

EXAT '51 u međunarodnom i domaćem okruženju

djelatnost autora koji čine skupinu EXAT '51 odvija se ranih pedesetih (objava manifesta 1951, izložba četvorice slikara 1953), no nekoliko godina prije i poslije spomenutih ključnih datuma također valja smatrati funkcionalnim razdobljem aktivnosti te umjetničke zajednice ili pojedinih njenih pripadnika prema načelima što obilježavaju praksu i ideologiju skupine. EXAT je, dakle, vremenski, a to je i sukladno podrijetlu i naravi duhovni, ideološki i umjetnički fenomen kulture pedesetih, razdoblja obnove nakon ratnih i prvih poratnih godina, ujedno i razdoblje raskida s dotadašnjom prevlašću socijalističkog realizma kao vladajuće ideološke doktrine u kulturi i umjetnosti zemalja pod političkom ovisnošću o Sovjetskom savezu kakva je i u prethodnoj Jugoslaviji postojala do Rezolucije Informbiroa, a zadržala je utjecaj još stanovito vrijeme i poslije kapitalnog političkog događaja 1948. godine. Kada se sve te krupne povijesne okolnosti ima u vidu normalno da je za razumijevanje slučaja EXAT-a vrlo važno pitanje konteksta (okoline, okruženja) u kojemu ili u kojima se ta skupina pojavljuje i djeluje. Upravo, naime, odnosu na ostale i drukčije umjetničke pojave i kulturne strategije u istome razdoblju, pojavu i strategiju EXAT-a može se sagledati

i shvatiti u punom svijetlu i značenju povijesne uloge kakvu je skupina odigrala u svojoj sredini i u svoje vrijeme.¹

Za rano poslijeratno razdoblje, na tada obnovljenoj europskoj kulturnoj i umjetničkoj pozornici došlo je do izražaja — smatra Argan — "kritičko preispitivanje velikih tema prve polovice stoljeća". Jedna je od takvih tema i "povratak načelu forme", što konkretno znači povratak preispitivanju naslijeđa pokreta utemeljenih na tome načelu, a u ovome slučaju on doslovce spominje naslijeđa De Stijla i Bauhauusa.² Tome valja dodati rusku i sovjetsku avangardu, napose konstruktivizam/produktivizam kao baštinu što je mogla biti, i zaista jest bila, poznata i uzor krugu mladih umjetnika i arhitekata koji djeluju, poput exatovaca, upravo u sredini u kojoj je politički i socijalni poredak bio utemeljen na globalnim procesima pokrenutima revolucijom 1917. Povijesno naslijeđe na kojemu se EXAT idejno oblikuje čine, dakle, u zapadnoeuropskom kulturnom djelokrugu naslijeđe De Stijla i Bauhauusa, k tome i ruskog konstruktivizma, a sve to ne kao "čisto" duhovno i povijesno, odnosno posve dovršeno, nego kao funkcionalno revalorizirano i aktualizirano u uvjetima ranih poslijeratnih godina u sredini što je tada, osjećajući i sama takva idejna

strujanja, u europskom mjerilu posjedovala vlastite konkretne povode i razloge da upravo to naslijeđe ugrađuje u temelje poslijeratnih umjetničkih i širih kulturnih prilika. Kada se spomenuto naslijeđe ovdje određuje polazištem stvaranja i djelovanja EXAT-a, ne tvrdi se, uostalom, ništa bitno novo: jer je, već u prijašnjih analitičara problematike EXAT-a, takvo naslijeđe posve jasno istaknuto u zaključcima Matka Meštrovića koji će pripadnike ove skupine smatrati "predstavnicima geometrijskog apstraktnog slikarstva i sljedbenicima ideje Bauhauusa"³, odnosno Vere Horvat-Pintarić koja će reći da je "svijest članova te grupe... bila utemeljena na revolucionarnim tradicijama postoktobarske avangarde, na predaji Bauhauusa i holandskog De Stijla".⁴ Ne imenujući konkretne primjere i usporedbe, Radoslav Putar će, pak, najsažetije ocrtati opće granice i dati povijesnu ocjenu djelatnosti skupine: "Praktične su pozicije EXAT-a apstraktna umjetnost, a njihov perspektivni program integracija i sinteza svijui grana likovnih umjetnosti. Stilske tendencije grupe bile su duboko ukorijenjene u zaista živom i aktualnom dijelu opće likovne problematike vremena, a konačne konsekvence stavova imale su

veći kulturni domet, nego se u prvi mah moglo općenito uvidjeti i priznati”.⁵

Duhovno naslijeđe spomenutih europskih konstruktivističkih pokreta što se formalno i simbolički očituju ponajprije u slikarstvu geometrijske apstrakcije ne revalorizira se u ranom poslijeratnom razdoblju kao puka povijesna reminiscencija, nego se naprotiv to čini zbog stvarnih i dubokih potreba tadašnjega konkretnog egzistencijalnog stanja i iskustva. Pri razjašnjenju tog procesa vrlo uvjerljivo glasi sljedeće tumačenje Piera Pacinija koji je izučavao srodnu problematiku u talijanskima umjetničkim prilikama: “U zajednici što se nanovo rađa nakon razaranja i gorčine rata, ideja geometrije javlja se kao potreba jednog novog mita: ona u sebi istodobno sažimlje ideju temeljitosti i ideju praktičnosti... Geometrija je, prema tome, na sceni poslijeratnog svijeta jedan od karakterističnih znakova optimističkog i svjesnog preporoda”.⁶ Pojave i prakse što citiramo kritičaru daju povoda za navedeno zaključivanje jesu skupine Forma Uno osnovana u Rimu 1947, Movimento arte concreta u Milanu 1948, Arte d’oggi u Firenci 1950., odreda, dakle, problemski i vremenski neznatno ranijih srodnika EXAT-a (s kojima, doduše, zagrebačka skupina nije održavala izravne kontakte). U Parizu, pak, gdje slikari EXAT-a sudjeluju 1952. na promotivnoj manifestaciji apstraktnog slikarstva *Salon des Réalités Nouvelles* izravne usporedbe može se uspostaviti sa skupinom Espace osnovanom 1951. kao središnjim zastupnikom ideje o “sintezi umjetnosti” uz duhovnu potporu Le Corbusiera i organizacijsko rukovođenje Andréa Bloca, urednika časopisa *Art d’aujourd’hui* u kojemu, među ostalima surađuju apologeti povijesne i aktualne apstrakcije, kritičari Michel Seuphor i Leon Deganda, a također u Parizu nastaje i odatle se širi utjecaj ključnog teorijskog traktata poslijeratne geometrijske apstrakcije *L’art non figuratif* non objectif Augusta Herbina iz 1947.⁷ Da ne navodimo pomnije, spomenimo tek riječju, EXAT-u srodne pojave u tadašnjoj britanskoj, njemačkoj i nizozemskoj umjetnosti. Sve do Južne Amerike (skupina Arte Madi iz Buenos Airesa), s kojima pripadnici zagrebačke skupine naravno ne uspostavljaju izravne veze, ali zajedno sa svima njima čine česticu jedne globalne internacionalne umjetničke, arhitektonske i šire kulturne klime ranoga poslijeratnog razdoblja u kojoj sve spomenute snage nastoje utemeljiti jedan tada nov graditeljski pristup oblikovnim zahvatima što se neće zaustaviti jedino u polju

simboličkog jezika apstraktnoga slikarstva, nego će se ostvarivati i u konkretnim zadacima obnove materijalne okoline u područjima arhitekture, primijenjenih umjetnosti i dizajna, za što se program i praksa pripadnika EXAT-a izričito zalaže. Kada se, dakle, sve te moguće bliskosti i podudarnosti uzmu u obzir očevidno se ideje EXAT-a ne pojavljuju u hrvatskoj umjetničkoj sredini kao nekakav dalek i zakašnjeli odjek tada već povijesnih poglavlja europskoga konstruktivizma i geometrijske apstrakcije prve polovice stoljeća. nego su, naprotiv, te ideje i praksa što iz njih proizlazi izravno uključena u živa i goruća nastojanja vremena u kojemu EXAT djeluje kao jedna, prema duhovnom obzorju izrazito europska, no prema praktičkim posljedicama također izrazito, i u pozitivnom smislu riječi, lokalna, dakle dovoljno izvorna, autentična, u vlastitoj sredini mnogostruko pripremljena i utemeljena kulturna i umjetnička pojava. EXAT, dakako, nije u umjetnosti vlastite sredine i jedina pojava što se početkom pedesetih odvaja iz dotada vladajućeg socijalističkog realizma, a potvrđujući tu činjenicu, ne samo kao svjedok, nego i kao neposredno zainteresirana osoba, kipar Kosta Angeli Radovani točno će reći da je “pedeseta imala ne jedan” (misleći vjerojatno na exatovski) “nego nekoliko početaka” (dodajući da su ti ostali počeci odreda bili iz “ekspresionističkog korijena”).⁸ Osim samostalne izložbe samoga Radovanija 1952., ključni primjeri tih “ostalih početaka pedesetih” još su dvije izložbe Antuna Motike (1952 i 1953), zajednički nastup Miljenka Stančića i Josipa Vanište (1953), ciklus *Doživljaj Amerike* Ede Murtića (1953) te izložbe Otona Glihe, Dušana Džamonje i Ljube Ivančića (1954).⁹ No, za razliku od svih spomenutih aktera koji više ili manje proizlaze, kako bi rekao Radovani, iz “ekspresionističkog”, drugim riječima, individualističkog, subjektivističkog korijena, EXAT se ideološki temelji na konstruktivističkom naslijeđu, dok u slikarskoj praksi svojih pripadnika primjenjuje jezik apstrakcije, i to ne jedino geometrijskog nego i lirskog krila, što su vrlo rani inovatorski iskoraci upravo zato što u tadašnjim prilikama, i u toj sredini, programski i teorijski zasnovana i jezični čisto profilirana apstrakcija uistinu ne postoji. A upravo u toj razlici, dakle u zauzimanju za ideju apstrakcije i za njezinu praktičnu primjenu u sredini bez dubljih iskustava s tom kapitalnom tekovinom umjetnosti 20. stoljeća, leži onaj bitan doprinos EXAT-a. U trenutku kad se pojavila, a osobito nakon izložbe slika

četvorice njezinih članova 1953. godine, skupina je izazvala, najblaže rečeno, nepovjerenje u umjetničkom okruženju vlastite sredine. Posljedice će se osjetiti vrlo dugo u otežanoj recepciji EXAT-a, a nepovjerenje će biti otklonjeno tek retrospektivom u Galeriji Nova 1979, odnosno izložbom *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961* što je održana u Modernoj galeriji 1981. godine.¹⁰

Nepovjerenje spram EXAT-a, a u prvome redu spram (apstraktnog) slikarstva četvorice njegovih pripadnika temelji se, zapravo, na sindromu “lokalne atipičnosti” ovoga slikarstva u usporedbi s vladajućim slikarskim senzibilitetom, ukusom i tradicijom sredine u kojoj se autentičnim i autohtonim smatra tekovine umjerenih ekspresionističkih, realističkih i intimističkih jezičnih modaliteta s podrijetlom u srednjoeuropskom, a osobito pariškom umjetničkom ambijentu prve polovice 20. stoljeća. Slikarstvo exatovaca nema s tom tradicijom nikakvih veza. Štoviše, odupire joj se intuitivno ili čak programski, te upravo zbog takva bitno drukčijeg genetskoga koda, EXAT izaziva otpore u umjetničkoj sredini u kojoj nastaje i djeluje. Objašnjavajući potanje razloge tih otpora sredine, Picelj će uvjerljivo posvjedočiti sljedeće: “Pored svih mogućih i nemogućih argumenata protiv našeg slikarstva, jedan od stalno ponavljanih bio je onaj da ne pripadamo ovoj sredini, a pritom se zaboravljalo da su u ovom gradu djelovali Aleksić (dada), Micic (Zenit), Sava Šimunović (postkubizam), Seissel (Bauhaus). Međutim, njihovo je djelovanje satrla građanska kultura. Nismo htjeli doživjeti istu sudbinu. Nije bilo dovoljno stvoriti djelo. Morali smo to djelo i braniti. Bila je to konfrontacija”.¹¹

A Richter će tome dodati vlastito viđenje okolnosti: “Mi smo zapravo željeli da se može raditi u miru, ali je logika stvari bila takva da je do sraza moralo doći. Sva je sreća da je do toga sraza došlo u vremenu kada su već pucale mnoge zastarjele veze sa staljinizmom, tako da je sve to prošlo više ili manje, kada govorimo o biti, na akademskoj razini: nije bilo ni progona ni prokletstva, niti ičega sličnog. Postali smo, ja ne znam da li je to za žaljenje, ali postali smo punopravni članovi društva, jer su i okolnosti bile takve”.¹²

Kao baštinič konstruktivističke tradicije, EXAT po naravi svoje ideologije i zbog ozbiljenja svojih praktičkih ciljeva teži uključenoj u društvenu okolinu u kojoj djeluje, što je razumljivo i opravdano kada se zna i to da je EXAT nastao ranih pedesetih u zemlji koja je u cjelini bila zahvaćenoj zanosom poslijeratne

materijalne obnove. Exatovci svjesno žele dati svoj prilog tome općem zanosu, ali od te sredine ne zahtijevaju, niti zauzvrat dobivaju išta bitno, a osobito ne od društveno-političkog poretka u kojemu se stjecajem prilika zatječu i kao mladi ljudi počinju raditi. EXAT svojoj sredini nudi upravo tu energiju marljivih i dokazivanja željnih mladih ljudi, jer je to naprosto normalno ponašanje, ponašanje u skladu s mentalitetom i moralom pripadnika skupine, ali, izuzevši redovite mogućnosti rada, oni ne priželjkuju i ne očekuju isplatu nikakvog dodatnog profita. A da je zaista tako i bilo svjedoče profesionalni statusi većine exatovaca koji zarađuju za život od svojih vlastitih sposobnosti i specijalističkih znanja — najčešće kao slobodni umjetnici, dizajneri ili arhitekti u sredini skromnih ukupnih gospodarskih mogućnosti i bez umjetničkog tržišta. Odatle optužba kojom ih šiba Angeli Radovani — "exatovci su izdržljivi, današnji ljudi; a bili su službeni revolucionari, kao futuristi u Italiji" — ne odgovara stvarnom stanju stvari i tipičan je primjer kolokvijalne kritike, uobičajene u svijetu konkurentski nastrojenih umjetničkih krugova.¹³ Exatovci su, dakako, bili svjesni da djeluju u konkretnim povijesnim uvjetima poratnog jugoslavenskog socijalizma. Svoje su djelovanje vidjeli u skladu sa snagama što ih u tim uvjetima smatraju naprednima, ali to nipošto nisu bili uvjeti moći i snage vlasti, nego je, zapravo, bila riječ o poziciji prosvijećene i općenito napredne manjine koja se, prije načelno nego organizacijski, usklađuje s obćanjima ukupnoga duhovnog i materijalnog preobražaja sredine, u čemu uistinu želi aktivno sudjelovati. Više u vlastito ime, nego prema mandatu koji mu je dodijelilo članstvo EXATA, ali ipak unutar socijalnog konteksta kakav važi za skupinu u cjelini, Richter će, kao istaknut član i u određenu smislu teoretičar i ideolog te umjetničke zajednice, sažeti vlastiti ideološki credo na sljedeći način: "Pitanje socijalizma, kao korjenite društvene promjene razrješavanja klasnog društva, pojavljuje se zaista kao historijsko pitanje, koje u biti ne može biti povezano s pojedinim ličnostima, koje ne prestaje prestankom pojedinaca ni partija, koje se čak ne skida s dnevnog reda izobličavanjem prakse u pojedinim socijalističkim zemljama kao ni preventivnim napornima u pojedinim kapitalističkim zemljama. Za nas je ovo ovdje važno kao dio opće promjene naše slike o svijetu, pa i o društvu, koju smo u stanju sagledati upravo zahvaljujući napretku našeg saznanja na svim područjima ljudske djelatnosti. To naše osvještavanje o

svijetu, društvu i nama, izgrađivanje našeg saznanja o svakoj disciplini u kojoj djelujemo, neminovno je i nužan proces kakav nije poštediti ni jednu oblast ljudskog djelovanja."¹

Smjerovi kojim će se povijesni procesi dalje odvijati opovrgnut će glavninu Richtеровih predviđanja, njegova tvrdnja danas se čita i doživljava kao tipična postavka gorljivog pripadnika onih umjetničkih avangarda čija, u osnovi lijeva, progresistička shvaćanja i cijeli programi na kraju završavaju u iluzijama socijalnih utopija. Ono što, međutim, nije utopija, što je oživotvorena, konkretna produkcija, jesu realizacije u području likovnih umjetnosti i oblikovno-prostorne kulture u širem smislu riječi. Ta je produkcija, osobito u slikarstvu gdje utemeljuje prvi teorijski, ideološki i morfološki, posve sazreli smjer apstrakcije u modernoj hrvatskoj umjetnosti, za svoju sredinu izrazito inovativna, tipološki i strategijski avangardna po načinu kako se otklanja od zatečenih i kako uspostavlja osnove budućih, na načelno srodnim koncepcijama utemeljenih kretanja. Neveliku, ali ipak postojeću i dragocjenu, domaću tradiciju na koju se EXAT poziva, Boris Kelemen će svojedobno nazvati "drugom baštinom". Vremenom i sam EXAT postaje tradicija na kojoj će se temeljiti ili na koju će se neposredno ili posredno pozivati "druga linija" u hrvatskoj umjetnosti poslije 1950. godine. Sljedeća etapa "druge linije" bit će pokret Nove tendencije. U njegovu utemeljenju u Zagrebu (kao međunarodnom, organizacijskom središtu toga pokreta) izravno sudjeluju četvorica, tada već bivših exatovaca: Picelj, Richter, Srnec i Kristl. Trenutak je to kojeg od objavljivanja manifesta EXAT-a '51 dijeli točno deset godina, kao što će sljedeću, drugu izložbu Novih tendencija 1963. godine dijeliti točno jedno desetljeće od prvog, javnog nastupa te umjetničke skupine. Sve ono što neposredno slijedi iz tekovina Novih tendencija ili je, pak, s njima u neizravnoj vezi, danas je već vrlo teško, iako ne i nemoguće (no, za ovu priliku nepotrebno) prepoznati i imenovati. O brojnim doprinosima EXAT-a hrvatskoj likovnoj kulturi pedesetih godina (a i kasnije) sve što je bitno, već je rečeno i utvrđeno. Na ovom mjestu možemo još samo dodati tvrdnju kako je EXAT '51 pojava kojom se likovna kultura domaće sredine ravnopravno i pravodobno uključuje u djelokrug najnaprednijih umjetničkih ideja svoga vremena i to ponajprije brojnim individualnim profilima i vrijednostima koje su, svaka na području vlastite prakse, danas u potpunosti povijesno potvrđene. •

BILJEŠKE

- ¹ Ješa Denegri, Želimir Košćević, *EXAT '51*, Zagreb: Galerija Nova (1979).
- ² Giulio Carlo Argan, "Kriza umjetnosti kao 'evropske nauke' ", *Treći program Radio Beograda* 33, Beograd (1977): 626; izvorni naslov G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenza (1970).
- ³ Matko Meštrović, "Osobitost i univerzalnost", *Kolo* 2, Zagreb (veljača 1964): 267; pretisnuto u: M. Meštrović, *Od pojedinačnog općem*, Zagreb: Mladost (1967): 136.
- ⁴ Vera Horvat-Pintarić, "Suvremena jugoslavenska umjetnost", *Razlog* 5, Zagreb 1964., 459; V. Horvat Pintarić, *Vjenceslav Richter*, Zagreb: GZH (1970): 7.
- ⁵ Radoslav Putar, "Nakon oslobođenja do danas", u katalogu izložbe *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, Zagreb: Moderna galerija (1961): 28.
- ⁶ Piero Pacini, Giorgio Nativi, katalog izložbe, Firenze: Galeria Michaud (1976).
- ⁷ O talijanskim umjetničkim prilikama vidi sažeto u: Italo Tomassoni, *Italia — Arte dopo il 1945*, Bologna (1971); o pariškim umjetničkim prilikama vidi u: Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris (1969); te u katalogu izložbe *Paris — Paris 1937-1957*, Paris: Centre Georges Pompidou (1981).
- ⁸ Kosta Angeli Radovani, *Kip bez grive*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske (1985): 111.
- ⁹ *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961*, katalog izložbe, Zagreb: Moderna galerija (1981).
- ¹⁰ Ibidem.; Denegri, Košćević (1979).
- ¹¹ "Apstrakcija, naša, prava. Okrugli stol o EXAT-u '51", *Oko* 199, Zagreb 1-15. studenoga 1979, 8.
- ¹² Ibidem, 8.
- ¹³ K. Angeli Radovani (1985), 115.
- ¹⁴ Vjenceslav Richter, *Sinturbanizam*, Zagreb: Mladost (1964): 11.