

Ogled o secesiji i simbolizmu

Dr Vinko Zlamalik

upravitelj Strossmayerove galerije u Zagrebu

Izlaganje sa znanstvenog skupa — 7.036

Rađanje, konsolidacija i institucionalizacija hrvatske moderne umjetnosti zbili su se, uvjetno rečeno, u vremenu od 1893. do 1898. godine, ili konkretnije od dolaska Vlahe Bukovca u Zagreb do otvaranja velike izložbe *Hrvatski salon* u novoizgrađenom Umjetničkom paviljonu. Zasluga za taj povijesni obrat pripada generaciji mladih intelektualaca entuzijasta, likovnih umjetnika i književnika, među kojima na prvom mjestu treba istaći Vlahu Bukovca, Belu Čikoša Sesiju, Milivoja Dežmana Ivanova od mlađih, ali također i predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu Izidora Kršnjavoga i Ksavera Šandora Gjalskog, književnika, koji su pripadali starijoj generaciji. Premda se radilo o vremenu po zlu poznate vlade grofa Khuena Hedervaryja, bilo je to razdoblje u kojem su stvoreni idejni i materijalni uvjeti za nagli i svestrani razvoj kulturnog i umjetničkog života u Hrvatskoj, sa žarištem zbivanja u Zagrebu. Niz pozitivnih faktora i solidna ekonomska osnova omogućili su čudesnu duhovnu nadgradnju i ostvarenje želje umjetnika da jednu malu kulturu i umjetničko stvaralaštvo *perifernog područja* integriraju u internacionalna zbivanja i procese. Skicozno rečeno, kreativne poticaje za napredak i razvoj predstavljalo je: više funkcionalnih poteza kulturne i umjetničke politike Izidora Kršnjavoga kao ministra kulture, i to: osiguranje izdašnih stipendija za solidno likovno obrazovanje skupine mladih talenata na akademijama u Beču i Münchenu; angažiranje umjetnika na kolektivnim zadacima uz primjerenu materijalnu stimulaciju, kao npr. ures palače Odjela za bogoštovlje i nastavu u Zagrebu g. 1892, unutrašnja dekoracija katedrale u Križevcima (1896/97) i pravoslavne crkve Sv. Duha u Bjelovaru (1901/02), prvi slučajevi tipičnog *Gesamtkunstwerka* u našoj zemlji, slikanje ciklusa starih hrvatskih gradova (1895/96) i niz sličnih poslova; institucionalizacija likovnog stvaralaštva što znači izgradnju umjetničkih ateljea u Zagrebu i njihovo besplatno korištenje (od 1896), gradnja Umjetničkog paviljona, djelovanje u vlastitim društvenim prostorijama u kojima se sastaju i književnici; dobro

Pojmovi secesija i simoblizam alternativno se koriste u interpretaciji likovnih fenomena na prijelomu stoljeća, te je nužno pojasniti divergenciju tih kategorijalnih umjetničkih termina. Secesija je stilski izraz koji u sebi utjelovljuje precizno definiranu morfološku strukturu u svim likovnim disciplinama (Gesamtkunstwerk), a neke od bitnih formalnih značajki su: valovita linija, plošnost i stilizacija, naglašena dekorativnost, te asimetrija. Tako secesija predstavlja prijelaz između impresionizma i ekspresionizma. Simbolizam nije stil nego univerzalna evropska struja literarne umjetnosti, koja u oblikovnom smislu ne posjeduje izražajno-stilsku koherenciju, jer se služi raznovrsnim stilskim sredstvima koja prilagođava svojim izražajnim težnjama. Bitno je svakako i to da simbolistička umjetnost ne ostaje pri opažanju nego nastoji kreirati fantazije ispunjene svijetom simbola.

plaćene narudžbe umjetničkih djela za državne institucije i sve brojnije narudžbe privatnika; angažiranje na restauratorskim zahvatima; organiziranje izložbi u zemlji i inozemstvu; sustavno praćenje likovnih zbivanja u svijetu i kritičko komentiranje domaćeg likovnog života; osvajanje materijalne neovisnosti i društvenog ugleda likovnih stvaralaca. Taj preporod likovnih djelatnosti ostvaren materijalnim sredstvima Khuenova režima, začudo, ne rezultira podređenošću i nacionalnim otuđenjem umjetnika, nego naprotiv, jača nacionalnu samosvijest i rodoljublje te omogućuje:

prvo, osvajanje autonomije hrvatske umjetnosti očito izraženo gradnjom zasebnog paviljona na Milenijskoj izložbi u Budimpešti g. 1896, izlaganje u posebnoj *Salle croate* na Međunarodnim izložbama u Kopenhagenu i Petrogradu g. 1897. te separatnim nastupom na Svjetskoj izložbi u Parizu g. 1900;

drugo, veoma ranu pojavu otpora akademskim postulatima i inauguriranje *modernog izraza* već tijekom g. 1893, manifestiranog u plenerističkom slikanju svijetlim bojama (*na slikama hrvatskih umjetnika svijetlo slavi orgije*, pisali su mađarski kritičari već 1896. g.) i primjeni osebnog *divizionizma* na slikama Bukovca, Čikoša i Vidovića. Te činjenice nameću korigiranje uvriježenih mišljenja da se modernost u Hrvatskoj javlja tek sa djelima Račića i Kraljevića (prema Babiću), a nužno je odbaciti i konstrukte *zagrebačka šarena škola* i *koloristički realizam* za naše slikarstvo posljednjeg desetljeća 19. stoljeća;

treće, inauguriranje slobode umjetničkog stvaralaštva i prodor individualizma u stvaralački čin hrvatskih slikara i kipara, kao izraziti *pomak prema novom*, javljaju se već polovicom desetljeća (a ne tek na *Hrvatskom salonu* g. 1898), kada radi spaljivanja mađarske zastave na Trgu bana Jelačića (danas Trg Republike) veliki broj omladinaca-studenata, nakon aresiranja u Bjelovaru, nastavlja studij u Budimpešti, Pragu, Beču, Münchenu i Berlinu. U tim se žarištima usvajaju ideje o *novoj umjetnosti*, o nužnosti promjena na

polju književnog i likovnog stvaralaštva, a teoretske rasprave koje će inicirati sukob između *starih* i *mladih* i rađanje hrvatske moderne objavljuju se u časopisima koje naši intelektualci pokreću i izdaju u nabrojanim kulturnim središtima.

č e t v r t o, priklon tzv. *literarnoj umjetnosti* simbolističkog smjera, tada već dominantnoj struji u Evropi, evidentan je također polovicom desetljeća, što je značilo uklapanje u dominantne tokove internacionalnog stvaralaštva. Upozorio bih na ovom mjestu na nesumnjivo točan sud Luigia Carluccia, da je u drugoj polovici 19. stoljeća impresionizam bio... *samo osamljeni otok u stranom moru, izdvojena oaza samozadovoljne sreće, koja nipošto ne može biti korijen umjetnosti našeg vremena ispunjenog sumnjama i podvojenišću*. Taj torinski povjesnik umjetnosti, slično kao i Hans Hofstätter, ne gleda u simbolizmu 19. stoljeća jednu *zaključnu epohu*, nego ga shvaća kao neposredni oslonac razvoju umjetnosti 20. st., ukazujući na kontinuitet analognih tendencija sve do našega vremena. O značajkama našeg simbolizma koncem 19. i na početku 20. st. najrječitije govori markantni dio polivalentnog opusa Bele Čikoša Sesije. Njegovo je slikarsko djelo bogato poput riznice u kojoj pravi tragači otkrivaju sinkronizirano ostvarenog naslućujemo umjetnika kao inkarnaciju eteričnosti i spiritualnosti, zaokupljena umjetnošću, religijom, pitanjima ljubavi i mržnje, života i smrti, obiteljske intime i poniranja u prošlost. Svojim djelima u kojima su ostvarene prave vrijednosti i koja izvire iz opsesije sna i jave, iz istinskih vrutaka inspiracije i duha osebnog vremena kojem je pripadao i koje je osjećao dušom i duhom meditativnog sanjara i pesimizmom prožetog skeptika, Čikoš se predstavlja kao izraziti reprezentant simbolističke umjetnosti evropskog ranga, a u okvirima hrvatskog obzorja kao začetnik simbolizma.

Unatoč činjenici da su kritičari i interpretatori mijene stoljeća (dakle suvremenici) tumačili i vrednovali likovno stvaralaštvo toga prijelomnog trenutka kao simbolističku umjetnost, taj fenomen kasnija povijest umjetnosti nije sve do novijeg vremena s punom svijješću i jasnim određenjem punopravno uvela u prikaze razvojnih tendencija hrvatske umjetnosti. Moja je teza i iskreno uvjerenje da to plodno i nadasve interesantno razdoblje treba označiti adekvatnim konstruktom s i m b o l i s t i č k a u m j e t n o s t, umjesto uvriježene prakse da ga se imenuje stilskom odrednicom *secesija*. Razloge ću pokušati objasniti skicoznim dokumentiranjem karakteristične i evidentne distinkcije između *simbolizma* i *secesije* koju su također uočili i formilirali mnogobrojni teoretičari i povjesničari umjetnosti našeg vremena, kao i činjenicom da su od godine 1952. do danas u svijetu organizirane serijozne i značajne izložbe posvećene, s jedne strane, likovnim ostvarenjima secesije i, s druge strane, antologijskim selekcijama djela simbolističke umjetnosti.

Prva izložba Društva hrvatskih umjetnika (15. XII. 1898. do 10. III. 1899), romantičarski iskreno nazvana *Hrvatski salon*, s pravom je smatrana od časa otvaranja (u onovremenoj likovnoj kritici) pa do danas (u povijesnoj interpretaciji) pobjedom mlade generacije umjetnika i novog smjera u umjetnosti. U toku priprema za tu likovnu manifestaciju javit će se prvi put ter-

min *secesija*. Secesijom je, zapravo nazvano izdvajanje grupe umjetnika na čelu s Vlahom Bukovcem, iz sklopa Hrvatskog društva umjetnosti, kojim je rukovodio Iso Kršnjavi, i osnivanje vlastitog staleškog i izrazito umjetničkog Društva hrvatskih umjetnika (24. IX. 1897). Termin je dakle korišten u njegovu doslovnom značenju, prema latinskom glagolu *secedere*, tj. odmaći se, udaljiti se, odnosno otcijepiti se. Jasno da je sam čin osnutka novog društva značio i izraz određene oporbe prema vladajućim postulatima akademske umjetnosti i, u prvom redu, želju umjetnika za slobodom umjetničkog izražavanja. Pritom se nije radilo o striktno ekskluzivnoj grupi istomišljenika, koja je unaprijed stvorila i prihvatila zajednički program i *zaklela se*, da tako kažem, na neke fiksne i precizne oblikovne principe, nego prije o nizu osebnih ispovijedanja individualne slobode stvaralaštva i različitih vidova djelotvornog otpora prema tradicionalnim pravilima i shemama. Živa borba mišljenja, rađanje moderne književne i likovne kritike, kreiranje originalnih djela likovnih umjetnosti i intenziviranje susreta sa inozemnim stvarateljima, dragocijeni su rezultati naših slikara, kipara, književnika i kritičara u tom jedinstvenom periodu naše kulturne povijesti. Dok se u povijesti književnosti ustalio naziv *hrvatska moderna*, sa sasvim određenim značenjem i preciznom interpretacijom za književni život, aktivnost i stvaralaštvo, pojam *secesije* za likovnu produkciju vremena, kako već rekoh, nema svojega punog opravdanja.

Poznati programski tekstovi, deklarativne izjave i teoretska tumačenja *nove umjetnosti* jasno pokazuju da se pod pojmom *secesije* nije smatralo stvaranje ili postojanje određenog stila, nego je nova struja deklarirala zahtjev za apsolutnom slobodom izražavanja. Ksaver Šandor Gjalski, u pismu otcijepljenim umjetnicima u katalogu izložbe 1898. godine, izražava radost što vidi... *da su moderni i da razumiju svoju dobu* i da izloženim slikama stavljaju hrvatsku umjetnost... *u isti red s umjetnošću vascielog svieta*. Umjereno se obara na tradicionalizam, naglašavajući važnost da će se, u skladu s novim općim uvjetima društvenog života i morala, i umjetnost obogatiti... *i novim motivima, i novim pogledima i novim sredstvima*. Pisac naglašava nužnost isticanja *umjetničke individualnosti* i zaključuje:... *na stranu sa školama, svatko neka sa svojim načinom daje! Naše težnje* Milivoja Dežmana također sadržavaju misli da se u novom pokretu ne radi o *stanovitoj školi i stanovitom stylu u umjetnosti*, nego je on... *borba individua za slobodu, za izražavanje transcendentnih poriva... u duši ljudskoj, ... za sintezom idealizma i realizma*. Posebno je zanimljivo da dr. Ivo Pilar objavljuje pod naslovom *Secesija-studija o modernoj umjetnosti* svoja teorijska razmatranja objašnjavajući u osam poglavlja težnje mlade generacije za preporodom umjetnosti. Po njemu je cilj nove umjetnosti da stvara djela koja će biti zrcalo i mjerilo... *etičkog, estetskog i misaonog stvaralaštva* svojega vremena. Autorove su teze razrada poznatih misli Georgesa-Alberta Auriera iz g. 1891. o simbolizmu u slikarstvu, za koje traži da bude: *ideističko, simbolističko, sintetičko, subjektivno i dekorativno*.

Secesiju danas poznajemo i tumačimo, ne samo u slučaju domaćeg stvaralaštva na mijeni stoljeća nego

i u svjetskim relacijama, kao osebujan i precizno definiran stilski izraz. Uz taj u nas najuobičajeniji naziv, u stručnoj ćemo literaturi o tom razdoblju, ovisno o području na kojem se ta nova umjetnost razvijala kao nacionalna inačica istog umjetničkog htijenja i srodne ideologije, sresti i drugačije nazive: art nouveau, Modernstyle, Liberty-style, stile floreal, Jugendstil, modernismo itd. Radilo se o stilu kojemu je jedna od bitnih formalnih značajki bila izdužena, nježna, valovita, ekspresivna linija, koja podsjeća na gipke stabljike morskog raslinja ili vijugavi tok biljke puzačice s lišćem i cjetovima, najčešće, na drhtaj strune žičanih instrumenata ili kretanje fragilnih grana pod udarima vjetra. Istom samozadovoljno onduliranom linijom oblikovani su udcvi i tijela ždralova, labudova, ptica i životinja, kao i uvojni kose na glavama lijepih, mladolikih žena sličnih nimfama i sirenama. Težeći istovremeno za sintezom svih likovnih disciplina i imajući pred duhovnim očima kao ideal *Gesamtkunstwerk*, kreatori i sljedbenici toga smjera svojim su stiliziranim dekorativnim elementima i linealiziranim stilom ukrašavali pročelje arhitektonskih objekata i njihove neobično koncipirane interijere, sve uporabne predmete i ostvarenja primijenjenih umjetnosti, pri čemu su i razne vrste upotrijebljenog oblikovnog materijala bile obrađivane jednakom profinjenošću, elegancijom i gracioznošću. I boja, kao važan konstitutivni elemenat slikarskog ostvarenja, primjenjuje se na nov i specifičan način: njezino se djelovanje zasniva na plošnosti namaza, izbjegavanju iluzionizma i obmanjujuće prostorne perspektive. Napuštanje oslonca na prirodu i zanemarivanje percepcije realnosti dolazi do izražaja i u modelaciji bez sjenčanja. Logično je da su ti stilizirani i senzibilnošću kreirani oblici ostavljali dojam, a ponekad i stvarno dobivali simbolsko značenje, pa su mnogi interpretatori *nove umjetnosti* uz secesijska djela u kojima je simbolska komponenta u manjoj ili većoj mjeri prisutna kao dio izraza, ali ograničen isključivo na njegov sadržajni pol, uključivali u inventar (i razdoblje) secesijske umjetnosti i izrazito simbolistička ostvarenja, koja sa secesijom kao strogo definiranim stilom nemaju izravne veze. Takvu širu definiciju secesije, koja obuhvaća i simbolistička djela, unatoč njihovoj posve drugačijoj formalnoj strukturi i morfološkim značajkama, zastupali su donedavno mnogi autori fundamentalnih izložbi, koje su u vremenu od 1952. godine nadalje reafirmirale i precizirale umjetnost secesije. Unatoč činjenici da je taj stilski izraz tijekom vremena — već od prvog desetljeća našeg stoljeća — inkorporirao u slikarska ostvarenja simboličku nakanu sadržajnog izričaja, pa ga neki smatraju *drugim impulsom simbolizma*, ipak se radi o dvije različite i u vremenskim koordinatama umjetničkog razvoja drukčije impostirane struje.

Živi smo svjedoci da je spoznaja likovne teorije evoluirala do takva shvaćanja i da je niz kolosalnih izložbi novijega datuma bio posvećen prezentaciji i interpretaciji isključivo i jedino umjetnosti simbolizma. I šta su nam te izložbe otkrile i do kakvih smo spoznaja mogli doći analizirajući djela koja su bila izložena, naprimjer, na *Hrvatskom salonu* 1898. ili na velikoj zagrebačkoj izložbi *Secesija* prije nekoliko godina u Muzeju za umjetnost i obrt? Ja bih vam iznio moje dojmove, pa

mogao bih čak reći i moje uvjerenje. U tekstu *naže težnje* književnika Milivoja Dežmana otkrivamo, zapravo, spontano opredjeljivanje za dominantnu struju iniciranu u stimuliranu upravo *duhom vremena* o kojem on govori, struji simbolističke umjetnosti. Dežman u biti izriče istu misao koju danas nalazimo kao logičan retrospektivni zaključak modernog interpretatora simbolizma Hansa Hofstättera (misli, naravno u slikarstvu i grafici), da: *simbolizam nije stil* nego umjetnička struja literarno koncipiranih likovnih prikaza, jer stilska sredstva koja se primjenjuju u tom slikarstvu... *nisu originalna iznahašća simbolističkih umjetnika*. Mnoga je sredstva simbolizam preuzeo iz stilskih mogućnosti svih drugih epoha. Dijeli ih dakle s nesimbolističkim umjetnicima — ali ih primjenjuje osebujskim načinom preoblikovanja, tako da ta stilska sredstva primaju ili izražavaju drugi smisao. Bit simbolizma se ne izražava korištenim ili na određeni način preinterpretiranim sredstvima, nego zapravo izborom motiva i sadržaja slike. Slika više nije prikaz vizualnog dojma, nije *pogled kroz prozor* na prirodnu stvarnost, nego poruka, ideja ili refleksija. U toj, nazovimo je s pravom *literarnoj umjetnosti*, misaona i narativna komponenta jednako su legitimne kao i u poeziji. S obzirom na upotrijebljena oblikovna sredstva otkrivamo iznenađujuću morfološku raznolikost koja se očituje u odbijanju čiste vizualne senzacije i pomanjkanju stilske koherentnosti. U tim se relacijama naslućuje zajednički nazivnik simbolizma: ne ostati pri opažaju, *prodrijeti* iza stvari i iza svijeta, prijeći preko granica očitosti bez obzira na to da li te granice postoje ili ne. Simbolist stvara te granične linije ako ih zaista nema, težeći za olikovljenjem metarealnih i metarealističkih sfera, nadljudskih i izvanzemaljskih, zapravo, u kojima i likovi primaju vid astralnih, spiritualiziranih bića a krajolici prerastaju u izmaštane scenske okvire postojanja. Kao što se ne može predbaciti poeziji da operira slikama, ne može se ni likovnoj umjetnosti priječiti da vizualno opredmeti tijekom misli i meditativne preokupacije. Riječ je dakle o slikarstvu koje prožima duhovni, literarni karakter pri čemu treba izraziti uvjerenje da ta *sadržajna* komponenta ni u kom slučaju ne predstavlja u cjelini slike izvanumjetničku oznaku ili sporednost, nego ravnopravnu interpretativnu strukturu. Čini se apsolutno logičnim da jedan sadržaj koji postaje integralnim dijelom plastičkog ostvarenja, zahvaljujući čovjeku kreatoru, ne može biti odvojen od nastale slike, dakle od umjetničkog produkta, jer je u istoj mjeri kao i čista forma nužno povezan s inspiracijskom osnovom, s unutrašnjom, subjektivnom vizijom i htijenjem umjetnika. Misleći na zanimljivi kompleks likovnih ostvarenja simbolističkog karaktera u hrvatskoj umjetnosti na mijeni stoljeća, čini mi se da s pravom možemo prihvatiti jednu ocjenu o tom tipu stvaralaštva, koju je izrekao Hofmannsthal: *Ne moraju, ni u kom slučaju, među tim duhovima biti geniji, pa ni uvijek veliki talenti epohe; nisu oni nužno glava ili srce generacije; oni su samo njezina svijest. Oni se osjećaju s bolnom jasnoćom kao ljudi od danas; oni se međusobno razumiju i privilegij tog duhovnog slobodnog zidarstva je gotovo jedino što ih u pozitivnom smislu izdvaja ispred ostalih. Ali u nemuštom jeziku kojim oni međusobno ispovijedaju svoje neobičnosti, svoju*

specifičnu žudnju i svoju posebnu osjetljivost, povijest nalazi znamenje epohe. Shvatimo li vrijeme prijelaza stoljeća kao razdoblje prožeto osebnim duhom i stvaralačkom klimom gotovo identičnom na području literature i likovnih umjetnosti, onda bi uz naziv hrvatska moderna za književno stvaralaštvo, najadekvatnija oznaka za likovno stvaralaštvo bila razdoblje simbolizma.

Radmila Matejčić

THE ROLE OF ARCHITECTS FROM TRIESTE
IN THE MONUMENTALIZATION OF RIJEKA

In the striking architectural progress after the Croatian-Hungarian Treaty in 1869, numerous architects and civil engineers from Trieste were involved in the town-planning and building activities in Rijeka. Isidor Wauchnig and dr Filibert Bazaring were the first to come, followed by Giacomo Zammattio and Emilio Amrosini about 1885, having substantially influenced the development of high historicism and Secession through their own project offices and construction companies. After World War I, the building activities were stopped, until 1934. Two very important buildings date from that period of time, i.e. Raul Puhaly's Small Skyscraper and Big Skyscraper designed by the Nordio & Franuli Atelier. Besides the architects mentioned above, sculptors from Trieste /Rizzo, Mayr/ were also active in Rijeka and their works have been preserved on the fronts of Secessionist palaces and on tombstones in Kozala.

Mirjana Peršić

DEVELOPMENT OF TOURIST ARCHITECTURE
ON THE WEST COAST OF KVARNER

Tourist architecture first appeared on the west coast of Kvarner, due to its high developmental conditions. The year 1844 is considered as the starting point of tourism in this area. when Scarpa, a wholesaler from Rijeka, built a country house southwards from Volosko. Even more important was the building of the so-called new Southern Railroads in 1873. It was the beginning of extensive construction of tourist premises. Analyzing them according to types and styles, a series of specificities should be emphasized. Firstly, the tourist architecture has strict purposes, and it was common to all of them that they were built as high-rise buildings, equally treating all the fronts, only slightly emphasizing the main one. Analyzing them stylistically, time-and content-related types can be discerned.

Lelja Dobronić

A CENTURY OF MUSEUMS IN CROATIA

Although some archeological museums in Croatia were founded as early as the beginning of the 19th century, under the influence of classicist trends, and the National Museum in Zagreb was established in 1846, at the height of the Croatian National Revival, the past hundred odd years can be actually considered a century of museums in Croatia. During this period, the foundation and development of museums kept pace with the spiritual movements in Europe, e.g., natural history museums in natural sciences, handicraft museum in the movement of applied art, national culture museums (national, regional and local) in the romantic patriotic interest for own past. Museums of revolution and national liberation war have resulted from progressive movements and events before, during and after World War II, and recent modern art museums and collections from recent visual art tendencies and phenomena. Museums in Croatia are a true reflection of social reality and cultural-scientific movements.

Vinko Zlamalik

A REVIEW OF SECESSION AND SYMBOLISM

The terms Secession and Symbolism have been alternatively used in the interpretation of visual art phenomena at the turning of centuries, necessitating a divergence of these categorial artistic terms to be elucidated. Secession is a stylistic expression implying a precisely defined morphologic structure in all visual art disciplines (Gesamtkunstwerk), some of its fundamental features being wavy lines, flatness and stylization, emphasized decorativeness and asymmetry. Thus, Secession represents a mediator between impressionism and expressionism. Symbolism is not a style but a universal European trend in literature, which has no expressive-stylistic coherence in visual terms, utilizing varying stylistic tools adjusted to its tendencies in expression. The symbolistic art, which is also essential, is not restricted to mere perception but tends to create phantasies stuffed with the world of symbols.

Jasna Javanov

THE INFLUENCE OF VIENNA AND
MUNICH ON SERBIAN REALISM

The advent of realism in Serbian painting in 1880-ies, characterized the very moment it had kept pace with European artistic tendencies. Serbian disciples studied painting abroad, primarily in Munich, where this period was also a sort of a turning point. A decisive incentive of Gustave Courbet, the Barbison School and Manet, known from the International Exhibition in 1869, had a long-term influence on the formation of expression of the German School of Realism, and indirectly also on the formation of the Serbian realistic painters. Although usually the starting point on their way to Munich, Vienna is generally, considered as the second level of influence. Realism introduced new topics in the Serbian painting, but its major failure determining all other characteristics was the lack of critical intonation and of social determination of its content. Thus, it was restricted to the level of commentary of a conceived, even non-existing life.

Ivan Mirnik

THE WORKS OF VALDEC, FRANGEŠ-MIHANOVIĆ AND
KERDIĆ IN THE COIN COLLECTION OF THE ZAGREB
MUSEUM OF ARCHEOLOGY

About eighty works of most famous Croatian medal engravers. Rudolf Valdec, Robert Frangeš-Mihanović and Ivan Kerdić. are kept in the Coin Collection of the Zagreb Museum of Archeology. They range from non-reduced medals through small badges, from valuable works of art through routinely manufactured objects. A part of medals and plaques are quite known, representing a significant portion of this section of cultural legacy, but still there are works that have remained unknown and unpublished to date.

The Zagreb collection contains 19 works by Valdec, 18 by Frangeš-Mihanović and almost 60 by Kerdić, the most prolific among them. One of the plaques (the 90th birthday of J. J. Strossmayer, 1905) is a joint work of Val-