

**Pojava antifeminizma u
hrvatskoj likovnoj
kritici: recepcija *Intimne izložbe
Proljeznoga salona 1916.***



**The Emergence of
Antifeminism in Croatian Art
Criticism: The Reception
of the *Intimate Exhibition* at
the 1916 *Spring Salon***

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Predan: 10.9.2018.

Prihvaćen: 27.11.2018.

DOI: 10.31664/zu.2018.103.02

UDK: 7.072.3::316.66-055.2](497.5)"1914/1918"

SAŽETAK

Prvi svjetski rat iznjedrio je jedan sasvim novi fenomen na hrvatskom području—skupnu izložbu umjetnica. Riječ je o *Intimnoj izložbi Proljetnog salona* održanoj 1916. godine, koja predstavlja preteču umjetničkog udruživanja žena u nas i donosi sasvim novu dimenziju izložbene prakse kao jednu od posljedica prvoga vala feminističkoga pokreta. U radu se donosi historijat ideje o okupljanju likovnih umjetnica vezan za izložbu Naste Rojc i Mile Wod i hrvatske narodne umjetnosti održane 1914. u Beču te kontekstualno razmatra utjecaj Prvog svjetskog rata na rodne uloge i položaj žena u društvu. Glavnina rada fokusira se na bilježenje i usustavljanje antifeminističkih iskaza koji su pratili *Intimnu izložbu* 1916.—prvenstveno onih Koste Strajnića i Vladimira Lunačeka—a izvorišta tih iskaza pronalaze se u „ženskom stereotipu” i razumijevanju kreativnosti kao ideološke komponente muškosti (Griselda Pollock). Međutim, takvi stavovi pokrenuli su feminističku reakciju pa dolazi i do prvih otvoreno feminističkih iskaza u javnome prostoru (Zofka Kveder, Andrija Milčinović), a sama izložba ne samo da je donijela vidljivost umjetnica na hrvatskoj likovnoj sceni nego se može smatrati prvim korakom u feminističkoj težnji prema ovladavanju likovnim područjem javnoga djelovanja unutar dominantnoga patrijarhalnog društvenog modela.

KLJUČNE RIJEČI

antifeminizam, feminizam, likovna kritika, izložbe žena, *Intimna izložba Proljetnog salona*, Prvi svjetski rat, Kosta Strajnić, Nasta Rojc

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Received: September 10, 2018

Accepted: November 27, 2018

DOI: 10.31664/zu.2018.103.02

UDC: 7.072.3::316.66-055.2](497.5)"1914/1918"

ABSTRACT

World War I produced a completely new phenomenon on the Croatian territory—a joint exhibition of female artists. This was the *Intimate Exhibition* of the *Spring Salon* held in 1916, which represented a harbinger of women’s artistic association in this region and brought a wholly new dimension of exhibition practice as one of the results of the first wave of the feminist movement. The paper presents a history of the idea of assembling female visual artists related to the exhibition of Nasta Rojc, Mila Wod and the Croatian folk art that took place in Vienna in 1914, and gives a contextual analysis of the impact of the First World War on gender roles and women’s position in society. The main part of the paper focuses on the recording and systematisation of antifeminist utterances which accompanied the 1916 *Intimate Exhibition*—primarily those by Kosta Strajnić and Vladimir Lunaček—and locates the origins of these utterances in the “feminine stereotype” and the notion of creativity as an ideological component of masculinity (Griselda Pollock). On the other hand, such attitudes provoked a feminist reaction which led to the first openly feminist utterances in the public space (Zofka Kveder, Andrija Milčinović), while the exhibition itself not only brought visibility to female artists on the Croatian visual art scene, but can be considered as the first step in feminist aspiration towards mastering the visual arts domain of public activities within the dominant patriarchal social model.

KEYWORDS

antifeminism, feminism, art criticism, women’s exhibitions, *Intimate Exhibition* of the *Spring Salon*, World War I, Kosta Strajnić, Nasta Rojc

Ana Šeparović

„Ovoga je proljeća na našem umjetničkom polju vrlo živo. Radilo se i onda, kad se je bilo bojati da će ratne prilike poništjuće djelovati na našu umjetničku koloniju, naročito zagrebačku. Naši su se umjetnici znali odijeliti, emancipirati od onoga svega što potresava cijelim svijetom i taj veliki kontrast životni kao da ih je još više, još jače dao njihovom radu, njihovoj umjetnosti, znajući da stvaraju i davaju time i onima što će doći poslije ovih teških dana.”

(Kara, „Dvije dame”, *Novosti*, 1916.)

U jeku Prvoga svjetskog rata, kada bi za očekivati bilo da „muze šute”, u Zagrebu je osnovan *Proljetni salon* kao napredna likovna manifestacija „koja će stvoriti uvjete za prihvaćanje modernističkih postulata i pozicionirati hrvatsku umjetnost kao neizostavan dio srednjoeuropske modernističke „evolucije”¹. Uz to, može se reći da je Prvi svjetski rat iznjedrio jedan sasvim novi fenomen na hrvatskom području—skupnu izložbu umjetnica. Riječ je o *Intimnoj izložbi*, drugoj po redu izložbi *Proljetnog salona* održanoj 1916. godine, koja predstavlja preteču umjetničkog udruživanja žena u nas i donosi sasvim novu dimenziju izložbene prakse kao jednu od posljedica prvoga vala feminističkoga pokreta. Ta je izložba ne samo donijela vidljivost umjetnica na hrvatskoj likovnoj sceni nego, što se čini još važnije, pokrenula raspravu o likovnom stvaralaštvu žena—ono postaje dio javnoga diskursa.

Iako *Intimna izložba* nedvosmisleno predstavlja feministički doseg, neki od tekstova koji su je pratili—a osobito najznačajniji i najopsežniji među njima, onaj Koste Strajnića—uvode antifeminističke i mizogine stavove u područje hrvatske likovne kritike. Međutim, takvi su stavovi potaknuli i pojavu suprotstavljenih mišljenja—otvoreno feminističkih iskaza—koji su zagovorom i osnaživanjem stvaralaštva žena pridonijeli razvoju feminističke svijesti u nas.² Ovaj rad obuhvatit će antifeminističke iskaze koji su pratili *Intimnu izložbu*, no s njima se neće polemizirati iznošenjem argumenata poput otežanog pristupa žena umjetničkom obrazovanju, slobodnom izboru zanimanja i uopće javnome prostoru (između ostaloga važnom za izbor motiva), jer bi se takvom raspravom zapravo pristalo na spomenute diskvalifikacije, već će ići za bilježenjem i fenomenološkim usustavljanjem takvih iskaza, koji će se pak razmatrati s obzirom na određenje i klasifikaciju antifeminizma koji donose Gordana Bosanac i

“This spring saw a lively activity on our art scene. Work went on even when people were afraid that wartime conditions would have a negative effect on our art scene, especially in Zagreb. Our artists were able to separate themselves, emancipate themselves from everything that was terrifying the whole world and this stark contrast of life seemed to dedicate them even more, even more strongly to their work, their art, knowing that they were creating and giving to those who would come after these difficult days.”

(Kara, “Dvije dame” [Two Ladies], *Novosti*, 1916)

At the height of World War I, when one would expect that the “muses are quiet,” the *Spring Salon* was established in Zagreb as a progressive art manifestation “which would create conditions for the acceptance of modernist postulates, and position Croatian art as an inescapable part of the Central European modernist ‘evolution.’”¹ Additionally, it can be said that the First World War yielded a completely new phenomenon on the Croatian territory—a joint exhibition of female artists. This was the *Intimate Exhibition*, the second exhibition of the *Spring Salon* held in 1916, which represented a harbinger of women’s artistic association in this region and brought a wholly new dimension of exhibition practice as one of the results of the first wave of the feminist movement. Not only did this exhibition bring visibility to female artists on the Croatian art scene but, even more importantly, it started a discussion on women’s visual arts creation—which became part of the public discourse.

¹ Prelog, *Proljetni salon*, 9.

² Kveder, „Die Role der Frau”; Milčinović, „Kosta Strajnić”.

³ Sistematizacija antifeminističkih stavova u: Bosanac, *Visoko čelo*, 64–90. Više o „kompleksu Here” u: Kodrnja, *Žene zmije*, 101–111.

Mirjana Adamović. Iako neke autorice tvrde kako antifeminizam može biti samo reakcija na feminizam, ovdje je prihvaćeno šire shvaćanje antifeminizma, onako kako ga tumače spomenute autorice. Prema sistematizaciji Gordane Bosanac, četiri su vrste antifeminizma. Prvi, „bazični antifeminizam”, odnosi se na fenomen neodvojivosti spola od pojave i tijela od uloge, nerijetko je izgovor za fizičko i verbalno nasilje te je najčešće uperen upravo prema ženama koje imaju neko javno vidljivo postignuće. Drugi, „estetički antifeminizam” odnosi se na smještanje žena isključivo u prostor estetskih vrijednosti, dok se treći, „kompleks (ili zavist) Here”, odnosi na mržnju žena visokoga društvenog položaja prema ženama nižih slojeva, jer im je visoka pozicija osigurana patrijarhalnom strukturom. Posljednji, „inauguralni feminizam” opisuje stav kako je feminizam postao bespotreban jer je naizgled postignuta ravnopravnost, a posebno je karakterističan za razdoblje socijalizma.³



Plakat Hrvatski proljetni salon, Intimna izložba, Zagreb, 1916. Dizajn: Ljubo Babić, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb. Prema: Ljubo Babić—antologija, Zagreb: Moderna galerija, 2010., str. 227. / Poster Croatian Spring Salon, Intimate Exhibition, Zagreb, 1916. Design: Ljubo Babić, Museum of Arts and Crafts, Zagreb. According to: Ljubo Babić—antologija, Zagreb: Modern Gallery, 2010, p. 227.

↑

1 Prelog, *Proljetni salon*, 9.

2

Kveder, "Die Role der Frau," Milčinović, "Kosta Strajnić."

3

Systematisation of antifeminist attitudes in: Bosanac, *Visoko čelo*, 64–90.

More on the "Hera complex" in: Kodrnja, *Žene zmije*, 101–111.

4

Adamović, "Antifeminizam i kultura," 203, 204, 211.

Although the *Intimate Exhibition* undoubtedly represents a feminist attainment, some of the accompanying texts—and especially the most important and the most comprehensive one written by Kosta Strajnić—introduced antifeminist and misogynous attitudes to the field of art criticism. However, such attitudes also inspired the appearance of opposing opinions—openly feminist utterances—which, through the advocacy and strengthening of women’s creativity, contributed to the development of feminist consciousness in Croatia.² This paper will cover the antifeminist utterances that accompanied the *Intimate Exhibition* exhibition, but it will not debate with them by providing arguments such as the one about women’s restricted access to artistic education, to a free choice of careers and public space in general (which is, among other things, important for the choice of motifs), because such a debate would actually signal acceptance of the mentioned disqualifications.

Instead, the paper will endeavour to record and phenomenologically systemise such utterances, which will in turn be examined with regards to the definition and classification of antifeminism established by Gordana Bosanac and Mirjana Adamović. Although some female authors claim that antifeminism can only represent a reaction to feminism, this paper will adhere to a wider understanding of antifeminism, as interpreted by the abovementioned authors. According to the systematisation of Gordana Bosanac, there are four types of antifeminism. The first, "basic antifeminism," refers to the phenomenon of the inseparability of sex from appearance and of body from the role, is often an excuse for physical and verbal violence and is generally aimed at the women who have had some publicly visible achievements. The second, "aesthetic antifeminism," refers to the placing of women solely in the domain of aesthetic values, while the third, "Hera’s complex (or envy)," connotes the hatred that women of higher social standing feel towards lower-class women because their privileged position is provided by the patriarchal structure. The final, "inaugural feminism" describes the attitude that feminism has become unnecessary because equality has seemingly been achieved, and it is especially characteristic for the socialist period.³

Mirjana Adamović perceives two types of antifeminism: while "reactive antifeminism" originated as the opposition to the accomplishments of feminism as a movement and its demands for women’s rights, and represents antagonism to all feminist goals—political, economic and cultural, "cultural antifeminism" is deeply ingrained in the foundations of patriarchal culture: it "essentially implies everything that degrades women and their achievements," places women in the private sphere and allocates them roles based solely on their ability to give birth.⁴ Gordana Bosanac argued that antifeminist discourse, despite trying to sound reasoned and research-based, is neither a scientific nor a cognitive discourse, but belongs to the sphere of public opinion (doxa) as a "private, irrational and highly personal attitude," which is why "truth is not its

Mirjana Adamović zamjećuje dvije vrste antifeminizma: dok je „reaktivni antifeminizam” nastao kao opozicija dostignućima feminizma kao pokreta i njegovim zahtjevima po pitanju prava žena te predstavlja antagonizam prema svim ciljevima feminizma—političkim, ekonomskim i kulturnim, „kulturalni antifeminizam” duboko je ukorijenjen u temelje patrijarhalne kulture: on „suštinski podrazumijeva sve što unizuje žene i njihova postignuća”, smješta žene u privatnu sferu i dodjeljuje im uloge isključivo na temelju njihove sposobnosti rada. ⁴ Gordana Bosanac argumentirala je kako diskurs antifeminizma, iako nastoji zvučati argumentirano i znanstveno utemeljeno, nije znanstveni ni spoznajni diskurs, već zapravo pripada području javnog mnijenja (dokse) kao „privatan, iracionalan i sasvim osoban stav” i samim tim „istina nije njegova obaveza”; ⁵ kao takav isključivo predstavlja sustav javnih ili privatnih stereotipa i predrasuda. ⁶ I dok, kako kaže Gordana Bosanac, antifeministička teorija ne postoji, ono što postoji i predstavlja ozbiljan problem jest antifeministička praksa, koja podrazumijeva verbalno i fizičko nasilje. ⁷

NASTA ROJC I IDEJA OKUPLJANJA
LIKOVNIH UMJETNICA
U OSVIT PRVOGA SVJETSKOG RATA

Kao nešto raniji primjer okupljanja hrvatskih umjetnica, iako se ono nije održalo na hrvatskome teritoriju, vrijedi istaknuti bečku izložbu Naste Rojc i Mile Wod održanu u osvitu Prvog svjetskog rata. Izložbu je organizirala hrvatska slikarica Nasta Rojc, a kao poticaj u svojoj je autobiografiji navela negativnu recepciju hrvatskoga naroda u Austriji kao primitivnoga i onoga „koji djecu jede”, s čime se susrela za svojega ranijeg studiranja u Beču. Budući da je inicijalna ideja Naste Rojc bila da pokaže „diljem svijeta rad naših žena na polju umjetnosti i umjetnog obrta”, ⁸ ona uključuje ženske udruge za promicanje narodne umjetnosti i tijekom ožujka 1914. uspijeva organizirati zajedničku izložbu ⁹ na kojoj su osim njezinih radova i radova kiparice Mile Wod, izloženi radovi petrinjske Ženske udruge za narodno tkivo i vezivo te zagrebačke Ženske udruge za očuvanje i promicanje hrvatske seljačke umjetnosti i obrta. ¹⁰ Uključivanje ženskog rukotvorstva, a time i rada žena nižih klasa (radnica i seoskih žena) u ovu umjetničku izložbu treba promatrati ne samo u smislu ženske emancipacije nego i u smislu nacionalne emancipacije i afirmacije nacionalnoga kreativnog genija, što čini *differentiju specifičnu* u odnosu na težnje prvoga vala feminističkoga pokreta koji karakterizira klasna ekskluzivnost. Izložba je održana u prostorijama Udruženja austrijskih likovnih umjetnica u Beču, ¹¹ od čega su tri prostorije zauzeli radovi Naste Rojc i Mile Wod, a u četirima su izloženi radovi udruge: „oko 300 komada raznih hrvatskih veziva, nakita, kućnih radnja”. ¹² Nasta Rojc spominje da su izložbu posjetili među ostalima i „mnogi kritičari uglednih listova”, koji su tražili da im se plati pozitivan prikaz izložbe, na što umjetnica ne pristaje: „Neću da podkupim vaše stručno mišljenje, pišite kako mislite i kako izložba zaslužuje, reproducirajte što vam se sviđa i što ću vam dozvoliti a ne što ću vam platiti, klanjam se.” Također, spominje recepciju u austrijskim novinama: „Sve ilustrirane novine, kojima

obligation;” ⁵ and as such represents only the system of public or private stereotypes and prejudice. ⁶ And while, according to Gordana Bosanac, antifeminist theory does not exist, what does exist and represents a serious problem is the antifeminist practice, which implies verbal and physical violence. ⁷

NASTA ROJC AND THE IDEA
OF ASSEMBLING FEMALE VISUAL ARTISTS
ON THE EVE OF WORLD WAR I

As a somewhat earlier example of the gathering of Croatian female artists, albeit not on Croatian territory, one should cite the Viennese exhibition of Nasta Rojc and Mila Wod that took place on the eve of the First World War. The exhibition was organised by the Croatian painter Nasta Rojc who, as she stated in her autobiography, was prompted by the negative perception of Croats in Austria as a primitive people who “eat children,” which she encountered during her earlier studies in Vienna.

⁴ Adamović, „Antifeminizam i kultura”, 203, 204, 211.

⁵ Detaljnija argumentacija o antifeminizmu kao sustavu neznanja u: Bosanac, *Visoko čelo*, 37–42, 53–55, 62.

⁶ Ida Ograjšek Gorenjak ističe kako su stereotipi i predrasude vrsta predznanja koje se ne temelji na iskustvu, već na „općem uvjerenju”, a problem se javlja kada se ti prethodno stvoreni sudovi tretiraju kao neosporno znanje. Predrasude i stereotipi igraju važnu ulogu u kontekstu izgradnje identiteta zbog čega postaju „kulturni elementi od izvanredne društvene moći” i „imaju veliki utjecaj na društvo koje ih je prihvatilo”. Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 40–41.

⁷ Bosanac, *Visoko čelo*, 35.

⁸ Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 198, 199.

⁹ *Kollektiv Ausstellung*.

¹⁰ Više o ženskim udrugama za narodnu umjetnost u: Peić Čaldarović, „Osnovne karakteristike”; Peić Čaldarović, „Ženska profesionalna udruženja”, 91–96; Muraj, „Odnos građanstva”. Navedeni radovi ne sadrže podatak o izlaganju na bečkoj izložbi 1914.

¹¹ Udruženje austrijskih likovnih umjetnica neprekidno djeluje od osnivanja 1910. do danas. Već 1910. održana je izložba u paviljonu Secesija. Više o historijatu toga udruženja: „Historischer Überblick”.

¹² „Još jedna hrvatska izložba”.

¹³ Prema Nastinim riječima, studiju je o hrvatskoj narodnoj umjetnosti „sastavila gospodja Kovačević”, a sama ju je Nasta prevela i dala tiskati te se dijelila „svakom posjetiocu besplatno”. Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 204. Studija koju je napisala Zlata Lopašić-Kovačević, osnivačica petrinjske udruge, kasnije i prva potpredsjednica Jugoslavenskog ženskog saveza, u Nastinu je prijevodu pretiskana u članku „Die Heimkunst der Kroaten”.

¹⁴ Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 203–205.

¹⁵ Andrić, „Hrvatska izložba”.

¹⁶ „Još jedna hrvatska izložba”.

sam dozvolila da donesu reprodukcije naše izložbe osvrnule su se na hrvatsku žensku umjetnost sa pohvalnim člancima. Neke su donijele, govoreći o kućnoj industriji, članak gospođe Kovačević¹³ koji je osobito zanimao stručnjake. Svi dnevni i tjednici upozoravali su na zanimivu izložbu *Kroatische Frauenkunst*. Uspjeh je bio potpun.”¹⁴

Uzimajući ovdje u obzir samo hrvatski tisak, recepcija je bila vrlo pozitivna: Ivo Andrić hvali djela obiju umjetnica: za Nastu Rojc kaže da ima „mnogo ličnog u shvatanju” i „širokog u izradi”, dok među djelima Mile Wod zamjećuje „dobro rađene glave filozofa” i „fino modeliranu lubanju”. Osobito ističe zaslugu Naste Rojc oko predstavljanja naše narodne umjetnosti te opaža „razmažene oči bečkih dama (koje) su s čuđenjem i interesom gledale strane ornamente”.¹⁵ U *Obzoru* neimenovani autor ističe „markantnu umjetničku individualnost”, „jaki umjetnički instinkt” i „duboko psihološko prodiranje” Naste Rojc te „sigurnost ruke”, „visoko razvijeni dar za umjetnički izražaj” i „samosvijest u baratanju materijala” Mile Wod. Također, hrvatska kritika osobito pohvalno ističe nacionalni—hrvatski karakter izložbe, istaknut i u samom naslovu, tumačeći je ne samo kao „počast umjetnosti” nego i kao „djelo čistog hrvatskog rodoljublja”.¹⁶

5
More detailed argumentation on antifeminism as a system of ignorance in: Bosanac, *Visoko čelo*, 37–42, 53–55, 62.

6
Ida Ograjšek Gorenjak states that stereotypes and prejudice are a type of prior knowledge that is not based on experience, but on a “general belief,” and that problems appear when these preconceived judgements are treated as indisputable knowledge. Prejudice and stereotypes play an important role in the context of building identities, which is why they often become “cultural elements with extraordinary social power” and “have a big influence on the society that accepted them.”

Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 40–41.

7
Bosanac, *Visoko Čelo*, 35.

8
Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 198, 199.

9
Kollektiv Ausstellung.

10
More on women’s associations for folk art in: Peić Čaldarović, “Osnovne karakteristike;” Peić Čaldarović, “Ženska profesionalna udruženja,” 91–96; Muraj, “Odnos građanstva.” The mentioned papers do not contain information on the exhibits from the 1914 Vienna exhibition.

11
The Austrian Association of Women Artists has been operating continuously since its establishment in 1910. The first exhibition was held that same year at the Secession. More on the history of this Association: “Historischer Überblick.”

12
“Još jedna hrvatska izložba.”

13
According to Nasta Rojc’s words, the study on Croatian folk art was “written by Mrs Kovačević,” and translated by Nasta Rojc who also had it printed and distributed to “all visitors free of charge.” Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 204. The study, written by Zlata Lopašić-Kovačević, founder of the Association from Petrinja and later the first vice-president of the Yugoslavian Women’s Union, in Nasta Rojc’s translation was reprinted in the article: “Die Heimkunst der Kroaten.”

14
Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 203–205.

15
Andrić, “Hrvatska izložba.”

Since Nasta Rojc’s initial idea was to show “the work of our women in the area of art and fine craft to the entire world,”⁸ she involved women’s associations for the promotion of folk art and, in March 1914, managed to organise a joint exhibition⁹ that, in addition to her and the work of the sculptor Mila Wod, featured the work of the Women’s association for traditional weaving and embroidery from Petrinja and the Women’s association for the preservation and promotion of Croatian rural arts and crafts from Zagreb.¹⁰ Nasta Rojc’s inclusion of women’s handicraft, and thereby the work of women from lower classes (worker and peasant women) in this exhibition should be considered not only in the sense of women’s emancipation, but also the national emancipation and affirmation of the national creative genius, which represents the *differentia specifica* in relation to the aspirations of the first wave of the feminist movement that was characterised by class exclusivity.

The exhibition was held at the premises of The Austrian Association of Women Artists in Vienna,¹¹ where three rooms were occupied by Nasta Rojc and Mila Wod’s artworks and four by the work of the Associations, i.e. “around 300 pieces of different Croatian embroidery, jewellery, household manufacturing products.”¹² Nasta Rojc mentioned that the exhibition was visited by, among others, “many critics from respectable newspapers,” who asked to be paid for favourable reviews. Nasta Rojc refused to do this: “I will not buy your expert opinion, you may write as you please and what the exhibition deserves, reproduce what you like and what I allow you, and not what I paid for, your humble servant.” She also mentioned the coverage in Austrian newspapers: “All illustrated journals, which I allowed to publish a reproduction of our exhibition, reviewed the art of Croatian women with favourable articles. Some journals, who spoke about household manufacturing, included the article by Mrs Kovačević,¹³ which the experts found especially interesting. All daily and weekly newspaper wrote about an interesting exhibition *Kroatische Frauenkunst*. It was a complete success.”¹⁴

Taking into account only the Croatian press, the reception was very positive: Ivo Andrić praised the work of both artists: according to him, Nasta Rojc exhibits “much of herself in the interpretation” and a “wideness in the execution,” while in Mila Wod’s work he points out “well-made heads of philosophers” and a “finely-modelled skull.” Andrić especially emphasised Nasta Rojc’s role in presenting our folk art and remarked on the “spoiled eyes of Viennese ladies (who) beheld the foreign ornaments with astonishment and interest.”¹⁵ In the *Obzor* newspaper, an unnamed author highlighted Nasta Rojc’s “pronounced artistic individuality,” “strong artistic instinct” and “deep psychological penetration,” as well as Mila Wod’s “steady hands,” “highly-developed gift for artistic expression” and “self-confidence in handling the material.”

HRV
PROLET
SALON

INTIMNA IZLOŽBA

IVA SIMONVIĆ
ZDENKA PEXIDR-SIEGER

11 — 24
JUNA
MCMXVI

ZAGREB
SALON ILICA 54

↑
Katalog *Hrvatski proljetni salon, Intimna izložba Ive Simonović i Zdenke Pexidr-Sieger*, Zagreb, 1916. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb. / Catalogue *Croatian Spring Salon, Intimate Exhibition by Iva Simonović and Zdenka Pexidr-Sieger*, Zagreb, 1916. Fine Arts Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.

Knjiga Koste Strajnića *Umjetnost i žena*, Zagreb; Naklada knjižare J. Merhauta, 1916. Naslovnica: Ljubo Babić. / Kosta Strajnić's book *Umjetnost i žena*, Zagreb; Naklada knjižare J. Merhauta, 1916. Cover: Ljubo Babić.

→



KOSTA-STRAJNIČ
UMJETNOST
ŽEⁱNA

Uspjeh bečke izložbe potaknuo je ideju da se ista ili slična izložba priredi i u Pragu, Ljubljani, Lavovu i Petrogradu, stoga je na proljeće Nasta Rojc zaokupljena pripremama za novu izložbu: *Prvu izložbu svih jugoslavenskih umjetnica i narodne naše kućne industrije* koja se trebala održati najesen u Ljubljani. Zamislila ju je kao prvu u nizu izložaba, koja je kasnije trebala biti prenesena u druge gradove—na zimu u Prag, potom u Lavov, a do proljeća u Petrograd—a osim anonimne narodne umjetnosti trebala je okupiti i umjetnička djela velikog broja jugoslavenskih umjetnica. U proljeće 1914. Nasta šalje svim jugoslavenskim umjetnicama poziv za izložbu,¹⁷ međutim zbog izbijanja Prvoga svjetskog rata ostaje nerealizirana.

INTIMNA IZLOŽBA 1916.

I NJEZIN DRUŠTVENO-POLITIČKI OKVIR

Sljedeći pokušaj okupljanja umjetnica na izložbi—a prvi na hrvatskome području—javlja se u okviru *Proljetnoga salona*. Kako je pojasnio Petar Prelog, *Proljetni salon* nastao je „iz neslaganja i konflikta”, nakon što su mlađi umjetnici odbili izlagati sa starijima, smatrajući se u likovnom i političkom smislu progresivnijima.¹⁸ Osim likovno i politički, članovi *Proljetnoga salona* svoju su progresivnost iskazivali i po drugim društvenim pitanjima, a da je zagovor društvene aktivnosti žena bilo važno pitanje u krugu umjetnika oko *Proljetnoga salona* potvrđuje nam tekst „Naš društveni saobraćaj” Jerolima Miše (slikara koji je izlagao na osam izložaba *Proljetnoga salona* od 1916. do 1922., a treći *Proljetni salon* bio je njegova samostalna izložba) objavljen 1914. U članku Miše ističe nepovoljan društveni položaj žena koji se negativno odrazio na njihov razum i svijest te zagovara „da i žena ugje ko jedan od odlučujućih faktora u naša socijalna i nacionalna nastojanja”. Smatra da će ulazak žene u društveni život donijeti „topline i obzirnosti” te „jedan viši otmeniji stil” u društvene odnose. Ako to promatramo u onodobnom kontekstu s obzirom na tadašnji položaj žena u društvu i njihovu sveopću društvenu nevidljivost, možemo to tumačiti kao pravi i nedvosmisleni feministički zagovor, pri čemu Miše osobito ističe kako je taj zagovor zasluga „naše mlagje generacije”.¹⁹

Takav društveni i zapravo, gotovo se može reći, feministički angažman članova *Proljetnog salona* rezultirao je jednim u nas sasvim novim konceptom umjetničkog udruživanja žena, prije toga nikad viđenim na hrvatskoj likovnoj sceni. To se naglašava i u predgovoru kataloga *Intimne izložbe*, koji je, po svemu sudeći, napisao Ljubo Babić,²⁰ a Ljiljana Kolečnik ističe ga kao prvo javno izjednačavanje muškog i ženskog doprinosa nacionalnoj umjetnosti 20. stoljeća:²¹ „Proljetni salon vjeruje da ovom izložbom nastavlja svoj započeti posao. Posao udruživanja naših najboljih mlađih muških i ženskih radnika. Posao stvaranja naše umjetničke kulture za koju su, pored muževa, neophodne i žene.”²² Tako je 1916. godine kao druga izložba *Proljetnoga salona* postavljena izložba dviju umjetnica—kiparice Ive Simonović i slikarice Zdenke Pexidr-Sieger—pod nazivom *Intimna izložba*. Izložbu su, osim predavanja Koste Strajnića pod nazivom *Umjetnost i žena* održanog u okviru izložbe i objavljenog u obliku

Moreover, Croatian critics especially extolled the national—Croatian character of the show, which was also highlighted in the title, interpreting it not only as a “tribute to art,” but also as the “work of pure Croatian patriotism.”¹⁶

The success of the Vienna exhibition prompted the idea of doing the same or similar show in Prague, Lviv and Saint Petersburg, which is why spring caught Nasta Rojc in preparations for a new exhibition: “The first exhibition of all South Slavic female artists and our national, domestic industry” that was supposed to take place in Ljubljana in the fall. She envisioned it as the first in a series of exhibition that were also supposed to be shown in other cities—Prague in the winter, then Lviv, and Saint Petersburg in the spring—and, in addition to anonymous folk art, it was supposed to include artworks from a large number of Yugoslav female artists. In the spring of 1914, Nasta Rojc sent an invitation for the exhibition to all Yugoslav female artists,¹⁷ but the project remained unrealized due to the outbreak of World War I.

17

Prema: Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 208.

18

Riječ je o izložbi *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćne i ranjenike* u Osijeku. Prema: Prelog, *Proljetni salon*, 9–10.

19

Miše, „Naš društveni saobraćaj”.

20

Prema: Prelog, *Proljetni salon*, 11.

21

Kolečnik, „Likovne umjetnice”, 237.

22

Hrvatski proljetni salon.

23

U okviru izložbe najavljena su i druga predavanja, primjerice predavanje *O Stanislawu Wyspianskom* dr. Zdenke Marković i *Žena u ruskom romanu* dr. Dragutina Prohaska, međutim čini se da je umjesto ovog Prohaska ipak održao predavanje *Ženska lica u hrvatskoj književnosti*, jer na tiskanom izdanju stoji bilješka: „Predavanje u izložbi Ive Simonovićeve i Zdenke Pexidr-Siegerove dne 26. lipnja 1916.”. Prohaska, *Ženska lica*.

24

Kara, „Dvije dame”; „Uz plakete”; Cihlar Nehajev, „Intime Ausstellung”.

25

Zofka Kveder zamjera Strajniću prešućivanje neravnopravnoga društvenog položaja žena i zahtijeva razumijevanje za težak život radnica i seljakinja, zbog čega im „kruh vrijedi više od ruže” (Kveder, „Die Role der Frau”), dok Andrija Milčinović fokus usmjerava na razotkrivanje posve neznanstvenih kriterija kojima se vodi Strajnić, upozoravajući na predrasude i stereotipe kao podlogu njegova mišljenja. Milčinović, „Kosta Strajnić”. Više o feminističkim iskazima koji su pratili *Intimnu izložbu*, ali i kasnije skupne izložbe hrvatskih umjetnica—izložbe Kluba likovnih umjetnica (1928.–1940.) u međuraću, i izložbe u čast Osmoga marta (1960.–1991.) u poraću, u: Šeparović, „Feministički iskazi”.

26

Na snazi je austrijski Opći građanski zakonik iz 1811. (u hrvatskim krajevima primjenjuje se od 1852.) čije se odredbe u uređivanju obiteljsko-pravnih odnosa nisu znatno razlikovale od običajnih normi patrijarhalnoga bračnog života. Prema: Peić Čaldarović, „Ženska profesionalna udruženja”, 41, 45.

27

Više u: Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 50–54.

28

Grayzel, *Women and the First World War*. Prema: Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 52.

THE 1916 *INTIMATE EXHIBITION*
AND ITS SOCIO-POLITICAL FRAMEWORK

knjižice,²³ pratili brojni novinski prikazi, od kojih su neki neutralni i gotovo se može reći objektivni (Ljudevit Kara, Milutin Cihlar Nehajev),²⁴ jer se u analitici i argumentaciji ne zamjećuje opterećenost spolom umjetnica, dok su drugi obilježeni stavovima koji su se već tada prepoznali kao izrazito mizogini, odnosno antifeministički, poput Strajnićeva i Lunačekova. Upravo kao takvi, provocirali su pojavu prvih otvoreno feminističkih iskaza povezanih s umjetničkim stvaralaštvom žena u nas, poput onih Zofke Kveder i Andrije Milčinovića koji tada stupaju u obranu stvaralaštva žena.²⁵ Stoga se ova izložba, davši vidljivost umjetnicama i pokrenuvši javnu raspravu koja je rezultirala, između ostaloga, i feminističkim iskazima u javnom prostoru, može smatrati hrvatskim prinosom prvoe vala feminističkoga pokreta.

Uzimajući u obzir podređeni položaj žena unutar patrijarhalnoga društva u kojemu žene nisu imale pravo glasa, a po vrijedećim su zakonima i odredbama bile vrlo ograničene u odabiru profesije i zaposlenja, kao i raspolaganja vlastitom imovinom,²⁶ treba istaknuti kako nije slučajno prva skupna izložba umjetnica na hrvatskom području održana baš tijekom Prvoga svjetskog rata. Naime, unatoč prijeporima koji vladaju među povjesničarima oko utjecaja Prvog svjetskog rata na društveni položaj žena,²⁷ Prvi svjetski rat, iako je privremeno zaustavio europske i američke sufražetske pokrete, bitno je preokrenuo rodne uloge: zbog odlaska velikog broja muškaraca na frontu, žene su morale preuzeti većinu poslova na „pozadinskoj fronti” kako bi se život mogao nastaviti koliko-toliko normalno odvijati. Prema Susan Grayzel, rat je srušio brojne barijere u zapošljavanju i obrazovanju žena te je poticajno djelovao na osvješćivanje žena.²⁸

The next attempt to assemble female artists at one exhibition—and the first on Croatian soil—came as part of the *Spring Salon*. As Petar Prelog explained, the *Spring Salon* originated “from the discord and conflict,” after younger artists refused to exhibit together with the older ones, believing themselves to be artistically and politically more progressive.¹⁸ In addition to the artistic and political aspect, members of the *Spring Salon* expressed their progressivity through other social issues, while the fact that advocacy of women’s social activities was an important question in the circle of artists around the *Spring Salon* was confirmed by the text “Naš društveni saobraćaj” [Our social communications] by Jerolim Miše (a painter who took part in eight exhibitions of the *Spring Salon* between 1916–1922, while the third *Spring Salon* was his solo exhibition), published in 1914. In this article, Miše emphasised the unfavourable social position of women which negatively reflects on their minds and consciousness and urged “that women also become part of our social and national endeavours as one of their deciding factors.” Miše thought that the entry of women into social life would bring “warmth and consideration” and “a higher, more elegant style” in social relations which, in the context of the time and considering contemporary position of women in society and their general social invisibility, can be interpreted as a genuine and unambiguous feminist advocacy which, as Miše emphasised, could be credited to “our younger generation.”¹⁹

This social and, we can almost say feminist engagement by the members of the *Spring Salon* resulted in a totally new concept of women’s artistic association, never before seen on the Croatian art scene. This is also highlighted in the foreword of the *Intimate Exhibition* exhibition catalogue, which was by all indications written by Ljubo Babić,²⁰ and which was singled out by Ljiljana Kolečnik as the first public equating of men’s and women’s contribution to the national art of the 20th century:²¹ “The *Spring Salon* believes that this exhibition represents a continuation of its task. The task of gathering our best young male and female workers. The task of developing our artistic culture which, alongside the men, also requires women.”²² Thus in 1916, as the second show of the *Spring Salon*, an exhibition was mounted that featured the work of two female artists—sculptor Iva Simonović and painter Zdenka Pexidr-Sieger—under the title *Intimate Exhibition*. In addition to a lecture by Kosta Strajnić titled *Umjetnost i žena* [Art and the Woman], held as part of the exhibition and published as a booklet,²³ the exhibition was accompanied by numerous newspaper reports, some of which were neutral and, one might almost say objective (Ljudevit Kara, Milutin Cihlar Nehajev),²⁴ because their analysis and arguments show no sign of obsession with the artists’ sex, while others were marked by attitudes that were even then recognised as extremely misogynous,

16

“Još jedna hrvatska izložba.”

17

According to: Rojc, *Sjene, svjetlo, mrak*, 208.

18

This was the exhibition *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćne i ranjenike* [Croatian artists for Croatian heroes, the infirm and the wounded] in Osijek. According to: Prelog, *Proljećni salon*, 9–10.

19

Miše, “Naš društveni saobraćaj.”

20

According to: Prelog, *Proljećni salon*, 11.

21

Kolečnik, “Likovne umjetnice,” 237.

22

Hrvatski proljećni salon.

23

Other lectures were also announced as part of the exhibition, such as the lecture *O Stanislawu Wyspianskom* [On Stanislaw Wyspianski] by Zdenka Marković, PhD, and *Žena u ruskom romanu* [The woman in Russian novels] by Dragutin Prohaska, PhD, however it seems that Prohaska gave a different lecture—*Ženska lica u hrvatskoj književnosti* [Female faces in Croatian literature], because the printed edition mentions: “Lecture as part of the exhibition by Iva Simonović and Zdenka Pexidr-Sieger, June 26, 1916.” Prohaska, *Ženska lica*.

24

Kara, “Dvije dame;” “Uz plakete;” Cihlar Nehajev, “Intime Ausstellung.”

Slično zamjećuje i Branka Boban: u Hrvatskoj žene tada napuštaju strogo privatnu sferu obiteljskog života, a samostalan rad i uspjeh u njemu djelovali su na jačanje njihove svijesti i samopouzdanja. Primjerice, Marija Radić 1917. godine piše kako nije istina da žene nisu sposobne za duhovno stvaralaštvo, kako to neki muškarci tvrde, a na primjedbu da nema žena znanstvenica odgovara „da ih nema mnogo ni među Hrvatima, jer su mali narod u kojemu nema ni mnogo muškaraca koji su studirali. Osim toga (...) žene su do nedavno odgajane da samostalno ne smiju donositi odluke o bilo čemu osim mode i kuhanja” i pita se „može li se od roba tražiti da nešto izumi”. Dalje najavljuje kako će u budućnosti upravo zbog velikog manjka muškaraca biti „u interesu cijelog društva da i žene steknu obrazovanje, jer će morati obavljati i poslove koje su do sada obavljali muškarci”. U Saboru je 1917. godine aktualna rasprava o uvođenju prava glasa za žene, no u tada donesenoj novom zakonu o općem pravu glasa žene ipak nisu dobile to pravo.²⁹ Na jačanje ženske svijesti tijekom Prvog svjetskoga rata upućuju i demonstracije žena zbog nedostatka hrane i boljih radnih uvjeta u Osijeku, Rijeci, Vukovaru, Zagrebu itd., a tijekom kasnijih rasprava oko ženskog prava glasa kao čest se argument iznosio upravo doprinos žena ratu.³⁰ Zbog svega navedenog *Intimnu izložbu* možemo promatrati kao rezultat priznavanja važnosti doprinosa žena društvu u ratnom vremenu, odnosno kao odraz toga fenomena na područje kulture i umjetnosti. Ida Ograjšek Gorenjak ističe kako „ne treba podcijeniti psihološki efekt koji je ratna slika žene koja radi ‚muške‘ poslove, vozi tramvaj, prenosi poštu i na svojim plećima nosi opskrbu zemlje ostavila u nasljeđe generacijama koje dolaze (...) Rat je bio prekretnica novog vremena, on je najavio novi tip žene, a u njenom životu karijera i neovisnost zauzimaju značajno mjesto.”³¹

GLAVNE ANTIFEMINISTIČKE STRATEGIJE U RECEPCIJI *INTIMNE IZLOŽBE*

U svojoj knjizi *Umjetnost i žena*, koja se smatra prvim ozbiljnim napisom o ženama i umjetnosti na hrvatskom jeziku,³² Kosta Strajnić već na samom početku najavljuje da je ova tema općenita i da „obradjuje ženu uopće”, što odaje samorazumljivost pozicije koja polazi od općeprihvaćenog mišljenja, odnosno stereotipa o ženama „općenito”. Međutim, čestim citiranjima nastoji dati znanstveni legitimitet svojim tvrdnjama pa se tako poziva na knjige *Die Frau und die Kunst* Karla Schefflera i *Trolle und Menschen* Selme Lagerlöf, a može se pretpostaviti kako je njegov idejni horizont u dobroj mjeri oblikovala i knjiga *Spol i karakter* Otta Weininger.

U tekstu Strajnić izražava svoje neslaganje s metodama i ciljevima feminističkoga pokreta, što ga, prema kategorijama Mirjane Adamović, približava „reaktivnom antifeminizmu”. Pohvalnim ističe kako umjetnost ovih dviju umjetnica „nije produkt suvremenih ženskih pokreta koji teže za potpunom ‚ravnopravnošću‘, ona nema ništa od neugodne poze i usiljene ozbiljnosti”. Sufražetski pokret i emancipaciju žena proglašava „zabludom” koja šteti ženama: „Pokret

or rather antifeminist, such as those by Strajnić and Lunaček. It was precisely such texts that provoked the appearance of the first openly feminist utterances connected to women’s artistic creation in the region, such as those by Zofka Kveder and Andrija Milčinović who stepped up to defend women’s creativity.²⁵ That is why the exhibition, which gave visibility to female artists and initiated a public discussion that resulted in, among other things, feminist utterances in the public space, can be considered the Croatian contribution to the first wave of the feminist movement.

Taking into account the inferior position of women in the patriarchal society, where women did not have a right to vote and were very restricted by contemporary laws and regulations in choosing their professions and jobs as well as in owning property,²⁶ it should be noted that it wasn’t an accident that the first joint exhibition of female artists in the Croatian territory took place during the First World War. Namely, despite the arguments among historians about the effect of WWI on the social standing of women,²⁷ and although the War temporarily stopped European and American suffragette movements, it brought a big shift in gender roles: since many men went to the front, women had to take over most jobs on the “home front” so that life could go on with at least some normality. According to Susan Grayzel, the War broke down many barriers against the employment and education of women, and had an encouraging effect on the raising of women’s consciousness.²⁸ A similar point was made by Branka Boban: women in Croatia left the strictly private sphere of family life, while independent work and success they achieved strengthened their consciousness and confidence. For example, Marija Radić wrote in 1917 that it was not true that women are incapable of spiritual creativity, as was claimed by some men, and responded to the argument about the lack of women scientist by saying that “there are also not many of them among Croats, because they are a small nation where there are not even many man who went to college.

²⁹

Prema: Boban, „Materinsko carstvo”, 196, 203–208. Usp.: Boban, „Stradanje žena”.

³⁰

Prema: Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 61, 105.

³¹

Isto, 88.

³²

Strajnić, *Umjetnost i žena*. Više o Strajnićevoj knjizi u: Vujić, „Umjetnost i žena III”, 16–18; Galjer, „Kosta Strajnić”, 77–80.

³³

Strajnić, *Umjetnost i žena*, 8–10.

da se ‚oslobodi‘ žena postade u naše doba vrlo velik. On je neodoljivom silom prodro i u samu familiju. Žene se organiziraše u stranke s opsežnim programima. One drže skupštine i kongrese. Pišu brošure i knjige koje propađaju i ‚slobodu‘ i ‚ravnopravnost‘. Svojim žilavim borbama, one su umjetno stvorile ne mali jaz između muža i žene (...) Moderna je žena prisiljena da radi muške poslove, gubeći tako, bez svoje volje, dragocjena svojstva. Krivo je kada se iz ove nužde pravi neka krepost. Kako su ekonomske prilike bezobzirno gurnule ženu u borbu za opstanak, naša je dužnost ovu borbu što više olakšati, i ženu odvrćati od zablude potpune emancipacije. Time bismo pravili veliku uslugu mužu. Ali, vjerujte, mnogo veću samoj ženi.”²⁵

Strajnić kroz sustavno svođenje žena na spol izražava svoj „kulturalni antifeminizam”. Njegova je osnovna teza da podređenost žena nije rezultat društvenih nepovoljnih prilika, nego upravo prirodnih datosti, što je stav koji se može podvesti pod pojam „bazičnog antifeminizma” Gordane Bosanac. Primjećujemo kako sustavno stavlja pod navodnike riječi kao što su „sloboda” i „ravnopravnost” u slučaju kada se odnose na stečena ili željena prava žena, čime sugerira kako ravnopravnost i sloboda žena zapravo nisu moguće. Prema Strajniću, kreativnost predstavlja isključivo muško područje: „iskustvo uči da umjetničko stvaranje žene ima određene granice”, povijest umjetnosti pokazuje da su djela žena „rijetko dostigla ‚točku gdje zapravo počinje prava umjetnost‘”, u prirodi žene „obično ne postoji nutrašnji nagon za stvaranjem”, a umjetnički rad žene ne može se mjeriti s vrhuncima umjetnosti, koji su ipak predodređeni za muškarce. Kad Strajnić hvali pojedine umjetnice, ističe njihovu muževnost:

25

Zofka Kveder took issue with Strajnić for staying silent on the unequal social position of women and demanded understanding regarding the difficult life of worker and peasant women which makes “bread more valuable than a rose” (Kveder, “Die Rolle der Frau”), while Andrija Milčinović focused on debunking the completely non-scientific criteria used by Strajnić, warning of prejudice and stereotypes that form the basis of his opinion. Milčinović, “Kosta Strajnić.” More on the feminist utterances which accompanied the *Intimate Exhibition*, but also the subsequent exhibitions of Croatian female artists—the exhibition of the *Women’s Art Club* (1928–1940) in the interwar period, and the one that marked the occasion of the International Woman’s Day (1960–1991) in the postwar period, in: Šeparović, “Feministički iskazi.”

26

Then-current legislation was the Austrian *General Civil Code* from 1811 (applied in Croatia from 1852) whose provisions regarding the family law did not significantly differ from the usual norms of the patriarchal married life. According to: Peić Čaldarović, “Ženska profesionalna udruženja,” 41, 45.

27

More in: Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 50–54.

28

Grayzel, *Women and the First World War*. According to: Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 52.

29

According to: Boban, “Materinsko carstvo,” 196, 203–208. Cf. Boban, “Stradanje žena.”

30

According to: Ograjšek Gorenjak, *Opasne iluzije*, 61, 105.

31

Ibid., 88.

32

Strajnić, *Umjetnost i žena*. More on Strajnić’ book in: Vujić, “Umjetnost i žena III,” 16–18; Galjer, “Kosta Strajnić,” 77–80.

Additionally, (...) women were until recently taught that they could not make any decisions on their own, except those related to fashion and cooking” and wondered “can a slave be asked to invent something.” She further announced that, in the future and due to a severe shortage of men, it would be “in the interest of the whole society that women are also educated because they will have to perform jobs which are now done only by men.” In 1917, the Croatian Parliament discussed the introduction of women’s suffrage, but in the end the new Act on general voting rights did not include women.²⁹ The strengthening of women’s self-awareness during the First World War was also attested by women’s demonstrations against food shortages and for better working conditions in Osijek, Rijeka, Vukovar, Zagreb and other cities; also, subsequent discussions about women’s suffrage often cited women’s contribution to the War as justification.³⁰ For all these reasons, the *Intimate Exhibition* can be viewed as a result of the recognised importance of women’s contribution to society during the War, or rather as a reflection of this phenomenon on the field of culture and art. Ida Ograjšek Gorenjak points out that “one should not underestimate the psychological effect that the wartime image of a woman doing ‘man’s’ work, driving a tram, delivering mail and carrying the provisions of the country on her shoulders had on the following generations (...) The War was a turning point of a new era, it announced a new type of woman in whose life a career and independence held an important place.”³¹

MAIN ANTIFEMINIST STRATEGIES IN THE RECEPTION OF THE INTIMATE EXHIBITION

At the very beginning of his book, *Umjetnost i žena*, which is considered to be the first serious text on women and art in the Croatian language,³² Kosta Strajnić proclaimed the topic to be generic and that he was “writing about the woman in general,” which betrays the self-explanatory quality of a position that starts from a universally-accepted opinion, or rather a stereotype about women “in general.” But Strajnić then used frequent quotes to try to give a scientific legitimacy to his claims, referring to *Die Frau und die Kunst* by Karl Scheffler and *Trolle und Menschen* by Selma Lagerlöf, while his conceptual horizon was presumably largely shaped by Otto Weininger’s book *Sex and Character*.

In his text, Strajnić expressed his disagreement with the methods and goals of the feminist movement which, according to Mirjana Adamović’s categories, brings him close to the category of “reactive antifeminism.” He praises the fact that the work by the two artists “is not a product of modern women’s movements which aspire to total ‘equality’, it has nothing of the uncomfortable pose and forced seriousness.” The suffragette movement and women’s emancipation is declared a “delusion” which harms women: “The movement to ‘free’ the woman has grown very large during our time. Its overwhelming force





← ↑

Iva Simonović: *Saša*. Prema: Kosta Strajnić: *Umjetnost i žena*, Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta, 1916., str. 27. / Iva Simonović: *Saša*. According to: Kosta Strajnić: *Umjetnost i žena*, Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta, 1916, p. 27.

←

Iva Simonović: *Ruskinja*. Prema: *Hrvatski proljetni salon, Intimna izložba Ive Simonović i Zdenke Pexidr-Sieger*, katalog izložbe, Zagreb, 1916., bez pag. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb. / Iva Simonović: *Russian Woman*. According to: *Hrvatski proljetni salon, Intimna izložba Ive Simonović i Zdenke Pexidr-Sieger*, exhibition catalogue, Zagreb, 1916, n.p. Fine Arts Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.

↑

Zdenka Pexidr-Sieger: *Ratni bjegunac*. Prema: *Hrvatski proljetni salon, Intimna izložba Ive Simonović i Zdenke Pexidr-Sieger*, katalog izložbe, Zagreb, 1916., bez pag. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb. / Zdenka Pexidr-Sieger: *War Fugitive*. According to: *Hrvatski proljetni salon, Intimna izložba Ive Simonović i Zdenke Pexidr-Sieger*, exhibition catalogue, Zagreb, 1916, n.p. Fine Arts Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.

tako za Ivu Simonović kaže kako njezina umjetnost „daleko nadilazi prosječne žene”, „ona spada među rijetke evropske umjetnice koje produciraju bolje od mnogih i mnogih muževa (...), muževa naših, muževa jugoslovenskih”.³⁴ Slično tvrdi i Lunaček ističući da „Iva Simonović imade u sebi snage i odlučnosti, koje inače u ženskinja ne zamjećujemo, ako se dadu na stvaranje umjetničkih djela”,³⁵ a kad hvali snagu njezinih radova, naglašava njezin „upravo muškarčki temperament kojim zahvaća svoje zadaće”.³⁶ Jasno je da se tako ne radi odmak od patrijarhalne matrice, nego da se ona, štoviše, učvršćuje; uspješne se umjetnice proglašava iznimkama koje svojim talentom, ustrajnošću i radom nadilaze ograničenja vlastitoga spola, dok kreativnost i dalje ostaje u području maskuliniteta.

Pojavu vezivanja pojma kreativnosti isključivo uz muški spol Griselda Pollock nazvala je „kreativnost kao ideološka komponenta muškosti”, dok je pak „ženskost konstruirana kao muški, dakle i umjetnikov negativ”. Tu tezu potkrjepljuje citatom francuskog autora Octavea Uzannea: „Sve dok se žena ne nastoji osloboditi vlastitog spola, pustimo je da se amaterski bavi s čime god želi. Genijalna žena ne postoji, a kad postane genijalna, prestaje biti ženom.” Stajalište da je žena nesposobna za umjetničku kreaciju ona dovodi u vezu sa ženskim podređenim položajem u društvu uvjetovanim razumijevanjem žene kao „prirodno” predodređene za podcijenjene kućanske poslove. Na taj način pozivanje na prirodu podržava neizbježno muško pravo na genijalnost u umjetnosti i vječnu žensku drugorazrednost: „Muškarci stvaraju umjetnost, žene rađaju djecu”, a takva lažna opozicija često je upotrebljavana kao opravdanje za izostanak ženskih djela s popisa važnih doprinosa kulturi. „Iako su spolne podjele ukorijenjene u koncepcijama umjetnosti i umjetnika dio kulturalnih mitova i ideologija specifičnih za povijest umjetnosti, one u jednom širem kontekstu znatno doprinose socijalnim definicijama muškosti i ženskosti, te, na ideološkoj razini, sudjeluju u održavanju hijerarhijskih odnosa među spolovima.”³⁷ Jasenka Kodrnja objasnila je mitsko podrijetlo vezivanja genijalnosti uz muški spol, odnosno ograničavanja ženama ulaska u visoku, reprezentativnu kulturu i umjetnost: „Budući da je Genius, u antičkom Rimu duh zaštitnik (...) svakog čovjeka muškog roda, žene ga nisu mogle imati, pa nisu mogle razvijati individualnost i originalnost koju on omogućuje i štiti. Zbog toga žene sebe takvima (genijalnim) nisu vidjele, a nisu ih takvima vidjeli ni drugi.”³⁸

U jednom slučaju umjetničko stvaralaštvo žena Strajnić ipak odobrava—u slučaju kada ono otkriva „prirodu žene”. Sklon je pohvaliti djela u kojima prepoznaje one značajke koje su kod žena u patrijarhalnom okruženju pozitivno vrednovane: skromno, sentimentalno, lirsko, intimno, emocionalno, senzibilno, osjećajno, nježno, apartno, slatko, maleno, majušno, srdačno, mekano, podatno, mirno, jednostavno, ugodno, čedno, fino, smjerno, spokojno, itd. Međutim, kako je naglasila Ljiljana Kolečnik, takvi atributi, koji „se u povijesti umjetnosti i likovnoj kritici gotovo redovno povezuju sa „ženskošću”, s fluidnom i posve nejasnom kategorijom „ženskog senzibiliteta”, zapravo se „usredotočuju u pojmu

has infiltrated even the family. Women have organised themselves into parties with extensive programmes. They hold assemblies and congresses. They write brochures and books that promote ‘freedom’ and ‘equality’. Through their stubborn struggles, they have artificially created a not-so-small rift between the husband and the wife (...) The modern woman is forced to do man’s work, thus losing, against her will, precious attributes. It is wrong to turn this necessity into a virtue. Seeing how economic circumstances have ruthlessly pushed the woman into a struggle for survival, it is our duty to ease this struggle and dissuade the woman from the delusion of full emancipation. We would thus do a great service to the husband. But, believe me, an even greater to the woman herself.”³³

By systematically reducing women to their sex, Strajnić was expressing his “cultural antifeminism.” His main premise is that the subordination of women is not the result of socially-unfavourable circumstances, but of biological givenness, which is an attitude that can be classified under Gordana Bosanac’s term “basic antifeminism.” We further note that he consistently put quotation marks around words like “freedom” and “equality” in case when they apply to the achieved or desired rights of women, thereby suggesting that equality and freedom of women are not really possible. According to Strajnić, creativity represents an exclusively male domain: “experience teaches us that artistic creativity of a woman has certain limitations,” art history shows that women’s artworks “rarely achieve ‘the point where real art begins;’ women’s nature “usually does not feature an internal drive to create,” and women’s works of art cannot compete with the highlights of art that are surely destined for men. When Strajnić praises certain female artists, he emphasises their manliness: thus for Iva Simonović he says that her art “far surpasses average women,” “she belongs among those rare European female artists who create better than many, many men (...) our men, Yugoslav men.”³⁴

34

Isto, 12, 13, 16, 34, 38.

35

Lunaček, „Iva Simonović—Z. Pexidr”, 218.

36

Lunaček, „Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger”.

37

Pollock, „(Feministička) socijalna povijest umjetnosti”, 252–253.

38

Kodrnja, „Pristup temi”, 19.

39

Kolečnik, „Postoji li „feministička povijest umjetnosti””, 110.

40

Pollock, *Differencing the Canon*, 25.

41

Hrvatski proljetni salon: Intimna izložba.

42

Strajnić, *Umjetnost i žena*, 24, 33–34.

43

Lunaček, „Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger”.

slabo—nasuprot pojmu snažno, kojim se najčešće određuju dometi prividno aspolne, „visoke” umjetnosti”.³⁹ Takva pojava, koju je Griselda Pollock nazvala „ženskim stereotipom”, odnosi se na prepuštanje ženama onoga područja koje je zbog maskulinizirane konstrukcije same umjetnosti manje cijenjeno, a to je umjetnost u kojoj bi se odražavala „priroda” žene: „Ako je ženama dozvoljeno govoriti, sve o čemu mogu govoriti je (njihov) spol.”⁴⁰ Upravo taj „ženski stereotip” zamišljen je kao prostor koji se namjerava prepustiti umjetnicama, što je i istaknuto kao program *Proljetnoga salona* u predgovoru kataloga izložbe: „Kako je u izloženim radovima došla priroda žene do jakoga umjetničkoga izražaja, Proljetni salon vjeruje da ovom izložbom nastavlja svoj započeti posao.”⁴¹ Strajnić pak pamfletski ističe: „Mi tražimo da žena uvijek, u svakom poslu, istakne sebe, svoju prirodu. Mi tražimo da ju ona dovede do izražaja i onda kada djeluje u umjetnosti.” Upravo zbog toga hvali Zdenku Pexidr, čija su djela „fragmenti jedne duše koja uistinu osjeća” i „iako nemaju vrijednost velikih evropskih crtača (...) otkrivaju prirodu slikarice koja je iskrena”, a u njima se vidi „intimnost interieura, tajna šume, ljepota parka, poezija vrta, melanholijska jeseni”.⁴² Lunaček također svrstava žene unutar „ženskoga stereotipa” pa kad u nekim djelima Ive Simonović zamijeti „ženske” značajke, hvali ih: „U tim malenim radnjama imade doduše slatkoće ali ne obične umjetničke slatkoće već one obične ženske slatkoće, kojom se svako žensko čeljade u drugoj mjeri odlikuje.”⁴³



Zdenka Pexidr-Sieger: *Ranjenici*. Prema: Kosta Strajnić: *Umjetnost i žena*, Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta, 1916., str. 29. / Zdenka Pexidr-Sieger: *The Wounded*. According to: Kosta Strajnić: *Umjetnost i žena*, Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta, 1916, p. 29.

↑

33 Strajnić, *Umjetnost i žena*, 8–10.

34 *Ibid.*, 12, 13, 16, 34, 38.

35 Lunaček, “Iva Simonović—Z. Pexidr,” 218.

36 Lunaček, “Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger.”

37 Pollock, “(Feministička) socijalna povijest umjetnosti,” 252–253.

38 Kodrnja, “Pristup temi,” 19.

A similar claim can also be found in Lunaček, who notes that “Iva Simonović has a strength and determination that we do not otherwise see in womenfolk, if they attempt to create works of art,”³⁵ and when he praises the strength of her work he emphasises the “positively manly temperament with which she grapples with her tasks.”³⁶ It is clear that such comments do not represent a step away from the patriarchal matrix, but that they actually strengthen it; successful female artists are proclaimed as exceptions who exceed the limitations of their gender through their talent, perseverance and work, while creativity remains in the domain of masculinity.

The phenomenon of associating the concept of creativity solely with the male sex was called “creativity as an ideological component of masculinity” by Griselda Pollock, who also said that “femininity has been constructed as man’s and, therefore, the artist’s negative.” She corroborated this thesis with a quote from the French author Octave Uzanne: “As long as a woman refrains from unsexing herself, let her dabble in anything. The woman of genius does not exist; when she does she is a man.” Pollock connected the attitude that a woman is incapable of artistic creation to women’s inferior position in society that had arisen from the understanding of women as “naturally” predetermined for underrated housework. Thus the invocation of nature supports the inevitable male right to genius in art as well as the eternal second-rate character of women: “Men create art; women merely have babies.” This false opposition was often used as a justification for leaving women’s art out of various lists of important cultural contributions. “The sexual divisions embedded in concepts of art and the artist are part of the cultural myths and ideologies peculiar to art history. But they contribute to the wider context of social definitions of masculinity and femininity and thus participate at the ideological level in reproducing the hierarchy between sexes.”³⁷ Jasenka Kodrnja explained the mythical origins of associating genius with the male sex, and limiting women’s entrance into the high representative culture and art: “Seeing how a Genius was, in ancient Rome a protective spirit (...) of every male individual, women could not have one so they could not develop the individuality and originality that a genius enables and protects. That is why women did not see it (genius) in themselves, nor were they thus seen by others.”³⁸

There is one case in which Strajnić approves of women’s creativity—when it reveals the “nature” of a woman. Strajnić is disposed to praise those works in which he recognises the characteristics that are positively evaluated in women by the patriarchal surroundings: modest, sentimental, lyrical, intimate, emotional, sensible, sentimental, gentle, striking, sweet, small, tiny, cordial, soft, pliant, peaceful, simple, pleasurable, demure, fine, humble, peaceful, etc. However, as Ljiljana Kolešnik notes, such attributes which are “in art history and criticism regularly associated with ‘femininity’, with a fluid and completely vague category of ‘female sensibility’,” are actually

Kao očekivana posljedica „ženskog stereotipa” i razumijevanja kreativnosti kao ideološke komponente muškosti, umjetnice i njihova djela smještaju se na marginu polja likovne umjetnosti. Tako Strajnić smatra kako ženama u umjetnosti zapravo ni nije mjesto u stvaralačkome smislu, već je njihova prava uloga ona inspiracije i motiva. Također, daje im važno mjesto u organizaciji i konzumaciji umjetnosti, kao zainteresiranome promatraču i publici, kao savjetnici i kritičarki velikih (muških) umjetnika te organizatorici umjetničkih okupljanja. Prema Strajniću, žene nemaju što tražiti u područjima arhitekture i glazbe, no znatno su samostalnije u onim vrstama umjetnosti koje su se smatrale manje vrijednima, poput primijenjene umjetnosti i umjetničkog obrta, posebno anonimne pučke umjetnosti i dekoracije („čuvarica doma i umjetnica toaleta”), dok je u umjetnosti plesa žena „prava majstorica”. Objašnjava: „Kako je ples elementarni izražaj instinkta i osjećajnog života, dobra plesačica nesvjesno producira svojim tijelom i prostornost, i slikovitost, i arhitektoniku. Pošto u njemu dolazi do izražaja harmonija i svestranost, razumljivo je da je ples najbliži prirodi žene. On postaje ‚izražajno sredstvo njezinih dionizijskih osjećaja’.”⁴⁴

Međutim, marginalizacija se vrši i na području „čiste” umjetnosti; hvaljenjem djela manjih dimenzija te kritiziranjem ambicioznijih djela, ženama se poručuje da su im primjereniji manji formati, dok u monumentalnim žanrovima i tehnikama—koji, naravno, donose i više honorare—nemaju što tražiti. Lunaček ističe: „Za veće plastike, koje nalazimo izložene, možemo mirne duše kazati, da Iva Simonović još ne svladava pravo materijal u kojem radi. Imade još mnogo nesigurnosti u njenim povećim radovima (...) U većim svojim plastikama Simonovička kako rekospo ne svladava još posvema ono što bismo kazali obrtničko izrabljivanje materijala. Ona zna što hoće i umije to što hoće u plastelinu, ali bronca ne sluša, ne pristaje bronc onako kako si ona to zamišlja.” Istovremeno hvali male plakete i „jednu majušnu dječju glavu”: „Shvaćanje je temperamentno i čitava je radnja spokojna.”⁴⁵

EPILOG:
FEMINISTIČKI UČINAK *INTIMNE IZLOŽBE*
I STRAJNIĆEVIH RIJEČI

Unatoč očitom antifeminizmu, vrijedi istaknuti kako je Strajnićevo knjiga prvi nama poznati tekst koji se bavi općim razmatranjem o bavljenju žena umjetnošću; taj tekst čini mogućom jednu novu temu i stavlja ju u javnu raspravu. Nadalje, kako se pisanje feminističke povijesti (umjetnosti) ubraja među vrijedna feministička postignuća, mora se istaknuti da je u Strajnićevoj knjizi donesen nacrt europske i jugoslavenske povijesti umjetničkog stvaralaštva žena. Iako doprinos žena umjetnosti smješta na marginu, Strajnić izdvaja važna ženska imena poput Rosalbe Carrieri, Élisabeth Vigée-Lebrun, Angelice Kauffmann, Rose Bonheur, Berthe Morisot, Marije Baškircsev, Slave Raškaj, Henrike i Avguste Šantel, Bete Vukanović i Nadežde Petrović. Međutim, u kratkim opisima ne donosi ni riječi o njihovim djelima, ne piše o njihovoj umjetnosti, već tendenciozno ističe detalje iz njihovih biografija.

“concentrated in the term weak—as opposed to the term strong which is most often used to determine the achievement of the ostensibly asexual, ‘high’ art.”³⁹ This phenomenon, which Griselda Pollock called “the feminine stereotype,” refers to allowing women access to that area that is, because of the masculinised construction of art itself, less valued, and this is art that would reflect the “nature” of women: “ (...) if women are allowed to speak, all they can speak of is (their) sex.”⁴⁰ It is precisely this “feminine stereotype” that is imagined as the space that will be conceded to female artists, which is also put forward as the programme of the *Spring Salon*, described in the foreword of the catalogue: “Since the exhibited artworks showed a strong artistic expression of a woman’s nature, the *Spring Salon* believes that this exhibition represents a continuation of its work.”⁴¹ Strajnić further notes in the pamphlet: “We ask that a woman always, in everything she does, highlights herself, her own nature. We ask that she expresses it even when she involves herself in art.” It is for this reason that he praises Zdenka Pexidr, whose paintings are “fragments of a soul that truly feels” and “although they are lacking the value of great European sketchers (...) they reveal the nature of an honest painter,” and reflect “the intimacy of interiors, the secret of a forest, the beauty of a park, the poetry of a garden, the melancholy of autumn.”⁴² Lunaček also classifies women within the “feminine stereotype,” so when he notices “feminine” characteristics in some pieces by Iva Simonović, he commends then: “These small artworks do have a sweetness to them; however, this is not the usual artistic sweetness, but a common woman’s sweetness, with which every member of the weaker sex is graced with to some degree.”⁴³

As the expected consequence of the “feminine stereotype” and the notion of creativity as an ideological component of manliness, female artists and their work are placed at the margins of visual art. Thus Strajnić thinks that women in art do not really belong there in the creative sense, but that their true role is to be an inspiration and a motif. Furthermore, he gives them an important place in the organisation and consumption of art, as an interested viewer and the public, as an advisor and critic of great (male) artists and the organiser of artistic gatherings. According to Strajnić, women have no business in the fields of architecture and music, but can be significantly more independent in those types of art that are considered less worthwhile, such as applied art and fine craft, especially anonymous folk art and decorations (“keeper of the home and the artist of appearance”), and in the art of dance in which she is a “true master.”

⁴⁴ Strajnić, *Umjetnost i žena*, 12.

⁴⁵ Lunaček, „Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger”.

⁴⁶ Strajnić, *Umjetnost i žena*, 17, 18, 21.

⁴⁷ Cihlar Nehajev, „Intime Ausstellung”, 3.

Tako Rosalba Carriera, prema Strajniću, „bijaše ugodne vanjštine”, a „njezin je lik ovjekovječio Antoine Watteau u sjajnom portretu sa pozadinom samih ruža”, čijom simbolikom „htjede naglasiti njezino lijepo ime i nježnu umjetnost”. Potom, slikarica Vigée Lebrun imala je „lijepe kretnje” pa „naručujući portrete, visoka gospoda cijenjahu više krasnu ženu nego spremnu umjetnicu”, a udaja joj je „donijela ne samo materijalno blagostanje, nego i mogućnost da posvećma razvije svoje slikarske sposobnosti”. Nadalje, „vitka i nježna stasa, velikih očiju, plave kose i bijele puti, Marija je Baškircjev uživala simpatije pariskoga umjetničkoga svijeta”.⁴⁶ Iako uglavnom ističe kako su bile cijanjene zbog svoje ljepote i svaku veže uz neki stereotipni muški lik (otac, muž, učitelj), ipak se mora istaknuti kako je riječ o kratkoj povijesti umjetnosti žena kao vjerojatno prvom takvom naporu u nas.

Također, pohvalom djelima i umjetničkim osobnostima Ive Simonović i Zdenke Pexidr Strajnić zapravo implicitno potvrđuje sposobnost žena za umjetnički rad i mogućnost njihovih vrhunskih dometa. Po Strajniću, radovi su Ive Simonović „čisti produkti umjetničkog instinkta koje ima lično obilježje”, a portreti su „nedostiživi”. Za Zdenku Pexidr piše da je „izvršna akvarelistkinja”, a za Slavu Raškaj da „pokazivaše rijetko crtačko shvatanje”, pripisujući joj snažni talent, potpuno vladanje akvarelskom tehnikom i mnogo ličnoga osjećanja. Ovi jasni i nedvosmisleni iskazi podrške ženskomu umjetničkom stvaralaštvu u javnom prostoru nedvojbeno su utjecali na jačanje stvaralačke samosvijesti u umjetnica, čime je pripremljen teren za nešto kasniji osnutak prvoga ženskog umjetničkog udruženja na našem prostoru, što, iako s ogradom, i zagovara Milutin Cihlar Nehajev, gotovo pretkazujući buduće izložbe Kluba likovnih umjetnica: „Neće biti šteta ako sljedeća izložba (...) ujedinjuje ženski rad naše umjetnosti u širem smislu, iako s manje pretenzija.”⁴⁷

39 Kolečnik, “Postoji li ‘feministička povijest umjetnosti?’” 110.

40 Pollock, *Differencing the Canon*, 25.

41 *Hrvatski proljetni salon: Intimna izložba*.

42 Strajnić, *Umjetnost i žena*, 24, 33–34.

43 Lunaček, “Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger.”

44 Strajnić, *Umjetnost i žena*, 12.

45 Lunaček, “Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger.”

46 Strajnić, *Umjetnost i žena*, 17, 18, 21.

He explains: “Because dance is the elementary expression of instinct and the emotional life, a good dancer unconsciously produces with her body the spatiality, the picturesqueness and the architectonics. And because it contains expressions of harmony and versatility, it is understandable that dance is closest to a woman’s nature. It becomes an ‘expressive device of her Dionysian sentiments.’”⁴⁴

Yet marginalisation also takes place in the domain of “pure” art; by praising the works of smaller dimensions and criticising more ambitious pieces, women are told that smaller formats are more appropriate for them, while the monumental genres and techniques—which, of course, are better paid – are no place for them. Lunaček wrote: “For the larger exhibited sculptures, we can safely say that Iva Simonović still cannot fully master the material she works with. There is still a lot of insecurity in her larger works (...) As we said, in her bigger pieces, Simonović does not yet fully control what we would call the artisanal working of the material. She knows what she wants and can do it in clay, but bronze does not listen, bronze does not behave like she wants it to.” At the same time, he praised small plaques and “one tiny child’s head.”⁴⁵ “The understanding is temperamental and the whole piece is peaceful.”⁴⁵

EPILOGUE: THE FEMINIST EFFECT OF THE *INTIMATE* EXHIBITION AND STRAJNIĆ’S WORDS

Despite the obvious antifeminism, we should note that Strajnić’s book was the first known text dealing with a broad consideration of women making art; this text opens up a new topic and puts it forward for public discussion. Moreover, as the writing of feminist (art) history is one of the significant feminist achievements, it must be said that Strajnić’s book brings an outline of the European and Yugoslav women’s art history. Although he places women’s contribution to art on the margins, Strajnić singles out significant women’s names like Rosalba Carriera, Élisabeth Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Marija Baškircjev, Slava Raškaj, Henrika and Avgusta Šantel, Beta Vukanović, and Nadežda Petrović. However, the short descriptions do not even mention their artwork, do not describe their art, but tendentiously point out details from their biographies. Thus, according to Strajnić, Rosalba Carriera “had a pleasant appearance,” and “her form was immortalised by Antoine Watteau in a delightful portrait with a rose-filled background,” whose symbolism “was meant to emphasise her lovely name and gentle art.” Later, the painter Vigée Lebrun had “beautiful gestures” so that “when commissioning portraits, high-class gentlemen had more appreciation for a beautiful woman than an apt artist,” and marriage “brought her not just material prosperity, but also the opportunity to fully develop her painterly capabilities.” Furthermore, “with slender and delicate stature, big eyes, blond hair and white skin, Marija Baškircjev gained the sympathies of the Paris art world.”⁴⁶ Even though he chiefly notes how these

Iako se okupljanje umjetnica oko *Intimne izložbe* zbilo na poticaj muškaraca i pod njihovim pokroviteljstvom (Miše dvije godine ranije zagovara ulazak žena u društveni život, Babić piše predgovor, a Strajnić tumačenje), zasigurno je utrlo put prvom i zadugo jedinomu hrvatskom likovnom udruženju umjetnica—Klubu likovnih umjetnica, osnovanom 1927. godine na inicijativu Naste Rojc i Line Crnčić-Virant. Tada žene više nisu ni trebale ni tražile muško pokroviteljstvo, već se same organiziraju i hrabro stupaju na likovnu scenu. Da se promijenio odnos snaga pokazat će mizogine odnosno antifeminističke reakcije na izložbe Kluba, i to upravo od onih koji su 1916., tada i sami u borbi za vlastitu afirmaciju, podržali umjetnice: Ljube Babića i Jerolima Miše.⁴⁸ U strahu za vlastite teško stečene privilegije isti umjetnici—kritičari, sada nositelji moći, vodit će borbu za održavanje sustava rodno-spolne dominacije. Stoga se *Intimna izložba*, održana u jeku Velikoga rata, može smatrati prvim impulsom u feminističkoj težnji prema ovladavanju likovnim područjem javnoga djelovanja unutar dominantno patrijarhalnoga društvenog modela. Bez sumnje, ovo zauzimanje novoga prostora ujedno je značilo promjenu pravila unutar postojećeg sustava, odnosno prvi važni korak u sporom i dugotrajnom procesu preoblikovanja društva.

artists are appreciated for their beauty and ties each one to a stereotypical male figure (father, husband, teacher), it should still be said that this short history of female artists is probably the first such endeavour in the country.

Furthermore, by praising the work and artistic capabilities of Iva Simonović and Zdenka Pexidr, Strajnić actually gives an implicit confirmation of women's capability for artistic endeavours and the possibility of achieving the highest accomplishments. According to Strajnić, the artworks of Iva Simonović are "pure products of artistic instinct that bears the mark of her personality," and her portraits are "unparalleled." For Zdenka Pexidr, he writes that she is an "excellent watercolourist," while Slava Raškaj, who "demonstrates a rare drawing competence," is attributed with a strong talent, complete mastery of the watercolour technique and a lot of personal sentiment. These clear and unambiguous utterances of support for women's artistic creativity in the public space undoubtedly fostered the strengthening of creative consciousness in female artists, which set the stage for the subsequent foundation of the first women's artistic association in the country, which was, albeit with reservation, advocated by Milutin Cihlar Nehajev who almost foresaw future exhibits of the Women's Art Club: "It would not be amiss if the next exhibition (...) unites the women's work of our art in the wider sense, albeit with fewer pretensions."⁴⁷

Although the gathering of female artists around the *Intimate Exhibition* happened at the encouragement of men and under their patronage (Miše advocated for women's entry into social life two years earlier, Babić wrote the foreword, and Strajnić the interpretation), it certainly paved the way for the first and, for a long time the only Croatian visual arts association of female artists—Women's Art Club, founded in 1927 at the initiative of Nasta Rojc and Lina Crnčić-Virant. At that point, women no longer had to seek male patronage, but could organise themselves and bravely enter the visual art scene. A change in the power balance became evident by the misogynous or antifeminist reactions to the Club's exhibition, which came from the very people who in 1916, in the midst of their own struggle for affirmation, supported female artists: Ljubo Babić and Jerolim Miše.⁴⁸ Fearing for their own hard-won privileges, those same artists-critics, now in positions of power, led the fight for maintaining the system of gender-sex dominance. That is why the *Intimate Exhibition*, held at the height of the Great War, can be considered as the first impulse of the feminist aspiration towards mastering the visual arts domain of public activities within the dominant patriarchal social model. Undoubtedly, this capturing of new space also meant changing the rules within the existing system, or rather the first important step in a slow and long process of reshaping society.

48

Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti”; Babić, „Izložba Kluba”; Miše, „Prva izložba”.

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Adamović, Mirjana. „Antifeminizam i kultura” [Antifeminism and Culture], 203–231. U/In: *Kultura, drugi, žene*, ur./ed. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada, 2010.

Andrić, Ivo. „Hrvatska izložba” [Croatian Exhibition]. *Hrvatski pokret* 10/68 (1914.): 2.

Lj. B. [Babić, Ljubo]. „Izložba Kluba likovnih umjetnica” [Women’s Art Club Exhibition]. *Obzor*, 15. listopada/October 1935., 1.

_____. „Žena u likovnoj umjetnosti” [Women in Visual Arts]. *Obzor*, 16. i 21. listopada/October 1928., 2–3.

Boban, Branka. „Materinsko carstvo: zalaganje Stjepana Radića za žensko pravo glasa i ravnopravan položaj u društvu” [“Mother’s Realm”: Stjepan Radić’s Intercession for Women’s Suffrage and Equal Position in Society], 191–209. U/In: *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, prir./ed. Andrea Feldman. Zagreb: Institut „Vlado Gotovac”, Ženska infoteka, 2004.

_____. „Stradanje žena u Prvom svjetskom ratu” [Women’s Suffering in World War I]. *Kruh i ruže* 15 (2001.): 7–16.

Bosanc, Gordana. *Visoko čelo: ogleđ o humanističkim perspektivama feminizma* [High Forehead: Essay on Humanist Perspectives of Feminism]. Zagreb: Centar za ženske studije, Ured za ravnopravnost spolova Vlade RH, 2010.

Nv [Cihlar Nehajev, Milutin]. „Intime Ausstellung des ‚Kroatischen Frühlingssalons’: Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger”. *Agramer Tagblatt*, 14. lipnja/June 1916., 2–3.

„Die Heimkunst der Kroaten”. *Agramer Tagblatt*, 17. ožujka/March 1914., 1–2.

Galjer, Jasna. „Kosta Strajnić: promotor novih tema u hrvatskoj likovnoj kritici” [Kosta Strajnić: Promoter of New Topics in Croatian Visual Arts’ Criticism], 71–81. U/In: *Strajnićeve zbornik: zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, prir./ed. Ivan Viden. Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik – Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009.

Grayzel, Susan R. *Women and the First World War*. Harlow: Longman, 2002.

„Historischer Überblick”. *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*. <https://www.vbkoee.org/geschichte-2/historischer-ueberblick/> (pristupljeno 22. listopada 2018./last accessed on October 22, 2018).

Hrvatski proljetni salon: Intimna izložba [Croatian Spring Salon: Intimate Exhibition], katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb, 1916.

„Još jedna hrvatska izložba u Beču” [Another Croatian Exhibition in Vienna]. *Obzor*, 4. ožujka/March 1914., 1.

Kara, Ljudevit. „Dvije dame u Ulrichovu salonu” [Two Ladies in Ulrich’s Salon]. *Novosti*, 18. lipnja/June 1916., 2.

Kodrnja, Jasenka. „Pristup temi” [The theme approach], 11–20. U/In: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, ur./ed. Jasenka Kodrnja. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, 2006.

_____. *Žene zmiye—rodna dekonstrukcija* [Serpent Women—Gender Deconstruction]. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, 2008.

Kolešnik, Ljiljana. „Likovne umjetnice” [Women Visual Artists], 221–246. U/In: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, ur./ed. Jasenka Kodrnja. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, 2006.

47

Cihlar Nehajev, „Intime Ausstellung.” 3.

48

Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti;” Babić, „Izložba Kluba;” Miše, „Prva izložba.”

_____. „Postoji li ‚feministička povijest umjetnosti’” [Is there a „Feminist Art History?”]. *Treća* 1/1 (1998): 109–113.

Kollektiv Ausstellung: Malerin Nasta Rojc, Bildhauerin Mila Wod, katalog izložbe/exhibition catalogue. Beč/Vienna, 1914.

Z. K. [Kveder, Zofka]. „Die Role der Frau in der Kunst”. *Agramer Tagblatt*, 2. rujna/September 1916., 8.

Lunaček, Vladimir. „Iva Simonović—Z. Pexidr”. *Savremenik* 11/5–8 (1916.): 217–221.

V. L. [Lunaček, Vladimir]. „Iva Simonović—Zdenka Pexidr-Sieger”. *Obzor* 57/178 (1916.): 3.

Milčinović, Andrija. „Kosta Strajnić: Umjetnost i žena” [Kosta Strajnić: Art and the Woman]. *Savremenik* 12/2 (1917.): 84–85.

Miše, Jerolim. „Naš društveni saobraćaj” [Our Social Communication]. *Zastava* 1/20 (1914.): 2.

Rome [Miše, Jerolim]. „Prva izložba ‚Kluba likovnih umjetnica’” [The First Exhibition of Women’s Art Club]. *Književnik* 1/8 (1928.): 304–307.

Muraj, Aleksandra. „Odnos građanstva spram narodne nošnje i seljačkoga tekstilnog umijeća” [The Stance of the Citizenry in the Towns towards Folk Costume and Peasant Textile Skills]. *Narodna umjetnost* 43/2 (2006.): 7–40.

Ograjšek Gorenjak, Ida. *Opasne iluzije: rodni stereotipi u međuratnoj Jugoslaviji* [Dangerous illusions. Gender stereotypes in interwar Yugoslavia]. Zagreb: Srednja Europa, 2014.

Peić Čaldarović, Dubravka. „Osnovne karakteristike profesionalne djelatnosti žena u Hrvatskoj između dvaju svjetskih ratova (1918.–1941.)” [Basic Characteristics of Women Professional Activities in the Interwar Croatia (1918–1941)]. *Časopis za suvremenu povijest* 29/3 (1997.): 91–503.

_____. „Ženska profesionalna udruženja u Hrvatskoj 1918–1941. godine” [Women Professional Associations in Croatia 1918–1941]. Magistarski rad/Master’s Thesis. Zagreb: Filozofski fakultet, 1996.

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*. London, New York: Routledge, 1999.

_____. „(Feministička) socijalna povijest umjetnosti” [(Feminist) Social Art History], 245–272. U/In: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, prir./ed. Ljiljana Kolešnik. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005.

Prelog, Petar. *Proljetni salon* [Spring Salon], katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.

Prohaska, Dragutin. *Ženska lica u hrvatskoj književnosti* [Female Faces in Croatian Literature]. Zagreb: Naklada knjižare Mirka Breyera, 1916.

Rojc, Nasta. *Sjene, svjetlo, mrak* [Shadows, Light, Dark]. Rukopis u obitelji Preis (ostavština Elene Puškarski) i u Zbirci Josipa Kovačića u Zagrebu / Manuscript owned by the Preis family (the bequest of Elena Puškarski) and in the Josip Kovačić Collection in Zagreb.

Strajnić, Kosta. *Umjetnost i žena* [Art and the Woman]. Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta, 1916.

Šeparović, Ana. „Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica” [Feminist Statements in the Critical Reception of Group Exhibitions by Croatian Women Artists]. *Ars Adriatica* 8 (2018.): 195–210.

„Uz plakete Ive Simonović i akvarele Zdenke Pexidr-Sieger” [Accompanying the Plaques by Iva Simonović and Watercolors by Zdenka Pexidr-Sieger]. *Hrvatska prosvjeta* 3 (1916.): 269–270.

Vujić, Žarka. „Umjetnost i žena III” [Art and the Woman III], 5–29. U/In: *Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića*, katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: Art magazin Kontura, 2002.