

Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.

Edited book / Urednička knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2012**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:254:823948>

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-23**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

ISBN 978-953-6106-93-6



Moderna umjetnost u Hrvatskoj

1898. – 1975.



INSTITUT ZA POVIJEST UMJETNOSTI

**STUDIJE I MONOGRAFIJE
INSTITUTA ZA POVIJEST UMJETNOSTI**

Knjiga 39

**MREŽNA IZDANJA
INSTITUTA ZA POVIJEST UMJETNOSTI**

Knjiga 1

IZDAVAČ

Instut za povijest umjetnosti
Ulica grada Vukovara 68
10000 Zagreb

ZA IZDAVAČA

Milan Pelc

UREDNCI

Ljiljana Kolečnik
Petar Prelog

RECENZENTI

Tonko Maroević
Irena Kraševac

SURADNICA

Petra Srbljinović

GRAFIČKI DIZAJN

Mario Aničić, Jele Dominis

Zagreb, 2012.

ISBN 978-953-6106-93-6

Izdavanje ove publikacije financijski je potpomognuto sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske

Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.

UREDILI

Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog



INSTITUT ZA POVIJEST UMJETNOSTI

Knjiga *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* zbornik je tekstova devetoro autora koji – svaki iz svoje perspektive – nude pogled na odabrane teme i poglavlja povijesti hrvatske umjetnosti 20. stoljeća. Umjesto sinteznoga pregleda zasnovanog na identičnim metodološkim polazištima i sličnim interpretativnim strategijama, riječ je prije o skupini članaka rahlo povezanih idejom moderniteta kojom domaća sredina raspolaže u danom trenutku, kao i nastojanjem da se promatrane likovne pojave čvršće vežu uz aktualna društvena zbivanja.

Osobne perspektive i širina obuhvata obrađenih tema, koja varira od relativno širokih, panoramskih pregleda zbivanja u duljem vremenskom razdoblju, do koncentracije na pojedinačni opus kao *pars pro toto* stanja domaće likovne scene u određenom povijesnom trenutku, rezultirali su i vrlo različitim diskursivnim razinama tekstova u ovoj knjizi. Imajući u vidu širi krug čitatelja, većina autora ne nudi složenija teorijska promišljanja odabranih likovnih fenomena, prebacujući težište na objašnjenja njihova suodnosa s istovremenim zbivanjima na regionalnoj ili europskoj likovnoj sceni.

Poglavlja koja nedostaju – poput, na primjer, onoga o umjetnosti 40-ih godina ili sustavnih analiza upotrebe formalnih i tehničkih rješanja “visoke umjetnosti” u najširem području vizualnih komunikacija – posljedica su postojanja određenih “slijepih točaka” u korpusu domaće povijesti umjetnosti, ali i izostanka ambicije urednika ove knjige da ponude bilo kakvu cjelovitu i konačnu sliku zbivanja na domaćoj likovnoj sceni 20. stoljeća. Umjesto toga, knjigu *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, treba shvatiti kao nastojanje da se ukaže na određene probleme i područja koja zahtijevaju nove interpretacije i “omekšavanje” tradicionalnih disciplinarnih granica kao preduvjet stvaranja novih znanja.

Zahvaljujemo Ministarstvu kulture i Ministarstvu znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske na njihovoj financijskoj potpori, te muzejima, javnim arhivima, vlasnicima privatnih zbirki i umjencima, koji su nam dopustili objavljivanje reprodukcija radova u njihovu vlasništvu.

Sadržaj

I.

Između nacionalnog i internacionalnog. Modernizam prve polovice 20. stoljeća

- 10 Petar Prelog
Artikulacije moderniteta.
Institucije, secesije, publika
- 40 Darko Šimičić
Strategije u borbi za novu
umjetnost. Zenitizam i dada
u srednjoeuropskom kontekstu
- 66 Daina Glavočić
D'Annunzio i riječki futurizam
- 90 Petar Prelog
Refleksi povijesnih avangardi
- 114 Dalibor Prančević
Suprotstavljanja i imperativi
Ivana Meštrovića. Fragmentaran
pogled na kiparstvo prve polovice
dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj
- 158 Hrvoje Turković
Film kao znak i sudionik
modernizacije
- 186 Marija Tonković
Fotografija tridesetih godina
- 220 Lada Kavurić
Moderni grafički dizajn
i modernizacija društva
- 236 Petar Prelog
Problemi samoprikazivanja.
Umjetnost i nacionalni identitet
u međuratnom razdoblju

II.

Mogućnosti i granice. Modernizam druge polovice 20. stoljeća

- 260 Ljiljana Kolečnik
Hrvatska poslijeratna umjetnost
– konflikti i kontroverze
- 288 Lada Kavurić
Grafički dizajn i modernizam
ograničenjima unatoč
- 309 Hrvoje Turković
Filmski modernizam u ideološkom
i populističkom okruženju
- 340 Sonja Briski Uzelac
Zagrebačka scena u središtu:
šezdesete
- 376 Ljiljana Kolečnik
Konceptualna umjetnost i radikalne
društvene promjene 1960-ih godina
- 414 Kronologija
- 428 Bibliografija

I.

**Između
nacionalnog i
internacionalnog.
Modernizam
prve polovice
20. stoljeća**

Petar Prelog

Artikulacije
moderniteta.
Institucije,
secesije, publika

U razdoblju između 1898. i početka Prvog svjetskog rata likovna umjetnost u Hrvatskoj postala je nezaobilaznom društvenom činjenicom i preuzela važnu ulogu u oblikovanju modernog kulturnog identiteta.¹ Opći europski modernizacijski procesi stvorili su uvjete za jači razvitak intelektualnog društvenog sloja koji je imao dovoljno snage za artikuliranje stavova temeljenih na antitradicionalističkoj ideji potpune slobode umjetničkog stvaranja. Takvi su stavovi omogućili uspostavljanje novoga sustava vrijednosti koji je u svojem središtu imao ponajprije svijest o pripadnosti europskom kulturnom prostoru i nužnosti povezivanja sa suvremenim europskim umjetničkim strujanjima. Međutim, zbog specifičnih društvenih i političkih okolnosti u Hrvatskoj, kao dijelu Austrougarske Monarhije, intenzivna umjetnička previranja, do kojih krajem 19. i početkom 20. stoljeća dolazi u čitavoj Europi, nisu mogla brzo uhvatiti korijene u sredini sklonoj tradicionalnim načinima likovnog izražavanja. Sličan problem može se prepoznati i u ostalim sredinama udaljenim od središta općeg kulturnog i umjetničkog razvitka.² Tako je tempo promjena u hrvatskoj umjetnosti bio znatno sporiji u odnosu na zapadnoeuropske

- ¹ Hrvatska povijest umjetnosti prepoznala je u razdoblju između 1898., kao godine izložbe Hrvatskog salona, i početka Prvoga svjetskoga rata “vrijeme u kojem se dovršava proces planirane i društveno poticane institucionalizacije likovnih umjetnosti”. Božidar Gagro, “Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu”, u: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972: 35. Upravo se stoga umjetnost koja je obilježila te godine uzima kao temelj i ishodište svih strujanja drugog modernističkog vala hrvatske umjetnosti koji je započeo već 1916. godine osnivanjem Proletnoga salona.
- ² Problem umjetničke periferije, prisutan u

uzore, a obrasci novih konvencija nisu se doslovce prihvaćali, već su prilagođavani i razvijani u inačice prihvatljive publici. Ipak, i u takvim okolnostima društveni položaj umjetnosti u Hrvatskoj znatno se promijenio: pojavom izložbenih prostora, osnivanjem umjetničkih udruženja i grupacija, intenziviranjem samostalnih i skupnih izložaba te osnivanjem umjetničkih škola dolazi do njezine institucionalizacije, što rezultira povećanom umjetničkom produkcijom i općenitom živosti na umjetničkom planu. Ubrzavanje protoka informacija i povećanje kvalitete umjetničkog dijaloga na cijelom prostoru Europe pogodovalo je umjetničkom razvitku, a unutar Austrougarske Monarhije taj je dijalog uvelike ovisio o odnosima Beča, ostalih urbanih središta i ruralnih provincijskih područja. Ti se odnosi mogu promatrati kao stalno međusobno suprotstavljanje unificirajućih principa multinacionalne Austrougarske Monarhije i lokalnih tradicija koje odražavaju “zastarjele” oblikovne principe.³

Zagreb se, u svjetlu navedenih promjena, krajem devetnaestog stoljeća iz provincijskog političkog središta s mahom ruralnim okruženjem preobrazio u važno ekonomsko i kulturno središte. Stoga ne čudi da je upravo Zagreb tada postao mjestom ključnih događanja koja će biti sudbonosna za čitavu hrvatsku umjetnost. Ostali veći gradovi, poput Splita ili Osijeka, također su znatno napredovali, ali nisu imali mogućnosti začeti vlastite kulturne projekte s većom važnosti za temeljne razvojne linije hrvatske umjetnosti. Zagreb je, ponajprije zahvaljujući djelovanju slikara i povjesničara umjetnosti Izidora Kršnjavog, koji u posljednja dva desetljeća devetnaestog stoljeća, zahvaljujući političkim funkcijama i velikom društvenom ugledu, oblikuje cjelokupni kulturni život (osnovao je Muzej za umjetnost i obrt 1880. i Obrtnu školu 1882. godine, zalagao se za gradnju umjetničkih ateliera, posredovao pri velikim

povijesti cjelokupne hrvatske umjetnosti (ključno tumačenje toga problema vidi u: Ljubo Karaman, *O djelovanju domaće sredine na umjetnost hrvatskih krajeva - Problemi periferijske umjetnosti*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1963. Drugo izdanje: Ljubo Karaman, *Problemi periferijske umjetnosti*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2001.), posebno je aktualan i pri tumačenju razvitka hrvatske umjetnosti kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća u kontekstu oblikovanja novih umjetničkih izraza europskog kulturnog prostora: “... nijedan hrvatski umjetnik nije uspio da jedan od stilova moderne umjetnosti na zapadu kreativno presadi u naš kulturni medij, a to znači da ga nastavi, da ga razvija dalje od onog stadija na kome mu se dotični umjetnik približio, u smislu implicirane razvojne tendencije.” Božidar Gagro, “Periferna struktura – od Karasa do Exata”, *Život umjetnosti* 1, 1966: 18.

³ Emil Brix, “The Structure of the Artistic Dialogue Between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy Around



Vlaho Bukovac,
Moje gnijezdo, 1897.,
Moderna galerija,
Zagreb



Bela Čikoš Sesija,
Psiha (Atena cjeliva
Psihu), 1898., Moderna
galerija, Zagreb

umjetničkim narudžbama i osmišljavao ih, organizirao stipendije za umjetničko školovanje i usavršavanje u inozemstvu), postao reprezentativno središte hrvatske likovne umjetnosti s dostatnom ekonomskom snagom koja je mogla privući umjetnike iz svih hrvatskih krajeva.

Izložba Hrvatskog salona održana 1898. godine u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, kao posljedica okupljanja velikog broja mlađih umjetnika oko novih ideja artikuliranih zahvaljujući školovanju i studijskim putovanjima u Beč, München ili Pariz, početna je točka sazrijevanja modernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti. Mogli bismo zaključiti da je hrvatsko umjetničko dvadeseto stoljeće počelo upravo tim događajem.⁴ Godinu dana ranije skupina umjetnika predvođena slikarom Vlahom Bukovcem istupila je iz Društva umjetnosti, službenog strukovnog udruženja čiji je program nekoliko desetljeća oblikovao Izidor Kršnjavi, te osnovala Društvo hrvatskih umjetnika kako bi naglasila neslaganje s ustaljenom tradicijom akademizma. Osim razlika u općim pogledima, pojavile su se i konkretne nesuglasice oko uloge boje u slikarstvu te pojma “dovršene” ili “zatvorene” forme.⁵ Tako se secesija, kao konceptijski sukob “starih” i “mladih” i “čin društvene samosvijesti umjetnika”,⁶ s proklamiranjem individualnih vrijednosti i slobode umjetničkog stvaranja, dogodila gotovo istodobno kada i u Beču, a samo nekoliko godina nakon Münchena.

Izložbi Hrvatskog salona prethodila su dva važna predstavljanja hrvatskih umjetnika u inozemstvu koja su omogućila koheziju stvaralačkih snaga i jasnije formuliranje stavova. Do razilaženja mlađih umjetnika (predvođenih slikarima Vlahom Bukovcem i Belom Čikošem-Sesijom te kiparom Robertom Frangešom Mihanovićem) i konzervativnih

1900”, u: *Art Around 1900 in Central Europe*, Cracow: International Cultural Centre, 1999: 11.

- 4 “Svaki pokušaj sagledavanja minulog stoljeća naše moderne umjetnosti trebao bi stoga krenuti upravo iz tog sretno podudarenog trenutka...” Ivanka Reberski, “Rađanje hrvatske moderne 1898. godine”, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998: 13.
- 5 Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Zagreb: Naprijed, 1995: 33.
- 6 Gagro (1972): 35.

intelektualnih krugova (koje je zastupao Izidor Kršnjavi) došlo je povodom organizacije hrvatske sekcije za Milenijsku izložbu 1896. godine u Budimpešti. Tada se mlađa generacija hrvatskih umjetnika uspješno predstavila, neovisno o drugim sastavnicama državne zajednice kojoj je pripadala, na jednoj međunarodnoj izložbi, u za tu prigodu posebno sagrađenom izložbenom paviljonu. Slijedi sudjelovanje na Međunarodnoj izložbi u Kopenhagenu godinu dana kasnije. Zahvaljujući zapaženim izložbama izvan domaće sredine, ta je skupina umjetnika dobila širu društvenu podršku, a uz kompromis s hrvatskim banom Khuenom Hedervaryjem, koji je čvrsto zastupao mađarske interese u Hrvatskoj, i nužna financijska sredstva potrebna za organizaciju zagrebačke izložbe u Umjetničkom paviljonu. Konstrukcija Umjetničkog paviljona prenesena je s budimpeštanske Milenijske izložbe i uz poneke preinake postavljena na reprezentativno mjesto, na ključnu os zagrebačkih zelenih trgova.

Važnost izložbe koju je novoosnovano Društvo hrvatskih umjetnika priredilo krajem 1898. godine bila je za hrvatsku umjetnost višestruka, unatoč tomu što aktivnosti Društva nisu mogle biti nastavljene kako je planirano, ponajprije zbog nedostatka financijskih sredstava. Hrvatski je salon, naime, donio zamjetnu živost i produktivnost na širem kulturnom planu s jedne, a izrazitu polemičnost s druge strane. Vrijedi istaknuti i usku suradnju likovnih umjetnika s književnicima, a temeljne ideje promicanja individualizma i umjetničkih sloboda, razložene u programatskim tekstovima književnika Ksavera Šandora Gjalskog te novinara i književnika Milivoja Dežmana koji su pratili izložbu, od dalekosežnog su značenja.⁷ Posebno je važan i niz tekstova manifestnog karaktera publicista Ive Pilara s naslovom *Secesija*, objavljenih 1898. u časopisu *Vienac*, u kojima

⁷ Ksaver Šandor Gjalski, "Proslov", u: *Hrvatski salon*, Zagreb, 1898: 1-2.; Milivoj Dežman, "Naše težnje", u: *Hrvatski salon*, Zagreb, 1898: 8-9.

autor zastupa uspostavljanje novih, “istinskih” umjetničkih vrijednosti temeljenih na jasnoj antitradicionalističkoj orijentaciji.⁸ Iako su doživjeli žestoke napade i osporavanja, takvi stavovi, a ponajprije ideja o nužnosti promjene i napretka, kao i općenita svijest o potrebi uključivanja nacionalne umjetnosti u suvremeni europski kontekst, omogućili su u godinama koje su slijedile stvaranje otvorenijeg i slobodnijeg umjetničkog okružja. Posebno je važno i to da je izložbom Hrvatskog salona započelo oblikovanje i svojevrsno “obrazovanje” publike (sama izložba imala je 11 000 posjetitelja, što je za tadašnji Zagreb izuzetno velik broj) koja će u nadolazećim desetljećima svojim umjetničkim ukusom, potrebama i mogućnostima određivati tempo prihvaćanja inovativnih oblikovnih obrazaca.

Izložena djela,⁹ međutim, svjedoče da novi umjetnički pogledi i slobode ipak nisu u potpunosti prihvaćeni i artikulirani, što je deklarativno bio najvažniji cilj. Pomaci su bili vidljivi samo u slobodnijim tumačenjima pojedinih tema (posebice akta), osobnim kolorističkim interpretacijama te naglašenim simbolističkim inklinacijama. Naime, pluralistička i inovativna oblikovna polazišta Münchenske ili bečke secesije te ostalih europskih središta krajem devetnaestog stoljeća, mogla su se na Hrvatskom salonu prepoznati samo u naznakama. Tako su, u trenutku kada nisu imali prave alternative, umjetnici okupljeni u novo udruženje predstavljali istodobno tradiciju s odgovarajućim znanjima stečenim u akademskom okružju, a inovaciju proklamiranim slobodama.¹⁰ Imajući na umu da nisu uspjeli doživjeti potpunu unutarnju pretvorbu u nositelje istinskih vrijednosti moderniteta, ta je skupina umjetnika već ubrzo i sama karakterizirana kao nositelj konzervativne struje. Stoga valja naglasiti da moderna umjetnost u Hrvatskoj nije stvorena u dahu, na toj nesumnjivo ključnoj izložbi. Njezino

- 8 Ivo Pilar, “Secesija”, *Vienac* 35, 1898: 540-541; *Vienac* 36, 1898: 555-557; *Vienac* 37, 1898: 570-575; *Vienac* 38, 1898: 590-591; *Vienac* 39, 1898: 603-605. O svim programatskim tekstovima koji su pratili Hrvatski salon, kao i o likovnoj kritici vezanoj uz tu izložbu opširnije u: Jasna Galjer, “Likovna kritika u povodu Hrvatskog salona”, u: *Hrvatski salon 1898*. (1998): 37-49; Jasna Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb: Meandar, 2000: 44-60.
- 9 Na izložbi Hrvatskog salona sudjelovali su kipari Robert Frangeš Mihanović i Rudolf Valdec te slikari Oskar Artur Aleksander, Robert Auer, Leopoldina Auer Schmidt, Ivo Bauer, Vlaho Bukovac, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, Ferdo Kovačević, Franjo Pavačić, Zora Preradović, Slava Raškaj i Jelka Struppi.
- 10 Tonko Maroević, “Hrvatski salon: i institucija i provokacija”, u: *Hrvatski salon 1898*. (1998): 34.

sazrijevanje, prožeto sukobima i višestrukim razilaženjima, kao i mnogim fazama i varijantama stvaranja u duhu secesije, trajalo je gotovo dvadeset godina.¹¹ Konkretniji modernistički uzlet temeljen na refleksima povijesnih avangardi mogao se osjetiti tek nakon Prvoga svjetskoga rata.

Slikar Vlaho Bukovac bio je središnja osobnost u skupini umjetnika koja je izložbom Hrvatskog salona započela s preobrazbom tradicionalnog poimanja umjetničkog stvaranja. Nakon što je završio školovanje na pariškoj Akademiji, u klasi Alexandrea Cabanela i eklektičkom okružju neoklasicističkog historijskog slikarstva, Bukovac postaje cijenjeni portretist, ali se upoznaje i s duhom plenerističkog slikarstva. Upravo će svojim plenerizmom, uz korištenje svjetlije palete i slobodnijeg kistovnog poteza, presudno utjecati na generaciju mlađih hrvatskih slikara nakon svoga preseljenja u Zagreb 1893. godine. Donoseći odjeke francuske umjetnosti i duh kozmopolitizma u sredinu koja je tradicionalno bila okrenuta školovanju u Beču ili Münchenu, Bukovac okuplja umjetnike s kojima će surađivati do izložbe Hrvatskog salona i stvoriti skupinu poznatu pod neformalim imenom tzv. zagrebačke šarene škole. Iako nakon 1898. napušta Zagreb i odlazi u Beč (čime se razilazi skupina umjetnika koja je postavila temelje umjetničke modernosti) te 1903. postaje profesorom na Akademiji u Pragu, Vlaho Bukovac je autoritetom svojega pariškoga obrazovanja i umjetnika koji je stekao ugled u inozemstvu odigrao ulogu ključnog kohezijskog faktora u procesu modernizacije hrvatskog umjetničkog prostora na prijelazu stoljeća.

Osim Umjetničkog paviljona promoviranog izložbom Hrvatskog salona, kao velikog i reprezentativnog izložbenog prostora, Zagreb je desetak godina kasnije dobio još jednu važnu galeriju koja je postala mjestom ključnih događanja na hrvatskoj

¹¹ Grgo Gamulin u poglavljima *Umjetnost simbolizma i Hrvatski salon* knjige *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu XIX u XX stoljeće* predstavnicima "prve secesije" smatra umjetnike koji su izlagali na Hrvatskom salonu, a "drugoj secesiji" pripadaju umjetnici okupljeni oko Ivana Meštrovića i Društva *Medulić* osnovanog 1908. godine. Gamulin (1995): 5-41. U tom kontekstu mogli bismo ovim dvjema secesijama dodati i treću: 1916. u Zagrebu je, zbog sukoba mlađih umjetnika sa starijima, osnovan Proljetni salon, čije prvo razdoblje zadržava pojedine secesijske oblikovne karakteristike kao polaznu točku u preobražaju prema ekspresionističkim inklinacijama. Vidi: Josip Vrančić, "Prvo razdoblje Proljetnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916-1919)", *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 1973/1974: 177-187.; Petar Prelog, "Prilog poznavanju geneze Proljetnog salona", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, 2003: 255-263.; također i poglavlje *Refleksi povijesnih avangardi* u ovoj knjizi.

likovnoj sceni prve polovice 20. stoljeća. Salon Ullrich,¹² prvi privatni izložbeno-prodajni prostor, započeo je s radom 1909. godine u Ilici, glavnoj zagrebačkoj ulici, kao kombinacija prodavaonice staklene robe, radionice okvira za slike i intimnog izložbenog prostora za samostalna i skupna predstavljanja umjetnika. Pojava takve galerije, koja je zahvaljujući otvorenosti i vizionarstvu njezina vlasnika postala mjestom promocije i afirmacije mnogih mladih hrvatskih umjetnika i inovativnih likovnih polazišta, svjedoči o važnoj promjeni u društvenom položaju umjetnosti. Možemo, naime, zaključiti da se stvorila umjetnička publika koja je bila zainteresirana za brži tempo izmjene manjih i intimnijih izložaba, a započeo je i razvitak tržišta te je porasla potražnja za suvremenom umjetničkom produkcijom, što je vlasniku omogućavalo održavanje izložbenog prostora bez potpore službenih struktura. Umjetnicima je, s druge strane, takva situacija značila opće poboljšanje financijskog i društvenog položaja. Do Drugog svjetskog rata u Salonu Ullrich održalo se mnoštvo izložaba koje su bile od presudne važnosti za hrvatsku umjetnost. Osim što je to bilo mjesto dviju ključnih izložaba slikara Miroslava Kraljevića 1912. i 1913. godine te prostor u kojem su održane prve izložbe Proletnog salona 1916. i Udruženja umjetnika *Zemlja* 1929., u Salonu Ullrich zagrebačka je publika mogla upoznati mnoge europske umjetnike te po prvi puta vidjeti i poneko Piccasovo, Chagallovo ili Lhoteovo djelo.

Intenziviranjem svih vidova umjetničkog života pojavila se potreba za osnivanjem umjetničkih škola. Prvu utjecajnu privatnu slikarsku školu organizirali su slikari Menci Clement Crnić i Bela Čikoš Sesija 1903. u okviru svojih zagrebačkih ateliera. Iako pripadnici generacije koja se u sklopu Hrvatskog salona zalagala za slobodu umjetničkog izraza, u pedagoškom

¹² Više o Salonu Ulrich vidi u: Žarka Vujić, *Salon Ullrich – o stotoj obljetnici*, Zagreb: Art magazin Kontura, 2010.



Menci Clement Crnčić,
Bonaca, 1906., Moderna
galerija, Zagreb

radu pokazat će se pretežno kao nastavljači akademskog realizma. U nekoliko godina postojanja Crnčićeva i Čikoševa škola, kao preteča visoke umjetničke škole, bila je obrazovno ishodište mnogih hrvatskih umjetnika i umjetnica. Godine 1907. osnovana je prva javna umjetnička škola. Isprva je djelovala pod nazivom Privremena viša škola za umjetnost i umjetni obrt, da bi kasnije prerasla u Akademiju, središnje mjesto visokog umjetničkog obrazovanja u Hrvatskoj.

Tijekom prvog desetljeća 20. stoljeća u Hrvatskoj su osnovane dvije umjetničke grupacije, Lada i Medulić, koje su promovirale povezivanje umjetnika s južnoslavenskog kulturnog prostora. Godine 1905. u Zagrebu je utemeljena hrvatska sekcija Društva Lada, saveza bugarskih, srpskih, slovenskih i hrvatskih umjetnika osnovanog u Sofiji.¹³ Njihov osnovni cilj bilo je uspostavljanje nacionalnih likovnih obilježja specifičnih za svaku sredinu te zajedničko istupanje u inozemstvu. Osim fluktuacije ideja na širem kulturnom prostoru kao jedne od važnih artikulacija moderniteta i u ovom dijelu Europe, temeljni ciljevi Lade, a kasnije i Društva Medulić, iskazuju stav o potrebi očuvanja i razvijanja vlastitih nacionalnih elemenata u umjetnosti, kao posljedicu specifične povijesne i društvene situacije. Drugim riječima, likovna umjetnost imala je važnu ulogu u konceptu nacionalne emancipacije uslijed rastućih međunacionalnih konflikata i uznapredovalog procesa dezintegracije multinacionalne državne zajednice. Na umjetničku se produkciju tako može gledati kao na ogledalo rastućeg nezadovoljstva nacionalnih sastavnica Austrougarske Monarhije, što je jedan od modela interpretacije umjetničkog razvitka u tom kulturnom krugu na prijelazu stoljeća.¹⁴ Afirmacija nacionalnih komponenata u umjetnosti tako postaje važno obilježje povijesti hrvatskog modernizma, kojemu će

¹³ Istaknutiji članovi hrvatske sekcije *Lade* bili su Robert Auer, Bela Čikoš Sesija, Robert Frangeš Mihanović, Oton Iveković, Ferdo Kovačević, Rudolf Valdec, Menci Clement Crnčić i Celestin Medović. O osnivanju *Lade* i njezinu djelovanju vidi u: Zdenka Marković, *Frangeš Mihanović*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije, 1954: 147-189.

¹⁴ Brix (1999): 13-14.



**Emanuel Vidović,
Mali svijet, 1904,
Moderna galerija,
Zagreb**

nekoliko generacija umjetnika tijekom prve polovice 20. stoljeća pristupati s različitih polazišta, postizujući raznolike rezultate.

Društvo hrvatskih umjetnika Medulić,¹⁵ osnovano 1908. godine u Splitu povodom Prve dalmatinske umjetničke izložbe, programski je težilo stvaranju umjetnosti s nacionalnim i općim južnoslavenskim obilježjima, oslobođene stranih političkih, ali i kulturnih utjecaja. Za razliku od umjetnika srednje generacije okupljenih oko Lade koji su već doživjeli svoju afirmaciju i postali nositeljima konzervativnih vrijednosti, oko Medulića se okupljaju pretežno mlađi umjetnici. Oni su, iako više puta pozivani, odbili sudjelovati na izložbi Lade u Zagrebu, organiziravši vlastito umjetničko udruženje i izložbu u Splitu. Iako je Društvo Medulić osnovano ponajprije zaslugom slikara Emanuela Vidovića, koji je zastupao ideju dalmatinskog umjetničkog regionalizma, glavnom osobnošću i ideologom postaje kipar Ivan Meštrović. U formalno-stilskom pogledu djelovanje Medulića najizrazitije je nosilo simbolističke i secesijske karakteristike s tematikom koja je bila nadahnuta južnoslavenskom junačkom narodnom poezijom. Ta je tematika stavljena u prvi plan, pa je često zasjenjivala vrijedna likovna postignuća i izazivala brojne rasprave i osporavanja. Kao pobornici jugoslavenske ideje hrvatski umjetnici iz Društva Medulić, nakon što nisu uspjeli dobiti poseban hrvatski izlagački prostor u mađarskom paviljonu na međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine, izložili su svoja djela u paviljonu Kraljevine Srbije. Na taj je način pokazan jasan politički stav pojedinih umjetnika.

Djelo glavnog organizatora Prve dalmatinske umjetničke izložbe u Splitu i jednog od osnivača *Medulića* posebno je važno za utemeljenje hrvatskog umjetničkog moderniteta. Emanuel Vidović slikarski se oblikovao “između dvije periferije: europske (Venecija, Milano) i hrvatske (Split)”.¹⁶ Italija je

¹⁵ Na izložbama Društva Medulić izlagali su Emanuel Vidović, Vlaho Bukovac, Ivan Meštrović, Mirko Rački, Tomislav Krizman, Joza Kljaković, Ljubo Babić i mnogi drugi. Na pojedinim izložbama hrvatskim umjetnicima pridružuju se i slovenski, srpski i češki umjetnici. Više o Društvu Medulić u: Vesna Novak Oštrić, *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić 1908-1916.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1962.; Sandi Bulimbašić, “Prilog poznavanju povijesti Društva hrvatskih umjetnika Medulić 1908.-1919.”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33, 2009: 251-260; *Prva dalmatinska umjetnička izložba*, ur. Božo Majstorović, katalog izložbe, Split: Galerija umjetnina, 2011.

¹⁶ Igor Zidić, *Emanuel Vidović*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971: VI.

tako, kao tradicionalna sredina za školovanje umjetnika iz Dalmacije, odredila i Vidovićevo slikarstvo, ali konzervativnost venecijanske Akademije oko 1890. godine nije uspjela spriječiti osobnu evoluciju koja je hrvatskoj umjetnosti na prijelazu stoljeća dala osobitu slojevitost. Vidović se naime, a posebice za boravka u Milanu, upoznao s nositeljima talijanskog divizionizma i njihovom koncentracijom na interpretiranje atmosferskih učinaka. Tako se bez izravnog francuskog utjecaja razvio njegov kompleksan izraz temeljen na impresiji, na koji se početkom dvadesetog stoljeća nadovezuju simbolistički elementi srednjoeuropske provenijencije. Ipak, ti elementi neće biti u vezi s izravnom, izrazito narativnom simbolikom Društva Medulić, što njegovo slikarstvo, unutar skupine koju je osnivaio, čini svojevrsnim izuzetkom. Svojim mnogobrojnim vedutama i krajolicima, kojima prevladava intiman lirski ugođaj, Emanuel Vidović presudno je utjecao na splitsko slikarstvo (može se zaključiti da je stvorio važnu “mikrotradaciju”¹⁷), a na njegovo se djelo, bez obzira na relativno ograničen utjecaj, mora gledati kao na jedno od prvih poglavlja hrvatske moderne umjetnosti. Slučaj Emanuela Vidovića svjedoči tako o mnogostrukosti izvora i načina kojima su važni elementi koncepcijskih inovacija pronalazili put i do hrvatske umjetnosti.

Sazrijevanje kipara Ivana Meštrovića, jedne od ključnih osobnosti hrvatske umjetnosti 20. stoljeća i autora niza javnih spomenika i graditeljskih projekata, također je, poput Vidovićevog, zanimljiv primjer individualnog umjetničkog razvitka kroz prihvaćanje nekih od relevantnih europskih umjetničkih strujanja u pluralističkom razdoblju prijelaza stoljeća. Iako nije bio zastupnik radikalnih modernističkih polazišta, Meštrović je svoje protivljenje tradicionalizmu pokazao već za školovanja na konzervativnoj bečkoj

¹⁷ Gamulin (1995): 172.



Emanuel Vidović,
Angelus, 1906./1907.,
Moderna Galerija,
Zagreb

Akademiji, koju upisuje 1901. godine.¹⁸ Aktivno se uključivši u intenzivan umjetnički život središta Autro-Ugarske Monarhije sudjelovanjem na izložbama Secesije, hrvatski kipar ističe se radovima sa simbolističkom tematikom i secesijskim obilježjima, oblikovno oslobođenih tradicionalnih akademskih elemenata. Veliko priznanje, kao potvrda stečenog ugleda, bila je organizacija samostalne izložbe 1910. godine u paviljonu bečke Secesije. Druga važna komponenta koja je utjecala na Meštrovićevo rano stvaralačko razdoblje bila je Rodinova umjetnost. S njom se susreo još u Beču, gdje je imala znatan utjecaj na mlađu generaciju kipara koja je tada oblikovala vlastiti kiparski izraz. Odjeci Rodinovog načina značili su za Meštrovićevo rano djelo osvajanje veće stvaralačke slobode zahvaljujući kojoj je i došao do izražaja njegov znatan potencijal, prepoznat i od većeg dijela kritike.

Odlaskom u Pariz 1908. godine Meštrovića počinje zaokupljati tematika nacionalnog mita otjelovljena u nizu radova sa stiliziranom, pojednostavljenom formom i snažnom simboličkom ekspresijom. Zamisao o stvaranju ciklusa koji simbolizira stoljeća borbe južnoslavenskih naroda za slobodu, ali i težnja za njezinim artikuliranjem u cjelovitom, monumentalnom umjetničkom djelu koje objedinjuje arhitekturu, kiparstvo i slikarstvo (što je u skladu s općim stavovima secesije), okupila je članove Društva Medulić na projektu koji će kompleksu hrvatske secesije dati izrazito narativnu komponentu, ali i angažirani politički prizvuk u vremenu dominacije ideje o ujedinjavanju južnoslavenskih naroda. Riječ je o *Kosovskom ciklusu* i *Vidovdanskom hramu*, kao spomenu na Kosovsku bitku 1389. godine između Srba i Turaka.¹⁹ Upravo će u tim radovima doći do izražaja uvjerljivost realizacije Meštrovićeve ideje o mitu sa snažnom simboličkom vrijednošću

¹⁸ O Meštrovićevo školovanju u Beču i sudjelovanju na secesijskoj umjetničkoj sceni vidi: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija: Beč – München – Prag: 1900 – 1910*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Fondacija Ivana Meštrovića, 2002.

¹⁹ Ovaj opsežan projekt nikada nije izveden u cijelosti, a Meštrović je njegove fragmente izlagao u Hrvatskoj i inozemstvu.

kao pokretačkom čimbeniku umjetničkog stvaranja. Utjecaj Meštrovićeva ranog razdoblja – svojevrsne sinteze duha secesije, pojedinih Rodinovih oblikovnih načela i mitoloških narativnih obrazaca pretočenih u stilizirane monumentalne forme – bio je za razvitak hrvatske skulpture 20. stoljeća jedna od najvitalnijih polaznih točaka.

I dok su u stilskom pogledu umjetnici okupljeni oko Medulića razvijali raznolike i specifične komponente koje tvore hrvatsku secesiju u slikarstvu i kiparstvu, osnovna značajka djelovanja male skupine umjetnika koji su oko 1905. godine počeli studirati na Münchenskoj Akademiji bila je “stilska modernost, s oslonom na uzore modernog francuskog slikarstva i s konzekvencama revolucioniranja slikarskog razvoja u Hrvatskoj”.²⁰ Tako je o istinskoj revolucionarnosti ove skupine slikara, koju je hrvatska povijest umjetnosti nazvala Münchenskim krugom, teško govoriti, ne može se poreći njihova važnost u osvajanju umjetničkih sloboda i utjecaj na sljedeću generaciju hrvatskih umjetnika, koja će svoju afirmaciju doživjeti nakon Prvog svjetskog rata. Kratko zajedničko djelovanje slikara Josipa Račića, Vladimira Becića, Miroslava Kraljevića i Oskara Hermana vezano je uz razdoblje njihova školovanja na Akademiji u Münchenu, gdje su, usprkos različitim osobnostima i ljudskim sudbinama, uspjeli artikulirati težnju modernom slikarskom izrazu. Hrvatska međuratna kritika često je o njima govorila kao o predstavnicima našeg impresionizma, iako je posve jasno da taj termin nije adekvatan. Većina ih se u jednom trenutku našla u klasi profesora Huga von Habermanna, koji je glasio kao liberalan, na inače konzervativnoj Münchenskoj Akademiji. Tako su se priklonili onoj liniji čistog njemačkog slikarstva toga vremena, predvođenoj istomišljenicima Wilhelma Leibla, koja je svoja izvorišta pronalazila u francuskoj umjetnosti i ponajprije

²⁰ Božidar Gagro, *Slikarstvo Minhenskog kruga*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1973: 9.



Josip Račić,
Majka i dijete,
1908.,
Moderna
galerija, Zagreb



Vladimir Becić,
Autoportret s
polucilindrom,
1909.,
Moderna
galerija, Zagreb



Courbetovu slikarstvu. U takvim okolnostima ne čudi okretanje hrvatskih slikara prema djelu drugog velikog francuskog slikara, Édouarda Maneta. Njegovo slikarstvo tako postaje čvrsti obrazac preko kojega će svjesno, a ne samo na deklarativnoj razini, usvajati temeljna načela moderne umjetnosti i graditi vlastite likovne izraze koji će svojim poticajem otvoriti nove poglede generacijama koje slijede.

Druga polovica prvog desetljeća 20. stoljeća, kada Račić, Becić, Kraljević i Herman pohađaju Akademiju u Münchenu, posebno je važno razdoblje za genezu europskih umjetničkih avangardi. Hrvatski umjetnici na školovanju u europskim umjetničkim središtima, iako fizički blizu ključnim događajima koji će odrediti umjetničko dvadeseto stoljeće, nisu mogli zauzeti aktivniji stav prema brzim promjenama u širem kulturnom okružju. Upravo se na primjeru slikara Münchenskog kruga mogu detektirati ograničavajući čimbenici koji su određivali tijek i brzinu njihova sazrijevanja. Prvo, možemo govoriti o skromnom obrazovanju s kojim su pristigli na školovanje u München te naslijeđu tradicionalne, periferijske sredine iz koje su potjecali. Zatim, ne smijemo zaboraviti i na značaj Akademije kao konzervativne obrazovne ustanove te na umjetnička previranja u Münchenu u kojemu se hrvatski slikari djelomično suprotstavljaju oblikovnim načelima Jugendstila, temeljeći svoj razvitak na težnji za čistim slikarstvom. Naposljetku, na München su gledali kao na prolaznu stanicu prema Parizu, kao glavnom europskom umjetničkom središtu, gdje će svi provesti najmanje nekoliko plodnih stvaralačkih mjeseci. Međutim, njihova predodžba o Parizu i tamošnjoj umjetničkoj situaciji, bila je zamagljena pogledom prema Manetovu slikarstvu, a ne prema suvremenom Parizu u kojem su fovizam i kubizam imali ulogu nositelja

Oskar Herman,
Djevojčica, 1907.,
Moderna galerija,
Zagreb

modernističkog napretka. Ipak, Becić i Kraljevec će u Parizu bolje upoznati Cézanneovo djelo, što će utjecati na hrvatsko slikarstvo neposredno nakon Prvoga svjetskoga rata.²¹

S druge strane, slikarstvo Josipa Račića, koji je nevelikoj skupini hrvatskih studenata u Münchenu davao glavni poticaj, nije djelovalo na sljedeću generaciju prenošenjem oblikovnih obrazaca koji bi mogli biti presudni za osnovne linije hrvatskog slikarstva. Ono je, zbog slikarove rane i nerazjašnjene smrti, za hrvatsku umjetnost imalo ponajprije simboličnu vrijednost, često podizanu na razinu mita. Publika je tek 1919. imala prigodu prvi puta upoznati većinu Račićeva nevelikog opusa nastalog u nepunih pet godina, kada je priređena izložba u zagrebačkoj Modernoj galeriji. Tada je i prepoznata njegova vrijednost: Račićevo je slikarstvo, iako većinom utemeljeno na realističkim postavkama, imponiralo ozbiljnošću umjetničkog pristupa (kroz osobito razumijevanje ljudskog lika) i općim duhom modernosti koji je artikuliran rijetkim plenerističkim elementima, sintetičnim izrazom, sadržajnom ekspresijom i težnjom prema plošnosti, što je posebno vidljivo u djelima iz kratkotrajnog pariškog razdoblja.

Od četvorice münchenskih studenata najznačajniji je utjecaj na buduća kretanja hrvatskog slikarstva ostvario Miroslav Kraljević. Njegove izložbe u Salonu Ullrich, a posebno ona posthumna 1913. godine, snažno su djelovale na zagrebačku umjetničku sredinu. Mnogi će se ključni protagonisti hrvatskog slikarstva nakon Prvoga svjetskoga rata prisjećati te izložbe kao važnog trenutka koji je obilježio njihove stvaralačke početke. Iako je i Kraljević, poput Račića, umro mlad (1913. godine, od tuberkuloze), njegov je slikarski razvitak bio intenzivniji, pa je u svojem djelu prihvatio elemente koji će biti prepoznati kao izrazito napredni i u skladu sa suvremenim tijekovima

²¹ O važnosti Pariza u kontekstu afirmacije slikarstva četvorice slikara Münchenskog kruga i njihova pozicioniranja u kanon hrvatskog modernizma vidi: Petar Prelog, "Od Münchena prema Parizu: slikarstvo Münchenskog kruga / Von München nach Paris: die Malerei des Münchner Kreises", u: Irena Kraševac, Petar Prelog, Ljiljana Kolešnik, *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo / Die Akademie der Bildenden Künste in München und die kroatische Malerei*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008: 62-85; Petar Prelog, "Tragom afirmacije slikarstva Münchenskog kruga", u: *Zbornik međunarodnog simpozija Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ur. Irena Kraševac i Petar Prelog, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011: 104-117.



Josip Račić,
Pont des Arts, 1908.,
Moderna galerija,
Zagreb





Miroslav Kraljević,
Bonvivant (Portret
Arsena Masovčića),
1912., Moderna galerija,
Zagreb

Miroslav Kraljević,
Parc du Luxembourg III,
1912., Moderna galerija,
Zagreb



Miroslav Kraljević,
Autoportret s paletom,
1912., Moderna galerija,
Zagreb

umjetnosti. U njegovu slikarstvu mlađi je naraštaj umjetnika nalazio potvrdu za otpor prema svakoj vrsti tradicionalizma, a formalno gledajući ono je imalo višestruka značenja. Naime, prepoznajući Kraljevićeve interpretacije Cézanneovog načina, kao i njegovo svjesno razrađivanje problema ekspresivnosti forme (što će za hrvatsko slikarstvo značiti začetak specifične inačice ekspresionizma), mlađi su umjetnici na tim temeljima pokušavali izgraditi osobne izraze.²²

Životni put, a time i slikarski razvitak Miroslava Kraljevića razlikovao se od sudbina većine hrvatskih slikara.²³ Nije imao financijskih problema: pripadao je, za razliku od Račića, imućnom društvenom sloju. Također, nije mu bio važan dodir s domaćom slikarskom tradicijom jer nije bio opterećen slikanjem za hrvatsku publiku – egzistencija mu, naime, nije ovisila o prodaji i narudžbama. Možda mu je upravo to omogućilo stvaralačku slobodu koja je došla do izražaja za boravka u Parizu 1911. i 1912. godine. Tada nastaju djela heterogenih karakteristika među kojima se točno mogu detektirati elementi koji su važni za hrvatsko slikarstvo. Na pariškim krajolicima tako je vidljiva osobna interpretacija Cézanneovog iskustva građenja slike, na pojedinim autoportretima svjedočimo rastakanju forme, a crteži i grafike, kao svježije zabilješke pariškog suvremenog života produkt su sinteze zaostataka linearizma Münchenskog jugendstila s deformativnim tendencijama osobnog ekspresionizma u nastajanju. Upravo su ti Kraljevićevi radovi, kao i slobodne studije ženskog tijela s izrazitom erotskom kvalitetom, bili predmetom žestokih rasprava, jer su prepoznati kao važan odmak od tradicionalnog poimanja umjetnosti.

²² Književnik i kritičar Antun Branko Šimić prepoznao je 1921. godine u djelima nekolicine mladih hrvatskih umjetnika upravo ugledanje na Kraljevićev slikarski izraz, kao i na njegove tematske odrednice. Antun Branko Šimić, "Slikarstvo u nas", *Savremenik* 2, 1921: 74.

²³ Vera Horvat Pintarić započinje svoju opsežnu monografiju Miroslava Kraljevića poglavljem s naslovom *Što Miroslav Kraljević nije*, razlažući upravo posebnosti njegove životne i umjetničke sudbine. Vera Horvat Pintarić, *Miroslav Kraljević*, Zagreb: Globus, 1985: 7-17.

Kao što smo vidjeli na primjeru djelovanja ključnih osobnosti i umjetničkih skupina, proces sazrijevanja hrvatske likovne umjetnosti između kraja devetnaestog stoljeća i Prvoga svjetskoga rata nipošto nije jednoznačan: umjetnički modernitet tada je artikuliran različitim intenzitetom, na više razina. Prvo, stvorili su se uvjeti za jači razvitak umjetničke scene kroz pojavu izložbenih prostora, osnivanje obrazovnih institucija i oblikovanje publike. Zatim, možemo govoriti o deklarativnoj razini koja je bila čvrsto uspostavljena na širem kulturnom planu i jasno zastupala ideje o nužnosti napretka u umjetnosti, promicanju individualizma i potpunoj slobodi umjetničkog stvaranja. Naposljetku, tu su i oblikovne značajke same umjetničke produkcije. One su, zbog čvrsto ukorijenjenih tradicionalnih vrijednosti lokalne sredine, koje su se mogle raspoznati i u ograničenim receptivnim mogućnostima publike, često bile u raskoraku s vrijednostima koje su zastupali sami umjetnici. Opće značajke hrvatske umjetnosti ovisile su također i o kontinuiranim poticajima iz europskih kulturnih središta čiji je intenzitet određivao brzinu i ritam asimilacije novih likovnih konvencija. Nositelji tih poticaja bili su u najvećoj mjeri individualni – umjetnici na školovanju ili studijskim putovanjima u inozemstvu svojim su sposobnostima prihvatanja novoga bitno utjecali na opći izgled hrvatske umjetnosti. U tom kontekstu Beč i München glavna su kulturna središta u kojima se stvarao temelj hrvatskog umjetničkog moderniteta, ali ne smijemo zaboraviti Pariz, pa ni talijansku sredinu iz kojih su se crpile pojedine inačice važne za opći umjetnički razvitak.

Navedene okolnosti svjedoče o vremenu intenzivnih promjena u hrvatskom slikarstvu i skulpturi, kao i o važnim previranjima na široj kulturnoj sceni. Značajke i vrijednosti tih promjena, koliko god one povremeno bile parcijalne i

neuvjerljive, dopuštaju zaključak da je Hrvatska, na specifičan način i u okviru mogućnosti određenih društvenim razvitkom, pripadala temeljnim pluralističkim kretanjima u umjetnosti Srednje Europe.

Darko Šimičić

Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu

P očetkom 20-ih godina prošlog stoljeća, moderna umjetnost postaje središnjim tokom hrvatske likovne scene. Usporedo s njezinim etabliranjem u poziciju dominantne oblikovne paradigme nacionalne umjetnosti, artikuliraju se i kritički diskursi avangardi, koji, uz bitno drukčije razumijevanje samoga pojma umjetnosti, nude i drukčiju koncepciju njezinoga odnosa prema društvenoj stvarnosti. *Zenitizam* i *dadaizam*, umjetnički fenomeni o kojima je riječ, bili su relativno kratkoga vijeka, zbog čega je i njihov utjecaj na cjelinu domaće likovne scene bio je gotovo neznatan. Marginalna pozicija i nemogućnost da izazovu značajnije promjene u konfiguraciji odnosa moći na kulturnoj sceni svoje lokalne zajednice, ukazuje na njihovu neospornu srodnost s nizom istovremenih avangardnih pokreta srednje i jugoistočne Europe čiji je nastanak usko vezan uz socijalne i kulturne promjene u razdoblju oko Prvoga svjetskoga rata. U tom su smislu i zenitizam i domaća varijanta dadaizma odgovor na burna povijesna zbivanja i društvene lomove unutar svih tadašnjih europskih društava suočenih sa zastrašujućim posljedicama ratnih razaranja, revolucija, raspada višestoljetnih imperija i uspostave novih država.

Pojam Srednja Europa označava u najširem smislu niz povijesno, kulturno i etnički različitih država na potezu od Baltika do Balkana, smještenih između modernih industrijski razvijenih građanskih država na zapadu i još donedavno feudalnih carstava na jugu i istoku. Oslonjene na romantične predodžbe prošlosti, otvorene tek umjerenim odjecima događanja u modernom zapadnoeuropskom društvu, nacionalne kulture srednjoeuropskih zemalja suočile su se s kritičkim diskursom umjetničkih avangardi u njegovom punom intenzitetu tek početkom 20-ih godina.

Nakon raspada Austrougarske Monarhije Hrvatska je 1918. godine ponovno ušla u jednu multietničku državnu zajednicu, novouspostavljenu Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca. U oblikovanju njezinog nacionalnog kulturnog identiteta određenog povijesno jakim vezama s germanskom kulturom i, u manjoj mjeri, odjecima francuske i talijanske kulturne tradicije, javit će se između 1916. i 1920. snažniji utjecaji srednjoeuropskih kulturnih središta, prije svega Praga. Štoviše, Prag će se potvrditi kao važna referentna točka i u pripovijesti o prodoru avangardi 20-ih godina.¹

Ekonomsko i kulturno središte Hrvatske je Zagreb u kojem se odvija najintenzivnija umjetnička djelatnost, iako već od konca 19. stoljeća sličnu ulogu, samo na lokalnoj razini i s daleko manjim intenzitetom, počinju igrati i gradska središta poput Rijeke, Splita i – nešto kasnije – Osijeka.

Proces modernizacije hrvatskog društva u priličnom je zakašnjenju usporedimo li ga s ritmom događanja u zapadnoj Europi, ali i na ovim prostorima on podrazumijeva pokušaj stvaranja umjetnosti koja bi odgovarala modernom industrijskom društvu i njegovom progresivnom ekonomskom i kulturnom razvoju. Na formalno estetskoj razini, proces

¹ Rani utjecaji i direktni kontakti s vodećim predstavnicima ekspresionizma i kubizma obilježili su češku likovnu umjetnost desetih godina. Nakon Prvog svjetskog rata posebno važan bio je rad umjetnika okupljenih u grupu Devětsil predvođenu Karelom Teigeom, teoretičarom i umjetnikom. Vidi: *Czech modernism 1900 – 1945*, Jaroslav Anděl (ed.), Huston: The Museum of Fine Art, 1990.

modernizacije likovne proizvodnje obuhvaća vrlo široki raspon umjetničkih praksi – od umjerenih pokušaja osuvremenjivanja akademske tradicije, preko primjera autentične invencije na tragu suvremenih iskustava europske likovne scene, do pojave avangardnih umjetničkih pokreta koji, oslonjeni na formalne eksperimente, nastupaju radikalno i eksczesno, zagovaraju projekt nove umjetnosti, kulture i društva. Radikalizam avangardnih umjetnika u Hrvatskoj 20-ih godina očituje se nepristajanjem na tradicionalnu umjetnost i odbacivanjem temeljnih, etičkih i estetskih vrijednosti građanske kulture. Umjetnički eksperimenti negiraju shvaćanje umjetnosti kao oblikovne vještine i proizvodnje neponovljivih, jedinstvenih estetskih objekata, te ističu potrebu istraživanja samog umjetničkog čina, medija i materijala. Stoga su djela koja nastaju na temelju takvog shvaćanja umjetnosti – mahom interdisciplinarna – u znatnoj mjeri usmjerena kritici i destrukciji granica među njezinim zasebnim područjima, a uključuju i element socijalno-kritičkoga odnosa prema egzistencijalnoj stvarnosti, suprotan tada dominantnom konceptu autonomne umjetnosti.

Takva, radikalno-kritička stajališta u hrvatskoj su se umjetnosti najizrazitije manifestirala u djelatnosti pripadnika dvaju već spomenutih umjetničkih pravaca, *zenitizma* i *dadaizma*. Avangardni postulati svojstveni širem krugu srodnih likovnih pojava u prostoru srednje Europe, što ih Miško Šuvaković obilježava terminom “neparadigmatskih avangardi”,² u znatnoj su mjeri artikulirani i realizirani u okvirima hrvatske nacionalne kulture upravo zahvaljujući radu zenitista i dadaista. Njihovi naponi rezultirali su, barem na kratko, i uspostavljanjem učinkovite mreže intenzivnih umjetničkih i intelektualnih kontakata s internacionalnom likovnom scenom.

² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent: Horetzky, Velles & Beton, 2005: 96

Dominantni modernistički pravac u Hrvatskoj od 1914. godine do sredine 20-ih bio je ekspresionizam. U najranijoj fazi svoga prodora na hrvatsku kulturnu scenu on je, međutim, primarno književni fenomen koji se daje ilustrirati djelima pjesnika Antuna Branka Šimića, Gustava Krkleca, Ulderika Donadinija i ranim dramama Miroslava Krleže. U likovnoj umjetnosti o ekspresionizmu se može govoriti od 1916. godine, a ta odrednica obuhvaća ponajprije određen broj djela Ljube Babića, te možda najznačajniji dio slikarskog opusa Vilka Gecana, Milivoja Uzelca i Marijana Trepšea, te nekolicine drugi autora.³ Glasila književnog ekspresionizma bili su časopisi *Kokot* (1916.–1918.), *Vijavica* (1917.–1918.), *Juriš* (1919.), i *Plamen* (1919.). Iako u znatno manjoj mjeri, hrvatska likovna scena toga vremena bilježi i odjeke talijanskog futurizma. Niz relevantnih informacija o futurizmu započinje promptnim prijevodom dijelova Marinettijeva “Futurističkog manifesta” u časopisu *Savremenik* u ožujku 1909. godine.⁴ O futurizmu je pisao i pjesnik Antun Gustav Matoš,⁵ dok domaća povijest umjetnosti futuristički utjecaj u slikarstvu pronalazi u ranim radovima Marina Tartaglie (*Autoportret*, 1917.).

Ključno djelo hrvatskog futurističkog pokreta, časopis *Zvrk*, ostalo je, na žalost, nerealizirano. Riječ je o projektu skupine mladih književnika nastanjenih u Zadru koji su početkom 1914. godine pripremili građu za prvi broj časopisa. Među odabranim člancima našlo se nekoliko priloga njegova urednika Jose Matošića, tekstovi hrvatskih književnika Ulderika Donadinija, Antuna Aralice, Antuna Gustava Matoša te napisi vodećih talijanskih futurista F.T. Marinettija, A. Palazzeschija i G. Papinija. *Zvrk* je priređen za tisak (40 stranica, format 34 x 30 cm), a njegovo objavljivanje spriječio je početak Prvog svjetskog rata i hapšenje Matošića, Pilića i Aralice u srpnju 1914. godine

- ³ Vladimir Maleković, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1980; Branimir Donat (ur.), *Put kroz noć. Antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb: Dora Krupičeva, 2001.
- ⁴ “Il Futurismo”, *Savremenik* 3, 1909: 175-176.
- ⁵ Antun Gustav Matoš, “Futurizam”, *Obzor* 81, 23. ožujka 1913.
- ⁶ Božidar Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj*, Pazin: Matica hrvatska, ogranak Pazin, 1995.

zbog sumnje u njihovu umiješanost u organizaciju sarajevskog atentata.⁶ Matošić je za časopis pripremio manifest “U futurizam”, ispisan rukom u kružnoj formi u kojem se, sukladno futurističkim postulatima, proklamira prezir prema osjećaju nostalgije i svemu što pripada prošlosti. Iz drugih Matošićevih priloga evidentno je da mu je, osim talijanskog, bio poznat i ruski futurizam. Uz kratko pismo kojim pozdravlja zadarske pjesnike, u časopisu je trebao biti publiciran i Marinettijev izvorni tekst o futurizmu. Za časopis *Zvrk* saznalo se desetljećima kasnije,⁷ pa je taj rani pokušaj afirmacije avangardnog shvaćanja umjetnosti, na žalost, prošao bez ikakvog značajnijeg odjeka na hrvatskoj kulturnoj sceni.

Zenitizam je kao novi umjetnički pravac utemeljen u Zagrebu 1921 godine objavom *Manifesta zenitizma*. Nastanak zenitističkog manifesta, a shodno tome i zenitističkoga pokreta, rezultat je kratkotrajne suradnje trojice autora Ljubomira Micića, Ivana Golla i Boška Tokina, koji djeluju u različitim sredinama (Zagreb, Pariz, Beograd). Možemo ga stoga shvatiti kao tipičan primjer grupnog djelovanja avangardnih umjetnika i njihovog aktivnog uključivanja u tad vrlo dinamične komunikacijske tokove, koji podjednako uključuje srednjoeuropska kulturna središta – od Praga, preko Budimpešte do Bukurešta – kao i velike umjetničke centre iz šireg europskog prostora (Pariz, Berlin, Moskva). Micić, Goll i Tokin napisali su i objavili *Manifest zenitizma* u lipnju 1921. godine,⁸ dajući mu formu zasebne publikacije koja, za razliku od tad uobičajene prakse supotpisivanja zajednički oblikovanog i usuglašenog, jedinstvenoga teksta, sadrži tri odvojena članka s jasno naznačenim autorstvom. Tako Micić u svom prilogu ističe kako je zenitizam ideja umjetnosti, umjetnička afirmacija “sveduha”, totalnosti koja svojom vizijom nove umjetnosti nadilazi

- 7 Boro Pavlović: “Futurizam, Zvrk”, u: Boro Pavlović, *Ugodna pripovijest*, Zagreb: Disput, 2003: 125-183.
- 8 Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, “Manifest zenitizma”, Zagreb: Biblioteka Zenit 1, 1921.

Ljubomir Micić,
Ivan Goll, Boško Tokin:
Manifest zenitizma,
Biblioteka Zenit 1,
Zagreb 1921.
Privatna zbirka, Zagreb



“mrtve” umjetničke pravce kao što su ekspresionizam, kubizam i futurizam. U grozničavom traženju novih umjetničkih putova slijedi nemilosrdni obračun s lokalnom umjetničkom tradicijom, s cjelokupnom umjetničkom tradicijom zapadne Europe kao i s buržoaskim moralom ugrađenim u njezine temelje, te se najavljuje rađanje “golog čovjeka barbarogenija”.⁹ Tekst Ivana Golla, utemeljen na istim postavkama, poziva na uništenje civilizacije pomoću nove umjetnosti: “Dolje sa svim patosima! Dolje s frazama! Natrag k prazvoru doživljaja – jednostavnosti... Mi opet moramo postati Barbari poezije”. U njemu se, povezivanjem primitivnog duha i duha suvremenosti, traži “moderna crnačka pjesma puna električnosti, telefona, stenograma, ples mašina, dinamit – mjesec, prazvuk. Zenitizam je intenzivan – radikal – elektromagnetičan”.¹⁰ Prema Bošku Tokinu, pak, “biti barbar znači: početak, mogućnost, stvaranje”, a kao primjere ističe Nietzschea, Whitmana i Dostojevskog.¹¹ Na temelju navedenih stajališta lako se daje zaključiti kako se *zenitizam* nastoji utemeljiti nizom paradoksalnih stajališta, koja namjerno prizivaju konflikt te postuliraju umjetničku “ideologiju” pokreta kao otvorenu i svjesnu provokaciju usmjerenu prema lokalnoj zajednici i njezinom razumijevanju moderniteta/modernosti. Vodeću ulogu u artikuliranju i organiziranju pokreta odmah je preuzeo Ljubomir Micić, dok su Ivan Goll i Boško Tokin svoju energiju ubrzo usmjerili u nastavak vlastite umjetničke djelatnosti.

Glasilo zenitističkog pokreta bio je časopis *Zenit*, “internacionalna revija za novu umetnost”. Izlazio je kao mjesečnik od veljače 1921. do prosinca 1926. godine, u početku u Zagrebu, a od 1924. u Beogradu, a u tom su razdoblju objavljena ukupno su 43 broja u 34 sveska promjenjivog formata i opsega. Pokretač, urednik i izdavač časopisa bio je Ljubomir Micić, koji

⁹ Ljubomir Micić, *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit 1, 1921: 3.

¹⁰ Ivan Goll, *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit 1, 1921: 11.

¹¹ Boško Tokin, *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit 1, 1921: 14.

Internacionalna revija **ZENIT** za umetnost i kulturu

Zagreb meseca Februara 1921.	Urednik: Ljubomir Micić	Uredništvo i uprava: Hatzova ulica broj 9 I. kat
Sadržaj: Ljubomir Micić: Čovek i umetnost. Ivan Gull: Der Mensch vor dem Meer. Stanislaw Vinaver: Ephorion. Marcel Sauvage: Palais de justice. Borka Tobin: Eroptiki. Juan Gull: Monom. Pjanscau: Jencija. Paul Dermis: Lesider. Dragan Buhlić: Dječyan. Ljubomir Micić: Ulica veseloga grada. A. Lantarski: Prolet-	1	akt. Igor Siverijansk: Prica Kargin. Ugoletot: Liriche. Virgil Polanski: U znak briga. Ljubomir Micić: Drama. Makroskop: Hudožestveni teater. — Na rebo. — Dragan Buhlić: Dve iznecne revije. — Zenit. — Crtež: Vilko Gecsa: Loda.

Čovek i Umetnost

Ljubomir Micić — Zagreb

ČOVEK — To je naša prva reč.

Iz samoće ukočenih zidova i prokletih ulica, iz mračnih dubina podsvesti i sablasnih noći, mi izlazimo pred vas kao apostoli, kao proroci, da propovedamo: ČOVEKA UMETNOST.

Čovek je centar makrokosmosa a umetnost i filozofija kružnica njegove najviše spoznaje — najviše svesti. Najviša manifestacija duha i duše. DUH ili polubog Anarh, hoće u haosu da bude vladar — „yselovod“, da bude bog. On žudi — iz haosa stvoriti delo. A jedini stvaralac je umetnik, koji uvek u stvorenom delu ovaploćuje Čoveka. Umetnik je ovaploćenje i strasna čežnja za objavljjenjem: Čoveka. Umetnik je Objavljenje — Bogojavljenje — Strašni Sud: Čoveka. On je beskrajni krugozor koji nigde ni počinje i nigde ne svršava na smrtno divljem zemljokretu kroz prostore. Centar je ZENIT — jedino čovečje spasenje — jedino otkupljenje.

Umetnik kao inkarnacija višega pati u sagorevanju svojih vlastitih i svečovečjih bolova. On je krik ponižene duše za spasenjem. Krik metafizički — krik dubokih ponora naših unutrašnjih sfera.

Duboko smo utonuli u bezdan duše i mi hoćemo da izademo iz nas s Novim Čovekom, s novim svetlom u mrak starih crnih dana, naše tužne nemladosti. Mi ćemo izneti novu žaru da svetli u mraku Jugoslavije.

Mi hoćemo da iznesemo naše unutrašnje lice.

Mi ulazimo danas u Novi Decenij i moramo preko granica Jugoslavije. Prošlog decenija bili smo van granica

vojnici rata i ubistva za „slobodu narodā“, a od danas hoćemo da budemo vojnici svečovečje Kulture, Ljubavi i Bratstva. Mi ulazimo ispaćeni i preobraženi. Ulazimo sakati i povređeni kao ljudi, ali u nama je snaga onih koji su patili, bili poniženi, bili kamenovani na prangjeru Evrope. Naš ulaz u treći decenij XX. stoleća neka bude borba za čovečnost kroz umetnost.

Naša patnička generacija izumire. Ona je sva pregažena i uništena. Sablast crvene furije rata iskopala je svojim zločinačkim pandžama groblja za sve nas — za milijune ljudi. Jedan mrtvac na dva vojnika. Ne zaboravimo nikad, da je ubijeno 13 milijuna ljudi u prošlom deceniju, od bede umrlo 10 milijuna, a oslabljeno 150 milijuna. A mi što ostadosmo kao poslednja straža, nosimo zajednički bol pod srcem, zajedničku dušu očajja, zajednički protest: Nika da više rata! Nika da! Nika da!

Tišinu živaca raznele su granate i strah pred smrću. Vedrinu duše zamračila je strahota iznakaženih čovečjih leševa. Spokoj srca koje se guši danas u krvavim suzama razorene je smrću neprežalnih majka što pomreše od glada tuđe i žalosti za svojom nevinom decom. O vi, što ste videli oči ubijanih ljudi što u agoniji molise od vas život, vi što ste videli crninu majka što su sviskavale od čemera — vi nikada nećete i ne smete poći da ubijate čoveka. Vi jedini znate što je bio čovek u ludnici prokletega stoleća.

Čovek — bio je razapet i popljuvan kô Hrist, a on nije bio Hrist.

Čovek — bio je zaboravljen i ponižen kô prošnjak pred zatvorenim vratima.

Čovek — bio je stvoren da bude Bog — a ubijan je kao stoka na klaonici.

Zenit br. 1,
Zagreb 1921.
Privatna
zbirka, Zagreb

je prije pokretanja *Zenita* objavljivao pjesme u zagrebačkim književnim časopisima i zasebnim knjigama.¹² Zahvaljujući Micićevoj karizmi i izravnim kontaktima s nizom značajnih avangardnih književnik i likovnih umjetnika toga vremena koji su vrlo brzo postali suradnicima *Zenita* – internacionalnog časopisa uključenog u mrežu srodnih glasila iz drugih europskih kulturnih središta. U *Zenitu* su tako kontinuirano objavljivani relevantni tekstovi o ekspresionizmu (prilozi kruga autora oko časopisa *Der Sturm* Herwartha Waldena, tekstovi Ivana Golla i Claire Goll), o dadaizmu (prilozi Raoula Hausmanna, Georga Grosza), futurizmu (Filipo Tomasso Marinetti), konstruktivizmu (Lajos Kassák), apstraktnoj umjetnosti (Vasilij Kandinski, Kazimir Maljevič, Theo Van Doesburg). Veliki broj *Zenitovih* priloga činili su i poetski tekstovi (Velimir Hlebnjikov, Vladimir Majakovski, Aleksandar Blok, Sergej Jesenjin, Jaroslav Seifert), te napisi o kazalištu i plesu (Aleksandar Tairov), o filmu (Jean Epstein) ili arhitekturi (Walter Gropius). Većina inozemnih priloga objavljena je na izvornom jeziku, a prilozi domaćih autora otiskivani su i latiničnim i ćiriličnim pismom. Osim Micića, koji objavljuje svoje tekstove u svim brojevima časopisa, krug suradnika iz Hrvatske i ostalih sastavnica Kraljevine SHS širio se i sužavao prema njegovim trenutačnim sklonostima, a gotovo svaki broj pratili su sukobi unutar zenitističkog pokreta, kao i srazovi s predstavnicima drukčijih umjetničkih i filozofskih nazora. Među značajnijim priložima domaćih autora treba istaknuti dadaističke tekstove Dragana Aleksića¹³ i Tune Milinkovića,¹⁴ napise o filmu Boška Tokina,¹⁵ poeziju Branka Ve Poljanskog,¹⁶ Andre Jutronića¹⁷ i Marijana Mikca¹⁸ te brojne likovne priloge Vilka Gecana,¹⁹ Vinka Foretića – Visa,²⁰ Josipa Seissela (Jo Klek),²¹ Mihaila S. Petrova²² i Jovana Bijelića²³.



- ¹² *Ritmi mojih slutnji*, Zagreb 1919.; *Spas duše*, Zagreb 1920.; *Istočni greh*, Zagreb 1920.
- ¹³ “Dadaizam”, *Zenit* 3, 1921: 6; “Okolosvetski portret”, *Zenit* 4, 1921: 10-11. “Kurt Schwitters dada”, *Zenit* 5, 1921: 4-6; “B-pesma-B”, *Zenit* 8, 1921: 6; “Tatlin. HP/s + Čovek”, *Zenit* 9, 1921: 8-9; “Fabrika lokota”, *Zenit* 11, 1922: 3; “Lud je čovek”, *Zenit* 12, 1922: 9-11; “Pištaljka ide ulicom i gosp. Tipka”, *Zenit* 13, 1922: 20-22.
- ¹⁴ “Na zaleđu kino-filma”, *Zenit* 9, 1921: 12-13; “Etapna postaja severni pol”, *Zenit* 11, 1922: 6.

Ljubomir Micić, *Istočni greh*. Naslovna stranica: Vilko Gecan Zagreb, 1920. Privatna zbirka, Zagreb



Uz časopis, Micić je pokrenuo i “Biblioteku Zenit” u kojoj je objavljeno ukupno 12 naslova. Prvo izdanje u toj biblioteci bio je “Manifest zenitizma” (1921.), kojeg slijede knjige pjesama Ivana Golla *Paris brennt* (1921.), Ljubomira Micića *Stotinu vam bogova* (1922.), *Aeroplan bez motora* (1925), *Antievropa* (1926.), zbirke Branka Ve Poljanskog *77 samoubica* (1923.), *Panika pod suncem* (1924.), *Tumbe* (1926.), pjesničke zbirke Marijana Mikca *Efekt na defektu* (1923.), *Fenomen majmuna* (1925.), knjiga Mite Dimitrijevića *Mida Metafizika ničega* (1926.) objavljena kao rad anonimnog autora, te reprezentativni likovni album *Archipenko - Plastique nouvelle* iz 1923. godine s pregovorom Ljubomira

Ivan Goll, *Paris Brennt*
Biblioteka Zenit 2,
Zagreb 1921.
Privatna zbirka, Zagreb

Ljubomir Micić,
Kola za spasavanje
Biblioteka Zenit 3,
Zagreb 1922.
Privatna zbirka, Zagreb

Mićića. Svu svoju energiju i materijalna sredstva Mićić je ulagao u stalno propagiranje “ideologije” zenitizma i širenje kruga suradnika. Činjenica je, međutim, da je, zahvaljujući njegovu temperamentu, taj krug bio vrlo promjenjiv i nestabilan te da je Mićić povremeno ostajao posve usamljen u svojim naporima.

Najznačajniji doprinos časopisa *Zenit* lokalnoj kulturnoj sceni jest nastojanje na njezinu otvaranju prema radikalnijim oblicima umjetničke prakse i drukčijem razumijevanju umjetnosti što ga podupiru brojni tekstovi i informacije iz pera najistaknutijih pripadnika (pojedinačnih autora i umjetničkih grupa) internacionalne avangarde. Istovremeno, *Zenit* je svoj medijski prostor ponudio i nizu hrvatskih umjetnika u čijem radu uredništvo časopisa prepoznaje sličnu umjetničku orijentaciju ili barem određenu sklonost prema konstruktivnijem, racionalnijem pristupu problemima umjetničkog oblikovanja. Već i samo shvaćanje medija časopisa kao umjetničke forme, odnosno kao cjelovitog umjetničkog djela po sebi, značajna je inovacija dotad posve nepoznata u hrvatskoj međuratnoj umjetnosti. Naime, za razliku od ostalih književnih i likovnih časopisa koji uz svoje priloge rijetko donose reprodukcije likovnih djela, *Zenit* je grafički oblikovan kao kolaž u kojem je jukstaponirana vizualna i tekstualna građa uobličena primjenom konstruktivističkih tipografskih rješenja. Osim reprodukcija djela inozemnih i domaćih likovnih umjetnika Leopolda Survagea, Alberta Gleizesa, Vladimira Tatlina, Georga Grosza, Roberta Delaunaya, Aleksandra Archipenka, Pabla Picassa, Vasilija Kandinskog ili Josipa Seissela, vizualnoj atraktivnosti časopisa doprinose i brojni grafički prilozi autora kao što su Lajos Kassák, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Karel Teige, Louis Lozowick, Vilko Gecan i Mihailo S. Petrov. U vizualnom, ali i sadržajnom smislu, posebno se ističe *Zenit* br. 17-18 iz

Leopold Survage, La Ville,
naslovnica Zenita br. 6,
Zagreb 1921.
Privatna zbirka, Zagreb



ORIENT → OCCIDENT

Poštarina plaćena

МЕЂУНАРОДНИ ЧАСОПИС ЗА НОВУ УМЕТНОСТ
REVUE INTERNATIONALE POUR L'ART NOUVEAU

BR. 15 JUNI GOD. II



L. Kassák — Wien

Linorez

ZENIT

UREDNIK DIRECTEUR
LJUBOMIR MICIĆ

ЗЕНИТ

Sadržaj: V. Poljanski / Nihilizm — Lj. Micić / O estetiци purizma — Хлебников / Песма — N. Walden / Gedichte — S. Živanović / Zdravo Savremenice — Bršadino mio ligno Vieno — Esperanto — E. Dundek / Dekonstrukcija — Tcheng-Loh / L. Cheval — Lj. Micić / Protiv jugosl. antirusizma — L. Dymeš / Horká píseň v život — Lj. M. / O elektro-geniiju Nikoli Tesli — Marinetti — Miciću — V. Poljanski / Fahrt nach Brasilien — A. Čebular / V Parku V. Jugosl. Izložba u Beogradu — Pozorište Pomičnih lutaka — D. H. K. Društvo Hrvatskih Pisara — Prosvetna politika i progon Ljubomira Micića — Iz Zenitističkog kriminala — Od uredništva.

Reprodukcije:

Robert Delaunay / La Tour 1910 — Lajos Kassák / Linorez

Lajos Kassák, Linorez,
naslovnica Zenita
br. 15, Zagreb 1922.
Privatna zbirka,
Zagreb

ZAGREB - S. H. S. - STARČEVIĆ TRG 10

ZENIT

BEOGRAD

S. H. S.

ЗАГРЕБ

МЕЂУНАРОДНИ ЧАСОПИС
ЗА ЗЕНИТИЗАМ И НОВУ УМЕТНОСТ
REVUE INTERNATIONALE
POUR LE ZENITISME ET L'ART NOUVEAU



EL. LISITSKI

== ruska nova umetnost ==

El Lissitzky, Zenit RS,
naslovnica Zenita
br. 17-18, Zagreb 1922.
Privatna zbirka,
Zagreb

1922. godine posvećen “ruskoj novoj umjetnosti”. Uredili su ga Ilja Erenburg i El Lissitzky, koji je i autor grafičkog rješenja naslovnice. Uz reprodukcije ključnih djela ruske avangarde (Lissitzky, Rodčenko, Tatlin, Maljevič i dr.), u tom je broju objavljen i niz književnih priloga (poezija Hlebnjikova²⁴ i Majakovskog²⁵), Maljevičev manifest,²⁶ članak o suvremenom teatru Tairova²⁷ te sintetički tekst Ilje Erenburga i El Lissitzkog o recentnoj ruskoj umjetnosti napisan upravo za taj broj *Zenita*.²⁸

²⁴ “Pobeda nad solncem”, *Zenit* 17-18, 1922: 49.

²⁵ “Slušajte hulje!”, *Zenit* 17-18, 1922: 49-50.

²⁶ “Zakoni nove umetnosti”, *Zenit* 17-18, 1922: 53-54.

²⁷ “Pozorište je kolektivna umetnost”, *Zenit* 17-18, 1922: 55-56.



László Moholy-Nagy,
Linorez,
naslovnica Zenita
br. 19-20, Zagreb 1922.
Privatna zbirka, Zagreb

Karel Teige, Ljeto,
ilustracija u Zenitu br. 6,
Zagreb 1921.
Privatna zbirka, Zagreb



Istovremeno sa zenitizmom, na hrvatskoj se likovnoj sceni odvijala i aktivnost dadaista. U početku su dadaizam i zenitizam dijelili stranice časopisa *Zenit*, no ubrzo je došlo do žestokog sukoba između njihovih glavnih protagonista i razdvajanja tih dvaju likovnih fenomena. U drugom broju *Zenita* objavljenom u ožujku 1921. godine, Ljubomir Micić, pod pseudonimom “Zenitista” objavljuje kratki tekst “Dada – dadaizam”²⁹ u kojem kao posebna obilježja dadaizma ističe revolt, eksces, nihilizam, odnos “nesvjesnog” prema “svjesnom” i prezir prema modernoj umjetnosti. Micić pritom naglašava kako je jedan od najvažnijih ciljeva dadaista stvaranje novog jezika umjetnosti, a kao primjer navodi Aragonovu pjesmu “Suicide”, ne navodeći ime autora. Na kraju članka, Micić iskazuje eksplicitno negativan stav prema takvoj umjetničkoj orijentaciji, tvrdnjom da je dadaistički pokret velika “komedija, moda i zabava”, ali nije “religija, uvjerenje i nova umjetnost”. No usprkos takvom, izrazito negativnom stavu, napominje da će u sljedećem broju časopisa *Zenit* biti objavljen članak o dadaizmu. Najavljeni tekst izlazi idućeg mjeseca, a njegov autor bio je Dragan Aleksić, student slavistike Sveučilišta u Pragu.³⁰ Pisan je u formi manifesta koji sačinjava niz nelogičnih rečenica, a između početne tvrdnje “Umetnost beše čama, dosada” i završnog usklika “Sve je dada!”, navode se sva relevantna imena internacionalnog dadaizma (Kurt Schwitters, Walter Serner, Melchior Vischer, Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck). Uz tekst su objavljene i dvije dadaističke pjesme istog autora. U narednim brojevima Aleksić postaje stalni suradnik *Zenita*, objavljuje dadaističke tekstove, pjesme i drame, a posebno zanimljivi bio je njegov članak posvećeni radu Kurta Schwittersa³¹ i Vladimira Tatlina.³²

Najagilniji Micićev suradnik bio je njegov brat Branko, koji objavljuje pod pseudonimima “Virgil”, “Valerij” ili “Branko

²⁸ “Ruska nova umetnost”, *Zenit* 17-18, 1922: 50-52.

²⁹ *Zenit* 2, 1921: 17.

³⁰ “Dadaizam”, *Zenit* 3, 1921: 6.

³¹ “Kurt Schwitters dada”, *Zenit* 5, 1921: 4-6.

³² “Tatlin. HP/s + Čovek”, *Zenit* 9, 1921: 8-9.

godine,³⁴ dvojica umjetnika organizirat će u tom gradu i svoj javni nastup, kojim propagiraju zenitizam i dadaizam. Iako nisu prisustvovali spomenutim nastupima njemačkih umjetnika, nesumnjivo je da su Poljanski i Aleksić o njima bili vrlo dobro informirani, a informacija se vjerojatno odnosila ne samo na sadržaj, nego i na formu tih javnih nastupa koja je, budući bliska cabaretu, otkrivala izrazite simpatije avangardnih umjetnika prema popularnoj kulturi. Prihvaćajući takav oblik djelovanja, Aleksić i Poljanski u njega uključuju i metode komunikacije bliske političkoj agitaciji. Njihovo “predavanje” održano je u jugoslavenskoj sali u Štepanskoj ulici u Pragu, vjerojatno u lipnju 1921. godine, a prema Aleksićevom opisu tog događaja,³⁵ dvojica umjetnika nastupila su pred tisuću slušača i izazvala kaos u publici.

³⁴ Matthew S. Witkovsky, “Chronology”, u: Leash Dickerman, *Dada*, Washington: National Gallery of Art, 2006: 416-460.

³⁵ “Vodnik dadaističke čete”, *Vreme* 3243, 1931., citirano prema: Dragan Aleksić, *Dada tank*, Beograd: Nolit, 1978: 104-105.

Kinofon br. 10,
Zagreb 1922.
Privatna zbirka,
Zagreb

Tipografska
ilustracija
u Kinofonu br. 4,
Zagreb 1922.
Privatna zbirka,
Zagreb





V. POLJANŠKI

DaDa - JoK KOMPOZICIJA

Svi prilozi ilustrirani su fotografijama Poljanskog i Micića te reprodukcijama kolaža i slika Poljanskog i Petra Bauka, zagrebačkog krojača i umjetnika. Premda je namjera časopisa bila istaknuti zenitizam i negirati dadaizam, Poljanski je realizirao vrhunsko dadaističko (ili anti-dadaističko) djelo, što je primjer paradoksa kojega često susrećemo u djelovanju avangardnih umjetnika. Sličnim se postupkom Kurt Schwitters distancirao od berlinske dadaističke središnjice, te realizirao vlastiti, cjelovit avangardni projekt *Merz*. Aleksićev časopis *Dada Tank* izlazi iz



Dada Tank,
Zagreb 1922.
Privatna zbirka,
Zagreb

tiska u Zagrebu tijekom lipnja 1922., a u rujnu ga slijedi *Dada Jazz*. U oba časopisa objavljen je niz priloga međunarodne dadaističke scene – od Tristana Tzara, Kurta Schwittersa, Richarda Huelsenbecka, do dvojice mađarskih pjesnika koji objavljuju pod pseudonimima “Erwin Ender” i “Adam Csont”. Ostali suradnici, osim Aleksića, bili su Nac Singer, “Fer Mill” (pseudonim Tune Milinkovića), Mihailo S. Petrov, Vido Lastov i Jim Rad. Prilozi inozemnih autora tiskani su u prijevodima ili, kao u slučaju Tzarinih tekstova objavljenih u *Dada Jazz*-u, na francuskom jeziku. Sva tri spomenuta časopisa realizirana su kao cjelovito, kolažno dadaističko djelo. Tako tekstove, uobličene radikalnim tipografskim postupcima, prate i s njima se isprepleću vizualna djela (slike, kolaži, fotografije, grafike). Riječ je o postupku, koji radikalno dekonstruira uobičajenu časopisnu formu, a najupečatljivije je primijenjen u oblikovanju časopisa *Dada Jok*, koji je, umjesto klasičnog prijeloma sa stranicama što se listaju, tiskan na jednom listu velikog formata preklapljenom na način reklamnog prospekta. Sličnu formu kasnije je primijenio Theo van Doesburg pri dizajniranju dadaističkog časopisa *Mecano*.³⁷

Značaj časopisa *Zenit*, *Dada Jok*, *Dada Tank* i *Dada Jazz* prelazi granice lokalne sredine. Osim što su odigrali ključnu ulogu u propagiranju internacionalnih avangardi u Hrvatskoj, postali su i dijelom produkcije umjetničke mreže srednjoeuropskih umjetničkih avangardi. Oblikovani su kao cjelovito umjetničko djelo koje objedinjuje proširene pojmove književnosti i vizualne umjetnosti, što je obilježje koje ih približava nizu sličnih, istovremenih avangardnih umjetničkih djela u drugim europskim sredinama. Sva ta glasila, zajedno s njihovim urednicima i suradnicima, odigrala su ključnu ulogu u procesu afirmacije novih oblika umjetničkog ponašanja i djelovanja, ali

³⁷ Vidi reprint *Mecano nos*, 1 – 4/5, Leiden 1922 – 1923 (Vaduz: Quarto Press, 1979).

i u paralelnom procesu radikalizacije određenih problema koji su i prije bili aktualni na hrvatskoj likovnoj sceni. Osim što su bili književnici, Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski i Dragan Aleksić djelovali su i kao vizualni, odnosno scenski umjetnici.

Ljubomir Micić je tako, 1922 godine, počeo prikupljati zbirku djela inozemnih i domaćih avangardnih umjetnika stvarajući *Zenitovu međunarodnu galeriju nove umjetnosti*. Prvi postav Galerije mogao se vidjeti u redakciji *Zenita* u Zagrebu krajem 1922 godine, a uključivao je djela Archipenka, Delaunaya, Gleizesa, Grisa, Lisickog, Larionova, Moholy-Nagyja, Teigea i drugih. Bio je to jedinstven i radikalan pothvat s obzirom na činjenicu da se originalna djela predstavnika europske avangarde nisu do tada mogla vidjeti u Hrvatskoj, a situacija se – uz određene izuzetke – neće značajnije promijeniti niti u narednim desetljećima. Druga javna prezentacija Micićeve zbirke odigrala se u siječnju 1923 godine u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu, a prvotnom postavu tad su dodana još i djela Vilka Gecana. Micić je ubrzo nakon toga napustio Zagreb i iduće, 1924. godine, prezentirao cijelu kolekciju sakupljenih djela u Muzičkoj Sali Stanković u Beogradu. Jedan od autora koji je nastupio na toj izložbi pod pseudonimom Jo Klek, bio je i mladi zagrebački umjetnik Josip Seissel.

Josip Seissel autor je niza apstraktnih i konstruktivističkih kolaža nastalih između 1922. i 1925. godine, u doba njegove intenzivne suradnje s Ljubomirom Micićem. Ključan Seisselov rad je *Pafama* (1922.), radikalno apstraktno djelo nastalo pod utjecajem ruskog konstruktivizma. Seisselovi radovi reproducirani su na stranicama *Zenita* i izlagani, osim u Beogradu, na izložbama u Bukureštu, Bielefeldu i Moskvi. Osim Seissela, jedan od najzastupljenijih autora na stranicama *Zenita* bio je Branko Ve Poljanski. Njegovi dadaistički kolaži,

Dragan Aleksić,
Obilatosti berze creva,
Dada Tank, Zagreb 1922.
Privatna zbirka, Zagreb

Obilato **STI** **BERZE**
CREVA

BOHAJO TET. TRUST 995
VEHOUmix. 398 LAHIU Bet. ret. 690
KAITAU WOC. OF WORLD 950 Poloo

RADITI DA
BACIMO

RiKU

novo pelensko
mekanizovanje

B.

Cendrars



SUHA BERZA OD
ZANZIBARA

vera
te POLyp

OR lon
polype de
vudeau

Mnogo letava

6 kotača
konvertora

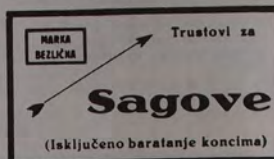
mery Tau

Adaptacija svih
polipa tihoga
okeana



POLYP - VUDEAU - TRUST

1388



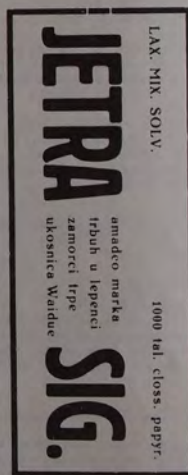
G. G. crnci
belci
crn-belci !

Pozor!

sve ribe viču motor
paziti ribe tuljane
mesta mechanic-ian.
Korari TorATI!

(Fabrica de Milano)

SVA KOPLJA VAN!



Dragan Aleksić

upotpunjeni tekstovima, strukturirani su kao kolažirane ilustracije iz matematičkih i anatomskih knjiga. Drugi aspekt likovne djelatnosti Poljanskog obuhvaća inventivni dizajn knjiga iz “Biblioteke Zenit”. Posebno atraktivno i radikalno oblikovao je knjige *Stotinu vam bogova*, *77 samoubica* i *Efekt na defektu*. Zabilježen je i podatak da je Aleksić 1922. godine realizirao i izložio u Osijeku jedno dadaističko djelo, reljef naslovljen *Projekcija ljubavi na Mjesec* o kojem nemamo nikakvih drugih podataka. Aleksićeva pjesma *Obilatosti berze creva* najradikalniji je primjer vizualnog oblikovanja teksta prema Marinettijevom principu “riječi u prostoru”, kojeg kasnije često susrećemo kod kubofuturista, dadaista i konstruktivista.

Navedeni autori realizirali su, osim svoji književnih i likovnih aktivnosti i nekoliko avangardnih scenskih predstava. Tako je, nakon nastupa u Pragu, s grupom istomišljenika iz Vinkovaca i Beograda (Slavko Šlezinger, Vido Lastov, Mihailo S. Petrov, Mirko Reich, Tuna Milinković i drugi) Dragan Aleksić organizirao dadaističku matineju u Osijeku u kolovozu 1922. godine. Uz predavanje i recitiranje dadaističke poezije izvedene su tom prilikom dadaističke drame i izložena likovna djela, a uz originalna ostvarenja Petrova i Aleksića, pokazane su reprodukcije radova Raoula Hausmanna, Francisa Picabije, a možda i Hansa Arpa, odnosno Lászla Moholy-Nagyja.³⁸ Takva metoda komunikacije s publikom imala je karakter ekscesne avangardne geste usmjerene propitivanju umjetničkog djela kao neponovljivog, originalnog estetskog objekta, a identičan postupak primijenili su nešto ranije berlinski dadaisti na izložbi *Dada-Messe* iz 1920. godine.

Najcjelovitije scensko djelo zenitizma realizirao je u prosincu 1922. godine Josip Seissel, zajedno s grupom svojih školskih prijatelja okupljenih u *Akademski klub Traveller* u

³⁸ Ivan Flod, “Dada. Povodom dadaističke matineje održane 20. VIII 1922. u Royal-kinu”, *Hrvatska obrana* 187, 21. kolovoza 1922:2-3.

gombaoni Prve realne gimnazije u Zagrebu. Djelo se sastojalo od tekstova Ljubomira Micića, Branka Ve Poljanskog, Marinettija i Golla, a njegovo izvođenje bilo je upotpunjeno svjetlosnim efektima, plesom, sviranjem vergla, harmonike, klavira i bubnjanjem. Seissel je za tu predstavu napravio plakat, realizirao scenografiju i kostime. Sudimo li po reprodukcijama tih kostima i zavjese,³⁹ Seissel je ostvario djela bliska najradikalnijim ostvarenjima ruskog avangardnog teatra. Predstava je rezultirala prvorazrednim društvenim skandalom i isključenjem svih njezinih sudionika iz škole. Specifični oblikom scenske djelatnosti mogu se smatrati “zenitističke matineje” i “zenitistička večernja” (propagandna predavanja) što ih je tijekom 1923. u Petrinji, Sisku i Topuskom organizirao Marijan Mikac.

Zbog nerazumijevanja sredine i žestokog osporavanja njihovih avangardnih stajališta, aktivnosti zenitista u Hrvatskoj bile su kratkoga daha i bez značajnijeg utjecaja na lokalnu umjetničku scenu. Sagledane s primjerene vremenske distance, one se danas ukazuju kao uzbudljiv i nekoherentan niz događaja koji pravovremeno ukazuje na potrebu promjene stanja na nacionalnoj likovnoj sceni 20-ih godina. Zbog niza vrlo složenih kulturno-historijskih razloga, individualni napori i dosezi spomenutih avangardnih umjetnika nisu se mogli uklopiti u tradicionalističke okvire nacionalne kulture. No iz današnje perspektive njihov doprinos povijesti hrvatske umjetnosti bez sumnje je od izuzetne važnosti, inventivan i suglasan duhu vremena u kojem je nastao.

³⁹ “Zenitističko pozorište. Zavesa zenitističkog pozorišta”, *Zenit* 24, 1923: n.p.

Daina Glavočić

D'Annunzio
i riječki
futurizam

Umjetnici iz rubnih europskih regija, kojima pripada i Hrvatska, te posebice međuratna Rijeka, često bivaju potisnuti u svoju provincijsku zatvorenost radeći pod utjecajima izvana, nerijetko lišenim kritičke svijesti. Rezultat su neobične, “iščašene” pojave s margina vladajućih umjetničkih tokova. Unatoč svemu, takva se umjetnost iskazuje sa stanovitom dozom originalnosti, zanimljiva upravo zbog te svoje posebnosti, osobnosti i istraživačkog duha lišenog neke jače paske središta. Isprva zanemarivana, takva je međuratna umjetnost s margina važnih događanja i stilskog diktata, a daleko od svjetala pozornice, iznjedrila nove vrijednosti i zanimljivosti, specifičnosti i posebnosti, uplevši i lokalne, pučke elemente te je danas predmetom izučavanja sa zamjetno liberalnijim prihvaćanjem mnogih nekorektnosti stila.

Rijeka je grad burne i zanimljive povijesno-političke prošlosti, što je bitno utjecalo na sastav stanovništva, običaje, govor, međudržavne pa i međuljudske odnose. Tu su se miješali domaći nacionalni elementi (hrvatski) s osvajačkim (mađarskim, talijanskim), pa su i životni tokovi bili povremeno burniji, napetiji ili ležerniji, ovisno o prevladavajućoj političkoj

struji. Izgleda da je između 1924. i 1945. nametnuta državna granica na uskoj Rječini bila učinkovita prepreka miješanju dviju kultura, jezika i svijetova – slavenskoga i romanskoga. Riječki umjetnici - Fijumani¹ - koji su u Rijeci živjeli i stvarali, nisu razumjeli hrvatski premda su se u svakodnevnom životu s njime susretali, a nisu imali nikakve potrebe prelaziti granicu prema Hrvatskoj, odlaziti u Zagreb niti komunicirati s njegovom kulturnom scenom. Bili su rođenjem, odgojem, obrazovanjem, kulturom i duhom okrenuti Italiji, svojoj domovini (premda ih je ona marginalizirala), iz koje su crpili inspiraciju, stvaralačke uzore i poticaje, pa sva kulturno-umjetnička događanja u glavnom gradu Hrvatske i raznolike likovne pojave, ma kako zanimljive bile, ni izdaleka nisu imale utjecaja na zbivanja u Rijeci.²

Militantnim upadom u Rijeku rujna 1919. i vojnom upravom do početka 1921., kontroverzni je poeta-ratnik Gabriele D'Annunzio svojim osebujnim likom i djelovanjem uzburkao ne samo lokalne političare i vojne formacije, već i prosvjetno-kulturni i umjetnički, posebno damski, građanski milje Rijeke. Malen rastom, D'Annunzio je velikom i neobjašnjivom mentalnom snagom, svojom idejom "Italia-Patria" i težnjom da potalijanči sve i svakoga u svim područjima života i rada, uspješno zarazio, inspirirao i aktivirao ne samo svoju vojnu družinu arditu, već naklonjene mu sve slojeve riječkoga, pretežito visokog društva, te uspio uz pomoć odanih mu razuzdanih legionara, 1920. stvoriti posebnu protofašističku Riječku držav(ic)u. Ubrzo je, poražen službenom talijanskom vojskom, morao napustiti Rijeku, taj voljeni i, kako ga je zvao, "napaćeni grad" (*città holocausta*) koji je 1924. anektiran Italiji.

- ¹ Od talijanskoga naziva za Rijeku – Fiume – dolazi pojam "Fiumani", koji označava njegove stanovnike talijanske nacionalnosti.
- ² Razdoblje neposredno po završetku Prvoga i između dvaju svjetskih ratova, osobito početak trećeg desetljeća 20. stoljeća, vrijeme je žestokih sukoba motiviranih političkim interesima Italije, koja je bila najviše zainteresirana za posjedovanje Rijeke. U tome su je snažno podržavale političke grupacije u samome gradu i iz redova Talijana i iz redova riječkih mađarona, koji su im se priklonili, kao i iz redova domaćih pristalica talijanske uprave. Svi zajedno, tražili su priključenje Rijeke "domovini" – Kraljevini Italiji – što se na koncu, i dogodilo 1924. godine.

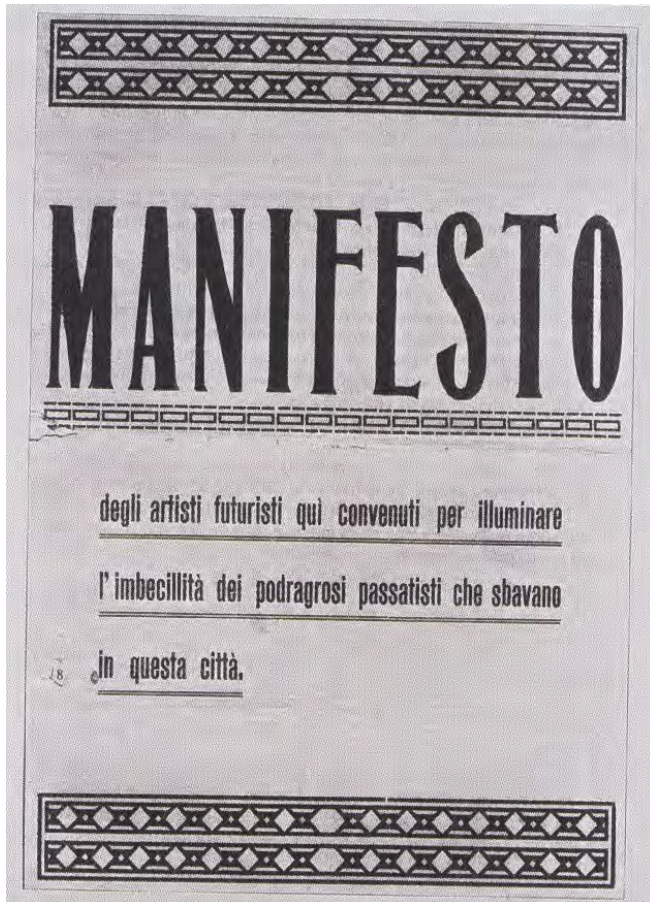
Futurizam u Rijeci

O futurističkom se razdoblju u Rijeci malo zna izvan nje, premda su o tome razdoblju u svojim memoarskim objavama pisali izravni sudionici, neki talijanski stručnjaci, ali i neki istaknuti riječki kulturnjaci poput Ervina Dubrovića,³ Irvina Lukežića⁴



- ³ Ervin Dubrović, "D'Annunzijev 'pasatizam' i Marinettijev futurizam", u: E. Dubrović, *Na kraju stoljeća*, Rijeka: ICR, 1996: 33-38.
- ⁴ Irvin Lukežić, "Sablast futurizma lebdi nad Rijekom", *Novi list-Mediteran* 320, 20. 5. 2001: 7.

Skupina riječkih futurista, oko 1919.



- 5 Aljoša Pužar, “Pisani tragovi riječkog futurizma”, Zbornik radova međunarodnoga znanstvenog skupa *Riječki filološki dani*, Rijeka, 1998.
- 6 Darko Glavan, “Od karnevala do revolucije (Futurizam u Rijeci 1914-1920)”, tekst u katalogu izložbe *Fijumani – riječka situacija 1920-1940*, Rijeka: MMSU, 14. 12. 2006 – 18. 02. 2007.

Naslovnica manifesta riječkih futurista, 1919.

ili Aljoše Pužara,⁵ od kojih svaki na svoj način osvjetljava neku dimenziju futurističkog razdoblja u Rijeci. Za potrebe kataloškog prikaza kulturne atmosfere u Rijeci između dvaju svjetskih ratova za izložbu *Fijumani, Riječka situacija 1920-1940* treba navesti tekst Darka Glavana o futurizmu u Rijeci u D’Annunzijevo vrijeme,⁶ dakle, neposredno pred razdobljem obuhvaćenim izložbom. Taj tekst polazi od tzv. *riječkog manifesta*



Guido
Keller

koji nije datiran, pa ga se prema nekim (dvojbjenim) podacima datira u 1914. ili pak 1919.,⁷ a prema tumačenju Claudije Salaris iznesenom u knjizi *Alla festa della rivoluzione*,⁸ riječ je o karnevalskom, šaljivom tekstu u futurističkom stilu. No Pužarevo tumačenje i analiza riječkoga *Manifesta umjetnika futurista pridošlih ovamo da rasvijetle slaboumnost kostobolnih pasatista koji sline u ovom gradu*,⁹ kao i njegov zaključak da je “Riječki futuristički manifest jedini do danas poznat izvorni čisto futuristički manifest tiskan na hrvatskom tlu”¹⁰ čine se primjerenijim. Osim toga, njegovo objašnjenje čini tu tiskovinu i dodatno zanimljivom, skrećući pozornost na deklariranje futurizma kao ekstremne struje protivne svakoj kontroli, priklonjene intenzivnom aktivnom životu, slobodnoj ljubavi i veselju, ukidanju vojne hijerarhije te ocrnjivanju svega što je suprotno takvim stajalištima, a pri čemu se posebno negativno apostrofira riječki pjesnik Bruno Neri,¹¹ koji je, po odlasku futurista, bio jednom od pokretačkih figura riječke avangardne likovne scene.

Među D’Annunzijevim uniformiranim pristalicama, došlo je iz Italije nekoliko istomišljenika i sljedbenika futurističkih ideja Filippa Tommasa Marinettija. Opčinjeni strojno-tehnološkim invencijama, brzinom i razvojem aviona, automobilzma, željni bučnijeg i ubrzanijeg životnog tempa futuristi su baš u političkom kaosu Riječke države koju je, prvi puta u svijetu, predvodio umjetnik - pjesnik, našli idealan prostor divulgacije svojih liberalnih futurističkih ideja o ratu kao *higijeni društva*, revolucionarnom obračunu s pasatističkim nasljeđem preživjele akademske umjetnosti i zastarjelog društva. Težili su stvaranju više dinamike u učmalom malograđanskom, ratom devastiranom gradiću kakvim je tada postala Rijeka na samoj udaljenoj granici Italije. Karizmatični je D’Annunzio u Rijeci

⁷ Na margini jednog od dva originalna manifesta, sačuvana u *Archivio museo storico di Fiume* u Rimu, rukom je napisan datum kojega je Darko Glavan pročitao kao “22. veljače 1914.”, a Aljoša Pužar kao “22. veljače 1919.”, no zadnja bi se znamenka mogla pročitati i kao broj 7.

⁸ Vidi drugu bilješku, na str. 226, uz peto poglavlje knjige Claudije Salaris, *Alla festa della rivoluzione*, Bologna: Il Mulino, 2002.

⁹ Puni naslov riječkog manifesta, tiskanog u riječkom zavodu Minerva, glasi: “*Manifesto degli artisti futuristi qui convenuti per illuminare l’imbecillità dei podagrosi passatisti che sbavano in questa città*” (7 nepaginiranih stranica).

¹⁰ Pužar (1998).

¹¹ Pravo ime Bruna Nerija, bilo je Francesco Drenig.

bio kreator atmosfere liberalnosti društva, promicanja novih odnosa (emancipacije žena, razvoda brakova, vojnog angažmana žena) tog, za njega, prihvatljiva ponašanja (razvoda, seksualnih sloboda, homoseksualnosti, uživanja droga, života usklađena s prirodom, vegetarijanstva), uz snažan osobni utjecaj na mase vatrenim govorima o novom ustroju. Kao međunarodno poznati pjesnik, D'Annunzio je magnetskom snagom privlačio međunarodne avanturiste, poklonike anarhije i futuriste radikalnog umjetničkog djelovanja koji su doprinjeli živosti sveopće upravno-političke dezorijentacije. Značajnije osobnosti ovih D'Annunzijeve poklonika i dužnosnika Riječke države bile su: danski glazbenik i filozof Léon Kochnitzky (zadužen za međunarodne odnose), publicist Henry Furst (predstavnik tiska) iz Amerike, sin bankara poljskog porijekla Ludovico Toeplitz (ministar vanjskih poslova), pisac Mario Carli, ekstremni ardit, politički najangažiraniji futurista, izdavač riječke novine *La testa di ferro* i pjesnik Giovanni Comisso, utemeljitelj *Yoge*¹² uz Guida Kellera, najbizarnijeg među svima - švicarskog aviopilota, naturiste, vegetarijanca, nepredvidljiva čudaka - gurua (pobočnik, akcijski sekretar), koji se po odlasku iz Rijeke, nakon višegodišnjeg avanturizma po svijetu, nakratko priključio futuristima u Rimu tek 1928. do svoje pogibije 1929.

Gostovanja raznih talijanskih intelektualca i politički obojenih futurista u D'Annunzijevoj Rijeci (tzv. *revolucionarni turizam*)¹³ započinju 1919. kratkotrajnim boravkom pokretača futurizma, Filippa Tommasa Marinettija. Odmah nakon marša iz Ronchija, oduševljen se pojavio u Rijeci (obljepljenoj natpisima "Italia o morte"), te radio stanicom na jahti *Guglielmo Marconi* odašiljao fjumanske vijesti u svijet. Djelovao je politički, a ne umjetnički, održavši par vatrenih agitatorskih govora u *Teatru Fenice*, kavani *Budaï* i baru *Hotela Lloyd*. Ubrzo u Rijeku dolazi

¹² Grupica D'Annunzijeve sljedbenika (legionara-intelektualaca), planirala je organizirati društvo mislećih ljudi i pokret pod imenom *Yoga – unione di spiriti liberi tendenti alla perfezione* (Zajednica slobodna duha što teži savršenstvu).

¹³ Termin "revolucionarni turizam" uvela je C. Salaris, (2002): 99.

pjesnik Mario Carli koji odmah uspostavlja *fascio futurista fumano*, te djeluje ne samo politički već i umjetnički. Krajem listopada, angažirajući nekoliko arditama organizira u čast arditama, 28. i 29. listopada 1919. u komunalnom kazalištu *Teatro Verdi* futurističku predstavu *Teatro Futurista Sintetico*. U novinskoj je najavi naglašeno da će futurist Mario Carli prije predstave dati publici objašnjenja prezentirajući po prvi puta riječkoj publici ovaj novi tip kazališta. No predstava je, kako je to već bilo i drugdje u Italiji uobičajeno, završila negodovanjem publike, sveopćim naguravanjem i napuštanjem prostora uz zvižduke¹⁴ te osudom gradske uprave. Sljedećeg se dana pojavio u *La Vedetta* nepotpisan članak *Futurismo e concordia* s rezolutnim protivljenjem tako divljim predstavama neponovljivih riječi i urlika, apelirajući na slogu koju ne treba remetiti nikakav futurizam ni antifuturizam o čemu je vodio brigu čak i vođa futurista Marinetti dok je boravio u Rijeci ne želeći ničim remetiti uredan, civiliziran život građana.¹⁵ Tu je vidljivo kako se u to vrijeme u Rijeci paralelno javljaju dvije tendencije: jedna vrlo tradicionalna i nacionalistička, (građanska, fujumanska) a druga transgresivna, anarhistička, razbarušena (futuristička, arditaska) koje su samo D'Annunziov autoritet i karizma držale pod kontrolom.

Futurističko društvo (Marinetti, Berchet, Keller, Scambelluri, Cerati, Vecchi, Guglielmino...), koje se okupilo u Rijeci u vrijeme D'Annunzijeve kratke vlade bilo je regrutirano iz sfere vojnog djelovanja, ali su mnogi otprije bili poznati na planu futurističke literarnosti, pišući novim tipografskim formama poeziju i romane, baveći se tiskanom riječju daleko više nego nego li likovnošću. U Rijeci je D'Annunzio financirao tiskanje tjednog glasila *La Testa di ferro*¹⁶ čiji je idejni inicijator i glavni urednik bio Mario Carli, a čiji je prvi broj izašao 1. veljače 1920. Nad

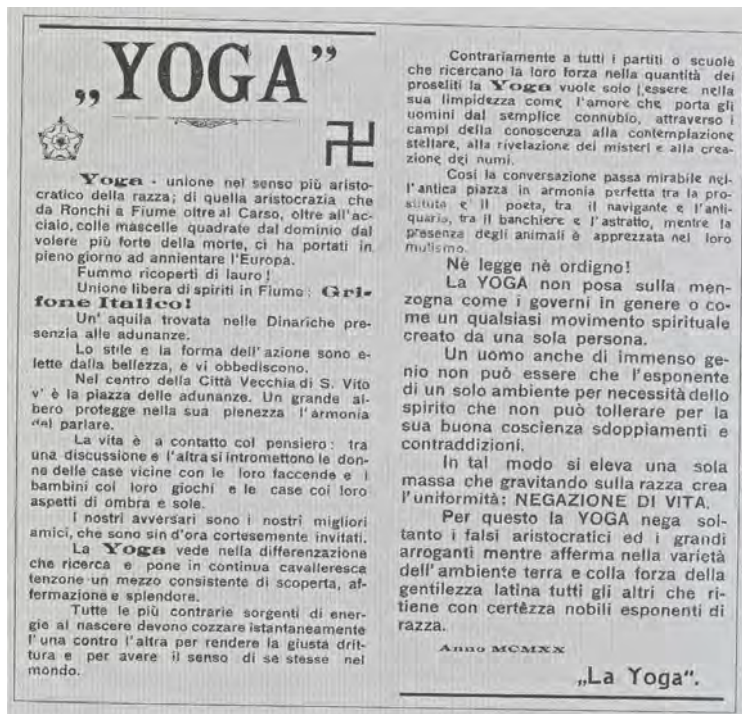
- ¹⁴ Vjerodostojne dokumenata o stvarnim umjetničkim futurističkim događanjima i artefaktima zasad nije moguće utvrditi, budući da su poslijeratni arhivi međuratne riječke vlasti razneseni i dijelom uništeni, a dnevne novine nisu pratile baš sva gradska događanja poput istupa futurista, koji su se, kao incidentni politički govori, održavali u kazališnim kućama, barovima, kavanama ili po trgovima.
- ¹⁵ "La Vedetta d'Italia", *Fiume* 56/1, 30. 10. 1929: 2.
- ¹⁶ Naslov *La Testa di ferro / Željezna glava*, aluzija je na ritualno brijanje glave pri "vatrenom krštenju" Kellerovih avijatičara.

naslovom je bila otisnuta crna silueta bojnog vozila s motom *Nije me briga*,¹⁷ kao izraz ardituskog odgoja i odlučnosti da napreduju bez obzira na sav rizik i opasnosti, a u podnaslovu je stajalo da je to “libera voce dei legionari di Fiume”¹⁸ u kojem je, uz političke, bilo i futurističkih literarnih priloga. Nakon završene fijumanske avanture u siječnju 1920. i preseljenja uredništva u Milano, od travnja do studenog 1920., u podnaslovu stoji “Giornale del fumanesimo”.¹⁹

- 17 *Me ne frego/ Nije me briga / ovaj motto, uz himnu Giovinezza i slogan Chi non è con me è contro di me, chi non è con noi è contro di noi* (Tko nije sa mnom protiv mene je, tko nije s nama protiv nas je) preuzimaju fašisti nakon svog osnivanja.
- 18 *Libera voce dei legionari di Fiume / Slobodan glas riječkih legionara.*
- 19 *Giornale del fumanesimo/ Novine fijumanstva.*



Naslovnica časopisa *La Testa di Ferro*, 1919.



Yoga, Rijeka,
1920.

Nekolicina ardičkih intelektualaca je u Rijeci pred ljeto 1920. osnovala društvo *Yoga*, avangardni pokret kao podršku revoluciji koju je proveo u politici D'Annunzio-umjetnik ostvarivši novu političku tvorevinu Slobodnu riječku državu.²⁰ Ovu je revoluciju odmah podržala berlinska *Dada*, zbog nekih sličnih odrednica (spontanost, nelogičnosti, destruktivnost, orijentalizam). Prilikom uobičajene proslave 15. lipnja, Dana sv. Vida, riječkog zaštitinika, koji je završavao svečanim tradicionalnim balom, pripadnici su *Yoge* reagirali zbornikom *Città di vita – Il ballo di S. Vito* u uredništvu Mina Somenzija, tiskanom na 16 stranica u kapucinskoj tiskari *Miriam*. Zbornik sadrži tekstove Kellera, Comissa Kochnitzkog, te apel riječkim ženama *Done!!!*

²⁰ Gabriele D'Annunzio, *“Fondiamo in Fiume d'Italia, nella Marca orientale d'Italia, lo Stato libero di Carnaro (...) il 12 settembre incomincerà la nostra vita nuova” / Ustanovimo u talijanskoj Rijeci, u istočnoj pokrajini Italije, Slobodnu državu Kvarnera (...) 12. rujna započnje naš novi život/, Milano: Mondadori, 1974.*

Među poklonicima nove riječke politike i avanturističkog miljea s maršem iz Ronchija pojavio se 1919. legionar Umberto Gnata²¹ koji se, osim slikarstvom, kiparstvom i arhitekturom, bavio inovatorskom zamisli aparata *sinkromofona* kojim bi se zvukovi i tonovi pretvarali u obojenu svjetlost prikazivanu na ekranu. Tu njegovu umjetničku opsesiju može se povezati s futurističkim pokušajima koje je provodio muzički futurist Luigi Russolo u svojoj *L'arte dei rumori* (1913.), izmišljajući za performanse instrumente za buku (*intonarumori*).

Rijeka je nakratko za neke ardite i legionare futuriste bila doslovno *Città di vita*. Izazovima građanstvu i stanovnicima Rijeke bila su uz mnoge ispade i razna društva poput onog *Circolo dell'Assurdo* i nadimci koja su bili u modi: *Fiamma*, *Fiammeta*, *Lodoletta*. Mnogi su od tih aktivista zbog svog ekstremizma u Rijeci boravili tek nekoliko mjeseci, nakon čega su zamoljeni da je napuste zauvijek (Carli, Kochnitzky), nastavivši svoje futurističko djelovanje u Milanu i drugdje. Ali, ni D'Annunzijeva država nije dugo potrajala, tek do intervencije talijanske regularne vojske i Krvavog Božića 1920., kada je Rijeke postala *Città di morte*.

Riječka međuratna likovna scena

Nakon futurističkog kaosa i odlaska arditske legionarske vojske iz grada, nakon aneksije Rijeke Italiji 1924., te nakon uspostave koliko toliko normalne životne kolotečine krajem trećeg desetljeća, nekolicina se riječkih mlađih umjetnika nametnula i bila željna novih ideja i novog izraza koji ih je sve zanimao, a kojeg možemo podvesti pod *lokalnu inačicu* (V. Maleković) odjeka centralnoeuropskih kubokonstruktivističkih težnji, kao i zemljopisno najbližeg područja utjecaja, sjevernotalijanske futurističke umjetnosti Venecije-Giulije i Friulija. S tog su

²¹ Umberto Gnata (Braganze 1879. - Rim 1955.) rano je ostao bez roditelja, učio slikati, te preselio u Torino gdje 1906. otvara studio. Kasnije upisuje Likovnu akademiju u Firenci (akt, klasa G. Fattori), a između 1911. i 1913. radi na oblikovanju *sinkromofona*, aparatu za sinkronizaciju tona i boje, kojim dospijeva u *Isis Film* u Genovi. Bavio se ilustracijom, slikarstvom, kiparstvom i arhitekturom. Kao tridesetsedmogodišnji dobrovoljac odlazi u Prvi svjetski rat, a na Krasu dolazi u kontakt s D'Annunzijem. Slijedi ga u osvajanju Rijeke gdje će procvati njegova politička i umjetnička karijera. Izradio je više ilustracija, slika i skulptura političkoga sadržaja, te 1924. i trijumfalni slavoluk za proslavu pripajanja Rijeke Italiji. Godine 1935. odlazi iz Rijeke u Veneciju, Genovu te konačno u Rim, u kojem će i umrijeti.

područja u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, preko izložaba i literature, na riječke autore utjecali umjetnici poput Giacoma Balle, Fortunata Depera, Prampolinija, Umberta Boccionija, Luigija Russoloa te neki tršćanski autori koji su u svojoj sredini bili u sličnom položaju kao i riječki, ali su do njih – s obzirom na Trstu bliža jača duhovna zračenja iz većih središta poput Milana, Gorice i Padove - utjecaji stizali brže, izravnije i snažnije.

Uzimajući u obzir riječku političku situaciju i pripadnost Mađarskoj prije Prvoga svjetskog rata te akademsko školovanje u Budimpešti dvaju najistaknutijih umjetnika tzv. riječke avangardne grupe, Romola Venuccija i Ladislaoa de Gaussa, ne treba isključiti ni utjecaj ideologije i načina rada mađarskog aktivizma, odnosno budimpeštanske grupe *Osmorice (Nyolcak: Berény, Cigány, Czóbel, Kernstock, Márffy, Orbán, Pór, Tihany)* koja je imala zapažene domaće i inozemne nastupe svojih predstavnika za koje se može pretpostaviti da su, kao i ažurni međunarodni časopisi *Ma* i *Tett*, bili poznati i nadobudnim riječkim studentima likovne Akademije u Budimpešti.

Iako je Rijeka oduvijek bila smještena na hrvatskom tlu, taj je grad zbog povijesnih zbivanja i politike povremeno bio izvan hrvatskih granica i uprave. Tako je bilo i u međuratnom razdoblju, kada je Rijeka potpala pod Italiju, pa s hrvatskom (zagrebačkom) likovnom scenom toga razdoblja, zbog političke situacije i zemljopisnih odrednica, nije imala gotovo nikakvih doticaja, kao ni s Pragom i tamošnjom pojavom vrlo zanimljivog češkog kubizma (B. Kubišta, E. Filla, O. Gutfreund, A. Prochazka, V. Beneš, J. Čapek, K. Teiges), s kojim su se neposredno susreli u svojim dužim ili kraćim boravcima onodobni zagrebački, odnosno hrvatski, umjetnici Uzelac, Varlaj, Gecan ili Trepše, sudionici poticajnog *Proljetnog salona*.

Riječka avangardna grupa

Za riječku likovnost važne su skupne i samostalne izložbe članova umjetničkog sindikata (*Sidacato Fascista di Belle Arti della Provincia del Carnaro – Fiume*²²) osnovanog 1928., u koji su trebali biti uključeni svi akademski obrazovani likovni stvaratelji kako bi plaćanjem članarine od 1935./1936. i poštivanjem pravila, mogli redovito izlagati na godišnjim gradskim izložbama, a u slučaju uspjeha, biti predstavljeni i na međugradskim, međuregionalnim i državnim izložbama Italije. Takvo sudioništvo omogućavalo im je osvajanje otkupnih i počasnih (novčanih) nagrada različitih razina, a time i veću prodajnu vrijednost slika.

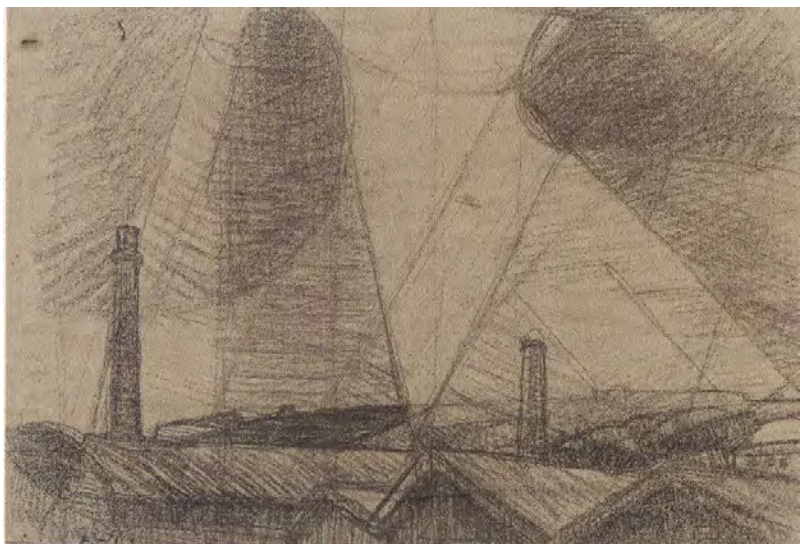
Istovremeno, neki mlađi, za politiku nezainteresirani, riječki umjetnici (Romolo Venucci, Ladislao de Gauss, Miranda Raicich, Maria Arnold, Anita Antoniazzo) borave na studijama izvan Rijeke, u obližnjim europskim zemljama i gradovima (Venecija, Milano, Firenca, Budimpešta, Graz, München), ostajući izvan svih turbulentnih političkih događanja 1919. i 1920. godine. Povratkom sa studija u Rijeku, nakon njena priključenja Italiji i uspostave talijanske uprave, bolji riječki likovnjaci, kao i oni privrženi režimu, u tim vremenima pronalaze svoje mjesto bilo kao sposobni i nadareni slobodni umjetnici ili kao djelatni aktivisti čvrste fašističke organizacije umjetničkih sindikata, koje je rimski režim korporativizma pomno organizacijski isplanirao i kapilarno sproveo od Rima do najudaljenije gradske sindikalne podružnice. Time je svim članovima sindikata umjetnika bilo omogućeno stvaranje, izlaganje, otkup djela i opstanak.

Iz tradicionalnog riječkog slikarskog prosjeka u međuraću je odskočila mala, avangardna skupina mlađih Riječana školovanih u Budimpešti (Romolo Venucci, Ladislao de Gauss), Firenci i

²² Riječki sindikat bio je jedna od sekcija Regionalnoga fašističkog umjetničkog sindikata Venecije Giulije, koji je, pak, bio dijelom udruženih regionalnih fašističkih umjetničkih sindikata triju Venecija. Imao je sjedište u Via Manzoni 1, a prvi tajnik, odnosno postavljeni povjerenik, bio je slikar Umberto Gnata.

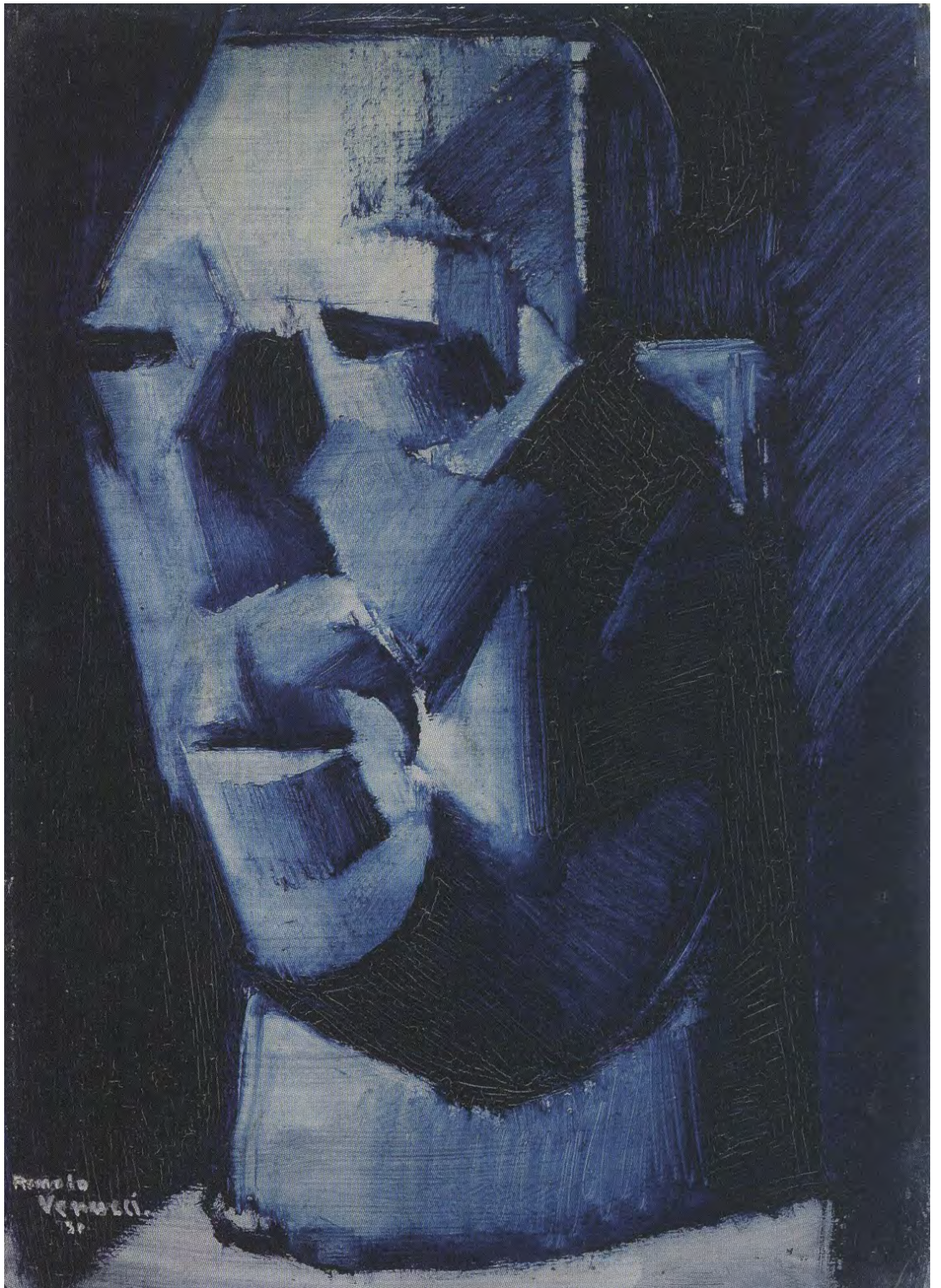


Romolo Venucci,
Dekomponirani
akt (figura cubista),
1927., Muzej
moderne i suvremene
umjetnosti, Rijeka



Romolo Venucci,
Tvornički dimnjaci,
1927., Muzej
moderne i suvremene
umjetnosti, Rijeka

Romolo Venucci,
Portret Francesca
Dreniga, 1935., Muzej
moderne i suvremene
umjetnosti, Rijeka





Münchenu (Maria Arnold, Miranda Raicich), Veneciji (Anita Antoniazzo-Bocchina i Odino Saftich) te drugdje u Europi (Sigfrido Pfau). Budući da se njihovo slikarstvo poprilično razlikovalo od uobičajene riječke konvencionalne likovne produkcije i standardnoga građanskog ukusa, ubrzo ih se počelo doživljavati kao organiziranu umjetničku skupinu okupljenu oko intelektualca, pjesnika, publicista, prevoditelja, prosvjetara i političkog aktivista Francesca Dreniga (alias Bruna Nerija).

Spomenuti riječki avangardni autori zbog umjetničkog su opredjeljenja, sličnih stavova i iskaza, organiziranjem agilnoga “riječkog avangardnog kruga” i učestalih grupnih nastupa, bili upućeni i na zajedničko izlaganje, čak i izdvojenu prostoriju unutar grupnih izložbi. Početkom 30-ih ta grupa riječkih “modernista” dobiva podršku i alternativni izložbeni prostor u fotografskoj radnji Emira Fantinija – dvoranu *Permanente*, u samom centru grada.

Romolo Venucci,
Strah, 1927.,
Muzej moderne
i suvremene
umjetnosti, Rijeka

Avangardnoj grupi, koja se oformila i djelovala u Rijeci u četvrtom desetljeću 20. st. pripadaju fijumanski akademski umjetnici Romolo Venucci, Ladislao de Gauss, Marija Arnold i Miranda Raicich te Anna Antoniazzo Bocchina fotografijama. Neka njihova djela (na pr. Venuccijev kubo-konstruktivistički ili futuristički crteži ugljenom, mračne slike *Pogreba*, *Dekomponirani akt*, portreti *Dreniga*, *Lodoletta* ili *Adolescent*) nisu mogla biti odmah shvaćena ni prihvaćena u riječkoj tradicionalnoj građanskoj sredini gdje su mjerilo ukusa bile standardne realističke vedute i marine, impresionistički ugođeni prikazi uljepšane stvarnosti, gdje su se cijenile i rado kupovale koloristički vedre slike riječkih motiva Carla i Marcella Ostrogovicha, te drugih prosječnih domaćih i gostujućih talijanskih slikara srednje i starije generacije.

Slikarstvo avangardne grupa obilježeno je snažnim, ekspresivnim crtežom i bojama te kubiziranim stilskim izrazom, uz natruhe nekih drugih, indirektno usvojenih strujanja srednjoeuropskog podrijetla (iz Njemačke, Rusije preko Češke ili Pariza te, osobito, Italije). Budući da se poprilično razlikovalo od uobičajene riječke konvencionalne likovne produkcije i standardnoga građanskog ukusa, nerijetko nastupi te riječke avangardne grupe izazivaju burne (negativne) reakcije publike i kritike. Jedini koji ih razumiju, zastupaju u tisku i tumače svojim pozitivnim kritikama jesu već spomenuti sugrađanin Francesco Drenig te Silvio Benco, priznati i uvaženi likovni kritičar iz Trsta, čija se riječ bez pogovora poštovala, a koji pohvalno piše upravo o radu Romola Venuccija, Ladislaoa de Gausa te Marije Arnold.



Romolo Venucci,
Apstraktna
kompozicija
(Oblici), 1929.,
Muzej moderne
i suvremene
umjetnosti,
Rijeka

Romolo Venucci

Najistaknutiji u riječkoj avangardnoj grupi svakako je bio slikar Romolo Venucci. Njegov je akademski realizam nakon povratka sa studija, od 1927. godine, krenuo k ekspresivnosti linije i boje u slikama i koloriranim crtežima, ka gestualnosti poteza, redukciji detalja i oblika. Stremeći sve više pojednostavljenju forme, pojačavao je oštrinu linije, umnožavao paralelno crtovlje ističući time zatamnjenja, udubine i sjene, granice volumena, oblikujući novu realnost i prostor tamnijim i svijetlijim nedefiniranim pluhama. Narativnost se polako gubi a forma prevladava. Crtež je vremenom postao sigurniji i čvršći, a tema sve manje važna, iako još uvijek prepoznatljiva: autoportreti, prikazi dječaka (*Mida*) i sijedog starca ili ženski aktovi (stojeći, sjedeći ili ležeći). Nedefiniranih portretnih osobina, često i nedovršenih krajeva ekstremiteta, ti se ljudski likovi pretvaraju u jedini cilj crteža: linerano oblikovanje i definiranje volumena u nedefiniranom prostoru.

Venucci je u razdoblju između dvaju svjetskih ratova ostvario osobnu inačicu kubokonstruktivističkog crteža, s primjesama i ponekim elementima navedenih smjerova kojima je pridodao ponešto snažne ekspresije bojom, jake gestualnosti te dozu teškog pesimizma u sadržaju i atmosferi. To se osobito odnosi na male skice i crteže, pripremne radove za buduće velike kompozicije u ulju *Tragičan prijelaz* (*Tragitto tragico*), odnosno *Izbjeglice* ili *Ruski emigranti*, *Povorka gladi* (*Corteo della fame*). Svim je skicama zajednički specifičan prikaz kolone pogurenih, iscrpljenih, nakrivljenih likova gotovo slomljenih vratova, s pognutim (odrubljenim?) glavama klonulim na prsa. Tužne su to povorke ljudskih likova, zapravo aveti koje se bešumno vuku mračnim i praznim prostorom neobično upečatljiva, tragična ozračja što isijava iz grupa tih nesretnika. Još je više zlosutna



ugodaja u koloriranim minijaturama biblijske vječne teme o grijehu, kajanju i kazni u crtežima koji, iako neveliki dimenzijama, svojim ekspresivnim kompozicijama i bojama dočaravaju u povijesti čovječanstva veliku dramu o kazni raspećem, skidanju s križa, oplakivanju (*Delitto, castigo, rimorso...*).

Analizirajući tretman volumena vidi se razvoj u dva smjera: jedan koji je usredotočen na kristalično, oštrokutno mrvljenje, razbijanje, lomljenje volumena u manje dijelove do neprepoznatljivosti (podsjećajući na rezultate poduka iz pariške lhotevske škole), a sve još ispresijecano snažnim linijama, raznolikim plohamu u prostoru čime se približava specifično izlomljenom crtežu talijanskih futurista; drugi smjer vodi k integraciji, sažimanju i zaobljavanju volumena i oblika ljudskog lika i predmeta, odbacujući detalje i svodeći sav prikazan sadržaj na embrionalne sažete forme (navodeći nam misli na onodobni

Romolo Venucci,
Tragitto tragico, 1930.,
Muzej moderne
i suvremene umjetnosti,
Rijeka

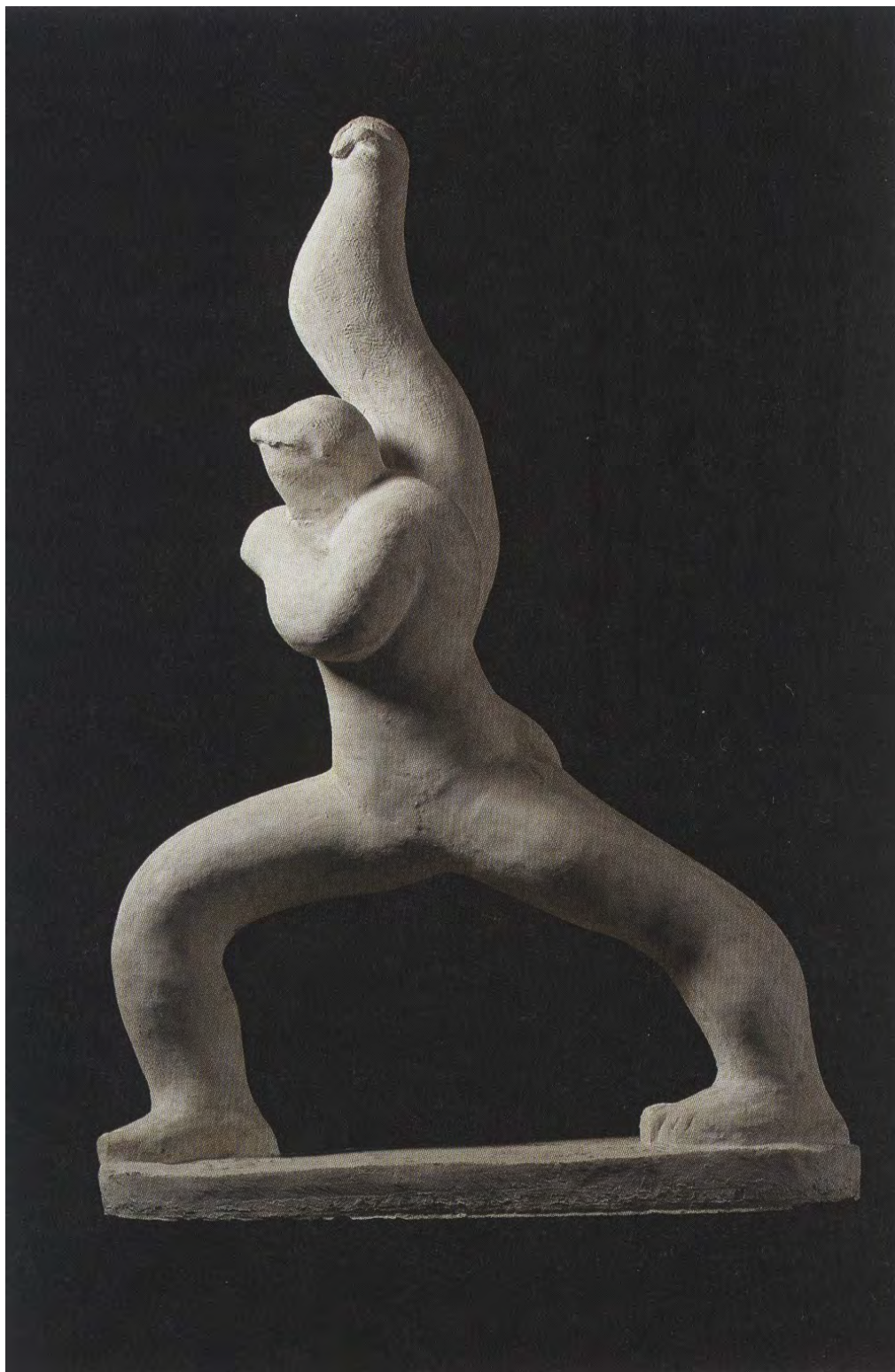


trend u Italiji s težnjama povratku klasičnim, čvrstim oblicima, tj. specifično talijanskom pokretu *Valori plastici*).

U ovu se cjelinu mogu ubrojiti crteži pastelom figura zaobljenih formi, koji prikazom napetih oplošja i oblina volumena sugeriraju studije za buduće skulpture, od kojih su neke doista doživjele svoju potvrdu izvedbom u trodimenzionalnom obliku (*Portret majke*, *Portret supruge*, *Kupačice*, *Forza della volontà*), dok za druge nemamo opipljiva dokaza. No ti su crteži i skulpture zanimljivi zbog Venuccijeva ažurnog uklapanja u prevladavajući trend *povratka redu*,²³ stvaranja figuracije novim čvrstim plasticitetom i voluminoznošću, težnjom ka interpretaciji klasičnog nasljeđa, te je gotovo sukladno tekućim događanjima u obližnjim, tada graničnim talijanskim pokrajinama. U ovu bi se kategoriju mogla uvrstiti i skulptura *Forza della volontà* (1933.-1934.) koja se smatra jednom od rijetkih futurističkih skulptura našega tla,

Romolo Venucci,
Skica za Tragitto tragico,
1930., Muzej moderne
i suvremene umjetnosti,
Rijeka

²³ *Ritorno all'ordine* – povratak *redu* futuristi su ismijavali kao znak tradicionalizma i konzervatizma.



Romolo Venucci,
Snaga Volje,
1933.-1934. (1995.-),
Muzej moderne
i suvremene
umjetnosti, Rijeka

ali koja svojom voluminoznošću i težinom zaobljenih masa tendira novom palsticitetu sredine tridesetih.

Sagledavajući u cjelini vrijeme trećeg i četvrtog desetljeća 20. st. kada se u Rijeci dešavaju svojevrsni ekscesi avangarde, zaključujemo da su oni bili omogućeni političkim turbulencijama neposredno nakon Prvog svjetskog rata 1919.-1920. kratkotrajnim boravkom talijanskih futurista u Rijeci, te u tridesetim godinama formiranjem tzv. riječke avangardne grupe. Ako se prihvaćanje stilskih novosti, posebice avangardnih pojava, u nekoj sredini temelji na ostvarenim preduvjetima u umjetnosti dotične sredine ili područja, te ako s toga stajališta sagledamo futurizam u Rijeci i (zakašnjele) avangardne pojave na riječkoj međuratnoj likovnoj sceni, zaključujemo da su te pojave uvjetovane specifičnim snažnim, ali kratkotrajnim, utjecajima izvana, a ne rezultati kontinuiranog razvoja likovnosti u samome gradu. Više su to slučajevi uspješnog ishoda indirektno usvojenih strujanja srednjoeuropskog podrijetla, kratkotrajnog daha i tek pojedinačnih dometa.

* Ovaj je tekst, u neznatno izmijenjenom obliku, objavljen pod naslovom “Avangardne likovne pojave u Rijeci” u katalogu izložbe *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. st.*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2007.

Petar Prelog

Refleksi povijesnih avangardi

I zuzmemo li djelovanje umjetničkog kruga oko časopisa *Zenit* i pojedinaca koji su razvijali dadaističke umjetničke strategije,¹ a čija su dostignuća bila relativno izolirana i bez široke društvene potvrde, ali s neospornom umjetničkom vrijednošću, možemo ustvrditi da radikalne avangardne tendencije nisu presudno oblikovale hrvatsku likovnu umjetnost u međuratnom razdoblju. Iako je, primjerice, već 1909. u časopisu *Savremenik* objavljen članak o futurizmu i prijevod Marinettijeva manifesta,² a znanje o avangardnim pokretima nije bilo malo, društvo okrenuto tradicionalnim vrijednostima kulture, pa i likovne umjetnosti, nije dopuštalo čvrsto ukorjenjivanje radikalnih avangardnih polazišta. U međuratnom će se vremenu tako pojavljivati refleksi pojedinih povijesnih avangardi (ponajprije u slikarstvu i grafici) koji će dovesti do potpunog zaživljavanja umjerenih modernističkih paradigmi. Želimo li pobliže proniknuti u načine kojima su se elementi povijesnih avangardi pojavljivali u hrvatskoj umjetnosti, prihvativši opće teze da je unutar srednjoeuropskoga prostora avangarda ujedno regionalno raznolika i internacionalna³ te da su umjetnici iz područja koja nisu izravno pripadala zapadnoeuropskoj umjetničkoj evoluciji

- ¹ Vidi poglavlje u ovoj knjizi: *Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu*.
- ² “Il Futurismo”, *Savremenik* 3, 1909: 175-176.
- ³ Timothy O. Benson, “Introduction”, u: *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*, ur. Timothy O. Benson, Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press, 2002: 16.

bili primorani preoblikovati progresivne stilove da bi zadovoljili lokalne potrebe, a ujedno se povoditi za očekivanjima o tome kako moderna umjetnost mora izgledati,⁴ treba ponajprije imati na umu putove kojima su avangardni impulsi stizali u lokalnu sredinu i stvarali novo kulturno okružje te karakter prilagodbe kojoj su izvorni oblikovni elementi bili podvrgnuti.⁵ Geneze takvih preoblikovanja kompleksne su i višeslojne, pa se iz njih mogu iščitati značajke lokalnih situacija određene društvenim i političkim okolnostima. Drugim riječima, iako je situacija izvan zapadnoeuropskih avangardnih središta u općim karakteristikama slična – zbog asimilacije stranih ideja u vlastiti kulturni okvir avangarde su u svim perifernim područjima u isto vrijeme i eklektične i originalne⁶ – likovna produkcija unutar svakog nacionalnog i kulturnog entiteta odlikovala se specifičnostima uvjetovanim naslijeđem i suvremenom situacijom. Tako će se nagnuća avangardnim tendencijama bitno razlikovati i u kulturno bliskim sredinama, bez obzira na državnu zajednicu kojoj su pripadale prije Prvog svjetskog rata ili kojoj su nakon njega pristupile. Primjerice, češka će umjetnost, posebice u kontekstu dodira s povijesnim avangardama i primjenom avangardnih iskustava, imati malo toga zajedničkog s hrvatskom umjetnosti, a razlike između tijekova srpske, slovenske i hrvatske umjetnosti, usprkos pojedinih zajedničkih elemenata, također će biti jasno uočljive. Specifični načini na koje su pojedinci i skupine u Hrvatskoj reagirali na avangardne pojave u likovnoj umjetnosti međuratnog razdoblja te tako oblikovali umjereno modernističko okružje umnogome će odrediti i opće razvojne linije hrvatske umjetnosti dvadesetog stoljeća.

Prije nego što razmotrimo dominantne tendencije koje su se pojavljivale u sklopu Proljetnog salona kao jedinog oblika

⁴ Steven A. Mansbach, “Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe”, u: *Central European Avant-gardes* (2002): 299.

⁵ Istaknimo i mogućnost da se te prilagodbe, tj. specifičnosti hrvatske umjetnosti toga vremena interpretiraju i na sljedeći način: “Tendencije dakle nisu uopće hibrid evropskih avangardnih tokova, nego sinkrona autentičnost koja na ovom našem tlu živi, misli, osjeća i stvara umjetnost unutar evropskih konteksta”. Želimir Košćević, *Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj umjetnosti 1919 – 1941*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982: bez paginacije.

⁶ Aleš Erjavec, “The Three Avant-gardes and Their Context”, u: *Impossible Histories - Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, ur. Dubravka Djurić i Miško Šuvaković, Cambridge: MIT Press, 2003: 39.

“organiziranog i kontinuiranog kolektivnog djelovanja” na području likovnih umjetnosti svojega vremena,⁷ valja upozoriti na umjetnika čija se djela ne mogu vezati uz utjecaj avangardi, ali koji je u nekoliko godina prije svoje rane smrti 1918. godine ostavio dubok trag u umjetničkom životu Zagreba. Mladi intelektualci koji su se okupljali u zagrebačkim kavanama predratnih i ratnih godina družeći se, razgovarajući o umjetnosti i razmjenjujući ideje, smatrali su upravo slikara Milana Steinera glavnim autoritetom u pitanjima suvremene umjetnosti. Dobavljaio je knjige iz europskih umjetničkih

7 Božidar Gagro,
“Slikarstvo Proletnog
salona 1916. – 1928.”,
Život umjetnosti 2,
1966: 47.

Milan Steiner, *Kiša*,
1918., Moderna
galerija, Zagreb



središta, raspravljao o Cézanneovoj umjetnosti, ekspresionizmu i kubizmu te pratio berlinski časopis *Der Sturm*, pridonoseći naprednom intelektualnom ozračju i jačanju svijesti o pripadnosti europskom kulturnom prostoru.⁸ I na taj su se način, izvan institucija (u kavanama, koje su posvuda u Europi bile važno mjesto uobličavanja naprednih umjetničkih stavova), zahvaljujući informiranim pojedincima i zainteresiranom uskom umjetničkom krugu, stvarale pretpostavke za jači uzlet hrvatskoga modernizma.

Osnivanje Proljetnog salona, izložbene manifestacije koja je na dvadeset i šest održanih izložaba između 1916. i 1928. godine⁹ bila mjestom sabiranja i apsorpiranja raznolikih utjecaja onovremene europske umjetnosti, važan je događaj za hrvatsku umjetnost, ali i kulturni život uopće. Bila je to početna točka korpusa hrvatske međuratne umjetnosti. Također, izložbe Proljetnog salona bile su i odraz odnosa umjetnosti i kapitalističkog društva: sve su bile prodajnog karaktera, a zahvaljujući tomu intenzivnije se razvija i tržište za djela suvremene umjetnosti. Široko zasnovana platforma Proljetnog salona, otvorena različitim idejama i poetikama, bez čvrsto formuliranog umjetničkog programa, omogućavala je afirmaciju umjetnicima mlađe generacije i artikulaciju mnogih inovativnih tendencija. Upravo će ta mlađa generacija umjetnika, u hrvatskoj povijesti umjetnosti često nazivana generacijom “naše druge moderne”¹⁰ posebno doći do izražaja i sudjelovanjem na izložbama Proljetnog salona prolaziti kroz različite stilske modalitete, od nagnuća Cézanneovu načinu, preko ekspresionističkih pobuda,¹¹ do različitih vrsta realizama unutar kojih se mogu prepoznati i pojedini odjeci kubizma preuzeti iz druge ruke. Također, može se govoriti o miješanju pojedinih stilskih oznaka unutar pojedinih radova, kao i o paralelizmu,

⁸ Vidi u: Zdenko Tonković, *Milan Steiner*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1987: bez paginacije.

⁹ Održano je dvadeset i šest izložaba Proljetnog salona s redovitom numeracijom i još nekoliko prigodnih. Izložbe su, osim u Zagrebu, održane i u Osijeku, Rijeci, Novom Sadu, Subotici, Somboru i Beogradu, a na njima je svoje radove izlagalo više od osamdeset umjetnika. Često su gostovali srpski i slovenski umjetnici, a 10. izložba Proljetnog salona 1921. godine bila je gostovanje Münchenske nove secesije. O izložbama Proljetnog salona više u: Petar Prelog, *Proljetni salon 1916.-1928.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.

¹⁰ Gagro (1966): 47.

¹¹ Unutar pregleda raznolikih avangardnih tendencija u umjetnosti Srednje Europe Krisztina Passuth spominje i Proljetni salon kao važno mjesto unutar kojega su se razvijali refleksi Cézanneove strukture i neke vrste ekspresionizma, ali isključivo u figurativnim okvirima. Krisztina Passuth, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907-1927*. Paris: Flammarion, 1988: 73, 85.

tj. o istovremenoj primjeni elemenata važnih inovativnih usmjerenja europske umjetnosti u opusima većine umjetnika.¹²

Prva izložba Hrvatskog proljetnog salona (od 1916. do 1919. izložbe su se održavale pod nazivom Hrvatski proljetni salon, a nadalje kao Proljetni salon) održana je u zagrebačkom Salonu Ullrich u ožujku 1916. godine. Predstavljena javnosti kao “izložba mlađih umjetnika, produkcija mlađih skladatelja i javna predavanja”,¹³ jasno je demonstrirala težnju za okupljanjem na širem kulturnom planu. Kao što su se mnoge umjetničke skupine i manifestacije rađale iz potrebe za novim i drugačijim sadržajima i umjetničkim pogledima, dakle u oporbi s već postojećim, ustaljenim i tradicionalnim razmišljanjima (za što je u povijesti hrvatske umjetnosti najbolji primjer osnivanje Društva hrvatskih umjetnika 1897. i izložba Hrvatskog salona 1898. godine), tako je i Hrvatski proljetni salon nastao iz neslaganja, konflikta i rascjepa. Slobodno rečeno, dogodila se “mala secesija”. Radilo se o nesporazumima oko organizacije i izgleda dobrotvorne izložbe u Osijeku – mlađi i stariji umjetnici nisu dijelili ista stajališta. Iako su se kao razlog neslaganjima isticali ponajprije umjetnički razlozi, moguće je – posebice znamo li osjetljivu političku situaciju toga vremena u kojemu je raspad Austrougarske Monarhije bio neminovan – da su u pozadini rascjepa na “mlađe” i “starije” uz umjetničke stajali i različiti politički stavovi: jedni kao pobornici jugoslavenske ideje, a drugi kao pristalice očuvanja Monarhije.¹⁴

U prvom razdoblju Proljetnoga salona (1916. – 1919.) osviještena je nužnost napretka u umjetnosti, što je omogućilo snažan modernistički zamah nakon rata, potaknut i promjenom političke situacije. Hrvatska, naime, raspadom Austrougarske Monarhije ulazi u Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca (koja 1929. postaje Kraljevina Jugoslavija), što dovodi

¹² Usporedi: Gagro (1966): 50.

¹³ *Hrvatski proljetni salon*, katalog izložbe, Zagreb: Salon Ullrich, 1916: bez paginacije.

¹⁴ O osnivanju Proljetnog salona i njegovoj prvoj izložbi opširnije u: Petar Prelog, “Prilog poznavanju geneze Proljetnog salona”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, 2003: 255-263.

do intenziviranja suradnje s umjetnicima iz neposrednog susjedstva, ali i iz europskih kulturnih središta, budući da su završetkom ratnih zbivanja umjetničke ideje slobodnije fluktuirale na cjelokupnom europskom prostoru. To prvo, prijelazno razdoblje, koje je prethodilo poslijeratnoj jasnijoj artikulaciji avangardnih tendencija, posebno je zanimljivo i važno: tada se mogu prepoznati naznake novoga, posebice u kontekstu asimilacije pojedinih avangardnih oblikovnih polazišta. Iako se u većini radova izloženih tih godina apsolviraju secesijski “zaostaci” predratnog vremena – što ne čudi ako znamo da na nekoliko prvih izložaba dominiraju članovi Društva Medulić, kojima je Proljetni salon bio svojevrsan nastavak organiziranog djelovanja – u djelima pojedinih umjetnika najavljuju se nove, ekspresionističke tendencije.¹⁵

U tom kontekstu važno je istaknuti da se u hrvatskoj povijesti umjetnosti upotrebljavao pojam “secesionističkog ekspresionizma”,¹⁶ kako bi se pobliže pokušala odrediti djela u kojima se prepleću secesijske karakteristike i ekspresionistička htijenja te naglasila važnost secesije kao jednog od više djelatnih čimbenika geneze hrvatskog ekspresionizma. Tako ćemo na pojedinim slikama Zlatka Šulentića prepoznati deformativne elemente koji izravno upućuju na vezu s ranim austrijskim ekspresionizmom (Egon Schiele), dok će kod slikara Ljube Babića unutar secesijske sintakse ekspresionističku vrijednost imati snažno kontrastiranje svjetlosnih masa i izrazita sceničnost. Mnogobrojni portreti Jerolima Miše iz toga vremena odlikuju se secesijskim linearizmom, ali i izrazitim interesom za karakterizaciju, kao i naznakama deformacija u službi psihološkog definiranja lika. Na taj način, nerijetko umnogome različit od autohtonih ekspresionističkih primjera, hrvatski su umjetnici reagirali i na tragičan trenutak ratnog vremena.

¹⁵ “Umjetnost ratnih godina, nakon 1916., najavljuje budućnost (ekspresionizam), unatoč tome što istovremeno predstavlja i složenu posljednju fazu i posljednju transformaciju prošlosti (secesije)...” Josip Vrančić, “Prvo razdoblje Proljetnog salona i rani ekspresionizam”, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 1974: 179.

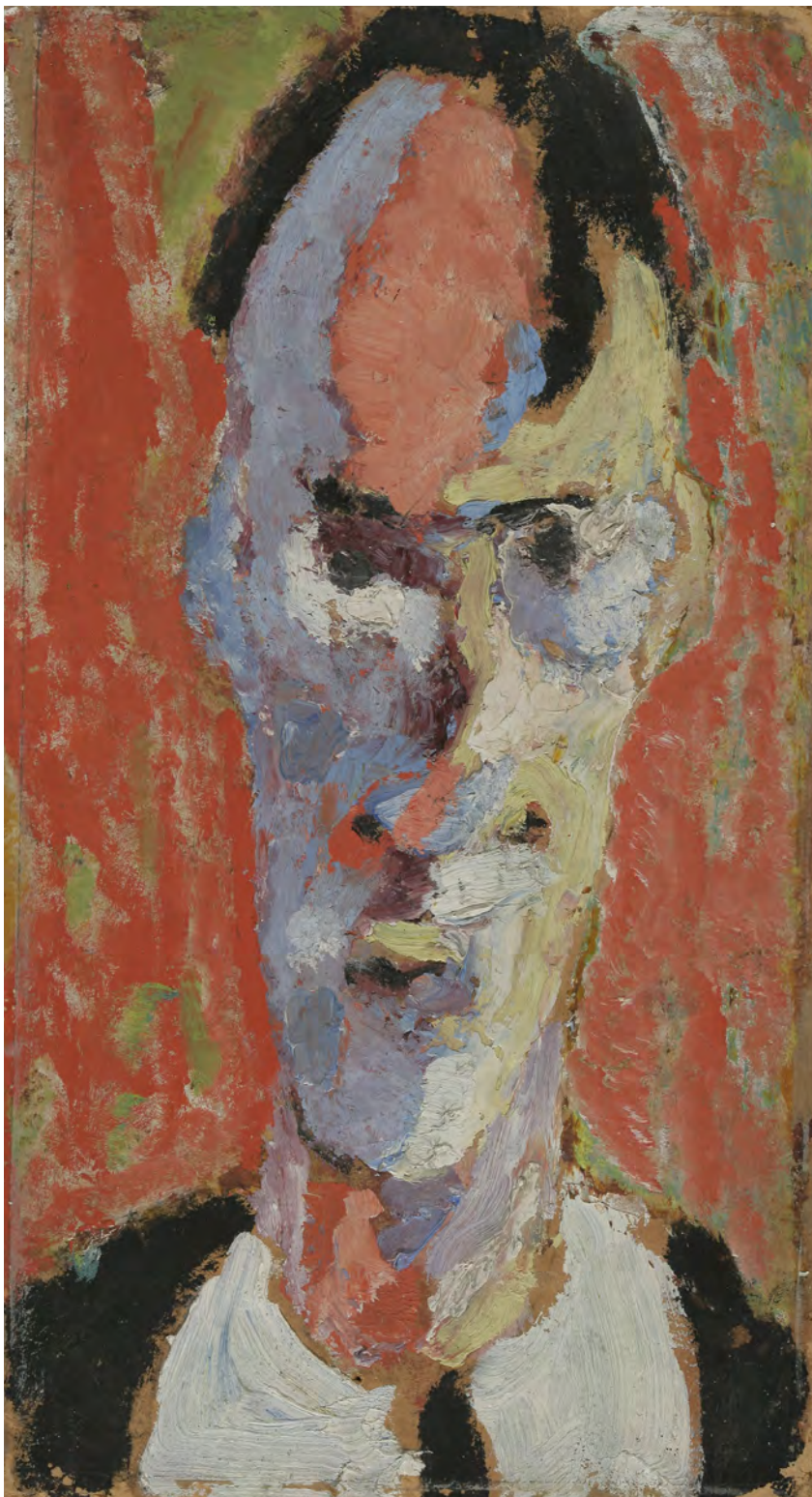
¹⁶ Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća I*, Zagreb: Naprijed, 1987: 13, 70, 72; Vrančić (1974): 180.



Jerolim Miše,
*Muškarac s crvenom
kapom i pregačom,*
1914., Muzej za
umjetnost i obrt,
Zagreb



Zlatko Šulentić,
*Čovjek s crvenom
bradom,* 1916.,
Moderna galerija,
Zagreb



Marino
Tartaglia,
Autoportret,
1917., Muzej
suvremene
umjetnosti,
Zagreb

U razmatranju ekspresionističkih tendencija u hrvatskom slikarstvu jedna slika ima posebno mjesto. Riječ je o *Autoportretu* Marina Tartaglie, djelu nastalom 1917. godine u Italiji, prvi puta izloženom 1918. na izložbi *Mostra d'arte indipendente* u galeriji *L'Epoca* u Rimu,¹⁷ a u Hrvatskoj predstavljenom 1919. na šestoj izložbi Proljetnoga salona. Produkt je to autorovih iskustava stečenih u umjetnički složenom talijanskom likovnom okružju – iskustva su to ponajprije talijanske secesije, ekspresionizma i rubnih dodira s futurizmom.¹⁸ Opći dojam izrazite deformacije postignut je mrljama i kratkim neujednačenim vidljivim kistovnim potezom – oblici su nedefinirani i u uznapređovalom procesu rastakanja. Specifičnoj ekspresionističkoj situaciji pridonosi i nekonvencionalan koloristički odabir. Ova slika, proglašena međašem u hrvatskoj umjetnosti,¹⁹ predstavlja morfološki izuzetak unutar hrvatskoga slikarstva, kao i unutar autorova opusa, ali je izuzetno važna u kontekstu stvaranja ekspresionističke klime u prvim poslijeratnim godinama.

Druga i najvažnija etapa Proljetnog salona (od 1919. do 1921.) obilježena je uključivanjem mlade generacije te paralelizmom ekspresionizma i oslanjanja na Cézanneova slikarska načela. Ova posljednja tendencija – nazovimo je cézanneizmom – bila je za hrvatsko slikarstvo izrazito svježije i poticajno iskustvo, a mladi su ga slikari smatrali jednim od najvažnijih naprednih putova kojemu su se mogli prikloniti.²⁰ Želimo li pravilno sagledati dosege cézanneizma unutar hrvatskog umjetničkog okružja ne treba ga promatrati kao tvrdnu slikarsku doktrinu ili strogo definirani stil, već kao živo iskustvo koje je različitim putovima dolazilo do hrvatskih slikara, ostavljajući im široke mogućnosti usmjeravanja.

Na derivacije cézanneizma koje je u svojim djelima ostvarila nova generacija nositelja Proljetnog salona (slikari Milivoj

¹⁷ Na istoj izložbi sudjelovali su Calo Carrà i Giorgio De Chirico.

¹⁸ O sazrijevanju Marina Tartaglie za boravka u Italiji vidi u: Tonko Maroević, *Marino Tartaglia*, katalog izložbe, Zagreb: Klovičevi dvori, 2003: 18-24.

¹⁹ Radoslav Putar, "Međaši pod travom II. Marginalije uz eksponate na izložbi 'Salon 54'", *Narodni list*, 4. travnja 1954: 4.

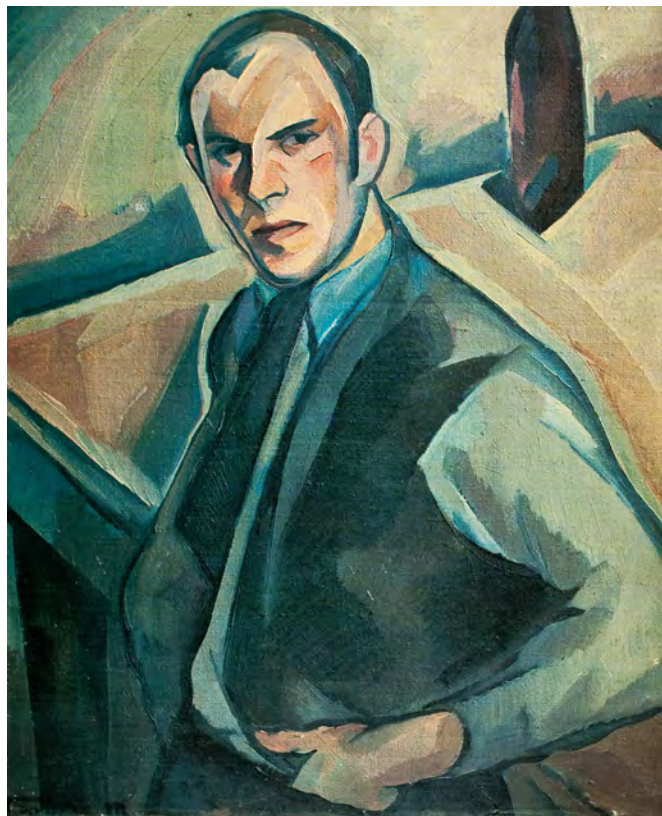
²⁰ Više u: Petar Prelog, "Doprinos interpretaciji sezanimza u slikarstvu Proljetnog salona", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23, 1999: 189-198.

Uzelac, Vilko Gecan, Marijan Trepše i Vladimir Varlaj), a koje su bile obilježene i s mnogo osobnoga, nekoliko je prostorno i vremenski različitih čimbenika utjecalo presudno. Ponajprije, veliko značenje imalo je slikarstvo Miroslava Kraljevića i njegova interpretacija cézanneizma, posebice vidljiva u djelima iz njegova pariškoga razdoblja koja se odlikuju srodnim koloritom (u krajolicima), cézanneističkim aranžmanom (u mrtvim prirodama), ali i pokušajima konstrukcije i promišljenog komponiranja na Cézanneov način. Upravo je promatranje Cézannea kroz prizmu Kraljevićevih ostvarenja umnogome izgradilo likovni identitet ove važne dionice Proljetnog salona.

Drugi važan izvor cézanneizma za protagoniste Proljetnog salona bio je njihov studijski boravak u Pragu. Utjecaj Praga postao je tako ključan za hrvatsko slikarstvo prvih poslijeratnih godina – Uzelac, Gecan, Trepše i Varlaj, poznati pod neformalnim imenom praške četvorice, u Pragu su prihvaćali cézanneističke poticaje, ali i odjeke ekspresionističkog ozračja. Ipak, nisu imali sposobnosti aktivnije sagledavati vrhunce čeških avangardnih kretanja, pa je utjecaj profesora Jana Preislera s praške Akademije, predstavnika češkog simbolizma koji se tada u svojem radu oslanja na Cézanneove postavke, bio vidljiv upravo u usvajanju temelja Cézanneova načina, osobito na krajolicima Milivoja Uzelca, ali i Vilka Gecana. Kratkotrajno fokusiranje na Cézanneova iskustva bilo je tako presudno i za razvitak pojedinih opusa, ali i općih razvojnih usmjerenja hrvatskoga slikarstva – ova asimilacija jedne od vitalnih točaka slikarskog moderniteta značila je važnu dionicu kontinuiteta, posebice znamo li da je cézanneizam shvaćen kao temelj s kojega su se razvijala raznolika stilska kretanja, od kubističkih htijenja, preko magičnog realizma, neorealizma do neoklasicizma. Vjerojatno je upravo specifično shvaćanje toga temelja spriječilo intenzivnije i



Milivoj Uzelac, *Most*,
1916./1917., Moderna
galerija, Zagreb



Marijan Trepše,
Autoportret, 1920.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

dugotrajnije razvijanje ekspresionističkih tendencija u hrvatskoj umjetnosti.

Ipak, o ekspresionizmu se tada često govorilo. Tako je Ljubomir Micić, pokretač *Zenita*, zastupao radikalna avangardna stajališta, pa u kontekstu ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti 1921. godine bilježi: “Ekspresionizam danas je svuda. Svima na jeziku – na reči. Nikome u duši – u delu! ... Mi ga svuda tek tražimo i hoćemo da ga stvorimo.”²¹ Činjenica je da “verbalna egzaltacija nije u jednakoj mjeri prisutna i u stvorenim djelima”, kao i da su “oznake stila samo djelomične, samo sporadične i gotovo u pravilu nepotpuno pokrivena pojmom ekspresionizma koji se odnosi na dobro poznate pojave njemačkog i srednjoevropskog slikarstva”.²² Međutim, s obzirom na to da hrvatski kulturni prostor nije bio izravno i usko povezan s ishodištima ekspresionizma, a poznajući činjenicu da značenja ekspresionizma daleko nadilaze formalno-stilske oznake, moramo uzeti u obzir postojanje izmijenjenih i prilagođenih elemenata koji nisu (niti mogu biti) preslikani uzori, a koje ipak valja smatrati ekspresionističkim. Naime, u korpusu nagnuća ekspresionizmu svjedoci smo oblikovanja osobnih izraza prožetih različitim utjecajima. Tako je uspostavljen specifičan oblikovni rječnik koji je najčešće u uskoj vezi s tematskim slojevima.²³

U opusu Milivoja Uzelca pokušaji razvijanja osobnog ekspresionističkog načina tekli su paralelno s primjenjivanjem cézanneističkih pouka. Najvažniji su elementi njegovih ekspresionističkih nagnuća angažirana i provokativna tematika (razrađivanje ambivalentnih poticaja urbane sredine), svjetlosni kontrasti u službi ekspresije, deformativne tendencije, nestabilna kompozicija i ustrajanje na ekspresivnoj atmosferi. I u djelima Vilka Gecana između 1919. i 1921. “uočavamo

²¹ Ljubomir Micić, “Putujući ekspresionizam i antikulturni most”, *Zenit* 3, 1921: 9.

²² Gagro (1966): 53.

²³ Izložba Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo održana 1980. godine u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu kao polazište uzima u obzir činjenicu da “unutar hrvatskog ekspresionizma nije uvijek svrhovito tražiti čisti izraz”. Vladimir Maleković, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1980: bez paginacije. Novija tumačenja ekspresionističkih tendencija u hrvatskoj umjetnosti vidi u: *Strast i bunt – ekspresionizam u Hrvatskoj*, ur. Zvonko Maković, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.



Milivoj Uzelac, *Venera iz predgrada*, 1920.
Moderna galerija,
Zagreb

²⁴ Zvonko Maković, *Vilko Gecan*, Zagreb: Matica hrvatska, 1997: 72.

sezanovsko-kraljevićevsku liniju, i onu koja se nedvosmisleno poziva na ekspresionizam”.²⁴ Upravo će se ekspresionističko usmjerenje moći jasno prepoznati u umjetnikovu crtačkom opusu – već se 1914. na pojedinim crtežima pojavljuje dojam iznimne dramatičnosti artikulirane slobodnim i uskovitlanim potezom. Ekspresivne mogućnosti linije, kao temelj Gecanova ekspresionizma, kao i snažno svjetlosno kontrastiranje, doći će



Vilko Gecan, *Cinik*,
1921., Moderna
galerija, Zagreb

Milivoj Uzelac,
*Autoportret pred
barom*, 1923., Moderna
galerija, Zagreb

do vrhunca u crtačkim ciklusima iz 1920 i 1921. godine.²⁵

I u svojem slikarskom opusu Gecan je nastojao progovoriti o ekspresionizmu. U tom je kontekstu ponajprije riječ o slici *Cinik*²⁶ iz 1921., djelu koje ima posebno mjesto u umjetnikovu opusu, kao i u hrvatskom međuratnom slikarstvu. I ovdje je ekspresionizam iskazan najjasnije na sadržajnoj razini, što je njegova temeljna značajka u hrvatskoj umjetnosti kraja drugog i početka trećeg desetljeća. Naime, ispred lika se na stolu nalazi časopis *Der Sturm*,

²⁵ O mogućim sličnostima Gecanovih crteža s onima Alfreda Kubina u: Maković (1997): 101-103.

²⁶ Vidi Zvonko Maković, "Geneza jedne slike: Vilko Gecan, *Cinik*", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18, 1994: 87-99.



ključno glasilo njemačkog ekspresionizma. Na oblikovnoj je razini, pak, vidljivo nekoliko elemenata koji su u službi ekspresije: kompozicija je nestabilna, očista su višestruka, a plohe koje omeđuju prostor izlomljene. Tako je ova slika primjer specifične ekspresionističke situacije koja svjedoči o načinima na koji su hrvatski umjetnici shvaćali ekspresionizam, a u vezi s time i o njihovim ograničenjima.

Nakon 1921. godine možemo primijetiti početke snažnijeg razvitka slojevitog kompleksa realizama u hrvatskom slikarstvu kojim je u velikoj mjeri bilo obilježeno čitavo treće desetljeće. Tako je na hrvatsku umjetnost, posredno ili neposredno, djelovao Picassov povratak figuraciji, neoklasični interes Andréa Deraina, postkubistička Lhoteova manira, talijanski neoklasicizam te dvije linije njemačkog neorealizma: magična, vidljiva u slikarstvu Proljetnog salona, i angažirana, čiji će se utjecaj krajem desetljeća posebice odraziti u djelovanju Udruženja umjetnika Zemlja.²⁷ Ipak, i u sklopu tendiranja k isticanju tektonike volumena i prostora, kroz svojevrsnu kubističku stilizaciju, dolazi do uskog prepletanja ekspresionističkih i kubističkih htijenja.²⁸ Tako su se u hrvatskoj povijesti umjetnosti koristile i sintagme “konstruktivni ekspresionizam”²⁹ i “kubističko-ekspresionistička sinteza”,³⁰ koje upućuju na paralelizam ovih dvaju utjecaja unutar opusa pojedinih umjetnika ili na njihovo miješanje, tj. na svojevrsne ekspresionističke zaostatke unutar želje za pročišćavanjem forme. Nadalje, ekspresionističke tendencije pojavit će se, oslobađanjem kistovnog poteza i izrazitim kolorizmom, i u drugoj polovici dvadesetih i prvoj polovici tridesetih godina dvadesetog stoljeća, ponajprije u djelima slikara Vilka Gecana, Ignjata Joba, Oskara Hermana, ali i ostalih. Karakteristike takvih usmjerenja, kod kojih je oslonac na Van Goghovo slikarstvo

²⁷ O slojevitom kompleksu realizama u hrvatskom slikarstvu trećeg desetljeća dvadesetog stoljeća vidi u: Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo. Magično, klasično, objektivno*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1994.; Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, ArTresor studio, 1997.

²⁸ Rezultati toga prepletanja ipak su različiti od češkog kubo-ekspresionizma, iako praška sredina u tom kontekstu ima osobitu važnost.

²⁹ Božidar Gagro, “Treća decenija, konstruktivno slikarstvo”, *Život umjetnosti* 6, 1968: 121.

³⁰ Vladimir Maleković, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1981: 16.

od ključne važnosti, dopuštaju nam svođenje pod opći naziv “kolorističkog ekspresionizma”,³¹ ali i uvođenje pojma “drugog ekspresionizma”.³²

Ekspresionizam je u hrvatskoj kulturnoj sredini bio percipiran drugačije nego na njegovim izvorištima, a nosio je i specifična značenja. Bez tekstova manifestnog karaktera sa zadatkom artikuliranja ekspresionističkih stavova, kao polazišta grupnog i usmjerenog umjetničkog djelovanja, hrvatski je ekspresionizam ponajprije individualna reakcija na društvenu situaciju i svjedoči o iskustvima egzistencije pojedinca u suvremenom okružju. U pogledu oblikovnog rječnika hrvatskim je ekspresionističkim tendencijama teško postaviti čvršće granice jer su bile obilježene još uvijek duboko ukorijenjenim tradicionalizmom koji se ogledao i u ograničenim perceptivnim sposobnostima publike.³³ Međutim, i u takvim su uvjetima nastala raznolika i slojevita ostvarenja temeljena na odjecima evolucije ekspresionizma u zapadnoeuropskom i srednjoeuropskom kulturnom krugu, koja za hrvatsku umjetnost, ali i cjelinu kompleksnog fenomena ekspresionizma, imaju neporecivu vrijednost.

Odjeci kubizma će, osim kroz praške utjecaje koji su se očitovali u miješanju kubističke podloge s ekspresionističkom namjerom, do hrvatske sredine tijekom trećeg desetljeća stizati i iz Pariza. Međutim, ovdje nije riječ o zakašnjelom preuzimanju Picassovih ili Braqueovih oblikovnih načela, već o utjecaju postkubističke manire francuskog slikara Andréa Lhotea. U njegovoj je pariškoj školi tijekom trećeg i četvrtog desetljeća boravila velika skupina hrvatskih umjetnika, ali i umjetnika iz ostalih krajeva tadašnje Jugoslavije.³⁴ Lhoteova slikarska doktrina temeljena je na “akademizaciji kubističkih saznanja”,³⁵ a umjetnicima koji su se kod njega školovali (Sava Šumanović,

³¹ Vidi: *Jugoslavenska umetnost XX veka - Četvrta decenija: Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971.

³² Zvonko Maković, “Drugi ekspresionizam Vilka Gecana”, *Peristil* 39, 1996: 145-156; Maković (1997): 229-274; Zvonko Maković, *Ignjat Job*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1997: 42.

³³ O problemima pri interpretaciji ekspresionističkih tendencija u hrvatskom slikarstvu vidi: Petar Prelog, “Nekoliko problema interpretacije ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu”, u: *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, ur. Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004: 263-268.

³⁴ Vidi: Katarina Ambrozić, *Andre Lot i njegovi jugoslavenski učenici*, katalog izložbe, Beograd: Narodni muzej, 1974.

³⁵ Maleković (1981): 18.

Oton Postružnik, Sergije Glumac, Sonja Kovačić-Tajčević i drugi) takav je način shematske geometrizacije odgovarao, pa su ga koristili kao polazište za razvitak individualnih slikarskih izraza. Navedenoj asimilaciji jedne od kubističkih derivacija ne možemo pripisati avangardno porijeklo, posebice stoga jer se mora dovesti u usku vezu s raznolikim realističkim tendencijama dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu koje su, na ovaj ili onaj način, u središte svojega zanimanja postavljale čvrstu kompoziciju i isticanje volumena. Također, upotrebljavanje pojma “konstruktivno slikarstvo” za izraze temeljene na Lhoteovu utjecaju u hrvatskoj umjetnosti, ali i u umjetnosti čitavog jugoslavenskog prostora³⁶ nije primjereno,³⁷ pogotovo imamo li na umu da se na modalitete realističkih tendencija može gledati kao na usporavanje modernističkog razvitka³⁸

Iako je prijevod dijelova Bretonova nadrealističkog manifesta objavljen uz kratak komentar 1926. godine u časopisu *Vijenac*,³⁹ nadrealizam se u hrvatskoj međuratnoj umjetnosti očituje kao rubna pojava, posebice tridesetih godina.⁴⁰ Njegove su manifestacije vidljive u fragmentima pojedinih opusa, bez kolektivnih istupa, kao polazište ili nadogradnja individualnih poetika. Nadrealistička nagnuća bit će najčešće potaknuta boravcima u Parizu: Željko Hegedušić i Leo Junek sadržajnim elementima halucinantog i podsvjesnog podrijetla artikuliraju nadrealno ozračje. Marijan Detoni i Josip Seissel pred drugi svjetski rat također stvaraju djela bliska poetici nadrealizma. Antun Motika će u to vrijeme započeti s istraživanjem nadrealističkih tehnika koje će, izoliravši se od ratnih zbivanja, prenijeti i u poslijeratno razdoblje.

I dok su nadrealističke epizode tijekom četvrtog desetljeća dvadesetog stoljeća bile produktom individualnih nastojanja, 1929. godine osnovano je Udruženje umjetnika Zemlja.

³⁶ Miodrag B. Protić, “Treća decenija - konstruktivno slikarstvo”, u: *Jugoslovenska umetnost XX veka. Treća decenija - konstruktivno slikarstvo*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967: 7-39.

³⁷ Neprikladnost tog termina objašnjava Božidar Gagro: Gagro (1968): 121.

³⁸ Na realističke tendencije dvadesetih godina Božidar Gagro gleda kao na “negaciju modernizma”, a za Lhoteovu slikarsku doktrinu napominje da je “proizvod nesporazuma sa slovom i duhom kubističkih teorija”. Smatra kako bi trebalo “taj zbijeni razvojni slijed dovesti u vezu s dijalektikom evropskih likovnih kretanja, koja su nakon rata pokazivala također tendenciju odricanja od modernizma”. Gagro (1968): 121. Ova Gagrina stajališta možemo povezati s tezom da je tijekom dvadesetog stoljeća evolucija modernizma često bivala zasjenjena umjetničkim izrazima koji su željeli preusmjeriti tijek “napretka”; vidi Robert Storr, *Modern Art despite Modernism*, New York: MoMA, 2000.

³⁹ André Breton, “Manifest nadrealizma (ulomci)”, *Vijenac* 21, 1926: 347- 348.

Ta je umjetnička skupina imala “najodređeniji program i najdosljedniju unutarnju povezanost”⁴¹ u hrvatskoj umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća. Nakon Proljetnog salona koji nije imao čvrsto artikulirane umjetničke temelje, pa je stoga bio otvoren za različite poetike, bez ideologizacije, Zemlja se pojavljuje kao izrazita suprotnost: grupna, organizirana pojava s lijevom političkom i socijalno angažiranom motivacijom. Osnovana u vremenu koje je događajima na političkome planu umnogome odredilo hrvatsku povijest (1928. u Beogradu je ubijen hrvatski politički prvak Stjepan Radić, 6. siječnja 1929. godine jugoslavenski kralj Aleksandar proglašava diktaturu), okupila je slikare, kipare i arhitekte na zajedničkom programu koji je za cilj imao uspostavljanje neovisnosti nacionalnog likovnog izraza borbom protiv utjecaja iz inozemstva, umjetničkog diletantizma i larpurlartizma. Također, težili su populariziranju umjetnosti, intenziviranju kontakata s inozemstvom i suradnji s intelektualnim skupinama koje dijele njihovu ideološku orijentaciju. U katalogu prve izložbe Zemlje održane u zagrebačkom Salonu Ullrich objavljen je i kratak tekst s manifestnim značenjem. Njegov autor, predsjednik Udruženja arhitekt Drago Ibler, sažeo je sve temeljne ideje koje su članovi prihvatili kao zajedničke: “Treba živjeti životom svog doba, treba stvarati u duhu svog doba, savremeni život prožet je socijalnim idejama i pitanja kolektiva su dominantna, umjetnik se ne može oteti htijenjima novog društva i stajati izvan kolektiva, jer je umjetnost izraz naziranja svijeta, jer su umjetnost i život jedno.”⁴²

Iz navedenih programskih ciljeva očituju se težnje za promjenom dominantnih društvenih vrijednosti uspostavljanjem novih, jasno artikuliranih umjetničkih strategija kao produkta kolektivnog djelovanja. U tom smislu

- ⁴⁰ O karakteru nadrealizma u hrvatskoj umjetnosti vidi: Igor Zidić, *Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1972.; Igor Zidić, *Granica i obostrano: studije i ogleđi o hrvatskoj umjetnosti XX. Stoljeća*, Zagreb: Art studio Azinović, 1996: 55-180.
- ⁴¹ Božidar Gagro, “Zemlja - između uzroka i posljedice”, u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971: 7.
- ⁴² *1. izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Salon Ullrich, 1929.

Zemlja doista posjeduje avangardni karakter, jer su, prema Bürgeru, europski avangardni pokreti definirani kao napad na položaj umjetnosti u građanskom društvu.⁴³ Kritika suvremenog društva s pozicije lijevog političkog usmjerenja na sadržajnoj razini temeljila se ponajprije kroz artikulaciju problema urbane i ruralne svakodnevice. Međutim, ideja o načinima aktivnog sudjelovanja umjetnika u društvenoj revoluciji bila je glavnim proturječjem kojim je bilo obilježeno Zemljino postojanje. Do razilaženja među članstvom došlo je u kontekstu sukoba na ljevici oko uloge umjetnosti u društvu: književnik Miroslav Krleža u *Predgovoru Podravskim motivima* Krste Hegedušića,⁴⁴ glavne umjetničke osobnosti Zemlje, založio se za kritički usmjerenu i društveno angažiranu, ali neovisnu umjetnost, nasuprot dijelu radikalno usmjerenih intelektualaca koji su se zalagali za umjetnost u službi Komunističke partije, u skladu s direktivama harkovske Konferencije revolucionarnih pisaca održane 1930. godine.

Iako su se ideje o potrebi osnivanja umjetničke skupine (koja svojim djelovanjem mora odgovoriti potrebama lokalne sredine te se približiti širim društvenim slojevima) začele među umjetnicima koji su krajem trećeg desetljeća boravili u Parizu (Krstó Hegedušić, Leo Junek), posebno je značenje za oblikovanje "zemljaške" likovne sintakse imalo djelo Pietera Brueghela, Henrija Rousseaua, ali i Georgea Grosza. Već 1926. godine Miroslav Krleža, koji je na teorijsku osnovu osnivača Zemlje ostvario presudan utjecaj, objavljuje članak u kojemu analizira njegovo stvaralaštvo.⁴⁵ Izložba Groszovih radova održana u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1932. popraćena je u hrvatskim dnevnim novinama i časopisima uglavnom povoljnim kritikama. Tako je njegovo socijalno angažirano slikarstvo bilo ključnom referentnom točkom za otpor onim modalitetima

⁴³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984: 49. Prijevod djela *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

⁴⁴ Miroslav Krleža, "Predgovor", u: Krsto Hegedušić, *Podravski motivi - 34 crteža*, Zagreb: Minerva, 1933: 5-26

⁴⁵ Miroslav Krleža, "O njemačkom slikaru Georgu Groszu", *Jutarnji list*, 29. kolovoza 1926: 19-20. O Groszovu utjecaju na hrvatsku umjetnost međuratnog doba vidi: Lovorka Magaš, Petar Prelog, "Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33, 2009: 227-240.

Leo Junek, *Autoportret pred zidom*, 1929., Moderna galerija, Zagreb



umjetničkih izraza koji su odgovarali inertnom građanskom društvu u desetljeću koje je prethodilo Drugome svjetskom ratu.

Godine 1935. policijskom je odlukom zabranjena sedma izložba Zemlje koja je trebala biti održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, uz gostovanje bugarske skupine *Novi hudožnici* i *Radničke slikarske škole* Petra Dobrovića iz Beograda. Također, zabranjen je i daljnji rad Udruženja. Tako je represivnim aktom, u vremenu obilježenom međunacionalnim napetostima u multinacionalnoj državnoj zajednici, zaustavljeno djelovanje umjetničke skupine koja je, unatoč unutarnjih ideoloških i drugih razilaženja te ideje o stvaranju nacionalnog likovnog izraza,⁴⁶ oblikovala program s avangardnim karakteristikama i umnogome odredila hrvatski umjetnički život krajem trećeg i u prvoj polovici četvrtog desetljeća.

Iako se čitatelju može učiniti da se navedene pojave i razvojni tijek hrvatskog slikarstva ne mogu doslovno uspoređivati s europskim avangardnim pokretima, pa se bliskom može učiniti interpretacija da se radi o “tendencijama, s nagnućima prema europskoj avangardi”,⁴⁷ mora se uzeti u obzir karakter okružja u kojemu su takve individualne i grupne umjetničke strategije nastajale. Radi se, naime, o umjetničkom djelovanju s jasnom sviješću o europskom umjetničkom kontekstu koje je, u vremenu između dva svjetska rata, u lokalnoj kulturnoj sredini razumijevano kao izrazito napredno. Stoga, ponovimo tezu s početka teksta: oslanjanje na Cézanneova iskustva, ekspresionističke tendencije, kubističke derivacije, pa i avangardni elementi programa Udruženja umjetnika Zemlja, imali su za hrvatsku umjetnost značenje potpunog zaživljavanja umjerenih modernističkih paradigmi.

⁴⁶ O težnji za uspostavljenjem nacionalnog likovnog izraza vidi poglavlje u ovoj knjizi: *Problemi samo-prikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju*.

⁴⁷ Želimir Košćević, “Zagreb”, u: *Central European Avant-gardes* (2002.): 259.

Dalibor Prančević

Suprotstavljanja
i imperativi
Ivana Meštrovića.
Fragmentaran
pogled na kiparstvo
prve polovice 20.
stoljeća u Hrvatskoj

Antagonizam avangardnih tendencija i onih tradicionalnih često se koristi u općim pregledima umjetnosti kao valjano opravdanje uspostave oštrih rezova unutar modernističke paradigme. Jedno vrijeme zastupljeno je ukupnim inventarom “nositelja” umjetničkog izraza, odnosno artefaktima ili dokumentima o njima, odakle se generira mogućnost promatranja njegova dijalektičkog svojstva. Međutim, sav taj inventar mijenja značenje i status zahvaljujući interpretacijskim horizontima vremena u kojem se sagledava. Sasvim je jasno kako se jedno djelo pozicionira na različit način u vremenu njegova nastanka, negoli u vremenu kada povijesna distanca sagledavanja donosi mogućnost njegova dovođenja u drugačije dijaloške odnose.

Djela moderne skulpture su raznovrsna te prepoznavanje istih unutar jedne od navedenih odrednica ovisi, zapravo, o njihovim korelatima. Razmatranje naznačene teme svakako uključuje i proturječnost mnogolikih lica “modernizma” odakle proizlaze mnogi konflikti modernističkih generacija. Primjerice, postignut je konsenzus oko stajališta da bez sagledavanja umjetničke aktivnosti Augustea Rodina nema pravilne

percepcije ukupnosti modernog kiparstva. Rijetki će osporiti tvrdnju kako je Auguste Rodin kipar “ispred svog vremena” *par excellence*. Ipak, Rodina su napadali umjetnici mlađe generacije spočitavajući mu ponajprije kiparsku metodologiju. Zamjerali su mu, primjerice, odsutnost autografa kod djela prevedenih u kamen, inzistirajući na stajalištu da vještinu klesanja nije niti imao.

*“Sculpture had become ‘very sick with Rodin’, Amadeo Modigliani said to Jacques Lipchitz. ‘There was too much modeling in clay, too much ‘mud’ “.*¹

Čini li povijesna distanca Augustea Rodina manje modernim od njegovih kritičara ili nam pokazuje upravo suprotno? Dinamika kojom su se izmjenjivale (ili supostojale) raznorazne umjetničke poetike, kao i načelo individualnoga, snažne su kategorije naspram kojih se pozicionira sagledavanje moderne umjetnosti. Čini nam se kao da volja za radikalno drugačijim i “osobnijim” nikada prije u povijesti umjetnosti nije bila u tolikoj mjeri izražena.

Kako god bilo, ime Augustea Rodina, te isticanje negativnoga stava naspram njegove kiparske metodologije, nije uzeto nasumično. Riječ je o umjetniku koji je osobno poznao i cijenio umjetnička nastojanja mlađeg kolege, hrvatskog kipara Ivana Meštrovića (1883.-1962.), interpretacijom čijega djela ćemo se u ovom poglavlju i baviti, kao što ćemo se baviti i dijelom kritike što su mu je upućivali neki od njegovih suvremenika. Odabrani su oni fragmenti njegova djelovanja, koji šifriraju područje modernog kiparstva u Hrvatskoj, a svoje *inpute* pronalaze u kulturnim središtima poput Beča i Pariza. Rijetki su nacionalni prostori 20. stoljeća, koji su trpjeli tolike izmjene geopolitičkog plana, kao što je to prostor kojem je pripadao Ivan Meštrović, što će, dakako, bitno determinirati njegovu umjetničku produkciju.

¹ Herbert Christian Merillat, *Modern sculpture: The new old masters*, New York: Dodd, Mead & Company, 1974: 6.
“Skulptura je postala ‘vrlo bolesna s Rodinom’ rekao je Amadeo Modigliani Jacquesu Lipchitzu. ‘Previše je bilo toga modeliranja u glini, previše ‘blata.’”

Iz pozicije današnjeg promatrača, dvojbe nema – doista možemo govoriti o *fenomenu Meštrović*. O Ivanu Meštroviću pisalo se za vrijeme njegova života i posthumno. Dovoljno je uzeti neke od tekstova koji u drugoj polovini 20. stoljeća sistematiziraju kiparsku aktivnost iz njegove prve polovine, te osvijestiti kvantitetu prostora posvećenoga ovome umjetniku.² Potpuno smo svjesni da kvantiteta napisa o nekom umjetniku nije proporcionalna njegovoj kvaliteti, no pozornost domaće i svjetske javnosti koju je Ivan Meštrović uživao tijekom svog stvaralačkog vijeka nije zanemariva.

Brza asimilacija urbaniteta – Meštrović vs. Klimt

Mada namjera teksta nije osvrtni se na umjetnikove biografske podatke, važno je navesti nekoliko crtica iz toga konteksta, a poradi isticanja pojave nesvakidašnjeg umjetničkog talenta. Formativno razdoblje Ivana Meštrovića vezano je uz kulturni ambijent Beča.³ Brzina asimilacije problematike relevantne za sagledavanje likovnosti Beča toga vremena uistinu iznenađuje, tim više što prije upisa na Akademiju likovnih umjetnosti (Akademie der Bildenden Künste) Ivan Meštrović nije imao formalnoga obrazovanja, kako u području opće, tako i kiparske kulture. Izrazito siromašno podneblje iz kojega je potekao nije moglo ni stvoriti pretpostavke takve edukacije.

Ipak, temama smrti, bolesti i neumitnosti životnog ciklusa, mjestimice impregniranim naglašenim erotizmom što ih obrađuje kao student likovne akademije, Ivan Meštrović postaje sasvim konsonantan dominantnom interesu umjetnosti *fin de sièclea* – otklonu od pozitivističkog raspoloženja, karakterističnom za urbana žarišta tog vremena. Takav otpor u Beču dosljedno je provodio znameniti Gustav Klimt, što je osobito razvidno na njegovim slikarskim alegorijama rađenim

² Oto Bihalji-Merin, *Jugoslavenska skulptura dvadesetog veka*, Beograd: Časopis "Jugoslavija", 1955.; Miodrag B. Protić et al., *Jugoslavenska skulptura 1870.-1950.*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.; Miodrag B. Protić, *Umetnost na tlu Jugoslavije: Skulptura dvadesetog veka*, Beograd, Zagreb, Mostar: Jugoslavija, Spektar, Prva književna komuna, 1982.; Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999.; Ana Adamec, *Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća*, Zagreb: Denona, 1999.

³ Uz prethodnu pripremu za prijemni ispit kod kipara Otta Königa, Ivan Meštrović se upisuje na bečku Akademiju likovnih umjetnosti 1901. godine (kiparska klasa Edmunda Hellmera, potom kiparska klasa Hansa Bitterlicha). Godine 1903. prvi put sudjeluje na izložbi Udruženja likovnih umjetnika Austrije – Secesija, na njihovoj XVII. izložbi. Godine 1904. apsolvirao je kiparsku klasu na Akademiji, nakon čega se upisuje na studij arhitekture. Iste godine prvi put izlaže s bečkim udruženjem umjetnika Hagenbund, na njihovoj

za bečko Sveučilište, a kojima izaziva brojne skandale i stimulira redefiniranje estetskih principa u pristupu djelu likovne umjetnosti. Klimt je ključna ličnost u sagledavanju odlučnoga prekida s tradicijom “otaca” i glasoviti protagonist utemeljenja nove umjetničke grupacije: *Udruženja likovnih umjetnika Austrije – Secesija* (Vereinigung bildender Künstler Österreichs - Secession). Na takvoj podlozi oblikovat će se svjetonazor Ivana Meštrovića, a – posredno – i značajan dio hrvatskoga modernog kiparstva.

Osnovna ideja Secesije, odnosno ideja moderniteta bečkog *fin de siècle* što ju je ona posredovala, sažeta je u sintagmi kritičara Ludwiga Hevesija ispisanoj na novom hramu umjetnosti, na Kući bečke Secesije (Haus der Wiener Secession): “*Vremenu njegova umjetnost, umjetnosti njezina sloboda*” (*Der Zeit ihre Kunst, die Kunst ihre Freiheit*). Njezin jasan cilj bio je otvaranje austrijske umjetnosti likovnim impulsima iz ostalih europskih kulturnih sredina poput francuske, belgijske ili engleske. Oslobođanje slikarstva od historijskih citata i neposredno opserviranje svakodnevnice, kao posljedice šire društvene perspektive, očito su stimulativno djelovali na novi početak.

Ivan Meštrović nije ostao ravnodušan prema novoj likovnoj pojavi. Razmišljao je o natpisu s pročelja zgrade Secesije i svoja razmišljanja objavio. Mladi umjetnik bezrezervno podržava ideju “umjetnosti njezina sloboda” pokazujući, pak, suzdržanost naspram drugog segmenta slogana: “*Ipak se na žalost ne misli ni danas čisto iskreno sa umjetnošću, uzevši nadodatak: vremenu njegova umjetnost. Secesija hoće i može velika postići, ali rekao bi, da si ona svoju slobodu pušta od vremena uzeti i tim se izvrgava pogibelji da upadne u ono što odgovara vremenu – u afektivno i u prepuno efekata.*”⁴ Umjetnik, dakle, intuiira mogućnost povlađivanja umjetnosti konvencijama vremena, što bi moglo

XVI. izložbi. Godine 1906. apsolvirao je studij arhitekture kod Friedricha Ohmanna, te je upisan kao redovni član Udruženja likovnih umjetnika Austrije – Secesija.

- 4 Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i Secesija, Beč-München-Prag 1900-1910*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, 2002: 79.

kompromitirati njezinu apsolutnu slobodu. Za pretpostaviti je kako je njegova skepsa mogla biti motivirana negativnim osvrtima na dotada izlagane mu radove.⁵ Također, anticipirao je učinak restriktivnih metoda cenzure, kojom će, nekoliko godina kasnije, biti obuhvaćeni i njegovi radovi, o čemu će ovdje biti spomena.

Dva su umjetnika neobično važna za sagledavanje formativnog razdoblja Ivana Meštrovića: Gustav Klimt (1862.-1918.) i Auguste Rodin (1840.-1917.). O Rodinu i važnosti njegove umjetnosti, raspraviti ćemo nešto kasnije. Zadržimo se zasad na duhovnoj srodnosti između Klimta i Meštrovića. Djela Gustava Klimta imala su općenitog odjeka u Meštrovićeveu ranom stvaralaštvu. Kao bitno obilježje Klimtovih kompozicija prepoznajemo dehistorizaciju prikaza. Ahistoričnost prirodnih procesa očituje se u repetitiji prirodnog ciklusa, pri čemu su jedine konstante rađanje, borba, smrt. Nema optimističkog pogleda na razvoj, postoji samo neumitnost. Mnoga rana djela Ivana Meštrovića bave se upravo tom problematikom. Neka od njih javni su spomenici, koji deklariraju promijenjeno kiparsko stanje, unutar tema i oblika. Snažni polemički tonovi što su ih izazivali promaknuli su te kiparske realizacije u kulturološke fenomene.

Nije nam poznata korespondencija ili drugi arhivski dokumenti, koji bi bliže posvjedočili o poznanstvu i susretima Ivana Meštrovića i Gustava Klimta, međutim komparabilnost radova dostatna je za tezu o interferenciji njihovih umjetničkih iskustava. Zanimljive podatke u tom smislu pruža književnik Milan Begović, iz čijih se napisa razabire da je Klimt poznavao i cijenio Meštrovićeve kiparske ostvarenja. “*Ein genialer Bub’ Ihr Landsmann!*”, opetovao je Gustav Klimt razgovarajući s Begovićem o mladome Meštroviću.⁶

- 5 Cjeloviti popis djela izloženih na bečkoj Secesiji kao i dosad najrelevantniju razradu prvog desetljeća umjetničke aktivnosti Ivana Meštrovića vidjeti u: Kraševac (2002.).
- 6 “*Ipak jedno prešutjeti ne mogu. Lane sam se našao sa glasovitim bečkim slikarom Klimtom i u razgovoru dođe riječ na Meštrovića. – Ein genialer Bub’ Ihr Landsmann! – opetovao mi je govorio veliki umjetnik. Najbolja svjedodžba.*” Xeres (Milan Begović), “Kipar Meštrović”, *Obzor*, 30. svibnja 1904. Citirano prema: Milan Begović, *Sabrana djela: Eseji, kritike, polemike, miscelanea, intervjui*, ur. Andrea Sapunar i Tihomil Maštrović, Zagreb: Naklada Ljevak, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2005: 338.

Likovnih je usporedbi mnogo. Meštrovićevo, danas izgubljeno, djelo *Bolesnica* (1902.) kojim se mladi umjetnik po prvi puta pojavljuje na jednoj izložbi bečke Secesije, potvrđuje kompozicijske paralele s fragmentima kompozicija nekih suvremenih Klimtovih djela, poput alegorija *Medicine* i *Justicije* ili *Beethovenova friza*.⁷ Poradi odražavanja klime vremena, nadodajmo kako je talijanski kipar Medardo Rosso, izuzetno važan za razmatranje mogućnosti “impresionizma” u skulpturi, inspiriran prizorima iz bečke bolnice, oblikovao 1895. godine djelo *Bolesno dijete* slične tematike.⁸ Na njemu je vidljiv sličan kompozicijski odnos glave i fragmentirane pozadine, koja joj služi kao okvir. Nadalje, na spomenutim djelima Gustava Klimta Meštrović je mogao studirati vrlo značajan tip koščate ženske fizionomije. Meštrovićevo djelo *Žrtva nevinosti* (1903/1904.) srodno je tipu akta kojega vidimo izdvojenog na lijevoj strani Klimtove *Medicine* (1901.). Valja naglasiti još jednu značajku Klimtovih djela. Naime, često prikazujući muške protagoniste okrenute leđima, slikar zapravo problematizira njihov identitet. Kiparske kompozicije na kojima leđa imaju apsolutni primat nisu strane ni Meštrovićevoj umjetničkoj praksi. To nam potvrđuje skulptura *Strast* (1904.). Svojom kompozicijskom dispozicijom to djelo svakako je moguće vezati uz *Danaidu* (1885.) Augustea Rodina, umjetnika kojemu je i Klimt posudbom kompozicijskog repertoara ukazao svojevrсни *tribute*.⁹ Međutim, važno je istaknuti kako pogled na skulpturu Ivana Meštrovića zapinje na oštrim bridovima lopatičnih kostiju, kao i na hrptu kralježnice. To nije istovjetna plovnost pogleda (i dodira) kakvu evidentiramo na Rodinovu djelu.¹⁰ Takav akt bliži je slikarskim stilemima Gustava Klimta. Nije nam namjera umanjiti značaj često isticanoga utjecaja francuskoga autora u ranom razdoblju Meštrovićeve umjetničke aktivnosti, već

- 7 Kraševac (2002.): 42.
- 8 Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture, An Evolution in Volume and Space*, New York: George Wittenborn, 1961: 14.
- 9 Rodinova skulpturalna kompozicija *Gradani Calaisa* imat će utjecaja na likovnu klimu Beča. Gustav Klimt, primjerice, izravno preuzima jednu figuru ove grupa (Andrieu d'Andres) za svoju alegorijsku kompoziciju *Flozofija*. Vidjeti: Dalibor Prančević, “Djela Ivana Meštrovića inspirirana Danteovim Paklom”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, 2003: 241-254.
- 10 “Divno je polako obilaziti ovaj mramor: dugo, dugo ići oko raskošne obline tih leđa I doći do obraza, koji se izgubio u kamenu kao u velikom plaču, doći do ruke, koja, kao neka posljednja ruža, još jednom tiho govori o životu, duboko u vječnom ledu gromade.” Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Zagreb: Mladost, 1951: 41.

Ivan Meštrović,
Žrtva nevinosti, 1903.,
fototeka Galerije
Meštrović, Split



prije ukazati na interpretativne srodnosti s drugim velikim protagonistom kulturnog ambijenta u kojem se Meštrović oblikovao i naposljetku s njime likovno srastao.

Upućenost u veliki skandal kojega je Klimt izazivao svojim alegorijama *Filozofije* (1900.), *Medicine* (1901.) i *Justicije* (1903.) morala je, dakle, utjecati i na mladoga Meštrovića. Povjesničar umjetnosti Franz Wickhoff rezolutno je branio Klimtova slikarska djela, postavljajući tezu "o ružnome" u umjetnosti. Rasprave o nedostatnosti predmnijevanja ružnoga kao antipoda lijepome, imat će značajnih reperkusija na kritički aparat kojim se uobičajeno razmatra cjelokupnu umjetnost 20. stoljeća. Franz Wickhoff, utemeljitelj i predstavnik znamenite *Wiener Schule der Kunstgeschichte*, potiče znanstveni interes za zapostavljena razdoblja povijesti umjetnosti, oslabljujući kriterij subordiniranih međudnosa pojedinih razdoblja, kakve je zastupala dotada dominantna teorija o usponu i padu umjetnosti.¹¹ Slabljenjem supremacije pojedinih povijesno-umjetničkih razdoblja, bečka škola povijesti umjetnosti u potpunosti se usuglasila s tezom istaknutom na zgradi Secesije. Svakom je vremenu imanentan njegov umjetnički izraz, koji se ne može promatrati u pejorativnom kontekstu vrijednosnog opadanja u odnosu na razdoblje koje mu prethodi (ili slijedi).

Za potpunije razumijevanje slikarstva Gustava Klimta, a posredno i kiparskih radova Ivana Meštrovića, važno je istaknuti i filozofske premise koje su bitno definirale intelektualnu klimu vremena. Slikarske alegorije Gustava Klimta mogu se tako promatrati u odnosu na metafizički pesimizam filozofije Arthura Schopenhauera. Skiciranje fasade pojavnog svijeta nedostatno je za njegovo razumijevanje, te skreće pozornost na koncepciju volje kao biti svijeta. U iskustvu Schopenhauerove filozofije moguće je potražiti i interpretacijsku osnovu najranijih djela

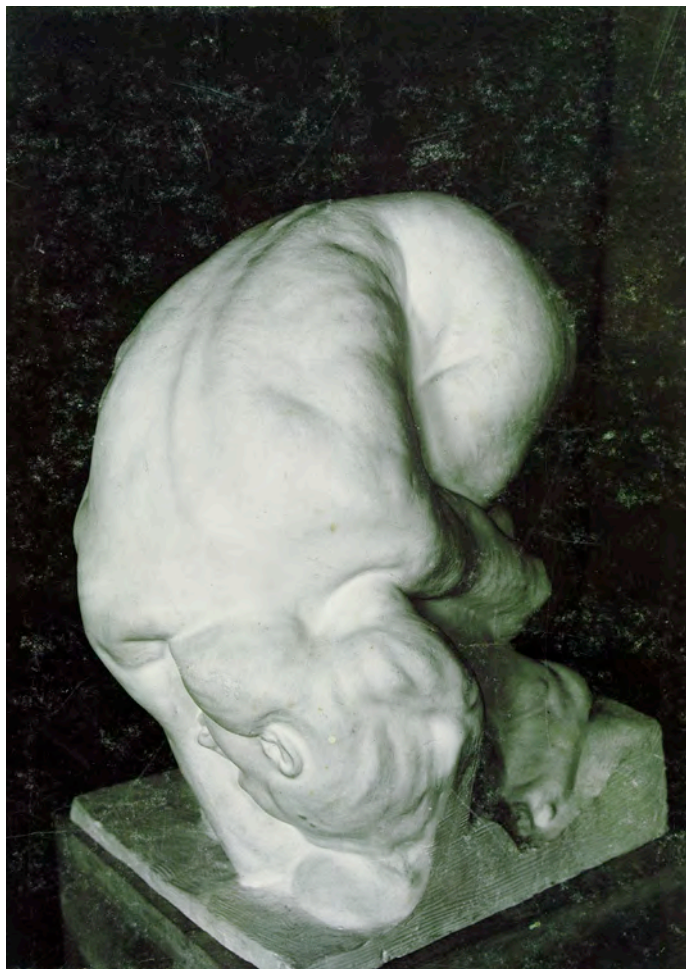
¹¹ Eklatantan primjer revalorizacije segmenta rimsko-kršćanske umjetnosti lišenog pejorativnog atributa devijantnog od klasično grčkog kanona predstavlja njegovo djelo *Die Wiener Genesis*, nastalo u suautorstvu s Wilhelmom von Hartelom.

Ivana Meštrovića, u kojima prepoznamo koncept volje kao manifestacije slijepog nagona. Za primjer je dostatno uzeti djelo poput *Prvoga zahtjeva* (1906.). Nastavak života novorođenog djeteta, što je tema toga djela, ovisan je o hranjenju koje nije vođeno intelektom, već “voljom”. Vrijeme kada su nastajala slična Meštrovićeva djela, obilježila je njegova doslovna “glad” za literaturom.¹² U kontekstu utjecaja Schopenhauerove filozofije, posebno značenje zauzima Meštrovićevo razmišljanje o biti umjetničke kreacije, koja se ogleda u području nagonškoga:

*“Umjetniku je samo jedino do toga stalo da mislima i čuvstvima svojima podaje vidljivu formu. To on ne radi da ugađa ili tobože jer ga koji cilj ili namjera vodi, nego jedino iz neodoljiva unutarnja nagona, koji je opravdan kao ona neustezljiva potreba koja te tjera na smijeh, plač, pjevanje i viku.”*¹³

Zaustavimo se na slučaju Meštrovićeva pristupa “mitološkim” temama, koje u cijelosti pokazuju njegovo svojstvo nekonsenzusnog umjetnika, a što je važno za iniciranu kontekstualizaciju. Prema novinskim navodima, Ivanu Meštroviću bilo je zabranjeno pokazati *Modernu Veneru* na izložbi Secesije 1906. godine.¹⁴ Riječ je o *Veneri (mojih dana)*, skulpturi oblikovanoj u Beču iste godine. Valja postaviti pitanje o rezultatu supostojanja “antičkog” i “modernog”, koju implicira naslov djela. Razglabajući o slikarskoj proceduri Gustava Klimta, Carl Emil Schorske će ustvrditi kako su grčki mitovi i simboli poslužili slikaru kao snažno sredstvo ogoljenja nagonskog života, što ga je klasična tradicija sublimirala ili potiskivala. Proces desublimacije nagona u umjetnosti Gustav Klimt započeo je upravo njihovom uporabom.¹⁵ Sličan postupak evidentira se i u interpretaciji ovog Meštrovićevog djela. Superiorno božanstvo detronirano je i odražava konvulziju seksualnog užitka. Lascivna Venera međunožjem požudno gnječi vrištećeg Erosa. Simboli

- ¹² Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica hrvatska, Akademija likovnih umjetnosti, 1992.
- ¹³ Ivan Meštrović, “O umjetnosti”, *Pokret*, 23. listopada 1904. Citirano prema: Kraševac (2002.): 80.
- ¹⁴ “Naši umjetnici u - tugini”, *Sloboda*, 21. ožujka, 1906., rubrika Iz grada: 6
- ¹⁵ Carl E. Schorske, *Beč krajem stoljeća, politika i kultura*, Zagreb: Antibarbarus, 1997: 231-236.



Ivan Meštrović,
Venera naših dana,
1906., fototeka
Galerije Meštrović,
Split

ljubavi pretvoreni su u skulpturalnu akciju gotovo sadističke boli. Usporedbe radi, navedimo kako je Milan Begović opisao suživot antičke teme i suvremene interpretacije u djelu slične inspiracije, u *Laokoonu (mojih dana)*, kojeg je vidio u Splitu 1908. godine:¹⁶

“Clou spljetske izložbe svakako je Laokoon mojih dana. To je najsmjelija umjetnina, koju sam u opće na ikojoj izložbi vidio, i dvojim, da bi se mogla izložiti u velikim centrumima umjetnosti, jer joj cenzura ne bi dala: nihilobstat! Gojna žena obuhvatila je rukama i nogama jednog sjedećeg starca i grize ga pod pazuhu. On se uvija u zagrljaju one žene-zmije. Robusna muskulatura žene ođaje surovu ljudsku narav obuzetu pohotom: grimasa starčeva izraz je bolne strasti. Izvršno je modelisana lijeva noga i lijevi bok žene, upravo sa obiljem plastične energije.”¹⁷

To razdoblje umjetničkog djelovanja Ivana Meštrovića označeno je, kako vidimo, kulturološkim kontekstom bečkog *fin de siècle*, u kojem je prevladavala interferencija psihoanalitičkih postupaka Sigmunda Freuda i slikarskih “eskapada” Gustava Klimta. To je područje unutar kojega interpretiramo i veliki erotski naboj Meštrovićeve, inače nedovoljno isticanoga, kiparskoga “diptiha”. Međutim, problematiku neuobičajene erotike Ivan Meštrović nastavit će razrađivati i u sljedećim razdobljima svoje umjetničke aktivnosti. Kao posebna, izdvaja se u tom smislu grupa nazvana *Dvije udovice* (1909.). Djelo je nastalo na izvoru narodnih predaja južnoslavenskoga određenja što će ih, nakon dolaska u Pariz, Ivan Meštrović prevoditi u ciklus skulptura. Koristeći narativnu potku epa, koja govori o stradanjima naroda i njegovoj borbi za državni entitet, Meštrović razrađuje niz ženskih likova shrvanih pogibeljima svojih herojskih supružnika. Narodna predaja često je isticala doživotnu krepost tih žena. Pod tom izlikom, Ivan Meštrović

- ¹⁶ Prva dalmatinska umjetnička izložba, Split, 1908.
- ¹⁷ Milan Begović, “Dalmatinska umjetnička izložba u Spljetu”, *Narodne novine*, 29. i 30. prosinca 1908. Citirano prema: Begović (2005.): 344.

prikazuje odnos dviju nagih žena u zagrljaju, od kojih jednu skoro u stanju bolne ekstaze. Ipak, lišavajući ga vanumjetničkog stimulusa, to djelo čitamo kao čistu manifestaciju lezbijske privrženosti. Djelo je ondašnjoj publici moralo djelovati vrlo provokativno, dočim ga Meštrović nije izbjegavao izlagati tijekom drugog desetljeća prošlog stoljeća. Sasvim točnom nalazimo i opservaciju da se u cijelom ovom ciklusu razaznaje “*snaga mesa, vrelo nagonskog života, naslade i bola ...*”¹⁸

Važno je iščitati ta fragmentirana iskustva mladog kipara, jer ona čine smjernice sistematizacije modernizma u hrvatskom kiparstvu prve polovice 20. stoljeća. Meštrović će medijacijom izložbenih projekata uvesti u nacionalni prostor novu morfologiju, a izrazito važnima pokazat će se i njegovi iskoraci u javni urbani prostor, što smo u ih ovom tekstu tek natuknuli.

¹⁸ Bihalji-Merin (1955.): 9.

Ivan Meštrović,
Udovice, 1909.,
fototeka Galerije
Meštrović, Split



Što je “ružno” na prvom javnom spomeniku Ivana Meštrovića?

Opus Ivana Meštrovića moguće je različito doživjeti, što uvelike ovisi o smjernicama koje određuju njegovu interpretaciju.

Jedna od njih jest i značenje javnih narudžbi, posebice onih koje utječu na javni gradski prostor. Javni spomenici zasebna su i vrlo kompleksna tema kipareva opusa, budući da počesto zahvaćaju u širu problematiku organizacije i uređenja urbanog prostora. Na njegovom prvom javnom spomeniku ta komponenta i nije u tolikoj mjeri izražena, koliko postaje razvidnom funkcija spomenika kao indikatora opće mentalne slike lokalne sredine. Kako god bilo, značajka gotovo svih Meštrovićevih kiparskih iskoraka u javni prostor jest javno negodovanje i snažne polemike. Za to je, dakako, postojao razlog.

Recepcija kiparova prvoga javnoga spomenika zaslužuje posebnu pozornost, a u kontekstu njegove asimilacije Klimtovih umjetničkih postavki, odnosno Wickhoffovih teorijskih objašnjenja. Riječ je o spomeniku pjesniku Luki Botiću, otkrivenom u Splitu 1905. godine.¹⁹ Prema njegovoj koncepciji, taj se spomenik može smatrati prvim modernim spomenikom grada Splita. Njegovo otkrivanje nije moglo proći bez skandala, uzrokovanoga različitim razlozima. Animizitet prema mladom kiparu provocirala je, između ostaloga, i činjenica da je drugi umjetnik, Ivan Rendić (1849.-1932.), počesto nazivan i “nestorom hrvatskoga kiparstva”, već bio predložio rješenje za spomenik znamenitome pjesniku. Općenito obilježje kiparske situacije toga vremena bila je odsutnost tradicije domaćih kipara. Veliki iskorak u tom smislu učinio je upravo Rendić. Osnovna značajka njegovih javnih spomenika bogata je dekoracija postamenta, na kojeg postavlja figure oblikovane u tradiciji realističkih normativa. Međutim, njegova skulptura

¹⁹ *Spomenik Luki Botiću* svečano je otkriven 5. studenog 1905. godine, na Marmontovoj poljani u Splitu.

funeralne funkcije sasvim je drukčijega značaja, asemblirana uz arhitektonski okvir. Mnoge nadgrobne spomenike zamislio je u kolorističkim kontrastima između figure u mramoru ili bronci i tektonskoga okvira prošaranog koloriranim mozaičkim dekoracijama folklorne provenijencije. Važno je navesti i praksu odlijevanja iste skulpture u više brončanih primjeraka, koji se onda dovode u sasvim drugačije odnose što, pak, razvija bogatiji interpretacijski spektar tih djela, ali aktualizira i pitanje višestrukog originala u području modernog kiparstva.

Ivan Meštrović, jednako kao Rudolf Valdec (1972.-1929.) i Robert Frangeš Mihanović (1872.-1940.) nešto prije njega, krenuli su posve drukčijim smjerom. Potonji je prvi umjetnik koji u okviru hrvatskoga modernističkog kiparstva promovira drukčiji tretman epiderme skulpture, dakako – na tragu Augustea Rodina. Već na izložbi Hrvatskog salona 1898. godine, razvidan je profil nove generacije umjetnika važnih za definiranje modernizma u hrvatskoj umjetnosti. Književnik Antun Gustav Matoš, implicirajući pojavu permanentnoga sukoba kao svojevrsan *pattern*, iznosi zanimljive opservacije na tu temu, a na tragu već spomenutog odnosa Modigliani-Rodin:

*“Rendića je naš modernistički pokret tobože pregazio, mada je on otac modernog hrvatskog kiparstva. S kakvom voljom mogu mlađi ulaziti u posao s nezavidnom nadom, da bi i njih tako jednog dana kao ropotarničke vrijednosti mogli pregaziti njihovi nezahvalni nasljednici?”*²⁰

Ivan Meštrović neobično je cijenio Ivana Rendića.²¹ Usporedba njihovih radova navodi, međutim, na zaključak kako je Rendić predstavnik tradicionalnoga usmjerenja u skulpturi. Primjerice, koncepcije spomenika Luki Botiću tih dvaju umjetnika pokazuje nam sasvim različite generacijske senzibilitete. Ivan Meštrović komponira spomenik sasvim

²⁰ Duško Kečkemet, *Ivan Rendić*, Split: Brevijar, 2008: 27.

²¹ *“... Zar može i smije netko podcjenjivati napore jednog Ivana Rendića, koji je stekao velike zasluge za stvaranje naše kiparske umjetnosti? Naša je kiparska umjetnost nakon Rendića znatno prokrčila naprijed, ali je Rendić ipak obavio pionirski posao i potakao žedu za kiparstvo... Kao što ni velike književnosti ne nastaju preko noći, jer najprije trebaju doći generacije, koje će stvarati književni jezik i krčiti šikare, isto tako ne smijemo poricati zasluge prvih pionira naše likovne umjetnosti, to više što su oni radili čak i u težim prilikama nego današnji umjetnici.”* Ivan Meštrović (1939.). Duško Kečkemet, *Ivan Rendić, život i djelo*, Supetar: Skupština općine Brač, 1969.: 7.

drukčijeg tipa od Rendićeva, napučenoga detaljima. Možemo reći da je Meštrović u genezi svoga spomenika potpuno afirmirao načelo purifikacije, ne lišavajući ga nužno figuralnog prikaza, diskretne dekoracije i natpisa. Prigovaralo se mladome kiparu kako ne zna modelirati fizionomiju pjesnika preminulog u tridesettrećoj godini života, već ga prikazuje kao starca. Natpis, kao i umjetnikov potpis u secesijskom slogu, opisani su kao nerazumljivi rebusi. Međutim, pravi razlog napada na to Meštrovićevo djelo bio je uključivanje reljefa s prikazom ženskog akta u kontekst spomenika znamenitoj ličnosti i njegovo smještanje u samo očište prolaznika. Bilo je to prvo iskustvo takve naravi, kojega su stanovnici Splita imali početkom 20. stoljeća. Posljedica je bila opća sablazan. Puritanskoj javnosti zasmetao je prikaz obnaženoga ženskog tijela. Valja istaknuti kako Split nije imao institucionalni okvir unutar kojeg bi se javnost mogla senzibilizirati za nove morfološke i tematske obrasce likovnih umjetnosti razvijane u kulturnim središtima Europe. Galerija bi omogućila stanovitu distancu prema Meštrovićevu umjetničkom djelu, pa sablazan ne bi bila toliko velika, a vjerojatno bi bilo i manje povika zbog njegove "ružnoće". Meštrović je po tom pitanju bio na razini umjetničkih interesa svoga vremena, donoseći problematiku ružnoga u umjetnosti, koja je u to vrijeme bila izuzetno aktualna u Beču. Pišući vlastite refleksije o umjetnosti, razglaba o "ljepoti" ukazujući kako bi taj pojam "*zasluživao široko obzorje*".²² Reljef prikazuje Maru, junakinju poznatoga spjeva Luke Botića, mladu katolkinju koju je rodbina odbacila poradi njezine platonske ljubavi prema turskome mladiću, prisiljavajući je na odlazak u samostan i u preranu smrt. Umjesto da Maru prikaže kao koludricu odjevenu u prikladne habite, Meštrović prikazuje mladu ženu obnaženoga mršavoga tijela i raspuštenih

22 Kraševac (2002.): 79.

kosa. Takav je prizor kod čudorednog građanstva izazivao mnogostruke asocijacije, od kojih ponajprije onu na prikaz bludnice. To nije bio akt jedroga tijela, koje putenošću upućuje na iščitavanja kakvoga alegorijskog prizora, kudikamo manje lascivnoga. Na tome spomeniku ne pronalazimo alegorijsku travestiju, već iznošenje “gole” istine prezrene mlade djevojke. Napetost, borba, patnja što ih čitamo na ovom reljefnom prikazu, sasvim su u ozračju filozofije Arthura Schopenhauera.

Bilo bi netočno pripisati zasluge za prve nepovoljne reakcije na “ružno” u hrvatskome modernom kiparstvu Ivanu Meštroviću. U tom smislu već je Robert Frangeš Mihanović postao svojevrsni *enfant terrible*, barem iz perspektive svoga dobročinitelja Izidora Kršnjavog, a nakon izvedbe njegova prvoga javnoga spomenika – *Spomenik palim domobranima* 78. Šokčevićeve pukovnije – u Osijeku (1897.). No, Kršnjavi je detektirao krivca za tu sklonost ružnoći:

“... otkad je Rodin na svoj spomenik *Gradjana Calais-a* stavio red *gadnih otrcanih prosjaka, sve je moguće; sve se čini dozvoljeno.*”(…) “*Napraviti posve ružan spomenik ružan sa svih strana, pretjeran, neistinit, nemarno izrađen – mnogo je dakako laglje i jednostavnije. Ako to tko ne odobrava on je tiranin, ako tko ne razumije njemu se kaže; eto to je secesija. Punctum!*”²³

Izidor Kršnjavi očito je konsterniran otklonom njegova štíćenika od tradicionalnih načina prikazivanja.²⁴ Iz gornjega navoda moguće je iščitati kontrast između “mladih” i “starijih”, a po modelu bečkoga secesijskog stanja. Naglasimo kako će se Frangešova kiparska vještina razviti kroz sljedećih nekoliko godina, te ispoljiti u reljefu *Filozofija*, četvrtom alegorijskom prikazu rađenom za Svečanu dvoranu zgrade Odjela za bogoštovlje i nastavu u Zagrebu. Reljef se odlikuje vrsnom gradacijom kiparske mase. Kompozicija mu je određena

²³ Ana Adamec, *Kiparsko stvaralaštvo Rudolfa Valdeca i Roberta Frangeša Mihanovića*, Zagreb: Gliptoteka Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1972: 7.

²⁴ Objašnjavajući prvu figuru u akciji cjelokupnog hrvatskog kiparstva, odnosno način srastanja detalja i narativnih dijelova ovog spomenika u homogeniju masu što na svojevrsan način i definira njegovu modernost, Ive Šimat Banov definira korak naprijed cjelokupnog kulturnog prostora kojemu pripada. O tome vidjeti: Ive Šimat Banov, *Robert Frangeš Mihanović, prilog povijesti modernog hrvatskog kiparstva*, Zagreb: Art Studio Azinović, 2007.

Ivan Meštrović,
Zdenac života, 1905.,
fototeka Galerije
Meštrović, Split



vrtožnom dinamikom, koju bismo asocijali uz kakvu Danteovu infernalnu epizodu, u središtu koje se nalazi figura filozofa. Duhovna veza toga djela s Rodinovim *Vratima Pakla*, posve je jasna, no zanimljiva je i ciklička projekcija ljudskoga života doslovno prevedena u kiparsko djelo, na temelju koje se uspostavlja relacije naspram drugog remek djela hrvatske moderne skulpture - *Zdenca života* Ivana Meštrovića. Kao što smo vidjeli na primjeru *Spomenika Luki Botiću*, mladi kipar uveo je temu akta u sam urbani prostor kao provocirajuću činjenicu. Konvencije odjevenoga tijela i normiranog ponašanja dovele su do tabuiziranja ljudske golotinje, osobito u trenutku kada je ona nezaštićena kakvom mitskom ili alegorijskom temom. Na *Zdencu života* (1905.) Ivan Meštrović je učinio akt jedinom temom likovnog djela. Literarno izvorište ovog puta sasvim izostaje; preostaje samo ciklus strasti, rađanja i smrti organiziran oko mitskog praelementa – vode. Smještanjem pred zgradu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, djelo je kontekstualizirano i u područje javne spomeničke baštine, koja je provocirala svjetonazor suvremenika.²⁵

²⁵ Zdenac života remek je djelo Ivana Meštrovića oblikovano u Beču 1905. godine. Samostalni odbor Grada Zagreba kupuje djelo 1910. godine, te ga 1912. postavlja ispred zgrade Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Eshatološki Gesamtkunswerk

Možemo ustvrditi kako skulpture što ih je Meštrović oblikovao u Beču – ili barem veći dio njih – nisu bile motivirane posebnim ideologijama. U Parizu, pak, Ivan Meštrović oblikuje skulpture specifičnog *inputa*, izazivajući interes šire kulturne i ostale javnosti. Predstavljajući ih na važnim izložbenim manifestacijama u europskim kulturnim središtima, inzistirao je na primjeni *mass impression* izložbene strategije, potpomognute širenjem teme na veliki broj kiparskih djela motiviranih ideologijom južnoslavenskog ujedinjenja. Naime, *Vidovdanskim ciklusom*, kojim ćemo se upravo pozabaviti,

umjetnik problematizira pitanje nacionalnoga identiteta, odnosno težnju za oslobođenjem hrvatskoga teritorija od austrougarske hegemonije. U biografskim prikazima aneksija Bosne i Hercegovine često se navodi kao glavni razlog Meštrovićeva odlaska u Pariz (1908.). Treba, međutim, imati u vidu kako je umjetnikova odluka o preseljenju anticipirala konkretna politička događanja, iako je mogla imati i obilježje demonstrativnoga čina. Kako god bilo, odlaskom u Pariz Meštrović nije prekinuo veze s Austrijom, jer je zadržao svoj atelijer u Beču te i dalje sudjelovao na izložbama bečke Secesije. Donosimo riječi samog kipara o motivima nastanka toga ciklusa, koji je trebao rezultirati *Gesamtkunstwerk*om arhitektonsko-skulpturalne provenijencije:

*"I conceived the idea of the Temple of Kosovo almost immediately after I left school, but at that time I did not feel strong enough to start its execution on broader lines. Only on the occasion of the annexion of Bosnia-Herzegovina in 1908, when our national catastrophe seemed to be complete and the fate of our race sealed; at the climax of our national sorrow and in the fever with which all of us trembled, I dared to begin to work out some fragments, and it was in this and the following years that I did what exists of them."*²⁶

Završetak studija Ivana Meštrovića na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču 1906. godine, vremenski koincidira sa beogradskom premijerom dramskoga teksta književnika Iva Vojnovića "Smrt majke Jugovića". Drama adoptira tematiku srpskoga narodnoga epa, navješćujući ujedno mentalnu preokupaciju dijela književnika i umjetnika rasnom idejom, koja će potrajati sve do raspada Austro-Ugarske Monarhije. Rezonancu drame pronalazimo kako u djelatnosti mnogih likovnih umjetnika, tako i u umjetničkoj aktivnosti Ivana Meštrovića. Kipar tako u Parizu oblikuje *Majku Jugovića* (1908.),

²⁶ Milan Ćurčin et al, *Ivan Meštrović: A Monograph*, London: Williams and Norgate, 1919: 81.
"Ideja o Vidovdanskom hramu začela se u meni neposredno nakon završetka studija, samo što se tada još nisam osjećao dovoljno snažnim da je počnem izvoditi u širem smislu. Tek prigodom aneksije Bosne i Hercegovine, 1908. godine, kada je izgledalo da je naša nacionalna katastrofa potpuna i da je sudbina naše rase zapečaćena, na vrhuncu našega narodnog jada i u groznici koja nas je sve tresla, usudih se započeti rad na nekim fragmentima, i bilo je to te godine i idućih godina kada sam načinio ono što je danas od njih ostalo."

djelo nesvakidašnjega ozračja, kojeg bismo skoro mogli nazvati “proto-nadrealnim”. U osnovi djelovanja novokonstituiranog Društva hrvatskih umjetnika “Medulić”, unutar kojeg Ivan Meštrović ima važnu ulogu, pronalazimo ideju ujedinjenja prema plemenskome ključu, osobito izraženu na velikoj izložbi organiziranoj u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1910. godine, pod sloganom barda Vojnovića “*Nejunačkom vremenu u prkos*”. Valja istaknuti kako je toj izložbi prethodilo samostalno predstavljanje Ivana Meštrovića na bečkoj Secesiji iste godine, odnosno izložba Meštrović – Rački u Zagrebu. Na tim se izložbama, od kojih je značajnija ona bečka, po prvi put javnosti prezentirao taj protuaustrijski koncept. Odbijanjem da svoja djela izloži u austrijskom ili mađarskom paviljonu na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine, Ivan Meštrović, zajedno sa svojim kolegama, javno istupa protiv tadašnjeg političkog stanja. Umjesto toga, izlaže u Paviljonu Kraljevine Srbije što rezultira njegovom krivom nacionalnom identifikacijom, pa će sljedećih nekoliko godina biti mahom navođen kao srpski kipar.

U osnovi ideje ujedinjenja konstitucija je nadnacionalne države južnih Slavena. Međutim, takav državotvorni konstrukt “*hrvatski vidovdanci ne doživljuju kao politički projekt, nego kao eshatološki događaj*”.²⁷ Mijenjanjem političko-povijesnih okolnosti, zamjerka na pretvaranje pseudopovijesnih napjeva u povijesnu činjenicu bila je sve određenija. Promišljajući tzv. “vidovdansku estetičko-ideološku kampanju”, teoretičar književnosti Zoran Kravar preporuča razlučiti dva tipa nacionalizma: teritorijalni nacionalizam nastao na podlozi teritorijalnog određenja i revalorizacije povijesnih procesa što ih određeni teritorij karakterizira (vidovdanci ga ne afirmiraju, pa će stoga biti podvrgnuti kritici jednog dijela književnika)

²⁷ Zoran Kravar, “Ovostrana eshatologija”, u: *Književni protusvjetovi*, ur. Jelena Hekman, Zagreb: Matica hrvatska, 2001: 216.

i etnički nacionalizam, temeljen na rasnoj, biološkoj, biopsihološkoj i bioetičkoj osnovi:²⁸

“Dok sa stajališta teritorijalnog nacionalizma individualnost danog naroda ima, doduše *longue durée* strukture, ali ne postoji izvan povijesnog okvira, etničkom se nacionalizmu obično može dokazati vjera u natpovijesnu trajnost i izvanpovijesnu zasnovanost narodnog ‘duha’ ili ‘duše’. Ideologije izvedene iz njega nerijetko računaju s mogućnošću da se ‘nacionalno pitanje’ razriješi u nekom svjetskopovijesnom prijelomu nakon kojega neće uslijediti novo povijesno stanje nego transhistorijski eshaton.”²⁹

Samu genezu teme, međutim, moguće je pronaći još u djetinjstvu Ivana Meštrovića, obilježenom narodnim pjesničkim predajama što su ih baštinili njegovi preci. Medij usmene predaje bio je ključan u diseminaciji tema koje su u znatnoj mjeri utjecale na umjetničku produkciju Ivana Meštrovića. Stupanj obrazovanja stanovništva na područja u kojem je umjetnik odrastao bio je izuzetno nizak, a u zabitijim sredinama regije događalo se da je tek jedan stanovnik znao čitati i pisati. Na skoro ritualnim seoskim sijelima, narodne pjesme bi se prenosile mlađem naraštaju. Riječ je o repertoaru epskih segmenata preuzetih od Andrije Kačića Miošića, odnosno iz njegova djela *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*, popularno nazvanoga *Pismarica*. Interpreti toga književnoga uratka ističu kako je “riječ o književnom djelu s tematikom iz nacionalne pseudopovijesti i novije povijesti protuturskih ratovanja slavenskih naroda Jugoistočne Europe prvenstveno napisane ‘za široke narodne mase’, odnosno za slabo pismeno i nepismeno stanovništvo katoličke i pravoslavne vjere pod mletačkom i turskom vlašću druge polovice osamnaestog stoljeća.”³⁰ Zahvaljujući tom djelu, Ivan Meštrović je stekao

²⁸ Zoran Kravar, “Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi”, u: *Svjetonazorski separei, antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, ur. Nataša Polgar, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2005: 43-62.

²⁹ Kravar (2005): 49.

³⁰ Divna Mrdeža Antonina, “Nacionalni prostor u Razgovoru ugodnom naroda slovinskog Andrije Kačića Miošića”, u: *Fra Andrija Kačić Miošić i kultura njegova doba : zbornik radova sa znanstvenog skupa Fra Andrija Kačić Miošić i kultura njegova doba*, ur. Dunja Fališevac, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Intergrafika, 2007: 122-123.

vještinu čitanja i pisanja latiničnog pisma, dok je ćirilčno pismo naučio iz *Zbirke narodnih epova* Vuka Stefanovića Karadžića, što su podaci od nemaloga značenja.

Nacionalni ideal Ivana Meštrovića, kojega je propagirao fragmentima *Kosovskog ciklusa*, cijelim konceptom *Vidovdanskog hrama* i svojom političkom participacijom u Jugoslavenskome odboru, pokazao se iluzornim. Njegovo razočaranje situacijom, rezultirat će početkom 20-ih godina prošloga stoljeća pismima što ih 1923. godine upućuje kralju Aleksandru i ministru prosvjete Antonu Korošecu, a u kojima najavljuje svoj odlazak iz domovine. Kao razlog takve odluke navodi iznevjereno očekivanje države ravnopravnih nacionalnosti i simptomatičnu dekontekstualizaciju fragmenata *Vidovdanskog hrama*, koji su od ožujka 1919. godine prešli u vlasništvo Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca.³¹ Svjestan političkih dogovora i zapostavljanja kiparskih fragmenata, koji su bili neadekvatno ili nikako izloženi, postalo mu je sasvim jasno kako plastički simbol nacionalnog otpora i novog jedinstva, tj. *Vidovdanski hram*, nikada neće biti podignut.

Podosta je tekstova napisanih o herojskom ciklusu Ivana Meštrovića koji nam nude dostatan materijal stimulativan za proučavanje *fenomena Meštrović*. Među bitnim određenjima tih napisa svakako valja izdvojiti eklekticizam kao način produkcije suprotan avangardizmu. Kad govorimo o eklekticizmu Ivana Meštrovića, tad se referiramo na morfologiju do koje je kipar došao amalgamiranjem kiparskih obrazaca minulih epoha – najvećim dijelom staroga svijeta – pogodnih za tip arhitektonsko-skulpturalnog projekta na kojemu je radio. Vratimo se nanovo svojevrsnoj dijalektici modernizma i pitanju mogućnosti razračunavanja sa načelom isključivosti, kojim operiraju i avangardisti i tradicionalisti. U tom smislu poticajnim

³¹ Vidjeti: Ivan Mestrovic Papers, University of Notre Dame Archives, Notre Dame, IN, USA.

se čini premošćivanje razlika između praksi radikalnih umjetničkih eksperimentatora poput Pabla Picassa i ostvarenja eklektika poput Ivana Meštrovića, kojega preporuča Mario de Micheli:

“Valja neke stvari precizirati. Ponajprije, Meštrović je očito bio eklektičan umjetnik. Ali valja ispitati u kojem je to smislu bio, s obzirom da se nadovezuje na povijest oblika od Egipta do danas. Evidentno je da se on nadovezuje na onu liniju koja ljudski lik uzima kao konstantu i kao glavnu komponentu. U tom mu smislu nemam što zamjerit, jer Meštrović zapravo radi ono isto što je radio i Picasso kad je odabirao svoje pretke, svoje elemente stilistike iz prediberijske umjetnosti i crnačke plastike. Isto to je Meštrović učinio, pa ne znam zašto bi njemu trebalo zamjeriti što je gledao Egipćane, a Picassu oprostiti što se oslonio na crnačku plastiku. Ja osobno, slažem se s izvorima i rješenjima i jednog i drugog, i nemam im što zamjeriti.”³²

Povijesni stilovi nisu se temeljili na adaptacijama posudbi od “primitivnih”, pa se rezultati avangardnih umjetničkih eksperimenata suvremenicima čine radikalno novim, što su zasigurno i bili. Međutim, tradicija “primitivnih” filtrirana je kroz urbanu prizmu svjedočeci o novim iskustvima čovjeka 20. stoljeća. To nisu operativni fetiši imanentni tradiciji “primitivne” zajednice, već umjetnička djela koja su čekala da budu prepoznata kao reprezentanti promijenjene slike moderna čovjeka.

Dakle produkciju Ivana Meštrovića, vezanu uz taj kiparski koncept, potrebno je sagledavati u okviru posudbe iz repertoara historijski verificiranih stilova. Adaptacija tih posudbi ovisna je o “posuđivaču” i vremenu u kojem se posudba događa. To je ponajbolje objasniti sljedećim slučajem. Naime, u poglavlju o skulpturi 19. stoljeća, povjesničar umjetnosti Rudolf Wittkower uspoređuje dva značajna protagonista kiparske scene tog stoljeća

³² Mirjana Šigir, “Mario de Micheli: Trenutak za reviziju Meštrovića”, *Vjesnik*, 8. veljače 1984.

– Augustea Rodina i Adolfa von Hildebranda, a u odnosu prema Michelangelu, povijesnome uzoru kojega su oba podjednako isticali, te zaključuje:

*“So we are faced with the paradoxical situation that the sculptor (Auguste Rodin, op.a.) who misinterpreted Michelangelo was able to catch a good deal of his creative passion while the other (Adolf von Hildebrand, op.a.) who really knew what Michelangelo was trying to achieve, produced works that were divorced from him by an unbridgeable gulf.”*³³

Imperativ ljudskoga tijela, kojeg je njegovao Ivan Meštrović i to u vremenu kada se javljaju najradikalniji umjetnički iskazi, činio se dijelu njegovih suvremenika anakronim. Mogli bismo se složiti kako je Meštrovićevo djelo udaljeno od neretinalnih pristupa umjetničkoj aktivnosti, kakvog će ubrzo započeti razrađivati primjerice Marcel Duchamp brandiranjem *ready-made* objekta. Kada govorimo o “objeku”, već će Carola Giedion Welker zapisati kako uvođenje tog termina u područje skulpture zahvaljujemo kubizmu. Ističući u tom smislu pionirsku ulogu Fernanda Légera, Welkerova navodi njegove riječi: *“C’est le Cubisme qui a imposé l’objet au monde. La grande formule, c’est l’objet.”*³⁴

Je li produkcija Ivana Meštrovića bila ‘ne-moderna’?

Narativna potka, obilježena političkom interesnom sferom, postajala je odsudnim elementom prosuđivanja novog ciklusa skulptura Ivana Meštrovića, dočim su interpretacije kvalitete njegovih oblika bile malobrojne. Citirat ću talijanskog kipara Artura Martinija, velikog štovatelja Meštrovićevog kiparstva, koji jasno determinira njegovu kiparsku problematiku:

“Once they have fulfilled the function of propaganda for which they were born and for which they have vaguely continued to

³³ Rudolf Wittkower, *Sculpture, processes and principles*, London: Penguin Books, 1977: 245.

“Dakle, suočeni smo s paradoksalnom situacijom da je kipar (Auguste Rodin, op.a.), koji je pogrešno shvatio Michelangela, u velikoj mjeri uspio doseći njegovu kreativnu strast, dok je drugi (Adolf von Hildebrand, op.a.), koji je doista znao što je Michelangelo pokušavao postići, izveo radove koji su od njega bili razdvojeni nepremostivim jazom.”

³⁴ Giedion-Welcker (1961.): 11. *“Bio je to kubizam koji je svijetu nametnuo objekt. Velika formula, to je objekt.”*

exist for many centuries, arts turn inwards; previously devoted to the dissemination of ideas, they have turned to the very essence of things.”³⁵

Kosovski fragmenti lansirali su umjetnika među najrazglašenije kipare europskoga modernizma prve polovine 20. stoljeća. Pitanje je zbog čega? Djelomice i zbog toga što je Meštrović bio posve svjestan pozicije političke moći, koju je uporabio za izvanrednu “marketinšku” kampanju svoga umjetničkog rada. On poziciju umjetnika nije mogao promatrati iz rakursa “l’arpurlartističkoga” idealizma. Valjalo bi, međutim, na primjeru jedne vrsne Meštrovićeve skulpture demonstrirati drugačiji dijaloški odnos naspram likovno-morfološkim kontekstima vremena u kojem je ista skulptura nastala. Među skulpturama herojskog ciklusa neobično je važno djelo *Miloš Obilić*, u kojem Ivan Meštrović razrađuje problematiku dinamičke komponente skulpture. Dinamizam koji karakterizira Meštrovićeve figure možemo promatrati u okviru slične problematike europskih avangardnih pokreta. Skulptura nastaje u Parizu 1908. godine, dakle istodobno kada Filippo Tommaso Marinetti piše futuristički manifest, objavljen u *Le Figaro*-u sljedeće godine. Meštrović sapinje volumene elastičnom konturom te torzijom muskulature postiže dojam energičnosti. Promatrač je doslovno prisiljen kružiti oko skulpture za njen cjelovit doživljaj, čime se – na stanovit način – ponavlja dinamizam doživljaja reljefa s *Zdenca života* (1905.). Kao što pratimo grupirane partije njegova kružnoga reljefa, tako obilazimo oko mišićnih partija *Miloša Obilića* što bi nas moglo navesti na zaključak kako se Ivan Meštrović sasvim udaljio od iskustva Augustea Rodina. Međutim, upravo inzistiranje na ophodu oko skulpture potvrđuje lekciju što ju je naš kipar naučio na primjerima velikoga francuskoga majstora.

³⁵ Arturo Martini, “Sculpture Dead Language” 1945, u: *Modern Sculpture Reader*, ur. Jon Wood i Alex Potts, Leeds: Henry Moore Institute, 2007: 168.
“Jednom kad je ispunila svoju funkciju propagande, poradi koje je rođena i poradi koje je nejasno nastavila živjeti kroz mnoga stoljeća, umjetnost se okrenula prema nutrini; prethodno posvećena širenju ideja, sada se okrenula samoj biti stvari.”

Dinamiziranje konture i vibrantan tretman epiderme, koji ne zahtijevaju veliku pokretljivost promatrača, a susrećemo ih u većem dijelu Meštrovićeva bečkoga opusa, posljedica su usvajanja poučaka Rodinova kiparstva, dok pariškim segmentom njegove produkcije dominira iskustvo imperativa obilaženja oko skulpture. Kako god bilo, u ovoj skulpturi Ivana Meštrovića možemo prepoznati svojevrsnu energičnost, koja nije strana ni postulatima koje iznosi sam Filippo Tommaso Marinetti. Među futurističkim djelima dovoljno je izdvojiti skulpturu Umberta Boccionija *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru* (1913.), pa da uočimo mogućnost interpretacijskog dijaloga između različitih rješenja slične kiparske problematike. Ne samo da je zanimljivo usporediti metodu oblikovanja dinamičke komponente u radu obojice kipara, već i način na koji i jedan i drugi koriste Rodinovo iskustvo u vlastitim interpretacijama. Jedan je, nakon iskustva pokrenute opne skulpture, sklon preuzeti postulat obilaženja oko nje, drugi je, pak, iskustvo “dezintegracije” skulpturalne mase i simuliranje pokreta kroz vibrantan tretman epiderme doveo do krajnjih konsekvenci.

Dinamičku kvalitetu pokazuju i neka djela Ivana Meštrovića iz kasnijeg razdoblja na čije paralele upozorava i kipar Kosta Angeli Radovani, dvosmisleno ističući kako je Ivan Meštrović poduzeo više eksperimenata negoli svi drugi kipari zajedno:

“Ipak, najčudnije je kod toga, da nisi posegao za morfološkim ludilom koje pruža Meštrovićev opus, i nisi pročitao, koliki je uragan prošao ispod njegovih ruku. Smeta te ‘antropomorfna tema’, znam, ali on je pošao za značajnom destrukcijom mase, tako da bi njegova ‘Zahvalnost’ (Francuskoj) mogla biti tretirana ne analogno Đukinu, nego bolje od njega, kao isto tako asinhrona teza ‘novog’ kiparskog gledanja ‘inspiriranog’ recimo Boccionijem. (...) Za mene

Ivan Meštrović,
Pietà, 1914., fototeka
Galerije Meštrović,
Split





Ivan Meštrović,
Veliko raspeće,
1916., fototeka
Galerije Meštrović,
Split

je 'Zahvalnost' promašen kip, jer ne zaprema svojim graničnim točkama prostor iz središta svoje mase, ali ja nisam tako luđ da u tom 'promašaju' na nazirem eksperiment daleko snažniji i radikalniji od onih koje ti obožavaš jer ih prepoznaješ. (...) 'Zahvalnost' je naš najdublji zahvat u 'novu' stvarnost kipa, prvi 'apstraktni objekt', prvo 'untitled' ostvarenje u našim relacijama. Radi se o ženi, maču, draperiji, ali sve je to nedokučivo, tajanstveno i gotovo bezoblično kao ispaljeni metak – vjerojatno model, paradigma za tu kreaciju."³⁶

Kosta Angeli Radovani točno opservira narav toga Meštrovićevoga javnog spomenika, koristeći usporednice iz futurističkih manifesta u kojima se kao odlike novoga društva često ističu brzina i "mehaniziranje" ljudskoga tijela.

Namjera našega teksta nije insinuirati uspješan dijalog između Ivana Meštrovića i oblikovnih praksi avangardi, no izgleda da im kiparska problematika nije bila toliko suprotna kako bi se isprva moglo pomisliti. Kad govorimo o odnosu avangardne umjetnosti i Ivana Meštrovića, tad moramo istaknuti kiparevo izuzetno nepovoljno mišljenje o dekadentnom karakteru umjetnika, koji se napajaju na njemu stranim izvorima.:

"Osim toga, ja ova razmatranja pišem, ne za ljude od pera već u prvom redu za naš mlađi umjetnički naraštaj, umjesto razgovora o jednom od najvećih umjetnika u plastici poslije zlatnog grčkog doba. Osjećam tu potrebu i dužnost utoliko više, što je i našu umjetničku omladinu počeo da podgriza crv dekadencije, koji je već duboko nagrizao stara stabla kulturnog Zapada. Ističući pred oči naše zdrave mladice ovu krupnu figuru, želio bih da im ona zasja ne samo svojom snagom i vještinom, nego da se uvjere u kakvu su grijehu, i kakvo svetogrđe prave u centrima kulture, kad oponašaju u svojoj perverznoj čak i divljačkoj crnačkoj plastiku poslije Michelangela, kao oni njihovi savremenici koji uživaju u crnačkoj 'muzici' poslije Betovena."³⁷

³⁶ Kosta Angeli Radovani, *Kip bez grive*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1985: 189-190.

³⁷ Ivan Meštrović, "Mikelandelo", *Nova Evropa* 14, 1926: 244.

Reakcije radikalniji predstavnika modernizma na herojski ciklus Ivana Meštrovića vrlo su značajne za temu kojom se ovdje bavimo. Znakovita je, primjerice, njegova negativna ocjena, koju, samo uzgredno, u svojoj monografiji o Henriju Gaudier-Brzeski, iznosi Ezra Pound: “*We are, I think, getting sick of the glorification of energetic stupidity. Vienna, Mestrovic, etc., etc. (there are worse forms). The art of the stupid, by the stupid, for the stupid is not all-sufficient.*”³⁸ Takav stav je simptomatičan, jer nas upozorava na stupanj pozornosti kojega je uživao Ivan Meštrović, osobito nakon njegove samostalne izložbe u Victoria & Albert muzeju u Londonu iz 1915. godine. Valja, međutim, postaviti pitanje da li je razlika između umjetničkog izraza Henrija Gaudier-Brzeske, o kojem piše Ezra Pound, i Ivana Meštrovića doista bila tako nepomirljiva? Kakav dijalog je moguće izvesti iz susreta njihovih djela? U tom smislu, neophodno je navesti tekst Jona Wooda “*Heads and tales: Gaudier-Brzeska’s Hieratic Head of Ezra Pound and the making of an avant-garde homage*”,³⁹ u kojem autor donosi zanimljiv pogled na skulpturu Henrija Gaudier-Brzeske *Hijeratska glava Ezre Pounda* iz 1914. godine. Foto-ilustracije uz tekst pokazuju zapanjujuću kompozicijsku sličnost između glave portretiranoga Pounda i Meštrovićevog mramornog *Torza Banovića Strahinje* (1908.), djela što je uz pristanak autora poklonjeno engleskoj nacionalnoj umjetničkoj zbirci. Kompozicijska shema kojom Meštrović uobličava to djelo na početku 20. stoljeća očito je zanimljiva i umjetniku izrazito avangardnoga usmjerenja. Navedeni primjer propituje opravdanost polarizacije umjetnosti na način uobičajen za čitavo 20. stoljeće, te postavlja pitanje o tome ne bi li se tako omiljen način suprotstavljenosti avangardnoga i “tradicionalnoga” mogao promaknuti u odnose kudikamo konstruktivnijeg predznaka. Kako vidimo, komunikacijski odnos između

³⁸ Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska A Memoir*, London 1916., (korištena je edicija objavljena 1960.)

“*Svima nam je, mislim, postalo mučno od glorifikacije energične gluposti: Beč, Meštrović, itd., itd. (postoje i gori oblici). Nije dovoljna samo umjetnost gluposti, od glupog, za glupog.*”

³⁹ Jon Wood, “Heads And tales: Gaudier-Brzeska’s Hieratic Head of Ezra Pound and the making of an avant-garde homage”, u: *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880-1830*, ur. David J. Getsy, London: Ashgate, 2004: 191-217.

umjetnika izrazito avangardnog usmjerenja i Ivana Meštrovića nije zatrt.⁴⁰

Meštrović je i dalje privlačio pozornost javnosti. Isprovocirao je i mladoga Henry Moorea da njegovo djelo religijskoga karaktera skicira u svojoj bilježnici,⁴¹ pa tako Herbert Read uzgredno spominje i Meštrovićevo ime objašnjavajući početke umjetničkog izraza britanskoga autora.⁴² No zanimljiv komparativni materijal može se pronaći i u načinu obrade draperije, odnosno u njezinom odnosu prema tijelu, kojega razrađuju oba umjetnika.

Auguste Rodin u djelima Ivana Meštrovića

Fenomen *rodinizma* u hrvatskom kiparstvu složena je pojava, koja zahtijeva zasebnu studiju. No ovom prilikom valja istaknuti umjetnike koji su zaslužni za njegovu genezu u ovome području, a odnosi se na komponentu dezintegracije čvrste opne skulpturalnoga tijela. To je u prvome redu Robert Frangeš Mihanović, koji će vibrantan tretman epiderme primjenjivati i prije odlaska u Pariz 1900. godine. Uz već spomenuta djela, valja svratiti pozornost i na njegove radove animalističke tematike koji prethode djelima Branislava Deškovića (1883.-1939.), počesto isticanoga kao prvog animalista u hrvatskome modernom kiparstvu.⁴³ Osobito su zanimljive Frangešove kompozicije *Puran* (1904.) ili *Bijeg u Egipat* (1906.) koje se nalaze u neposrednom dijalogu s Deškovićevim djelima poput *Psa koji se češe* (1907/1908.) ili *Dva starca* (1908.). Nije beznačajna ni činjenica da oba umjetnika izazivaju pozornost francuskih kritičara, prvi svojim medaljerskim radom, a drugi animalističkim radovima izloženima na Jesenskom salonu u Parizu.

⁴⁰ Dalibor Prančević, "Odjek djela Ivana Meštrovića u Velikoj Britaniji nakon izložbe u Victoria & Albert Museumu", u: *Zbornik II. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, ur. Irena Kraševac, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007: 395-403.

⁴¹ Prančević (2007.).

⁴² Herbert Read, *Henry Moore, studija o životu i djelu*, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1970: 31.

⁴³ O toj tematici vidjeti: Šimat Banov (2007.).

Nadalje, interpretirati djelo Ivana Meštrovića bez pozivanja na Augustea Rodina, gotovo je nemoguće. Često se navodi mišljenje francuskog kipara da je Ivan Meštrović “*najveći fenomen među kiparima u svijetu*”.⁴⁴ O svom prvom susretu s Rodinom, Ivan Meštrović je načinio zanimljive bilješke.⁴⁵ Staroga, kako ga je od milja zvao, susreo je još 1902. godine na bečkoj Akademiji, kamo je veliki majstor svratio na putu u Prag, gdje mu je priređena velika retrospektivna izložba.⁴⁶ No s Rodinovim djelima najvjerojatnije se po prvi puta susreo već 1901. godine, na IX. izložbi Secesije, gdje je bilo izloženo 14 kiparevih radova, među kojima i gipsani model *Gradžana Calaisa*. Tekstove o Rodinu i njegovim izložbama bilo je moguće čitati u austrijskim tiskovinama, pa i u *Ver Sacrumu*, umjetničkom časopisu Udruženja likovnih umjetnika Austrije – Secesija.

Rodinov utjecaj na Meštrovićeva djela evidentira se ponajprije u tretmanu i negiranju kompaktnosti skulpturalne epiderme, odnosno u pojačavanju kontrasta svjetla i sjene u svrhu stvaranja prolaznih senzacija, koje bismo mogli nazvati natruhama “impresionističkih” modula u kiparstvu. Izrazit Rodinov utjecaj prepoznajemo i u shvaćanju prostora kao ekvivalenta punini skulpturalne mase. Način na koji Ivan Meštrović spaja različite kompozicijske planove u jedinstvenu kompozicijsku masu, rezultat je dugotrajnog promatranja djela Augustea Rodina, kojeg je nadahnuto objasnio Rodinov *amanuensis* Rainer Maria Rilke:

“Ruka, što počiva na ramenu ili bedru nekog drugog, nije više u potpunosti dio onog tijela, kojem pripada: iz nje i onog predmeta, koji dotiče ili drži, nastaje nova stvar, jedna stvar više, koja je bezimena i nije ničija; a o toj stvari, koja posjeduje svoje određene granice, upravo je riječ. Ta spoznaja je temelj kako Rodin grupira svoje likove; odatle proizilazi ona neviđena povezanost figura, ona zaokruženaost

⁴⁴ Čurčin (1919.): 83.

⁴⁵ Ivan Meštrović, “Nekoliko uspomena na Rodina”, *Hrvatski glasnik* (Uskršnji prilog), 8. travnja 1939; 13-14. (tekst je najprije objavljen na francuskom jeziku: “Quelques souvenirs sur Rodin”, *Annales de l'Institut Français de Zagreb*, 1937.).

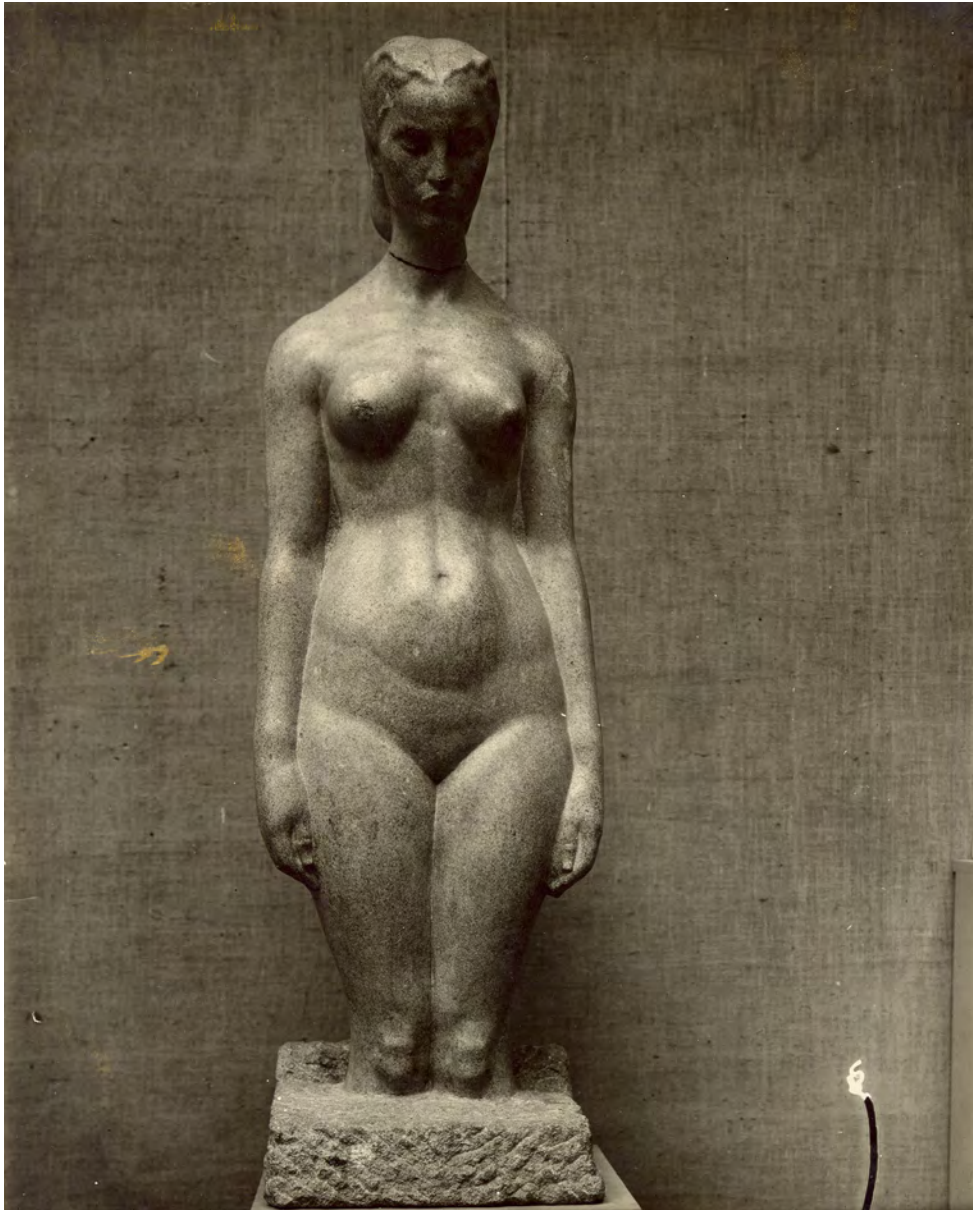
⁴⁶ Ivan Meštrović, “Nekoliko uspomena na Rodina”, *Hrvatski glasnik* (Uskršnji prilog), 8. travnja 1939: 13-14.

forma, ono nepuštanje ni pod koju cijenu. Rodin ne polazi od figura, koja jedna drugu grle, ne posjeduje modele, koje bi namještao i komponirao. Počinje obrađivati ona mjesta, gdje je doticanje najžešće i to je vrhunac djela; počinje ondje, gdje nastaje nešto novo, tu zahvaća i posvećuje svo znanje svog alata tajnovitim pojavama, koje prate nastajanje svakog novog djela.”⁴⁷

Sudjelovanja na izložbama Jesenskoga salona 1908. i 1909. godine, te susreti u Meudonu (Villa des Brillants) i Parizu (Hôtel Biron) čine okvir odnosa dvaju umjetnika u Parizu. Drugačija morfologija Meštrovićevih djela nastalih u tome gradu navodi na pomisao kako se kipar distancirao od skulpture Augustea Rodina. Ipak, Meštrović će u Parizu zapravo najdosljednije provoditi zahtjev starijeg kipara za obilaskom skulpture, odnosno njegov koncept polifokalne statue.⁴⁸ Ilustrirajmo to primjerom kiparskog diptiha nastalog u Parizu 1908. godine, koji, osim ideje polifokalnih statua, opet pokreće raspru o erotičnom i neerotičnom, odnosno lijepom i ružnom u skulpturi: *Starica* i *Nevinost*. Riječ je o kiparskoj kontemplaciji ljudskog tijela i njegovih starosnih mijenja, što ih je u Beču u slikarskom mediju poticao Gustav Klimt (*Tri razdoblja u životu žene*, 1905.). Ženski aktovi pozicionirani su na istovjetan način i razaraju ideju o permanentno mladom tijelu kakvu je, svjesno ili ne, pokušavala sačuvati većina povijesne skulpture. Pažnja promatrača “vibrira” od anatomije mlade djevojke do anatomije starice, ne dvojeći kako je riječ o jednom entitetu prikazanom u dobnj varijaciji. Da takav koncept nije bio rezultat trenutačnoga raspoloženja, već pažljivo razrađivane teme, pokazuje djelo *Vaza (s ručkama u obliku ljudskih figura)* koju Meštrović izrađuje sljedeće godine, a na čijim ručkama prepoznamo ranije nastao diptih. Osim slikarskog predloška Gustava Klimta, ta su djela izrasla iz iskustva Rodinovog kiparstva, odnosno iz njegove

⁴⁷ Rilke (1951.): 32-33.

⁴⁸ Međutim, ne treba zaboraviti da je neposredno pred odlazak u Pariz Ivan Meštrović imao priliku boraviti u Italiji gdje se mogao susresti s djelom Michelangela Buonarottija, kojega će posebice isticati kao povijesnog uzora. Susret s Michelangelom svakako će imati značenja za promjenu Meštrovićeva kiparskog svjetonazora.



Ivan Meštrović,
Nevinost, 1908.,
fototeka Galerije
Meštrović, Split



Ivan Meštrović,
Starica, 1908.,
fototeka Galerije
Meštrović, Split

istoimene skulpture. Paul Gsell će to Rodinovo djelo kasnije nazvati *Celle qui fut la belle heaulmière*, prema poemi François Villona, naglašavajući upotrebom prošloga glagolskoga vremena njegov antinomijski karakter. Sličnom tematikom bavili su se i Rodinovi učenici i suradnici Camille Claudel i Jules Desbois. Umjetnici prikazuju estetiku staroga ljudskog tijela računajući na višestoljetnu tradiciju prikaza jedrih tijela zaodjenutih travestijama naslova. Ova tijela predstave su tjelesnih promjena, koje izazivaju reakciju. Mada su Meštrovićeve skulpture *Starica* i *Nevinost* razdvojene, nedvojbeno je da pripadaju istome kiparskom konceptu.

Korespondencija koja se čuva u Musée Rodin u Parizu svjedoči o poštovanju kojeg je Ivan Meštrović osjećao prema francuskome majstoru.⁴⁹ Mada bismo ga mogli promatrati i iz rakursa čistog pragmatizma, važno je napomenuti Meštrovićeve molbu Rodinu za kratki uvodnik u katalogu njegove samostalne izložbe na bečkoj Secesiji 1910. godine. Sumnjajući u sposobnost publike da ispravno akceptira njegovu recentnu produkciju, potaknutu idejom južnoslavenskog ujedinjenja, Ivan Meštrović računa na autoritet francuskoga kipara, ističući kako relevantnim drži isključivo njegovo mišljenje. Iako je Rodin prihvatio sročiti nekoliko riječi, njegov tekst na koncu nije tiskan u katalogu izložbe.

Navedena korespondencija važan je izvor podataka o fascinaciji Ivana Meštrovića djelom Augustea Rodina. Posjetivši njegovu izložbu u Rimu posebice ga se dojmilo djelo *La Voix Interieure*, o čemu piše Rodinu izražavajući veliku želju posjedovati sadreni odljev tog djela. Rodin mu odljev djela poklanja, no Ivan Meštrović ga nikada nije uspio preuzeti. Ne treba zaboraviti kako Ivan Meštrović tada nije imao trajniju adresu, a i vrijeme je bilo obilježeno nepovoljnim ratnim

⁴⁹ Vesna Barbić, "Lettres d'Ivan Meštrović à Auguste Rodin", *Annales de l'Institut français de Zagreb* 22, 1970-1971: 15-19.

uvjetima. To Rodinovo djelo, koje je nastalo kao studija kompozicije *Spomenika Victoru Hugou*, svojom kvalitetom nije plijenilo pažnju samo Ivana Meštrovića. Izvanredan ogled o *La Voix Interieure* donosi Rainer Maria Rilke, svraćajući pažnju na važnu problematiku “fragmenta”, koja obilježava djelo Augustea Rodina u cijelosti.

50 Rilke (1951.): 29-30.

“Još nikada nije čovječje tijelo bilo toliko koncentrirano na svoju nutritinu, toliko opterećeno vlastitom dušom, a opet toliko suzdržano elastičnom snagom svoje krvi. (...) Pada u oči, da manjkaju ruke. Rodin ih je osjetio u tom slučaju kao suviše lako rješenje zadaće, kao nešto, što ne pripada tijelu, koje hoće da se bez tuđe pomoći zakukulji u sebe. (...) Takvi su Rodinovi kipovi bez ruku; ne manjka im ništa što je važno. Stojimo pred njima, kao pred gotovim, potpunim djelima, koja ne dopuštaju nikakva upotpunjavanja. Pri jednostavnom gledanju ne javlja se osjećaj nedovršenosti, on se javlja pri podrobnom razmišljanju, u sitničavoj pedanteriji, koja govori, kako tijelo mora imati ruke i kako ni u kom slučaju tijelo bez ruku ne može u potpunosti opstojati.”⁵⁰

I bez fizičkog posjedovanja, spomenuto Rodinovo djelo zaokupilo je Ivana Meštrovića, koji će taj svoj interes prevesti u mramor, 1927. godine, oblikujući svoju poznatu *Psihu*. Bliskost s Rodinovom skulpturom očituje se u gotovo istovjetnom introspektivnom karakteru oba rada, u sličnoj kompozicijskoj impostaciji i “rezanju” ruku, kao i u karakterističnom nagibu glave.

Ova pisma pouzdani su pokazatelji koncentrirane pažnje koju jedan umjetnik usmjeruje na djelo drugog umjetnika. Mada Auguste Rodin naziva Ivana Meštrovića “*grand sculpteur, de la grande marque*” nije poznato njegovo izravno pozivanje na određeno Meštrovićevo djelo. Ipak, u pismu što ga je Eric MacLagan, ravnatelj odjela arhitekture i skulpture u Victoria &

Albert muzeju poslao Michaelu Sadleru, prodekanu Sveučilišta u Leedsu 2. rujna 1915. godine, nalazimo slijedeću, zanimljivu objekciju:

*“The wood caryatid is as you know much over life size, and I doubt how far it would look well with the rest in a small collection: but it is certainly very fine – it was much admired by Rodin.”*⁵¹

Riječ je o *Karijatidi* što ju je Ivan Meštrović oblikovao u zavičajnim Otavicama, 1911. godine. Ekspresivna vrijednost kojom progovara sam materijal – drvo – ovdje je sasvim drukčija, što se moralo dojmiti Rodina. Nije nevažno napomenuti kako se kroz svoj stvaralački vijek Ivan Meštrović više puta vraćao ovoj temi, oblikujući je u istom materijalu.

Interesantna je i epizoda Meštrovićeva posredovanja pri nabavi Rodinova djela za njegova bečkoga mecenu Karla Wittgensteina. Riječ je o znamenitu djelu *L’Homme qui Marche*. Prema sačuvanoj korespondenciji razvidno je da se bečki mecena družio s Ivanom Meštrovićem u Rimu, te da je prilikom posjeta velike međunarodne izložbe poželio kupiti Rodinovo djelo i to na nagovor samog Meštrovića.⁵² Ovaj podatak nije uzgredan, jer posvjedočuje Meštrovićevo zanimanje za koncept skulpture minimiziranog postamenta neposredno uključene u diskrecijski prostor promatrača, za tip kompozicije koja tematizira “čisti pokret” i dinamiku.

Nekoliko je primjera oblikovanja Rodinove fizionomije u opusu Ivana Meštrovića. U dva navrata portretirao je Rodina u trodimenzionalnom mediju, a ostavio je i nekoliko crteža na kojima prepoznajemo francuskoga kipara. Dva kiparska portreta, nastala prilikom boravka oba majstora u Rimu, na stanovit način sintetiziraju Meštrovićeve umjetničke tendencije tog vremena. Na jednom vidimo zaokret prema ekspresionističkom načinu oblikovanja, karakterističnom

⁵¹ Vidjeti: Arhiv Leeds City Art Gallery, letter files.

“Drvena karijatida kao što znate veća je od prirodne veličine, i sumnjam da bi dobro izgledala među ostalim djelima malih dimenzija: no ona je zasigurno lijepo djelo – koje je jako cijenio Rodin.”

⁵² Sljedeća prepiska dopunjuje dosadašnja saznanja o medijaciji Ivana Meštrovića prilikom kupnje Rodinove skulpture *L’Homme qui Marche* za zbirku Karla Wittgensteina, bečkog industrijalca i Meštrovićeva bečkog mecene. Prema pismima što ih je Ivan Meštrović s njime razmjenjivao razvidi se kako Wittgenstein i nije bio zadovoljan lijevanjem drugog primjerka skulpture *L’Homme qui Marche* za francuski Ured za lijepe umjetnosti u Rimu, što govori o ulozi i značenju unikatna umjetničkog djela kao manifestaciji pripadanja određenoj socijalnoj kategoriji. O korespondenciji Meštrović-Wittgenstein vidjeti: Vesna Barbić, “Radovi Ivana Meštrovića u zbirci Karla Wittgensteina u Beču”, *Muzeologija* 39: 1999: 104-110.; Kraševac (2002.): 161-171.

za seriju skulptura religijske tematike, drugi pokazuje Ivana Meštrovića kako, gradeći enigmatičan portret Augustea Rodina, koristi stilistiku prošlosti i stvara djelo nesvakidašnje monumentalnosti, koja je u opreci s načinom na koji Meštrović prikazuje Rodina na drugom portretu. Taj monumentalni portret emanira slično raspoloženje kao i sfinge što ih je Meštrović oblikovao u to vrijeme, pa i na licu portretiranoga umjetnika susrećemo isti, bezvremenski pogled. Ovakvu interpretativnu potku moguće je potkrijepiti crtežima iz korespondencije kipara Angela Zanellija, na kojima vidimo kompozicijska rješenja obaju portreta.⁵³ Na jednom od crteža vidimo prikaz Augustea Rodina kao sfinge: lice nekomunikabilnog pogleda, veoma istaknutog nosa i bujne brade učvršćeno je kanelirama odjeće, te jakim rukama koje konsolidiraju poziciju. Zanimljivo je sjećanje Ivana Meštrovića na prvi susret s Rodinom, zapisano u njegovu eseju o Rodinu, odnosno na trenutak u kojem mu je Rodin na rame stavio “svoju čvrstu skulptorsku desnicu”. Kako vidimo, ta će desnica predstavljati svojvrstan pečat, kojega će Ivan Meštrović osjećati u doslovnom i u prenesenom značenju.

⁵³ Pismo se nalazi u privatnom arhivu nasljednika Angelo Zanellija u Rimu. Pismo je Ivanu Meštroviću uputio Andrija Milčinović iz Zagreba, 9. svibnja 1914. godine.

Diktat figurativne skulpture – popudbina Ivana Meštrovića

Nekoliko sažetih interpretativnih linija posvjedočilo nam je o zanimljivoj ličnosti Ivana Meštrovića. Iako se afirmirao izvan domovine, kipar nije bio odsutan iz svijesti svojih sunarodnjaka utječući u velikoj mjeri na njihovu likovnu morfologiju. Njegovu nazočnost u domovini tada osiguravaju brojne izložbe na kojima je sudjelovao. Recenzije Meštrovićevih velikih projekata – međunarodnih izložaba, bijenalnih manifestacija i samostalnih predstavljanja u eminentnim izložbenim prostorima – koje su pristizale iz centara kulturnih zbivanja, također su stvarale auru

oko njegove ličnosti. Svijest o vrtoglavoj karijeri koju je Ivan Meštrović gradio u Beču i drugdje dojmila se njegovih prijatelja. Pratio ga je, primjerice, kipar Toma Rosandić interferirajući s njegovim morfološkim obrascima. Zanimljivo je citirati zanimljive bilješke njegova prijatelja i kasnijeg suradnika, slikara Jozu Kljakovića:

“Rosandić je bio figura visoka i koštunjava. Po zanatu klesar. Jak, kao većina splitskih obrtnika. U Beč ga je povukao Meštrović, da mu kleše ‘Zdenac Života’ za Witkensteina, bogatog bečkog Židova, koji je istovremeno bio veliki umjetnički mecena. U Beču Meštrović je naučio Rosandića modelirati, a on je pustio rasti dugu kosu, bradu i brkove, obukao sličan kaput Meštrovićevom kaputu i proglasio se skulptorom.”⁵⁴

Ovakve opservacije svjedoče o svojevrsnom kultu Meštrovićeve ličnosti. No nisu sva prijateljstva bila idilična. Događale su se i stanovite konfrontacije i razilaženja.⁵⁵

Utjecaj Ivana Meštrovića na razvoj skulpture između dva rata bio je, međutim, sasvim drukčije naravi. I imao je nekoliko uporišta. Umjetnikova odluka o konačnom preseljenju u domovinu 1919. godine, nakon skoro dva desetljeća boravka u mnogim europskim kulturnim središtima, nije bila bez daljnjih reperkusija po hrvatsku likovnu scenu prve polovice 20. stoljeća. Popraćena je i statusom profesora, a nedugo potom i rektora, na Akademiji za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, što je bila vanredna pozicija koju je Meštrović mogao koristiti za diseminaciju svojih razmišljanja o kiparstvu. U tom smislu, posebno je važan imperativ figuralike u području kiparstva. Iako Ivan Meštrović određenim djelima pokazuje svojevrsni priklon redukcionističkim metodama, osobito u seriji *Bogorodica s djetetom* oblikovanih 1917. godine, on nikada nije izgubio uporište u figuralnoj predstavi. Važno je napomenuti, kako na

⁵⁴ Kljaković (1992): 33.

⁵⁵ Marijan Grakalić, “Mirko Rački o Ivanu Meštroviću: Moj sastanak s Meštrovićem u Rimu 1914. godine”, 15. rujna 1983.: 67.

ovom geografskom području prakse apstraktnih promišljanja trodimenzionalnih kiparskih tijela sasvim izostaju.

Meštrovićeви su pisani osvrti morali imati stanovitog utjecaja na popularizaciju njegovih umjetničkih izvora tijekom stvaralačkog vijeka. Pritom valja posebno istaknuti njegove eseje o Michelangelu i Rodinu.⁵⁶ U njima se, a osobito u eseju o Michelangelu, uočava linija skulpture, koju bi Ivan Meštrović preporučio mlađim naraštajima. Dijelove tog eseja citirali smo u ovom tekstu. Michelangelov utjecaj ne bismo nazvali spornim, no Meštrovićev negativan stav prema avangardnim stremljenjima i uzorima kako na području vizualnih tako i glazbene umjetnosti, zasigurno ne ostavlja čitatelja ravnodušnim.

Utjecaj je Ivan Meštrović širio i angažmanom studenata svoje klase i ostalih mlađih umjetnika na izvedbi spomenika javnih narudžbi, što će kod potonjih rezultirati dubokim utiskom i 'posljedicom' na njihovu umjetničku produkciju (Ivo Lozica, Grga Antunac, Juraj Škarpa...). Većina tadašnjih javnih narudžbi upravljana je upravo Meštroviću, kiparu čvrste asocijacije kako uz vladajuću kraljevsku dinastiju tako i kler.

Nužno je ukazati na množinu javnih projekata na kojima je, zajedno sa svojim suradnicima, bio angažiran Ivan Meštrović. Već je spomenuto kako javna skulptura Ivana Meštrovića nije predstavljala samo tijelo koje bi svojim tematskim i morfološkim značajkama trebalo stimulirati pažnju promatrača, već je obično zahvaćala organizaciju šireg urbanog tkiva. To je razvidno i u slučaju njegova *Spomenika Josipu Jurju Strossmayeru* (otkriven 1926.), pri čemu treba imati u vidu umjetnikove izvorne prijedloge reorganizacije gradskog trga na kojem je skulptura trebala biti postavljena.⁵⁷ Oko izvedbi njegovih projekata javne spomeničke baštine inscenirani su gotovo procesualni

⁵⁶ Meštrović (1926): 243-256.; Meštrović (1939.): 13-14.

⁵⁷ Snješka Knežević, *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga, 1996: 276-280.

happeninzi, u kojima su sudjelovali svi segmenti društva. Participirali su novinari s redovitim izvješćima popraćenim fotografskim materijalom, na filmskim se trakama snimao dokumentarni materijal. Dostatno je izdvojiti Meštrovićev međunarodni projekt podizanja *Spomenika Indijancima* (1928.) namijenjenih gradu Chicagu ili inauguraciju *Spomenika Grguru Ninskome* u Splitu (1929.), o kojima postoje filmski zapisi.⁵⁸ I ne samo o njima.

Osim takvih događanja nedvojbene kulturološke naravi, Ivan Meštrović isticao se sudjelovanjem u razglašenim izložbenim projektima. Među brojnim manifestacijama te vrste, potrebno je navesti njegovo samostalno predstavljanje u Brooklyn Museumu 1924./25. godine, kao izniman uspjeh u promicanju vlastita djela izvan starog kontinenta. Potom, tijekom 30-ih godina, Ivan Meštrović samostalno je izlagao u Parizu i Pragu što je opet podiglo tenzije u javnosti, budući da tiskovine pomno prate ove umjetnikove uspješnice.⁵⁹ To svakako učvršćuje Meštrovićevu poziciju i relevantnost u širem društvenom kontekstu.

Određen broj umjetnika sporadično se udaljava od Meštrovićeva utjecaja, što rezultira konfliktnim situacijama. Primjer takve situacije bilo je distanciranje kipara Jurja Škarpe, koji će Meštroviću spočitati nemogućnost dovoljne afirmacije u domovini nakon sukoba s njime prilikom izvedbe jednoga od Meštrovićevih projekata.⁶⁰ Kako god bilo, teško je pronaći kipara prve polovine 20. stoljeća, u kojem ne susrećemo i komponentu Meštrovićeva utjecaja. Ipak, valja istaknuti kako su mladi kipari uz Ivana Meštrovića birali uzore među starijim umjetnicima poput Antoineta Bourdellea ili Aristidea Maillola.

Mogućnost odvajanja trebao je osigurati Proljetni salon, međutim i on je Ivanu Meštroviću ukazao čast pozvavši ga na izložbu 1923. godine i to s impozantnim brojem izložaka.

- ⁵⁸ Meštrović – *Indijanci*, 1928.; *Otkrivanje Spomenika Grguru Ninskom*, 1929. (Škola narodnog zdravlja Andrija Štampar, scenarist i redatelj: Milan Marjanović, snimatelj: Stanislaw Noworyta)
- ⁵⁹ *Exposition Ivan Meštrović*, Musée national des Ecoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, Pariz, 1933.; *Výstava děl IVANA MEŠTROVIĆE*, Letohrádek Královny Anny 'Belvedere', Prag, 1933.
- ⁶⁰ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004: 24-26.

U okviru skulpturalnih postava Proljetnog salona, moguće je izlučiti stanovit broj djela koja pokazuju tendenciju prema sintetiziranim, geometrizirajućim prikazima. Mislimo na primjerna portretna djela Petra Palavicinija, umjetnika ne puno mlađeg od Meštrovića čija poetika, međutim, neće postati dominantnim smjerom razvoja hrvatske skulpture.

Već u sljedećem razdoblju, umjetnici se vraćaju socijalnim temama, reflektirajući stvarnu društveno-ekonomsku situaciju. Takvoj reakciji treba prisposodobiti socijalni program i izrazito kritički motiviranu aktivnost Udruženja likovnih umjetnika “Zemlja”. U osnivanju Udruženja sudjelovat će dva kipara, isticana kao mogući mostovi prema drugoj polovici 20. stoljeća: Frano Kršinić (1897.-1982.) i Antun Augustinčić (1900.-1979.). Jedan od njih (Kršinić) otići će putem kontemplativne usredotočenosti emanirajući stanovitu refleksiju stvarnoga, drugi će se u većini produkcije povesti za realnim u više njegovih pojavnih aspekata – mimetičkom i nedvosmisleno socijalno angažiranom. Ukoliko Ivana Meštrovića i dovedemo u suodnos s “zemljašima” zateći ćemo ga posred napada, osobito književnika Augusta Cesarca, koji spočitava Meštroviću nedovoljnu socijalnu osjetljivost i angažiranost.

Teško bi bilo moguće zamisliti razvoj skulpture u Hrvatskoj prije Drugoga svjetskog rata bez kiparskih implikacija Ivana Meštrovića. To je moguće tek u razdoblju koje slijedi nakon velikog reza u kontinuitetu vizualnih umjetnosti 20. stoljeća u Europi, što ga predstavlja Drugi svjetski rat. Uz radikaliziranje promjena na kulturno-političkom planu, u njemu neće biti ni dominantne ličnosti Ivana Meštrovića.

Hrvoje Turković

Film kao znak i sudionik modernizacije

Film je uveden u Hrvatsku kao naglašen simbol modernizacijske tehnologije. Participacija u filmu bila je participacija u “revolucionarističkoj” modernizaciji u čijoj je srži bilo i poletno stvaranje masovne umjetnosti. Naime, fotografsko-filmska radikalna razrada klasičnog perspektivističkog modela “figurativne” umjetnosti, a u krilu modernizacijske kulturne industrije, bila je izrazito društveno reformistička: tradicionalno prikazivalaštvo (rezervirano za posebne slojeve: crkvu, plemenitaše, visoko građanstvo) učinila je sastavnim dijelom urbano-integrativne masovne kulture.

Intrigantnost filma

Vrlo su indikativni prvi oglasi za filmsku projekciju u Zagrebu i prve novinske reakcije na predstave. Sve je to indikativno jer jasno odaje u koji se vladajući poimateljski kontekst “prirodno” smjestilo novu civilizacijsku pojavu *filma*.

Još 1892. objavljena je u Hrvatskoj precizna bilješka o izumu filma u Edisonovu laboratoriju, a to je bilo godinu po izumu *kinetoscopa*, a prije njegove tržišne eksploatacije. Opisni dio bilješke, kako ga prenosi Vjekoslav Majcen,¹ glasi ovako:

¹ Vjekoslav Majcen, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, 1998: 15.

“To je sprava, kojom se zbivši događaj tako vjerno pred nama ponavlja, da možemo sva lica, a šta više njihove kretnje i njihov glas najtačnije raspoznati. Ova sprava osniva se na fizikalnom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je prijedmeta ispred njega već nestalo.”²

- ² *Narod*, 4. studenog 1892., prema: Majcen (1998).
³ *Obzor*, 7. listopada 1896., prema Ivo Škrabalo, 101 godina filma u Hrvatskoj. 1896-1997, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998: 20.

U oglasu kojim se u *Obzoru*³ najavljuje prva filmska predstava Lumiéreeova programa u Zagrebu, ona se najavljuje kao “Edisonov ideal”:

*Edisonov ideal!
Kinematograf
(živuće fotografije)
samo nekoliko dana
počima predstavljati
sutra u četvrtak 8. listopada
u dvorani “KOLA”
u 1/2 8 sati do 8 sati
Poduzetničтво*

Imponira, međutim, analitičnost prvih dviju neposrednih novinskih reakcija na prvo iskustvo gledanja filma, objavljenih drugoga dana po prvoj projekciji:

“Žive fotografije. U dvorani ‘Kola’ izložen je od jučer aparat, prozvan ‘Kinematograf’, koji na sučelice namještenu ploču baca razne fotografske slike, na kojima se sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznica, biciklisti itd., pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama. Sustav kinematografa jest, da se od prizora, koji se misli reproducirati, nečuvnom brzinom snimi na valjak nebrojeno snimaka (u jednoj minuti više hiljada) i tako se taj valjak smjesti u aparat, iz kojega se cijelo gibanje, kako je

snimljeno u naravi, odrazuje pomoću električnoga svjetla na ploči, smješteno naproti objektivu. Stvar je veoma interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega občinstva.”⁴

“... Dvorana je posve zastrta da ne prodire svjetlo iz vana u nju. Na zastoru male pozornice ‘Kola’ napeto je bijelo platnu, a u zadku dvorane namješten je na podnožniku aparat nalik na fotografski ormarić ili laternu magicu. Spređa je otvor s lećom, iza nje na vrtuljku omotane su fotografije, a kakovu stopu natrag nalazi se opet velika leća, koja povećava predmete, a pred njom u pljosnatoj staklenoj boci voda s raztopinom alauna. Pred velikom lećom plamti električno svjetlo, žižak od ugljena. Voda je za to namještena, da prolazeća električna struja, koja kreće vrtuljak sa fotografijama te ih osvjetljuje, ne oprži aparata.

Pošto se utrne i posljednje svjetlo u dvorani padne kroz otvor ormarića prvi trak svjetla na platno, a malo za tim pojavi se slika u boji obične fotografije, te se počme brzinom od 15 okreta u jednoj sekundi na platnu mienjati. Ova je brzina tolika, da čovjek doduše opaža oku dosta neugodne titraje, ali nemože da opazi izmjenu slike, – pa upravo mu se time pričinja, kao da su osobe na platnu oživjele. U nas su te slike nešto veće od jednog metra, a mogu se, gdje to duljina dvorane dopušta, uvećati do naravne veličine...”⁵

A oglas kojim se u sklopu “Domaćih viesti” poticalo na posjet posljednjim filmskim projekcijama u ovom “premijernom ciklusu” pisan je u istome duhu:

“Kinematograf. Interesantne predstave ovog modernoga čudovišta u ‘Kolu’ bit će na obću želju još samo sutra poslije podne od 2-7 sati na večer. Upozorujemo slavno občinstvo, da upotrebi tu priliku, pa da dođe pogledati ove zanimive žive fotografije.”⁶

- 4 Obzor, 9. listopada 1896., navedeno u: Škrabalo (1998): 23.
- 5 Narodne novine, 9. listopada 1896., navedeno prema: Dejan Kosanović, Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije. 1896-1918, Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985: 120.
- 6 Obzor, 17. listopada 1896., navedeno prema: Kosanović (1985): 120.

Ključne sastavnice ovih nekoliko tekstova što “uokviruju” prvu pojavu filma u Hrvatskoj upućuju na karakterističan ondašnji duhovni sklop u koji se uklopila recepcija filma.

1. Prvo, film se odmah pokazivao i reklamirao kao *interesantan* fenomen, onaj koji *privlači* pažnju, ali i koji *zaslužuje* pažnju kakvu mu poklanjaju novinari kao “zastupnici” javnosti i potencijalne publike (usp. fraze u gornjim tekstovima: “*stvar je interesantna i mi mu preporučujemo pažnji...*”, “*Interesantne predstave ovog modernog čudovišta...*”).
2. Jedna od pozadinskih stvari koje su očito film činile interesantnim jest u tome što je posrijedi *novi tehnički* izum – proizvod znanosti i tehnike. U prvim napisima detaljno se opisuje “aparatura” i cijeli proces projekcije, kao i perceptivni efekt tog procesa,⁷ što upućuje na izrazitu zaokupljenost tim, *tehničkim*, aspektom filma. Koncentracija na tehničke detalje, a i pozivanje na “kinematograf” kao “Edisonov ideal”, očigledno se oslanja na *već postojeću javnu osjetljivost* za tehničke izume, kao i na popularnost Edisona kao izumitelja javno cijenjenih – i publicistički obrađivanih – tehničkih dostignuća.⁸ Informiranje o izumu filma očito se uključuje u redovito novinsko obavještanje o različitim drugim tehničkim i znanstvenim izumima i dostignućima. K tome, izum filma opisuje se u odrednicama *fotografije* – kao *živuće fotografije*, odnosno *žive fotografije* – izravno srodnog medija, uz očito podrazumijevanje dobre poznatosti i popularnosti fotografije.
3. Cijela se ova zaokupljenost tehnologijom ujedno pokazuje kao zaokupljenost “modernim” (“novim”), a “modernost” se očito uzima kao posebna vrijednost u ondašnjoj javnosti, jer se pomoću nje reklamira filmski izum (film kao *moderno* “čudovište”).⁹

7 Kako se opisuje u tekstu osvrta u *Narodnim novinama* i u onom *Obzora*, brzina mijenjanja pojedinih (statičnih) “fotografija” (tj. *sličica, kvadrata*, kako ih danas nazivamo), 15 njih u sekundi, takva je da se njihova smjena ne primjećuje, nego se “*pričinja*” – tj. tvori *iluzija* da se “*sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznice, biciklisti itd.*”. Spominje se popratno titranje slike, jer tada još nije bio riješen problem titranja, kojeg se poslije riješilo izumom četverokrakog zaslona (malteškog križa), koji je zamračivao sliku dvostruko brže od brzine vrćenja filma. Slično je i s ranim izvještajem o Edisonovu kinetoskopu u kojem se izričito spominje onda važeće, iako kako se poslije ustanovilo, krivo znanstveno tumačenje iluzije kretanja *perzistencijom vida* (“*fizikalnom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je prijedmeta ispred njega već nestalo*”).

8 Iako su svi programi koji su kolali po ondašnjem južnoslavenskom području, po austro-ugarskim krajevima Slovenije i Hrvatske, pa onda i Srbije, bili programi Lumièreovih filmova, a

4. No, ima nešto u tom izumu što ga čini posebnim tipom “tehničkog izuma”, posebno zanimljivim, štoviše “čudesnim” (odnosno *čudovišnim*) – riječ je o osobitoj svrsi te naprave, osobitu *psihološkom učinku filma*, po kojem se izravno nadovezuje na fotografiju. Prema karakterizaciji izvještača u *Narodnim novinama*, temeljni učinak filma jest *pričin* (iluzija) i to *pričin živih* pojava (“*pa upravo mu se time pričinja, kao da su osobe na platnu oživjele*”, *Obzorov* izvještaj). Prema zanimljivoj formulaciji *Obzorova* izvještača, posrijedi je *pričin misli* vezane uz *gledanje* (“*pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama*”). Ove karakterizacije sažimaju sve što je potom – pod terminom “filmskog iluzionizma” – postalo središnjom raspravljačkom temom teorije filma i to ništa manje aktualnom danas nego što je bila onda.¹⁰
5. Ovaj *fotografski* uvjerljiv (“savršen”) prikaz (“reprodukcija”) “živih” prizora nosi, očigledno, visoku informativnost. Prvo, jer bilježi “*zbivše događaje*”, film “*reproducira*”, “*snima*” ono što se *zatečeno zbiva* ispred “*aparata*” i to onda predočava gledateljima u posebnim projekcijskim uvjetima. Sadržaji koji se predočavaju filmom iznimno su obavijesni pa ih se u detalje novinarski opisuje, a pretpostavlja se da će biti temom razgovora gledatelja u povodu odgledanih filmova.¹¹ Film se, dakle, odmah pokazuje kao *medij obavještavanja* o stanju stvari u svijetu, zadovoljavanja potrebe za javno dostupnim, a provjerivo relevantnim informacijama.
6. U tom smislu, ne radi se o bilo kakvim informacijama, nego informacijama javno “ovjerovljenim” time što su stavljene na javnu ponudu “obćinstvu”. Upravo ovo posljednje – *podruštvovljavajuća strana filma* – prateći je aspekt ne samo polaznog oglašavanja filma, za koje je normalno da teži

i izum se tada spominjao prema patentiranome imenu *Lumièreova izuma* – “kinematograf”, njega se ipak u Zagrebu i Ljubljani opisivalo kao ostvarenje “Edisonova ideala”.

9. Načelo je reklamiranja da se novi, nepoznat ili još nedovoljno usvojen, proizvod propagira njegovim povezivanjem uz *nesumnjive*, a *visoke*, *aktualno važeće* i *podrazumijevane, prihvaćene* – *nesumnjive - vrijednosti*. U ovom slučaju ga se reklamira i uz pomoć “modernosti”. Modernost se u navedenim odlomcima spominje u oglasu za posljednju predstavu filma (“*Interesantne predstave ovog modernoga čudovišta*”).
10. Ove su karakterizacije polazištem aktualnih akademskih diskusija o *iluzionizmu* filma, odnosno epidemski proširenih shvaćanja o *iluzionističnosti* filma. Usporedi pregled tih ideja i kritiku “iluzionističkog” pristupa u Noël Carroll, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press, 1988.
11. Kad, primjerice, Kosanović, pokušavajući rekonstruirati o kojim se programima radi u tim prvim projekcijama,

privući ljude projekcijama, nego i izvještavanja o filmu: izvještači naglašeno pozivaju gledatelje da zajednički podijele dojmove o kojima izvještavaju (“*Stvar je vrlo interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega občinstva*”, *Obzorov izvještaj*).

Teza: film kao simbol modernizacije

Ovako raščlanjena podrazumijevanja prvih reakcija na pojavu filma daju temelja temeljnoj historijskoj tezi: film se je u Hrvatskoj prihvatilo i zadugo držalo *simbolom* povijesnog procesa *modernizacije*, ali film je uz to postao i sastavni *čimbenik* modernizacije.

Općenito, modernizacija je u svjetskim razmjerima postala povijesnim ciljem i procesom po “industrijskoj revoluciji” u Britaniji. Postupno se širila na Francusku, Njemačku, dok je na europskoj “periferiji” – u koju su spadali i balkanski krajevi Austrougarske i hrvatski krajevi u njezinu sklopu – proces tekao daleko sporije, parcijalno i protuslovnije.¹² Modernizacijski procesi u Hrvatskoj začeti su u drugoj polovici 19. stoljeća, ali su dobili relevantan zamah tek koncem 19. stoljeća i na prijelazu u 20.,¹³ upravo u vrijeme kad se javio i uzimao kulturnoga maha i sam film.

Pod *modernizacijom* se danas općenito drži svako “dovođenje” postojećeg stanja u sklad s uzorno “modernim”. A što će se držati “modernim” bilo je obilježeno s nekoliko jakih povijesnih podrazumijevanja.

Prvo, modernizacija se, i kao ideja i kao proces, bitno oslanja na “*progresizam*”, tj. teleološko shvaćanje kako se društvo razvija prema načelu *napretka*, tj. da se *stari* (naslijeđeni i vladajući) oblici života trebaju mijenjati prema *novim*, novouvedenim oblicima, i da ti novi, “moderni” oblici predstavljaju *poboljšanje* starih. I to “poboljšanje” prema nekom od važnih kriterija

navodi novinarski opis programa, iz tog se opisa razabire kolika je fascinacija *sadržajima* koje donosi film. Evo jednog ulomka detaljnog opisa onog što donosi film: “*Treća slika. Predjel pred gospodskim dvorom. Na oranici opaža se izdaleka neko nejasno micanje. Po malo razabiremo dva para volova, dva orača i plug. tako se oni uvećavaju i prođu ispred nas. vidimo, kako orač plugom okreće i prevrće zemlju.*”; isti članak iz *Narodnih novina* od 9. listopada 1896, prema: Kosanović (1985): 121. Tzv. “prepričavanje sadržaja” koje je počelo, eto, od samoga početka pojave filma indicira koliko su ti “sadržaji”, tj. prizori koje donosi film potencijalno zanimljivi, obavijesni.

¹² Mirjana Gross i Agneza Szabo, *Prema hrvatskome građanskom društvu*, Zagreb: Globus nakladni zavod, 1992: 13.

¹³ Iako je modernizacija Hrvatske bila kolebljiva i spora (praćena brojnim “protumodernim” potezima), očitovala se u sljedećim pojavama: rastu gradskog i smanjenju poljoprivrednog stanovništva, opadanju broja članova kućanstva, rastu pismenosti, širenju

“boljitka” njegovanih u krilu staroga poretka. Tako se, primjerice, građansko i kapitalističko društvo držalo boljim od feudalnog po nekim idealima efikasnosti općeg društvenog i upravnog funkcioniranja važećeg i u feudalnom društvu; mehanizacija agrara i na mehanizaciji temeljeno pretvaranje manufakture u industrijsko-tvorničku proizvodnju također je pokazivalo očito veću djelotvornost po rezultatima i po organizacijskim kriterijima po kojima se općenito procjenjivalo ove djelatnosti i prije uvođenja mehanizacije; prometnu i komunikacijsku povezanost temeljenu na tehnološkim dostignućima (željezničke veze i, kasnije, automobilsko-cestovne veze, mehanizacija tiska, a potom telegrafske, telefonske veze...) držalo se djelotvornijom (bržom, aktualnijom, šireg dohvata i obuhvata...) od starih prometnih i komunikacijskih formi, a opet prema tradicijski važećima kriterijima prometne i sporazumijevateljske efikasnosti. Politička i kulturna integracija širokih područja zemlje (temeljena na većoj prometnoj i komunikacijskoj povezanosti, ali i na preustrojavanju političkog uređenja), praćena razvojem urbanih centara u kojima se ubrzanijim ritmom odvijalo tehnološko i društveno-organizacijsko osuvremenjivanje (elektrifikacija, koncentracija industrije, državno upravnih i kulturnih ustanova, vertikalnog školskog sustava...), sve se to činilo društveno-organizacijski i upravno daleko djelotvornije nego stanoviti “izolacionizam” seoskih sredina, velikih posjeda, malih naselja i njihova slaba koordinacija. A opet, procjena “prednosti” ovih “novina” temeljila se na kriterijima što su bili dijelom tradicijskog vrednovanja uspješnosti.

Drugo, kako se razabire iz prethodne opisne razrade, *modernizacija* je tek novija izvedenica progresizma, koji inače ima dugačku povijest.¹⁴ Tako progresističko aktiviranje “tehničkih pomagala” – osobito u odnosu na vizualni pristup

obrazovanosti, osobito u žena, razvoju industrijske proizvodnje, razvijenosti prometne mreže, porastu zaposlenosti, masovnom školovanju, razvoju medija u području kulture, komunalnoj opremljenosti gradova, rastu zdravstvenog standarda, povećanju opće potrošnje, te, na političkom planu, u težnji k integraciji razdijeljenog nacionalnog teritorija, interesnom političkom strukturiranju, razvoju predstavničkih institucija, njegovanju liberalnih vrijednosti, otvorenosti prema inovacijama; Katarina Spehnbak, “Zagreb na putu modernizacije”, u: F. Vukić (ur.), *Zagreb. Modernost i grad*. Zagreb: AGM, 2003: 43.

O pitanju modernizacije vidi također i Ivo Goldstein, *Hrvatska povijest*, Zagreb: Novi Liber, 2003.; Karaman, Igor, *Hrvatska na pragu modernizacije (1750-1918)*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2000: 13-45; Gross, Szabo (1992).

¹⁴ Robert A. Nisbet, “The Idea of Progress”, Online Library of Liberty. 13. ožujka 2004. <http://oll.libertyfund.org/Essays/Bibliographical/Nisbeto190/Progress.html>; (izvorno objavljen u

stvarnosti (prikazivanju, *mimezi* stvarnosti) – ima jasne korijene u progresizmu renesanse,¹⁵ tek je u 19. i u 20. stoljeću povezan s obuhvatnim demokratizacijskim – a ne tek ezoterijskim, elitnim – trendom *modernizacije*. Naime, kako se *modernizacija* povijesno javila kao sastavnica i refleks “industrijske revolucije”, ona je bila nerazdvojno vezana uz nove industrijske, prometne, komunikacijske i kućanske inovativne tehnologije (mehanizacija, automatizacija, a potom i “elektrifikacija” oruđa i životnog okruženja uopće). Pojam *modernizacije* se, dakle, temelji na *ideologiji* po kojoj se većinu društva treba preinačiti po uzoru na, obično negdje već javljene, *tehnološki temeljene inovacije*, i to one što su *potvrđeno* efikasnije od starih (i to, da ponovim, po nekom od važnih kriterija prema kojima se procjenjivala efikasnost starih formi).

Za razliku od *pozitivnih utopija* – koje su bile ranim pronositeljima *progresističkog stava* – *modernizacija* se, dakle, pokazivala uvijek kao proces primjene i šireg usvajanja *već postojećih* inovativnih predložaka (modela), onih koji su već negdje pokazali svoju djelotvornost. Zato je modernizacija donekle i bila “idealni projekt”,¹⁶ barem kad su je normirali kao poželjan cilj. No, modernizacija je uvijek bila “idealni projekt” – *s realnim uzorom*, s ugledanjem u neko već lokalno uspostavljeno stanje. Problem modernizacije je bio u tome da se postojeće uzorno rješenje “proširi” i “primjenjivački razradi” (“implementira”) na ukupno relevantno područje.

Film je bio jedan od “najočitijih” modernih tehnoloških izuma, a svojom je realnom i fascinirajućom prisutnošću jasno otvarao nove “modernizacijske” mogućnosti, te postupno otkrivao njihov dosegovni raspon – što se sve može “unaprijediti” ili barem “moderno preobličiti” njegovim usvajanjem i njegovanjem.¹⁷

Literature of Liberty, vol. II,
no. 1, January/March 1979,
Cato Institute and Institute
for Humane Studies).

- 15 Martin Kemp, *The Science of Art*, New Haven and London: Yale University Press, 1990: 167.
- 16 Prema Rogiću, “prva modernizacija” (ona od sredine 19. st. do Prvoga svjetskoga rata) bila je “... prožeta nizom pretežno simboličnih gesta. Njihova ustrajnost bolje se razumije kada se prihvati da one, osim kompenzacijske, imaju i drugu, važniju zadaću: konstrukcijsku i projektivnu”; Ivan Rogić, “Što se dogodilo u Zagrebu”, u: Vukić (2003): 22.
- 17 McQuail posebno upozorava na shvaćanje – koje se javilo nakon Drugog svjetskog rata – “... da masovne komunikacije mogu biti moćan instrument svjetskog ekonomskog i društvenog razvoja. Mediji mogu djelotvorno širiti poruku moderniteta i pomoći prijenos institucija i praksi demokratskih politika i tržišne ekonomije ekonomski zaostalim i društveno tradicijskih nacija svijeta...”. Najveći broj teorija medija i razvoja “... podrazumijeva superiornost modernoga (to jest, svjetovnog, materijalističkog, Zapadnjačkog, individualističkog itd.) načina i individualne motiviranosti kao ključa promjene. Ljudi

moraju željeti ‘ići naprijed’ “ [...] Prinos masovnih medija može uzeti nekoliko oblika. Mogu pomoći promociji distribuciji i usvajanju mnogih tehničkih i društvenih inovacija koje su bitne za modernizaciju [...]. Mogu opismeniti i omogućiti druge temeljne vještine i tehnike. Mogu ohrabriti na ‘stanje uma’ što će ići u prilog modernitetu [...], osobito mogućnosti da se zamisle alternativni načini života. Lerner je opisao zapadnjački nadahnute medije kao ‘umnožitelje mobilnosti’. Treće, masovne komunikacije se smatralo bitnima u razvoju nacionalnoga jedinstva u novim nacijama [...] i sudionikom demokratske politike, posebno onih putem izbora.” McQuail doduše to navodi kao tek pravac razmišljanja, i to kao tek “postuliranje mogućnosti”, ali riječ je o činjenično utemeljnu procesu, kako upravo nastojim pokazati u ovom radu. (Eng. izvornik navoda: “... the belief that mass communication could be a potent instrument in world economic and social development. The media could effectively spread the message of modernity and help transfer the institutions and practices of democratic politics

and market economics to economically backward and socially traditional nations of the world [...]” / “Theory of media and development has several variants, but most assume the superiority of modern (that is, secular, materialist, Western, individualist, etc.) ways and of individual motivation as the key to change. People need to want to ‘get on’ [...]. The contribution of mass media can take several forms. They can help to promote the diffusion and adoption of many technical and social innovations that are essential to modernization [...]. They can teach literacy and other essential skills and techniques. they can encourage a ‘state of mind’ favorable to modernity [...], especially the possibility to imagine an alternative way of life. Lerner described the Western-inspired media as ‘mobility multipliers’. Thirdly, mass communication was seen as essential to the development of national unity in new nations [...]”; Denis McQuail, *McQuail’s Mass Communication Theory*, London: Sage, 2000: 83-84.)

Tehnička strana filma kao statusni simbol modernizacije

Činjenica da je film bio “mehaničko-optički” instrument, proizvod nove industrijski temeljene tehnologije, učinio ga je odmah “znakom tehničkog napretka”. Bio je, kako su to pokazali i prvi osvrti, isprva eksplicitno, a potom podrazumijevano “idealiziran” u Hrvatskoj.

Naime, Hrvatska je u vrijeme prodora filma bila još uvijek pretežito seoska zemlja, s još prisutnim seosko-zadružnim zajednicama, rijetkom i neujednačenom prisutnošću suvremene tehnologije, prometno slabo povezana i tek s rijetkim urbano-industrijskim “otočićima” koji su osjećali svoj poseban “napredan” status u takvome kontekstu.¹⁸ Tehnologija se “uvozila”, bila je “zapadnjačka”, sa sobom je nosila dah “naprednijih zemalja”. Taj uvozni i progresistički “dah” obilježavao je i filmski izum.

Prvi filmaši u Hrvatskoj doista su bili upravo strani snimatelji koji su “uvezli” i tehniku,¹⁹ a neki su od njih i ostali u Hrvatskoj i postali temeljcem rasta filma na ovim područjima (npr. A. Bazarov, A. Gerasimov, S. Noworyta, S. Tagatz). Naime, kako je film otpočetak bio cijenjen kao dio industrijske kulture, ljudi koji su izravno baratali tehnikom i znali doživljajne “mamce” filma utjeloviti u materijalnu filmsku sliku – a to su nadasve bili snimatelji – postajali bi ključnim ličnostima u razvoju filma u Hrvatskoj. Snimatelji su bili i prvi redatelji, jer su te dvije funkcije bile u početku spojene, a i onda kad su na film pristizali “stvaratelji” iz drugih umjetnosti (ponajviše iz kazališta), snimatelji su bili dominantni “autori” izvedbe, oni su imali “izvršne” sposobnosti, a time i nadležnosti, često nadređene onim redateljskim.²⁰

- ¹⁸ Rogić (2003); Spehnjak (2003).
- ¹⁹ Kosanović (1985): 147-157.
- ²⁰ Mnogo kasnije, u “drugom početku” igranofिल्mske proizvodnje u Hrvatskoj, onoj u socijalističkoj Jugoslaviji, Branko Bauer se tužio na “diktat” koji mu je nametao snimatelj (pokojni Nikola Tanhofer), a pritom je snimatelj imao podršku ekipe, a Bauer je bio svjestan da će u slučaju njegova sukoba sa snimateljem producent stati na stranu snimatelja, a ne redatelja-početnika; usp. razgovor s Bauerom u: Nenad Polimac (ur.), *Branko Bauer*, Zagreb: CEKADE, 1985: 53. Prema usmenim ogovaranjima u filmskim krugovima, mnoge su projekte pratile priče kako su “glavni” autori tih filmova zapravo snimatelji, jer da su oni autori mizanscensko-vizualne strane filma, ali i raskadriranja, tj. na snimanju odlučivane montaže (takve su priče, primjerice, pratile filmove koje su snimali Oktavijan Miletić; Nikola Tanhofer; Frano Vodopivec i neki drugi uočljivo autoritativni snimatelji). Takve priče prate do danas neke filmove i autore, i to ne bez osnove.

Znanstveno-tehnička priroda filma učinila je da je prvo stalno mjesto u Zagrebu u kojem su se održavale i filmske projekcije bilo novoosnovano Umjetničko znanstveno kazalište Uranija koje je Isidor Kršnjavi utemeljio 1900. s ciljem da se širi novo znanstveno obrazovanje i to putem modernih “multimedijjskih” prezentacija, koje su obuhvaćale diaprojekcije (projekcije transparentnih crteža i fotografija – tzv. “skioptičke slike”) te filmske projekcije uklopljene u znanstvena predavanja,²¹ odnosno programe filmova prikazivanih u obrazovne svrhe. Cijeli je taj pothvat bio obilježen etosom prosvjetiteljstva i progresističke modernizacije.

Shvaćanje o uklopljenosti filma u *industrijsko-modernizacijski* pokret dobilo je snažan državni iskaz u počecima jugoslavenskog socijalizma (u drugoj polovici četrdesetih). Tada je razvoj filma zakonskim dekretom uključen u “petogodišnji plan” kojim se je trebalo “industrijalizirati” i “modernizirati” Jugoslaviju.²² Kao dio programa industrijskog razvoja, zemlju je trebalo “kinoficirati” (tj. izgraditi tehnički opremljenu kinomrežu koja će prekriti državu), utemeljiti proizvodne studije (“državna filmska poduzeća” u svakoj sastavnoj republici ondašnje Jugoslavenske federacije), i nadzirano specijalizirati proizvodnju. Prosvjetiteljski postulati nove socijalističke vlasti naveli su ih da – uz krilaticu “tehnika narodu” – “filmsku tehniku” učine dostupnom “svima”, tj. “amaterima”, pa se je filmski amaterizam (podjednako onaj dječji, kao i odraslih) uklopilo u razgranat sustav Narodne tehnike, zajedno s auto-moto savezom, avio-modelarstvom, radio-amaterizmom, foto-amaterizmom, jedriličarstvom, kajakaštvom i dr.,²³ s rastućim brojem regionalnih klubova i školskih “sekcija” ili pravih školskih klubova (poput *Slavice* iz Pitomače).²⁴

²¹ Kosanović (1985): 134-135; Vjekoslav Majcen, “Prvi zagrebački kinematografi”, *Hrvatski filmski ljetopis* 1-2, *Filmoteka* 16, Zagreb, 1995.; Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez, 2003.

²² Turković, Majcen (2003): 32.

²³ Antun Petak, *Tehnička kultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska zajednica tehničke kulture, 1992.; Turković, Majcen (2003): 32-35.

²⁴ Doduše, u 60-im je televizija – svojom izričitijom tehnološkom “vidljivošću” koju je osiguravao televizor, ta očigledna tehnička naprava kojom se pokazuje “distribuiran”, odnosno emitiran program – preuzela modernizacijsko prvenstvo na ovom optičko-prikazivačkom, pokretno-slikovnom području. Ali ona se tek “pridružila” filmu u poimanju “pokretne slike” kao sastavna dijela modernizacijskog trenda. Uostalom, televiziju se zadugo držalo gotovo nerazlučivo tehnološki ispremiješanu s filmom – svaka kamera koja je u velikome početnome razdoblju snimala “na

Masovna-kulturna jezgra modernizacije

Tehnološka strana filma nije imala samo ovu “vanjsku”, društveno-statusnu, simboličnu, ulogu, nego i modernizacijski mnogo konstitutivniju. Film je, naime, ubrzo postao jednim od važnih nositelja *masovne kulture*, odnosno specifičnije kazano – film se u vrlo kratkome roku (u svega petnaestak godina po uvođenju) razvio u *sredstvo masovnog komuniciranja* kakvim je prije njega donekle bila tiskana periodika (revije i dnevne novine), a nešto poslije, nadovezano i konkurentski, radio, televizija i, najzad, internet.

Ako “masovnu kulturu” orijentacijski odredimo kao onaj vid društvenoga, odnosno socijalno-psihičkog života u kojem je vrlo raznoliko stanovništvo (po dobu, rodu, zanimanju, društvenom statusu, nacionalnosti..., ali i geografskom smještaju) u dostatno kratkom razmaku (tj. u rasponu prihvatljive “aktualnosti”) izloženo javno dostupnima (tržišno raspoloživim) proizvodima “dokoličarske” kulture (umjetničkim djelima, sportu, igrama, zabavi...), ali k tome i upravno i društveno koordinacijski važnim *javnim priopćenjima* (“vijestima”, društveno-upravnim objavama, oglasima, glasilima...), film se nedvojbeno uključio u sve aspekte konstituirajuće masovne (informacijske) kulture industrijskoga društva 19. i 20. stoljeća.²⁵

Pogledajmo temeljne oblike uključivanja filma u modernizacijski obilježenu masovnu kulturu.

(1) *Registracijsko reprodukcijski temelji*. Ono što je modernoj masovnoj kulturi davalo osobito obilježje u odnosu na dotadašnje “medije kulture” i njihovu raspoloživost, bile su mehanizacijski i automatizacijski temeljene “reprodukcijске”, multiplikacijske tehnike (nadasve tisak: knjige, periodika, ilustracije i tiskana slikovna djela) ponuđene javnosti preko prepoznatljivo jedinstvena, tržišno distribuirana, “medija”. One su omogućavale

terenu” bila je zapravo filmska, a program je bio mješavinom filmskih i elektronskih registracija, te se i proizvodno-tehničko osoblje velikim dijelom regrutiralo iz kinematografije (premda i iz radija, novina i elektrotehničkih zanimanja). Postupno uvođenje videokamera za terensko snimanje, nije mijenjalo percepciju javnosti o zajedničkom snimateljskom (“tehničkom”) temelju filma i televizije, o njihovoj pripadnosti istom tehnološkom kompleksu. A “žanrovska” je veza televizije i filma oduvijek bila naglašena. Ta je ispremiješnost filmske i elektronske tehnologije i proizvodnje učinjena još i većom uvođenjem kompjutorizacije i digitalizacije. Zahvaljujući tome, televizija je postala važnim, a najzad i najvažnijim prikazivačem filmskih vrsta, a ubrzo i njihovim izvornim proizvođačem.

²⁵ McQuail (2000): 17-30.

umnožavanje istog kulturnog proizvoda kako bi ga se moglo u što kraćem roku, na standardiziran način, distribuirati na što veće područje i za što raznolikiji sastav stanovništva.

Film se, zajedno s fotografijom, a zahvaljujući snimateljskom, registracijskom temelju, odmah priključio reprodukcijom svemiru moderne tehnološki temeljene kulture. Iako su putujući Lumièreovi snimatelji/operateri sami putovali od mjesta do mjesta posvuda po svijetu, tj. sami prenosili i prikazivali svoje filmske kopije, većina je imala na raspolaganju iste, umnožene, filmove, a braća Lumière prodavali su svoje kopije filmova drugim prikazivačima,²⁶ pa je tako bilo i s prvim programima u Zagrebu, koje nisu davali Lumièreovi snimatelji, nego zakupci Lumièreovih programa i aparata.²⁷ Programi su se s približnom istodobnošću – ažurnošću (u rasponu jedne godine) – prikazivali posvuda po Europi, pa tako i po južnoslavenskome području.

(2) *Distributivnost*. Tehnički sve bolja prometna povezanost i organiziranost (razvoj poštanskog prometa, odnosno tehnički temeljena prometa – željeznica, parobroda, automobilskog prometa) omogućavala je ažurniju i rasprostranjeniju distribuciju prenosivih kulturnih proizvoda. Prve su filmske programe i laku lumièreovsku kameru putujući prikazivači nosili u kovčezima, putujući željeznicom ili brodom, ili pak u autima i kamionima (ponekad sa šatorom za šatorsko prikazivanje filmova).²⁸ A pri tome je u pravilu bilo više prikazivača što bi istodobno obilazili različite gradove na jednome geografskome području, tako da je čak i rana distribucija filmova mogla pokriti poprilična geografska područja u razmjerno kratkome razdoblju.²⁹ Uspostava stalnih kina te na poštanskom prometu utemeljenih distribucija, specijaliziranih distributerskih tvrtki i pošiljaka, te sistema najmovi kopija, učinila je filmsku distribuciju mrežno

²⁶ Richard Abel, "The Cinema of Attractions in France, 1896-1904", u: Lee Grieveson i Peter Krämer (ur.), *The Silent Cinema Reader*, London, New York: Routledge, 2004: 63-75.

²⁷ Prvu je seriju projekcija u organizaciji vlasnika *Prvog hrvatskog fotografsko-artističkog zavoda*, Rudolfa Mosingera i Lavoslava Breyera, u zagrebačkom *Kolu* izveo bečki vlasnik filmske aparature i kopija filmova Samuel Hoffman. Sljedeću projekciju održao je u "gornjoj dvorani restoracije *Reisinger*" Charles Crassé iz Graza; u Zadru je projekciju izveo Angelo Curriel, Talijan, gostujući svojom *Polioramom Curiel* i itd. Tek naredne godine najavljeno je gostovanje *Cinematographeia Lumièrea*, vjerojatno Heinricha Pegana, suradnika tršćanskog zastupnika braće Lumière. Većinom su to bili putujući prikazivači; Kosanović (1985): 125-131.

²⁸ Kosanović (1985): 136.

²⁹ Usporedi Kosanovićev paralelni pregled na gotovo istodobnog širenja kinematografije te kolanja filmskih programa po južnoslavenskom području do konca Prvog svjetskog rata; Kosanović (1985).

rasprostranjenom.³⁰ Isti filmski programi postali su naširoko dostupnima u kinomreži, tj. pretežito po većim gradovima, uz održavanje i putujućih prikazivanja.³¹

(3) *Vizualizacijske (percepcijske) razrade*. Mehanizirane reprodukcije tehnike – uz druge procese – pridonijele su “demokratizaciji” djela visoke kulture, tj. njihovoj široj i jeftinijoj dostupnosti, ali je cijeli taj proces veće dostupnosti bio aktiviran zbog osobitih *vizualizacijskih vrijednosti* koje je donosio film..

Naime, oduvijek je *vizualizacija* (u crkvenom slikarstvu, kiparstvu, simboličkom obilježavanju, ali i u sklopu znanstvenih djela i udžbenika)³², bila onom stranom visoke kulture koja je imaginativne i spoznajne sadržaje visoke kulture činila doživljajno upečatljivijima svima koji su im bili izloženi, bez obzira na to bila riječ o obrazovanima ili nepismenom dijelu pučanstva. Perceptivna detaljnost i perceptivno temeljena prepoznatljivost prizora u slikovnim djelima činila je ove pristupačnijim i “materijalom” bogatijim izvorom spoznaja i emotivno obojenih doživljaja nego što su to bile verbalne predaje i pouke.³³

Tiskarske tehnike reproduciranja i množenja slika modernoga doba, objavljivanje ilustracija po “ilustriranim časopisima” (tzv. *magazinima*), pučkim kalendarima, širenje plakata, razglednica i dr. učinilo je vizualizacijsku stranu kulture industrijskog društva progresivno sve rasprostranjenijom, sve prisutnijom i sve važnijom. Ona je bila to više što se pismenost u mnogim zemljama ipak nešto sporije širila od dinamična prodora i raspoloživosti tiskovina. Ovo osobito vrijedi za hrvatske krajeve s konca 19. st. i početka 20. st. u kojima je još uvijek većina stanovništva nepismena. Film se pokazao fascinantnim i najnepismenijima, a takav je bio i visokoobrazovnima, kako su na to ukazivali navedeni tekstovi prvih reakcija.³⁴

³⁰ Stalna se kina na hrvatskom području organiziraju u većim gradovima od 1906. (u Zagrebu, Dubrovniku, Rijeci, Splitu, Puli...), a koriste se, isprva, filmovima iz distributerskih centara susjednih velikih gradova (Beča, Budimpešte, Trsta). Razvojem mreže stalnih kina osnivaju se distributerske tvrtke i u Hrvatskoj. Primjerice, 1911. u Karlovcu djeluje “Zavod za iznajmljivanje filmova Royal”, a početkom 1913. godine u Zagrebu se osniva “Uranija – Hrvatski zavod za posuđivanje filmova”. Postupno Zagreb postaje središtem distribucijskih tvrtki za južnoslavensko područje i tako je bilo sve do Drugog svjetskog rata; Kosanović (1985): 142.

³¹ Kako je područje Hrvatske bilo nejednako pokriveno stalnim kinima, s mnogim krajevima bez kina, to se praksa putujućih kina i filmskih operatera održala sve do novijega doba (do širega prodora televizije u 70-im i nadalje), poslije često koncipiranih više prosvjetno, nego komercijalno (npr. putujuće kino Škole narodnog zdravlja u međuraču, ili putujući operateri *Filmoteke 16* u 60-im i 70-im godinama

Važno je uočiti da je ova “vizualizacijska” uvjerljivost filma podjednako bila djelotvorna u *dokumentarističkome* krilu filmovanja, kao i u *igrano-imaginacijskom, fikcionalnom*. I igrani je film svoje najizmišljenije prizore pružao u perceptivnome, “očevidačkome” bogatstvu što ih je činilo doživljajima iste razine uvjerljivosti kao i snimateljski zatečene dokumentarističke snimke, te je to bio ključni činitelj tolike privlačnosti tzv. *trik filmova*, fantastične vrste filma u kojima je – poput iluzionista – postizana visoka perceptivna uvjerljivost inače perceptivno “nemogućih” efekata, vrste koju je moćno inaugurirao George Méliès.³⁵

(4) *Javno spoznajna funkcija filma*. Iako općenito fascinantna, upečatljivost filma nadvisivala je sve dotadašnje vizualizacije, pa i one fotografske, u svojoj *dokumentarističnosti* – u svojoj svjedočilačko-spoznajnoj dojmivosti. Prevladavajući i snažan polazan temelj korištenja i populariziranja filma i u svijetu i u

20. stoljeća; Vjekoslav Majcen, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, 2001; Škrabalo (1998); Turković, Majcen (2003).

³² O široj rasprostranjenosti i važnosti *vizualizacija* vidi u Kemp (2000).

³³ Hrvoje Turković, “Pojmovni iskaz”, *Republika* 9-10/L, rujan-listopad 1994.

³⁴ U *Smotri Dalmatinskoj* (6/1, 7/1-2) pedagog i školski upravitelj iz Zadra, potpisan kao J. Grčić, ustvrdio je o

uporabi filma u školskom odgoju: “*Dosadašnje ilustracije ne mogu nikako da zamijene žive slike, jer su one što i lješine prema živom organizmu. Ima više puta i takovih dogogjaja, koji se ne mogu ni riječju, ni kistom opisati, kao n. pr. erupcija vulkana, gubanje topovskog taneta itd.; ali kinematografija to može krasno i istinski da prikaže, jer njezina je suština u gibanju.*”, navedeno prema Majcen (2001): 60.

³⁵ Uvođenje zvučnog filma samo je ojačalo

ovu mjeru *perceptivne* uvjerljivosti filma. Prizorna “obuhvaćenost” promatrača – dojam da je gledalac filma promatrački uvučen u prikazani prizor filma – još je uvećana uvođenjem prizornih zvukova (šumova, sinkronog dijaloga i prizorne glazbe) i činjenicom da su prizorni zvukovi još naglašenije (i to auditivno-perceptivno, a ne samo predodžbeno) podsjećali na prostiranje i prisutnost prizora izvan vidnoga polja (izvan kadra).

Hrvatskoj, bio je zato – dokumentacijski. Filmska snimka, kao i fotografska, imala je, s jedne strane, funkciju “arhiviranja” tekuće suvremenosti za uporabu “suvremenicima” – za višestruku, ponavljanu i dulju *spoznajnu* uporabu, i to za “očevidačku” uporabu, jer je film ono što prikazuje pružao

³⁶ Učinak očevidačke obuhvaćenosti prikazanim prizorom zapravo je razvojnom izvedenicom iz renesansnoga perspektivistički razrađivana prikazivanja, mimetičnosti; Turković (2002): 40-42. Temelj renesansne perspektivnosti bio je u pronalaženju i postupnom uvođenju načela optičko-geometrijske projekcije trodimenzionalnog prizora na dvodimenzionalnu površinu slike, projekcije koja se temelji na istovrsnim načelima na kojima se temelji optička projekcija svijeta na mrežnicu oka. Rezultat je bio u visoko specifičnu indiciranju dubinskih prizornih rasporeda na dvodimenzionalnoj plohi, ali i u visoko specifičnu indiciranju točke s koje se gleda prizor. Jedan vid takvog projekcijski precizna “smještaja” točke promatranja u prikazan prizor bio je u

naglašenoj predodžbi da perspektivno prikazan prizor na slici, osobito onaj na filmu, tipično ne završava na granicama slike – izrezu slike – nego se, podrazumijevano, prostire uokolo točke promatranja, te da on može u svakome trenutku biti doveden u vidno polje.

³⁷ Iako danas postoji glasno teorijsko krilo što osporava ovo podrazumijevanje o “objektivističnosti” i empirijskoj pouzdanosti filmske (i fotografske) registracije svijeta tvrdnjom o višestupanjskoj “manipulaciji” kroz koju prolazi svako snimanje (npr. Keith Beattie, *Documentary Screen. Non Fiction Film and Television*, New York: Palgrave, 2004: 13-14; Nicholas Pronay, “The Newsreels: the Illusion of Actuality”, u: Paul Smith (ur.), *The Historian and Film*, London, New York: Cambridge University Press, 1976: 95-119), izvorni prihvrat filma je – kako se to u navodima s početka teksta

razabire – bio vrlo spontan i snažno uvjetovan upravo “zdravorazumskim” dojmom o objektivističnosti i velikoj fotografskoj pouzdanosti fotografsko-filmskog zapisa, većoj od, kako se to doživljavalo, bilo kojeg drugog tipa mimetičkog prikazivanja postojećih stvari. Usporedi, također, polemiku s ovim “manipulacijskim” argumentom protiv objektivističnosti fotografije u Carroll (1988): 106-127.

³⁸ Osim prevladavajuće prisutnosti snimaka odasvud po svijetu u gostujućim ranim filmskim programima, u njima su se mogli vidjeti i filmovi kao *Bura na moru kod Opatije* (1898), *Novi zagrebački prizori* (1899), *Korzo na Rijeci* (1899), *Plaža u Crikvenici* (1903), *Luka Šibenik* (1904) i dr., sve “vedutama” hrvatskih gradova, ponekad s oglašivačkim pozivom publici kako na filmu “*Svatko može sam sebe vidjeti*”, Kosanović (1985): 155, 157.

kao svojevrsan “očevid” za uvučena promatrača³⁶. Dodatno i važno, to je “arhiviranje” – zapisivačko pohranjivanje – bilo automatsko-optički “zajamčene vjernosti”, zajamčene točnosti i, držalo se, nedvojbene perceptivne pouzdanosti.³⁷ Na onome što je nudio film mogle su se, smatralo se, formirati najraznovrsnije zamjedbeno-iskustveno utemeljene spoznaje o svijetu.

I doista, prvi programi filmova prevladavajuće su bili dokumentarni, jednokolutne bilješke svakodnevnih prizora, panorama gradova, neke parade ili svečanog društvenog događaja. Ti su filmovi bili – uz ilustrirane novine i knjige, te uz razglednice – jedini vizualni dokumenti o izgledu stranoga i udaljenoga svijeta što su tada bili raspoloživi u Hrvatskoj. U tim se “uvezenim” filmovima moglo upoznati s izgledom brojnih krajeva, arhitekture, gradskih ulica, vozila, ljudi i njihova ovakva ili onakva ponašanja...; bili su, dakle, poveznicom sa širim zemaljskim i civilizacijskim okružjem, čimbenikom razrade “globalizacijskog” povezivanja, internacionalne komunikacijske integracije, a to je bilo snažnim obilježjem modernizacije. Po gledanju brojnih dokumentarnih filmova, predodžbe o svijetu nisu više mogle biti ograničene na lokalno okružje s nejasnim predodžbama o širem nacionalnom i svjetskom okružju – postale su obuhvatnije i konkretnije.

Filmovi su ujedno izravno pomagali i vizualnom upoznavanju s vlastitom zemljom kako su zaredala snimanja po Hrvatskoj³⁸ – poticali su na svojevrsno javno posredovano *samoupoznavanje*, izgradnju samosvijesti o vlastitu nacionalnu prostoru i sastavu. Ovo posljednje – javno samospoznajna funkcija – bila je u temelju pokretanja dokumentaristički temeljene nacionalne proizvodnje, često s propagandno-integracionističkim ciljem. Brojne snimke osobitosti i ljepota hrvatskih krajeva koje su bile dijelom često i državno sponzoriranih projekata,³⁹ rađene su sa

³⁹ Turković, Majcen (2003): 23-31.

svrhom širenja “nacionalne svijesti”, tj. znanja što će potkrijepiti patriotizam, “svijest” o vrijednosti i obuhvatu vlastite zemlje. Ovaj propagandno obojen dokumentarizam – izrazit i u standardnoj amaterskoj produkciji – osobito je jačao u kriznim trenucima ratova (Balkanskih ratova, Prvog i Drugog svjetskog rata) i ideoloških “svedržavnih” preokreta (uspostava NDH za vrijeme Drugog svjetskog rata; uspostava socijalističke jugoslavenske države nakon Drugog svjetskog rata).⁴⁰

(5) *Javnoobavijesna funkcija filma*. Ima jedna izvedenica polazne dokumentarističnosti filma, doduše neujednačeno povijesno prisutna u programima kina, ali povremeno iznimno važna, popularna i iznimno indikativna. To je pojava *filmskih žurnala*.⁴¹

Naime, snimajući “zbivše događaje” – one koji se doista zbivaju pred kamerom – film se zapravo nametnuo kao “izvjestitelj” o njima. Žurnali su ovaj “izvjestiteljski” aspekt filma izvukli u prvi plan, specijalizirali se za njega, povezujući izravno film s tada već artikuliranom *informativnom, javno-obavijesnom* funkcijom *novina* kojom se publiku održava “u toku” sa zbivanjima od potencijalne ili stvarne globalne društvene važnosti – toliko karakteristične za industrijsku, modernizacijsku civilizaciju.

Naime, već u najranijim dokumentarističkim snimkama važnu su ulogu imali pojedinačni jednokolutni filmovi o nekom važnom aktualnom državnom događaju, ili o događaju iz života važnih političkih i javnih ličnosti – tzv. *aktualnosti*.⁴² No, važnu je promjenu označavalo prikazivanje posebnog filmskog sklopa sastavljenog od niza “slika” o različitim događajima, a taj se sklop – po ugledanju na generički naziv za novine – nazivalo *filmskim žurnalom*. Filmski žurnali bili su sastavljeni od pojedinačnih “vijesti” ili “novosti”. U Hrvatskoj

⁴⁰ Zapravo, proizvodni kontinuitet u Hrvatskoj nije – sve do konca 1940-ih – održavao igrani film, nego upravo kratki *dokumentarni*, u svim njegovim uporabnim disciplinama (kulturni film; nastavni film; zdravstveno i političko propagandni film, filmske novosti...). Dok su u razdoblju do Drugog svjetskog rata poduzeća specijalizirana za proizvodnju igranog filma bila izrazito rijetka u Hrvatskoj, priličan je bio broj kratkovječnih poduzeća, ali i ustanova, što su se prihvaćale proizvodnje dokumentarnoga filma (*Balkan film, Stella, Ocean film, Star film, Braća hrvatskog zmaja, Svetloton, Pan film*), uz razmjerno plodnu proizvodnju amatera individualaca; Majcen (2003), Duško Popović (ur.), *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Zagreb, 2003. A u tom razdoblju bilo je institucionalno dugovječnijih i plodnijih proizvođača kratkometražnog filma (*Škola narodnog zdravlja i Zora film* – zavod za nacionalno edukativni film). Tijekom drugog svjetskog rata osobito je plodnu patriotsko

je Josip Hala, jedan od pionira među hrvatskim snimateljima, bio dopisnik francuske tvrtke Éclair te snimao priloge za njihov žurnal (*Éclair-Journal*) koji se vjerojatno vrtio i po Hrvatskoj.⁴³ Tijekom Prvog svjetskog rata filmski žurnali iz Austrije i Njemačke javljali su se kao filmska svjedočanstva o aktualnim ratnim zbivanjima poznatim iz novina,⁴⁴ a potom do Drugog svjetskog rata zaredali su se, razmjerno kratkovjeki, pokušaji da se pokrenu hrvatski filmski žurnali (ili “magazini” kako su još zvani).⁴⁵

No, redoviti žurnali javili su se u Hrvatskoj tek u Drugom svjetskom ratu i poslije, kao važan dio dvaju ideologiziranih država koje su dale prvorazrednu prosvjetnu i propagandnu važnost filmu i krenule ga sustavno razvijati – NDH (Nezavisne države Hrvatske pod Talijanskom i Njemačkom okupacijom – 1941-1945) i socijalističke Jugoslavije, nakon rata.⁴⁶ Taj je žurnal postao iznimno važnom sastavnicom kinoprograma sve do prevlasti televizije (koja je postupno posve preuzela ovu “žurnalsku” vrstu svojim *Dnevnikom*), nova su se izdanja filmskog žurnala obavezno vrtjela po kinima prije igranog filma (kao “predigra”) i bila izrazito popularna⁴⁷ sve dok televizija nije posve preuzela filmski žurnalizam.

Ti su žurnali za najširu publiku – i onu koja nije čitala novine, ali je povremeno išla u kino – perceptivno podrobno artikulirali predodžbu o području važne nacionalne i svjetske javnosti, pridonosili su upravo *konstituiranju javne sfere*, koja teži obuhvatiti sveukupno građanstvo (što je efekt demokratizacijskog vida modernizacije). Uostalom, upravo je svijest o važnoj ulozi “sustava vijesti” u konstituiranju *javnoga mnijenja* i bila u temelju sustavna njegovanja proizvodnje filmskih žurnala u ideologiziranim državnim sustavima (odnosno u ideologiziranim situacijama, kakve su ratne).⁴⁸

dokumentarističku proizvodnju imao *Hrvatski slikopis*, a nakon Drugog svjetskog rata tu je bila doista ekstenzivna proizvodnja *Jadran filma*, *Nastavnog filma* (poslije preimenovanog u *Zora film*), *Zagreb filma* te *Filmoteke* 16.

⁴¹ Pronay (1976).

⁴² Na primjer, u sklopu ranih programa filmova u Hrvatskoj su prikazivani i ovakvi naslovi: *Dolazak ruskog cara u Pariz* (predstava januara 1897.), *Pokretni trotoar na Pariskoj izložbi* (snimke s Pariške izložbe, predstava 1900.), potom niz ratnih filmova – “izvještaja” iz rata (*Burski rat*; filmovi iz Balkanskih ratova), osobito za vrijeme svjetskih ratova (tijekom Prvog: *Scene iz rata*; *Marširajući protiv Srbije*; *Bitka na Drinjači* i dr.); Kosanović (1985): 134-145.

⁴³ Kosanović (1985): 161.

⁴⁴ Kosanović (1985): 145, navodi kako su u Hrvatskoj tijekom rata prikazivani austrijski i njemački filmski žurnali, *Saša ratni žurnal*, *Aiko ratni žurnal*, *Mester ratni žurna*.

⁴⁵ Kosanović (1985): 156, bilježi pojavu *Star film žurnala* kojeg je proizvela tvrtka *Urania* i *Star dd*. Osijek. Majcen spominje kako je filmsko poduzeće

Croatia počelo izdavanjem “*prvog hrvatskog filmskog žurnala*” 1917.; Majcen (1998): 23. Početkom 30-ih tvrtka *Zvono*, *narodna filmska industrija* izdavala je nekoliko filmskih žurnala (Vjekoslav Majcen, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, 2001: 139), a *Zora film* je u drugoj polovici 30-ih godina izdavala desetak brojeva žurnala nazvanih *Zora magazin*; Majcen (2001): 146.

- 46 U NDH pokrenut je dodatak njemačkim i talijanskim žurnalima *Hrvatska u rieči i slici*, a potom i *Hrvatski slikopisni tjednik*, koji je izlazio dva puta na mjesec, a potom i tjedno, ukupno 180 brojeva žurnala; Majcen (2001): 159. Još u sklopu partizanske vojske, 1945. i njezine “filmske sekcije” izdano je nekoliko brojeva filmskog žurnala, *Kinohronika* u sklopu nove države, Federativne narodne republike Jugoslavije, prvi su žurnali – *Filmske novosti* - počele izlaziti naizmjenice u Zagrebu i Beogradu, da bi se posve prebacili u tadašnji glavni grad Beograd kao “žurnal ‘saveznog značaja’ “

s priložima iz svih republika, pa tako i Hrvatske; Škrabalo (1998): 143, 139. Od 1955. žurnal proizvodi filmsko poduzeće *Filmske novosti*, s dopisnicima iz svih krajeva.

47 *Filmske novosti* bile su tako popularne da su kina, koja su zadugo bila zakonski obvezatna davati za prediguru cjelovečernjem filmu neki kratki film, radije ponavljala isti broj *Filmskih novosti* pri smjeni programa, nego da dadu neki slabije popularni dokumentarni, animirani, ili rijedak kratki igrani film. Naime, popularnost dokumentarističke sastavnice filmskog programa progresivno je opadala pojavom prevlasti igranog filma većih dužina i složenije naracije u programima kina; usp. Charles Musser, “Moving towards Fictional Narratives. Story Film Become the Dominant Product 1903-1904”, u: Grieveson, Krämer (2004): 87-102. Autonomni dokumentaristički filmovi sve su rjeđe bili sastavnicom kinoprograma, a njihovu spoznajno-obavijesnu ulogu preuzeli su upravo filmski žurnali; Pronay (1976): 109-111. No, važno je naglasiti, da “istiskivanje” dokumentarizma igranim

filmom nije smanjilo *spoznajno-obavijesnu* ulogu filma. Naime, upravo je igrani film postupno (osobito postajući dulji, scenski bogatiji) preuzeo polaznu ulogu održavanja spoznajno-obavijesnog dodira gledatelja sa širim svjetskim kontekstom, pa je zato dokumentarac, kao posebna filmska vrsta, mogao kliznuti na marginu. Naime, strani igrani filmovi – a u Hrvatskoj su oni oduvijek imali prikazivačku prevlast, bez obzira na mjeru svoje “izmišljenosti” davali su čak i mnogo raznolikije, i zorno razrađenije i bogatije, ali i cjelovitije uvide u različite civilizacijsko-kulturne svjetove drugih zemalja nego što su to ikada mogli dokumentarci, pa i sami filmski žurnali, kad su se ustalili; Turković, Majcen (2003): 19-20.

48 Doduše, konstitucija javnosti putem novina i filmskih žurnala (odnosno radija, pa potom televizije) bila je u socijalističkoj Jugoslaviji – kao i svuda drugdje u vrijeme rata ideološki “profiltrirana” i “ulickana”, propagandno tendenciozna; usp. Pronay (1976). Ali, perceptivna je konkretnost filmske snimke znala i te kako

(6) *Zabavno-imaginacijska funkcija filma*. Iako je film izumljen i sa znanstveno-spoznajnim ciljevima na umu, a korišten kao spoznajno-obavjesni izvor i artikulatork, njegova je pojava, kako je to naznačeno uvodnom analizom prvih reakcija na filmsku projekciju, odmah dobila izrazito *atrakcijsku, zabavljačku*, funkciju: ljudi su bili zadivljeni, zatečeni, zaokupljeni...⁴⁹ Tu je atrakcijsku funkciju imala, kako smo vidjeli, sama filmska tehnika, ali upravo po tome što je omogućavala da prizori budu perceptivno “živo prisutni”, usprkos svoje odsutnosti iz stvarnog okoliša u kojem se film gledao. Iako je dokumentarizam, sa svojom spoznajno obavjesnom funkcijom, kako smo upravo pokazali, bio polazno dominantan, zapravo su imaginativni poticaji (perceptivno dočaravanje stvarno neprisutnih svijetova) koje su pružali i dokumentarni i igrani filmski prizori bili ne samo glavni privlačitelji, nego i prevladavajući kriterij što je presuđivao hoće li neki sadržaji zadržati pažnju i posjet gledatelja ili neće. Naime, o razradama ovih atrakcijskih potencijala ovisio je opstanak filma; kolebanja u popularnosti pojedinih vrsta filmova i pronalaženja uzorka koji će ponovno zaokupljati pažnju dio su razvojne dinamike filma.⁵⁰

Atraktivnost filma i održavanje te atraktivnosti kroz disciplinarno, vrsno, grananje i stilsku dinamiku, bila je u srcu shvaćanja filma kao *zabave*, odnosno pripadnosti filma *industriji zabave*.⁵¹ “Zabavnost” kao kriterij javljala se posvuda gdje je film računao na širok – masovni – odaziv. Sve su filmske vrste što su se uključivale u redovit kino-program – dakle u masovno-kulturno tržište – rađene s imperativom zabavnosti, dakle i dokumentarci i filmski žurnali. Ali najuspješnije su razrade “zabavljačkih” potencijala filma ležale – povijesno potvrđeno – u *igranom filmu*, pa je postupno upravo igrani film s postojano

donositi nekontroliranog informacijskog “viška”, odnosno dati gledatelju gradiva i za vlastitu interpretaciju različitu pa i oprečnu od one koju je nudio komentator žurnala, odnosno ideološki tendenciozna montažna konstrukcija. Svijest o “tendencioznosti vijesti” znala je biti prilično visoka jer su tu tendencioznost odavali brojni krajnje stereotipizirani ideološki frazemi, obligatorne ideološke “etikete”, na koje su ljudi oguglali.

⁴⁹ Jedan je povjesničar-teoretičar, Tom Gunning, svojom teorijom o “filmu atrakcije” utjecao na pojačanu svijest o “atrakcijskom” temelju ranoga filma; Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant.Garde”, u: Thomas Elsaesser (ur.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990.

⁵⁰ Brojna proučavanja razvoja filma upozoravaju na ovaj dinamizam između opadanja popularnosti polazno izrazito privlačnih tipova filmova i pojave drugačijih rješenja koja oživljavaju interes. Usporedi npr. Williamsovo objašnjenje pada

popularnosti Lumiéreovih filmova uz konačno njihovo odustajanje od proizvodnje (Alan Williams, *Republic of Images. A History of French Filmmaking*, Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1992: 31), Musserovu analizu Edisonove, odnosno američanske borbe s konkurencijom i Pronayevo praćenje uspona i padova pojedinih proizvodnih tipova filmskih žurnala; Musser (2004), Pronay (1976).

- 51 Hrvoje Turković, “‘Zabavni film’, ‘zabavna književnost’ - što je to? (I)”, *Republika* 9-10 / XLIX, rujan-listopad 1993; Turković (1994a).
- 52 Suvremena filmska teorija i tumačilački orijentirana historija filma uzela je za svoj poseban zadatak protumačiti razloge za “prijelaz” s prevlasti dokumentarnog filma na prevlast igranog odnosno posvećuju se istraživanju koji su to atrakcijski (psihološki) potencijali filmske naracije koji su pridonijeli popularnosti *fabularnog filma*; usp. cijelo poglavlje posvećeno tome problemu u: Grieveson, Krämer (2004): 77-134, kao i Hrvoje Turković, “Privlačnost fabulizma”, *Republika*, 5-6 (svibanj-

lipanj) 1990; Noël Carroll, “The Power of Movies”, u: N. Carroll, *Teorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press, 1996: 78-93.

- 53 Prevlašću igranog filma u kinima, proizvodnja autonomnih dokumentaraca prešla je u centre što su ovisili o sponzorstvima (bilo države, bilo nekih industrija) pa je tako, kako smo pokazali, bilo i s hrvatskim dokumentarizmom; usp. Beattie (2004): 40-43; Smanjene mogućnosti prikazivanja dokumentaraca u kinima poticale su na stvaranje posebnih prikazivačkih mjesta (u kinoklubovima, po školama, odnosno po specijaliziranim festivalima). Proizvodnja edukacijskih filmova bila je oduvijek bila predmetom posebnih poduzeća, posebnih subvencija i posebne distribucije (u Hrvatskoj npr. *Škole narodnog zdravlja, Zora filma, Filmoteke* 16); Majcen (2001). Od filmske industrije naglašeno su se odvajale amaterske proizvodne i recepcijske sredine, kao i avangardne, eksperimentalne, s kinoklubovima i amaterskim revijama kao mjestom “prihvata”. Kinematografija

je postupno prestala biti sredina objedinjena tržištem. Iako je proizvodnja igranog filma za redovna kina tretirana kao jedinstvena “filmska industrija”, te se pod “filmom” i “kinematografijom” pomišlja ponajviše na nju, od tridesetih pa nadalje riječ je o vrlo heterogenom “kinematografskom” području, koje je postalo još heterogenije pojavom televizije i elektronskih medija za “pokretnu sliku”.

- 54 Vjekoslav Majcen je, istražujući hrvatski filmski tisak do 1945. godine, ne samo ukazao na važne “sekundarne” refleksije filma – činjenicu da je film postao predmetom kontinuirana i široko rasprostranjena praćenja – nego i na moduse tog praćenja: detektiranje ne samo pedagoških, nego i ekonomsko reklamnih, modnih, literarnih i drugih utjecaja filma. Ukazao je i na činjenicu kako je film postao publicistički privlačan već i zato što omasovljenje publicizma u prvoj polovici 20. st. podrazumijeva i žensku publiku, osobito zainteresiranu i za “modne” vidove filmova; (Majcen, 1998)

razrađivanim *narativnim modelima*,⁵² postao temeljcem *filmske industrije*, “prebacujući” manje atraktivne i “ne-zabavljачke” tipove filma u odvojene kinematografske rukavce.⁵³

U igranom se filmu zapravo iskušavalo na perceptivno konkretan i podroban, očevidački prisutan, a spoznajno i emotivno zaokupljujući način različite “modele” funkcioniranja svijeta u sklopu žanrovski uraznoličene narativne strukture i taj aspekt filma imao je od rana temeljitu djelotvornost, dobivajući time i osobit status u maštalačkom životu svoje publike.⁵⁴

Naravno, ovo ogledavanje u različitim modelima funkcioniranja svijeta što ga je nudio žanrovski razgranat narativni film u Hrvatskoj je u velikom, polustoljetnome, razdoblju bilo vezano gotovo isključivo uza strani igrani film.⁵⁵ Strani igrani film – uz mnoge druge vidove – pružao je, također, stalne poželjne “uzorke modernizacije” (u primjercima “modernih” zapadnjačkih ambijenata, “moderne” tehničke opremljenosti ambijenata – automobilskog prometa, telefonskih veza...; odjevne “mode”, modernih oblika zabave – mjuzikla, jazza, pop glazbe i dr.), pa je važno formirao “zapadnjačku orijentaciju” koja trajno obilježava imaginarij hrvatskog urbanog stanovništva 20 stoljeća.⁵⁶ Međutim, čim je osigurana trajna proizvodnja igranih cjelovečernjih filmova u socijalističkoj Jugoslaviji (od konca 40-ih pa nadalje), povezana s povećanjem broja kina, jeftinoćom ulaznica i s osobitom kombinacijom poratno-obnavljačkog populizma i poletno reformističkog raspoloženja ranoga socijalizma, “domaći” igrani film (a onda se “domaćim” nije držao samo hrvatski nego i ini jugoslavenski film) postao je – kao i dokumentarac i žurnal – nositeljem javnog nacionalnog samospoznavanja, ali nadasve “domaćeg” samopredočavalačkog imaginarija,⁵⁷ te je domaći film postizao visoku gledanost, glumci visoku

⁵⁵ Turković, Majcen (2003): 108. Razlozi posve slabe prisutnosti domaće proizvedenih, hrvatskih, filmova na repertoaru kina bili su ponajviše u slaboj isplativosti proizvodnje za malo tržište i u nesuzdržanoj konkurenciji uvezenih filmova; isto: 19-22.

⁵⁶ Svijest o tako usmjerenoj orijentaciji publike, koja glavne imaginativne atrakcije i modernizacijske uzore izvlači iz zapadnjačkih filmova bio je u temelju brojnih ideoloških napada na “zapadnjački utjecaj” u socijalističkoj Jugoslaviji. Za polemike oko zapadnih filmova vidi Vicko Raspor, *Riječ o filmu*, Beograd: Institut za film, 1988: 134-140.

⁵⁷ Ovaj imaginarij, zanimljivo, bio je – barem u 50-im i 60-im godinama - utoliko popularniji što je bio kontrastniji idoliziranoj zapadnjačkoj modernosti. Najveću su popularnost imali ili retrospektivni mitologizacijski ratni filmovi (ponajviše o partizanskoj borbi protiv nacista i fašista, posebno oni u vestern maniri), te oni koji su uzvisivali seljačku, tzv. *narodnu* “izvornost” (poput, primjerice, *Svoga tela gospodar*, Fedora

popularnost (razvili su se starovi), likovi i zbivanja filmskoga svijeta predmetom stalna novinskog praćenja i uličnih i kućnih konverzacija.

Zaključak: temeljne značajke masovno-komunikacijske uloge filma

Indikativno je da se moderan rast masovnog novinstva podudara s rastom filma, te se zato u udžbeničkim pregledima *masovnih komunikacija* – obavezno uz pregled razvoja novinstva kao najstarijeg medija masovnog komuniciranja daje i pregled rasta filma, pa tek onda i radija, pa televizije, koja je, u konačnici gotovo posve preuzela vizualizacijsku masovno-komunikacijsku ulogu od filma, ostavljajući doduše film još uvijek dijelom “masovne umjetnosti”,⁵⁸ ali ne opravdavajući da ga se i nadalje drži “masovno-komunikacijskim medijem”.⁵⁹

Ono što nabrojane “medije” povezuje jest nekoliko ključnih poveznica.

(1) Prvo, to je postojanje “jednog” prostornog “objekta” – “*medija*” – naširoko dostupnoga, a u sklopu kojeg je dostupna glavnina “djela” danog komunikacijskog sustava. U slučaju novina to su tiskani papirnati primjerci novina; u slučaju filma to su ekrani kinodvorana; kod radija to su radioprijamnici, a kod televizije – televizori, tj. televizijski prijamnici, a kod interneta – računalni monitori.

(2) Druga povezujuća crta jest *regularnost pojavljivanja* i stvaranja *redovite publike*, one koja redovitošću prati “nova izdanja”, premijere, odnosno novi program – pretežito u “svojem” kinu (svojoj novini, svojoj radijskoj ili televizijskoj postaji...). Uspostavom stalnih kina i dnevnoga programa kroz čitavu godinu, film je razmjerno brzo razvio tu regularnost

Hanžekovića, 1957; *Vlaka bez voznog reda*, Veljka Bulajića, 1959; *Breze*, Antuna Babaje, 1967), a također i dio onih koji su naturalistički naglašavali “primitivne” vidove ovdašnjih, “balkanskih”, kultura (tzv. *crni film*; iako je taj trend bio popularan prvenstveno kad ga je u vidu filmskih serija preuzela televizija: *Muzikanti*, *Kuda idu divlje svinje*).

⁵⁸ Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁵⁹ Pronay (1976): 117; Hrvoje Turković, “Televizija prema filmu”, u: H. Turković, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 1996: 135-152.

– tek desetak godina nakon uvođenja u javnost.

(3) Treće, otprva je film pratila “programnost” – činjenica da se pojedina djela uključuju u vremenski (i prostorno u slučaju novina) strukturiran program raspoloživ na medijski jedinstvenu mjestu.⁶⁰ Filmske projekcije su i počele kao *programi* filmova – zbirka naslova različita tipa. Uspostavom stalnih kinodvorana i dnevnih projekcija, raspored filmova po danima postao je dio programiranja – planiranja u koje će se vrijeme pokazati koji tip filmova, u koji dan u tjednu, u koje razdoblje u godini da se planira premijera novoga filma, uz koje reklamne najave. Otprva se pravila razlika između programa za različitu publiku i tempiralo ju se u onaj dio dana koji je pogodan za takvu publiku (npr. obrazovni programi za djecu prikazivali su se ujutro i rano poslijepodne),⁶¹ a seksualno izazovni programi – tzv. “parižke večeri” – kasno navečer.⁶²

(4) Četvrto, “medije” karakterizira upravo ova *vrsta raznolikost filmova* u sklopu redovita programa. Kako izvještaji o prvim programima pokazuju, svaki se program nastojalo postaviti s raznovrsnim tipom dokumentarističkih filmova i različitim tipom igranih filmova. Primjerice, razmjerno obvezatni dio ranih programa – u dokumentarističkoj vrsti – bile su *panorame gradova* ili većih ulica – širi pogled na grad ili na ulicu (poput filma *Magdalenina ulica*); *aktualnosti* (eng. *topics*; *Prolaze francezke čete*), tj. neki važni slavljenički događaj, ili ratna vijest; svojevrsne “žanr scene” (npr. *Pralje u poslu*), tj. prizor nekog svakodnevnog posla ili situacije; komički igrani film (*Nasamareni truljar*)⁶³. Kad je prevlast dokumentarnog dijela programa preuzeo igrani dio programa, igrani su se filmovi žanrovski razlučili, pa su se osim komičnih filmova, javljali “trik filmovi” (koje je inicirao Méliès), povijesne i religijske “slike”, drame, filmovi potjere, željeznički filmovi i dr.⁶⁴

⁶⁰ Hrvoje Turković, “Programska narav televizije”, *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture), Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2000; Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, London: Fontana, 1974.

⁶¹ Majcen (2001): 50-52.

⁶² Škrabalo (1998): 29.

⁶³ Naslovi su uzeti iz programa održana u “Reštauraciji Reisinger” u Zagrebu, 5. siječnja 1897, što ga donosi Kosanović (1985): 126-127. Program se sastojao od sljedećih naslova: *Magdalenina ulica* (*Place de la Concorde*), *Veselo društvo* (*Partie d'écarté*), *Pralje u poslu* (*Laveuses /elles étendent le linge/*), *Prolaze francezke čete* (*Défié* ili neki drugi naslov), *Svečanosti u Parizu* (*Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs Elysées*), *Nasamareni truljar* (*Une bonne farce / le chiffonnier/*), *Plivaonica* (*Bains de Diane à Milan*), *Pariški vlak* (*Arrivée d'un train en gare*).

⁶⁴ Musser (2004).

Sve su ove poveznice – uz one koje smo ocrtali u prethodnom odjeljku teksta – iznimno značajne. Naime, redovita i dostupna pojava vrsno višestruka programa u kinima stvarala je naviku vezanost uz program, a ta je vezanost postajala trajnom jer su programi zadovoljavali raznovrsne doživljajne potrebe svojih gledatelja, jer je raspon programa pokrivaio gotovo sve ključne spoznajno-doživljajne pristupe svijetu (obavijesne, pojmovno-spoznajne, emotivno doživljajne, vrijednosno-propagandne i dr.) i aktualno najvažne tipove tema, odnosno tema za koje se mogao zainteresirati suvremeni gledatelj. A sve se to odvijalo pod uvjetima *združena, socijalizirana, gledanja*. Naime, kad je film u pitanju riječ je o “združenosti” u istom prostoru kina, ali i “virtualne”, vrlo prisutne združenosti svjetske publike – suvremenika, koji gledaju te iste programe, otprilike u istom vremenu (što je slučaj novina, radija i televizije).

Svi “masovno-komunikacijski” mediji – uključujući i rani film – imali su funkciju svojevrstne leibnitzovske *monade*: malog modela svemira u kojem se ukupan okolni svijet “sadržava” odnosno u kojem se modeliraju ključni mogući aspekti okolnoga svijeta. Ti programi razvijali su stanovitu društvenu obavezu praćenja, jer su nudili kulturalno legitimiranu priliku (profiltriranu za javnu diseminaciju i recepciju) da se “ažurira” temeljno kulturno objedinjavajuće znanje i vrijednosni sustav široke publike.

Film je tako, barem u svojem ranom razdoblju, doista postao ključnim čimbenikom modernizacije: demokratizacije kulture i participacije u najvažnijem – u javnoj, svjetski, ali i nacionalno relevantnoj, obaviještenosti, te u zajedničkim doživljajnim, spoznajnim i akcijskim vrijednostima.

* Tekst je, u neznatno izmijenjenom obliku, objavljen u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis*, 68 (2001.), 104-118

Marija Tonković

Fotografija tridesetih godina

Poslje Prvog svjetskog rata cijeli duhovni pejzaž stubokom se mijenja: 19. stoljeće konačno je zaključeno. Sve revolucije koje su se trebale dogoditi, dogodile su se: od Oktobarske do dadaizma. Konsolidacijom mira i nove geopolitičke karte Europe, umjetnost nalazi svoje mjesto u uspostavi nove slike svijeta. Profilira se avangarda i *svremena umjetnost* u kapilarnoj korelaciji s novim pojmovno-misaonim kategorijama i ambijentima: klasom, gradom, civilizacijom, napretkom. Poslije kubističke dekompozicije i ekspresionističke destrukcije, Europom odjekuje više-manje simultani zahtjev za *povratakom redu* – za formalnom restauracijom i rehabilitacijom realizma. Razvod mezalijanse sa slikarstvom je potpun i definitivn. Gotovo je s *piktorializmima*, od sada će svatko slijediti svoju sudbinu! Za hrvatsku situaciju u tom je smislu bilo posebno važna pojava *Nove objektivnosti* (*Neue Sachlichkeit*).¹

U razdoblju između Prvoga i Drugog svjetskog rata, “ljudi s kamerom” imali su na raspolaganju vrlo širok raspon tema i mogućnosti njihove realizacije - od *Heimatkunsta* do *prolet-kulta*, od anarho-liberalističke *Nove objektivnosti*, totalitarističke predanosti krvi i tlu do Bauhausove utopije. Fotografija se dokazala i afirmirala kao medij umjetničkog izražavanja.

¹ “Izraz *Neue Sachlichkeit* skovao sam ustvari 1924. godine. Godinu dana kasnije u Mannheimu je otvorena izložba pod istim naslovom. Taj naziv bi morao zapravo poslužiti kao etiketa za novi realizam s okusom socijalizma. Blizak je općem osjećaju rezignacije i cinizma koji je vladao Njemačkom toga doba, nakon razdoblja usplamtjelih nadanja (koje su našla oduška u ekspresionizmu). Cinizam i rezignacija su negativne strane *Neue Sachlichkeit*, a pozitivna se strana očituje u entuzijazmu prema neposrednoj stvarnosti kao rezultat želje da se stvari sagledaju potpuno objektivno, na materijalnoj osnovi, ne ulazeći u ideološke implikacije. To zdravo oslobađanje od iluzija ostvarilo je u Njemačkoj svoj najčišći izraz u arhitekturi.”

U trećem desetljeću stvaraju se i dodatni uvjeti koji pomažu uzletu fotografije, njezinoj ontičkoj i socijalnoj identifikaciji, umjetničkoj i komunikacijsko-propagandističkoj valorizaciji. U razdoblju između dva rata, fotografija je mahom inspirirana inovacijama avangardi. U 30-im godinama u Njemačkoj se razvija potpuno novi pristup fotografiji za koji su zaslužni umjetnici Bauhausa, poput Lászlóa Moholy-Nagyja i Wenera Gräffa, fotografi Nove objektivnosti poput Alberta Ranger-Patzscha i Hermana Lerskog i – konačno – foto-žurnalisti poput Ericha Salomona. Iz tih krugova izašli su neki od najznačajnijih fotografa 20. stoljeća, čija djela služe kao okosnica svake suvremene, opće ili nacionalne povijesti fotografije.

Fotografija kao profesija

Osnivanjem Države Srba, Hrvata i Slovenaca zamrla je svaka aktivnost kluba fotografa-amatera iz Društva umjetnosti. U novim kulturno historijskim uvjetima stare organizacijske forme, koje su imale čvrste korijene u stabilnoj strukturi *K. und K.* udruga, nisu više bile funkcionalne, a promijenile su se i putanje protoka ideja i estetskih interakcija od Podunavlja do Jadrana. Uspostavom novih državnih granica foto-amateri su izgubili prirodnu vezu sa Srednjom Europom i ostalim europskim zemljama, pa ponovno treba krenuti već prijašnjim putem, obnoviti i osvijestiti već usvojene vještine, a sve to kako bi se (eventualno) uhvatio korak s zahuktalom mijenom stilova.

Neposredno po završetku rata, foto-amateri organizirano djeluju isključivo u sekcijama planinarskih društava osnovanim još u prijeratnom razdoblju. Vratilo se doba “usamljenih strijelaca” s objektivom, a njihov rad moguće je pratiti isključivo uz pomoć *Fotografskog vijesnika*, izdanja Foto-sekcije Hrvatskog planinarskog društva, koje počinje izlaziti 1926. godine.

G. F. Hatlaub, u pismu Alfredu Barru ml., siječanj 1929., citirano prema Kenneth Frampton, *Moderna arhitektura*, Zagreb: Globus, 1992: 143.

Foto Firšt, Portret gospođe, Zagreb, 1929.





Profesionalni fotografski atelijeri jedini održavaju kontinuitet s prethodnim razdobljem. Povijesni pregledi sve donedavno su zaobilazili njihovu produkciju, a povjesničari umjetnosti koncentrirali su se na izučavanje radova foto-amatera, među kojima pronalaze primjere umjetničke fotografije. Za razliku od njih, vlasnici i voditelji fotografskih ateliera uglavnom su profesionalci obrazovani u stručnim školama Beča i Münchena,² koji svoj status potvrđuju sudjelovanjem na velikim skupnim likovnim priredbama (*I. Jugoslavenska izložba fotografije*, Split 1926.) ili redovitim priređivanjem samostalnih izložbi.³ Zahvaljujući blagotvornom učinku vremenske distance, korpusu te *obrtničko–atelierske* proizvodnje danas se pristupa kao važnom segmentu nacionalne umjetničke baštine uvelike zaslužnom za uključivanje domaće sredine u onovremene tendencije europske fotografije.

U tom smislu posebno su važna dva zagrebačka atelijera, koja mogu poslužiti i kao paradigmatički primjeri dominantne stilske orijentacije fotografske prakse 30-ih godina: dobro uhodani atelier Franje Mosingera i atelier *Foto Tonka* Antonije Kulčar. Pokrenuta početkom 20-ih godina, oba funkcioniraju i kao neformalna okupljališta zagrebačke intelektualne i umjetničke elite. Sudimo li prema njihovoj produkciji, jedno od temeljnih obilježja domaće fotografije toga vremena jest ponovna aktualizacija teme ženskoga akta, za kojega često - iako pod krinkom - poziraju i istaknute zagrebačke dame. Antonija Kulčar, ujedno i službena dvorska fotografkinja, u dva navrata objavljuje kataloge-albume svojih radova, a u prilog tezi o njihovim umjetničkim ambicijama ide i činjenica da je predgovor za drugi album napisao Milutin Cihlar Nehajev.⁴

Oba atelijera njeguju pomodan pristup motivu: modeli su prikazani u pozama i u na način blizak snimcima slavni

- ² Rudolf Mosinger i Antonija Vajda Kulčar usavršavali su se na *Lehr und Versuchsanstalt für Photographie, Lichtdruck und Gravüre* u Münchenu i pohađali *Meisterkurs für Photographen*.
- ³ *Katalog izložbe fotografija*, Primorski savez za unapređenje turizma, Split, 15.7.–15.08.1926.; “Motivi s izložbe u Splitu”, *Novo doba*, Split, 18.7. 1926.
- ⁴ Vladimir Prestini, *Tonka – Album*, Zagreb, 1921.; Milutin Cihlar Nehajev, *Moderna fotografija atelijera Tonka* Zagreb, 1924.

Antonija Kulčar
(*Foto Tonka*), *Tango*,
Zagreb, 1924.

filmskih zvijezda iz tadašnjih svjetskih modnih časopisa, koji u sve većem broju stižu do Zagreba. Riječ je o izrazito žanrovskoj fotografiji, koja bi se mogla označiti i pojmom *mondenoga elitizma*. Filmska umjetnost, pogotovo ekspresivnost nijemoga filma, potencirana stražnjim osvjetljenjem, uvodi u fotografiju zanimanje za ekspresivne i psihološke elemente prikaza. Komercijalna snimka pretvara se tako u kreativan trenutak, pri čemu posebno važnu ulogu igra i popularizacija oblikovnih praksi historijske avangarde. Temelje novih žanrova modne i reklamne fotografije postaviti će ponajprije fotografije snimljene u eksterijeru, čije neposredne prethodnike čine snimci važnih društvenih događanja, balova, sportskih priredbi i sl.

Novi tip angažmana profesionalnih fotografa ovoga razdoblja predstavlja njihova bliska suradnja s ilustriranim magazinima tiskanim u suvremenoj tehnici bakrotiska i sve izrazitije oslonjenim na narativni potencijal fotografije. U takvoj njezinoj upotrebi prednjači tjednik *Svijet* Marije Jurić Zagorke, koji postaje glavnim promicateljem toga novoga vizualnoga medija i snažno utječe na artikulaciju različitih žanrova moderne, novinske fotografije. Stranice *Svijeta* gotovo u cijelosti ispunjavaju fotografije *Ateliera Tonka*, koje donose prikaze svih aspekata građanskoga života – od konjskih utrka, maskenbala, kupališnoga života na Savi, prvih natjecanja u ljepoti do *cronique scandaleuse*. “Teta Tonka” zabilježila je i većinu kazališnih događanja u ondašnjem Zagrebu, pa velik dio fundusa Instituta za književnost i teatrologiju čine upravo snimci izašli iz njezinoga atelijera.

Uz Antoniju Kulčar potrebno je spomenuti barem još nekoliko profesionalnih fotografa toga vremena, koji su svojim tematskim ili formalno-stilskim prosedeom ostvarili prepoznatljive autorske opuse. Rudolf Firšt tako snima interijere

zagrebačkih vila. Prati izgradnju sanatorija *Merkur*, radi portrete zagrebačkih umjetnika, snima njihove atelijere i izložbe.

Ljudevit Griesbach objavljuje putopisne reportaže, započinje ogroman ciklus ručno koloriranih dijazozitiva *Ljepote Domovine*, objavljuje kratki uvod u fotografiju s hrvatskom terminologijom, djelujući istovremeno kao mecena i promicatelj. Motivima snimljenim diljem Hrvatske, što ih koristi kao predloške za razglednice, Griesbach postaje začetnikom turističko-promidžbene fotografije.⁵ U *Svijetu* surađuju i osječki autori Pavao Varnai i Nikola Szege snimcima društvenog, posebice kazališnoga života Osjeka. Uz ženski akt, Szege uvodi i prikaze nagoga muškog tijela, što je prava rijetkost u povijesti hrvatske fotografije prve polovine 20. stoljeća.⁶

Potaknute natjecajima ljepote, stotine mladih djevojaka šalju svoje fotografije modnim i zabavnim časopisima. Većina je izrađena u profesionalnim atelijerima, koji tako izravno sudjeluju u stvaranju idealizirane, glamurozne slike modernoga svijeta, podilazeći kolektivnim fantazijama i promjenama u kolektivnoj predodžbi ženske uloge u društvu.⁷ Spektakularizacija svakodnevnice baca u sjenu veliku ekonomsku krizu, čije posljedice bilježi dokumentarna fotografija. Najbolji primjeri toga fotografskog žanra nastaju početkom 30-ih godina, kad američka vlada angažira Dorotheu Lange, Walkera Evansa, Russella Leea i niz drugih autora da diljem zemlje snime posljedice opće nezaposlenosti. Izravnost njihova pristupa motivu rezultira umjetničkom produkcijom izazitog, socijalno-kritičkoga naboja.

Potreba za dokumentiranjem socijalne stvarnosti, bila je sve izraženija i u Hrvatskoj. Budući da je atelijerski fotografi nisu mogli zadovoljiti, nastaje nova fotografska profesija – foto-reporter.⁸ Njenu pojavu pomogla je i masovna proizvodnja malih

- 5 Branka Hlevnjak. *Ljudevit Griesbach/ pionir moderne*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 1997.
- 6 Marija Tonković, *Židovi fotografi*, Zagreb: Židovska općina, 2004.
- 7 Navedeni podaci prikupljeni su analizom svih godišta časopisa *Svijet*.
- 8 Josip Horvat, *Povijest novinstva Hrvatske 1771. – 1939.*, Zagreb, 1962: 409. Foto-reportaža proširuje svoje područje na račun svih ostalih rubrika, služeći se svim suvremenim transportnim sredstvima, čak i avionom, kako bi osigurala pravovremenost svojih izvještaja. Zagrebački listovi dobili su prve izvještaje o atentatu na Stjepana radića u Skupštini Kraljevine Jugoslavije 1928. godine upravo avionom, budući da su sve telefonske i telegrafske veze između Zagreba i Beograda bile prekinute. Kao podvrsta foto-žurnalizma razvilo se i izvještavanje sa sportskih borilišta. Prvi primjer sportskoga foto-žurnalizma rad je Pavla Kaudersa, kojega slijedi Hrvoje Macanović.

foto-aparata, poput njemačke *Leice*. Veća pokretljivost rezultirala je stvaranjem neposrednog, narativnog stila ranoga foto-žurnalizma, koji u gledatelju budi osjećaj sudionništva.

Pandan tjedniku *Svijet* i njegovoj orijentaciji na bezbrižniju stranu života 30-ih godina, jest dnevnik *Novosti* čiji bogato ilustrirani napisi nude i mogućnost rekonstrukcije početka foto-žurnalizma i novih žanrova novinske fotografije. Na stranicama *Novosti* mogu se vidjeti fotografije Vladimira Horvata, čije su snimke automobilskih i inih nezgoda začetak tzv. *crne kronike*.⁹ Reportaže Franje Fuisa, prvoga hrvatskoga “lutajućeg reportera”, svojevrsan su *Gesamtkunstwerk*, sačinjen od socijalno osvještenih tekstova i fotografija obilježenim dubokim suosjećanjem s ljudima sa “strmine bijede”, da parafraziramo jedan od njegovih naslova. U ovome kontekstu potrebno je spomenuti i časopis *Kulisa*, Teodora Rone, također jednoga od prvih hrvatskih foto-reportera. Rone prvi uvodi u domaće novinarstvo direktnu fotografiju s mnoštvom neposrednih, spontanih moment-snimaka zagrebačke svakodnevnice. *Kulisa* je u mnogome doprinijela začetku većine ostalih podžanrova reportažne fotografije, ali i podizanju opće razine vizualne kulture u Hrvatskoj. Urednik fotografije u tome časopisu bio je Franjo Mosinger, fotograf koji u trenutku preuzimanja uredničke dužnosti iza sebe ima već četiri samostalne izložbe. Njegovo djelo izmiruje tradiciju s novim europskim impulsima, ilustrirajući pojedine faze umjetničkog i tehnološkog razvoja fotografije u prvoj polovini 20. stoljeća. Za Mosingerova uredništva *Kulisa* objavljuje mnoštvo radova inozemnih autora, preuzima foto-studije bečkih atelijera Manasse, Willingera i D’Ora, ali i neka antologijska djela Georga Hoyniges Huenea, Martina Munkacsyja, Christiana Schada, umjetnika koji će uskoro postati uzorom čitavih generacija. Prvenstveno

⁹ Zdenko Kuzmić, *Vladimir Horvat, zagrebački kroničar vremena*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 1994.

namijenjena praćenju kazališnih i filmskih zbivanja, *Kulisa* preuzima mnoge fotografije slavnih filmskih zvijezda i prizora iz filmova *Paramounta*, *MGM-a*, *Warner Brosa* i ostalih američkih i europskih produkcijskih kuća. Dva broja toga časopisa, u kojima su objavljeni ženski aktovi, bit će zabranjena zbog ugrožavanja javnoga morala, nakon čega je uslijedio članak o temi akta, te o tankoj liniji koja razdvaja umjetničku fotografiju od pornografije. Osim toga, u *Kulisi* se mogu pronaći praktični savjeti, informacije o svjetskim novitetima, ali i natječaji za foto-amatere. Na prvi od tih natječaja stiglo je čak 600 fotografija. Među tri nagrađena autora bio je i August Frajtić, kasniji dugogodišnji tajnik zagrebačkog Foto-kluba i *spiritus movens* većine pothvata iz sfere amaterske fotografije u Hrvatskoj u nadolazećem razdoblju.¹⁰

Neposredan rezultat Mosingerovih napisa i natječaja bio je angažman mladog studenta agronomije Đure Janekovića, jednog od prvih foto-reportera u Hrvatskoj. Gotovo sve reportaže objavljene 30-ih godina u *Kulisi* potpisane su njegovim imenom, koje je, zbog nedovoljnoga interesa povjesničara fotografije, posve zaboravljeno. Recentna obrada Janekovićeve opusa proizvela ga je u jednoga od rodonačelnika socijalno angažirane umjetnosti, odnosno pionira foto-reportaže i foto-reklame u Hrvatskoj. Intenzivno bavljenje sportom, flaneurski duh i osjetljivost za ljude s margine, odredili su raspon njegovih tema. Sklonosti prema detalju i istraživanju igre svjetla, čime se – najviše od svih hrvatskih fotografa – približio estetici *Nove objektivnosti*, pokazuju gotovo znanstveničku radoznalost i sklonost eksperimentu. Susrećemo je u noćnim snimkama Zagreba, rađenim dugom ili dvostrukom ekspozicijom. Janeković je blizak s Tošom Dabcom, pa neko vrijeme zajednički rade, što dokazuje i nedavno pronađeni žig s oba imena. Više

¹⁰ “Fotoamaterski natječaj Kulise”, *Kulisa* 20, Zagreb, 10.07.1933: 19.

puta nagrađivan je za svoje radove (nagrada *Camera Crafta* 1935. godine). Janeković se među prvima bavi i kolor-fotografijom.

Usporedo s novinarskim i pedagoškim radom, te s radom u svom atelijeru, Mosinger priređuje i izložbe svojih radova. Onu, koja je 1931. održana u Umjetničkom paviljonu, manifestno naziva *Novi smjer u fotografiji*, a izlaže portrete osoba iz svijeta kulture, umjetnosti i politike, te “čiste” fotografije bliske poetici i tematskom repertoaru *Nove objektivnosti*. Neposredno nakon Man Raya, a prvi u Hrvatskoj, Mosinger izlaže fotograme nastale neposrednim osvjetljavanjem predmeta na ili ispred foto-papira. Međutim, u umjetnosti je nemoguće konzekventno primijeniti evolucionistički pristup, jer je jedna od najcjenjenijih karakteristika profesionalnih fotografa izuzetna stilska fleksibilnost, posebice ako nisu strogo usmjereni samo jednom žanru. Fleksibilnost se naročito cijeni kod modnih i reklamnih fotografa, a Franjo Mosinger okušao se na oba polja. No tek njegova druga izložba, ona pod nazivom *Lice grada* održana 1932. godine, svojim je novim pristupom i novom estetikom označila stvarni prekid s načinom mišljenja i tehničke realizacije njegovih prethodnika. Primjer je plakat – foto-montaža zvonika katedrale i lica – podijeljen na crnu i bijelu polovinu, koje asociraju na pozitiv i negativ kao tehničku bit fotografskog medija, ali i na sjaj i bijedu velegrada. Inspiriran Renger-Patzschovom knjigom *Das Photographien von Blüten*, Mosinger prihvaća koncept idealističkoga realizma, što potvrđuje i njegov članak “Okolo insekta kao uzor za fotografski negativ”, objavljen 1933. godine. Prema njemu, isječci prirode – snimke dalija, maslačaka, grančica – funkcioniraju kao “modeli lijepog”, a nadopunjavaju ih motivi dijelova strojeva i predmeta za svakodnevnu uporabu.¹¹ Jedna od najčešće objavljivanih i najpoznatijih Mosingerovih fotografija – *Užas* – nastaje u vrijeme Hitlerova dolaska na vlast 1933. godine,

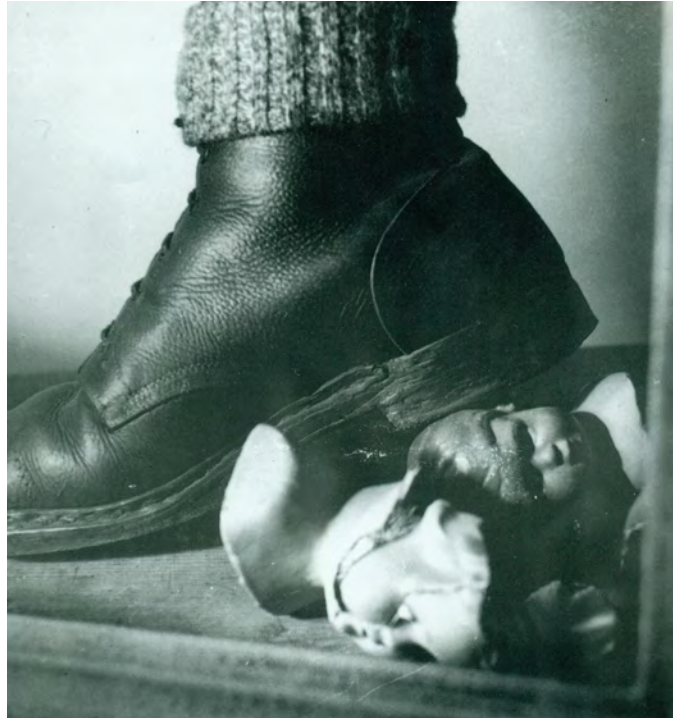
¹¹ “Uzbuđenje ovog iskustva je da snimajući, oko se mora prilagoditi relativno malim organizmima kakove predstavlja cvijet. Ono mora vidjeti to na način kako bi to vidio insekt – kroz oči insekta i vidjeti svijet na taj način”, Albert Renger-Patzsch, Rainer Stamm, *Die Welt der Pflanze*, citirano prema David Mellor, Germany – *The New Photography 1927 – 1933*, London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Franjo Mosinger,
Lice Zagreba,
Zagreb, 1932.





Franjo Mosinger,
Kavana Corso, Zagreb,
1932.



Franjo Mosinger,
Užas, Zagreb,
1933.

a prikazuje mušku cipela koja gazi krhke porculanske glave bjelopute i tamnopute lutke.

Uz Franju Mosingera, koji je udario temelje modernoj hrvatskoj fotografiji i uložio veliki trud u njezinu umjetničku afirmaciju, valja spomenuti i pionira fotografske kritike Josipa Horvata, erudit i vrsnoga novinara, koji je napisao niz osvrt na radove tadašnjih profesionalnih fotografa. Zanimljiv je način na koji Horvat interpretira radove s Mosingerovoe druge izložbe:

“U filmskom se atelijeru pojavio novi faktor: fotograf umjetnik i to je bio odlučan momenat, da se i u velegradskim fotografskim atelierima predalo novim gledanjima i novim traženjima. Pojavila se umjetnička struja zvana “nova stvarnost” (Neue Sachlichkeit!) novi program rada: produhovljenje dotada ukočenih slika. Starinski fotografi izgubili su teren u otmjnim dijelovima grada - novi meštri potisnuli su ih na periferiju ili u pokrajinu. S tim novim izražajem u fotografici razvijao se je uporedo i kemijsko laboratorijski koji je pronašao nova i bolja sredstva za snimanje, razvijanje i usavršavanje fotografije...

Ta historija jedne grane znanosti preletila mi je u mislima, promatrajući izložbu ‘Novi smjer u fotografiji’, našeg vrijednog i uspjelog pionira na tom polju, g. Franje Mosingera, u zagrebačkom umjetničkom paviljonu.”¹²

Horvatova informiranost o suvremenim umjetničkim zbivanjima i njegova sposobnost da prenese atmosferu vremena i događaja o kojima piše, upravo je fascinantna. No treba se prisjetiti da je zagrebačka publika upravo tada, početkom 30-ih godina, imala priliku vidjeti u Umjetničkom paviljonu izložbe suvremene francuske, britanske i njemačke umjetnosti. Na potonjoj su zlagali su mnogi “bauhausovci”, a njihove fotografije bile su prezentacijski izjednačene s radovima u klasičnim umjetničkim medijima.¹³

- ¹² Josip Horvat, “Obris i velegradskog Zagreba. Dojmovi s jedne zanimljive izložbe”, *Novosti* 167, Zagreb, 19. 6. 1931.
- ¹³ U Umjetničkom paviljonu u Zagrebu održane su krajem 20-ih i početkom 30-ih godina sljedeće izložbe: *Savremena britanska umjetnost* 19.12.1928.–16.1.1929., *Savremena francuska umjetnost*, 4.5.–20.5. 1930. (produljeno do 30. 5.), *Njemačka savremena umjetnost i arhitektura*, 3.5.–31.5.1931., *Kolektivna izložba Georga Grosza*, 10.4.–30.4.1932., *Izložba savremene francuske umjetnosti*, 15.1.–31.1.1932.; prema: Lea Ukrainčik, *Umjetnički paviljon 1898-1998*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2000.

Među događajima koji su najsnažnije utjecali na ekspanziju fotografije u Hrvatskoj, središnje mjesto zauzima internacionalna izložba uglednoga Deutscher Werkbunda *Film und Foto*, otvorena 1930. godine u okviru Zagrebačkog zbora, a prethodne, 1929. godine premijerno postavljena na 14 lokacija u Stuttgartu. Unatoč utjecaju i manifestnom karakteru knjige Alberta Renger-Patzscha *Die Welt ist schön*, u postavu izložbe inzistira se na stilskom i poetičkom pluralizmu. Autor koncepcije njezina njemačkog dijela je László Moholy-Nagy, a američkoga Edward Weston, čiji su suradnici El Lissitzsky – u koordinaciji sa Sovjetskim Uredom za međunarodne odnose u kulturi – i Edward Steichen, koji je izložio svoje modne fotografije iz *Vogue*-a, rađene mekocrtajem. Uz Steichenove, izložene su i fotografije Cecila Beatona, Moholy-Nagyija, Man Rayja, Imogen Cunningham, Eugena Atgeta, te svih pripadnika *Neue Sachlichkeit*-a. Izložbu je pratila revija filmova Fritza Langa, Sergeja Eisensteina i Vsevoloda Pudovkina,¹⁴ a bila joj je priključena i selekcija hrvatskih autora, što je omogućila izravnu usporedbu domaće fotografije s najvišim dometima međunarodne fotografske scene. Komentari u tisku svjedoče o konzervativizmu domaćih autora, sklonih statičnom pejzažu i “lijepoj fotografiji”, za razliku od njihovih inozemnih kolega usmjerenih bilježenju dinamike svakodnevnoga života.¹⁵ Širinom žanrovske lepeze, pluralizmom stilskih izričaja i primjenom različitih, starijih i inovativnih foto-tehnika, ta sjajna izložba bila je snažan poticaj domaćim umjetnicima i umnogome pridonijela bržem razvoju umjetničke fotografije u Hrvatskoj.

Potaknut pokazanom građom, predgovorom Waldemara Geoga i slikovnim sadržajem tematskog broja *Arts et Metiers graphiques* posvećenoga suvremenoj fotografiji, slikar Ljubo

¹⁴ Mellor (1978).

¹⁵ –, “Moderna umjetnička fotografija”, *Jutarnji list* 19.04. 1930: 20; –, “Važnost međunarodne fotografske izložbe u Zagrebu”, *Fotografski vjesnik* (prilog *Drogerijskom vjesniku*), ožujak 1930: 13.

Babić napisao je za *Jutarnji list* osvrt na tu izložbu, naslovljen “Fotografija vizija svijeta”. Babić laska fotografiji, razotkrivajući svoju sklonost izjednačavanju čiste i primijenjene umjetnosti:

“Prema starim estetskim zasadama ne bi fotografija po tome [misli se na ‘registraciju vizualnih impresija mehaničkim putem’, op.a.] mogla ući u domenu umjetnosti. Pa ipak, uza sve estetske ograde i zakone o manifestaciji osobnosti kao i o umjetničkim realizacijama, fotografija napreduje pobjedno sve više. Sve se više širi i postaje svakim danom sve jačim i punijim izrazom ... Druga je stvar i drugo je pitanje, zašto ne bi fotografija mogla biti umjetnost, ako je fotografska kamera postala isto takvim sredstvom kao što je dlijeto, kist ili pero u rukama umjetnika? Odgovor je svakako pozitivan. Jer zašto da oplakujemo stare načine izražavanja u umjetnosti, kad su pred nama i nova sredstva i nove velike mogućnosti?” Dalje ovaj umjetnik slike i scene nastavlja s kinematografijom i navodi “uistinu već danas velike kreacije Chaplina, Stroheima, Eisensteina”, tumačeći ih tek kao prvu fazu razvoja filmske umjetnosti, usporednu dagerotipiji u fotografiji.¹⁶

Korelacije između domaće političke, društvene i likovne scene također utječu na razvoj fotografije, iako ih je – u smislu uspostavljanja izravne veze između tih različitih područja društvenoga života putem arhivske, dokumentarne građe – teško dokazati. Ipak, jednako je teško ne zapaziti bliskost između Radićeva populizma i Babićeve metafizike narodne duše (taineovski determinirane “rasom, sredinom i trenutkom”) i Hegeđušićeve *umjetnosti kolektiva*, da ne ulazimo u zbivanja u drugim umjetničkim područjima, u glazbi (folklornog smjera) i književnosti. Nećemo se baviti ni fenomenom nacionalne homogenizacije inducirane atentatom na Radića i hrvatske zastupnike u beogradskoj Skupštini, nakon kojega nastaje *Grupa Trojice* i Udruženje umjetnika *Zemlja* s vrlo

¹⁶ Ljubo Babić, “Fotografija vizija svijeta”, *Jutarnji list*, 29. 06. 1930.

širokim i komplementarnim spektrom djelovanja i s važnim individualnim prinosima.

Potraga za “našim izrazom” u mediju fotografije rezultira socijalnom i pejzažno-etnografskom fotografijom. U tom smislu iznimno je važna 1932. godina i reaktiviranje *Foto-kluba Zagreb* nizom značajnih, *narodnih* izložbi domaćih autora-amatera u salonu Ullrich. Od 1935. održavaju se i međunarodne godišnje izložbe umjetničke fotografije, a od 1932. Klub objavljuje i *Foto-reviju* (1932.–1940.), mjesečnik kojega uređuje Franjo Ernst.¹⁷

Inicijator zajedničkoga rada na iznalaženju nacionalnoga stila u umjetničkoj fotografiji je August Frajtić, voditelj Kluba i autor brojnih tekstova (“smjernica”) u *Foto-reviji*, koji snažno utječe na formiranje fotografskog mišljenja čitavih generacija naših umjetnika. Njegovu angažmanu treba pripisati i osmišljavanje prepoznatljivog stila zagrebačkoga *Foto-kluba*, a u znaku pomalo dogmatskog razračunavanja s *Novom objektivnošću*:

*“Ta moderna stvarnost u fotografiji prikazuje nam naročite tehničke produkte, djelove zamršenih strojeva, moderne arhitekture, obično vrlo oštro i - neka mi sljedbenici tog smjera oprostite - vrlo hladno, bez duše. Bar za naše shvaćanje.”*¹⁸ Prateći dalje Frajtićevo misao, primjećujemo nastojanje da se u fotografiji sintetiziraju obje, tada dominantne tendencije suvremene hrvatske umjetnosti. Organizacijski i ideološki Frajtić je blizak Hegedušićevoj *umjetnosti kolektiva*: *“Ta izgradnja novog, našeg stila bit će nam znatno olakšana, ako svaki pojedinac ne će samo za sebe i potpuno osamljeno raditi, već u zajednici sa drugima. dakle: udruženje.”*¹⁹

No u izboru motiva posve se priklanja Babićevoj koncepciji. Iako je želio potaknuti i razviti autentičnu domaću hrvatsku fotografiju, razvidno je da, zapravo, čvrsto stoji na pozicijama

- ¹⁷ U prvome broju *Foto-Revije*, u rubrici “Društvene vijesti”, čitamo i sljedeće: “Foto-klub Zagreb oživio je ponovno i počeo sa agilnim radom početkom prošle godine. Od značajnih uspjeha treba zabilježiti veoma uspješnu izložbu, koja se održala od 13 - 22 aprila o. g. u salonu Ulrich. Na toj su izložbi o kojoj se i cjelokupna naša štampa povoljno izrazila, bile su izložene 177 umjetničkih slika. Foto-klub Zagreb ima svoje vlastite društvene prostorije u Masarykovoj ulici 11, mezanin desno, gdje se održavaju stručna predavanja s projekcijom...”.
- ¹⁸ August Frajtić, “Izbor motiva kod nas”, *Foto Revija* 3/1, Zagreb, rujan 1932.
- ¹⁹ August Frajtić, “Smjernice u godini 1933.”, *Foto Revija* 1/1, Zagreb, 1933.

August Frajtić, Luka u predvečerje, 1938.





Heimatkunsta, a slično stajalište prepoznat ćemo i u radovima onovremenih fotografa-amatera, kako u Hrvatskoj, tako i u ostalim srednjoeuropskim zemljama.

Među specifičnim pojavama u hrvatskoj međuratnoj modernoj fotografiji treba istaknuti Otokara Hrazdiru, osnivača foto-sekcije Planinarskog društva *Ivančica* u Ivancu. Već 1932. Hrazdira otvara *Prvu izložbu fotoamaterskih slika*. Na njoj prvi put izlaže i Tošo Dabac, koji upravo tada započinje ciklus *Ljudi s ulice*. Sljedeće godine u Ivancu se održava i *Druga izložba umjetničke fotografije* – jedna od najznačajnijih izložaba toga vremena, koja gotovo da nema više ništa zajedničkoga s idejama *Heimatkunsta*. Hrazdira uskoro pokreće i internacionalni časopis *Galerija* u kojem se bavi pitanjima umjetničke fotografije (1933.-1934., izašlo samo šest brojeva), iznoseći stavove bliske avangardnoj umjetnosti, posebice na razini njezina socijalnoga angažmana, koji određuje i dominantne tonove fotografske produkcije prve polovine 30-ih. Predvođeni Otokarom Hrazdirom, toj struji pripadaju Ignjat Habermüller, Tošo Dabac, Ljubo Vidmajer, Branko Kojić, Milan Fizi, Oscar Grünwald i Rikard Fuchs.

Od sredine 30-ih socijalno angažirana fotografija polako se povlači pred snimcima seoskih motiva i pejzaža, koji do 1938. potiskuju gotovo sve ostale teme. Tome razdoblju pripadaju Habermüllerova fotografija *Pred crkvom*, Fizijev *Revolt*, Grünwaldove *Nezaposleni*, Hrazdirovi *Rudari*, Szabovo *Predgrađe*, Vidmajerov *Zajednički napor*, Kojićev *Njegov horizont*, Fuksova *Treća klasa* te, naravno, Dabčev ciklus *Ljudi s ulice*.

Najvažniji rezultat Frajtićeva organizacijskoga rada jest formiranje zbirke od 100 fotografija suvremenih hrvatskih autora 1938. godine. Njezino izlaganje u Londonu 1939. (organizator Royal Photographic Society),²⁰ kao i u drugim europskim kulturnim središtima, stavilo je u opticaj termin

²⁰ fr. (Frajtić), “Veliki uspjesi zagrebačkih fotoamatera”, *Novosti* 99, Zagreb, 10. travnja 1938.

Otokar Hrazdira,
Zima, Ivanec, oko 1930.



Tošo Dabac,
Starica (Ljudi s
ulice), Zagreb
1932.-1935.



Rikard Fuchs,
Čekaonica III.
razreda, 1937.



Oscar Grünwald,
Nezaposleni, Paris
1933.

zagrebačke škole, kao oznaku specifičnoga stila, odnosno manire zagrebačkog fotografskoga kruga. Na Fajtićevu inicijativu, zagrebačkom Foto-klubu priključuju se foto-klubovi iz Sušaka, Osijeka i Daruvara, a njihovim udruživanjem osnovan je 11. lipnja 1939. *Hrvatski foto-amaterski savez*. Iako se pojam *zagrebačke škole* često koristi, njegovo začenje prilično je neodređeno i podrazumijeva stilske bliskosti ili – prije – specifične fotografske efekte temeljene na primjeni istih fotografskih tehnika i iste vrste papira, te učestalost kompozicijskih rješenja oslonjenih na barokno slikarstvo (u pejzažu i portretu).²¹ No u osvrtu na VII. međunarodnu fotografije održanu u Umjetničkom paviljonu 1939. godine, pronaći ćemo i nešto drukčije objašnjenje značenja toga termina: *“Tako zvana ‘zagrebačka škola’, o kojoj se mnogo piše i u stranom svijetu, pokazuje, u čemu se sastoji ta osobitost, da je nazvana ‘zagrebačka škola’. To su u prvom redu pogledi na fotografiju, koja se jako razlikuje od pogleda autora drugih naroda. Slike su pune života, vedrine snage i dinamike. Kao drugo mogao bi se navesti kompozicioni sadržaj, kojim su produhovljene sve slike, obiljujući bogatstvom motiva uz narodnu notu. A najviše podiže kuriozitet naročita tehnika, koja u ovom organiziranom klubu daje neki posebni ‘timbar’ svim radovima članova od najboljeg do najlošijeg. Dok se kod većine stranih autora ne može naći detalja u sjenama, kod Zagrepčana dominira bogatstvo detalja u tamnim partijama uz inače veliku briljantnost čitave slike. Eto to su ti karakteristični momenti radova Zagrepčana, radi kojih se oni tretiraju u stranom fotografskom svijetu pod imenom ‘zagrebačke škole’.”²²*

No unatoč svim tumačenjima, nije moguće pronaći neke posebno uočljive poetičke posebnosti, kojima bi se zagrebački fotografi izdvajali iz korpusa srednjoeuropske amaterske fotografije toga vremena. Štoviše, taj segment povijesti naše

- ²¹ “Zagrebački foto-amateri, u želji da unesu što više dinamike u svoje slike, najčešće su pribjegavali komponiranju u diagonalni i S liniji, pa statična centralna rješenja gotovo da i ne nalazimo u njihovim radovima. Jedan drugi kompozicioni princip, koji je njihovim slikama davao potrebnu uravnoteženost i čvrstoću, bio je zlatni rez, a taj je naročito dolazio do izražaja u pejzažu sa štafažom ili arhitekturom. Pribjegavajući često istim kompozicionim rješenjima, pripadnici zagrebačke škole počeli su se na tom području odvajati od drugih nacionalnih grupa. Konstantno usavršavanje forme i striktno provođenje kompozicionih shema, dovelo je kod pojedinaca sve češće do sigurnih i dopadljivih rezultata, ali s vremenom i do pojave izvjesnog akademizma. Zagrebački fotoamateri u tom su se pogledu djelomično priklonili vladajućim tendencijama u tzv. izložbenoj fotografiji i fotografskom piktorijalizmu, u kojem je konačni cilj uvijek predstavljala - lijepa fotografija.” Ibid.
- ²² (K)-; “Zagrebačka škola u umjetničkoj fotografiji na

moderne fotografije, u stanovitom je smislu anakron ili – kako kaže Vladimir Maleković – “to nije bio naš izraz, nego izraz našega”.²³ Program stvaranja “našega izraza” pokazao se utopijskim projektom budući da “o vrijednosti umjetnine ne odlučuje ideologija nego kvalitet, baš kao što o socijalnom značenju djela ne odlučuje sujet”.²⁴ No unatoč tome neuspjehu, 30-te godine su nesumnjivo najplodnije razdoblje hrvatske međuratne fotografije unutar kojega se profiliraju brojne umjetničke individualnosti. Ignjat Habermüller pjesnik je svjetla, koji je upotrebom mekocrtača postizao začudne efekte osunčanosti i mrklina, poput onih na snimci *Sunčani traci*; Branko Kojić, socijalno orijentiran, pokatkad sklon finoj ironiji autor je i izvanredno dinamičnih kompozicija (*Borba s valovima*); Albert Starzyk fini je liričar u studijama aktova (*Sanjarenje*) i metafizičar u kompozicijama *Tišina* i *Kompozicija*, od kojih je posljednja foto-montaža. Marijan Szabo klasičan je primjer za analizu *zagrebačke škole*. Njegova antologijska snimka *Kozji most* pastoralni je motiv s prvim planom smještenim posve u dnu slike. Iako je primarno slikar krajolika, jednako je uspješan u žanrovskim scenama socijalnog ili folklornog karaktera. Georg Skrigin, čovjek teatra, autor je možda najljepšeg pejzaža hrvatske fotografije *Proljeće*. Mladen Grčević ostvario je zavidan osobni opus, a u to je vrijeme jednako uspješan u pejzažu, kao i u portretu (*Mladić* i *Anna*). Još je mnogo imena (Ljubo Vidmajer, Oskar Schnur, Vlado Cizelja, Nikola Szega, Rikard Fuchs, Milan Fizi, Đuro Janeković, Branko Luša, Ivica Vlašić, Maro Medeotti, Ivica Sudnik, Đuro Griesbach) čijim bi retrospektivama trebalo upotpuniti povijest i pregled hrvatske umjetnosti.

I muzejski stručnjaci prepoznali su važnost toga umjetničkoga medija – ponajprije zahvaljujući nizu domaćih i međunarodnih izložaba fotografije održanih u Zagrebu između

VII. međunarodnoj izložbi u starom umjetničkom paviljonu”, *Hrvatski dnevnik*, Zagreb 5. 10.1939.: 9-10. Izložba je bila prva priređena nakon osnutku Banovine Hrvatske, te osvrst s ponosom započinje ovako: “Otvorena je jesenska sedma međunarodna izložba umjetničke fotografije u starom umjetničkom paviljonu na Trgu Kralja Tomislava. To je prva izložba u slobodnoj Hrvatskoj, koju je otvorio predsjednik dr Maček”.

²³ Miroslav Krleža, Vladimir Maleković, Darko Schneider, *Krsto Hegedušić*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1974.

²⁴ Ivo Hergešić, “Izložba Babić - Becić - Miše”, *Obzor* 268/LXXII, Zagreb, 19. 11. 1931.: 2 (citirano prema: Ivo Hergešić, *Likovne kronike, feljtoni, zapisi*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1994.)

Ivan Sudnik, *Kruh naš svagdanji*, Samobor, 1937.



1932. i 1940., uočivši i neosporne kvalitete naših autora, što je imalo za posljedicu formiranje zbirke suvremene hrvatske fotografije. Tako je krajem 1939. na II. katu Muzeja za umjetnost i obrt-a otvoren Odjel za fotografiju. Iako po opsegu i raspoloživu prostoru skromna, u onovremenome tisku ta zbirka ambiciozno je nazvana *fotografskim muzejom*. Prisjetimo li se okolnosti i vremena nastanka ostalih fotografskih muzeja ili osnivanja foto-zbirke *Muzeja moderne umjetnosti* u New Yorku 1940., koja se smatra početkom muzealizacije fotografije, možemo s ponosom ustvrditi kako je Hrvatska, ako ne prva, ali svakako među prvima u svijetu prihvatila fotografiju kao autonomnu umjetničku disciplinu.

Fotografija na Rijeci i Sušaku poseban je fenomen. Tijekom 30-ih godina ta dva grada nalaze se u dvije države – u Hrvatskoj i Italiji – no na polju umjetnosti usko surađuju. Tako su u razdoblju između dva rata fotografi tih dviju lokalnih sredina pod jakim utjecajem avangardnih umjetničkih pokreta, posebice futurizma. Manifest fotografije Filippa Tommasa Marinettija iz 1930. godine, objavljen pod naslovom *La Fotografia*²⁵ značajno je utjecao na njihov rad, što se moglo vidjeti i na zložbi održanoj u Rijeci 1933. godine. Nova generacija fotografa, koja se na njoj pojavila, raskida s oponašanjem slikarskoga medija i okreće se eksperimentu. Tako Edo Gellner radi foto-montaže, Anton Gnezda upotrebom dvostruke ekspozicije oblikuje neobične prostorne vizije, a Francesco Drenig, zaokupljen motivima dizalica, konopaca, brodova, mrtvih priroda, neobično je blizak *Neue Sachlichkeitu*. Upamćen je i kao avangardni pjesnik te jedini likovni kritičar-kroničar fotografskih zbivanja u Rijeci. Najsmjeliji predstavnici mlađe generacije predratnog razdoblja bili su, međutim, Anita Antoniazza, Giovanni Balbi i Hinko Emili. Oduševljeni futurizmom, stvarali su neobično kadrirane

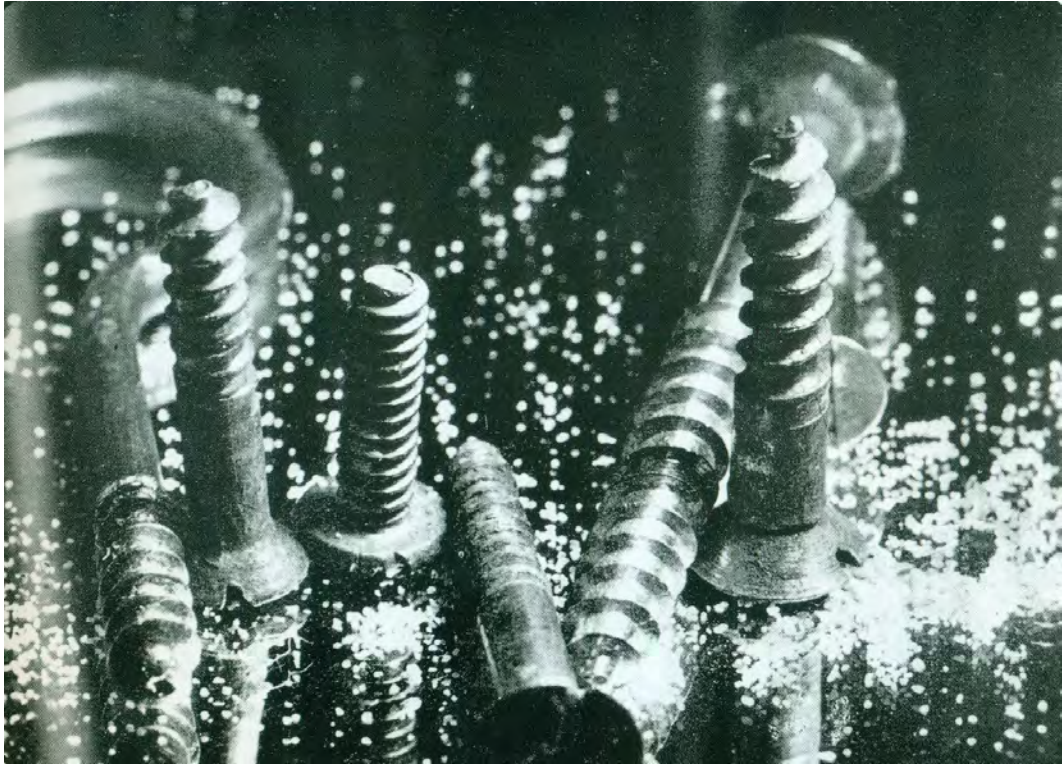
²⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *La Fotografia Futurista* i *Il Futurismo*, 11. 1. 1931.

fotografije trivijalnih motiva pikazanih u krupnom planu. Anita Antoniazzo, po obrazovanju slikarica, eksperimentirala je s dvostrukom ekspozicijom i fotogramima s čavlicima, škarama i češljem. Sličan je i pristup Giovannija Balbija, čija *Vijci*, snimljeni iz neposredne blizine, djeluju gotovo nestvarno. Hinko Emili, po zanimanju liječnik, pokušao je teorijski razgraničiti čistu fotografiju od one planinarskih društava. U vlastitoj praksi strogo je odijelio umjetničku od dokumentarne fotografije, koja donosi prizore iz sirotinjskih domova s lošim i nehigijenskim uvjetima stanovanja. Izvedene fotografski neprecizno, znatno se razlikuju od Emilijevih eksperimentalnih fotografija, poput snimke vesla snimljenog u trenutku kad uranja u vodu. Emili je odigrao važnu ulogu i u povezivanju sušačkih fotografa-amatera (Boris Pajkurić, Ambrozije Randić i Abdon Smokvina) sa sve snažnijim foto-amaterskim udruženjima u Hrvatskoj. Emili predstavlja jednu od rijetkih spona između mediteranskog i kontinentalnog dijela Hrvatske na polju fotografije, a redovno se javlja i u Hrazdirinoj *Galeriji*, kako teorijskim tako i fotografskim priložima.²⁶

U okviru pripovijesti o međuratnoj fotografiji, posebno treba spomenuti dvije autorice školovane na najprestižnijim europskim školama onoga vremena, o čijim se izuzetnim opusima donedavno premalo pisalo.

Nakon završene zagrebačke Akademije u klasi Ljube Babića te kraćeg studiranja na bečkoj *Höhere Graphische Bundes – Lehr – und Versuchsanstalt*, Ivana Tomljenović Meller nasatavlja ujesen 1929. studij na Bauhausu. Započinje s obaveznim pripremnim tečajem kod Josefa Albersa, a potom upisuje smjer fotografije kod Waltera Peterhansa i ubrzo stvara fotografije koje posjeduju dobro poznate karakteristike Bauhauusa, ponajprije donji rakurs i dvostruku ekspoziciju, uspotunjene tehnikom foto-montaže i foto-kolaža. Jedan od njezinih najpoznatijih radova, foto-

²⁶ O Riječkoj fotografiji opširno je pisao Ervin Dubrović. Vidi: Ervin Dubrović, "Fotografija u Rijeci", tekst u katalogu izložbe *Fotografija u Hrvatskoj 1848. – 1950.*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1994.



Giovanni Balbi,
Vijci, prije 1940.

Antonija Antoniazso,
Fotogram, Rijeka,
1940.



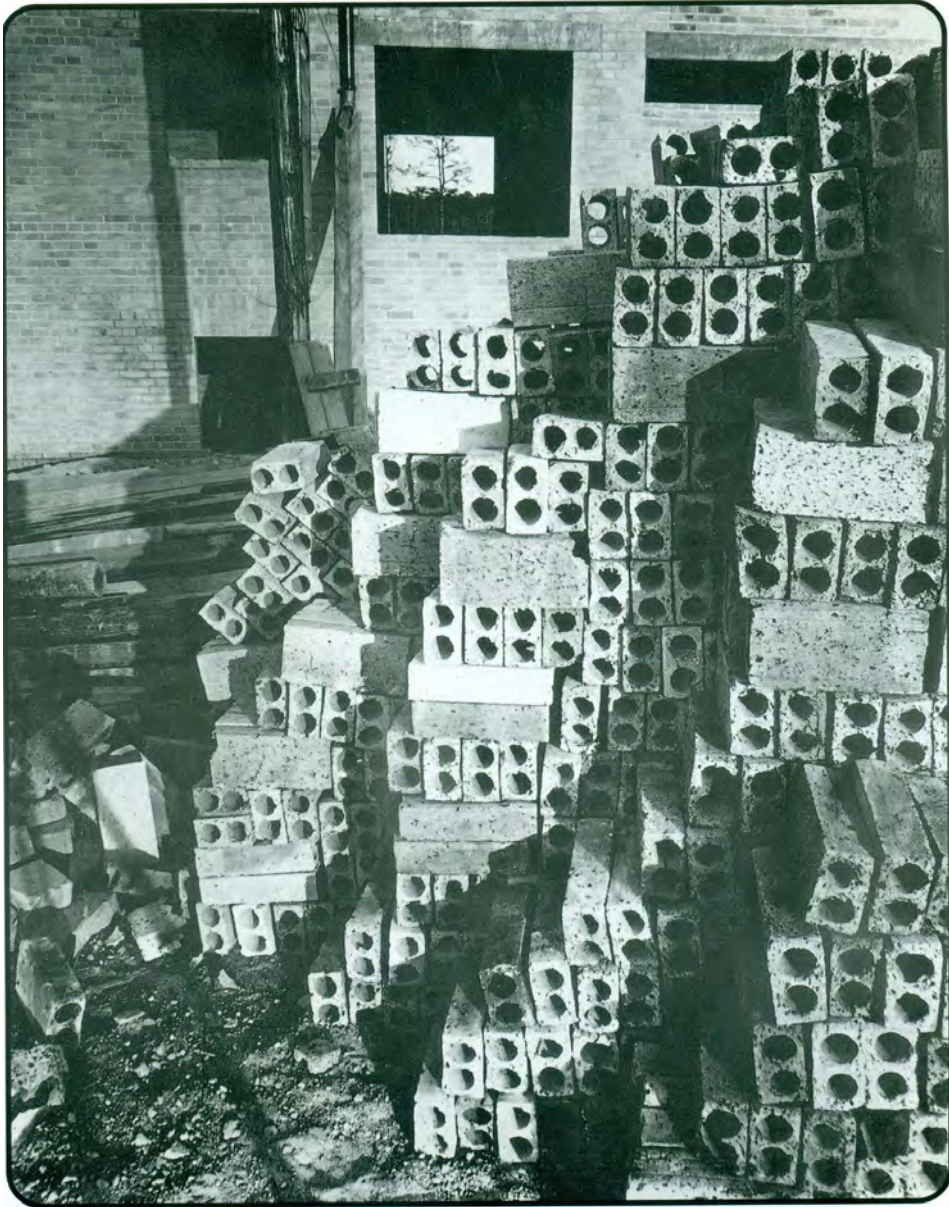
montaža s naslovnice brošure *Teror u Jugoslaviji* objavljene prilikom istoimene izložbe što su je u Berlinu organizirali jugoslavenski komunisti, nastala je upravo u tome razdoblju. Za studija na Bauhausu, Ivana Tomljenović je izradila nekoliko filmskih plakata, a surađivala je i sa Piscatorovim teatrom, koji je već tada u svojoj scenografiji koristio avangardnu fotografiju.²⁷

Opus druge izuzetne umjetnice, bio je donedavno posve nepoznat i lako se moglo dogoditi da potpuno izmakne istraživačima fotografije. Riječ je o dubrovkinji Erni Gozze rođenoj Bayer, koja se 1932., vraća sa studija u Beču u rodni grad. U tom trenutku ona je jedina osoba u Hrvatskoj s diplomom fotografskoga odjela prestižne bečke *Höhere Graphische Bundes Lehr- und Versuchsanstalt*. Kao i mnogi autori prije nje, snima mnoštvo fotografija klasičnih gradskih veduta, kojima prilazi iz neuobičajenih rakursa. Pojedine snimke Erne Gozzi važan su doprinos umjetničkoj praksi *Nove objektivnosti* i u europskim okvirima, pa stoga predstavljaju iznimno vrijedan segment ne samo dubrovačke, već i hrvatske moderne fotografije u cjelini. Fragmenti naizgled nevažnih, svakodnevnih predmeta zadobivaju na njezinim fotografijama autonomiju i dignitet koji ih izdiže na razinu umjetničkog djela. Gozzijevoj nije strana ni fotografija pokreta, koji – prikazan s neospornim smislom za humor – emanira radost življenja. Iako se u pojedinim djelovima svoga opusa ova autorica čini posve uklopljenom u vlastiti historijski trenutak, pažljivijem pogledu neće izbjeći stanovita ironija i sarkazam. Njezin *Autoportret* iz 1933. jedna je najljepših i najoptimističnijih fotografija hrvatske fotografske baštine uopće. To, nedavno (ponovno) “otkriveno” djelo, nesumnjivo zahtijeva poseban osvrt i zaslužuje istaknuto mjesto u povijesti naše fotografije,²⁸ kao, uostalom, i čitav opus Erne Gozzi.

²⁷ Želimir Košćević, *Ivana Tomljenović*, (tekst u katalogu izložbe), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1983.

²⁸ Marija Tonković, *Erna Gozze – Fotografije*, (predgovor katalogu izložbe), Dubrovnik: Galerija Otok, srpanj 2001.; Marija Tonković, *Dubrovački svjetlopis*, Dubrovnik: Umjetnička galerija, kolovoz – listopad, 2001.

Ivana Tomljanović
Meller, Cigle,
Dessau, 1930.



Kada bi iz povijesti umjetničke fotografije u Hrvatskoj trebalo izdvojiti najznačajniju umjetničku osobnost, čije je djelo izdržalo sve estetske provjere i sve promjene ukusa, izbor bi nesumnjivo pao na Tošu Dabca. Dabac započinje studij prava, te istovremeno radi u distributerskom poduzeću *Fanamet* kao šef propagande i prevoditelj filmova, da bi odande prešao u zagrebačko predstavništvo *Metro-Goldwyn-Mayera*. Usporedo se bavi fotografijom, svladavajući zakonitosti zanata kroz klasične atelijerske portrete. No njegova radoznala, bukolička narav i socijalna osjetljivost ubrzo ga izvlače na ulicu i pretvaraju u kroničara velike ekonomske krize, siromaštva i nezaposlenosti, čije fotografije prethode i utemeljuju poslijeratnu *life fotografiju*.

Godina 1932. prijelomna je u Dabčevu životu: prilikom putovanja po Sredozemlju odlučuje postati profesionalni fotograf. Sljedeće godine učlanjuje se u zagrebački Foto-klub, sudjelujući na svim prestižnim salonima fotografije u zemlji, a kao jedini izlagač iz Hrvatske bilježi prve uspjehe i na međunarodnim izložbama. Na *Second Philadelphian International Salon of Photography*, na toj, sad već antologijskoj izložbi, nalazimo ga u revijalnoj sekciji u društvu s Margaret Bourke White, Henry Cartier-Bressonom, Moholy-Nagyjom i Paulom Outerbridgeom. Činjenica da je djela izabrao Alexander Brodovich, a predgovor kataloga napisao Beaumont Newhall, pokazuje vrlo visoku umjetničku razinu fotografija Toše Dabca, koji upravo u tom trenutku započinje svoj čuveni ciklus *Ljudi s ulice*. Podrijetlo toga ciklusa, za kojega nije pouzdano utvrđeno kad je dobio svoj sadašnji naziv, trebalo bi potražiti u Dabčevu prijateljstvu s Genom Senečićem, tad najizvođenijim hrvatskim dramskim autorom. Kao novinar lista *Večer*, Senečić piše angažirane kronike s podnaslovom “moment-slike”, što ih Dabac ilustrira svojim fotografijama. U Dabčevim fotografijama

susrećemo isti tip empatije kao i u filmovima Charliea Chaplina iz vremena recesije, koje će odrediti daljnji tok i Dabčeva života i njegova stvaralaštva. Postaje dopisnik berlinskih, pariških i londonskih novinskih agencija i ženi se lijepom radijskom pjevačicom Julijom Grill, koja također ostvaruje zapažene uspjehe u fotografiji. Svoj prvi veliki ciklus, *Ljude s ulice*, zaključit će krajem 30-ih godina. Među mnoštvom fotografija teško je istaknuti samo neke, ali vjerojatno najdojmljivije su *Put na giljotinu*, *Samac* i *Prosjakinja s djetetom*.

Najveći dio Dabčeva opusa vezan je uz Zagreb. Njegove fotografije su neprekinuta, četrdesetogodišnja kronika života toga grada, koja će 1943. rezultirati monografijom *Metropola Hrvata*. Ne znamo što bolje oslikava život grada od *Procesije* i *U tramvaju*. Dabac je u umjetnosti fotografije uspio objediniti sve težnje prethodnika i napore suvremenih likovnih umjetnika. U njegovu opusu spajaju se Draškovićev *Prosjak* i duga, lokalna tradicija naturalizma sa socijalnim temama iz kruga Udruženja umjetnika *Zemlja*, i zanimanje za nacionalnu oblikovnu baštinu što ga nalazimo u djelima *Grupe trojice*. No svođenje njegova djela na nacionalne okvire, devalvira istinske vrijednosti Dabčeve umjetnosti.

Lada Kavurić

Moderni grafički dizajn i modernizacija društva

Teško je danas, s pozicije sudionika 21. stoljeća, ma koliko maštovit i obrazovan bio, ma koliko uvažavao, respektirao i prihvaćao relevantne činjenice i podatke, predočiti što je industrijska revolucija napravila na europskoj i svjetskoj sceni.

Povijesno gledano, u tako kratkom vremenskom periodu od svega nekoliko desetljeća dogodila se golema preobrazba u svim segmentima ljudskog življenja. Stoljećima izgrađivan način života i ponašanja temeljen na poljoprivrednom i manufakturnom radu i ekonomiji, preobrazit će se u industrijalizirano, urbano i tehnokratsko društvo. Industrijska revolucija uspostavila je novi model života, koji će vrlo brzo postati imperativom opstanka.

U Europi su se širili i rasli stari gradovi i istodobno stvarali i podizali novi, ponajčešće u industrijskim zonama i oko lučkih središta. Ubrzo će urbane sredine postati centrima moći u kojima će se obrtati kapital, cvjetati trgovina, rađati konkurencija i borba za tržište, borba za svakog pojedinog kupca. Gospodarska preobrazba i kapitalistička konkurencija stvorili su pretpostavke za smišljeno, plansko, organizirano populariziranje industrijskih proizvoda i usluga putem masovnih medija. Upravo će masovni mediji odigrati važnu ulogu u profiliranju anonimne mase



Ljubo Babić, naslovnica časopisa Plamen, 1919.

potrošačkog svijeta, koji je iz dana u dan bivao spremniji prihvatiti sve što je moćna mašinerija industrijske ere nudila kako bi život učinila lagodnijim, ljepšim, civiliziranijim i prosvjećenijim.

Međutim, kontinuirani rast proizvodnje te raznolikost i bogatstvo ponude postupno su modelirali ukus potrošača-korisnika, povećali njihove standarde i izoštrili kriterije, pa je način popularizacije, odnosno reklamiranja postajao sve zahtjevniji i složeniji, da bi naposljetku postao predmetom proučavanja zasebnih disciplina, koje će se njime profesionalno baviti i oblikovati ga prema specifičnim zahtjevima i pravilima.

Hrvatska je industrijsku revoluciju doživjela u kašnjenju za Europom i odvila se na nešto drugačiji način, primjeren njezinom političkom ustroju i statusu. Kao jedna od brojnih sastavnica Austrougarske Monarhije, Hrvatska je krajem 19. stoljeća i na samom njegovom prijelomu, bila izrazito agrarna zemlja (78,4% aktivnog stanovništva osiguravalo je egzistenciju poljoprivredom, a 13,42% obrtom, industrijom i trgovinom) i to će obilježje zadržati sve do Prvoga svjetskoga rata. Gradska privreda (Zagreb, Osijek, Rijeka, Split) temeljila se na obrtničkoj organizaciji prerađivačke i uslužne djelatnosti orijentiranoj na ograničenu potrošnju gradskog stanovništva i na trgovini uglavnom inozemnom robom uvoženom iz razvijenijih dijelova Monarhije.

“Stoga se problem industrijske revolucije u Hrvatskoj ne postavlja u svom klasičnom obliku kao sukob domaće industrijske i obrtničke proizvodnje, jer ove prve gotovo nije ni bilo, nego više kao problem utjecaja strane robe široke potrošnje koja prodire na domaće tlo, te koči i destimulira vlastitu proizvodnju. Tome je pridonio stav i ponašanje domaće veletrgovačke buržoazije koja svoj kapital gotovo i nije ulagala u razvoj industrijskih pogona, nego u tranzitno izveznu trgovinu žitom i drvom.”¹

¹ Igor Karaman, *Privreda i društvo u 19. stoljeću*, Zagreb: Školska knjiga, 1972: 238.

Osjetni, pozitivni pomaci prema osuvremenjivanju i modernizaciji dogodit će se tijekom prvog desetljeća 20. stoljeća, najizrazitije u Zagrebu, koji je, zahvaljujući ulozi upravnog, političkog središta i žarišta kulturnog života, postao i gospodarski centar Hrvatske. Industrijski pogoni osnovani u drugoj polovini 19. stoljeća (Paromlin, Plinara, Tvornica duhana, Tvornica koža) sad se proširuju i moderniziraju strojnom opremom, a otvaraju se i novi (Zagrebačka pivovara, Tvornica namještaja, Tvornica papira, Tvornica cipela, tvornice likera, kavovina, tekstila). Dakle, uglavnom se razvijaju one industrijske grane, koje proizvode robu široke potrošnje, pa se u Hrvatskoj događa isto ono, što se već desilo na globalnom planu. Promjene su sporije, ali neumitne.

“Industrijalizacija gradskih naselja prouzročila je migracije stanovništva, koje se postupno sa sela preseljavalo u veća naselja, stvarajući od tih naselja nove gradove. Novodoseljena populacija mijenjala se i napuštala ruralne navike, usvajala nove primjerene gradskom načinu života. Jedan je mentalitet postupno prerastao u drugi. Zadovoljavanje potreba proizvodima iz vlastite kućne radinosti, što je obilježje seoskog načina života, zamjenjuje se kupnjom proizvoda. Na taj način, dojučerašnji proizvođač postaje kupac-potrošač, pri čemu se njegov odnos prema proizvodu mijenja jer uključuje kriterije cijene, kvalitete, lijepog izgleda i mogućnost izbora. Pravi se potrošač formira samo u uvjetima gradskog života, u kojima ne može proizvoditi sam da podmiri svoje potrebe, nego ih zadovoljava kupnjom proizvoda ili plaćanjem usluge. Osim toga, ta živa industrijsko-obrtnička aktivnost u gradovima ubrzala je promjenu (poboljšanje) socijalno-ekonomske strukture zaposlenih u korist onih grana koje obilježavaju gradski karakter naselja.”²

Društvo Zagrebački zbor osnovano 1909. godine u Zagrebu, na inicijativu pojedinih obrtnika i tvorničara, članova Trgovačke

² Lada Kavurić, *Hrvatski plakat do 1940*, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Institut za povijest umjetnosti, Horetzky, 1999: 24.

komore i Gospodarskog društva pridonijet će unapređenju cjelokupnoga gospodarstva. Održavanjem sajмова i tematskih izložaba (prvi sajam održan je od 14. kolovoza do 2. rujna 1910. godine) Društvo će poticati domaću proizvodnju i afirmirati koncept tržišnog gospodarstva. Tijekom svog djelovanja, naročito onoga poslije Prvoga svjetskoga rata, Zagrebački zbor stimulirat će razvoj modernoga grafičkog oblikovanja i promovirati ga kao nužnost suvremenoga poslovanja.

Nakon Prvoga svjetskoga rata, Hrvatska je ušla u novu državu, Jugoslaviju, kao njezina ekonomski i industrijski najrazvijenija sastavnica. Uza sve nedostatke i tegobe koju nosi politička nesamostalnost, a zahvaljujući godinama provedenim u sklopu Austrougarske Monarhije, Hrvatska je bila orijentirana naprednoj zapadnoj Europi te svojom sređenom administracijom i pravno ekonomskim propisima uspjela je privući strani kapital, koji je, organiziran u dionička društva, omogućio značajna investicijska ulaganja. Zagreb, kao financijski centar nove države, poticat će industrijsku proizvodnju, koja se, oslobođena konkurencije industrijskih poduzeća s područja bivše Austrougarske i potaknuta nezasićenošću unutrašnjeg tržišta nove države, ubrzano razvijala. Do tada prevladavajuća obrtnička proizvodnja ustuknut će pred duhom novoga vremena obilježenoga razvojem tehnologije i industrije, masovnijom proizvodnjom, većom potrošnjom i tržišnim nadmetanjem, što su sve bile temeljne pretpostavke da moderni grafički dizajn u tom kontekstu zaživi kao njegova logična posljedica.

Modernizam grafičkog dizajna, koji se javlja u Hrvatskoj 20-ih i 30-ih godina, derivira iz revolucionarnih i originalnih stilova i tendencija što su se početkom 20. stoljeća javile na europskoj umjetničkoj sceni – iz kubizma, futurizma, dadaizma, ruskog konstruktivizma, de Stijla – a na koje su naši umjetnici reagirali

Josip Seissel,
Pomozite studentima,
1924., Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

ПОМОЗИТЕ



PRINOSE PRIMA
JUG. AKADEMSKO
POTPORNO DRUŠTVO
ZAGREB - UNIVERZGA

Jo. Klek
senitist

STUDENTIMA

LIT. ASIR-RADIONE ZAGREB

zavidnom kreativnošću. Pritom treba posebno naglasiti ulogu Oktobarske revolucije, koja je stvorila ideološke pretpostavke za pojavu snažne, osebujne političke propagande, manifestirajući upravo kroz nju nove, originalne umjetničke koncepcije. Upravo takve koncepcije, inkorporirane kasnije u edukacijski program Bauhausa, definirat će novi, suvremeni odnos prema vizualnim komunikacijama. Utemeljitelji i nosioci Bauhausa bile su snažne umjetničke ličnosti različitog nacionalnog porijekla, kojima je bila svojstvena određena kreativna disciplina što je težila funkcionalnosti, čistoći i jasnoći koncepta, te suvremenim metodama rada s uporištem u sve razvijenijoj industrijskoj tehnologiji. Grafičko oblikovanje u svoj će komunikacijski vokabular unijeti elementarne geometrijske likove, sažetu i jasnu novu tipografiju, fotografiju i fotomontažu.

U hrvatsko slikarstvo i grafičko oblikovanje konstruktivizam je ušao radom i djelom Josipa Seissela. Njegov plakat *Pomozite studentima*, nastao 1924. godine, antologijski je primjerak naše plakatne umjetnosti. Metodom geometrijske apstrakcije, Seissel je stvorio smirenu, izbalansiranu, ali istovremeno i provokativnu kompoziciju nastojeći upozoriti na problem o kojem govori, fokusirajući ga crvenim krugom.

Velikom izložbom *Des arts decoratif et industriels modernes*, održanom 1925. godine u Parizu, uveden je u europsku umjetnost i vizualnu kulturu pojam *art deco*, koji je objedinio raznovrsne stilske smjernice, nalazeći istovremeno uporište u funkcionalnom i osjetilnom pristupu doživljavanja svijeta. Taj “banalniji oblik konstruktivizma, u biti prilagodba kubizma za popularnu upotrebu”³ svojom je stilizacijom našao široku primjenu upravo u svim vrstama grafičkog dizajna.

Miroslav Feller⁴ osniva u Zagrebu 1928.-1929. godine Zavod za znanstveno proučavanje reklame i umjetničku reklamnu

- ³ Bevis Hillier, *100 ans de Posters*, Paris: Weber Editeur, 1972: 11.
- ⁴ Miroslav Feller (1901-1961), književnik i estetičar, osebujna je i svestrana ličnost hrvatskog kulturnog života. Dvadesetih godina izdaje prvu zbirku pjesama. Svoje zanimanje za reklamu, kao neminovnost suvremenog tržišnog gospodarstva i modernog svijeta, iskazao je pokretanjem časopisa *Reklama* 1929. u Zagrebu, te *Werbebrater* 1930. godine u Berlinu, a zaokružio je teorijskom knjigom *Psychodynamik der Reklame* iz 1932. godine.

produkciju, pod nazivom *Imago*. Rad Zavoda pratio je i časopis *Reklama* posvećen složenoj problematici propagande i prodajne organizacije. Zavod je djelovao kratko, svega godinu dana, ali je njegovo osnivanje označilo novu orijentaciju. Već sama riječ *produkcija* iz njegova naziva pruža pravi odgovor vremenu u kojem obrtnička, stilski prevladavajuća secesijska proizvodnja, ustupa mjesto masovnoj industrijskoj, a tiskarska tehnika litografije uzmiče pred ofsetom. Novi koncept isključuje unikatnost i male naklade jedne usputne djelatnosti, kojom su se, u pravilu, bavili slikari. Grafičko oblikovanje sad postaje interdisciplinarna djelatnost, čiji se finalni proizvod multiplicira suvremenom tehnologijom, a primijenjena grafika postaje terminološki primjereniji – grafički dizajn.

Osim Felleri *Zavod Imago* činila je grupa entuzijasta, heterogena po svojoj vokaciji, ali homogena po izrazitom crtačkom talentu i sluhu za duh novog vremena. Članovi Zavoda bili su Sergije Glumac i Anka Krizmanić, oboje slikari i izvrsni grafičari, Vladimir Mirosavljević, profesor arheologije na zagrebačkom sveučilištu, koji je učio slikarstvo u Zagrebu, Parizu i Pragu te Božidar Kocmut, grafičar i crtač, đak Umjetničke akademije u Zagrebu i Pragu.

Umjetnička reklamna produkcija Zavoda obuhvatila je sve vrste grafičkoga oblikovanja – plakat, logotip, listovni papir, kućni stil, zaštitni znak, ambalažu, knjigu, časopis, katalog, prospekt itd.

Oznaku *Imago* tako nose dva sjajna plakata, koja pokazuju sve odlike modernoga dizajna: Mirosavljevićev plakat za koncert Gusich-Feller i onaj Glumčev za *Odjeću Friedman*.

Sergije Glumac studirao je jedno vrijeme kod Andréa Lhotea u Parizu, a njegova kubistička naobrazba vidljiva je i na ovome plakatu. Ljepota plakata je u sažimanju oblika, u čvrstoj strukturi plohe i smionosti kadra. Glavni motiv je muškarac u elegantnome



Sergije Glumac,
Plakat Odjeća Friedman,
1931., Kabinet grafike
HAZU, Zagreb

odijelu. Smionim rezom, autor zanemaruje osobu koja odijelo nosi, a naglašava odjeću koja kompozicijski dominira cijelom površinom plakata. Kolorističku rafiniranost postiže reduciranjem boja na tipično “mušku paletu” – na trozvuk crnog, sivog i smeđeg. Tekst, koji je također reduciran i sveden samo na ime i adresu modne kuće, varira u crno-bijelom, stvarajući izvjesnu dinamiku pozitivno-negativa.

Sličan postupak uočljiv je na plakatu Vladimira Mirosavljevića *Krznarija Siscia*, s tim da je suzdržani kolorizam muške elegancije zamijenjen vedrom paletom boja primjerenom elegantnom, pomalo lascivnom šarmu ženske odjeće.

Nakon prestanka djelovanja Zavoda 1930. godine, kad Miroslav Feller odlazi u Berlin, nastavlja se razdoblje veoma bogate produkcije grafičkoga dizajna, koje će potrajati puno desetljeće. Sergije Glumac radi samostalno za različite naručioce i namjene (Zagrebački zbor, izložbe, turizam, proizvođače odjeće, kazalište) i ostvaruje bogat opus zavidne umjetničke razine, a Vladimir Mirosavljević, zajedno s bratom Zvonimirom, koji je studirao medicinu u Zagrebu i Beču, a privatno grafiku u Zagrebu, te s Božidarom Kocmutom osniva *Atelier Tri*.

Atelier Tri u neku se ruku nadovezuje na djelovanje *Zavoda Imago*, s time da je svoju produkciju usmjerio prema gospodarstvu, koje je nakon svjetske krize ponovo bilo u usponu. Značajna je i vrlo edukativna suradnja te grupe dizajnera sa Zagrebačkim zborom, koji je redovitim održavanjem proljetnih i jesenskih sajmova i specijaliziranih izložbi prerastao u respektabilnu manifestaciju ovog dijela Europe. Svoju ulogu modernog i uvaženog pokretača gospodarskog razvoja, Zagrebački zbor potvrdio je upravo prihvaćanjem grafičkog dizajna kao nužne vizualne komunikacije suvremenog poslovnog svijeta. Brojni su i vrlo uspješno dizajnirani plakati *Ateliera Tri* rađeni za

salone automobila što su se održavali u okviru Zagrebačkog zbora. Impresionirani strojem i brzinom, motociklom, automobilom, brodom, željeznicom, odnosno mogućnostima kretanja i putovanja općenito, hrvatski dizajneri, poput mnogih grafičkih dizajnera Europe toga vremena izražavaju dinamiku i pokret, temeljeći oblikovanje na reduciranim ploham a čistih boja, na smjelom kadriranju motiva i efektinom grafizmu paralelnih linija i sjena. Plakati *Ateliera Tri*, pogotovo oni namijenjeni sportskim događanjima, u duhu su futurističkoga *creda* da je slika dinamička senzacija. Takav je i plakat za Davis Cup Njemačka – Jugoslavija, na kojem je figura tenisača, locirana u njegov središnji dio, u snažnom pokretu, kojega čini skok nogu i zamah ruku u smjerovima silaznih dijagonala. Iluzija pokreta grafički je potencirana ponavljanjem paralelnih linija u relativno pravilnim, ujednačenim razmacima što prate smjer naznačene dijagonale. Vizualni dojam brzine postignut je na isti način – grafizmom paralelnih linija – i na plakatu za motorističke trke.

To plodno razdoblje hrvatskog grafičkog dizajna obogatio je i Pavle Gavranić, također slikar i grafičar, brojnim plakatima i drugim promotivnim materijalima oblikovanim stilizacijom *art decoa*, koristeći se često humorom i dosjetkom pri odabiru glavnog motiva (*Plakat za likere Pokorny*). Više nego ijedni iz tog vremena, Gavranićeve plakati odišu duhom *art decoa*, izvjesnom *joie de vivre*. Iako metodičan i racionalan u strukturiranju plohe, šarenim, toplim kolorizmom i anegdotskim duhovitim crtežom Gavranić stvara dojam vedrine i lepršavosti, čime postiže jednostavnu, neposrednu komunikaciju.

Treba podsjetiti da je takav zamah grafičkoga dizajna omogućen i općenitim tehnološkim razvitkom tiskarske industrije. Primjena znanosti i inženjerstva u razvoju novih tiskarskih strojeva ubrzala je proces tiskanja, povećala naklade i



Atelijer Tri, Plakat
Sveslavenske
motorističke trke,
1934. Kabinet grafike
HAZU, Zagreb



Pavle Gavranić,
Plakat za Likeri Pokorny,
1935., Kabinet grafike
HAZU, Zagreb

poboljšala kvalitetu. U to vrijeme je u Zagrebu, u tradicionalno jakom centru grafičke industrije, djelovalo nekoliko respektabilnih tiskarskih kuća - *Tipografija d.d.*, *Zaklada tiskare Narodnih novina* (bivša *Kraljevska zemaljska tiskara*), *Dionička tiskara*. Nakon što je 1919. godine Vladimir Rožankowski,⁵ doajen modernoga tiskarstva u Hrvatskoj, postao direktorom novoosnovanoga litografskog odjela *Tipografije d.d.*, ona će uskoro postati snažnim novinsko-tiskarskim koncernom. *Kraljevska zemaljska tiskara*, osnovana 1874. godine, djelovala je između dva svjetska rata pod imenom *Zaklada tiskare Narodnih novina*. Litografski odjel uvela je 1912. godine, a intenzivnije ga razvija i unapređuje kad joj ravnateljem postaje Vladimir Kirin.⁶ Od 1920. godine oprema se tad najmodernijim ofsetnim i drugim novim strojevima, što je svrstava među vodeće tiskarske kuće u zemlji.

Dioničku tiskaru, osnovanu uz potporu i još za vrijeme biskupa Josipa Jurja Strossmayera, preuzeo je 1919. godine *Hrvatski štamparski zavod* koji dvije godine poslije i sam postaje dijelom velikoga koncerna *Jugoslavenska štampa d.d.* ili – skraćeno – *Jugoštampa*.

Osim tih velikih tiskarskih i izdavačkih kuća, u Zagrebu je nakon 1920. godine djelovalo više manjih tiskara, koje su primjenom suvremenih tehnologija unaprijedile i proširile svoju djelatnost, te na taj način pridonijele ugledu matičnog grada kao snažnog tiskarskog i nakladničkoga središta. Istovremeno, uvođenjem u proizvodni proces nove tehnologije, formirao se stručni, visoko kvalitetni kadar tiskarskih radnika, specijalista za pojedine segmente tog složenoga, višeslojnoga procesa, bez kojih je grafički dizajn kao autonomna disciplina bio nezamisliv.

Tu živu umjetničku praksu i visoke standarde što ih je ona polučila pratila je, i na izvjestan način promovirala, stručna publicistika, što govori da je šire okruženje prihvatilo grafički

- ⁵ Vrsni litograf Vladimir Rožankowski (Krakow 1872.-Zagreb 1939.) školovao se na uglednoj Akademskoj litografiji u Krakowu, tad najvećoj i najbolje opremljenoj litografiji u Krakowu i Galiciji. Imao je izrazit crtački talent i naglašen senzibilitet za boju. Godine 1902. osniva u Zagrebu tvrtku *Rožankowski i drug* te preuzima gotovo sve litografske poslove u gradu. Godine 1912. useljava se u novu modernu zgradu Tiskarskoga zavoda. 1921. postaje direktor novoosnovanog odjela *Tipografije d.d.*. Izvanredan poznavalac struke i vizionar, znački je prihvaćao nova dostignuća koja su unapređivala tiskarstvo.
- ⁶ Grafičar i slikar Vladimir Kirin (1894.-1963.), umjetničku je akademiju pohađao u Beču, a u Londonu usavršava grafiku. Godine 1921. izdaje prvu mapu *Litografije*. Osim slikanja, bavi se ilustracijom i opremom knjiga.

dizajn kao logičnu i prirodnu posljedicu novoga načina ponašanja u materijalnoj i intelektualnoj sferi. Izdvojimo *Grafičku reviju*, stručni časopis za promicanje grafičke djelatnosti, kojega je 1923. godine pokrenuo i gotovo dva desetljeća izdavao Savez grafičkih radnika Jugoslavije. Taj je časopis nastojao poraditi na boljem obrazovanju i obaviještenosti onih kojima je bio namijenjen, na podizanju njihove opće i likovne kulture, želeći tako podići ukupnu razinu grafičke struke.

I na kraju, vrijedi apostrofirati one okolnosti, koje su dovele do tako snažnog zamaha grafičkoga dizajna u 30-im godinama 20. stoljeća u Hrvatskoj, u sredini koja se godinama zaokupljala i trošila dokazivanjem svog nacionalnog identiteta i prava na vlastitu političku egzistenciju, stavljajući često i umjetničko stvaranje u funkciju toga cilja.

Opća kretanja na globalnom i regionalnom planu, koja su jednu agrarnu zemlju postupno, ali ipak relativno brzo, transformirala u sredinu zrelu da se suoči i nosi s zahtjevima novoga vremena i modernoga društva, zasigurno su bila od presudne važnosti za stvaranje spoznaje o grafičkom dizajnu, kao o novom i nužnom obliku vizualnog komuniciranja.

Osim toga, vrlo su važni umjetnička tradicija, posebno snažna u grafičkom oblikovanju, i otvorenost umjetnika prema novim, revolucionarnim i originalnim stilovima i tendencijama europske scene prvih desetljeća prošloga stoljeća.

Ta se tradicija započela stvarati utemeljenjem Obrtne škole u Zagrebu 1882. godine, a definirala ju je cijela plejada hrvatskih umjetnika iz vremena secesije, od kojih su pioniri grafičkog oblikovanja i prethodnici modernog grafičkog dizajna nedvojbeno bili Ljubo Babić i Tomislav Krizman. Kao autori paradigmatičkih opusa na tom području i kao profesori umjetničkih škola i akademija, oni će educirati mnoge hrvatske grafičke dizajnere.

Listovni papir,
1939.





Istančani senzibilitet za nova umjetnička kretanja, kreativnost i maštovitost u njihovoj interpretaciji i primjeni, odlike su mnogih hrvatskih umjetnika. U izravnoj komunikaciji s zapadnim svijetom, koji je često bio mjesto njihova stručnog usavršavanja, grafički dizajneri su u navedenom razdoblju ostvarili produkciju izuzetne kvalitete, u stilu i standardima europskog miljea, koja je tim respektabilnija, jer je - ipak - nastala u jednoj maloj zemlji, ograničenih mogućnosti. Oglas, 1939.

Petar Prelog

Problemi
samoprikazivanja.
Umjetnost i
nacionalni identitet
u međuratnom
razdoblju

Odnos umjetnosti i nacionalnog identiteta imao je važnu ulogu u oblikovanju modernog društva 19. i 20. stoljeća. Likovna je umjetnost ostvarivala jedan od ključnih utjecaja na stvaranje i razvitak nacionalne svijesti¹ - njezin je zadatak bio oblikovati i poticati nacionalne identitete pronalaženjem bitnih razlikovnih karakteristika pojedinih nacija, što je često dovodilo do formuliranja koncepta nacionalnih likovnih izraza. Takve će se težnje, u vremenu intenziviranja kulturnog i umjetničkog dijaloga unutar europskoga prostora na prijelazu stoljeća, u konačnici pokazati utopijskim projektom, iako je važnost nacionalno usmjerenih umjetničkih tendencija neosporna, a u pojedinim slučajevima i bitno određujuća. Nacionalni likovni izrazi tako su najčešće bili artikulirani ikonografijom s odabranim elementima nacionalne kulturne baštine, tematikom koja je interpretirala ključne trenutke nacionalne povijesti, ali i heroiziranjem i monumentaliziranjem krajolika karakterističnog za pojedini nacionalni prostor. Strategije afirmacije nacionalnog identiteta u likovnoj umjetnosti bile su unutar europskog kulturnog okružja mnogostruke, javljale su se neujednačnim intenzitetima u različitim trenutcima, obilježene, ali i poticane složenim političkim previranjima koja su dovodila

¹ Michelle Facos, Sharon L. Hirsch. "Introduction", u: *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, ur. Michelle Facos i Sharon L. Hirsch. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 1.

do ratova i raspada višenacionalnih državnih zajednica te stvaranja novih, nacionalnih država.

Posebno je zanimljiv kompleksan odnos između težnje za isticanjem nacionalnih komponenata u umjetnosti i moderniteta općenito,² kao i modernističkih umjetničkih strategija koje su prije svega promovirale autonomiju umjetnosti. Iako će se nacionalna svijest u umjetničkom djelu često iskazivati likovnim vokabularom koji je namijenjen široj publici, sa svojevrsnom obrazovnom zadaćom, pa stoga nisu primjenjivani radikalni inovativni postupci koji bi mogli ometati prenošenje nacionalne poruke, nisu rijetki slučajevi u kojima su se nacionalni identiteti i domoljublje isticali korištenjem oblikovnih elemenata raznolikih modernističkih provenijencija.³ Tako je veliki broj umjetnika koji su nezaobilazni pri tumačenju tijekova europske ili američke umjetnosti kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća (od Claudea Moneta, Ferdinanda Hodlera i Edvarda Muncha do Georgie O’Keeffe i Charlesa Demutha, primjerice) na različite načine afirmirao one elemente – od tradicionalnih simbola i krajolika, pa sve do sastavnica suvremene kulture – za koje su vjerovali da određuju jedinstvenu strukturu svakog nacionalnog identiteta. U tom smislu, a posebice u Srednjoj Europi, težnje za stvaranjem umjetnosti s nacionalnim karakteristikama, bile su, što je paradoksalno, često jedan od prvih koraka u kreiranju internacionalizma – poznato je, naime, da su takve umjetničke tendencije željele istaknuti nacionalnu svijest i ponos kako bi potvrdile vlastitu nacionalnu kulturu kao dio europske kulturne baštine.⁴ U Hrvatskoj se, u prvoj polovici 20. stoljeća, odnos likovne umjetnosti i nacionalnog identiteta iskazivao upravo kroz stalno prepletanje, ali i konfrontaciju želje za pronalaženjem “našeg izraza” i potrebe za uklapanjem

- ² Vidi: Anthony D. Smith, “Nationalism and Modernity”, u: *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*, ur. Timothy O. Benson, Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press, 2002: 68-80. Za širi pristup temi vidi: Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism*. London i New York: Routledge, 1998.
- ³ Vidi: Facos, Hirsch (2003), 2; Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929*, Oxford: Oxford University Press, 1999., posebice poglavlje “Nationalism and Internationalism in Modern Art” (197-210); Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkely i Los Angeles: University of California Press, 1999.
- ⁴ Éva Forgács, “National Traditions”, u: *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, ur. Timothy O. Benson i Éva Forgács, Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press, 2002: 48.

u europski modernistički umjetnički kontekst. Drugim riječima, istodobno se željelo prihvatiti važne internacionalne modernističke postulate, ali i jasno iskazati vlastita posebnost.

Hrvatska je umjetnost, naime, kao umjetnost svake male i tradicionalne kulturne sredine, koja se nalazila na rubu inovativnih strujanja, prikupljala poticaje iz velikih umjetničkih središta, pa su elementi internacionalnog karaktera, kojima je bio obilježen modernistički napredak, shvaćani kao odmak od specifičnih potreba lokalne zajednice, što je bio važan argument u borbi protiv utjecaja iz inozemstva. Tako se pitanje nacionalnih karakteristika likovnog izraza često pojavljivalo kao ključno za razvitak hrvatske umjetnosti. Strategije pronalaženja vlastitog, nacionalnog likovnog identiteta u hrvatskoj su umjetnosti od kraja 19. stoljeća bile uvjetovane ponajprije političkim i društvenim prilikama, a očitovale su se na različite načine, od sadržajne i oblikovne razine, do organizacije izložaba i cjelokupnog umjetničkog života. Tako je već 1896. izložba hrvatskih umjetnika u zasebnom, nacionalnom paviljonu na Milenijskoj izložbi u Budimpešti bila važan prinos umjetnosti u oblikovanju nacionalnog identiteta. Odabir tema iz hrvatske povijesti (interpretacija ključnih događaja i važnih osobnosti) također je krajem 19. stoljeća imao važnu ulogu za razvitak nacionalne svijesti, posebice imamo li na umu da se radilo o vremenu dezintegracije Austrougarske Monarhije uslijed rastućeg nezadovoljstva njezinih nacionalnih sastavnica, što je dovelo do sličnih umjetničkih tendencija i u bliskim kulturnim sredinama.⁵ Srednja Europa na prijelazu stoljeća postala je tako mjestom obnavljanja nacionalnih kultura, pri čemu je oblikovanje nacionalnih identiteta na temeljima nacionalnih baština imalo kolektivizirajuću ulogu važnu za budućnost pojedinih nacija.⁶

- 5 Emil Brix, "The Structure of the Artistic Dialogue between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy Around 1900", u: *Art Around 1900 in Central Europe*, Cracow: International Cultural Centre, 1999: 13.
- 6 O tome više u: Forgács (2002): 47-48.

U tom kontekstu ističe se djelovanje dviju umjetničkih skupina, Lade i Medulića, koje su obilježile hrvatsku umjetnost u vremenu neposredno prije Prvoga svjetskoga rata. Ove su grupacije posebno izražavale težnju za suradnjom s umjetnicima iz susjednih sredina. Dok je Lada kao glavni cilj imala isticanje posebnosti hrvatskog kulturnog prostora kroz umjetničko stvaralaštvo te zajedničko predstavljanje u inozemstvu s ostalim nacionalnim sekcijama ovog međunarodnog udruženja (srpska, slovenska i bugarska), a bez eksplicitno izraženog političkog stava, Društvo Medulić, predvođeno kiparom Ivanom Meštrovićem, zastupalo je ideju o južnoslavenskom ujedinjenju, a kao temeljni motivi korišteni su mitovi proizašli iz ključnih povijesnih događaja (Kosovska bitka Srba protiv Turaka 1389. godine), koji su bili jasan simbol borbe svih južnoslavenskih naroda za slobodu i samostalnost. Politički je stav, pak, nedvosmisleno iskazan na izložbi u Rimu 1911. godine kada umjetnici Društva Medulić izlažu svoje radove u srpskom paviljonu.⁷

Iako se nacionalni identitet i u ovim slučajevima iskazivao ponajprije na razini simbola, artikuliran inačicama internacionalnih tendencija (simbolizam i secesija), postojala je i želja za pronalaženjem specifičnih, nacionalnih elemenata likovnoga vokabulara. Upravo je prepletanje stilskih inovacija te lokalnih tema i tradicija bilo jedna od mogućnosti za ostvarivanje toliko željene nacionalne umjetnosti s modernističkim karakteristikama, koja suvremenim vokabularom s pojedinim elementima lokalne kulturne baštine progovara o karakterističnim problemima u vremenu zaživljavanja ideje o jugoslavenskom ujedinjenju. S druge strane, na razini organizirane suradnje, u svojevrsnom institucionalnom okviru, želja za uspostavljanjem zajedničkog jugoslavenskog kulturnog

⁷ Opširnije o Ladi i Meduliću vidi u poglavlju ove knjige: *Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika.*

prostora, kojoj su pridonijeli i hrvatski umjetnici, iskazana je i organizacijom velikih revijalnih Jugoslavenskih umjetničkih izložaba (prva je održana u Beogradu 1904., a posljednja u Novom Sadu 1927.), čiji je zadatak bio prikazati bliskost polazišta i ideja kod umjetnika iz različitih sredina.

U oblikovanju nacionalnog identiteta na ovim prostorima uloga jezika bila je nezaobilazna. Naime, male nacionalne kulture, kakva je i hrvatska, ovisne su o književnosti i jeziku – nacionalni osjećaji iskazivali su se ponajprije kroz jezik i živjeli u njemu, prvenstveno stoga što je jezik bio osnovni element razlikovanja unutar Austrougarske Monarhije,⁸ ali, usprkos velikoj sličnosti jezika, i unutar jugoslavenske zajednice koja je nastala završetkom Prvoga svjetskoga rata. U vezi s time ne smije se, međutim, zaboraviti da se u sredinama gdje je pismenost bila veća pisanom riječju moglo učinkovitije pristupiti publici, a u područjima s manjom pismenošću, vizualni je pristup bio primaran.⁹ U Hrvatskoj je upravo zato likovna umjetnost, kao važan dio nacionalne kulture, bila iznimno važna u promicanju osjećaja nacionalne pripadnosti, kako krajem 19. stoljeća, tako i u politički i ekonomski nestabilnom međuratnom razdoblju.

Rasprave o ideji ostvarivanja “našeg izraza” u hrvatskoj umjetnosti, koji bi trebao obuhvaćati važne elemente nacionalne kulture, biti izvoran te svojim karakteristikama odgovarati društvenim uvjetima u kojemu nastaje, kulminirale su u međuratnom razdoblju. U osobito složenoj političkoj i ekonomskoj situaciji, u kojoj Hrvati izražavaju nezadovoljstvo svojim položajem u multinacionalnoj Jugoslaviji, umjetnost postaje mjestom nacionalne emancipacije, ali i sukoba različitih ideoloških polazišta i umjetničkih pristupa. Tako se nameće zaključak da su 30-ih godina “univerzalističke tendencije bile zapravo ekskluzivne i da su težnje ukorjenjivanja –

⁸ Aleš Erjavec, “The Three Avant-gardes and Their Context”. U *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avantgardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, ur. Dubravka Djurić i Miško Šuvaković, Cambridge: MIT Press, 2003: 39.

⁹ Više u: Facos, Hirsch (2003): 4-5.

“lokalističke”, “regionalističke”, “nacionalističke” – postale univerzalnim htijenjem”.¹⁰ Tada se posebno ističe djelovanje dviju umjetničkih skupina, Grupe trojice (1930. – 1935.) i Udruženja umjetnika Zemlja (1929. – 1935.).

Naime, gašenjem Proljetnog salona, čija je posljednja izložba održana 1928. godine, na hrvatskoj umjetničkoj sceni nastaje praznina koja dovodi do potrebe novih grupiranja umjetnika i određivanja jasnijih umjetničkih programa. Tako se krajem trećeg i u prvoj polovici četvrtog desetljeća 20. stoljeća umjetnici okupljaju na dvije, umjetnički i ideološki, suprotstavljene strane. Grupa trojice nacionalni likovni izraz pokušala je ostvariti oslanjajući se na umjetničku baštinu slikara Münchenskog kruga, koji u hrvatskoj umjetnosti imaju poziciju začetnika umjetničkog moderniteta, te na kolorizam, uz tematsko tretiranje regionalnog, zavičajnog krajolika, a bez političkog imperativa. S druge strane, Udruženje umjetnika Zemlja okupljalo je politički lijevo orijentirane, društveno angažirane slikare, kipare i arhitekture na zajedničkom programu koji je za jedan od ciljeva imao uspostavljanje neovisnosti nacionalnog likovnog izraza borbom protiv umjetničkih utjecaja iz inozemstva, diletantizma i larpurlartizma. Tako su nakon Proljetnog salona, koji je zahvaljujući otvorenosti raznolikim umjetničkim poetikama bio izuzetno važan za afirmaciju mlađe generacije umjetnika te potpuno zaživljavanje modernizma u hrvatskoj umjetnosti, a bez stvaranja jasno artikulirane idejne ili ideološke platforme, nastale umjetničke skupine s čvrsto definiranim stavovima o zadacima umjetnosti. Zahvaljujući tomu, kao i više ili manje razrađenim umjetničkim strategijama, u vremenu obilježenom važnim događajima na području političkog života tadašnje državne zajednice, stvorena je izuzetno živa umjetnička scena s intenzivnom razmjenom ideja,

¹⁰ Igor Zidić, “Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća”, u: *Jugoslovenska umetnost XX veka – Četvrta decenija*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971: 41.

ali i nerijetkim razilaženjima i oštrim sukobima. Zemlja i Grupa trojice nastale su u istom društvenom i umjetničkom ozračju, a svaka je na svoj način željela formulirati odgovore na pitanja što je hrvatska suvremenost i kakva bi trebala biti te označiti elemente po kojima su hrvatska kultura i umjetnost specifični. Usto, zajednički im je bio i cilj uzdizanja hrvatske umjetnosti na višu razinu.

Grupa trojice, koju su u Zagrebu 1930. osnovali slikari Ljubo Babić, Jerolim Miše i Vladimir Becić, nastojala je, unatoč generacijskim i umjetničkim razlikama, ostvariti prinos nacionalnom identitetu na način koji odgovara ponajprije građanskom društvenom sloju. Još u vremenu u kojemu su na hrvatskoj likovnoj sceni dominirale izložbe Proljetnog salona, između 1921. i 1927., djelovala je Grupa nezavisnih umjetnika čiji su pripadnici bili Ljubo Babić i Jerolim Miše, a s njima je izlagao i Vladimir Becić.¹¹ Iako su sudjelovali i na izložbama Proljetnog salona, osnivajući ovu umjetničku skupinu željeli su ponuditi osobnu likovnu koncepciju, razrađeniju od proljetnosalonske, u kojoj se mogu nazrijeti začeci ideje o potrebi stvaranja nacionalnog izraza.¹² Nakon što je 1929. godine Zemlja – s idejama o nužnosti kolektivnog djelovanja i aktivnoj ulozi umjetnosti u društvenoj revoluciji – bitno izmijenila karakter umjetničke stvarnosti u Hrvatskoj, Ljubo Babić, slikar, kritičar, povjesničar umjetnosti i glavna osobnost Grupe trojice te veliki autoritet u hrvatskom umjetničkom životu, pripremio je odgovor. Računajući s publikom koju je gotovo isključivo činio građanski društveni sloj, a na kojemu se temeljilo i suvremeno tržište, Babić se suprotstavio ideologizaciji umjetnosti zalažući se za individualne vrijednosti i svojevrsnu idealizaciju života kroz odmak od kompleksne političke i društvene svakodnevice.¹³

¹¹ Grupi nezavisnih umjetnika, osim Babića i Miše, pripadali su i slikari Zlatko Šulentić, Vladimir Varlaj, Jozo Kljaković te kipari Marin Studin, Frano Kršinić i Ivan Meštrović.

¹² “Među hrvatskim umjetničkim skupinama Grupa nezavisnih, osim što je djelovala u vrijeme druge faze Proljetnog salona (1921. - 1928.) te prije nastanka Grupe trojice, i po idejnoj koncepciji logična je i značajna karika u spomenutom nizu. Vrijeme Grupe nezavisnih vrijeme je sazrijevanja ideja o načinima stvaranja nacionalnog likovnog izraza.” Frano Dulibić, “Grupa nezavisnih umjetnika (1921. - 1927.)”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23, 1999: 203.

¹³ “... ako ‘zemljaši’ idealiziraju socijalnu akciju, ‘trojica’ to isto čine u odnosu na individualni umjetnički čin.” Vladimir Maleković, *Grupa trojice*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1976: 9.



Ljubo Babić,
Hrvatski seljak, 1926.,
Moderna galerija,
Zagreb

Ljubo Babić,
Moj rodni kraj, 1936.,
Moderna galerija,
Zagreb



Elementi Babićeve strategije oblikovanja nacionalnog likovnog izraza mogu se pratiti u brojnim tekstovima koje je objavljivao u novinama i časopisima tijekom trećeg i četvrtog desetljeća, kao i u njegovim sinteznim tekstovima o hrvatskoj umjetnosti 19. i 20. stoljeća.¹⁴ On tvrdi da je “umjetnost u svojoj biti, kao zbroj pojedinih izraza, čist i nepatvoren simbol narodne svijesti, narodne individualnosti”, kao i da bi likovni izraz morao izrasti u “idealnu sliku jednog naroda”.¹⁵ Cilj je, dakle, stvoriti izraz koji je “naš i potpuno originalan, istodobno adekvatan današnjoj Evropi”.¹⁶ Prvi putokaz za stvaranje nacionalnog likovnog izraza Babić vidi u slikarstvu Josipa Račića i Miroslava Kraljevića, dakle predstavnika Münchenskog kruga. Smatrajući Račićevu ulogu ključnom,¹⁷ Babić u njegovu djelu posebno ističe prebacivanje fokusa sa srednjoeuropskog kulturnog kruga, tj. Beča i Münchena, na Pariz i francusko slikarstvo.

Babić je također smatrao važnom baštinu španjolskog slikarstva, ponajprije Goyino i Velazquezovo djelo. Putujući Španjolskom 1920. godine, ostvario je jedan od vrhunaca svoga opusa malim akvarelima na kojima je bilježio urbane prizore, monumentalne crkvene prostore i širok, impresivan krajolik. Akvarel *Kastiljanski pejzaž* iz 1920., a zatim i istoimeno ulje na platnu nastalo godinu dana kasnije, pokazuju način na koji je slikar promatrao prirodu kao poticaj dostojan najveće pozornosti. Ova iskustva bit će od neizmjerne važnosti za njegov ciklus iz 30-ih godina, nazvan *Moj rodni kraj*.¹⁸ Slikajući vlastiti zavičaj, ali i ostale hrvatske krajeve, od Zagorja do Dalmacije, umjetnik nastoji pronaći specifične elemente koji oblikuju “naš izraz” i postaju tipični za pojedine dijelove nacionalnog krajolika.

Treći je i ključni element Babićeve strategije zastupanje individualizma i subjektivnih pristupa, pri čemu se podrazumijeva težnja čistom slikarstvu, u kojemu su estetski

¹⁴ O odnosu umjetnosti i nacionalnog identiteta u Babićevu djelu opširnije u: Petar Prelog, “Strategija oblikovanja ‘našeg izraza’: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31, 2007: 267-282.

¹⁵ Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb: Naklada A. Velzek, 1943: 7.

¹⁶ Ljubo Babić, *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*, Zagreb: Zaklada tiskare Narodnih novina, 1929: 22.

¹⁷ Ljubo Babić, “Josip Račić”, *Hrvatska revija* 1, 1930: 33-37.

¹⁸ Uočena je jasna veza između španjolskih akvarela i krajolika iz ciklusa *Moj rodni kraj*: u postavu zagrebačke Moderne galerije sam umjetnik izložio je ova djela jedna nasuprot drugima. Radovan Ivančević, “Španjolski akvareli Ljube Babića”, u: Ljubo Babić, *S puta po Španjolskoj*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske i Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1990: 5.

učinci cjeline, svojevrsna likovna sinteza proizašla iz bavljenja slikarskim problemima, važniji od narativnog sloja. U ovakvom idejnom sklopu kolorizam (njemu su 30-ih godina više ili manje sklona sva trojica umjetnika) predstavlja sredstvo za individualiziranje pristupa temama i sadržajima (naš krajolik i naši ljudi), pri čemu do izražaja dolazi ponajprije bavljenje samim slikarstvom i njegovim mogućnostima. U tom kontekstu treba promatrati i Babićevu pohvalu slikarstva Jerolima Mišea, u kojoj tvrdi da je Miše uspio “savladati formu bojom” te na taj način promovirati “čisto slikarstvo”.¹⁹

¹⁹ Ljubo Babić, “O našem izrazu. Uz slike Jerolima Mišea”, *Hrvatska revija* 3, 1929: 201.

Ljubo Babić,
Dalmatinski pejzaž,
1932., Moderna
galerija, Zagreb





Vladimir Becić, *Ribar*,
1932., Moderna
galerija, Zagreb

Jerolim Miše, *Mala
otočanka*, 1935.,
Moderna galerija,
Zagreb



Osim pronalaženja nacionalnog likovnog izraza u prirodi, Babić krajem 30-ih godina uvodi u svoje slikarstvo i folklorne motive. Umjetnikovo zanimanje za život na selu i bogatstvo narodnih nošnja svih hrvatskih krajeva svakako valja promatrati kao još jednu od mogućnosti afirmiranja nacionalne baštine u kontekstu odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta.

Za razliku od Babića, koji je kao glavni teoretičar Grupe trojice nastojao postaviti teorijske osnove i provesti ih u djelo, Vladimir Becić bio je svojevrtnim jamcem oslanjanja na Račićevo i Kraljevićevo slikarstvo. Kao pripadnik neformalnog Münchenskog kruga iz prvog desetljeća 20. stoljeća, Becić je i 30-ih godina samozatajno razlagao slikarske probleme čiji su temelji postavljeni još u razdoblju münchenskog školovanja i boravka u Parizu. Na ta iskustva, oslobodivši se geometrizacije forme vidljive u djelima iz trećeg desetljeća, umjetnik nadograđuje slobodniji rukopis te svjetliju i intenzivniju paletu. Zbroj tih elemenata daje Becićevu imanentnom realističkom pogledu na svijet posebnu važnost u kontekstu problematike čistog slikarstva.

Jerolim Miše u četvrtom desetljeću ostvaruje seriju kompozicijski uravnoteženih krajolika, a među mnoštvom portreta izdvajaju se oni s latentnom socijalnom notom i izraženom psihologizacijom. Posebno je važna njegova uloga u obrani temeljnih teorijskih postavki Grupe trojice: djelujući kao likovni kritičar žustro je i argumentirano branio umjetnički individualizam i zagovarao umjetnost oslobođenu svake ideologije.

Udruženje umjetnika Zemlja je, s druge strane, 1929. godine nastupilo s razrađenim ideološkim i radnim programom u kojemu se jasno ističe temeljni cilj: kroz kolektivno umjetničko djelovanje, popularizaciju umjetnosti i rad s ideološki slično orijentiranim skupinama uspostaviti nezavisnost likovnog

izraza. U manifestnom tekstu objavljenom uz prvu izložbu u zagrebačkom Salonu Ullrich ističe se ponajprije nužnost povezivanja umjetnosti i suvremenog života.²⁰ Želja je, dakle, bila približiti se širokim društvenim slojevima i na taj način suprotstaviti se slikarstvu namijenjenom isključivo građanstvu. Prema riječima slikara Krste Hegedušića, glavnog ideologa i autora teorijskih postavki “zemljaškog” programa, treba se ponajprije boriti “protiv larpurlartizma i švercovanja pariških likovnih kurseva”, doći do “konceptije koja bi odgovarala vremenu u kojem živimo i njegovim potrebama” i, naposljetku, ostvariti likovni izraz “koji uz simplifikaciju sredstava i forme ne odbacuje siže”.²¹ Ovaj će posljednji naputak Ljubo Babić posebno zamjeriti Hegedušiću, ističući da su slikari Zemlje “podcrtavali sadržaj, a manje oblik”, i da su do “našeg sadržaja” pokušali doći na “način primitivista”.²² Upravo će ustrajanje na usvajanju pojedinih načela likovnog primitivizma, ponajprije putem interesa za pučku umjetnost, kao i utjecajem djela Pietera Brueghela i Georgea Grosza, predstavljati osnovno formalno obilježje slikarstva Udruženja umjetnika Zemlja.

Članovi Zemlje bili su jake osobnosti,²³ s različitim umjetničkim putovima i izraženim vlastitim umjetničkim afinitetima, školovani u Zagrebu, Parizu, Pragu, ili, u slučaju slikara Đure Tiljka, Moskvi. Takva umjetnička grupacija stoga nije mogla biti homogena, pa “nije teško ustanoviti da su oni bili mnogo jedinstveniji u oblikovanju svoga društvenog ideala nego u definiranju svoga likovnog jezika”.²⁴ Općenito, čitavo njezino postojanje obilježeno je unutarnjim sukobima, istupanjima iz članstva i primanjima novih članova. Tako će, primjerice, slikar Leo Junek, s kojim je Krsto Hegedušić u Parizu razrađivao ideju u osnivanju Zemlje, već nakon prve izložbe odustati od suradnje. U njegovu opusu, pa i u onom dijelu koji je hrvatska

²⁰ O avangardnim obilježjima programa Zemlje vidi poglavlje u ovoj knjizi: *Refleksi povijesnih avangardi*.

²¹ Krsto Hegedušić, “Likovni život Zagreba”, *Književnik* 1, 1931: 40-41. Citirano prema: Ivanka Reberski, “Zemlja u riječi i vremenu”, *Život umjetnosti* 11/12, 1970: 38.

²² Babić (1943): 233.

²³ Članovi Zemlje tijekom šest godina njezina postojanja bili su slikari i grafičari Marijan Detoni, Ivan Generalić, Vinko Grdan, Krsto Hegedušić, Željko Hegedušić, Leo Junek, Edo Kovačević, Branka Kristijanović-Hegedušić, Omer Mujadžić, Oton Postružnik, Kamilo Ružička, Vilim Svečnjak, Ivan Tabaković, Đuro Tiljak, Ernest Tomašević, Kamilo Tompa i Fedor Vaić. U članstvu su bili i kipari Antun Augustinčić, Frano Kršinić i Vanja Radauš te arhitekti Lavoslav Horvat, Drago Ibler, Mladen Kaulzarić i Stjepan Planić. Još nekoliko slikara, kipara i arhitekata gostovalo je na izložbama Zemlje.

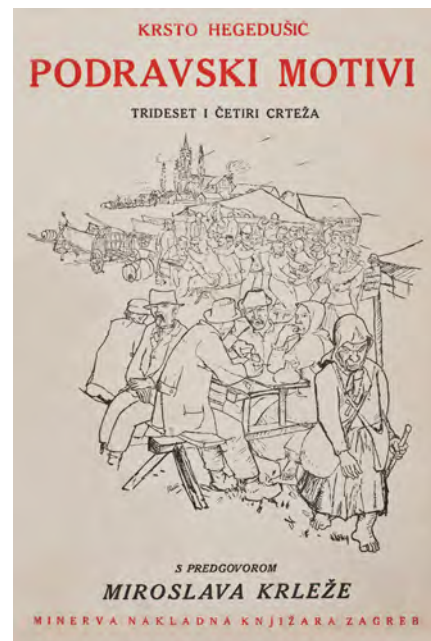
²⁴ Igor Zidić, “Slikarstvo, grafika, crtež”, u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971: 16.



Krsto Hegedušić,
*Proštenje u mom
selu, 1927.*, Moderna
galerija, Zagreb

povijest umjetnosti vezivala uz kritički realizam, vidljivo je da u prvom planu slikareva zanimanja stoji način predočavanja, a tek onda poruka. Kod Juneka, naime, nije bilo izraženih političkih interesa te jake kritičke i revolucionarne tenzije, kao ni želje za kolektivnim djelovanjem. Ideološka razilaženja došla su do izražaja posebice 1933. godine nakon *Predgovora Podravskim motivima* Krste Hegedušića koji je napisao književnik Miroslav Krleža, a u kojemu se afirmira otklon od stavova službene ljevice, tj. od zaključaka harkovskog kongresa. Tada će iz skupine istupiti slikari Oton Postružnik i Đuro Tiljak, te kipari Antun Augustinčić i Vanja Radauš. Ipak, unatoč umjetničkim i ideološkim previranjima te snažnom pritisku državnih represivnih struktura (Krstu Hegedušić bio je za vrijeme postojanja Zemlje nekoliko puta uhićen, samom Udruženju zabranjen je 1935. nastavak djelovanja) slikari Zemlje uspjeli su umijeti novu dimenziju na hrvatsku likovnu scenu, dodijelivši umjetničkom djelovanju posve određenu društvenu ulogu, a barem parcijalno, i ostvariti jedan od ciljeva: pojednostavljenom formom (izrazitom plošnošću i linearnošću), kao i kritikom društva, s motivima iz seoske i gradske svakodnevice, približiti umjetnost onim društvenim slojevima koji su u međuratnom razdoblju bili potpuno isključeni iz svakog oblika kulturnog života. Tako je, u želji za pronalaženjem autohtonog likovnog izraza, Krsto Hegedušić utemeljio seljačku slikarsku školu u Hlebinama u Podravini, na sjeveru Hrvatske. Godine 1930. počinje raditi sa slikarima-seljacima Ivanom Generalićem i Franjom Mrazom koji će izlagati svoja djela na izložbama Udruženja umjetnika Zemlja. Na taj je način započela afirmacija hrvatske naivne umjetnosti, čija središnja osobnost nakon Drugog svjetskog rata postaje upravo Ivan Generalić, Hegedušićev prvi učenik.

Krsto Hegedušić,
*Podravski motivi –
trideset i četiri crteža*,
naslovnica, 1933.





Tat

Krsto Hegedušić,
Tat (iz Podravskega
motiva), 1933.

S obzirom na to da je Zemlja nastojala sveobuhvatno odgovoriti na probleme tadašnje društvene situacije, zajedničkim prinosima slikara, kipara i arhitekata, predstavljane su tematske dionice pod nazivom *Kuća i život*, *Selo te Selo i grad*, a osim radova slikara seljaka izlagani su i radovi radnika i djece. Također, važan dio izložbenih prezentacija pojedinih tema bile su i dokumentarne fotografije. Grafički opusi članova Zemlje bili su, pak, kvalitativno i kvantitativno značajni – grafika i crtež postaju tako najvažniji medij društveno angažirane umjetnosti u tom vremenu.²⁵ I dok je sudjelovanje kipara u radu Zemlje bilo “više posljedica njihova društvenog i političkog opredjeljenja, nego što bi i kreativno značilo usmjerenost na određene socijalne sadržaje”,²⁶ posebno je zanimljiv odnos slikarstva i arhitekture unutar okvira zemljaškog programa.²⁷ Naime, arhitekti se, za razliku od slikara, ne odriču suvremenih europskih modernističkih uzora. Štoviše, oni ih nedvosmisleno prihvaćaju kao polazište svoga djelovanja. Arhitektura Zemlje tako posjeduje izrazite modernističke značajke, uz povezivanje s pojedinim lokalnim elementima. Stoga se možemo složiti s tvrdnjom da “Zemlja nije specifično obilježila arhitekturu, već je arhitektura specifično obilježila Zemlju: kao likovnu grupaciju u kojoj je misao o oblikovanju imala raspon od crteža do grada; koja je svojom strukturom odavala zahtjev za cjelovitim pristupom prostoru ljudskoga života”.²⁸

U kontekstu ideje o oblikovanju nezavisnog likovnog izraza može se zaključiti da je slikarstvo Zemlje deklarativno bilo orijentirano izrazito protueuropski. Ipak, ne smije se zaboraviti nekoliko činjenica. Prvo, većina njezinih članova obrazovala se u inozemstvu, u europskim kulturnim središtima. Zatim, jedan od uzora bilo je i djelo Georgea Grosza, koji je nedvojbeno modernistički obilježen. Također, umjetnici Zemlje nisu mogli

²⁵ Vidi: Mišela Blanuša, “Socijalna grafika u Jugoslaviji”, u: *Jedan vek grafike*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003: 31-39.

²⁶ Mladenka Šolman, “Kiparstvo”, u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971: 127.

²⁷ O odnosu slikarstva i arhitekture unutar Udruženja umjetnika Zemlja vidi: Božidar Gagro, “Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata”, *Život umjetnosti* 11/12, 1970: 25-32.

²⁸ Željka Čorak, “Arhitektura”, u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971: 151.

biti potpuno odvojeni i od tijekova lokalnih modernističkih strujanja. Osnovna načela likovnog primitivizma, kao i naivne umjetnosti, također su modernog i europskog porijekla. Stoga je Zemlja, iako protueuropski obilježena, “u svojoj ukupnosti i u svojoj biti evropski determinirana”.²⁹ Naposljetku, njihova težnja za nacionalnim likovnim izrazom, kao jedna od mogućnosti afirmacije nacionalnog identiteta, nije u umjetnosti međuratne Europe bila izolirana pojava.

Nakon policijske zabrane djelovanja Zemlje 1935. godine i rasformiranja Grupe trojice opća društvena i politička situacija uvjetovala je prevladavanje svih razlika umjetničke i ideološke prirode. To je dovelo do stvaranja Grupe hrvatskih umjetnika koja u nekoliko godina prije Drugog svjetskog rata postupno okuplja umjetnike obaju grupacija.³⁰ Rasprave i sukobi o “našem izrazu” utihnuli su (iako sama ideja nije nestala) pred potrebom ujedinjavanja dvaju važnih umjetničkih strujanja, predvođenih Babićem i Hegeđušićem, s ciljem homogenizacije hrvatskog umjetničkog stvaralaštva u vremenu koje je prethodilo raspadu međuratne Jugoslavije.

Kompleksna politička i ekonomska situacija te opće nezadovoljstvo državom u kojoj su bila ugrožena temeljna građanska prava (6. siječnja 1929. godine kralj ukida parlamentarni sustav i uvodi diktaturu), rezultirali su na umjetničkom planu okvirom unutar kojega se nacionalni identitet prezentirao kroz različite strategije umjetničkoga djelovanja. Pritom je težnja za definiranjem nacionalnog likovnog izraza (“našeg izraza”) bila središnjim zadatkom. Grupa trojice, orijentirana na čisto slikarstvo namijenjeno građanskom društvenom sloju, nacionalnu komponentu nastoji

²⁹ Gagro (1970): 26.

³⁰ Igor Zidić navodi tri odlučujuća čimbenika zbog kojih su od 1929. do 1939. “dva glavna odvjetka, dvije temeljne antiteze, hrvatskog slikarstva prevalila put od neuskladivih protivština do organizacionog jedinstva”. Prvi čimbenik je političke prirode, a to je potreba za širokim nacionalnim programima. Drugi je kohezijski utjecaj Miroslava Krleže, kao središnje osobnosti u hrvatskom kulturnom životu, a treći organizirani otpor velikom društvenom utjecaju kipara Ivana Meštrovića, čija je skupina Zagrebačkih likovnih umjetnika, osnovana 1934. godine, imala primat u dobivanju poslova koje su naručivale sve razine vlasti. Opširnije u: Zidić, “Slikari čistog oka...” (1971): 41-44.

pronaći ponajprije u krajoliku, identificirajući prostor s ljudima koji u njemu žive. Udruženje umjetnika Zemlja, približivši se s oblikovne i motivske strane najširim i najugroženijim slojevima društva (seljacima i radnicima), željela je ostvariti nezavisnost likovnog izraza odbacujući modernističke postavke samostalnosti umjetničkog stvaralaštva. Stoga je pojava koncepta nacionalnog likovnog izraza u djelovanju dviju najvažnijih hrvatskih umjetničkih grupacija u prvoj polovici četvrtog desetljeća, kao najizraženija manifestacija veze umjetnosti i nacionalnog identiteta, snažno obilježila hrvatsku međuratnu umjetničku svakodnevicu, stavivši u središte zanimanja načine na koje umjetnost spoznaje specifičnosti nacionalnog, društvenog i kulturnog okvira vlastita djelovanja.

II.

**Mogućnosti
i granice.**

**Modernizam
druge polovice
20. stoljeća**

Ljiljana Kolečnik

Hrvatska
poslijeratna
umjetnost
– konflikti i
kontroverze

Hrvatska moderna umjetnost druge polovice 20. stoljeća ili - preciznije - likovna produkcija nastala na hrvatskoj likovnoj sceni između 1950. i sredine 70-ih godina, obuhvaća primjere figurativnog, umjereno modernističkog slikarstva i skulpture, egzistencijalistički realizam, geometrijsku i gestualnu apstrakciju, apstraktnu skulpturu, neoavangardne oblike umjetničkih praksi u rasponu od fluxusa, Novoga realizma, neo-konstruktivizma i eksperimenata s kompjuterski podržanim vizualnim istraživanjima, do prvih manifestacija konceptualne umjetnosti. Riječ je, dakle o likovnim fenomenima koje, u identičnom kronološkom nizu, susrećemo i na međunarodnoj likovnoj sceni toga vremena. Budući da je riječ o korpusu nastalom u razdoblju samoupravnoga socijalizma, u suvremenim se interpretacijama određene lokalne specifičnosti poslijeratne kulturne proizvodnje opravdano interpretiraju u suodnosu s unutarnjom dinamikom novoga društvenoga poretka. Valja, međutim, naglasiti kako je takav tip suodonosa vrlo teško identificirati i uvjerljivo argumentirati na razini formalnih obilježja same likovne proizvodnje – s izuzetkom grupe EXAT 51, čija se oblikovna praksa svojim projektivnim karakterom

usko isprepleće s projektivnim karakterom eksperimentalnog socijalno-političkog projekta samoupravnog socijalizma. Potvrdu suodnosa političke/ideološke i kulturne sfere u jugoslavenskome poslijeratnom društvu prije ćemo pronaći na razini institucionalne organizacije kulturne proizvodnje, u odrednicama kulturne politike koja nalaže uvažavanje lokalnih tradicija i kulturnih specifičnosti ili u pragmatičnom privajanju političke simbolike modernističke apstrakcije etablirane već krajem 50-ih godina na poziciji istinske nositeljice “misionarskih ideja ‘demokratskog socijalizma’”.¹

Razmjerno velik broj recentnih prikaza poslijeratne umjetnosti pokazuje jasnu intenciju da se formalna i poetička obilježja većega dijela poslijeratne umjetnosti visokoga modernizma uokvire i objasne utjecajem ideologije, te da se s takvih polazišta a bez osobito uvjerljivih dokaza u samoj likovnoj građi – ukaže na neizbježne značenjske razlike između jugoslavenske umjetnosti 50-ih i 60-ih godina i istovremene likovne produkcije u drugim europskim sredinama. Pritom se zanemaruje postojanje bitnih razlika u međuratnim iskustvima modernizma, odnosno činjenica da se putanje uspostave kontinuiteta između predratne i poratne umjetnosti – drukčije u svakoj jugoslavenskoj sredini – manifestiraju i različitim poetičkim izborima, koji presudno utječu na konfiguraciju poslijeratne likovne proizvodnje u nacionalnim sastavnicama bivše države. Budući da spomenute razlike nije moguće jednostavno dokinuti, proliferacija termina kao što su “socijalistički” ili “trezveni” modernizam, kao i preupotreba otprije poznate oznake “socijalističkog estetizma”, usko vezana uz takva razmatranja, svojevrsni je pokušaj neutralizacije tih različitosti, a u korist što uvjerljivije, “elegantnije” i poetički homogene slike jugoslavenske poslijeratne umjetnosti (štogod

¹ Vidi u: Lidija Merenik, *Ideološki modeli. Srpsko slikarstvo 1945.-1968.*, Beopolis: Beograd, 2001.: 57.

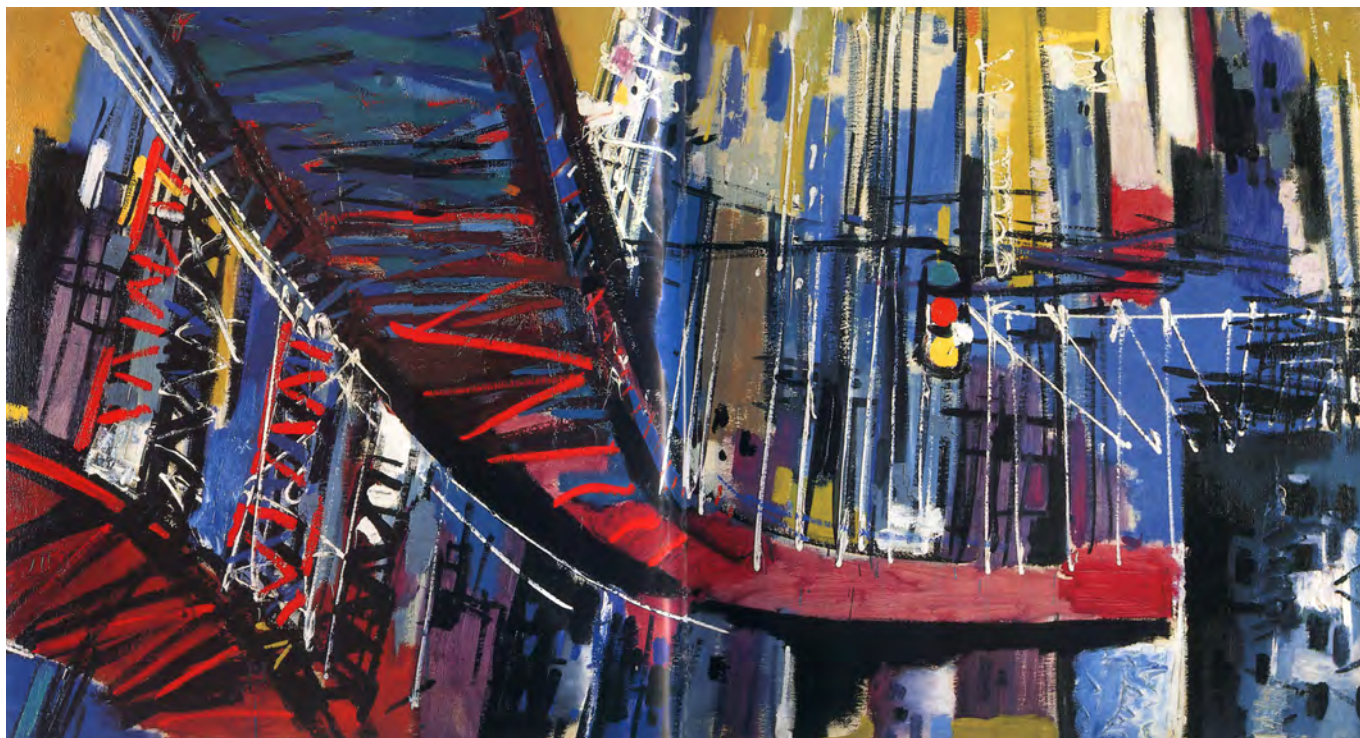


Ferdinand Kulmer,
Ružičasta kuća, 1953.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb



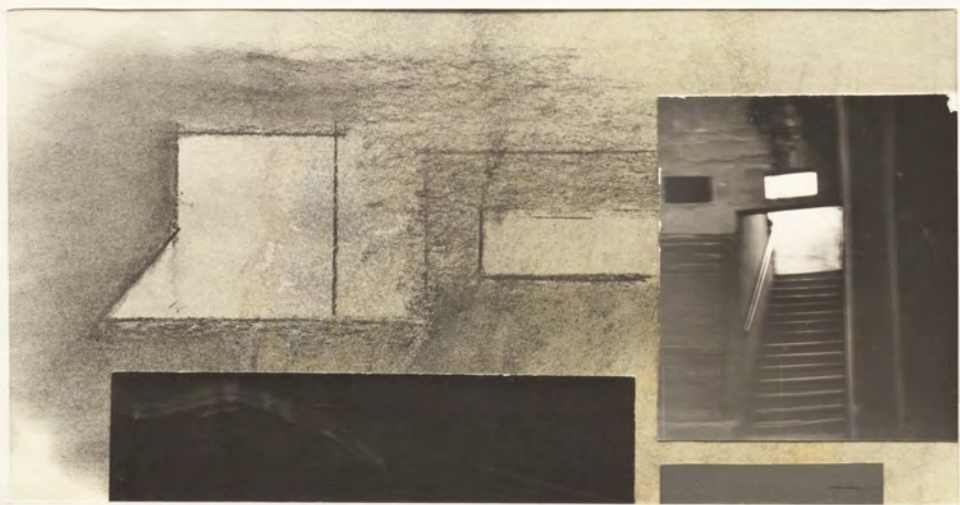
potonji termin, ustvari, značio). Modernistička gestualna apstrakcija obuhvaćena navedenim pojmovima, iz te se perspektive ukazuje kao neka vrst “iskrivljenog ogledala” europskoga *mainstreama*, koje isprva pitomo, a potom pukom inercijom akademske manire, odražava uljepšanu sliku društvenoga poretka. Njezin dihotomijski par čine avangardne i neo-avangardne likovne pojave istoga razdoblja, pozicionirane, kao što sam pojam nalaže, u polje izvan i preko lokalnih granica, pa čak i onda kada se neposredni učinak njihova djelovanja može identificirati samo u lokalnom kontekstu. Ono što ostaje izvan okvira takve slike zbivanja jest suštinski važno pitanje sinergije poetičkih izbora, receptivnih mogućnosti i oblikovnih tradicija lokalne sredine, koja je – prema našem mišljenju – jedan od ključnih elemenata u razumijevanju razloga zbog kojih neke likovne pojave, poput neo-konstruktivizma ili “radikalnog” enformela, osim u Zagrebu, ne susrećemo u drugim jugoslavenskim kulturnim centrima, kao što ni određen broj umjetničkih fenomena značajnih za razumijevanje srpske ili slovenske umjetnosti neće naći plodno tlo na hrvatskoj likovnoj sceni. Razloge lokalnih specifičnosti treba potražiti upravo u već spomenutoj sinergiji različitih sastavnica svijeta umjetnosti, navika gledanja i načina vrednovanja, što određuju mjeru vitalnosti i dinamike svake umjetničke scene. U slučaju hrvatske umjetnosti središnju poziciju u tom smislu zauzima stalna i visoka napetost između gestualne apstrakcije i neo-konstruktivističkog zalaganja za radikalnu transformaciju cjelovitog polja vizualne kulture, što ćemo je naći u pozadini, kako pojave neo-avangardnih umjetničkih praksi s kraja 50-ih i početka 60-ih godina (Gorgona, Tomislav Gotovac, NT), tako i izrazito kritičkog stava prve generacije konceptualnih umjetnika prema institucionalnoj organizaciji svijeta umjetnosti,

Ivan Picelj,
Kompozicija XL-I,
1952.-1956.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb



Edo Murtić,
Highway, 1952.,
Moderna galerija,
Zagreb

Josip Vaništa,
*Skica za Laternu
magicu*, 1954.,
Muzej moderne
i suvremene
umjetnosti, Rijeka





prema samoj ideji historijskog kontinuiteta i – posebice – prema modernističkom sustavu vrijednosti. Želimo li, dakle, što preciznije objasniti prirodu likovnih fenomena poslijeratnih desetljeća, potrebno je uzeti u obzir cjelinu zbivanja na likovnoj sceni neke sredine, razmotriti njihovu korelaciju prema različitim (teorijskim i praktičnim) aspektima regionalne/europske/svjetske likovne proizvodnje, pa temeljem takve vrste analiza identificirati njezine domete i probleme.

Objektivan prikaz poslijeratnoga modernizma nalaže, dakle, kritičku distancu prema svim binarnim strukturama ugrađenim u povijesnoumjetničke pripovijesti o umjetnosti druge polovine

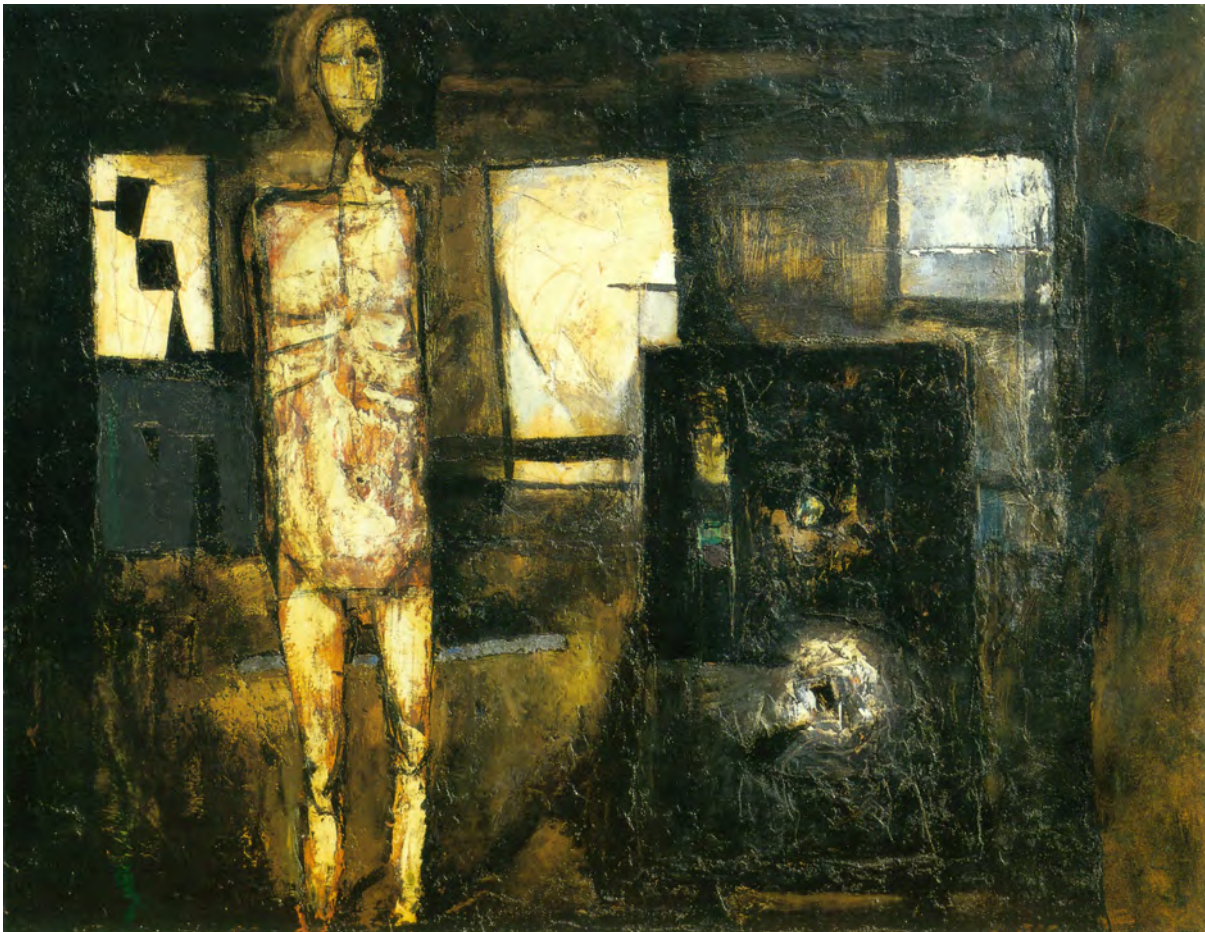
Radoslav Putar s Gamalom Abdel Naserom na otvorenju I. Mediteranskoga biennala u Aleksandriji, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb – Arhiv Putar

20. stoljeća. Iako su takve projekcije u posljednjih desetak godina podvrgnute snažnoj i opravdanoj kritici, domaća, ali i europska povijest umjetnosti još uvijek pokazuje zamjetan otpor prema kompleksnijem razmatranju određenih likovnih pojava i usvajanju stajališta izmaknutih refleksima političke situacije prošloga stoljeća. Primjer takve vrste otpora na europskoj razini jest odbojnost prema tezi o soc-realizmu kao ravnopravnoj sastavnici planetarne kulture 50-ih godina. Posljedica je niz studija koje se bave fenomenom soc-realizma, pa i onih recentnih, svedenih ili na ne osobito uspjele pokušaje teorijskih objašnjenja ili na klišeiziranu analizu vizualne kulture SSSR-a temeljem odavno poznatih, paradigmatskih primjera “ekscesivnog realizma”. Uz nešto složeniji pristup, oslobođen (ideoloških) predrasuda, mogao bi se, međutim, pronaći niz djela, koja – iako pripadaju oficijelnoj produkciji sovjetske umjetnosti – zaslužuju puno složenije analize i puno šire polje kulturnih silnica unutar kojega bi se očitao njihovo značenje. Osim toga – na ravni teorijske elaboracije društvene uloge umjetnosti – upravo je soc-realizam ono područje poslijeratne likovne proizvodnje unutar kojeg se uočavaju nesumnjive sličnosti između dvaju velikih ideoloških sustava druge polovine 20. stoljeća, pa već i zbog te činjenice zaslužuje posve drukčiji tip pozornosti.

U dosadašnjim proučavanjima, težište se uglavnom stavljalo na njegovu ideološko-propagandnu funkciju, pa su nastojanja da se ukaže na prisutnost soc-realizma u širem kontekstu europske (Francuska, Italija) i svjetske umjetnosti (Latinska Amerika) 50-ih godina – razmjerno rijetka. Mogući razlog jest i raznolikost formalnih rješenja što ih susrećemo unutar takvoga tipa socijalno angažirane umjetnosti izvan Istočnoga bloka, o čemu dijelom svjedoči i skromna baština soc-realizma

Ljubo Ivančić,
Figura u interieuru,
1957., Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

u povijesti hrvatske umjetnost, čija je interpretacija vrlo složen i zahtjevan zadatak. Ponajprije zbog toga što moramo imati na umu činjenicu da u trenutku njegova oficijelnog nametanja, domaća sredina već raspolaže prilično jasnim pojmom i praksom društveno angažirane umjetnosti podjednako vezane uz djelatnost Udruženja likovnih umjetnika Zemlja i likovnu produkciju tijekom (?) Drugog svjetskog rata. Veliki broj hrvatskih umjetnika je, priključivši se NOB-i, prihvatio socijalnu funkcionalizaciju vlastitoga rada kao nužnost historijskoga trenutka, pružajući potporu prosvjetiteljskim naporima





KPJ-e i njezinu nastojanju da najširim društvenim slojevima objasni razloge i ciljeve antifašističke borbe. No ta ratna umjetnička produkcija, bilo da je riječ o djelima namijenjenim najširoj, slučajnoj publici ili ostvarenjima intimnijeg karaktera, prijanja uz niz različitih formalnih i poetičkih kodova – od realizma, preko ekspresionizma do nadrealizma - posve stranih sovjetskoj umjetničkoj praksi. Stilska heterogenost i izostanak bilo kakvog, unaprijed definiranog oblikovnog programa nije, međutim, umanjio njezinu socijalnu (ideološku) funkcionalnost. Prilagođavajući se receptivnim mogućnostima zajednice i potrebama Revolucije, angažirana umjetnost toga

Gorgona, 1965.,
Fototeka Instituta za
povijest umjetnosti,
Zagreb – Fotoarhiv
Branko Balić

razdoblja razvila je fleksibilne, vlastite komunikacijske modele i vrlo uvjerljivo obavila svoju historijsku zadaću. Uvođenje soc-realizma značio je izravnu degradaciju njezinog prinosa Revoluciji, ali i degradaciju autentičnosti Revolucije same. Ne mireći se s takvim stanjem stvari, većina umjetnika nastavila je, stoga, i nakon oslobođenja koristiti ista izražajna sredstva i iste modele reprezentacije, pa se proizvođenje te ideološko-oblikovne paradigme u dominantan likovni izraz jugoslavenskog socijalističkog društva odvijalo uz niz problema i uz gotovo potpuno zamiranje likovne proizvodnje – osim u segmentima iza kojih su stajali službeni nalozi ili egzistencijalna potreba očuvanja članstva u strukovnim udruženjima. Moglo bi se čak ustvrditi kako su likovno kritičarski diskurs uokviren ideološkim postavkama harkovskoga Kongresa i nova institucionalna organizacija svijeta umjetnosti, jedini proizvodi toga razdoblja u polju hrvatske vizualne kulture i umjetnosti doista bliski onovremenoj sovjetskoj praksi. S izuzetkom monumentalnog kiparstva i reprezentativne portretne skulpture ograničene voljom naručitelja, većina umjetnika se – u nedostatku informacija i kontakata s međunarodnom likovnom scenom – vratila likovnim problemima međuratnog razdoblja. Svoje stvarne interese prikrivat će deklarativnim prihvaćanjem oblikovnih uzusa soc-realizma, a razrješenje spomenutih likovnih problema potražiti u diskretnom ispitivanju izražajnih mogućnosti određenog likovnog elementa unutar sporednih segmenata svojih umjetničkih djela. Identičnu strategiju susrest ćemo u tome razdoblju i u ostalim jugoslavenskim sredinama. Činjenica je, međutm, da svaka od njih reagira na nametanje soc-realističke doktrine na osoben način, što u konačnici rezultira bitnim razlikama u dubini i duljini njegova utjecaja na lokalnu likovnu scenu.

Tomislav Gotovac,
Bez naslova (Ilirija), 1963.,
Zbirka Sarah Gotovac,
Zagreb



Vjenceslav Richter,
Reljefometar, 1967.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb



Naslovnica časopisa
bit international,
Arhiv MSU, Zagreb

No “poetika” soc-realizma i ideološka instrumentalizacija umjetnosti nisu fenomeni isključivo vezani uz kulturnu politiku i političku praksu socijalističkih zemalja. Fenomen političke instrumentalizacije umjetnosti nalazimo i u zemljama Slobodnoga svijeta, o čemu svjedoče brojne analize političkih aspekata globalne ekspanzije američke kulture i američkih kulturnih vrijednosti u ranom poslijeratnom razdoblju.² Rasprave u polju suvremene teorije i historiografije kulture pokazuju, uostalom, kako su sličnosti između dva dominantna svijeta industrijske modernosti – onog liberalno-demokratskog i onog socijalističkog – puno veće nego što se na prvi pogled čini. Temeljnu poveznicu zapadnoeuropskog liberalnog kapitalizma i “historijskog eksperiment socijalizma, duboko ukorijenjenog u modernizirajuću tradiciju Zapada”, Susan Buck-Morss tako vidi u “nasilnoj zloupotrebi državne vlasti“, koja je gotovo tehničke naravi i zasigurno manje važna od “zajedničkog utopijskog uvjerenja da suverenitet masa, zajedno s masovnom proizvodnjom, može dovesti do socijalne harmonije”.³ Izlazeći iz rata kao pobjednice, obje velesile ulaze u razdoblje ubrzane industrijalizacije i naglog ekonomskog rasta, doduše ne s istih početnih pozicija, s nejednako upotrebljivim prirodnim resursima i s različitim razumijevanjem pojma teritorijalne ekspanzije. Motivirane svojom ulogom u ratnim zbivanjima što će ih profilirati kao planetarna središta moći, obje tragaju za odgovarajućom formulacijom svoga “povijesnog poslanja”. Okruženo retorikom konačnog rješenja svih historijskih dilema, to se “poslanje” u slučaju SAD-a artikulira zauzimanjem čelne pozicije među zemljama Slobodnoga svijeta, a nasuprot SSSR-a i njegovoj središnjoj ulozi u razvoju socijalizma. Rezultat takvog (re)pozicioniranja velesila globalna je blokovska podjela uokvirena političkim diskursom prepunim netrpeljivosti i

- ² O tom problemu vidi: Paul Wood, Francis Frascina, Johnatan Harris i Charles Harrison *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, New Haven: Yale University Press, 1993.; Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945–1964*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.; Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism*, New Haven: Yale University Press, 1996.; Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press, 1998. [1985.]; Nancy Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940–1960*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.; Paul Wood (ur.), *Varieties of Modernism*, New Haven: Yale University Press, 2004.; te posebno tekst R. Burstowa, "Western european modernism in the service of American cold-war liberalism: Unveiling a 'Monument to Democracy'", u: Ljiljana Kolešnik (ur.), *Nineteen-Fifties: Art and Ideology in a Divided Europe /Conference Proceedings/*, Zagreb: DPUH, 2004.
- ³ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.: xii-xiii.



Ivan Kožarić,
Sjedeća figura, 1954.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb



otvorenog neprijateljstva. Koliko god bila udaljena ideološka polazišta tih dvaju svjetova, u području kulture i duhovnosti povezuje ih zajedničko inzistiranje na razvoju prirodnih znanosti, podupiranje pozitivističkog pristupa u humanistici, identičan konzervativan umjetnički ukus (sklonost antici i renesansi) te vrlo slična percepcija socijalne uloge umjetnosti, koja objašnjava – u slučaju SSSR-a otvorenu, a SAD-a prikrivenu – upotrebu umjetnosti u “više” (političke i ideološke) svrhe.

Bipolarna projekcija političke stvarnosti, razvijena tijekom 50-ih godina i duboko usađena u javni diskurs obiju velesila, snažno je utjecala na znanost i sva područja kulturne proizvodnje. Zahvaljujući njoj, zapadnoeuropska povijest umjetnosti pristupat će likovnoj produkciji nastaloj iza “željezne zavjese” s “ograničenom moralnom jasnoćom”.⁴ Školski primjeri takve sužene moralne perspektive brojne su generalizacije u prikazima kulturnih politika sovjetskog i svih ostalih socijalističkih režima, ali i jednostavno nepristajanje na činjenicu da su mnogi umjetnici izvan granica Istočnoga bloka (francuski, talijanski, hrvatski) iskreno i strastveno vjerovali u utopijski projekt socijalizma, a načini na koji se takav ideološki (i etički) izbor očitovao u njihovom radu vrlo su složeni. Svaka prosudba, koja u tom smislu kreće s naglašeno moralizatorskog stajališta, u opasnosti je da prenaglasí važnost izvanumjetničkih okolnosti i izvanumjetničkih sadržaja (dakle, da učini isto ono na čemu inzistira doktrina soc-realizma) previđajući – kao što je to slučaj i s većinom recentnih prikaza povijesti europske umjetnosti – vizualne i materijalne odlike umjetničkih djela što nam, unatoč ideološkoj poziciji njihovih autora, dopuštaju da ih označimo i interpretiramo kao moderna.

Posve je jasno da i u 50-im godinama postoje određene razlike u razumijevanju modernosti, neovisne o ideološkom

⁴ Ibidem., xiv.

Dušan Džamonja, Maketa prijedloga spomenika za spomen park u Dachau, 1959., arhiv F. Džamonje, Zagreb

predikatu društvenog uređenja određene sredine. Događaji u širem kulturnom i društveno-političkom kontekstu (prekid veza FNRJ-e i SSSR-a 1948., početak liberalizacije kulturne proizvodnje u dijelu zemalja Istočnog bloka nakon 1956. godine, pozicija KP-e na političkoj sceni Italije i Francuske između 1947. i 1953. godine i utjecaj ljevice na kulturnu produkciju tih sredina, opći otpor prema amerikanizaciji europske kulture početkom 50-ih godina i još ofenzivnija kulturna politika Amerike prema Europi) zasigurno utječu na značenja što ih lokalne zajednice pripisuju pojmovima modernizma i modernosti. No unatoč činjenici da oba podrazumijevaju i složen odnos prema nacionalnoj, kao i prema europskoj tradiciji moderne umjetnosti, u poraću se ipak ne može govoriti o različitim tipovima modernosti/modernizma u onom smislu u kojem je to moguće (neizbježno) kad je riječ o umjetnosti međuratnoga razdoblja. Međuratno razdoblje obilježeno je, naime, procesom prijelaza modernističke paradigme “s margine socijalne pažnje u središte kulturne ekonomije”,⁵ a njegovu dinamiku i prirodu lokalnih iskustava modernosti određuju receptivne mogućnosti i kulturno-historijske okolnosti uspona mlade građanske klase. Razlike u dinamici toga prijelaza često su vrlo velike, o čemu svjedoči i poetička konfiguracija nacionalnih likovnih scena na kojima se susreću – ili s kojih izostaju – oni likovni fenomeni što se nalaze u korelaciji s mjerom modernosti određene sredine.

U poraću situacija je znatno drugačija. Bez obzira na nesumnjive razlike između europskog/američkog i sovjetskog odnosa prema idealima modernosti i modernizma,⁶ konfiguracija značenjskog polja navedenih pojmova utemeljena je s obje strane “željezne zavjese” na idejama progresa i tehnološkoga napretka. S obzirom da one uokviruju cjelokupno polje političkih, ekonomskih i društvenih odnosa, poetički modaliteti europske

⁵ Harrison i Wood (1993.), 235.

⁶ "Unutarnja" raznolikost moderne umjetnosti druge polovine 20. stoljeća daje za pravo autorima koji u vezi s njom govore o "vrstama modernizma" misleći pritom na načine i oblike materijalizacije programskih, estetskih, ontoloških i (u užem smislu) ideoloških ciljeve paradigmatičkih likovnih fenomena toga razdoblja, a ne na njihove lokalne varijante. Vidi u: P. Wood (ur.), *Varieties of Modernism*, New Haven: Yale University Press, 2004.

Vojin Bakić, Spomenik pobjedi naroda Slavonije, 1961.-1968., (fotografija Tošo Dabac) uništeno u veljači 1992.



umjetnosti 50-ih godina znatno se razlikuju od onih iz prve polovine 20. stoljeća. Ritam događanja više ne određuje avangarda, nego procesi kanonizacije njezinih predratnih iskustava unutar univerzalističke, hegemonijske koncepcije visokoga modernizma. Njegovo ishodište je osjećaj duboke egzistencijalne tjeskobe, proizveden bezuspješnim nastojanjem da se istovremeno izađe na kraj s nepojmljivim užasima rata i psihozama straha od ponovnog – ovaj put nuklearnog – sukoba, kao i neizbježna promjena percepcije niza socijalnih mehanizama i socijalnih vrijednosti međuratnoga razdoblja.⁷ Temeljem istih, recentnih povijesnih iskustava koja motiviraju te promjene, bit će odbačena i avangardna, idealistička projekcija kolektiva, a u ime heroizma individualne stvaralačke geste i povratka na koncepciju umjetnosti kao autonomnog područja stvarnosti unutar kojeg se, oslobađanjem duboko nesvjesnih aspekata ljudske psihe, odvija svakodnevno suočavanje umjetnika s inače “neopisivim”, mučnim aspektima ljudske egzistencije. Poetika (“ideologija”) tog i takvoga visokoga modernizma, oblikovana ponajprije radom likovne kritike, svoju će formalnu artikulaciju pronaći u putanji oslobođene umjetničke geste i uranjanju u čistu materijalnost slikarskog medija. Pojavivši se gotovo istovremeno na američkoj i europskoj/francuskoj likovnoj sceni, formalno (oblikovno) slični, a značenjski (ontološki) bitno različiti, likovni fenomeni iz kruga gestualne, ekspresivne apstrakcije već sredinom desetljeća dobit će oznaku istinskog, autentičnog izraza modernosti poslijeratnog svijeta. U kontekstu domaće likovne scene, uspon takvoga tipa likovnoga izraza – između 1956. i 1960. godine – usporedan je slabljenju općeg revolucionarnog naboja, kao i radikalnim promjenama u samom pojmu kolektiviteta definiranom u ranim poslijeratnim godinama i ugrađenom u racionalnu, neo-konstruktivističku

⁷ Harrison i Wood (1993.), 550.

viziju modernosti na kojoj će hrvatska umjetnost utemeljiti svoj potpuni prekid s doktrinom soc-realizma. No sveobuhvatni, eksperimentalni program “humanizacije” i radikalne transformacije “čovjekova plastičkoga okruženja” grupe EXAT 51, koji je odigrao (stvarnu i simboličku) ulogu prijelomnice u povijest hrvatske poslijeratne umjetnosti, kao da je tim činom u najvećoj mjeri i realiziran. Iako je izlaganjem njezine geometrijske apstrakcije otklonjena i posljednja sumnja u mogućí povratak političkog diktata, stvarni interes EXAT-a od početka se nalazi s onu stranu bilo kojega, pojedinačnoga umjetničkoga medija. Zato bi – mimo svih političkih konotacija – njezino slikarstvo trebalo prije svega shvatiti kao uputnicu na racionalizam kojim se kanilo pristupiti rješavanju konkretnih, oblikovnih problema i definiranju novih metoda rada u cjelovitom polju vizualne kulture jugoslavenskog socijalističkog društva. S obzira na odlučnost kojom se pristupa tome projektu, sukob s nositeljima drukčijih ideja i drukčijih vizija modernosti bio je stoga neizbježan i – kad je riječ o gestualnoj apstrakciji – unaprijed izgubljen.

Proizvođenju modernističke, gestualne apstrakcije u dominantni likovni izraz Slobodnog svijeta zasigurno je doprinijela i njezina politička funkcionalnost, uočena već početkom 50-ih godina. Naime, zahvaljujući radu likovne kritike,⁸ sinkroniziranom djelovanju kulturnih (MOMA, ICA) i državnih institucija (CIA), kao i razrađenoj strategiji promocije kulturnih i socijalnih vrijednosti američkog društva, visoki modernizam (posebice apstraktni ekspresionizam kao primjer ostvarenja njegovih temeljnih “poetičkih” polazišta) opisan je kao svojevrsna metafora ljudske slobode i podignut na razinu temeljne oznake liberalizma pripadajuće mu političke (ideološke) opcije. Pritom se, naravno, nije naglasilo kako se sloboda na

⁸ O problemima modernističke estetike i teorije likovnih umjetnosti, te o procesu ukorjenjivanja ideologije visokog modernizma u kontekst američke kulture vidi u: M. Leja (1996.); Guilbaut (1992.) i (1995.); te Wood, Frascina, Harris i Harrison (1993.).

kojoj ideologija visokog modernizma tako ustrajno inzistira, odnosi prije svega na izbor unutar područja same umjetnosti “nekontaminirane” socijalnim sadržajima i “spoznajama socijalnih konflikata, političkih kriza te njima isprovociranih načina i oblika odgovora što ih može dati kultura”.⁹ Mogućnost naseljavanja autoreferentne, visoko-modernističke apstrakcije nesumnjivim ideološkim značenjima, učinila ju je već sredinom 50-ih godina jednim od ključnih elemenata hladnoratovske (kulturne) politike. Tako će u razdoblju “zatopljenja” nakon Staljinove smrti, pojedine socijalističke zemalje, poput Poljske, upotrijebiti upravo apstraktnu umjetnost kako bi naznačila svoju relativnu slobodu unutar Istočnoga bloka, dok će Jugoslavija promicanje visokoga modernizma u dominantni oblikovni kod jugoslavenske likovne scene, ponuditi kao važan dokaz/potvrdu demokratske prirode samoupravnoga socijalizma.

Iz današnje perspektive, brzina kojom je apstraktna umjetnost preplavila domaće galerije i muzeje, gotovo je začudna i u tom smislu usporedna identičnom procesu u ostalim zemljama zapadne i dijela istočne Europe. Već 1957. godine, na godišnjoj izložbi ULUH-a, količina izloženog apstraktnog slikarstva – u rasponu od široke geste lirske apstrakcije, preko brojnih, izrazito individualiziranih inačica pikturalnog enformela, do radikalizma oblikovnih procedura njegove materiloške varijante – daleko je nadmašila sve ostale tipove likovnog izraza.¹⁰ Njegovom ekspanzijom do kraja desetljeća, poetička heteroglisija sredine 50-ih godina postala je stvar prošlosti. Umjereno modernistički, figurativni i polu-apstraktni tipovi umjetničke prakse raspršili su se po rubovima *mainstreama*, a racionalističko, neo-konstruktivističko krilo domaće likovne scene, što je još uvijek djelovalo prema programskim principima definiranim početkom desetljeća, protezanjem duž čitavoga

⁹ Vidi u: Harrison i Wood (1993.), 237.

¹⁰ Radoslav Putar, *Četrnaesti put*. ULUH-ova majska izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, Narodni list XIII/3677, Zagreb, 5.05.1957.: 4.

polja vizualne kulture izgubilo je svoju unutarnju koherentost i više se nije jasno razaznavalo kao stvarni, pouzdani nositelj drugačije vizije modernosti. Prihvaćena od strane umjetničkih institucija, centara političke moći, najšire publike i velikog dijela likovne kritike kao neka vrsta epitoma kolektivne predodžbe modernosti, visoko-modernistička apstrakcija nije naišla na otpor samo užega sloja tadašnje intelektualne i umjetničke elite. Primjedbe što iz njega dolaze odnose se ponajprije na apsolutizaciju i reifikaciju umjetničke geste, fetišizaciju slike/ slikarstva i inzistiranje na instituciji autonomne umjetnosti, te na hipertrofiju kriterija “estetskih vrijednosti”, koju generira novi, idiosinkratički i – u načelu – isprazan način govorenja o umjetnosti. Budući da neo-konstruktivisti – osim već poznatih stajališta o potrebi sinteze svih plastičkih umjetnosti i nužnosti njihova uskog povezivanja s društvenim potrebama i mogućnostima suvremene industrijske proizvodnje – do pojave Novih tendencija početkom 60-ih godina neće biti u mogućnosti ponuditi teorijski i tehnološki uvjerljiv projekt pozitivne transformacije umjetnosti, prva kritička intervencija u novonastalu situaciju doći će, posve neočekivano, iz kruga umjetnika i kulturnih profesionalaca naoko vrlo raznolikih, osobnih umjetničkih preferencija. Njihov odgovor na hiperprodukciju i akademizaciju modernističke apstrakcije artikulat će se u izravnoj korelaciji s poetikama (ideologijom) Fluxusa i Novoga realizma kao opredjeljenje za nove radne metode, upotrebu i iznalaženje novih umjetničkih medija, a kroz redefiniciju samoga pojma umjetnosti i – što je razvidno iz produkcije grupe Gorgona – reafirmaciju njezine filozofske, metafizičke dimenzije. Gorgona, međutim, neće ostati usamljena pojava. Početkom 60-ih njezinoj kritici hegemonijske koncepcije visokoga modernizma pridružiti će se – s ponešto

drukčijih stajališta – domaći sudionici Novih tendencija, kao i neovisni umjetnici poput Tomislava Gotovca i Josipa Stošića. Iako još prigušena, poetička heteroglosija ponovno će se vratiti na hrvatsku likovnu scenu, koja će tek krajem 60-ih i početkom 70-ih, prvim suradničkim projektima s umjetnicima iz drugih kulturnih središta, istinski prijeći tradicijom i politikom zacrtane granice prema ostalim jugoslavenskim i europskim sredinama.

Lada Kavurić

Grafički dizajn: modernizam ograničenjima unatoč

Godine koje su slijedile nakon Drugog svjetskog rata bile su za Hrvatsku, tada u sklopu Jugoslavije, u znaku obnove i izgradnje ratom porušene zemlje, koja će se odvijati u okviru društvenog uređenja prema političkom modelu preuzetom od Sovjetskog saveza.

Da bi zadovoljio primarne potrebe nove države, taj snažni obnoviteljski zamah, u početku prožet duhom kolektizma, pokrenut će industrijski razvitak, koji će relativno brzo postati prilika za inauguraciju dizajna u smislu suvremene, masovne serijske proizvodnje. Ona se počinje intenzivirati nakon 1948. godine, kad je Jugoslavija, a time i Hrvatska, napravila politički otklon od Sovjetskog saveza i počela se otvarati prema zapadnom svijetu.

Prevladavajuća ideologija socijalističkog realizma podržavana od dijela tadašnjeg intelektualnog potencijala, snažno je prožimala estetiku i kritiku toga vremena. Njena dominacija bit će okončana 1952. godine, umjetničkom i duhovnom obnovom čiji će početak označiti pojava grupe EXAT 51. Članovi te grupe, u prvom redu arhitekti, po svojoj će primarnoj vokaciji bavljena oblikovanjem i osmišljavanjem prostora pokrenuti zamašnjak razvoja dizajna i uvelike doprinjeti postupnom formiranju stava

o dizajnu kao nužnosti suvremene proizvodnje. Zbog izvjesne kompatibilnosti s konceptom državnog, planskog gospodarstva proizašlog iz političke doktrine socijalnog i humanog poretka čiji je *spiritus movens* bila “borba za radnog čovjeka”, dizajn je dobio priliku inkorporacije u proces industrijske proizvodnje.

Tih, ranih 50-ih godina o industrijskom oblikovanju mnogo se govorilo i pisalo, mnoge su se teorijske misli nastojale ugraditi u edukacijske i proizvodne procese.

O tome svjedoči Akademija za primijenjenu umjetnost, osnovana u Zagrebu 1949. godine (nažalost, iz političkih razloga prestala s radom 1954. godine), koja je svoj nastavni program temeljila na tradiciji Bauhauusa, pridajući posebnu važnost praktičnoj nastavi u radionicama i povezanosti s industrijom. Osim nje, zapaženo je bilo i djelovanje Sekcije za industrijsko oblikovanje, osnovane pri Udruženju likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske.

Rezultati nisu izostali, pogotovo oni vezani za pojedine gospodarske grane – proizvodnju namještaja, električnih aparata (bijeće tehnike), tekstila, stakla, keramike – kojima se promovirala kultura stanovanja i kultura življenja. Prvi Zagrebački trijenale, izložba koja je prezentirala dostignuća na tom području, održan 1955. godine, bio je izložbeni događaj sezone. Zamišljen kao ciklička prezentacija rezultata “trebao je odigrati ulogu regulatora likovnog kretanja naše industrijske proizvodnje”:¹

Razvoj grafičkog dizajna, slijedio je produkt dizajn. Manje složen u procesu realizacije, grafički dizajn ostvarivao je veću razinu kvalitete i širu afirmaciju kroz suradnju dizajnera s institucijama koje su stimulirale različite vidove kulture i umjetnosti ili su se njima profesionalno bavile. Upravo neki od tih autora bili su inicijatori radikalnih promjena i nosioci

¹ Vjenceslav Richter, “Likovni regulator industrijske proizvodnje”, *Čovjek i prostor* 86, 1959: 1.

novog duha modernizma u vizualnim komunikacijama, pa je bilo prirodno da grafičko oblikovanje vezano za institucije i udruženja s kojima su usko surađivali nosi takova obilježja.

Grafički dizajn vezan za gospodarstvo nastajao je (“proizvodio se”) u državnim poduzećima specijaliziranim za reklamu i propagandu. Jedno od najvećih bio je *Oglasni zavod Hrvatske* (OZEHA), osnovan 1945. godine, u kojem su radili mnogi umjetnici udovoljavajući zahtjevima tadašnje politike i gospodarstva, kulture i sporta.

Od godine 1950., kad su se počela osnivati strukovna udruženja, većina zaposlenih umjetnika prelazi u slobodnu profesiju, a s OZEHA-om nastavljaju suradnju preko narudžbi što su ih dobivali posredstvom Zavoda. Bilo je to vrijeme bogate grafičke produkcije, velike po masovnosti, prosječne po inventivnosti. To novo društveno političko ustrojstvo, s pokrenutim gospodarstvom i mladom industrijskom proizvodnjom, trebalo je, i imalo, podršku masovnih medija.

Dva su imena koja se izdižu visoko iznad spomenutog prosjeka i zauzimaju posebno mjesto u povijesti oblikovanja vizualnih komunikacija u Hrvatskoj – Ivan Picelj i Milan Vulpe. Stoga ćemo u našem prikazu staviti naglasak na rano razdoblje njihova rada. Radeći svaki na svoj način i u različitim područjima - Picelj u kulturi, a Vulpe u gospodarstvu - surađivali su s različitim naručiteljima, katkad i dijametralno suprotnih očekivanja, unijevši elemente modernizma i inovativnosti u svoje grafičke poruke. Iako u mnogočemu različiti, a u nekim segmentima međusobno neusporedivi, u tim ranim godinama oslobađanja hrvatske umjetničke scene od socrealističkog poimanja umjetničkog stvaranja, i jedan i drugi su afirmirali naš grafički dizajn, a svojom prisutnošću i priznanjima što su ih dobivali na međunarodnim izložbama izjednačili ga s europskim.

Ivan Picelj, slikar, grafičar i dizajner, rođen je u Okučanima 1924. godine, a umro 2011. u Zagrebu. Studirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, koju upisuje 1943. godine, a napušta tri godine kasnije ne završivši studij.

Umjetnik bauhausovske orijentacije, blizak umjetničkom konceptu ruske avangarde (El Lissitzky, Alexander Rodchenko) izgradio je svoju “umjetnost konstruktivnog pristupa”.² Član je glasovite umjetničke grupe EXAT 51 (“eksperimentalni atelier”), koju su, zajedno s njim, 1951. godine osnovali slikari Aleksandar Srnec, Vlado Kristl i Božidar Rašica (koji je bio i arhitekt) te arhitekti Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac i Vjenceslav Richter. Exatovci teže sintezi svih likovnih umjetnosti, dokidaju razliku između tzv. “čiste” i primijenjene umjetnosti, zalažu se za eksperimentalni karakter umjetničkog rada. Oni u to vrijeme jedini na prostoru tadašnje Jugoslavije javno zastupaju i afirmiraju apstraktnu umjetnost, nastojeći proučavanjem i analizom njezinih metoda i principa razviti i obogatiti područje vizualnih komunikacija. Manifest EXAT-a obznanjen je 7. prosinca 1951. godine, na godišnjem Plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske. Bio je to tada veoma radikalan i smion pothvat snažnoga odjeka i dalekosežnih posljedica po daljnji tijek hrvatske umjetnosti, pa prema tome i po razvoj dizajna u Hrvatskoj.

Exatovska načela i beskompromisno pristajanje uz temeljna stajališta apstrakcije biti će trajna obilježja Piceljeve umjetnosti. “Počeo je na principima reda i sređivanja. Od štafelajne slike, na kojoj se vršila pretvorba figuracije u geometrijsku apstrakciju i konstrukciju, prodro je i zadro na područje plakata i u široke oblasti grafičke opreme.”³

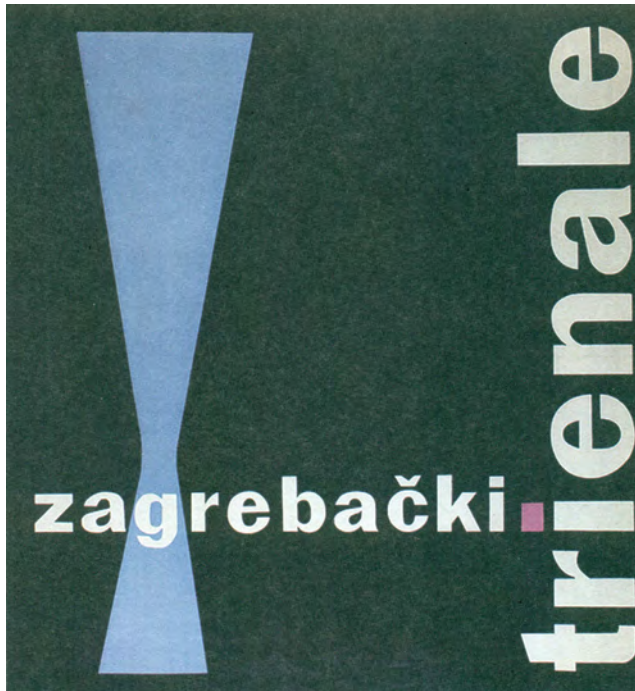
Za Staneta Bernika, uz Ješu Denegrija najboljega poznavatelja Piceljeva opusa, “seoba znakovlja i struktura iz

- ² Jerko Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb: Horetzky, 2000.
- ³ Zdenka Munk, *Ivan Picelj (slike, reljefi, plakati, grafička oprema)*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1962.

njegovih slika i grafika u štampane poruke, izrazita je odlika njegovog dizajniranja”.⁴ Elemente svoga slikarskog jezika Picelj je transformirao u dojmljiv vokabular dizajnerskih rješenja. Princip reda u strukturiranju plohe, u građenju njezinoga dvodimenzionalnog prostora, bilo u mediju slike, plakata, naslovne stranice knjige ili časopisa, provodi pažljivim odmjeravanjem međusobnih odnosa vizualnih podataka. Iako je u početku 50-ih godina radio prospekte, kataloge, zaštitne znakove i vizualne identitete za pojedine gospodarske kuće (*ELKA* – tvornica električnih kablova, *Munja* – tvornica akumulatora, *OLT* – Osječka ljevaonica željeza i tvornica strojeva), Picelj je ostvario posebno uspješnu i plodonosnu suradnju s kulturnim i umjetničkim institucijama te udruženjima (Muzej za umjetnost i obrt, Galerija suvremene umjetnosti, Kabinet grafike HAZU, Društvo i savez arhitekata, Udruženje likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske).

Većina tih institucija i sama je podržavala i promicala *exatovsku* orijentaciju, pa je Picelj kao autor grafičke opreme njihovih izdanja i promotivnih materijala, ponajviše plakata, imao potpunu slobodu stvaranja, što je dalo sjajne rezultate. Oblikovni elementi njegovih radova iz tog razdoblja su geometrijske i tipografske strukture u kodu apstrakcije. Vidljivo je to na već na plakatu za prvu izložbu *exatovaca* iz 1953. godine, na plakatu za izložbu suvremenog slikarstva i kiparstva FNRJ - *Salon 54*, iz 1954., za *I. Zagrebački trijenale* iz 1956., *Suvremeno slikarstvo Jugoslavije*, također iz 1956. ili za izložbu *Suvremene hrvatske primijenjene umjetnosti* iz 1957. godine. Istim principom dizajnirao je naslovnice knjiga (*Biti ili ne biti* i *Malo kamena i puno snova* Jure Kaštelana, *Hljeb nasušni* Ota Šolca, *Svjetlo i sjene* Zdenka Strižića), časopisa (*Mozaik*, *Arhitektura*), i zaštitne znakove pojedinih tvrtki (zadruga *Sklad*, poduzeće *Teko*, *DIP-Novoselec*, *SIO*).

⁴ Stane Bernik, *Ivan Picelj grafički dizajn 1946/1986*, Zagreb: USIZ kulture grada Zagreba, 1986:11.



Ivan Picelj, Zagrebački trijenale, 1955., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



Ivan Picelj, Plakat za Izložbu Kristl, Picelj, Rašica, Srnec, 1953., privatno vlasništvo, Zagreb



Ivan Picelj, Plakat
za izložbu Salon 54,
1954., Muzej
moderne i suvremene
umjetnosti, Rijeka

Racionalnost u korištenju oblikovnih elemenata i njihova izbalansirana međusobna povezanost proizlaze na izvjestan način iz “podređenosti višem strukturalnom redu”, kako će to sam Picelj napisati 1962. godine, zalažući se za “aktivnu umjetnost”.

Ono na što treba posebno ukazati i što je veoma važno u formiranju Piceljevog modernizma u tim početnim godinama otvaranja Hrvatske prema zapadnoj Europi i Americi, jesu iskustva koja je stjecao postavljajući gospodarsko-propagandne izložbe u svijetu u suradnji s Vjenceslavom Richterom, Zvonimirom Radićem i Aleksandrom Srnecom. Neposredno, živo upoznavanje s najnovijim likovnim tendencijama i događanjima, s recentnom umjetničkom praksom, uspostavljanje izravnih kontakata i prijateljstava s značajnim ljudima iz umjetničkih krugova, bili su dragocjeni. Informacije o zbivanjima na svjetskoj umjetničkoj sceni u ono su vrijeme bile dostupne vrlo malom broju hrvatskih umjetnika, a upravo su one bila jedna od pretpostavki za uspješniji angažman i djelovanje na domaćoj sceni.

Posebno je važna bila izložba u Chicagu 1950. godine za koju je Picelj, zajedno s arhitektom Zvonimirom Radićem, koncipirao jugoslavenski paviljon. Njegov konstruktivistički pristup koncepciji paviljona izazvao je veliko zanimanje suradnika tamošnjeg Instituta za dizajn i pružio mu priliku da se upozna s njihovim radom, posebno s radom Konrada Wachsmanna. Obilasci Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku i upoznavanje s antologijskim djelima moderne umjetnosti, od ruske avangarde do najsuvremenijeg dizajna, bili su kapitalno iskustvo koje mu je vjerojatno pomoglo da ustraje u angažmanu koji je uslijedio. A on je bio – velik. Nakon sudjelovanja u EXAT-u, Picelj je postao jednim od utemeljitelja međunarodnoga pokreta *Nove*

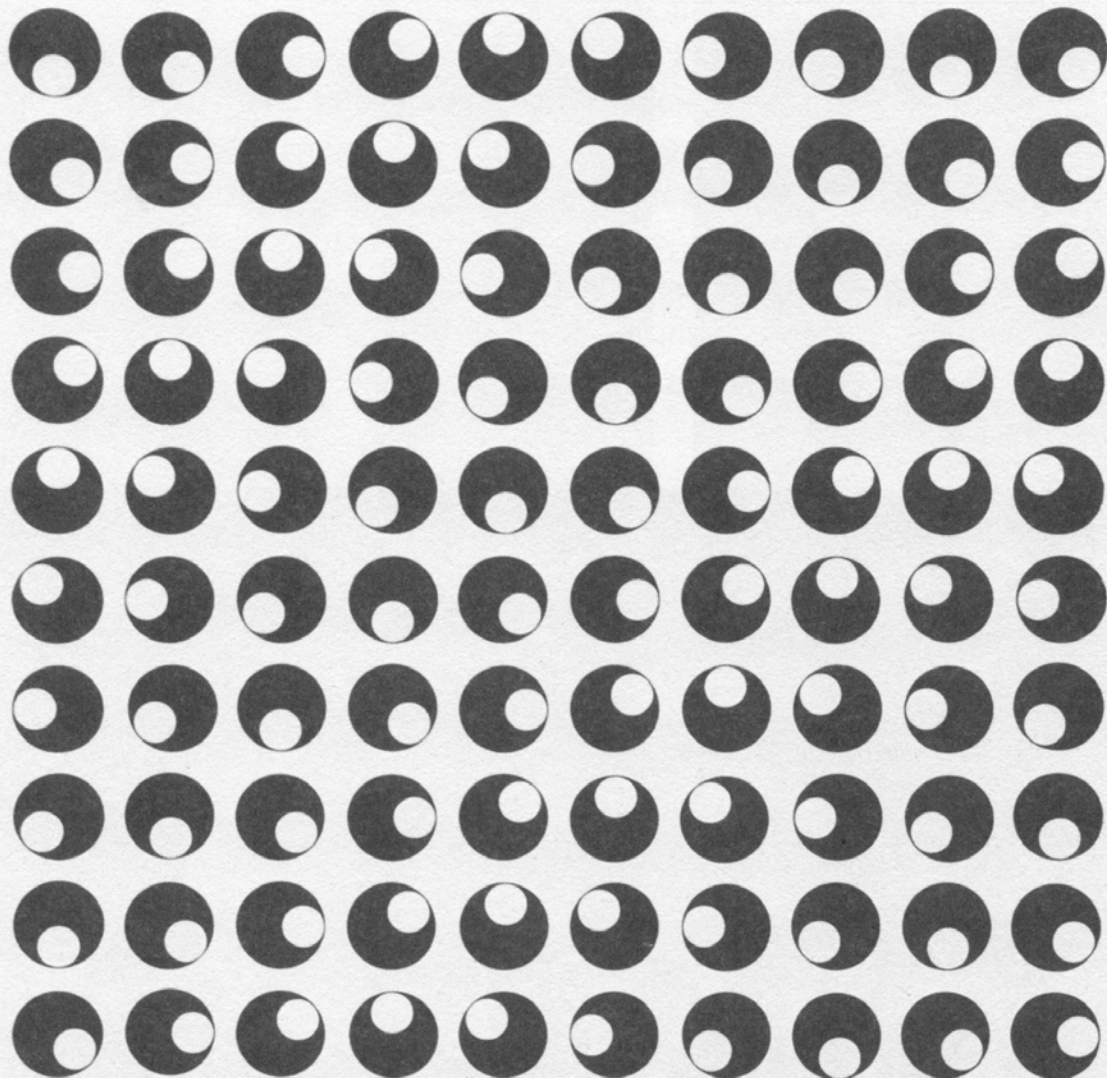
Ivan Picelj, naslovnica
časopisa *Mozaik*,
1955., privatno
vlasništvo, Zagreb





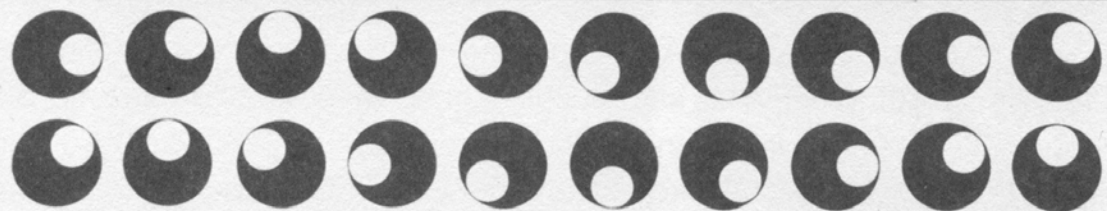
Ivan Picelj, naslovnica
časopisa *Arhitektura*,
1959., biblioteka
Instituta za povijest
umjetnosti, Zagreb

Ivan Picelj, plakat
za izložbu *Nove
tendencije 2*, 1963.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb



nove tendencije 2

galerija suvremene umjetnosti, zagreb, katarinin trg 2 1. august - 15. septembar 1963



tendencije (1961. – 1973.), koji je Europu doveo u Hrvatsku, a Hrvatskoj otvorio vrata Europe i svijeta. Na svoj nenametljiv i diskretan način, Picelj je bio aktivan sudionik mnogih događanja relevantnih za promicanje grafičkog dizajna u našoj sredini, putovao je i izlagao po svijetu, češće nego u domovini. Autor je velikoga opusa, kojega je neumorno stvarao do kraja života.

Milan Vulpe rođen je u Dubrovniku 1918. godine, a umro je 1990. godine u Zagrebu, gradu u kojem je proveo cijeli svoj radni vijek. Studirao je slikarstvo na zagrebačkoj akademiji likovnih umjetnosti, u klasi Vladimira Becića. Nakon završenog studija, radio je u propagandnom odjelu *Jadran filma* u Zagrebu, a zatim kao likovni suradnik OZEHA-e, *Interpublica* i OZEBIH-a. Od 1953. do 1959. godine oblikovao je cjelokupnu grafičku opremu tvornice *Chromos*, a 1956. započeo svoju dugogodišnju, plodnu suradnju s tvornicom farmaceutskih i kemijskih proizvoda *Pliva*. Sudjelovao je u izradi mnogih projekata i cjelokupne likovne opreme jugoslavenskih paviljona na izložbama u inozemstvu (Bruxelles, Toronto, Frankfurt, Graz, Leipzig, London, Casablanca, Budimpešta, Brno, Beč, Moskva). Radovi su mu reproducirani u domaćim i inozemnim stručnim časopisima, izlagao je na mnogim izložbama u zemlji i svijetu, a dobitnik je i brojnih nagrada i priznanja.

Temelj svake uspješnice, od prozaične kulinarske do onih koje svrstavamo u audio-vizualnu komunikaciju, jesu izbalansirani odnosi sastavnica koje ih čine. Vulpe je bio nenadmašan upravo u postizanju takvoga tipa ravnoteže. Njegova urođena profinjenost i suzdržanost, zajedno s obiljem osobnih talenata, rezultirali su izvanrednim, gotovo nepogrešivim osjećajem za mjeru, što je bio i ključ njegova uspjeha. Uspio je postići uravnoteženost svih segmenata u dizajnerskom postupku i ostvario rješenja visoke kvalitete i maksimalne učinkovitosti.

Od njegovoga bogatoga opusa, koji obuhvaća sve vrste grafičkog dizajna za različite naručioce, zadržat ćemo se na cjelovitom oblikovanju vizualnog identiteta *Chromosa* i *Plive*, jer to bio najbolje osmišljen oblik ekonomsko propagandne kampanje toga vremena, dizajniran prema visokim estetskim kriterijima. Ne bismo, naime, smjeli zaboraviti kako tih, ranih 50-ih godina nije bilo marketinga u današnjem smislu riječi, kao što nije bilo ni razrađene ekonomsko propagandne strategije. U suradnji s naručiteljima, koji su mu ukazali puno povjerenje, Vulpe je svojim oblikovanjem stvarao marketinške strategije.

Suradnja s tvornicom kemijskih proizvoda *Chromos*, u prvom redu s pogonima za proizvodnju boja i lakova, počela je 1950. godine i trajala čitavo desetljeće. Osobine samih proizvoda omogućile su Vulpeu upotrebu cijelog spektra boja i tonova, kojima gradi tehnički dotjerane razigrane kompozicije. Nakon nepune godine rada, stvorio je maskotu *Chromosa* – maloga, simpatičnoga čovječuljka, koji je, poput junaka iz crtanog filma, interpoliran u različite situacije te postaje akterom i tumačem priče, odnosno interpret namjene *Chromosovih* proizvoda. Taj shematski izveden lik, stilski blizak Zagrebačkoj školi crtanog filma, postao je svjetlećom reklamom, prvom animiranom reklamom u Jugoslaviji, koja je obogatila večernji urbani ugođaj Zagreba i Beograda urezavši se u memoriju njegovih stanovnika. Gledajući s današnjeg vremenskog odmaka, možemo samo zažaliti što Vulpeov crtački talent i smisao za animaciju nije u potpunosti iskorišten. Vulpeove varijacije aplikacija *Chromosove* maskote, kao što je njezino multipliciranje u linearnom slijedu, grupiranje u različitim oblicima i sl., dovoljan su i uvjerljiv dokaz takve ocjene, jer se doimaju kao sekvence nekog sjajnoga, ekonomsko-propagandnog crtanoga filma, koji se tada još nisu proizvodili.

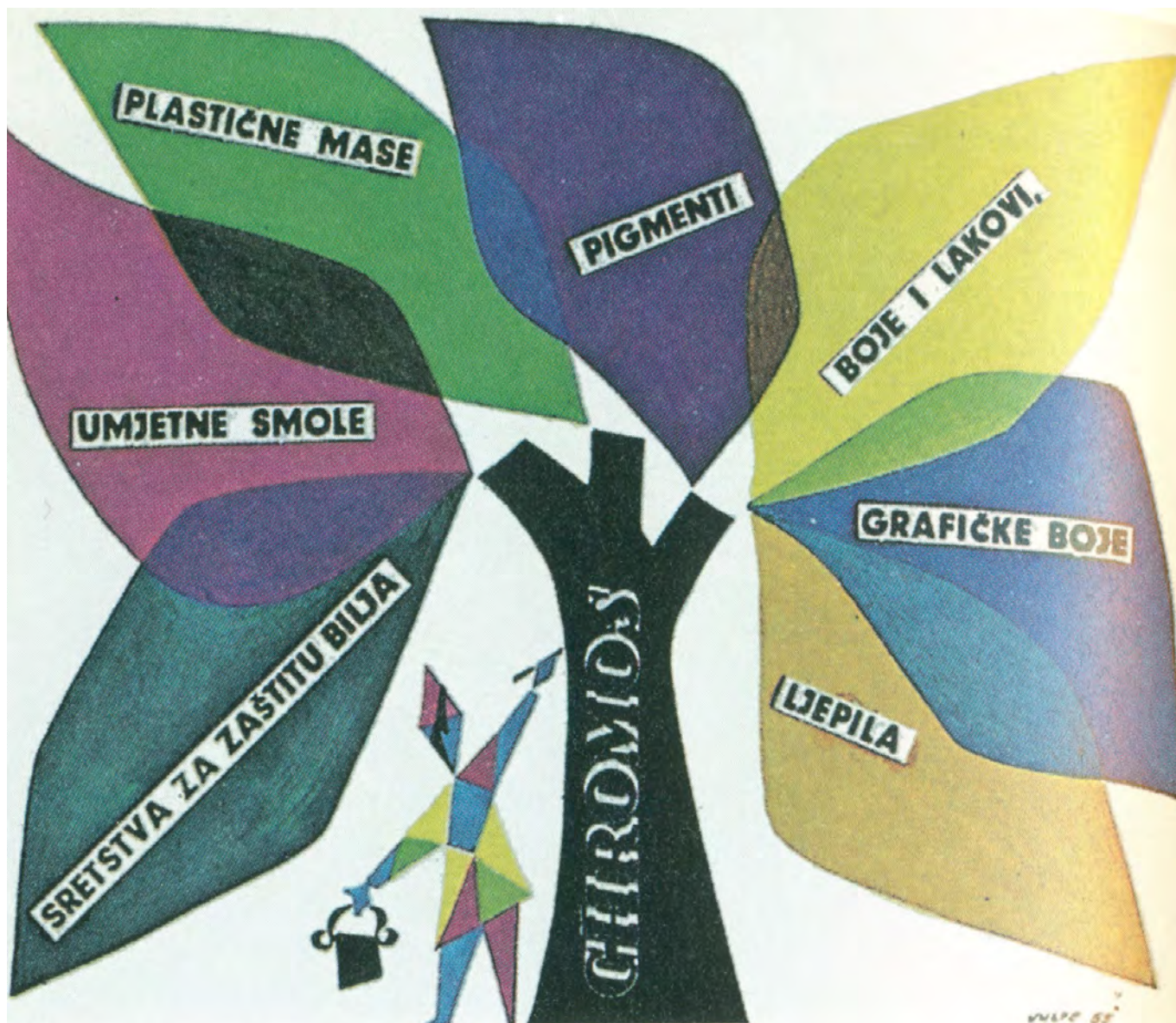
Iz Vulpeove suradnje s *Plivom*, koja je trajala dugi niz godina, proizašao je jedan od najcjelovitijih pristupa oblikovanju vizualnog identiteta farmaceutske industrije u nas.

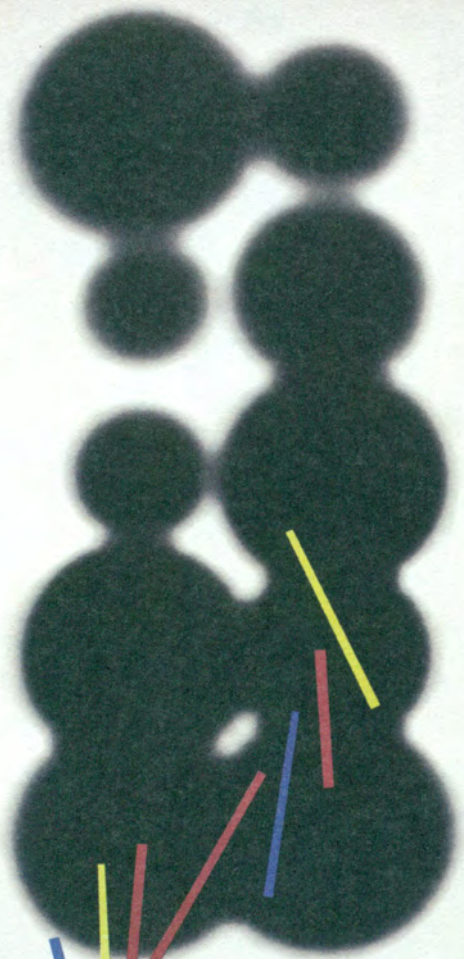
Za razliku od *Chromosa*, koji je, s obzirom na asortiman i namjenu njegovih proizvoda, pružao niz tema zahvalnih za grafičku interpretaciju, *Pliva* je, kao proizvođač lijekova i cjepiva, bila manje atraktivan klijent. Imajući na umu specifičnost proizvoda što ih je – u konačnici – koristila široka populacija, ali čiji je izbor u uglavnom obavljao stručni kadar farmaceuta i liječnika, Vulpe je cjelokupni grafički dizajn podredio njima. Taj komorni dijalog donekle izjednačenih sugovornika – dizajnera i stručnjaka po profesiji – rezultirao je veoma dobrim, rafiniranim likovnim rješenjima, pri čemu je Vulpe često koristio fotografiju, kojom se pasionirano bavio. Notu vedrine i optimizma koju je, s obzirom na krajnji cilj preparata, trebala sadržavati njegova grafička prezentacija, postizao je humorom i dosjetkom deriviranima iz osobina samoga lijeka.

U ranim radovima za *Plivu* uočava se stilistička poveznica s radovima za *Chromos*. Na prospektima se često pojavljuje crtež ljudske figure, a u oglasima za cjelokupnu *Plivinu* proizvodnju autor se izražava ili plohama čistih boja postavljenim u različite suodnose ili pomoću njih oblikuje predmete vidljive stvarnosti. Taj figurativni jezik uskoro će se transformirati u osnovne geometrijske likove koji postaju glavnim elementima Vulpeova likovnoga govora.

Milan Vulpe osebujna je pojava u povijesti hrvatskog dizajna. Iako po obrazovanju akademski slikar, cijeli svoj život posvetio je isključivo jednoj disciplini koja se upravo tad počela ponovno afirmirati i svojim radovima visoke likovne vrijednosti uspostavio je kontinuitet s bogatim nacionalnim nasljeđem grafičkoga dizajna iz četvrtoga desetljeća 20. stoljeća.

Milan Vulpe,
reklamni plakat
Chromos proizvodi,
1955.





**muzički
biennale
zagreb**

festival
international
de musique
contemporaine

12 - 23. V 1965.



**muzički
biennale
zagreb**

festival
international
de musique
contemporaine

11-21.5.1967.

Maksima kako “dvije laste ne čine proljeće”, pokazala se točnom i u slučaju dizajna. Iako neki autori drže kako su 50-te godine u hrvatskoj umjetnosti godine dizajna, proces njegova suživljavanja sa životnom stvarnošću ipak nije bio ni jednostavan, ni bezbolan, ni brz. Iako je Hrvatska imala Picelja i Vulpea, iako su se dogodili određeni pomaci u teoriji i praksi grafičkoga oblikovanja, bilo je previše utjecajnih i nadležnih subjekata do kojih ideja o važnosti dizajna u modernom društvu i o nužnosti osnivanja odgovarajuće obrazovne institucije za dizajnere u našoj zemlji “nije doprla dalje od aplauza”.⁵

SIO, Studio za industrijsko oblikovanje osnovan 1956. godine u Zagrebu pri Udruženju likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske postavio je kao svoje prioritete “stvaranje prijelaza od individualne djelatnosti na području primijenjenih umjetnosti na radikalno oblikovanje industrijskih objekata” i “pridonošenje povišenju i poboljšanju proizvodnje, trgovine i standarda našeg čovjeka.”⁶

Osnivači CIO-a (*Centar za industrijsko oblikovanje*) osnovanoga 1963. godine, također u Zagrebu, drže kako je došlo vrijeme “da dizajn iz kategorije apstrakcije pređe u kategoriju nužnosti o čijoj se biti ne diskutira”,⁷ a tu početnu inicijativu razrađuju u ozbiljan program, čija je namjera uspostavljanje kvalitetnih uvjeta za funkcioniranje dizajnerskog procesa.

Osnivanje Centra, jedine takove institucije u tadašnjoj Jugoslaviji, poduprli su Privredna komora Hrvatske, Privredna komora grada Zagreba i Udruženje likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske. Centar je djelovao kroz svoja četiri sektora: operative, informacija, izložbi i kadrova.

Sektor operative bio je dinamičan odjel realizacije, pružanja usluga, direktnoga angažmana na dizajnu specifičnoga proizvoda ili grupe proizvoda. Unutar njega se organiziraju i realiziraju

- 5 Bernardo Bernardi, “Više nije moda misliti o dizajnu da je – moda”, *Čovjek i prostor* 149-150, 1965: 10.
- 6 SIO (Arhitekti: Antonini, Babić, Bregovac, Frgić, Richter), “Stan za naše prilike”, *Arhitektura* 1-6, 1956: 46.
- 7 Bernardi (1965.).

Milan Vulpe,
plakat za 3. Muzički bennale,
1965., Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

Milan Vulpe,
plakat za 4. Muzički bennale,
1967., Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

operativni kontakti industrije i dizajnera, istražuje se, programira i daju prijedlozi za likovno unapređenje proizvodnje, prate se prototipovi od njihova nastanka do plasmana, vodi registar dizajnera i specijalista.

Sektor informacija pratio je usporedna zbivanja u svijetu dizajna, koja svakoj ideji dizajna daju povijesnu okosnicu. Taj odjel obuhvaćao je opservaciju, prikupljanje podataka, sistematsko praćenje i istraživanje, čuvanje i organizaciju servisa radnih podataka, koji se odnose na problematiku industrijskog oblikovanja. Zadatak mu je bio popularizirati industrijsko oblikovanje i sam Centar, a 1967.-1968. godine objavljuje i časopis *Dizajn*.

Sektor za izložbe pokretao je i organizirao izložbe industrijskog dizajna – revijalne, tematske i didaktičke.

Sektor za stručne kadrove bavio se obrazovanjem i odgojem kadrova za industrijsko oblikovanje, pa je tako 1973.-1974. godine organiziran poslijediplomski studij “Istraživanje i unapređivanje dizajna”.

Centar za industrijsko oblikovanje okupio je vrsne stručnjake iz toga područja – arhitekta i dizajnere, teoretičare i praktičare. Postignuti rezultati su bili dobri, ali ne i očekivani. Naime, oni privredni subjekti, kojima nužnost dizajna nije bila upitna ostvarili su vrlo uspješnu suradnju s Centrom i njihovi su se proizvodi afirmirali i kvalitetom i izgledom. Ostali su, a njih je nažalost bilo znatno više, i dalje iskazivali svoj ignorantski stav prema toj materiji i suradnja je u potpunosti izostala.

Razlozi za takav stav prema dizajnu zasigurno ne leže u kreativnom potencijalu naših dizajnera, čija je nadarenost i inovativnost bila mnogo puta dokazana, nego prije u konceptu državnoga gospodarstva, odnosno društvenoga vlasništva i u zatvorenosti tržišta. Sustav uravnilovke (izjednačavanja) u

kojem, osim kreativnosti, kvalitete, profesionalno dizajniranog proizvoda i poslovnog uspjeha, uspijevaju opstati i prosječnost, loša kvaliteta, poslovni neuspjeh i potpuna ravnodušnost prema samom pojmu dizajna, a sve to bez značajnijih negativnih posljedica, ne može biti stimulativan za modernu industrijsku proizvodnju.

Te činjenice dakako ne umanjuju ulogu Centra za industrijsko oblikovanje u razvoju hrvatskog dizajna. Ukazavši kroz svoje djelovanje na neke temeljne proturječnosti, koje onemogućavaju funkcioniranje dizajnerskog procesa, a čije rješenje nije bilo u domeni dizajnera, nego u sferi visoke politike, CIO je pridonio sazrijevanju spoznaje o standardima industrijskog oblikovanja, što ih prije ili poslije moramo usvojiti želimo li biti dio naprednog i modernog svijeta.

Hrvoje Turković

Filmski
modernizam
u ideološkom
i populističkom
okruženju

I. NASTUP MODERNIZMA

Filmski modernistički trend u 50-im i 60-im godinama

Pojedinačne, ali i trendovske najave visokog modernizma¹ u hrvatskom filmu dadu se prepoznati već od sredine 50-ih godina 20. stoljeća. U prvoj polovici 60-ih filmski se modernizam programatski artikulira, podjednako u avangardnoj varijanti kao i u umjerenijem “autorskom filmu”, a koncem 60-ih i nadalje postaje dominantnim stilskim modelom u kinematografiji.

Evo obrisa kronologije prodora filmskog modernizma u hrvatsko (i ondašnje jugoslavensko) kulturno područje.

(a) *Kinoklupski poetski pesonalizam 50-ih*. U drugoj polovici 50-ih i na prijelazu u 60-te godine u amaterskoj, kinoklupskoj sredini mladi umjetnički ambiciozni studenti počinju raditi filmove koji teže dočarati osobita duševna stanja, osjećaj egzistencijalne besciljnosti, izgubljenosti, zarobljenosti, i to čine istražujući asocijativno-sugestivan pristup strukturiranju filma nasuprot klasično narativnom, odnosno informativno-deskriptivnom, koji je dominirao filmovima što su se prikazivali u kinima. Dva su osobito istaknuta autora takvih filmova: Mihovil Pansini i Ivan Martinac. Pansini je 1955. u Kino-klubu Zagreb

¹ Za pojam “visoki modernizam” vidi Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd, Novi Sad: Srpska akademija umetnosti, 1999: 194-195.

snimio kafkijanski nadahnut film *Brodovi ne pristaju*, a nastavio raditi poetski orijentirane filmove do početka 60-ih (npr. *Siesta*, 1958.; *Piove*, 1959.). Ivan Martinac, Splitsanin, za vrijeme studija arhitekture u Beogradu, između 1959. i 1962. snimio je u Kinoklubu Beograd niz filmova naglašenije meditativne strukture, montažno i snimateljski pažljivo razrađene, s likovima koji egzistencijalistički dokono i zgađeno “ubijaju” vrijeme, povremeno s ispadima nasilja (npr. *Suncokreti 1,2 i 3*, 1960.). Utjecao je na onda rastući pokret nekonvencionalnog filma u Kino-klubu Beograd u Srbiji, a povratkom u Split nastavlja razrađivati svoj meditativni pristup u Kinoklubu Split (*Rondo*, 1962.). Izrazite poetike, ključno je utjecao na artikulaciju tzv. “splitskog kruga” amaterskih stvaralaca u Kinoklubu Split u 60-im godinama.

Nekako istodobno, iako prorijeđeno, i u profesionalnom dokumentarnom i kratkom igranom filmu javljaju se srodne najave modernizma. Naime, javljaju se cijenjeni tzv. poetski dokumentarci, filmovi više orijentirani na sugestivno ocrtavanje “opće-egzistencijalnih značajki” predložene tipične situacije (npr. *Crne vode* Rudolfa Sremeca, 1956.), nego na informativnost ili na ideološku poruku, kako je inače važno za većinu ondašnjeg dokumentarizma. Osobito su važnu ulogu kao indikatori filmski mogućeg modernizma imali i kratki filozofsko-alegorijski, izrazito stilizirani igrani filmovi Ante Babaje (sličnoga stila s otprilike istodobnim kratkim filmovima Romana Polanskog u Poljskoj). Ti su se filmovi doživljavali “eksperimentalnim” u ondašnjem okruženju profesionalnoga filma, jer je u njima Babaja iskušavao stilizacijske hipertrofije na gotovo svim razinama: u postavi prizorne situacije koja je uvijek težila naglašenu simbolizmu te karikaturnoj glumi, u likovnom “purificiranju” scenografije, korištenju kontrastne dubinske mizanscene s

naglašeno likovnim kompozicijama, uporabi različitih filmskih trikova (ubrzanja, usporenja, žive animacije...), što su se tada također držali - "eksperimentalnim".²

(b) *Crtanofilmski modernizam* – "zagrebačka škola crtanog filma". Sredinom 50-ih Dušan Vukotić, najutjecajnija ličnost u novoosnovanom Studiju crtanog filma (1956.) u sklopu Zagreb filma, uvjetuje sustavnu stilsku artikulaciju proizvodnje u tom studiju prema posve modernističkim načelima. Naime, isprobavajući ekonomična, a neklasična, rješenja u reklamnim filmovima koje je radio s Nikolom Kostelcom između 1954. i 1955.,³ ta je načela počeo sustavno upotrebljavati u izradi prvo dječjih animiranih filmova u Studiju za crtani film (*Cowboy Jimmy*, 1957.), a potom i u izradi filmova za odrasle. Taj naglašeno geometriziran, shematiziran, grafički plošan i "autorefleksivan" stil, koji nije uvažavao iluzionističko opredjeljenje klasične animacije nego je prizorne situacije ocrtavao na naglašeno "simbolički", shematiziran, intelektualan način, pokazao se vrlo pogodan za iskazivanje "intelektualnijih" (moralnih, ali i filozofskih) "poruka", prvo u dječjem filmu. Ali, kako su time filmovi za djecu postajali "intelektualniji", postupno se proširivao tematski obzor filmova tako da oni budu i "za odrasle". Uvodili su, naime, tada aktualne filozofske ideje (recimo, iskazivanje vladajućih filozofskih tema "otuđenja" modernog svijeta, prijetnje atomske katastrofe, "vječnih" crta ljudske naravi...), a sve se to davalo u alegorijskom i ironijskom, "gegovskom" obliku.⁴ Brojni autori sudjeluju u razradi toga ranog animacijsko-modernističkog stila, ali u 50-im i na prijelazu u 60-e najistaknutiji, najdosljedniji i najdominantniji su u tome Dušan Vukotić i Vatroslav Mimica. Filmovi Studija se odmah po izlasku na inozemne festivale, koncem 50-ih, uočavaju kao stilski osobiti, moderni, intelektualno izazovni, prepoznati su kao

- ² Ante Peterlić, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u: A. Peterlić i T. Pušek (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2002.
- ³ U reklamama koje su trebali brzo napraviti počeli su rabiti plošan i naglašeno geometriziran crtež likova i pozadina, te tzv. "reduciranu animaciju" s malim brojem faza i redukcijom fizikalnih i organskih zakona u ocrtavanju kretanja likova.
- ⁴ Radovan Ivančević, "The Avant-Garde of Zagreb Animated Films in the 1950s", u: Lj. Kolečnik, ed., *Art and Ideology. Nineteen Fifties in a Divided Europe*, Zagreb: Croatian Association of Art Historians, 2004: 175-181; Hrvoje Turković, "Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu", u: H. Turković, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE, 1985.

razlučiv i koherentan *umjetnički pokret* te dobivaju etiketu “zagrebačke škole crtanog filma”, primajući brojne nagrade po festivalima i privlačeći svjetsku i domaću kritičarsku pažnju. Početkom 60-ih (1962.) film Dušana Vukotića *Surogat* (1961.) dobiva nagradu Američke filmske akademije (*Oskar*) za crtani film, što dodatno svjetski etablira ovaj pokret.⁵ Vezano s ovim geometrijski obilježenim likovnim trendom, ali i puno radikalnije, član EXAT-a 51, Aleksandar Srnec, koncem 50-ih projektira i izrađuje apstraktne crtane ritmičke filmske fragmente, posve rijetke u ondašnjem animiranom filmu, iznimne suptilnosti,⁶ no oni ostaju neprikazivani osim u iznimnim pregledima Srnečova stvaralaštva.⁷ A početkom 60-ih Vladimir Kristl ostvaruje animirani film *Don Kihot* (1961.), s ritmičko-grafičkim igrama, s tek naznačenim prikazivačkim situacijama, naglašeno avangardne prirode.

(c) *Eksperimentalistički pokret*. Početkom 60-ih dolazi do programatskog avangardnog pokreta u kinoklubsnoj sredini. U travnju 1962. Mihovil Pansini u suradnji s Tomislavom Kobijom pokreće krugove razgovora naslovljene *Antifilm i mi* u podrumskim prostorijama Kinokluba Zagreb.⁸ Glavni je cilj tih razgovora bio “*pronaći nove putove*” u filmskom stvaralaštvu tadašnjeg kinokluskog amaterizma (ali i filma uopće), odnosno pronaći novi model “*avangardnog filma*” i to “*eksperimentiranjem*”, jer “... je korisnije i bilo kakvo eksperimentiranje [...], nego hodanje utabanim putovima...”⁹ Zamisao novog avangardnog filma – s nazivom *antifilm* – artikulirao je ponajviše sam Mihovil Pansini i to u polemičkoj razmjeni s prevladavajuće konzervativnim stajalištima drugih sudionika u razgovoru. Pansini je od prvog razgovora pa do zaključka svih razgovora postupno radikalizirao svoje stavove, pa je od polaznog odbacivanja komercijalnog

- ⁵ Zlatko Sudović, (ur.), *Zagrebački krug crtanog filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978-1986.
- ⁶ Radovan Ivančević, “Saša Srnec i animirano apstraktno slikarstvo”, *Hrvatski filmski ljetopis* 36/2003, Zagreb: 89-97; Hrvoje Turković, “Filmska osjetljivost Aleksandra Srneca”, u: M. Sudac (ur.) *Prisutna odsutnost*, Zagreb: Vlastita naklada Marinko Sudac, 2008.
- ⁷ Usporedi uzorke u: Marijan Susovski i Fjodor Fatičić (ur.), *Exat 51 & New Tendecies. Avant-Garde and International Events in Croatian Art in the 1950s and 1960s*, (CD-ROM i knjižica). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti/Museum of Contemporary Art, 2003. Inače Srnec se angažirao kao glavni crtač i crtač pozadina u filmu *Čovjek i sjena* (1960) u režiji Dragutina Vunaka. Dijelovi tog filma sadržavaju animaciju posve apstraktne pozadine, animaciju u skladu s neostvarenim projektom apstraktnog animiranog filma predloženog za ostvarenje iste godine kad je dovršen Vunakov film; Ivančević (2003).
- ⁸ Prvi je krug razgovora vođen u travnju i svibnju 1962., a drugi u veljači 1963. Razgovori su vođeni u Kinoklubu Zagreb, snimani su magnetofonom, transkribirani i umnoženi među sudionicima i članovima Kinokluba. Pet godina

filma i nijekanja aktualnih ugledanja u “klasične umjetničke filmove” (Ejzenštejna, npr.) i uzdizanja filma kao iskaza osobne osjetljivosti autora, evoluirao do krajnje zaoštrenih formulacija prema kojima treba srušiti sve granice i “mitove”, raditi filmove kojima su “*sve slobode dozvoljene*”, za koje “*pravila ne postoje, to je sve izmišljeno*”, koji ne moraju mariti za publiku, nego trebaju biti orijentirani isključivo na otkrivanje i istraživanje.¹⁰

No istodobno, neovisno o razgovorima, Vladimir Petek i Tomislav Gotovac (oni nisu bili sudionici razgovora) snimali su prepoznatljivo avangardne filmove koji kao da su ostvarivali razgovorne “antifilmske” zamisli (*Pastelno mračno*, Peteka, 1960.; *Smrt* Peteka i Gotovca, 1962.; *Srna I.*, Peteka, 1962. i dr.). Povišena “prevratnička” atmosfera koju su stvorili razgovori izazvala je pravu stvaralačku “eksploziju”, pa su godine 1963. urađeni neki antologijski eksperimentalni filmovi samog Pansinija (*Dvorište*, *Scusi Signorina*, i *K-3, ili čisto nebo bez oblaka*), Peteka (*Sretanje*, *Sybil*, *Most*), Gotovca (*Prije podne jednog fauna*). U razgovorima

kasnije publicirani su u dokumentacijskoj knjizi koju je uredio Mihovil Pansini – *Knjiga GEFFA '63* (1967).

- 9 Mihovil Pansini (ur.), *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa, 1967: 11-12.
- 10 Prema zaključnoj formulaciji kakav bi trebao biti *antifilm*, Pansini ističe kako “*Antifilm nije više film izražavanja, ekspresije, komuniciranja između autora i gledoca, već je akt otkrivanja i istraživanja.*”

(Mihovil Pansini, “Što je to antifilm”, u: M. Pansini (ur.), *Knjiga GEFFa 63/1*, 1997: 81, 1997.; izvorno napisano 1963.); kako “*Treba do kraja srušiti granice koje postoje između raznih formi izražavanja istraživnja i življenja.*” (isto: 82), “*Antifilm znači oslobođenje od mitova, autoriteta, od pravila, zakona i terora.*” (isto: 82), *antifilm* treba da “*revolucionira našu doživljajnost*”, i to tako da bude u opoziciji prema temeljima tadašnjeg

filmovanja: “*opozicijom na svrhovitost djela, opozicijom na vrednovanje djela*”, odricanje “*vrijednosti medija*” i “*termina umjetnost i umjetničko djelo*”. Pozitivni ideali *antifilma* jesu: “*Antifilm istražuje unutarnje mogućnosti filma, daje djelu smisao igre. Antifilm je igra izrasla u svom vremenu i svog vremena. Antifilm ruši i otkriva.*” (isto: 83).

je artikulirana i ideja festivala eksperimentalnog filma i 1963. on je doista i poletno, pod nazivom GEF, organiziran bijenalno.¹¹ Festival je okupio sve ključne “nekonvencionaliste” iz ondašnje Jugoslavije,¹² bio obavezno praćen tematskim razgovorima u kojima su sudjelovali filmaši, filozofi, avangardni predstavnici drugih umjetnosti (glazbe, likovnih umjetnosti, književnosti), a u “informativnoj sekciji” festival je obavještavao o modernističkim filmovima središnje, profesionalne, kinematografije (najraniji filmovi “autorskog filma”). Stanovito se avangardističko uzbuđenje, posebno motivirano mogućnošću prezentacije filmova na GEF-ovima, nastavlja preko sredine 60-ih i stvaraju se daljnja radikalna djela, ponekad i kao ironijske persiflaže avangardizma (npr. *Termiti* Milana Šameca, 1963. i *Kariokineza* Zlatka Hajdlera, 1965.). U ovom jakom valu filmskog avangardizma u prvoj polovici 60-ih iskušani su najrazličitiji radikalni postupci: različiti oblici redukcija (ili “fiksacija” kako ih je nazvao istaknuti teoretičar Dušan Stojanović) – tj. korištenja fiksnih kamera uperenih u razmjerno “neaktivan” i statičan prizor (npr. *Prije podne jednog fauna*, Gotovca; *Dvorište*, Pansinija; *Ahat* Peteka; *Armagedon* Martinca), ili korištenje jednog “postupka” za cijeli film (npr. vožnja unaprijed Gotovca u *Pravcu*, 1964., ili panorama u krug u *Kružnici*, 1964.); fizičke intervencije izravno u filmsku vrpce - perforiranje vrpce, ljepljenje manjih filmskih vrpca na veću, bojanje po vrpca, grebanje vrpce (npr. u Petekovim *Sretanje*, *Most*), paljenje vrpce (*Kariokineza*, Z. Hajdlera, 1965.), nekontrolirano snimanje (*Scusi signorina* Pansinija, 1963.), projekcije na ekran projektorskog svjetla bez filma (I. Lukas, 1965.), apstrahiranja na temelju realnih predložaka (*Twist-twist*, 1962., Verzottija), praznih, tek nejednako obojenih vrpca (*K-3 ili čisto nebo bez oblaka*, 1963., Pansinija), a i, naravno, mnogo ritmičko-poetskih, “atmosferskih” filmova

¹¹ Riječ je o jednom od najranijih redovitih specijaliziranih festivala eksperimentalnog filma u svijetu. Prema pozivu koji je upućen mogućim sudjelovateljima: “GEFF će obuhvatiti one filmove koji prema propozicijama UNICE nisu dokumentarni ni igrani, već spadaju u treći rod: žanr film. To su eksperimentalni filmovi, avangardni filmovi, filmovi novih tendencija, koji istražuju nove putove i nova sredstva.”; Pansini (1967): 91. Održano je četiri festivala, prvi, 1963., imao je za temu *Antifilm i nove tendencije*, drugi, 1965., bio je posvećen temi *Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma*; treći, 1967., *Kibernetika i estetika*; a posljednji, s jednom godinom odgode, 1970., imao je temu *Sekusalnost kao mogući put u novi humanizam*; Vjekoslav Majcen, “Hrvatski neprofesijski film. Kronologija 1928.-1998.”, *Bulletin*, 24, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 1998:39.

¹² Uz plodno sudioništvo snažne splitske klubske sredine, osobito značajnog Ivana Martinca i Ante Verzottija, važno je bilo sudjelovanje beogradskog kruga iz kojeg su dolazili svojim amaterskim nekonvencionalnim

(Martinac, Gotovac, Petek i dr.) te “performanskih filmova” u kojima se izvodi često besmislene ili trivijalne radnje “za kameru”, tj. za publiku (*Kap po kap do zdrave kose*, 1966., Ive Lukasa; S, 1966., Gotovca). A pri tome se kao zvučna pratnja u nekim filmovima proizvodio neki tip “konkretne glazbe” (npr. lupkanjem po radijatoru – *Termiti* M. Šameca, 1963.; ili bubnjanjem po različitim zatečenim površinama, *Scusi signorina* i *Dvorište* M. Pansinija, 1963.).

(d) “*Autorski*” film. Iako je ovo avangardno, eksperimentalističko krilo bilo vrlo marginalno, radikalna razmišljanja prisutna u popratnim razgovorima GEFf-ova doživljavala su se indikativnim za globalne težnje za “drugačijom umjetnošću”, za “novim filmom”.

Naime, tijekom 50-ih i na prijelazu u 60-te, trend se dugotrajnog nezadovoljstva ukupnim estetskim dosezima, osobito igranog filma u ondašnjoj Jugoslaviji, iskristalizirao u opći zahtjev za “reformom” produkcijskih uvjeta i proizvodno-artističke orijentacije. Primjerice, javile su se javne kritike posve pretjerane proizvodne i partijsko-ideološke nadzorne procedure.¹³ Nasuprot takvoj kontroliranoj situaciji isticali su se zahtjevi filmofilskih kritičara¹⁴ (i mladih ambicioznih redatelja) da film bude tretiran isključivo kao autonomno i personalno umjetničko stvaralaštvo, izvan institucijskih i ideoloških nadzora, posve u nadležnosti “autora” – tj. redatelja. Filmske uzore za moderan “autorski” pristup pronalazili su u sovjetskim revolucionarnim “formalistima” (Ejzenštejnu, Pudovkinu, Dovženku) – osobito srpski autori (Makavejev, Pavlović...), potom u trendovima “novog filma” u Francuskoj (novog vala i njihove “autorske politike”), u Poljskoj (crna serija), u Britaniji (Britanski socijalni realizam) i dr. Rani profesionalni filmovi dotadašnjih beogradskih amatera (npr. rani igrani

filmovima Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, Marko Babac i dr., te iz Slovenije filmovi Vinka Rozmana i Karpa Aćimovića Godine. Također, priređivane su retrospektive ‘prve avangarde’ iz 1920-ih godina, ali i gostovanje inozemnih avangardnih filmova, te je 1967. gostovao Adam Paul Sitney s desetsatnim programom američke avangarde (i fluxus antologije), a na posljednjem GEFf-u gostovao je Paul Morissey s filmovima iz Warholove radionice i Carolee Schneemann sa svojim dnevničko-seksualnim filmovima.

- ¹³ Npr. Ante Peterlić, tada vodeći mladi kritičar, poslije teoretičar i profesor filmologije, i Mirko Bošnjak objavili su u časopisu *Naše teme* 7-8, 1963., tekst “Jugoslavenska kinematografija danas”, u kojem su analizirali brojne “filtre” kroz koje mora proći projekt da bi bio realiziran u državnim filmskim poduzećima i zalagali se za reorganizaciju kinematografije.
- ¹⁴ Bila je riječ o generaciji mladih, filmski obrazovanih kritičara, dobar

film Živojina Pavlovića te provokativni dokumentarci Dušana Makavejeva u Srbiji), doživljavani su kao najava modernističke i autorske “renesanse”, no prijelomna je bila 1965. godina, kad se na godišnjem festivalu jugoslavenskog filma u Puli pojavilo više djela što su se činila oličenjima modernizma, “autorskih osobnosti”. Od hrvatskih tu je bilo pionirsko djelo prije proslavljenog redatelja animiranih filmova, Vatroslava Mimice *Prometej s otoka Viševice* (1964.), a od srpskih *Tri Aleksandra Petrovića*, *Čovek nije tica* Dušana Makavejeva i *Neprijatelj Živojina Pavlovića*.

Pojava novih autora bila je dijelom i posljedica “reformskog” preinačavanja načina financiranja projekata: državna proračunska potpora za snimanje filmova, koja je do tada išla izravno filmskim državnim poduzećima, sada je u Hrvatskoj preusmjerena u posebno državno tijelo (Fond za kinematografiju) koje je izravno dodjeljivalo subvenciju projektima autora, a oni su tek potom tražili producente. Komisije Fonda koje su odobravale projekte bile su sastavljene od javnih kulturnih djelatnika, koji su tada bili pod utjecajem vladajućih modernističkih i “autorističkih” ideja i bili skloni odobravati filmove novim i mlađim autorima s novim scenarijskim idejama.

Poduprijeti zdušnom kritičkom podrškom, nagradama na nacionalnom festivalu u Puli, općom poletnijom atmosferom, modernistički je “val” (prozvan “novim jugoslavenskim filmom”, odnosno “autorskim filmom”) ubrzo zadominirao potisnuvši neke do tada dominantne redatelje u drugi plan (npr. Branka Bauera). Iako je igrani film bio u središtu pažnje, sastavnim dijelom visokog modernizma i autorskog filma držali su se i angažirani dokumentarci rađeni u tada vodećem stilu “filma istine” (u Hrvatskoj - dokumentarci Krste Papića, Rudolfa Sremeca, a potom i Petra Krelje, Zorana Tadića, Bogdana Žižića,

dio njih s redateljskim ambicijama, što su se okupljali oko kratkovjekog časopisa *Danas* u Srbiji, i oko kulturnog lista *Telegram* i filmskog časopisa *Filmska kultura* u Hrvatskoj, te oko *Ekrana* u Sloveniji.

Zlatka Sudovića i dr.), ali i poetskog dokumentarca (Eduard Galić), a pridružila im se i “druga generacija” crtanofilmskih autora u “zagrebačkoj školi crtanog filma”, neki od njih iskusni animatori i crtači, ali bez autorskog nastupa (Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić, Nedeljko Dragić, Aleksandar Marks, Pavao Štalter, Boris Kolar, Ante Zaninović...).

Većina je naglasaka “autorskog filma” bila je implicitno polemična spram neke od dominantnih značajki dotadanjeg filma, iako su ciljevi bili u otvaranju i otkrivanju novih mogućnosti. Na tematskom se planu držalo se da filmski autori (a to su redatelji koji samostalno biraju scenarij i utječu na njegov izgled, pa ga sve više i sami pišu) trebaju birati teme i pristupe temama koji su njihovi vlastiti, a ne vanjski nametnuti, bilo ideologijom, bilo producerskom ponudom. To je pretežito značilo da je ocrtavanje individualnih psiholoških stanja junaka i psiholoških temelja njihovih odnosa postalo središnjom temom, a ne tek dramaturškim elementom u konstrukciji fabule. Kad su novi filmovi pristupali “socijalistički obilježenim temama” – kako je to u nekim svojim filmovima činio Mimica, Makavejev, Pavlović, Babaja, Vrdoljak... – tada njima pristupaju iz vizure subjektiviteta pojedinca, uzimajući vladajuću ideologiju i sustav koji ta ideologija podržava kao represivni faktor ljudskog života, kao zlehudu invaziju na duševni integritet protagonista, ili kao tek relativistički, pragmatički aspekt dnevnoga života, od tek prigodne važnosti. Takav pristup ideološki obilježenim sadržajima bio je ponekad povezan sa “subjektivizirajućim tehnikama”, tj. tehnikama dočaravanja unutarnjih doživljaja (retrospekcije, vizije, snovi) osobito kod Vatroslava Mimice i Lordana Zafranovića. Ali je češće bio povezan s porastom naturalističkog pristupa – tj. ocrtavanja dnevnog života neistaknutih pojedinaca kao trapljenja pod teretom ružnih

15 Krilo autorskog filma osobito žestoka naturalizma nazvano je “crnim valom” ili “crnim filmom”. Kako je najžešći naturalizam iskazivan u ondašnjem srpskom filmu (Pavlović, Makavejev, Petrović, Popović i dr.), “crni film” je ponajviše vezan uz tu kinematografsku sredinu, iako je bilo i hrvatskih filmova koji su kritizirani kao “crni” ili su mogli biti pribrojani naturalističkoj struji (npr. epizoda *Čekati omnibusa Ključ* (1965.) i *Lisice* (1970.) Krste Papića; pa i, djelomično, rani filmovi Antuna Vrdoljaka – *Kad čuješ zvona* (1969.) i *U gori raste zelen bor* (1971.). Ali, u tu su kategoriju ulazili i mnogi socijalno-kritički dokumentarci kakve su u Hrvatskoj radili Krsto Papić, a poslije Petar Krelja, Zoran Tadić.

strana ljudskih naravi i društvenih nesporazuma.¹⁵ No, češće se posve izbjegava bilo kakva referenca na etablirane političke sadržaje i posvećuje posve intimnim, obiteljskim, ljubavnim – “vječnim” – temama (Zvonimir Berković, Ante Babaja, Ante Peterlić, Lordan Zafranović, Krsto Papić, Vatroslav Mimica, Krešo Golik...) u kojima politički kontekst ne znači ništa, ili se tek indirektno naslućuje. Sve je to bilo vezano uz “kritiku priče”, tj. uz težnju da se filmsko zbivanje ne organizira kao ciljno djelovanje protagonista, nego kao sukcesija nepredvidljivih “događaja”, što više ocrtavaju opće stanje duha i “sudbine”, negoli konkretno zbivanje. Utoliko se favorizirala epizodska, fragmentaristička kompozicija izlaganja s povećanim sugestijskim potencijalima, uz daleko veću stilsko-stilizacijsku “slobodu” u vizualizaciji scena i izlagačkoga tijeka, a sve s ciljem da se cjelini filma dade “metaforičnije”, “alegoričnije” – “filozofskije” – vrijednosti, tj. da ukupnim filmom artikulira posve osobni svjetonazor autora filma, njegov pogled na život.

Modernistički kontekst za “filmski reformizam”

Svi ovi trendovi bili su isprva izrazito marginalni, rasuti, njegovali se uglavnom u svojevrsnim društvenim “rezervatima” (ili u rijetkom dokumentarnom filmu) – tj. u lokalnim sredinama koje nisu držane toliko politički važnima (u amaterskim klubovima, u sklopu crtanofilmske proizvodnje još uvijek obilježene kao “dječje” i kulturno popratne), ili kao tek pojedinačne, nesustavne, i utoliko pretrpive pojave u igranom i dokumentarnom filmu. Ali, to je bila važna margina, jer su takvi filmovi imali otprva naglašenu “atrakcijsku” i “emblematsku” vrijednost. Privlačile su, naime, priličnu javno-kulturnu pažnju među filmskim kritičarima, podjednako onim ideološko

nadzornim (službenim), ali osobito među mlađima, a i privlačili su pažnju elitnih krugova iz drugih umjetnosti.

Naime, druga polovica 50-ih godina 20. stoljeća i cijele 60-te u ondašnjoj su Jugoslaviji bile obilježene naglašenom modernističkom “uzrujanošću” – snažnom inspiracijom svjetskim modernizmom i uvjerenjem da se tako nešto mora i u nas razviti.

Primjerice, sami inicijalni razgovori o “antifilmu” u kinoklupskom i GEF-ovskom kontekstu, nastali su pod izričitim poticajem i s programskim ugledanjem na modernističke i avangardne fenomene koji su u to vrijeme nicali na različitim stranama u umjetnosti Hrvatske i ondašnje Jugoslavije i nametali se javnoj svijesti ponajviše bučnim polemikama, ali i entuzijastičkom i, činilo se, nezaustavljivom “sljedbom”. Modernistička zbivanja tijekom 50-ih i s početka 60-ih u “*poeziji, kazalištu, romanu, muzici i likovnim umjetnostima*” – kako je to rečeno u Pansinijevu uvodnom izlaganju u *geffovske razgovore*¹⁶ – bila su izravnim poticajem, ali i modelima za projektiranje “puta prema filmskoj avangardi”, njezina mogućega profila.

Sam naziv “antifilm” u sklopu eksperimentalističkog pokreta skovan je prema tada u publicistici dosta spominjanome “antikazalištu” i “antiromanu”.¹⁷ Naime, koncem 50-ih u zagrebačkim se kazalištima izvode drame Ionesca (*Stolice / Les chaises*, izvedba 1958.), Becketta (*Svršetak igre / Fin de partie*, izvedba 1958.) i o njima se raspravlja kao o “antidramama”, a prikazuju se nadrealistički komadi domaćih pisaca Jure Kaštelana (*Pijesak i pjena*, izvedba 1958.) i Ivica Ivanca (*Zašto plačеш tata*, izvedba 1960.), osniva se Studentsko eksperimentalno kazalište (1956.) s “eksperimentalnošću” u nazivu. Većina je tih avangardnih drama popratno tiskana u knjižnom izdanju u kazališnim bibliotekama. Također, bilo je to vrijeme učestalih

¹⁶ Pansini (1963).

¹⁷ Pansini (1967): 13, 29.

gostovanja i najuglednijih svjetskih kazališnih kuća (npr. *Porgy and Bess Ensemble* iz SAD-a, 1954.; *Burgtheater* iz Beča, 1955.; *Il Piccolo teatro* iz Milana, 1955; *Kinesko klasično kazalište Opere* iz Pekinga, 1955; *Théâtre National Populaire* iz Pariza i dr.).¹⁸

Najizrazitiji je bio utjecaj snažno prisutnih i polemički dočekivanih neoavangardnih, “apstrakcijskih” tendencija u likovnim umjetnostima. Programski tekstovi što su pratili izložbe grupe EXAT 51 (izložba 1953.), *Gorgone* (osnovane 1959.) te potom izložbe *Novih tendencija* (prva je održana 1961.) bili su izvorom za teze što ih je Pansini iznosio u razgovorima o “antifilmu”. Pedesete su bile razdoblje učestalih preglednih izložaba moderne likovne umjetnosti zapadnoeuropskih zemalja (suvremene francuske umjetnosti, 1952., 1958.; Henryja Moorea, 1955; važna izložba američke suvremene umjetnosti, 1956; izložba suvremene talijanske umjetnosti, 1956.; didaktička izložba posvećena apstraktnoj umjetnosti, 1957.), ali i važnih individualnih i grupnih nastupa hrvatskih “apstraktista”, te postupnog, ali “epidemijskog” prelaska figuracijskih modernista u apstrakciju. Modernistički stil u crtano-filmskim reklamama Vukotića i Kostelca, a potom u “zagrebačkoj školi crtanog filma” oslanjao se na modernističku grafiku ondašnjih reklamnih panoa i plakata, ali i na svjetski modernistički grafički trend (utjecaj Bauhauasa i ruske avangardne umjetnosti).

Modernistička i avangardna literatura bila je prijevodno itekako prisutna. Primjerice, 1958. bio je preveden roman *Izmijenjena odluka* (*La modification*) Michela Butora, onda vezanog uz sintagmu “antiromana”, diskutiralo se o “romanu svijesti” (prijevod *Uliksa* Jamesa Joycea, izdan 1965.), prevedena je modernistička poezija po različitim časopisima, a u 50-im se na stranicama časopisa *Krugovi* (osnovanog 1952.) objavljivala proto-avangardna poezija (npr. Ivana Slamniga, te nadrealistička Drage

¹⁸ Nikola Batušić, “Kazalište pedesetih”, u: Z. Maković, I. R. Janković, *Pedesete u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art*, (katalog izložbe), Zagreb: ULUH, 2004: 173.

Ivaniševića). U 50-im je objavljen modernistički roman Vladana Desnice *Proljeća Ivana Galeba* (1957.), a član “krugovaške grupe” Vlatko Pavletić u kulturnom tjedniku *Telegram* u nastavcima je početkom 60-ih objavljivao esej “Ključ za modernu poeziju”.¹⁹

U “antifilmskim” razgovorima često se upućivalo na modernu glazbu, koja je bila tradicionalnom referencom i “modelom” za prvu filmsku avangardu (iz 1920-ih), ali i za drugu (onu iz 1950-ih i 60-ih). Izričito se poziva na izravno slušalačko i vizualno iskustvo koje je tada nudio značajan festival moderne glazbe – *Muzički bijenale Zagreb* (prvi održan 1961.) na kojem su bili izvođeni i prisutni tada najavangardniji i kanonizirani internacionalni skladatelji i izvođači “nove glazbe” (J. Cage, M. Kagel, W. Lutosławski, O. Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, P. Schaffer, K.H. Stockhausen, I. Stravinski i dr.), a nametnuli su se i domaći (Milko Kelemen, Ivo Malec, Natko Devčić, Branimir Sakač i dr.).

Iz pro-avangardističkih razgovora o filmu i iz ondašnje javne pažnje nisu izostajala niti pozivanja na modernistički pokret u svjetskom filmu. Početak 60-ih bilo je vrijeme učestalog pojavljivanja primjeraka modernističkih “novih filmova” na repertoarima kina i javnih diskusija vezanih uz njih. Prilično je uzbuđenje među hrvatskim intelektualnim krugovima izazvalo prikazivanje filma inače kazališnog redatelja Petera Brooka *Moderato Cantabile* (prikazan oko 1961.-62.) kojeg se držalo uzorno “umjetničkim” i “modernim”. Pratili su se i diskutirali filmovi francuskog novog vala (osobito Godarda, Chabrola), talijanskog novog filma (*Noć Michelangela* Antonionija; *Slatki život* Fellinija). Prikazivan je i novi Buñuel (*Nazarin*), a bila je i prilika vidjeti *Sjenke* Johna Casavetesa. Sve su to bili filmovi i autori spominjani u “antifilmskim” razgovorima 1963., što znači da su pokazani u razdoblju od 1960.-62., ali se o njima

¹⁹ Citiran u “antifilmskim razgovorima”, Pansini (1967): 19.

diskutiralo i po filmskim stranicama kulturnih tjednika i dnevnih novina, na radio emisijama, po tribinama. U Kinoteci se, također, povremeno mogao vidjeti pokoji program prve avangarde iz 20-ih. Sve je to bilo dostatno da se pronalaze i pozitivni i negativni “predlošci”, oni za ugledanje i oni za izbjegavanje.

Sve što se na raznim poljima kulture zbivalo, iako često začeto u vrlo uskom krugu umjetnika, znalo je izazvati priličnu javnu pažnju, često pojačanu političkim i tradicionalno-estetičkim napadima, pa se time stvaralo zajedničko kulturno “polje” visoke među-umjetničke uzajamne informiranosti o modernističkim pokretima i idejama.

Uz to, postojalo je i stalno spontano umjetničko prepletanje – toliko karakteristično za većinu avangardnih pokreta – između članova različitih umjetničkih područja. Modernistički orijentirani umjetnici u pravilu su se zagledavali u druge umjetnosti ne bi li u njima našli inspiraciju i ohrabrenje za vlastita traganja, a kulturne rubrike novina kao i kulturni tjednici (poput tada iznimno važnog *Telegrama*) te kulturnjačke emisije na radiju objedinjavali su i povezivali i informacije i kritičke refleksije o modernističkim pojavama na različitim stranama kulture.

Filmaši okupljani oko Kino-kluba Zagreb i GEFFA, ali i oni u zagrebačkoj školi crtanog filma, te novi autori koji su dobili mogućnost raditi filmove tijekom 1960-ih pod novim uvjetima financiranja projekata, kao i kulturnjački članovi komisija za odobravanje filmskih projekata – bili su itekako dijelom ovog modernističkog kulturnog pokreta.

2 KONTEKSTUALNO POZICIONIRANJE MODERNIZMA

Paradokсне pretpostavke modernizma i avangarde u Hrvatskoj

Cijela ova modernistička situacija javljala se, zapravo, kao iskorištavanje nekih paradoksa prisutnih u ondašnjoj kulturi, te razrade onih aspekata potencijalno protuslovne situacije koji su išli na ruku modernističkoj paradigmi.

Naime, iako je kinematografija politički razvijana zato jer je držana važnom po populističkoj djelotvornosti filma (kao novoga tipa “narodne umjetnosti” industrijskog doba i nove komunikacijske tehnologije, ali i kao djelotvornog propagandnog sredstva), istodobno su joj se postavljali ideali “visoke umjetnosti”, često i vrlo specifični estetski zahtjevi.

Nadalje, iako je jezgra hrvatskih i ondašnjih jugoslavenskih “partijaca” (vodstva i članova komunističke partije Hrvatske i ondašnje Jugoslavije) trajno političko-ideološki podozrijevala i počesto politički opstruirala svaku pojavu avangardizma, on je priličnog poticaja dobivao upravo iz podgrijavane “revolucionarističko-idealske”, “avangardističke” strane komunističke ideologije.

Potom, iako se umjetnički avangardizam javljao kao “oslobađanje” od stega tradicije, dijelom je rađen u ime jedne grane “tradicionalnih” estetskih načela – u biti “romantičarske” vizije o prirodi i ulozi umjetnika i umjetnosti, romantičarske vizije koju je dijelila i sama “avangarda socijalizma”, tj. vodeći komunistički “ideolozi”.

Ove su se značajke ispreplitale na kompliciran način i stvarale povijesno dinamičnu i nimalo jednostavnu praksu, koju se često previđa kad se pojednostavnjeno govori o tome razdoblju jugoslavenskog komunizma kao o “dogmatskom” razdoblju,

odnosno kad se naglašavaju modernističke i avangardne tendencije kao isključivo “opozicijske”.

²⁰ Turković, Majcen (2000).

Populističko-elitistička dvojnost i romantičarski personalizam socrealističke kinematografije

Iako se film u Hrvatskoj, prije Drugog svjetskog rata, uspostavio kao popularan urbani i modernizacijski medij, proizvodnja populističkih varijanti filma (nadasve igranog filma) bila je prepuštena “tržištu”, ostajući periodična, gotovo nikakva. Naime, vrlo malo tržište (mali broj kina po ondašnjoj Hrvatskoj i Kraljevini Jugoslaviji) nije nadoknađivalo niti troškove proizvodnje, a nije bilo nikakve nade da bi donosio profit za dalje ulaganje i razradu proizvodnje. Uz to, nije bilo nikakve državno-zakonske zaštite od moćne prikazivačke konkurencije svjetskih filmova, niti ikakve zakonski regulirane stimulacije proizvodnje. Sve je to uvjetovalo da su koliki-toliki proizvodni kontinuitet imali samo subvencionirani oblici kinematografije (zdravstveno propagandni i “kulturni filmovi”, promotivni i reklamni filmovi...), a proizvodnja populističnog igranog filma bila je izrazito hendikepirana, rijetka, neisplativa, te su proizvođači takvih igranih filmova uglavnom bankrotirali.²⁰

Državni se stav prema filmu bitno promijenio prvo za Drugog svjetskog rata u kratkovjekoj marionetskoj Nezavisnoj državi Hrvatskoj, pod nacističkom okupacijom i pod utjecajem njemačke koncepcije o propagandnoj funkciji filma, a potom, posebno važno i dalekosežno, u sklopu poratne socijalističke Jugoslavije, pod utjecajem lenjinsko-sovjetske koncepcije propagandne i prosvjetiteljske važnosti filma. Naime, socijalistički državni preokreti, a osobito oni ruske revolucije, pa onda i jugoslavenskog socijalizma nakon Drugog svjetskog rata, “posvajali” su film ne samo kao dio modernizacije, nego i kao

potvrđeno popularan medij kojim se izravno može utjecati na “široke mase”. Film se razumijevao kao snažno prosvjetiteljsko i propagandno sredstvo socijalističkog projekta, kao iznimno pogodno sredstvo za obrazovanje i ideološku indoktrinaciju širokog spektra stanovništva – nadasve onog pretežito nepismenog, periferijsko-urbanog (“radničkog”) i seoskog stanovništva, ali i za “preodgoj” građanskih “ostataka”, te tradicionalne intelektualne elite.

Ova se uporaba filma izravno oslanjala na ždanovsko-sovjetsku orijentaciju, poznatu pod krilaticom *socijalističkog realizma (sorealizma)*. No, bit te orijentacije nije bila samo u socijalističko-indoktrinacijskoj svrsi, iako je ona bila temeljna, nego i u *populističnosti*. Naime, da bi se socijalističke ideološke poruke prenijele “masama” na djelotvoran način, film je morao to činiti na većini provjereno pristupačan i privlačan način. U staljinističkoj – sorealističkoj – reakciji na “elitistički” revolucionarni “formalizam” sovjetske filmske avangarde na prijelazu iz 20-ih u 30-te godine, upravo je populistički model filmovanja – onaj klasično-narativni – istaknut kao najpoželjniji.²¹ Taj je, držalo se, onaj koji jamči populističku djelotvornost filma, što će učiniti filmsku socijalističku indoktrinaciju djelotvornom.

No uz ovaj pretpostavljeni i očekivani populizam filma, film se neupitno držalo *umjetnošću*. Naime, zahtjev da film (i druge umjetnosti) budu indoktrinacijske (propagandne) bio je općim mjestom socijalističke doktrine, ali također se podrazumijevalo da film mora ispunjavati i visoko-umjetničke standarde, tj. da se indoktrinacijski zadatak ispunjava – *kreativno*. Ova posljednja očekivanja su filmu (i umjetnosti uopće) ispostavljali tzv. *partijski intelektualci*, oni koji su specificirali ulogu “umjetnosti” u socijalističkom projektu. Kreativni prinos, uspostavljanje visokog

²¹ Riječ je o stilskom modelu osobito djelotvorno razrađivanom u utjecajnoj američkoj (hollywoodskoj) i zapadno-europskoj kinematografiji, te se – po uzoru na taj ‘klasičan’ model – i u okviru socijalističkog realizma očekivalo se da film mora imati dramaturški zaokruženu konstrukciju, da zbivanje nose individualizirani ‘junaci’, da su postupci likova i njihovi profili psihološki razrađeni, a motivacije postupaka pregledne i prihvatljive; Hrvoje Turković, “Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu”, u: H. Turković. *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE, 1985: 18.

zanatstva bio je gotovo ideološki istaknut zadatak, onaj po kojem se “socijalistički film” trebao pokazati barem ravnim, ako ne i superiornim onima iz “kapitalističkih” zemalja.²²

Ove stvaralačke i zanatske norme koje su trebale važiti za populistički “socijalistički film” zapravo su bile norme klasičnog filma – norme fabularne dramatičnosti, složenih tokova zbivanja, psihološki složenih i uvjerljivih likova i njihovih odnosa, ali i stilske norme dobre glume, dobre filmske fotografije, suptilne montaže i glazbene pratnje, te retoričke obrađenosti. A mjeru se visokih kreativnih i zanatskih dosega pronalazilo u raznim izvorima, u vrhunskim američkim i zapadnjačkim filmovima, iako se to prikrivalo, izričito u sovjetskim filmovima, odnosno filmovima socijalističkih zemalja (npr. Poljske).

Dakako, ti su zahtjevi za umjetničkom uspješnošću podrazumijevali osobitu ekspertnost filmaša, podrazumijevali su njihove iznimne – posve individualne – sposobnosti i vještine. Personalnost stvaratelja nije bila nimalo irelevantna, jedino što se držalo da ona ipak mora biti očitovana u dosjetljivom (kreativnom) ostvarivanju *zadanih* ciljeva.

Paradoks iz kruga politike – tj. da je “narodnu revoluciju” zapravo diktatorski vodio uski elitni i privilegirani sloj (“komunistička avangarda”) izrazito individualiziranih protagonista – preslikao se i na filmsko područje: populistički je film ostvarivala privilegirana i individualno istaknuta filmaška elita, po sasvim elitnim stilskim kriterijima.²³

Važnost koju je *kreativna personalnost* imala u politici, pa ju se “dozvoljavalo” i u umjetnosti, indikacijom je romantičke revolucionarnosti komunističkog pokreta. Iako revoluciju, po komunističkoj doktrini, *provodi* “narod”, “radništvo” i “proletarijat”, nju *vode* vizionarske, kreativne osobnosti, *vođe*, koje vide dugoročne ciljeve, snalaze se u pragmatičkim

²² Za detaljniju analizu ideoloških i umjetničkih zadataka uz navođenje izvornih formulacija i literature, vidi u: Hrvoje Turković, “Filmske pedesete”, *Hrvatski filmski ljetopis* 41, Zagreb 2005.

²³ Usput budi rečeno, u kontekstu visokih očekivanja filmaško zanimanje postalo vrlo elitno zanimanje, donekle ravno onom političke socijalističke elite (ili ga je komunistička elita tako tretirala). Naime, obje sfere imale su jednako zahtjevan indoktrinacijsko-akcijski zadatak u stvaranju “novog društva”. Snimanje filmova je isprva imalo izrazito privilegiran društveni status – svi su morali “ići na ruku” filmašima ako je trebalo nešto uraditi, snimati se moglo onoliko dugo koliko je redatelj procijenio važnim, pa je i sam redatelj mogao postupati s visokom mjerom proizvoljnosti – samo ako je obećanje kvalitete budućeg filma bilo uvjerljivo. Uostalom, mnogi su filmaši imali bliske društvene veze s političarima, političari su ih često tretirali kao ravnopravne partnere u socijalističkom zadatku, iako je, naravno, sva moć

okolnostima, i znadu *navesti* “narod” na željeno revolucionarno djelovanje. Romantičarska vjera u *genij vođe* bila je ugrađena u revoluciju i dala je temelj za kasnije “kultove ličnosti” – one Lenjina, potom Staljina, a u socijalističkoj Jugoslaviji Tita. Ali i, prijenosom autoriteta, i ostali, manji, ideolozi i vođe zadobivali su elitni status, status onih koji “imaju pravo” na pragmatičnu kreativnost, i koji su utvrđivali pragmatičke ciljeve i norme ponašanja u konkretnim životnim prilikama.

Takva vjera u osobni genij izabranih pojedinaca bila je posve prihvatljiva “partijskim intelektualcima”, toj kulturnoj eliti koja je ionako pripadala romantičarski nadahnućoj tradiciji, što je umjetniku dodjeljivala vizionarsku ulogu u ljudskome, odnosno nacionalnome društvu. Romantičarski kult umjetnika-genija, izdignutog iz mase, nesputana njezinim ograničenjima, ali koji pritom otvara masi i naciji slobodarske perspektive, koji je “vodi”, osobito je dobro prihvaćan u Hrvatskoj koja je bila zadojena modernizacijskim idealima, a u kojoj se ideja umjetnika trebala izdignuti u kontekstu prilično siromašnog, tek konstituiranog građanstva, opadajuće uloge plemstva i prevladavajuće seoskog društva s konca 19. i početka 20. st. Aktivni umjetnici, velikim dijelom s mukom obrazovani, dijelom siromašni, njihov status institucionalno nereguliran, podcjenjivan, zapušten, s tek tu i tamo kakvom jadnom stipendijom, svoju su pripadnost umjetnosti branili romantičkim idejama o svojem osobitom nacionalnom i kulturno-uzdižućem “pozivu” (a bez društveno regulirana “zanimanja”, “koristoljublja” vezana uz utabane karijere), često politički uzvisivanom i od nacionalistički opredijeljenih političara.

Konzekventno, intelektualna elita komunističke partije, koja je dijelom i sama pripadala romantičarski uzdizanom sloju umjetnika i intelektualaca “po pozivu”, pridavala je “naprednim”

bila u rukama političke elite, a ne filmaške (odnosno “kulturaške” – osim ako ovi nisu bili istodobno i “politički kadar”).

intelektualcima i umjetnicima osobito, romantičarski koncipiranu, ulogu u cjelokupnu procesu socijalističke “pretvorbe”.

Ovaj podrazumijevan romantičarsko-elitni tretman umjetnika u socijalizmu, stvorio je vrlo povoljno raspoloženje za “autorsku poetiku” cahierovske kritike²⁴ i novovalovaca kad je ova, vrlo ažurno, doprla do obrazovanijih filmaša, a osobito do mladih filmskih kritičara i potencijalnih filmaša među filmofilima.

Ambivalentnost real-komunističkog “revolucionarizma” i avangardne tendencije

Takvo romantičarsko-revolucionarističko shvaćanje i često voluntarističko-kreacionističko ponašanje političke elite socijalističke Jugoslavije²⁵ davalo je aktivističnijim individualcima i u sklopu komunističke partije, a i onima u kulturi, stalne “revolucionarističke” predloške i poticaje²⁶ pa je i modernizam u umjetnosti, a osobito njegovo avangardnije, eksperimentalno krilo ideju “revolucioniranja postojećeg” uzelo kao svoju temeljnu opciju.

No, takvo se nadovezivanje na izvorni revolucionarizam komunizma suočavalo s vrlo ambivalentnom “real-političkom” stvarnošću. Prvo, cijeli je komunistički pokret bio izrazito “disciplinaran”: “vođe” su bile te koje su utvrđivale ciljeve i donosile planove aktivnosti, dok ih je “članstvo” tek trebalo (zdušno) provoditi. Revolucionarna “inventivnost” bila je rezervirana za više hijerarhije partije, ali se nije mogla trpjeti od “bilo koga”, tj. od “provoditeljskog” članstva, nije se mogla trpjeti – “revolucija na svoju ruku”. Od članstva i pučanstva očekivao se tek “aktivizam” i “vjernost” u provedbi “direktiva” koje je izdalo vodstvo. Cijeli je sustav, zapravo, bio izrazito podozriv prema inovativnosti koja nije dolazila od vodstva,

24 Misli se na kritičare francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinema* u 50-im i 60-im godinama, koji su procjenjivali da je središnja stvaralačka osoba u izradi filma redatelj, da je film izražavatelj osobnog nazora i stvaralačkog senzibiliteta redatelja, i da bi prema tome kinematografska politika trebala biti 'politikom autora', tj. davati prednost redateljima, njihovim idejama i osobnim projektima. Ključan je u tom pogledu bio tekst Francoise Truffauta "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahiers du cinéma* 31, siječanj 1954.

25 Ovaj se "revolucionaristički kreacionizam" čak i doktrinarno podržavao u prilično dugačkom polaznom razdoblju "izgradnje socijalizma" u poratnoj Jugoslaviji. Komunistička partizanska "Oslobodilačka borba" protiv nacista i njihovih vazala na području bivše Kraljevine Jugoslavije tijekom Drugog svjetskog rata, prikazivala se ujedno i kao komunistička društvena *revolucija*, a i većina se globalnih poteza socijalističke politike u bivšoj Jugoslaviji težila shvatiti kao niz koraka u

"revolucioniranju" društva, tj. kao faze u kretanju ka "dovršenju" revolucije (koje leži u ostvarivanju komunističke utopije, posve besklasnog društva jednakih povlastica za sve pojedince). Osjećaj da se doista stvara nešto posve novo bio je u prvom desetljeću "izgradnje socijalizma" prilično proširen, ne samo među komunističkim aktivistima, nego i među ljudima zahvaćenim poletom "izgradnje novog društva", a osobito je bio jak u kinematografiji za koju se činilo da doista ide "od početka". Dijelom i jest, jer je završetkom rata i u razdoblju nacionalizacije i stvaranja novog državnog ustroja, bila gotovo posve narušena i proizvodna, prikazivačka i distribucijska struktura kinematografije na prostorima bivše Kraljevine Jugoslavije, pa je trebalo sve ponovno uspostaviti, na novim – "socijalističkim" – principima (uspostava kinematografija je, primjerice, postala dijelom industrijalizacijskog "petogodišnjeg plana"); Turković, Majcen (2000): 32. No, riječ je bila i o nečem "spiritualnijem". Kako igranofilmska

proizvodnja – koja je trebala biti nositeljem populistički usmjerene socijalističke indoktrinacije – doista nije imala neke uhodane tradicije, to se rekonstituiranje populističkog 'klasičnog stila' u socrealističke svrhe odvijalo inventivnim putem, tj. nastojanjem da se shvate ključna načela po kojima se ustrojavala vrhunska djela klasične zapadne populističke kinematografije, ili, ako ih se ne može rekonstruirati, da ih se nanovo izmisli. Iako je među filmašima bilo mnogo nevještine, diletantskih i krivo razumijevanih rješenja, među nekolicinom najinventivnijih filmski rezultati su bili majstorski sigurni (npr. u Branka Bauera, prvim filmovima Branka Belana, Nikole Tanhofera, te u ponekim filmovima Hanžekovića, Fadila Hadžića); usp. Turković (2005).

26 Na političkom planu, izrazit pokušaj "revolucioniranja komunizma", javio se studentsko-intelektualistički pokretom 1968. U jezgri tog pokreta bila je želja da se rutinizirano, "real-socijalističko" – "birokratizirano"

ili koja nije bila legitimirana autoritetom ideologa i partijskih vođa. Ta se podozrivost rutinirala procesom stabilizacije državnog uređenja: država je morala predvidivo funkcionirati (bez “nekontroliranih” i “dislociranih” invencija), razvilo se preventivno nepovjerenje prema bilo kakvim autonomnim – partijski nenadziranim – grupiranjima i inicijativama, pa su mnoge takve inicijative (artikulacije grupa po časopisima, po izložbama, u sklopu kakva umjetničkog društva...) bile predmetom represivnih kampanja.

Međutim, revolucionaristički polet i poticaj imao je osobitu varijantu na kinematografskom području. S jedne strane, u polaznim godinama “socijalističke kinematografije” očekivalo se da ona ispunjava soc-realističke, ideološki definirane zadatke. Ali, kako filmaši nisu imali gotovih predložaka u tradiciji na koji način izrađivati populistički djelotvorne igrane filmove s ideološkim zadacima, morali su sami “izumijevati” fabule i filmske narativne postupke. Bili su prisiljeni i poticani na “kreativnost”. Ali, pri tom su bili pod stalnim nadzorom kako to što su “izmislili” ne bi iskakalo iz zacrtanih doktrinarnih okvira i doktrinarno poželjnog djelovanja na “mase”.²⁷ Za kreativnije stvaratelje situacija je bila stimulativna – jer su doista bili potaknuti na inventivnost, ali i izrazito riskantna, jer se ostvareni modus njihove inventivnosti u svakome trenutku mogao proglasiti “opasnim”. Tako su mnogi redatelji imali ugrađenu “autocenzorsku” kontrolu i radije bi provodili iskušano odobravane obrasce (to je bilo osobito vidljivo u dokumentarističkoj proizvodnji), nego iskušavali nešto novo.

Ova je ambivalentnost (potreba za inovacijom i strah od nje) postala daleko očitijom kad je tijekom 50-ih pa nadalje zavladao trend oscilacijske, ali postupno sve veće, liberalizacije komunističke politike u bivšoj Jugoslaviji. Kako je “jugoslavenski socijalizam” tražio model socijalizma što će

– ponašanje članova komunističke partije i provoditelja središnje politike vrati svojim “revolucionarnim iskonima”, tj. da se od “birokratske sputanosti” oslobode “kreativne” snage u svim strukturama društva.

²⁷ U procesu proizvodnje filma postojale su brojne ideološko kontrolne instance, počevši od dramaturških odjela u filmskom poduzeću (recimo *Jadran filmu*) koji su nadzirali izradu scenarija, središnjih ideoloških instanci koje su odobravale scenarij (sastavljen od partijskih ‘funkcionara’), do producentskog, a poslije i miješanog ‘savjetodavnog’ nadzora nad izmontiranim materijalima, a potom i na posebnim projekcijama priređivanim za političku i novinarsku elitu; Turković (2005).

u očima svijeta biti izrazito različit od represivnog sovjetskog modela od kojeg se odcijepio 1948., ali opet model “vjeran” marksizmu, činio je to u nizu “reformi” (također natopljenima voluntarističko “revolucionarističkim kreacionizmom”), koje su sve podrazumijevale stanovitu “decentralizaciju” i oslabljivanje “kontrole”. Reforme su pokrenule veću regionalnu (uglavnom republičku) autonomiju, društvenu inicijativnost (misli se na ekonomsku politiku poduzeća i kulturnu politiku institucija), upravnu autonomiju (“samoupravljanje”), te osobnu poduzetnost – sve je to podrazumijevalo liberalizaciju represivnog uređenja na mnogim stranama i mnogim razinama. Očigledna liberalizacija na mnogim stranama i razinama, uz stanovite poticaje koji su davali tada vodeći komunistički intelektualci (npr. Šegedinov i Krležin istup početkom 50-ih, kojim se odricalo od soc-realističkih postavki i postulirala autonomnost umjetnosti i “sloboda” personalnog istraživanja) djelovale su izrazito inspirativno na mlade umjetnike i intelektualce, kojima je “revolucionaristički” polet još uvijek bio živi poticaj, ali koji su težili novim obzorima u svojim umjetnostima, onim što će odgovarati modernističkim istraživanjima u zapadnim umjetnostima.

S jedne strane, opća je “decentralizacijska” politika stvorila brojne mogućnosti za inicijativno umjetničko ponašanje pod nikakvim, ili osjetno oslabljenim ideološkim nadzorom. Osobito ako je to ponašanje bilo individualno (tj. ako su ga prakticirali samo poneki pojedinci neuklopljeni ni u kakav “službeni okvir”), ili je bilo “marginalno”, tj. njegovalo se u slabo distribuiranim časopisima, udrugama (npr. kino-klubovima; amaterskim društvima) ili u nekim neistaknutim institucijama koje su bile pod benevolentnom “zaštitom” nekog od liberalnije nastrojenih političara.²⁸ To je zapravo omogućilo da se avangardnije varijante

²⁸ Naime, oslabljivanje centralističke kontrole donijelo je i komunističkoj partiji, odnosno liberalnije rekonceptualiziranom “Savezu komunista” poticaje na unutarnju diferencijaciju. Počele su dolaziti do izražaja individualne, nacionalne pa i uže interesne razlike među voditeljima politike, javljali su se prikriveno, ali i prepoznatljivo sukobi između različitih “vodstava”, pa je takva neujednačena politička situacija otvarala različite mogućnosti da se “iskoristi”: umjetnici su mogli tražiti za svoj tip djelatnosti tolerantniju sredinu (ako im nije takva bila u Hrvatskoj, mogli su je, recimo, naći u Srbiji; ili ako ih je napao jedan političar i njegovi pristaše, mogao se uteći zaštitu drugog, naklonijeg. Snažnije u takvoj situaciji bilo je složeno, ponekad frustrirajuće, ali i često uspješno – kako svjedoči situacija brze dominacije modernizma u svim umjetnostima.

modernizma jave na vrlo različitim stranama gotovo istodobno (na galerijsko-umjetničkom, odnosno majstorsko-radioničkom terenu, vezano uz prijateljske grupe i kratkovječne časopisne nastupe, mala ili studentska kazališta, amaterske kinoklubove ili “dječju” animacijsku proizvodnju i sl.), ali i da umjerenije varijante modernizma dobiju u središnje kulturno mjesto – tj. da postanu dijelom središnje financirane proizvodnje filma (s “autorističkom” poetikom), da se javljaju izdanja modernistički koncipiranih knjiga uglednih komunističkih intelektualaca u uglednijim izdavačkim edicijama i časopisima (Šegedina, Krleže, Kaleba, Horvata, Božića...). te da ustaljivanjem “liberalističkog” mentaliteta modernizam postane čak i dominantan smjer svih umjetnosti tijekom 60-ih, 70-ih i nadalje.

No, i u ovoj “decentraliziranoj” situaciji i nadalje su se održavali ideološko-kontrolni mehanizmi, osobito u konzervativnijih komunista ili u onih novijih koji su nastojali očuvati ili obnoviti kontrolnu snagu komunističke partije, djelujući kao svojevrsna kontraliberalna reakcija.²⁹ Primjerice, naturalističko je krilo “autorskog filma” bilo dočekano kao izrazita politička provokacija i nazvano “crnim filmom”, te je nakon niza ne baš uspjelih pokušaja da se organizira represivna politička “kampanja” protiv te filmske struje, ta kampanja konačno i realizirana (1974.), te su neki autori suđeni (Lazar Stojanović), a drugi izbjegli iz zemlje da bi mogli nastaviti raditi (Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik) ili počeli raditi u tolerantnijoj republici (Živojin Pavlović u Sloveniji). Benigniji vidovi modernizma – kao, primjerice, crtano-filmski – bili su samo novinski kritizirani zbog “apstraktnog humanizma”, iako politički status njihovih vođa (Vukotića i Mimice) nije dopuštao da se to pretvori u represivnu kampanju.

²⁹ Obično bi se liberalna “zastranjivanja” žigosala kao “anarho-liberalizam” – tj. kao “liberalizam”, koji vodi u anarhiju, a tako što je bila “dužnost” ideoloških kontrolora da spriječe.

Paradoksi što su pratili sam filmski modernizam

No, niti sam modernistički pokret u bivšoj Jugoslaviji uopće i posebno u Hrvatskoj nije bio pošteđen ambivalentnosti i paradoksa.

(a) *Politična antipolitičnost*. Jedan paradoks ovdašnjeg umjetničkog modernizma bio je u činjenici da se modernistička novina doživljavala kao obnavljanje revolucionarističke biti komunizma. Modernizam nije bio nužno *antikomunistički*. Indikativan dio pionirskih modernista bili su deklarirani i opredijeljeni članovi Saveza komunista, često na visokim položajima, kao, primjerice, filmaši Vukotić i Mimica, potom Dragić, Zafranović... (da nabrojim one najistaknutije na području filma) i mnogi drugi. Na valu liberalizacije, mnogi su od njih držali da inventivno pridonose poželjnim liberalizacijskim trendovima “razvoja socijalističkog društva” i reformističkim intencijama jugoslavenske varijante socijalizma, te su iz toga crpili osobito “aktivističko” nadahnuće, uz pojačan osjećaj da su time i te kako “vjerni” “pravim” ciljevima komunističkog pokreta. A takvim ih je držalo i liberalnije krilo komunista.³⁰

Ta samoshvaćana “ideološka vjernost” i obnovljen aktivistički polet ideološki angažiranih kulturnjaka imao je za posljedicu povremene zdušne napade na svoje kolege moderniste - ako se činilo da su ovi “pretjerali”, odnosno da su postali “negatori socijalizma”, te ako se pokrenula politička kampanja protiv njih. Vatroslav Mimica i Antun Vrdoljak su, tako, sudjelovali u napadima na “crni film” (otpisujući ga kao “srpski patent” i kao “antisocijalistički” projekt), Lordan Zafranović je u sedamdesetima aktivno sudjelovao u političkoj kampanji protiv “anarho-liberala” u kulturi.³¹

- ³⁰ Mnogi, povremeno napadani, umjetnici, inače dobri članovi partije, vremenom su postali popularni među državnim funkcionarima i državno vođenim poduzećima, pa su njihova djela naručivana za službene prilike i prostore (u likovnim umjetnostima, recimo, apstraktna djela Murtića, Džamonje, Bakića...).
- ³¹ Godine 1984. objavljeni su *Radni materijal Komisije CK SKH za idejni rad o idejnim tendencijama u kulturi*, kolokvijalno nazvana *Bijela knjiga*, a koju je pod nadzorom Stipe Šuvara, sastavila “stručna služba” Komisije. U njoj su se poimence navodili ljudi i djela za koje se držalo da su indikacija antisocijalističnosti.

No, ideološki nadzornici, bilo oni među političarima ili među kolegama filmašima, nisu bili posve u krivu kad su procjenjivali da je dio modernista doista “antisocijalistički”, ili barem “a-socijalistički” opredijeljen. Naime, kako je to već napomenuto u polaznom ocrtavanju pojave autorskog filma kao “polemičnog”, neki su modernistički filmovi imali, s jedne strane, naglašen osporavalački odnos prema “praksi socijalizma” kako se ova očitavala u društvenoj svakodnevicu. Naturalističko krilo srpskog autorskog filma, tzv. *crni film*, usredotočilo se na demonstriranje kako nadideološke “životne sile” ignoriraju ideološke projekte, odnosno zlorabe ih, te kakve sve razorne posljedice ima ideološko, za stvarnost slijepo, ponašanje. Slično je bilo s ponekim “narodskim” filmovima u Hrvatskoj (npr. rani Vrdoljakovi filmovi), ali značajnije je obilježje hrvatskog autorskog filma bila sklonost da se posve zanemari ideološka i politička dimenzija “socijalističke stvarnosti” u zemlji – da se prikazuju psiho-socijalne krize kojih se, po implikaciji, niti jedna doktrinarna ideologija, pa ni socijalistička, ne može riješiti.

Ono što je situaciju činilo osobito paradoksalnom i višesmislenom, bila je činjenica da takvi filmovi ne bi mogli biti snimljeni da nisu dobivali državno instituirane subvencije u situaciji u kojoj se – uza svu liberalizaciju – još uvijek držalo normalnim da postoji ideološka kontrola i da treba postojati “ideološka borba” protiv socijalizmu “stranih” ili “neprijateljskih” tendencija. U Hrvatskoj je upravo institucionalno osamostaljivanje subvencioniranja kulture i kinematografije u tzv. Fondove,³² uz instituiranje romantičarskih kriterija prema kojima u umjetnosti imaju prioritet “stvaraoci”, tj. “autori” (redatelji filma) i njihovi personalni nazori na svijet, omogućilo pojavu takvih naglašeno “transideoloških” i “anti-ideoloških” filmova.

- ³² Ti su fondovi mijenjali nazive, od Fonda za kinematografiju, koji je potom bio uključen u Fond za kulturu, a posljednjom je socijalističkom reformom to pretvoreno u RSIZ kulture (Republička samoupravno-interesna zajednica kulture).
- ³³ Osobito su bili izričiti glasovi koji su odbijali populističnost filmske proizvodnje u eksperimentalističkom okruženju. U razgovorima o “antifilmu” Mihovil Pansini se u više navrata odupirao svojevrsnom *obvezatnom populizmu* kojeg se na prijelazu iz 50-ih u 60-te još uvijek i ideološki isticalo, ali i promoviralo u sklopu ‘privredne reforme’. Pansini je osporavao obavezu da “*filmovi budu za što širu publiku*”, što “*snizuje nivo na kojemu se izrađuju*”. Po njemu film “*zaostaje*” za drugim umjetnostima jer “*ako se želi napraviti film za velik broj gledalaca, on mora biti na nižem nivou. Budući da je film komercijalna i propagandna roba koja traži što više publike, on je zbog tih razloga nužno zaostao iza drugih umjetnosti*”; Pansini (1967): 15. Zbog toga je on, u korist budućeg novog, naglašeno umjetnički opredijeljenog filma, tražio

To je stvaralo vrlo neobičnu situaciju – često teško shvatljivu na nesocijalističkom Zapadu – da su napadani “antisocijalistički” ili “a-socijalistički” filmovi, filmovi koje je Zapad težio doživjeti “disidentskim” i čiji su autori povremeno trpjeli ideološke napade, legitimno nastali u *mainstreamu* tadašnje jugoslavenske (i naravno hrvatske) kinematografije, da su nastali kao svojevrsni “državni projekti” (tj. kao “državno” odobreni i subvencionirani projekti).

(b) *Apopulističnost*. Modernizam je u svojem krilu donio još jedan “opozicijski” program: *antipopulističnost*. Doduše, u sklopu autorskog filma antipopulističnost je dijelom bila više popratnom konzekvencom romantičarskog elitizma i personalizma nego što bi bio izabranim programom, ali je u eksperimentalističkom, radikalnije “novoumjetničkom” krilu antipopulizam ponekad istican kao program. I to s dvije “mete”.

S jedne se strane, skrovito se odricalo izvorne populistički-indoktrinacijske svrhe što je motivirala obnovu kinematografije u novoj socijalističkoj državi. Naime, romantičarsko uzvisivanje personalne kreativnosti redatelja, te “izražajne” funkcije umjetnosti – tj. shvaćanje da umjetnik ima prvenstvenu obavezu artikulirati i iskazivati vlastite nazore na svijet, a ne one koje mu nameće okolina, odnosno službena ideologija – ustoličilo je nazor kako filmovi ne moraju mariti hoće li se ili ne “dopasti” široj publici, već tek uspijeva li autor u ostvarivanju “svojega svijeta” ili ne.³³ Kriterij uspjeha nije odaziv publike u kinima, nego uspjeh filma među kultiviranim pratiteljima – kritičarima, drugim umjetnicima, posvećenicima više umjetnosti, festivalima... Populističnost se smatrala neobavezujućom.

Nebriga za reakciju šire publike, a težnja za inovativnim tematskim i stilsko-narativnim rješenjima na koje šira publika nije bila naviknuta, niti ih je bila spremna bezuvjetno prihvatiti, rezultiralo je čestim napadnim neuspjehom filmova u kinima,

oslobadanje od svih stega populističkog filma (fabule, klasičnog pripovijedanja) i uzimanje u obzir samo visokozahtjevne publike sa sličnim ‘visokim’, elitnim sklonostima. Time je zapravo iskazao dominantno stajalište modernizma, tek njega baš nisu bili skloni ispovijedati autori koji su zbog državne potpore ipak morali računati na prikazivanje filma u redovitim kinima. Analizu ključnih romantičarski inspiriranih stavova o ulozi filmskog *umjetnika* vidi u: Hrvoje Turković, “Branko Bauer: karijera na prijelomu stilskih razdoblja”, *Hrvatski filmski ljetopis* 30/2002.,: 8-24.

pa i zvižducima publike na nacionalnom festivalu u Puli. Filmovi autora ponekad su se držali na repertoaru zagrebačkih kina tek dva tri dana, jer bi ih prikazivači zbog izostanka publike maknuli s programa, a poneke festivalski nagrađene i kritički hvaljene filmove distributeri nisu uopće htjeli otkupiti za distribuciju, jer su ih smatrali previše ezoterijskim. U razdoblju proizvodne dominacije autorskog filma (konac 60-ih i 70-te) formiralo se prilično nepovjerenje šire publike u “domaći film”, iako su neki proizvođači redatelja autorista znali imati začuđujući uspjeh (npr. Golikov *Tko pjeva zlo ne misli* u godinama 1970-73.).

S druge strane, modernisti su se puno izričitiije i militantnije suprotstavljali tzv. “komercijalizaciji”, odnosno “tržištu”. Romantičarsko uzvisivanje stvaralačke autonomije povlačilo je jak otpor prema bilo kakvim “vanjskim pritiscima” na stvaratelja, bilo da je riječ o ideološkim pritiscima, bilo da je riječ o tržišnim pritiscima, odnosno tržišnim “narudžbama”. “Narudžba” i “komercijalizam” postale su prljave riječi u estetskom okružju modernizma. Ova posljednja osobito. Naime, “komercijalizam” je postao zloglasan već i u komunističko ideološkom kontekstu. Naime, napadajući zapadnjačku umjetnost, ideolozi su osobito napadali i njezinu “komercijalističnost” te “prodanost” stvaratelja u takvu kontekstu. “Pokvarenom” komercijalizmu zapadnjačke kulture suprotstavljali su entuzijastičku, nekoristoljubivu težnju “socijalističke umjetnosti” za općom dobrobiti puka. Bez obzira na stvarno stanje, umjetnike se težilo držati ljudima koji rade iz entuzijazma, iz ljubavi prema umjetnosti, s “višim ciljevima” na umu.

Ironično, onda kad je reformska ekonomska politika socijalističke Jugoslavije počela zaradu na tržištu držati važnom motivacijskom komponentom privrednog ponašanja, i kad je i filmska poduzeća učinila privrednim (kasnije “trgovačkim”)

³⁴ Naime, u “reformskim” traženjima, te pokušaju da se proizvodnja igranih filmova učini ovisnijom o tržištu, odnosno o prihodima od publike, u jednom je razdoblju uvedeno načelo da producenti filmova koji imaju dokazan uspjeh kod publike dobivaju naknadno novac koji je upravo proporcionalan tržišnom uspjehu filma. To je tada pokrenulo snažan ‘komercijalistički trend’ – brzih jeftinih snimanja filmova na teme za koje se mislilo da su privlačne publici – kako bi se uz zaradu od publike zaradilo i od države; Škrabalo (1998): 247-248. Taj je trend, međutim, bio uglavnom komercijalno neuspješan, iako je dao recepcijski kontekst i obrazac za kasnije uspješnu komercijalnu proizvodnju populističkih komedija i tinejdžerskih filmova u Srbiji, 1970-ih i 1980-ih.

poduzećima koja moraju poslovati po tržišno ekonomskim principima, i kad se tražilo da filmovi uspjehom “na tržištu” (tj. u domaćim kinima pred publikom, i prodajom na inozemna tržišta) zarade i “vrata” dio uložena novca, antikomercijalistički je stav zadržan i pojačan u umjetnika, i tijekom 60-ih i 70-ih postao glasan, očitovan u napadima na komercijalističke trendove u ondašnjoj Jugoslaviji (osobito u srpskoj kinematografiji gdje su ti trendovi bili uspješniji),³⁴ ali podjednako i na one na Zapadu, tj. prema “stereotipnom”, “formulaičnom” “žanrovskom filmu” što je dolazio sa Zapada (iz SAD-a i zapadne Europe). Postulat je bio da se “umjetnički”, “nekomercijalni” film, mora ustrojavati mimo fabulističkih i stilskih obaveza klasičnog žanrovskog filma – tj. mimo onih obrazaca što su se držali zajamčeno populističnim, tj. “komercijalnim”.³⁵

Ovo otklanjanje od “tržišta” – tj. od široke publike i uspjeha kod nje – učinilo je domaći modernistički, “umjetnički” ambiciozan igrani film gotovo potpuno ovisnim o subvencioniranju, što je samo pojačavalo paradoks da se “a-socijalističan” i “protureformski” autorski film održavao isključivo kao “državni” film.

(c) *Normativna antinormativnost modernizma*. Kako sam upozorio u odjeljku o “autorskom filmu”, jedna od izrazitih osobina modernizma bila je u isticanju vlastite “obnoviteljske”, odnosno “prevratne” (revolucionarne) prirode, vjerovanja da modernistička umjetnost uvodi nove i “umjetničkije” kriterije od dotad dominantnih. Kontrastiranje vlastitih metoda i načela stvaranja s onima naslijeđeno prisutnim u kinematografskom okružju bilo je sastavnim dijelom samorazumijevanja modernizma. Modernisti su nadpersonalnoj ideološnosti socijalizma suprotstavljali vlastitu personalnu “ideologiju”, tj. osobni svjetonazor i osobnu poetiku. Shvaćanju “redatelja”

³⁵ Razrađenije o dinamici odnosa populizma i elitizma u jugoslavenskim kinematografijama poslije Drugog svjetskog rata, vidi Hrvoje Turković, “Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma”, u: H. Turković, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE, 1985:15-39.

kao “službenika” politike, “službenika” publike, ili “službenika” kinematografskih “komercijalista, suprotstavljali su autonomnog “autora” što se nadasve pokorava ekspresijskim zahtjevima svoga “genija”, a tek fakultativno “zahtjevima javnosti” (društva). “Pravilima vođenoj” (“klišeiziranoj”, “konfekcijskoj”...) klasičnoj fabularnoj naraciji suprotstavljali su i pretpostavljali “kreativnu slobodu od pravila”, slobodu inovatorskog konstruiranja filmskog izlaganja, uz podcjenjivanje “zanatstva” koje se, tvrdili su, temelji na slijepom slijedenju pravila. Sve u svemu, svakom detektiranom društveno-instituiranu autoritetu suprotstavljali su vlastiti autoritet, autoritet stvaratelja slobodnog da čini ono na što ga nuka njegova osobnost.

No, paradoksalno, ali razumljivo, iako su se modernisti izrazito zalagali za personalnu slobodu, slobodu od svake društveno nametane normativnosti, njihova polemičnost prema postojećem filmskom stvaralaštvu uvodila je neizbježnu, pa i izričitu normativnu diskriminaciju i normativne obaveze za svakog tko se želi držati “pravim umjetnikom”. Na udaru filmskih avangardista i autorista, kao i zastupnika modernista u kulturnoj javnosti, našli su se predstavnici klasičnog stila, a cijeli se klasični stil težilo podcijeniti kao “laku” i manje vrijednu varijantu filmovanja.³⁶

Takav vrijednosni stav izravno je utjecao na karijere ne samo dotada aktivnih mediokritetskih filmaša (što i nije bilo tako loše), nego i nekih dotad najvrjednijih stvaralaca³⁷. To je dovodilo do izravnog verbalnog, ali i praktičkog (i subvencijskog) obezvrjeđivanja i potiskivanja nekih klasičnih stilskih crta (recimo kontinuirane montaže i motiviranog raskadriranja scena; linearnog načela pripovjedanja; retoričkih intervencija kojima je cilj bolja orijentacija gledatelja u strukturi filma i dr.), a apriorno uzdizanje onih filmova (bez obzira na njihovu finalnu vrijednost)

³⁶ Kao i u svijetu, i u Hrvatskoj je postojalo kritičarsko krilo (Vladimir Vuković, Hrvoje Lisinski, Ante Peterlić, Petar Krelja, Zoran Tadić i dr.) koje je, kao i ono *cahierovsko*, uz podržavanje modernizma, iznimno cijeniло klasični žanrovski film, osobito onaj SAD-a, te se odupiralo potcjenjivanju vrhunaca te kinematografije kao “tek” komercijalne i zanatske, i odbacivanju klasično narativnih i žanrovskih obrazaca. No i oni su sami bili na udaru dominantnog poetičkog stava, posprdno nazivani “hitchcockovcima” u kontekstu u kojem je stvaralaštvo Hitchcocka držano paradigmatički “komercijalnim” i “konfekcijskim”.

³⁷ Tako su se našli odbačenima npr. Branko Bauer, klasik klasičnog stila, u igranom filmu; prvaci klasične animacije, braća Neugebauer, u crtanom filmu; cijelo krilo starijih amatera i njihovih dotad tipičnih formi amaterskog filma – putopisnih i obiteljskih – bilo je gotovo posve odstranjeno iz Kinokluba Zagreb kad su tamo zadominirali militantni promotori avangardnih tendencija (Hrvoje Turković,

koji su se demonstrativno priklanjali “modernističkoj poetici” (narrativnim fragmentiranjem i eliptičnošću, pribjegavanju napadnim stilizacijama na svim planovima i metaforizacijama pojedinih situacija).

Kako je zadominirala, tako je takva poetika modernizma postala i etablirano doktrinarna i vrlo isključiva, a taj je autoritarni vid modernističke poetike došao potom – po logici vrijednosne dinamike u kulturi – koncem sedamdesetih te u osamdesetima i nadalje kritičkom osporavanju i preispitivanju iz pera tada mlađih kritičara (npr. onih okupljenih oko filmskog časopisa *Film*, 1975.-1979., i *Kinoteke*, 1988.-1994.).

Zaključak

Filmski je modernizam u Hrvatskoj – nadahnut modernističkim poticajima iz drugih umjetnosti u Hrvatskoj, ali i svjetskim modernizmom – dijelio niz ključnih osobina svjetskog modernizma: polemičnost prema zatečenim, dominantnim umjetničkim oblicima i shvaćanjima, težnju ka otvaranju novih stvaralačkih obzora i uvođenju novih metoda, uz prevladavajuće romantiziranje uloge umjetnika u društvu. No, filmski se modernizam u socijalističkoj Jugoslaviji artikulirao pod posve osobitim okolnostima koje su ga činile u mnogočemu posebno obilježenim, s osobito kompliciranim statusom u vlastitoj sredini, i s autonomnim i često vrlo istaknutim prinosima svjetskom modernizmu. Primjerice onima u animiranom filmu, u eksperimentalnom filmu i dokumentarizmu.

“Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište”, u: Duško Popović, (ur.), *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni 1928.-2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Kino klub Zagreb, 2003.); cijelo krilo obrazovnog (osobito njegovano u sklopu socijalistički koncipirane kinematografije) sada se držalo manje vrijednim (iako s plemićko revalorizacijskim nastojanjima vezanim uz *element-film* Radovana Ivančevića); Hrvoje Turković, “Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću”, *Hrvatski filmski ljetopis* 39, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004.), a postupno – pojačanom pojavom reklamnih filmova – artikulirao se i prezriv stav prema njima i onim filmašima koji ih rade (s nekim autoritetnim izuzecima: recimo Vukotića).

* Tekst je, u neznatno izmijenjenom obliku, objavljen u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis*, 59 (2009.), 92-106.

Sonja Briski Uzelac

Zagrebačka scena u središtu: šezdesete

*Godine 1960. bio sam u Zagrebu. Prvi dodir
s umjetnicima i umjetničkim kritičarima bio
uzbudljiv zbog otvorenog duha jedne začudno
dobro informirane grupe.*

(Almir Mavignier)

Kako je potraga za značenjem – koja se obično naziva “interpretacijom” – praktično neograničen proces, umjetnička praksa po svojoj prirodi zahtjeva njegovo neprestano obnavljanje. Proces interpretacije, međutim, nije tek, kako kaže Stephen Bahn, “pustolovina divlje subjektivnosti”, središte “privatne istine”, nego “kretanje prema vani”, “ka društvenoj dimenziji”, što je semiolog Jan Mukařovsky efikasno iskazao tvrdnjom da svako umjetničko djelo ima dvije komponente, “djelo-stvar” (koje možemo dodirnuti, kupiti i restaurirati) i “estetski objekt” koji je “položen u kolektivnoj svijesti”.¹ Prema tome, proces interpretacije neminovno uključuje odmjeravanje stupnja sudjelovanja estetskog objekta u višestrukim kodovima koji usmjeravaju kolektivnu svijest određenog povijesnog vremena. Estetsko iskustvo 60-ih godina prošlog stoljeća proživljeno je u znaku odmjeravanja ovih konstanti. Dakako,

¹ Jan Mukařovsky, “Art as Semiological Fact”, u: Norman Bryson (ed.), *Calligram: Essays in the New Art History from France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988: 1.

napetost između njih pripada tradiciji modernizma koja, može se reći, započinje s Eduardom Manetom 60-ih godina 19. stoljeća i vrhunce doživljava nakon jednog stoljeća procesa analitičkog istraživanja, formalizacije i objektivizacije umjetničkog jezika. Unutar ove “neprikazivačke linije” *moderne* umjetnosti i njenog “analitičkog pristupa” (Filiberto Menna) ne postoji, međutim, jednoznačna i pravolinijska logika razvitka, što pokazuju različite skupine temeljnih značajki koje odlikuju fenomene ove tradicije na vrhuncu. Također, ne postoji ni jednoznačna interpretativna osnova ishodišnih točaka razvijenog modernizma, pa valja razlikovati iskaze specifično *modernog*, *modernističkog* ili *neo-avangardnog* stava.

Premda je *modernizam* kao osnovni referentni pojam ostao u upotrebi sve do danas, bitno je podcrtati i identificirati istodobno različite stajališne točke te oblike njegovih kritičkih programa i pozicija, jer je već povijesna situacija modernizma 60-ih demantirala reduktivističku logiku Greenbergovog koncepta visokog modernizma o autonomiji apstraktnog umjetničkog djela kao dominantnoj *modernističkoj* tendenciji. Pokazalo se da rigidnost njegove estetičke dogme iskrivljuje živu sliku različitih projekata modernosti u umjetnosti modernizma upravo onda kada se ona opisuje kao koherentan, cjelovit i zatvoren umjetnički koncept. Istina je bliža jednoj više nekoherentnoj i mnogostrukoj slici o potencijalima kritičke relevantnosti moderne umjetnosti, koja govori u prilog teze da upravo “u to vrijeme nije bilo jasno što su djelotvorne alternative dominantnoj tradiciji, a što su njeni ogranci i produžeci” (Art&Language). U svakom slučaju, *neo-avangarda* je bila ta koja je otvorila autokritičku raspravu o smislu estetske autonomije umjetnosti, prije svega, vlastitim prekoračivanjem granica visoko modernističkog (zatvorenog) pojma umjetničkog

djela, ali, dakako, i dalje nasuprot umjerenom modernizmu kao dominantnoj građanskoj ideologiji kulture i umjetnosti. Prvenstveno kao kritika ostvarivanja (estetskog) projekta visoke modernosti, ona u svoj fokus rasprave uvlači umjetnost kao objekt i kontekst rasprave. Dakle, kritiku zasniva na preispitivanju određenja umjetnosti samo na osnovi morfoloških autonomnih aspekata umjetničkog djela te isključivanja širih kontekstualnih i jezičnih aspekata, razvijajući svijest da su svi ovi elementi “višestruko kodirani” ideologijom, znanjem, svijetom umjetnosti i kulture.

Neo-avangarda se kao kritički termin u referentnom okviru modernizma 60-ih odnosi na ono povijesno iskustvo moderne umjetnosti što ga čini kompleksni skup stavova, pokreta i individualnih praksi koje pokreće program redefiniranja visoko modernističkog pojma umjetničkog djela, ali i uvođenje novih zamisli modernosti. Iz današnje interpretativne perspektive vidimo kako su gotovo proročki zvučale riječi Filiberta Menne izrečene povodom izložbe milanske Grupe T u Rimu iz 1961. godine, iste godine kada u Zagrebu započinje internacionalni pokret Nove tendencije: “Mladi milanski umjetnici namjeravaju odbaciti uobičajeni pojam slike i skulpture koje ukrašavaju domove nove buržoazije da bi predložili jednu otvorenu umjetnost (*un arte aperta*), koja zahtjeva aktivno sudjelovanje gledaoca”.² Ideja je “aktivnog sudjelovanja”, danas posve nezaobilazna, odgovarala zahtjevu za “totalnom komunikacijom”, kako je istim povodom Lucio Fontana formulirao težnju za uspostavljanjem otvorenog dijaloga umjetnosti i društvene svijesti (a ne samo subjektivne perceptivne svijesti). U sve intenzivnijim se uvjetima modernizacije kao što su uvođenje novih tehnologija, liberalizacija i demokratizacija društva, porast

² Vidi u Filiberto Menna, *Attualita e utopia dell'arte programmata*, 1963., ponovo objavljeno u: *La regola e il caso*, Roma: Ennesse Editrice, 1970: 217-231. Također “*Aktuelnost i utopija programirane umjetnosti*”, u: Filiberto Menna. *Tekstovi o modernoj umjetnosti*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984: 17. Prvi prijevod nekoga teksta Filiberta Menne na hrvatski objavio je Matko Meštrović, “Dizajn, estetska komunikacija i masovna sredstva”, *Život umjetnosti*, 3/4, Zagreb, 1967: 94-103.

potrošačke moći i narastanje masovne popularne kulture, kao i alternativnih i marginalnih pokreta i oblika ponašanja koje je elitna, visoko estetizirana kultura isključivala, razvijala težnja ka transformiranju konkretne realnosti u smjeru postizavanja “estetske perspektive postojanja” (Menna) komplementarne tehničkoj, znanstvenoj, pa i političkoj dimenziji postojanja. U trenutku vlastite demokratizacije i ekspanzije, moderna umjetnost nudi i alternativne modele djelovanja i ponašanja, te sama sebe preobražava s jedne strane u racionalnu estetsku akciju, a s druge u vitalni aktivistički ili kontemplativni događaj. Pri tome, nisu uvijek jasna razgraničenja unutar ove dvostruke strukturiranosti umjetničkih stavova, kao što nisu jasni ni odnosi između takozvanih “središta” odnosno “rubova” događanja, ponešto su zamagljeni i tadašnjom strukturiranošću “bipolarnog svijeta”, o čemu na osobit način svjedoči slučaj zagrebačke scene tijekom 60-ih godina prošloga “stoljeća moderne”.

Zagrebački neo-avangardni pokret imao je sve odlike međunarodne neo-avangarde na vrhuncu njenog akcionog i eksperimentalno-istraživačkog djelovanja, ali također i posebne odlike koje su proizlazile iz postavljanja i otvaranja niza pitanja o zamisli modernosti, koja tadašnja “lokalna tradicija” umjetničke i političke ideologije nije poznavala ili priznavala, ali je imala izoštrenu svijest o potrebama “novog doba”. Stoga, prema poznatim riječima jednog od sudionika pokreta i pripadnika padovanske Grupe N Alberta Biasija, “nije slučajno što se ovaj pokret okupio u Zagrebu, kao europskom gradu politički otvorenom Istoku i Zapadu, niti je slučajno što se javlja 60-ih godina privlačeći autore s europskoga kontinenta (čak i rusku grupu Dviženije) i posebno one iz Južne Amerike”.³ O uključenju u internacionalni kontekst otvorenih problema na razini “novog središta” a ne “zakašnjele” recepcije svjedoče i druge važne

³ Alberto Biasi, “A proposito del progetto de Lea Vergine riguardante NT fino al 1963”, tekst u katalogu izložbe *L'ultima avanguardia - arte programmata e cinetica* 1953/1963, Milano, 1983-4: 163.

međunarodne manifestacije poput zagrebačkog Muzičkog bijenala i sudjelovanja Johna Cagea, začetnika pokreta fluxus koji je prepoznat u svjetskim, pa i lokalnim, razmjerima po svom emancipatorsko-vitalističkom potencijalu što se zalagao za individualnu i društvenu promjenu ostvarivanjem estetizacije svakodnevnice i deestetizacije umjetnosti.

Pritom, dakako, ne treba zaboraviti tvrdokorni “otpor sredine”, skoro čitavo poslijeratno desetljeće borbe koja je neprestano obnavljala pitanje “hoćemo li i nadalje trpjeti famu o *nužnosti* naše stilske zakašnjelosti i ustrajati u forsiranju ‘prokušane’ kvalitete, ili ćemo posebnu podršku pružiti onima koji smjelo obaraju ustajalu prošlost, traže nove teme i forme i pri tome riskiraju uspjehe svojih karijera”.⁴ No, već od sredine 50-ih, s otvorenjem Galerije suvremene umjetnosti (1955.), ona je sve više hvatala korak s europskim aktualnim zbivanjima, a na prijelazu u šezdesete zagrebačka je scena postala i središte njihovog promicanja. Štoviše, konstatacija Radoslava Putara da “polemike o postojanju i opravdanosti pojave apstraktne umjetnosti i u nas su postale suvišne”⁵ u to vrijeme već ima didaktički prizvuk i odnosi se na promoviranje moderne umjetnosti u sredini koja je “definitivno” savladala doktrinarni otpor; i to prvenstveno one “linije” analitičke apstrakcije, njene “prve klice, samu pojavu i povijesni razvitak”, koja “predstavlja težnju prema *sintezi* triju grana likovnog stvaralaštva: arhitekture, plastike i slikarstva”.⁶ Dakako, pritom je situaciju otežane recepcije dodatno opterećivala nedovoljno izdiferencirana kritička svijest o različitosti projekata i pozicija modernosti, što je unosilo dodatnu konfuziju oko ideologije moderne umjetnosti i smisla njene autonomije. Kako u kritičkom tumačenju, međutim, tako i u autopoetičkom te umjetničkom djelovanju nova je svijest o modernosti ostala razapeta

- 4 Radoslav Putar, “Kroz prizmu VIII Izložbe ULUH-a”, *Narodni list*, 2627/IX, 3.12.1953. Navedeno prema: Ljiljana Kolečnik (priř.), *Radoslav Putar, Likovne kritike, studije, zapisi 1950-1960*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999: 128.
- 5 Radoslav Putar, “Trojica nepomirljivih. Uz izložbu Bloc – Pillet – Vasarely u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu”, *Narodni list*, 3666/XIII, Zagreb, 20.04.1957., prema: Kolečnik (1999): 287.
- 6 Kolečnik (1999): 287.

između radikalne estetske autonomije (visoki modernizam), prema kojoj ga je vukla kreativna čežnja, i kasnijeg sve jasnijeg utemeljenja kritičke neo-avangardne autonomije umjetničke odluke/izbora djelovanja i autonomnih oblika umjetnosti kao ponašanja (racionalizam i vitalizam kao dva pola neo-avangardne formacije). S druge je strane bila neprestano izložena pritisku unutar dominantne umjetničke klime oživljenog umjerenog građanskog modernizma i specifične “istočne” varijante “socijalističkog estetizma”, koji su se također pozivali na neki mutni pojam umjetničke autonomije. No upravo je ta konfuzna upletenost i čini osebujnim sastavnim dijelom šire i žive umjetničke povijesti svoga doba.

Vrlo se rano, za specifične lokalne prilike impregnirane ideologijom represije, počinje oblikovati radikalna umjetnička svijest u određenom krugu mladih umjetnika koja istupa na zagrebačkoj sceni kao rubna gesta otpora estetici socijalističkog realizma i građanskog modernizma. Istodobno se pokazuje fascinacija modernističkom apstrakcijom, ali i povijesnim konstruktivističkim pokretom, osobito ruske avangarde, što je korespondiralo s trenutkom optimističkog zamaha i elana novog vremena poratne obnove i naloga o modernizaciji zemlje. Okupljanje i djelovanje grupe EXAT-51⁷ (otprilike između 1950. i 1956., a kojoj su pripadali Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec i Vladimir Zarahović) ubrzo se utemeljilo oko razjašnjavanja i obrane strategije koju autopoetički najbolje formuliraju naslovi dvaju programatskih tekstova, Richterov *Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe* (1954.)⁸ i Radićev *Značenje plastičke realnosti* (1959.)⁹. Dakako, u Manifestu (1951.) koji im je prethodio već su bili postavljeni programatski

- 7 Vidi u: Jerko Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa, Exat 51 Nove tendencije*, Zagreb: Horetzky, 2000.
- 8 Vjenceslav Richter, *Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe, Sinurbanizam*, Zagreb: Mladost, 1964.: 15-17; citirano i u monografiji *EXAT-51*, Zagreb: Galerija Nova, 1979: 319-324.
- 9 Zvonimir Radić, *Značenje plastičke realnosti, Publikacija primenjenih umetnosti Jugoslavije*, Beograd, 1959: 29-61; ponovno objavljeno pod naslovom „Umjetnost oblikovanja“ u monografiji *EXAT-51*, Zagreb: Galerija Nova, 1979: 294-311.

temelji nacрта umjetnosti koju karakteriziraju elementi neo-avangardnog stava: potiranje autonomije takozvane “čiste” umjetnosti odnosno brisanje granica prema “primijenjenoj” umjetnosti, zalaganje za legitimnost apstraktne umjetnosti a protiv subjektivno-egzistencijalne determinacije djela, značaj kolektivnog/grupnog rada i eksperimentalnog istraživanja, “usmjerenje prema sintezi svih likovnih umjetnosti”, uz razvijanje “borbe mišljenja”, etike i aktivizma, “proizvodnog i društvenog standarda”, težnje za “progresom”, višom razinom “vizualnih komunikacija” i prevrednovanjem “plastičnih potreba i mogućnosti”, dakako u sredini kojoj je nužna modernizacija u svakom pogledu. S jedne strane, *egzotovsko* je zalaganje za novu umjetnost podrazumijevalo, dakle, uvođenje apstraktne umjetnosti, a pritom je bilo potrebno “ne samo da se stvore djela nego da se ona i odbrane” (Ivan Picelj), s druge je produkcija nove modernističke plastičnosti, racionalne i konstruktivne, trebala biti u funkciji zamisli perspektive novog utopijskog svijeta modernosti. On se zamišlja kao totalna sinteza plastičko-prostorne sredine te vizualne komunikacije kojoj se više ne postavlja “stara dilema hijerarhije: arhitektura, plastika, slika”, iako Richter dopušta temeljni udio arhitekture koja je po svojoj medijskoj prirodi oblikovanja u prostoru i “prirodni” projektivno-konstruktivni okvir te “sinteze”. A preduvjeti “otkrića nove plastičke realnosti” (Radić) vide se u analitičkom pristupu “konkretnoj” prirodi apstrakcije, njenim geometrijskim i konstruktivnim svojstvima, u duhu racionalne i egzaktne istraživačke metodologije.

To je onaj isti duh racionalističkog zanosa koji je zahvatio i europsku poslijeratnu apstrakciju (*Espace* u Francuskoj, *Movimento arte concreta* u Italiji), dok sve aspiracije za oblikovnom sintezom prostornih umjetnosti nisu počele

pokazivati svoje utopističko lice (*u-topia* – mjesto koga nema!) pred naletom hladnoratovskog razdoblja, te raspoloženja strepnje, bespomoćnosti i osjećaja “bačenosti” u svijet pojedinačne egzistencije, što je rezultiralo konačno fenomenom enformel umjetnosti. Ponovni zov geometrije i konstruktivizma kao mjesta konstituiranja forme i njenog smisla, na kome umjetnik ne želi više biti usamljenik i zatočenik egzistencijalne autentičnosti nego želi postati sudionik “obnove svijeta”, doveo je do pojave “novih tendencija” u širem evropskom kontekstu, ali i do pokreta Nove tendencije sa središtem u Zagrebu (1961.-1973.). Tako se u postegzatovskom razdoblju potvrdio kontinuitet, a ne samo anticipacija, strateških nastojanja *egzatovskih* umjetnika koja su se u doticaju s novim umjetničkim simptomima obnovila i transformirala u pokretu Novih tendencija. Osobitosti nove umjetničke klime vrlo je precizno prepoznao i odredio već na samom izvoru zbivanja jedan od nezaobilaznih sudionika događaja na zagrebačkoj sceni ranih 60-ih, Matko Meštrović: “Nove tendencije javile su se spontano u toj klimi koju je stara Evropa prva osjetila. Pozitivan odnos spram naučnih spoznaja tradicija je pionira moderne arhitekture, neo-plastičara, bauhausovaca, koja je, premda se nije išivjela, ostala živa. Živo je još bilo i pouzdanje u potencijalnu preobražavalačku moć tehnike i industrijalizacije, a ukorijenjena misao Marxove nauke činila je konstruktivnim pristup socijalnim promjenama i problemima. Bila je zato u Evropi moguća i prva kritika i prvo suprotstavljanje komponentama korupcije i otuđenja i odlučan zahtjev za demisitifikacijom pojma umjetnosti i umjetničkog stvaranja, za raskrinkavanjem dominantnog utjecaja umjetničkog tržišta koje spekulira umjetnošću, tretirajući je kontradiktorno i kao mit i kao robu. Bila je moguća i težnja za prevladavanjem individualizma i

duh kolektivnog rada; jasno je izražena i napredna politička orijentacija, a umjetnička problematika nije usredotočena na pitanje unikatnog umjetničkog djela nego na plastičko-vizualna istraživanja s nastojanjem da se utvrde objektivne psihofizičke osnove plastičkog fenomena i vizualne percepcije, isključujući tako unaprijed svaku mogućnost upletanja subjektivizma, individualizma i romantizma, čime su sve tradicionalne estetike opterećene. Razumljivo je da su odlučno prihvaćeni i principi industrijske proizvodnje kao najefikasniji instrumenti; i način brze socijalizacije materijalnih i duhovnih vrijednosti, pa se prema tome i radovi nastoje koncipirati u tim terminima kako bi se učinili umnoživim i pristupačnim.¹⁰

Ovdje naznačena i ukratko sažeta “ideologija novih tendencija” ukazuje na simptome novog načina umjetničkog ponašanja koji su se skoro istodobno pojavili u raznim kulturnim središtima širom zapadne Europe i pokretali pitanja “samog smisla umjetnosti” u svojevrsnom spoju teorije, poetike i etike. Na početku je to bila reakcija protiv “idejnog nihilizma” te postupne akademizacije i komercijalizacije enformela, no zatim su s narastanjem “društva blagostanja” kao posljedice ubrzane industrijalizacije sve očitiji impulsi povjerenja u mogućnost općeg napretka zahvaljujući razvoju tehnike i tehnologije, znanosti i, osobito, različitih istraživanja, koji otvara posve nove horizonte. Sve programatske, teorijske i poetičke tvrdnje bile su u znaku “novog početka” modernizacije, doduše neodređenog ali dovoljno otvorenog i pionirskog da obuhvati veoma različita nastojanja i invencije u rađanju novog oblikovnog svijeta, a ne tek “originalnog” umjetničkog djela. U tom smislu, ova specifična i relativno autonomna kritička praksa je moderna, ali ne i “tipično modernistička”,¹¹ a čiji modernizam ima sve značajke neo-avangardnog pokreta (no bez zahtjeva za oživljavanjem

¹⁰ Matko Meštrović, tekst u katalogu izložbe Nove tendencije 2, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1963. Isti tekst ponovo objavljen pod naslovom “Ideologija novih tendencija” u knjizi: Matko Meštrović, *Od pojedinačnog općem*, Zagreb: Mladost, 1967.

¹¹ Usporedi mišljenje J. Denegrija :”To je, gledana u općim karakteristikama, *tipično moderna ili modernistička umjetnost* (kurziv S.B.U.), aktivistička, ekspanzivna, optimistička, sklona inovacijama, povjerljiva prema učenju, didaktici, teoriji, interdisciplinarnosti, komunikativnosti s okolinom, no upravo zato što je takva, zna biti kritična prema toj okolini, politizirana, «angažirana», naravno ne na način umjetnosti koja oslikava teme drage političkoj ljevici...». Ovdje se koriste podvučeni pojmovi kao istoznačni, a sve navedene njihove odlike zapravo pripadaju atributima neo-avangardnog pokreta. No, istina, ‘modernistička’ je utoliko što je djelovala unutar sistema modernističkih muzejskih i galerijskih institucija.” Denegri (2000): 200.

povijesnog konstruktivizma, produkcionizma ili konkretizma), koji se akciono širio u različitim istraživačkim i eksperimentalnim smjerovima.

Zbog složenosti unutarnje konfiguracije pokreta i vanjske strategije neo-avangardnog nastupa (“aktivistička, ekspanzivna, optimistička, sklona inovacijama, povjerljiva prema učenju, didaktici, teoriji, interdisciplinarnosti, komunikativnosti s okolinom”...”angažirana”), različitim se terminima “pokrivala” ova složenost: kao neo-konstruktivizam, neo-konkretizam, vizualna istraživanja, “umjetnost kao istraživanje” (G.C. Argan), programirana, kinetička, optička i sl. umjetnost, te “aktualne” ili “nove tendencije”. Kako, dakle, nije nikao iz jednog izvorišta, tako ga nije moguće ni jednosmjerno označiti, no jedno je izvjesno i u međunarodnom i u lokalnom kontekstu: da se oznaka *nove tendencije* vezala za zagrebačku scenu, odnosno za niz izložbi pod tim nazivom, o čemu svjedoče riječi kroničara, kritičara i povjesničara umjetnosti Jerka Denegrija: “Napokon, termin *Nove tendencije*, koji se često ali proizvoljno smatra sinonimom za sve spomenute pojave, trebao bi se, zapravo, upotrebljavati samo u povodu autora i problema vezanih uz zagrebačke izložbe istog naziva, koje su, u svojih pet manifestacija, okupile veliki broj umjetnika srodnih ali nipošto identičnih opredjeljenja. Pojam *Nove tendencije* ne podrazumijeva, dakle, jedan stil, jednu struju, orijentaciju, “tendenciju” (otuda je u povodu prvih dviju izložbi 1961. i 1963. korišten pluralni oblik tog naziva), ali se, u određenim trenucima i pod određenim uvjetima, može smatrati *pokretom* međunarodnog sastava njegovih pripadnika. Vremensko razdoblje u kojem *Nove tendencije* imaju osobine međunarodnog pokreta teče otprilike od siječnja 1963. kada u Parizu na inicijativu GRAV-a dolazi do čvršćeg povezivanja

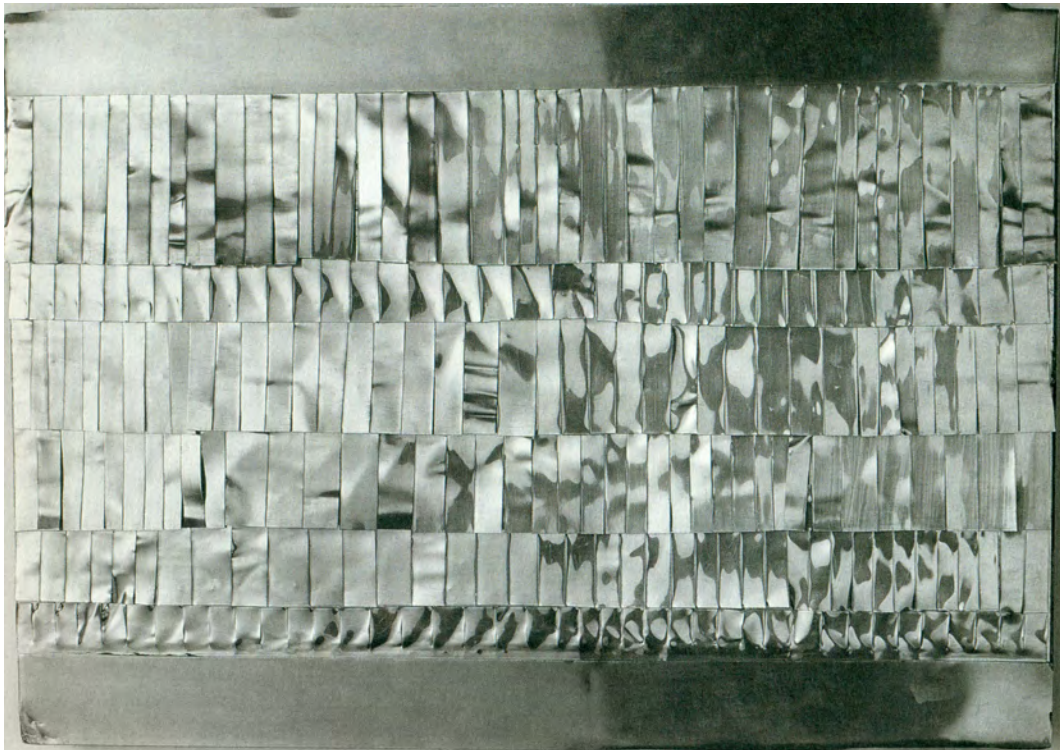
određenog broja autora pod formulom *Nuova tendenza ricerca continua*, u duhu koje će biti koncipirana druga zagrebačka izložba u kolovozu i rujnu iste godine, a trenutak razilaženja primiče se poslije treće zagrebačke izložbe sredinom 1965., kada sve širi krug pristaša iz “drugog vala” uvjetuju rastvaranje one homogene jezgre koja je prije toga činila kvalitetnu i ideološku okosnicu pokreta”.¹²

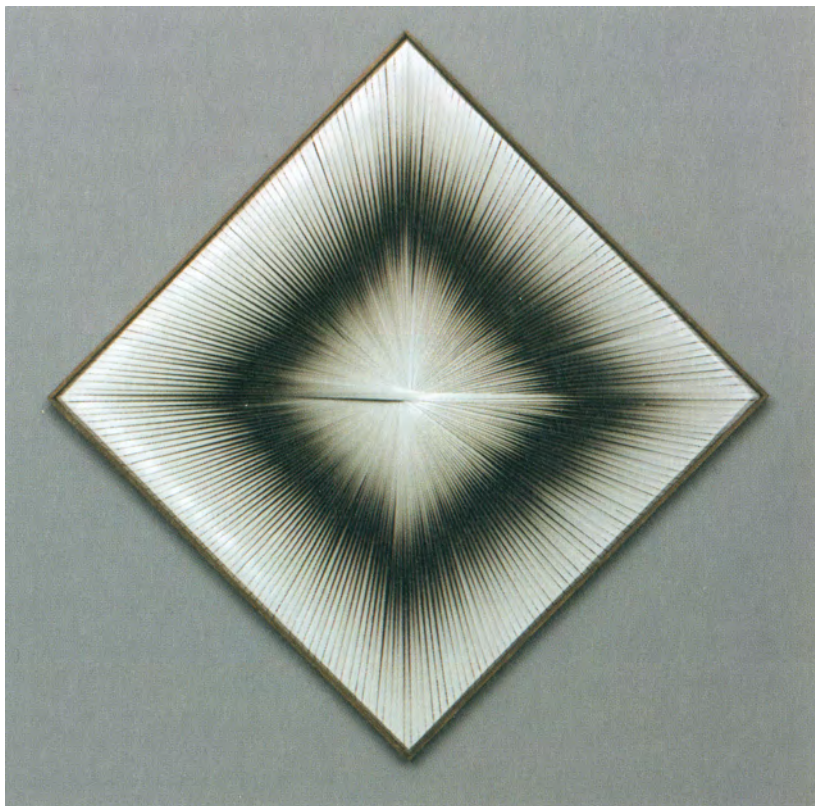
¹² Denegri (2000): 209.

Da zagrebačka scena u to vrijeme, pogotovo u prvoj polovici 60-ih nije bila marginalna priča velike europske scene, svjedoči sažeta povijest imena i događaja okupljenih oko projekta Nove tendencije. Njena nam kronika, manifestacije i kataloške publikacije danas govore o izuzetnoj atmosferi, energiji i elanu, o mjestu susreta, sučeljavanja i povezivanja usporednih istraživanja mladih umjetnika iz raznih europskih sredina. Kao jedno od izvorišnih mjesta neo-avangardnog pokreta, posebno mjesto zauzima prva izložba Novih tendencija, održana u kolovozu 1961. u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti, na kojoj se iskristalizirala zajednička svijest o stremljenju ka novoj dimenziji umjetničkog djelovanja, posve iznenađujuće čak i za same sudionike koji su, puni zanosa i idealizma, davali izjave u tekstovima kataloga poput François Morelleta: “Nalazimo se uoči revolucije u umjetnosti koja će biti jednako velika kao i ona u znanostima”. Ili poput ove Putarove, kao jednog od organizatora zagrebačke izložbe: “Hrabrost neviđena poduhvata, gladna mladenačka radoznalost, duhovitost svježih boraca, samosvijest upornih tragača, mudrost matematičara, trezvenost tehničara, savjesnost radnika, nevinost dječjih igara i neustrašivost pred rizikom nemogućeg zrače iz materijaliziranih vizija Biasija, Christena, Coste, Macka, Mavigniera, Morelleta, Talmana i drugih”. Drugi sudionici su brojni: Piero Manzoni, Enrico Castellani, Piero Dorazio, talijanske grupe N i T, članovi

njemačke grupe Zero – pored spomenutog Heinza Macka još Otto Piene, Günter Uecker, pariška grupa Motus kasnije nazvana GRAV, te Ivan Picelj i Julije Knifer. Kako je održano ukupno pet izložbi Novih tendencija, broj se sudionika širio na mnoge umjetnike, istraživače, arhitekta kao što su, što se tiče domaćih, pored već spomenutih još Vojin Bakić, Vlado Kristl, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej, Juraj Dobrović, Koloman Novak, Vladimir Bonačić, Zoran Radović, Edward Zajec, Petar Milojević, te obuhvatio kritičare i teoretičare umjetnosti Radovana Putara, Božu Becka i Matka Meštrovića.

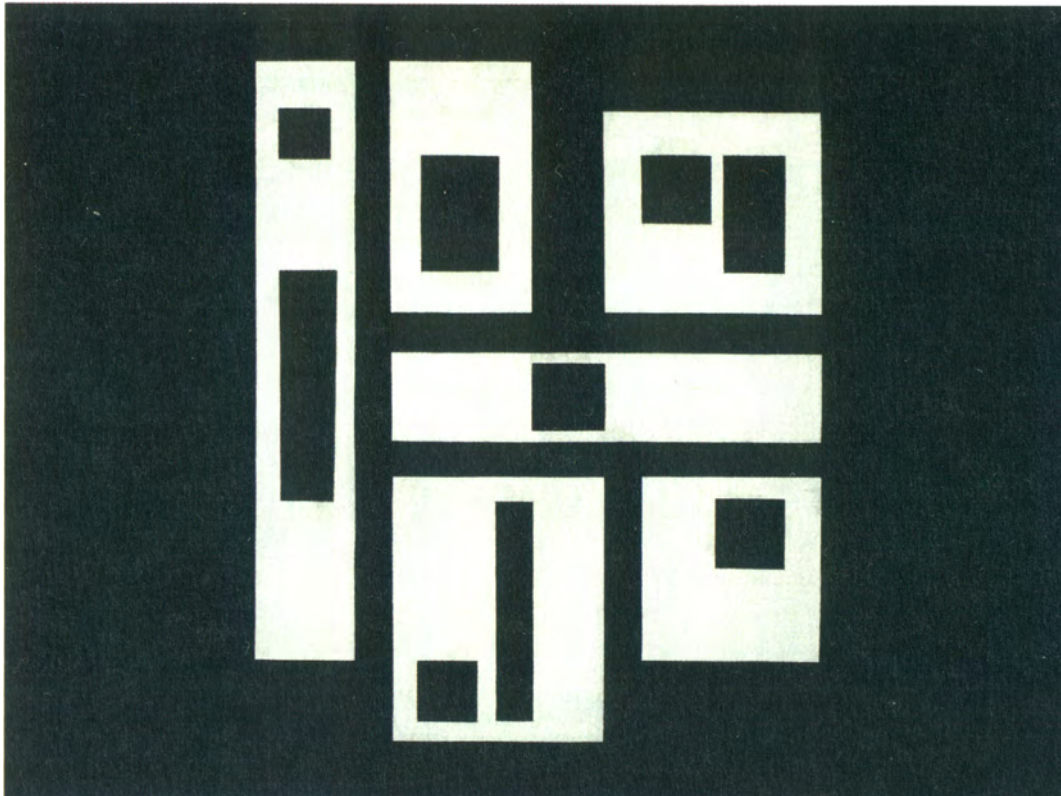
Heinz Mack, Aluminijski reljef, 1961., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb





Sudionike je prve izložbe povezala zajednička vizija nove umjetnosti u kojoj je “cjelokupna umjetnička problematika prevladana” (Manzoni), koja isključuje stari kompozicioni princip “izražavanja subjektivnih reakcija” te se iznova zasniva na iznalaženju konstruktivnog principa kao osnove za projekciju “novog svijeta”. Sve su autopoetičke i teorijske eksplikacije imale karakter otkrivalačke zanesenosti, što je u radovima rezultiralo izvornošću invencije koja, primjerice, zahtjev za “posjedovanjem

Toni Costa, *Dinamička vizija*, 1961., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

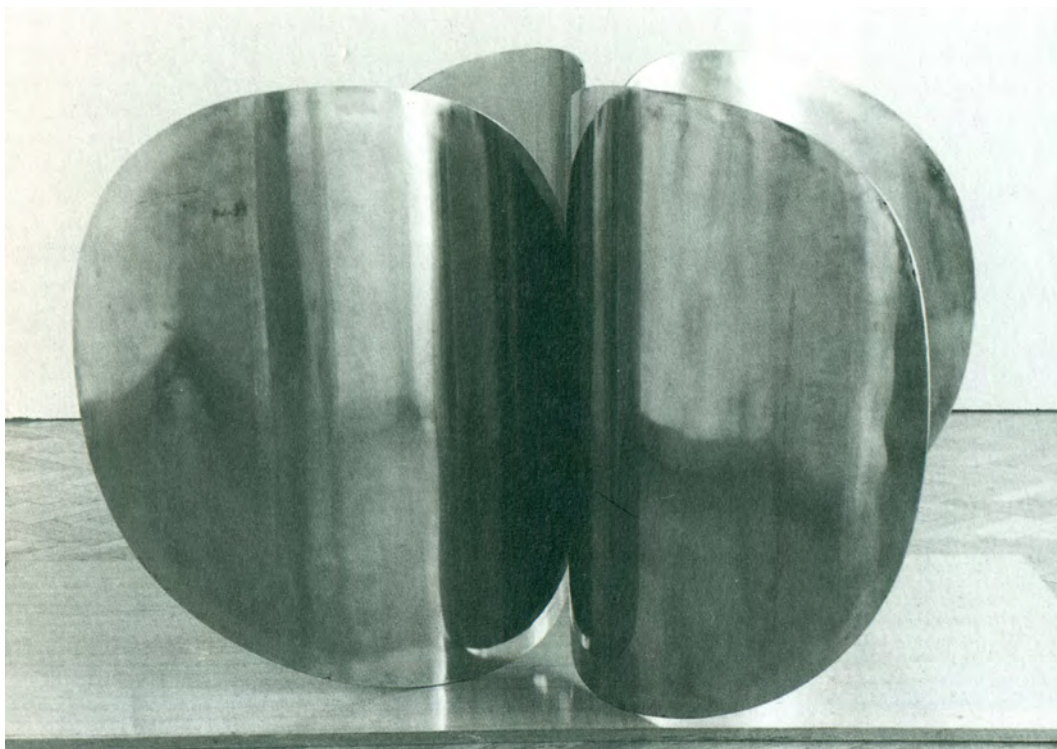


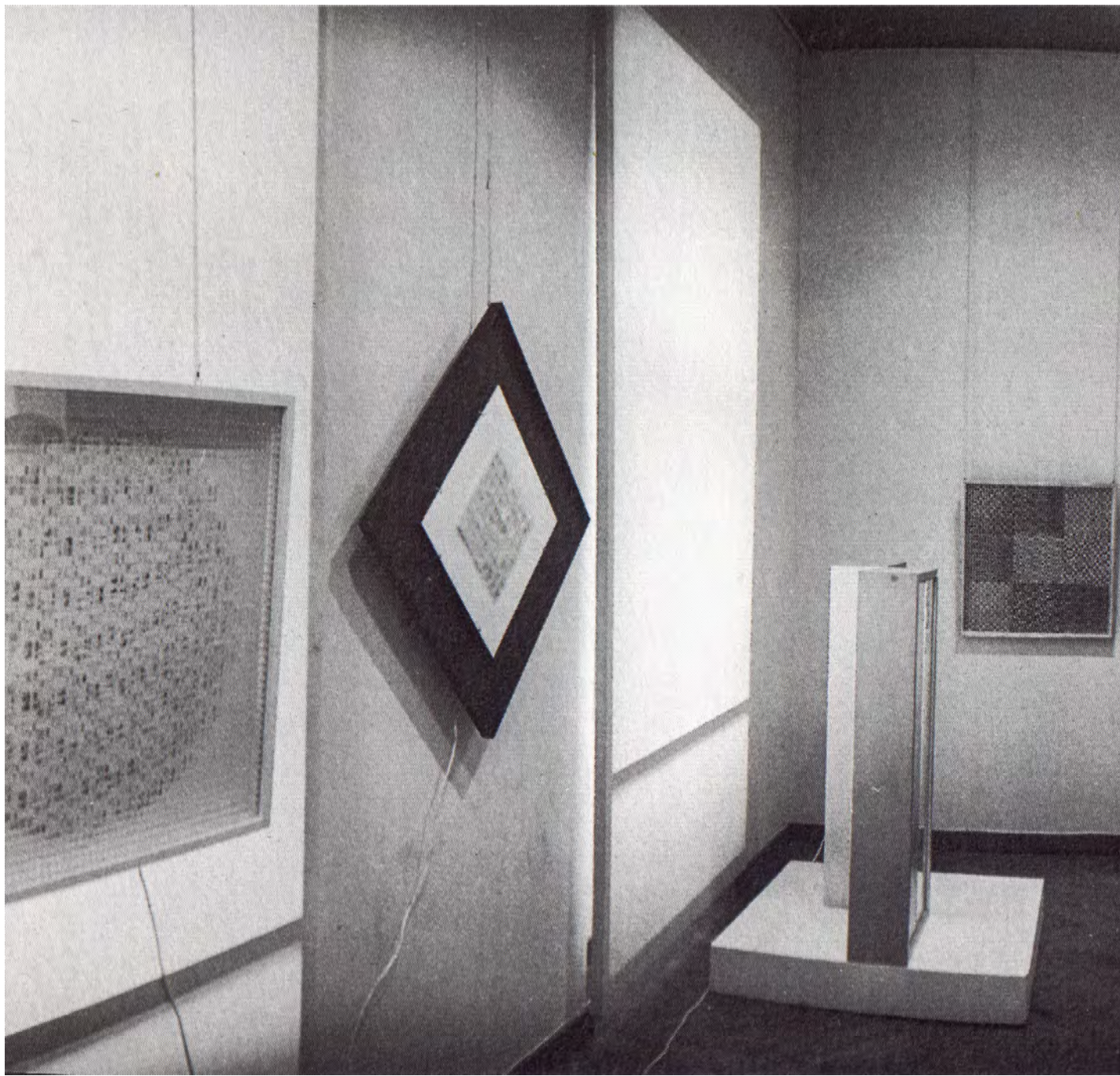
elementarnog entiteta - linije, beskonačno ponovljivog ritma, monokromne površine” (Castellani) postavlja u središte težnje za ispunjenjem ideala preoblikovanja svijeta, uz veliku sintezu umjetnosti, znanosti i tehnike, odnosno tehnologije. Na drugoj izložbi Nove tendencije 2 (1963.) prvobitne se difuzne ideje i eksperimentalna vizualna istraživanja sve više kristaliziraju prema istraživačkom idealu znanosti i tehnike, te logici novih tehnologija, materijala i tipova struktura (novi sudionici

Julije Knifer,
Kompozicija 5, 1959.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

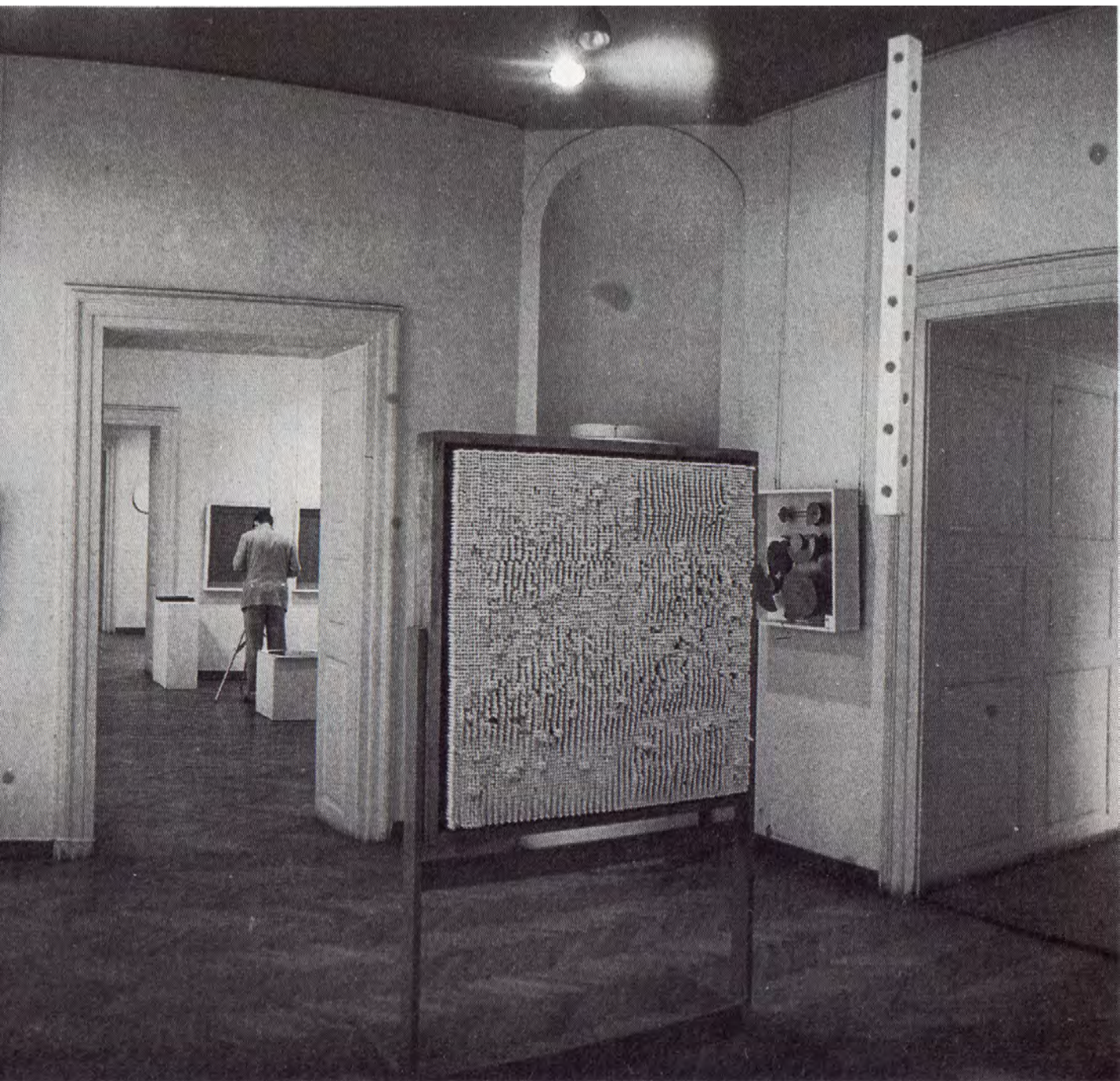
Adrian, Alviani, Boto itd.), konstrukciji objekata mobilnog i luminokinetičkog karaktera (Le Parc), preferenciji timskog rada (grupa Equipo 57). Također se čvršće formulira ideološka platforma pokreta o smislu i funkciji umjetničkog djelovanja (predgovor u katalogu Matka Meštrovića), definira se angažman njegove prisutnosti u suvremenom društvu i civilizaciji putem demokratizacije i, posebno, “scijentifikacije umjetnosti”, odnosno ukidanja suprotstavljene polarnosti između umjetnosti i znanosti. No, u širenju pokreta, lakoći njegovog prihvaćanja

Vojin Bakić, *Forme koje zrače*, 1963., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb





Pogled na izložbu tendencija
3, 1965., Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb



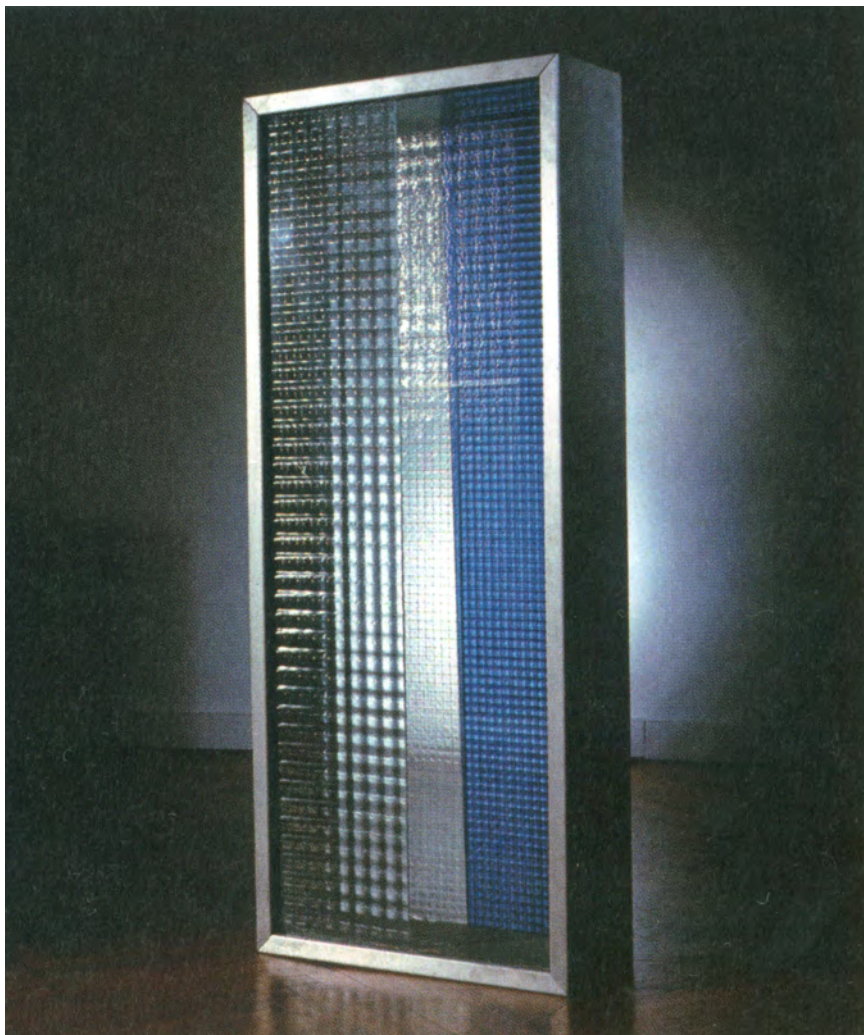
ležala je zamka njegove “prihvatljivosti”, naime, prividnog pristajanja da se početne etičke, socijalne i operativne premise zamjene modernističkim oblikom *estetike* unutar postojećeg umjetničkog i društvenog konteksta, što je povlačilo za sobom određene konzekvence, kao što su utvrđivanje birokratske institucionalizacije modela kulture i umjetnosti, pristajanje na tržišni sustav.

Michel Fadat, Vizualni instrument, 1965., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



Otuda su se već na izložbi *Nova tendencija 3* (1965.), nakon, kako se činilo, vrhunca suglasnosti sudionika pokreta oko konstruktivnog pristupa projektu modernosti i njegovoj oblikovnoj problematici, otvorila kritična pitanja koja su počela nagrizzati “nesumnjive perspektive” pokreta. Već je sama promjena naziva izložbe, kao nepotpisana napomena u katalogu, sama po sebi indikativna: “Singularni oblik imena

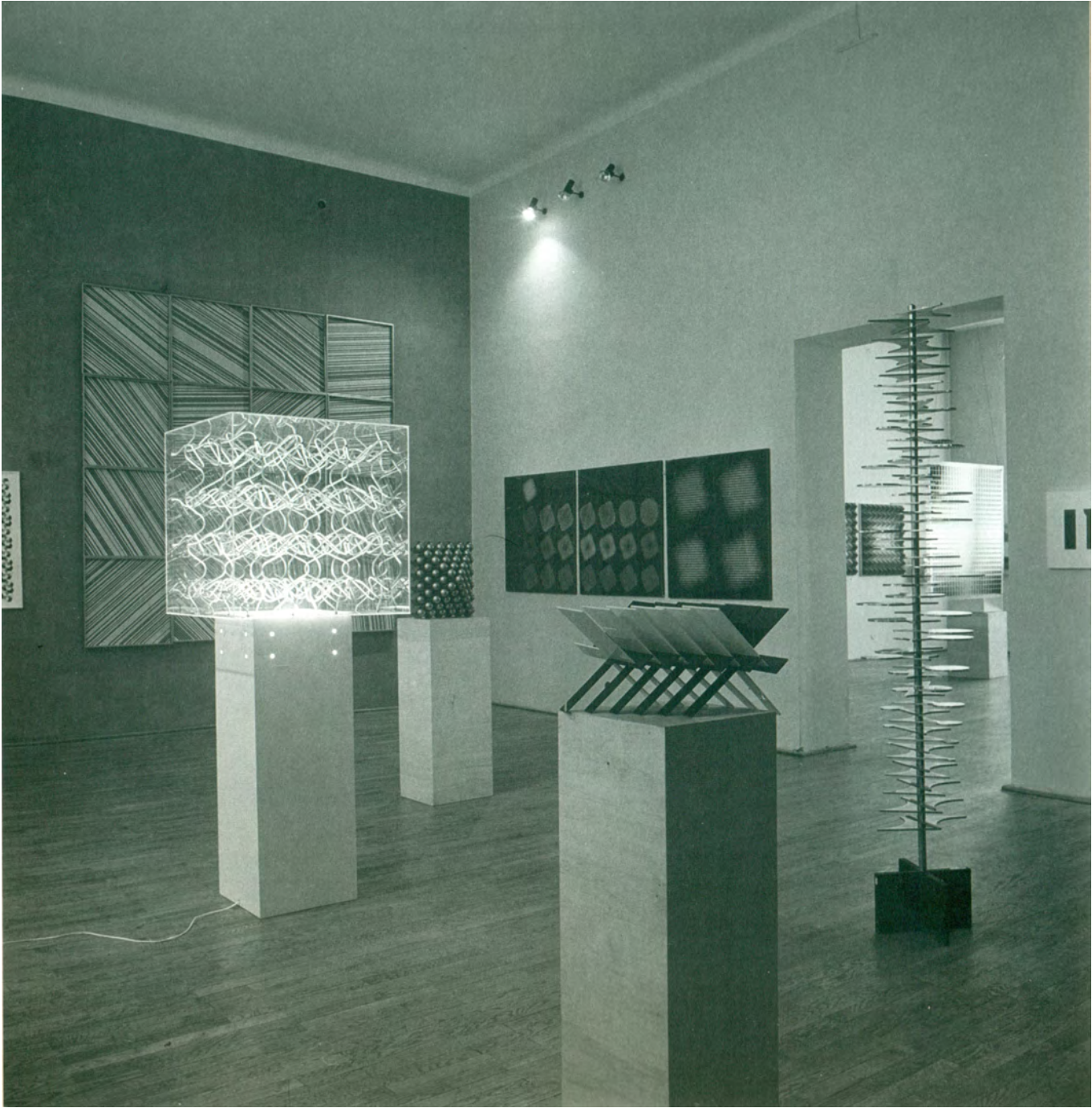
Nanda Vigo,
Kronotop, 1965.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb



Nova tendencija 3 zamijenio je raniji pluralni zbog težnje prema idejnoj koncentraciji namjera i zajedničkih ciljeva”. Da bi se, dakle, izbjeglo rasipanje ideja i istraživanja te sačuvala jezgra pokreta, pristupilo se izboru jedne teme sa strogo postavljenim okvirom radova i istraživanja za “budući tehnološki univerzum”. Ta tema je podrazumijevala svijest o “potpunoj integraciji u industrijski svijet” (Enzo Mari), koja je rezultirala programskim zahtjevom u propozicijama izložbe: “umjesto individualne produkcije – neposredna konfrontacija s uvjetima industrijske tehnologije”. Izloženi radovi “misle” u neo-konstruktivističkim terminima istraživačkog rada po uzoru na znanstvene, inženjerske i dizajnerske laboratorije i timove, u terminima “aktuelnosti funkcionalne umjetnosti” (Mića Bašičević) ili “aktualne funkcije estetskih objekata” (Ed Sommer) u najavljivanju sinteze znanosti, tehnologije i umjetnosti, pri čemu se uvode nove teme i pristupi poput kibernetičke i kompjutorske umjetnosti (sovjetska grupa *Dvizenije* i američka *Anonima Group*). Međutim, ne gube se iz vida etički, estetički i povijesni okviri vizualnih istraživanja, o čemu svjedoči utjecajni tekst u katalogu Giulia Carla Argana “Umjetnost kao istraživanje” koji, tematizirajući velike ideale moderne umjetnosti, precizira: “Bitna razlika između istraživačke i neistraživačke umjetnosti čini se da počiva na činjenici da neistraživačka umjetnost polazi od ustaljenih vrijednosti dok istraživačka umjetnost teži utvrđivanju vrijednosti.”

No do četvrte zagrebačke izložbe *Tendencije 4* (1967.), utemeljeni pojam i praksa *istraživanja*, kao osnovnog kohezivnog čimbenika povezivanja pokreta, nije bila dostatna da održi na okupu sav njegov početni zanos. Postavka demistifikacije i demokratizacije umjetnosti širi njegov opseg, ali tu vreba i opasnost njegove entropije. Kriza je posve očita u unutrašnjim

Pogled na izložbu Nove tendencije 4, 1969., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



sukobima oko muzejsko-galerijskog i tržišnog prihvaćanja, oko smisla scijentifikacije i tehnicističko-formalističkih radova (kompjuterska istraživanja), te, dakako, oko preispitivanja radikalnih kritičkih i političkih ideala. Premda je još uvijek bila očita neprikosnovena čistoća forme i njeni egzaktni uvjeti projektiranja, diskurzivni i ideološki svijet novih tendencija se nezaustavljivo mijenjao, tako da je peta izložba *Tendencije 5* održana tek 1973. godine. Ona je bila neka vrsta rekapitulacije pokreta i fenomena u kojoj je dominirala organizirana rasprava o temi *racionalno i iracionalno u suvremenoj umjetnosti*, te pokušaj da se neo-avangardne tendencije, odnosno prezentirana područja konstruktivnih vizualnih istraživanja te područje kompjuterskih vizualnih istraživanja, povežu s prvim pojavama postavangardne, konceptualne umjetnosti. No između ovih dviju manifestacija “tendencija” (bez atributa “novih”, jer to više nisu bile, i opet u pluralu, jer se htjelo naglasiti da kretanja idu ne u jednom nego u više mogućih smjerova), zagrebačka Galerija suvremene umjetnosti pokreće, kako bi osigurala kritičku i teorijsku konceptualizaciju i praćenje ovih kretanja, časopis *bit international* (1968.) u čijem uvodnom tekstu stoji da je to “časopis za teoriju informacija, egzaktnu estetiku, dizajn, mass media, vizualne komunikacije i srodne discipline, kao instrument internacionalne suradnje na području koje svakoga dana postaje sve manje djeljivo na slojeve i zone”, čime je zagrebačka scena još jednom potvrdila svoju auru začudno “otvorenog duha” i “dobre informiranosti”.

Da podsjetim, taj duh otvorenosti je početkom 60-ih, u vrijeme kada je Zagreb između dva razdvojena svijeta tzv. Istoka i Zapada, bio atipični fenomen u lokalnim kulturnim prilikama, povezan s pojedinačnim i grupnim inicijativama i senzibilitetom koji je korespondirao s najaktualnijim problemskim (neo-

avangardnim) stavovima na međunarodnoj sceni. Čak i kad je iskorak u traženju intelektualnih i duhovnih sloboda bio povezan s radom javnih institucija, kao što je to bio slučaj s pokretom Novih tendencija (Galerija suvremene umjetnosti), u hijerarhiji je lokalne umjetničke scene imao status ekskluzivnosti. No, o neuhvatljivoj energiji umjetničkog “fantoma slobode” posebno svjedoči djelovanje na rubu javnosti koje privremeno i prividno na sebe preuzima teret ekscesa unutar određenog konteksta, te u njemu za sobom ostavlja duboki i dalekosežni trag. Tako se na prijelazu desetljeća, od 1959. do 1966. godine, u Zagrebu okuplja potpuno neformalna, hermetična i elitistička grupa “usamljenih” umjetničkih individualnosti pod mitskim imenom *Gorgona*,¹³ koja je zračila vitalističkom energijom “drugog krila” neo-avangarde (od neo-dade i fluxusa do kleinovskog novog realizma, minimalizma ili happeninga). Za razliku od “programatskih” tendencija koje manifestno usmjeravaju i promoviraju poetičke koncepte, ideološke programe, političke stavove, etiku i estetiku, te racionalno programiranu produkciju, kritički modaliteti iskazivanja sudionika gorgonaških zbivanja posve su slobodni; kako u proširivanju pojma umjetnosti tako i sažimanju kompleksne problematike umjetničkog djela, do reduktivne crte s otvorenim mogućnostima značenja i interpretacije što je sugerirano imenom mitskog bića koje personificira različite pojmove i ideje. Oko zavodljivog fluida Gorgone okupili su se srodnici po intelektualno-duhovnom izboru: slikari Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar i Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat, kritičar i umjetnik Dimitrije Bašičević Mangelos, sociolog i teoretičar umjetnosti Matko Meštrović, te kritičar i povjesničar umjetnosti Radoslav Putar. Premda se Gorgona okupila nešto malo prije okupljanja pokreta Novih tendencija, neki sudionici su isti (Putar, Meštrović, Knifer), jer

¹³ Još uvijek najiscrpnija publikacija o ovoj umjetničkoj grupi je katalog njezine prve retrospektivne izložbe održane u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1977. godine, Nena Dimitrijević urednica i autorica teksta u katalogu pod naslovom “Gorgona - umjetnost kao način postojanja”; tekst ponovo objavljen u: Marija Gattin (ur.), *Gorgona* (monografija), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002: 52-67. Također, tekst Marija Gattin, “Protokol dostavljanja misli”, u: „Gorgona/Protokol dostavljanja misli“, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002: 37-44; Jerko Dengri, “Gorgona i poslije”, u: „Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja“, Zagreb: Horetzky, 2003: 273-340.

je njihova prva izložba upravo označila i uključila različite nove pojave na umjetničkoj sceni koje su problematizirale duh i ciljeve modernizma.

No “gorgonaše” nisu zanimali daleki ciljevi i promotivni interesi u mijenjanju svijeta ili društva, već samo bliski prostor ostvarenja slobode u duhovnom i egzistencijalnom sudioništvu. I to na onoj strani duha modernizma u kojoj je bilo živo prestupničko i ludičko nasljeđe, čije neprestano vraćanje na “nultu točku” nije određeno strogim programskim zahtjevom nego potrebom vraćanja na izvorni smisao umjetnosti “kao načina postojanja” koji nadilazi profesionalno područje umjetnosti kao izolirane produkcije “djela-stvari”. Kada Manfredo Massironi rekapitulira umjetnička zbivanja godine 1960. u katalogu *Nova tendencija 3*, on navodi indikativne riječi Piera Manzoni, s kojim je inače Vaništa, jedan od glavnih inicijatora Gorgone, bio u prepisci oko jednog broja anti-časopisa *Gorgona*: “...Aludirati, izraziti, predstaviti – danas su nepostojeći problemi (o čemu sam već pred nekoliko godina pisao), bilo da se radi o predstavljanju nekog predmeta, činjenice, ideje, nekog dinamičnog fenomena ili ne: slika vrijedi jedino ukoliko jest, totalno jest: ne treba reći ništa: samo biti...”.¹⁴ Ali, to “samo biti” istodobno pogađa bit duha modernizma, kojeg određuje neprestano autorefleksivno preispitivanje vlastitih životnih, duhovnih i kulturnih opredjeljenja, što se očituje u simptomima osjećaja praznine i apsurdna, nihilizma i metafizičke ironije, crnog humora i paradoksa monotonije u “vječnom vraćanju istog”. Otuda potiče i težnja da se status djela zamjeni statusom djelovanja i individualne etičnosti, što su pripadnici Gorgone prakticirali u različitim životnim aktivnostima “bez razvoja i cilja”, poput stvaranja anti-časopisa, ugodnog druženja, izmišljanja protokola pismenog komuniciranja, smišljanja

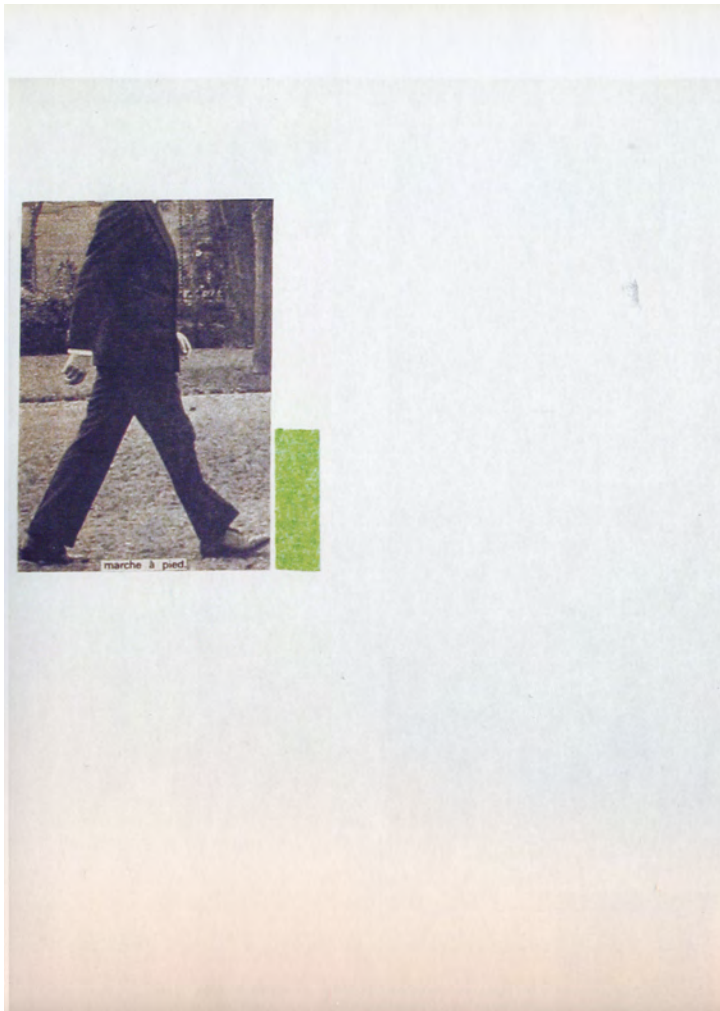
¹⁴ Manfredo Massironi, “Kritičke primjedbe o teoretskim prilozima unutar nove tendencije od 1959. do 1964. godine”, u: *Nova Tendencija 3*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za umjetnost i obrt, Centar za industrijsko oblikovanje, 1965: 24.

Gorgona, 1966.,
Fototeka Instituta za
povijest umjetnosti,
Zagreb – Fotoarhiv
Branko Balić



“projekata” i akcija, jezičnih igara, priređivanja izložbi itd. Budući da je Gorgona “veoma ograničena na početak koji traje, nedefinirana i neodrediva”, Vaništa je dao “13 uputa za čitanje Nacrta”, među kojima stoje ove karakteristične: “Gorgona ne

Josip Vaništa, Misli za travanj, 1964., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



IZVOLITE PRISUSTVOVATI

traži djelo ni rezultat u umjetnosti”(5.), “Njena misao, ozbiljna i oskudna, uzmiče pred ukorijenjenim navikama življenja” (6.), “Njena je sumnjičavost postojana spram pretjerano velike jasnoće”(7.), “ona je proturječna”(12.), “Gorgona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja”(13.).¹⁵ Gorgona je, dakle, težila kontemplativnoj poziciji anti-umjetnosti koja “ne govori ni o čemu”, no i kada su pojedini njeni članovi radili u likovnom mediju, rezultat se očitovao u pojmu anti-slike ili anti-djela kao “znaka nepristajanja”.

**Izvolite prisustvovati,
1962., Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb**

¹⁵ Gattin (2002): 6.



Stoga su ostali tek fragmenti “materijalnih dokaza” o postojanju grupe kao što su fotografije, zapisi, prepiska i drugi sačuvani dokumenti na osnovu kojih je naknadno rekonstruirana aktivnost njenih članova na tri osnovna segmenta¹⁶: izložbe u organizaciji Gorgone, izdavanje anti-časopisa *Gorgona* i, treće – koncepti, projekti, različiti oblici umjetničkog komuniciranja, no tome također treba pridodati djelovanje te doprinose iz

¹⁶ Rekonstrukcija Nene Dimitrijević, cit. studija u katalogu *Gorgona*, 1977.

Josip Vaništa, U čast Manetu - Beskonačni štamp, 1961., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



Anti-časopis Gorgona
br. 6, 1961., Arhiv Muzej
suvremene umjetnosti,
Zagreb

opusa pojedinačnih članova Gorgone. Što se tiče organiziranja izložbene aktivnosti, ona se odvijala u izvaninstitucionalnom prostoru “Studija G”, odnosno u iznajmljenoj radionici za izradu okvira “Salon Šira”, “da bi mogla djelovati potpuno neovisno o politici izložbenih institucija”, dakle u znaku “nepristajanja”. U razdoblju između 1961. i 1963. godine izlagali su u ovom prostoru Jevšovar, Knifer, Seder i Vaništa, prezentirajući “radikalnu volju” u samosvjesnoj razradi konceptualnog principa svog rada, koja je išla od ukidanja estetike iluzionizma, “lijepe” pikturalnosti i efekta “uravnotežene” kompozicije, do dosljedne redukcije problematike slike na znak i ideje “da se naslika bespredmetna meditacija”. U svakom se pojedinačnom slučaju zapravo radilo o iskazivanju stava o medijskim mogućnostima slike, dakako u ozračju kruga Gorgone, ali i unutar izvrsne slikarske kulture samih umjetnika. Pod svim je ovim uvjetima slika “kao rezultat” bila bliža samom procesu slikanja kao načina slikarskog ponašanja ili postojanja nego slikarstvu kao zbirci ili opusu gotovih slika (djela, predmeta). Jevšovarova slika “Siva površina” (1960.-1962.) koja je nastajala u dužem vremenskom periodu nanošenja kistom sive boje na podlogu platna te njenog neprestanog skidanja špahtlom, dakle u procesu koji se ritualno ponavljao, govori o načinu ponašanja slikara u određenom životnom i kreativnom razdoblju od dvije godine kao neopozivoj umjetnikovoj odluci i izboru. Ovakvu demonstraciju anti-estetičkog stava, koju je Jevšovar izrazio riječima “moje slikanje je negacija oblika, prljanje bijele površine”, nešto će kasnije Vaništa svoja monokromna polja tek s jednom horizontalnom crtom koja je, po autoru, “jedini ostatak sadržaja, teme u tom slikarstvu bez iluzionizma”, zamijeniti potpunom konceptualizacijom slike, odnosno faktički proces izvođenja zamijeniti verbalnom deskripcijom postupka (Srebrna linija

na bijeloj pozadini, 1964., tekst na papiru, A4). Julije Knifer, koji “pronalazi” beskonačni *meandar* kao znak i ideal sažete forme svoje slike, najprije je pripadnik a potom otpadnik Novih tendencija, zbilja koncentrirano “polazi od jedne odluke” a ne od reduktivne geometrizacije, istrajno vjerujući u duhovnu moć toga znaka te u mogućnost da njegova prazna dekorativna forma može prisvajati različita značenja, od metafizičkih do metaforičnih i simboličkih. No, upravo atmosferi Gorgone duguje što ga već suvremenici nisu smjesti unutar dosega slikarstva racionalne geometrije.

Nakon priličnog broja održanih izložbi u Studiju G, pozvanih domaćih autora i stranih gostiju (F. Morellet i dr.), ostale su neke planirane ali nerealizirane (zbog nedostatka novca), poput npr. izložbe Ivana Kožarića čijem intuitivnom pristupu atmosfera Gorgone mnogo duguje. U njegovom djelovanju jezik izražavanja nije zatočen formom i kreće se neprestano u neposrednoj blizini nulte točke. Kožarić je u stalnom konceptualnom i operativnom iskušavanju granice medija, postupaka, materijala i općenito statusa konvencionalnog određenja plastičkog, odnosno kiparskog objekta, uz uvijek prisutnu opuštenost “sretnog trenutka” - ne u traženju nego u “nalaženju” (poput paradoksa izokrenute percepcije – “Neobični projekt/Rezanje Sljemena”, 1960., retuširana fotografija).

Međutim posebno je za časopis koji je izdavala Gorgona (1961.-1966., objavljeno 11 brojeva) karakterističan (“stari” avangardni) postupak doslovne realizacije inverzne perspektive i percepcije, koji informativnu funkciju časopisa interpretira tako što je izokreće u formativnu i time ga pretvara u anti-časopis, u primjer časopisa-kao-umjetničkog-djela (poput “autografa” ruske avangarde). Zapravo se radilo o konceptualnom autorskom djelu grupe koje je na paradoksalan način spajalo plan ideje i

plan viđenja. Svaki je broj uređivao po jedan autor, ali ne kao “grafički dizajn” nego u “gorgonskom” neo-dadaističkom duhu, što je podrazumijevalo svijest o značenju medija po sebi, dakako i komunikativnih mogućnosti novih medija; također je podrazumijevalo i neo-avangardne postupke (tautologija, ironija itd.) preispitivanja tog značenja. Već u prvom broju anti-časopisa *Gorgona*, koji je “uredio” Vaništa, na svih se njegovih 9 stranica nalazi ista fotografija jednog praznog izloga trgovine komisionom robom: odabirom hladnog i neutralnog “primjera postojanja” i njegovim monotonim ponavljanjem potire se svaka mogućnost metaforizacije prizora. Drugi je broj izveo Knifer pretvarajući ga u beskonačni zatvoreni trodimenzionalni meandar, dakle ikonički znak bez ikakvog dodatka verbalnog znaka. Zanimljiv je također Vaništin br. 6 u kojemu je tiskana reprodukcija Mona Lise ne samo kao znaka problematizacije modernističkog odnosa originala i reprodukcije, već i kao najeksploatiranije europocentrične mistifikacije tog znaka, o čijem izboru sam autor kaže: “Izabrao sam ono što je bilo najbesmislenije tiskati u časopisu, jer reproducirati Monu Lisu jednako je kao i ostaviti praznu stranicu”. Neke su brojeve “po pozivu” izveli inostrani gosti kao Victor Vasarely, Harold Pinter, Dieter Rot, dok je Piero Manzoni (autor gotovo zaštitnog znaka neo-avangarde “Merde d’artista”) poslao tri projekta, od kojih je izabran za realizaciju jednog broja *Gorgone* otisak autorovog prsta pod nazivom “Potvrda” kao doslovni trag “autorove ličnosti” (ali nije realiziran).

Zamisli drugih gorgonaških projekata, koncepata i akcija, u kojima nikad nije nedostajalo humora, još više govore o umjetnosti kao izrazu egzistencijalnog ponašanja umjetnika u kojoj je produkcija estetskih artefakata tek sekundarna, čak slučajna, praksa umjetničkog stava naglašene duhovnosti.

Ovaj umjetnički stav i raspoloženje koje ga prati, dakako u određenom krugu umjetnika i znalaca, jedinstvena je pojava u vremenu kada se o umjetnosti ponašanja u svijetu, a pogotovu u maloj sredini kao što je zagrebačka, jedva govori. Okupljanje grupe oko ideje umjetnosti kao oblika ponašanja i aktivnosti umjetnika bit će prepoznato tek u razdoblju koje slijedi. No u krugu Gorgone ono je prakticirano već ovih ranih 60-ih i njegovu fenomenologiju karakterizira konceptualna koncentriranost, bilo da se radi o činu zajedničkog promatranja zalaska sunca u okolici Zagreba ili izvođenju apsurdnih deskripcija poput “Komisijskog pregleda početka proljeća (jeseni)”, isticanju ironijskog stava prema javnim institucijama (Julije Knifer, “Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti”) ili izvođenju mentalnih predodžbi kao tekstova (“Misli za pojedine mjesece”), zatim upotrebi pošte i sredstava komunikacije kao načina umjetničkog izražavanja (pisma, anketni listić, oglasi, natpisi, plakati ili, primjerice, pozivnica na kojoj je samo pisalo “Izvolite prisustvovati”, bez dodatnih informacija) ili već o posve konceptualnoj zamjeni vizualnog (slike) verbalnim (tekstom), te i obratno itd. No kao znak radikalne reduktivnosti i tautološkog principa stoji poput vizit-karte naljepnica s crnim gornjim rubom i tekstom ispod u kojem je pisalo *gorgonska crna* (koincidencija na tragu *IKB*).

U okruženju ove grupe umjetnika nastao je jedan poseban slučaj iskušavanja prijestupa i prekoračenja medijskih i disciplinarnih granica umjetnosti koji na paradoksalan način svojim ekskluzivnim statusom “velikog umjetnika mistifikacije” podcrtava demistifikatorski potencijal Gorgone u lokalnoj umjetničkoj sredini, dakako i u odnosu na hrvatski visoki modernizam. Radi se o Dimitriju Bašičević Mangelosu, “o jednoj osobi s dva lica”, jednim javnim i eksponiranim

u umjetničkim poslovima svog vremena (uvaženi kritičar, povjesničar umjetnosti) i drugim usamljeničkim i umiješanim u neo-avangardni umjetnički svijet (pritajeni umjetnik i sudionik gorgonaške družbe), koji je postavljao zamke jednosmjernom i logičkom mišljenju, pretpostavljenim značenjima i granicama, kretao se između pisma i slike, verbalnog i ikoničkog znaka, izvornog i artificijelnog, *ready-madea* i odbačenih materijala, uživao u paradoksu, ironiji i čistom humoru, ali se i sjećao bolnih ratnih uspomena i iskustava novih početaka. Upravo se oko ideje početka, nulte točke kao *tabulae rasae* (fascinacija početničkim đačkim tablicama i krasopisom), koncentrirala zasebnost Mangelosovog načina očitovanja, takvog koji je išao izvan uhodanih staza i tragao za nekom drugom umjetnošću koju je pokušao naći u konceptu i praksi *noarta*, ne-umjetnosti. Zaigran na oštrici između *arta* i *noarta*, kao Duchampov duhovni srodnik i potomak, nadnesen nad ambisom ne samo vlastitog autorskog i drugog identiteta nego i identiteta umjetnosti u doba modernizma, Mangelos konceptualno sažima otvaranje puta, koji je sam odredio kao marginu u odnosu na tadašnje marginalno (“gorgonsko”), u središte postduchampovskog zbivanja sedamdesetih.

Premda se Gorgona na prvi pogled činila kao posve nekoherentna priča koja se doduše događala paralelno ali na marginama “velike” priče o novim tendencijama, pogled unazad na njenu teško uhvatljivu povijest mogao je razabrati, tek kasnih sedamdesetih godina, posve konzistentnu praksu umjetnosti s priznanjem njene “profetske pozicije”. Tu su poziciju izložbe Nove tendencije, kako na zagrebačkoj tako i međunarodnoj sceni, imale već u ranim 60-im.

Ljiljana Kolečnik

Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina

“Naša pobuna 1968. nije bila revolucija o kojoj su sanjali ljevičari, niti izvorište suvremenih problema, kako to danas sugerira desnica ... ona je prije simbolizirala kraj mita o revoluciji, a u korist svih pokreta za oslobođenje od 1970-ih na ovamo ... Kao oblik političke ekspresije, čiji cilj nije bilo osvajanje političke moći kao takve, studentski revolt pokazao se ‘neprevodivim’ u smislu njegove političke suštine. Žudnja za slobodom koja ga je nosila nužno se izmahnula svim arhaičnim modelima mišljenja, pa se ni jedan oblik političke tradicije s njima nije mogao okoristiti, niti ga je mogao asimilirati ... Pobuna 1968. doista je bila događaj koji je spojio dvije epohe. Razbio je oklop konzervativizma i totalitarne misli, omogućujući izražavanje žudnji za osobnom i kolektivnom autonomijom. S kulturalne točke gledišta, mi smo pobijedili.”

Daniel Cohn-Bendit, *An elusive legacy of 1968*,
guardian.co.uk (6. svibnja 2008.).¹

¹ Daniel Marc Cohn-Bendit (1945.) započeo je svoju aktivističku djelatnost 1966. godine na Sveučilištu u Nanterreu, jakom uporištu anarhista i situacionista. U ožujku 1968. godine, nakon neuspjelih pregovora s upravom Sveučilišta o liberalizaciji pravila seksualnog ponašanja (zahtjev za slobodnim ulazom u ženske dormitorije), Cohn-Bendit predvodi njegovo preuzimanje, što je događaj koji će označiti početak studentskih nemira u čitavoj Francuskoj. Iako se, nezadovoljan nedovoljnim političkim utjecajem anarhističke skupine kojoj je pripadao, vrlo brzo povukao iz glavnine zbivanja, javni istupi obilježeni eksplozivnom

Pojavu konceptualne, procesualne i post-objektne umjetnosti u Hrvatskoj gotovo je nemoguće razmatrati izvan konteksta društvenih gibanja 60-ih godina, kad – pojavom i globalnom ekspanzijom rock kulture – započinje proces artikulacije posebnih kulturalnih i političkih interesa mlađih generacija. Prate je novi životni stilovi, novi oblici duhovnosti i potreba za kritičkim propitivanjem dominantnog sustava društvenih vrijednosti. Krajem 60-ih taj će svjetonazorski pomak – kao sveopća “žudnja za slobodom” – prerasti u globalan, javan i radikalni otpor svim oblicima društvene diskriminacije, svim “arhaičnim modelima mišljenja” i društvenim mehanizmima upregnutim u politički projekt održavanja *statusa quo*. Revolt protiv cjelokupnog državnog establishmenta, moralne korumpiranosti i prijetvornosti, konzumerizma i površnosti poslijeratnoga društva, nepovjerenje u klasične oblike političkog djelovanja i novi oblici društvenog aktivizma nesmjernjivi s normativnim kategorijama parlamentarne demokracije, rezultirali su u konačnici nesumnjivim političkim fijaskom studentske pobune. No njezin utjecaj na sva ostala područja egzistencijalne prakse bitno je izmijenio način na koji “govorimo, volimo i mislimo, vidimo i prikazujemo svijet”.² Kritika otuđenja i autoritarne prirode temeljnih institucija poslijeratnoga građanskog društva – od države, preko religije, do obitelji – formulirana unutar studentskog pokreta, iznjedrila je nove oblike političke imaginacije, redefinirala i rekonceptualizirala kategoriju individualne slobode u terminima osobne autonomije i prava na različitost, što se nalaze u osnovi i svih suvremenih emancipatorskih građanskih inicijativa.

Unatoč nizu poveznica, posebice na razini metoda javnoga protesta (ulične demonstracije, zauzimanje sveučilišta, korištenje studentskoga tiska i javnih medija komunikacije), kao

mješavinom retorike marksizma, seksualne revolucije i anarhizma pretvorili su ga vrlo brzo u legendu studentskog pokreta na tlu čitave zapadne Europe. Daniel Cohn-Bendit danas je aktivni političar i predsjednik Europskog udruženja Zelenih pri Europskom parlamentu.

² D. Cohn-Bendit (2008)

i na razini represivnog odgovora političkih centara moći (sukobi s policijom, uhićenja, medijske manipulacije), motivi, ciljevi i posljedice studentske pobune razlikovale su se od zemlje do zemlje, a ovisno o specifičnoj konstelaciji lokalnih političkih, kulturalnih i historijskih uvjeta. Stoga je i prikaz pojave, ciljeva, radnih metoda i poetika konceptualne, odnosno post-objektne umjetnosti u hrvatskoj umjetnosti, gotovo nemoguće načiniti ne uzme li se u obzir politička i ekonomska situaciji u Jugoslaviji krajem 60-ih i početkom 70-ih godina, previranja u čitavom polju kulturne proizvodnje neposredno prije i nakon 1968. godine, te činjenica da je konceptualna umjetnost nad-nacionalni likovni fenomen kojem se može pristupiti samo iz rakursa njegovih mnogostrukih veza i prepletanja s istovremenim zbivanjima na jugoslavenskoj, europskoj i svjetskoj likovnoj sceni. Pitanje s kojim, dakle, treba otpočeti ovaj prikaz jest: s kakvom se vrstom društvenih problema suočava tadašnje jugoslavensko društvo, koji su njihovi uzroci, te kakva je posljedica njihovih rješenja, a da iz perspektive te, novonastale situacije, studentski zahtjevi za slobodom (mišljenja, stvaranja, izražavanja) bivaju degradirani na razinu politikantskog pokušaja destabilizacije društvenog poretka, na što nas upućuje stupanj brutalnosti kojim je sustav na njih odgovorio?

“Lipanjka gibanja” 1968. godine bila su vrhunac radikalnih političkih i socio-ekonomskih promjena iniciranih već samim početkom šestoga desetljeća. Radikalizam tih zahvata, njihove duboke socijalne posljedice, te svojevrsno otrežnjenje čitavog društva kroz njegov susret s dotad nepoznatim osjećajem ekonomske i socijalne nesigurnosti, učinit će 1960-te godine posebno dramatičnim, prijelomnim trenutkom u povijesti bivše države. Iako se o nužnosti promjena – ponajprije unutar dominantnog ekonomskog modela planske privrede – počelo

raspravljati već sredinom 50-ih, kad su uočeni prvi znaci krize, sve do sredine sljedećeg desetljeća većina jugoslavenskih stanovnika živjela je u uvjerenju kako razdoblje iznimnog ekonomskog napretka ništa ne može ugroziti. Takvom uvjerenju pridonio je i osjećaj političke stabilnosti, koja je bila posljedica redefiniranja jugoslavenske pozicije na međunarodnoj političkoj sceni, financijska pomoć SAD-a i sve većega ugleda među zemljama Trećega svijeta. Dodamo li tome i postupno kulturno otvaranje prema Zapadu, slika jugoslavenske stvarnosti krajem 50-ih godina bila je sve ružičastija, no ispod njezine površine gomilali su se ozbiljni politički i ekonomski problemi. Sve do sredine 1960-ih njihovo rješavanje uglavnom se svodilo na neuspješne pokušaje uspostavljanja kakve-takve ravnoteže između teorijskih postavki samoupravnog socijalizma i njegove realizacije u egzistencijalnoj praksi. Osnovni problem ležao je u tromosti planske ekonomije, koja je postupno dovela do pada proizvodnje i usporavanja rasta BND-a nalažući radikalne promjene u području ekonomske proizvodnje, ali i političke prakse. Prvi korak u tom smjeru bilo je donošenje novoga Ustava 1963. godine, kojim su stvorene pretpostavke za napuštanje planske privrede, za uvođenje novoga socioekonomskoga modela i prevladavanje krize o čijim se uzrocima sredinom 60-ih već naveliko javno raspravljalo.

Ekonomska reforma pokrenuta je 1965. godine, a njezin temeljni *novum* bila je odluka da se vlasništvo nad sredstvima za proizvodnju, koje je do tada bilo prerogativ države, prenese na radnike. Preuzimajući odgovornost za vlastitu ekonomsku reprodukciju, radnici su dobili i pravo slobodnog udruživanja, odnosno slobodnog raspolaganja viškovima svoga rada, čime je bio otvoren put privatnom poduzetništvu. Zahvaljujući toj činjenici, u istom povijesnom trenutku i istom

Hit-parada, ozložba u Galeriji Studntskogoga Centra, Zagreb, 1970., Arhiv za likovne umjetnosti HAZU (Donacija Košćević)



geopolitičkom prostoru susrela su se tri, historijski različita socioekonomska modela: preostaci državnog socijalizma, radničko samoupravljanje i kapitalizam. Budući da je svaki od njih nastojao generirati odgovarajuće tipove društvenih odnosa, pa i one posve suprotne izvornim polazištima socijalističke revolucije, vrlo brzo, već 1967. godine postalo je jasno kako se jugoslavenska zajednica našla na pragu nove i puno ozbiljnije, političke krize.

Bogdanka Poznanović,
Akcija Srce – predmet,
Novi Sad 1972.,
novinska fotografija





U samo dvije godine, odvila se, dakle, jedna od najdubljih, socijalnih i kulturalnih transformacija poratnoga jugoslavenskog društva, koja je stavila na kušnju njegove temeljne društvene vrijednosti. Presudnu ulogu u tom procesu odigrala je pojava tržišne ekonomije u uvjetima društvenog vlasništva nad sredstvima za proizvodnju, koja je – iako krajnje kontroverzna – dovela do naglog poboljšanje gospodarske situacije u zemlji, do povećanja produktivnosti, povećanja profita i rasta plaća. Rast osobnih prihoda povećao je i zahtjeve za svim vrstama robe široke potrošnje. U nastojanju da im se izađe u susret, veliki broj tvornica promijenio je svoje proizvodne programe, modernizirao i automatizirao proizvodnju. Tržišna utakmica se zahuktavala, a kako su se, uz male privatne tvrtke, u nju počele uključivati i prve privatne novčarske institucije s značajnom količinom investicijskog kapitala, u proljeće 1968., samo tri

Joseph Beuys na
Aprilskim susretima u
Galeriji SKC, Beograd
1974. (iz kataloga izložbe
Performans 1968.-1988.,
SKC, Beograd, 1990.)

godine nakon početka ekonomske reforme, istaknut je i zahtjev za pokretanjem burze vrijednosnica.³

Nove potrebe, generirale su nove načine ponašanja i nove društvene vrijednosti, pa je i pitanje osobnog životnog standarda, koje se dotad nalazilo na rubu društvenog interesa, već sredinom 60-ih postalo legitimnom ideološkom kategorijom zauzevši jednu od središnjih pozicija unutar dominantnog političkog diskursa. Zahvaljujući takvom razvoju događaja “slika samoupravnog socijalizma 60-ih godina nije više odražavala monolitni društveni organizam ujedinjen siromaštvom i predanošću ‘višim društvenim ciljevima’”, nego “zajednicu temeljenu ‘na racionalnim i učinkovitim načinima proizvodnje koji su garantirali slobodu i financijski prosperitet’”.⁴ No sloboda o kojoj je riječ bila je prije svega sloboda materijalne potrošnje, sloboda posjedovanja i participacije u “mitologiji modernog života”, koju je pratila pojava potrošačkog mentaliteta i svih, tada aktualnih, oblika (urbane) popularne kulture.

Cijena toga ekonomskog uzleta bila je izuzetno visoka. Modernizacija i automatizacija proizvodnje povećala je produktivnost i povezala je s većim nadnicama. Zahvaljujući racionalizaciji proizvodnoga procesa, prvi put nakon Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji je došlo do vrtoglavoga rasta stope nezaposlenosti, do izrazite socijalne diferencijacije i vala ekonomske emigracije u zemlje zapadne Europe. Usporedo s tim promjenama, nastavljalo se bujanje državne birokracije, koje je svoje posebne interese i koruptivni način ponašanja sve besramnije pretpostavljala interesima radničke klase. Stupanj socijalne osjetljivosti na svim razinama društva postajao je sve niži, a mehanizmi zaštite najosjetljivijih kategorija stanovništva, koji su nastojali barem djelomično amortizirati sve veće

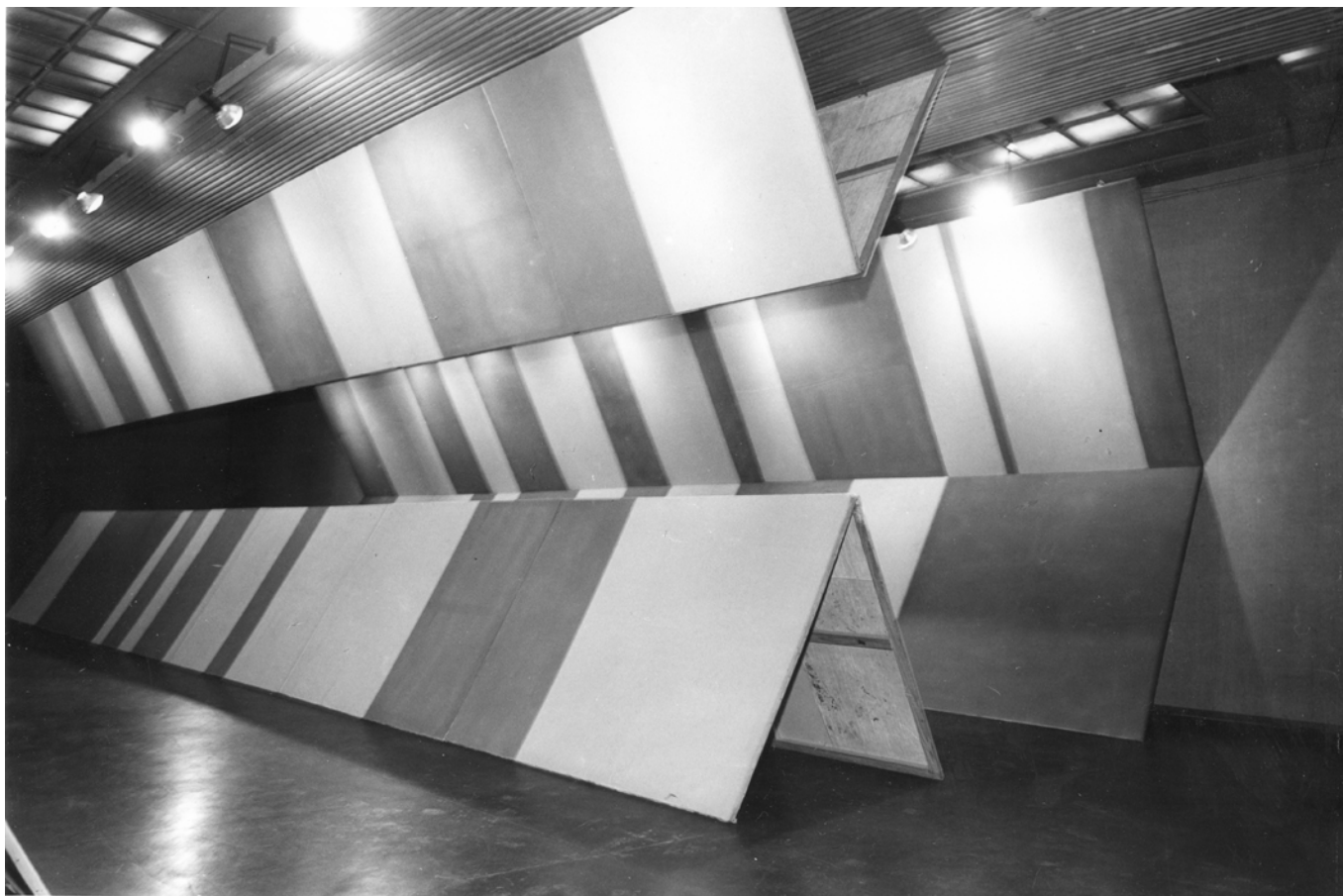
³ Članak s tim zahtjevom objavljen je u beogradskoj *Politici* 23. 5. 1968.: 3.

⁴ Mirko Arsić, Dragan R. Marković, ‘68: *Studentski bunt i društvo*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1985.: 23.

društvene probleme, pokazali su se nesposobnima izaći na kraj s novim oblicima društvene patologije.

Pokušaj teorijskog objašnjenja te dramatične socijalne i političke situacije tvrdnjom kako “dijalektika Revolucije nije ništa drugo nego jedinstvo buržoaskog svijeta i komunističke prakse”,⁵ nije međutim uspio osigurati ideološki legitimitet principu socioekonomskog dualizma, koji je nalagao puno kompleksniju analizu. Iako se očekivalo kako će, s obzirom na kompleksnost historijskog trenutka, “filozofi, umjetnici i znanstvenici zauzeti afirmativan stav prema postojećoj situaciji te da će joj pristupiti preko njezinih pozitivnih aspekata”,⁶ jugoslavenska intelektualna elita ovaj put nije prihvatila namijenjenu joj ulogu pasivnog promatrača otvoreno se postavljajući kao opozicija vladajućem režimu. No, oštra javna, socijalna i politička kritika jugoslavenskog socijalističkog društva artikulirana nizom političkih zahtjeva istaknutih tijekom studentskih nemira 1968. godine započela je puno prije – već 1960. godine – na Savjetovanju jugoslavenskih filozofa i sociologa na Bledu, koji su jasno i nedvosmisleno odbacili dominantnu, dogmatsku verziju marksizma otvoreno se založivši za slobodu kritičkog mišljenja⁷ i pokretanje širokog dijaloga s predstavnicima svih liberalnih i lijevo orijentiranih škola mišljenja, kako u zemlji tako i izvan nje. Bledski skup bio je najava *Korčulanske ljetne škole filozofije*, najvažnijeg kulturalnog fenomena 60-ih godina. Osnovana 1964., a ugašena deset godina kasnije, škola je čitavo jedno desetljeće igrala ulogu jedinstvenog mjesta susreta i intelektualne razmjene između istočne i zapadne Europe. Njezin izniman međunarodni ugled, stečen već nakon prvih par godina rada, počivao je na angažmanu elitne skupine domaćih i inozemnih predavača, kao i na njihovim konciznim teorijskim analizama kontradikcija, paradoksa i antagonizama socijalističkog

- ⁵ “Intervju redakcije *Borec-a* s grupom intelektualaca”, *Borec*, kolovoz 1968., navdenu prema M. Arsić, D.R. Marković (1985): 27.
- ⁶ Arsić, Marković (1985.), 27.
- ⁷ Vidi: Nebojša Popov, “Beogradski jun 1968. godine”, u: Nora Farik (ur.), *Povratak u šezdeset osmu – 40 godina od protesta*, Beograd: Fondacija Heinrich Böll – Regionalni ured za Jugoistočnu Evropu, 2008.



samoupravnog društva i europske ljevice u cjelini. Djelovanje Škole i rasprave što su se unutar nje vodile ažurno je bilježio časopis Hrvatskog filozofskog društva *Praxis*. Aktualnost tema, kompleksnost teorijskih objašnjenja, kritičnost i otvorenost kojom se na stranicama toga časopisa govorilo o problemima suvremenog jugoslavenskog društva, učinila je *Praxis* predloškom niza periodičkih izdanja i u drugim jugoslavenskim sredinama (ljubljske *Perspektive*, sarajevski *Pregled*, beogradska *Gledišta*), a koncem 60-ih njegov se utjecaj mogao osjetiti i u gotovo svim izadnjima studentskog tiska (novosadski *Index*, beogradski *Student*, zagrebački *Studentski list*).

Samostalna izložba
Dalibora Martinisa,
Galerija Studentskoga
Centra, Zagreb, 1969.,
Arhiv za likovne
umjetnosti HAZU
(Donacija Košćević)

Samostalna izložba
Sanje Iveković, Galerija
Studentskoga Centra,
Zagreb, 1970., Arhiv za
likovne umjetnosti HAZU
(Donacija Košćević)





Pripovijest o *Praxisu*, kao i drugim, sličnim pojavama u jugoslavenskoj kulturi i umjetnosti 60-ih godina, posljedica je procesa liberalizacije, što ga je državni aparat svjesno i s jasnim političko-pragmatičnim ciljevima pokrenuo ranih 60-ih godina. Započet neizravnom instrumentalizacijom likovne i filmske umjetnosti, kao vrlo učinkovitim sredstvima (re)prezentacije društvenih vrijednosti jugoslavenskog socijalizma u širem geo-političkom kontekstu, spomenuti se proces tijekom 60-ih godina dodatno ubrzao. Zahvaljujući relativno slobodnom

Samostalna izložba
Gorki Žuvele u Galeriji
studentskoga centra,
Zagreb 1970., Arhiv za
likovne umjetnosti HAZU
(Donacija Koščević)

protoku informacija, već početkom desetljeća uspostavljena je intenzivna intelektualna razmjena s inozemstvom (posebice na polju humanistike), pokrenute su brojne međunarodne kulturne manifestacije (festivali, izložbe, skupovi),⁸ objavljuju se prijevodi suvremene svjetske književnosti, ažurno se prati (istočno i zapadno) europska filmska produkcija, povećan je broj stručnih i popularnih časopisa na čijim stranicama započinju prve javne diskusije o važnim političkim i društvenim problemima jugoslavenskog društva. Proces ideološke demistifikacije društva – jer o njemu je riječ – stvorio je (barem na kratko) iluziju da je jugoslavensko društvo postiglo dovoljno visok stupanj samosvijeti da bi javna, kritička analiza rezultata socijalističkog samoupravljanja bila ne samo poželjan, nego i nužan preduvjet odluke o smjeru njegova budućeg

- ⁸ Zagrebački muzički bijenale, pokrenut 1961.; GEFF, Festival eksperimentalnog filma, pokrenut 1963.; IFSK – Internacionalni festival studentskih kazališta, pokrenut 1964. godine; godišnji međunarodni seminar *Univerzitet danas*, pokrenut u Dubrovniku 1972. godine i, uskoro nakon toga, osnivanje dubrovačkog Interuniverzitetskog centra.



Samostalna izložba Gorki Žuvele u Galeriji Studentskoga centra, Zagreb 1970., Arhiv za likovne umjetnosti HAZU (Donacija Košćević)



razvoja. Liberalizacija kulture doseže stupanj koji slobodu kritičkog mišljenja i stvaranja postulira kao jednu od temeljnih pretpostavki odgovornog odnosa pojedinca (umjetnika, znanstvenika, filozofa) prema svome društvenom okruženju. Takvom stanju stvari dodatno doprinosi i sve značajnija uloga bivše Jugoslavije na međunarodnoj političkoj sceni, zahvaljujući kojoj je državni aparat prisiljen već samim početkom 60-ih širom otvoriti državne granice, a preko kojih će u kulturni prostor bivše Jugoslavije brojne informacije o novim društvenim fenomenima, koje će odigrati presudnu ulogu u oblikovanju omladinske subkulture kao zasebnog socijalnog entiteta čiji će se kritički potencijal osjetiti već koncem desetljeća.

No ni otvaranje prema svijetu, ni rušenje dotad nedodirljivih političkih autoriteta, ni pokušaj ideološke demistifikacije stvarnosti nisu mogli neutralizirati dramatičnost socijalnih

Samostalna izložba
Gorki Žuvele u Galeriji
Studentskog centra,
Zagreb 1970., Arhiv za
likovne umjetnosti HAZU
(Donacija Košćević)

previranja na svim razinama društvenog života, koja su studentskim nemirima 1968. dosegla razinu usijanja. Iako bismo ih mogli tumačiti kao potpuno spontanu manifestaciju nezadovoljstva, koja je, nošena energijom globalnog revolta mlade generacije, dobila formu najžešćeg javnog protesta u dotadašnjoj jugoslavenskoj povijesti, slažemo se s mišljenjem Nebojše Popova, kako je riječ o historijskoj epizodi koja posjeduje još jedan, vrlo važan i nedovoljno istican značenjski sloj.⁹ Naime, uz artikulaciju konkretnih političkih zahtjeva, motiviranih nepodnošljivom inkongruencijom između teorijskih projekcija i egzistencijalnog iskustva stvarnosti, najvažnijim iskorakom studentskog pokreta moglo bi se, kako tvrdi i Nebojša Popov, jedan od vrlo angažiranih sudionika “lipanjskih gibanja”, smatrati povezivanje poziva na povratak principima socijalne pravde s procesom duhovnog oslobađanja cijeloga društva. Usko vezana uz globalni studentski pokret i različite tipove emancipatorskih praksi razvijenih tijekom 60-ih godina u gotovo svim sferama kulturne proizvodnje,¹⁰ studentska pobuna mogla je poslužiti kao polazište konstruktivnog, javnog dijaloga o budućnosti jugoslavenskog socijalizma. No, zahvaljujući maestralnoj političkoj manipulaciji koja je okončala “lipanjska gibanja” grubo previdjevši takvu mogućnost, 1968. godina označila je početak dezintegracije jugoslavenskog društva i kraj jednog eksperimentalnog, *par excellence* modernog, socijalnog projekta, čija je utopijska supstancija u tom trenutku bila već uvelike potrošena.

Prividan mir, koji je potom uslijedio, nije, međutim, mogao prikriti činjenicu da nakon 1968. ništa više nije bilo isto. Kao i u ostalim europskim sredinama koje su prošle kroz iskustvo studentskih pobuna, i u bivšoj Jugoslaviji uslijedio je konzervativni protuudar – zaustavljen je proces liberalizacije

⁹ Popov (2008): 147.

¹⁰ Popov (2008): 148.

političkog života, te ponovno uspostavljen ideološki nadzor nad kulturom, područjem unutar kojeg se odvila primarna artikulacija političkih zahtjeva studenata. Sljedećih pet-šest godina (od 1968. do po prilici 1975.) kultura i prosvjeta biti će pod posebnim oblikom političkog nadzora. Jedini segment likovne scene koji će mu se uspjeti unekoliko izmaknuti bit će polje omladinske subkulture, no ne u cijelosti, ne u svim jugoslavenskim sredinama i ne na isti način.

Zagreb će i u tom razdoblju – sve do 1974. – nastaviti igrati ulogu najvažnijeg jugoslavenskoga likovnog središta, što je pozicija koju je zauzeo već početkom 50-ih na temelju svoje uloge u radikalnom prekidu s estetikom i parkasama soc-realizma. Tijekom 60-ih godina opravdat će je pojava međunarodnog umjetničkoga pokreta Novih tendencija, koji će snažno utjecati na cjelokupno područje vizualne kulture toga razdoblja – od grafičkog i produkt dizajna, preko eksperimentalnog filma¹¹ do televizije. Osim Novih tendencija, u Zagrebu do 1966. godine djeluje i umjetnička grupa Gorgona, dok *mainstreamom* dominira relativno kvalitetan enformel. Svi navedeni likovni fenomeni pripadali su problemskom krugu visokog modernizma, pa bez obzira da li označavaju njegov vrhunac, pokušaj kritičkog propitivanja ili točku rasapa, vrijednosni sustav na kojem se temelje više ne korespondira sa stajalištima najmlađe generacije umjetnika, koja se prvim samostalnim izložbama javlja krajem 60-ih. Vrlo dobro informirana, zainteresirana za bitno drukčiji krug umjetničkih problema i nove metode rade, formirana u razdoblju javnih, kritičkih analiza jugoslavenskoga društva i otvorena prema asimilaciji različitih zapadnoeuropskih popularno-kulturnih obrazaca toga vremena, generacija umjetnika s kraja 60-ih načinit će radikalnan zaokret u odnosu prema svim praktičnim

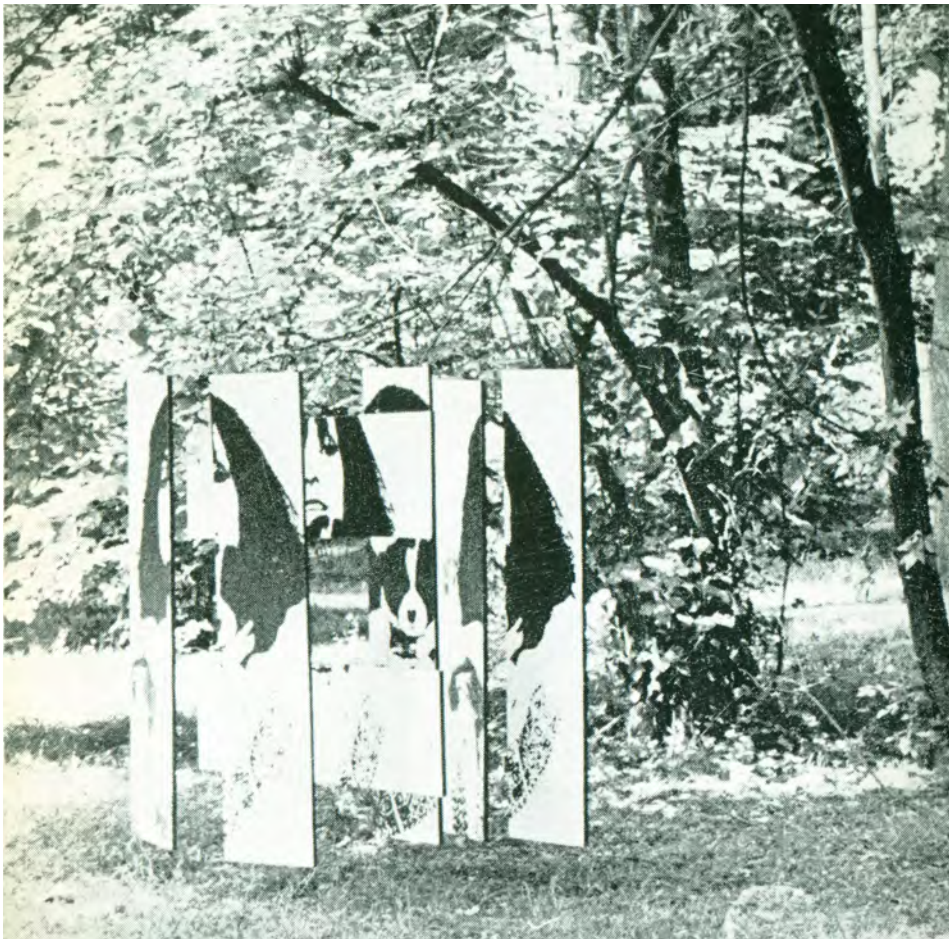
¹¹ Borčić, Tomislav, "Fenomen i kultura kino klubova šezdesetih godina i utjecaj Novih tendencija na festival GEF", *Up&Underground (Art Dossier)*, 11/12, Zagreb, 2007., 28–57.

(metodologija, tehnologija, prezentacija), tako i poetičkim (pitanja smisla i svrhe umjetnosti, konstrukcije autorskoga subjekta i pojma umjetničkog djela) aspektima modernizma. Rezultat je bio medijski i formalno heterogen kompleks post-objektnih i procesualnih oblika umjetničkog rada nastao između 1967. i 1975. godine, naknadno označen terminom “nove umjetničke prakse”, koji pripada kompleksu nastojanja najmlađe generacije umjetnika da – kreativnim angažmanom u različitim područjima kulture i umjetnosti – izravno participira u životu svoje sredine. Tražimo li istinskog prethodnika nove umjetničke prakse u zagrebačkoj sredini, naći ćemo ga u

Jagoda Kaloper, bojanje pontona na Korani, *Guliver u zemlji čuda*, akcija u organizaciji Galerije Studentskog centra, Zagreb, 1970., ljubaznošću umjetnice







Enes Midžić, Jagoda Kaloper,
Guliver u zemlji čuda, akcija
u organizaciji Galerije
Studentskog centra, Zagreb,
1970., Arhiv za likovne
umjetnosti HAZU
(Donacija Košćević)

Jagoda Kaloper,
Guliver u zemlji čuda,
akcija u organizaciji Galerije
Studentskog centra, Zagreb,
1970., ljubaznošću umjetnice

Tomislavu Gotovcu, multimedijalnom umjetniku koji neobičnom lucidnošću sintetizira bitne elemente kasnog egzistencijalizma, Novog realizma i Fluxusa, unoseći na domaću likovnu scenu nove izražajne forme (*happening*), novi vizualni senzibilitet i novi tip osjećajnosti temeljen na uvjerenju u potpunu slobodu izbora i eksperimenta životnim stilovima usporednu slobodi izbora umjetničkih izražajnih sredstava. No čak ako se i zanemari taj, vrlo važan aspekt Gotovčeva intimnog etičkoga habitusa, njegov rad se nizom drugih obilježja – a ponajprije radikalnom redefinicijom pozicije autorskog subjekta – nameće

kao paradigmatičan primjer neoavangardne likovne prakse 60-ih godina. Osim preuzimanja određenih oblikovnih obrazaca popularne kulture, koja u tom trenutku funkcionira kao uporište ironijskog odmaka od dominantnih modela umjetničke proizvodnje, prva generacija prestavnika “nove umjetničke” prakse s kraja 60-ih, posve je neopterećena pitanjem historijskog kontinuiteta lokalne likovne scene. Umjesto oslanjanja na iskustva prethodnika ulazi u dijalog s pripadnicima vlastite generacije, u vlastitu oblikovnu praksu ugrađuje iskustava suvremene svjetske umjetnosti i tako izravno sudjeluje u oblikovanju novoga globalnog fenomena procesualne, post-objektne umjetnosti.

Novi oblici umjetničkog djelovanja, novi načini ponašanja i razumijevanja prirode umjetničke aktivnosti zasigurno su i posljedica kontrakulturalnog radikalizma 60-ih godina, no izravnu vezu i nesumnjive refleksije političkih događaja s kraja toga desetljeća u polju likovne umjetnosti trebalo bi prije potražiti na posve drugom mjestu – na razini institucionalne organizacije svijeta umjetnosti, a u kontekstu diskusije o utjecaju različitih socijalnih i ekonomskih mehanizama na polje likovne proizvodnje.

Proces razmjene između kulturnih središta bivše Jugoslavije desetljećima se odvijao unutar uhodanog institucionalnog okvira muzeja, galerija i strukovnih udruženja. No u godinama koje su neposredno prethodile i slijedile “lipanjska gibanja”, formuliraju se novi oblici međusobne razmjene, koja, osim razmjene već gotovih izložaba, sve češće uključuje i zajednički rad. U razdoblju od 1969. do 1975. upravo ti novi oblici suradnje poslužit će kao osnova za uspostavljanje specifične komunikacijske mreže, što će povezati “alternativne”¹² izložbene prostore (improvizirane privatne galerije, galerije Studentskih centara i loklanih,

¹² Pojam “alternativno” uzima se u ovom članku u značenju svjesnog i namjernog izmicanja postojećoj praksi i razvijanju vlastitih metodoloških oruda.

Gorki Žuvela, *Obojena užad*, izložba Mogućnosti '71, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1971., (foto Enes Midžić), 1971., Dokumentacijsko-informacijski odjel MSU, Zagreb





kvartovskih centara za kulturu), umjetnike, kustose i likovne kritičare. Pozicionirana izvan postojećih, institucionaliziranih oblika kulturne razmjene, ta nova komunikacijska struktura odlikuje se solidarnošću, neobičnom socijalnom fleksibilnošću, otvorenošću prema drugim umjetnostima i popularnoj, posebice rock kulturi.

Jagoda Kaloper,
Crni ljudi, izložba
Mogućnosti '71, Galerija
suvremene umjetnosti,
Zagreb, 1971. (foto Enes
Midžić), Dokumentacijsko-
informacijski odjel MSU,
Zagreb

U prvim godinama nakon 1968. kategorija solidarnosti bila je posebno važna, budući da su povodi za primjenu represivnih metoda u polju kulture bili često krajne banalni i bezazleni, a njihove posljedice dramatične. Kako se vjerojatnost represivne reakcije državnog aparata smanjivala s povećavanjem udaljenosti od glavnog središta političke moći, primjeri radikalnih oblika umjetničkog djelovanja prvo će se javiti na najudaljenijoj lokaciji – u Ljubljani, potom u Zagrebu, Novom Sadu, a tek početkom 70-ih i u Beogradu. Iako je njihova javna prezentacija u mnogome ovisila o osjetljivosti i otvorenosti sredine, tvrdnje kako su neke od najvažnijih likovnih pojava post-objektne i procesualne umjetnosti godinama čekale na priznanje oficijelnih izložbenih institucija puki su mit. Slovenska grupa OHO svoju prvu izložbu 1968. godine održala je nigdje drugdje do u ljubljanskoj Modernoj galeriji, da bi već iduće, 1969. godine gostovala i u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti. Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Marina Abramović i Boris Bučan samo su neki od brojnih tada mladih umjetnika koji svoje prve samostalne izložbe imaju u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti, i to samo koju godinu nakon završene Akademije. Činjenica da im se na samom početku javnog djelovanja otvaraju vrata najuglednijih izložbenih institucija bivše Jugoslavije ide u prilog mogućem zaključku kako se – barem na početku i barem iz rakursa državnih činovnika zaduženih za nadzor nad kulturom – kritički potencijal nove umjetničke prakse nije činio posebno opasnim. Auru provokativnosti dobio je tek čvršćim vezivanjem uz već spomenuta “alternativna” mjesta izlaganja, koja u procesu ispunjavanja studentskih zahtjeva dobivaju novi tip autonomije, relativno pristojnu financijsku potporu i neočekivanu slobodu samostalnog oblikovanja svojih programa.



Zaokret izlagačke politike zagrebačke Galerije studentskog centra, koja postoji od sredine 60-ih, prema konceptualnoj i post-objektnoj umjetnosti dogodit će se imenovanjem Želimira Košćevića, obrazovanog, kreativnog i dobro umreženog mladoga kusosa za njezinoga voditelja. U razdoblju od 1967. do sredine 70-ih godina Košćevićeva kreativna energija, organizacijske kompetencije i otvorenost prema eksperimentalnim načinima rada, pretvorit će ovu Galeriju u jedan od središnjih punktova diseminacije informacija o konceptualnoj i post-objektnoj umjetnosti u bivšoj Jugoslaviji. Između 1968. i 1972. godine, u razdoblju njezina najvećega utjecaja, prve samostalne izložbe u GSC-u imat će ljubljanska grupa OHO, Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Jagoda Kaloper, Dejan Jokanović, Boris Bučan,

Pradjedovi (izložba grupe OHO), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969., (foto Marija Braut), Dokumentacijsko-informacijski odjel MSU, Zagreb



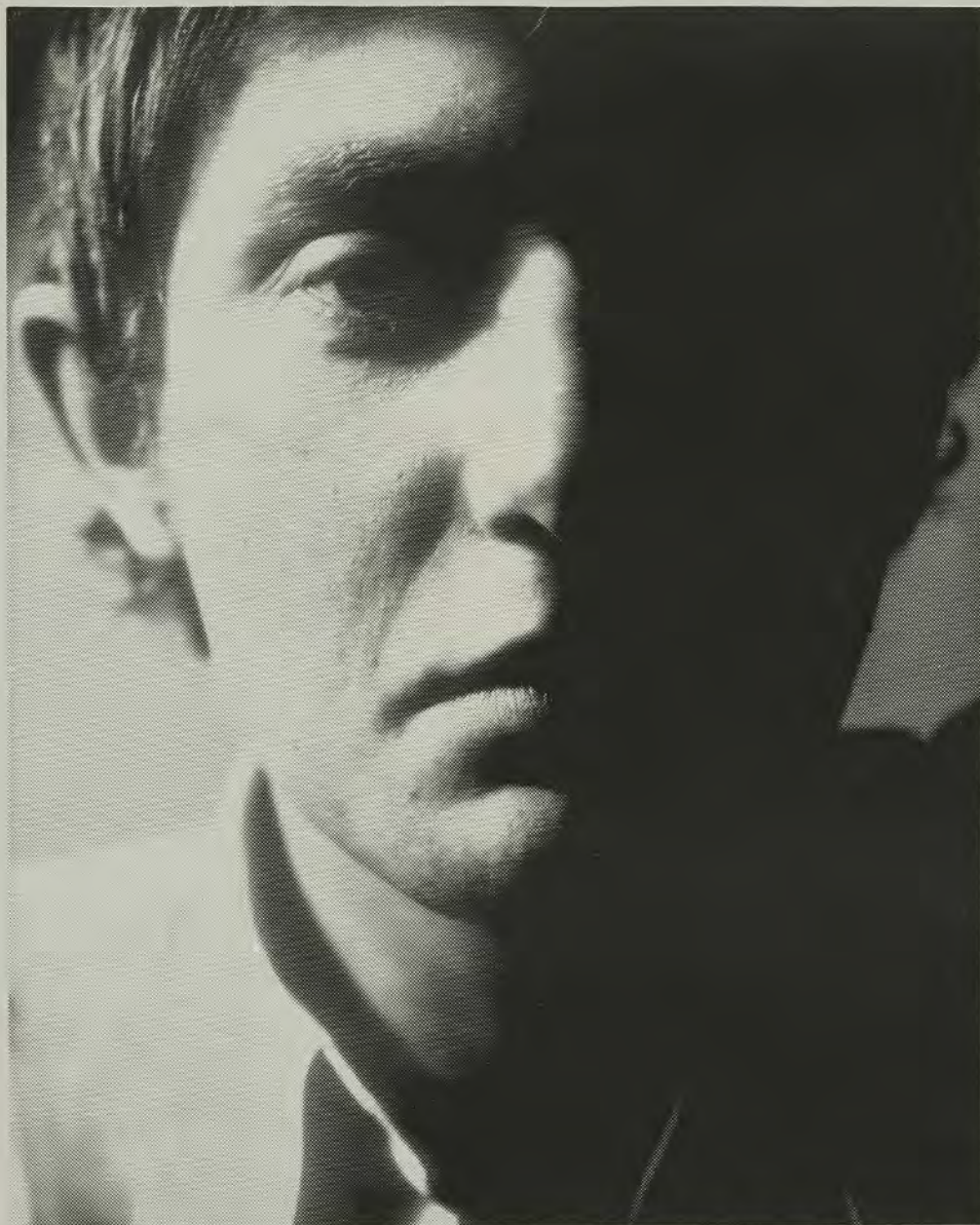
Gorki Žuvela, Braco Dimitrijević, ali – nešto kasnije – i Goran Trbuljak, Katalin Ladik i grupa BOSCH + BOSCH, beogradska Grupa za “akciju i anonimnu atrakciju” A³... Godine 1968. galerija će uobičajne kataloge izložaba zamijeniti novinama – prvom periodičkom publikacijom na području bivše Jugoslavije, pokrenutom s ciljem sustavnog praćenja zbivanja u polju konceptualne, post-objektne umjetnosti i popularne vizualne kulture. Želimir Košćević bit će i jedan od prvih kustosa najmlađe generacije koji će se u svome radu gotovo redovito oslanjati na izravne osobne kontakte s inozemnim kolegama i umjetnicima, uz minimalno korištenje postojećih institucionalnih kanala komunikacije,¹³ a zahvaljujući njemu GSC otvorit će se i drugim oblicima kulturne proizvodnje – od SF-a, stripa do rock-glazbe,

¹³ Riječ je je o praksama koju Matko Meštrović početkom 60-ih godina uvodi u zagrebačku sredinu, radeći na pripremama prve i druge izložbe Novih tendencija što su realizirane gotovo isključivo zahvaljujući njegovim izravnim kontaktima i poznanstvima s europskim umjetnicima.

te će krajem 70-ih i početkom 80-ih – doduše u znatno drukčijim okolnostima – prerasti u središnje, kultno mjesto omladinske subkulture. U razdoblju od 1969. do 1972., kad je stanje u drugim područjima kulture, posebice u području filmske umjetnosti, bilo izrazito represivno, nije bilo nikakvih političkih pritisaka ili drugih oblika narušavanja autonomije te kulturne institucije. Njezini programi redovito su (iako nedovoljno) financirani bez intervencija u njihovu strukturu, kao ni u suranju GSC-a s drugim izložbnim institucijama ili lokalnim zajednicama.

Sličnu ulogu, ali nešto dramatičniji odnos prema društvenim autoritetima, imala je i novosadska Tribina mladih. Iako je riječ o instituciji osnovanoj još 1954. godine, njezina djelatnost (razgovori i predavanja o umjetnosti i književnosti, filmske projekcije, izložbe) krajem 60-ih po prvi put nadilaze lokalne okvire. To intenziviranje aktivnosti bilo je dijelom posljedica oštrog političkog nadzora nad beogradskom likovnom scenom zbog kojega prve primjere nove umjetničke prakse u toj sredini bilježimo tek početkom 70-ih godina, a dijelom kao rezultat napora Bogdanke Poznanović (tadašnje predavačice na Akademiji likovnih umjetnosti u Novom Sadu i najvažnije praktičarke *mail-arta* u bivšoj Jugoslaviji) koja je 1969. preuzela upravljanje Tribinom i uz nju uspjela vezati najmlađu generaciju lokalnih intelektualaca — književnika, likovnih umjetnika i filmaša. Bogdanku Poznanović naslijedili su Želimir Žilnik i Judita Šalgo, koji su i u narednim godinama uspjeli održati visoku razinu kreativne energije suradnika na ovome projektu. Uz Tribinu mladih vezana su i čak tri časopisa: *Polja* (tadašnji urednici Bogdanka i Dejan Poznanović), *Ūj symposion*, te studentsko glasilo *Index* (urednici kulture članovi grupe KOD Janez Kocjančič, Slobodan Tišma i Mirko Radojčić). Iako, prema svjedočenju sudionika tadašnjih zbivanja, kulturna atmosfera

Goran Trbuljak,
plakat-izložba *Ne želim
pokazati ništa novo originalno*,
1971., MSU, Zagreb



ne želim pokazati ništa novo i originalno

g.trbuljak

galerija studentskog centra zagreb, savska 25

9 - 16. 11. 1971

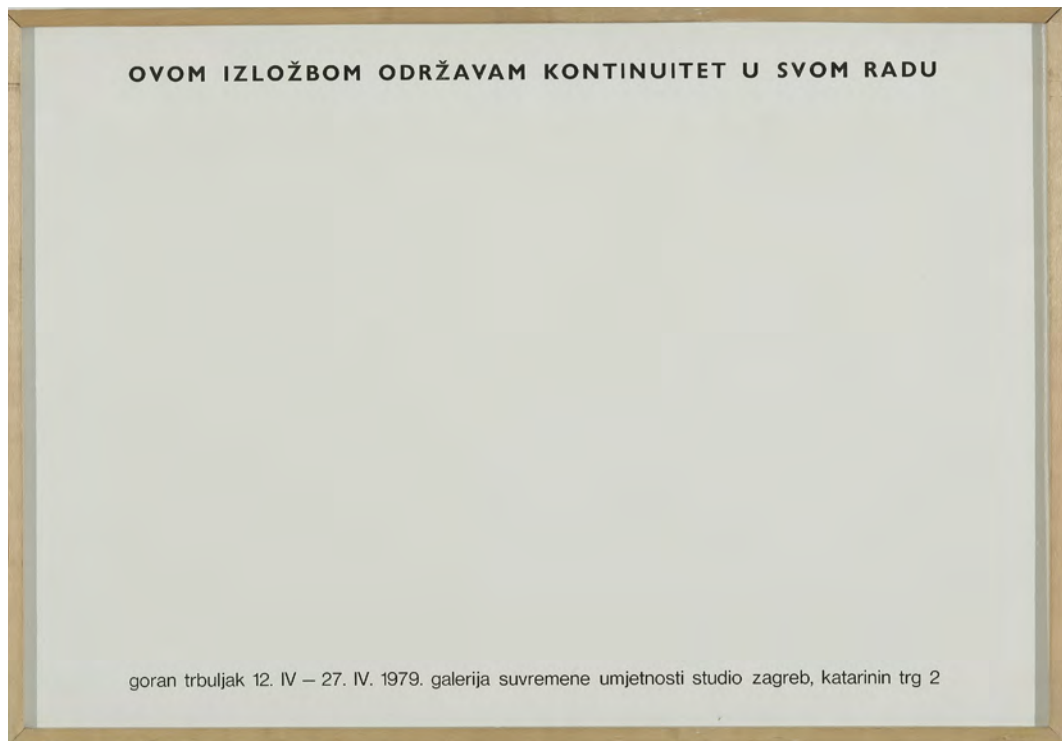
11 - 14 i 17 - 20 sati

Goran Trbuljak,
plakat-izložba *Ovom
izložbom održavam
kontinuitet u svom radu,*
1979., MSU, Zagreb



činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu
važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano

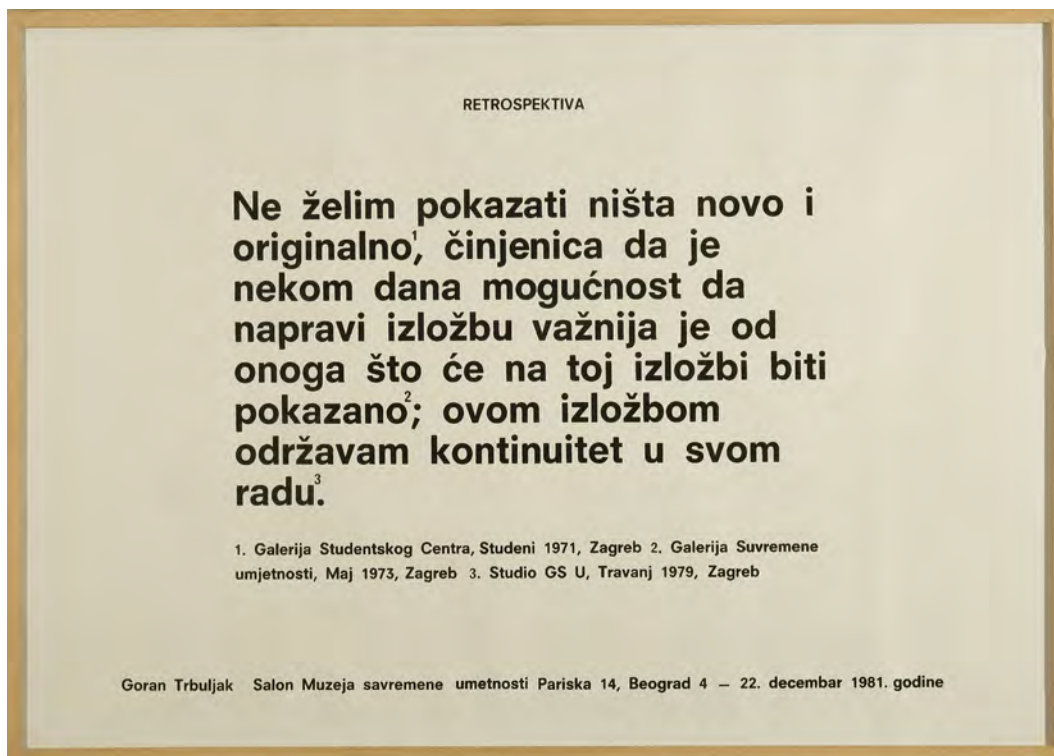
goran trbuljak galerija suvremene umjetnosti zagreb katarinin trg 2 14 - 21. 5. 1973



Goran Trbuljak,
plakat-izložba *Činjenica*
da je nekom dana mogućnost
da napravi izložbu važnija
je od onoga što će na toj izložbi
biti pokazano 1973., MSU,
Zagreb

u Novom Sadu tijekom 60-ih i nije bila osobito poticajna, oko 1969. stvorena je “kritična masa” proizvođača i potrošača nove umjetnosti, zahvaljujući kojoj je u nekoliko narednih godina Likovni salon Tribine mladih postao važnom referentnom točkom najmlađe generacije jugoslavenskih umjetnika.

Tako će uz grupu OHO između 1969. i 1973. godine u Novom Sadu izlagati Goran Trbuljak, Boris Bućan, Nuša i Srečo Dragan, Zoran Popović, Raša Todosijević, Katalin Ladik, Paul Pignon, Mangelos, Vladan Radovanović, Tomaž Šalamun i niz drugih jugoslavenskih umjetnika, a mogućnost izlaganja ponuđena



je i Josephu Kosuthu te britanskoj grupi Art&Language.¹⁴ U ulozi programskog voditelja Likovnog salona izmjenjivali su se Biljana Tomić (Beograd), Bogdanka Poznanović (Novi Sad), Zvonko Maković (Zagreb) i Mirko Radojčić (Novi Sad). No, ma kako brojna i zanimljiva, gostovanja umjetnika iz drugih sredina ne bi mogla održati program Tribine da njezinu okosnicu nije činio rad domaćih autora. Riječ je o umjetničkim grupama KOD, , i KOD, BOSCH + BOSCH (iz Subotice) čija je likovna produkcija pokrivala vrlo široki raspon izražajnih metoda iz konteksta nove umjetničke prakse – od fluksusa, konceptualne

Goran Trbuljak,
plakat-izložba *Retrospektiva*,
1981., MSU, Zagreb

¹⁴ Nebojša Milenković, “Umetnost kao istraživanje umetnosti”, u: *Centralno evropski aspekti vojvodanskih avangardi*, katalog izložbe, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti, 2002.: 93.

umjetnosti, *land-arta* i *earth-arta* do *arte-povere* i vizualne poezije . No slici zbivanja u novosadskom miljeu treba dodati i kazališne eksperimente, te zahvaljujući djelovanju stalnog suradnika Tribine mladih Želimira Žilnika, i zanimljivu seriju socijalno kritičkih dokumentarnih filmova nastalih u suradnji s vojvođanskom producenčkom kućom *Neoplanta-film*. Žilnik, čija će ostvarenja početkom 70-ih ponijeti prikladnu oznaku “crnog vala”, jednako kao i tadašnja produkcija najznačajnijih pripadnika nove generacije filmskih radnika (Kokan Rakonjac, Puriša Đorđević, Dušan Makavejev, Dušan Stojanović, Živojin Pavlović, Tomislav Gotovac) koja je – oslanjajući se na amaterske filmske klubove u Zagrebu, Splitu i Beogradu – uspjela tijekom 60-ih godina uspostaviti vlastitu mrežu alternativnih komunikacija i okupiti sineaste čija je informiranost i kreativnost – čak i onda kad ostaju u granicama filmskog amaterizma – znatno prerastala njegove temeljne odrednice. Poetička i institucionalna emancipacija kino-klubova zaslužuje stoga posebnu pozornost unutar pripovijesti o subkulturnim fenomenima 60-ih godina, a njihova moguća odgovornost za medijsku hibridnost post-objektne i procesualne umjetnosti tema je kojom će se sigurno trebati posebno pozabaviti.

Treća institucija sličnog karakter bila je Galerija beogradskog Studentskog kulturnog centra (SKC), osnovana 1971. godine. Poput zagrebačkog GSC-a i novosadske Tribine mladih i tu je bila riječ o profesionalnoj kulturnoj instituciji, zasnovanoj na timskom radu – u ovom slučaju kustoskog tima, za razliku od timskog rada kustosa i umjetnika u zagrebačkom, odnosno skupnog djelovanja umjetnika u novosadskom slučaju. Ono što rad galerije beogradskog SKC-a razlikuje od srodnih onovremenih organizacija jest izrazita usmjerenost na suradnju s inozemstvom, te na razvijanje i profesionalnu funkcionalizaciju



osobnih kontakata s umjetnicima i kustosima iz drugih sredina, te izrazita pozornost posvećena edukaciji, koja je kao njezin posebno važan zadatak ugrađena i u programsku polazišta SKC-a. Sličnost pak nalazimo u određenju ciljane skupine korisnika, koju čini urbana studentska populacija, prema čijim je (pretpostavljenim) potrebama i receptivnim mogućnostima formuliran i program rada svih triju institucija. Sve one temelje svoj rad na rezultatima godišnjih natječaja za realizaciju umjetničkih projekata, a jedina razlika jest u tome što beogradski SKC raspolaže s najvećim sredstvima, te puno

Marina Abramović,
foto-dokumentacija
performansa *Ritam 5*,
izvedenog u Galeriji
suvremne umjetnosti
u Zagrebu 1974., infor-
macijsko-dokumentacijski
odjel MSU

Željko Jerman,
Krepaj fotografijo!, 1972.,
Zbirka Darka Šimičića,
Zagreb

DOČUNILA SE

SMRT

KREPAJ

FOTOGRAFIJO

NE TO TE FIKSIRATI

Pravda je jedna dobra žena,
danas kada se postji i kad papa KISA



češće i obilatije koristi postojeću društvenu infrastrukturu. Kao i u zagrebačkom slučaju, a unatoč isticanju važnosti kritičkog odnosa prema pripadajućem socijalnom miljeu, i SKC je bio pošteđen bilo kakvog oblika otvorene političke represije.

Sumiramo li, dakle, obilježja djelovanja tih triju kulturnih institucija, a u svjetlu mogućih refleksija i utjecaja studentskog pokreta na područje likovne umjetnosti, mogli bismo zaključiti kako se on ponajprije može vezati uz fenomen kolektivnog rada, što ga susrećemo u praksi spomenutih galerija, kao i u tipu umjetničke proizvodnje što ih one nastoje promovirati. Tome bi svakako trebalo pridružiti metode izgradnje i utilizacije neformalnih komunikacijsko/informacijskih mreža, te komponentu kulturnog aktivizma, kojom se nastoji poništiti hijerarhijski odnosi u polju kulturne proizvodnje.

Na temelju sadašnjih znanja o tome razdoblju mogli bismo ustvrditi – s popriličnom sigurnošću – kako je u fazi obračuna s “društveno neprihvatljivim pojavama” u jugoslavenskoj kulturi, nakon 1968. godine likovna umjetnost u najvećoj mjeri bila pošteđena pokušaja izravne represije. No pitanje koje potom neminovno slijedi jest – zašto? Jedan od mogućih odgovora bio bi da je upravo zahvaljujući institucijama poput Galerije studentskog centra, Tribine mladih ili SKC-a, a unatoč obilju pozitivne energije i najboljim namjerama umjetnika, kustosa, teoretičara i svih ostalih kulturnih radnika koji su krajem 60-ih i početkom 70-ih sudjelovali u radu tih institucija, one primarno poslužile kao mehanizam getoizacije i pacificiranja jedinog segmenta likovne proizvodnje toga razdoblja koji je posjedovao nesumnjiv socijalno kritički potencijal. U tom smislu, čitava priča o omladinskim kulturnim centrima kao prostorima slobodnog eksperimentiranja u polju umjetničke i egzistencijalne prakse pokazuje se kao perfidna manipulacija.

Željko Jerman,
Nesreća, 1972., Zbirka
Darka Šimičića, Zagreb

Drugi, nešto drukčiji odgovor na isto pitanje podsjetio bi nas na činjenicu da je nakon demisije soc-realizma likovna umjetnost iz kategorije odgojnih sredstava narodnih masa, prebačena u relativno siguran zabran obrazovanja, te da je, sve do pojave “nove umjetničke prakse”, područje likovne proizvodnje bilo izrazito suzdržano u smislu bilo kakvog kritičkog socijalnog angažmana. Iz te perspektive, čini se kako je manevar političke neutralizacije i socijalne izolacije studentskih kulturnih centara imao prvenstveno preventivnu i politički pragmatičnu funkciju. Načini njihova djelovanja i uključivanja u aktualna zbivanja na europskoj likovnoj sceni¹⁵ mogli su u svakome trenutku poslužiti kao uvjerljiv dokaz tolerantnosti i demokratičnosti tadašnjeg državnog aparata i samoupravnog socijalizma u cjelini.

¹⁵ Kvalitetan pokazatelj sposobnosti socijalističke države da prepozna i promptno odregira na promjene u širem kulturnom (političkom) okruženju, jest njezin odnos prema konceptualnoj umjetnosti. Tako već 1971. godine, jugoslavensku selekciju na Biennalu mladih u Parizu čine isključivo konceptualni umjenci — uključujući i predstavnike svih novosadskih umjetničkih grupa. Kustosi izložbe bili su, tada također mladi, likovni kritičari Jerko Dengri (Beograd) i Davor Matičević (Zagreb).

Kronologija

PRIREĐIO

Darko Šimičić

1896

Milenijska proslava
u Budimpešti.

1897

U Beču osnovano
*Udruženja likovnih
umjetnika Secession,*
kojega predvodi
Gustav Klimt.

1898

Izložba Hrvatskog
Salona otvorena
u Umjetničkom
paviljonu u Zagrebu.
Među izlagačima su
kipari Robert Frangeš
Mihanović i Rudolf
Valdec te slikari Vlaho
Bukovac, Menci
Clement Crnčić, Bela
Čikoš Sesija, Oton
Iveković, Slava Raškaj
i drugi.

U Berlinu osnovano
*Udruženje likovnih
umjetnika Secession.*
Održana prva izložba
bečkog Udruženja
Secession.

1900

Svjetska izložba u Parizu. Paviljon Bosne i Hercegovine u okviru prezentacije dostignuća Austro-Ugarske monarhije projektira i dekorira Alfons Mucha.

1901

Ivan Meštrović postaje student bečke Akademiju likovnih umjetnosti.

1903

Vlaho Bukovac imenovan profesorom slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Pragu. Ivan Meštrović sudjeluje na izložbi Secession u Beču. Menci Clement Crnčić i Bela Čikoš Sesija organiziraju privatnu slikarsku školu u Zagrebu.

U Beču osnovano umjetničko udruženje *Wiener Werkstätte* koje predvode Josef Hoffmann i Koloman Moser.

1905

Hrvatska sekcija *Društva Lada*, saveza bugarskih, srpskih i slovenskih umjetnika osnovanog u Sofiji, utemeljena je u Zagrebu. Njezini utemeljitelji su Robert Auer, Bela Čikoš Sesija, Robert Frangeš Mihanović, Oton Iveković, Ferdo Kovačević, Rudolf Valdec, Menci Clement Crnčić i Celestin Medović. Josip Račić započinje studij slikarstva na Akademiji u Münchenu. Izložba fauvista na *Salon d'Automne* u Parizu.

Umjetnička grupa Die Brücke čiji su istaknuti članovi Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel i Emil Nolde osnovana je u Dresdenu.

1906

Ivan Meštrović postaje redovni član bečkoga Udruženja likovnih umjetnika Secession.

1907

Osnovana Privremena viša škola za umjetnost i umjetni obrt, prva javna umjetnička škola u Zagrebu koja kasnije prerasta u Akademiju likovnih umjetnosti. Janko Polić Kamov objavio u vlastitoj nakladi četiri knjige: pjesničke zbirke *Ištipana hartija* i *Psovka*, te dramske studije *Tagedija mozgova* i *Na rođenoj grudi*.

Prva izložba kubista u Parizu. Pablo Picasso slika *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*.

1908

U Splitu osnovano *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić*. Istaknuti članovi društva su Emanuel Vidović i Ivan Meštrović.

U Parizu, u dobi od 24 godine, umire Josip Račić.

Adolf Loos objavljuje esej *Ornament i zločin*.

U Pragu osnovano *Udruženje umjetnika Manes*.

Austro-Ugarska anektira Bosnu i Hercegovinu.

1909

Otvoren *Salon Ullrich*, prva privatna galerija u Zagrebu.

Filippo Tommaso Marinetti objavljuje *Futuristički manifest*

u Parizu u novinama *Le Figaro*. Dijelovi manifesta objavljeni su u zagrebačkom književnom časopisu *Savremenik*.

1910

Ivan Meštrović samostalno izlaže u paviljonu Secession u Beču.

Umjetničko udruženja Medulić organiziralo je izložbu *Nejunačkom vremenu u prkos* u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu.

Herwart Walden osnovao u Berlinu umjetnički časopis *Der Sturm*.

1911

Na međunarodnoj izložbi u Rimu umjetnici iz Društva Medulić izlažu u paviljonu Kraljevine Srbije.

U Münchenu osnovana Umjetnička grupa *Der Blaue Reiter*. Istaknuti članovi su Vasilij Kandinski, Franz Marc, Marianne von Werefkin, Paul Klee, August Macke i Gabriele Münter. Kandinski iste godine objavljuje knjigu *Über das Geistige in der Kunst*.

1912

Zdenac života Ivana Meštrovića postavljen je ispred zgrade Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Galerie Der Sturm osnovana je u Berlinu.

František Kupka izlaže apstraktne geometrijske slike u Parizu.

Prvi Balkanski rat.

1913

Posthumna izložba
Miroslava Kraljevića
u Salonu Ullrich u
Zagrebu.

Medjunarodna
fotografska izložba u
organizaciji *Hrvatskog
društva umjetnosti*
održana u Zagrebu.

Na izložbi sudjeluju
brojni domaći autori
(Vladimir Guteša,
Iso Kršnjavi, Rudolf
Mosinger, Antun
Stiasni i drugi),
a među stranim
izlagačima bili su
Rudolf Balogh,
Madame d'Ora, Frank
Eugene Smith i dr.

U Budimpešti otvorena
izložba talijanskih
futurista.

U New Yorku održan
Armory Show, prva
velika internacionalna
izložba moderne
umjetnosti u SAD-u.
Započeo Drugi Balkanski
rat.

1914

U atentau u Sarajevu
ubijen austrijski
prestolonasljednik
Franz Ferdinand.

Austro-Ugarska
objavljuje rat Srbiji:
početak Prvog
svjetskog rata.

Zajedno s grupom
književnika u
Zadru, Joso (Joe)
Matošić pripremio
za objavljivanje prvi
broj časopis *Zvrk*,
glasila hrvatskoga
futurističkog pokreta.
Objavljivanje časopisa
zaustavio početak
Prvoga svjetskog rata
i hapšenje njegovih
suradnika .

U Rijeci je objavljen
*Manifesto degli artisti
futuristi qui convenuti
per illuminare
l'imbecilità dei
podagrosi passatisti
che sbavano in questa
città (Manifest
umjetnika futurista*

*pridošlih ovamo da
rasvijetle slaboumnost
kostobolnih pasatista
koji sline u ovom
gradu).*

U Londonu objavljen
Manifest vorticizma.

1915

Samostalna izložba
Ivana Meštrovića
u Victoria & Albert
Museum u Londonu.

U St.Petersburgu
održana *Posljednja
futuristička izložba* na
kojoj Kazimir Malevič
izlaže suprematističke
slike.

1916

U Salonu Ullrich u
Zagrebu održana prva
izložba *Proljetnog
salona.*

U Zagrebu izlazi
ekspresionistički
časopis *Kokot.*

Grupa umjetnika (Hugo
Ball, Hans Arp, Tristan
Tzara) u Zürichu

osniva Cabaret
Voltaire i utemeljuje
dadaistički pokret.
Lajos Kassak u
Budimpešti izdaje
časopis *Ma*.

1917

Marino Tartaglia
u Italiji slika svoj
čuveni *Autoportret*
kojega iduće godine
izlaže u Rimu na
“Mostra d’arte
indipendente” u
galeriji *L’Epoca*.

Antun Branko Šimić
počinje objavljivati
časopis *Vijavica*.

U Nizozemskoj
osnovana grupa *De
Stijl* koju predvode
Theo van Doesburg i
Piet Mondrian.

Giorgio de Chirico i
Carlo Carrà ustanovili
su pokret *Pittura
Metafisica*.

Marcel Duchamp
realizira ready-made
djelo *Fountain*.

U Rusiji započela
Oktobarska revolucija.

1918

Izložba čeških
ekspresionista u
Salonu Ullrich
Le Corbusier i Amédée
Ozenfant objavljuju
puristički manifest
Après le cubisme.

Kraj Prvog svjetskog
rata. Raspadom
Austro-Ugarske
formirane nove
države, a Hrvatska
ulazi u novu državnu
zajednicu Kraljevinu
Srba, Hrvata i
Slovenaca.

1919

Posmrtna retrospektiva
Josipa Račića u
Modernoj galeriji
u Zagrebu.

Miroslav Krleža i August
Cesarec pokreću
časopis *Plamen*.

Antun Branko Šimić
počinje objavljivati

ekspresionistički
časopis časopis *Juriš*.
Gabriele d’Annunzio sa
grupom militantnih
legionara okupira
Rijeku, u kojoj
nakratko boravi i
Filippo Tommaso
Marinetti.

U Weimaru osnovan
Bauhaus. Za prvog
direktora imenovan
Walter Gropius.
Vladimir Tatlin započinje
rad na modelu
“Spomenika III
Internacionali”.

1920

Antun Branko Šimić
objavio je knjigu
poezije *Preobraženja*.

U Berlinu održana
izložba *Erste
Internationale Dada-
-Messe*.

U Pragu je pod
vodstvom Karela
Teigea osnovana
umjetnička grupa
Devětsil.

Raoul Hausmann
i Richard Huelsenbeck
realiziraju u Pragu
dvije dadaističke
priredbе.

1921

Valerij Poljanski
(Branko Ve Poljanski)
objavljuje u Ljubljani
časopis *Svetokret*.

Ljubomir Micić pokreće
u Zagrebu časopis
Zenit. Zajedno s
Ivanom Gollom
i Boškom Tokinom
objavljuje "Manifest
zenitizma".

Zajednička zenitističko-
dadaistička aktivnost
Branka Ve Poljanskog
i Dragana Aleksića
u Pragu.

U Moskvi na izložbi
5 x 5 = 25 Aleksandar
Rodčenko izlaže tri
monokromne slike.

1922

Branko Ve Poljanski
objavljuje anti-

-dadaistički časopis
Dada Jok.

Dragan Aleksić
objavljuje časopise
Dada tank i *Dada
Jazz*. S grupom
istomišljenika iz
Vinkovaca i Beograda
(Slavko Šlezinger,
Vido Lastov, Mihailo
S. Petrov, Mirko
Reich, Tuna Milinković
i drugi) organizira
dadaističke matinee u
Osijeku i Vinkovcima.

Ljubomir Micić počinje
stvarati zbirku
djela inozemnih i
domaćih avangardnih
umjetnika čime
nastaje *Zenitova
međunarodna galerija
nove umjetnosti*.

Prvi postav Galerije
mogao se vidjeti
u redakciji *Zenita* u
Zagrebu krajem te
godine, a uključivao
je djela Archipenka,
Delaunaya, Gleizisa,
Grisa, Lisickog,

Larionova, Moholy.
Nagyja, Teigea i dr.
Između 1922. i 1925.
godine, u razdoblju
intenzivne suradnje s
Ljubomirom Micićem,
Josip Seissel realizira
niz apstraktnih i
konstruktivističkih
kolaža među kojima
se ističe *Pafama*,
radikalno apstraktno
djelo nastalo pod
utjecajem ruskog
konstruktivizma.
Zajedno s grupom
školskih prijatelja
okupljenih u
*Akademski klub
Traveller* u gombaoni
Prve realne gimnazije
u Zagrebu izvodi
scensko djelo -
kolaž tekstova
Micića, Poljanskog,
Marinettiija i Golla.
U Berlinu otvorena *Erste
Russische Ausstellung*
s djelima avangardnih
umjetnika (Maljevič,
Tatlin, Rodčenko i dr.).

1923

Uz predavanje o zenitizmu u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu, predstavljena djela iz Zenitove međunarodne galerije nove umjetnosti .

Marijan Mikac organizira zenitističke matinee u Petrinji, Sisku i Topuskom.

August Cesarec u objavljuje u moskovskom časopisu Lef tekst *Lef u Jugoslaviji*.

U Weimaru otvorena prva izložba *Bauhausa*, na kojem predavač postaje i Laszlo Moholy-Nagy.

U organizaciji Wladyslawa Strzeminskog u Villniusu održana *Izložba nove umjetnosti*

1924

U Sali Muzičke škole Stanković u Beogradu održana *Prva Zenitova izložba nove umjetnosti*. Zastupljeni su umjetnici iz 11 zemalja među kojima

i Louis Lozowick, Josef Peeters, Robert Dealunay, Albert Gleizis, Carel Willink, Laszlo Moholy-Nagy, Aleksandar Archipenko, Vasilij Kandinski, El Lisicki, Vjera Biller, Vinko Foretić, Vilko Gecan, Jo Klek (Josip Seissel), Mihailo S. Petrov, Enrico Prampolini i dr.

Josip Seissel realizira plakat *Pomozite studentima*.

U Zagrebu gostuje *Plesni teatar Rudolfa Labana*. Osim niza nastupa u Narodnom kazalištu i u dvorani na Tuškancu, Laban na izložbi Proljetnog

salona u Umjetničkom paviljonu drži predavanje o apsolutnom plesu. Sergije Glumac stvara niz crteža plesnih pokreta Labanovih plesača.

August Cesarec objavljuje tekstove *Suvremeni ruski slikari, Suprematizam – Maljevič i Konstruktivizam – Tatlin* u časopisu *Književna republika*.

André Breton u Parizu objavljuje *Manifeste du surréalisme*.

U Varšavi utemeljena konstruktivistička grupa *Blok*.

U Bukureštu izlaze avangardni časopisi *Contimporanul* i *75HP*.

Umire Vladimir Iljič Lenjin, a nasljeđuje ga Josif Visarionovič Staljin.

Italija anektira Rijeku.

1925

Velikom izložbom *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* u Parizu uveden je pojam *art deco*. U paviljonu Kraljevine SHS, među djelima brojnih umjetnika, izloženi i radovi Ljube Babića koji dobiva nagradu za scenografske i kostimografske skice. U austrijskom paviljonu Friedrich Kiesler realizira konstrukciju za teatarsku sekciju i paviljon SSSR projektira Konstantin Meljnikov, a inscenira Aleksandar Rodčenko; Le Corbusier projektira paviljon *L'Esprit Nouveau*. Bauhaus premješten iz Weimara u Dessau.

U Kunsthalle u Mannheimu otvorena izložba *Neue Sachlichkeit*. Sergej Eisenstein snima film *Krstarica Potemkin*.

1926

Prijevod dijelova Bretonova nadrealističkog manifesta objavljen u časopisu *Vijenac*.

Otvorena nova zgrada Bauhauasa u Dessau, izvedena prema projektu Waltera Gropiusa.

U New Yorku otvorena *International Theatre Exposition* na kojoj, uz brojne internacionalne umjetnike (Ferdinanad Léger, Francis Picabia, Tristan Tzara, Hans Richter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Fortunato Depero,

Enrico Prampolini, Aleksandra Exter, Ljubov Popova, Aleksandar Rodčenko, i drugi) izlažu Ljubo Babić i Sergije Glumac.

1927

U Salonu Ullrich u Zagrebu otvorena izložba *Suvremeni pariški slikari*, s djelima Chagalla, Roberta i Sonie Delaunay, Fojjite, Lhotea, Legera, Picassa, Zadkinea, Survagea i Varoquiera.

Romolo Venucci u nekoliko narednih godina u Rijeci realizira veći broj futurističkih crteža. Otti Berger započinje studije na Bauhausu. U Ljubljani je objavljen prvi broj časopisa *Tank*, kojega uređuje Ferdo Delak.

1928

U Zagrebu Miroslav Feller osniva Zavod za znanstveno proučavanje reklame i umjetničku reklamnu produkciju pod nazivom *Imago*.

U Zagrebu otvorena izložba čehoslovačke arhitekture.

U La Sarrazu održan internacionalni kongres moderne arhitekture (CIAM) kojega organiziraju Le Corbusier i Siegfried Giedeon.

1929

U Salonu Ullrich u Zagrebu, održana prva izložba Udruženja umjetnika *Zemlja*.

Ivana Tomljenović opisuje studij na Bauhausu.

Ludwig Mies van der Rohe realizira njemački paviljon

na *Internacionalnoj izložbi u Barceloni*.

U Stuttgartu otvorena izložba *Film und Foto* (FiFo).

U New Yorku otvoren Museum of Modern Art (MOMA).

Kralj Aleksandar raspušta skupštinu i uvodi diktaturu.

1930

U prostorima Zagrebačkog zbora održana *Internacionalna fotografska izložba*.

Na izložbi *Savremena francuska umjetnost*,

koja se održava u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu pokazana djela Braquea, Chagalla, Deraina, Friesza, Légera, Lhotea, Matissea, Ozenfanta, Picassa, Šima, Vlamincka i drugih.

Ludwig Mies van

der Rohe postaje ravnateljem Bauhauusa.

1931

Franjo Mosinger u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu organizira izložbu *Novi smjer u fotografiji*.

U Umjetničkom paviljonu u Zagrebu održana izložba *Njemačka savremena likovna umjetnost i arhitektura*.

Na izložbi Udruženja umjetnika Zemlja u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu kao gošća izlaže Otti Berger.

U Beogradu grupa nadrealističkih umjetnika objavljuje almanah *Nemoguće / L'Impossible*.

U Łódźu otvorena izložba međunarodna zbirka avangardne umjetnosti, koju je

prikupila avangardna grupa a.r.

1932

Izložba Georgea Grosza u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu.

1933

U Umjetničkom paviljonu u Zagrebu otvorena izložba *Savremena francuska umjetnost*.

U Rijeci Romolo Venucci realizira futurističku skulpturu *Forza della volontà/Snaga volje*.

Objavljena knjiga *Podravski motivi* s crtežima Krste Hegedušića i predgovorom Miroslava Krleže.

Hitler preuzima vlast u Njemačkoj.

1934

U Pragu utemeljena skupina nadrealista, članovi Karel Teige,

Jindrich Styrsky, Toyen.

U atentatu u Marseillesu ubijen Kralj Aleksandar Karađorđević.

1935

Policijskom odlukom zabranjena sedma izložba Udruženja umjetnika Zemlja, koja je trebala biti održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu.

1936

Izložba Käthe Kollwitz u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu.

Početak građanskog rata u u Španjolskoj.

1937

U Parizu otvorena izložba *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*. Jugoslavenski

paviljon za tu izložbu projektirao je Josip Seissel, u španjolskom paviljonu izložena Picassova Guernica, njemačkom paviljonu skulpture Arna Breckera, u paviljonu SSSR-a kiparstvo Vere Muhine, a u paviljonu Republike Čehoslovačke kinetičke i svjetlosne skulpture Zdeněka Pešáneka.

Početak velikog terora u SSSR.

U Münchenu otvorenba izložba "Entartete Kunst".

Constantin Brancusi realizira monumentalnu skulpturu *Beskonačni stup* u Tîrgu-Jiu.

1938

Reprezentativna izložba *Pola vijeka hrvatske umjetnosti* održana u Domu

likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Djela Otti Berger uključena u reprezentativnu izložbu *Bauhaus 1919-1928* koja se održava newyorškoj MOMA-i. Njemačka anektira Austriju.

1939

Njemačkim napadom na Poljsku započinje Drugi svjetski rat.

1940

U Domu likovnih umjetnosti u Zagrebu održana izložba francuske moderne umjetnosti iz zbirke Ericha Šlomovića. Prva međugradska izložba umjetničke fotografije *Sušak – Fiume* održana na Sušaku. Među izlagačima su Anita Antoniazzo, Giovanni Balbi, Francesco

Drenig, Ladislao de Gaus, Hinko Emili, Abdon Smokvina i dr.

Na 8. međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu izložena reprezentativna selekcija sovjetskih fotografa (Maks Alpert, Georgij Petrusov, Aleksandar Rodčenko, Arkadij Šajhet i Georgij Zelma).

1941

Raspad Jugoslavije nakon njemačkog napada. Uspostava marionetske, fašističke Nezavisne države Hrvatske.

1942

U Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu održana izložba

Njemačka plastika sadašnjosti.

1943

u Berlinu, Beču i Bratislavi održana *Ausstellung Kroatischer Kunst.*

1944

Edo Murtić i Zlatko Prica izradili ilustracije za poemu *Jama* Ivana Gorana Kovačića. U Topuskom održan Kongres kulturnih radnika.

1945

Završetkom Drugog svjetskoga rata, Europa podijeljena na dva politički suprotstavljena bloka, zapadni pod uticajem SAD i istočni pod kontrolom SSSR.

1947

U Umjetničkom paviljonu održana

*Izložba radova
sovjetskih slikara.*

1948

Jugoslavija prekida diplomatske veze s SSSR-om i svim ostalim sred-njoistočnoeuropskim državama.

1949

U Zagrebu osnovana Akademija za primjenjenu umjetnost. Podjela Njemačke na Federativnu republiku Njemačku i Demokratsku republiku Njemačku.

1951

Na godišnjem Plenumu Udruženja likovnih umjetnika primjenjenih umjetnosti Hrvatske pročitana "Manifest" EXAT-a '51.

1953

Edo Murtić izlaže u Zagrebu i Beogradu slike iz ciklusa *Doživljaj Amerike*. Smrt Josifa Visarionoviča Staljina. Nasljeđuje ga Nikita Hruščov.

1954

Osnovana *Gradska galerija suvremene umjetnosti* u Zagrebu.

1955

U Zagrebu održan I. Zagrebački triennale. U Kasselu održana prva velika internacionalna izložba suvremene umjetnosti *Documenta*.

1956

U sklopu *Zagreb filma* osnovan *Studio za crtani film*, kojega vodi Dušan Vukotić. Sovjetskom intervencijom ugušena pobuna

mađarskih studenata i radnika.

Štrajk lučkih radnika u Gdansku.

Nikita Hruščova pokreće process destaljinizacije SSSR-a.

1957

U Düsseldorfu osnovana umjetnička grupa *Zero*. U Parizu nastaje međunarodni književno-umjetnički pokret *l'Internationale situationniste* kojega predvodi Guy Debord.

1959-1966

Slikari Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar i Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat, kritičar i umjetnik Dimitrije Bašičević Mangelos, sociolog i teoretičar umjetnosti

Matko Meštrović, te kritičar i povjesničar umjetnosti Radoslav Putar djeluju u neformalnoj grupi *Gorgona*.

1959

Allan Kaprow realizira prve happeninge u New Yorku.

Julije Knifer realizira prve crteže i slike s motivom meandra.

1961

Prva izložba međunarodnog pokreta Nove tendencije održana u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Vlado Kristl realizira animirani film *Don Kihot*.

Josip Vaništa objavio je prvi broj časopisa *Gorgona* (do 1966. objavljeno 11 brojeva).

Članovi Gorgone organizirali su niz izložbi u *Studiju G* U Zagrebu održan prvi Muzički biennale.

Ivo Andrić dobio je Nobelovu nagradu za književnost.

Sagrađen Berlinski zid U Wiesbadenu održan internacionalni Fluxus festival.

Jurij Gagarin je prvi čovjek koji leti u svemir.

1962

Film Dušana Vukotića *Surogat* dobio nagradu Američke filmske akademije (*Oskar*) za crtani film.

Izložba Pabla Picassa u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Andy Warhol, Claes Oldenburg i Roy Lichtenstein predvode *pop-art* pokret u Americi.

1963

Izložba *Nove tendencije 2* održana u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Održan prvi *GEFF*, festival eksperimentalnog i avangardnog filma.

1964

Filozofi Rudi Supek i Milan Kangrga osnivaju *Korčulansku ljetnu školu filozofije*, godišnje internacionalne susrete filozofa i pokreću međunarodni filozofski časopis *Praxis*.

1965

U Zagrebu održana izložba *Nove tendencije 3*.

1966

U Kranju i Ljubljani počinje djelovati umjetnička grupa OHO (Marko Pogačnik, Iztok Geister-Plamen, David Nez, Milenko Matanovič, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun i dr.).

1967

U Torinu održana izložba *Arte Povera*.

1968

U Zagrebu pokrenut časopis *bit international*.

U Velikoj Britaniji osnovana grupa *Art&Language*.

Studentske pobune diljem svijeta.

Proces demokratizacije u Čehoslovačkoj nasilno prekinut vojnom intervencijom članica Varšavskog pakta.

1969

Izložba *Pradjedovi* (Milenko Matanović, David Nez, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun) u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Izložba *Tendencije 4 – Kompjuteri i vizualna istraživanja održana u Zagrebu*.

U Bernu održana prva velika, internacionalna izložba konceptualne umjetnosti i arte povera *When Attitudes Become Form*.

1971

U organizaciji Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu održana izložba intervencija u urbani prostor *Mogućnosti za '71* (Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, i dr.).

1973

Samostalne izložbe Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Izložba *Tendencije 5* održana u Zagrebu.

Goran Trbuljak izlaže na 8. *Biennale de Paris*.

1974

U Galeriji suvremene umetnosti u Zagrebu Marina Abramović realizira svoj prvi javni performas.

Izložba Daniela Burena u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.

1975

Održana prva izložba-akcija Grupe šestorice autora (Boiris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinić, Sven Stilinić, Fedor Vučemilović).

Otvorena Galerija Nova u Zagrebu.

Annette Messager i Christian Boltanski zajednički izlažu u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.

1976

Nastupima grupa Sex Pistols započeo punk-pokret.

Bibliografija

Likovna umjetnost

- Adamec, Ana (1972), *Kiparsko stvaralaštvo Rudolf Valdeca i Robert Frangeš Mihanovića*. Zagreb: Gliptoteka Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.
- _____ (1999), *Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća*. Zagreb: Denona.
- Aleksić, Dragan (1978), *Dada tank*. Beograd: Nolit, 1978.
- Ambrozić, Katarina (1974), *Andre Lot i njegovi jugoslavenski učenici* (katalog izložbe). Beograd: Narodni muzej.
- Anděl, Jaroslav et. al (ur.) (1900), *Czech modernism 1900 – 1945*. Huston: The Museum of Fine Art,
- Angeli Radovani, Kosta (1985), *Kip bez grive*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Babić, Ljubo (1929), “O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše”. *Hrvatska revija* 3, 196-202.
- _____ (1929), *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. Zagreb: Zaklada tiskare Narodnih novina.
- _____ (1930), “Josip Račić”. *Hrvatska revija* 1, 33-37.
- _____ (1943), *Umjetnost kod Hrvata*. Zagreb: Naklada A. Velzek.
- Barbić, Vesna (1970-1971), “Lettres d’Ivan Meštrović a Auguste Rodin”. *Annales de l’Institut français de Zagreb* 22, 15-19.
- _____ (1999), “Radovi Ivana Meštrovića u zbirci Karla Wittgensteina u Beču”. *Muzeologija* 39, 104-110.
- Begović, Milan (2005), *Sabrana djela: Eseji, kritike, polemike, miscelanea, intervjui*, A.Sapunar i T. Maštrović (ur.). Zagreb: Naklada Ljevak, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Benson, Timothy O. (2002), “Introduction”. U: T. O. Benson (ur.), *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*. Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press, 12-22.
- Bernardi, Bernardo (1965), “Više nije moda misliti o dizajnu da je – moda”. *Čovjek i prostor*, 149-150, 10.
- Bernik, Stane (1986), *Ivan Picelj grafički dizajn 1946/1986* (katalog izložbe). Zagreb: USIZ kulture grada Zagreba.

- Biasi, Alberto (1983), "A proposito del progetto de Lea Vergine riguardante NT fino al 1963". U: L. Vergine, *L'ultima avanguardia - arte programmata e cinetica 1953/1963* (katalog izložbe). Milano: Mazzotta, 4- 163.
- Bihalji-Merin, Oto (1955), "Jugoslovenska skulptura dvadesetog veka". *Jugoslavija*, 185-187.
- Blanuša, Mišela (2003), "Socijalna grafika u Jugoslaviji". U: *Jedan vek grafike* (katalog izložbe). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 31-39.
- Brix, Emil (1999), "The Structure of the Artistic Dialogue between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy Around 1900". U: *Art Around 1900 in Central Europe. Art Centres and Provinces*. Cracow: International Cultural Centre, 11-16.
- Bulimbašić, Sandi (2009), "Prilog poznavanju povijesti Društva hrvatskih umjetnika Medulić 1908.-1919.". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33, 251-260;
- Bürger, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [Prijevod djela: Bürger, Peter(1974), *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag]
- Corn, Wanda M. (1999), *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Berkely i Los Angeles: University of California Press.
- Čorak, Željka (1971), "Arhitektura". U: *Kritička retrospektiva "Zemlja"* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 141-164.
- Ćurčin, Milan et al. (1919), *Ivan Meštrović: A Monograph*. London: Williams and Norgate.
- Denegri Ješa (1979), "Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja", *Umetnost* 65/XIV, Beograd.
- _____(1983), "Druga linija – posleratne godine", *Treći program* RB 58, Beograd
- _____(1980), "Kraj šeste decenije enformel u Jugoslaviji", katalog izložbe *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, MSU: 125-143.

- _____ (1985), *Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti 2*, Split: Logos.
- _____ (1989), "Razlog za drugu liniju", katalog izložbe *Jugoslovenska Dokumenta 89*, Sarajevo: Olimpijski centar Skenderija.
- _____ (1991), "Teze za drugu liniju", *Quorum 1/VII*, Zagreb.
- _____ (1993), *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- _____ (2000), *Umjetnost konstruktivnog pristupa : Exat-51 i Nove tendencije*, Zagreb: Horetzky.
- _____ (2002), "Četiri modela 'druge linije' u hrvatskoj umjetnosti 1950.-1970.", *Književna revija 3-4/42*, Osijek: 95-106.
- _____ (2002), "Rasprava Grgo Gamulin - Vjenceslav Richter o apstraktnoj umjetnosti", Novi Kamov, 1/2 Rijeka: 38-49.
- _____ (2003.), *Prilozi za drugu liniju : kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky.
- _____ (2003), "Neoavangarda u hrvatskoj umjetnosti 50-tih i 60-tih godina: skupine EXAT-51 i Gorgona", (Međun. kolokvij *Umetniška avantgarda danes*, Ljubljana, 24.10.2003), *Republika 12/5*, Zagreb: 59-69.
- _____ (2004), "EXAT '51 u međunarodnom i domaćem okruženju", u: *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, Lj. Kolečnik (ur.), dodatak *Života umjetnosti 71-72/38*: 116-118.
- Denegri Ješa, Želimi Košćević (1979), *EXAT '51 (1951.-1956.)*, Zagreb: Galerija Nova.
- Dežman, Milivoj (1989), "Naše težnje". U: *Hrvatski salon*. Zagreb, s.n., 8-9.
- Dimitrijević, Nena (ur.) (1977), *Gorgona - umjetnost kao način postojanja* (katalog izložbe). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- Donat, Branimir (ur.) (2001), *Put kroz noć. Antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Dubrović, Ervin (1996), "D'Annunzijev 'pasatizam' i Marinettijev futurizam". U: E. Dubrović, *Na kraju stoljeća*. Rijeka: ICR, 33-38.
- Dulibić, Frano (1999), "Grupa nezavisnih umjetnika (1921. - 1927.)".

- Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23, 199-208.
- Đurić Dubravka, Miško Šuvaković (2003), *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Chicago: The MIT Press.
- Erjavec, Aleš (2003), "The Three Avant-gardes and Their Context". U: D. Djurić, M. Šuvaković (ur.), *Impossible Histories - Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Cambridge: MIT Press, 36-62.
- Erjavec Aleš, Boris Groys, et al. (2003), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, Chicago: Chicago University Press.
- Flod, Ivan (1922), "Dada. Povodom dadaističke matinee održane 20. VIII 1922. u Royal-kinu". *Hrvatska obrana* 187, 21. kolovoza, 2-3.
- Forgács, Éva (2002), "National Traditions". U: T. O. Benson, É. Forgács (ur.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*. Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press.
- Gagro, Božidar (1966), "Periferna struktura – od Karasa do Exata". *Život umjetnosti* 1, 15-25.
- _____(1966), "Slikarstvo Proletnog salona 1916. - 1928.". *Život umjetnosti* 2, 46-54.
- _____(1968), "Treća decenija, konstruktivno slikarstvo". *Život umjetnosti* 6, 117-125.
- _____(1970), "Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata". *Život umjetnosti* 11/12, 25-32.
- _____(1971), "Zemlja - između uzroka i posljedice". U: *Kritička retrospektiva "Zemlja"*, (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 7-10.
- _____(1972), "Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu". U: *Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva 1900-1920*, katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 34-45.
- _____(1973), *Slikarstvo Minhenskog kruga* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.

- Galjer, Jasna (1998), "Likovna kritika u povodu Hrvatskog salona", U: L. Ukrainčik (ur.), *Hrvatski salon 1898: 100 godina Umjetničkog paviljona*, (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 37-49;
- _____ (2000), *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*. Zagreb: Meandar.
- _____ (2004), *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky.
- Gamulin, Grgo (1987), *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća I*. Zagreb: Naprijed, 1987.
- _____ (1995), *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. Stoljeće*. Zagreb: Naprijed.
- _____ (1999), *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*. Zagreb: Naprijed.
- Gattin, Marija (2002), "Protokol dostavljanja misli". U: M. Gattin, *Gorgona/Protokol dostavljanja misli*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 37-44.
- Gattin, Marija (ur.) (2002), *Gorgona*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Giedion-Welcker, Carola (1961), *Contemporary Sculpture, An Evolution in Volume and Space*. New York: George Wittenborn.
- Gjalski, Ksaver Šandor (1898), "Proslov". U: *Hrvatski salon*. Zagreb: s.n., 1-2.
- Glavan, Darko (2006), "Od karnevala do revolucije (Futurizam u Rijeci 1914-1920)". U: D. Glavočić, B. Franceschi (ur.), *Fijumani-riječka situacija 1920-1940*. (katalog izložbe). Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti.
- Grakalić, Marijan (1983), "Mirko Rački o Ivanu Meštroviću: Moj sastanak s Meštrovićem u Rimu 1914. godine", 15. rujna, 67.
- Hillier, Bevis (1972), *100 ans de Posters*. Paris: Weber Editeur.
- Horvat Pintarić, Vera (1985), *Miroslav Kraljević*. Zagreb: Globus.
- _____ (1999), "Jackson Pollock, američki mit: intuitivni genij slikarstva", *Cicero* 2/3, Zagreb: 66-75.
- Hrvatski proljetni salon* (1916), (katalog izložbe). Zagreb: Salon Ullrich.

- Ivančević, Radovan (1990), "Španjolski akvareli Ljube Babića",
u: *Ljubo Babić. S puta po Španjolskoj*. Zagreb: Grafički zavod
Hrvatske i Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 5-7.
- _____(2004), "Avangarda zagrebačkog animiranog filma
pedesetih", u: *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*,
Ljiljana Kolečnik (ur.), dodatak *Života umjetnosti*, 71/72: 156-60.
- Jevrić, Olga (1956), "Vojin Bakić – Kosta Angeli Radovani",
Vidici 19/20-II, Beograd: 10-11.
- Jugoslovenska umetnost XX veka. Četvrta decenija: Ekspresionizam boje,
kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*
(katalog izložbe). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971.
- Karaman, Igor (1972), *Privreda i društvo u 19. stoljeću*.
Zagreb: Školska knjiga.
- Karaman, Ljubo (1993), *O djelovanju domaće sredine na umjetnost
hrvatskih krajeva - Problemi perifernosti umjetnosti*.
Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.
- Kavurić, Lada (1999), *Hrvatski plakat do 1940*. Zagreb: Nacionalna
i sveučilišna knjižnica, Institut za povijest umjetnosti, Horetzky.
- Kečkemet, Duško (1969), *Ivan Rendić, život i djelo*. Supetar:
Skupština općine Brač.
- _____(2008), *Ivan Rendić*. Split: Brevijar.
- Kljaković, Jozo (1992), *U suvremenom kaosu*. Zagreb: Matica
hrvatska, Akademija likovnih umjetnosti.
- Knežević, Snješka (1996), *Zagrebačka zelena potkova*.
Zagreb: Školska knjiga.
- Kolečnik, Ljiljana (prir.) (1999), *Radoslav Putar, Likovne kritike,
studije, zapisi 1950-1960*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- _____(1999.), *Antologija hrvatske likovne kritike 1950-ih /Anthology
of Croatian Art Criticism in 1950s/*, Zagreb: Društvo povjesničara
umjetnosti.
- _____(2006), *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna
kritika 50ih godina*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Košćević, Želimir (1982), *Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj*

- umjetnosti 1919 – 1941* (katalog izložbe). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, bez paginacije.
- _____(2002), “Zagreb”. U: T. O. Benson (ur.), *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*. Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press, 255-260.
- Kraševac, Irena (2002), *Ivan Meštrović i secesija. Beč-München-Prag, 1900-1910*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića.
- Kravar, Zoran (2001), “Ovostrana eshatologija”. U: J. Hekman (ur.), *Književni protusvjetovi*. Zagreb: Matica hrvatska, 205-220.
- _____(2005), “Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi”. U: N. Polgar (ur.), *Svjetonazorski separei, antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 43-62.
- Krleža, Miroslav (1926), “O njemačkom slikaru Georgu Groszu”. *Jutarnji list*, 29. kolovoza, 19-20.
- _____(1933), “Predgovor”. U: Krsto Hegedušić, *Podravski motivi – 34 crteža*. Zagreb: Minerva, 5-26
- La Vedetta d'Italia* (1929), 56/I, 30. listopada.
- Lukežić, Irvin (2001), “Sablast futurizma lebdi nad Rijekom”. *Novi list-Mediterran* 320, 20. svibnja, 7.
- Magaš, Lovorka i Prelog, Petar (2009), “Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata”. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33, 227-240.
- Majstorović, Božo (ur.) (2011), *Prva dalmatinska umjetnička izložba* (katalog izložbe). Split: Galerija umjetnina.
- Maković, Zvonko (1985), Ljubo Ivančić : Autoportreti, katalog izložbe, Split: Galerija umjetnina.
- _____(1985) Stevan Luketić, Zagreb : Galerije grada Zagreba.
- _____(1989), *Julije Knifer: meandar iz Tuebingena 1973. – 1988*, Zagreb : Galerije grada Zagreba.
- _____(1994), “Geneza jedne slike: Vilko Gecan, Cinik”. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18, 87-99.

- _____ (1995.) *Ljubo Ivančić: Autoportreti 1945. - 1995.*, katalog izložbe, Zagreb.
- _____ (1996), "Drugi ekspresionizam Vilka Gecana". *Peristil* 39, 145-156.
- _____ (1996.), *Ljubo Ivančić: slike i crteži*, Zagreb: Artresor studio.
- _____ (1997), *Ignjat Job* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.
- _____ (1997), "Edo Murtić: prave vrijednosti su u nepoznatom" *Kontura* 53/7: 6-11, 86-87.
- _____ (1997), *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska.
- _____ (1998/99), "Umjetnost i kultura 50-ih godina: Mannheim - Ludwigshafen - Heidelberg", *Kontura* 58-59/9: 26-9.
- _____ (1998), *Kristl, Picelj, Rašica, Srnec: obljetnica prve izložbe članova grupe EXAT 51 u Društvu arhitekata, 18. veljače - 4. ožujka 1953*, Zagreb: DAZ.
- _____ (2000), *Edo Murtić: nova apstrakcija*, Zagreb: Studio Rašić (Edicija Murtić).
- _____ (2001), "Julije Knifer - razgovor", *Oris* 10/3: 144-67.
- _____ (2002), *Julije Knifer*, Zagreb: Meandar&Studio Rašić.
- _____ (2002), *Monokromi*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon.
- _____ (2003), "Ljubo Ivančić", *Oris* 5/21: 136-47.
- _____ (2004), "Junaci šutnje: jedan aspekt figurativne umjetnosti pedesetih", u: *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, Ljiljana Kolečnik (ur.), dodatak *Života umjetnosti* 71/72: 103-7.
- _____ (2005), *Dimenzije slike: tekstovi iz suvremene umjetnosti*, Zagreb: Menadar.
- _____ (2011), *Strast i bunt - ekspresionizam u Hrvatskoj* (katalog izložbe). Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Maković, Zvonko i Iva Rada Janković (2004.), *Pedesete*, Hrvatska umjetnost, katalog izložbe, Zagreb.
- Maleković, Vladimir (1980), *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*

- (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.
- ____ (1981), *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 1981.
- ____ (1999), *Stilovi i tendencije u hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, Zagreb: Art studio Azinović.
- Manifesto degli artisti futuristi qui convenuti per illuminare l'imbecillità dei podagrosi passatisti che sbavano in questa città*. Rijeka: Minerva nakladna knjižara.
- Mansbach, Steven A. (2002), "Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe", U: T. O. Benson (ur.), *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*. Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press, 288-307.
- Marinetti, Filippo Tomaso (1909) "Il Futurismo". *Savremenik* 3, 175-176.
- Marković, Zdenka (1954), *Frangeš Mihanović: biografija kao kulturno- historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti*. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije.
- Maroević, Tonko (1978), "Stijeg protiv dogmatizma", katalog izložbe Ede Murtića, Zagreb: Galerija Forum, 1978.
- ____ "Bakić - Radovani: paralelizam ili polarizacija", Radovi Instituta za povijest umjetnosti 12-13, (1991): 324-328.
- ____ (1988.), *Kosta Angeli Radovani*, Pordenone, 1988.
- ____ (1997) "Nepoznata 'Kupačica' Vojina Bakića", *Peristil* 40: 149-152.
- ____ (1998), *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus&SKD Prosvjeta.
- ____ (1998), "Hrvatski salon: i institucija i provokacija". U: L. Ukrainčik (ur.), *Hrvatski salon 1898: 100 godina Umjetničkog paviljona*, (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 29-35
- ____ (1999), *Kosta Angeli Radovani. Retrospektiva: 1940. - 1999.*, Zagreb.
- ____ (2000), *Ante Kaštelančić*, Split: Umjetnička akademija.
- ____ (2003), *Marino Tartaglia* (katalog izložbe). Zagreb:

- Klovićevi dvori.
- _____ (2004), "Red i rez. Prervladavanje podjele pedesetih",
u: *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, Ljiljana
Kolešnik (ur.), dodatak *Života umjetnosti* 71/72: 100-103.
- _____ (2005.), *Ivan Kožarić: retrospektiva*, Zagreb: Umjetnički
paviljon.
- _____ (2005.), *Jakov Bratanić*, Zagreb : Naklada Zadro.
- Martini, Arturo (2007) [1945], "Sculpture Dead Language".
U: J. Wood, A. Potts Leeds (ur.), *Modern Sculpture Reader*.
Leeds: Henry Moore Institute, 168.
- Massironi, Manfredo (1965), "Kritičke primjedbe o teoretskim
prilozima unutar nove tendencije od 1959. do 1964. godine".
U: *Nova Tendencija* 3 (katalog izložbe). Zagreb: Galerija suvremene
umjetnosti, Muzej za umjetnost i obrt, Centar za industrijsko
oblikovanje, 23-31.
- Matoš, Antun Gustav (1913), "Futurizam". *Obzor* 81, 23. ožujka.
- Menna, Filiberto (1963), "Attualità e utopia dell'arte programmata".
Film Selezione 15/16. [Ponovo objavljeno u: *La regola e il caso*. Roma:
Ennesse Editrice, 1970, 217-231.]
- _____ (1967), "Dizajn, estetska komunikacija i masovna sredstva".
Život umjetnosti, 3/4, Zagreb, 94-103.
- _____ (1984), "Aktuelnost i utopija programirane umetnosti".
U: *Filiberto Menna. Tekstovi o modernoj umetnosti*. Beograd:
Muzej savremene umetnosti, 17.
- Merillat, Herbert Christian (1974), *Modern sculpture: The new
old masters*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Meštrović, Ivan (1926), "Mikelandelo". *Nova Evropa* 14, 243-256.
- Meštrović, I. Dezzarois i Warnier, R. (1933), *Exposition Ivan
Meštrović*, Musée national des Ecoles étrangères contemporaines,
Jeu de Paume des Tuileries, Pariz.
- Meštrović, Ivan (1939), "Nekoliko uspomena na Rodina".
Hrvatski glasnik (Uskršnji prilog), 8. travnja, 13-14.
- Meštrović, Matko (1963), *Nove tendencije* 2 (katalog izložbe).

- Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- _____ (1967), "Ideologija novih tendencija". U: M. Meštrović, *Od pojedinačnog općem*. Zagreb: Mladost.
- _____ 1967 [2005], *Od pojedinačnog općem*, Zagreb: Mladost.
- Mićić, Ljubomir (1921), "Putujući ekspresionizam i antikulturni most". *Zenit* 3, 9-II.
- Mićić, Ljubomir i Goll, Ivan i Tokin, Boško (1921), *Manifest zenitizma*. Zagreb: Biblioteka Zenit 1.
- Mrdeža Antonina, Divna (2007), "Nacionalni prostor u 'Razgovoru ugodnom naroda slovinskog Andrije Kačića Miošića'". U: D. Fališevac (ur.), *Fra Andrija Kačić Miošić i kultura njegova doba: zbornik radova sa znanstvenog skupa Fra Andrija Kačić Miošić i kultura njegova doba*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Intergrafika, 122-123.
- Mukarovsky, Jan (1988) "Art as Semiological Fact". U: N. Bryson (ur.), *Calligram: Essays in the New Art History from France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-7.
- Munk, Zdenka (1962), *Ivan Picelj (slike, reljefi, plakati, grafička oprema)*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt.
- "Naši umjetnici u - tugjini" (1906). *Sloboda*, 21. ožujka, 6.
- Nineteen-Fifties: Art and Ideology in a Divided Europe*, (Conference Proceedings), Ljiljana Kolečnik (ed.), Zagreb, 2004.
- Novak Oštrić, Vesna (1962), *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić 1908-1916*. (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.
- Passuth, Krisztina (1988), *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907-1927*. Paris: Flammarion.
- Pavlović, Boro (2003), "Futurizam, Zvrk". U: B. Pavlović, *Ugodna pripovijest*. Zagreb: Disput, 125-183.
- Pejić Bojana, (2000), "Socialist Modernism and the Aftermath", tekst u katalogu izložbe *Aspects/Positions. 50 years of art in Central Europe*, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Petrač, Božidar (1995), *Futurizam u Hrvatskoj*. Pazin: Matica hrvatska, ogranak Pazin.

- Pilar, Ivo (1898), "Secesija". U: *Vienac* 35 (540-541); *Vienac* 36 (555-557); *Vienac* 37 (570-575); *Vienac* 38 (590-591); *Vienac* 39 (603-605).
- Pound, Ezra (1960), *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. London: Marvell Press.
- Prančević, Dalibor (2003), "Djela Ivana Meštrovića inspirirana Danteovim Paklom". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, 241-254.
- _____ (2007), "Odjek djela Ivana Meštrovića u Velikoj Britaniji nakon izložbe u Victoria & Albert Museumu". U: I. Kraševac (ur.), *Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 395-403.
- Prelog, Petar (1999), "Doprinos interpretaciji sezanzizma u slikarstvu Proljetnog salona". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23, 189-198.
- _____ (2003), "Prilog poznavanju geneze Proljetnog salona". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, 255-263.
- _____ (2004), "Nekoliko problema interpretacije ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu". U: M. Pelc (ur.), *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 263-268.
- _____ (2007), *Proljetni salon 1916.-1928* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon
- _____ (2007), "Strategija oblikovanja 'našeg izraza': umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića". U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31, 267-282.
- _____ (2008), "Od Münchena prema Parizu: slikarstvo Münchenskog kruga" / "Von München nach Paris: die Malerei des Münchner Kreises". U: I. Kraševac, P. Prelog, Lj. Kolešnik, *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo / Die Akademie der Bildenden Künste in München und die kroatische Malerei*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 62-85.
- _____ (2011), "Tragom afirmacije slikarstva Münchenskog kruga".

- U: I. kraševac i P. Prelog (ur.), *Zbornik međunarodnog simpozija Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 104-117.
- _____ (2012), "Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika". U ovom izdanju.
- _____ (2012), "Problemi samo-prikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju". U ovom izdanju.
- _____ (2012), "Refleksi povijesnih avangardi". U ovom izdanju
- Protić, Miodrag B. (1967), "Treća decenija - konstruktivno slikarstvo". U: *Jugoslovenska umetnost XX veka. Treća decenija - konstruktivno slikarstvo* (katalog izložbe). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 7-39.
- _____, et al. (1975), *Jugoslovenska skulptura 1870.-1950.* Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- _____, (1982), *Umetnost na tlu Jugoslavije: Skulptura dvadesetog veka.* Beograd, Zagreb, Mostar: Jugoslavija, Spektar, Prva književna komuna.
- Putar, Radoslav (1954), "Međaši pod travom II. Marginalije uz eksponate na izložbi 'Salon 54'". *Narodni list*, 2730, 4.
- Pužar, Aljoša (1998), "Pisani tragovi riječkog futurizma". U: *Zbornik radova Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani 2.* Rijeka, 229-240.
- Radić, Zvonimir (1959), "Značenje plastičke realnosti". U: *Umetnost oblikovanja, referati II. kongresa Saveza likovnih umetnika primenjenih umetnosti Jugoslavije*. Beograd, 29-61.
- Read, Herbert (1970), *Henry Moore, studija o životu i djelu*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
- Reberski, Ivanka (1970), "Zemlja u riječi i vremenu". *Život umjetnosti* 11/12, 33-79.
- _____ (1994), *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo. Magično, klasično, objektivno* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.

- _____ (1997), *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, ArTresor studio.
- _____ (1998), "Rađanje hrvatske moderne 1898. godine". U: *Hrvatski salon 1898*. (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 13-28.
- Richard R. Brettell (1999), *Modern Art 1851-1929*. Oxford: Oxford University Press.
- Richter, Vjenceslav (1959), "Likovni regulator industrijske proizvodnje". *Čovjek i prostor* 86, 1.
- _____ (1964), *Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe - Sinturbanizam*. Zagreb: Mladost, 15-17.
- _____ (1999), *EXAT 51*, Zagreb: samizdat.
- Rilke, Rainer Maria (1951), *Auguste Rodin*. Zagreb: Mladost.
- Rowell, Margit (1986), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, katalog izložbe. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Rus Zdenko, (1971), "Poslijeratna hrvatska likovna kritika", *Kolo* 11/XXXII.
- _____ (1981), *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951-1961.: kritička retrospektiva*, katalog izložbe 16. zagrebačkog salona, Zagreb: Umjetnički paviljon.
- _____ (1985.), *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, Split: Logos.
- Salaris, Claudia (2002), *Alla festa della rivoluzione Bologna - Artisti e libertati con D'Annunzio a Fiume*. Bologna: Il Mulino.
- Schorske, Carl E. (1997), *Beč krajem stoljeća, politika i kultura*. Zagreb: Antibarbarus.
- SIO (1956), "Stan za naše prilike". *Arhitektura* 1-6, 32-56 *Slikarstvo šeste decenije*, katalog izložbe, Muej savremene umetnosti, Beograd, 1974.
- Smith, Anthony D. (1998), *Nationalism and Modernism*. London i New York: Routledge.
- _____ (2002), "Nationalism and Modernity". U: T. O. Benson (ur.), *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation*

- 1910-1930. Los Angeles: LACMA, Cambridge: MIT Press, 68-80.
- Socijalizam i modernost. Umjetnost, povijest, politika 1950.-1974., katalog izložbe, Ljiljana Kolečnik (ur.), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Srhoj, Vinko (2004), *Juraj Škarpa*. Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada.
- Storr, Robert (2000), *Modern Art despite Modernism*. New York: MoMA.
- Susovski Marijan, (2004), "EXAT '51 – europski avangardni pokret", u: *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, Ljiljana Kolečnik (ur.), dodatak *Života umjetnosti*, 71/72: 116-126.
- Šigir, Mirjana (1984), "Mario de Micheli: Trenutak za reviziju Meštovića". *Vjesnik*, 8. Veljače.
- Šimat-Banov Ive, (1978), "Likovna kritika u Hrvatskoj od 1950. do 1960. godine", *Život umjetnosti* 28/10: 21-27.
- _____ (2007), *Robert Frangeš Mihanović, prilog povijesti modernog hrvatskog kiparstva*. Zagreb: Art Studio Azinović.
- Šimičić, Darko (2012), "Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu". U ovom izdanju.
- Šimić, Antun Branko (1921), "Slikarstvo u nas". *Savremenik* 2, 74.
- Šolman, Mladenka (1971), "Kiparstvo". U: *Kritička retrospektiva "Zemlja"* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 125-132.
- Šuvaković. Miško, (1991), "Mangelos i avangarda. Beleške i skice o kontekstu i značenju Mangelosova rada", *Život umjetnosti* 48/49: 49-52.
- _____ (1999.), *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950*, Beograd-Novi Sad: Srpska akademija nauka.
- _____ (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Velles & Beton.
- _____ (2004), "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi", u: *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*,

- Ljiljana Kolečnik (ur.), dodatak *Života umjetnosti*, 71/72: 91-95.
- Tonković, Zdenko (1987), *Milan Steiner* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, bez paginacije.
- Valušek, Berislav (2004), "Ideološki kontekst riječkih Salona", u: *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, Ljiljana Kolečnik (ur.), dodatak *Života umjetnosti*, 71/72: 100-127.
- Vrančić, Josip (1974), "Prvo razdoblje Proletnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916. – 1919.)". *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 177-188.
- Vujić, Žarka (2010), *Salon Ullrich – o stotoj obljetnici*. Zagreb: Art magazin Kontura, Hrvatsko udruženje galerista.
- Výstava děl IVANA MEŠTROVIČE* (1933), Letohrádek Královny Anny 'Belvedere', Prag.
- Witkovsky, Matthew S. (2006), "Chronology". U: L. Dickerman, *Dada*. Washington: National Gallery of Art, 416-460.
- Wittkower, Rudolf (1977), *Sculpture, processes and principles*. London: Penguin Books.
- Wood, Jon (2004), "Heads And tales: Gaudier-Brzeska's Hieratic Head of Ezra Pound and the making of an avant-garde homage". U: D. J. Getsy (ur.), *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880-1830*. London: Ashgate, 191-217.
- Zabel, Igor (1999), "Art and State: From Modernism to Retro-avangarde", izlaganje na znanstvenom skupu *Art and Ideology. Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, Zagreb, (neobjavljeno).
- Zidić, Igor (1971), "Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća". U: *Jugoslovenska umetnost XX veka. Četvrta decenija: Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam* (katalog izložbe). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 37-51.
- _____ (1971), "Slikarstvo, grafika, crtež". U: *Kritička retrospektiva "Zemlja"* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon, 13-121.
- _____ (1971), *Emanuel Vidović: 1870-1953: retrospektivna izložba* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.

- _____ (1972), *Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.
- _____ (1979.), *Miljenko Stančić: (1926-1977)*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- _____ (1981.), *Edo Murtić*, Zagreb. Umjetnički paviljon.
- _____ (1987.), *Emanuel Vidović: 1870-1953.: retrospektivna izložba*, Zagreb: Muzejski prostor.
- _____ (1988.), *Ratne godine Ede Murtića: 1941-1945.*, Zagreb: Muzej revolucije naroda Hrvatske.
- _____ (1996), *Granica i obostrano: studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, Zagreb: Art studio Azinović, 55-180.
- _____ (2002.), *Edo Murtić: retrospektive, katalog izložbe*, Zagreb: Moderna galerija.
- i. izložba Udruženja umjetnika "Zemlja" (1929) (katalog izložbe). Zagreb: Salon Ullrich.

Filmska umjetnost

- Abel, Richard (2004), "The Cinema of Attractions in France, 1896-1904". U: L. Grieveson, P. Krämer (ur.), *The Silent Cinema Reader*. London: Routledge, 63-75.
- Batušić, Nikola (2004), "Kazalište pedesetih". U: Z. Maković, I. R. Janković (ur.), *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art* (katalog). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 158-177.
- Beattie, Keith (2004), *Documentary Screen. Non Fiction Film and Television*. New York: Palgrave.
- Carroll, Noël, (1988), *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1998), *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1996), "The Power of Movies". U: *Teorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 78-93.
- Goldstein, Ivo (2003), *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber.

- Grievesson, Lee i Krämer Peter (2004), "Introduction".
U: L. Grievesson, P. Krämer (ur.), *The Silent Cinema Reader*.
London, New York: Routledge, 1-10.
- Grievesson, Lee i Krämer, Peter (ur.) (2004). *The Silent Cinema Reader*.
London, New York: Routledge.
- Gross, Mirjana i Szabo, Agneza (1992), *Prema hrvatskome građanskom
društvu*. Zagreb: Globus nakladni zavod.
- _____ (1996), "Modernizam". U: *Hrvatski leksikon*. Zagreb: Naklada
Leksikon, 124-125.
- Gunning, Tom (1990), "The Cinema of Attractions: Early Film, Its
Spectator and the Avant.Garde". U: T. Elsaesser (ur.), *Early Cinema:
Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 123-156.
- Ivančević, Radovan (2003), "Saša Srnc i animirano apstraktno
slikarstvo". *Hrvatski filmski ljetopis*, 36, 89-97.
- Karaman, Igor (2000), *Hrvatska na pragu modernizacije (1750-1918)*.
Zagreb: Naklada Ljevak, 13-45.
- Kemp, Martin (1990), *The Science of Art*. New Haven and London:
Yale University Press.
- _____ (2000), *Visualizations*. Oxford: Oxford University Press.
- Kolešnik, Ljiljana (2004), "Problem recepcije geometrijske
apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina", u: Lj. Kolešnik
(ur.), "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi".
Život umjetnosti, (temat), 71-72: 119-122.
- _____ (2004), "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj
Europi". *Život umjetnosti*, (temat), 71-72, 85-167.
- Kosanović, Dejan (1985), *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije:
1896-1918*. Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti.
- _____ (2005), "Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do
1941. godine". *Hrvatski filmski ljetopis*, 11 (42), 129-142.
- Majcen, Vjekoslav (1995a), "Prvi zagrebački kinematografi".
Hrvatski filmski ljetopis 1 (1-2), 100-107.
- _____ (1995b), *Filmska djelatnost Škole narodnog
zdravlja 'Andrija Štampar' (1926.-1960.)*. Zagreb: Hrvatski

- državni arhiv – Hrvatska kinoteka.
- _____ (1998), "Hrvatski neprofesijski film. Kronologija 1928.-1998.". *Bulletin*, 24, 35-42.
- _____ (1998), *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka.
- _____ (2001), *Obrazovni film: Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka.
- Maković, Zvonko i Janković, Iva Radmila (ur.) (2004), *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art* (katalog). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika.
- Maroević, Tonko (2004), "Red i rez. Prevladavanje podjele pedesetih". U: Lj. Kolečnik (ur.) "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi". *Život umjetnosti*, (temat), 71-72, 100-102.
- McQuail, Denis (2000), *McQuail's Mass Communication Theory*. London: Sage.
- Musser, Charles (2004) [1991], "Moving towards Fictional Narratives. Story Film Become the Dominant Product, 1903-1904". U: L. Grieveson, P. Krämer (ur.), *The Silent Movie Reader*. New York, London: Routledge, 87-102.
- Nisbet, Robert A. (2004), "The Idea of Progress". *Online Library of Liberty*. [Pristupljeno 13. ožujka 2004.]
<<http://oll.libertyfund.org/Essays/Bibliographical/Nisbet0190/Progress.html>> [izvorno objavljeno u: *Literature of Liberty*, 2 (1), January/March 1979. Cato Institute and Institute for Humane Studies].
- Pansini, Mihovil (1967), "Što je to antifilm". U: M. Pansini (ur.), *Knjiga GEFFa 63/1*. Zagreb: Organizacioni komitet GEFF-a, 81-84.
- Pansini, Mihovil (ur.) (1967), *Knjiga GEFFa 63/1*. Zagreb: Organizacioni komitet GEFF-a.
- Pelc, Milan (2002), *Pismo, knjiga, slika. Uvod u povijest informacijske kulture*. Zagreb: Golden marketing.
- Peterlić, Ante i Bošnjak, Mirko (1963), "Jugoslavenska kinematografija danas". Naše teme, 7-8.

- Peterlić, Ante (2002), "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma". U: A. Peterlić, T. Pušek (ur.), *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Petak, Antun (1992), *Tehnička kultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska zajednica tehničke kulture.
- Polimac, Nenad (ur.) (1985), *Branko Bauer*. Zagreb: CEKADE.
- Popović, Duško (ur.) (2003), *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni 1928.-2003.* Zagreb: Hrvatski filmski savez, Kino klub Zagreb.
- Pronay, Nicholas (1976), "The Newsreels: the Illusion of Actuality". U: P. Smith (ur.), *The Historian and Film*. London, New York: Cambridge University Press, 95-119.
- Putar, Radoslav (1998), *Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960.* Prir. Ljiljana Kolečnik. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Raspor, Vicko (1988), *Riječ o filmu*. Beograd: Institut za film.
- Rogić, Ivan (2003), "Što se dogodilo u Zagrebu". U: F. Vukić (ur.), *Zagreb - modernost i grad*. Zagreb: AGM, 16-32.
- Spehnbjak, Katarina (2003), "Zagreb na putu modernizacije", u: F. Vukić (ur.), *Zagreb - modernost i grad*. Zagreb: AGM, 40-61.
- Sudović, Zlatko (ur.) (1978), *Zagrebački krug crtanog filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Susovski, Marijan i Fatičić, Fjodor (ur.) (2003), *Exat 51 & New Tendecies. Avant-Garde and International Events in Croatian Art in the 1950s and 1960s*, (CD-ROM i knjižica). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti/Museum of Contemporary Art.
- Susovski, Marijan (2004), "Exat '51 – europski avangardni pokret". U: Lj. Kolečnik (ur.), „Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi”. *Život umjetnosti*, (temat), 71-72, 107-115.
- Škrabalo, Ivo (1998), *101 godina filma u Hrvatskoj. 1896.-1997.* Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Šuvaković, Miško (1999), *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd, Novi Sad: Srpska akademija umetnosti.
- _____ (2004), "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj

- Europi". u: Lj. Kolešnik (ur.), *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi, Život umjetnosti*, (temat), 71-72, 91-94.
- Truffaut, François (1954), "Une certain tendance du cinéma français". *Cahiers du cinema*, 31, 15-29.
- Turković, Hrvoje (1985a), "Nastup autorskog filma". U: H. Turković, *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: CEKADE.
- _____ (1985b), "Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma". U: H. Turković, *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: CEKADE.
- _____ (1985c), "Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu". U: H. Turković, *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: CEKADE.
- _____ (1990), "Privlačnost fabulizma". *Republika*, br. 5-6 (svibanj-lipanj), 56-69.
- _____ (1993), "'Zabavni film', 'zabavna književnost' - što je to? (I)". *Republika*, 49 (9-10), 103-116.
- Turković, Hrvoje (1994a), "Zabavljaštvo, populističnosti i 'visoka umjetnost'". *Republika*, 49-50 (1-3), 61-74.
- _____ (1994b), "Pojmovni iskaz: od slikovnoga do govornoga i natrag". *Republika*, 50 (9-10), 47-56. [Eng. izvornik: Turković, Hrvoje (1995), "Pictorial into Conceptual and Reverse". *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik, Teil I, Akten zweier internationaler Symposien, Wien 1991&1993, Semiotische Berichte*, 19 (1-4), Beč: Österreichischen Gesellschaft für Semiotik.]
- _____ (1996), "Televizija prema filmu". U: Turković. *Umijeće filma: esejiški uvod u film i filmologiju*. Pretisak u: H. Turković (2008), *Narav televizije*. Zagreb: Meandar media.
- _____ (2000), "Programska narav televizije". *Zapis*, posebni broj (*Škola medijske kulture*). Pretisak u: H. Turković (2008), *Narav televizije*. Zagreb: Meandar media.
- _____ (2002), *Razumijevanje perspektive*. Zagreb: Durieux.
- _____ (2002a), "Branko Bauer: karijera na prijelomu stilskih razdoblja". *Hrvatski filmski ljetopis*, 30, 8-24.
- _____ (2002b), "Umjetnost kao osobni program". U: A. Peterlić,

- T. Pušek (ur.). *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- _____ (2003), "Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište".
- U: D. Popović (ur.), *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003. Sedamdeset i pet godina Kinokluba Zagreb*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Zagreb.
- Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav (2003), *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez.
- _____ (2004), "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću". *Hrvatski filmski ljetopis*, 39, 65-90.
- _____ (2005), "Filmske pedesete". *Hrvatski filmski ljetopis*, 41, 122-131.
- _____ (2008), *Narav televizije*. Zagreb: Meandar media.
- Visković, Velimir (2004), "Književni život pedesetih".
- U: Z. Maković, R.I. Janković (ur.), *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art* (katalog). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 178-189.
- Vukić, Feđa (ur.) (2003), *Zagreb. Modernost i grad*. Zagreb: AGM.
- Williams, Alan (1992), *Republic of Images. A History of French Filmmaking*. Cambridge, Mass, London: Harvard University Press.
- Williams, Raymond (1974), *Television. Technology and Cultural Form*. London: Fontana.

Popis vlasnika i autora reprodukcija

Arhiv Fedora Džamonje

str. 278

Arhiv Jagode Kaloper

str. 393, 395

Arhiv za likovne umjetnosti HAZU

(Donacija Košćević)

str. 381, 386, 387, 388, 389, 390, 394

Fototeka Galerije Meštrović, Split

str. 121, 124, 126, 131, 141, 142, 148, 149

Fototeka Instituta za povijest

umjetnosti, Zagreb

str. 221, 253, 254, 298

Fototeka Instituta za povijest

umjetnosti, Zagreb

– Fotoarhiv Branko Balić

str. 271, 365

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

– Arhiv Putar

str. 268

Kabinet grafike Hrvatske akademije

znanosti i umjetnosti, Zagreb

str. 228, 231, 232, 235

Moderna galerija, Zagreb

(foto: Goran Vranić)

str. 13, 14, 20, 22, 25, 28, 29, 30, 33, 34,
35, 36, 93, 97 b, 101 a, 103, 104, 105, 111,
244, 245, 247, 248, 249, 252, 266,

Muzej moderne i suvremene

umjetnosti, Rijeka

str. 69, 70, 71, 75, 76, 80, 81, 82, 84, 86,
87, 88, 267, 295

Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

str. 98, 101 b, 225, 263, 264, 270, 274,
275, 277, 294 a, 299, 304, 352, 353, 354,
355, 356, 357, 358, 359, 361, 366, 367,
368, 369, 397, 398, 400, 403, 404, 405,
406, 408

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

str. 97 a, 189, 190, 197, 198, 203, 204,
206, 207, 208, 211, 214, 215, 217

Zbirka Darka Šimičića, Zagreb

str. 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56,
57, 58, 59, 60, 63, 409, 410

Zbirka Sarah Gotovac, Zagreb

str. 273

