

Zvonko Maković

Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek
za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*
25. 7. 2007.

Slikarstvo Božidara Rašice

Ključne riječi: Grupa EXAT-51, Vlado Kristl, Ivan Picelj Božidar Rašica, Aleksandar Srnec, apstraktno slikarstvo, Dubrovnik, Kosta Strajnić, ekspresionizam, Ignjat Job, Bauhaus, arhitektura, pedesete godinine, Antun Motika, Edo Murtić, Istra, Vrsar

Key words: EXAT-51 group, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Božidar Rašica, Aleksandar Srnec, abstract painting, Dubrovnik, Kosta Strajnić, expressionism, Ignjat Job, Bauhaus, architecture, the fifties, Antun Motika, Edo Murtić, Istria, Vrsar.

Božidar Rašica bio je po obrazovanju arhitekt, međutim prva je javna priznanja, ali podjednako tako i žestoka osporavanja, doživio kao slikar. Bio je član umjetničke grupe Exat-51, a uz Vladu Kristla, Ivana Picelja i Aleksandra Srneca sudionikom povijesne izložbe slika koja je održana u veljači 1953. godine u Zagrebu i nešto kasnije u Beogradu. To izlaganje potpuno apstraktnih slika četvorice autora imalo je programatsko obilježje. Oni su jasno dali do znanja da u rigidno doba socijalističke stvarnosti ne prihvaćaju norme socijalističkoga realizma i da u zasadama povijesnih avangardi vide zdrave impulse koji mogu biti djelotvorni i za umjetnost novoga vremena.

Rašica je među tom četvoricom slikara bio jedini koji je imao povijest, čije se djelo može pratiti i dvadesetak godina prije spomenutih nastupa. Pa ipak, u kronologiji događaja, štoviše u povijesti hrvatske umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, vjerojatno niti jedan slikar nije ostao zabilježen u tako reduciranom opsegu kao što je to bio Božidar Rašica. Ono što se kontinuirano citiralo, spominjalo, izlagalo bilo je svedeno na pet ili šest godina prve polovice pedesetih. Za njegove rane slikarske afinitete, pa i slike od kojih su najstarije nastale oko 1930, zaslužan je bio Kosta Strajnić, kritičar i konzervator u Dubrovniku gdje se Rašica i formirao.

Teško je odrediti ulogu i značenje Božidara Rašice u našoj kulturnoj povijesti. Kažem kulturnoj povijesti stoga što je tijekom cijelog svojeg aktivnog djelovanja bio podjednako prisutan i kao slikar, i kao arhitekt i kao scenograf. Po obrazovanju je bio arhitekt: završio je studij arhitekture i bio profesor generacijama arhitekata. Bio je autorom nekih od antologijskih građevina poslijeratne hrvatske arhitekture: jedan od najznačajnijih sljedbenika herojskoga međuratnoga razdoblja zagrebačke arhitektonске škole, ali također i jedan od onih koji su ranih pedesetih u novim okolnostima unosili niz originalnih inovacijskih elemenata, pa se slobodno može reći kako je Rašica podjednako tako i jedan od utemeljitelja poslijeratne arhitektonске tradicije. Ljubav

prema kazalištu još ga je u djetinjstvu u Dubrovniku snažno privukla i ta je strasna veza potrajala do kraja života. Kada je o Božidaru Rašici i strasti riječ, sigurno je da je ona koju je gajio prema slikarstvu posebne važnosti. Zapravo, prva je svoja javna priznanja, ali podjednako tako i žestoka osporavanja, doživio upravo kao slikar. Božidar Rašica bio je član umjetničke grupe Exat-51, a uz Vladu Kristla, Ivana Picelja i Aleksandra Srneca sudionikom povijesne izložbe slika koja je održana u veljači 1953. godine u Zagrebu i nedugo potom u Beogradu. Izložbe koja je, kao rijetko koja druga bila i osporavana i hvaljena, a kasnije joj je povijest namijenila iznimno važno mjesto. To izlaganje potpuno apstraktnih slika četvorice autora imalo je programatsko

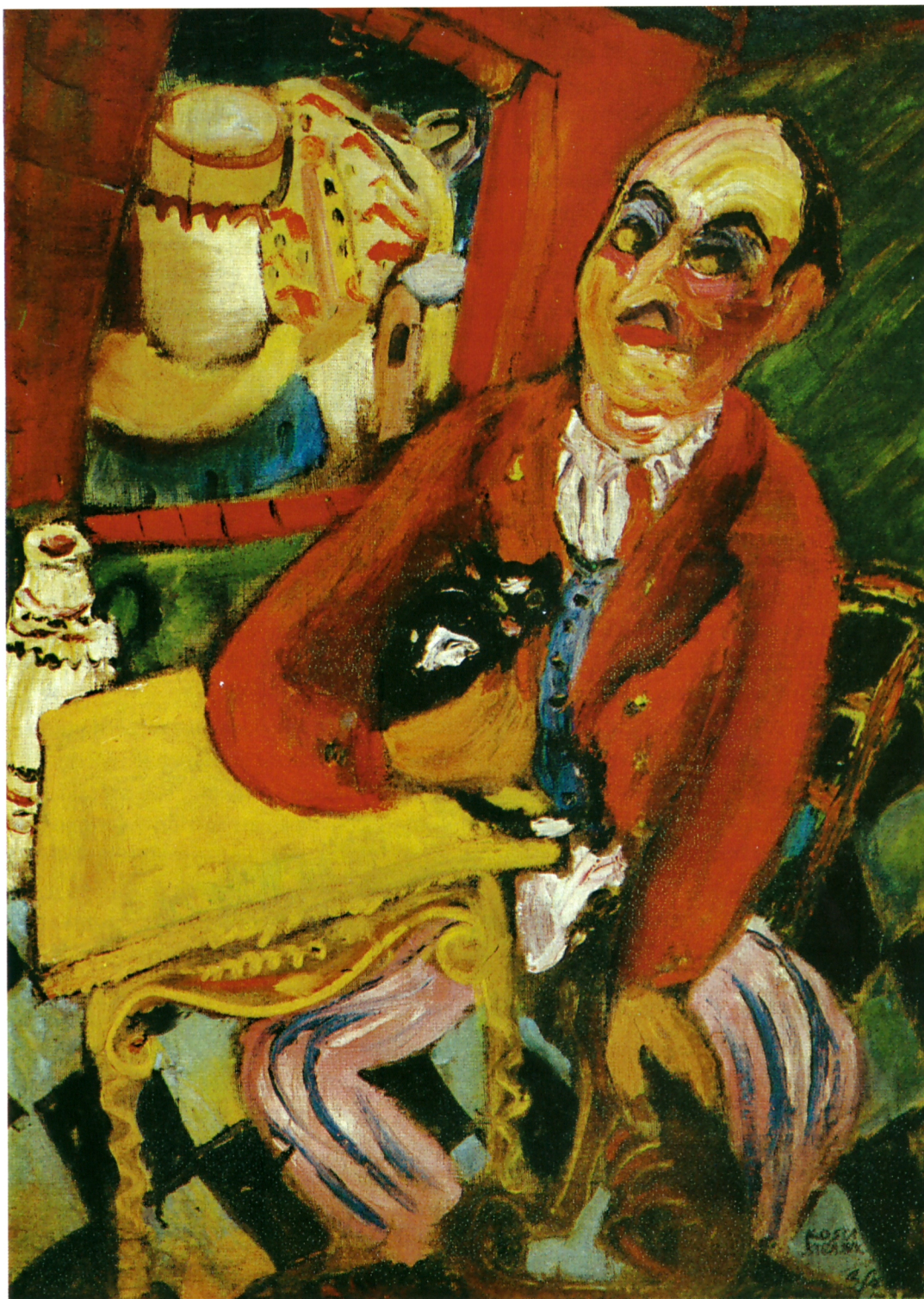


Božidar Rašica, *Bura u Gružu*, 1935. / Božidar Rašica, *Bora in Gruž*, 1935.

obilježje. Četvorica su umjetnika jasno dala do znanja da u rigidno doba socijalističke stvarnosti ne prihvaćaju norme socijalističkoga realizma i da u zasadaama povijesnih avangardi vidi zdrave impulse koji mogu biti djelotvorni i za umjetnost novoga vremena. Štoviše i novih društvenih i

političkih okolnosti. Pozivali su se na apstrakciju i zalagali se za brisanje razlika između slikarstva, kiparstva, arhitekture i tzv. primijenjene umjetnosti.

Povijesna uloga koju su odigrali umjetnici Exat-a 51, i ne samo slikari, već i arhitekti koji su u toj umjetničkoj



Božidar Rašica, *Kosta Strajnić*, 1935.

grupi djelovali, odavno je vrednovana i pozicionirana u sam vrh naše umjetnosti prošloga stoljeća. I dok su se Picelj i Kristl već na prvim djelima opredijelili za konstruktivističku liniju, a uskoro im je prišao i Srnec, Rašičino slikarstvo tome nije naginjalo. Iako školovani arhitekt,

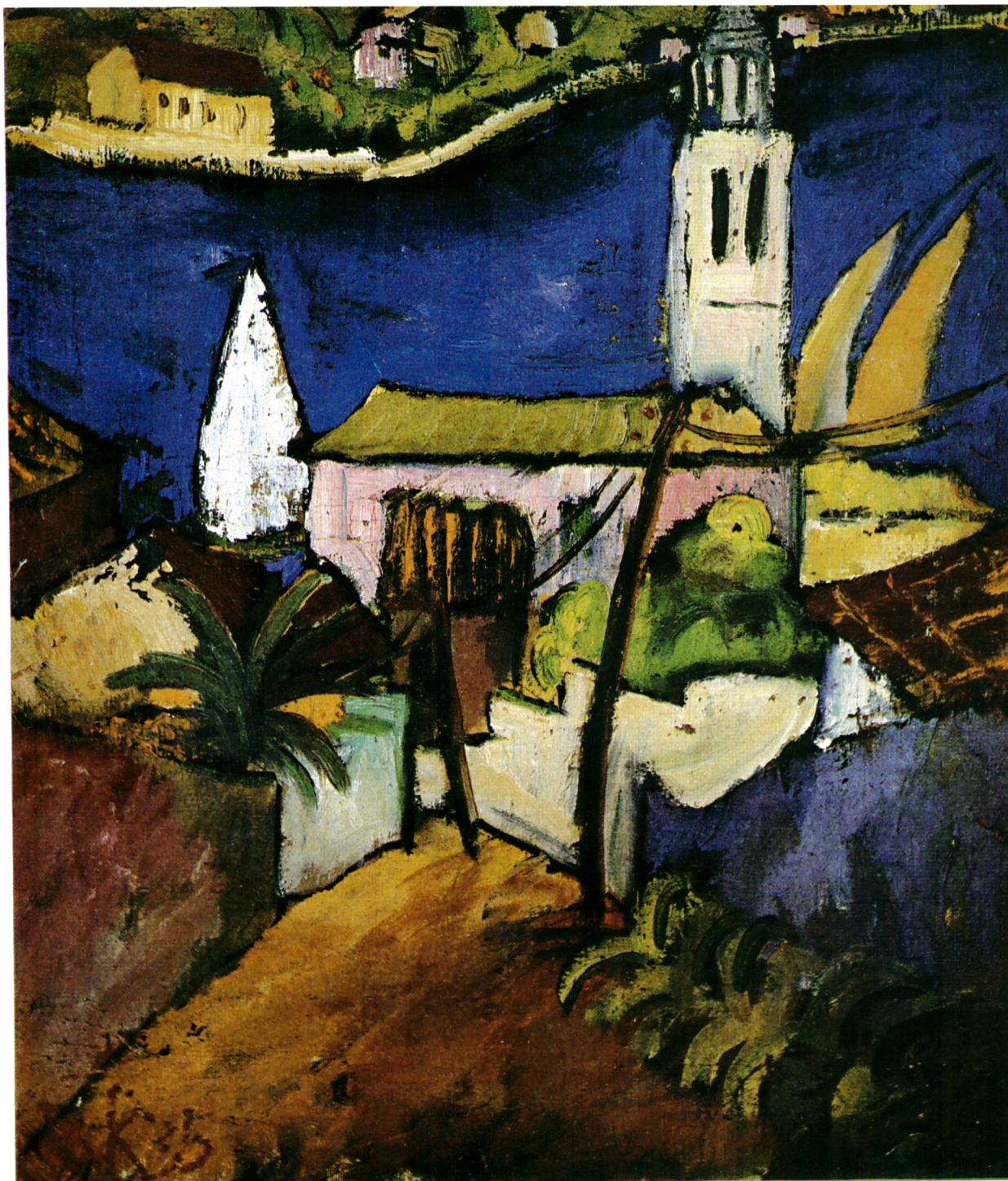
njegova je umjetnost tih »exatovskih« godina bila najpoetičnija, najmanje se oslanjala na ravnalo, trokut i crtaču dasku. Udio slučaja, štoviše slobodnih improvizacija mogli bi se shvatiti kao glavno poetičko načelo slikara Rašice. Poznavajući, međutim, slike i crteže koji su prethodili

onima s kojima se predstavio početkom pedesetih godina na prvim izložbama Exat-a, drugim riječima djelima koja otkrivaju genezu Rašičine apstrakcije, nije teško zamijetiti da slikar ne ulazi u područje nepredmetnoga *ex nihilo*. On je, zapravo, bio jedini slikar među četvoricom koja je tih ranih pedesetih godina uzdrmla našu umjetničku scenu, a koji je imao povijest, čije se djelo može pratiti i dvadesetak godina unatrag. Pa ipak, u kronologiji događaja, štoviše u povijesti hrvatske umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, vjerojatno niti jedan slikar nije ostao zabilježen u tako reduciranom opsegu kao što je to bio Božidar Rašica. Ono što se kontinuirano citiralo, spominjalo, izlagalo bilo je svedeno na pet ili šest Rašičinih godina. Onih godina koje su obuhvaćale aktivno djelovanje grupe Exat-51 s kojom se on prvi puta cjelovitije predstavio. Zna li se, međutim, da su Rašičina najstarija djela nastala oko 1930. godine, a da su u kontinuitetu nastajala brojna djela iz kojih je iskorak u exatovsko razdoblje, a to znači u apstrakciju, bio i logičan, i razumljiv, onda je upravo neobično da se jedan bogat opus svodi na iznimno uzak segment. Ono što je još neobičnije, to je činjenica Rašičine žive i iznimno aktivne prisutnosti u više aspekata hrvatske umjetnosti druge polovice prošloga stoljeća. Iako njegova ranija, baš kao i kasnija djela nastala nakon 1956. godine nisu bila skrivena, nisu bila nepoznata, bila je potrebna tek kasna retrospektivna izložba na kojoj je cjelovitije rasvijetljen slikarski opus ovoga slikara. Rasvijetljen osobito onaj dio koji je prethodio Exat-u 51 i koji jasno pokazuje ne samo genezu i formaciju Rašičina slikarstva već na nedvosmislen način razotkriva referentni krug unutar kojega je dugo vremena fermentirala umjetnost koja će, u jednom trenutku, s umjetnošću još trojice slikara odigrati svoju veliku povijesnu ulogu.

Očito da postoje dublji razlozi koji su slikara Božidara Rašicu sve do proljeća 1983. godine, kada je održana njegova retrospektivna izložba u zagrebačkome Muzeju za umjetnost i obrt, prikazivali kao slikara trenutka. Slikara svedenog na jedan fragment ranih pedesetih u kojemu se javlja s grupom s kojom dijeli slična poetička načela i govori sličnim slikarskim idiomom. U svim pregledima koji su se bavili tim exatovskim segmentom hrvatske poslijeratne umjetnosti Rašica se tumačio gotovo kao neki eksces: kao slučajan suputnik, navodno, koherentne umjetničke grupe. Nije stoga neobično da su se tu citirala i reproducirala ona njegova djela koja su više odgovarala nekoj hipotetičkoj zajedničkoj normi, nego ona koja su upućivala na vlastite korijene, pa i kontekst u kojemu su nastala. Nije stoga neobična ni činjenica da su se tu spominjana Rašičina djela pokatkad pogrešno datirala, vjerojatno iz istih onih razloga koji su računali na kolektiv, a marginalizirali osobnost,

pa i osobnu povijest. A osobna se povijest Božidara Rašice itekako razlikovala od povijesti ostale trojice njegovih prijatelja s kojima se javno predstavio na izložbi slika u veljači 1953. godine, a dvije godine ranije, s nekolicinom drugih, mahom arhitekata, istupio s manifestom. Razlike koje su Rašicu izdvajale iz exatovskoga kolektiva dotiču nekoliko važnih aspekata. Prije svega treba upozoriti na onaj elementarni aspekt, aspekt životne dobi. Među ostalim potpisnicima Manifesta Exat-a 51 Rašica je bio najstariji, a od Kristla, Picelja i Srneca, s kojima je izlagao na prvim izložbama, dobna je granica bila duža od jednog desetljeća. Međutim, nije samo ta razlikovna činjenica toliko važna da je treba osobito isticati. Čini mi se mnogo zanimljivijom i važnijom jedna druga činjenica, a ona se direktno tiče individualnoga umjetničkoga govora i Rašice i ostalih članova grupe Exat-51, osobito slikara s kojima se javlja. Kristl, Picelj i Srnc 1951. godine, to će reći godine objave Manifesta grupe, navršili su dvadeset i nešto godina, iza sebe imaju skromno formalno obrazovanje na akademiji likovnih umjetnosti i vrlo bogato individualno skupljeno s heterogenih izvora, mahom iz rijetkih knjiga koje su u Zagrebu bile u opticaju. Upoznavanje s djelima povijesnih avangardi bilo je u krugu exatovaca od iznimne važnosti pri čemu su ruska avangarda i Bauhaus imali osobito značenje.

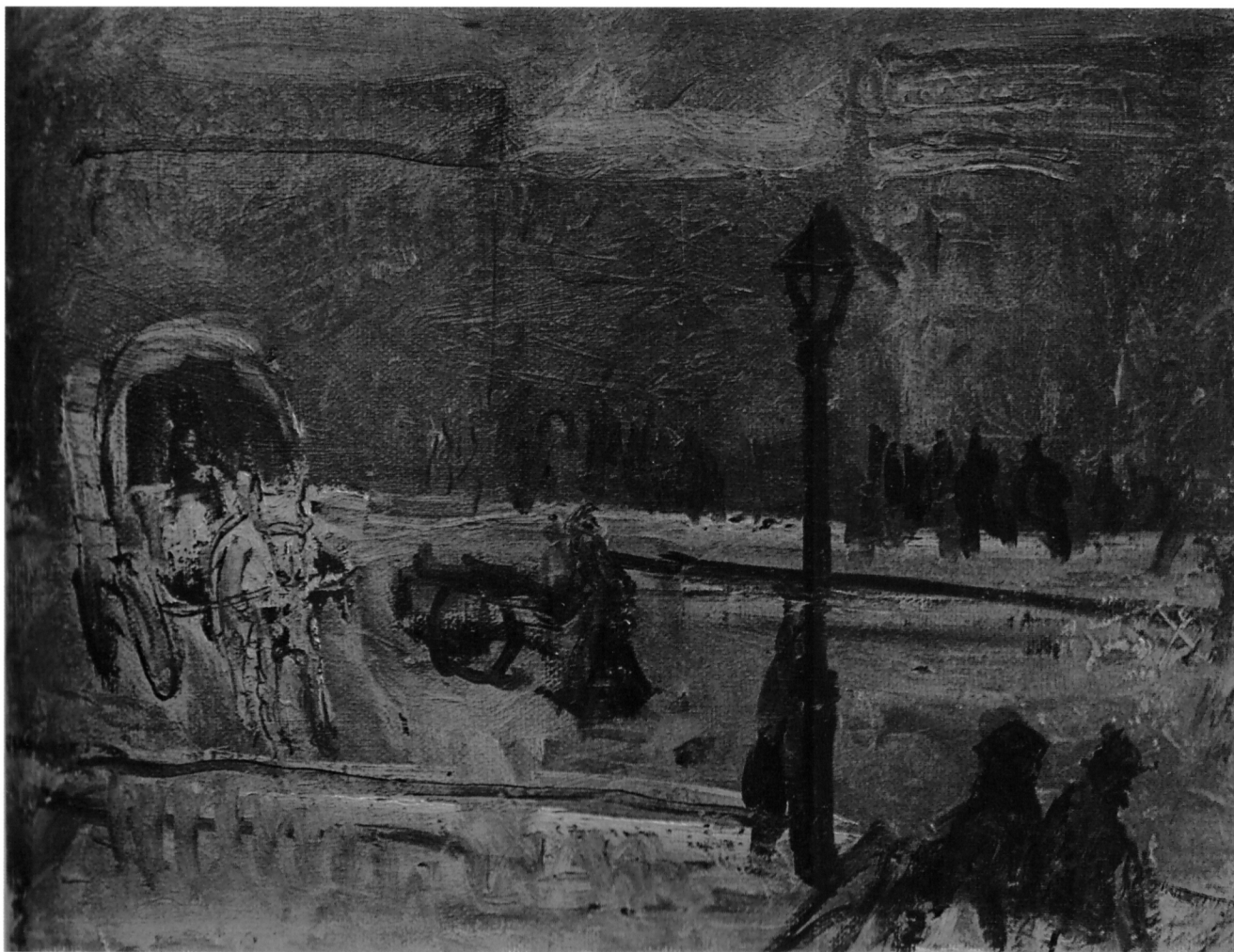
Što je, međutim, bilo s Božidarom Rašicom? Godine 1951. on je navršio trideset devet godina života, iza sebe ima diplomu arhitekta, a studirao je deset godina – od Rima do Beograda, od Varšave do Zagreba gdje je diplomirao 1942. na Arhitektonskome odjelu Tehničkoga fakulteta. U Rim je dospio 1932. godine i upisao studij arhitekture na kojemu nije osobito profitirao. Nije ni čudo. Rim je ranih tridesetih živio svoju fašističku eru punim intenzitetom i malo je nudio znatiželjnom i inteligentnom studentu koji je tu stigao s druge strane Jadrana. Ono što nije pružao studij, omogućila su mnoga putovanja u kojima su se izmjenjivali Napulj, Palermo, Sirakuza, Firenca, Bolonja, Padova, Milano, Venecija. Na tim putovanjima, po svjedočenju samoga Rašice, on nije upoznao samo slavnu povijest, nego se putem izložaba susretao i sa suvremenošću, koliko talijanske, toliko i strane umjetnosti. U deset godina studija osobito valja istaknuti dvije godine, 1936. i 1937., provedene u Varšavi. Te su godine bile važne za Rašičin daljnji razvoj, kako sam kaže. »Varšava, grad tradicije, grad moderniteta u grafici, slikarstvu, arhitekturi a posebno u teatru, ostavila je izvanredne tragove u mojim spoznajama i iskustvima. Varšavska škola imala je sličan sustav kao Bauhaus. Sjeverna metropola bila je izvanredan medij u kulturološkoj sferi.«¹ Tu smo, dakle. Dodamo li tome iskustvo što ga je stekao studirajući arhitekturu u Zagrebu, u krugu izvanrednih arhitekata među



Božidar Rašica, *Sv. Mihael na Lapadu*, 1935. / Božidar Rašica, *St. Michael at Lapad*, 1935.

kojima su neki prošli ateljee velikih njemačkih arhitekata s početka stoljeća, a kasnije i one Le Corbusiera te drugih važnih osobnosti europske ne samo arhitektonske već naprosto umjetničke scene, tada neke stvari kod Božidara Rašice postaju jasnije. Drugim riječima, njegovo priklanjanje Exat-u nipošto nije bilo slučajno. Od svih potpisnika

manifesta te grupe, a osobito slikara s kojima će se javiti na izložbama 1953. i kasnije, Rašičina osobna i umjetnička biografija ima najveću uvjerljivost. Pozivanje na iskustva povijesnih avangardi kod njega se može razumjeti i kao okretanje onim iskustvima koja je tijekom svojih studija upoznao što na izvorima, što zahvaljujući bliskim po-



Božidar Rašica, *Ulica u Zagrebu*, 1941. / Božidar Rašica, *Street in Zagreb*, 1941.

srednicima. Poljska avangarda izrasla je na čvrstim temeljima europskih i ruskih avangardnih pravaca i nedvojbeno da je tijekom dvogodišnjega Rašičina studija u Varšavi ostala važnom referencijom koja će se u njegovu stvaralaštvu cjelovitije razviti početkom pedesetih, kada se za to stvorio povoljan kontekst.

Kako bi se mogao razumjeti kontekst hrvatske umjetnosti početkom pedesetih godina? Da je riječ o prevratničkim i iznimno važnim godinama to je odavno potvrđeno i usvojeno, pa ne postoje nikakve potrebe za neku ozbiljniju reviziju toga razdoblja. Konačno, vremenski razmak koji nas dijeli od toga doba stvorio je dobre uvjete za čitanje, razumijevanje i vrednovanje ne samo glavnih tokova koji su markirali glavne parametre, već i omogućili da se i neke, u to vrijeme, marginalne pojave sagledaju drugačije i u njima otkriju impulsi koje će prepoznati i usvojiti neko buduće vrijeme. Jedan mogući povijesni pregled hrvatske umjetnosti pedesetih godina mogao bi početi konstatacijom da

je nekoliko žestokih polemika bilo od iznimne važnosti za formaciju glavnih poetičkih načela na kojima su nastali temelji te umjetnosti. Polemike su uslijedile nakon heretičkih istupa – izložaba, manifesta, natječaja – koji su upozoravali na to da pukotine u naoko monolitnom tkivu socijalističkoga realizma postaju sve evidentnije i da se o nekoj ideološkoj monolitnosti i kompaktnosti, zapravo, više i ne može govoriti. Mnogo godina kasnije postat će jednako tako evidentno da su neki od tih heretičkih istupa bili dio nove političke i ideološke strategije Titova režima. Dok tih ranih pedesetih godina disonantni tonovi koji upozoravaju na rastakanje krute socijalističke dogme u umjetnosti postaju sve uočljivijima, u svakodnevnome se životu ne osjećaju nikakvi bitni pomaci. Radni logori koncipirani po uzoru na gulag u punom su zamahu. Međutim, da bi Zapadu pokazao što jasniji odmak od Staljina, Titu i njegovoj politici bilo je potrebno dati neke uočljive znakove, a umjetnost je pri tome mogla biti najdjelotvornijim signalom oslobađanja.



Božidar Rašica, *Vojna pekara u Zagrebu*, 1946. / Božidar Rašica, *Military Bakery in Zagreb*, 1946.

Bilo bi, međutim, naivno vjerovati kako će novi kurs u umjetnosti, kurs koji na nedvosmislen način otkriva svoju orijentaciju prema liberalnome Zapadu, biti objeručke prihvaćen. Njemu se oponiralo s više strana. Građanski ukus koji se zadovoljavao recidivima nekoga anakronog i razvodnjenog modernizma poznatoga u domaćoj sredini iz međuratnoga razdoblja podjednako je odbacivao sve radikalnije inovacije kao i zagovarači još vitalnoga socijalističkog realizma. Svjesno, pokatkad i programatsko pozivanje na novo i, barem za lokalnu sredinu originalno, moglo se najjasnije prepoznati kroz tri relativno nezavisne manifestacije: izložbe *Arhajski nadrealizam* Antuna Motike iz 1952. godine, *Doživljaj Amerike* Ede Murtića iz 1953. i više puta spominjane izložbe slika četvorice članova Grupe Exat-51 održane u veljači 1953. godine – Vlade Kristla, Ivana Picelja, Božidara Rašice i Aleksandra Srneca. Zajedničko mjesto žestokog kritiziranja svih ovih izložaba bilo je napuštanje predmetnoga svijeta i inauguracija apstrakcije.

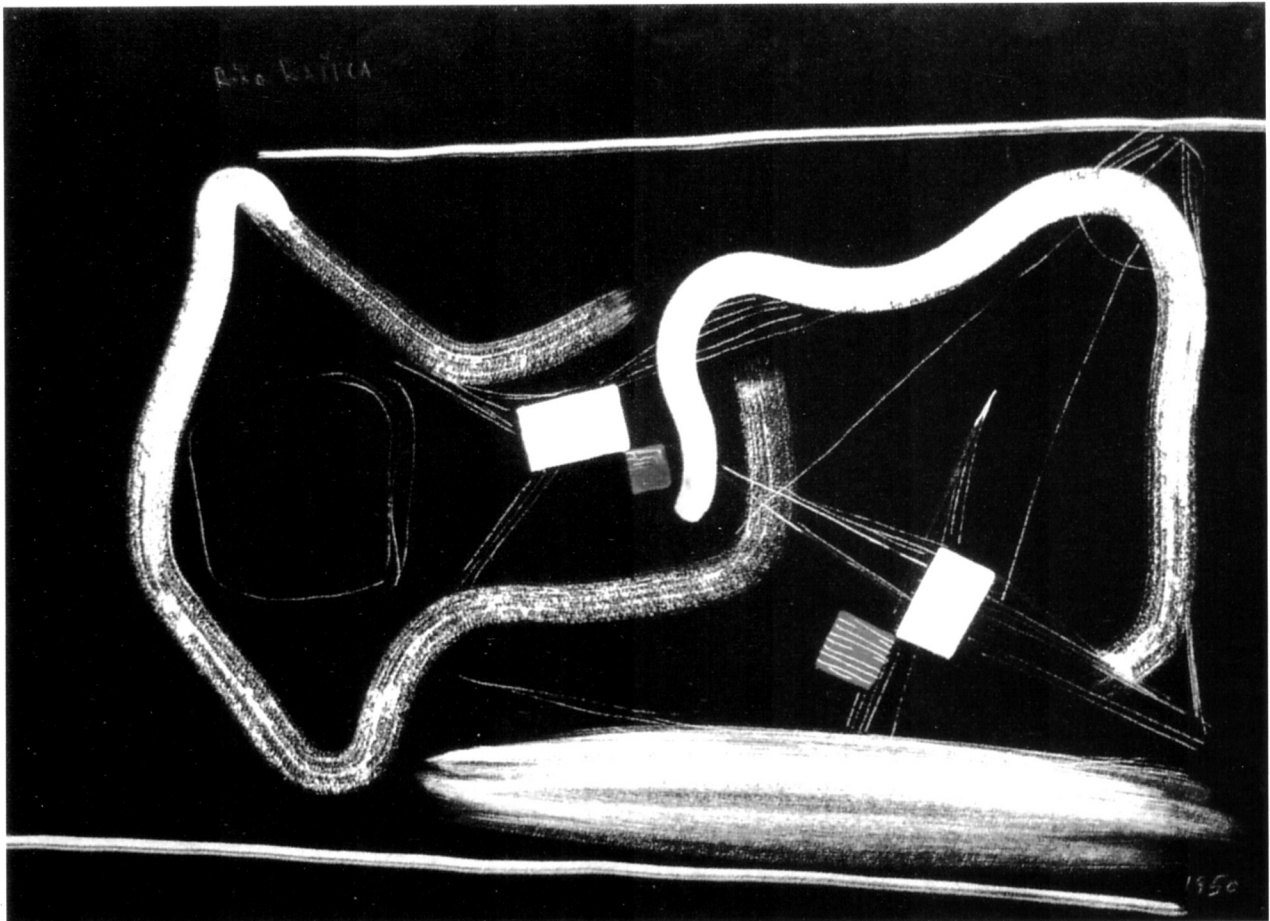
Ruku na srce, Motikina je izložba nudila malo od apstrakcije koja joj se spočitavala. Riječ je o nadrealističkim referencijama, o nedvosmislenoj figuraciji, točnije o »*nekoliko desetaka skica za vaze fantastičnih i sasvim nefunkcionalnih oblika*«,² kako je to uočio Grgo Gamulin negativno se osvrćući na umjetnika i izložena djela poistovjećujući pritom nadrealizam i apstrakciju. U Murtićevu slučaju brkavanja pojmova oko apstrakcije bila su još eklatantnija. Slike s izložbe *Doživljaj Amerike* nipošto ne pripadaju osobito kvalitetnim Murtićevim djelima: riječ je o razblaženom, posve površno shvaćenom gestualnom slikarstvu kakvo će uskoro i ovdje postati općim mjestom. Pa ipak, marginaliziranje čiste i doslovne deskripcije prizora, kako u Motikinu, tako i u Murtićevu primjeru, mnogima je bilo znakom odsutnosti predmeta, odsutnosti prizora. Takvo je shvaćanje i razumljivo kada se polazi od vulgarnog (socijalističkog) realizma i bezuvjetnog oslanjanja na siže, na prizor, na sliku kao vjernu reprodukciju videne stvarnosti.



Božidar Rašica, *Kompozicija*, 1945. / Božidar Rašica, *Composition*, 1945.

Apstrakcija, pak, koju su zagovarali Kristl, Picelj, Rašica i Srnc imala je dublje korijene. Ona je, naime, bila najradikalniji iskorak u osvajanju slobode zato što se u najvećoj mjeri razlikovala od svega dotad poznatoga u lokalnoj sredini. Konačno, cilj umjetnika Exat-a nije nužno bila apstrakcija, već sloboda, kako je to mnogo godina kasnije rekao pjesnik Radovan Ivšić, jedan od bliskih svjedoka svih ovih zbivanja.³ Kada se, međutim, govorilo o umjetnosti četvorice slikara Exat-a, često se isticalo kako oni do svojih potpuno apstraktnih slika nisu dolazili postupno: reducirajući predmetni inventar i prihvaćajući neki oblik asocijativnog i evokativnog slikarstva kao prijelazne faze. Ta bi osobina bila točna, ali samo za trojicu od četvorice koji se zajedno javljaju. Odgovarala bi Kristlu, Picelju i Srncu koji do osnivanja grupe potkraj 1951. jedva da imaju relevantnih radova prema kojima bi se mogli otkrivati neki ozbiljniji osobni afiniteti, da ne kažem poetička načela. Oni ozbiljnih i jasni-

je artikuliranih djela nemaju iz vrlo jednostavnoga razloga: tada su dvadesetpetogodišnjaci bez mnogo iskustva koja na akademiji, koju Picelj i Srnc napuštaju prije kraja, nisu ni mogli dobiti, a drugih je izvora sa strane tijekom ratnih i poratnih godina u Zagrebu bilo ipak malo. S Božidarom Rašicom stvar je drukčija. On nije samo desetak godina stariji od ostalih članova grupe, te ima završen studij arhitekture, već jednako tako i dugo slikarsko iskustvo. Istina, Rašicu se kao slikara počinje spominjati tek njegovim zajedničkim javljanjem na izložbi Grupe Exat-51 početkom pedesetih i postaje u punom smislu jedan od važnih protagonista toga vremena. Njegovo ranije slikarsko iskustvo gotovo da je sasvim nepoznato. »Koncem 1944. i početkom 1945. na inicijativu Vlade Habuneka i 'Družine mladih' postavio sam slikarsku izložbu u mom stanu, Ilica 17«, spominjat će on u predgovoru svoje kasne retrospektivne izložbe i pojasniti kako ta »izložba nije bila javna, pa su bili pozvani znanci

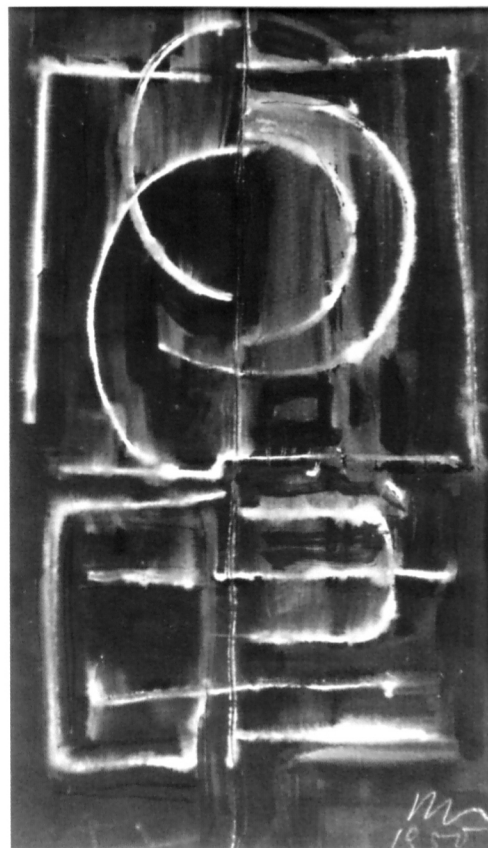


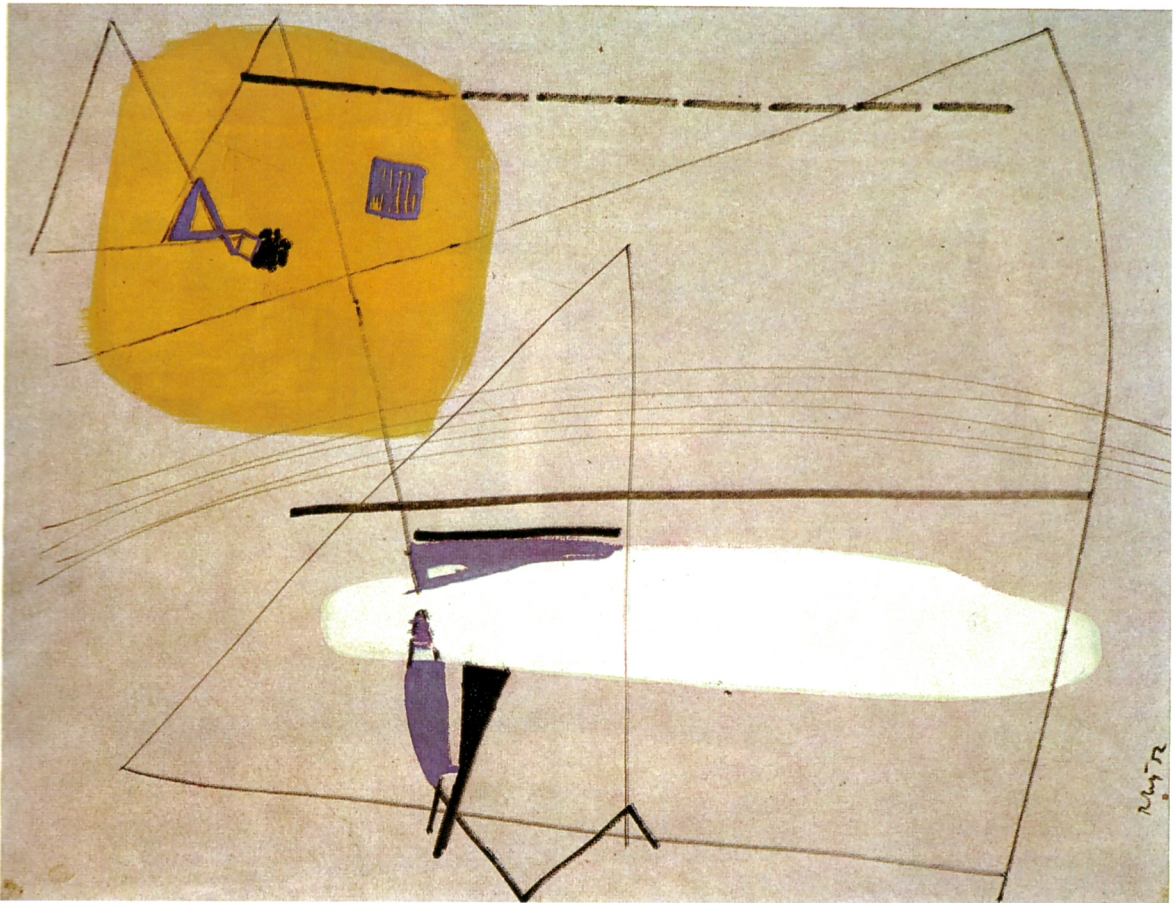
Božidar Rašica, *Kompozicija 1*, 1950. / Božidar Rašica, *Composition 1*, 1950.

Desno / Right:
Božidar Rašica, *Sfere*, 1950. / Božidar Rašica, *Spheres*, 1950.

i prijatelji, slikari, kipari, arhitekti i neki kazališni ljudi.⁴ Mnogo godina ranije, još u ranoj mladosti u Dubrovniku, Rašica je s prijateljima Ettoreom i Rajčevićem izložio svoje početničke slike u izlozima trgovina na Stradunu. Naravno da su obje ove izložbe ostale bez odjeka i da je stoga razumljivo što će se stvarni slikarski počeci Božidara Rašice vezati za nastup Exat-a.

Međutim, prvi Rašičin javni nastup nije bio na onoj povijesnoj izložbi u veljači 1953., već godinu dana ranije kada izlaže u Parizu na *Salon des Realités Nouvelles*. Vrlo dobar početak. O čvrstom vezanju ovoga slikara za grupu Exat-51, a istodobno potpuno ignoriranje, ili tek vrlo površno spominjanje, svega što je nastalo prije tih ranih pedesetih godina, on je sam imao mišljenje koje je, gospodski uljudno, prvi put obznanio u povodu već spominjane retrospektive 1983. »O pojavi 'Exata 51' ne bih govorio posebno, budući da je javnosti predana knjiga o radu te grupe«, na-





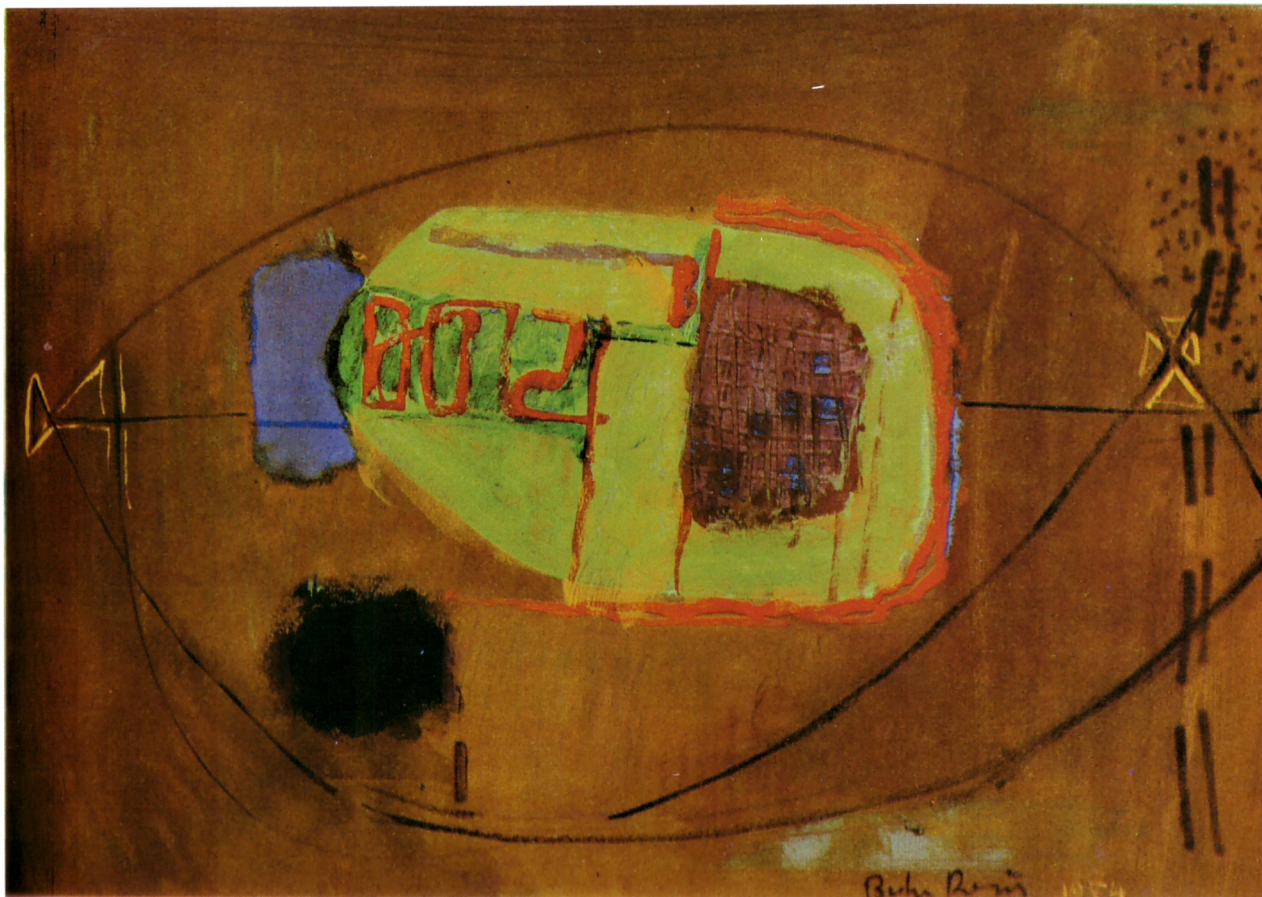
Božidar Rašica, *Kompozicija*, 1952. / Božidar Rašica, *Composition*, 1952.

vodi Rašica i nastavlja: »Ali ona nije pojasnila niti dostatno analizirala djelovanje pojedinih sudionika. Oni su ostali suviše fragmentarno obrađeni. Meni je 'Exat' značio generalnu platformu na kojoj se ne bi trebao iskazivati nikakav dogmatizam, već i zbog same biti eksperimentalnog ateljea. I tu sam nastupao kao arhitekt, scenograf, a ne samo kao slikar. 'Exat' je bio jedna faza od koje su sudionici pronašli svoje vlastite putove, i to je dobro.«⁵

Ono što je postupno erodiralo ideološki i umjetnički program ove grupe, to je sužavanje problema i svođenje na jednu, pokatkad vrlo rigidnu osnovicu što će najbolje doći do izražaja već sredinom šezdesetih godina u okviru pokreta Nove tendencije u kojemu su djelovali pojedini protagonisti Exata. Činjenica je, međutim, da su se upravo u krugu exatovaca artikulirala neka od bitnih, štoviše najradikalnijih stajališta novije hrvatske umjetnosti. Tu se, prvi put, nudila jedna sasvim originalna opcija slike: slika ne samo što se više nije shvaćala kao prizor, kao scena, kao iluzija nego se afirmirala njezina elementarna predmetna priroda. Slika se počela shvaćati kao objekt u punoj svojoj fizičkoj pojavnosti. To je uočljivo u djelima Aleksandra Srneca, osobito

u seriji crteža i slika koji nastaju od 1950. do 1953. godine (*Linije X2-6*, 1950, *Kompozicija U-P-14*, 1953.), a koji se mogu razumjeti kao uvodna elaboracija za djelo *Prostorni modulator* (1953.) u kojemu je prvi put razbijena opna prostora kao iluzije te je realan prostor uključen u korpus djela. Slika je tu u punom smislu postala objekt, stvar. I drugi jedan exatovac, Vlado Kristl, na svoj način će se približiti slici kao objektu, ali ne u vrijeme aktivnog djelovanja grupe. Njegove slike koje je izlagao tih ranih pedesetih godina nisu izdržale kriterij vremena i lako se u njima otkrivaju opća, pokatkad i šablonska mjesta poslijeratne apstrakcije. Kristl će, međutim, punu veličinu postići potkraj desetljeća kada sa slikanog polja izbriše i isključi boju. Serijom monokromnih djela *Pozitiva* i *Negativa* iz 1958. i 1959. on će sliku maksimalno približiti tautologiji. Slika je i tu shvaćena samo kao predmet lišen svake iluzije, svake natruhe alegorijskog, simboličkog, metaforičkoga govora.

Božidar Rašica zaokupljen je drugim problemima. U iscrpno istraženom genuzi njegova slikarstva, u precizno detektiranim referencijama i, konačno, u kvalitetnoj valorizaciji svega što je prethodilo početku pedesetih, kada Rašica

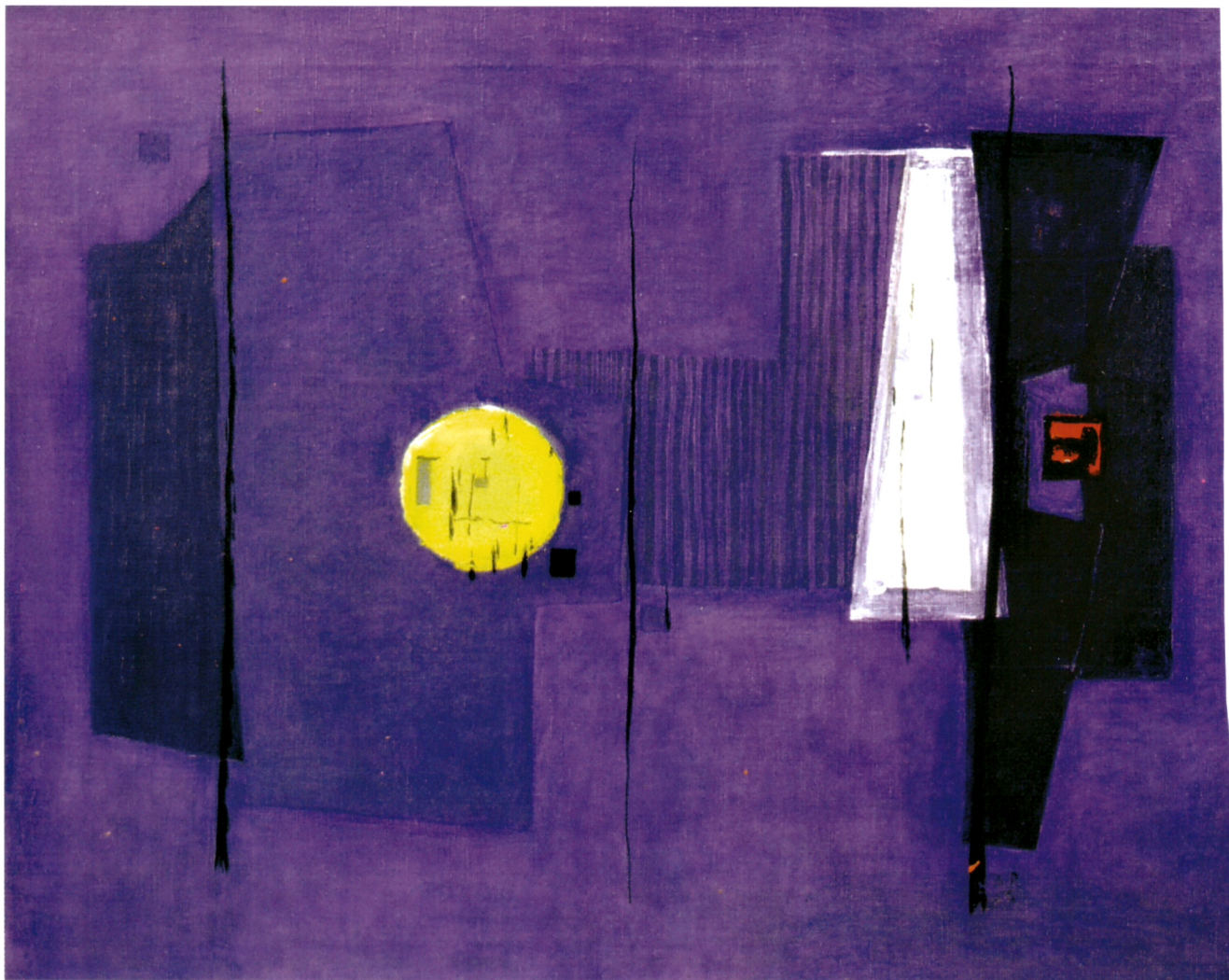


Božidar Rašica, *Kompozicija Smede*, 1954. / Božidar Rašica, *Composition Brown*, 1954.

prvi put javno izlaže, Igor Zidić uspostavio je koordinate iz kojih se na potpuno nov način može razumjeti i Rašičino slikarstvo i njegovo mjesto u grupi Exat-51.⁶ Kasna Rašičina retrospektiva omogućila je, punih trideset godina nakon njegova javljanja na povijesnoj izložbi Exata gdje je izložio djela, od kojih će svega pet-šest biti u opticaju, a kritika će ih, uglavnom, tretirati kao *uzorke iz pedesetih*; uzorke vremena⁷ da se cjelovito razumije poznato i upozna nepoznato.

Što je, dakle, prethodilo djelima koja su likovna kritika i povijest umjetnosti prihvatile i usvojile koliko lako, toliko i površno? Drugim riječima, na koji se način formirao slikar Božidar Rašica i što je determiniralo njegov, bez ikakve dvojbe, važan osobni jezik? Reći kako je Rašica slikar s biografijom, nipošto nije jeftina dosjetka. Osobna biografija ovoga umjetnika iznimne je važnosti za razumijevanje svega što je stvorio, slikarstva i scenografije možda još i više nego onih područja, arhitekture i urbanizma, na kojima je najviše stjecao visoka priznanja i ugled. Iako rođen (1912.) u Ljubljani, gdje je proveo i prve godine života, Božidar Rašica je svim svojim bićem čovjek Mediterana, još preciznije

Dubrovnika, gdje mu sežu korijeni i gdje s obitelji dolazi 1920. godine. »Prvi susret s Dubrovnikom nadmašio je sve što sam sebi mogao predočiti«, sjećat će se kasnije. »Sunce, svjetlost, intenzivna svjetlost, obzorje, boje, oblici, zidine, grad, ulice, sve je to uzбудilo moju maštu.«⁸ Te će uspomenne imati svoja jasna pokrića u Rašičinoj umjetnosti: intuitivno otkriveni ekspresionizam i fovizam, koji omogućava bujajući rast i ekspanziju boje, bit će glavna obilježja ranih slika među kojima najstarije potječu iz 1929. godine. Međutim, intuitivno pronađen osobni rječnik i slikarski izražen afinitet, mogao se bolje i cjelovitije razviti na nekim konkretnim činjenicama. Te činjenice imaju svoja imena: Marko Rašica i Kosta Strajnić. Marko Rašica je Božidaru Rašici stric, a u Dubrovniku poznati i cijenjeni slikar koji se u mladosti zanimao za književnost i kazalište da bi se na kraju posvetio slikarstvu i predavao na Obrtnoj i Visokoj stručnoj školi u Zagrebu. Bio je također i scenograf, a radio je scenografiju za premijeru Vojnovićeva *Ekvinocija* (1902.).⁹ Najstarije sačuvane slike Božidara Rašice potječu iz 1929. godine i one više odaju sličnost sa stričevim djelima nego što odaju neki prepoznatljiviji osobni izraz.

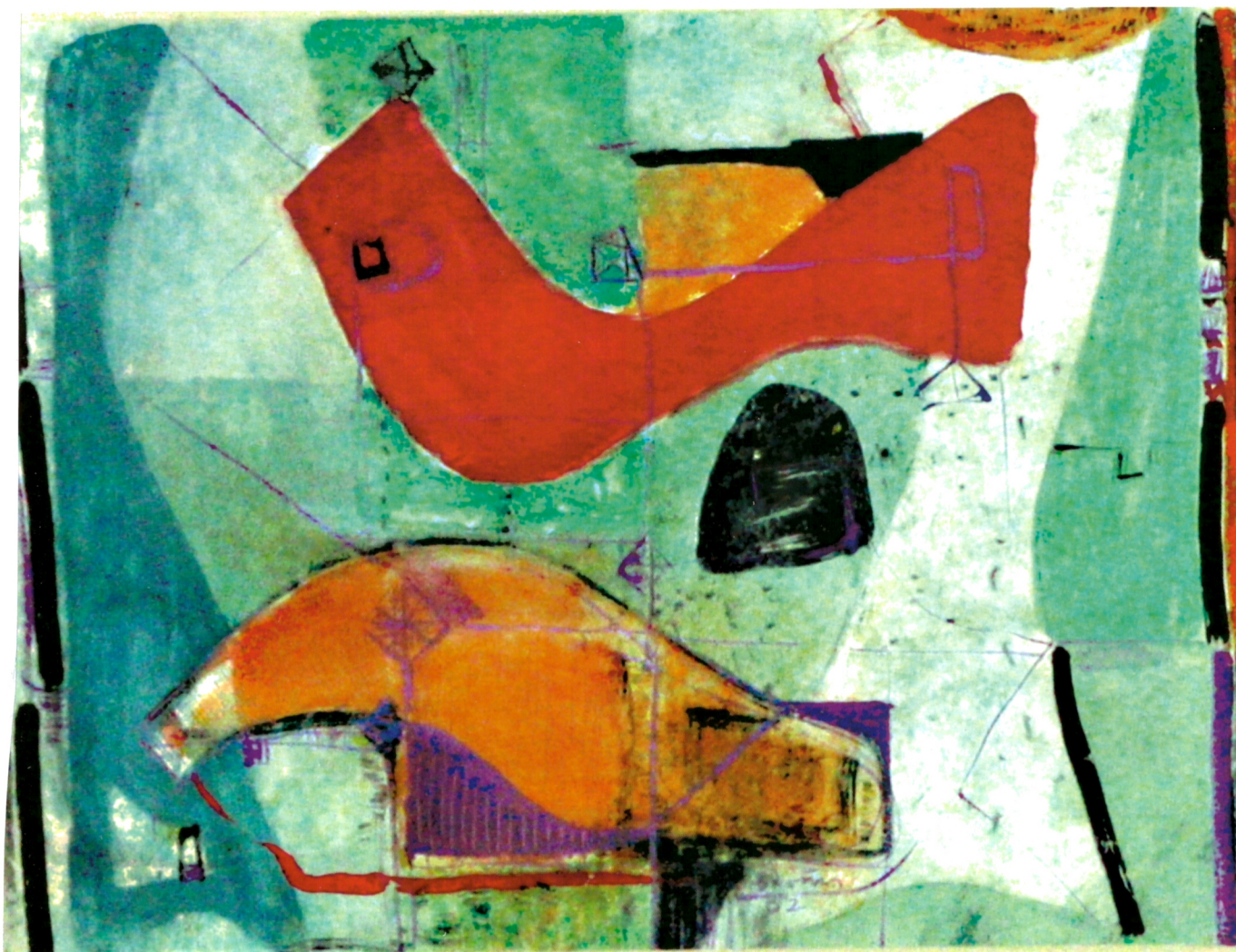


Božidar Rašica, *Kompozicija*, 1956. / Božidar Rašica, *Composition*, 1956.

Nekako u to vrijeme, oko 1930. g., budući slikar počinje prijateljevati s dva svoja sugrađanina koji će, poput njega, sanjati o slikarskoj karijeri. To su bili Ivan Ettore i Gabro Rajčević. Trojica su se mladića odlučila predstaviti svojim slikama javnosti i učinili su to tako da su slike izložili u izloge trgovina na Stradunu. Ta je naivna odluka ipak polučila nekim rezultatom i svjeda se uglednim dubrovačkim građanima, među kojima je osobito važno mjesto imao već spomenuti Kosta Strajnić. Taj likovni kritičar i konzervator uživao je izniman ugled ne samo u Dubrovniku, gdje punih pet desetljeća ostaje središnjom točkom umjetničkoga života, već su ga posjećivali mnogi istaknuti umjetnici koji su dolazili u Grad i tu ljetovali. »On nas je upoznao s onim što se zbiva u slikarstvu, u nas i u svijetu«, sjećat će se Rašica. »Makar nesistematične i sporadične, te su nam informacije bile korisne. Osim toga, osobno nas je upoznao s nekim slikarima: Mišeom, Krizmanom, Šulentićem, Konjovićem i Do-

brovićem. Čudno, nikada nismo upoznali Ignjata Joba.«¹⁰

Kosta Strajnić je, dakle, bila ta važna točka koja će u mnogočemu pojasniti Rašičino vrijeme formiranja. Afniteti toga kritičara prema nekom hibridnome vidu ekspresionizma odnjegovanom na Van Gogh i fovistima bit će ključne referencije kroz koje ćemo lakše razumjeti ne samo ranoga Božidara Rašicu već i slikarstvo koje je u hrvatskoj povijesti umjetnosti poznato kao »dubrovački krug« koji, uz Rašicu, čine još Gabro Rajčević, Ivan Ettore, Josip Colonna, Nikica Nadramija, a nedugo potom, uoči početka Drugoga svjetskog rata, taj krug proširuju mlađi koji se također skupljaju oko Strajnića – Antun Masle, Ivo Dulčić, Joško Baica, Đuro Pulitika, Ivo Vojvodić.¹¹ U Rašičinu sjećanju na Kostu Strajnića i vrijeme kada su ga početkom tridesetih posjećivali on, Ettore i Rajčević osobito je zanimljiva posljednja rečenica. Točnije konstatacija da tu nikada nisu upoznali Ignjata Joba. To je zanimljivo stoga što se ranoga Rašicu, barem u

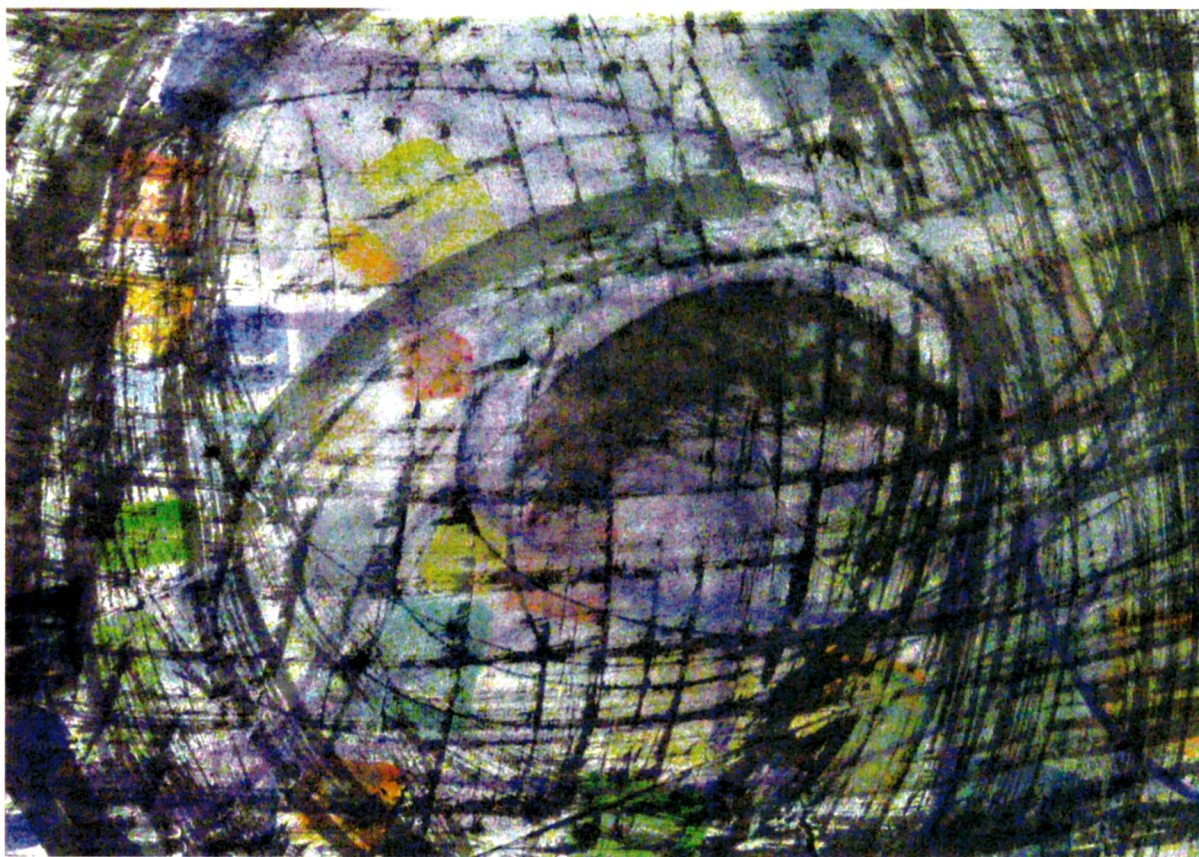


Božidar Rašica, *Tijela*, 1952. / Božidar Rašica, *Bodies*, 1952.

najkvalitetnijim njegovim slikama, može najbolje razumjeti upravo kroz Jobovu ekspresionističku podlogu. *Portret Koste Strajnića*, što ga je Božidar Rašica naslikao 1935. g., po mnogo čemu naliči upravo Jobovu slikarstvu. Disperzna kompozicija i istezljiva prostorna shema, oslanjanje na grotesku i žestoki, pulsirajući koloristički inventar najbliži su baš Jobu. Međutim, baš se tu otkrivaju i nepremostive razlike: kod Joba je improvizacija, efekti slučaja, spontanost koja osobito dolazi do izražaja u potezu, djeluju zaista takvima kakve ih očitavamo. Kod mladoga Rašice sve te spomenute osobine učinjene su s dozom predumišljaja. On nema sigurnost i potpuno, dubinsko predavanje trenutku što kod Joba nadire mimo svake kontrole. Rašica računa na efekt: on groteskno prikazanu fizionomiju, pa i geste, razbijenu prostornu scenu i dinamične kolorističke kontraste vidi kao pojedinačne vrijednosti i zbraja ih da bi postigao željeni rezultat. To je i razumljivo. Rašica nema sustavnoga

slikarskog školovanja, njegovo je stjecanje znanja sporadično i tehnički su nedostaci stoga očekivani. On nikada neće postići onu Jobovu sublimiranu ekspresivnost koju je on shvatio kada je rekao da mu je cilj stvoriti sliku koja je »čista boja i ritam, i ništa više«. No, da je to Job mogao razumjeti i postići, bilo mu je potrebno intezivno slikanje i prepuštanje da svim njegovim bićem ovlada ona provala nagona koja će slikanje poistovjetiti s disanjem, sa životom koji se osjeća svakim djelićem.

Rašičinom portretu Koste Strajnića možemo pribrojiti još nekoliko slika nastalih istih tih godina. Slika *Sv. Mihajlo na Lapadu* (1935.) nedvojbeno je najkvalitetnije djelo. Na skošenoj i klizavoj prostornoj sceni odvija se prizor pun napetosti: to je rezultat kako tih naglih skošenja koje ubrzavaju konvergencije, tako jednako i žive, bujajuće boje – jarkog crvenila okruženog svijetlim okerom, narančastim, zelenim i plavim. Prizor tu postaje manje važan, a ono što



Božidar Rašica, *Kompozicija 15* / Božidar Rašica, *Composition 15*

Desno / Right:

Božidar Rašica, *Drawing 1, 2, 4* / Božidar Rašica, *Crteži 1, 2, 4*

punim intenzitetom izbija iz slike jest neki oblik nekontrolirane provale nagona. Slike u kojih se također osjeća pojačana kromatska sloboda, a marginaliziranje predmetnoga inventara bile bi *Kuće na Lapadu* (1934.), *Burin u Gružu* (1935.), *Lapad, kuće* (1936.), *Dubrovnik* (1937.). Također, one dolaze sa iste ekspresionističke podloge, istog referentnog kruga: daleki odjeci Joba – Konjovića – Dobrovića tu su najuočljiviji. Najuočljiviji i stoga što potječu iz istoga izvora – Koste Strajnića čija je sklonost nekom vedrom ekspresionizmu, odnjegovanom na heterogenim izvorima, postala svojevrsnim zaštitnim znakom »dubrovačkoga kruga«. A nijedan se drugi slikar iz toga kruga nije kao Rašica približio najvećemu slikaru koji se iz Dubrovnika potkraj drugog desetljeća uputio na studij u Zagreb i postao ranih tridesetih glavnim nositeljem drugoga vala ekspresionizma u hrvatskome slikarstvu. Riječ je, dakako, o Ignjatu Jobu.

U vrijeme kada nastaju prve značajnije Rašičine slike, a to je prva polovina tridesetih. godina, Job je u najvećoj slikarskoj snazi i mijenja mjesta od Supetra na Braču koji mu je postao isprva mjestom boravka, a kasnije stalnih vraća-

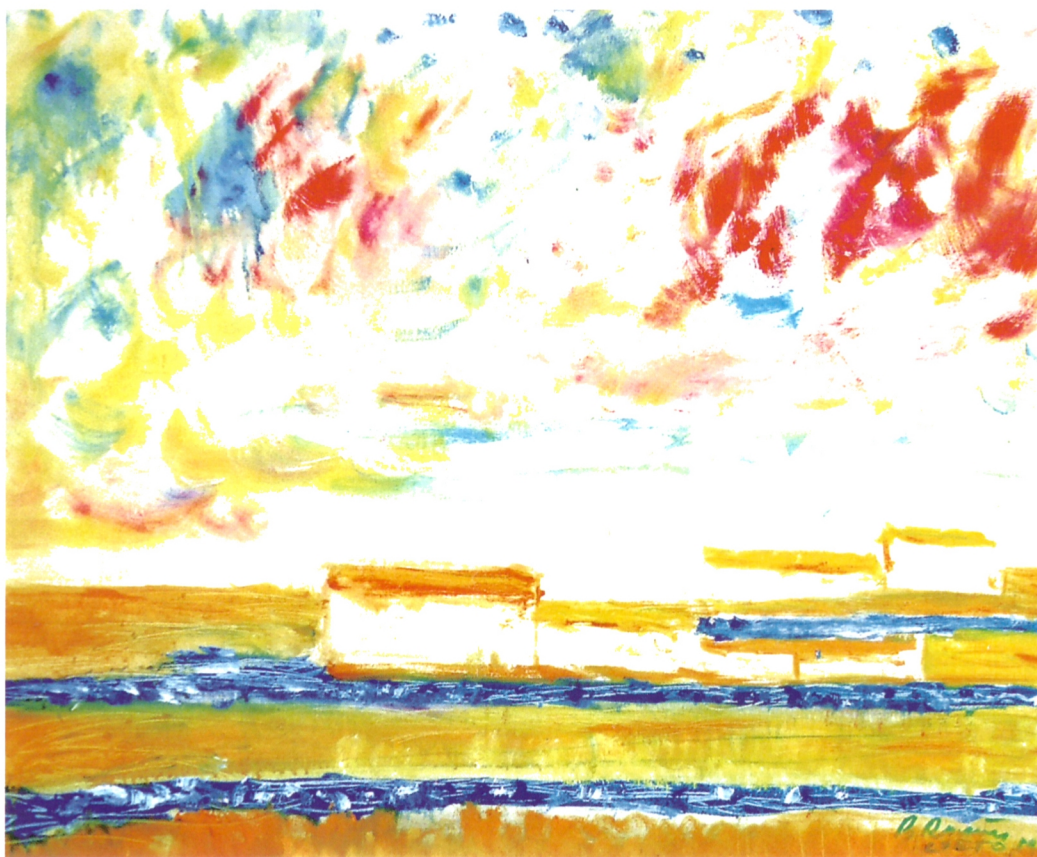
nja, zatim Korčule (1933.), Visa (1934.) Splita, povremeno Dubrovnika i, konačno, Zagreba gdje će izmučen tuberkulozom potkraj travnja 1936. i umrijeti. Prije nego je otišao na kliniku, Job boravi kod svoje prve supruge, slikarice Niki Oršić od koje se, nakon kratkoga trajanja braka, petnaestak godina ranije bio rastao, no prijateljsku bliskost bivši su supružnici trajno zadržali. Adresa te posljednje Jobove postaje prije nego je otišao na kliniku s koje se neće vratiti jest Ilica broj 17. Adresa nam je poznata. To je upravo ono mjesto, štoviše isti stan Jobove udovice u kojoj je nešto kasnije boravio Božidar Rašica i gdje će potkraj 1944. i početkom 1945. na nagovor Vlade Habuneka pokazati svoje slike – prijateljima, znancima, slikarima, kiparima, arhitektima, književnicima, ljudima iz kazališta. Pokazat će ona djela koja će značiti prijelaznu fazu bez koje nam neće biti sasvim jasne ni slike kojima će u svojoj exatovskoj fazi početkom pedesetih godina na maestralan način ući u povijest.

Slike Božidara Rašice koje su nastajale u Zagrebu od početka četrdesetih godina znatno su drukčije od onih dubrovačkih. Nije ni čudno. Iza sebe on ima dvogodišnje isku-

stvo Varšave, a sam Zagreb, pa ni vrijeme, ni po čemu ne nude onaj zanos koji je slikara nosio nekoliko godina ranije u Dubrovniku. U već spomenutom predgovoru Rašičine retrospektive Igor Zidić govori o »intimističkom ciklusu« (1938–1940.) i »intimizmu i poetskom realizmu« (1940–1945.).¹² Zaista, inventar na slikama i crtežima potpuno je izmijenjen: prizori su to iz enterijera, svedeni na fragmente koji odaju krhkost, tek letimičan pogled koji se zaustavio u memoriji i nakon vremenske distance izaći će na vidjelo. Spontanost kao da je ukroćena i podređena disciplini, mirnoj opservaciji koja ne računa na slučajan efekt. Kada i izlazi izvan enterijera, Rašica prikazuje sive ulice koje postaju još smirenije za jesenskih kiša i zimskoga snijega koji pokriva poznate vedute. Iz Ilice se pruža pogled na Lotrščak koji će postati čestim motivom na crtežima, na akvarelima i gvaševima. Slika u ulju *Ulica u Zagrebu* (1941.) gotovo da svojom reduciranom kromatikom podsjeća na Milana Steinera i njegovu antologijsku *Kišu* (1918.) prije nego na Rašičine slike iz sredine tridesetih na kojima je intenzivno odzvanjao Van Gogh, doživljen kroz Jobov filter. Na ovoj sivozelenoj Rašičinoj slici prizor je krajnje zgusnut: ulica, kočija, kandelabri, prolaznici predočeni kao crne sjene. Konvergencije kao da su postale suvišan element scene i prizor se prije doima plitkim, ravnomjerno rastočenim površinom slikanog polja nego što bi klizilo nadolje ili nas silovito odvodio u dubinu. Druge neke slike, također uhvaćene vedute Zagreba, kao što su *Jutro u gradu* (1941.), *Zagreb, Vlaška ulica* (1940.), a osobito *Iza Lotrščaka* (oko 1941. g.) ne samo da daju do znanja kako je slikarov izraz doživio korjenite promjene već da je riječ o bitnim konceptualnim inovacijama.

Što je, zapravo, slika *Iza Lotrščaka*? Možemo je gledati u nizu slika i mnogih crteža koji su joj prethodili, ali i nastajali nakon nje, te shvatiti da Rašicu počinju zanimati potpuno novi postupci. On kao što ne želi opisivati viđeni motiv, tako još u većoj mjeri iz njega nastoji istisnuti svaki nekontrolirani impuls. Slika je pomaknuta s one ekspresionističke podloge na kojoj je Rašica fermentirao u svojim počecima i iz nje izvlačio svu izražajnu energiju. Danas i tu, nedvojbeno antologijsku sliku hrvatskih četrdesetih, baš kao i neke druge iz druge polovice istoga desetljeća, možemo promatrati u kontinuitetu i otkrivati što je to u njima anticipirajuće te može biti korisnom referencijom za Rašicu lišenog predmetnog sižea, za apstraktnoga Rašicu. Zaista, promatramo li sliku *Iza Lotrščaka* zajedno sa slikama *Vojna pekara, Zagreb* (1946.) i *Postira* (1946.), tada je jasno kako exatovska epizoda Božidara Rašice nipošto nije ni slučajna, ni samonikla. Drugim riječima, faktor kontinuiteta, ali i unutrašnjega razvoja presudan je za pravilno





Božidar Rašica, *Istra, Ljeto*, 1985. / Božidar Rašica, *Istria, Summer*, 1985.

Desno / Right: Božidar Rašica, *Istarska šuma*, 1989. / Božidar Rašica, *Istrian Forest*, 1989.

vrednovanje ovoga slikarstva. Dakako, i ne samo njega, već i konteksta u kojemu se ono javlja, a to je Exat-51, i s kojim dobiva auru povijesnoga događaja. Ni jedan drugi hrvatski slikar nije tijekom četrdesetih godina postigao takvu unutrašnju transformaciju, koja će na pragu pedesetih odigrati prevratničku ulogu u nacionalnoj povijesti umjetnosti, kao što je to bio Rašica. U samo tri spomenute njegove slike, koje dijeli svega pet godina, postignuto je iznimno mnogo. Gledaju li se te transformacije, štoviše tu ubranu fermentaciju apstrakcije u povijesnom kontekstu, tada slikar Rašica osobito dobiva na značenju. Prizor koji će predočiti na slici *Iza Lotrščaka* Rašica je promatrao dugo i analitički s prozora svojega iličkog boravišta. Viđeni prizor on je fragmentirao, rezao donji dio sjeverne strane Ilice i modificirao ono što je preostalo u gornjemu dijelu. To su krovovi i kuće s Griča. Ono što povezuje ove elemente, to su rijetka stabla i granje drveća koje jedva raspoznavamo, a koji stvaraju raster koji će naglasiti plošnost slikanoga polja. Plošnost ćemo razaznati i s drugog aspekta, aspekta boje, štoviše poteza. Boja je neujednačena, ona se gubi na mjestima, ali samo s jednim ciljem: da bi potencirala plošnost. Odsutnost punoga, euclidovskog prostora još će više doći do izražaja u spomenutim slikama iz 1946. godine. *Vojna pekara, Zagreb* (1946.) i

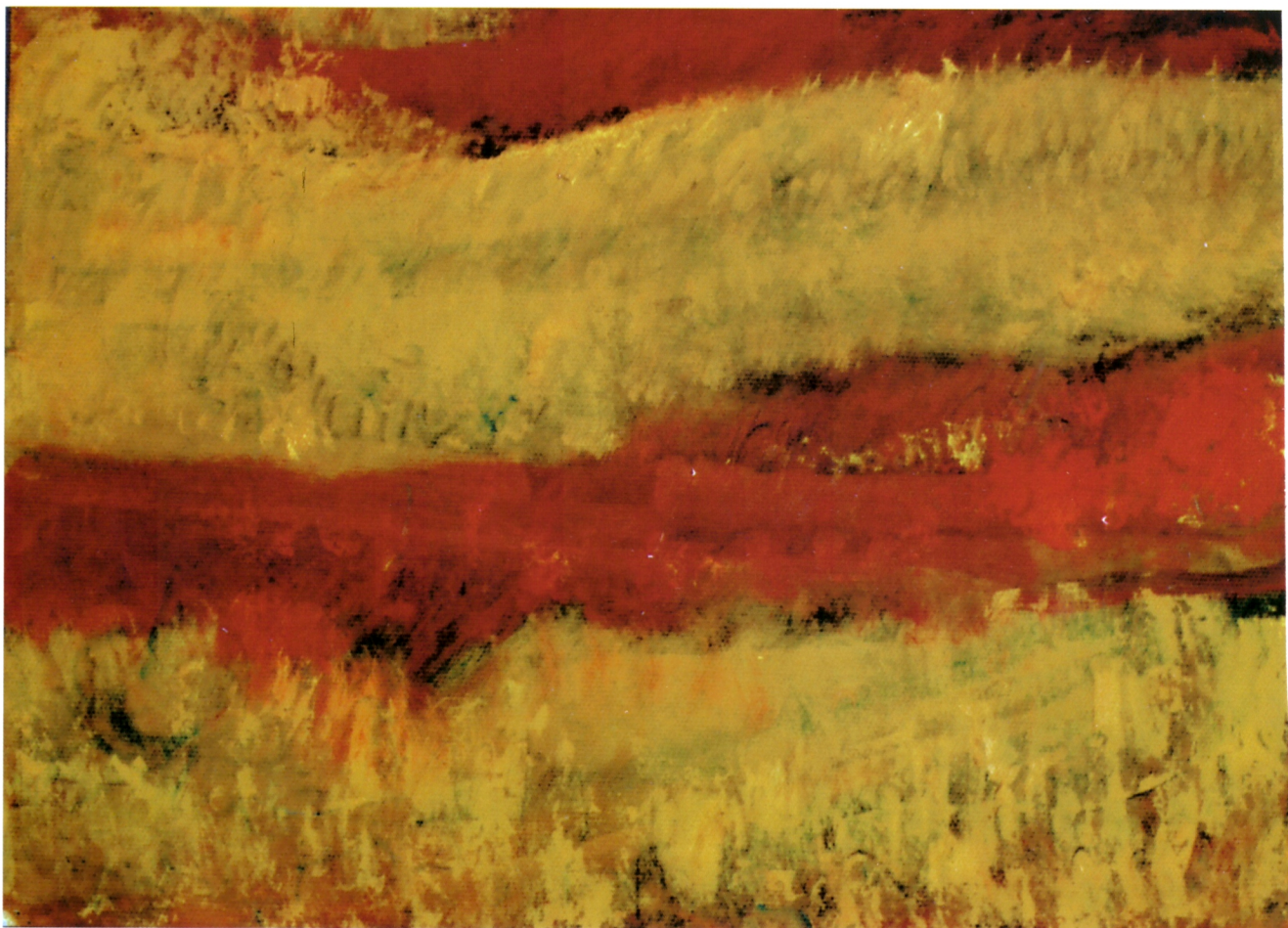
Postira (1946.) prizor kristaliziraju: svode ga na zbroj fase-ta, malih četvrtastih mrlja boje koje malo toga opisuju, ali zato ritmiziraju plohu. Slika tu otkriva jedan, za nacionalne okvire, potpuno originalni element. Ona upućuje na Cézanneovu formulu, na ono što je on od kraja osamdesetih godina 19. stoljeća pa do smrti 1906. uporno slikao i što su prepoznali oni najpronijljiviji, kao rani Matisse, na primjer, i sliku u cijelosti lišili iluzije renesansne albertijanske prostorne organizacije. Afirmacija plohe nosila je sobom i druge posljedice. Iščezavanje prizora, na primjer. Što je to što slika prikazuje postaje malo važno. Postupak ritmiziranja plohe, kromatska usklađenost, otvaranje potpuno novih sadržaja na slici – to su rezultati onih velikih inovacijskih zahvata koje je afirmirala moderna, a radikalizirala avangarda. Takvih radikalnih pomaka u hrvatskoj umjetnosti nije bilo u izobilju. U vrijeme kada je Rašica napustio svaku aluzivnost, evokativnost, svaku natruhu na predmetni svijet i zakoračio 1946. u svijet čiste apstrakcije, tu se vode polemike protiv apstrakcije i navode se za to primjeri koji ne pripadaju tome svijetu. Nadrealističke figure jednog Motike pokazane na izložbi 1952. godine i Murtičeve njujorške vedute, slikane po razglednicama, iz 1953. služe kritičarima kao uzorci kojima polemiziraju s apstraktnom umjetnošću.



Pa kada se početkom 1953. na prvoj izložbi Exat-a 51 zaista pokažu prve u cijelosti neevokativne, nealuzivne, nealegorijske, dakle apstraktne slike, za Božidara Rašicu to nije nikakav osobit iskorak. Iza njega postoji višegodišnje iskustvo apstrakcije, iza njega postoji iskustvo odjeka Bauhauusa i avangardnih pokreta s početka stoljeća što je apsolvirao na studiju u Varšavi, pa antitetički par predmetno – nepredmetno, figurativno – apstraktno njemu nije bitno pitanje. Ta su pitanja mogla intrigirati druge: kritičare koji neke elementarne pojmove nisu razumjeli i slikare koji su u pustu zonu nepredmetnoga uskočili bez osobne povijesti. A to znači i bez identiteta. Iza Rašice je povijest. Osobno iskustvo na mnogim područjima. Kasnijim dosadnim citiranjem tek pet ili šest njegovih slika koje su nastale u kratkom, za Rašicu nimalo presudnome trenutku koji se poklapa s aktivnim djelovanjem Exat-a 51, problem je koji se tiče brzopletosti i površnosti naše kritike, naše povijesti umjetnosti. Šablonizirana povijest umjetnosti, koja je zadržala i legitimitet, ne koristi nikome. Čak ni onima koji su u nju uskočili ne stekavši vlastiti identitet, koji su identitet, a to znači i svoj opus, uporno gradili tek na jeftinim kalkulacijama.

Činjenica je jednako tako da prije onoga Rašičina po-

javljanja na *Salon des Realités Nouvelles* u Parizu 1952. g., a osobito izložbe Exat-51 na kojoj sudjeluje s Kristlom, Piceljem i Srnecom u veljači 1953. njega, kao ozbiljnog slikara, nije bilo. Činjenica je, također, da će se još trideset godina nakon te izložbe s početka 1953. njegovo ime navoditi isključivo uz nekoliko djela koja su ondje bila pokazana i gotovo po pravilu isključivo u društvu sa ostalim članovima grupe. Po svaku se cijenu marginalizirala osobna povijest slikara Božidara Rašice. U scenografiji, a osobito u arhitekturi i urbanizmu marginaliziranja, međutim, nije bilo. Štoviše! Promatrajući Rašičine slike nastale između 1946. i 1956. godine, dakle ona djela koja će obilježiti njegovu exatovsku epizodu, može se reći kako se njegov slikovni inventar razlikuje od inventara druge trojice. Razlikuje po mnogočemu. Nedvojbeno najjači individualac iz ove skupine i jedan od najvažnijih protagonista hrvatske umjetnosti druge polovine 20. stoljeća uopće, Aleksandar Srnec, na nekim je svojim slikama kojima se predstavio na skupnoj izložbi 1953. možda najbliži upravo Rašici. Najbliži po širni problema koje je zahvaćao i, prije svega ostaloga, po nedogmatičnosti. U Srnecovim se djelima iz tih godina mogu jasno čitati tragovi koji nas vode na široko područje referencija, od kleeovskog i miroovskog nadrealizma, do



Božidar Rašica, *Istarsko polje*, 1990. / Božidar Rašica, *Istarian Field*, 1990.

konstruktivizma. Kada su se ubrzo odstranili marginalni znakovi, tada se ukazala čvrstoća i jasnoća njegova umjetničkog stajališta, njegova osobnost koja će se razvijati bez krivudanja i neodlučnosti. Rašičine su slike najširega dijapazona referencija: one uključuju niz heterogenih jezičnih elemenata. Tu se pojavljuju tragovi geste, smekšane geometrije, znakova koji se ritmički raspoređuju plohom, pa sve do nekog vida nadrealističke apstrakcije. Poznavajući ono što je tim djelima prethodilo, slikarov jezik postaje razumljiviji i čitljiviji. Zna li se, jednako tako, da će nakon ove faze uslijediti jedna druga, nazovimo je kasnom fazom koja će na stanovit način revidirati Rašičinu prošlost, tada je konačan profil ovoga slikara mnogo lakše sagledati.

Kasna djela Božidara Rašice najbolje dolaze do izražaja na seriji slika, još više na stranicama desetak bilježnica na kojima je brzo, sasvim spontano bilježio ono što je vidio, rjeđe promarao. Ti prizori koji su se počeli uobličavati početkom sedamdesetih i zadržali puni intenzitet do kraja osamdesetih godina vezani su za Istru. Još preciznije za

Vrsar. Rašičina kuća za odmor, s lijepim vrtom ispred i iza nje, smještena je na glavnoj vrsarskoj ulici, na nizbrdici koja iz staroga dijela grada vodi prema moru i malome kamenom poluotoku karakterističnoga, nazupčanog obrisa. Taj poluotok bio je od rimskih vremena kamenolom nazvan Montraker iz kojega se stoljećima vadio i odvozio kamen mahom u Veneciju i Veneto. Početkom šezdesetih Rašica počinje sve češće dolaziti u Istru. Istarski ga krajolik potiče na rad i on tijekom ljetnih mjeseci, kada najčešće tu boravi, intenzivno slika, bilježnice ispunjava stotinama skica od kojih će tek rijetke prenijeti u veće mjerilo i u sliku. Potkraj sedamdesetih, a osobito osamdesetih godina kamenolom Montraker bit će mu osobito čestim motivom. On ga promatra iz vrta, s terase svoje kuće ili odlazi tamo slikajući u kasno proljeće rascvjetalu brnistru, ljetni smiraj dana ili jednostavno kamenlom viđen u punom podnevnom svjetlu. Montraker je devedesetih godina osobito proslavio Edo Murtić čija je ljetna rezidencija također u blizini i koji je taj dio Vrsara slikao dugo i mnogo, te stvorio osebujan dio



Božidar Rašica, *Montraker*, 1990.

svoje opusa.

Što, međutim, znače djela nastala u posljednja dva desetljeća Rašičina života? Reći kako su to slike koje sažimaju ranije, gotovo polustoljetno njegovo iskustvo, najmanje je točno. Zapravo, u mnoštvu slika i crteža, istina vrlo širokog vrijednosnog raspona, malo se toga može otkriti što bi imalo direktan i prepoznatljiv znak, referenciju koja bi se pozivala na rani ekspresionistički, zatim zreli intimistički, pa analitički i apstraktni segment Rašičina slikarstva. Osobito je uzbudljivo listati desetke blokova koje je slikar iscrtavao u jednome dahu. Pratiti u vrlo često brzom, silovitom putanju olovke ili pera želju da se uhvati motiv. Nije toliko važan ekspresivni dojam koji izbija iz crtovlja i s bijele podloge papira, koliko je zanimljiva hijerarhija elemenata prizora. Točnije redosljed fragmenata koji iskusno umjetnikovo oko registrira i u jednome trenutku uklapa u cjelinu. Tu se prepoznaje ne samo Rašica slikar već podjednako tako i Rašica arhitekt, pa i Rašica scenograf. Nije li prezahtjevno ova kasna djela shvatiti kao svojevrsan resumé sveukupnog umjetnikova stvaralašta? Ne znam. Tu se zai-

sta ne sabire proživljeno, nema tu želje za inventurom, već se prije može prepoznati želja da se protumači ono što se trenutačno vidi. S tim da se u tome viđenju i tome tumačenju diskretno upiše dugo i svestrano osobno iskustvo.

BILJEŠKE

1 BOŽIDAR RAŠICA, *Umjesto biografije*. Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe Božidar Rašica: slikarstvo i scenografija 1932-1982, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1983, str. 6.

2 GRGO GAMULIN, *Zarobljeni oblici*, »Vjesnik«, Zagreb, 25. 1. 1952, str. 5.

3 RADOVAN IVŠIČ, *Nije se radilo o apstrakciji nego o slobodi*, u: J. DENEGRİ – Ž. KOŠČEVIĆ, EXAT-51 (1951-1956), Galerija Nova, Zagreb, 1979, str. 289.

4 BOŽIDAR RAŠICA, n. dj.

5 N. dj., str. 7.

6 IGOR ZIDIĆ, *Slikar u retrovizoru: davni dani Božidara Rašice*, predgovor u katalogu retrospektivne izložbe Božidar Rašica:

slikarstvo i scenografija 1932-1982, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1983, str. 12 -40.

7 Ibid.

8 BOŽIDAR RAŠICA, n. dj., str.3.

9 IGOR ZIDIĆ, n. dj., str.28.

10 BOŽIDAR RAŠICA, n. dj., str. 4.

11 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, Svezak drugi, »Naprijed«*, Zagreb, 1997, str. 133.

12 IGOR ZIDIĆ, n. dj., str. 38.

Summary

Zvonko Maković

Božidar Rašica: Painting

By training an architect, Božidar Rašica received his first acclaim, as well as criticism, as a painter, a member of the Erat-51 group, and along with Vlado Kristl, Ivan Picelj, and Aleksandar Srncec, a participant in the historic exhibition in February 1953 in Zagreb, and somewhat later in Belgrade. The exhibition by the four abstract painters had a programmatic significance. They made it clear that, in the rigid times of socialist reality, they do not accept the norms of socialist realism, and that they see healthy and stimulating force in the art of the new time.

Among the four Rašica was the only artist with history, as his career could have been tracked twenty years back. Still, in the chronology and history of Croatian art of the second half of the 20th century, there is hardly a painter given so little attention as Božidar Rašica. What was continuously quoted, mentioned and exhibited, was reduced to the five or six first years of the 50ies. For his early interests in painting and his early works in the 30ies the credit should be given to Kosta Strajnić, critic and restorer in Dubrovnik, where Rašica spent his formative years. The paintings Božidar Rašica made in Zagreb from the beginning of the 40ies on are quite different from those painted in Dubrovnik. Nothing surprising, as he had behind him the rich two-year experience of studying architecture in Warsaw where the tradition of the Bauhaus was strong. In some of the paintings done between 1945 and 1947 we can see the anticipatory elements, a useful references to the later Rašica, purges of the material subject, for an abstract Rašica, and a Rašica of the Erat times. No other Croatian painter of the 40ies did go through such an internal transformation, nor played, at the threshold of the 50ies, such a revolutionary role in national art history as Rašica.

Rašica's late phase is represented both by paintings and the pages of some ten notebooks, where he quickly and spontaneously noted down what he saw. Those scenes started coming into being in the early 70ies, and continued throughout the late 80ies, and they are mostly tied to Istria, more precisely to Vrsar. The Istrian landscape inspired Rašica, in particular during the summer months visits, to intensely paint and fill his notebooks with hundreds of sketches some of which he would later transfer to the painting format.