

Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Lada Bošnjak Velagić

Moderna galerija, Zagreb

Prilog nadrealističkom opusu Željka Hegedušića – slika *Kompozicija* (oko 1935.)

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Primljen – *Received* 12. 10. 2020.

UDK 75Hegedušić, Ž.
75:7.037.5“193“

DOI doi.org/10.31664/ripu.2020.44/1.11

Sažetak

U radu se analizira rani slikarski opus Željka Hegedušića i predstavlja slika Kompozicija (oko 1935.) iz fundusa Moderne galerije u Zagrebu, naslikana na stražnjoj strani ulja na platnu Žitna pijaca u Mitrovici (1935.). To nadrealističko djelo prvi je put izloženo na izložbi Na robu: Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941, održanoj u Ljubljani 2019. godine. Uz osnovne podatke o slici te izložbenoj povijesti

aversa, autori donose kontekstualnu analizu predstavljene slike. Pritom se uzima u obzir slikarevo sudjelovanje na izložbama Udruženja umjetnika Zemlja te se interpretira nekoliko njegovih ključnih djela nastalih u prvoj polovici tridesetih godina. Također, Kompozicija se valorizira u kontekstu nadrealističke komponente slikareva opusa, kao i korpusa međuratnog nadrealizma u hrvatskom slikarstvu.

Ključne riječi: *Željko Hegedušić, nadrealizam, Udruženje umjetnika Zemlja, Krsto Hegedušić, kritički realizam, Moderna galerija*

Željko Hegedušić (Tuzla, 1906. – Zagreb, 2004.) na osobit je način obilježio hrvatsku umjetnost od polovice trećeg desetljeća 20. stoljeća, sve do početka novog tisućljeća. Taj vrstan slikar, crtač i grafičar nije bio sklon priklanjanju se dominantnim umjetničkim usmjerenjima; nastojao je slijediti vlastite interese i poticaje, stvorivši tako značajan i visoko valoriziran opus obilježen apartnim komentarima na svijet koji ga okružuje.¹ Upravo će, dakle, umjetnikove samosvojne reakcije na društvene probleme, ali ponajprije na egzistencijalnu upitanost pojedinca i tijekom vlastite svijesti, odrediti njegov položaj unutar korpusa hrvatske moderne umjetnosti. Rano, međuratno razdoblje njegova stvaralaštva može se s jedne strane sagledavati unutar novorealističkog usmjerenja hrvatskog slikarstva dvadesetih i ranih tridesetih godina; ne čudi stoga da Grgo Gamulin u tada nastalim slikama prepoznaje odjeke »magičnog realizma njemačkih urbanih pejzažista«.² Ista je djela, pak, potrebno analizirati u odnosu na korpus slikarstva Udruženja umjetnika Zemlja, s punom

sviješću o njihovu posebnom tematskom i oblikovnom položaju u odnosu na temeljne proklamirane vrijednosti slikareva brata Krste. U skladu s time, potrebno ih je smatrati i važnim dijelom međuratnoga nacionalnog nadrealističkog stvaralaštva. Naposljetku, opsežan poslijeratni Hegedušićev opus – slikarski, crtački i grafički – gotovo se u cijelosti može promatrati kao važan i neizostavan prinos nadrealističkim tendencijama u hrvatskoj umjetnosti. »Među hrvatskim slikarima on je, zacijelo, jedan od najkonzekventnijih nadrealista: do Nives Kavurić-Kurtović nitko se u nas nije s toliko povjerenja služio metodom slobodne asocijacije« – zaključio je Igor Zidić o Hegedušićevu doprinosu hrvatskom slikarstvu 20. stoljeća.³ Upravo slobodni asocijativni princip, koji spominje Zidić, možemo prepoznati kao konstantu zaslužnu za povezivanje cjeline umjetnikova stvaralaštva s nadrealizmom. U njegovim radovima pojavljuje se već zarana, da bi s vremenom postao najvažnije oruđe u bavljenju različitim

temama, od protoka vremena, života i smrti, do artikuliranja višestrukih slojeva svijesti.⁴

Hegedušićeva slika *Kompozicija* – u dosadašnjim obradama njegova opusa nezamijećen rad – važan je prilog poznavanju umjetnikovih nadrealističkih htijenja. U njoj, s jedne strane, prepoznajemo spomenutu metodu slobodnog nizanja misaonih i vizualnih asocijacija, a koja će biti osnovno obilježje budućih usmjerenja, dok s druge ona predstavlja važan argument za određivanje specifičnog umjetnikova mjesta u kontekstu osnovnih oblikovnih načela Udruženja umjetnika Zemlja. Naposljetku, to je ulje na platnu također zanimljiv doprinos nevelikom, ali važnom međuratnom korpusu hrvatskog nadrealizma te potvrda da se taj umjetnički pokret u Hrvatskoj pojavljuje ponajprije kao rezultat individualnih nastojanja, a ne grupnog djelovanja potpomognutog manifestnim proklamacijama.⁵

Okolnosti formativnog razdoblja Željka Hegedušića nisu se mnogo razlikovale od početnih umjetničkih putova drugih hrvatskih slikara toga doba. Završio je zagrebačku Akademiju 1930. godine, da bi potom – zahvaljujući stipendiji francuske vlade – otišao na jednogodišnji studijski boravak u Pariz. Mnogi mladi hrvatski slikari krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina, posebice oni bliski Udruženju umjetnika Zemlja i Krsti Hegedušiću, također su se usavršavali u francuskoj prijestolnici. Naime, iako je – kako pokazuju recentna istraživanja – o dodjeli stipendija odlučivalo Profesorsko vijeće zagrebačke Akademije, a posredovao Konzulat Republike Francuske,⁶ preporuke za njih davao je Raymond Warnier, osnivač i direktor Francuskog instituta u Zagrebu, intelektualac iznimno zainteresiran za promociju tadašnje hrvatske umjetnosti, posebice njezinih društveno angažiranih protagonista.⁷ Stoga je pariški boravak Željka Hegedušića bio logičan odabir – slijedio je put svoga brata, a u Parizu je zatekao i buduće članove Zemlje, Edu Kovačevića i Kamila Tompu. Došao je tako na izvoriste nadrealizma, što će umnogome presuditi njegovoj budućoj stvaralačkoj poetici. Tada nastali crteži – od kojih neki nalikuju krokijima – pokazuju nedvojbene nadrealističke elemente: slobodnu vizualnu asocijativnost, preklapanje planova, susret stvarnoga i nestvarnoga.⁸ Međutim, mladi se umjetnik tada nije u potpunosti prepustio tome aktualnom pariškom utjecaju.⁹ Idućih nekoliko godina pokušao je iznaći samosvojan izraz u kojem je nastojao sjediniti plošan prikazivački način, blizak osnovnim zemljaškim uputama, s iznimnim nadrealističkim senzibilitetom. U tom razdoblju, od povratka iz Pariza do zabrane djelovanja Udruženja umjetnika Zemlja, nastalo je tako nekoliko važnih i visoko valoriziranih radova, koji se – osim kao specifičan dio zemljaške baštine – trebaju sagledavati i u kontekstu izrazitih umjetnikovih priklona nadrealizmu.

Dobro je poznato da je Krsto Hegedušić, najistaknutiji protagonist i ideolog Udruženja umjetnika Zemlja, nastojao osmisliti vizualni jezik koji bi trebao biti razumljiv najširim slojevima stanovništva, a istodobno mogao pridonijeti društvenoj emancipaciji seljaka i radnika inzistiranjem na tematiziranju njihovih teških životnih uvjeta. U tom smislu, nerijetko je pisao o tome kojim bi se sredstvima to moglo postići, odnosno kakav je način slikanja pogodan u procesu

ostvarivanja toga cilja. Najvažniji i najpoznatiji njegov tekst – svojevrsne praktične upute o tome kako slikati – objavljen je 1932. godine pod naslovom Problem umjetnosti kolektiva.¹⁰ U njemu je autor, bez prevelike teorijske ambicije, na jasan način pobrojao obilježja stvaralaštva seljaka bez slikarske naobrazbe, što ih je potrebno slijediti da bi se ostvarila umjetnost namijenjena »kolektivu«: slikati se mora plošno, bez konstruiranja perspektive, crtež treba biti jasan, a teme je potrebno uzimati iz svakodnevnoga suvremenog života.¹¹ U svome slikarstvu Krsto Hegedušić nastojao se držati vlastitih uputa, stvorivši tako izraz temeljen na plohi, boji i liniji koji je odudarao od dominantnih pojava na tadašnjoj nacionalnoj umjetničkoj pozornici. Motivski je bio usmjeren vrlo usko, pretežito na podravski ruralni kompleks. Ostali članovi Zemlje slijedili su ga više ili manje, ali svakako nisu bespogovorno prihvaćali njegove savjete. Stoga se vrijedi složiti sa zaključkom da su kao umjetnička skupina bili »mnogo jedinstveniji u oblikovanju svoga društvenog ideala nego u definiranju svoga likovnog jezika«.¹² Upravo je u svjetlu te oblikovne i tematske heterogenosti te u odnosu na Krstine temeljne stvaralačke postavke potrebno promatrati i zemljaški opus njegova mlađeg brata.¹³ Nadrealistička *Kompozicija*, naslikana najvjerojatnije u posljednjoj godini Zemljina postojanja, u tom smislu neće predstavljati iznenađenje; ona je još jedna jasna potvrda umjetnikove samosvojnosti i neovisnosti o proklamiranim zemljaškim oblikovnim vrijednostima.

Veza Željka Hegedušića s Udruženjem umjetnika Zemlja bila je razumljiva. Još je za boravka u Parizu bio neka vrsta posrednika u kontaktima s galeristom Pierreom Vormsom iz Galerie Billiet u kojoj je 1931. održana pariška izložba Zemlje.¹⁴ Samom Udruženju kao gost se pridružuje iduće godine te sudjeluje na svim izložbama koje su slijedile. Iako ga životni put odvodi u Srijemsku Mitrovicu, gdje je između 1933. i 1939. godine bio nastavnik crtanja u tamošnjoj gimnaziji, Hegedušić je do 1935. bio važan sudionik zemljaškog projekta, ostajući uz brata i nakon ideološkog raskola izazvanog Krležinim Predgovorom *Podravskim motivima* Krste Hegedušića.¹⁵ Međutim, potrebno je istaknuti da se poetikom i tematskim preokupacijama u tom razdoblju nastojao odmaknuti od većine bratovih smjernica. U njegovim zemljaškim slikama stoga nema detaljnog opisivanja seoskog života. U njima ne prevladavaju živad i stoka te blatnjavi podravski krajolik, a ne pojavljuju se ni grube seljačke fizionomije, procesije i pučke svečanosti te prizori represije državnog aparata nad lokalnim seljačkim stanovništvom. Ipak, u tadašnjem crtačkom opusu Željko Hegedušić posezao je ponekad za izravnom društvenom kritikom, dok je dio Krstinih uputa prihvatio i u slikarstvu, ali na specifičan način.

Dvije slike nastale 1934. godine očit su dokaz da Željko Hegedušić koristi plohu boje i crtež – promovirane u Krstinih tekstovima kao osnovna izražajna sredstva – kako bi postigao opću atmosferu slike posve različitu od željenoga zemljaškog kritičkog prikaza teškog života na selu i u gradu. *Motiv iz Srijemske Mitrovice* (sl. 1),¹⁶ nevelika tempera na staklu, prikaz je dijagonalno postavljene ulice omeđene nogostupom i rijetkim drvoredom te s jedne strane nizom



1. Željko Hegedušić, *Motiv iz Srijemske Mitrovice*, 1934., Moderna galerija, Zagreb (foto: Goran Vranić)
 Željko Hegedušić, *A Motif from Srijemska Mitrovica*, 1934, *Modern Gallery*, Zagreb

uličnih fasada. Glavni protagonist je ulica sama, a slikom prevladava opći dojam uznemirujuće praznine, unatoč tome što se u središtu donjeg dijela kompozicije pojavljuje omanja skupina zatvorenika praćena zatvorskim čuvarom. Štoviše, dijelovi motivskog inventara slike – skupina ljudi koja korača posred ulice, zatim usamljen prolaznik u donjem lijevom kutu slike te napuštene stolice sa stolovima na nogostupu – samo pojačavaju taj neuobičajen dojam. Hegedušić je na ovoj slici iznimno deskriptivan; važno mu je prugastim odjelima pokazati da su naslikani ljudi zatvorenici, pažljivo zatim iscrtava sve detalje na fasadama, a natpisima daje do znanja da su ulični lokali prikazani na slici bife i frizer. Upravo će se tim mjestimičnim detaljnim opisivanjem, a posebice ispisivanjem cimera – znakova kojim se označava djelatnost pojedinoga uslužnog ili trgovačkog objekta – uklopiti u opću zemljašku deskriptivnost. Također, težnja plošnom prikazivanju i produktivan suživot linije i plohe obilježja su koja ovo Hegedušićevo djelo dodatno približavaju načinu slikanja koji je zagovarao njegov stariji brat. Ipak, unatoč željenoj pojednostavljenoj koncepciji, koja posjeduje izrazite »infantilističke« tendencije u perspektivnom prikazu,¹⁷ Željko Hegedušić stvara djelo koje je kao cjelina znatno drukčije od onoga što je trebala biti socijalna umjetnost ili kritički realizam Udruženja umjetnika Zemlja. Naime, kritika suvremenog društva na *Motivu iz Srijemske*

Mitrovice potpuno je izostala. Iako postoje tumačenja koja u pojavi skupine zatvorenika vide element kritike društva,¹⁸ potrebno je iznova naglasiti da je osnovna tema slike ulica. Opći dojam ni u kom slučaju nije naturalistički, a osobito nije društveno-kritički; po svojim osnovnim elementima nije ni eksplicitno nadrealistički, ali zasigurno posjeduje bitnu notu nadrealnoga.

Drugo djelo, nastalo iste godine, pokazuje da je slikaru opet osobito važna ulica, ovaj put ispražnjena od svih sadržaja. Tempera na staklu *Parobrodarska ulica* (sl. 2)¹⁹ predstavlja tako radikalizaciju osnovnih težnji artikuliranih na *Motivu iz Srijemske Mitrovice*. Dijagonalno postavljena ulica s nogostupima – koja kao da se uspinje u sivo nebo – oblikovana je plošno i potpuno je prazna.²⁰ Fasade s obje strane prikazane su jednodimenzionalno, poput kartonskih kulis, s tek ponekim iscrtanim prozorom ili vratima. Slika posjeduje svojevrsnu konstruktivističku kompozicijsku strukturu zasnovanu na jednostavnim, čistim ploham boje, lišenu većine detalja koji bi mogli odvući pozornost od sagledavanja cjeline. Prevladava nadrealna atmosfera praznine, srodna pojedinim primjerima talijanskoga metafizičkog slikarstva, što je svakako kvaliteta na temelju koje ovo djelo možemo sagledavati u nadrealističkom kontekstu.²¹ Izloživši dvije navedene slike na Zemljinim izložbama,²² Željko Hegedušić



2. Željko Hegedušić, *Parobrodarska ulica*, 1934., Moderna galerija, Zagreb (foto: Goran Vranić)
 Željko Hegedušić, *Parobrodarska Street*, 1934, *Modern Gallery*, Zagreb

pokazao je izrazitu stvaralačku samosvojnost: uklopio se – bez egzaltiranoga kritičkog usmjerenja – u očekivan plošan prikazivački način, a specifičnim artikulacijama nadrealnih ozračja istodobno je obogatio nevelik korpus nadrealističkih priklopa u hrvatskome međuratnom slikarstvu. Baveći se ulicom kao metaforom za prazninu i izmijenjeno stanje svijesti, a zatim i znakom otuđenosti pojedinca u suvremenom društvu, umjetnik je zapravo svjesno zakoračio na područje avangarde.²³ Ipak, nije nastavio putem redukcije gradskog krajolika i razrade poetike praznine u nadrealističkom ključu, pa će tih par sačuvanih slika na staklu nastalih sredinom tridesetih u Srijemskoj Mitrovici ostati samo apartna epizoda unutar korpusa hrvatskoga modernog slikarstva.²⁴

Željko Hegedušić tada evidentno nije uspostavio postojanu stvaralačku poetiku, nego je – crpeći poticaje iz cjelokupne europske modernističke baštine – nastojao pronaći vlastiti put. O tome svjedoči i ulje na platnu *Žitna pijaca u Mitrovici* iz 1935. godine (sl. 3).²⁵ Poduhvativši se jedne od tipičnih

zemljaških tema – teme sajma²⁶ – slikar joj je pristupio na izrazito ne-zemljaški način, a opet potpuno različit od već analiziranih autorovih slika na staklu. Naime, prizor gradskoga trga, omeđenog s jedne strane pročeljima kuća, a s druge popunjenog mnoštvom konja sa zaprežnim kolima, oblikovan je pastoznim potezima kistom različitih usmjerenja. Iako se na slici pojavljuju pročelja oblikom poznata s ostalih umjetnikovih radova koji prikazuju ulice Srijemske Mitrovice, ovdje ona nisu plošne kulise s iscrtanim prozorima i vratima, nego su oblikovana sumarno, bez čvrsto određenih rubova. Deskriptivnost koja se javlja u predstavljanju ljudskih likova na *Motivu iz Srijemske Mitrovice* također je izostala – na ovoj slici ljudi su prikazani samo s par kraćih kistovnih poteza. Nije prisutno plošno prikazivanje, a nema ni istaknutih linija te čistih boja. Nedostaju, dakle, svi oblikovni elementi koji bi ovu sliku gradskoga žitnog sajma mogli približiti zemljaškoj estetici. Ekspresivnost koja proizlazi iz sumarnoga, slobodnog rukopisa nije karakteristična za dotadašnji Hegedušićev



3. Željko Hegedušić, *Žitna pijaca u Mitrovici*, 1935., Moderna galerija, Zagreb (foto: Goran Vranić)

Željko Hegedušić, Grain Market in Mitrovica, 1935, Modern Gallery, Zagreb

slikarski izraz, pa se može zaključiti da ovo djelo po načinu oblikovanja zapravo nema izravnog prethodnika, a ni slijednika. Za razliku od ostalih poznatih mitrovačkih prizora, ono ne donosi ni nadrealnu začudnost, ne priziva tišinu, niti odiše svježinom i originalnošću realizacije. O *Žitnoj pijaci u Mitrovici*, kao manje uspješnom Hegedušićevu djelu, Mladenka Šolman zaključuje: »Pokušaj da poznate mitrovačke motive izrazi ekspresivnim duktusom i bojom koja napušta valersku čistoću značio je gubitak sugestivnosti prijašnjih invencija a da nije dosegnut stupanj jedinstvene formalno-životljajne ekspresije.«²⁷ Samom autoru slika je, očito, ipak bila važna, pa ju je – želeći vjerojatno ukazati na raznolikost u pristupu poznatoj zemljaškoj tematici – predstavio na beogradskoj izložbi Udruženja, a trebao ju je izložiti i na posljednjoj, zabranjenoj zagrebačkoj izložbi.²⁸

Kao jedno od rijetkih Hegedušićevih sačuvanih ulja na platnu nastalih tridesetih godina – a pritom još u institucionalnom vlasništvu,²⁹ što znači da je autorima izložaba bilo

lako dostupno – slika je, nakon Zemljinih izložaba, izlagana još nekoliko puta. Iako, kako je već zaključeno, nije riječ o djelu koje na poseban način reprezentira umjetnikovo stvaralaštvo toga doba, slika je 1977. godine uvrštena na izložbu *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939*,³⁰ koja je obrađivala kratko razdoblje nakon zabrane Zemlje, kada dolazi do svojevrsnog fuzioniranja dotad suprotstavljenih aktera na hrvatskoj umjetničkoj pozornici u novu umjetničku skupinu. Izložena je, zatim, na manjoj obljetničkoj izložbi posvećenoj Udruženju umjetnika Zemlja, održanoj 1989. godine u Zagrebu,³¹ te na velikoj umjetnikovoj zagrebačkoj retrospektivi deset godina kasnije.³² Predstavljena je i 2019. na izložbi u Ljubljani, koja je tematizirala vizualnu umjetnost četvrtog desetljeća u Kraljevini Jugoslaviji,³³ te iste godine u Klovićevim dvorima na velikoj izložbi posvećenoj Udruženju umjetnika Zemlja, a povodom devedesete godišnjice njegova osnutka.³⁴ Naposljetku, izložena je 2020. godine u sklopu *Slučajne čuvaonice* u zagrebačkoj Modernoj galeriji.³⁵



4. Željko Hegedušić, *Kompozicija*, oko 1935., Moderna galerija, Zagreb (foto: Goran Vranić)
Željko Hegedušić, Composition, around 1935, Modern Gallery, Zagreb

Upravo pri odabiru djela za spomenutu ljubljansku izložbu obraćena je pozornost na naslikanu stražnju stranu ulja na platnu *Žitna pijaca u Mitrovici*.³⁶ Zamijećen rad (sl. 4) – dotad kataloški neevidentiran i neimenovan – nadrealističkih je obilježja, a na rubovima je bio prekriven okvirom iz vremena nastanka aversa. Ta činjenica pridonosi zaključku da je slika na poledini nastala ranije ili otprilike istodobno, a da se umjetnik odlučio za izlaganje prizora mitrovačkoga žitnog sajma, uokvirivši ga na primjeren način.³⁷ Riječ je, dakle, o dvije potpuno različite slike, kako na sadržajnoj, tako i na oblikovnoj te poetičkoj razini. S obzirom na to da je na ljubljanskoj izložbi cilj bio pokazati raznolika usmjerenja hrvatske umjetnosti tridesetih godina (od kritičkog realizma i kolorizma, do intimističkih i nadrealističkih htijenja) kao rezultat individualne i kolektivne potrage za identitetom, djelo Željka Hegedušića – na kojemu se s jedne strane nalazi netipičan prikaz tipične zemljaške teme, a s druge eksplicitno nadrealistička kompozicija – pokazalo se vrlo dobrim primjerom koji može potkrijepiti takvu izložbenu koncepciju. Slika je stoga podvrgnuta nužnim konzervatorsko-restauratorskim radovima te opremljena za izlaganje obje oslikane strane.³⁸

Na dotad neizlaganoj strani naslikan je sklop više različitih, pretežito plošnih oblika, koji sugerira tehniku kolaža i bliskost nadrealističkom principu montaže. Od prepoznatljivih sadržajnih elemenata u središtu prizora ističe se gitara, zaklonjena djelomice s jedne strane oblikom koji sugerira šaku, a s druge strane dvama listovima papira te drugom šakom, prikazanom realističnije, na dijelovima čak i tonski. Papiri su nedvojbeno notni listovi, o čemu svjedoči notno crtovlje, violinski ključ

i dvije note. Promotre li se pažljivije naslikani plošni oblici tirkiznih tonova koji zauzimaju najveći dio slike, a kojima neobičan crveni trokutasti oblik – na cilindričnom »vratu« i s kružnim otvorom u središtu – čini »glavu«, može se zaključiti da je zapravo riječ o začudnom liku koji drži gitaru i sprema se muzicirati.³⁹ U lijevome gornjem kutu slike pojavljuje se pak par stabala i dio nedefinirane arhitekture s lukovima, za koju možemo zaključiti da je *dechiricovske* provenijencije. S obzirom na njezin sadržaj, koji nedvojbeno na više razina priziva glazbu, i način oblikovanja, kojim dominira komponiranje plošnih oblika, slika je nazvana *Kompozicija* te pod tim imenom uvedena u inventarne baze zagrebačke Moderne galerije. Prvi je put, dakle, predstavljena publici na izložbi u Ljubljani.⁴⁰

Slika je rezultat Hegedušićeve nesputane imaginacije. Fantastičan prizor neobičnog lika s gitarom može se razumijevati kao primjena nadrealističkog principa slobodne asocijacije, ali svakako i kao oživotvorenje snova ili skrivenih slojeva svijesti. Njezina formalna i poetička obilježja bitno se razlikuju od dominantnih usmjerenja na tadašnjoj hrvatskoj umjetničkoj pozornici. Također, slika se razlikuje od analiziranih slikarevih ulja na staklu s prizorima ulica Srijemske Mitrovice, pa je moguće zaključiti da se radi o nadrealističkoj vježbi koja Hegedušića naposljetku nije zadovoljila. Ipak, kao što je prije istaknuto, nije riječ o ekscesu unutar njegova tadašnjeg stvaralaštva. U crtačkom opusu nadrealistički principi već su bili zaživjeli, o čemu na reprezentativan način svjedoči crtež s nazivom *Vojska – Sjećam se slobodnih dana* iz 1932. (sl. 5).⁴¹ Koristeći nekoliko važnih nadrealističkih postupaka (od primjene višestrukih očista do slobodne asocijativnosti) te posežući u motivski inventar metafizičkog slikarstva i



5. Željko Hegedušić, *Vojska – Sjećam se slobodnih dana*, 1932., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Željko Hegedušić, Army – I Remember the Free Days, 1932, *Museum of Contemporary Art, Zagreb*

nadrealizma (cigla, krojačke lutke – manekeni),⁴² Hegedušić je stvorio jedno od najranijih izričito nadrealističkih djela u hrvatskoj umjetnosti.⁴³ *Kompozicija* – nastala vjerojatno par godina kasnije – dokaz je da umjetnikov nadrealistički duh nije utihnuo. Unatoč tome što sliku evidentno nije namjeravao izložiti – dajući primat prizoru žitnoga sajma – ona je svakako važan prilog poznavanju njegova ranog stvaralaštva, u kojemu je sklonost nadrealnim prizorima i nadrealističkim postupcima bila jedna od važnih sastavnica.

Naposljetku, potrebno je napomenuti da Željko Hegedušić nije bio jedini zemljaš sklon nadrealizmu. S obzirom na to da su osnovni postulati Udruženja inzistirali na objektivnom pogledu, naturalističkoj koncepciji i izravnoj povezanosti umjetnosti sa svakodnevnim životom, ne čudi da su se mnogi članovi Zemlje – posebice nakon njezina utrnuća te oslobađanja od ideoloških i oblikovnih direktiva – počeli snažno izmicati od vanjskoga svijeta, posežući pritom u vlastitu nutrinu. »Zemlja, valja priznati, rijetko sanja; bivši 'zemljaši' vrlo često«⁴⁴ – zapisao je Igor Zidić, upozoravajući na činjenicu da su velik dio hrvatskoga međuratnog nadrealističkog poglavlja stvorili upravo Leo Junek, Marijan Detoni, Vanja Radauš i Željko Hegedušić, umjetnici koji su bili povezani sa Zemljom. Na drugome mjestu isti autor izričito konstatira: »Gotovo sve što je – po bilo kojem kriteriju – bilo nadrealističko – ili na rubu nadrealizma – i što je u hrvatskom slikarstvu nastalo do pedesetih godina – dugujemo slikarima i akcijama Zemlje, koja se nadrealizmu izrijekom suprotstavljala, ali mu sredstva nikad nije prezrela.«⁴⁵ Paradoks je, dakle, u ovom slučaju samo privid: zemljaši su se tijekom četvrtog desetljeća 20. stoljeća suvereno kretali

širokim poetičkim poljem – od stvarnoga do nestvarnoga, od društvene kritike do snoviđenja – dajući do znanja da je Zemlja zapravo bila iznimno raznolika i bogata stvaralačkim zametcima, daleko od zatvorene i sputavajuće cjeline kakvom se na prvi pogled možda doimala.

Iako od vremena nastanka zanemarena i zaboravljena, *Kompozicija* retrospektivno predstavlja važan prilog poznavanju formativnog razdoblja Željka Hegedušića i nadrealističkih inklinacija u hrvatskoj umjetnosti. Svojim obilježjima ona stoji u posebnom razlikovnom odnosu prema kritičkom realizmu korpusa Udruženja umjetnika Zemlja, ali i prema istodobnom umjetnikovu ciklusu slika na staklu s prizorima ulica i trgova Srijemske Mitrovice, koji je nadrealizam prizivao na suzdržaniji, gotovo intimistički način. Nadalje, kao izričit nadrealistički iskaz, ona se razlikuje i od kasnijih važnih nadrealističkih radova ostalih zemljaša, ne pokazujući primjerice bitnu morfološku srodnost s Detonijevim *Fantazijama oronulog zida* (1938.) ili serijom dekalkomanija Vanje Radauša (1937.). Ciklus *3ce i tričarije* Josipa Seissela (1939. – 1958.) – jedan od najviših dometa hrvatskog nadrealizma – pokazuje se pak kao izrazito razrađen i nadrealističkim značenjima bogat u odnosu na Hegedušićevu jednostavnu *Kompoziciju*. Ipak, ovo djelo – kao rani individualan nadrealistički pokušaj – portretira umjetnika i njegovu tadašnju stvaralačku poziciju na indikativan način. Ostvarujući oblikovnu i poetičku vezu s pojedinim crtežima, ono svjedoči o Hegedušićevu specifičnom mjestu na tadašnjoj nacionalnoj umjetničkoj pozornici i naznačuje nadrealistički potencijal koji će u potpunosti biti ostvaren u njegovu opsežnome i visoko vrednovanome poslijeratnom opusu.

Bilješke

* Ovaj rad nastao je u sklopu istraživačkog projekta Instituta za povijest umjetnosti Hrvatska umjetnost i društvo od 1930-ih do 1970-ih (PU-IPU-2019-11).

1

Opus Željka Hegedušića obrađen je višekratno, na izložbama i u monografskim prikazima. Vidi i usporedi: MLADENKA ŠOLMAN, *Željko Hegedušić – slike, crteži, grafike*, katalog izložbe, Zagreb, 1971.; VLADO BUŽANČIĆ, *Šezdeset crtačkih godina Željka Hegedušića*, u: *Željko Hegedušić – retrospektiva crteža 1925.–1990.*, katalog izložbe, Zagreb, 1991., 4–8; MLADENKA ŠOLMAN, *Željko Hegedušić*, Zagreb, 1998.; DARKO SCHNEIDER, *Željko Hegedušić – koledar u pustinji*, u: *Željko Hegedušić – Slike, crteži, grafike: 1926–1999*, katalog izložbe (ur. Ana Medić), Zagreb, 1999., 5–62.

2

GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1., Zagreb, 1987., 479. Zanimljivo je upozoriti na činjenicu da je Ivanka Reberski, cjelovito obrađujući novorealistički korpus u hrvatskom slikarstvu dvadesetih godina, u potpunosti izostavila djela Željka Hegedušića. Vidi: IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično – klasično – objektivno*, Zagreb, 1997.

3

IGOR ZIDIĆ, *Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo*, u: IGOR ZIDIĆ, *Granica i obostrano: studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, Zagreb, 1996., 55–180, 115. U navedenoj Zidićevoj studiji objedinjena su dva istonaslovljena prije objavljena teksta o nadrealizmu. Vidi: IGOR ZIDIĆ, *Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, Život umjetnosti*, 3–4 (1967.), 17–58; IGOR ZIDIĆ, *Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, Kolo*, 1–2 (1968.), 79–96. U ovome radu citirat će se nadalje publikacija iz 1996. godine.

4

»Oživotvorujući u svojem slikarstvu Bretonovu formulaciju onoga stupnja duha (*point suprême*) na kojem se život i smrt, stvarno i imaginarno, prošlost i budućnost, priopćivo i nepriopćivo prestaju shvaćati kao suprotnosti, Željko Hegedušić nudi nam sugestivnu isprepletenost tokova svijesti i podsvijesti, koja jedinstveno računa s ukupnošću životnih potencijala.« MLADENKA ŠOLMAN (bilj. 1), 71.

5

»Nadrealizam se u Hrvatskoj nije objavio manifestom, proglasom, kolektivnim istupom ili uvodnim skandalom; umjesto iz okrilja organiziranog pokreta i agresivne družine, naša će prva nadrealistička i nadrealizmom oplodena djela nastajati u relativnoj tišini.«

IGOR ZIDIĆ, *Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost*, katalog izložbe, Zagreb, 1972., 7. Tumačenje hrvatskoga međuratnog nadrealizma kao rezultata individualnih nastojanja vidi također u: PETAR PRELOG, *Nadrealizam kao individualna poetika*. O nadrealističkim obilježjima u hrvatskoj međuratnoj umjetnosti, u: Bojan Jović – Jelena Novaković – Predrag Todorović (ur.), *Avangarda: od dade do nadrealizma*, Beograd, 2015., 55–66.

6

Nove spoznaje o sustavu dodjeljivanja stipendija hrvatskim umjetnicima za studijski boravak u Francuskoj vidi u: LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, Pariz – Zagreb: umjetničke veze u drugoj polovini 1920-ih, u: Drago Roksandić (ur.), *Vladan Desnica i Zagreb 1924. – 1930. i 1945. – 1967. Zbornik radova s Desničinih susreta 2019.*, Zagreb, 2020., 231–250, 234.

7

O osobnim vezama Warniera s Krstom Hegedušićem, ali i afinitetu prema umjetnosti Udruženja umjetnika Zemlja, vidi više u: VLADIMIR CRNKOVIĆ, Fragmenti za portret Raymonda Warniera ili slike zagrebačke umjetničke scene dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, u: Vladimir Crnković, *Marginalije ili razotkrivanje nevidljivog*, Zagreb, 2009., 79–98.

8

Hegedušićevi crteži iz 1931. dokazuju da je već tada »ovladao jednim od nedvojbeno nadrealističkih postupaka«. IGOR ZIDIĆ (bilj. 5), 8.

9

»...premda je otkrio subjektivno i podsvjesno i vidio da spontanost automatske metode integralno zahvaća slojevitost bića i njegove odnose sa svijetom (...) Hegedušić se u to vrijeme nije prepustio tome privlačnom, i njegovoj prirodi, bliskom putu.« MLADENKA ŠOLMAN (bilj. 1), 11.

10

KRSTO HEGEDUŠIĆ, Problem umjetnosti kolektiva, u: *Almanah savremenih problema*, 1932., 78–82.

11

»Slika je kao površina shvaćena dvoplošno«, zapisuje Hegedušić najvažniju odrednicu željenog izraza; »sadržaj se prikazuje u najbitnijim karakteristikama i što jednostavnije«, a »slikar ne poznaje intelektualnu konstrukciju perspektive«. Nadalje, na istome mjestu ističe da »ne postoje razlozi koji bi crtež pomučivali, razbijali ili ga sama uklanjali« te da »boja kao sredstvo izraza proizlazi iz grafičke, linearne koncepcije i služi za karakteristiku i simboliku objekta«. I naposljetku, sadržaj slike, odnosno »siže« – kako navodi vodeći protagonist Zemlje – »nije nikada izmišljen već je uvijek doživljen, uzet iz života miljea i nosi sve karakteristike kraja gdje je nastao«. KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 10), 81.

12

IGOR ZIDIĆ, Slikarstvo, grafika, crtež, u: *Kritička retrospektiva »Zemlja«*, katalog izložbe, Zagreb, 1971., 11–18, 16.

13

»...teorijska objašnjenja Krste Hegedušića o tome kako treba slikati – odnosno o tome kako bi zemljaško slikarstvo trebalo izgledati – nisu u potpunosti ispunila svoju svrhu. Oblikovna i tematska homogenost Udruženja – unatoč nekoliko evidentnih zajedničkih obilježja – nije ostvarena, pa se stvaralaštvo ostalih protagonista može tumačiti i u odnosu na značenje odmaka od Hegedušićeva djela.« PETAR PRELOG, Ploha – boja – linija: slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja, u: *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.–1935.*, katalog izložbe (ur. Danijela Markotić – Petar Prelog), Zagreb, 2019., 31–53, 53.

14

O tome više u: MLADENKA ŠOLMAN (bilj. 1), 227–228.

15

Taj raskol – uzrokovan Krležinom afirmacijom umjetničke individualnosti i talenta, a sve na primjeru skupine crteža Krste Hegedušića – središnji je događaj u povijesti Udruženja umjetnika Zemlja, ali i čitave lijevo orijentirane kulturne pozornice u tadašnjoj jugoslavenskoj državnoj zajednici. Vidi: MIROSLAV KRLEŽA, Predgovor, u: Krsto Hegedušić, *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, Zagreb, 1933., 5–26. Temeljitu analizu uzroka i posljedica tog ideološkog razilaženja vidi u: STANKO LASIĆ, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb, 1970. Željko Hegedušić nije se javno izjašnjavao o tom ideološkom sukobu.

16

Željko Hegedušić, *Motiv iz Srijemske Mitrovice*, 1934., tempera na staklu, 36 × 52 cm, bez signature, Moderna galerija, Zagreb (MG-2039).

17

U vezi s time Igor Zidić piše o Hegedušićevoj »infantilističkoj rastrojenosti planova«. IGOR ZIDIĆ (bilj. 3), 82.

18

Mladenka Šolman ističe da je skupina kažnjenika prikazana na slici »usputni dio njezina sadržaja«, no da u »kontrapunktu različitih statusa postojanja« dolazi do »inverzije kojom sporedan temat, slojevima svojega značenja, postaje dominantan u poruci slike«. MLADENKA ŠOLMAN (bilj. 1), 23.

19

Željko Hegedušić, *Parobrodarska ulica*, 1934., tempera na staklu, 49 × 60 cm, bez signature, Moderna galerija, Zagreb (MG-2050).

20

Prikazana je Parobrodarska ulica u Srijemskoj Mitrovici (Hegedušić je sliku naslovio kao Parobrodarsku) koja vodi do nasipa uz obalu rijeke Save. Ulica i danas nosi taj naziv.

21

Na pustom trgu (1935.), iz fundusa beogradskog Muzeja savremene umjetnosti, još je jedna slika na kojoj Hegedušić sličnim postupkom artikulira prazninu i usamljenost. Slučajni prolaznik, napuštena kola, prazan trg i cigleni dimnjak u pozadini daju do znanja da je slikar na neparadigmatički način pristupio artikulaciji pojedinih nadrealističkih težnji.

22

Motiv iz Srijemske Mitrovice Hegedušić je izložio 1934. na petoj izložbi Zemlje u Zagrebu (kat. br. 31), dok je *Parobrodarsku ulicu* izložio na toj izložbi (kat. br. 30) te šestoj održanoj 1935. u Beogradu (kat. br. 87). Vjerojatno je *Motiv iz Srijemske Mitrovice* bio izložen i na beogradskoj izložbi pod nazivom *Srijemska Mitrovica* (kat. br. 89). Osim toga, u tim se katalogima navodi i još nekoliko danas nepoznatih tempera na staklu s nazivima koji upućuju na to da je riječ o slikama s uličnim motivima iz Srijemske Mitrovice. *V. izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb, 1934., bez paginacije; *VI. izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe, Beograd, 1935., bez paginacije.

23

»Unutar procesa koji je vodio od moderne k avangardi, urbani su prostori sve više dobivali mitsko značenje: Grad i Ulica kao prostor gradskog kretanja, lišavali su se njihova teleološkog značenja (grad kao nastamba, ulica kao prometnica) i zadobivali oznake od čovjeka neovisne objektivno zadane supstancijalnosti.« ALEKSANDAR FLAKER, *Ulica: uspon i pad avangardnog mita*,

u: Aleksandar Flaker, *Riječ, slika, grad: hrvatske intermedijalne studije*, Zagreb, 1995., 27–39, 27.

24

Grgo Gamulin osvrnuo se upravo na važnost te nevelike Hegeđušićeve stvaralačke dionice, ne tumačeći je u nadrealističkom kontekstu: »Bila je to duga, ali jedna od dominantnih zagonetaka hrvatskog slikarstva: s početka 30-ih godina nekoliko slika koje su ostale gotovo osamljene, u idejnoj distanci od 'Zemlje', ali zato u dodiru sa širokim predjelima njemačkog trećeg desetljeća. Ali s čime se može usporediti zagonetka slika na staklu? Često smo (do današnjeg dana) pomišljali: zašto nismo dobili nastavak ovog osobitog 'lunarnog' izraza, te naslikane magije uvijek protkane s nešto infantilizma? Imali bismo u tom slučaju našeg Campendonka, samo s još senzacionalnijom kromatikom i tajanstvenijom pozadinom. A Željko Hegeđušić nije – osamljen, možda i zbunjen zbivanjima našeg tadašnjeg ideološkog obzora – nastavio tu zatravlenu pejzažnu naraciju.« GRGO GAMULIN, *Između aluzije i asocijacije*, u: Grgo Gamulin, *Na Itaci – svijet otajni*, Zagreb, 1990., 25–33, 29.

25

Željko Hegeđušić, *Žitna pijaca u Mitrovici*, 1935., ulje na platnu, 62 × 47 cm, bez signature, Moderna galerija, Zagreb (MG-1532).

26

Slike koje su prikazivale živopisne prigradске i seoske sajmove, kao ključne društvene punktove trgovine i razmjene dobara, bile su u *zemljaškom* korpusu relativno česte (primjerice, slike i crteži Marijana Detonija, Ivana Generalića i Krste Hegeđušića).

27

MLADENKA ŠOLMAN (bilj. 1), 32.

28

U Beogradu je slika, pod nazivom *Žitna pijaca*, izložena pod kataloškim brojem 84, dok je u katalogu zagrebačke izložbe zavedena pod brojem 101. *VI. izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe, Beograd, 1935., bez paginacije; *VII. izložba Udruženja umjetnika Zemlja uz sudjelovanje grupe Novi Hudožnici – Sofija i Radničke slikarske škole Petra Dobrovića – Beograd*, katalog izložbe, Zagreb, 1935., bez paginacije.

29

Slika je u vlasništvu zagrebačke Moderne galerije od 1940. godine, kada je otkupljena za 20 000 dinara. Vidi: *Imenske liste Moderne Galerije – Željko Hegeđušić*. U inventarne knjige upisana je pod brojem 1532. *Knjiga inventara Moderne galerije*, bez paginacije.

30

Slika je izložena pod kataloškim brojem 52 i reproducirana u katalogu. ZDENKO TONKOVIĆ, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939*, katalog izložbe, Zagreb, 1977., 47.

31

Izložba je održana u malenom prostoru Galerije Miroslav Kraljević. Među samo osamnaest izloženih radova predstavljena je i slika *Žitna pijaca u Mitrovici*, pod kataloškim brojem 8. Također, reproducirana je u opsegom i formatom skromnom katalogu. JOSIP DEPOLO, *60. obljetnica Grupe Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb, 1989., bez paginacije.

32

Slika je izložena pod kataloškim brojem 51, s navedenim nazivom *Žitna pijaca u S. Mitrovici* i nije reproducirana u katalogu. Željko Hegeđušić – Slike, crteži, grafike (bilj. 1), 144.

33

Slika je na izložbi u ljubljanskoj Modernoj galeriji zavedena pod kataloškim brojem 45 i reproducirana u katalogu. *Na robu: Vizu-*

alna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929–1941) / On the Brink: The Visual Arts in The Kingdom of Yugoslavia (1929–1941), katalog izložbe (ur. Marko Jenko – Beti Žerovc), Ljubljana, 2019., 131, 434.

34

Slika je izložena pod kataloškim brojem 95 i reproducirana u katalogu *Umjetnost i život su jedno* (bilj. 13), 186, 310.

35

Izložba *Slučajna čuvaonica: post-potresni i pandemijski postav zbirke Moderne galerije*, održana je u Modernoj galeriji u Zagrebu od lipnja do rujna 2020. godine. Izložbu nije pratilo publiciranje kataloga.

36

Autor koncepcije, odabira izložaka te kataloškog teksta za dionicu hrvatske umjetnosti je Petar Prelog. Vidi: PETAR PRELOG, *Prostor iskanja identitete: hrvaška likovna umetnost v tridesetih letih / Searching for Identity: Croatian Art in the 1930s*, u: *Na robu* (bilj. 33), 94–151.

37

Datacija nastanka slike *Žitna pijaca u Mitrovici* nije zabilježena na samome platnu te se isprva nije vodila ni u inventarnim knjigama Moderne galerije. Međutim, prema njezinu nazivu sa sigurnošću se može zaključiti da je riječ o slici koja je prvi put izložena na spomenutoj beogradskoj izložbi Zemlje (vidi bilj. 28). To, pak, upućuje na zaključak da je vrijeme njezina nastanka upravo 1935. ili pak posljednji mjeseci 1934. godine. U katalogu obljetničke izložbe Zemlje, autora Josipa Depola, kao vrijeme nastanka zabilježena je 1934., dok Mladenka Šolman u Hegeđušićevoj monografiji sliku datira u 1935. godinu. JOSIP DEPOLO (bilj. 31), bez paginacije; MLADENKA ŠOLMAN (bilj. 1), 32. Godina 1935. naposljetku je uvedena i u bazu podataka za inventarizaciju muzejske zbirke Moderne galerije. *Kompozicija* je stoga datirana oko te godine, iako je moguće da je nastala i koju godinu ranije, a da je slikar krajem 1934. ili početkom 1935. iskoristio isto platno kako bi naslikao *Žitnu pijacu u Mitrovici*.

38

Površina slike bila je onečišćena slojem nečistoća i staroga požutjelog laka. Platneni nositelj bio je zabijen u neadekvatne letvice kroz originalni slikani sloj, što je uzrokovalo njegovo mjestimično pucanje, posebice na rubnim dijelovima umjetnine. Konzervatorsko-restauratorski radovi uključivali su uklanjanje nečistoća i laka, podljepljivanje slikanog sloja otopinom konsolidanata te aktivaciju ljepila i ravnjanje pomoću toplinske lopatice. Slijedilo je popravljivanje oštećenja kitom, retuš i lakiranje. Naposljetku, umjetnina je uokvirena u novi ukrasni okvir, čime je omogućena prezentacije obje oslikane strane. Konzervatorsko-restauratorske radove obavile su početkom 2019. godine u zagrebačkoj Modernoj galeriji viša konzervatorica-restauratorica Petra Kursar i konzervatorica-restauratorica Marija Kalmeta. Autori im zahvaljuju na opisu postupaka primijenjenih na slici prije njezina izlaganja na spomenutoj izložbi u Ljubljani.

39

Gitara je bila čest motiv u modernoj umjetnosti – osobito su značajni kubistički prikazi tog instrumenta u djelima Pabla Picassa i Georgesa Braquea. U hrvatskoj modernoj umjetnosti također možemo pronaći prikaze gitare, a onaj Vilka Gecana (akvarel *Gitara* iz 1930., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb), kao jedan od najuspjelijih, najviše duguje vizualnim obilježjima *art décoa*.

40

Željko Hegeđušić, *Kompozicija*, oko 1935., ulje na platnu, 61,5 × 46,5 cm, bez signature, Moderna galerija, Zagreb (MG-1532-1).

Slika je prvi put reproducirana u katalogu ljubljanske izložbe. *Na robu* (bilj. 33), 131.

41

Željko Hegedušić, *Vojska – Sjećam se slobodnih dana*, 1932., olovka, olovka u boji i tuš na papiru, 16,6 × 20,5 cm, sign. d. d. k. Heg1932, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (MSU 2448). Crtež je nastao tijekom Hegedušićeva služenja vojnoga roka u Sarajevu.

42

Na crtežu nije prikazana gitara, ali se na njegovu lijevom dijelu također pojavljuje tijelo žičanog instrumenta – najvjerojatnije je riječ o dvožičnom bajsu, tradicionalnome folklornom instrumentu.

43

Najranijim nadrealističkim djelima u hrvatskoj umjetnosti potrebno je smatrati crteže Sergija Glumca, nastale najvjerojatnije u Parizu sredinom ili u drugoj polovini trećeg desetljeća 20. stoljeća. Više o tome u: LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Zagreb, 2019., 91–93.

44

IGOR ZIDIĆ, Cigla kao predmet i materijal i motivi gradnje u djelima slikara i grafičara grupe 'Zemlja' (1929–1935.), u: *Cigla u Zemlji 1929–1935.*, katalog izložbe, Zagreb, 1990., 3–7, 5.

45

IGOR ZIDIĆ (bilj. 3), 85.

Summary

Petar Prelog – Lada Bošnjak Velagić

A Contribution to the Surrealist Oeuvre of Željko Hegedušić: *The Composition* (around 1935)

The paper analyses the early paintings of Željko Hegedušić and focuses on the *Composition* (around 1935) from the museum collection of Modern Gallery in Zagreb, painted on the back of the oil on canvas *Grain Market in Mitrovica* (1935). This surrealist work was first prepared for exhibition and presented to the public at the international exhibition *On the Brink: The Visual Arts in the Kingdom of Yugoslavia (1929–1941)*, held at the Modern Gallery in Ljubljana in 2019.

The circumstances of the formative period of Željko Hegedušić (Tuzla, 1906 – Zagreb, 2004) did not differ much from the artistic beginnings of other Croatian painters at the time. He graduated from the Zagreb Academy in 1930 and then – thanks to a scholarship granted by the French government – went on a one-year residence in Paris. He thus came to the source of Surrealism, which largely determined his future creative poetics. The resulting works – some of which resemble croquis drawings – show obvious surrealist elements: free visual associativity, overlapping planes, the encounter between the real and the unreal. However, at that time the young artist did not completely surrender to this current Parisian tendency. For the next few years, while participating in the exhibitions of the Association of Artists Zemlja (1929–1935), he tried to find his own individual expression, in which he sought to unite the flat figurative mode promoted by Zemlja with an extraordinary surrealist sensibility. During this period, from his return from Paris to the banning of Zemlja, he produced several important and highly valued artworks, which – in addition to being a specific part of Zemlja's heritage – should also be seen in the context of the artist's outspoken surrealist tendency.

Two temperas on glass (*A Motif from Srijemska Mitrovica* and *Parobrodarska Street*) from 1934 are clear evidence that Željko Hegedušić used the painted surface and the drawing

– promoted in the writings of Krsto Hegedušić, the painter's brother, as the basic expressive means in the painting of the Association of Artists Zemlja – in order to evoke a basic atmosphere that was quite different from the required critical depiction of hard life in the countryside and the city. In these scenes from the streets of Srijemska Mitrovica, the painter made a departure from the poetics of Zemlja and invoked Surrealism in a restrained, almost intimate way. The oil on canvas *Grain Market in Mitrovica* (1935) from the collection of Modern Gallery in Zagreb differs in its expressive ductus both from the artist's paintings on glass and from Zemlja's critical realism.

When artworks were selected for the aforementioned Ljubljana exhibition, the painted back of the oil on canvas *Grain Market in Mitrovica* was noticed. This painting – to that point uncatalogued and unnamed – had surrealist features, and its edges were covered with a frame from the time of the front painting. This fact supports the conclusion that the painting on the back was created earlier or at about the same time with it, and that the painter decided to exhibit rather the scene of the Mitrovica grain fair, framing it in an appropriate way. These are, therefore, two completely different paintings, both on the conceptual and on the formal and poetic level. The one on the reverse is a simple assembly of several surfaces of different shapes that suggests a collage technique and closeness to the surrealist principle of montage. Due to its content – which undoubtedly evokes music with its depiction of a guitar, a musical score, and a treble clef – and its form – dominated by a composition of flat shapes – the painting has been called *Composition* and as such introduced in the inventory bases of Zagreb's Modern Gallery.

Although neglected and forgotten since its creation, in retrospect the *Composition* should be considered as an important

contribution to our knowledge of the formative period of Željko Hegedušić and the surrealist inclinations in Croatian art. With its features, this painting stands in a special, distinctive relation to the critical realism of the Association of Artists Zemlja, but also to the simultaneous artist's series of paintings on glass with their scenes of streets and squares in Srijemska Mitrovica. Moreover, in its outspoken surrealism, it also stands apart from the important later surrealist works of other members of the Association of Artists Zemlja, Marijan Detoni and Vanja Radauš. The series *3C and Trivia* by Josip Seissel (1939–1958) – one of the highest achievements of Croatian Surrealism – appears in relation to Hegedušić's

simple *Composition* as extremely elaborate and rich in surrealist meanings. Nevertheless, as an early individual surrealist attempt, the *Composition* speaks of the artist and his creative position at the time in an indicative way. By establishing a formal and poetic link with individual drawings, the painting testifies to Hegedušić's specific place on the national art scene and indicates the surrealist potential that was fully realized in the artist's extensive and highly valued post-war oeuvre.

Keywords: Željko Hegedušić, Surrealism, Association of Artists Zemlja, Krsto Hegedušić, critical realism, Modern Gallery