

Želimir Košćević

Umjetničke grupe u poslijeratnoj umjetnosti u Hrvatskoj

Formiranje umjetničkih grupa, okupljanje umjetnika oko određenog idejnog, estetskog ili radnog programa, vrlo je česta pojava u povijesti moderne umjetnosti. Od »Nabijevaca« do grupe »Art & Language« na internacionalnom planu, od »Lade« do grupe »IRWIN« u jugoslavenskom kulturnom i umjetničkom krugu, te od »Medulićevaca«, preko »Zemlje« i »Exata« do Grupe šestorice autora u hrvatskoj modernoj umjetnosti, umjetničke su grupe u pravilu bile pokretači novog umjetničkog duha, i u sredinu gdje su nastajale i djelovale unosile su novu estetiku povezanu često s jasno formuliranim idejnim i estetskim programom. Svojim deklarativnim i koherentnim nastupima stvarale su ne jednom pravu pometnju u umjetničkim krugovima sredine, dovodeći u pitanje i budeći sumnju u verificirane i provjerenе estetske vrijednosti. Nastupajući najčešće militantno, umjetničke su grupe izazivale polemike i raskole, stvarajući situacije oštih i beskompromisnih polarizacija. Zbog toga pojava i djelovanje umjetničkih grupa, implicite ili eksplicite, označuje vrijeme prijeloma, vrijeme kada pojam estetskog doživljava reviziju i promjenu, i kada se u procese vrednovanja umjetničkog djela unose kriteriji drukčiji, pa i bitno drukčiji, od dotadašnjih. Programi, manifesti i djela umjetničkih grupa operiraju deklarativnim rječnikom kojim se osporavaju dominantne vrijednosti estetske ili čak i etičke prirode; direktno i nesmiljeno grupe su znale stvarati u postojećoj umjetničkoj situaciji prostor za vlastito umjetničko djelovanje koje – s karakterističnom ortodoksijom – nije toleriralo ni alternativu, ni pluralizam. Naravno, postojale su i drukčije orijentirane grupe; umjetnici okupljeni po generacijskom ili nekom širem interesnom ključu, bez posebnog programa, opstojali su često paralelno s militantnim grupama. U grupu su se povezivali zbog zajedničkog izlaganja, budući da na konvencionalnim i revijalnim izložbama nisu mogli doći do one afirmacije koju su prema vlastitom mišljenju zasluživali, ili radi olakšanja financijskih problema koji su se u pravilu pojavljivali prilikom organizacije izložbi. »Grupa hrvatskih umjetnika« u našoj modernoj umjetnosti takav je primjer iz međuratnog razdoblja, iako je u svoju programsku orijentaciju ugradila neodređenu ideju njegovanja nacionalnog umjetničkog izraza. Takav tip umjetničkog okupljanja izuzetak je od pravila ili općih karakteristika umjetničkih grupa, ali je svakako oblik djelovanja koji je još uvijek u krugu interesa ove studije.

Bez obzira na tako širok raspon profila umjetničkih grupa, njihovo specifično djelovanje u pravilu je pobuđivalo više interesa od uobičajenih formi samostalnih ili kolektivnih umjetničkih nastupa. Taj interes možda i nije bio uvijek u cijelosti pokazan u vremenu – u poslijeratnoj hrvatskoj umjetnosti djelovanje grupa poput »Gorgone« ili »Crvenog Peristila« prošlo je gotovo nezamijećeno – ali s povijesnog razmaka programi, akcije, izložbe i manifestacije takvih grupa postaju predmet većeg zanimanja kritike, koja iz šireg rakursa odjednom uočuje njihovu drukčiju povijesnu i kontekstualnu poziciju od one u trenutku njihova aktualnog djelovanja. I obratno: povijesnoj provjeri podliježu i one grupe koje je pratio vrlo živ interes i popratni publicitet, da bi se s vremenom pokazalo da ni interes ni publicitet nije bio primjeren njihovoj važnosti i vrijednosti u širem povijesnom i umjetničkom kontekstu.

Bilo kako bilo, umjetničke su grupe ciklička pojava gotovo svake kulturne sredine, u nekom smislu redovita, koja – poput komete



– remeti red i poredak uobičajenoga konvencionalnog »umjetničkog života«. Periodičnost njihova pojavljivanja poklapa se u stanovitom smislu s generacijskim valovima, kao da dio jedne generacije prirodno traži formu djelovanja kojom će lakše i efikasnije dosegnuti umjetničku afirmaciju. U tom fenomenu sadržan je i smrtni virus grupnog djelovanja. Stjecanjem afirmacije umjetničke i društvene, kao i egzistencijalne sigurnosti, vrlo se često prekida grupni rad i djelovanje, i tada dolazi ili do transformacije grupe, do njezina osipanja, ili do potpunog dezangažiranja ili neformalnog raspuštanja. Ti procesi katkada su bučni, prekidi mogu imati i fatalne posljedice, ali isto tako dezangažman može proći potpuno bezbolno, naprosto kao nešto što je samo po sebi iscrpljeno, dovršeno i prirodno asimilirano u širi kontekst umjetničkog zbivanja. Ne postoji pravilo. Grupe se u osnovi ponašaju kao nezavisni entiteti koji ne podliježu nekoj općoj zakonitosti, i stoga ispravan način metodološkog pristupa proučavanju tog oblika umjetničkog djelovanja podrazumijeva

odvojenu analizu rada i ideologije svake grupe. Moguće sličnosti ili opće karakteristike djelovanja umjetničkih grupa u poslijeratnoj umjetnosti u Hrvatskoj iskristalizirat će se tek nakon uvida u pojedinačno, i tako pridonijeti njezinoj cjelovitijoj slici.

U razdoblju od 1945. do danas moguće je identificirati u hrvatskoj umjetnosti šest jasno profiliranih umjetničkih grupa: Exat 51, Mart, Gorgonu, Biafru, grupu TOK i Grupu šestorice autora. Postojale su kraće ili duže vrijeme i grupe neformalne prirode, kao npr. »Zagrebački krug«, »Grupa petorice« ili »Grupa 58«, te Radna zajednica umjetnika »Podrum«, koja se kao grupa nikada nije ni oformila. Grupu »Tihomir Simčić« tvorila su samo dva umjetnika – Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević – i s obzirom na kratkotrajnost njihova zajedničkog djelovanja potkraj 1969. i na početku 1970. godine teško da se njihov grupni rad može svrstati u isti rang sa šest spomenutih grupa. Napokon, splitska grupa »Crveni Peristol«, zbog specifič-



nosti lokalne sredine, od početka svoga djelovanja 1966. pa do dramatičnog svršetka 1968/69. godine nije mogla doći do izražaja kao profilirana umjetnička grupa, budući da su je represivnost i nerazumijevanje sredine vrlo brzo doveli do poraza, rasapa, a pojedince i do samouništenja.

Između 1977. i 1979. godine grupe Exat 51, Gorgona i Biafra cjelovito su obrađene i kritički valorizirane, a 1985. izložbom u Galeriji »Karas« u Zagrebu retrospektivno je prikazan rad Grupe šestorice autora. Interes povjesničara umjetnosti i kritičara za te grupe jasno govori u prilog njihova značenja u općim umjetničkim tokovima, odnosno određene marginalnosti Grupe Mart i Grupe TOK, što donekle i odgovara istini. Grupa Mart bila je naime vrlo heterogena, povezana nekako ličnošću umjetnika i pedagoga Krste Hegedušića. Prva izložba grupe u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu u jesen 1957. godine okupila je umjetnike različitog raspona kvalitete i različitih likovnih orijen-

tacija – od samoga Krste Hegedušića, Ede Kovačevića, Vilima Svečnjaka, pa do Ede Murtića, Šime Perića, Jakova Smokvine itd. Kao takva, očigledno nije mogla dugo opstojati. Čvrsta jezgra grupe bili su umjetnici koji su netom završili postdiplomski studij u Majstorskoj radionici Krste Hegedušića: Boris Dogan, Ivo Kalina, Ferdinand Kulmer, Šime Perić, koji su uz Ordana Petlevskog i Vaska Lipovca pripadali prvoj generaciji Hegedušićeve Majstorske radionice. Bez nekog jasno definiranog programa, grupni rad manifestirao se javno isključivo s nekoliko izložbi u zemlji i inozemstvu; vrlo brzo pojedinci su započeli sa samostalnim izlaganjima koja su sa sobom donosila i osobnu afirmaciju, utječući time dakako na smisao daljnje grupnog izlaganja. Posve drukčije naravi i efekta bilo je djelovanje Grupe TOK. Umjetnici koji su se oko sredine 1972. oformili u grupu tog imena bili su na okupljanje potaknuti natjecanjem za sekciju »Prijedlog« Sedmog zagrebačkog salona. Već sama ta činjenica govori dovoljno o labilnoj koheziji grupe. Već iduće godine, 1973,



grupa prestaje postojati, nakon što je uspjela realizirati nekoliko zanimljivih urbanih akcija u Zagrebu, Pazinu, Beogradu i Grazu, kojima se tema tzv. urbanih intervencija proširila na područje semantike. Valorizirana unutar pojedinih studijskih i kritičkih obrada umjetnosti sedamdesetih godina – izložba i katalog »Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina« u realizaciji Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu 1982. godine – Grupa TOK dakako ima svoje točno određeno značenje, ali u aspektu četrdesetogodišnjeg razvoja umjetnosti u Hrvatskoj ona nema onu važnost u općem kontekstu koja joj je s pravom pripisana u pojedinačnom. Ta kvalifikacija odnosi se podjednako i na Grupu Mart.

Doista, iako se ne može osporiti njihov prilog općoj dinamičnoj i slojevitoj slici poslijeratne umjetnosti u Hrvatskoj, grupe Mart i TOK ne mogu izdržati ozbiljnu konkurenciju četiriju obradnih i povijesno valoriziranih umjetničkih grupa: Exat 51, Gorgone, Biafra i Grupe šestorice autora. Kritika je imala pravo usmjerivši svoju pažnju upravo na te grupe. Diskutabilna pozicija posljednje, Grupe šestorice autora, koja započinje svoje djelovanje 1975. godine, uvjetovana je nedostatkom širega povijesnog rakursa potrebnog za stvaranje kritičke objektivizacije, ali već skromna sondaža učinjena analizom tzv. kontrakulturnog pokreta u hrvatskoj umjetnosti od 1975. do danas,¹ i prikazom

¹ Situacija Grupe šestorice autora (1975–1978); autor izložbe i teksta u katalogu: Anđelko Hundić. Galerija »Karas«, Zagreb, 5–19. 4. 1985.

njihova rada, pruža realne osnove da ih tretiramo jednako kao i Exat 51, Gorgonu i Biafru.

Iako sve te grupe povezuju forma djelovanja, programi, ideologija i sadržaj njihova rada, bitno se međusobno razlikuju, kao što se i razlikuje dubina traga koji su ostavile u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Neke od spomenutih grupa funkcionirale su kao zatvoreni sistemi – Gorgona je takav primjer; Exat 51, koliko god bio selektivan i isključiv, što je u času njegova djelovanja bio gotovo taktički preduvjet postojanja, u osnovi je bio otvoren i prema pojedinim fazama povijesne avangarde i prema širem kulturnom i društvenom kontekstu unutar kojega se radalo temeljno načelo slobode umjetničkog stvaralaštva, potisnuto dotad doktrinarnim stavovima ideologije socijalističkog realizma. Trag što ga je Exat 51 ostavio u recentnijoj povijesti umjetnosti u Hrvatskoj vrlo upečatljivo govori upravo o toj otvorenosti, odnosno veličini projekta ugrađenog u – pedesetih godina nezamislivoj – ideji sinteze umjetnosti i ugradnje načela eksperimenta u proces stvaranja. Grupa Biafra, pak, okomljuje se svom žestinom na apstrakciju, pa i cijelu modernu umjetnost, smatrajući je nemoćnom i nesposobnom da »govori o životu i o suvremenoj čovjekovoj zbilji«. Između 1970. i 1975. godine Biafra neće ni za jotu odstupiti od toga stava, iscrpljujući svoju kreativnost više na dokazivanje ništavnosti i elitizma apstrakcije negoli na definiranje vlastitog jezika. Grupa šestorice autora ponovo aktualizira pripadnički hermetizam blizak poziciji Gorgone, ne samo po vanjskim obilježjima, ignorirajući institucionalizirane oblike



umjetničke prezentacije, već i po izrazitom afinitetu prema mentalnoj umjetničkoj komunikaciji. Prakticirajući specifičan tip javnog djelovanja putem tzv. »izložbi-akcija« od 1975. godine, članovi grupe svojim umjetničkim aktivitetom pokrivaju šire područje urbanog konteksta, ispitujući i provjeravajući neprestano relacije umjetnik – rad – sudionik – promatrač.

Još nešto. Osim Gorgone, koja se »nije nastojala militantno-manifestnim formama nametnuti svom kulturnom vremenu i prostoru«,² kako je to ispravno napomenula Nena Baljković u svojoj studiji o Gorgoni, a dodali bismo, i svojim neposrednim djelovanjem unutar relativno zatvorenog kruga želju za promjenom nije izražavala ni implicite, ostale grupe poprilično jasno daju do znanja da nisu zadovoljne aktualnom kulturnom i umjetničkom situacijom, da je kao takvu osporavaju, i da je svakako žele promijeniti. Exat 51 npr. u svom manifestu iz 1951. »vidi nužnost borbe protiv preživjelih shvaćanja i produkcije na području likovnih umjetnosti«. Biafra, osim što se obara posebno na dvije galerijske ustanove u Zagrebu, Galeriju Studentskog centra i Galeriju suvremene umjetnosti, eksplicite smatra da »suvremena apstraktna umjetnost ne sadrži u sebi sposobnost odražavanja stvarnosti – dramu suvremenog svijeta« itd. Grupu šestorice autora nije povezivao zajednički manifest, već bliskost

individualnih stavova; upravo u tim stavovima moguće je identificirati deklarativne formulacije smisla kojim se negira postojeće; kod Jermana na primjer parola »Ovo nije moj svijet«, iz 1976. godine, ima jasnu socijalnu konotaciju, a 1979. Željko Jerman i Vlado Martek objavljuju u autorskom časopisu »Maj – 75« da odbacuju »svako moguće svjesno njegovanje i planiranje umjetnosti kao polja kulture uopće, estetiku kao neutralno formalističko bezistinsko osjetilno doživljavanje ili ukus kao zbiljsku 'kategoriju'«. Teret najžešćih konfrontacija podnio je Exat 51; uostalom, mnogo su važnije stvari bile u pitanju; nije bila riječ o apstrakciji, nego o slobodi – kako je jasno dao do znanja Radovan Ivšić – a »sloboda počinje uvijek otkazivanjem poslušnosti«. To je u osnovi bio mnogo veći grijeh nego apstrakcija u kojoj se Exat manifestirao. Kasnije je bilo mnogo lakše; djelovanje ostalih grupa odvijalo se u okolnostima i vremenu već izvojevane slobode stvaralaštva. Ispunjenjem te elementarne pretpostavke svakog umjetničkog rada i kulture uopće, grupe koje su djelovale poslije Exata 51 mogle su svoje kreativne potencijale usmjeriti na probleme estetske, odnosno umjetničke naravi. Nesporazum grupe Biafra, koja se vehementno oborila na jezik apstraktne umjetnosti, proizlazi upravo iz činjenice što su svim silama rezali granu na kojoj su sjedili, i koja je bila dio istoga stabla posadenog u onom prijelomnom razdoblju ranih pedesetih godina kada slika poslijeratne umjetnosti u Hrvatskoj postaje bogatija, šarenija i slojevitija, a njezini procesi dinamičniji i raznolikiji. Tu exatovsku baštinu obilato je uživala grupa Gorgona. Ta je grupa mogla sebi dopustiti slobodu da – prema

2

Gorgona. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10. 3 – 3. 4. 1977. (katalog).



riječima Josipa Vanište, pokretačkog duha Gorgone – ne traži ni djelo ni rezultat, da bude u sebi protivrječna, i da, budući da najvišu vrijednost daje onome što je smrtno, ne govori ni o čemu. Slobodna od nepotrebnog trošenja stvaralačke energije na prizemne ili efemerne probleme, Gorgona se mogla slobodno koncentrirati na probleme višeg estetskog stupnja kao što su absurd, ironija, nihilizam, fluxus, anticipirajući tim interesom zbivanja koja će uslijediti desetak godina kasnije. Gorgona je mogla biti i kontradiktorna, da istodobno koristi i negira djelo i rezultat, da podjednako bude pasivna i aktivna, da samu sebe dokine i obnovi, da postoji – kako reče Vaništa – »nedefinirana i neodređena«, sve u svemu da bude nalik Kniferovu meandru bez početka i bez kraja. A alternativna pozicija Grupe šestorice autora, uvjetovana indirektno slobodom stvorenom čitavih četvrt stoljeća prije, gotovo je apriorno isključivala mogućnost direktne konfrontacije s estetikom drukčijeg predznaka ili nekim od represivnih oblika institucionalizirane kulture. Nezadovoljni zacijelo kulturnom situacijom i njezinim manifestacionim oblicima, umjetnici okupljeni u toj grupi naprosto su zaobišli sistem, ignorirajući ga ili ironizirajući njegove konvencije. U tom kontekstu objašnjenje nalazi i alternativni časopis »Maj – 75« kao specifičan medij komunikacija, slobodan od uobičajenih formi prezentacije i dokumentacije umjetničkog rada, i iskaz potrebe da »umjetnik raspolaže koncipiranjem i širenjem informacija«.

Konfrontacija dakako daje određeni vitalitet umjetničkoj grupi. U krajnjoj liniji, objekt s kojim se grupa konfrontira stimulativno djeluje na okupljanje. Exat 51 u prilikama predominacije i postupne »dezagregacije« krajnje ideologizirane estetike morao je biti kao grupa vrlo konzistentan, na svoj način i ortodoksan, da bi se mogao suprotstaviti realizmima građanskog porijekla s jedne strane i normativnoj estetici kakva se tada propisivala. Iako su taj led politizirane umjetnosti istodobno probijali i drugi umjetnici svojim djelima – Bakić npr., na što je upozorio Milan Prelog na »okruglom stolu« organiziranom u jesen 1979. u Zagrebu u povodu izložbe i monografije »Exat 51« – čvrsta jezgra Exata nije se mijenjala. Exat je uvijek imao svoje gorljive braniocce, ali ti branioci nikada nisu bili članovi grupe, ma kako bili

bliski exatovskom programu. Gorgona pak – ako već idemo kronološkim redom – konfrontirala se s vlastitom sredinom samo tangencijalno, to jest, onoliko koliko su članovi grupe tražili Gorgonu u okolnom svijetu – kako je rad grupe pokušao opisati Radoslav Putar, član Gorgone. Pozivnica koju je grupa uputila 1961. godine na niz adresa u Zagrebu s enigmatičnim tekstom »Izvolite prisustvovati« simulira konvenciju vernisaža, jasno dajući do znanja što misli o uobičajenim formama prezentacije umjetničkog djela. Kniferova molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, Kožarićev prijedlog za rezanje Sljemena, dodatni su primjeri gorgonaškog izlaza iz vlastitog kruga i traganja za Gorgonom u »okolnom svijetu«. Iako je djelovanje grupe »ugrožavalo sakrosanktnu poziciju umjetnosti«, njezina alternativna pozicija, ali i posve drukčije okolnosti širega kulturnog i društvenog konteksta, nisu je dovodile u konfrontaciju s postojećim sistemom vrijednosti i komunikacija. Ako treba procijeniti taj odnos sada, iz današnje perspektive, onda neće biti pogrešno kažemo li da se temeljio na blagom obostranom ignoriranju. Retrospektiva Gorgone 1977. godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu u cijelosti je pokazala pravo značenje te grupe u vrijeme njezina djelovanja između 1961. i 1966. godine. To što se društvo i Gorgona nisu prepoznali ocijenjeno je u zaključku uvodnog teksta Nene Dimitrijević kao »propuštena šansa«. Poznavajući etiku i estetiku Gorgone nismo sigurni je li do te i takve šanse Gorgoni bilo uopće stalo.

Javna istupanja grupe Biafra sva su bila prožeta provokacijom i spremnošću na konflikt. Njihova militantna pozicija često je bila šaka u oko tzv. »dobrom ukusu«, sintagmi slojevitog i prilično neodređenog značenja. U svojoj prirodnoj težnji za afirmacijom grupa je međutim oštricu svojih napada usmjerila daleko od »dobrog ukusa«, dodirujući ga onoliko koliko je bilo dovoljno za svraćanje pažnje, koncentrirajući se svom žestinom na sve oblike nefigurativnog umjetničkog izraza, očekujući očigledno neku vrstu skrbništva u strukturama i kritici koje nisu nikada bile blagonaklone prema apstrakciji i konceptualizmu. Ali dok je njihov manifest, štampan u povodu izložbe u Studentskom domu na Trgu žrtava fašizma u Zagrebu u lipnju 1971. godine, mogao biti u formulacijama, kao npr. »onima koji još uvijek vjeruju da likovni umjetnici postoje samo zato da bi ukrašavali stambene prostore, javne objekte, te izrađivali preskupe spomenike besmrtnicima, preporučujemo – dođite na našu izložbu, razuvjerit ćete se!«, prihvatljiv, konfrontacija s nekim imaginarnim »vlastodršcima« postala im je gotovo opsesija, koja je iznutra nagrizala stvaralačke mogućnosti grupe. Brutalizam grupe mogao je u početku njezina djelovanja biti prihvatljiv, posebno u kontekstu rađanja i obnavljanja realističkih tendencija; ta šansa, čini se, nije prepoznata, zbog čega je najviše trpio biafranski potencijal tzv. »kritičkog angažmana« u odnosu na ljudsku i društvenu zbilju. Postoji – piše Vladimir Gudac u svojoj studiji o grupi Biafra³ – velik raskorak između onoga što »Biafra« ističe kao svoje polazište i svoje likovne postupke, i onoga što stvarno njihovo djelo jest. Konfrontacija je u njihovom slučaju postala sama sebi svrha, a djelo – u jednoj fazi njihova grupnog djelovanja – rezultat te svrhe.

3

Vladimir Gudac, Ironija jednog angažmana; Pitanja, Zagreb, br. 11/12–1977, str. 127.

Premda je akciona sintagma »Izložba – akcija« Grupe šestorice autora podrazumijevala potencijalno konfliktnu umjetničku praksu, grupa kao da je neprestano izbjegavala bilo kakvu konfrontaciju bilo sa sistemom, bilo s njegovim vrijednostima i kriterijima. Umjesto konflikta, na sve su moguće načine tražili prostor za dijalog. Grupa je doduše svojim radom i produktima odbacila postojeći sistem estetskog vrednovanja; njegovanje procesualnih tehnika u prvi plan stavlja estetski proces, oduzimajući kritici i sistemu corpus delicti – djelo kojemu se sudi, čija se vrijednost procjenjuje i ocjenjuje. Na konceptualnoj baštini oni su preispitali vrijednosti medija i komunikacije, ne ispoljavajući pri tom eksplicitnu težnju i za njihovim prevrednovanjem. To se implicite podrazumijevalo. I to je bilo dovoljno da se u pluralistički strukturiranoj kulturnoj situaciji izbjegne konfrontacija. Neprekidnim naglašavanjem da je grupa »neformalna« amortizirali su moguću podozrivost prema takvoj formi umjetničkog rada, iako su u više navrata stvarali sve preduvjete za sukob individualnim akcijama kojima se – riječ je o nekim radovima Mladena Stilinovića – dekodiraju vizuelni i verbalni klišeji, ili – u slučaju Vlade Marteka – agitira za čitanje pjesnika na mjestima rezerviranim obično za skaradne poruke urbanih grafiti. Izuzmemo li dakle takve potencijalno ekscesne primjere, pozicija grupe kao cjeline – makar i neformalne – u ukupnim kretanjima u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti izvrsno je okarakterizirana riječima Raše Todosijevića kao »nagovještavajući procenat smetnje«.

Exat 51, Gorgona, Biafra i Grupa šestorice autora u poslijeratnoj su umjetnosti u Hrvatskoj najkonzistentniji primjeri grupnog djelovanja umjetnika. Grupu međutim čine pojedinci; svaka od spomenutih umjetničkih grupa bila je sastavljena od jasnih umjetničkih individualnosti. Upravo u svojoj raznolikosti grupe su mogle potpuno iskazivati svoju cjelovitost i demonstrirati utemeljenost programa i estetike koji su ih naveli da se okupe u grupu. Slikari u Exatu 51 – Kristl, Picelj, Rašica i Srnc – premda se svi kreću unutar geometrijske apstrakcije – vrlo jasno već na prvoj zajedničkoj izložbi u Društvu arhitekata u Zagrebu 1953. pokazuju svu širinu jezičkog potencijala svoga izbora. Dok se kod Picelja i Kristla manifestiraju gotovo ortodoksnu provedena načela geometrijske apstrakcije, kod Rašice i Srneca prevladavaju mnogo slobodnija rješenja i manje programatska u exatovskom smislu. Te različitosti kritika je odmah i uočila; Radoslav Putar prepoznaje kod Picelja racionalnost i usmjerenje prema klasicizmu; kod Rašice naglašava izrazito maštovitu invenciju; Srnc mu se čini sanjarom, a Kristl nedorečenim. Slične kvalifikacije daje tada Dimitrije Bašičević. Takve kvalifikacije suvremene kritike potvrdit će kasnije i vrijeme. Kod Gorgone različitosti su izraženije. Premda umjetnici grupe Gorgona nikada nisu zajednički nastupili i pružili priliku kritici da ih međusobno odmjeri i prepozna, između Sedera, Knifera, Vanište, Jevšovara i Kožarića, a njima svakako treba pribrojiti i Mangelosa, tj. Dimitrija Bašičevića, moguće je doduše uspostaviti određenu tananu vezu što se iskazuje spiritualnošću njihove likovnosti, ali to je ujedno i sve. Knifer u to vrijeme započinje svoj do danas neprekinuti ciklus »meandra«, Jevšovar i Seder nastoje iz informela stvoriti slikarstvo »bespredmetne meditacije«, a Vaništa krajnjom intelektualizacijom doseže stupanj na kojemu djelo – rezultat postaje gotovo nepotrebno, shvaćajući da je dovoljno formulirati ga kao koncept. Ne postoji, drugim

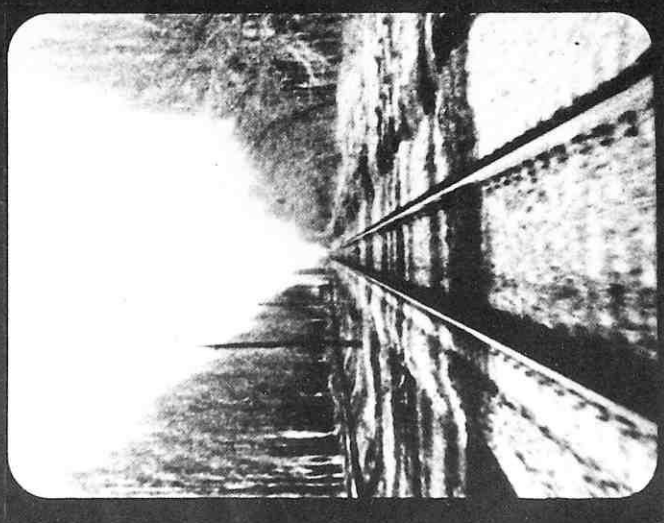
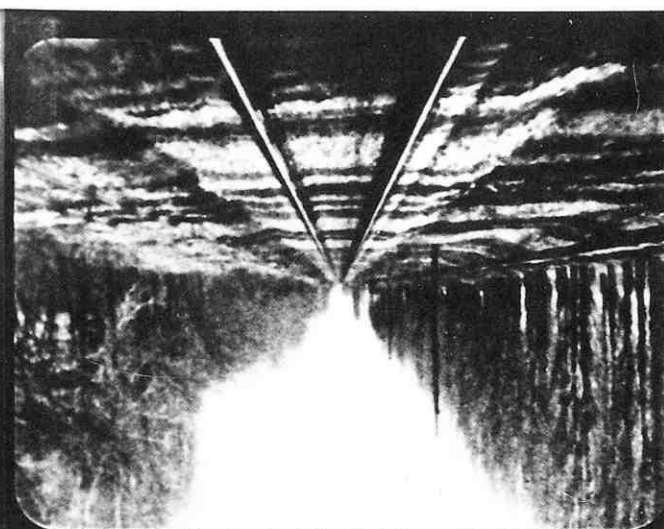
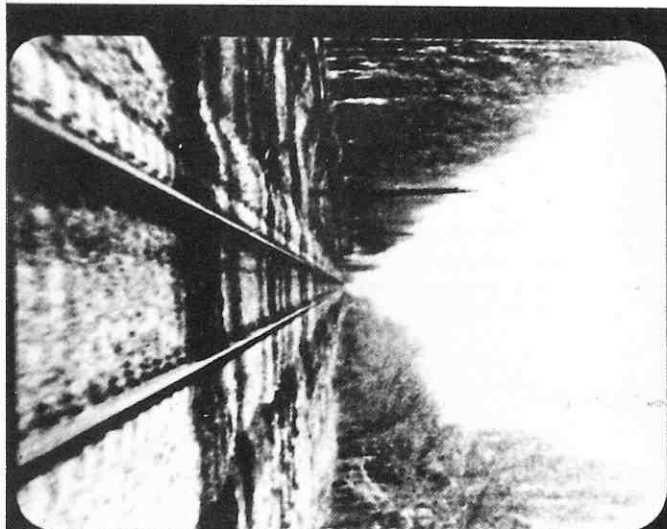


riječima, »gorgonaško slikarstvo«, kao što je moguće, usprkos razlikama, govoriti o exatovskom slikarstvu, koje, bez obzira na uočene razlike, može biti svedeno na zajednički nazivnik geometrijske apstrakcije. Unutar Biafre različitosti su nešto manje izražene, najvjerojatnije zbog opsjednutosti članova grupe vlastitim programom, što je prilikom javnih nastupa rezultiralo, pri prvim izlaganjima, čak i formalnom sličnošću radova između Gračana i Vuce. Kasnije, kada se grupa proširuje, kad se Biafri pridružuju Lesiak, Labaš, Kauzlarić-Atač, Ratko Janjić, Vlado Jakelić, Stanko Jančić, Robert Tanay i Đurđena Zanoški, slika naravno postaje drukčija, a unutar grupe osjeća se snažnija tendencija prema pročišćenju biafranske figuralike i neutralizaciji početne ekspresivnosti. Što se tiče Grupe šestorice autora, već izbjegavanje nekoga posebnog naziva grupe, i opće prihvatanje grupe kao grupe šestorice, govori samo za sebe dovoljno. Moglo bi se reći da su u nenapisanom programu grupe individualnosti temelj njihova okupljanja. Njihove izložbe-akcije zbir su individualnih; dok jedan fotografiju destruirao, drugi upravo s fotografijom provjerava njezine granične mogućnosti; Boris Demur unutar grupe još uvijek primjenjuje slikarski prosede, analizirajući pri tom, ne bez ironije, neke elementarne slikarske postupke, dok Mladen Stilinović, možda najizrazitije, svojim radovima i akcijama dodiruje sferu širega društvenog angažmana. Pečat grupne individualnosti daje Vlado Martek, čiji poetski objekti pokrivaju širok raspon od ispitivanja meta-medija do subverzivnog uličnog angažmana.

Na svim tim primjerima uočljivo je da rad u grupi proizlazi iz duhovnog i akcionog prožimanja zasebnih stvaralačkih ličnosti, koje s prestankom grupnog djelovanja nastavljaju nezavisno daljnju elaboraciju vlastitoga umjetničkog izraza. Formiranje umjetničkih grupa u poslijeratnoj umjetnosti u Hrvatskoj proces je koji u jednom povijesnom času koncentrirao individualne kreativne potencijale oko određene ideje, programa ili akcije. Ti grupni potencijali snažno su djelovali na pojedine formativne procese, koji su u kontekstu naše umjetničke situacije nezaobilazni želimo li s punim razumijevanjem interpretirati pojave i tendencije u hrvatskoj umjetnosti od 1945. do danas.

D

C



A

B