

problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina

Recepcija svakog likovnog fenomena u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti odvijala se unutar vrlo specifičnog tipa odnosa između umjetnosti i ideologije, koji je, barem po svojim vanjskim manifestacijama, bio bitno drukčije prirode od onoga u ostalim komunističkim zemljama. Veći dio onih oblika umjetničke prakse što su se prvi put pojavili na hrvatskoj likovnoj sceni pedesetih godina imat će, i u kontekstu tog odnosa, dalekosežne posljedice, a njihov će se posredni utjecaj osjećati i u dalekoj budućnosti. Svaka nova poetika, svaka odluka za upotrebu novog formalnog jezika, nužno je izazivala pomake i promjene u samom određenju pojma moderniteta. Napetost između predstavnika različitih estetskih izbora i različitih viđenja socijalne svrhovitosti umjetnosti, stvarale su atmosferu u kojoj je svaki aspekt s kojeg se prilazio umjetničkom djelu — od načina njegove proizvodnje, preko modela prezentacije, do uvjeta recepcije i mehanizma evaluacije — mogao prouzročiti ili značajne iskorake ili još značajnije zastoje u procesu rekonstrukcije modernističke paradigme. Stoga je izuzetno važno utvrditi odgovarajuće, fleksibilne i "individualizirane" vremenske okvire unutar kojih ćemo pojedinačno promatrati te likovne fenomene, imajući pritom na umu da je njihov

broj gotovo neograničen i rijetko podudaran s kronološkim granicama desetljeća.

Uz nikad prekinut kontinuitet iskustava École de Paris, likovni pojave što presudno obilježavaju hrvatsku umjetnost pedesetih godina (navedene ovdje prilično proizvoljnim redoslijedom) — nadrealizam, geometrijska apstrakcija, lirska apstrakcija, "ekspresionizam geste", egzistencijalistički realizam, enformel — rezultirale su već sredinom desetljeća izrazito heterogenom likovnom produkcijom, koja je, barem na prvi pogled, prilično bliska mainstreamu tadašnje zapadnoeuropske umjetnosti. No, zahvaljujući izrazitoj neprikladnosti i opsjednutosti duhom socrealizma koju će konzervativna struja hrvatske likovne kritike demonstrirati tijekom čitavog tog razdoblja, gotovo svaka od spomenutih likovnih pojava morala je izboriti (ili barem opravdati) pravo na postojanje pobijanjem i probijanjem niza ideoloških prepreka, koje se, unatoč deklarativnim opredjeljenjima Partije, nikada nije niti kanilo istinski ukloniti. Veći dio navedenih estetsko-oblikovnih modela temeljio se bilo na osebujnom tipu nacionalnog, predratnog iskustva moderniteta, bilo na doživljaju dramatično izmijenjene pozicije subjekta što je obilježila rano poslijeratno razdoblje. Jedini, za našu sredinu

istinski novi oblik umjetničke prakse što se prirodom svog posezanja u baštinu europskoga modernizma "protegnuo" preko nacionalnih granica, bila je geometrijska apstrakcija umjetničke skupine EXAT '51.

No, kad je riječ o EXAT-u, vremenska određenja bitno se kompliciraju, a uobičajeni, linearni tijek klasičnog tipa povijesno-umjetničke naracije čija je intencija opisati rast i razvoj određene likovne pojave, stalno biva narušavan digresivnim epizodama. Priroda tih prekida, te potreba za uvođenjem stalno novih kronoloških okvira ovisnih o različitim perspektivama iz kojih promatramo umjetničku praksu EXAT-a '51, odnosno njegovo djelovanje unutar i na hrvatsku poslijeratnu umjetnost, govori u prilog tezi da imamo posla s izrazito proturječnom pojavom.

Uzmimo za primjer sintagmu: "pojava EXAT-a". Kada se ustvari pojavio EXAT '51? Može li se početkom njegova javnog djelovanja smatrati 1950-1951. godina, kada se po stanovima i atelierima (budućih) članova grupe odvijaju intenzivne rasprave o formi, metodama, cilju i svrsi umjetničkog angažmana? Je li to trenutak čitanja EXAT-ova manifesta na Plenumu ULUH-a 1951. godine? Možda prije rasprave o estetskim, oblikovnim i ideološkim polazištima skupine,

što su se tijekom prve polovice 1952. vodile u Klubu sveučilišnih nastavnika u Zagrebu? Nije li pravi početak tek izložba exatovih slikara u dvorani Društva arhitekata Hrvatske u veljači 1953. godine? Ili bi prvom izložbom EXAT-a '51 ipak trebalo držati nastup Pichelja, Rašice i Srneca na Salon des Réalités Nouvelles u Parizu 1952? Različite pozicije s kojih se može postaviti pitanje o uzrocima pojave i prirodi djelovanja te umjetničke grupe, vode i različitim, nikada jednoznačnim i nikada posve cjelovitim odgovorima. Uputimo li se, na primjer, u analizu načina recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti, a oslanjajući se isključivo na podatke iz pisanih izvora, početak javnog djelovanja EXAT-a označava kratka i oštra polemika što se 1952. godine povelala između likovnog kritičara Grge Gamulina i umjetnika, člana-osnivača EXAT-a '51, Vjenceslava Richtera.

U siječnju 1952. objavljen je u *Narodnom listu* Gamulinov osvrt na tek otvorenu izložbu crteža Antuna Motike. No pod naslovom "Zarobljeni oblici",¹ ne krije se samo vrlo negativna ocjena Motikine prve poslijeratne samostalne izložbe, već i prvi javni napad na programsku polazišta i estetsku koncepciju grupe EXAT-a '51. Kako bi negirao exatovsko zalaganje za jezik geometrijske apstrakcije, pa i samu mogućnost njegova istinskog zaživljavanja u hrvatskoj umjetnosti, Gamulin je upotrijebio u svom tekstu vrlo zanimljive argumente koji su gotovo u cijelosti podudarni sa zamjerkama što tih godina prate geometrijsku apstrakciju i u ostalima europskim zemljama. Prema Gamulinu, apstraktna umjetnost je neprihvatljiva jer, u prvom redu, predstavlja eklatantni primjer bijega od stvarnosti i zbiljskih životnih problema, dok očita odsutnost čovjeka iz astratičkih djela, svjedoči o "krajnjoj dehumanizaciji umjetnosti svojstvenoj dekadentnom buržoaskom društvu". Podsjećajući nas na činjenicu da je u tom trenutku, početkom pedesetih godina, geometrijska apstrakcija prisutna u europskoj umjetnosti već puna četiri desetljeća, autor naglašava kako — dakle — nije riječ o nikakvoj "novoj" likovnoj pojavi, kako bi to htjeli "astratisti", već prije o nekritičkom uvozu odavno potrošenih izražajnih formi europske umjetnosti 20. stoljeća. Gamulin će općenito razmatranje "na temu apstrakcije" koje zauzima najviše prostora u prvom dijelu toga teksta, završiti iznošenjem gotovo općeprihvaćenog, iako neutemeljenog stava hrvatske povijesti umjetnosti — onog da likovna pojava koja

nije izrasla iz lokalnog iskustva, te stoga "nema korijene u prošlosti naše umjetnosti" u toj umjetnosti ne može imati niti budućnosti. Kad je riječ o konkretnim zamjerkama upućenim samom EXAT-u '51, središnja autorova primjedba odnosi se na projekt sinteze svih plastičkih umjetnosti te na isticanje nužnosti brisanja granice između "čiste" i primijenjene umjetnosti. Prema njegovu mišljenju, upravo zahvaljujući takvom tipu ujednačavanja i slikarstvo i skulptura osuđeni su exatovskim projektom na tužnu sudbinu ukrasnih nadopuna arhitekture.

Gamulinovi stavovi važni su iz više razloga. Iako ih iznosi u trenutku kad su njegova (politička) moć i utjecaj na događanja u svijetu umjetnosti krajnje ograničeni (pogotovo u usporedbi s razdobljem između 1945. i 1950. godine), Gamulin je još uvijek jedan od najutjecajnijih likovnih kritičara, koji tijekom čitavog desetljeća (a ni kasnije) ne mijenja suštinu svog odnosa prema apstrakciji. No, ta činjenica, sama po sebi, ne bi bila dostatan razlog opširnijeg navođenja njegovih stavova, da Gamulinovu perspektivu nije nekritički preuzela ona "folklorna" struja² hrvatske likovne kritike koja početkom pedesetih godina nije mogla, znala ili imala snage drukčije uobličiti vlastitu odbojnost prema svim onim oblicima likovne prakse koji su prelazili okvire umjerenog modernizma, do njihovom pukom negacijom. Treći razlog obraćanja veće pozornosti Gamulinovim tezama, jest visoki stupanj njihove elaboriranosti, odnosno način argumentacije koji nam otkriva kako je riječ o obliku umjetničke prakse čiji su rezultati (već te, 1952. godine) našem kritičaru vrlo dobro poznati. Činjenica da se krajnje isključivim argumentima negira vrijednost jednoga umjetničkog koncepta — iznjetog u javnost čitanjem Manifesta EXAT-a '51 — u tom smislu nije niti najmanje problematična. No, posredno se negira i umjetničku vrijednost djela članova Grupe, koja, budući da dotad u Hrvatskoj nije bila održana ni jedna izložba Exata — za tu istu javnost objektivno ne postoje. Ona jednako tako objektivno ne bi trebala postojati ni za sudionike rasprava u Klubu sveučilišnih nastavnika što su, kao nekim čudom, uslijedile nedugo nakon Gamulinova članka. Načelna mogućnost da su radovi exatovaca ipak viđeni u atelierima umjetnika, sužava raspravu o pitanju apstrakcije na uzak krug upućenih, poništava njezin javni karakter i daje nam za pravo da upravo Gamulinov navedeni tekst smatramo prvim javnim osvrtom na pitanja geometrijske apstrakcije u nas nakon

Drugoga Svjetskog rata. Odgovor na Gamulinov članak došao je iz pera Vjenceslava Richtera i to u tekstu pod naslovom "Zarobljene teorije"³ objavljenom u prvom broju (kulturnog) časopisa *Krugovi*. Ustajući u obranu Grupe, Richter postavlja problem geometrijske apstrakcije u puno širi povijesnumjetnički i socijalno-historijski kontekst i zahvaljujući upravo takvom autorovu pristupu razgovori o apstrakciji, gdje god se oni dotad vodili, napokon će poprimiti obilježja načelnog, otvorenog i javnog sučeljavanja po pitanju njezina mjesta, uloge i značenja u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti.

U nakani da točno i utemeljeno ospori Gamulinove argumente što listom dolaze iz područja sociologije, Richter svoj, u biti naglašeno didaktički pristup, podređuje ideološkoj naravi Gamulinova motrišta i upravo taj moment igrat će ključnu ulogu u gotovo svim raspravama o temi apstrakcije što će sljediti. Stoga je polemika Gamulin — Richter značajna i zbog toga što označava bitan trenutak u procesu oblikovanja posebnog tipa kritičkog diskursa koji, postavljajući problem (ideološke) prihvatljivosti-neprihvatljivosti apstrakcije (ili bilo kojeg drugog estetskog izbora), razgovor o likovnoj pojavi neraskidivo povezuje s pitanjem njezina odnosa prema pripadajućem socijalnomu mediju. U argumentacijskoj strukturi takvog tipa rasprave, koja će prerasti u jednu od polemičkih normi čitavog razdoblja pedesetih, činjenici umjetničkog djela bit će dodijeljena uloga materijalnog dokaza, "zorne" potvrde pozitivnog/negativnog ishoda primjene zastupanog estetsko-svjetonazorskog modela. Pristajući na takvo određenje, obje strane u polemičkom srazu izjednačavaju se na poziciji odbijanja ideje autonomije umjetničkog djela kao samodostatnog izraza čiste likovnosti što se opire svakoj izvanumjetnički utemeljenoj prosudbi. Iz perspektive EXAT-a '51, što svojim manifestom nastoji ponuditi najprikladniju teorijску i praktičnu platformu "nove umjetnosti" sukladne ideji "progresivnog društvenog razvoja" i aktualnim naporima "preobražaja socijalnog pejzaža", uzusi visokog modernizma ideološki su posve neprihvatljivi. Gamulinovi razlozi su također ideološke prirode, ali s ponešto drukčijim predznakom. Odnosno, i barem u ovom trenutku, u središtu njegova interesa još uvijek je potraga za "umjetnošću s ljudskim likom", dakle za oblikom umjetničke prakse koja bi, upotrebom "odgovarajućih likovnih sredstava"

izrazila "čovjeka sa svim bogatstvom njegovog složenog duhovnog i emocionalnog života".⁴ Budući da on, prema Gamulinovoj projekciji, izravno dodiruje socijalnu stvarnost, ideja umjetnosti okrenute sebi, također nije posve prihvatljiva.

No, kad su djela exatovaca bila napokon pokazana javnosti, isprovocirala su jedan posve drukčiji tip kritičkog diskursa, našavši svoje dostojne tumače u osobama Radoslava Putara i Miće Bašičevića, najznačajnijih posljednjih likovnih kritičara mlađe dobi.

Pojava te dvojice kritičara uvodi novu perspektivu u pripovijest o načinima recepcije geometrijske apstrakcije koja je, u metodološkom smislu, prilično udaljena kako od prethodno opisanog (uvjetno rečeno) teorijskog pristupa, tako i od sve sile nesuvislih, ljutih, pa čak i prostačkih napada na EXAT '51 po kolumnama tadašnjih dnevnčkih i magazinskih izdanja, koji nisu vrijedni nikakvog posebnog osvrtla. Za razliku od njega, pristup što će ga upravo tih godina Radoslav Putar i Mića Bašičević ugraditi u temelje svog kritičarskog habitusa, obilježen je apsolutnom prevagom likovnoga nad svakim drugim prosudbenim mjerilom. Ne uklanjajući se izazovu teorijskog utemeljenja argumentacije kad je to uistinu nužno, ta će dvojica kritičara dati prednost formalno-analitičkom pristupu likovnoj činjenici i pokušaju približavanja njezinih umjetničkih vrijednosti mogućem krugu najšire likovne publike. Pitanje koliko je to inzistiranje na formalnim i estetskim aspektima djela, taj iskorak u receptivno polje označeno uzusima viskog modernizma posljedica svjesnog odbijanja rasprave (ili spoznaje, pa i prihvaćanja) suštinski ideološke prirode exatovskog projekta, a koliko odgovor na stvarne potrebe trenutka koje tad, 1953. godine, još uvijek nisu bile usmjerene općem konsenzusu oko odgovarajućeg tipa apstrakcije, već prije na nužnost i urgentnost rekonstrukcije temeljnih pretpostavki modernističke paradigme i istinsko odbacivanje baštine totalitarizama. Iz te perspektive, apstrakcija je percipirana kao sredstvo koje je nacionalnoj umjetnosti moglo vratiti kreativni dignitet i ubrzati njezino uključivanje u internacionalna likovna zbivanja. Posve je razumljivo da se utopijskom aspektu exatovskog projekta, obnovi nade i povjerenja u napredak, svijet i čovjeka, nije mogla zanijekati ni intelektualna, ni osjetilna privlačnost, no mišljenja smo da je, barem u prvoj polovici pedesetih godina, za oba ova kritičara pragmatična strana pripovijesti o EXAT-u bila puno poticajnija.

Uz manji broj stručnih, naglašenije teorijskih članaka po specijaliziranim časopisima, Radoslav Putar i Mića Bašičević su, već prema naravi vlastitoga usmjerenja na medij dnevne likovne kritike, koristili sve njegove mogućnosti kako bi pridonijeli potvrđivanju apstraktne umjetnosti i u tekstovima što obiluju lucidnim obječajima, bitnim zaključcima i strastvenim argumenatima, pokušavaju najširu javnost poučiti i osloboditi straha od stalno naglašavane nečitljivosti i nerazumljivosti jezika čiste likovnosti. S tog motrišta, njihova je uloga i zasluga za prilično duboki prodor estetike i ideologije EXAT-a '51 u našu svakodnevnicu, neizmjerana i gotovo presudna. Prepoznajući exatovske poticaje za sveobuhvatnu estetizaciju svakodnevnice kao oblikovanje kolektivne težnje za novim, dobrim i lijepim, što, neovisno o ideološkom pretekstu exatovskog projekta, čini uvjerljivu, istinski optimističnu alternativu egzistencijalističkoj razmrvljenosti pojedinačne egzistencije, Putar i Bašičević preuzet će exatovsku viziju socijalno djelatne uloge umjetnosti, primijeniti je na polje likovne kritike i pretvoriti u vlastitu ideologiju prisutnu u gotovo svim oblicima njihova javnog djelovanja tijekom pedesetih godina. Doduše, "vjera" u mogućnost pozitivnog, preobražujućeg utjecaja umjetnosti na socijalna zbivanja oslabit će u Bašičevića već sredinom pedesetih, ali će zato Putara nositi sve dalje, prema kraju desetljeća i prema posljednjemu istinski modernističkom, utopijskom projektu u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća — prema projektu Novih tendencija.

Otvoreni prema svim formama kvalitetnog iskoraka u osuvremenjavanju likovnog govora i usmjereni na njihovu popularizaciju, Putar i Bašičević bili su metom raznoraznih i stalnih napada tradicionalističkog krila likovne kritike, ali i pomalo izmaknuti iz najžešćih polemika koje su se vodile oko problema geometrijske apstrakcije. Njegovo rješavanje zaokupilo je, međutim, sredinom pedesetih godina priličan broj humanističkih intelektualaca kojima je naglašenije teorijski, i eksplicitnije ideološki pristup kulturalnom artefaktu bio nešto bliži. U polemički krug čije su granice zacrtali Gamulin i Richter uključit će se tako i filozof, estetičar Rudi Supek.

Nasuprot otvorenoj, i gotovo subjektivnoj odbojnosti s kakvom je Gamulin ušao, a s kakvom će i izići iz exatovskog polemičkog kruga, Rudi Supek pokazuje malo veću popustljivost prema geometrijskoj apstrakciji koja je za njega "problematski uglavnom

završen likovni pokret".⁵ Iako se u nizu njegovih teorijskih tekstova mogu pronaći samo tri koja se izričito bave pitanjem apstraktne umjetnosti, oba označavaju ključne točke u općem tijeku rasprave. Drugi po redu — članak pod naslovom "Konfuzije oko astratizma"⁶ iz 1953. godine, najsloženija je i teorijski najozbiljnija rasprava te vrste s početka pedesetih godina, a njezin neposredan povod bila je prva izložba EXAT-a '51. Supek započinje svoj tekst pokušajem objašnjenja pojma apstraktne umjetnosti, da bi nakon solidne analize i učestala pozivanja na konkretne primjere Kandiskoga, Mondriana i Maljeviča, zaključio kako je riječ o pojavi što je općenito u sebi inkoherentna, budući da stalno koleba između "subjektivnog idealizma" i "pragmatičnog funkcionalizma", zauzimajući u svojoj četrdesetogodišnjoj povijesti sad' jednu, sad' drugu poziciju i izazivajući zbunjenost mogućih primatelja. Unatoč načelno iskazanoj "dobrohotnosti" za stavove EXAT-a, čak određenu "iskrenom" nastojanju da se potraže mogući izvori nove vitalnosti "odavna mrtvih" apstraktnih oblika, Supek će ustvrditi kako se

... apstraktna umjetnost, koja istupa upravo u ime konkretnih prostornih i vremenskih koordinata izraza, može pozvati samo na jednu 'univerzalnu', 'opću ljudsku' osjetljivost. Zato ona postaje impersonalna, besklasna, kozmopolitska i nije odraz jedne tipično ljudske, individualne ili personalne situacije u određenom vremenu, koja bi nam dopustila da razumijemo u njoj čovjeka u nekim njegovim višim stremljenjima, sentimentalne i idejne prirode.⁷

Ona je, dakle, i tu će se Supek posve složiti s Gamulinovim stavom, "prirodna posljedica procesa dehumanizacije buržoaske umjetnosti".⁸ Takav zaključak spomenute rasprave imat će težinu "konačnog suda", a uvjerljivost i čvrstina iznesenih teza, gledano iz kuta aktualnih kanona marksističke estetike, zahtijevat će, ako ne posve nov pristup problemu, ono barem jednako solidne teorijski protuargumente. Možda je upravo to bio razlog zbog kojeg je Supekov tekst ostao bez adekvatnog odgovora.

Uzimajući u obzir ugled i utjecaj Rudija Supeka, njegove oštre ocjene apstraktne umjetnosti članovima EXAT-a '51 jamačno nisu lako pale. Supek ih, pak, nije pokušao bitnije ispravljati sve do 1958. godine. Skupina je u međuvremenu prestala djelovati, a posljedice njezine pojave i djelovanja u hrvatskom kulturnom prostiru proširile su se preko granica tradicionalnih umjetničkih

medija u područje dizajna, filmske animacije — pa čak i stila života.

Pozitivnim pritiskom prakse apstrakcija je postupno uključena u kontekst hrvatske moderne umjetnosti, no problem njezine ideološke legitimnosti ostao je i dalje otvoren. Pa iako se već od sredine pedesetih godina zagovornici nužne prisutnosti sadržaja kao osnovnog elementa kojim se iskazuje nepobitan "ljudski smisao" umjetnosti, počinju zadovoljavati i čistom energijom geste kao individualnim, kreativnim tragom stvaralačkog subjekta, otvarajući tako u svom ideološkom stavu pukotinu kroz koju će lirska apstrakcija nesmetano ući u kontekst prihvatljivih oblikovnih modela, geometrijska apstrakcija i dalje ostaje nerješivim problemom.

Sve do 1958. godine kad je u članku "Psihologija modernizma"⁹ Supek napokon našao metodu "humanizacije" apstraktne umjetnosti, uvođenjem u igru tada omiljena pojma "otuđenja". Zahvaljujući njegovoj upotrebi, stare su postavke zablistale iznova i neočekivano. Nakon dugih godina šutnje, sazriješće je naposljetku spasonosno rješenje problema koje glasi: "sagledana razvojno, apstraktna umjetnost predstavlja krajnji oblik dehumanizacije likovnog doživljaja, brisanje posljednjih tragova ljudske tjeskobe i revolta u jednoj nečovječnoj sredini", ali istodobno i "krajnji oblik otuđenja, potiskivanjem u podsvijesno i senzorno, onog romantičnog nekomformističkog revolta, jednog važnog vida moderne senzibilnosti i čovječnosti".¹⁰ Razvijajući iskaz u smjeru konačne ideološke

potvrde geometrijske apstrakcije, Supek će ustvrditi kako ona

... u svojim suvremenim rezultatima i funkciji, predstavlja i jedan oblik humanizacije čovjeka: oslobađanjem od usamljenosti, od tjeskobe, od čisto individualističke koncepcije umjetnosti (koja je prestala biti larpurlartistička onim časom kad je postala 'konkretna', podložna arhitektonskoj koncepciji prostora) i, konačno, svojim nastojanjem estetičke preobrazbe ljudske sredine.¹¹

Naoko bez drastična obrata, produblji- vanjem i mijenjanjem predznaka stavovima s početka pedesetih godina, Supek "spašava obraz" marksističke estetike pred zbiljskim stanjem stvari u hrvatskoj umjetnosti. Iako je pritom u isti koš strpao i utopiju i krajnje razočarenje, barem je uspio, možda i posve nehotično, stvoriti platformu s kakve će se u budućnosti, širokom i često vrlo nategnutom upotrebom pojma "otuđenje" svako suštinski novo umjetničko iskustvo moći uspješno obraniti od ideoloških prigovora najrazličitije vrste. Priča o poimanju geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti pedesetih godina, tako je napokon završena. •

BILJEŠKE

¹ Grgo Gamulin, "Zarobljeni oblici (I)", *Vjesnik* 2092/XII, Zagreb 25.1.1952, 5; G. Gamulin, "Zarobljeni oblici (II)", *Vjesnik* 2094/XII, Zagreb 27.1.1952, 5.

² Mislimo na kritičarski mainstream koji uglavnom oponira svim inovacijskim procesima koji se počinju odvijati u prvoj polovici pedesetih godina, deklarativno se zalažući za autonomiju umjetnosti koja je u tom trenutku središnji element kulturne politike KPJ.

³ Richter Vjenceslav, "Zarobljene teorije. Povodom članka 'Zarobljeni oblici' prof. G. Gamulina u *Vjesniku*", *Krugovi*, 1/1, Zagreb, siječanj 1952., str. 84-91.

⁴ G. Gamulin, "Zarobljeni oblici (II)", 5.

⁵ Rudi Supek, "Izložba grupe EXAT 51", *Pogledi* 6/1, Zagreb, juni 1952, 415-421.

⁶ R. Supek, "Konfuzije oko astratizma", *Pogledi* 6/III, Zagreb 1953. Prema svjedočenju članova EXAT-a, Supek je nazočio i razgovorima u Klubu sveučilišnih profesora 1952. godine, ali budući da smo doveli u pitanje javnost tih susreta, razmatrati ćemo samo Supekove istupe koji su pretočeni u pisanu riječ — dakle u tekst.

⁷ *ibid.*, 420.

⁸ *ibid.*, 421.

⁹ R. Supek, "Psihologija modernizma". *Naše teme* 1/1, Zagreb 1958, 43-65.

¹⁰ *ibid.*, 56.

¹¹ *ibid.*, 58.