

Ana Šeparović

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

Od »sinteze likovnih umjetnosti« do Zagrebačkoga salona: prilog poznavanju djelovanja ULUH-a 1960-ih

Pregledni članak – *Review article*

Primljen – *Received* 7. 5. 2018.

UDK 930.85:[061.23:7(497.5)]1950/1960”

DOI 10.31664/ripu.2018.42.12

Sažetak

U radu se razmatraju dvije inicijative Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske iz 1960-ih kojima je uporište u ideji o »sintezi likovnih umjetnosti«: organizacija izložbi Zagrebačkoga salona i zalaganje za obavezni postotak koji bi se odvajao za likovnu opremu pri svakoj javnoj izgradnji. Budući da ULUH u razdoblju 1950-ih i 1960-ih privilegira onu varijantu umjerenoga modernizma koja se zasniva na ideji o autonomiji umjetnosti, vrijedno je istaknuti te dvije inicijative koje proizlaze iz ideje o sintezi, kao projekta druge, racionalističke

varijante modernizma. Pritom se razmatra reformatorski potencijal ideje o sintezi, koja je iskorištena kao sredstvo u procesu modernizacije i demokratizacije Društva u tome razdoblju 'tranzicije' ULUH-a iz doktrinarnog i birokratskog u moderno strukovno udruženje. Cilj je ovoga rada na temelju arhivske dokumentacije, prikazom jednoga segmenta svijeta umjetnosti 1960-ih, dijelom rasvijetliti njegovo funkcioniranje i institucionalnu infrastrukturu.

Ključne riječi: *Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske, »sinteza likovnih umjetnosti«, Zagrebački salon, kulturna politika, izložbena politika*

O ideji »sinteze likovnih umjetnosti«

Da bi se započela rasprava o inicijativama ULUH-a¹ koje su proizašle iz ideje o »sintezi likovnih umjetnosti«, potrebno je rasvijetliti okolnosti njezina nastanka i razvoja. U Jugoslaviji (i Hrvatskoj) nakon 1950. dolazi do raskida s doktrinom sorealizma i kreće proces postupne rekonstrukcije modernističke paradigme, koji se odvija u dvjema varijantama, dvama tokovima. Pritom će dominantnu poziciju zauzeti »hegemonijska koncepcija visokog modernizma, koja je definirana pojmovima individualizma, umjetnika heroja, autonomije umjetničkog djela i oslobođenosti od političkog odnosno ideološkog diktata.«² Upravo tu varijantu modernizma zastupa ULUH, koji se, prema riječima Ljiljane Kolešnik, zalaže za podržavanje i poticanje »umjerenoga modernističkih, uglavnom figurativnih ili umjerenoga apstrahirajućih tendencija koje odgovaraju institucionalnoj koncepciji modernosti.«³

Paralelno s idejom o autonomiji umjetnosti egzistira druga vizija moderniteta; prema Piotru Piotrowskom »stapanje umjetnosti i života ili eliminiranje granice između umjet-

nosti i života drugi je mit modernizma.«⁴ Takva koncepcija podrazumijeva naglašeno socijalnu funkciju umjetnosti, koja je usmjerena na dobrobit društva, u njoj se brišu granice između visoke i primijenjene umjetnosti, gubi se mistifikacija i fetišizacija oko statusa umjetnika i umjetničkoga predmeta te se zagovara ideja o umjetničkom djelu kao kolektivnome proizvodu. Unutar takve socijalno angažirane inačice modernizma, utemeljene na racionalističkim i konstruktivističkim postulatima, javlja se ideja o sintezi likovnih umjetnosti – slikarstva, kiparstva, arhitekture i primijenjene umjetnosti – u svrhu estetizacije javnih prostora i na sveopću društvenu korist. Prema Ješi Denegriju ideja o sintezi baštinica je racionalističkoga krila europskih povijesnih avangardi (Bauhaus,⁵ De Stijl, ruski pokreti, posebno konstruktivizam) te se javlja unutar određenih umjetničkih krugova u pojedinim zemljama Zapadne Europe (poput grupa Espace u Francuskoj⁶ i MAC /Movimento arte concreta/ u Italiji).⁷ Denegri ističe kako je pojava ideje »sinteznog pristupa« odmah nakon rata posve razumljiva »jer to je ideja koja se rađa u uvjetima ponovne afirmacije koncepata racionalne izgradnje, nasu-

prot svakom iracionalnom razaranju kao neposrednom i tragičnom iskustvu nedavno okončanog rata«. ⁸ Genezu ideje sinteze Feđa Vukić zapaža u futurističkim manifestima, tekstovima sovjetskih avangardista, spisima Le Corbusiera i pripadnika grupe De Stijl, pri čemu ističe: »Pozornijim čitanjem teorijskih elaboracija ideje o likovnoj sintezi svakako se može uočiti svojevrsan kontinuitet koncepcije 'gesamtkunstwerka' iz vremena prijeloma stoljeća, a ta je ideja, s naglaskom na potrebi povezivanja umjetnosti i industrije, stvorila osnove za formiranje ideje i prakse Deutscher Werkbunda.« Vukić ističe i kako je avangardna koncepcija sinteze otvorila put estetizaciji industrijskoga predmeta, ali i formiranju teorije industrijske estetike: teorijske pozicije unutar koje se i industrijski predmet promatra kao estetički fenomen. ⁹

Za sintezu umjetnosti Ljiljana Kolečnik ističe kako je riječ o »sofisticiranom pokušaju ostvarenja plastičke forme koja bi obuhvatila totalitet životnog ambijenta«. ¹⁰ Takve ideje u Hrvatskoj se prvi put javljaju u okviru Udruženja umjetnika Zemlja 1930-ih, ¹¹ a tih je godina objavljen i članak *Obnova umjetnosti i arhitekture* koji je Theo Van Doesburg napisao za *Hrvatsku reviju*. ¹² Ideje o sintezi zamah dobivaju nakon rata u djelovanju grupe EXAT 51: članovi ih primjenjuju u postavima jugoslavenskih međunarodnih izložbi još od druge polovine 1940-ih, a javnosti ih objavljuju u manifestu grupe iz 1951., u kojem stoji da grupa »ne vidi razliku između tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti« te da »svojim glavnim zadatkom smatra usmjerenje prema sintezi svih likovnih umjetnosti«. ¹³ Njihov manifest jest »način javnog obznanjivanja programa u obliku teza o načelima sinteze svih umjetnosti«, koji afirmira »načelo kolektivnog, timskog rada« ¹⁴ i neokonstruktivističku geometrijsku apstrakciju, ali odbacuje »tradicionalnu hijerarhiju umjetničkih vrsta i medija, a zajedno s njom i razliku između 'čiste' i 'primijenjene' umjetnosti«. ¹⁵

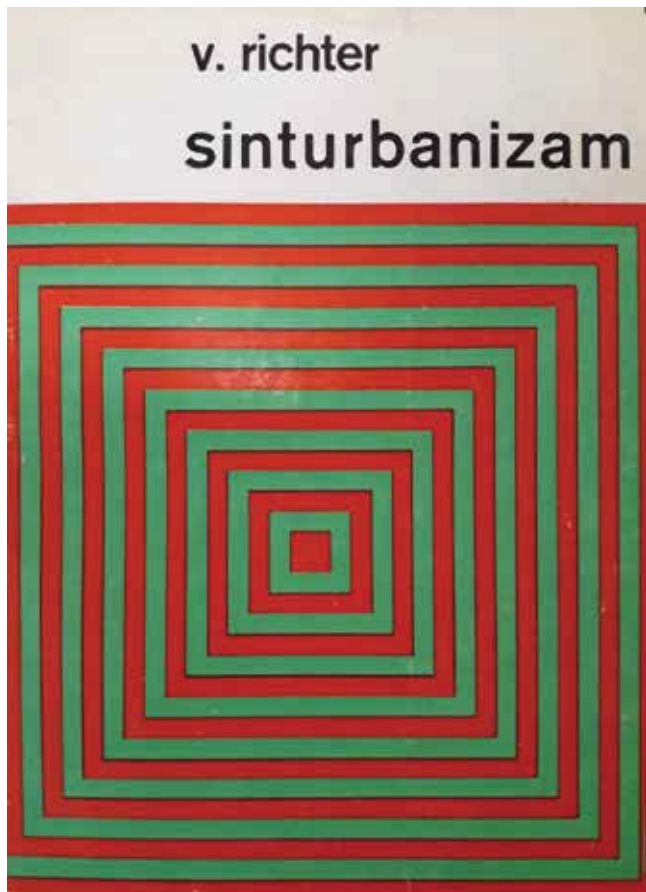
Geneza ideje o sintezi likovnih umjetnosti prikazana je na Didaktičnoj izložbi apstraktne umjetnosti organiziranoj 1957. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Ljiljana Kolečnik istaknula je važnost te izložbe, koja interpretira likovna zbivanja nakon 1935. godine »u skladu s racionalističkom, neokonstruktivnom vizijom moderniteta«, a »težište prebacuje na ideju sinteze 'plastičkih umjetnosti', na elaboraciju njezine historijske geneze i – konačno – na objašnjenje razloga zbog kojih je upravo sinteza adekvatan (ako ne i jedini moguć) model participacije umjetnosti i umjetnika u suvremenom životu« (sl. 1). Na izložbi je izvedena genealogija te ideje od Bauhauasa, preko Le Corbusiera i Gerrita Rietvelde, te donesen sumarni prikaz zaključaka poslijeratnih sastanaka CIAM-a s temom suodnosa arhitekture, skulpture, slikarstva i dizajna te programske odrednice grupe Espace – prijevodi izjava osnivača grupe Andréa Bloca »o sintezi umjetnosti kao jedinom pravom dokazu sposobnosti suvremenih umjetnika 'da maštom stvore svijet u kojem san može naći svoje mjesto'. Donosi se i »objašnjenje nove strukture odnosa između 'plastičkih umjetnosti', prema kojemu urbanizam definira okvir, arhitektura određuje i realizira temeljne preduvjete, a slikarstvo i skulptura dovršavaju humanizaciju čovjekovog životnoga okruženja«. ¹⁶



1. Didaktička izložba apstraktne umjetnosti, pano br. 91: tekst s pregledom poslijeratnih izložaba s temom sinteze umjetnosti te informacijom o osnivanju i djelovanju grupe Espace. Ilustracija: trg Sveučilišta u Caracasu: autor arhitekture Carlos Raoul Villanueva, autor murala Fernand Léger, autor skulpture Henri Laurens, 1954.

Didactic Exhibition of Abstract Art, panel no. 91: text with an overview of post-war exhibitions on the synthesis of art and information on the foundation and activity of Espace. Illustration: Square of the University of Caracas: architect Carlos Raoul Villanueva, author of the murals Fernand Léger, author of sculpture Henri Laurens, 1954

U organizaciji izložbe sudjelovao je Radoslav Putar, angažirani zastupnik teze o sintezi, koji je kao najviši cilj razvoja avangardne i apstraktne umjetnosti isticao tendenciju »objedinjavanja slikarskog, plastičnog i arhitektonskog stvaralaštva u organsku cjelinu, što je stoljećima bila značajka autentičnih stilova«. ¹⁷ Prema Dejanu Kršiću »upravo u kontinuitetu inzistiranja na ideji 'sinteze', u industrijskom oblikovanju Putar vidi mogućnost demokratizacije umjetnosti, 'uključivanja umjetnosti u sve tokove života' odnosno realizacije avangardističke ideje rušenja granica između umjetnosti i života«. ¹⁸ Početkom 1960-ih ideja o sintezi likovnih umjetnosti razvija se i proširuje na polja znanosti i tehnologije. Prema Ljiljani Kolečnik, iako se Putarov san o sintezi umjetnosti nikada nije ostvario, »počinju se nazirati obrisi novoga estetskog programa, čiji će cilj biti najbliži određenju socijalno angažirane umjetnosti, koje on u svojim likovnim kritikama zagovara još od sredine šestog desetljeća. Ta nova racionalistička struja u hrvatskoj umjetnosti, koja se upušta u kritičko pročitavanje baštine historijskih avangardi, a u



2. Vjenceslav Richter, *Sinturbanizam*, Zagreb 1964.
Vjenceslav Richter, *Synthurbanism*, Zagreb 1964

okviru tehnoloških i civilizacijskih mogućnosti modernoga društva u kojima prepoznaje plodno tlo za konačnu realizaciju velikog projekta sinteze umjetnosti, znanosti i tehnologije, bit će promovirana Novim tendencijama«. ¹⁹ Pritom se osobito izdvaja izložba Nova tendencija 3 održana 1965. zbog njezine namjere ideološke koncentracije na podlozi sinteze umjetnosti, znanosti i tehnologije te promatranja umjetnosti kao racionalne, eksperimentalne i kolektivne djelatnosti. ²⁰

Duboko i trajno ideji sinteze bio je posvećen Vjenceslav Richter. Kao protagonist i grupe EXAT 51 i Novih tendencija, Richter je »od početka svog bavljenja arhitekturom bio zaokupljen idejom 'sinteze', tu je ideju on, zapravo, i ugradio u ciljeve Exata, a nije u nju prestao vjerovati ni kada društvene i materijalne prilike u kojima je grupa djelovala nisu omogućile realizaciju nekih konkretnih praktičnih poduhvata«. ²¹ U tekstu *Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe* napisanu 1954. i objavljenu u knjizi *Sinturbanizam* iz 1964. (sl. 2), donosi teorijsku elaboraciju ideje sinteze. Prema njemu koncept »sinteznog pristupa« sinkron je s izbijanjem socijalizma na povijesnu scenu i u potpunosti analogan idejama socijalizma. On ide korak dalje od uobičajenih ideja o integraciji likovnih disciplina: »likovna sinteza je viša forma jedinstva – i djelovanja raznorodnih elemenata, gdje pod diktatom osnovnog smisla tog jedinstva nastupaju promjene u osnovnim svojstvima dotada

samostalnih elemenata«; »u sintezi nema ni arhitekture ni plastike ni slikarstva u klasičnom smislu. Postoji motrilac kao subjekt i jedinstveni likovni svijet, prostor, u kome se sve nalazi, kreće, miruje, živi. Ako smo u cjelovitom svijetu dio jedne likovne sinteze, sve je arhitektura, sve je plastika, sve je slika, uključujući i motrioca kao motoričko-plastički i kao psihološki element«. ²² U skladu s time predlaže i nove termine koji bi ukinuli razgraničenja među disciplinama: sliku, kip i arhitekturu zamijenila bi »plastika«, a slikar, kipar i arhitekt bili bi zamijenjeni terminom »plastičar«. Sam Richter kao hrvatski primjer ostvarenja sinteze navodi Radničko sveučilište Moša Pijade Radovana Nikšića i Ninoslava Kučana iz 1959.–1961. ²³

Ideje o sintezi nalazimo i u tekstovima drugih kritičara, arhitekata i povjesničara umjetnosti poput Zdenke Munk, Matka Meštrovića, Zvonimira Radića, Vere Horvat Pintarić, Radovana Ivančevića, Bernarda Bernardija, Andre Mohorovičića i dr., ²⁴ a bile su ugrađene i na druga polja odvijanja umjetnosti, kojima se ovom prilikom nemamo mogućnost detaljnije baviti, već ćemo ih samo sumarno nabrojiti. ²⁵ Na prvom mjestu vrijedi izdvojiti djelovanje kratkotrajne Akademije primijenjenih umjetnosti (1949.–1955.) i još kratkotrajnijeg Odjela za umjetničku arhitekturu pri ALU u Zagrebu (1959.–1960.). ²⁶ Nadalje, te ideje bile su važne u djelovanju ULUPUH-a, koji pak osniva Zagrebački trijenale 1955. i Studio za industrijsko oblikovanje (SIO) 1956. Na izložbi Zagrebačkog trijenala radovi iz područja grafike, slikarstva, arhitekture, scenografije, fotografije, industrijskog oblikovanja i grafičkog dizajna predstavljeni su bez podjele među pojedinim plastičkim disciplinama, što prema Dejanu Kršiću predstavlja doslovnu realizaciju egzotovske ideje organske povezanosti različitih oblika likovnosti koji tvore totalno oblikovan životni prostor. ²⁷ Počinju izlaziti časopisi koji zagovaraju sintezu umjetnosti: *Mozaik* u Beogradu 1953. i *Sinteza* u Ljubljani 1964. ²⁸ Godine 1963. u Beogradu je održan simpozij s temom sinteze likovnih umjetnosti, sljedeće godine u Ljubljani je održan 1. Bijenale industrijskoga oblikovanja, a u Zagrebu počinje s radom Centar za industrijsko oblikovanje (CIO).

ULUH: kriza 1950-ih i 'tranzicija' 1960-ih

Kao što smo već istaknuli, ULUH je svojim djelovanjem dao primat onoj liniji modernizma koja se zasnivala na principu autonomije umjetnosti, pa samim tim najistaknutije konkretne manifestacije koje zastupaju neokonstruktivističku viziju moderniteta, javljaju se i organiziraju izvan dominantnoga umjetničkoga udruženja ULUH-a. Odbojnost članova ULUH-a prema toj drugoj modernističkoj inačici vidljiva je iz sačuvane dokumentacije. Primjerice, u povodu simpozija i izložbe sinteze u Beogradu 1963. organiziranih na inicijativu SLUJ-a, unutar ULUH-a javljaju se prigovori simpoziju kako negira umjetnost kao rezultate pojedinca te mu se zamjera preveliko vezanje za industrijsko oblikovanje i »uz formulu nama poznate izložbe u Galeriji grada Zagreba pod imenom Nove tendence«. ²⁹ Grube riječi članova

ULUH-a o izložbama Novih tendencija mogle su se čuti na redovitoj godišnjoj skupštini ULUH-a 1966.: »Dešava se da se Nove tendence, koje nisu ništa drugo nego primijenjena umjetnost, proglašava ne znam čime«. ³⁰ Međutim, da bi se razumjelo zbog čega ideje o sintezi umjetnosti ipak dopiru do ULUH-a, te Društvo tijekom 1960-ih na njima čak temelji neke od svojih inicijativa, potrebno je reći nekoliko riječi o krizi kroz koju je ULUH prolazio 1950-ih godina.

Tijekom prvih pet poslijeratnih godina ULUH je, po uzoru na centralističku kulturnu politiku Sovjetskoga Saveza, stekao poziciju neprijepornoga centra moći na području likovne umjetnosti te je imao apsolutni monopol nad umjetničkim životom. Za razdoblje socrealizma takav je ustroj bio potreban kako bi omogućio potpunu kontrolu nad likovnom produkcijom i implementaciju socrealističke doktrine, tj. partijske linije, u sve pore likovnoga života. ³¹ Udaljavanjem od sovjetske društveno-političko prakse oko 1950. Jugoslavija se kreditno-monetarno okreće Zapadu, a ozakonjenjem koncepta »radničkog i društvenog samoupravljanja« otpočinje proces slabljenja uloge države te decentralizacija i modernizacija u društvenim procesima. Usporedno s procesom rekonstrukcije modernističke paradigme kulturni se prostor oslobađa otvorenih ideoloških pritisaka, a Partija se deklarativno povlači iz područja duhovnih djelatnosti. ³² Konkretno na likovnome polju to znači da se ukida doktrina socrealizma u likovnoj produkciji, a blijedi i na području likovno-kritičke prakse. Ipak, institucionalna infrastruktura likovnoga života i dalje nastavlja funkcionirati čvrsto centralistički i monopolistički, ukratko socrealistički. Prema Ljiljani Kolečnik »struktura strukovnih udruženja i sustav godišnjih izložbi, način financiranja likovne proizvodnje (...) još godinama funkcioniraju prema principima što su izravno preuzeti iz sovjetske društvene prakse«, ³³ a povlačenjem Države s pozicije organizatora kulture dobar je dio moći »stvarno, a ne samo nominalno, prenijet na institucije koje pripadaju svijetu umjetnosti«. ³⁴ ULUH tijekom prve polovine 1950-ih, može se reći, u rukama drži konce najvećeg dijela likovne scene, odnosno ima monopolističku poziciju odlučivanja na polju odvijanja likovne suvremenosti: imao je ingerenciju nad izložbama, otkupima, žirijama, izložbenim prostorima, socijalnim osiguranjem i autorskim pravima umjetnika, nabavom likovnoga materijala itd. Ljiljana Kolečnik ističe kako »ULUH funkcionira kao mehanizam ekonomske prisile kojim se najšire članstvo disciplinira i pretvara u poslušnu glasačku mašineriju«, a krajnji cilj takve monopolističke pozicije jest zadržavanje *statusa quo*. ³⁵

Takvo je stanje, jasno, bilo neodrživo u novom ozračju modernizacije i demokratizacije kulturnoga života: dekonstrukciju socrealizma na institucionalnoj razini započinje likovna kritika koja već početkom 1950-ih počinje žestoko kritizirati ULUH. Može se reći da ULUH već tada ulazi u razdoblje 'krize', koje traje cijele 1950-e, a temeljno ga je obilježio sukob s likovnom kritikom i grčevito nastojanje ULUH-a da zadrži svoje pozicije. ³⁶ Kritika najglasnije upozorava na zastarjele mehanizme ULUH-a, poput anakrone, neadekvatne, desecima godina nepromijenjene izložbene politike koja se svodi na »sliku stanja«, odnosno »pregled« tj. »presjek« godišnje produkcije. Termin »stanje« stalno se

ponavlja u toj okoštaloj muzejsko-galerijskoj praksi, a novo vrijeme traži nove koncepte, ideje. Podjela na apstraktna i figurativna djela (uz prigodni nazdravičarski predgovor u katalogu) predstavlja aranžerski domet ULUH-ovih izložbi, pa Putar napominje kako je osnovna težnja postavljajuća »da u lijevom krilu koncentriraju bar glavni dio 'modernista', dok su u desnom krilu akcentuirani oni koji su okrenuti prema tradiciji«, ³⁷ što još godinama spominje kao uobičajenu slabost ULUH-ovih izložbi. Zastarjela izložbena koncepcija generira drugi problem koji je kritika sustavno isticala: problem »apstinencije« istaknutih umjetnika. Neki kritičari upozoravaju: »Ako pomalo uočavamo da nam neke institucije ne valjaju, onda treba u njima (i oko njih) nešto mijenjati (...) Čak i ukinuti revijalne izložbe ovog tipa, ako je to potrebno (...) Očito je da se fizionomija ULUH-ovih nastupa mora promijeniti. Ukoliko ne, unaprijed se bojim slijedećeg istupa«. ³⁸

Problema počinju biti svjesni i u samom Društvu, primjerice u pismu žalbe redakciji *Telegrama* ULUH se slaže s tezom iznesenom u kritički intoniranu članku da su revijalne izložbe preživjeli oblik izlaganja. ³⁹ Postaje sve očitiije da više nisu zadovoljni ni kritika, ni publika, a očito ni sami umjetnici, što je natjeralo Društvo da se suoči s vlastitom anakronošću i počne djelovati u smjeru modernizacije. Zbog svega toga ULUH se polako počinje otvarati prema novim idejama, pa tako i prema ideji o sintezi likovnih umjetnosti, koja će izravno utjecati na neke od budućih inicijativa Društva. Može se reći da tijekom 1960-ih ULUH prolazi kroz razdoblje »tranzicije«, tijekom kojega se iz monopolističke centralističke doktrinarne institucije transformira u demokratsko strukovno udruženje koje je usmjereno na praktične probleme s kojima se suočava umjetnik u svome djelovanju, a struci prepusta njihova polja djelovanja – kritičarima likovnu kroniku i kritiku, povjesničarima umjetnosti tumačenje i interpretaciju moderne umjetnosti, kustosima i muzealcima postavljanje izložbi, žiriranje, članstvo u komisijama za otkup itd. Sedmo je desetljeće temeljno obilježeno nastojanjima na osuvremenjivanju izložbene politike, pa su tako neke od novih izložbenih formi i koncepcija – Zagrebački salon, Salon mladih, izložbe umjetnica u čast Osmoga marta i likovne kolonije – nastojanja ULUH-a da u okviru svojih mogućnosti odgovori novim izazovima vremena.

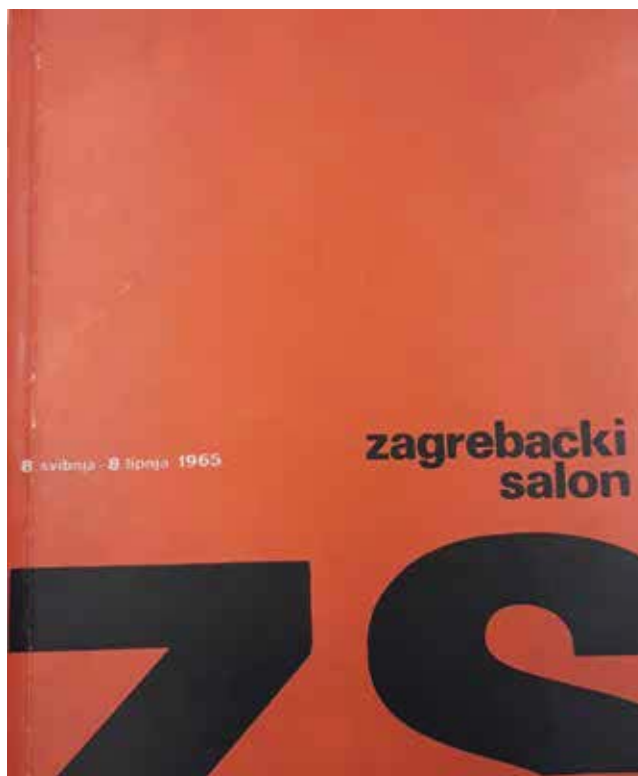
Ne treba odbaciti pomisao da su ideje o sintezi do ULUH-a došle, između ostaloga, i putem partijskih direktiva, koje nakratko oživljavaju nakon što se Josip Broz Tito u nekoliko svojih govora početkom 1963. izjasnio protiv apstrakcije, pa osobito Zagrebački salon možemo gledati i kao na jedan od rezultata pomutnje koja je tada nastala na likovnoj sceni. Po svemu sudeći, riječ je o taktičkom potezu približavanja SSSR-u u Titovu geopolitičkom balansiranju između Istoka i Zapada, koji zapravo nije bio namijenjen domaćoj likovnoj, već globalnoj političkoj »sceni«. ⁴⁰ Ipak, Titove su riječi snažno (iako kratkotrajno) uzdrmale likovnu scenu, pa se na partijskim sastancima koji su uslijedili i na kojima su se s umjetnicima razmatrali problemi likovne umjetnosti, ideja sinteze nametnula gotovo kao spasonosno rješenje. U jednom od dokumenata donosi se kritika »današnje društvene izolacije likovnih umjetnika«, a pozitivan razvoj umjetnosti

potaknulo bi stvaranje »novog sintetičnog stila«. Nadalje, »socijalistički čovjek traži s punim pravom umjetnost, a društvena zajednica je u mogućnosti da to ostvari (...) već samim humaniziranjem cjelokupnog životnog ambijenta radnih ljudi. Upravo u tom velikom i trajnom, sintetičkom stvaralačkom pothvatu, u kojem će se umjetnost u praksi redefinirati, mogu se uočiti perspektive daljeg razvoja naše umjetnosti, prvenstveno u vidu koordinirane suradnje likovnih umjetnika, urbanista i arhitekata na estetskom oblikovanju urbanističkih kompleksa i značajnijih javnih objekata, kao i u vidu umjetničkog oblikovanja predmeta svakodnevne upotrebe adekvatnog uvjetima industrijaliziranog društva.«⁴¹

Inicijative ULUH-a na tragu »sinteze«: Zagrebački salon

Ideja o sintezi likovnih umjetnosti odrazila se na područje izložbene prakse osnivanjem Zagrebačkog salona 1965. Zagrebački salon osnovala je na inicijativu ULUH-a Skupština grada Zagreba, i isprva je trebao predstavljati »sva dostignuća u protekloj godini sa područja slikarstva, kiparstva i grafike. Na taj način ULUH bi bio rasterećen od davanja za ovakve skupe izložbe za koje nemamo nikad dovoljno sredstava. Inicijativu koju je dalo naše Udruženje Gradska skupština je prihvatila, osnovan je Zagrebački salon.«⁴² U samoj idejnoj osnovi Salona zapravo izvorno nisu prisutne ideje o sintezi: prema ULUH-ovu prijedlogu Salon je zamišljen kao bitno kvalitetnija ULUH-ova revijalna izložba – trebao je biti revija slikarstva i kiparstva sa snažnijom selektorskom komponentom na kojoj će se »prikazivati samo najviša dostignuća likovno-umjetničkog stvaralaštva u Hrvatskoj (...) na području slikarstva, kiparstva i grafike.«⁴³ Međutim, uskoro se pod pritiskom zainteresiranih udruženja (ULUPUH, Društvo arhitekata grada Zagreba, DAZ, i Urbanističko društvo grada Zagreba, UDZ), koji preko tiska upozoravaju na jednostranost i manjkavost takve zamisli s obzirom na zapostavljenost ostalih disciplina (arhitektura, urbanizam i oblikovanje), započinje s »tzv. integralnim zahvatom« kojim bi bile jednakopravno zastupljene sve likovne discipline.⁴⁴ Ali kako je do toga došlo prilično kasno – samo mjesec prije otvaranja – Salon se »pojavió sa svim slabostima jedne preživjele revijalne izložbe«, a materijal je podijeljen po kriteriju čiste i primijenjene umjetnosti, čime je »još jednom podignut zid naših loših navika između pojedinih likovnih disciplina.«⁴⁵ Slikarstvo i kiparstvo izloženo je u Modernoj galeriji (sl. 3), a arhitektura, urbanizam i oblikovanje u Umjetničkom paviljonu. Odvojena izložba arhitekture, urbanizma i oblikovanja imala je zaseban Koordinacijski odbor i Ocjenjivački sud, ali i očito u zadnjem trenutku pripremljen katalog (sl. 4).

Iako je očito da su ideje o sintezi prodrle s druge strane, dominantna grupa u organizaciji ipak su uluhovci i očito je da se oni ne suprotstavljaju, već, naprotiv, prihvaćaju ideje o sintezi, što pak govori u prilog inkluzivnosti ULUH-a prema novim idejama. Predsjednik Organizacijskog odbora Vlatko Pavletić u intervjuu naglašava kako je većina članova Organizacijskog odbora i Umjetničkog savjeta izrazila želju »da Zagrebački salon bude stjecište ne samo klasičnih grana



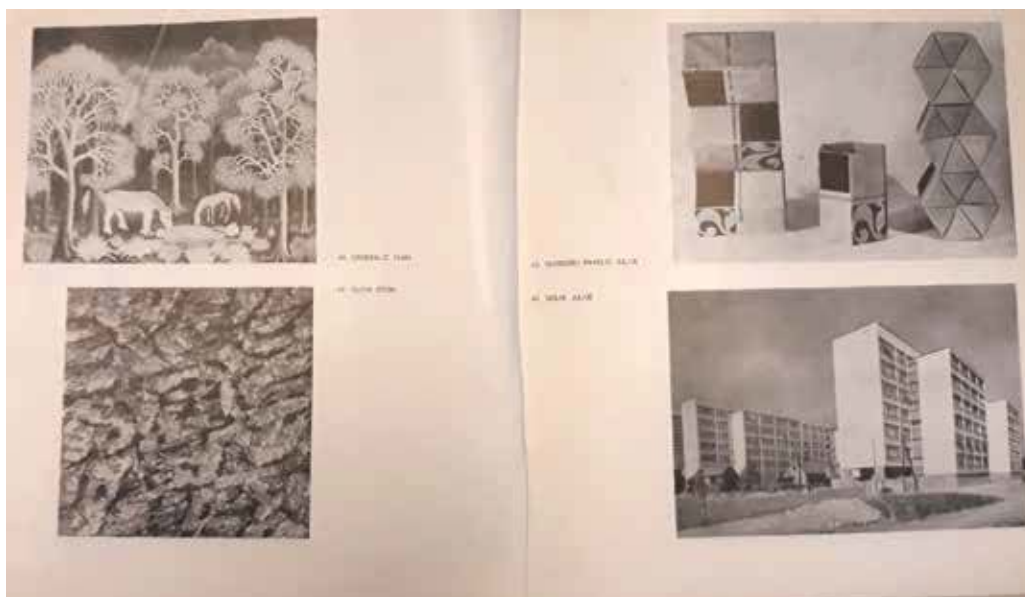
3. Katalog 1. Zagrebačkog salona: slikarstvo, kiparstvo, grafika, Zagreb, 1965.

Catalogue of the 1st Zagreb Salon: painting, sculpture, graphic arts, Zagreb, 1965



4. Katalog 1. Zagrebačkog salona: arhitektura, urbanizam, oblikovanje, Zagreb, 1965.

Catalogue of the 1st Zagreb Salon: architecture, urbanism, design, Zagreb, 1965



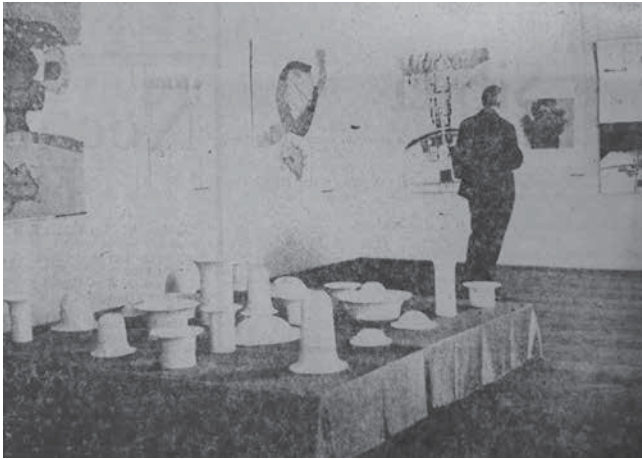
5. Stranice kataloga 2. Zagrebačkog salona, Zagreb, 1966.
Pages from the catalogue of the 2nd Zagreb Salon, Zagreb, 1966

6. 3. Zagrebački salon, 1968., *Vjesnik*, 14. svibnja 1968., 10
3rd Zagreb Salon, 1968, Vjesnik, May 14, 1968, 10

likovne umjetnosti, kao što su slikarstvo, kiparstvo i grafika nego i sve raširenijih područja primijenjene umjetnosti« te da »u dogovoru i tijesnoj suradnji s predstavnicima Udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti, Društva arhitekata i Društva urbanista stvoreni su temelji za dvije, doduše odvojene, ali sinhronizirane izložbe«. Potom najavljuje da »u bliskoj budućnosti možemo očekivati znatno homogeniju i po kvaliteti jedinstveniju manifestaciju Zagrebačkog salona«,⁴⁶ što je istaknuto i u predgovoru »glavnog« kataloga: »organizatori već unaprijed pripremaju estetsku platformu za buduće integralno izlaganje likovnih djela koja su dosad među sobom bila oštro podijeljena na 'čista' i 'primijenjena'«. ⁴⁷

Hibridna situacija Zagrebačkoga salona koji na revijalan način izlaže djela svih likovnih područja, istovremeno, no

na dva odvojena mjesta s podjelom na »čistu« i »primijenjenu« umjetnost, dovela je do podijeljenih reakcija samih umjetnika,⁴⁸ a o nekim razlozima nezadovoljstva svjedoče riječi Bernarda Bernardija na redovitoj godišnjoj skupštini ULUH-a 1966. (na kojoj on prisustvuje kao delegat ULUPUH-a): »To zajedničko izlaganje bilo je zaista zajedničko samo po vremenu, oni su čak i po prostoru bili odvojeni (...) čini mi se, da bi možda za budući Salon trebalo malo dublje razraditi program suradnje (...) ja bih htio (...) na praktičnom planu ukazati da je takva suradnja potrebna i nužna, ali da nije nađen pravi put za njeno ostvarivanje«. ⁴⁹ Nema sumnje, Zagrebački salon nije zadovoljio očekivanja. Kritika ga je dočekala 'na nož' najviše mu zamjerajući problem apstinencija i neprovođenje ideje »sinteze«. ⁵⁰ Josip Depolo ističe kako to što je Zagrebački salon »naša jedina i prva izložba na kojoj



7. 5. Zagrebački salon, Zagreb, 1970., *Vjesnik*, 19. svibnja 1970., 7. 5th Zagreb Salon, Zagreb, 1970, *Vjesnik*, May 19, 1970, 7

su jednakopravno zastupljene sve likovne discipline (...) još uvijek ne znači da njegove postavke moraju ići u prilog sinteze umjetnosti»⁵¹ te se pita: »zar nam je nedostajalo smionosti da paralelnim izlaganjem pokažemo kako je nova estetika ukinula sve moguće pasoše u času kad prelazimo granice pojedinih disciplina?«⁵²

Unatoč zamijećenom napretku po pitanju »sinteze«,⁵³ podjela na čistu i primijenjenu umjetnost nastavlja se i na 2. zagrebačkom salonu 1966., no tom prilikom do sinteze je došlo u – katalogu, gdje su ravnopravno, abecednim redom poslagane reprodukcije izložaka tako da na jednoj stranici paralelno supostoje slike, urbanistički nacrti, plakati, skulpture, arhitektonski snimci itd. (sl. 5), a salon je imao i bogat popratni glazbeni i literarni program. Kritičari sve manje prigovaraju Salonu nespjeh u ostvarivanju »sinteze«, već se fokusiraju na druge probleme: apstinencije, smušenost koncepcije i postava, nazivaju ga »slugom staleške uravnilovke«,⁵⁴ »mlitavim kompromisom«⁵⁵ itd. Ususret 3. salonu Matko Meštrović ističe kako je potrebno »naći takvu koncepciju Salona da se te discipline ne zbrajaju nego međusobno interferiraju«. ⁵⁶ Treći salon napokon je u Umjetničkom paviljonu na jednom mjestu okupio sve umjetničke discipline (sl. 6), što otad postaje pravilo (sl. 7), a 1971. Zagrebački salon uvodi moderniziranu organizaciju – novu

8. Članak »Sinteza likovnih umjetnosti«, *Umjetnost*, 1 (1957.) 3, 5. Article "Synthesis of Visual Arts," *Umjetnost*, 1 (1957) 3, 5

trodjelnu koncepciju, koja se sastoji od tri tematske izložbe: Situacija, Kritička retrospektiva i Prijedlog.⁵⁷

Prijedlog o obaveznom postotku za »sintezu« u javnoj izgradnji

Iako ideja o sintezi nije bila u originalnoj zamisli Zagrebačkog salona, ULUH-ovim pristajanjem na njezino integriranje u koncepciju ona je na neko vrijeme zaživjela u izložbenoj praksi. No ULUH se početkom 1960-ih ozbiljno angažira i oko stvaranja infrastrukturne podloge koja bi omogućila konkretno i praktično ostvarivanje sinteze likovnih umjetnosti, zalaganjem za donošenje zakona o obaveznom izdavanju od 1–3% za likovnu opremu pri svakoj većoj javnoj arhitektonskoj i urbanističkoj investiciji. Upravo ideja o sintezi likovnih umjetnosti, koja podrazumijeva pogled na umjetnika kao »tehničara estetskih vrijednosti« i kojega treba integrirati u društvo oblikovanjem »kolektivnog estetskog iskustva« (G. C. Argan),⁵⁸ u podlozi je ULUH-ova dugotrajna zalaganja za izdavanje za likovnu opremu prilikom financiranja javnih objekata: time bi se osiguralo izdavanje znatnih financijskih sredstava na sveopću korist (socijalističkog) društva – za estetizaciju javnih prostora, ali i ne manje važnu, sigurniju materijalnu egzistenciju samih umjetnika.

Ideja o sintezi likovnih umjetnosti naročito je živa u okviru Međunarodnoga udruženja likovnih umjetnika (AIAP). U povodu 2. kongresa toga udruženja u Dubrovniku 1957. organizirana je i izložba pod naslovom *Sinteza likovnih umjetnosti* (sl. 8). Postavljena je kao izložba fotografija s pri-



mjerima sinteze umjetnosti u svijetu, što uključuje eksponate iz trinaest zemalja.⁵⁹ Kipar Berto Lardera, generalni sekretar AIAP-a, istaknuo je kako je problem sinteze likovnih umjetnosti jedan od najvećih problema epohe⁶⁰ i kako je ta izložba uspjela jer je pokazala kako »sinteza plastičnih umjetnosti, zasad, još ne postoji« te da bi baš to trebalo poslužiti »kao podsticaj likovnim umjetnicima, a još više arhitektima, da se pozabave ovim problemom, veoma aktuelnim u svim zemljama.«⁶¹ Tim povodom časopis SLUJ-a *Umjetnost* donosi mišljenje istaknutih svjetskih likovnih kritičara i apologeta geometrijske apstrakcije i sinteze (Belgijanac Léon Degand te Francuzi Michel Seuphor i Roger Bordier) upravo o temi sinteze likovnih umjetnosti.⁶²

Jugoslavenski nacionalni komitet pri AIAP-u bio je prilično angažiran oko pitanja sinteze na kongresu, a u referatu je zaključeno da se ostvarenja »mogu očekivati u budućnosti, kada se parcijalno rešavanje jednog objekta zameni zajedničkim radom arhitekta, slikara i skulptora u samom početku.«⁶³ Na tome tragu Međunarodno udruženje likovnih umjetnika i Međunarodni savez arhitekata šalju SLUJ-u 1962. dokument pod naslovom *Saradnja između slikara, vajara i arhitekata*, u kojem predlažu suradnju likovnih umjetnika s arhitektima na svim javnim izgradnjama uz preporuku da se donesu zakoni i propisi prema kojima bi pri određivanju financija određeni iznos bio namijenjen likovnoj opremi; uz njega je priložen i upitnik kojim se ispituje stanje na području provođenja sinteze.⁶⁴ To je bila priprema za izradu nacrtu povelje o suradnji slikara, kipara i arhitekata, koja je usvojena na 4. kongresu AIAP-a 1963. u New Yorku, na kojem je »naglasak stalno bio na saradnji, na njejoj nužnosti (...) neposrednoj saradnji umjetnika i arhitekata« i tada »većina ipak, prihvata ideju o saradnji i ističe nužnost ekipnog, zajedničkog rada od samog početka koncipiranja jedne arhitektonske urbanističke celine.«⁶⁵ U izvještaju jugoslavenskog nacionalnog komiteta spominje se, između ostaloga, zalaganje za obavezan postotak za sintezu pri javnim izgradnjama koji još nije prihvaćen.⁶⁶ I na kongresima SLUJ-a često je isticana ideja o sintezi: već na 4. kongresu SLUJ-a 1956. arhitekt Oliver Micić govorio je o problemu jedinstva likovnih umjetnosti te da društveni i umjetnički razlozi zahtijevaju integraciju likovnih umjetnosti i njihovo sjedinjavanje sa svakodnevnim životom i društvenim zbivanjima.⁶⁷ Na 5. kongresu SLUJ-a 1960. istaknuta je važnost sinteze plastičnih umjetnosti i preporuča se suradnja s Društvom arhitekata Jugoslavije i Savezom likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Jugoslavije.⁶⁸

Naravno da takvi trendovi neosporno utječu na energiju koju ULUH ulaže u zalaganje za pripremu i provođenje te ideje.⁶⁹ Unutar Društva sastavljen je niz referata i preporuka o obaveznom postotku u likovnoj opremi u kojima se naglašava društvena opravdanost takve ideje u okviru socijalističkoga društva. ULUH već 1959. šalje predstavku Savjetu za kulturu i nauku u kojoj predlaže da se odredi postotak od izgradnje bilo kojeg javnog objekta od 3% za likovnu opremu, a kao uzor navodi se dekret kantona Ticino u Švicarskoj iz 1930.⁷⁰ Jedno od obrazloženja preporuke glasi: »Likovnom intervencijom na značajnim građevinskim zahvatima ostvaruje se princip integracije likovne umjetnosti kao svjedočanstva

o epohi i brizi zajednice za radnog čovjeka. Ovim načinom uključivanja likovnog stvaraoca u aktivan doprinos razvijanju naše kulturne sredine, ostvariće se istinski odnos društvo – umjetnik, a izbjeći će se oskudna i uvredljiva forma društvene pomoći putem karitativnih otkupa na izložbi.«⁷¹ U nacrtu preporuke o likovnoj umjetničkoj djelatnosti u urbanizmu, izgradnji i opremi stoji kako socijalistička stvarnost traži djela likovnih umjetnika koja će biti korisna društvu i koja će uljepšavati radne prostore. Preporuka se obraća svima koji se bave urbanizmom ili arhitekturom, posebno pri podizanju novih naselja i zgrada koje imaju javnu funkciju (upravne zgrade, javne službe, škole, domovi kulture, muzeji, galerije, lječilišta, kinematografi, stadioni, željezničke i autobusne stanice, hoteli, lokali i dr.), a također pri oblikovanju slobodnih površina (trgova, parkova, dječjih igrališta) da predvide i koriste likovnu djelatnost: hortikulturu, slikarstvo (freska, mozaik, ulje, tapiserija), biste, keramiku, unutrašnje uređenje itd. »ali uvijek u vidu vrijednih umjetničkih ostvarenja.« Nadalje: »pri donošenju ove preporuke vodilo se računa o činjenici, da je smišljeni utrošak materijalnih sredstava za vrijedne likovne umjetničke radove u potpunosti društveno opravdan potrebom sistematskog podizanja općeg kulturnog standarda socijalističkog čovjeka, pa se očekuje, da će se o ovom načelu voditi računa i pri njenom provodjenju.«⁷²

Tu preporuku ULUH šalje Savjetu za kulturu i nauku NR Hrvatske, koji ju prihvaća na sjednici 26. 4. 1960., i potom se šalje narodnim odborima svih kotara i općina s nalogom za provođenje.⁷³ Međutim, na višim razinama ona nije bila potvrđena, pa samim time ni provedba ozakonjena.⁷⁴ Izvršno vijeće NR Hrvatske isprva traži da se preporuka preradi,⁷⁵ no ipak ne pristaje uputiti preporuku Saveznom izvršnom vijeću. Tako je ta preporuka ostala kao neki apel kulture, ali je javnost s njom bila upoznata, pa je imala odraza u većoj brizi za kvalitetnije uređenje prostora, i to uglavnom u hotelijerstvu, ugostiteljstvu i trgovini.⁷⁶ Tek 1963. Republički sekretarijat za kulturu uputio je Saveznome sekretarijatu za kulturu prijedlog preporuke o obaveznom postotku od 1% od svake javne investicije na likovnu opremu,⁷⁷ ali on ni tada nije prihvaćen.

Sudbina ideje o »sintezi«

Unutar dominantne doktrine individualne umjetničke slobode kao one varijante modernizma koju je zastupao ULUH, uključivanje ideje o sintezi iz moglo bi se reći suprotnoga kolektivističkoga i konstruktivističkoga »spektra« kao pokretača svojih akcija, govori o novim inkluzivnim i demokratskim procesima u Društvu početkom 1960-ih godina. Upravo zbog toga bilo je potrebno dati posebnu važnost dvjema inicijativama koje upućuju na pozitivne promjene u donedavno monopolističkome i doktrinarnome ULUH-u. Može se reći da je umjetnički establišment iskoristio ideje o sintezi kako bi se reformirao i demokratizirao.

Ipak, ideja o sintezi, čini se, uglavnom ostaje samo na razini ideje, kao utopija, ideal kojemu se dugo težilo, ali nije, barem ne do kraja, ostvaren u praksi. Radovan Ivančević razloge

je neuspjeha vidio u nedostatku adekvatnog obrazovanja umjetnika: njih bi trebalo odgajati »prvenstveno za rad u društvenom prostoru i na društvenim zadacima, a tek onda za atelijersku i galerijsku produkciju«. Nadalje ističe kako su kiparska i slikarska djela najčešće »unešena« tj. dodana i aplicirana u već realizirane prostore, iz čega proizlazi »česta heterogenost, nepovezanost cjeline«; u tim djelima riječ je o »najobičnijoj adiciji, a ne o sintezi«, koja bi trebala biti »dijalektičko jedinstvo, a ne mehanički zbroj elemenata«. ⁷⁸ Probleme u praktičnoj provedbi ostvarenja sinteze sažeo je Bernardo Bernardi: »Često se događa, da članovi našeg Udruženja, pogotovo arhitekti i arhitekti interieura trebaju suradnju likovnih radnika, slikara, kipara, grafičara ili nešto iz tog područja. Međutim, ta se suradnja ograničava na to, da dotični likovni radnik i umjetnik dobiva jedan format koga treba da riješi unutar svog već izradjenog i razradjenog likovnog svijeta, ili da dobije jedan prostor unutar kojega treba da smjesti svoju skulpturu«. ⁷⁹

Ješa Denegri donosi neke od mogućih razloga neuspjeha sinteze: prema Dieteru Honischu do ostvarenja sinteze nije moglo doći zbog različitih shvaćanja arhitekture: »S jedne se strane prema tradicionalnom shvaćanju arhitektura ili građevinarstvo smatraju još majkom svih umjetnosti, a s druge je strane ona još samo okvir kojim se stvara javnost, unutar kojega umjetnost želi naći svoje mjesto«. Nadalje, Gillo Dorfles navodi dva razloga neuspjeha sinteze: prvi je nemogućnost poslijeratne geometrijske apstrakcije da održi onu mjeru inovatorske i problemske vitalnosti kakvu su nekada posjedovali pioniri neoplasticizma i konstruktivizma, dok drugi razlog vidi u duboku rascjepu između poimanja arhitekture kao discipline kolektivnih pothvata i slikarstva kao izražajne potrebe osamljenog i izdvojenog pojedinca na-

stale unutar egzistencijalističkoga filozofskog okvira. Denegri se slaže da razlog podbačaja leži u činjenici što je galerijski i tržišni sustav dao prednost profilu »romantičnog umjetnika«, jer mu je, jasno »više odgovarao tip umjetnika kao proizvođača umjetničkih predmeta umjesto umjetnika kao tvorca sinteze s arhitekturom, a pogotovo ne i kao društvenog reformatora ili političkog aktivista«. Nadalje naglašava utopijsku sastavnicu ideje o sintezi i činjenicu da nigdje u europskoj umjetnosti nije došlo do njezine zadovoljavajuće konkretizacije: »to je jedna od plemenitih, ali ipak nerealno, možda pretjerano ambiciozno postavljenih kalkulacija«. ⁸⁰

Na kraju možemo samo ustvrditi kako ni jedna od ove dvije ULUH-ove inicijative nije zaživjela u idućem razdoblju. Zagrebački je salon od 1975. promijenio paradigmu i potpuno odijelio umjetnička područja, čime je »napuštena polazna premisa utemeljitelja Salona koja je još uvijek utjelovljavala duh i vrijednosti međuratne i poslijeratne neoavangarde: ideju djelatne interakcije svih umjetnosti u totalitetu zadaće oblikovanja čovjekove okoline«. ⁸¹ Razloge neuspjeha ideje o obaveznom postotku možemo naći u istom tekstu Radovana Ivančevića, u kojem tvrdi da je sinteza moguća samo kao rezultat kolektivnog rada »u kojem bi arhitekt, skulptor i slikar saradivali od samog početka« i upravo zbog toga nije potrebno ni moguće određivati obavezni postotak za sintezu – »on će ovisiti o učešću i omjeru; u svakom djelu može biti drugačiji«. ⁸² Možda ipak najkonkretniji razlog otkriva razgovor Elene Cvetkove s pomoćnikom sekretara Saveznog sekretarijata za prosvjetu i kulturu Duškom Popovskim prilikom kongresa SLUJ-a u Budvi 1964., koji kao najveći problem ističe neravnomjernu razvijenost jugoslavenskih republika i pokrajina, što je na saveznoj razini onemogućilo određivanje jednakoga postotka namijenjena sintezi. ⁸³

Bilješke

1
Ovaj rad proizašao je iz opsežnoga istraživanja historijata Hrvatskoga društva likovnih umjetnika radena za monografiju: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, (ur.) Irena Kraševac, Zagreb, 2018.

2
DEJAN KRŠIĆ, Grafički dizajn i vizualne komunikacije 1950–1975., u: *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, (ur.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb, 2012., 211–287, 234.

3
LJILJANA KOLEŠNIK, Između Istoka i Zapada, Zagreb, 2006., 221.

4
PIOTR PIOTROWSKI, Avangarda u sjeni Jalte, Zagreb, 2011., 113.

5
Prema Walteru Gropiusu jedan je od glavnih ciljeva programa Bauhausa stvaranje umjetničkog djela koje bi izraslo iz jedinstva arhitekture, kiparstva, slikarstva i umjetničkog obrta. Prema: WALTER GROPIUS, Program Staatliches Bauhaus u Weimaru,

u: *Teorija i povijest dizajna: kritička antologija*, (ur.) Feđa Vukić, Zagreb, 2012., 115–118.

6
»Na poticaj Andréa Bloca i uz podršku Le Corbusiera osniva se u Parizu 1949. *L'Association pour une Synthèse des Art Plastiques*, s načelnim ciljem uspostavljanja radnih kontakata između likovnih umjetnika i arhitekata i s neposrednim zadatkom organiziranja izložbe *Arts et Atchitectures*. Iz te inicijative nastala je 1951. grupa *Espace*, kojoj je osnivač André Bloc«. JERKO DENEGRİ, Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat 51 [i] Nove tendencije, Zagreb, 2000., 73.

7
Grupa MAC osnovana je 1948. u Milanu te joj »pored starijih kao što su Munari, Soldati i Veronesi, pripada i niz mlađih (Monnet, Sottsass), s Gillom Dorflesom kao teoretičarom«. Njihova »zaganja za sintezu umjetnosti i arhitekture« dovest će ih »u vezu s pariškom grupom *Espace* i rezultirati njihovom fuzijom (pod imenom *MAC-Espace*)«. JERKO DENEGRİ (bilj. 6), 168.

- 8
JERKO DENEGRI (bilj. 6), 73.
- 9
FEĐA VUKIĆ, *Modernizam u praksi*, Zagreb, 2008., 18.
- 10
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 153.
- 11
Na trećoj izložbi Zemlje održanoj u Zagrebu 1931. »prvi put u našoj izložbenoj praksi obuhvaćena su razna područja kao nedjeljiva cjelina. Nova i moderna ideja zemljaša da su slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, primijenjena umjetnost i naivno slikarstvo nedjeljivi partneri, ne samo da je revolucionarna u svoje vrijeme, već je značila historijski zaokret prema sintezi. Svi kasniji naponi u pravcu sinteze u umjetnosti, naročito aktualni u našem t. zv. avangardnom deceniju, imaju dakle svoje korijene u toj trećoj zemljaškoj izložbi.« JOSIP DEPOLO, *Zemlja 1929–1935.*, u: *1929–1950: Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umjetnost, umjetnost NOR-a, socijalistički realizam*, katalog izložbe, Beograd, 1969., 36–50, 41.
- 12
THEO VAN DOESBURG, *Obnova umjetnosti i arhitekture*, u: *Hrvatska revija*, 8 (1931.), 419–432. Više o tome članku, njegovu odnosu prema sintezi i eventualnom utjecaju na manifest EXAT-a u: FEĐA VUKIĆ (bilj. 9), 99–101.
- 13
Prema: JERKO DENEGRI (bilj. 6), 69.
- 14
JASNA GALJER, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj*, Zagreb, 2004., 14.
- 15
LJILJANA KOLEŠNIK, *Hrvatska poslijeratna moderna umjetnost u jugoslavenskom kontekstu*, u: *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb, 2012., 129–209, 146–147.
- 16
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 15), 143–144.
- 17
RADOSLAV PUTAR, *Kritike, studije i zapisi 1961.–1987.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb, 1998., 98.
- 18
RADOSLAV PUTAR, *Kritike, studije i zapisi 1961.–1987.*, sv. 2, (prir.) Dejan Kršić, Zagreb, 2016., 24–25.
- 19
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 290.
- 20
Prema: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 15), 176–177.
- 21
JERKO DENEGRI (bilj. 6), 411–412.
- 22
VJENCESLAV RICHTER, *Sinturbanizam*, Zagreb, 1964., 15, 21, 30.
- 23
Prema: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 155–156, bilj. 186.
- 24
Više u FEĐA VUKIĆ (bilj. 9). Tekstove pronaći u: FEĐA VUKIĆ, *Od oblikovanja do dizajna: teorija i kritika projektiranja za industrijsku proizvodnju*, Zagreb, 2003.
- 25
Više u: FEĐA VUKIĆ (bilj. 9) i DEJAN KRŠIĆ (bilj. 2).
- 26
Više u: JASNA GALJER, *Odjel za umjetničku arhitekturu na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1959./60.*, u: *Prostor*, 26, 2 (2003.), 157–165.
- 27
DEJAN KRŠIĆ (bilj. 2), 243.
- 28
U uvodniku prvog broja časopisa *Sinteza* slovenski arhitekt i učenik Le Corbusiera Eduard Ravnikar objavio je članak pod naslovom *Arhitektura, plastika i slikarstvo* u kojem je »programatski obrazložio ideju časopisa kroz koncepciju sinteze«. Prema: FEĐA VUKIĆ (bilj. 9), 250.
- 29
Tajnički izvještaj za godišnju skupštinu, 24. 3. 1964., HDA, *HDLU*, kut. 28.
- 30
Stenografski zapisnik redovne godišnje skupštine ULUH-a, 29. 3. 1966., HDA, *HDLU*, kut. 29.
- 31
O ULUH-u tijekom socrealističkoga razdoblja više u: SUZANA LEČEK, *Likovna umjetnost u društvenom životu Hrvatske 1945–1947.*, u: *Časopis za suvremenu povijest*, 1–2 (1990.), 131–156, i ANA ŠEPAROVIĆ, *ULUH oko Informbiroa: dinamika ideološko-političkog pritiska u likovnom stvaralaštvu*, u: *Peristil*, 60 (2017.), 103–116.
- 32
Prema: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 69, 92.
- 33
LJILJANA KOLEŠNIK, *Prilozi interpretaciji hrvatske umjetnosti 50-ih godina. Prikaz formativne faze odnosa moderne umjetnosti i socijalističke Države*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 307–315, 308.
- 34
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 66.
- 35
Prema: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 221.
- 36
Više o sukobu umjetničkog establišmenta i likovne kritike 1950-ih u: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 217–249.
- 37
RADOSLAV PUTAR, *ULUH izlaže, slikarstvo na reviji u Umjetničkom paviljonu*, u: *Narodni list*, 15. svibnja 1955., 5.
- 38
Ž. K., *Ispraznost i prosjek*, u: *Studentski list*, 15. prosinca 1964., 7.
- 39
Pismo Savjeta ULUH-a *Telegramu*, 1963., HDA, *HDLU*, kut. 79.
- 40
Više o Titovoj intervenciji u polje likovne umjetnosti u: LJILJANA KOLEŠNIK, *A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34 (2010.), 211–224, 218, i ANA ŠEPAROVIĆ, *Razdoblje »tranzicije«*: ULUH tijekom 1950-ih i 1960-ih, u: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, (ur.) Irena Kraševac, Zagreb, 2018., 203–223..
- 41
Društvena uloga likovnih umjetnosti i položaj likovnih umjetnika u SR Hrvatskoj, HDA, *CKSKH 1220*, dokumentacija: spis D-4561.

- Taj je dokument korišten 21. svibnja 1963. na sastanku grupe likovnih umjetnika kod sekretara CK SKH Marijana Cvetkovića.
- 42
Izveštaj sekretarijata za 1964. za redovitu godišnju skupštinu, 26. 2. 1965., HDA, *HDLU*, kut. 29.
- 43
E. C.: Osnovan Zagrebački salon, u: *Večernji list*, 27. svibnja 1964., 7.; M. G.: Osnivanje Zagrebačkog salona, u: *Večernji list*, 30. prosinca 1964., 8.
- 44
JOSIP DEPOLO, Kako bi trebao izgledati Zagrebački salon, u: *Vjesnik*, 14. travnja 1965., 6.
- 45
JOSIP DEPOLO, Otvoreni razgovor o Zagrebačkom salonu, u: *Politika*, Beograd, 13. lipnja 1965., 15.
- 46
VLADIMIR MALEKOVIĆ, Prvi Zagrebački salon, intervju, u: *Vjesnik*, 1–3. svibnja 1965., 7.
- 47
Zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1965., bez pagin.
- 48
Zagrebački salon: da ili ne?, Izjave izlagača, apstinenata i likovnih kritičara, u: *Telegram*, 267 (1965.), 3.
- 49
Stenografski zapisnik redovite godišnje skupštine ULUH-a, 29. 3. 1966., HDA, *HDLU*, kut. 29.
- 50
JOSIP DEPOLO, Apstinencija neshvatljiva, u: *Vjesnik*, 26. svibnja 1965., 6.
- 51
Zagrebački salon: da ili ne? (bilj. 48).
- 52
JOSIP DEPOLO (bilj. 50).
- 53
MUHAMED KARAMEHMEDOVIĆ, Sinteza umjetnosti, u: *Oslobođenje*, Sarajevo, 5. lipnja 1966., 8.
- 54
ELENA CVETKOVA, Ni informativna ni selektivna, u: *Večernji list*, 28. svibnja 1966., 8.
- 55
BOŽIDAR GAGRO, Zagrebački salon, u: *Život umjetnosti*, 2 (1966.), 66–69, 66.
- 56
TOMISLAV BUTORAC, Salon ne mora glumiti monolitnost, razgovor, u: *Vjesnik*, 26. ožujka 1968., 8.
- 57
Prema: LIDIJA BUTKOVIĆ, Sekcija Prijedlog Zagrebačkog salona 1971.–2002., u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 27 (2007.), 7–74, 7.
- 58
GIULIO CARLO ARGAN, Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000, sv. 2, Beograd, 210–211.
- 59
R. ROTER, Drugi kongres Međunarodnog udruženja likovnih umjetnika, u: *Politika*, Beograd, 23. rujna 1957., 6.
- 60
M. M., Razgovor s generalnim sekretarom A. I. A. P.-a kiparom Bertom Larderom, u: *Umjetnost*, 3 (1957.), 4.
- 61
O. BOŽIČKOVIĆ, Likovni umetnici traže da se reguliše njihov položaj u društvu, u: *Politika*, Beograd, 25. rujna 1957., 8.
- 62
Š., Sinteza umjetnosti, u: *Umjetnost*, 2 (1957.), 2–3, 10.
- 63
STOJAN ČELIĆ, Kongres u Dubrovniku, u: *Umjetnost*, 2 (1957.), 1.
- 64
Saradnja između slikara, vajara i arhitekata, Upitni list (za članove koji imaju iskustva na području sinteze), 18. 8. 1962., HDA, *HDLU*, kut. 63.
- 65
Izveštaj Vojina Stojića za 4. kongres AIAP-a, New York, 6.–12. 10. 1963., Arhiv Jugoslavije u Beogradu (dalje AJB), fond *Savez udruženja likovnih umjetnika Jugoslavije 644* (dalje *SULU*), fasc. 18.
- 66
Izveštaj jugoslovenskog nacionalnog komiteta, 4. kongres AIAP-a, New York, 6.–12. 10. 1963., AJB, *SULU*, fasc. 18.
- 67
M. MILOŠEVIĆ, Pred novim zadacima, 4. kongres SLUJ-a, u: *Borba*, 12. svibnja 1956., 4.
- 68
Program rada SLUJ-a za period 1960–1964. izglasano na 5. kongresu u Ljubljani, 11–13. 5. 1960., HDA, *HDLU*, kut. 59.
- 69
U ovome radu nije se ulazio u eventualni angažman ULUPUH-a i DAZ-a u zalaganju za obavezni postotak.
- 70
Predstavka ULUH-a Savjetu za kulturu i nauku, 11. 12. 1959. i Dekret kantona Ticino, HDA, fond *Republički sekretarijat za kulturu SRH 1414* (dalje *RSK*), kut. 24.
- 71
Postotak u izgradnji, prilog za plenum ULUH-a, 25. 5. 1961., HDA, *HDLU*, kut. 34.
- 72
Nacrt preporuke o likovnoj umjetničkoj djelatnosti u urbanizmu, izgradnji i opremi i Obrazloženje uz Nacrt preporuke, 1960., HDA, *RSK*, kut. 24.
- 73
Preporuka o likovnoj umjetničkoj djelatnosti u urbanizmu, izgradnji i opremi, 9. 5. 1960., HDA, *RSK*, kut. 24.
- 74
Prema: Bilješka o razgovoru vođenom 18. 1. 1966. u komisiji CK SKH za idejna pitanja u kulturi sa članovima Sekretarijata Osnovne organizacije SK ULUH-a, HDA, *CKSKH 1220*, dokumentacija: spis D-2614.
- 75
Dopis Savjetu za kulturu i nauku NRH, 29. 9. 1960., HDA, *RSK*, kut. 24.
- 76
Prema: Dopis Savjeta za kulturu Sekretarijatu SIV-a za prosvjetu i kulturu u Beogradu, 9. 2. 1963., HDA, *RSK*, kut. 24.

77

Odluke sastanka Republičkog sekretarijata za kulturu od 25. 9. 1963., HDA, RSK, kut. 24.

78

Primjedbe na informaciju »Neki problemi likovne umjetnosti« R. Ivančevića, 2. 2. 1963., HDA, RSK, kut. 24.

79

Stenografski zapisnik skupštine ULUH-a, 1966. (bilj. 49).

80

Prema: JERKO DENEGRI (bilj. 6), 177–179, 197.

81

LIDIJA BUTKOVIĆ MIĆIN, Zagrebački salon i njegova sekcija Prijedlog, u: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, (ur.) Irena Kraševac, Zagreb, 2018., 277–288, 280..

82

Primjedbe na informaciju R. Ivančevića (bilj. 78).

83

E. C., Položaj likovnih umjetnika, u: *Vjesnik*, 9. kolovoza 1964., 6.

Summary

Ana Šeparović

From a “Synthesis of Visual Arts” to the Zagreb Salon: A Contribution to the Research on ULUH’s Activity in the 1960s

This paper discusses two initiatives of the Croatian Visual Artists’ Association (ULUH) in the 1960s, based on the idea of a “synthesis of visual arts”: their organization of the Zagreb Salon exhibitions and their proposal that a mandatory percentage of the budget should be assigned to decoration in each public construction. The aim has been to use archival sources in order to present a segment of the art world in the 1960s, thus partly illuminating ULUH’s operation and institutional infrastructure.

The idea of a synthesis of visual arts – painting, sculpture, architecture, and applied arts – aimed at aestheticizing public spaces to the general social benefit developed from the rationalist wing of the European historical avant-garde (Bauhaus, De Stijl, Russian Constructivism) and emerged in the 1950s in specific artistic circles in some Western European countries (*Espace* in France and *MAC /Movimento Arte Concreta/* in Italy). In Croatia, the idea of synthesis is first found in the work of the Artists’ Association *Zemlja* in the 1930s, gaining a momentum after the war through the activity of *EXAT 51*, texts by R. Putar, and the work of V. Richter, who offered its theoretical elaboration in his book *Synthurbanism*.

During the 1950s, ULUH experienced a crisis due to its efforts to retain the monopolistic position on the Croatian art scene, acquired during the period of Socialist Realism, and to resist the democratization and modernization processes that affected the wider cultural space. Art critics warned of ULUH’s outmoded mechanisms, such as its anachronous, inadequate, and obsolete exhibition policy reduced to “diagnosing the situation” or offering an “overview” or “cross-section” of the annual production, and its classification of art into abstract and figurative works, which was the maximum of ULUH’s exhibition design, as well as the frequent absti-

nence periods of prominent artists. By the late 1950s and early 1960s, ULUH had become increasingly aware of the need for change and slowly opened up to accept new ideas. Thus, it can be said that the 1960s were a period of “transition” for ULUH, during which it was transformed from a doctrinal and bureaucratic institution into a democratic professional association.

In this period of crisis and need of change, ULUH recognized the reformatory potential of the idea of synthesis. Within the dominant doctrine of individual artistic freedom, as the variant of modernism represented by ULUH, its incorporation of the idea of synthesis from the opposite, collectivist and constructivist “spectrum” as a motor of its actions speaks of the fresh, inclusive and democratizing processes in the Association during the early 1960s.

The idea of a synthesis of visual arts crucially determined the Zagreb Salon exhibitions, which, although originally conceived as revues of painting, sculpture, and graphic arts, evolved with time in exhibitions that equally presented all areas of art (painting, sculpture, graphic arts, applied arts and design, architecture and urbanism), until 1975, when these areas were completely separated into special annual exhibitions. The idea of synthesis was also a basis for the proposal that a mandatory percentage of the budget should be assigned to decoration when financing public constructions, to the universal social benefit. The article describes the development of this initiative at the level of the International Association of Art (AIAP), the Yugoslav Visual Artists’ Association (SLUJ), and ultimately ULUH.

Keywords: Croatian Visual Artists’ Association (ULUH), “synthesis of visual arts”, Zagreb Salon, cultural policy, exhibition policy

Izvori ilustracija i autori fotografija / Sources of illustrations and photo Credits

Laura Chinellato

Le lastre longobarde del »pulpito di Maviorano« di Gussago (Brescia): dall'analisi al contesto. Problematicità e nuove prospettive / *Lombardische Platte »Mavioranove propovjedaonice« u Gussagu (Brescia): od analize do konteksta. Problematika i nove perspektive*

1: Elaborazione grafica di Laura Chinellato da: Paola Marina De Marchi, Calvisano e la necropoli d'ambito longobardo in località Santi di Sopra. La pianura tra l'Oglio, Mella e Chiese nell'altomedioevo, in: *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6–7 ottobre 1995), (a cura di) Lidia Paroli, Firenze, 1997., 377–411, fig. 2 / *Ilustraciju iz članka: Paola Marina De Marchi, Calvisano e la necropoli d'ambito longobardo in località Santi di Sopra. La pianura tra l'Oglio, Mella e Chiese nell'altomedioevo*, in: *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6–7 ottobre 1995), (a cura di) Lidia Paroli, Firenze, 1997., 377–411, 2, grafički obradila Laura Chinellato.

2: Studio Rapuzzi di Brescia

3, 4, 5, 6, 7, 8, 10: Laura Chinellato

9: Bruno Genito, Sasanidi, u: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma, 1999., 381–386.

Danko Zelić – Ivan Viđen

Inventario dela giexia di S. Maria Mazor, de tute le argentarie, aparati deli sazerdoti, insenarii, libri, tapezarie et altre robe (1531.) – najstariji imovnik liturgijske opreme, ruha i paramenata dubrovačke prvostolnice / *Inventario dela giexia di S. Maria Mazor, de tute le argentarie, aparati deli sazerdoti, insenarii, libri, tapezarie et altre robe* (1531) – *the Oldest Extant Inventory of Liturgical Objects, Vestments and Textiles of Dubrovnik Cathedral*

1: Danko Zelić

2, 3: Božo Gjukić

Josipa Alviž

Sudbina kapucina i kapucinskoga hospicija u Herceg Novom u svjetlu novih arhivskih istraživanja / *The Capuchins and their Hospice in Herceg Novi in the Light of Recent Archival Research*

1, 2: Državni arhiv u Zadru (DAZD) / *State Archives in Zadar*

3, 5, 6, 8–10, 12: Josipa Alviž

4, 7, 11: Arhitektonski crteži prema nacrtima Direkcije za urbanizam Herceg Novi, urbanistički projekt *Stari Grad – Herceg Novi*, 1982., voditelj Boris Ilijanić, dipl. ing. arh. Izvor: Državni arhiv Crne Gore – Arhivski odsjek Herceg Novi, za tisak pripremio Ratko Horvat / *Architectural drawings made after recording of the Directorate for Urban Planning Herceg Novi, Stari Grad – Herceg Novi urban development project, 1982, project leader Boris Ilijanić, architect. Source: State Archives of Montenegro – Archival Department Herceg Novi, prepared by Ratko Horvat*

Bojan Goja

Kuća Dragičević: prilog poznavanju stambenih kuća u Zadru u 18. stoljeću / *The Dragičević House: A Contribution to the Research on the 18th-century Houses in Zadar*

1–9: Bojan Goja

10: Google Earth

Petar Puhmajer – Krasanka Majer Jurišić

Stara gradska vijećnica u Rijeci: povijest sjedišta gradske vlasti od najranijih zapisa do 19. stoljeća / *Old Town Hall in Rijeka: History of the City Council Seat from the Earliest Records to the 19th Century*

1, 11, 12, 13: Natalija Vasić, Hrvatski restauratorski zavod

2: Silvino Gigante, *Storia del comune di Fiume*, Fiume, 1913.

3: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8607, fol. 3r, Fiume

4: Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Kartensammlung, sign. AT-OeStA/KA KPS KS G I h, 171

5: Matthäus Merian: *Topographia provinciae Austriacarum*, izdanje 1679.

6: Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Kartensammlung, sign. AT-OeStA/KA KPS KS G I h, 175

7a, 7b: Državni arhiv u Rijeci, Gradski magistrat Rijeka, Izdvojeni nacrti, kut. 284

8: Državni arhiv u Rijeci, Tehnički ured grada Rijeke, kut. 161

9: Konzervatorski odjel u Rijeci, fototeka

10, 14: Izradili Petar Puhmajer i Marin Čalušić, Hrvatski restauratorski zavod, 2017.

Sanja Cvetnić

Dva portreta Beatrice Frankapan (?): rod i red / *Two Portraits of Beatrice Frankapan (?): the Family and the Order*

1: Ivan Kukuljević Sakcinski, *Beatrica Frankapan i njezin rod*. Zagreb [s. e. Tiskom Dioničke tiskare], 1885.

2: Adolf Bayer, Markgraf Georg und Beatrix von Frangepan: *Georg des Frommen Jugend und erste Ehe, Gesellschaft für Fränkische Geschichte*, u: *Neujahrsblätter der Gesellschaft für Fränkische Geschichte*, Ansbach: Brügel, 19 (1934.)

3: © Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

4: © Graz, Universalmuseum Joanneum Schloss Eggenberg & Alte Galerie

5, 6: © Zagreb, Hrvatski državni arhiv

7: © Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten

8: Anton Fritz, *Das große Hemma-Buch*, 1980.

Júlia Tátrai

Wiener Hofkünstler und die Zrinyis. Porträts in der Lobkowitz-Sammlung / *Bečki dvorski umjetnici i Zrinski. Portreti u Zbirci Lobkowitz*

- 1: © Nelahozeves, Lobkowitz Sammlung, Schloss Nelahozeves / Bridgeman Images
- 2, 3: © Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum)
- 4: © Trakošćan, Dvorac Trakošćan (Schloss Trakošćan)
- 5: © Nelahozeves, Lobkowitz Sammlung, Schloss Nelahozeves / Bridgeman Images
- 6: © Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie)
- 7: © Zagreb, Hrvatski državni arhiv (Kroatisches Staatsarchiv)
- 8: © Nelahozeves, Lobkowitz Sammlung, Schloss Nelahozeves / Bridgeman Images
- 9: © Privatbesitz Familie Herberstein
- 10: © Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien
- 11: © Prag, Lobkowitz Sammlung, Prag / Bridgeman Images
- 12: © Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie)

Daniel Premerl

Ivan Tomko Mrnavić and his Coat of Arms: Self-presentation of an Illyrian Noble / *Ivan Tomko Mrnavić i njegov grb: samopredstavljanje jednoga ilirskoga plemića*

- 1, 2: Paolo Mofardin, Institute of Art History, Zagreb; Courtesy of the Metropolitan Library, Zagreb / *Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Uz dopuštenje Metropolitanske knjižnice, Zagreb*
- 3, 6, 14, 15, 16, 17: Courtesy of the National and University Library, Zagreb / *Uz dopuštenje Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Zagreb*
- 4, 5: Paolo Mofardin, Institute of Art History, Zagreb; Courtesy of the Library of the Croatian Academy of Sciences and Arts / *Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Uz dopuštenje Knjižnice Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*
- 7, 8: Courtesy of the Research Library Zadar / *Uz dopuštenje Znanstvene knjižnice Zadar*
- 9: Fra Stipe Nosić, the Library of the Franciscan Monastery, Dubrovnik / *Knjižnica Male braće, Dubrovnik*
- 10: Tomislav Pavičić, City Museum Šibenik / *Tomislav Pavičić, Muzej Grada Šibenika*
- 11, 12: Paolo Mofardin, Institute of Art History, Zagreb; Courtesy of the Archdiocesan Archives, Zagreb / *Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Uz dopuštenje Nadbiskupijskog arhiva, Zagreb*
- 13: Courtesy of the Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb / *Uz dopuštenje Arhiva Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb*

Ivana Čapeta Rakić

Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji i ikono-

grafsko-ikonološkom aspektu / *Ten Paintings by Matteo Ponzoni above the Main Altar of the Split Cathedral: Considerations on Design and Style, the Original Function, and the Iconographic-Iconological Aspect*

- 1, 2: Ivana Čapeta Rakić
- 3: Ivana Čapeta Rakić, rekonstrukcija / *reconstruction: Vojan Koceić*
- 4: Mirko Pivčević, rekonstrukcija / *reconstruction: Vojan Koceić*
- 5: Uz dopuštenje Fondazione Musei Civici di Venezia / *Courtesy of the Fondazione Musei Civici di Venezia*
- 6: Fotografija preuzeta sa službene web stranice muzeja www.museunacional.cat, uz dopuštenje za preuzimanje i objavu fotografije od muzeja Museu Nacional d'Art de Catalunya / *Photo from the official website of the museum, www.museunacional.cat (courtesy of the Museu Nacional d'Art de Catalunya)*

Renata Komič Marn

Saint Joseph and Baby Jesus by Valentin Metzinger and Other Paintings from the Strahl Collection in the Museum of Arts and Crafts in Zagreb / *Slika Sveti Josip s malim Isusom Valentina Metzingera i druge slike iz Zbirke Strahl u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu*

- 1, 3–6: Srećko Budek i Vedran Benović, Muzej za umjetnost i obrt / *Museum of Arts and Crafts, Zagreb, digitalne snimke predmeta iz muzejskog fundusa*
- 2: Ljudevit Griesbach, HAZU, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb / *Croatian Academy of Sciences and Arts, Strossmayer Gallery of Old Masters, Zagreb*

Jasminka Najcer Sabljak

Prizori iz Slavonije i Srijema u opusu austrijskog slikara Franza Alta / *Scenes from Slavonia and Syrmia in the Opus of Austrian Painter Franz Alt*

- 1, 9: Georg Eltz
- 2, 4–8: Francisca Clary-Aldringen
- 3: Arhiv Zavičajnog muzeja Ruma / *Archive of the Ruma County Museum*

Ana Šeparović

Od »sinteze likovnih umjetnosti« do Zagrebačkoga salona: prilog poznavanju djelovanja ULUH-a 1960-ih / *From a "Synthesis of Visual Arts" to the Zagreb Salon: A Contribution to the Research on ULUH's Activity in the 1960s*

- 1: *Socijalizam i modernost*, katalog izložbe, Zagreb, 2012., 141.