

Udruženje umjetnika Zemlja (1929. – 1935.) i umjetničko umrežavanje

■



Tat

PETAR
PRELOG

The Association of Artists Zemlja (1929–1935) and Artist Networking

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

PREĐAN: 10.6.2016.

PRIHVAĆEN: 11.9.2016.

UDK: 7.037/.038: 061.2(497.5)“19“

SAŽETAK: U ovome se radu Udruženje umjetnika Zemlja (1929. – 1935.) – organizirana skupina slikara, kipara i arhitekata s lijevom političkom orijentacijom i društveno angažiranom motivacijom – sagledava kao društvenu mrežu. Bipartitna mrežna analiza i pripadajuće vizualizacije pružaju mogućnost identificiranja umjetnika koji u toj mreži imaju najvažniju ulogu, odnosno središnji položaj, kao i izložaba koje se – kao događaji koji te umjetnike povezuju – pojavljuju kao ključne. Takav pristup – temeljen na podacima o broju izloženih radova svih izlagača na Zemljinim izložbama te analizi četiriju mjera centralnosti – omogućuje nove uvide u položaj i važnost pojedinih umjetnika i izložaba u mreži, služi kao potvrda postojećih povijesnoumjetničkih tumačenja, ali i otvara neka nova istraživačka pitanja. Također, pružit će se i sažet osvrt na „geografiju Zemlje“, koja se pokazuje široko položenom – od Londona na zapadu, do Sofije na istoku Europe.

KLJUČNE RIJEČI: Udruženje umjetnika Zemlja, društvena mreža, bipartitna mrežna analiza, Krsto Hegedušić, hrvatska moderna umjetnost

KRSTO HEGEDUŠIĆ, TAT, 1933.,
OBJAVLJENO U: KRSTO HEGEDUŠIĆ, PODRAVSKI MOTIVI:
TRIDESET I ČETIRI GRČEŽA, ZAGREB, 1933., STR. 55

KRSTO HEGEDUŠIĆ, THIEF, 1933.,
PUBLISHED IN: KRSTO HEGEDUŠIĆ, PODRAVINA MOTIFS:
THIRTY FOUR DRAWINGS, ZAGREB, 1933, P. 55

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RECEIVED: 10.6.2016.

ACCEPTED: 11.9.2016.

UDC: 7.037/.038: 061.2(497.5)“19“

ABSTRACT: This paper analyses the Association of Artists Zemlja (1929–1935) – the organized group of left-wing and socially engaged painters, sculptors and architects – as a social network. The two-mode network analysis and the accompanying visualizations provide an opportunity to identify the artists who have played the most important role in this network, that is, who have occupied its central position, as well as the exhibitions – the events connecting the artists – which have emerged as key network constituents. Such an approach – based on the number of exhibited works by all participating artists at the Zemlja exhibitions and the analysis of four centrality measures – enables new insights into the position and importance of individual artists and exhibitions within the network and serves as a confirmation of the existing art historical interpretations, as well as raises some new research questions. In addition, this paper also offers a succinct overview of Zemlja’s wide-reaching “geography” – from London in the West, to Sofia in the East of Europe.

KEYWORDS: Association of Artists Zemlja, social network, two-mode network analysis, Krsto Hegedušić, Croatian modern art.

Udruženje umjetnika Zemlja pojavilo se na hrvatskoj umjetničkoj sceni u trenutku koji je po mnogočemu – u političkom, društvenom i umjetničkom smislu – bio prijeloman. Naime, početkom 1929. – godine u kojoj je Zemlja osnovana te se predstavila javnosti prvom izložbom u zagrebačkom Salonu Ullrich – objavljena je, kao posljedica velikih turbulencija u političkom životu međuratne multinacionalne jugoslavenske državne zajednice, kraljeva proklamacija o uspostavi diktature, čime je formalno ukinut parlamentarizam. S druge strane – one umjetničke – nakon gašenja Proletnog salona 1928.¹ postojala je potreba za formiranjem novoga umjetničkog udruženja koje će svojim široko zasnovanim umjetničkim pristupom, ali i jasnim ideološkim usmjerenjem, moći ponuditi odgovore na ključne probleme društvene svakodnevice. Riječ je, dakle, kako je svojedobno zapisala povjesničarka umjetnosti Željka Čorak, o umjetničkoj skupini „u kojoj je misao o oblikovanju imala raspon od crteža do grada; koja je svojom strukturom odavala zahtjev za cjelovitim pristupom prostoru ljudskoga života; koja je znala sagledati odnos revolucije i evolucije, povezujući korjenitost novih oblika s ukorijenjenošću zatečenih; koja, rješavajući probleme domaćega tla, nikada nije suzila vidik prema svijetu: jer ni u malom mjerilu nije odustala od velike mjere”.² Navedena misao razotkriva ključna obilježja umjetničke strategije ove skupine slikara, kipara i arhitekata za vrijeme njezina postojanja između 1929. i 1935. godine. Kao produkt njihova

The Association of Artists Zemlja emerged within the Croatian art scene at the moment which can, in more ways than one – in regard to politics, society and art – be considered as a watershed moment. Namely, at the beginning of 1929 – the year when Zemlja was founded and presented to the public with its first exhibition at the Salon Ullrich in Zagreb – due to the interwar political turbulences in the multinational Yugoslav state, the king passed a decree establishing a dictatorship and thus formally abolishing the parliamentary system. On the other hand – from the arts’ perspective – after the Spring Salon was discontinued in 1928,¹ a space opened for a new association of artists with a broad artistic approach and a clear ideological orientation able to provide answers to the key social issues of everyday life. In other words, as art historian Željka Čorak notes, this was an association of artists “whose deliberations on form ranged from drawings to the city itself; whose structure reflected the demand for a comprehensive approach to the space of human life; who understood the relationship between revolution and evolution by associating the roots of new forms with the deep-rooted older ones; the group who, even while resolving domestic issues, never lost sight of the rest of the world: because, not even on a smaller scale, did it discard its far-reaching agenda”.² The abovementioned quote reveals the key features of the artistic strategy adopted by this group of painters, sculptors and architects during the Association’s

djelovanja pronaći ćemo slike, crteže i grafike, ali i arhitektonske i urbanističke projekte. Posebna je pozornost usmjeravana na pučke umjetničke izričaje, od slikarstva seljaka do pučkog graditeljstva, a problem formulacije likovnog izraza s nacionalnim karakteristikama nije, unatoč pojedinim nedvosmislenim deklarativnim istupima, potpuno zatvorio poglede prema suvremenim zbivanjima u europskim umjetničkim središtima. Riječ je, stoga, o iznimno kompleksnoj cjelini koja pruža obilje mogućnosti za interpretaciju te čija snaga i utjecaj na buduća zbivanja u hrvatskoj umjetnosti imaju posebnu važnost. Udruženje umjetnika Zemlja – kao i svako umjetničko udruženje ili skupinu – može se promatrati kao društvenu mrežu, u kojoj svaki od aktera ima određenu ulogu te zauzima specifičan položaj unutar mreže, posebice u odnosu s drugim akterima te prema događajima koji su bili ključni za aktivnost te skupine. Ipak, za razliku od ostalih skupnih umjetničkih pojava u hrvatskom međurađu, Zemlja se, uzimajući u obzir osnovne ciljeve njezina djelovanja, može smatrati iznimnom. Zahvaljujući razrađenoj strategiji kojom se nastojalo odgovoriti na složene opće probleme tadašnjega raslojenog društva, stvorena je umjetnička mreža slikara, kipara i arhitekata koja je iz temelja promijenila hrvatsku umjetničku scenu. Bila je to organizirana skupina umjetnika s lijevom političkom orijentacijom i izrazito društveno angažiranom motivacijom. U njezinim programskim ciljevima,³ kao i njezinu manifestu,⁴ očituju se težnje za promjenom

dominantnih društvenih vrijednosti uspostavljanjem novih, više ili manje jasno artikuliranih umjetničkih strategija kao produkta kolektivnog djelovanja, odnosno intenzivne suradnje aktera umjetničke mreže. Kritika suvremenog društva s pozicije lijevoga političkog usmjerenja na motivskoj se razini temeljila ponajprije kroz vizualnu interpretaciju mnogih problema suvremene urbane i ruralne svakodnevice. Riječ je o sveobuhvatnom društvenom i kulturnom projektu koji je okupio slikare, arhitekate i kipare, nastojeći likovno opismeniti i najsiromašnije slojeve društva te tako izmijeniti profil publike koju je do tada činio isključivo građanski društveni sloj. U galerijama su bili izloženi radovi seljaka, radnika i djece, a fotografija je postala važnim oruđem u prezentaciji tematskih dionica koje su obrađivale suvremeni život na selu i u gradu. Naposljetku, tu je i posebno isticanje važnosti crteža i grafike. Na taj način, zahvaljujući umjetničkim postavkama koje su težile jednostavnim načinima umjetničkog izražavanja, ti mediji postaju ključni za društveno angažiranu umjetnost toga vremena. Ipak, ideologija – kao osnovni motiv osnivanja ove umjetničke skupine – bila je i u središtu prijepora tijekom njezina postojanja. Točnije, ideja o načinu aktivnog sudjelovanja umjetnika u „društvenoj revoluciji” – dakle, odnos umjetnosti i ideologije – bila je osnovni predmet sukoba kojim je, kao što ćemo vidjeti, obilježena i struktura ovoga udruženja kao društvene mreže. Do razilaženja među članstvom s vremenom

došlo je ponajprije u kontekstu glasovitog „sukoba na ljevici” oko položaja i uloge umjetnosti u društvu, koji je u prvoj polovici tridesetih godina snažno uzdrmao hrvatsku lijevo orijentiranu intelektualnu elitu.⁵ Posljedice kratkotrajnog postojanja Zemlje bile su stoga dalekosežne: osim što su u hrvatskoj kulturnoj sredini njezini članovi bili prvi koji su umjetničkom stvaralaštvu dodijelili posve određenu, aktivnu društvenu ulogu – imajući pritom i jasno razrađenu strategiju umjetničkog umrežavanja – ideološka previranja među članovima, kao i sukobi s neistomišljenicima, protegnuli su se i u razdoblje nakon Drugog svjetskog rata.⁶ Osim pet izložaba koje su održane u Zagrebu (uzmemo li u obzir i onu iz 1935., koja je policijskom odlukom zabranjena, ali čiji je katalog tiskan),⁷ Zemlja se predstavila u Parizu, Sofiji i Beogradu, a njezini su članovi između 1929. i 1935. svoju recentnu produkciju izložili i na skupnim izložbama u Barceloni, Londonu i Ljubljani.⁸ (sl. 1)

Stoga se može zaključiti da je djelovanje Zemlje bilo jasno usmjereno na izlazak iz lokalnih okvira, odnosno da prostorno nije bilo ograničeno samo na usko područje između Zagreba i Podravine na sjeveru Hrvatske – iz kojega su pretežito crpljeni motivski poticaji – već je bilo itekako međunarodno vidljivo. Također, ostvarena je i plodna suradnja s bugarskom umjetničkom skupinom Novi umjetnici (Novi Hudožnici), koja je sudjelovala u organizaciji zajedničke izložbe u Sofiji te koju je Zemlja ugostila na zabranjenoj izložbi u Zagrebu 1935. godine.⁹ Time se, kao što je i zapisano među zadacima u *Radnoj bazi* programa Zemlje, intenziviraju kontakti s inozemstvom te uspostavlja suradnja s umjetničkim skupinama koje su slično umjetnički i ideološki usmjerene. Riječ je o evidentnoj težnji za međunarodnim umrežavanjem i umjetničkom razmjenom. „Geografija Zemlje” stoga je – unatoč relativno kratkom postojanju Udruženja umjetnika



existence, from 1929 to 1935. Paintings, drawings and prints, as well as architectural and urban planning projects had been produced by this group. Its members also devoted particular attention to the expressions of popular art, from folk painting to popular building. However, the issue of formulating an art expression with national features did not completely shut out the contemporary influences from the European art centres, despite certain unambiguous attempts to drive it into that direction. Therefore, this was an exceptionally complex phenomenon which yields an abundance of interpretations and whose power and influence on subsequent events in Croatian art was of great importance. The Association of Artists Zemlja – as any other artist association or group – can be regarded as a social network, in which every actor has a certain role and occupies a specific place within the network, particularly in relation to other actors and events that are crucial to the activities of that group. However, in comparison to other collective art phenomena during the interwar years in Croatia and taking into account its basic objectives and activities, Zemlja can be considered exceptional. Due to an elaborate strategy employed to address complex everyday issues of the stratified society at that time, an artist network which fundamentally changed the Croatian art scene was created. This was an organized group of left-wing artists with a pronounced commitment to social engagement. Its programme objectives,³ as well as its manifesto,⁴ aimed to change the dominant social values

and set up new, more or less, clearly articulated artistic strategies developed through collective action, i.e. through intensive cooperation between the actors within the artist network. On the level of motif, the left-wing critique of contemporary society was primarily expressed through visual interpretations of numerous issues that ailed contemporary urban and rural everyday life. This was an all-encompassing social and cultural project which brought together painters, architects and sculptors, with the aim to raise literacy in art amongst the poorest members of society and thus change the profile of the audience that was up that time solely made up of the bourgeois social class. The galleries exhibited the works produced by peasants, workers and children, while photography became an important tool in presenting thematic units addressing contemporary life in the countryside and the city. Finally, drawings and prints were also particularly significant. Due to the artistic postulates which espoused simple ways of artistic expression, these media became crucial for socially engaged art at that time. However, ideology – as a principal motive for establishing this Association – was also at the centre of contention during the group’s existence. Specifically, the manner in which artists actively participated in “the social revolution” – i.e. the relationship between art and ideology – was the main source of conflict which, as we shall see, left its mark on the structure of this Association as a social network. Over time, the dissent among its membership broke out within the context of the famous “clash on

the left”, which revolved around the position and role of art in society and which, in the first half of the 1930s, destabilized Croatian left-wing intellectual elite.⁵ The consequences of the short-lived Zemlja were far-reaching: in addition to its members being the first ones within the Croatian cultural scene to assign art a quite specific, active social role – all the while implementing an elaborate strategy of artist networking – the ideological strife between its members, as well as the clashes with its opponents, continued well after the end of the Second World War.⁶ In addition to five exhibitions held in Zagreb (if we also count the one banned by police in 1935, but whose catalogue was published nonetheless),⁷ Zemlja also held its exhibitions in Paris, Sofia and Belgrade, while between 1929 and 1935, its members exhibited their recent works at the group exhibitions in Barcelona, London and Ljubljana (Fig. 1).⁸ Therefore, we can conclude that Zemlja’s

activities were clearly aimed at transcending the local framework. In other words, Zemlja was not spatially bound to the limited area between Zagreb and Podravina in Northern Croatia – the primary source of its motifs – but quite on the contrary, it had a pronounced international visibility. Furthermore, a fruitful collaboration was established with the Bulgarian art group New Artists (Novi Hudožnici), with whom Zemlja participated in the joint exhibition in Sofia and the banned exhibition, hosted by Zemlja, in Zagreb in 1935.⁹ This led to the intensification of contacts and collaborations between Zemlja and foreign art groups with similar artistic and ideological proclivities, as in accordance with the tasks listed in Zemlja’s *Action Base* programme. Therefore, it is evident that the establishment of international networks and artistic exchanges was actively pursued. Despite the relatively short-lived Association and undoubtedly modest financial resources of its members, “Zemlja’s

Zemlja i zasigurno skromnim financijskim mogućnostima njegovih članova – široko prostorno položena: od Londona na zapadu, do Sofije na istoku Europe. Zahvaljujući iznimnoj važnosti i kompleksnim obilježjima djelovanja, hrvatska je povijest umjetnosti Udruženju umjetnika Zemlja pristupala s različitim pozicija, tumačeći mnogo više njezinu „događajnu povijest”, ideološku usmjerenost, oblikovno-stilsku komponentu te motivske komplekse,¹⁰ a manje kontekstualizirajući njezin umjetnički prinos u europskom okviru¹¹ te ga sagledavajući unutar kompleksnog polja kulturnog nacionalizma.¹² Razmatranje Zemlje kao društvene mreže¹³ – temeljeno na podacima o broju izloženih radova svih izlagača na Zemljinim izložbama te analizi četiriju mjera centralnosti – omogućit će pak nekoliko novih uvida u položaj i važnost pojedinih umjetnika i izložaba u mreži, poslužiti kao potvrda postojećih povijesnoumjetničkih tumačenja, ali i postaviti neka nova istraživačka pitanja na koje će odgovore moći dati daljnja, na drugačiji način postavljena mrežna analiza, kao i šira analiza osobnih, odnosno egocentričnih mreža najistaknutijih protagonista Zemlje u razdoblju njezina postojanja. Ovakav kvantitativno utemeljen pristup može, dakle, predstavljati dobru potporu tradicionalnoj povijesnoumjetničkoj metodologiji, pri čemu je ključna interpretacija dobivenih rezultata. Udruženje

umjetnika Zemlja održalo je između 1929. i 1935 osam izložaba¹⁴ na kojima je sudjelovalo trideset sedam umjetnika i tri gostujuće umjetničke skupine¹⁵ s više od devet stotina izloženih radova. Zemljinu mrežu u ovoj prigodi predstaviti ćemo kao bipartitnu mrežu (*two-mode network*) koja uključuje relacije između dvaju skupova aktera, odnosno između umjetnika kao jednoga skupa i izložaba na kojima su izlagali kao drugog. Pritom treba uzeti u obzir da relacije u takvoj mreži sadržavaju isključivo veze između aktera dvaju skupova – dakle između umjetnika i izložaba – a ne i izravne relacije između pojedinih aktera unutar svakoga skupa. Takvi su odnosi u ovoj analizi vidljivi posredno, pa vezu između pojedinih umjetnika čini upravo izložba na kojoj su zajednički izlagali, kao događaj koji ih nedvojbeno povezuje. Nadalje, primijenjena je nominalistička strategija¹⁶ koja podrazumijeva da su na temelju dostupnih podataka – onih o izložbama i izlagačima – definirani cjelina i granice mreže. Sagledamo li, dakle, Zemlju kao društvenu mrežu prema broju ukupno izloženih radova pojedinih umjetnika na svim izložbama (tablica 1, sl. 2), Krsto Hegedušić – kao umjetnik čije se ime i djelovanje u svim tumačenjima hrvatske moderne umjetnosti najčvršće vezuje uz to udruženje – očekivano se pojavljuje kao središnji akter koji je sudjelovao na svim izložbama i izložio daleko najviše radova, njih stotinu i šezdeset.¹⁷ Slijedi Ivan

geography” thus had a wide spatial reach: from London in the West, to Sofia in the East of Europe. Due to its immense significance and complex activities, Croatian art history approached the Association of Artists Zemlja from various perspectives, focusing more on its chronology, ideological orientation, formal-stylistic components and complexes of motifs,¹⁰ rather than contextualizing its artistic contributions within the European framework¹¹ or analysing it within a complex field of cultural nationalism.¹² Regarding Zemlja as a social network¹³ – based on the number of exhibited works by all the participating artists at Zemlja’s exhibitions and the analysis of four centrality measures – enables several new insights into the position and importance of individual artists and exhibitions within the network and confirms the existing art historical interpretations. In addition, it also raises some new research questions which can be answered by further, differently formulated network analysis, as well as by a broader analysis of personal, i.e. egocentric networks, of the most prominent Zemlja’s protagonists. Such a quantitative-based approach can, therefore, be used to complement the traditional art historical methodology, especially when it comes to the interpretation of the obtained results. Between 1929 and 1935, the Association of Artists Zemlja held eight exhibitions¹⁴ with thirty seven participating artists and three guest art groups¹⁵ displaying over nine hundred works. In this paper, we examine

Zemlja’s network as a two-mode network which consists of relations between two sets of actors, that is, between the artists as the first set and exhibitions in which they participated as the second set. It should be kept in mind that relations in such a network are solely comprised of connections between actors belonging to two different sets – i.e. between actors and exhibitions – thereby excluding direct relations between individual actors within each set. In this analysis, such relations can be observed indirectly, with an exhibition acting as a link between individual co-featured artists, as an event which indisputably connects them. Furthermore, we adopted a nominalist strategy¹⁶ which implies that the composition and boundaries of the network were defined on the basis of available data, that is, the data on exhibitions and featured artists. If we thus analyse Zemlja as a social network based on the sum of exhibited works by individual artists in all the exhibitions (Table 1, Fig. 2), Krsto Hegedušić – an artist whose name and work is most closely associated with this Association according to all the interpretations of Croatian modern art – expectedly emerges as a central actor who participated in all the exhibitions with most featured works by far: one hundred and sixty of them.¹⁷ He is followed by Ivan Generalić – painter-peasant without formal education and the most important protagonist of the Hlebine School which Hegedušić founded at the beginning of the 1930s in his father’s native village in Podravina¹⁸ – who participated

Generalić – slikar-seljak bez formalnog obrazovanja i najvažniji protagonist Hlebinske škole koju je Hegedušić početkom 30-ih godina osnovao u rodnom selu svojega oca u Podravini¹⁸ – a koji je sudjelujući na šest izložaba izložio šezdeset i šest radova. Kvantitativnom analizom, temeljnom na broju izloženih radova, Generalićevo mjesto u Zemlji – na čijim je izložbama izlagao pretežito kao gost, a tek na posljednjoj kao član – poprimilo je tako novu dimenziju. Iako je hrvatska povijest umjetnosti višekratno isticala presudnu važnost Hegedušića i Zemlje za Hlebinsku školu, Generalića kao njezina ključnog protagonista te korpus hrvatske naivne umjetnosti u cjelini, a upozoravala je i na činjenicu da je Zemlja bila znatno obilježena i izlaganjem radova umjetnika bez akademskog obrazovanja na njezinim izložbama, Generalićev izniman udio u ukupnom broju izloženih radova nije bio posebno istaknut. Prvi je arhitekt po broju izloženih radova Drago Ibler – predsjednik Udruženja umjetnika Zemlja i autor njegova manifesta – na četvrtom mjestu, iza slikara Otona

Postružnika, važnoga protagonista na prve četiri izložbe. S najmanjim brojem izložaka predstavili su se mnogi gosti na izložbama Zemlje, ali i nekolicina njezinih osnivača – slikari Leo Junek i Omer Mujadžić te kipar Frano Kršinić – koji su nakon prve izložbe shvatili da im ideološki program i oblikovno-stilske smjernice na kojima je inzistirao ponajprije Hegedušić ne odgovaraju. O tome, naime, svjedoče njihova daljnja poetičko-oblikovna usmjerenja koja jasno pokazuju odmak od Hegedušićevih zahtjeva. Nadalje, sedma se izložba – održana u Beogradu 1935. – po broju izloženih radova umjetnika pokazuje kao najveća. Riječ je o svojevrsnoj „retrospektivi” stvaralaštva Zemljinih članova, na kojoj je izložen relativno širok pregled dotadašnjeg djelovanja Zemlje, odnosno radovi koji su mahom već bili izloženi na prethodnim izložbama. Ako nadalje želimo odrediti središnje aktere u Zemljinom mreži – one koji su najpovezaniji, odnosno one koji, s obzirom na to da se nalaze u središtu aktivnosti u mreži, mogu lako doprijeti do ostalih članova

	UMJETNIK / ARTIST	BROJ IZLOŽENIH RADOVA / NUMBER OF EXHIBITED WORKS
1.	Hegedušić, Krsto	160
2.	Generalić, Ivan	66
3.	Postružnik, Oton	60
4.	Ibler, Drago	58
5.	Hegedušić, Željko	49
6.	Svečnjak, Vilim	48
7.	Tabaković, Ivan	44
8.	Kovačević, Edo	37
9.	Detoni, Marijan	37
10.	Kristijanović, Branka	36

UKUPAN BROJ IZLOŽENIH RADOVA UMJETNIKA NA IZLOŽBAMA UDRUŽENJA UMJETNIKA ZEMLJA (DESET UMJETNIKA S NAJVEĆIM BROJEM IZLOŽENIH RADOVA).

TABLICA 1

TABLE 1
OVERALL NUMBER OF FEATURED WORKS IN EXHIBITIONS. ASSOCIATION OF ARTISTS ZEMLJA (TEN ARTISTS WITH THE GREATEST NUMBER OF FEATURED WORKS).

in six exhibitions with sixty-six works. Even though he was featured as a guest in all Zemlja’s exhibitions until the very last one when he became a member, the quantitative analysis, based on the number of exhibited works, puts Generalić’s role within the Association in a new perspective. While Croatian art history repeatedly emphasized the crucial importance of Hegedušić and Zemlja for the Hlebine School with Generalić as its key protagonist, as well as the corpus of Croatian naïve art, in addition to pointing out that Zemlja was significantly influenced by the featured works of authors without formal education, Generalić’s exceptionally large share in the total number of exhibited works went mostly unnoticed. The architect with the greatest number of displayed works was Drago Ibler – the president of the Association and the author of Zemlja’s manifesto – ranked fourth behind painter Oton Postružnik, an important actor in the first four exhibitions. The guest artists in Zemlja’s exhibitions, as well as several of its founders – painters Leo Junek and Omer Mujadžić and sculptor Frano Kršinić – were featured with a smaller number of works as they realized, after the first exhibition, that Zemlja’s ideological programme and its formal and stylistic

framework, primarily instituted by Hegedušić, was unsuitable for them. This claim can be supported by the further development of their poetic and formal tendencies which clearly deviated from Hegedušić’s demands. At any rate, the seventh exhibition – held in Belgrade in 1935 – was the biggest one in regard to the number of exhibited works. This was a kind of a “retrospective” exhibition of Zemlja’s members, presenting a relatively wide overview of the Association’s activities so far, that is, exhibiting works that were already featured at previous exhibitions. If we want to further identify the central actors in Zemlja’s network – the ones who were the most connected, i.e. the ones who could easily access other network members because of their central position within the network – it is necessary to consider the centrality measures (Table 2 and 3).¹⁹ The degree centrality reveals the number of direct connections which one actor – in this case, an artist or an exhibition – has in the network (Fig. 3). Hegedušić participated in all eight exhibitions, Ibler in seven, Generalić and painter Kamilo Tompa in six, while five artists – painters Željko Hegedušić and Edo Kovačević, and architects Mladen Kaulzarić, Stjepan Gomboš

mreže – potrebno je osvrnuti se na mjere centralnosti.¹⁹ (tablica 2 i 3) Osnovna mjera centralnosti s obzirom na broj veza (*degree centrality*) svjedoči o broju neposrednih veza koje jedan akter – u našem slučaju umjetnik ili izložba – imaju u mreži (sl. 3). Hegedušić je sudjelovao na svih osam izložaba, Ibler na njih sedam, Generalić i slikar Kamil Tompa na šest, a pet umjetnika – slikari Željko Hegedušić i Edo Kovačević te arhitekti Mladen Kauzlarić, Stjepan Gomboš i Stjepan Planić – na pet. Peta izložba Zemlje – održana u zagrebačkom umjetničkom paviljonu 1934. – imala je najviše sudionika, dvadeset i jednoga. Uzme li se pak u obzir centralnost međupoloženosti (*betweenness centrality*) – koja se ne temelji na broju veza koje pojedini akter ostvaruje u mreži, već na položaju koji zauzima, odnosno na tome koliko je često u funkciji posrednika između dvaju aktera, što je važno za identificiranje aktera ključnih za komunikaciju ili prijenos informacija – Krsto Hegedušić, Ibler i Generalić opet se očekivano nalaze na vrhu. Peta je izložba i po tom kriteriju najvažnija, dok se na drugom mjestu pojavljuje treća, ona koja se po mjeri centralnosti prema broju veza nalazi tek na četvrtom mjestu. Riječ je o prvoj izložbi održanoj u većem izložbenom prostoru, zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, koja je okupila jezgru izlagača-osnivača s prve i druge izložbe te predstavila veći broj izlagača-gostiju, ponajprije arhitekata, koji će se na sljedećim izložbama pojavljivati gotovo redovito. Nadalje, ponderirana mjera centralnosti (*eigenvector centrality*) –

nadovezujući se na osnovnu mjeru centralnosti prema broju veza – pokazuje povezanost aktera s najpovezanim akterima u mreži, odnosno temelji se na zbroju svih veza koje akter ostvaruje s drugim akterima, ponderiranom ukupnim brojem veza koje ti akteri ostvaruju. Razumljivo je da i ova mjera pokazuje da su Hegedušić, Ibler i Generalić najvažniji akteri u Zemljinoj društvenoj mreži, dok se peta izložba pojavljuje kao ključan čvor i u tom smislu. Na drugom su i trećem mjestu sedma i šesta izložba, što svjedoči o gustoći mreže upravo oko ovih izložaba. Naposljetku, i mjera centralnosti blizine (*closeness centrality*) – kojom identificiramo one aktere u mreži koji imaju najmanju udaljenost od drugih aktera, odnosno imaju mogućnost pristupa što većem broju drugih aktera u mreži bez posrednika – pokazat će središnji položaj već spomenute prve trojice umjetnika i pete izložbe, koju slijede četvrta i sedma. Ovakva vrsta analize – bipartitna mrežna analiza i pripadajuće vizualizacije – pruža mogućnost sagledavanja Udruženja umjetnika Zemlja kao relativno jednostavne društvene mreže, pri čemu se identificiraju umjetnici koji u mreži imaju najvažniju ulogu, odnosno središnji položaj, kao i izložbe koje se – kao događaji koji te umjetnike povezuju – pojavljuju kao ključne. Trojicu umjetnika mjere centralnosti pokazuju kao središnje aktere. I dok je za Hegedušića kao glavnog ideologa Zemlje i Iblera kao predsjednika taj rezultat očekivan, Generalićeva pozicija – kao što je već istaknuto

and Stjepan Planić – participated in five exhibitions. The fifth Zemlja exhibition – held in the Art Pavilion in 1934 – had the most participants, twenty-one to be exact. If we take into account the betweenness centrality – which is not based on the number of connections that individual actors establish, but rather on the position they occupy, that is, it measures how often one performs the function of an intermediary between two actors, which is important for identifying key actors in the communication and transfer of information – Krsto Hegedušić, Ibler and Generalić, as expected, have again the highest positional role. Based on this criterion, the fifth exhibition is again the most important one, while the third Zemlja exhibition ranks second, the one identified as the fourth most important by degree centrality. This was the first exhibition held at a larger exhibition space, the Art Pavilion in Zagreb, which gathered the core participants-founders from the first and second exhibition and featured a larger number of guest participants, primarily architects, who would become almost regular contributors in subsequent exhibitions. Furthermore, relying on the degree centrality, the eigenvector centrality measure calculates the connections of actors to the most connected actors in the network, i.e. it is based on the sum of an actor’s connections to other actors, weighted by the total number of connections that these actors have. Not surprisingly, this measure also identifies Hegedušić, Ibler and Generalić as the most important actors in

Zemlja’s social network and the fifth exhibition as the key node. The seventh and the sixth exhibition are the second and the third most important respectively, based on a high network density around these exhibitions. And finally, the closeness centrality measure – which identifies the actors in the network who have the shortest distance from other actors, i.e. those who have access to the highest number of actors in the network without any intermediary – also determines that the three aforementioned artists and the fifth exhibition occupy the central position, followed by the fourth and the seventh exhibition. This type of analysis – the two-mode network analysis and the accompanying visualizations – enables the examination of the Association of Artists Zemlja as a relatively simple social network, whereby identifying artists with the most important roles or central positions in the network, as well as key exhibitions which connected these artists. While it was to be expected that Hegedušić as the main ideologue of the Association and Ibler as its president would occupy the central positions in the network, Generalić’s position – as aforementioned – certainly shed some new light on the importance of Hegedušić’s Hlebine School for Zemlja’s overall exhibition activities. Moreover, the network visualization enabled easy identification of isolated network actors. These were primarily one-time guest participants in the exhibitions, as well as artists who, after their first exhibition, terminated their collaboration with

	UMJETNIK / ARTIST	CENTRALNOST PREMA BROJU VEZA / DEGREE CENTRALITY	CENTRALNOST MEĐUPOLOŽENOSTI / BETWEEN CENTRALITY	PONDERIRANA MJERA CENTRALNOSTI / EIGENVECTOR CENTRALITY	CENTRALNOST BLIZINE / CLOSENESS CENTRALITY
1.	Hegedušić, Krsto	1,00	0,147	0,327	1,00
2.	Ibler, Drago	0,875	0,107	0,294	0,956
3.	Generalić, Ivan	0,750	0,047	0,287	0,878
4.	Tompa, Kamil	0,750	0,042	0,275	0,827
5.	Gomboš, Stjepan	0,625	0,030	0,253	0,843
6.	Hegedušić, Željko	0,625	0,017	0,251	0,754
7.	Kauzlarić, Mladen	0,625	0,030	0,253	0,843
8.	Kovačević, Edo	0,625	0,017	0,251	0,754
9.	Planić, Stjepan	0,625	0,030	0,253	0,843

MJERE CENTRALNOSTI U MREŽI UDRUŽENJA UMJETNIKA ZEMLJA – UMJETNICI. OBRADILA ŽELJKA TONKOVIĆ.

TABLICA 2

TABLE 2
CENTRALITY MEASURES WITHIN THE ASSOCIATION OF ARTISTS ZEMLJA'S NETWORK – ARTISTS. PROCESSED BY ŽELJKA TONKOVIĆ.

MJERE CENTRALNOSTI U MREŽI UDRUŽENJA UMJETNIKA ZEMLJA – IZLOŽBE. OBRADILA ŽELJKA TONKOVIĆ.

TABLICA 3

TABLE 3
CENTRALITY MEASURES WITHIN THE ASSOCIATION OF ARTISTS ZEMLJA'S NETWORK – EXHIBITIONS. PROCESSED BY ŽELJKA TONKOVIĆ.

	IZLOŽBA / EXHIBITION	CENTRALNOST PREMA BROJU VEZA / DEGREE CENTRALITY	CENTRALNOST MEĐUPOLOŽENOSTI / BETWEEN CENTRALITY	PONDERIRANA MJERA CENTRALNOSTI / EIGENVECTOR CENTRALITY	CENTRALNOST BLIZINE / CLOSENESS CENTRALITY
1.	Zagreb, 1929.	0,250	0,148	0,138	0,474
2.	Pariz, 1931.	0,275	0,104	0,193	0,482
3.	Zagreb, 1931.	0,375	0,236	0,292	0,519
4.	Zagreb, 1932.	0,425	0,200	0,403	0,540
5.	Zagreb, 1934.	0,525	0,278	0,497	0,587
6.	Sofija, 1934.	0,375	0,094	0,418	0,519
7.	Beograd, 1935.	0,450	0,092	0,455	0,529
8.	Zagreb, 1935.	0,275	0,107	0,272	0,482

– svakako baca dodatno svjetlo na važnost Hegedušićeva projekta Hlebinske škole za prezentaciju Zemljina cjelokupnog djelovanja na izložbama. Vizualizacija mreže omogućuje pak lako prepoznavanje aktera koji su u mreži izolirani. Riječ je ponajprije o izlagačima-gostima, koji su na izložbama sudjelovali jednokratno, kao i o umjetnicima koji su nakon prvoga izlaganja prekinuli suradnju s Udruženjem umjetnika Zemlja. S druge strane – u drugom skupu aktera mreže, među izložbama – peto se izložbeno predstavljanje Zemlje pokazalo najvažnijim. Osim što je na toj izložbi svoje radove izložio najveći broj umjetnika, ona se pokazuje kao mjesto promjene strukture mreže. Riječ je, naime, o prvoj izložbi nakon ideološkog rascjepa među članstvom Zemlje, uzrokovanog predgovorom Miroslava Krleže – književnika i jedne od ključnih osobnosti na kulturnoj pozornici hrvatskoga međurača – zbirci crteža Krste Hegedušića objavljenoj 1933.²⁰ Nekolicina umjetnika koji su do tada činili Zemljinu jezgru prestaje izlagati, a pojavljuju se novi izlagači, od kojih mnogi sudjeluju na svim izložbama do posljednje. Također, na toj je izložbi izlagalo najviše jednokratnih izlagača-gostiju, pa i ta činjenica pridonosi njezinoj vidljivosti, odnosno središnjem položaju u mreži. … Upon sagledamo li Udruženje umjetnika Zemlja kao društvenu mrežu, a uzimajući u obzir i postojeću povijesnoumjetničku interpretaciju i kontekstualizaciju, može se zaključiti da je riječ o modelu umjetničkog umrežavanja u kojemu jedan akter – Krsto Hegedušić

– zauzima središnju poziciju u mreži i posjeduje potpunu kontrolu nad njom. U tom se smislu pojedinac – kao onaj koji najčešće izlaže svoja djela, određuje ideološki profil umjetničke skupine, uspostavlja njezinu izložbenu strategiju te javnim predavanjima i tekstovima u novinama i časopisima predstavlja tu skupinu u javnosti – pojavljuje kao ključan faktor čak i u umjetničkoj mreži koja računa na kooperativan način umjetničkog djelovanja. Bez Hegedušića kao iznimno jake osobnosti, s ideološkim i umjetničkim autoritetom te izraženim organizacijskim kvalitetama, i Zemlja bi kao mreža zasigurno izgledala znatno drugačije. Međutim, potrebno je istaknuti da je Zemlja samo jedan dio Hegedušićeve mnogo šire i za hrvatsku modernu umjetnosti iznimno važne osobne mreže. U njoj će mjesto važnoga aktera zasigurno zauzeti već spomenuti Miroslav Krleža, ali i slikar Ljubo Babić – glavna osobnost Zemlji ideološki suprotstavljene Grupe trojice – s kojim je 1932. u Zagrebu organizirao izložbu Georgea Grosza.²¹ U tom smislu, jedan od sljedećih važnih koraka u tumačenju problematike umrežavanja u hrvatskoj umjetnosti toga doba mora biti uspostavljanje i analiza upravo Hegedušićeve egocentrične mreže. Udruženje umjetnika Zemlja pogodan je fenomen za proučavanje modela umjetničkog umrežavanja u razdoblju između dva svjetska rata. Riječ je o skupini umjetnika koja se okuplja zahvaljujući zajedničkom ideološkom interesu, koja u središnjem dijelu svoje strategije ima izraženu potrebu za umjetničkom suradnjom te čiji

glavni organizator i ideolog posjeduje iznimno razgranatu i utjecajnu osobnu mrežu, omogućujući tako i samome Udruženju umjetnika Zemlja zauzimanje jednog od središnjih mjesta na hrvatskoj međuratnoj umjetničkoj sceni. Štoviše, svojim je kontaktima nastojao Zemlju i njezino djelovanje promovirati i izvan uskoga geografskog prostora iz kojega je dobivao motivsku inspiraciju, pa su širi europski izložbeni iskoraci bili itekako važni. Naposljetku, ne treba zaboraviti ni na to da nakon policijske zabrane djelovanja Zemlje dolazi do temeljitog preslagivanja na hrvatskoj umjetničkoj sceni te stvaranja šire i ne toliko ideološki postulirane mreže – Grupe hrvatskih umjetnika²² – koja će u godinama prije početka Drugog svjetskog rata ujediniti umjetnike koji su ranije imali ideološki i umjetnički suprotstavljene stavove te bili članovi različitih umjetničkih skupina. Među njima bio je i Hegedušić te nekolicina drugih članova Zemlje. U tom smislu i samo Udruženje umjetnika Zemlja, kao i Krstu Hegedušića – njegovu središnju osobnost – treba smatrati važnim generatorima umjetničkog umrežavanja u Hrvatskoj toga doba.

* Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom 6270 *Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja: Organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. i 21. stoljeća.*

the Association. On the other hand – within the second set of network actors, i.e. the exhibitions – the fifth exhibition was identified as the most important one. In addition to featuring the largest number of artists, it is also a node where the network structure changes. Namely, this was the first exhibition after the foreword to Krsto Hegedušić’s collection of drawings written by Miroslav Krleža – the writer and one of the key figures in Croatian interwar cultural scene – and published in 1933, caused an ideological divide between Zemlja’s members.²⁰ Several artists who, until then, constituted the core of Zemlja’s membership withdrew from the exhibitions, while new artists emerged, many of whom were featured in all the following exhibitions. In addition, this was the exhibition which featured the largest number of one-time guest participants, the fact that also contributes to its visibility, i.e. to its central position within the network. … Upon analysing the Association of Artists Zemlja as a social network, all the while taking into account the existing art historical interpretation and contextualisation, we can conclude that it is a model of artist networking in which one actor – Krsto Hegedušić – occupies the central position in the network and wields total control over it. In that regard, the individual – the one who most frequently exhibits his works, defines the ideological profile of the artist group, draws up its exhibition strategy and the one who represents this group in the public via lectures and articles in the

papers and magazines – is identified as a key factor even in an artist network which relies on collaborative art practices. Without Hegedušić’s dominant personality, ideological and artistic authority and pronounced organizational skills, Zemlja, as a network, would certainly look radically different. However, it is necessary to note that Zemlja constituted only one segment of Hegedušić’s much broader and for Croatian modern art extremely important personal network. The important actors in his network are certainly the aforementioned Miroslav Krleža and painter Ljubo Babić – the key figure of Zemlja’s ideological opponent, the Group of Three – with whom Hegedušić organized George Grosz’s exhibition in Zagreb, in 1932.²¹ In that regard, setting up and analysing Hegedušić’s egocentric network is one of the crucial subsequent steps that need to be taken in the further analysis of networking in Croatian interwar art. … The Association of Artists Zemlja is a suitable phenomenon for examining the models of artist networking in the period between the two World Wars. It was a group of artists who banded together due to their common ideological orientation, the art group whose central strategy aimed towards achieving artistic collaboration and whose main organizer and ideologue possessed a very extensive and influential personal network, thus enabling the Association to occupy one of the central positions within Croatian interwar art scene. Moreover, with the help of his contacts, Hegedušić sought to promote Zemlja and

its activities outside the narrow geographical surrounding – that served as a source of inspiration in his work – thus foregrounding the importance of a wider European exhibition outreach. Finally, we should also keep in mind that after the police banned Zemlja and its activities, Croatian art scene went through a comprehensive restructuring, while a broader and less ideologically grounded network was created – the Group of Croatian Artists²² – which, in the years preceding World War Two, united artists who were previously on ideologically and artistically opposing sides and who were members of different artist groups. Among them was Hegedušić, as well as several other Zemlja’s members. In that regard, the Association of Artists Zemlja, as well as Krsto Hegedušić – as its central figure – should be regarded as important generators of artist networking in Croatia during that time.

* This work has been fully supported by Croatian Science Foundation’s funding of the project 6270 *Modern and Contemporary Artist Networks, Art Groups and Art Associations: Organisation and Communication Models of Artist Collaborative Practices in the 20th and 21st Century.*

¹ Proljetni salon (1916. – 1928.) bio je izložbena manifestacija – svojevrsna umjetnička platforma otvorena različitim poetikama, bez deklarirane programske težnje za društvenim ili političkim angažmanom – koja je na 26 održanih izložaba okupila gotovo sve najvažnije protagoniste hrvatske umjetnosti toga doba i unutar koje su promovirane dominantne oblikovno-stilske tendencije, od ekspresionizma do raznolikih neorealističkih usmjerenja. O tome više u: Petar Prelog, *Proljetni salon 1916.-1928. / The Spring Salon 1916-1928*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2007.
² Željka Čorak, „Arhitektura”, u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971., 139–151, 151.
³ O sadržaju programa Udruženja umjetnika Zemlja više je puta u onodobnom tisku govorio i pisao Krsto Hegedušić, a prvi ga je u cijelosti objavio Josip Depolo, četrdeset godina nakon Zemljina osnutka. Vidi: Josip Depolo, „Zemlja 1929. – 1935.”, u: *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929-1950.*, katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969., 36–50, 38. Program, usvojen 22. svibnja 1929., podijeljen je na *Ideološku bazu* i *Radnu bazu*. Dok se u *Ideološkoj bazi* govori o potrebi ostvarivanja nezavisnosti nacionalnoga likovnog izraza kao središnjem cilju djelovanja skupine, *Radna baza* nameće potrebu popularizacije umjetnosti kroz organiziranje izložaba, kružoka, predavanja i pisanja u tisku, zatim nužnost intenzivnih kontakata s inozemnim umjetnicima te naposljetku zagovara rad s intelektualnim skupinama koje su sukladno ideološki orijentirane. Riječ je nedvojbeno o jasno artikuliranoj strategiji u kojoj potreba za suradnjom i kontinuiranim umjetničkim umrežavanjem posjeduje osobitu važnost.
⁴ Na naslovnici kataloga prve izložbe Zemlje tiskan je manifest, čiji je autor arhitekt Drago Ibler: „Trebalo živjeti životom svoga doba; Trebalo stvarati u duhu svoga doba; Suvremeni život prožet je socijalnim idejama i pitanja kolektiva su dominantna; Umjetnik se ne može oti htijenjima novoga društva i stajati izvan kolektiva; Jer je umjetnost izraz naziranja svijeta; Jer su umjetnost i život jedno”. *Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe, Salon Ullrich, Zagreb, 1929., bez paginacije. Zemljin manifest donio je tako na eksplicitan način ideje o kolektivnom djelovanju

¹ Spring Salon (1916 – 1928) was an exhibition event – a kind of an artistic platform opened to different poetics, without a pronounced programmatic tendency towards social or political engagement – which, in its 26 exhibitions, managed to bring together almost all of the protagonists active within the Croatian art scene at that time, and which promoted the dominant formal and stylistic tendencies, from expressionism to various forms of neorealism. See more in: Petar Prelog, *Proljetni salon 1916.-1928. / The Spring Salon 1916-1928*, exhibition catalogue, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2007.
² Željka Čorak, “Arhitektura”, in: *Kritička retrospektiva Zemlja*, exhibition catalogue, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971, 139–151, 151.
³ While Krsto Hegedušić addressed the content of the Association of Artists Zemlja’s programme on multiple occasions in the press, it was Josip Depolo who first published it in its entirety, forty years after the founding of Zemlja. See: Josip Depolo, “Zemlja 1929. – 1935.”, in: *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929-1950*, exhibition catalogue, Muzej savremene umetnosti, Belgrade: 1969, 36–50, 38. The programme, adopted on 22 May 1929, was divided into the *Ideological Basis* and the *Action Basis*. While the *Ideological Basis* foregrounds the necessity of achieving an independent national artistic expression as the Association’s main objective, the *Action Basis* emphasizes the necessity to popularize art through exhibitions, discussion groups, lectures and press coverage, as well as the necessity of maintaining close contact with foreign artists and ideologically affiliated intellectual groups. It was undoubtedly a clearly articulated strategy in which the need for cooperation and the continuity of artist networking was of great importance.

⁴ Zemlja’s Manifesto was published on the front page of the catalogue of the Association’s first exhibition and devised by architect Drago Ibler: “One should live in the spirit of his age and create accordingly; Modern life is permeated with social ideas and the issues of the collective are paramount; The artist cannot be unmoved by the aspirations of the new society and not be a part of the collective; Because art is the expression of the world in the making; Because art and life are one.” *Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, exhibition catalogue, Salon Ullrich, Zagreb, 1929, n. pag. Zemlja’s

i povezanosti umjetnosti sa suvremenim životom. Do Zemlje u hrvatskoj umjetnosti nije bilo tako jasne i sažete artikulacije zadataka umjetničkog djelovanja.

⁵ Detaljnu analizu tih ideoloških sukoba vidi u: Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928.-1952.*, Liber, Zagreb, 1970.

⁶ O tome više u: Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006., 43–47.

⁷ *Novi Hudožnici Sofija – Udruženje umjetnika Zemlja Zagreb*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1935.

⁸ Na međunarodnoj izložbi u Barceloni 1929. izlagali su u sklopu jugoslavenske sekcije, 1930. u Londonu na izložbi jugoslavenske skulpture i slikarstva, a iste godine u Ljubljani sudjelovali su na izložbi suvremene grafike.

⁹ O suradnji Zemlje i bugarske grupe Novi umjetnici, zajedničkim izložbama u Sofiji i Zagrebu te o sličnostima i razlikama njihovih umjetničkih polazišta vidi: Irina Genova, *Modernisms and Modernity – (Im)Possibility for Historicizing. Art in Bulgaria and Artistic Exchanges with Balkan Countries*, Ida, Sofija, 2004., 203–211. U toj knjizi na stranicama 196 i 197 autorica donosi i katalog zajedničke izložbe održane u Sofiji.

¹⁰ Depolo, bilj. 3; Ivanka Reberski, „Zemlja u riječi i vremenu”, u: *Život umjetnosti*, 11–12, 1970., 33–78; *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971.; Vladimir Maleković, „Zemlja: neki problemi interpretacije u povodu kritičke retrospektive”, u: *Život umjetnosti*, 17, 1972., 81–88.; Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih godina: magično, klasično, objektivno*, Institut za povijest umjetnosti i ArTresor studio, Zagreb, 1997.

¹¹ Božidar Gagro, „Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata”, u: *Život umjetnosti*, 11–12, 1970., 25–32.

¹² Petar Prelog, *Slikarstvo udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2006.; Petar Prelog, „Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića”, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36, 2012., 203–210.

¹³ Pri analizi Zemlje kao društvene mreže iznimno mi je pomogla dr. sc. Željka Tonković s Odjela za sociologiju Sveučilišta u Zadru, izradivši vizualizacije, obradivši mjere centralnosti i pruživši mnoge korisne savjete. Na tome joj najsrdačnije zahvaljujem.

¹⁴ Broj izloženih radova na izložbama Zemlje temeljen je na prijepisu svih kataloga tih izložaba u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971., 193–204. Zemlja je održala sedam izložaba s redovitom numeracijom, dok je ona održana u Sofiji 1934. ostala bez rednoga broja. Za potrebe prezentacije Zemlje kao društvene mreže – a radi lakšega snalaženja – u ovome je radu izložba u Sofiji označena rednim bojem šest, dok su izložbe u Beogradu i Zagrebu, održane 1935., u skladu s time numerirane kao sedma i osma.

¹⁵ Umjetničke su skupine koje su izlagale na izložbama Zemlje Radna grupa Zagreb, grupa Novi umjetnici iz Sofije i Radnička slikarska škola Petra Dobrovića iz Beograda. Točni podaci o broju izloženih radova za te skupine i njihove članove nisu u cijelosti dostupni, pa su u ovoj analizi predstavljeni skupno.

¹⁶ Dvije su osnovne strategije pri određivanju granica mreže: realistička i nominalistička. Dok realistička vodi računa o stajalištima i mišljenjima samih aktera koji čine mrežu, nominalistička pretpostavlja da granice određuje istraživač, odnosno promatrač, a ne sudionik. O tome više u: Mustafa Emirbayer, „Manifesto for a Relational Sociology”, u: *The American Journal of Sociology*, Vol 103/2, 1997., 281–317, 303–304. O problemu određivanja granica mreže i mogućim strategijama vidi i poglavlje „Selection and Sampling of Relational Data” u: John Scott, *Social Network Analysis*, Sage, Thousand Oaks, CA, 2013., 43–51.

¹⁷ Pri analizi temeljenoj na broju izloženih radova nije uzeta u obzir činjenica da su pojedini radovi izlagani po dva ili više puta, dakle na više izložaba.

¹⁸ O Hlebinskoj školi, uključujući i popis osnovne literature, vidi više u: Vladimir Crnković, *Umjetnost Hlebinske škole / The Art of the Hlebine School*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2006.

¹⁹ O mjerama centralnosti vidi: Stanley Wasserman i Katherine Faust, *Social Network Analysis. Methods and Applications*, Cambridge University Press, New York i Cambridge, 1994., 177–197.

²⁰ Miroslav Krleža, „Predgovor”, u: Krsto Hegedušić, *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, Minerva, Zagreb, 1933., 5–26. O obilježjima ideoloških sukoba izazvanih ovim Krležinim tekstom vidi: Lasić, bilj. 5, 92–123.

²¹ O Groszovoj zagrebačkoj izložbi, njezinoj važnosti za lokalnu umjetničku pozornicu te suradnji Hegedušića i Babića na njezinoj organizaciji vidi: Lovorka Magaš,

„Recepcija Georga Grosza nakon zagrebačke izložbe u Umjetničkom paviljonu 1932.”, u: *Grafika: hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo*, 10–11, 2007., 48–53; Lovorka Magaš, Petar Prelog, „Nekoliko aspekata utjecaja Georga Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata”, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33, 2009., 227–240, 233–235; Lovorka Magaš, Petar Prelog, „George Grosz and Croatian Art between the Two World Wars”, u: *RIHA Journal* 0031 (7 November 2011), <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/magas-prelog-george-grosz-and-croatian-art> (pristupljeno: 25. svibnja 2016.)

²² O Grupi hrvatskih umjetnika vidi: Zdenko Tonković, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936.–1939.*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1977.

Network Analysis. Methods and Applications, Cambridge University Press, New York & Cambridge, 1994, 177–197.

²⁰ Miroslav Krleža, „Predgovor”, in: Krsto Hegedušić, *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, Minerva, Zagreb, 1933, 5–26. On the nature of ideological disputes brought by Krleža’s text, see: Lasić, note 5, 92–123.

²¹ About Grosz’s exhibition in Zagreb, its importance for the local art scene, and about the collaboration between Hegedušić and Babić on its organization, see: Lovorka Magaš, “Recepcija Georga Grosza nakon zagrebačke izložbe u Umjetničkom paviljonu 1932.”, in: *Grafika: hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo*, 10–11, 2007, 48–53; Lovorka Magaš, Petar Prelog, “Nekoliko aspekata utjecaja Georga Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata”, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33, 2009, 227–240, 233–235; Lovorka Magaš, Petar Prelog, “George Grosz and Croatian Art between the Two World Wars”, in: *RIHA Journal* 0031 (7 Nov. 2011), <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/magas-prelog-george-grosz-and-croatian-art> (accessed on: 25 May 2016).

²² About the Group of Croatian Artists, see: Zdenko Tonković, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936.–1939.*, exhibition catalogue, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1977.

University of Zadar, in the analysis of Zemlja as a social network was invaluable. She produced the visualizations, processed the centrality measures and provided a lot of useful advice, and for that, I am truly thankful.

¹⁴ The number of displayed works in Zemlja exhibitions was based on the copies of all exhibition catalogues published in: *Kritička retrospektiva Zemlja*, exhibition catalogue, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971, 193–204. Zemlja held seven exhibitions, following standard numeration, while the one held in Sofia in 1934 wasn’t assigned an ordinal number. For the purposes of the presentation of Zemlja as a social network – and for the convenience of reference – the exhibition in Sofia has been marked as the sixth one, while the subsequent exhibitions in Belgrade and Zagreb, held in 1935, have been marked accordingly as the seventh and eight one.

¹⁵ The artist groups featured at Zemlja’s exhibitions were the Zagreb Work Group, the New Artists from Sofia and Petar Dobrović’s Workers’ School of Painting from Belgrade. The exact data about the number of exhibited works by these individual groups and its members was not available in its entirety, so they have been presented conjointly in this analysis.

¹⁶ There are two basic strategies when determining network boundaries: the realistic and nominalist one. While the realistic strategy takes account of the attitudes and opinions adopted by the actors within a network, the nominalist one leaves it to the researcher, i.e. observer, rather than to a participant, to set these boundaries. See more in: Mustafa Emirbayer, “Manifesto for a Relational Sociology”, in: *The American Journal of Sociology*, Vol 103/2, 1997, 281–317, 303–304. On the issue of determining network boundaries and possible strategies see chapter “Selection and Sampling of Relational Data” in: John Scott, *Social Network Analysis: A Handbook*, Sage, Thousand Oaks, CA, 2013, 43–51.

¹⁷ In the analysis based on the number of exhibited works, the fact that certain works have been displayed more than once, that is, in more than one exhibition, has not been taken under consideration.

¹⁸ About the Hlebine School, including a basic list of references, see: Vladimir Crnković, *Umjetnost Hlebinske škole / The Art of the Hlebine School*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2006.

¹⁹ About centrality measures, see: Stanley Wasserman and Katherine Faust, *Social*

Manifesto thus explicitly introduced the idea of collective action and that art and contemporary life are connected. Until Zemlja, such a clear and concise articulation of the objective of an artistic activity was unprecedented in Croatian art.

⁵ For a detailed analysis of these ideological conflicts, see: Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928.-1952.*, Liber, Zagreb, 1970.

⁶ More in: Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006, 43–47.

⁷ *Novi Hudožnici Sofija – Udruženje umjetnika Zemlja Zagreb*, exhibition catalogue, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1935.

⁸ At the international exhibition in Barcelona in 1929, they were featured as a part of the Yugoslav display; in 1930, they were featured at the exhibition of Yugoslav sculpture and painting in London, and, in the same year, they also participated in the exhibition of contemporary graphic arts in Ljubljana.

⁹ On the collaboration between Zemlja and the Bulgarian group New Artists, their joint exhibitions in Sofia and Zagreb, as well as on the similarities and differences of their artistic frameworks, see: Irina Genova, *Modernisms and Modernity – (Im) Possibility for Historicizing. Art in Bulgaria and Artistic Exchanges with Balkan Countries*, Ida, Sofia, 2004, 203–211. In the same book, on pages 196 and 197, the author provides the catalogue of their joint exhibition held in Sofia.

¹⁰ Depolo, note 3; IvankaReberski, “Zemlja u riječi i vremenu”, in: *Život umjetnosti*, 11–12, 1970, 33–78; *Kritička retrospektiva Zemlja*, exhibition catalogue, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971; Vladimir Maleković, “Zemlja: neki problemi interpretacije u povodu kritičke retrospective”, in: *Život umjetnosti*, 17, 1972, 81–88.; Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih godina: magično, klasično, objektivno*, Institut za povijest umjetnosti and ArTresor studio, Zagreb, 1997.

¹¹ Božidar Gagro, “Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata”, in: *Život umjetnosti*, 11–12, 1970, 25–32.

¹² Petar Prelog, *Slikarstvo udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*, Doctoral thesis, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 2006; Petar Prelog, “Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića”, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36, 2012, 203–210.

¹³ The assistance of Željka Tonković Ph.D. from the Department of Sociology,