Zora, proveo je zamisao o bibliovlaku. Uredio je, naime, i oblikovao vizualni identitet vlaka što je putujući Hrvatskom bio prodavaonica i knjižnica.

Godine 1950. Kavurić, Picelj, Radić, Richter i Srnec rade projekt *Izložbe lokalne privrede SRH* za Zagrebački Velesajam, što također upozorava na njihovo nekonvencionalno i netradicionalno razmišljanje utemeljeno na na konstruktivističkim idejama. Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnec rade i projekte za Autoput-Zagreb i Autoput-Beograd. Tlocrti, perspektive tih, kao i prije spomenutih projekata, umjetnička su djela za sebe i, zapravo najranije apstraktne slike što će se u pojedinim autora tek za nekoliko godina razviti do samostalnog likovnog izričaja koji se više ne prikriva idejom utilitarističkih političkih državnih potreba. Skice prostora, objekata, perspektive, naslovne stranice, zamisli o unutrašnjosti štandova ili njihove fotografije u boji, oblikovane su u najboljoj maniri Bauhausa. Ali neovisno o izvorima ideja ili nadahnućima, nacrti paviljona, odnosno njihove unutrašnjosti ili rješenja u prostoru,

likovna su djela sama po sebi — štandovi su likovna morfologija što je iskoristila službene narudžbe kako bi iznijela vizije što su stremile novomu likovnom dobu u tadašnjoj Jugoslaviji. Da su ti radovi bili na razini kvalitete postava svjetskih sajmova i tamo apsolutno prihvaćeni, svjedoče učestale narudžbe. No, za našu povijest umjetnosti exatovci su prethodnica koncentraciji ideja o tome što je suvremena umjetnost, oblikovanje ili dizajn, što je objašnjeno u njihovim manifestima. Manifesti su, zapravo, bili prekretnicom za našu umjetnost, a obilježili su novo doba umjetničkog oblikovanja (dizajna) i likovne umjetnosti. Kroz nacрте sajmova i njihove izvedbe, vrlo su vješto otvorili put slobodi stvaralaštva što se služi apstrakcijom kako bi se, u tome trenutku, stvorila ljepota kakvu se nije moglo postići na drugi način. Ono što je preostalo od tih ranih skica uistinu su dragocjeni dokazi razvoja konstruktivističke misli i apstrakcije općenito, čija je nit bila prekinuta već početkom tridesetih godina, kada se je njome prestao baviti Josip Seissel.

Umjetnici koji su radili na sajmovima imali su sreću da kadšto (ako im je vlast dala putovnice) mogu putovati u inozemstvo i izravno se upoznati s umjetnošću konstruktivizma u velikim svjetskim muzejima. Tako su Richter i Picelj boravili u Chicagu i New Yorku. U Chicagu su posjetili Institute of Technology kojeg je osnovao MÓholy-NÁgy (prije Institute of Design) a u New Yorku su vidjeli Kandinskog, Maljeviča i Mondriana. Srnc je 20 dana boravio u Parizu (na povratku sa Sajma u Stockholmu). U razgovoru za časopis *Čovjek i prostor* Ivan Picelj govori o prvim stvarnim vezama s Parizom:

"Naša veza s Parizom počinje 1952, kada smo pozvani izlagati u Salonu de Réalités Nouvelles i otada datira moje poznavanje i dopisivanje s André Blocom i časopisom *L'Art d'aujourd'hui* koji je objavio i Kaštelanov tekst iz kataloga izložbe. Unatoč reakcijama u Parizu, koje su bile sklone istraživanju i našem nastupu na Salonu geometrijske apstrakcije i konstruktivizma, mi smo našli svoje mjesto. Bloc je uvidio da je problem apstraktne umjetnosti veći i da ga nema tko braniti i zbog toga promiče *L'Architecture d'aujourd'hui*, a taj časopis, pak, međunarodne revije što uključuju cijelu Europu i svijet. Tu se dogodio sličan fenomen kao s EXAT-om ovdje. Imamo arhitekate koji su odigrali veliku ulogu u promociji likovne umjetnosti. To je veza Zagreba i Pariza koja će se protegnuti do naših dana".¹⁷

Zbog avangardnih istraživanja početkom dvadesetih godina, različitost exatovskog pristupa umjetnosti bila je veoma uočljiva, čim se pojavio potkraj četrdesetih godina u njihovim osobnim radovima, likovnom oblikovanju knjiga, tekstila, scenografije, a osobito u oblikovanju paviljona sajmova što su ih skupno radili 1949. i 1950. godine. Oblikovanje paviljona prethodilo je onome što su kasnije predstavili kao svoj koncept rada, a bilo je najtemeljijom vezom njihova razmišljanja s teorijama Bauhausa i ruskog konstruktivizma.

Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnc načinili su 1949. godine nacрте za Jugoslavenski paviljon u Parizu. Iste godine Ivan Picelj, Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnc rade tlocрте, nacрте i perspektive za Jugoslavenski paviljon u Beču, odnosno nacрте unutrašnjosti i perspektive za Jugoslavenski paviljon u Stockholmu. Duh novog razmišljanja pokazuje i fotografija postava tekstila u dovršenu paviljonu. Bili su angažirani i u izradi projekta za Jugoslavenski paviljon u Hannoveru 1950, a Ivan Picelj i Zvonimir Radić iste godine rade Jugoslavenski paviljon na International Fairu u Chicagu. Taj nacrt izdvaja se po svojim likovnim kvalitetama, jer nije samo zbirna shema nego i likovno djelo, osobito naslovni karton Ivana Picelja. Njihov projekt za Jugoslavenski paviljon na Sajmu u Parizu za koji su na natječaju dobili prvu nagradu, nije, nažalost, izveden. Bilo je to istinsko naslijeđe Bauhausa, uz, kako je primijetio Ješa Denegri, uporabu jezika apstrakcije pri rješavanju vrlo utilitarnih stvari. Exatovci su, prema njegovu mišljenju, posegnuli za onim kulturnim naslijeđem (makar utopijskim) što su ga ostavili pokreti koji su se zauzimali za racionalno uređenje ljudske životne i prostorne zbilje. Bili su to Bauhaus, De Stijl, sovjetski konstruktivizam te međunarodni konstruktivizam (Cercle et Carré i Abstraction-Création), škole, pokreti i grupe čija je ideologija obilježena težnjom za cjelovito sagledavanje plastično-prostorne i oblikovne stvarnosti u širim socijalnim rasponima, pri čemu je jezik apstraktnoga slikarstva bio shvaćen kao duhovni projekt mogućih, ali ne i efektivnih, intervencija u konkretnim okolnostima.¹⁸

Godine 1951. Richter prestaje biti jedini arhitekt u grupi kojoj se sad pridružuju Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Božidar Rašica i Vladimir Zarahović, čime nastaje EXAT '51. Grupi će se naknadno priključiti i Vlado Kristl.

Previranja prije formuliranja i objave manifestata i poslije IPIKS-a, te pripreme za kasni-

je izložbe zbivala su se najprije u atelijerima umjetnika. Druženje se intenzivira kad Picelj 1952. godine počinje okupljati istomišljenike u svome stanu u Gajevoj Zb. Tu su se sastajali zagrebački intelektualci, simpatizeri exatovaca, vodile su se rasprave o aktualnim likovnim pitanjima, postavljala načelna pitanja o svrsi umjetnosti toga doba, o avangardnim zbivanjima u svijetu, konstruktivizmu, o novoj "plastičkoj realnosti"... Među inima, takvim je susretima nazočio i Ivo Steiner koji je govorio o ruskoj avangardi, o kojoj su, kao i o Bauhausu exatovci već mnogo toga znali. Steiner koji je dobro poznao Josipa Seissela, govorio im je o njegovu konstruktivističkom radu ranih tridesetih godina, te o Seisslovu nadrealizmu koji je bio potpuna nepoznanicom za širu javnost sve do sredine devedesetih godina. Na te razgovore dolazili su Zdenka Munk, Zdenko Vojnović, Branka Hegeđušić, Jure Kaštelan, Ranko Marinković, Radovan Ivšić, Josip Depolo, Miro Modričić, Ivan Kožarić i Vlado Kristl. Jedna od ključnih, rado viđenih figura bio je i Zvonimir Radić, od milja zvan "diša". Njemu je bio blizak i teorijski način razmišljanja i praktičan pedagoški rad, a njegovi tekstovi o oblikovanju još su relevantni za svakoga tko se o tom području želi podučiti. Bio je to, uglavnom, krug intelektualaca koji se gotovo "konspira-cijski" sastajao radi pretresanja najaktualnijih događanja u svijetu umjetnosti izvan naših granica i njihove usporedbe s domaćom situacijom. Sudionici tih susreta bili su upoznati s radom MÓholy-NÁgya, Sigfreda Gideona, Maxa Billa, Herbina, Vásarelyja i mnogih drugih čiji će se utjecaj tek osjetiti, ne samo u radu exatovaca nego i poslije na izložbi Novih tendencija. Osobit je utjecaj imao rad Paula Kleea iz zbirke Tille Durieux te Junekov *Crtač* iz 1949. u vlasništvu Radovana Ivšića. Ali nije sve završilo razgovorima. U ljeto 1952. godine Ivan Picelj priređuje u svome stanu izložbu dotad već deklariranih članova skupine EXAT '51. Bila je to prva, danas povijesna, programska izložba apstraktnoga slikarstva u Jugoslaviji prema programskim načelima EXAT-a. Tek je nakon tih događaja, slijedila je prva javna izložba Grupe, održana u Društvu arhitekata Hrvatske u Zagrebu.

Exatovim manifestom objelodanjena je, zapravo, svijest umjetnika s raznih likovnih područja da je poslije rušenja domovine nakon Drugoga svjetskog rata samo programiranim djelovanjem i sistemskim pristupom s određenom metodom moguća njezina obnova, što je značilo drukčije usmjerenje

umjetnosti i stvaralačke proizvodnje od dotadašnje prakse.

Najsuvrovičnije naslijeđe što su ga, dakle, imali kao uzor bilo je upravo pozitivno naslijeđe postoktobarske avangarde koju je najprije rastjerao Staljin, pa je djelomice i nakratko nadomješteno u dessauskom Bauhausu i holandskom De Stijlu. Pošto je Hochschule für Gestaltung pod vodstvom Maxa Billa počela raditi tek potkraj 1953, s programom kakva su exatovci utemeljili već u svom manifestu iz 1951. godine, možemo slobodno ustvrditi kako je program Škole anticipirao sustavno zamišljen EXAT-ov manifest, prvi takav 30 godina nakon Bauhauusa.

Negativna zbivanja oko Manifesta dobro su poznata i dio su povijesti hrvatske umjetnosti (onoga njezinog dijela koji nije mogao spriječiti posljedice Exata), a podjednako su znani i danas gotovo nesagledivo pozitivni učinci pojave i djelovanja EXAT-a koji su postali sastavnim dijelom naše svakidašnjice, pa smo upravo zato zaboravili njihove izvore otprije 45 godina.

Crtani filmovi Zagreb-filma (odnosno Zagrebačke škole crtanog filma) što su samo nekoliko godina poslije prestanka djelovanja EXAT-a postali poznati u svijetu po tzv. "reduciranoj animaciji" u kojoj crtež ne slijedi realističke pokrete likova, nego se izostavljanjem pojedinih faza u slijedu sličica postiže nova dinamiku, kako samih likova tako i apstraktne pozadine. Pozadina se mijenja neovisno o sadržaju filma, kao što likovi doživljaju neočekivane pokrete i preobrazbe. Pozadina je bila apstraktna, a u likovima se mogla prepoznati exatovska morfologija poznata iz crteža štandova prije utemeljenja Grupe.¹⁹

Estetika EXAT-a nije ostala zabilježena samo u crtanom filmu, nego je, zahvaljujući radu Božidara Rašice prenesena i u scenografiju (predstave: *Staklena menažerija*, *Poziv u dvorac* i balet *Klasična simfonija*, sve nastale 1953. godine u HNK). Richterova teoretska razmatranja o "predmetu kao prostornom subjektu" i opći utjecaj EXAT-a hvatao je čvrste korijene u svim područjima likovne zbilje toga doba, dakle ne samo u filmu i scenografiji, nego i u grafičkomu i produkt-dizajnu (oprema knjiga i ambalaža, dizajn tekstila, pokućstva, uređenje interijera, predmeti svakidašnje uporabe, fotografija, keramika itd.). Stilistika EXAT-a danas je lako prepoznatljiva i obilježava vrijeme pedesetih i ranih šezdesetih godina. Oblikovanje pokućstva Bernarda Bernardija najbolji je primjer neposredna učinka exatovskih teza na

tome području. U tekstu "O problematici primijenjene umjetnosti i o značenju inicijativne izložbe 'Prvi zagrebački trijenale'" Bernardi piše:

"Uočiti potrebe, analizirati funkciju predmeta kojeg se oblikuje, ispitati mogućnosti koje proizlaze iz specifičnosti materijala i tehnika — predstavlja radnu fazu bez koje se danas ne može zamisliti ozbiljan i odgovoran pristup stvaralačkom radu. Formalna rješenja nisu više rezultat umjetničke samovolje, kao što je to u umjetno-obrtnoj likovnoj modi. Suvremeni likovni radnik, polazeći s izvora svjesne materijalne inspiracije, nalazi svoj kreativni impuls i ostvaruje svoju predodžbu o obliku unutar uvjeta funkcije, materijala i tehnike. Potrebno je naglasiti da se pod funkcijom ne razumijeva samo uži smisao funkcioniranja. Ona je shvaćena kompleksno, kao jedinstvo društvenih, ekonomskih, naučnih, tehničkih, bioloških, psiholoških i estetskih uvjeta. Razumljivo je da su granice što ih ocrtavaju ti uvjeti vrlo široke, i konačan rezultat procesa oblikovanja, kojim komuniciramo preko forme, ovisi u prvome redu o umjetnikovu stvaralačkom potencijalu".²⁰

Bernardijevo je pokućstvo prepoznatljivo. "Bernardijevi stolci" — od onih tipskih za dječje vrtiće iz 1951, škole i zbornice iz 1952. do onih za industrijsku proizvodnju iz 1955. — ni danas nisu izgubili ljepotu oblika i funkcionalnost. Logično je da je na takvoj podlozi mogao 1955. biti održan *I. trijenale primijenjene umjetnosti*, nastati SIO — Studio za industrijsko oblikovanje 1956, a potom CIO — Centar za industrijsko oblikovanje 1964. Skupina EXAT tada je bila dijelom obnovljene i aktualne međunarodne likovne scene okrenute naslijeđu konstruktivizma i, kako ćemo vidjeti, s prestankom njezina djelovanja 1956. nije izumro "duh" EXAT-a, nego se nastavio u međunarodnom pokretu Nove tendencije 1961.

Izlazaka umjetnika — članova EXAT-a — Picelja, Rašice i Srneca - na međunarodnu likovnu pozornicu zabilježen je već 1952. godine, kad izlažu na *VII. Salonu des Réalités Nouvelles* u Parizu. Taj ih je nastup približio drugim umjetnicima povezanim sa Salonom i Galerijom Denise René (Herbin, Magnelli, Mortensen, Dewasne, Vásarely), te s krugom umjetnika oko časopisa *L'Art d'aujourd'hui* što ga je uređivao André Bloc, utemeljitelj likovne skupine Espace. Značilo je to upoznavanje i s umjetnicima i talijanskim istomišljenicima iz skupine Forma 1 u Rimu (D'Orazio, Consagra, Perilli), MAC u Milanu (Soldati, Munari, Gillo Dorfles kao njihov teoretičar) i

L'arte d'oggi u Firenci, odnosno s engleskim umjetnicima čiji je rad pratio kritičar Lawrence Alloway.²¹

Veze sa svijetom uspostavljene u exatovsko doba bile su osobito primjetne za Novih tendencija, koje su na svojim prvim trima najvažnijim izložbama (1961 — 1965) okupile brojne umjetnike, skupine i teoretičare istomišljenike širom svijeta. Nastavak je uslijedio zahvaljujući, na jednoj strani, Vásarelyju, učeniku Aleksandra Borotnyka odgojena u Bauhausu (koji je u Budimpešti osnovao tzv. Budimpeštanski Bauhaus), a na drugoj strani, u početku Novih tendencija, zahvaljujući umjetniku brazilskog podrijetla Almiru Mavignieru, jednom od učenika Maxa Billa u Hochschule für Gestaltung od 1953. do 1958. godine.²² Mavignier je, pri svojem posjetu Hrvatskoj 1959. i 1960. s Ivanom Piceljom i Matkom Meštrovićem, glavnim teoretičarom Novih tendencija, osjetio ne samo povijesnu podlogu što ju je u Hrvatskoj stvorio EXAT svojim manifestom i svojim sad već desetak go-dina dugim djelovanjem, nego i djelatnu vezu sa sličnim pokretima i skupinama koje su okrenute istraživanjima novih mogućnosti likovnog jezika, novim tehnologijama, medijima i vizualnim iskustvima, diljem Europe i svijeta — poput Groupe de recherche d'art visuel u Parizu (Julio Le Parc, François Morellet i Franz Molnar), talijanske skupine N i T, njemačke Zero, nizozemske NUL te mnogih drugih među kojima je bilo čak zabranjeno Dviženije iz tadašnjeg Sovjetskog Saveza, te mnoge iz Amerike. Brojni su autori, osim sudjelovanja na izložbama Novih tendencija, vremenom ostvarili i svoje samostalne izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti (Alviani, Carmi, Mortensen, Vásarely, Morellet, Soto, Albers, Biasi, Colombo, Munari, i drugi). Na drugoj strani, veza s Ulmom osjećala se posredstvom tamošnjih teoretičara — Tomasa Maldonadoa i Abrahama Molesa. Ulmska Hochschule tad je već duboko zašla u područja dizajna, postajući uzorom dizajnerima i školama dizajna širom svijeta, pa i u Hrvatskoj. Nažalost, ubrzo nakon odlaska Maxa Billa 1956. ona se počela gasiti.

Razvijanje misli pojedinih exatovaca (Ivan Picelj), kao i umjetnička klima u Europi općenito, težili su otkrivanju novih mogućnosti umjetnosti utemeljenih na idejama konstruktivizma, na pokusu i istraživanju novih oblika umjetnosti (matematička načela u svijetu novih tehničkih dostignuća i informatičkih teorija). Dolazak u Zagreb Almira Mavigniera (1959. i 1960), koji je uočio

vezu između aktualnih likovnih zbivanja u Zagrebu i onih svijetu, potaknuo je postavljanje cijeloga slijeda međunarodnih izložbi — Nova tendencija 1 (1961); Nova tendencija 2 (1963); Nova tendencija 3 (1965); Tendencije 4 (1969); Tendencije 5 (1973) i T-6 (samo međunarodni simpozij, 1978).²³

Nove tendencije prve su obznanile postojanje međunarodnog pokreta u kojemu umjetnici otkrivaju nove koncepcije i čine pokuse s optičkim istraživanjem površine, strukture i objekta. Izložbu pod naslovom *The Responsive Eye (Oko koje odgovara)*, što je polazila od takvih istraživačkih načela, organizirao je Muzej moderne umjetnosti u New Yorku 1965, pet godina poslije prvih Novih tendencija.

Podsjećanja na avangardnu ulogu EXAT-a i na djelovanje pojedinaca proteklih četrdesetak godina te pokreta Novih tendencija, potiču najnovije zanimanje što ga svjetska likovna scena počinje pokazivati za njoju dosad nedovoljno poznatu avangardu u Hrvatskoj. Jedan je od takvih primjera bila i bonnska izložba 1994. *Europa-Europa, Stoljeće avangarde u srednjoj i istočnoj Europi*, dok je izložba *Konstruktivizam i kinetička umjetnost*, 1995. u Zagrebu, s djelima iz tog doba u fundusu Galerije suvremene umjetnosti to zanimanje još više rasplamsala. Naposljetku je 1999. izložba *Kunst im Aufbruch — Abstraktion zwischen 1945 und 1959* u Ludwigshafenu am Rhein, na kojoj su sudjelovali svi predstavnici EXAT-a '51, još jednom vrednovala našu prvu poslijeratnu apstrakciju, što dokazuje kako Europa napokon shvaća da je hrvatska suvremena umjetnost oduvijek njezin sastavni dio kojemu zbog političkih razloga, nije htjela obratiti pozornost, niti je Hrvatska dovoljno nastojala to sama isticati.

Dio članova EXAT-a '51 bili su slikari (Kristl, Picelj, Srnec), a dio arhitekti (Bernardi, Bregovac, Rašica, Richter, Zarahović, Radić). Analiza njihova stvaralaštva pokazuje kako se ta pojednostavnjena podjela temelji samo na formalnu obrazovanju, jer su se i slikari bavili plastičkim oblikovanjem, skulpturalnim ili grafičkim, dok su neki arhitekti slikali, radili scenografiju, bavili se skulpturom, oblikovanjem industrijskih proizvoda ili pisali teorijske tekstove. Riječ je o sretne spoju praktičara i mislilaca kakav je u tome trenutku mogao proklamirati exatovske manifeste, opravdavati ih praktično i teorijski, dok će svaki pripadnik skupine na njegovim postulatima još godinama raditi na svoj autentičan način.

U svojim antidogmatiskim raspravama

unutar "marksističke filozofije" i raspravama o ulozi ljevice, filozof Danko Grlić već 1965. godine ističe da je umjetnost, između ostalog, i područje osporavanja "teorije odraza", te izvodi zaključke do kojih smo i mi došli analizom djelovanja EXATA '51 i njegovih članova. Težnja za umjetničkim preobražajem svijeta ujedno je i dio borbe protiv eshatoloških pojmova strategije, protiv žrtvovanja sadašnjice, "jer život ni sutra neće moći biti ljudski, ako je danas stalno upućivan na nešto drugo, na zabranjivanje u ime slobode, kastriranje u ime sutrašnjega punog života, teror i nametanje mukotrpnog u ime prozračnosti, nesputanosti i bezbrižnosti onog što će jednom doći". Danko Grlić je tada, šezdesetih godina, zaključio kako

"nova europska ljevica sve potpunije shvaća da biti revolucionaran u suvremenosti ne znači postavljati programe za daleku budućnost kojima ćemo se aproksimativno približavati, već biti revolucionaran na djelu, danas i ovdje... nego da sama, ljudskim sadržajem ispunjena, povijest postaje program. Ne čekamo da sutra dođe na koncu našeg puta, nego djelujemo tako da ono sutra ostvarujemo već danas".²⁴

Individualnost, vlastitost "konstruirana je bilo kao posebično kreativno htijenje, volja, bilo kao samostalnost, kritičnost, nezavisnost mišljenja, bilo kao mogućnost stvaranja unutarnjeg intimnog, emotivnog zasnovanog svijeta, bilo kao onaj čovjeka dostojan oblik postojanja koji ga uopće konstituira kao ličnost". I da završimo raspravu o značenju EXAT-a '51 Grličevim i danas važećim proročanskim riječima:

"Jer tek tamo gdje postoji samosvojna stvaralačka ličnost ili ličnosti, tek tamo i može postojati akcija koja ih želi uništiti. Tako i zapravo akcija koja se upravlja u pravcu ništenja mogućnosti ispoljavanja vlastitosti postaje negativan pokazatelj same egzistencije toga vlastitog, indeks i dokaz njegovog posebičnog postojanja. Jer razne nestvaralačke, državotvorne, činovničke i policijske duše ne zabrinjava samo aktivno ili rušilačko ispoljavanje kreativnosti, već im smeta i sama egzistencija kreatora, sama dakle mogućnost da se bude stvaralačka ličnost koja čak može živjeti u iluziji da je bezopasna, da će je ostaviti na miru, da nikome nije na putu, da radi samo svoj posao, a ne vidi da je sama njena originalna egzistencija upravo zbog svoje originalnosti potencijalna opasnost za sve učmalu, mrtvo, shematsko, planirano, predviđeno, proračunano".²⁵

Temeljem poznavanja početaka rada

pojedinih, a zatim skupine EXAT '51, možemo još jednom zaključiti kako je kreacija puna sloboda, ako sama ne zaboravi zašto je pokrenuta i da je, zapravo stvaranje pretpostavki za buduću slobodu. •

- ¹ "Socijalistički realizam", u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*. sv. 2, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", (1996).
- ² Josip Depolo, "Objektivno i tolerantno, izložba za svakoga tko se zanima likovnom problematikom", *Vjesnik*, Zagreb, 14. travnja 1957, 6.
- ³ Radoslav Putar, "Trojica nepomirljivih. U povodu izložbe Bloc-Pillet-Vásarely u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu", *Narodni list*, Zagreb, 20. travnja 1957, 5.
- ⁶ Manifest iz 1951. godine je glasilo: GRUPA EXAT '51
- ne vidi vezu između postojećeg okvira naše likovne orijentacije na jednoj strani i prostornog koncepta koji izlazi iz usklađenih odnosa proizvodnog i društvenog standarda na drugoj strani
 - ne vidi razliku između tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti,
 - smatra da metode rada i načela na području nefigurativne odnosno tzv. apstraktne umjetnosti nisu izraz dekadentnih težnji, već naprotiv vidi mogućnost da se studijem tih metoda i principa razvije i obogati područje vizualnih komunikacija kod nas, djelovanje grupe ostvaruje se u aktualnom vremenu i prostoru, uzimajući kao orijentaciju i polaznu poziciju naše plastičke 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 likovnih umjetnosti,
 - konačno, svojim glavnim zadatkom smatra sintezu svih likovnih umjetnosti, kao prvo, i, kao drugo, davanje eksperimentalnog karaktera radu, jer se bez eksperimenta ne može zamisliti progres kreativnog pristupa na području likovnih umjetnosti, svoje osnivanje i djelovanje smatra praktičnim pozitivnim rezultatom razvijanja borbe mišljenja, koja je nužni preduvjet stimuliranja likovnog života kod nas.
- ⁵ "Informbiro", u: *Hrvatski opći leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža" (1996), 392.
- ⁶ Prevoditelji tih tekstova najčešće su bili Radoslav Putar i Matko Meštrović, a od 1959. urednik časopisa je Vjenceslav Richter.
- ⁷ Teksta drugog Manifesta EXAT-a:
- onima koji su začuđeni načinom izražavanja ovog slikarstva — odgovaramo da su 40 godina u zakašnjenju.
 - onima koji negoduju zbog uvođenja nečeg što su oni u svojoj mladosti ocijenili kao apsurdno i neprihvatljivo ponavljamo: ne nagoni li ih upornost i dugotrajnost likovnog izraza na to da još jednom provjere svoj sud?
 - onima koji će se bez daljnega oduševiti svim našim ostvarenjima — odgovaramo da sumnjamo u iskrenost njihovog oduševljenja.
 - onima koji skeptički čekaju na siguran sud historije da bi onda dali i svoj — odgovaramo da je svježije voće zdravije od konzerviranog.
 - onima koji tvrde da je to slikarstvo neosocijalističko postavljamo pitanje da li su oni već u posjedu formule socijalističkog slikarstva?
 - onima koji s interesom prate svaki novi pokušaj na planu ljudskog progressa i koji će nam reći sud o pojedinim ostvarenjima — odgovaramo na taj interes zahvalnošću.
- ⁸ Zvonko Maković, *Obljetnica izložbe 1953-1998, EXAT '51 — Kristl, Picelj, Rašica, Srnc*. Zagreb: Nakladno udruženje arhitekata (1998).
- ⁹ Jure Kaštelan, iz predgovora katalogu izložbe KRISTL — PICELJ — RAŠICA — SRNEC, u Društvu arhitekata Hrvatske, Zagreb, 18.2 - 4.3.1953.
- ¹⁰ Đorđe Šaula, "Nekoliko riječi o apstraktnom slikarstvu, o čudnim argumentima, o panonskom blatu i sličnom", *Krugovi*; Mladen Stary, "Izložba 'Četvorice' — povodom izložbe Kristl, Picelj, Rašica, Srnc — četrdeset godina u zakašnjenju"; Jure Kaštelan, "Izložba apstraktnog slikarstva - mogućnost novog"; Vladimira Delač, karikatura "Četverac bez kormilara"; Slavko Goldstein, "Stari noviteti (izložba apstraktnih i žučljive diskusije oko nje)"; Vlado Kristl, "Odgovor Waldemara Pemzla M. Trišleru"; "Domaće iskopine" (karikatura); Stevo Ostojić, "Februarsko-martovski događaji (informacija o izložbi 'Exat '51' u Zagrebu)"; "Jezik apstraktne umjetnosti (za diskusiju povodom izložbe astratista u Zagrebu)"; Rudi Supek, "Konfuzija oko astratizma — povodom izložbe Kristl, Picelj, Rašica, Srnc"; Ervin Peratoner, "Kritički osvrt na kritike i diskusije u vezi s izložbom naših apstraktista"; Mića Bašičević, "Između impresionizma i apstraktne umjetnosti"; Grgo Gamulin, "Dva pojma modernog"; "Burna polemika u Ritz-baru. Izjave Vilima Svečnjaka i Zvonimira Goloba"; M. P., "Nerazumljiva šutnja..."; Martin Lipnjak (Gustav Krklec), "Bura u čaši vode"; Radoslav Putar, "Kako nastupa moderna umjetnost — uz neke pojave zidnog slikarstva i surogata apstraktnog"; "Groteskno i paradoksalno — Odgovor grupe 'Exat '51'; karikatura Ota Resingera pod naslovom "Nema mira među maslinama (uz urnebesne polemike o 'linču u Ritz-baru)"; Viktor Hajon i Žarko Stilinovic, "Burna polemika o zidnim freskama E. Murtića"; "Odgovor grupe Exat '51", *Vjesnik u srijedu*; Humoristički album iz 1953. Ota Reisingera; Grgo Gamulin, "Komentar jednoj kronici"; tekst govora Miroslava Krleže u raspravi na Plenumu Saveza književnika Jugoslavije u Beogradu.
- ¹¹ Protivljenje apstrakciji u političkim krugovima i krugovima onih koji su ih izvještavali bilo je toliko, da je pod njihovim utjecajem i Tito u svom novogodišnjem govoru 1962. godine napao modernu (apstraktnu) umjetnost.
- ¹² Mića Bašičević, "Jezik apstraktne umjetnosti. Rasprava u povodu izložbe astratista u Zagrebu", *Krugovi* 4, Zagreb 1965.; Tekst Radoslava Putara o EXAT-u namijenjen objavljivanju u *Narodnom listu*, objavljen je po prvi put tek 1979. godine u monografiji Ješe Denegrija i Želimira Košćevića, EXAT'51, Zagreb: Galerija Nova.
- ¹³ Vjenceslav Richter, "Izložba Richter, Kristl, Picelj, Rašica, Srnc. Izložbena dvorana Društva arhitekata Hrvatske 18. veljače do 4. ožujka 1953", *Bulletin* 3/4, Zagreb (1953).
- ¹⁴ R. Supek, "Konfuzije oko astratizma", *Pogledi* 6/III, Zagreb 1953.
- ¹⁵ Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts, Western Europe, A Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Alfred A. Knopf (1970).
- ¹⁶ U to vrijeme, 1945, u kazalištu počinje djelovati Radovan Ivšić s Družinom mladih i koja igra njegove avangardne predstave. Ivšićevi tekstovi rađeni su na nov način i bili su puni poetskog naboja. Dobar primjer je predstava *Sunčani grad* koju je

režirao Vlado Habunek, a scenografski opremio Edo Kovačević. No kritika na Ivšičeve predstave nije gledala s naklonošću, jer su odstupale od tadašnjih dogmi, pa je ta kratka pustolovina završila već uoči Rezolucije Informbiroa. I poslije Rezolucije socrealistički oporbeni stav prema nekonvencionalnom manifestirao se u zabrani zbirke pjesama Josipa Stošića *Derdan* 1951. godine.

Josip Seissel radio je, naime, za časopis *Zenit*, koji je izlazio u Zagrebu od 1921. do 1924. (urednik je bio Ljubomir Micić). Radio je grafičku opremu, opremu plakata i knjiga, konstruktivističke slike (PAFAMA-kolaže) i zaštitni znak, a potpisivao ih je pseudonimom Jo Klek. U tome konstruktivističkom razdoblju, kojemu je, prethodilo dadaističko, stvorio je znamenitu PAFAMU, remek-djelo hrvatskoga konstruktivizma i prvu apstraktnu sliku u ovom dijelu Europe. *Zenit* je bio "međunarodni časopis za novu umjetnost" i objavljivao radove Archipenka, Roberta i Sonie Delaunay, Vasilija Kandinskog, El Lissitzkoga, Kazimir Maljevića, László Móholy-Nágya i drugih konstruktivista. U tadašnjima jugoslavenskim likovnim prilikama jedino su djela hrvatskog umjetnika Josipa Seissela — Joa Kleka svojom visokom kvalitetom mogla biti dijelom međunarodnoga konstruktivističkoga kruga. Kao što je časopis *Zenit* mogao u to vrijeme biti tiskan jedino u Zagrebu koji je već početkom stoljeća imao važnu ulogu u tiskanju avangardnih književnih časopisa — *Savremenik* (već je 1909. objavio Prvi futuristički manifest), *Vihor*, *Kokot* (bavio se ekspresionizmom), zatim *Plamen*, *Pečat* i druge koji su objavljivali zbivanja na svjetskoj književnoj i likovnoj sceni i utjecali na domaću. Seissel je izlagao sa zenitistima u Međunarodnoj galeriji nove umjetnosti u Zagrebu, 1922, na *Prvoj 'Zenitovoj' međunarodnoj izložbi nove umjetnosti* u Beogradu, 1924, na *Prima expozitie internationala contimporanul* u Bukureštu 1924. te na *Izložbi revolucionarne umjetnosti Zapada* u Moskvi, 1926. U tome je kratkom razdoblju naša avangard na umjetnost crpila informacije iz jedino dostupnih izvora, a to su bili ljudi na neko način povezani s Parizom (najčešće posredstvom stipendija), a preko njega i s

ostalim svijetom te posredstvom časopisa. Bili su to Radovan Ivšić, Ivo Steiner (berlinski student dvadesetih godina) i Odette Steiner, Vlado Habunek, Josip Depolo, Zdravko i Vlado Kristl, Josip i Silvana Seissel. Djela svjetskih majstora Kleea, Chagala, Barlacha i drugih moglo se u Zagrebu vidjeti u kolekciji Zlate Lubienski i Tille Durieux.

¹⁷ Zvonko Maković, Krešimir Galović, Vinko Penezić, Krešimir Rogina, Emil Špirić, "Privid slobode nije dugo trajao. Interview s Ivanom Piceljem", *Čovjek i prostor* 3 — 4 (526 — 527)/XLV, Zagreb 1998. U razgovoru vođenom u uredništvu ČIP-a, u povodu 45. obljetnice izložbe u Društvu arhitekata, Ivan Picelj prisjeća se političkih i umjetničkih kretanja toga doba.

¹⁸ J. Denegri, Ž. Košćević (1979), 66.

¹⁹ Apstraktnu pozadinu, reduciranu animaciju i shematske likove nalazimo u filmovima Vlade Kristla (*Don Kihot*, 1961); Dušana Vukotića (*Surogat*, 1961); Vatroslava Mimice (*Mala kronika*, 1962) i drugih autora. Vrlo je lako zamijetiti vezu Vukotićeva filma *Surogat* i Kompozicije *U-P-1* Aleksandra Srneca. U crtanom filmu okušao se i sâm Srnec, radeći scenografije a načinio je i knjigu snimanja za posve apstraktni film *Crveni kvadrat*. Studio za crtani film pri Zagreb-filmu utemeljen je 1956.

²⁰ J. Denegri, Ž. Košćević (1979), 325.

²¹ Svoje opservacije i interpretacije Lawrence Alloway je iznio u knjizi *Nine Abstract Artists* (Kenneth Martin i drugi). Veze što su ih EXAT ili njegovi pojedini članovi ranih pedesetih godina uspostavili sa svijetom, traju i danas. Tako je Ivan Picelj ostao u vezi s Galerijom Denise René i brojnim umjetnicima konstruktivistima i vizualnim istraživačima koji su se već 1961. našli u Zagrebu na međunarodnoj manifestaciji Nove tendencije u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti.

²² D. D. Egbert (1970).

²³ U našoj povijesti umjetnosti uvriježio se opći naziv Nove tendencije ili kratice T-1, T-2, T-3, T-4 i T-5). U povodu Novih tendencija, organizirani su i međunarodni simpoziji: Kompjuteri i vizualna istraživanja, Umjetnost i kompjutori, Racionalno i iracionalno u vizualnim istraživanjima. Nove tendencije dovodile su u Zagreb, u razdoblju petnaestak godina, najznacajnija imena konstruktivizma (T-1, T-2 i T-3),

kompjuterske umjetnosti i typopezije (T-4) i, napokon, umjetnike konceptuale (T-5). Tu su se okupljali: Gruppo Cibernetica, Italija (Vittorio d'Augusto, Gorgio Benzi, Augusto Betti, Flavio Casadei, Pino Parini, Giorgio Scarpa, Giulio Tedoli, Gianni Valentini, Mario Valentini, Aldo Villani); Gruppe Effekt, Njemačka (Dieter Hacker, Karl Reinhartz, Helge Sommerrock, Walter Zehringer); Dviženije, SSSR (Lev Nusberg); Gruppo T, Italija, (Giovanni Aneschi, Davide Boriani, Gianni Colombo de Vecchi, Grazia Varisco); Gruppo Enne, Italija (Alberto Biasi, Edoardo Landi, Manfredo Massironi); Grupa Equipo '57, Španjolska (Angel Duarte); Gruppo Mid, Italija (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminara, Alberto Marangoni); Gruppo Zero, Italija, Njemačka (Otto Piene, Nanda Vigo), teoretičare neokonstruktivističke i kinetičke umjetnosti te informacijâ (Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio, László Béke, Palma Bucarelli, Umberto Ecco, Herbert W. Franke, Udo Kultermann, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Abraham A. Moles, Frieder Nake, Frank Popper), a mnogi sudionici umjetnici objavljivali su i teoretske tekstove (Karl Gerstner, Julio Le Parc, Heinz Mack, Alberto Biasi, Almir Mavignier, François Morellet, Otto Piene, Günther Ücker, Yvaral). Od hrvatskih autora na konstruktivističkim izložbama tendencijâ — sudjelovali su Vojin Bakić, Vladimir Bonačić, Ivan Čizmek, Juraj Dobrović, Julije Knifer, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej i Ante Vulin).

²⁴ Danko Grljić, "Zašto, tekstovi: Devet teza o djelovanju i Kreacija i akcija". U: *Odabrana djela* (sv. I), Zagreb, Beograd: Naprijed i Nolit (1988):139-163.

²⁵ Ibidem.