

Kontinuitet ili diskontinuitet? Hrvatska moderna umjetnost i Prvi svjetski rat



Continuity or Discontinuity? Croatian Modern Art and World War I

•
PREGLEDNI RAD

Predan: 9.11.2018.

Prihvaćen: 19.11.2018.

DOI: 10.31664/zu.2018.103.01

UDK: 7.036(497.5)"1914/1918"

SAŽETAK

U ovome se radu—a polazeći od zaključka povjesničara umjetnosti Božidara Gagre o tome kako se u ratnom vremenu nije dogodilo ništa presudno po cjelinu—sažeto sagledava utjecaj Prvoga svjetskog rata na obilježja kontinuiteta u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Na primjerima načina artikulacije ekspresionizma, kao stilske i značenjske odrednice, te povezanosti umjetnosti i nacionalnog identiteta, kao produkta tada vrlo snažnoga kulturnog nacionalizma, ukazuje se na perzistenciju pojedinih ideja koje su—ratu unatoč—oblikovale cjelovitu sliku hrvatske moderne umjetnosti. Zaključuje se da je Prvi svjetski rat utjecao na pojedine modalitete pojavnosti hrvatskog modernizma, ali da ga nije obilježio znatnim lomom koji bi mogao uvjetovati temeljnu promjenu njegova razumijevanja.

KLJUČNE RIJEČI

hrvatska moderna umjetnost, Prvi svjetski rat, ekspresionizam, kulturni nacionalizam, nacionalni identitet, kontinuitet

•
REVIEW ARTICLE

Received: November 9, 2018

Accepted: November 19, 2018

DOI: 10.31664/zu.2018.103.01

UDC: 7.036(497.5)"1914/1918"

ABSTRACT

This article—starting from the conclusion of art historian Božidar Gagro that nothing happened during the war that would be crucial for the overall picture—succinctly discusses the impact of World War I on the features of continuity in Croatian modern art. Based on various examples in which expressionism was articulated as a stylistic and conceptual determinant, and the relationship between art and national identity as a product of cultural nationalism, very strong at the time, the author points to the persistence of certain ideas that—despite the war—shaped the overall picture of Croatian modern art. The article ends with the conclusion that World War I did influence certain modalities of Croatian modernism, yet without defining it as a significant turning point that would lead to a fundamental change in its understanding.

KEYWORDS

Croatian modern art, World War I, expressionism, cultural nationalism, national identity, continuity

Petar Prelog

Izrastajući i razvijajući se u kulturi izrazito obilježenoj tradicijom i konzervativnim vrijednostima, hrvatska moderna umjetnost nije brzo prihvaćala inovativne ideje i tendencije koje su mijenjale položaj umjetnosti u društvu te nije bila podložna trenutačnim utjecajima velikih povijesnih lomova koji su širom Europe nužno donosili važne promjene i na umjetničku pozornicu. Njezino je sazrijevanje teklo polagano i postupno, a njezin konsenzualno prihvaćen početak—osnivanje Društva hrvatskih umjetnika predvođenog Vlahom Bukovcem 1897. i zagrebačka izložba *Hrvatskog salona* održana godinu kasnije—dao je naznačiti upravo takav tijek. Taj početak—koliko god retrospektivno bio presudan i kronološki blizak srednjoeuropskim „secesijama”—ipak nije bio jednoznačan, u smislu nedvosmislenog prekida s tradicionalnim vrijednostima i jasne inauguracije novoga umjetničkog poretka. Dolazak nove epohe bio je tada iskazan više na deklarativan način, a manje u obilježjima same umjetničke produkcije.¹

Pitanje kontinuiteta stilskih, idejnih ili značenjskih obilježja umjetničkog stvaralaštva opravdano se postavlja u vezi s velikim društvenim i civilizacijskim poremećajima, kao što su ratovi, revolucije ili globalni ekonomski slomovi. Stoga je opravdano upitati se koliko je Prvi svjetski rat utjecao na obilježja hrvatske moderne umjetnosti, odnosno koliko su njegov početak, četverogodišnji tijek i završetak imali ulogu u promjenama razumijevanja nacionalnoga umjetničkog modernizma. Naime, hrvatska je povijest umjetnosti tijekom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća doba Prvoga svjetskog rata pretežito promatrala kao razdoblje u kojemu se na umjetničkom planu ne mogu identificirati pojave od presudne važnosti za sagledavanje cjeline. O tome zorno svjedoči zaključak povjesničara umjetnosti Božidara Gagre koji tvrdi da za rata—ali i duže, od smrti slikara Miroslava Kraljevića 1913. pa sve do pred kraj drugog desetljeća—„u fizičkoj i duhovnoj razbijenosti epohe ne razabiremo ništa nalik na generaciju, na frontalnu širinu skupine pojedinaca, istaknutih po uvjerenju, povezanih elementarnim afinitetom”.² Isti je autor drugom prigodom ustvrdio da se 1914., kao godina početka rata, u razmatranju kontinuiteta moderne umjetnosti u Hrvatskoj razumijeva kao „nepobitna cezura” uvjetovana „grubim civilizacijskim poremećajem izazvanim ratom”.³

Mogu li se, dakle, sukladno navedenim Gagrinim zaključcima, godine Prvoga svjetskog rata proglasiti praznim hodom, u kojima se na nacionalnom umjetničkom planu nije dogodilo ništa važno po cjelinu? Može li se, nadalje, 1914. godina smatrati početkom svojevrsne stanke ili pak grubim prekidom dotadašnjeg kontinuiteta? Postoje li začeci novih umjetničkih ideja i poetika u ratnim godinama ili je upravo 1918.—kao godinu završetka rata koja je donijela bitno izmijenjenu političku kartu Europe—potrebno promatrati kao ključnu prijelomnicu u nacionalnom umjetničkom životu, trenutak u kojem počinju zaživljavati novi pogledi presudni za daljnji tijek hrvatske moderne umjetnosti? Za Gagrine stavove o tom razdoblju može se zaključiti da nisu u potpunosti neutemeljeni. Nakon Kraljevićeve smrti pa sve do prvih poslijeratnih

Emerging and developing in a culture deeply marked by tradition and conservative values, Croatian modern art was slow in accepting innovative ideas and tendencies that would alter the position of art in the society, and rather resistant to the historical turning points that caused important changes and affected, among other things, the art scene across Europe. Its ripening was slow and gradual, and the event consensually accepted as its starting point—the founding of the Croatian Artists' Association led by Vlaho Bukovac in 1897 and the exhibition of the *Croatian Salon* held a year later in Zagreb—already heralded such a course of events. This beginning, however—although retrospectively decisive and chronologically close to the Central European “Secessions”—was not an unambiguous or unequivocal break with the traditional values or an obvious inauguration of a new artistic order. The arrival of the new epoch was primarily declarative, rather than noticeable in the features of artistic production as such.¹

The question of the continuity of stylistic, conceptual, or theoretical features of artistic production seems justified in relation to major social and civilizational ruptures, such as caused by wars, revolutions, or global economic collapses. It is therefore only logical to ask how World War I influenced the characteristics of Croatian modern art, or to what extent its beginning, the four-years course, and conclusion defined the changes in the understanding of national artistic modernism. Namely, Croatian art history during the 1960s and the early 1970s largely considered World War I as a period in which no phenomena of crucial importance are discernible for considering art as a whole. This is well illustrated by the conclusions of art historian Božidar Gagro, who has argued that during the war—but also longer, from the death of painter Miroslav Kraljević in 1913 until the end of the 1910s—“one cannot discern anything in the physical and spiritual fragmentation of the epoch that would resemble something like a homogeneous generation of artists, a broad front of individuals who were conspicuous for their convictions or linked by some elementary affinity.”² On another occasion, the same author argued that 1914, the year in which the war began, is identifiable as an “unequivocal caesura” in the continuity of modern art in Croatia, resulting from a “violent cultural disturbance caused by the war.”³

¹ Pišući o mnogim proturječnostima te početne točke u procesu stvaranja hrvatske moderne umjetnosti Tonko Maroević zaključio je da su umjetnici koji su izlagali na izložbi *Hrvatskog salona* predstavljali „i tradiciju s odgovarajućim znanjima i inovaciju slobodama” te da tada „u postojećoj ‚perifernoj strukturi’ nije bilo odveć mjesta ni za čistu historičističku orijentaciju ni za odlučniju avangardnu poziciju”. Maroević, „Hrvatski salon. I institucija i provokacija”, 34–35.

² Gagro, „Slikarstvo Proletnog salona 1916–1928.”, 46.

³ Gagro, „Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu”, 35.

⁴ O djelima hrvatskih umjetnika koji su sudjelujući u ratu stvarali djela iznimne dokumentarne vrijednosti vidi: Bregovac Pisk, *Slike Velikog rata*, 20–30.

godina—kada naraštaj stasao na izložbama *Proljebnog salona* dominira domaćom umjetničkom pozornicom, dosljedno progovarajući na drugačiji način—teško je prepoznati idejama i srodnim poetičkim usmjerenjem povezanu skupinu umjetnika. Tada doista nije bilo naraštaja koji bi se jasno artikuliranim htijenjem—relativno naprednim u kontekstu ondašnjih prevladavajućih tendencija—mogao mjeriti s onim okupljenim oko izložbe *Hrvatskog salona* ili pak sa slikarima neformalnoga Minhenskog kruga. Također, teško je opovrgnuti činjenicu da je početak rata, snažno utječući na opća politička, ekonomska i društvena zbivanja, poremetio kulturni i umjetnički život te osujetio planove za obrazovanje i studijska putovanja mnogih umjetnika. Neki su od njih, naime, izravno, kao vojnici ili časnici, sudjelovali u ratnim zbivanjima,⁴ pa su mirnodopski planovi o boravcima u europskim umjetničkim središtima morali biti odgođeni. Međutim, potrebno je zaključiti, uz puno uvažavanje Gagrinih postavki—a sagleda li se situacija pažljivo i iz više perspektiva—da početkom rata ipak nije došlo do potpunog prekida kontinuiteta, jednako kao što ni 1918. ne možemo promatrati kao početak nekog potpuno novog doba u hrvatskoj umjetnosti, čiji su protagonisti raskinuli svaku vezu sa svojim prethodnicima i krenuli bitno drugačijim putem od dotadašnjeg.

U ovome radu pokušat će se sažeto sagledati upravo utjecaj Prvoga svjetskog rata na obilježja kontinuiteta i diskontinuiteta u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Na primjerima načina prihvaćanja ekspresionizma, kao stilske i značenjske odrednice, te povezanosti umjetnosti i nacionalnog identiteta, kao produkta tada vrlo snažnoga kulturnog nacionalizma, ukazać će se na perzistenciju pojedinih ideja koje su—ratu unatoč—bitno utjecale na cjelovitu sliku hrvatske moderne umjetnosti. U tom smislu upravo će se postupnost—bez naglih uspona i padova, burnih avangardnih iskaza te iznenadnih prodora revolucionarnih ideja, a s prepoznatljivim dionicama kontinuiteta—pokazati osnovnom odlikom sazrijevanja umjetničkog modernizma na ovim prostorima u razdoblju do Drugoga svjetskog rata. Taj će drugi veliki globalni sukob pak, za razliku od Velikog rata, doista hrvatsku modernu umjetnost obilježiti snažnim i značajnim lomom...

Can we then proclaim the first years of World War I, following Gagro's abovementioned conclusions, as a period of "idle running," in which nothing happened in national art that would have a bearing on the whole? Can the year 1914, moreover, be regarded as the beginning of a kind of pause or a violent break with the previous continuity? Were there signs of any novel artistic ideas or poetics in the war years, or was it 1918—as the year in which the war ended, resulting in a crucially changed political map of Europe—that should be seen as a key turning point in national artistic life, the moment in which new perspectives began to emerge and define the further course of Croatian modern art? Gagro's views on this period are certainly not completely unfounded. After Kraljević's death and until the first post-war years—when the generation arising from the *Spring Salon* exhibitions started to dominate the local art scene, consistently cultivating a new kind of expression—it is difficult to identify a group of artists linked by similar ideas or the same poetic orientation. Indeed, there was no generation at the time whose clearly articulated aspirations—relatively advanced in the context of tendencies prevalent at the time—could measure up to the one gathered around the *Croatian Salon* exhibition or the painters of the informal Munich Circle. Also, it is difficult to deny the fact that the beginning of the war, which strongly influenced the general political, economic, and social events, disturbed the cultural and artistic life, frustrating all plans for education or study trips for many artists.

Some of them were directly involved in the war as soldiers or officers,⁴ which forced them to postpone their peacetime plans for staying in European art centres. However, it should be said, with full appreciation of Gagro's arguments—and considering the situation in detail and from several perspectives—that the outbreak of war did not completely disrupt all continuity. By the same token, one cannot consider 1918 as starting a completely new era in Croatian art, whose protagonists broke every connection with their predecessors and set off on a significantly different path.

In this paper, I will succinctly discuss the impact of World War I on the features of continuity and discontinuity in Croatian modern art. Based on various examples showing the ways in which expressionism was articulated as a stylistic and conceptual determinant, and the relationship between art and national identity as a product of cultural nationalism, very strong at the time, I will point to the persistence of certain ideas that, despite the war, had a major influence on the overall picture of Croatian modern art. In this sense, it was precisely its gradual emergence—without sudden ups and downs, vigorous avant-garde statements, or sudden breakthroughs of revolutionary ideas, yet with recognizable sections of continuity—that reveals itself as the main feature of ripening artistic modernism in this region before the World War II. This new major global conflict, unlike the Great War, would truly mark Croatian modern art with a strong and significant rupture...

1 Writing about the many contradictions of this starting point in the process of creating Croatian modern art, Tonko Maroević concluded that the artists who exhibited at the *Croatian Salon* represented "both tradition with the corresponding knowledge and innovation with its liberties" and that "in the existing 'peripheral structure' there was not too much room either for pure historicist orientation or for a decidedly avant-garde position." Maroević, "Hrvatski salon. I institucija i provokacija," 34–35.

2

Gagro, "Slikarstvo Proljebnog salona 1916–1928," 46.

3

Gagro, "Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu," 35.

4

On the opuses of Croatian artists who created works of exceptional documentary value while participating in the war, see: Bregovac Pisk, *Slike Velikog rata*, 20–30.

EKSPRESIONIZAM KAO ZEITGEIST

EXPRESSIONISM AS ZEITGEIST

Manifestacije ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti vezane su prije svega uz ratno doba, s prvim naznakama u prijeratnim godinama, a vrhuncem u nekoliko poslijeratnih.⁵ Njegova su značenja nadilazila stroga oblikovna ili stilska određenja, pa se pojam ekspresionizma često upotrebljavao u opisivanju raznolikih, pretežito individualnih umjetničkih prinosna koji su pokazivali otpor prema uvriježenim konvencijama građanskog društva i kanonskim vrijednostima nacionalne kulture. U hrvatskoj umjetnosti, ali i kulturi u cjelini, ekspresionizam je tako bio neka vrsta prevladavajuće kulturne atmosfere potaknute ambivalentnim osjećajima pojedinca u modernom društvu. Zbijen u kratkom razdoblju od svega desetak godina, svakako je predstavljao važnu dionicu kontinuiteta, izrazito obilježenu kolektivnom psihozom potaknutom najprije slutnjom rata, a zatim i samim njegovim tijekom te posljedica.

Prvi su koraci, dakle, napravljeni nekoliko godina prije početka rata. Pojedine slike Miroslava Kraljevića iz njegova pariškog razdoblja (1911./1912.), ali i nekoliko tadašnjih crteža, mogu se, naime, tumačiti u svojevrsnom protoekspresionističkom ključu: odbacivanje akademskih slikarskih normi, zamjetljive deformativne tendencije i prostorna iskrivljenja te naglašena egzistencijalna upitanost obilježja su Kraljevićeva djela koja u lokalnom kontekstu s vremenom zadobivaju upravo ekspresionistička značenja.⁶ Sveobuhvatna afirmacija ekspresionizma u hrvatskoj kulturi započela je pak za vrijeme Prvoga svjetskog rata, pojavom književnih časopisa koji su propagirali revolt protiv tradicionalnih estetskih obrazaca. Tako će u kratkotrajnim časopisima *Kokot* Ulderika Donadinija (1916.–1918.) i *Vijavica* Antuna Branka Šimića (1917.–1919.) ekspresionizam zaživjeti na više razina. Nakon što se upoznao s osnovnim informacijama o ekspresionizmu čitajući djela austrijskog književnika i kritičara Hermanna Bahra, Donadini je—kao autor tekstova programskog karaktera u vlastitu časopisu—uspostavio kritički odnos prema kulturi i institucijama koje su činile temelje građanskog društva. Važan korak dalje učinio je Šimić, koji je u *Vijavici* jasno artikulirao ekspresionistička uvjerenja programskim tekstovima pod utjecajem *Der Sturm* Herwartha Waldena. Često intransigentan u stavovima kojima je pozivao na uzdizanje unutarnjeg doživljaja kao temeljnog principa umjetničkog stvaralaštva, Šimić je svakako bio jedan od najistaknutijih kreatora prevladavajuće ekspresionističke atmosfere u hrvatskoj kulturi u vrijeme Prvoga svjetskog rata. Tako su mnogi od ključnih tekstova koji su obilježili korpus hrvatske književne avangarde promovirali upravo ekspresionističku poetiku.⁷ Naposljetku, spominjemo li hrvatsku književnost toga doba, ne treba zaboraviti da se upravo za rata i Miroslav Krleža u pojedinim djelima (posebice u dramskom tekstu *Kraljevo*, napisanom 1915.) približio nekima od ekspresionističkih postupaka.⁸

Nakon Kraljevićevih početnih ekspresionističkih artikulacija—koje zasigurno nisu nastale izravnim utjecajem njemačkog ekspresionizma, već kao rezultat osobnih poetičkih

Manifestations of expressionism in Croatian art are primarily linked to the war years, with its early indications in the time preceding the war and its climax in the first post-war years.⁵ Its meanings went beyond strict definitions of design or style, which is why the term “expressionism” was often used to describe diverse and largely individual artistic contributions that countered the established conventions of the bourgeois society and the canonical values of national culture. In Croatian art, as well as culture as a whole, expressionism was thus some sort of dominant cultural atmosphere inspired by the ambivalent feelings of an individual in the modern society. Condensed in a short period of only a decade, it was certainly an important section in the continuum, conspicuously marked by a collective psychosis induced first and foremost by the anticipation of war, and then by its actual course and consequences.

The first steps were thus made a couple of years before the beginning of the war. Certain paintings by Miroslav Kraljević from his Paris period (1911–1912), but also a few of his drawings produced at the time, can be interpreted in a kind of proto-expressionist key: the rejection of academic painting norms, noticeable deformation tendencies and spatial distortions, and emphasized existential questioning are the features of Kraljević's works, features that in the local context acquired expressionist meanings over time.⁶ The overall affirmation of expressionism in Croatian culture began, however, during World War I, with the emergence of literary journals that promoted revolt against the traditional aesthetic models. Thus, the short-lived journals *Kokot* issued by Ulderik Donadini (1916–1918) and *Vijavica* published by Antun Branko Šimić (1917–1919) brought expressionism to life on several levels.

5

O ekspresionističkom kompleksu u hrvatskoj modernoj umjetnosti te njegovim ključnim značenjima vidi i usporedi: Maleković, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*; Maković, *Strast i bunt—ekspresionizam u Hrvatskoj*; Prelog, „From Anxiety to Rebellion: Expressionism in Croatian Art”, 408–425.

6

„Slike i crteži Miroslava Kraljevića iz posljednjih dviju godina života, osobito iz njegova pariškog razdoblja, jasno su pokazali kako se oslobodio svih tragova koje je usvojio tijekom školovanja na akademiji u Münchenu, a da na zreo način počinje baratati nekim važnim, mladima vrlo prihvatljivim temama: Cézanneovom konstrukcijom površine uz pomoć faseta, te ekspresionističkom deformacijom prostora i figura.” Maković, „Umjetnost ‚gole unutrašnjosti’”, 21–22.

7

O važnosti ekspresionizma unutar korpusa hrvatske književne avangarde vidi više u: Matičević, *Hrvatska književna avangarda: programatski tekstovi*.

8

O mogućnostima usporedbe Krležina djela s europskom ekspresionističkom književnošću više u: Žmegač, *Krležini evropski obzori*, 46–52.

odabira u specifičnoj životnoj konstelaciji—u hrvatskom slikarstvu nije bilo mogućnosti za formiranje umjetničkih skupina s jasno formuliranim ciljevima temeljenim na ekspresionističkim zasadama, kao što je to bio slučaj u drugim europskim sredinama. Poziv na pobunu, koji je u književnosti bio jasno istaknut, nije se nalazio u središtu pozornosti slikara, već se kao dominanta u priklonima ekspresionizmu javlja artikuliranje općeg dojma tjeskobe. Pritom je potrebno naglasiti da su ti prikloni bili individualni, obilježeni osobnim uvidima te da nisu bili produkt zajedničkog htijenja bilo koje vrste. Stoga inicijalne ekspresionističke pokušaje u hrvatskom slikarstvu za vrijeme Prvoga svjetskog rata prije svega treba razumijevati posljedicom temeljne egzistencijalne nesigurnosti pojedinca. U tom se kontekstu može promatrati nekoliko radova umjetnika mlađeg naraštaja, koji se različitim slikarskim i crtačkim postupcima—često i nedovoljno svjesni europskih ekspresionističkih uzora—formalno te općim dojmom približavaju ekspresionizmu.

Having learned about the basic facts on expressionism while reading works by the Austrian writer and art critic Hermann Bahr, Donadini—as the author of programmatic texts for his own journal—took a critical stance towards the culture and the institutions that formed the foundations of the bourgeois society. The next important step was made by Šimić, who in his journal *Vijavica* clearly articulated the tenets of expressionism in programmatic texts written under the influence of *Der Sturm* of Herwarth Walden. Often intransigent in his views and inviting the artists to raise the inner experience to the fundamental principle of artistic creation, Šimić was certainly one of the most prominent motors of the expressionist atmosphere that prevailed in Croatian culture during World War I. Thus, many of the key texts that crucially influenced the corpus of Croatian literary avant-garde promoted precisely the expressionist poetics.⁷ Finally, speaking of the Croatian literature at the time, it should be recalled that it was during World War I that Miroslav Krleža also came close to certain expressionist procedures in some of his works (especially in *Kraljevo*, a drama written in 1915).⁸

Following Kraljević's initial expressionist articulations—which were certainly not directly influenced by German expressionism, but resulted from personal poetic choices made in a specific life constellation—there was no opportunity in Croatian painting to form art groups with clearly formulated goals based on expressionist principles, as was the case in other European settings. The call for rebellion, albeit clearly voiced in literature, was not in the focus of painters; instead, a general feeling of anxiety was articulated there as the dominant expressionist inclination. It should be noted, however, that these inclinations were individual, determined by personal insights, rather than a product of common aspirations of any kind. Therefore, these early expressionist attempts in Croatian painting during World War I must be understood, first of all, as a consequence of fundamental existential insecurity of the individual. It is in this context that one can view a number of works by artists of the younger generation, who used various painting and drawing methods—often insufficiently aware of the European expressionist models—in which they formally, and as a general impression, came close to expressionism.

For example, Vilko Gecan—who had to interrupt his studies at the Munich academy for reasons of mobilization and was then imprisoned in a military camp in Sicily—indicated his great personal expressionist potential in a small number of artworks.⁹ Jerolim Miše, with a series of portraits made during the war, also touched upon the expressionist conceptual framework. Focusing his attention on the individual, he expressed various mental states by using pronounced deformations and unusual viewing angles. With a high degree of personal sensitivity, he not only created a playful drama in the portrayed subject, but also evoked the feelings of a painter facing the frustrating reality of war. It was along these lines, in conjunction with expressionist meanings, that Miše's portraits were also interpreted by his contemporaries.¹⁰

5
On the expressionist current in Croatian modern art, and its key meanings, see and compare: Maleković, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*; Maković, *Strast i bunt—ekspresionizam u Hrvatskoj*; Prelog, "From Anxiety to Rebellion: Expressionism in Croatian Art," 408–425.

6
"The paintings and drawings of Miroslav Kraljević from the last two years of his life, especially from his Paris period, clearly show that he freed himself of all that which he had appropriated during his education at the Munich academy in order to approach, in a mature way, an important subject, very appealing to young people: Cézanne's construction of the surface by means of facets and the expressionist deformation of space and figures." Maković, "Umjetnost 'gole unutrašnjosti,'" 21–22.

7
On the importance of expressionism within the corpus of Croatian literary avant-garde, see: Matičević, *Hrvatska književna avangarda: programatski tekstovi*.

8
On the possibilities of comparing Krleža's works with European expressionist literature, see: Žmegač, *Krležini evropski obzori*, 46–52.

9
In this sense, a particularly significant work is the drawing *Rebellion* from 1914. More on Gecan's early works in: Maković, *Vilko Gecan*, 39–57.

10
For additional details, see: Mance, Prelog, "Opažanja uz rani portretni opus Jerolima Miše," 229–231; Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 38–41.

Primjerice, Vilko Gecan—koji je zbog mobilizacije prekinuo studij na minhenskoj Akademiji te bio u zarobljeništvu u vojnom logoru na Siciliji—nevelikim brojem radova tada naznačuje velik osobni ekspresionistički potencijal.⁹ Jerolim Miše serijom je portreta nastalom u ratnim godinama također dotaknuo ekspresionistički idejni sklop. Svoju je pozornost usmjerio na individualno, iskazujući psihička stanja naglašenim deformacijama i neuobičajenim kadriranjem. Riječ je o visokom stupnju autorove osobne osjetljivosti kojom je dočarana ne samo drama portretiranoga nego i osjećaji samoga slikara u frustrirajućem ratnom trenutku. Upravo su na tom tragu, povezujući ih s ekspresionističkim značenjima, Mišine portrete tumačili i suvremenici.¹⁰ Korijene tako utemeljenog Mišina slikarskog izraza treba tražiti u formalnoj usporedbi s kasnom bečkom secesijom i ranim ekspresionizmom, ali i simbolističkim nazorima Ferdinanda Hodlera, pa se zaključak o njegovu ekspresionizmu izraslom na „simbolističko-secesijskoj podlozi” nameće točnim.¹¹ Nadalje, Zlatko Šulentić, slikar s iskustvom minhenskog studija i kratkotrajnoga pariškog boravka, u ratnim je godinama također na razini općeg dojma tjeskobe artikulirao osoban i formalno nekoherentan prinos ekspresionizmu. Glasovita slika *Čovjek sa crvenom bradom* nastala je u karlovačkoj vojarni 1916., gdje je mobilizirani umjetnik proveo nekoliko mjeseci.¹² Na njoj je prikazan slikar Stanoje Jovanović kako u plavoj uniformi opušteno sjedi pogleda usmjerenog prema promatraču. Ovdje se, dakle, ne mogu prepoznati pokušaji poniranja u psihološku konstituciju koja je ponajprije načinima prikazivanja lica bila prisutna u Mišinih portretima. Ekspresionistička situacija na Šulentićevo djelo očituje se pak u kontrastu između opuštenosti portretiranoga i apstraktno oblikovane pozadine sazidane od sivih tonova, koja u prikaz unosi tjeskobu i čiji prijeteći, sumoran dojam dominira slikom.¹³ Na potpuno drugačiji način Šulentić je stvorio snažnu ekspresionističku atmosferu na slici *Portret dr. Pelca* iz 1917. godine: ovdje, naime, ne postoji kontrast između portretiranog i pozadine kojim je obilježen *Čovjek sa crvenom bradom*. Apstraktna i tjeskobna tamna pozadina s nekoliko proplamsaja crvene u potpunom je skladu sa zgrčenim licem i deformiranom šakom portretiranoga, što promatrača suočava s izrazito ekspresivnom situacijom. Uzore za takav jednokratni Šulentićev iskorak svakako treba tražiti u ekspresionističkom opusu Egona Schielea, ali i u daljoj prošlosti, primjerice u slici *Autoportret s cigaretom* iz 1895. glasovitog prethodnika ekspresionizma Edvarda Muncha. Izravne ekspresionističke uzore teško je pak prepoznati u opusu Ljube Babića nastalom u ratnim godinama. Iako je i tada naslikao niz portreta s općim ekspresivnim dojmom koji proizlazi iz pokušaja dubinskog uvida u osjećaje portretirane osobe, Babićev prinos ekspresionizmu evidentniji je na drugim slikama iz tog razdoblja, kao rezultat izrazito osobnog pristupa. Niz slika s motivom zastava—među kojima je u vezu s ekspresionizmom najčešće dovedena *Crna zastava* nastala u ratnoj 1916. godini, neposredno nakon smrti cara i kralja Franje Josipa I.—svjedoči o načinu na koji slikar koristi urbani krajolik odnosno gradsku ulicu kao pozornicu za artikulaciju zloslutne atmosfere.¹⁴ Babić je tih godina također bio zaokupljen i sakralnom tematikom, prije svega temom Kristova raspeća, koja se mnogostrukom

The roots of his artistic expression should be sought in a formal comparison with the late Viennese Secession and early expressionism, as well as the symbolic views of Ferdinand Hodler, which shows that the conclusion about his expressionism as grown on the “symbolist-secessionist basis” is well founded.¹¹ Furthermore, Zlatko Šulentić, a painter with the experience of studying in Munich and a brief Parisian residence, likewise articulated a personal and formally incoherent contribution to expressionism on the level of a general atmosphere of anxiety during the war years. His famous painting *Man with Red Beard* was created in the Karlovac barracks in 1916, where the mobilized artist spent several months.¹² It shows painter Stanoje Jovanović in a blue uniform, sitting in a relaxed pose with his eyes fixed on the observer. Here, then, one cannot identify any attempts at immersion in the psychological constitution, such as present in Miše’s portraiture, primarily in his way of depicting faces. The expressionist situation in Šulentić’s work is rather manifested in the contrast between the relaxed posture of the portrayed person and the abstractly shaped background made of gray tones, which brings anxiety into the picture and dominates it with its threatening, gloomy impression.¹³ In a completely different way, Šulentić created a powerful expressionist atmosphere in *Portrait of Dr Pelc* from 1917: here, there is no contrast between the portrayed person and the background, such as visible in the *Man with Red Beard*.

9

U tom smislu posebno se ističe crtež *Pobuna* iz 1914. Više o Gecanovim ratnim radovima u: Maković, *Vilko Gecan*, 39–57.

10

O tome više u: Mance, Prelog, „Opažanja uz rani portretni opus Jerolima Miše”, 229–231; Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 38–41.

11

Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 38.

12

Život u karlovačkoj vojarni početkom 1916.—u kojoj su uz Šulentića tada boravili i književnik Ulderiko Donadini, slikari Stanoje Jovanović, Vladimir Varlay i Mirko Uzorinac te još nekolicina umjetnika—opisan je u sjećanjima slikara Bogumila Cara. Vidi: Car, „Sjećanja i zapisi”, 253–254.

13

O više razina ekspresije na Šulentićevoj slici vidi: Reberski, *Zlatko Šulentić*, 13–14.

14

Ivanka Reberski ustvrdila je da je upravo motiv zastave „izvorna tema Babićeva ekspresionističkog razdoblja”. Reberski, „Slikarstvo”, 47.

15

O genezi, kontekstu, izložbama i prijedlogu periodizacije *Proljetnog salona* vidi: Prelog, *Proljetni salon 1916–1928*.

simbolikom nametnula kao izrazito aktualna u ratnom vremenu. Ovu specifičnu dimenziju hrvatskog ekspresionizma Babić je oblikovao uznemirenim kistovnim potezom, kontrastiranjem svjetlosnih masa i izrazitom sceničnošću koja naglašava dramatičnost prizora.

Sva četvorica spomenutih slikara važan dio vlastite afirmacije pronašli su na izložbama *Proljetnog salona*: Miše, Šulentić i Babić na prvih nekoliko održanih u ratnim godinama, a Gecan tek nakon 1919. *Proljetni salon*—kao svojevrsna izložbena platforma koje je do 1928. okupljala umjetnike pretežito mlađeg naraštaja i bila otvorena za različita oblikovna i poetička usmjerenja—osnovan je 1916., usred rata, i predstavljao je važnu dionicu kontinuiteta u hrvatskoj modernoj umjetnosti.¹⁵ Taj se kontinuitet može prepoznati na više razina. Prvo, *Proljetni salon* nastavio se organizacijski na djelovanje Društva Medulić koje je u prijeratnim godinama—s Ivanom Meštrovićem kao najistaknutijim protagonistom—predstavljalo važan dio hrvatske umjetničke pozornice. Tako se prvih nekoliko proljetnosalonskih izložaba—između 1916. i 1919.—može smatrati svojevrsnim nastavkom organiziranog izlaganja članova Medulića koji su za rata ostali u domovini. Drugo, može se govoriti i o poetičkom te oblikovnom kontinuitetu, s obzirom na to da se u izrazu pojedinih umjetnika prepoznaju neprikrivena specifična secesijska nagruća i tematska usmjerenja koja su svakako bila dio baštine Društva Medulić. Međutim, pri razmatranju pitanja kontinuiteta posebno je važno zamijetiti da je ekspresionizam, najavljen u djelima nekolicine umjetnika u doba Prvoga svjetskog rata, doživio svoj vrhunac upravo na izložbama *Proljetnog salona* u samo nekoliko godina nakon njegova završetka. Naime, neka važna djela hrvatskog ekspresionizma, među kojima su već spomenuti Šulentićev *Čovjek sa crvenom bradom* te nesvakidašnji *Autoportret* Marina Tartaglie (također nastao za rata, 1917.), izložena su na izložbama *Proljetnog salona* tek 1919., potičući već itekako opipljivu ekspresionističku atmosferu. Upravo te godine na scenu je stupila i skupina umjetnika koja je vlastitu, specifičnu varijantu ekspresionizma temeljila na uvažavanju modernističkih dosega Miroslava Kraljevića, među kojima je opći ekspresivni dojam, uz parcijalnu elaboraciju Cézanneova načina, bio ključan.

11
Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 38.

12
Life in the Karlovac barracks early in 1916—with other prominent personalities besides Šulentić, including writer Ulderiko Donadini, painters Stanoje Jovanović, Vladimir Varlaj, and Mirko Uzorinac, and several other artists—is described in the memoirs of painter Bogumil Car, “Sjećanja i zapisi,” 253–254.

13
On several levels of expression in Šulentić’s painting, see: Reberski, *Zlatko Šulentić*, 13–14.

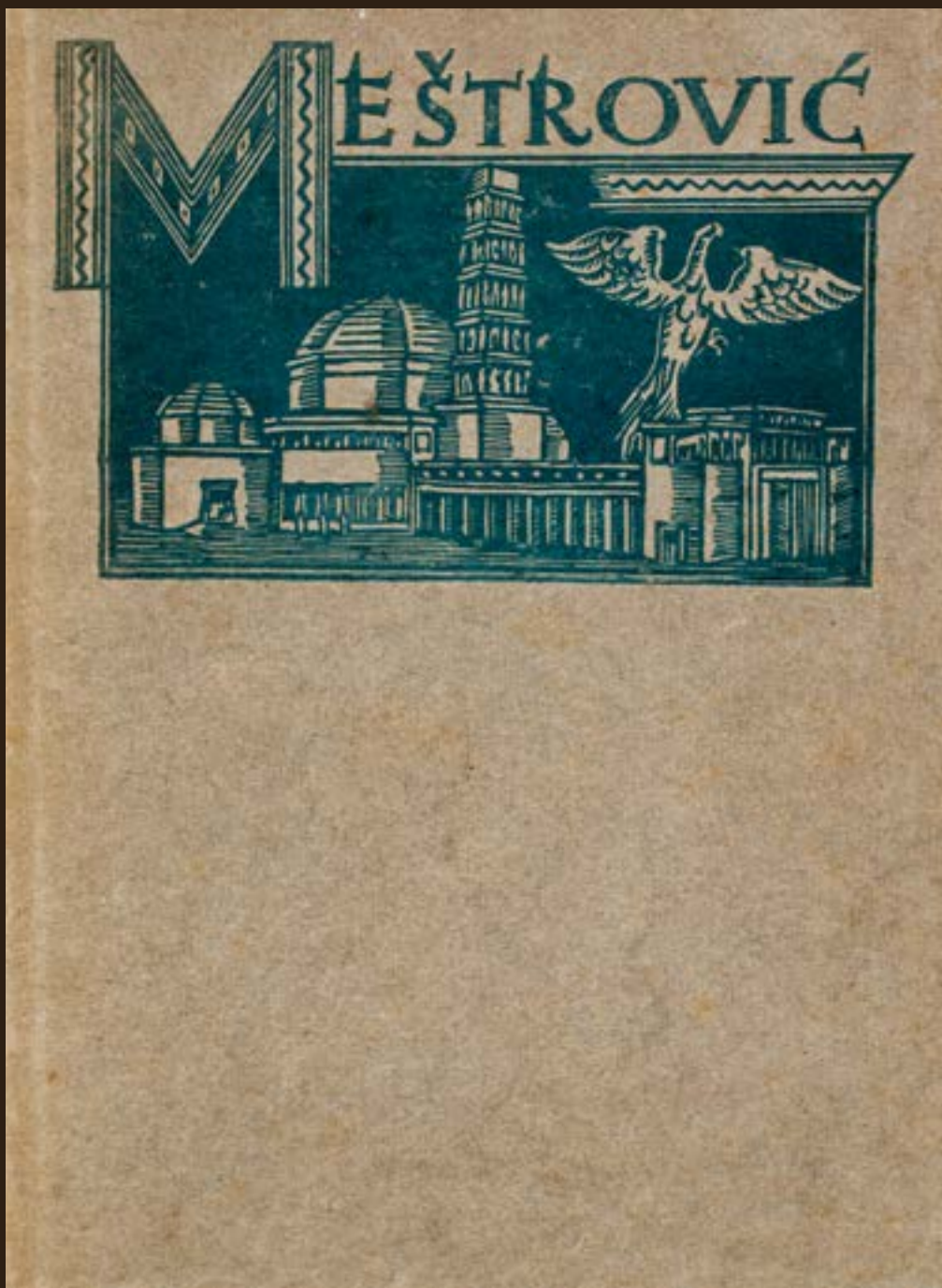
14
Ivanka Reberski has established that the flag motif was “the original theme of Babić’s expressionist period.” Reberski, “Slikarstvo,” 47.

15
On the genesis, context, exhibitions, and the proposed periodization of the *Spring Salon*, see: Prelog, *Proljetni salon 1916–1928*.

The abstract and anxious dark background, with several flames of red, is in complete harmony with the cramped face and deformed hand of the portrayed man, which confronts the observer with a highly expressive situation. Models for this unique step out of Šulentić’s characteristic expression must be sought in the expressionist opus of Egon Schiele, but also in the more distant past, for example in the *Self-portrait with a Cigarette* (1895) of the famous herald of expressionism, Edward Munch. Direct expressionist models are difficult to identify in the opus of Ljubo Babić produced during the war years. Although he also painted a series of portraits with general expressive atmosphere stemming from an attempt at a deep insight into the feelings of the portrayed person, Babić’s contribution to expressionism is more evident in other paintings from that period, resulting from an extremely personal approach. A series of paintings with the motif of flags—among which the *Black Flag* made in the war year of 1916, shortly after the death of Emperor and King Franz Joseph I, has mostly been brought in connection with expressionism—testifies to the way in which the painter used urban landscape, here a city street, as a stage for articulating ominous atmosphere.¹⁴ In those years, Babić was also preoccupied with sacral subjects, above all Christ’s crucifixion, which imposed itself with its manifold symbolism as very relevant in wartime. Babić shaped this specific dimension of Croatian expressionism by using restless brush strokes, contrasting light masses, and creating a pronounced scenic quality that emphasizes the dramatic nature of the scene.

All four of these painters found an important part of their affirmation at the *Spring Salon* exhibitions: Miše, Šulentić, and Babić at the first few held during the war, and Gecan only after 1919. The *Spring Salon*—as a kind of exhibition platform that before 1928 mostly attracted younger artists and was open to various formal and poetic orientations—was established in 1916, in the middle of the war, and was an important element of continuity for Croatian modern art.¹⁵ This continuity is evident on multiple levels. First of all, the *Spring Salon* continued in terms of organizing the activities of the Medulić Society, which in the pre-war years—with Ivan Meštrović as its most prominent protagonist—was an important part of Croatian art scene. Thus, the first few *Spring Salon* exhibitions—which took place between 1916 and 1919—can be considered as continuing, in a way, the organized presentation of those members of Medulić who stayed in the homeland during the war. Secondly, one can also speak about poetic and formative continuity, since the expression of individual artists reveals obvious Secessionist tendencies and thematic orientations, which were certainly heritage of the Medulić Society.

However, when speaking about continuity, it is especially important to note that the expressionism heralded in the work of several artists during World War I had its pinnacle at the *Spring Salon* exhibitions within a few years after its end. Namely, several important artworks of Croatian expressionism, among them the aforementioned *Man*



↑
Monografija *Ivan Meštrović* Koste Strajnića, 1919. Naslovnica s crtežom Františka Kysele. /
Monograph *Ivan Meštrović* by Kosta Strajnić, 1919. Cover with the drawing by František Kysela.

Jerolim Miše, reprodukcije portreta objavljene u časopisu *Savremenik* 9–12 (1916.), 317. /
Jerolim Miše, reproductions of portraits published in the journal *Savremenik* 9–12 (1916), 317.

→

JÉROLIM MIŠE: PORTRÉTI.



Vilko Gecan, Milivoj Uzelac i Marijan Trepše s Kraljevićem su u mislima artikulirali novi ekspresionistički sloj, ponešto drugačiji od onoga ostvarenog u doba rata.¹⁶ Iako im je sa svojim neposrednim prethodnicima zajednička bila želja za predočavanjem nelagode i tjeskobe, Gecan, Uzelac i Trepše u svoj su vokabular uveli i neke dotad samo sporadično korištene postupke: dosljedno su ustrajavali na višestrukim očištima i sukladno tome nestabilnoj kompoziciji, često su fragmentirali prostor te su posezali za izrazitom deformacijom, težeći općoj ekspresivnosti cjeline. Nekoliko Uzelčevih radova iz poslijeratnih godina tako pokazuje visok stupanj dosljednosti u stvaranju osobne ekspresionističke poetike, pri čemu provokativna tematika iz urbane svakodnevice, proizvoljne proporcije te svojevoljno zanemarivanje lijepoga i isticanje ružnoga (slike *Venera iz predgrađa* iz 1920. te *Magdalena i Sfinga velegrada* iz 1921., primjerice) posjeduju posebnu važnost. Gecan je pak ustrajavao na ekspresivnoj vrijednosti crteža (ciklus *Klinika* iz 1920.), a u amblematskoj slici hrvatskog ekspresionizma—*Ciniku* iz 1921.—sabrao je sve oblikovne i sadržajne elemente vlastita razumijevanja ekspresionizma, od deformacija koje upućuju na raspoložene prikazanog lika, do časopisa *Der Sturm* upadljivo rasprostrtog na stolu.¹⁷ Godina nastanka *Cinika* ujedno je i godina početka izlaženja časopisa *Zenit*, čije je prve brojeve njegov urednik Ljubomir Micić također obilježio zagovaranjem ekspresionizma. Ta je godina tako predstavljala trenutak u kojem ekspresionizam na hrvatskoj umjetničkoj pozornici doživljava svoj vrhunac. Ubrzo će ekspresionistički poticaji ugasnuti, prepuštajući mjesto drugačijim poetikama i videjima svijeta...

Sagledamo li, dakle, obilježja razvitka ekspresionističkih usmjerenja slikara koji su afirmaciju doživjeli na izložbama *Proljetnog salona*, njihovo ugledanje na Kraljevića pokazat će se ključnim.¹⁸ Upravo takva formacija naraštaja koji je artikulirao vrhunec ekspresionizma u nekoliko godina po završetku rata bez dvojbe upozorava na kontinuitet. Nakon 1918. nisu se, zapravo, dogodile nikakve iznenađujuće novosti. Tada su samo kulminirale ideje koje su svoje korijene imale prije rata, a razvijale se relativno plodno za njegova tijek. Stoga je slijed specifične ekspresionističke poetike od Kraljevića, preko ekspresionističkih priklona u ratnim godinama (Miše, Šulentić, Babić, Tartaglia...), do Gecana, Uzelca i Trepšea—a koji se manifestirao kao svojevrsan duh vremena, prije svega koncentracijom na psihološku dimenziju doživljaja modernog društva—činjenica koju pri razmatranju elemenata kontinuiteta u hrvatskoj modernoj umjetnosti svakako treba uzeti u obzir.

UMJETNOST KAO DIO KULTURNOG NACIONALIZMA: NACIONALNI IDENTITET I PITANJA KONTINUITETA

Tijekom desetak godina prije početka Prvog svjetskog rata kulturni nacionalizam bio je itekako živ, pa je snažno utjecao i na tadašnju umjetničku produkciju u Hrvatskoj. U vremenu opće dezintegracije Austro-Ugarske Monarhije umjetnost je tako imala važnu ulogu u procesu oblikovanja nacionalne

with Red Beard by Šulentić and the unusual *Self-Portrait* of Marino Tartaglia (also painted during the war, in 1917), were exhibited at the *Spring Salon* only in 1919, giving additional momentum to the already very tangible expressionist atmosphere. It was in that very year that a group of artists emerged on the scene, whose specific variant of expressionism was based on the appreciation of Miroslav Kraljević's modernist achievements and whose key feature was a general expressive impression, with a partial elaboration of Cézanne's ductus. Vilko Gecan, Milivoj Uzelac, and Marijan Trepše, with Kraljević on their mind, articulated a new expressionist layer, somewhat different from the one that evolved during the war.¹⁶ Although they had something in common with their immediate predecessors, namely the desire to depict discomfort and anxiety, Gecan, Uzelac, and Trepše introduced to their vocabulary some hitherto only sporadically used procedures: they insisted on multiple vantage points and, accordingly, on an unstable composition, and often fragmented space, reaching for outspoken deformation and striving to achieve a general expressiveness of the whole.

16

O obilježjima ekspresionističke dionice opusa Gecana, Uzelca i Trepšea vidi: Maković, *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlag*, 17.

O Gecanovu *Ciniku* kao ključnome djelu hrvatskog ekspresionizma vidi: Maković, „Geneza jedne slike: Vilko Gecan, *Cinik*“; Maković, *Vilko Gecan*, 109–168.

18

Na ovome mjestu vrijedi napomenuti da je ekspresionizam bio samo jedan od polova njihova tadašnjeg stvaralaštva. Drugi, onaj koji se koloritom i kistovnim potezom referira na Cézannea, također je bio rezultatom ugledanja na Kraljevića. Pišući o odnosu sezanzizma i ekspresionizma, Grgo Gamulin ispravno je ustvrdio kako je upravo to zakašnjelo ugledanje na Cézannea kroz Kraljevićevu prizmu bila „ona interpolacija koja je (...) odgodila, ili razvodnila, ili zakočila rast ekspresionizma“. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, 76. Razumijevanje ekspresionizma—kako kod publike, tako i kod samih protagonista hrvatske umjetničke scene—bilo je, dakle, sputano potrebom apsolviranja Cézanneove pouke, kao jedne od polazišnih točaka modernog slikarstva.

19

O takvim je općim težnjama u Srednjoj Europi Éva Forgács zaključila: „Nastojanja oko stvaranja nacionalne umjetnosti bila su, paradoksalno, prvi korak prema stvaranju internacionalizma, budući da su ti rani pokreti željeli učvrstiti nacionalni ponos i svijest kako bi uzdigli naciju kao punopravnog člana Europe i integrirali nacionalnu kulturu u europsko kulturno nasljeđe. Stvaranje i njegovanje autentične nacionalne kulture smatralo se znakom kulturne emancipacije kao i nacionalnog napretka.“ Forgács, „National Traditions“, 48.

20

Uzimajući u obzir i prerastanje *Jugoslavenskih izložaba u Proljetne izložbe Cvijete Zuzorić* 1929. godine, Radina Vučetić analizira obilježja općih kulturnih i političkih okolnosti njihove organizacije i predlaže podjelu na tri etape: „Prvu etapu (1904.–1912.), u kojoj su održane četiri izložbe, karakterizira vrijeme uspona jugoslavenske ideje i stvaranje jedinstvenog kulturnog prostora; drugu etapu (1922.–1927.) obilježava zauzimanje položaja jugoslavenske umjetnosti u novostvorenoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, kada nekadašnje želje za zajedničkom državom postaju realnost, dok treću etapu (1929.–1940.) obilježava entuzijizam vezan uz jedinstveni kulturni prostor i lagano urušavanje jugoslavenske ideje među umjetnicima.“ Vučetić, „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi“, 702.

kulture i formuliranja nacionalnog identiteta. Strategije afirmacije nacionalnog identiteta bile su usko vezane upravo uz proces izgradnje stabilne nacionalne kulture, koja je imala zadatak isticanja nacionalnih posebnosti, ali istodobno i potvrđivanja vlastite pripadnosti europskom kulturnom prostoru.¹⁹ Promoviranje nacionalne svijesti i oblikovanje nacionalnog identiteta u Monarhiji i izvan nje najčešće je bilo izraženo u okviru djelovanja mnogih novostvorenih umjetničkih društava te formalnih ili neformalnih skupina umjetnika. Takva su okupljanja bila rezultat opće društvene i političke situacije određene istodobnim intenzivnim modernizacijskim procesima i željama za ponovnom uspostavom državnih suverenosti ili pak za osnivanjem novih državnih zajednica. Upravo je to bio okvir unutar kojeg su pojedini eminentni hrvatski umjetnici—u doba nepovratnog urušavanja Monarhije—sudjelovali u umjetničkom kompleksu koji je bio određen stvaranjem novoga identitetskog konstrukta s jugoslavenskim predznakom.

Prvi je korak u tom smjeru bila organizacija velikih *Jugoslavenskih umjetničkih izložaba*. Njima se u vremenu do Prvoga svjetskog rata željelo pokazati u kojoj su mjeri bila bliska polazišta kod umjetnika iz susjednih kultura te pritom pridonijeti aktualizaciji ideje o južnoslavenskom zajedništvu, kako na kulturnom tako i na političkom planu. Prve četiri izložbe održane u prijeratnom razdoblju (1904. u Beogradu, 1906. u Sofiji, 1908. u Zagrebu i 1912. u Beogradu) svjedočile su tako o entuzijazmu povezanom sa sveopćim usponom jugoslavenske ideje, dok su posljednje dvije, održane u novostvorenoj multinacionalnoj državi (1922. u Beogradu i 1927. u Novom Sadu), evidentno izgubile svoju ideološku razinu, pa i političko značenje te postale mjestom revijalnih okupljanja umjetnika.²⁰

16

On the features of the expressionist phase in the opuses of Gecan, Uzelac, and Trepše, see: Maković, *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*.

17

On Gecan's *Cynic* as a seminal work of Croatian expressionism, see: Maković, "Geneza jedne slike: Vilko Gecan, Cinik;" Maković, *Vilko Gecan*, 109–168.

18

At this point, it is worth mentioning that expressionism was only one of the poles of their creativity. The other, with its references to Cézanne in the colour gamut and brush strokes, resulted from their appreciation of Kraljević. Writing about the relationship of Cézanneism and expressionism, Grgo Gamulin correctly stated that it was this belated modelling upon Cézanne through the prism of Kraljević that functioned as "the interpolation that (...) delayed, diluted, or impeded the growth of expressionism." Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, 76. Understanding expressionism—both by the audience and by the protagonists of the Croatian art scene themselves—was, therefore, thwarted by the need of absorbing Cézanne's lesson as one of the starting points for modern painting.

19

On such universal aspirations in Central Europe, Éva Forgács has made the following conclusion: "Endeavors to create national art were, paradoxically, the first step towards the creation of internationalism, because these early movements sought to confirm national pride and consciousness in order to elevate the nation as a full-fledged member of Europe and integrate the national culture into the European cultural heritage. The creation and cultivation of authentic national culture was seen as the token of cultural emancipation as well as national progress." Forgács, "National Traditions," 48.

Several of Uzelac's paintings from the post-war years thus show a high degree of consistency in creating his own expressionist poetics, whereby provoking themes from everyday life in the city, arbitrary proportions, and intentional neglect of the beautiful and exaltation of the ugly (such as *Venus from the Suburbs* from 1920, *Magdalene* and *The Sphinx of the Metropolis* from 1921), are particularly significant. Gecan, again, insisted on the expressive value of drawing (the *Clinic* series from the 1920s), and in his *Cynic* from 1921—an emblematic painting of Croatian expressionism—he compiled all the formative and conceptual elements of his own understanding of expressionism, from deformations indicating the mood of the depicted figure to the journal *Der Sturm* conspicuously spread out on the table.¹⁷ The year in which he painted the *Cynic* was also the year in which the *Zenit* magazine was first published, and its editor Ljubomir Micić also defined its first issues by advocating expressionism. Thus, this year can be considered as the pinnacle of expressionism on the Croatian art scene. Soon afterwards, the expressionist incentives will wane, ceding before different poetics and visions of the world...

Therefore, if one looks at the characteristics of the development of expressionist orientations of painters affirmed through the *Spring Salon* exhibitions, their appreciation of Kraljević proves to have been crucial.¹⁸ It is this formation of the generation that would articulate the peaks of expressionism within a few years after the end of the war that unquestionably indicates continuity. After 1918, there were, in fact, no surprising novelties. Instead, one can observe the culmination of ideas that had their roots before the war and developed rather fruitfully during the war years. Therefore, the sequence of specific expressionist poetics from Kraljević to the expressionist tendencies during the war (Miše, Šulentić, Babić, Tartaglia...) and further to Gecan, Uzelac, and Trepše—which manifested itself as a sort of spirit of the age, primarily in its focus on the psychological dimension of the experience of the modern society—is a fact that, considering the elements of continuity in Croatian modern art, must by all means be taken into account.

ART AS A FACET OF CULTURAL NATIONALISM: NATIONAL IDENTITY AND THE QUESTIONS OF CONTINUITY

During the ten years before the beginning of World War I, cultural nationalism was thriving and thus strongly influenced artistic production in Croatia. At the time when the Austro-Hungarian monarchy was dissolving, art played an important role in the formation of national culture and national identity. The strategies of affirmation of national identity were closely related to the process of building a stable national culture, which had the task of accentuating national specialties and at the same time confirming Croatia as part of the European cultural setting.¹⁹ Promoting national awareness and shaping national identity in the Monarchy and beyond was

Drugim riječima, utopija o integralnom jugoslavenskom identitetu, s osnovnim uporištem u umjetnosti i kulturi, doživjela je u međuratnoj jugoslavenskoj državi poraz. Bio je to pokazatelj neuspjeha u stvaranju jedinstvenoga jugoslavenskog umjetničkog prostora: konzistentna unificirajuća jugoslavenska kulturna politika zapravo nije ni postojala, međunacionalna suradnja bila je prepuštena pojedincima, pa su nacionalne umjetnosti—hrvatska, srpska i slovenska—nastavile i u međuratnom razdoblju postojati kao zasebni entiteti.²¹

Drugi i za hrvatsku modernu umjetnost mnogo važniji primjer projekta stvaranja novoga identiteta s jugoslavenskim predznakom—a koji je u svome središtu imao snažne političke konotacije te želju za stvaranjem nacionalno određenog umjetničkog izraza ili stila—vezan je uz Društvo Medulić i opus glasovitoga kipara Ivana Meštrovića. Umjetnici okupljeni u tom udruženju, osnovanom u Splitu za trajanja *Prve dalmatinske umjetničke izložbe* 1908. godine, bili su u godinama prije početka Prvoga svjetskog rata najvažniji protagonisti kulturnog nacionalizma, koji je tada bio u izrazitom usponu.²² Središnju je osobnost predstavljao upravo Meštrović; ambiciozan i talentiran umjetnik sa stečenim ugledom u inozemstvu, imao je neskrivene političke težnje te je svakako razmišljao i o stvaranju novoga nacionalnog identiteta kao uporišta jugoslavenske nacionalne ideologije, ali i oblikovanju umjetničkog izraza ili stila sa specifičnim obilježjima, kao dijela toga identiteta.²³ Kipara je tematika nacionalnog mita, koju je razradio u nizu radova s monumentalnom, stiliziranom formom i snažnom simboličkom ekspresijom, počela zaokupljati za boravka u Parizu 1908. Ta je zamisao o stvaranju opsežnog ciklusa koji simbolizira višestoljetnu borbu južnoslavenskih naroda za slobodu, ali i težnja za njezinim artikuliranjem u cjelovitom, monumentalnom umjetničkom djelu koje objedinjuje arhitekturu, kiparstvo i slikarstvo, okupila dio članova Društva Medulić na projektu koji je kompleks hrvatske secesije, uz angažirani politički prizvuk u vremenu dominacije ideje o kulturnom i političkom ujedinjenju južnoslavenskih naroda, obilježio izrazito narativnom komponentom. Riječ je o *Kosovskom ciklusu* i *Vidovdanskom hramu*, koji su sadržajnu razinu temeljili na mitu o Kosovskoj bitki između Srba i Turaka održanoj na Vidovdan, 28. lipnja 1389.

Prema tumačenju Zorana Kravara, „vidovdanski kult” i njegova umjetnička podupiranja bila su „estetičko i simboličko očitovanje jedne nacionalističke ideologije koja je u Hrvatskoj između 1900. i Prvoga svjetskog rata uživala prilično široku popularnost, osobito u intelektualnim i umjetničkim krugovima (...)”.²⁴ U temeljima spomenute ideologije nalazio se, dakle, događaj iz daleke prošlosti, što je bilo u skladu s općim obilježjima kulturnog nacionalizma širom Europe. Zadobivši s vremenom—a prije svega kroz narodnu predaju i pjesništvo—mitska obilježja, povijesni se događaj pojavio kao ključan faktor oko kojeg se na specifičan način stvaralo tkanje novoga nacionalnog identiteta. Podupiratelji tadašnjeg Meštrovićeve umjetničkog i političkog usmjerenja bili su brojni, a među njima su se posebno isticali književnik i publicist Ivo Vojnović, pjesnik i filozof Dimitrije Mitrinović

most often expressed in the activity of numerous newly established art societies, as well as formal or informal groups of artists. Such gatherings were a consequence of the general social and political situation, determined by intense modernization processes and the parallel desire to re-establish state sovereignty or establish new political entities. It was precisely this framework within which some eminent Croatian artists—at the time when the Monarchy was irreversibly dissolving—participated in an artistic constellation determined by the creation of a new identity construct with a Yugoslav agenda.

The first step in this direction was the organization of major *Yugoslav art exhibitions*. In the period before World War I, they were intended to show parallels with the starting points of artists from the neighbouring cultures, and thus contribute to the actualization of the idea of South Slavic community, both cultural and political. The first four exhibitions held before the war (1904 in Belgrade, 1906 in Sofia, 1908 in Zagreb, and 1912 in Belgrade) testified both to the enthusiasm about the overall rise of the Yugoslav idea, while the last two, held in the newly created multinational state (1922 in Belgrade and 1927 in Novi Sad) had evidently lost their ideological level, and even political significance, and become places for showcase gatherings of artists.²⁰

21

Ješa Denegri afirmirao je pojam „jugoslavenskoga umjetničkog prostora”, ustvrdivši da je riječ o decentraliziranom, ali i objedinjenom prostoru stvorenom početkom dvadesetog stoljeća te napomenuvši da činjenica njegova postojanja ne dovodi u pitanje zasebne nacionalne umjetničke pozornice s različitim kulturno-povijesnim iskustvima. Vidi: Denegri, *Ideologija postavke Muzeja savremene umjetnosti—Jugoslavenski umetnički prostor*, 5.

22

Detaljnju povijest Društva Medulić vidi u: Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”: umjetnost i politika*. O Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi više u: Majstorović, *Prva dalmatinska umjetnička izložba—Split 1908*.

23

Većina autora koja je pisala o Meštroviću isticala je pitanje nacionalnog stila koji je umjetnik pokušao ostvariti u svojem „vidovdanskom” skulpturalno-arhitektonskom kompleksu. Sažeto o Meštrovićeve pristupu oblikovanju nacionalnog izraza u kontekstu izgradnje novoga nacionalnog identiteta vidi u: Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”*, 331–345; Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, 101–140.

24

Kravar, „Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi”, 8.

25

Vinko Srhoj osnovne je idejne postavke Strajnićeve likovno-kritičkog opusa protumačio na sljedeći način: „Ideja izjednačavanja dobre umjetnosti s nacionalno osviještenim umjetnikom ubrzo će u Strajnićevoj kritici i publicistici postati središnjom mišlju koja će prožimati sve njegove refleksije o umjetnicima, anakronosti ili napretku same umjetnosti.” Srhoj, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti”, 30.

26

O strukturi Matoševa razumijevanja nacije i nacionalnog identiteta vidi: Oraić Tolić, *Čitanja Matoša*, 251–330.

te slikar, kritičar i povjesničar umjetnosti Kosta Strajnić, koji je bio i najistaknutiji kiparev apologet te jedan od najvećih zagovaratelja ideje o nacionalnom umjetničkom izrazu. Počeci njegova kritičarskog djelovanja bili su vezani upravo uz izlagačke pothvate Društva hrvatskih umjetnika Medulić i Ivana Meštrovića. Strastveno pridonoseći burnim raspravama o nužnosti „nacionaliziranja” umjetnosti i Meštrovićevu djelu kao izrazitom primjeru takve umjetnosti, Strajnić je u predratnom razdoblju promovirao ideju o umjetničkom stvaralaštvu kao spoju talenta i nacionalne svijesti.²⁵ Iako iznimno eksponirani, zagovaratelji Meštrovićeve vizije imali su u doba procvata jugoslavenske ideje i dostojne oponente. Najglasniji i najartikuliraniji među njima bio je književnik Antun Gustav Matoš, jedna od središnjih osobnosti hrvatske moderne kulture u prvom desetljeću 20. stoljeća. Širinom svojega intelektualnog dosegata Matoš je bio ne samo antipod Meštroviću i njegovoj sviti nego i središnji protagonist tadašnje umjetničke kritike koji je argumentirano upozoravao na manjkavosti Meštrovićeva umjetničkog, ideološkog i političkog koncepta te gradio ideju o hrvatskom nacionalnom identitetu kao zasebnom, samosvojnom konstruktumu.²⁶

In other words, the utopia of integral Yugoslav identity, with its main stronghold in art and culture, suffered defeat in the interwar Yugoslav state. It was an indication of the failure to create a unified Yugoslav art space: in fact, there was no consistent unifying Yugoslav cultural policy, inter-ethnic cooperation was left to individuals, and the national arts—Croatian, Serbian, and Slovenian—continued to exist as separate entities throughout the interwar period.²¹

The second, and for Croatian modern art far more important example was the project of creating a new identity with a Yugoslav agenda—which had strong political connotations at its core and aspired at creating a nationally determined artistic expression or style—linked to the Medulić Society and the famous sculptor Ivan Meštrović. The artists gathered in this association, which was founded in Split during the *First Dalmatian Art Exhibition* in 1908, were the most prominent protagonists of cultural nationalism, strongly on the rise in the years before the beginning of World War I.²² The central personality was Meštrović himself; this ambitious and talented artist with an established international reputation had overt political aspirations and certainly thought about creating a new national identity as a basis for Yugoslav national ideology, as well as creating an artistic expression or style with specific features as part of that identity.²³ The sculptor became interested in the subject of national myth, which he elaborated in a series of works with monumental, stylized form and strong symbolic expression, during his Paris residence in 1908. The idea of creating a major series that would symbolize the centuries-long struggle of South Slavic nations for freedom, and the ambition to articulate these aspirations in an integral, monumental artwork that would combine architecture, sculpture, and painting, attracted various members of the Medulić Society to a project that marked the Croatian Secession with an outspoken narrative component and engaged political tone at the time when the idea of cultural and political unification of South Slavic peoples was dominant. This project was the *Kosovo Cycle* and the *Vidovdan Temple*, conceptually based on the myth about the Battle of Kosovo between the Serbs and the Ottoman Turks held on the feast day of Vidovdan, June 28, 1389.

According to Zoran Kravar, the “Vidovdan cult” and its artistic foundations were “an aesthetic and symbolic manifestation of a nationalistic ideology that enjoyed particular popularity in Croatia between 1900 and the beginning of World War I, especially in intellectual and artistic circles...”²⁴ This ideology was thus based on an event from the distant past, which was in line with the general features of cultural nationalism throughout Europe. Having acquired mythical features with time—and above all through folk tradition and poetry—this historical event emerged as a key factor around which the texture of the new national identity was built in a specific way. The supporters of Meštrović’s artistic and political orientation were numerous, including

20

Taking also into account the transformation of *Yugoslav exhibitions* into the *Spring Exhibitions of Cvijeta Zuzorić* in 1929, Radina Vučetić has analysed the features of the general cultural and political circumstances of their organization, proposing a division into three stages: “The first stage (1904–1912), in which four exhibitions were held, was the time of emerging Yugoslav idea and the creation of a unique cultural space; the second stage (1922–1927) was marked by positioning Yugoslav art in the newly created Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes, in which the former desires for a common state had become the reality; while the third stage (1929–1940) was marked by enthusiasm regarding the unique cultural space and the gradual decline of the Yugoslav idea among artists.” Vučetić, “Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi,” 702.

21

Ješa Denegri has established the concept of “Yugoslav art space,” arguing that it was a decentralized, yet unified area created at the beginning of the 20th century and observing that the fact of its existence did not call into question the particular national art scenes with their different cultural-historical experiences. Denegri, *Ideologija postavke Muzeja savremene umjetnosti—Jugoslavenski umetnički prostor*, 5.

22

For a detailed history of the Medulić Society, see: Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika “Medulić”: umjetnost i politika*. On the *First Dalmatian Art Exhibition*, see: Majstorović, *Prva dalmatinska umjetnička izložba—Split 1908*.

23

Most authors who have written on Meštrović emphasize the issue of the national style that the artist tried to accomplish in his sculptural and architectural complex of “Vidovdan.” For a succinct presentation of Meštrović’s approach to creating a national expression in the context of building a new national identity, see: Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika “Medulić”*, 331–345; Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, 101–140.

24

Kravar, “Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi,” 8.

Na koji je način, dakle, Prvi svjetski rat utjecao na obilježja kulturnog nacionalizma i pitanje konstrukcije nacionalnog identiteta u korpusu hrvatske moderne umjetnosti? Iako sam Meštrović već uoči početka rata odustaje od daljnje razrade vidovdanske tematike pa se u njegovu opusu pojavljuju drugačiji motivski poticaji i nova poetička usmjerenja, djela njegova *Kosovskog ciklusa* i dalje za dio kritike ostaju temeljem onoga što bi u novoj, međuratnoj multinacionalnoj državnoj zajednici trebao biti umjetnički prinos kolektivnom identitetu. Podržavanje i slavljenje jednog dijela Meštrovićeve opusa tako će se nastaviti u godinama kada ni sam umjetnik više u njemu nije mogao pronaći dostatan povod za inspiraciju i nastavak započetoga. Primjerice, Kosta Strajnić 1919. godine objavljuje Meštrovićeve monografiju koja se može smatrati izrazitim hvalospjevom kiparu i njegovoj težnji za stvaranjem nacionalnog izraza, odnosno sintezom autorovih razmišljanja o tom umjetničkom kompleksu.²⁷ Ta knjiga malog formata svjedoči o autorovoj težnji za poticanjem svojevrsnog nastavka Meštrovićeve identitetske pripovijesti. Međutim, usuprot Strajnićevim nastojanjima, završetkom rata i stvaranjem nove multinacionalne države—Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca—angažman umjetnika povezan s jugoslavenskom idejom i potrebom formuliranja umjetničkog izraza kao potpore toj ideji polagano iščezava. U sklopu *Proljetnog salona* za rata se, doduše, govorilo o potrebi podržavanja vidovdanske tematike,²⁸ a već spomenuti ekspresionistički intonirani portreti Jerolima Miše nastojali su se iščitati i u nacionalnom ključu.²⁹ Međutim, potrebno je zaključiti da nakon postignuća političkog cilja—uspostavljanja jugoslavenske državne zajednice po završetku rata—potencijal za stvaranje umjetnosti s jugoslavenskim obilježjima, a na temelju mitoloških obrazaca iz predratnog razdoblja, nije bio velik. U hrvatskoj su umjetnosti, kako je već istaknuto, neposredno nakon rata dominirale poetike vezane uz raznolike internacionalne artikulacije modernizma, one u kojima utjecaj kulturnog nacionalizma nije bio presudan. Stoga jugoslavenska ideja, s pripadajućim umjetničkim ostvarenjima, više nije mogla predstavljati jedan od elemenata kontinuiteta.

Ipak, kulturni će se nacionalizam i u međuratnom razdoblju manifestirati u stvaralaštvu hrvatskih umjetnika. Nezadovoljstvo političkim i ekonomskim stanjem te kriza nacionalnog identiteta u novoj multinacionalnoj državi brzo su izbili na površinu, pa su mnogi protagonisti na hrvatskoj umjetničkoj pozornici imali potrebu odgovoriti na novonastale društvene okolnosti. Riječ je prije svega bila o potrebi da se iznova istakne hrvatska kulturna i umjetnička posebnost. Upravo se u toj konstelaciji tijekom trećeg desetljeća pojavljuje ideja o „našem izrazu”, specifičnom hrvatskom umjetničkom izrazu koji bi trebao istaknuti nacionalna obilježja te istodobno biti sukladan suvremenim usmjerenjima europske provenijencije. Tu je ideju kontinuirano elaborirao Ljubo Babić, jedna od središnjih umjetničkih figura međuratnog razdoblja.³⁰ Do kulminacije umjetničkog prinosa nacionalnom identitetu, kao važne manifestacije kulturnog nacionalizma, došlo je krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina, kada Babić razrađuje teorijsku potku svoje pripovijesti o „našem izrazu” te je u slikarstvu krajolika nastoji i praktično ostvariti. S druge

writer and publicist Ivo Vojnović, poet and philosopher Dimitrije Mitrinović, and painter, art critic, and art historian Kosta Strajnić, who was also the most prominent apologist of the sculptor and one of the greatest advocates of the idea of national artistic expression. The beginnings of his activity as an art critic were linked precisely to the exhibition activity of the Croatian Artists' Association Medulić and Ivan Meštrović. Passionately contributing to the turbulent debates about the necessity of “nationalizing” art and Meštrović’s work as an outspoken example of such art, Strajnić promoted the idea of artistic creation as a blend of talent and national consciousness.²⁵ Although extremely popular, the advocates of Meštrović’s vision also had strong opponents in the era of flourishing Yugoslav idea. The loudest and most articulated among them was writer Antun Gustav Matoš, one of the central personalities in Croatian modern culture during the 1900s. In his intellectual reach, Matoš was not only a worthy antipode to Meštrović and his entourage, but also the central protagonist of an art criticism that plausibly warned about the sculptor’s lack of a proper artistic, ideological, and political concept, endorsing instead the idea of building Croatian national identity as a separate, autonomous construct.²⁶

How, then, did World War I affect the features of cultural nationalism and the question of constructing national identity in the corpus of Croatian modern art? Even though Meštrović himself, on the eve of the war, renounced at a further development of the Vidovdan theme, and his opus showed other motivational incentives and new poetic orientations, some art critics continued to see his *Kosovo Cycle* as the essence of that which, in the new multinational state between the two wars, was supposed to be the contribution of art to collective identity. Thus, supporting and celebrating this part of Meštrović’s opus would continue well into the years when even the artist himself could not find sufficient motivation to continue along these lines.

27

Strajnić, *Ivan Meštrović*.

28

Ana Šeparović donijela je podatke prema privatnoj korespondenciji Jerolima Miše iz koje je razvidno da je Tomislav Krizman 1916. predlagao svim sudionicima izložaba *Proljetnog salona* motive iz narodnog pjesništva, kao nastavak Meštrovićeve prijeratnoga vidovdanskog umjetničkog kompleksa. Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 45–46, bilj. 177.

29

O tome više u: Mance, Prelog, „Opažanja uz rani portretni opus Jerolima Miše”; Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 43–46.

30

O Babićevoj strategiji umjetničkog prinosa nacionalnom identitetu vidi: Prelog, „Strategija oblikovanja „našeg izraza”: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića”.

31

O tome vidi poglavlje „Krstu Hegedušić, Udruženje umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz” u: Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, 213–293.

strane, istodobno se u programskim postavkama društveno angažiranog Udruženja umjetnika Zemlja također pojavljuje ideja o potrebi stvaranja „nezavisnog umjetničkog izraza” koji će svoje ostvarenje pronaći u tematskoj okrenutosti svakodnevnog života hrvatskog sela.³¹ Umjetničke pojavnosti kulturnog nacionalizma, s tradicionalnim postavkama bliskima devetnaestostoljetnoj determinističkoj teoriji Hippolytea Tainea, u Hrvatskoj su i u međuratnom razdoblju bile više-struke i plodne, pa se i njih tako može prepoznati kao važno obilježje kontinuiteta.

→

For example, in 1919 Kosta Strajnić published a monograph on Meštrović that can be regarded as an outspoken laudation of the sculptor and his aspiration to create a national expression, or a synthesis of the author’s thoughts on that artistic constellation.²⁷ This small-format book testifies to Strajnić’s wish to encourage a sort of continuation of Meštrović’s identity narrative. However, despite his efforts, with the end of the war and the creation of a new multinational state—the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenians—the sculptor’s engagement with the Yugoslav idea and the need to formulate an artistic expression to support that idea gradually waned. To be sure, at the *Spring Salons* held during the war there was talk of the need to support the Vidovdan theme,²⁸ and the aforementioned expressionist portraits of Jerolim Miše were often read in the national key.²⁹ However, it must be concluded that after the achievement of the political goal—establishing the Yugoslav state union after the war—the potential for creating art with Yugoslav characteristics, and based on mythological patterns from the pre-war period, was far from great. In post-war Croatian art, as has been pointed out before, poetics linked to diverse international articulations of modernism prevailed, those in which the influence of cultural nationalism was not decisive. Therefore, the Yugoslav idea, with its associated artistic achievements, could no longer function as an element of continuity.

Nevertheless, cultural nationalism would continue to manifest itself in the works of Croatian artists during the interwar period. Dissatisfaction with the political and economic situation and the crisis of national identity in the new multinational state soon erupted to the surface, and many protagonists on the Croatian art scene felt the need to respond to the newly created social circumstances. It was, first of all, the need to re-emphasize Croatian cultural and artistic specificity. In this constellation, the idea of “our expression” emerged during the 1920s: a specific Croatian artistic expression that should emphasize national features and at the same time be in line with the contemporary currents of European provenance. Ljubo Babić, one of the central artistic figures of the interwar period, continuously elaborated this idea.³⁰ The culmination of artistic contribution to national identity as an important manifestation of cultural nationalism came in the late 1920s and early 1930s, when Babić elaborated the theoretical axis of his narrative on “our expression” and sought to put it to practice in landscape painting. At the same time, however, the programme of the socially engaged Artists’ Association Zemlja also voiced the idea of the need to create an “independent artistic expression” that would find its realization in a thematic orientation towards the daily life of the Croatian village.³¹ The artistic incidences of cultural nationalism, with traditional settings close to the 19th-century deterministic theory of Hippolyte Taine, were both multiple and fertile in Croatia during the interwar period, and can thus be recognized as an important feature of continuity.

25

Vinko Srhoj has interpreted the basic concepts of Strajnić’s artistic and critical opus as follows: “The idea of equating good art with a nationally conscious artist would soon become a central thought in Strajnić’s art criticism and essays, which would henceforth permeate all his reflections on artists, anachronism, or progress of art as such.” Srhoj, “Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti,” 30.

26

On the structure of Matoš’s understanding of nation and national identity, see: Oraić Tolić, *Čitanja Matoša*, 251–330.

27

Strajnić, *Ivan Meštrović*.

28

Ana Šeparović has analysed the private correspondence of Jerolim Miše and shown that, in 1916, Tomislav Krizman proposed to all participants of the *Spring Salon* exhibitions that they should use motifs from folk poetry, as a continuation of Meštrović’s pre-war art complex of Vidovdan. Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 45–46, n. 177.

29

For additional details, see: Mance and Prelog, “Opažanja uz rani portretni opus Jerolima Miše;” Šeparović, *Jerolim Miše—između slike i riječi*, 43–46.

30

On Babić’s strategy of artistic contribution to national identity, see: Prelog, “Strategija oblikovanja ‘našeg izraza’: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića.”

31

See chapter “Krsto Hegedušić, Udruženje umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz,” in: Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, 213–293.

ZAKLJUČNE NAPOMENE

Ključna posljedica Prvoga svjetskog rata za hrvatski kulturni prostor bila je geopolitičke prirode. Ipak, stvaranje nove multinacionalne države na prostoru dijela Austro-Ugarske Monarhije i Kraljevine Srbije nije donijelo tektonske pomeračaje na nacionalnom umjetničkom planu kakvi bi se možda—s obzirom na tako važan i značenjem dalekosežan povijesni događaj—mogli očekivati. U ovome se radu, a polazeći od strogog zaključka povjesničara umjetnosti Božidara Gagre o tome kako se u ratnom vremenu zapravo nije dogodilo ništa presudno po cjelinu, nastojalo sagledati pojedina opća mjesta hrvatskog modernizma kako bi se istaknuli elementi koji ukazuju na postupnost razvitka pojedinih ideja, odnosno na kontinuitet koji nije bio ometen Velikom ratom. Iako su njegovim završetkom zamrli posljednji odjeci u predratnim godinama dominantnoga simbolističko-secesijskog kompleksa, primjer sazrijevanja specifične ekspresionističke poetike—koja se manifestirala kao svojevrsan *Zeitgeist*—svjedoči o relativno pravocrtnoj putanji. Njezin se začetak prepoznaje u predratno doba, plodan i ključnim radovima obilježen tijekom može se pratiti za rata, a vrhunac se—s referencijama na početne artikulacije—pojavljuje u nekoliko poslijeratnih godina. I na primjeru povezanosti umjetnosti i nacionalnog identiteta, kao produkta kulturnog nacionalizma, moguće je pronaći obilježja kontinuiteta. Pritom treba imati na umu da su umjetnička ostvarenja koja su nastojala oblikovati jugoslavenski identitet na temeljima mita i narodnog pjesništva završetkom rata izgubila na relevantnosti, ali sama ideja o potrebi formuliranja umjetničkog izraza kao odraza nacionalnih specifičnosti nije nestala. Štoviše, njezin vrhunac—ovaj put s hrvatskim predznakom—pojavit će se otprilike na sredini međuratnog razdoblja. Stoga se može zaključiti da je Prvi svjetski rat bitno utjecao na modalitete pojavnosti hrvatskog modernizma, ali ga nije obilježio znatnim lomom koji bi mogao utjecati na temeljnu promjenu njegova razumijevanja. U tom se smislu ni 1918. u povijesti hrvatske moderne umjetnosti ne može smatrati prijelomnom godinom.

CONCLUDING REMARKS

The key consequence of World War I for Croatian cultural space was geopolitical in nature. However, the creation of a new multinational state in a part of the Austro-Hungarian Monarchy and the Kingdom of Serbia did not cause tectonic shifts in national art, as might be expected given such an important and far-reaching historical event. In this paper, and starting from the stringent conclusion of art historian Božidar Gagro that nothing really happened during the war that would be crucial for the overall picture of Croatian art, my intention was to look at some of the commonplaces of Croatian modernism in order to highlight those elements that indicated the gradual development of individual ideas, a continuity that was not hindered by the Great War. Even though the last echoes of the dominant Symbolist-Secessionist current died out with the end of the war, the way in which expressionist poetics evolved—manifested as a sort of *Zeitgeist*—shows a relatively straight path. Its beginnings are identifiable in the pre-war years, with its prolific continuation with a number of key artworks during the war, and its pinnacle—with references to the initial articulations—in the years after the war. The links between art and national identity, as a product of cultural nationalism, also reveal features of continuity. Thereby it should be borne in mind that the artistic achievements that sought to form a Yugoslav identity based on myth and folk poetry lost their relevance by the end of the war, although the idea of the need to formulate an artistic expression as a reflection of national specificities did not disappear. Moreover, it reached its peak—this time with a Croatian agenda—around the middle of the interwar period. It can therefore be concluded that World War I had a crucial impact on the modalities of Croatian modernism, but did not cause a significant break that could bring a fundamental change in its understanding. In that sense, even 1918 cannot be considered as a turning point in Croatian modern art.

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Bregovac Pisk, Marina. *Slike Velikog rata = Images of the Great War*, katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2014.

Bulimbašić, Sandi. *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“: umjetnost i politika* [Croatian Artists' Society "Medulić": Art and politics]. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016.

Car, Bogumil. „Sjećanja i zapisi” [Memories and notes], 209–359. U/In: *Bogumil Car*, ur./ed. Zdravko Mihočinec. Zagreb: Art magazin Kontura, 2010.

Denegri, Ješa. *Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti—Jugoslavenski umetnički prostor* [Ideology behind the permanent exhibition of the Museum of Contemporary Art—Yugoslav art space]. Beograd: vlastita naklada, 2011.

Forgács, Éva. „National Traditions”, 47–48. U/In: *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1900–1930*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art—Cambridge (Mass.)—London: MIT Press, 2002.

Gagro, Božidar. „Slikarstvo Proljetnog salona 1916–1928.” [Painting at the Spring Salon, 1916–1928]. *Život umjetnosti 2* (1966): 46–54.

_____. „Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu” [Paths of modernity in Croatian painting], 34–45. U/In: *Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva 1900.–1920.*, katalog izložbe/exhibition catalogue, ur./ed. Miodrag B. Protić. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.

Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća* [Croatian painting in the 20th century], knj./vol. 1. Zagreb: Naprijed, 1987.

Kravar, Zoran. „Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi” [Vidovdan counterworlds and Matoš's countertexts]. *15 dana* 4–5 (2004): 8–15.

Majstorović, Božo, ur. *Prva dalmatinska umjetnička izložba—Split 1908*. [First Dalmatian art exhibition—Split 1908], katalog izložbe/exhibition catalogue. Split: Galerija umjetnina, 2011.

Maković, Zvonko. „Geneza jedne slike: Vilko Gecan, Cynic” [Genesis of a painting: Vilko Gecan, Cynic]. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 18* (1994): 87–99.

_____. *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.

_____. ur./ed. *Strast i bunt—ekspresionizam u Hrvatskoj* [Passion and rebellion: Expressionism in Croatia], katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

_____. „Umjetnost ‚gole unutrašnjosti” [The art of "bare interior"], 21–34. U/In: *Strast i bunt—ekspresionizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

_____. *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj* [The Prague quartet: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj], katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2013.

Maleković, Vladimir. *Ekspressionizam i hrvatsko slikarstvo* [Expressionism and Croatian painting], katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1980.

Mance, Ivana, Prelog, Petar. „Opažanja uz rani portretni opus Jerolima Miše” [Observations on the early portraiture of Jerolim Miše]. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 35* (2011): 227–236.

Marojević, Tonko. „Hrvatski salon. I institucija i provokacija” [The Croatian Salon: Both an institution and a provocation], 29–35. U/In: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe/exhibition catalogue, ur./ed. Lea Ukrainčik. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.

Matičević, Ivica, ur./ed. *Hrvatska književna avangarda: programatski tekstovi* [Croatian literary avant-garde: Programmatic texts]. Zagreb: Matica hrvatska, 2008.

Oraić Tolić, Dubravka. *Čitanja Matoša* [Reading Matoš]. Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.

Prelog, Petar. *Proljetni salon 1916–1928. / The Spring Salon 1916–1928*, katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.

_____. „Strategija oblikovanja ‚našeg izraza’: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića” [The strategy of formulating "our expression": Art and national identity in the work of Ljubo Babić]. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 31* (2007.): 267–282.

_____. „From Anxiety to Rebellion: Expressionism in Croatian Art”, 408–425. U/In: *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, ur./ed. Isabel Wünsche. New York—London: Routledge, 2018.

_____. *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet* [Croatian modern art and national identity]. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.

Reberski, Ivanka. „Slikarstvo” [Painting], 11–159. U/In: *Ljubo Babić—Antologija*, ur./ed. Ivanka Reberski i Libuše Jirsak, katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Moderna galerija, 2010.

_____. *Zlatko Šulentić*, katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2011.

Srhoj, Vinko. „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti” [Kosta Strajnić and the idea of national style in art], 29–49. U/In: *Strajničev zbornik—Zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, ur./ed. Ivan Viđen. Dubrovnik: Matica Hrvatska, Ogranak Dubrovnik—Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009.

Strajnić, Kosta. *Ivan Meštrović*. Beograd: Izdavači Čelap i Popovac, 1919.

Šeparović, Ana. *Jerolim Miše—između slike i riječi* [Jerolim Miše: Between image and words]. Zagreb: Plejada, 2016.

Vučetić, Radina. „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi—od zavodljivog mita da okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904.–1940.)” [Yugoslavism in art and culture: From seductive myth to harsh reality (Yugoslav exhibitions 1904–1940)]. *Časopis za suvremenu povijest 41/3* (2009): 701–714.

Žmegač, Viktor. *Krležini evropski obzori* [Krleža's European horizons]. Zagreb: Znanje, 1986.