

materijalu opravdanje za promaknuće jedino ispravne umjetnosti, koja će nas uvjeriti kako "svijet možemo posjedovati u sasvim drugačijem smislu nego što smo ga posjedovali prije" (C. Fiedler), pravovjerno. I baš u tom neuspjehu Zemlje leži povijesno opravdanje njenog pokušaja.

Pretpostavljeni cilj političke utilitarnosti zemljaških djela mogao se ostvariti poglavito uz uvjet *podudarnosti sredstva sa sadržajem prikaza*, a kako se ta efikasna stvaralačka harmonija, u ono vrijeme kao i danas, rađala ponajprije u dubini ličnosti umjetnika, *singularnost stila* bio je jedini autentični odgovor stvaraoca na te vanumjetničke zahtjeve. Ako dakle tražimo specifikum zemljaške umjetnosti s povijesno-umjetničke razine pitanja, onda treba najprije istaći fenomen *osamostaljenja formalnog*, što je opet, gledano s prostornog i vremenskog stajališta, bio heretički primjer, a uočen je već bio kao dihotomija između političkih i umjetničkih ciljeva.

Suvremena je kritika na tu "dvojnost" zemljaške umjetnosti gledala kroz proreze Janusove maske, i u tom škiljenju promaklo joj je kako upravo Zemlja u odgovoru na to

egzistencijalno pitanje moderne umjetnosti, pitanje umjetnosti revolucije i revolucije umjetnosti, traži i nalazi originalna rješenja (u širokom rasponu od Van Gogha do Masserela, od groteske do pučkog realizma, od B. Tauta do B. Arvatova), otvara nove putove. U posljednje vrijeme, pogotovo u povodu triju ovdje spominjanih izložaba, o tome je dosta napisano, pametno prosuđeno. Konačno je prevladalo mišljenje: nije toliko važno šta se htjelo društveno postići zemljaškom umjetnošću, nego kakva su joj djela, pa su njene povijesne zasluge distingvirane od njezinih umjetničkih dostignuća.

U takvoj interpretaciji umjetnosti Zemlje — kod čega njen posebni slučaj nije izdvojen iz cjeline umjetnosti odnosnoga vremena — čak je i njen prijašnji utilitarizam dobio drugu kulturnu dimenziju.

Program i praksa Zemlje prelaze ograničeno područje likovnih umjetnosti; u njima je sadržan novi odnos prema svijetu. Ako zapustimo populističku, prosvjetiteljsku intencionalnost i neke druge asimptote (tzv. Hlebinska škola) zemljaškog programa, nemoguće je nakon ove izložbe

zanimajati njenu ulogu pokretačke snage obnove oblika, njenu avangardnu poziciju u stvaranju nove "sredine" umjetničkog djela. Između zemljaškog pozivanja na "umjetnost kolektiva" i modernog zahtjeva za divulgacijom umjetničkog produkta ima podudarnosti; obje tendencije radikaliziraju odnos umjetnost-društvo! Zemlja je, također, pokušavala svojim nastojanjima na industrijskom dizajnu i arhitekturi otvoriti perspektive otklona umjetnikovog od slike ili kipa obećavajući mu mogućnosti stvaranja u sferi proizvodnje, u sferi "prvobitnog organskog građenja života".

Teoretsko zanemarivanje Zemlje opravdavalo se između ostalog i tvrdnjom da je objektivnije vrednovanje zemljaške umjetnosti bilo moguće tek kad su prestali djelovati razlozi i sile koje su bitno određivale njenu pojavu i položaj u povijesti hrvatske moderne umjetnosti. Takav stav, međutim, ima jedan ozbiljan nedostatak: dopušta interpretaciju Zemlje kao zatvorenog, dovršenog procesa i povijesno ograničuje njeno djelovanje. A ništa ne svjedoči tome u prilog. ×

Život umjetnosti, 17, 1972.

1 "Angažirana umjetnost u Jugoslaviji 1919-1969", Umetnosna galerija, Slovenjgradec 1969.

2 Neke općenitije naznake o tom pitanju: V. Maleković, Zemlja na zemlji, Vjesnik, 8. lipnja 1971.

3 Božidar Gagro, Zemlja između uzroka i posljedice, katalog Kritičke retrospektive Zemlje, Zagreb 1971; Igor Zidić, Slikarstvo, grafika, crtež, n. dj.

4 August Cesarec, Suvremeni ruski slikari, Književna republika, 1924. Pretiskano u knjizi "Svjetlost u mraku", Stvarnost, Zagreb 1963. str. 281 i d.

5 N. dj., str. 297.

6 Miroslav Krleža, Povratak Filipa Latinovicza, Zora, Zagreb 1962, str. 191.

the anatomy of '921

After World War I, Zagreb became the centre of extraordinary cultural activity. This development was largely facilitated by the enthusiasm provoked by the fact that, in terms of politics and society, much has been demolished which had for decades been experienced as an obstacle for a number of projects and against which many had turned with irrational hatred. Another circumstance was the fact of the long-aspired foundation of the community of South Slavic peoples, which was considered as the beginning of a new, general South Slavic renaissance. I think that this new development can be traced uninterruptedly from year to year, both in the field of literature¹ and in that of visual arts, at least until 1921, the year that marked a sort of "shift of the keystone." This was observed already by the contemporary witness of events Pjer Križanić in his article "Artistic Zagreb", in which he wanted to offer a "survey of artistic work in the year of 1921." He literally wrote the following: "Today, these names (Uzelac, Gecan, Šulentić, Tartaglia, Varlaj, etc. - remark by J. V.) completely dominate our artistic life with the modernity of their aspirations, casting shadows over the otherwise deserving veterans of the older generation of artists. The intensity and productivity of their work has been growing from exhibition to exhibition, until it has reached its pinnacle this year..." In the conclusion of his article, Križanić came up with a very definite assessment: "One may well say that this year has been the richest in our artistic life."²

Križanić's statement acquires its full value only in today's perspective and with respect to the logic of later development. Moreover, today it can be corroborated with further data and justified with more exhaustive interpretations of the past phenomena.

The exceptional significance of the year of 1921 has also been noticed by B. Gagro in his study on the painting of Proljetni Salon (Spring Salon), where he has reached a similar conclusion: "The year of 1921 was perhaps the most significant year for the generation of 'Proljetni Salon'. Rather than indicating its beginning or end, it marks a breaking point in the period, a pinnacle..."³

We may add "even more" to this statement: that this year was not only a breaking point in the painting of Proljetni Salon, but also in our art as a whole. Globally speaking, it communicated above all the exceptional quantity of artistic events, i.e. the exceptionally large number of exhibitions for those times,⁴ which can be classified in several layers according to their significance. The membership exhibition of Proljetni Salon featured several Slovenian artists and Proljetni Salon also organized several exhibitions of artists from Yugoslavia and elsewhere. One should mention the exhibition of the four most distinguished Belgrade masters of young generation (Bijelić, Dobrović, Miličević, Nastasijević) and that of the New Secession from Munich. The participation of the members of Proljetni Salon at the large international exhibition of modern art in Geneva was crucial for the post-war affirmation of Yugoslav art.⁵

anatomija '921

Poslije prvoga svjetskog rata Zagreb postaje središte izvanredne kulturne aktivnosti. Tome je mnogo pridonio zanos potaknut time što je u političkom i društvenom pogledu srušeno ono što se desetljećima osjećalo kao zapreka za mnoge pothvate, protiv čega se ustajalo s iracionalnom mržnjom a onda i time što je konačno ostvarena zajednica južnoslavenskih naroda pa se vjerovalo da se nalazimo na pragu nove opće južnoslavenske renesanse. Mislim da se taj novi rast može pratiti iz godine u godinu i na području književnosti¹ i na području likovnih umjetnosti, neprekinuto sve do godine 1921, koja se pokazuje kao novo "pomicanje kamena međaša". Uočio je to već suvremenik i svjedok zbivanja Pjer Križanić u svome članku "Umjetnički Zagreb" u kojem je želio dati "bilansu umjetničkog rada u godini 1921". On doslovno kaže: "Danas ta imena (Uzelac, Gecan, Šulentić, Tartaglia, Varlaj, op. J. V.) savremenošću svojih težnja posve dominiraju našim umjetničkim životom zasjenivši inače zaslužne veterane stare umjetničke generacije. Intenzitet i produktivnost njihovog rada rastao je od izložbe do izložbe, dok nije u ovoj godini postigao rekord..." Kao zaključak svom izlaganju Križanić iznosi posve određen sud: "Možemo mirne duše ustvrditi da je ova godina u našem umjetničkom životu najbogatija."²

Iz naše današnje perspektive, i u suvislosti kasnijeg razvoja, Križanićeva tvrdnja dobiva svoju punu vrijednost. "ak i više, mi je danas možemo potkrijepiti s još više podataka i opravdati još potpunijim tumačenjima tadašnjih pojava.

Izuzetno značenje 1921. godine dobro je uočio i B. Gagro u svojoj studiji o slikarstvu Proljetnog salona, gdje dolazi do sličnog zaključka: "Godina 1921. možda je najvažnija godina generacije 'Proljetnog salona'. Prije nego što bi označavala početak ili kraj, ona označava prelomnu tačku jednog vremena, kulminaciju..."³

Ovoj tvrdnji možemo dodati "čak i više": ona nije samo prelomna u slikarstvu Proljetnog salona nego i za našu sveukupnu umjetnost. Globalno govoreći ona donosi prije svega izuzetnu kvantitetu umjetničkog zbivanja, tj. za ono vrijeme izuzetno velik broj izložaba⁴ koje se po svom značenju raslojavaju na nekoliko razina. Na članskoj izložbi Proljetnog salona sudjeluju i slovenski umjetnici, a Proljetni salon, osim toga, priređuje i nekoliko izložaba jugoslavenskih ili inozemnih umjetnika. Treba spomenuti izložbu četvorice najistaknutijih beogradskih majstora mlade generacije (Bijelić, Dobrović, Miličević, Nastasijević) i izložbu müchenske nove secesije. Najveću poslijeratnu afirmaciju jugoslavenske umjetnosti predstavlja sudjelovanje članova Proljetnog salona na velikoj međunarodnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi.⁵

Ali, u ovom nas času ta godina zanima prije svega kao odlučna godina u našem unutarnjem razvitku. Izvanredno bujna aktivnost kao da se odvija u nekoliko slojeva: dok neke pojave dotrajavaju, istodobno se pojavljuje nešto neočekivano novo ili doseže pun razvoj ono što je još jučer bilo teško prihvatljivo.

However, at this moment, the year of 1921 interests us above all as a decisive year in our internal development. The exceptionally rich activity was apparently taking place on several different layers: while some phenomena were wearing off, new and unexpected things were coming into existence and others, which had only recently been difficult to accept, were now reaching their full bloom.

1

For the moment, we shall not linger with names that today mean only quantity or anything else that, regardless of its value, no longer means any affirmation of quality in the context of events, such as the exhibitions of Oton Iveković, Krušlin or Joso Bužan. Nevertheless, one should at least mention the exhibition of *Tomislav Krizman*, which was not a historical event, but was nevertheless important, since it presented an artist who was at that time among the main initiators of organizational, pedagogical, and propaganda activity. We should also recall that he was among the founding fathers of Proljetni Salon.

On a certain level, we have chosen to enter this continuum of events with two other names. These are *Meštrović* and *Rački*. In that year of 1921, they definitely buried the art that had been inseparably linked to the political enthusiasm of young authors, enthusiasm that had now become obsolete, since its carriers were either bureaucratized under the new regime, which was obviously less and less a regime of the people, or else they were pushed aside for having sought new strongholds for the resistance that was inevitably rising.

Mirko Rački spent the war years mostly in Geneva, working diligently and participating, together with Meštrović, at exhibitions that toured around the cultural centres of the Allies, testifying with the power of his art of the right of South Slavic people to their common and independent political life. Rački returned to Zagreb in 1920 and a year later his first major post-war exhibition took place in the Art Pavilion. Precisely with that exhibition, he parted with the art we have just discussed. Basically, he placed his own epitaph on its tomb with the following words: "In my latest work, I have abandoned nationalism, for I see that it is only harmful to art. Art knows no boundaries - it connects people rather than separating them. In Yugoslavia, (political) nationalism

has gained on power and drawn us artists along. Meštrović is his greatest promoter. I am not sure how much richer beauty has become by that. Vanitas vanitatum - fashion - fashion and politics."⁶ In fact, it was a silent parting with the heroic years in the painting of Mirko Rački, with the painting of our Secession, our "Medulićians". Jelena Uskoković has observed: "He retreated to his atelier on Voćarska Road, painting figural compositions, nudes, landscapes, portraits, and occasionally religious motifs..."⁷

That turn in the art of Mirko Rački is documented by paintings such as "Village on Vis", "Voćarska Road", "Self-portrait With Beard", and everything else that he painted after 1921. Although the contours are still in the foreground, they are becoming less decorative and rather transformed into a classical or academic element, by which Rački obviously sought to join the trends that were current at that moment.

At the same time, Meštrović, the most prominent personality of our Secession, was celebrating its funeral in his own way. That year, he was primarily preoccupied with constructing what was probably the last Secessionist building in Croatia, Rački's mausoleum in Cavtat. He had actually abandoned the sculpture of emphasized national and political ideology during the war years and was now dedicating himself increasingly to religious and general human topics, in which he presented the problems of human destiny (reliefs from Kaštelet near Split). Certainly, the Secession was still present, especially in its stylised and expressive or decorative variant, but its meaning had changed completely ("Distant Chords"). The accentuated declarative quality had been substituted by lyricism and contemplation during the war period.

However, Meštrović's appearance in 1921 meant something else: Pjer Križanić wrote in his article that, in the same year, Meštrović became the rector of the Royal Academy of Arts and Crafts,⁸ which had been merely a professional school until that year. The change of name determined a new direction in its activity. Meštrović's arrival at the Academy inaugurated a new period in the development of that institution, but largely also in the organizational constellations of Croatian visual arts as such. Križanić documented the event with enthusiasm in his article: "One of the most memorable artistic events has been the foundation of the Academy Of Fine Arts in

Zagreb, which has gathered, besides the old art professors from the former school of fine arts, young artists such as Kljaković, Babić, Vanka, and Juhn. Ivan Meštrović has been appointed its first rector and his name and personality assure us that the institution could gain a world-wide reputation."⁹ The memorandum of ALU (Academy Of Fine Arts) documented Meštrović's role in the reorientation of the academy's educational activity with the following simple words: "His personality has influenced the development of pedagogy in the sense that he has, by the power of his talent, placed a different accent in the name of our school, the 'Royal Academy of Arts and Crafts', than his predecessors had done: on the word arts rather than crafts."¹⁰

Another phenomenon in 1921 was linked with Meštrović's comeback in Croatian visual arts. It was the first public performance of sculptor *Frano Kršinić*, who would for decades act as a counter-balance to the sculpture of Ivan Meštrović, a sort of Meštrović's opposite pole. Even though in his beginnings he could not quite emancipate himself from Meštrović's aggressive form, it was already at his first exhibition, after his graduation in Prague, that one could clearly sense the difference in their natures, which was built from diverse materials, as well as the difference in their sensibilities and schools. Meštrović's Viennese school was counterbalanced by Kršinić's Prague school, Meštrović's closeness to Rodin and Bourdelle by Kršinić's links to Sturs and Maillol, and - what is most important - Meštrović's epic, dramatic, and reflexive highlander mentality was counterbalanced by Kršinić's Mediterranean optimism and lyricism. Thus, it was precisely in 1921 that the polarization in our sculpture was established that would last until the early years after World War II.

2

The overview of the situation in visual arts in its most creative layer will probably be most complete if we use classical labels for the possible basic starting points: impression, expression, construction. In 1921, it is possible to observe the last works of art that started from impressionism as their basic orientation, followed by the culmination of post-war expressionism and the beginning of constructivist painting, which was at that time called cubism.

U ovom se času nećemo zadržavati na imenima koja danas znače samo kvantitetu, pa ni na onome što usprkos određenim vrijednostima ne znači više afirmaciju kvalitete u kontekstu zbivanja, kao što su izložbe Otona Ivekovića, Krušlina ili Jose Bužana. Ipak treba bar zabilježiti izložbu *Tomislava Krizmana*, koja doduše nije bila povijesni događaj, ali je važna zbog predstavljanja umjetnika koji je u to vrijeme bio jedan od glavnih pokretača organizacionog, pedagoškog i propagandnog djelovanja. Sjetimo se da je on na prvom mjestu među osnivačima Proljetnog salona.

Na određenoj razini ući ćemo u kontinuitet zbivanja s druga dva imena. To su *Meštrović* i *Rački*. Oni u toj godini definitivno pokapaju onu umjetnost koja je bila neodvojivo vezana s političkim zanosom mladih umjetnika, zanosom koji je sada postajao bespredmetan jer su se njegovi nosioci ili birokratizirali u novoj vlasti, sve očiglednije nenarodnoj, ili su bili potisnuti u stranu zbog traženja novih uporišta za otpor koji se neminovno rađao.

Mirko Rački proveo je ratno vrijeme uglavnom u Ženevi, marljivo radeći i sudjelujući s Meštrovićem na izložbama koje su obilazile saveznička kulturna središta, dokazujući, snagom umjetnosti, pravo južnoslavenskih naroda na njihov zajednički samostalan politički život. U Zagreb se Rački vraća 1920., a 1921. priređuje svoju prvu veliku poslijeratnu izložbu u Umjetničkom paviljonu. I upravo ta izložba znači oproštaj s umjetnošću o kojoj smo govorili. Sam Rački kao da joj riječima stavlja epitafor: "Kod posljednjih radova ostavio sam nacionalizam jer vidim da je to samo na štetu umjetnosti. Umjetnost ne poznaje granica — ona zbližava ljude a ne rastavlja ih. Kod nas razmahao se nacionalizam (politički) pa je povukao i nas artiste za sobom. Meštrović mu je najveći propagator. Ja ne znam koliko se je ljepota time obogatila. Vanitas vanitatum — moda — moda i politika."⁶ To je zapravo tihi oproštaj s herojskim godinama slikarstva Mirka Račkoga, sa slikarstvom naše secesije, naših "medulicevacu". Jelena Uskoković bilježi: "Povukao se u svoj atelier u Voćarskoj cesti slikajući figuralne kompozicije, aktove, pejzaže, portrete a povremeno i religiozne teme..."⁷

To skretanje u slikarstvu Mirka Račkoga dokumentiraju slike "Selo na Visu", "Voćarska cesta", "Autoportret s bradom" i sve ono što je nastalo nakon godine 1921. Iako je tu

crtež još uvijek istaknut, on je sve manje dekorativan i sve više prerasta u element klasičnog ili akademskog i time nastoji ući u tokove koji su aktualni toga časa.

U to isto vrijeme i Meštrović, glavni protagonist naše secesije, obavlja njen pokop na svoj način. Te je godine dobrim dijelom zauzet izgradnjom vjerojatno posljednje secesionističke građevine u nas, Račićeva mauzoleja u Cavtatu. Kiparstvo s naglašenom nacionalnom i političkom tezom napustio je zapravo već u toku rata, ulazeći sve više u religiozne i općeljudske teme u kojima iznosi probleme ljudske sudbine (Reljefi iz splitskog Kašteleta). Doduše, i tu ćemo još naći seseciju prije svega u njejoj stiliziranoj i ekspresivnoj ili dekorativnoj liniji, ali će njen smisao biti potpuno izmijenjen ("Daleki akordi"). Naglašenu deklarativnost već u toku rata zamjenjuje lirika i misaonost.

Ali Meštrovićeva pojava u 1921. godini znači još nešto: Pjer Križanić u svom članku bilježi da je Meštrović 1921. godine postao rektorom Kraljevske akademije za umjetnost i umjetni obrt,⁸ koja se do te godine nazivala samo Visokom školom. Izmjena imena označivala je i novu orijentaciju u djelovanju. Meštrovićev dolazak na Akademiju otvara novo razdoblje u razvitku te ustanove, ali dobrim dijelom i u organizacionim konstelacijama naše likovne umjetnosti uopće. Križanić je taj događaj s entuzijazmom zabilježio u svom članku: "Među najznamenitije umjetničke događaje spada osnivanje Visoke slikarske akademije u Zagrebu, oko koje su se pored starijih umjetničkih nastavnika bivše umjetničke škole okupili mladi umjetnici: Kljaković, Babić, Vanka i Luhi. Prvim rektorom te akademije izabran je Ivan Meštrović i njegova ličnost i ime jamče, da bi taj zavod mogao dobiti značenje jedne svjetske akademije."⁹

Spomenica ALU jednostavnim riječima bilježi značenje Meštrovićeve uloge u preorijentaciji odgojnog djelovanja Akademije: "...njegova ličnost je utjecala na razvoj pedagogije u tom, što je on snagom svog talenta stavio akcenat u nazivu škole 'Kr. akademija za umjetnost i umjetni obrt', više na riječ: umjetnost, nego na umjetni obrt kao njegovi stariji prethodnici."¹⁰

S ponovnim ulaznjem Meštrovića u naš likovni život dobro je vezati i još jednu pojavu iz 1921. godine. To je prvi javni nastup kipara *Frana Kršinića*, koji će nekoliko desetljeća biti stanovita protuteža kiparstvu Ivana Meštrovića, Meštroviću suprotni pol. Iako se ni on u svojim počecima nije mogao

sasvim oteti agresivnoj Meštrovićevoj formi, ipak se već tu, na prvoj njegovoj izložbi nakon studija u Pragu, nedvosmisleno osjeća da su to dvije različite prirode, građene od različitog materijala, potpuno različite osjećajnosti, a napokon i druge škole.

Meštrovićevoj bečkoj školi suprotstavlja se Kršinićeva praška, Meštrovićevoj bliskosti s Rodinom i Bourdelleom Kršinićeva veza sa Stursom i Maillolom i, što je najvažnije: Meštrovićevom epskom, dramatskom, misaonom gorštačkom doživljaju suprotstavlja se Kršinićev mediteranski optimizam i lirika. I tako je upravo 1921. godine uspostavljena polarizacija u našem kiparstvu koja će potrajati sve do prvih godina poslije drugoga svjetskog rata.

2

Pregled slikarske situacije u njenu najkreativnijem sloju vjerojatno ćemo najbolje dati služeći se klasičnim oznakama osnovnih mogućih polazišta: impresija, ekspresija, konstrukcija. U godini 1921. naći ćemo još posljednja djela koja polaze od impresije kao osnovne orijentacije, zatim kulminaciju poslijeratnog ekspresionizma i početak konstruktivnog slikarstva koje je tada nazivano kubizmom.

Kad govorim o slikarstvu impresije ne mislim na one oblike i sličice o kojima s omalovažavanjem govore Šimić¹¹ i Micić,¹² a koje su bile najbrojnije ali i najnezanimljivije na tadašnjim izložbama, nego prije svega na veliku izložbu *Emanuela Vidovića* u Umjetničkom paviljonu, na kojoj se može pratiti kretanje od slikarstva impresije preko sve slobodnije pikturalne kreativnosti prema slikarstvu ekspresivne kontemplacije.¹³

Ono što je B. Gagro nazvao "kulminacijom generacije 'Proljetnog salona'" zapravo je kulminacija ekspresionističke orijentacije u nekoliko različitih koncepcija. Jednu od njih manifestira i prva velika samostalna izložba Vilka Gecana održana te godine. Ovaj najizrazitiji predstavnik našeg ekspresionizma u tom času razvio se negdje između Kraljevića, Kokoschke i njemačkih utjecaja, osobito u grafici (grafički ciklusi "Klinika" i "Ropstvo na Siciliji").

Izuzetno osvježenje slikarstvu ekspresije donose te godine i Babićeva djela kao što su "Crvene zastave" i španjolski ciklus. Od svoje prijašnje ekspresivnosti, koja je proizišla iz secesije, Babić se okreće izrazito slikarskom gledanju koje se ostvaruje plošnim slobodnim nanosima profinjenog kolorita, potaknut španjolskim susretima, ali mu nije teško

When I speak of impressionist painting, I do not mean those forms and images that Šimić¹¹ and Micić¹² mention with deprecation and which were the most numerous and most uninteresting at the exhibitions of those years, but primarily the great exhibition of *Emanuel Vidović* in the Art Pavilion, which allows us to trace the development from impressionist painting to the increasingly liberal pictorial creativity to the painting of expressionist contemplation.¹³

What B. Gagro has termed the “pinnacle of ‘Proljetni Salon’ generation” was actually the pinnacle of expressionist orientation in several different conceptions. One of them was manifested at the first large solo exhibition of Vilko Gecan, which took place in the same year. This most distinguished representative of Croatian expressionism appeared at that moment somewhere between Kraljević, Kokoschka, and German influences, especially in his graphics (cycles “Clinic” and “Slavery On Sicily”).

An extraordinary refreshment in expressionist art of those years were Babić’s paintings such as the “Red Flags” and the Spanish cycle. Babić’s previous expressionism, which had originated in the Secession, was now substituted by a characteristic vision of a painter, realized in flat, liberal strokes of refined colourism inspired by his Spanish encounters, but he also managed to establish continuity with Kraljević’s painting culture. In the same year, Aralica and Šulentić were also presenting Spanish motifs.

However, the most decisive change brought by the year of 1921 was the crucial turn towards the construction of forms as abstraction. In this respect, the *XII Proljetni Salon* and the exhibition of *Sava Šumanović* were of foremost significance, but one should also keep in mind that Vladimir Becić had his solo exhibition in the same year, where

he presented his “Blažuj” phase. The common denominator of these phenomena may perhaps be characterized as a turn towards objectivity and construction, but not exclusively. With *Varlaj* and Becić, the objective constructive form was a result of analysis and simplification of motifs, whereas Uzelac and especially Šumanović were increasingly using the method of abstraction, in which the form was subjected to the predominantly aprioristic conception of the composition (Uzelac: “Circus”, “Harvest”; Šumanović: “Sculptor In His Atelier”, “Composition With a Clock”). The cases of Uzelac and Šumanović are significant precisely because of their turn towards visual independence, the autonomy of expression and composition. Even though they had certain common features, their examples are not identical and A. B. Šimić expressed these differences very clearly: “Uzelac has not embraced abstraction in his painting as much as Šumanović - even though it was to be expected, judging from two or three of his paintings, in which the house, for example, has been so simplified that it has almost been transformed into a naked geometric form. (And that is the way towards cubism)... But Uzelac’s nature is, I think, such that playing around with purely abstract forms could not satisfy him...”¹⁴

Moreover, the crucial difference between Uzelac and Šimunović was that Uzelac’s work was accidentally embedded in the organic current of Croatian visual arts of the time, especially through its internal links to Kraljević, while Šimunović was still too dogmatically and strictly tied to the workshop of A. Lhote.

Innovations of Uzelac and Šimunović were recognized by almost all critics as cubism, but it should be kept in mind that it did not mean breaking up with expressionism. What had only yesterday been termed

expressionism, now changed its character and expression without entirely disappearing. The new painting was not always consistently objective and unemotional, especially with Uzelac. The new forms could also express intimate excitement, restlessness, and even protest; moreover, they could do it more brutally than before (Uzelac: “Magdalene”, “Sphinx of the Metropolis”, “Self-Portrait in a Bar”). We may be quite justified in calling this new phenomenon the expressionism of form. But that was not all that the new painting had brought forth as its social message; contrary to all previous hyper-sensitivity and psychologizing, social engagement was now expressing its protest as crude and brutal truth, in forms that would adopt a new, solid construction (Uzelac: “Factories”).

Eventually, we may summarize the historical significance of 1921 in the following way: in its scope, as well as the significance of events in visual arts, it was the most important year after 1913, the year of the posthumous exhibition of Miroslav Kraljević. All external impulses that had appeared in the meantime were embedded in the current of Croatian visual arts only insofar as they were an adequate expression of subjective and objective reality, and they mostly found their manifold basis, rich with possibilities, precisely in Kraljević’s art. Parallel to the current dominated by Kraljević’s painting, there was another, with Meštrović as its dominant feature, which was experiencing a crucial reorientation in 1921. Thus, it became the year of summarizing the results, but also the year of new beginnings. Whether the subsequent years continued that process and that tempo of development, whether they justified the new hopes, born in 1921, remains a topic of debate. ×

PRIJEVOD: Marina Miladinov

¹ See an excellent study by Ante Franić, *O autohtonim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti* [On the Autochthon Sources of Expressionism in Croatian Literature], *Zadarska revija*, 1969, No. 1 pp. 1-45. It also contains the following suggestion for a periodization of expressionism in Croatian literature: “The first phase lasted approximately from 1914-1917 and defines the period when expressionism was born...; the second phase - in which the expressionist word reached its pinnacle in Croatian literature... lasted approximately until 1921...” (p. 4)

This coincidence in the line of development is not accidental, but rather a reflection of organic correlation. This is confirmed by some other events from 1921. Let us recall that four representative issues of *Savremenik* were published in the same year (Gagro calls it “the most important year in the history of all Croatian journals”), containing, beside literary texts, several first-class essays on visual arts written by literary authors. The best examples are Krleža’s “Marginal Remarks on Paintings by Petar Dobrović” and Šimić’s articles “Constructivist Painting” and “Painting and Us”. Several other

uspostaviti ni kontinuitet s Kraljevićevom slikarskom kulturom. Španjolske motive te iste godine izlažu Aralica i Šulentić.

Ipak je najodlučnija promjena koju donosi 1921. godina korjeniti zaokret prema konstrukciji oblika kao apstrakciji. U tom pogledu od prelomnog je značenja *XII proljetni salon* i izložba *Save Šumanovića*, a ne treba smetnuti s uma da je te iste godine na samostalnoj izložbi nastupio i *Vladimir Becić* sa svojim djelima "blažuske" faze. Ono što je zajedničko u ovim pojavama može se vjerojatno okvalificirati kao zaokret prema objektivnosti i prema konstrukciji, ali ne jednoznačno. Kod *Varlaja* kao i kod *Becića* objektivan konstruktivni oblik bit će posljedica analize, pojednostavnjivanja motiva, a kod *Uzelca* i još više kod *Šumanovića* sve će se više manifestirati metoda apstrahiranja u kojoj se oblik podvrgava pretežno apriornoj koncepciji kompozicije (*Uzelac*: "Cirkus", "Berba"; *Šumanović*: "Skulptor u atelieru", "Kompozicija sa satom"). Upravo je slučaj *Uzelca* i *Šumanovića* značajan zbog zaokreta prema likovnoj samostalnosti, autonomiji izraza i kompozicije. Iako je riječ o nekim zajedničkim crtama, ni primjer *Uzelca* i *Šumanovića* nije istoznačan; razlike je vrlo dobro uočio A. B. Šimić: "Uzelac u svojem slikarstvu nije otišao tako daleko

prema apstrakciji kao *Šumanović* — iako je to čovjek mogao očekivati po dvjema-trima njegovim slikama u kojima je na primjer kuća toliko pojednostavljena da prelazi skoro u goli geometrijski oblik. (To je put prema kubizmu)... Uzelac je, držim, uopće takva priroda da ga ne bi mogla zadovoljiti igra čisto apstraktnih forma..."¹⁴

Osim toga, bitna je razlika između *Uzelca* i *Šumanovića* u tome što je stjecajem okolnosti *Uzelčevo* djelo urašeno u organski tok hrvatske likovne umjetnosti toga vremena, napose svojim unutarnjim vezama s *Kraljevićem*, a *Šumanovićevo* je još uvijek odviše dogmatično i strogo vezano na radionicu A. Lhotea.

Ono što *Uzelac* i *Šumanović* donose kao novo svi kritici uglavnom počinju nazivati kubizmom, ali ne treba smetnuti s uma da to ne znači i kidanje s ekspresijom. Ono što se jučer nazivalo ekspresionizmom, sada samo mijenja karakter i izraz, ali ne nestaje. Novo slikarstvo, pogotovo kod *Uzelca*, nije uvijek dosljedno objektivno i neemocionalno. I nove forme mogu izraziti unutarnje uzbuđenje, nemir, pa i protest, čak i snažnije, brutalnije nego prije (*Uzelac*: "Magdalena", "Sfinga velegrada", "Autoportret u baru"). Tu novu pojavu možemo nazvati, prilično opravdano, ekspresionizmom forme. Ali to

nije sve što će novo slikarstvo iznijeti kao socijalnu poruku; društvena će angažiranost, nasuprot dojučerašnjoj bolećivosti i psihologiziranju, sada kao protest iznijeti grubu, brutalnu istinu, u isto takvim formama koje će poprimiti i novu, čvršću gradnju (*Uzelac*: "Tvornice").

Na kraju, karakteristiku povijesnog značenja 1921. godine možemo ovako sažeti: Po opsegu jednako kao i po značenju likovnog zbivanja to je najistaknutija godina nakon 1913. u kojoj je održana posmrtna izložba *Miroslava Kraljevića*. Svi vanjski poticaji koji su se u međuvremenu javili samo su onoliko urasli u tok našega likovnog života koliko su bili adekvatan izraz subjektivne i objektivne stvarnosti, a većinom su baš u *Kraljevićevoj* umjetnosti našli višeznačnu podlogu bogatu mogućnostima. Usporedo sa strujom kojom dominira *Kraljevićevo* slikarstvo, postoji i ona druga s *Meštrovićem* kao dominantom koja je godine 1921. doživljavala korjenitu preorijentaciju. Tako je to postala godina sažimanja rezultata ali i godina novih početaka. Jesu li daljnje godine nastavile taj tok i taj tempo uspona, jesu li bile opravdane nove nade, tada rođene, o tome bi trebalo tek raspravljati. ×

Život umjetnosti, 18, 1972.

¹ Vidi o tome i odličnu studiju Ante Franića, *O autohtonim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, *Zadarska revija*, 1969, br. 1, str. 1-45. Tu ćemo naći i ovaj prijedlog za periodizaciju ekspresionizma u hrvatskoj književnosti: "Prva faza traje otprilike od 1914. do 1917. i znači vrijeme rađanja ekspresionizma...; druga faza - u kojoj je ekspresionistička riječ dosegla vrhunac u hrvatskoj književnosti... proteže se nekako do 1921. godine..." (str. 4.) Ova podudarnost razvojne linije nije slučajna nego je odraz organske povezanosti. To potvrđuju još neki događaji iz 1921.

Sjetimo se da su u te godine izišla u Zagrebu četiri reprezentativna broja *Savremenika* (Gagro ih naziva "najvažnije godište u historiji svih naših časopisa") u kojima uz književne tekstove nalazimo i prvorazredne napise književnika o likovnoj umjetnosti. Navedimo kao najbolje primjere *Krležin* esej "Marginalije uz slike *Petra Dobrovića*", *Šimićeve* članke "Konstruktivno slikarstvo" i "Slikarstvo i mi". O likovnoj umjetnosti pišu u to vrijeme i drugi književnici kao *Cesarec*, *Krklec*, *Batušić*, *Vilović*, *Mićić*, a likovnoj kritici *Nehajeva* nema premca. *Uzelčeve* i *Gecanove* ilustracije u *Savremeniku* same po sebi

- literary authors wrote on visual arts in the same period, such as Cesarec, Krklec, Batušić, Vilović, and Micić, while the literary criticism of Nehajev is considered unsurpassable. Uzelac's and Gecan's illustrations in *Savremenik* summarize alone that moment in visual arts. Eventually, one should mention the appearance of *Zenit*. The first issue was published precisely in 1921, in *Zagreb*. Even though its Balkanian profitism and Dadaism could not find their audiences in *Zagreb*, which was at that time oppressed by very actual social nightmares, it remains one of the elements completing the picture.
- 2 Pjer Kržanić, *Umjetnički Zagreb [Artistic Zagreb]*, *Pokret*, 1921, No. 12, p. 3.
 - 3 Božidar Gagro, *Slikarstvo 'Proletnog salona', 1916-1928*. [Painting of 'Proletni Salon', 1916-1928], *Život umjetnosti*, 1966, No. 2, p. 52.
 - 4 According to the data from the Archive of Visual Arts at JAZU, the following artists exhibited in *Zagreb* that year: Lina Virant-Crnčić, Joso Bužan, Mihovil Krušlin, Mirko Rački, Sava Šumanović, N. V. Haritonov, Miljenko Gjuric, Aleksej Hanzen, Anđeo Uvodić, Jožo Turkalj, Boris D. Petrović, Ladislav Kralj, Frano Kršinić, Gjoko Mazalić, Emanuel Vidović, Tomislav Krizman, Stojan Aralica, Zlatko Šulentić, Vladimir Becić, Juraj Skarpa, and Ivan Tucić. Apart from that, the following exhibitions of Proletni Salon were held: X (the Munich Secession), XI (the solo-exhibition of Vilko Gecan), XII (the joint exhibition of the membership), and XIII (Bijelić, Dobrović, Miličević, and Nastasijević).
 - 5 It was the Exposition internationale d'art moderne, which took place in Geneva in the period 26 December 1920 - 25 January 1921. It featured 1926 works from 21 countries. Yugoslavia was represented by 15 artists (Krizmanić, Gecan, Heinrich Stefan, Hugo Johan, Trepše, Tartaglia, Vanka, Mijić, Uzelac, Kraljević, Krizman, Becić, Varlaj, and Šulentić) with 43 exhibits. Elie Moroy evaluated their performance in *Mercure de France* in the following way: "One should especially mention the Yugoslav department, which was one of the victors of the current Salon. This country has been celebrated by a nice procession of painters, in a way that pays it the greatest honour. These painters and graphic artists have shown, apart from their benevolent and meticulous work, that they possess spontaneous artistic intuition and natural lyricism, which allows them to rise very high without betraying any weariness of work on their canvasses. Vladimir Becić, Milivoj Uzelac, Miroslav Kraljević, and Zlatko Šulentić have presented brilliant evocations and portraits, bursting with intense life." (L-t, *Naši umjetnici u Ženevi [Our Artists in Geneva]*, *Kritika*, 1921, No. 2). Excerpts from other reviews can be found in: *Disk, naši umjetnici na internacionalnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi [Our Artists at the International Exhibition of Modern Art in Geneva]*, *Jugoslavenska njiva*, 1921, No. 1.
 - 6 From a letter of Mirko Rački to Ljiljana Kršnjavi. Taken from: Jelena Uskoković, Mirko Rački, catalogue of the retrospective exhibition, *Zagreb 1970*, p. 52.
 - 7 Jelena Uskoković, *op.cit.*, p. 52
 - 8 There is some confusion regarding the year of Meštrović's arrival at the academy. The reference in Kržanić's article, which I am quoting in my text, speaks of it as a completed act and the article is dated to the end of 1921. However, the Memorandum of the Academy of Fine Arts (*Zagreb 1958*) gives the year of 1922 as the year of Meštrović's arrival on pp. 98 and 99 and 1923 as the year of his appointment to the rectorship. The same year of his arrival at the Academy is given by Ž. Grum in his monograph on Meštrović (*Zagreb, 1961*).
 - 9 Pjer Kržanić, *op.cit.* The naive optimism in the new social circumstances, which was still characteristic for some of the personalities in public life, is described in the punch line of the same article by Kržanić: "All in all, there is specific artistic life and spirit increasingly crystallizing in *Zagreb* and with time it will educate an audience that will be able to understand even the latest artistic phenomena. But regardless of that spirit, which is developing by itself in *Zagreb* as the city of certain artistic traditions, positions, etc., it is necessary that the educational policy of our central government should also promote the efforts of centralizing and concentrating the artistic life of our nation in *Zagreb*." The cruel reality, which the artistic sensibility of Pjer Kržanić could not sense, is illustrated in the summary of the Academy's history, which refers to the period when Ivan Meštrović was its rector: "... [I]n draft on paper, same as all those projects, efforts, and best intentions that originated precisely from our first rector, I. Meštrović, and referred to our institution, its construction, and improvement. In fact, that first rector of ours, the almighty I. Meštrović, internationally recognized artist and undoubtedly the greatest authority in the field of art, early war veteran and the carrier of the ideology of unity, was entirely impotent and helpless concerning the Academy and its development. It was the time of anti-national royal regimes." (*Memorandum of the Academy of Fine Arts, Zagreb, 1958*, pp. 46-47).
 - 10 *Memorandum of the Academy of Fine Arts, Zagreb, 1958*, p. 27.
 - 11 A. B. Šimić, *Deveta izložba Proletnog salona [The Ninth Exhibition of Proletni Salon]*, *Kritika*, 1920, p. 2.
 - 12 Ljubomir Micić, *Umetnička kritika [Art Criticism]*, *Nova Evropa*, 1920, No. 12
 - 13 The fact that it was a turning point in Vidović's art is evident from the periodization of his work given by Vesna Novak-Oštrić and Igor Zidić. Both classifications name the years of 1920/21 as the turning point in the art of E. Vidović. On this topic, see: Vesna Novak-Oštrić, *Katalog izložbe Emanuela Vidovića [E. V., exhibition catalogue]*, *Zagreb 1970* and Igor Zidić, Emanuel Vidović, *Predgovor katalogu retrospektivne izložbe [E. V., Preface to the catalogue of retrospective exhibition]*, *Zagreb, 1971*.
 - 14 A. B. Šimić, *Uzelac, Kritika*, 1922, No. 4

- sažimaju trenutak likovne umjetnosti. Napokon treba spomenuti i pojavu Zenita. Prvi je broj izašao upravo 1921. u Zagrebu. Iako njegov balkanski profetizam i dadaizam nisu više mogli postići popularnost u Zagrebu, kojega su počele tištati sasvim konkretne društvene more, ipak je i on jedan od elemenata koji upotpunjuju sliku.
- 2 Pjer Krizanić, *Umjetnički Zagreb, Pokret, 1921*, br. 12, str. 3.
 - 3 Božidar Gagro, *Slikarstvo 'Proljeatnog salona' 1916-1928., Život umjetnosti, 1966*, br. 2, str. 52.
 - 4 Prema podacima Arhiva likovnih umjetnosti JAZU te su godine u Zagrebu izlagali: Lina Virant-Crnčić, Joso Bužan, Mihovil Krušlin, Mirko Rački, Sava Šumanović, N. V. Haritonov, Miljenko Gjurić, Aleksej Hanzen, Andeo Uvodić, Jozo Turkalj, Boris D. Petrović, Ladislav Kralj, Frano Kršinić, Gjoko Mazalić, Emanuel Vidović, Tomislav Krizman, Stojan Aralica, Zlatko Šulentić, Vladimir Becić, Juraj Skarpa, Ivan Tucić. Osim toga održane su ove izložbe Proljeatnog salona: X (Münchenska secesija), XI (Samostalna izložba Vilka Gecana), XII (Zajednička izložba članova) i XIII (Bijelić, Dobrović, Miličević i Nastasijević).
 - 5 Exposition international d'art moderne, održana u Ženevi od 26. XII 1920. do 25. I 1921. Izloženo je 1226 djela iz 24 zemlje. Jugoslaviju je predstavljalo 15 umjetnika (Krizmanić, Gecan, Heinrich Stefan, Hugo Johan, Trepše, Tartaglia, Vanka, Mijić, Uzelac, Kraljević, Krizman, Becić, Varlaj, Šulentić) sa 43 djela. Elie Moroy u *Mercure de France* ovako ocjenjuje taj nastup: "Treba naročito istaknuti jugoslavensko odjeljenje, koje je jedno od triumfatora aktuelnoga salona. Tu zemlju proslavlja jedna lijepa povorka slikara, na način koji joj čini najveću čast. Kod tih slikara i crtača otkriva se, osim dobronamjernog i minucioznog rada, jedna spontana artistska intuicija, prirodna lirika koja im dozvoljava da se vrlo visoko dignu, a da se na njihovim platnima ne odrazuje nikakav umor od rada. Vladimir Becić, Milivoj Uzelac, Miroslav Kraljević i Zlatko Šulentić imaju sjajnih evokacija i portreta u kojima buktu intenzivan život." (L-t, *Naši umetnici u Ženevi*, *Kritika*, 1921, br. 2). Neke ulomke iz drugih kritika možemo naći i u članku: Disk, *Naši umjetnici na internacionalnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi*, *Jugoslavenska njiva*, 1921, br. 1.
 - 6 Iz pisma Mirka Račkoga Izidoru Kršnjavom. Navedeno prema: Jelena Uskoković, Mirko Rački, katalog retrospektivne izložbe, Zagreb 1970, str. 52.
 - 7 Jelena Uskoković, n. Dj., str. 52.
 - 8 Postoji stanovita pometnja u vezi s godinom Meštovićeve dolaska na Akademiju. Iz navoda u Krizanićevu članku, koji donosim u nastavku teksta, očito je da je riječ o svršenom činu, a članak je pisan potkraj 1921. Međutim, *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti (Zagreb 1958)* na str. 98 i 99 kao godinu Meštovićeve dolaska na Akademiju označuje 1922, a kao godinu njegova imenovanja za rektora 1923. Istu godinu dolaska na Akademiju navodi i Ž. Grum u monografiji o Meštoviću (Zagreb 1961).
 - 9 Pjer Krizanić, n. dj. O naivnom optimizmu u novim društvenim okolnostima, koji je još uvijek karakterizirao neke od sudionika u javnom životu, govori i poanta istog Krizanićeva članka: "Sve u svemu, u Zagrebu se sve više kristalizuje jedan izraziti umjetnički život i duh, koji će s vremenom odgojiti publiku za razumijevanje najsvremenijih umjetničkih pojava. I bez obzira na taj život, koji se u Zagrebu, gradu izvjesnih umjetničkih tradicija, položaja, itd. razvija sam od sebe, bilo bi potrebno da i prosvjetna politika centralne vlade potpomaže nastojanje da se u Zagrebu centralizuje i skoncentriše umjetnički život naše nacije." *Krutu zbilju, koju likovna senzibilnost Pjera Krizanića nije još tada mogla ni naslutiti, ilustrira sažetak povijesti Akademije koji se odnosi na vrijeme dok je Ivan Meštović bio njen rektor:* "... u nacrtu na papiru, kako su ostali i svi oni projekti, nastojanja i najbolje namjere, što su nastajale upravo sa strane našeg prvog rektora I. Meštovića, a ticalo se našeg zavoda i njegove izgradnje i njegova što većeg unapređenja. Taj naš prvi rektor tada svemoćni I. Meštović, internacionalno priznati umjetnik, nesumnjivo kao najveći autoritet na polju umjetnosti, prvoborac, upravo nosilac ideologije ujedinjenja, bio je stvarno u pitanju Akademije i njezine izgradnje nemoćan i bespomoćan. Bilo je to vrijeme protunarodnih kraljevskih režima." (*Spomenica Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb, 1958.* str. 46/7).
 - 10 *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb 1958*, str. 27.
 - 11 A. B. Šimić, *Deveta izložba Proljeatnog salona, Kritika*, 1920, str. 2.
 - 12 Ljubomir Micić, *Umetnička kritika, Nova Evropa*, 1920, br. 12.
 - 13 Da je riječ o prijelomnoj Vidovićevoj izložbi očito je iz periodizacije njegove umjetnosti koju daju Vesna Novak-Oštrić i Igor Zidić. I po jednoj i po drugoj razdiobi 1920/21. prelomna je godina za djelo E. Vidovića. Vidi o tome: Dr Vesna Novak-Oštrić, *Katalog izložbe Emanuela Vidovića, Zagreb 1970*, i Igor Zidić, Emanuel Vidović, *predgovor katalogu retrospektivne izložbe, Zagreb 1971*.
 - 14 A. B. Šimić, Uzelac, *Kritika*, 1922, br. 4.