

Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti
Ulica grada Vukovara 68
HR - 10000 Zagreb

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 1. 9. 2023.

Prihvaćen / Accepted: 31.10. 2023.

UDK / UDC: 7.07Gagro, B.:7(497.5)(091)

DOI: 10.15291/ars.4351

Studije Božidara Gagre u katalogima „decenijskih izložaba” Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*

Božidar Gagro's Essays in the Catalogues of "Decade Exhibitions" at the Museum of Contemporary Art in Belgrade

SAŽETAK

U ovom radu analizirat će se tri studije hrvatskog povjesničara umjetnosti Božidara Gagre objavljene u katalogima „decenijskih izložaba” Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Prva (1972.) predstavlja početke hrvatskog modernog slikarstva kao niz spram neposrednoj prošlosti kritički usmjerenih iskaza, obilježenih individualizmom i u uskoj vezi s društvenom situacijom. Druga (1975.) pak obrađuje hrvatsku skulpturu u dugačkom razdoblju od osam desetljeća (1870. – 1950.): analizira se njezina uloga u modernom građanskom društvu te se detektiraju kiparski naraštaji i njihovi nositelji. U trećoj studiji (1977.) Gagro pruža sintezni pregled hrvatske grafike u prvoj polovini 20. stoljeća, raspravljajući prije svega o njezinu društvenom položaju. U autorovu pristupu prepoznat će se tako utjecaji one metodološke struje povijesti umjetnosti koja je umjetničku produkciju promatrala kao jasan odraz društvenih okolnosti. Ocijenit će se zatim povijesnoumjetnički prinosi tih studija, a zaključno istaknuti i obilježja Gagrine valorizacijske paradigme koja je europskim kanonskim vrijednostima pridavala značenje važne orijentacijske točke, a ne nedostižnog cilja.

Ključne riječi: Božidar Gagro, hrvatska moderna umjetnost, povijest povijesti umjetnosti, „decenijske izložbe” Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, povijesnoumjetnička sinteza

ABSTRACT

This paper examines three essays by Croatian art historian Božidar Gagro, published in the catalogues of "Decade Exhibitions" hosted at the Museum of Contemporary Art in Belgrade. The first essay (1972) explores the beginnings of Croatian modern painting as a series of critiques directed towards the recent past, marked by individualism and closely related to the prevailing social conditions. The second essay (1975) focuses on Croatian sculpture over a long eight-decade period (1870-1950), discussing its role in modern bourgeois society and identifying several generations of sculptors. In the third essay (1977), Gagro provides a synthesis of Croatian graphic arts during the first half of the 20th century, with a primary focus on its social function. Thus, his approach reveals the influence of a methodological current in art history that perceived artistic production as a clear reflection of its social context. The paper assesses the art-historical significance of these essays, emphasizing elements of Gagro's evaluative paradigm that considered European canonical values as an important guiding reference rather than an unattainable goal.

Keywords: Božidar Gagro, Croatian modern art, history of art history, "Decade Exhibitions" at the Museum of Contemporary Art in Belgrade, art-historical synthesis

* Ovaj je rad nastao u sklopu istraživačkog projekta Instituta za povijest umjetnosti *Fenomeni hrvatskoga umjetničkog moderniteta* (FEMO).

Svaki pokušaj pronicanja u ključne faze povijesnoumjetničke obrade hrvatske moderne umjetnosti – što predstavlja važan zadatak pri svakom općem pogledu na povijest discipline u 20. stoljeću – ne može zaobići spominjanje Božidara Gagre (1938. – 2009.) i ocjenu njegova prinosa, posebice na polju tumačenja pojava i problemskih kompleksa nacionalnog umjetničkog modernizma. Naime, njegovi „kritički, teorijski i panoramsko-problemski prilozi” – kako je s pravom zaključio Tonko Maroević – „predstavljaju epohu našega, povijesno-umjetničkog mišljenja, pravi primjer nastojanja za što egzaktnijom i nepristranijom historizacijom novije hrvatske umjetnosti – dakako u neizbježnom europskom kontekstu – premda bez frustracija i kompleksa te iste Europe.”¹ Stoga se Gagrin opus – s izrazitim pregnućima na polju tumačenja odnosa i interakcije umjetničke periferije s umjetničkim središtima te jasnim pozivom za uspostavljanje nove valorizacijske paradigme² – nameće kao legitiman i važan predmet izučavanja. Pritom su studije o pojedinim kompleksima nacionalne moderne umjetnosti, koje posjeduju nedvojbeno obilježja povijesnoumjetničke sinteze, nezaobilazne i za tumačenje stvaranja kanonskih vrijednosti tijekom sustavne obrade tog korpusa.

Veliki, problemski zasnovani izložbeni projekti bili su, posebice tijekom sedamdesetih i prve polovice osamdesetih godina 20. stoljeća, prigoda za uspostavljanje znanstveno utemeljene pripovijesti o nacionalnoj modernoj umjetnosti. Ovdje se misli ponajprije na seriju izložaba održanih u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, na kojima su obrađena najvažnija oblikovna, stilska i idejna usmjerenja hrvatske moderne umjetnosti, kao i uloga ključnih umjetničkih grupacija u oblikovanju nacionalne umjetničke pozornice u prva četiri desetljeća prošlog stoljeća.³ Uza sve brojnije monografske obrade središnjih protagonista, stekli su se uvjeti za poglede koji će s jedne strane biti panoramski, obuhvaćajući široku sliku hrvatske umjetnosti u određenom vremenskom okviru, a s druge sintezni, pružajući jedinstvene i koherentne zaključke o prevladavajućim idejama te gradeći čvrstu i argumentiranu cjelinu od pojedinačnih, često dispartnih umjetničkih prinosa. Uloga Božidara Gagre, kako će se pokazati u ovom radu, bila je i u tom smislu iznimno važna.

Ne treba, međutim, zaboraviti na činjenicu da se u poslijeratnoj jugoslavenskoj državnoj zajednici – kada se uspostavljao narativ o glavnim tijekovima hrvatske moderne umjetnosti – ustrajavalo i na konstrukciji zajedničke, jugoslavenske povijesti moderne umjetnosti. Gradeći sliku o „jugoslavenskom umjetničkom prostoru”, utemeljenu na činjenici uske suradnje umjetnika i plodne razmjene ideja tijekom čitava 20. stoljeća,⁴ Miodrag B. Protić, prvi i dugogodišnji ravnatelj beogradskog Muzeja savremene umetnosti, nastojao je serijom izložaba pod zajedničkim nazivom *Jugoslavenska umetnost XX veka* unutar raznolikih i specifičnih nacionalnih umjetničkih korpusa – prije svega srpskom, hrvatskom i slovenskom – prepoznati zajedničke misli, poticaje, oblike i, naposljetku, srodne umjetničke rezultate, one koje su nadilazili različita formativna iskustva i specifične okolnosti njihova nastanka.⁵ Međutim, unatoč tomu što se na prvi pogled može činiti da takav koncept posjeduje svojevrsne unitarističke pretenzije, upravo je činjenica da su studije gotovo u svim katalozima izložaba bile podijeljene po takozvanom republičkom ključu omogućila oblikovanje vrijednih sinteznih pogleda na pojedine nacionalne umjetnosti.⁶

Ciklus od osam izložaba – održanih između 1967. i 1985. – bio je središnji te najutjecajniji izložbeni i izdavački projekt beogradskog muzeja.⁷ Svaka je bila koncipirana na način da je obuhvaćala razdoblje od jednog desetljeća ili pak više njih; stoga ih se kolokvijalno, a poslije i u stručnoj literaturi, nazivalo „decenijskim izložbama”. Božidar Gagro kao autor studija o hrvatskoj umjetnosti – a objavio ih je ukupno tri – uključio se na četvrtoj, 1972. godine. Prije njega, autori tekstova o hrvatskoj umjetnosti na drugoj i trećoj izložbi bili su Josip Depolo i Igor Zidić.⁸ S obzirom na to da se začetnik čitavog projekta Miodrag B. Protić nije zamario striktnom podje-

lom na desetljeća, a nije ga osobito opterećivala ni kronologija, četvrta je izložba bila posvećena slikarstvu prvih dvaju desetljeća 20. stoljeća, dakle razdoblja koje kronološki prethodi ostalima, već obrađenima na prvim trima izložbama. Njezin naslov – *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva* – sugerirao je okupljanje svih središnjih poetičkih usmjerenja tog doba, od impresionizma, preko secesije i simbolizma, sve do ekspresionističkih inklinacija.⁹ Gagrin je tekst pak naslovljen „Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu”,¹⁰ što je itekako primjeren naslov za opsežnu sinteznu studiju kojoj je cilj tumačenje mnogih, različitih načina usvajanja modernih vrijednosti u hrvatskom slikarstvu prvih dvaju desetljeća. Posebnu pozornost autor je posvetio strukturi: nakon opsežna uvodnog dijela – u kojem se razlažu teorijske postavke te objašnjavaju vremenske granice razmatranog razdoblja, a koje se ne poklapaju s pretpostavljenim graničnim godinama čitave izložbe – Gagro će tekst podijeliti na tri zasebno naslovljena odjeljka, unutar kojih su grupirane i objedinjene sve glavne idejne i oblikovne težnje u hrvatskom slikarstvu. U kraćem završnom dijelu sabrao je pak temeljne zaključke i prepoznao poetičke nasljednike obrađenih i spomenutih umjetnika, a koji su krajem drugog desetljeća odlučno potvrdili modernističke zasluge hrvatskog slikarstva.

Sagledavajući Gagrin tekst s vremenske distancije od pola stoljeća, neće biti pretjerano zaključiti da njegov pristup odaje sve pozitivne utjecaje one metodološke struje povijesti umjetnosti koja je umjetničku produkciju promatrala kao jasan odraz društvenih okolnosti. U tom smislu – a izbjegavajući stroge marksističke poglede na umjetničku povijest – baštini je bitne odrednice misli Arnolda Hausera,¹¹ prilagođavajući njegov teorijski sustav lokalnoj društvenoj situaciji. Umjetnost je tako za Gagru nepobitno društvena činjenica, a razvoj stila, kao temeljne jedinice umjetničkog razvitka, svakako je nužno objasniti koristeći se prije svega perspektivom koja uzima u obzir razvitak društva udaljenog od glavnih kulturnih i ekonomskih središta europskog kontinenta. S obzirom na to da se razvitak i društva i umjetnosti – dakle, odlučno koraćanje unaprijed – podrazumijevaju, Gagro se legitimira kao pripadnik modernističkog univerzuma. Digresivno, istaknimo kako se u tom smislu njegova polazišta temeljno razlikuju od onih Grge Gamulina, još jednog važnog autora pregleda i sinteza hrvatske moderne umjetnosti, komu je pak umjetnik sâm, s psihološkom i emotivnom supstancijom kao određujućim faktorima, najčešće osnovna strukturna jedinica povijesnoumjetničkog diskursa.

U skladu s navedenim, autor je u uvodnom dijelu studije zacrtao okvir nastanka hrvatske moderne umjetnosti: „društveno je konstituirana u modernom smislu” krajem 19. stoljeća, a taj se proces konstituiranja odvija „u velikoj mjeri planski, mahom u nacionalnom kulturnom središtu i pod neposrednim djelovanjem I. Kršnjavija, utjelovljenog predstavnika građanske društvene instance i autoritativnog nosioca akademskih estetskih kriterija.”¹² Donju granicu vremenskog okvira autor ustanovljava u 1898. godinu, kada se događaju „promjene koje zadiru i u duhovnu sferu likovnog područja”. To je, naravno, godina održavanja izložbe Hrvatskog salona, ali i trenutak u kojem se pojavljuju oznake novog stila: riječ je o „pomiješanom, djelimičnom, ali neospornom probiju novog stilskog htijenja – secesije.”¹³ Kao druga granica nameće se, prema Gagrinu mišljenju, godina početka Prvog svjetskog rata. To je pak „nepobitna cezura” koja narušava kontinuitet umjetničkih tijekova, a nakon koje će „svijet izgledati drugačije”.¹⁴ Naposljetku, autor zaključuje što se u tom razdoblju događa s društvenim položajem umjetnosti: „Između ovih je granica vrijeme u kojem se dovršava proces planirane i društveno podsticane institucionalizacije likovnih umjetnosti.”¹⁵ Drugim riječima, Zagreb postaje umjetničko središte sa svim važnim dijelovima infrastrukture umjetničkog života: visokom umjetničkom školom, privatnim umjetničkim školama i tečajevima, reprezentativnim izložbenim prostorom, aktivnom privatnom prodajnom galerijom... Međutim, Gagro uvodni

dio završava tvrdnjom o tome kako razdoblje koje obrađuje nipošto nije jedinstveno, već je raznoliko i slojevito,¹⁶ što povjesničara umjetnosti koji nastoji dati njegov sintezni prikaz postavlja pred iznimno težak zadatak.

Nakon uvoda dio je studije posvećen prvom stilskom pregnuću koje je obilježilo sâm kraj 19. i početak novog stoljeća. „Secesija kao izraz kritičke samosvijesti mogla se javiti” – zapisuje Gagro – „tek na osnovi okvirne društvene utemeljenosti likovnih umjetnosti i kao takva ona je u povijesti hrvatske kulture nova.”¹⁷ S obzirom na obilježja ukorjenjivanja secesije u hrvatskom kulturnom prostoru, autor je ovom odjeljku teksta dao primjeren naslov: „Potencijalnost i stvarnost”. Naime, novo idejno i oblikovno usmjerenje, rasprostranjeno različitim derivacijama čitavom Europom, u hrvatskoj je umjetnosti posjedovalo znatan potencijal – s iznimno jasnom kritičkom i teorijskom utemeljenošću – ali s neodlučnim, parcijalnim rezultatima. Analizirajući glavna obilježja idejnog obzora novog umjetničkog usmjerenja Gagro s pravom zaključuje da je u nas „u slučaju secesije između potencijalnosti i stvarnosti dubok i značajan raskorak.”¹⁸ I dalje: „Pokušaj (misli se na usvajanje i daljnje razvijanje secesije kao stila – op. a.) je bio izvanjski i zato mu je učinak ostao na površini.”¹⁹ Autor, dakle, nastoji objektivno sagledati značenje secesije na lokalnoj kulturnoj podlozi i u tome, zaključit ćemo, uspijeva, jasno razlažući društvenu uvjetovanost pojave prvog modernog umjetničkog kompleksa te ističući znatan jaz između htijenja i realizacije.

Sijedi konkretizacija, posebno važna za sve pokušaje ustanovljavanja kanonskih vrijednosti u hrvatskoj umjetnosti. Dajući pozitivan odgovor na jasno postavljeno pitanje – „postoji li uistinu secesija na slikama?” – Gagro piše o slikarskom simbolizmu kao „sintezi idealizma i realizma.”²⁰ Izdvaja zatim najvažnije protagoniste i ukratko navodi karakteristična djela. Vlaho Bukovac, Bela Čikoš Sesija i Mirko Rački – uz letimično spominjanje Mencija Clementa Crnčića, Roberta Auera i Ferde Kovačevića te Tomislava Krizmana – čine okosnicu Gagrine pripovijesti o secesiji i simbolizmu u hrvatskom slikarstvu. Međutim, posebno je u ovom kontekstu važna valorizacija djela Emanuela Vidovića, odnosno njegovo postavljanje na sâm vrhunac umjetničkih postignuća u obrađenom razdoblju. Vidović je, naime, za Gagru „najkompleksniji i najznačajniji predstavnik secesije u Hrvatskoj,”²¹ pa mu posvećuje veliku pozornost. Pri valorizaciji njegova stvaralaštva zauzima neku vrstu srednjeg puta između relativno negativne ocjene Ljube Babića iz glasovite *Umjetnosti kod Hrvata* i tada recentnoga, iznimno afirmativnog tumačenja Igora Zidića, koji je Vidovića razumijevao kao ključnog začetnika modernog slikarskog razmišljanja.²² Ističući splitskog slikara kao kanonsku vrijednost u kontekstu umjetničkih procesa u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća, Gagro se zalaže za trijeznu interpretaciju modernosti i modernizma u njihovim slojevitim pojavnostima, odnosno za promatranje umjetničke povijesti kao „historije procesa u kojima se uvijek kritički konkretno iskazuju novi odnosi i potvrđuju novi idejni i oblikovni tipovi.”²³ U tom smislu, kao onaj koji donosi nove umjetničke iskaze, Emanuel Vidović nameće se kao odličan primjer.

Ipak, još dalje u prezentaciji modernog izričaja otišla je malena skupina hrvatskih studenata minhenske Akademije u drugoj polovici prvog desetljeća. Posvećujući odjeljak studije slikarima Minhenskog kruga – Josipu Račiću, Miroslavu Kraljeviću, Vladimiru Beciću i Oskaru Hermanu – Božidar Gagro učinio je važan formalan korak kako bi ove slikare postavio na kanonsko mjesto u pripovijesti o hrvatskoj modernoj umjetnosti, a sve uz isticanje nužnosti njihova promatranja kao kompaktne cjeline. Tvrdeći da su navedeni umjetnici zaslužni s jedne strane za prekid kontinuiteta sa starijim naraštajem hrvatskih slikara, a s druge za prebacivanje fokusa sa srednjoeuropske tradicije na francusko moderno slikarstvo, autor ističe da je zapravo na djelu bio postupak „racionaliziranja odnosa prema predmetu slike,”²⁴ pa će odjeljak posvećen Minhenskom krugu u skladu s time i nasloviti.²⁵ U tom smislu, prepoznaje se i najveća vrijednost njihova djela, zahvaljujući kojoj se bitno razlikuju

od svih prethodnika: „Stav naših slikara je racionalno-kritički” – zaključuje ne dvojeći Gagro. „Njihov je kritikizam, zapravo, osnovna njihova vrijednost i najveći zalag njihove modernosti.”²⁶ Nakon detaljne analize najvažnijih djela četvorice slikara, autor kreće u ustanovljavanje, odnosno potvrđivanje Minhenskog kruga kao čvrste i logične cjeline. Prepoznajući stvaralaštvo Oskara Hermana kao stanovitu devijaciju – kao „izuzetak koji potvrđuje pravilo o idejnim i načelnim osnovama Minhenskog kruga”²⁷ – Gagro se zalaže za to da ga se promatra kao ravnopravnog protagonista.²⁸ Naime, jedinstvo ove malene skupine određuje „misaono, svjesno i dijalektičko odnošenje slikara kao subjekta prema djelu i vrijednostima s kojima ga se uspoređuje, koje nikakvom mehaničkom logikom ne pretpostavlja da se razvoj pojedinca mora odvijati po shemi Manet – Cézanne, kao što je bio slučaj s Becićem i Kraljevićem, nego se može, dijalektikom pojedinačnih osobnosti, kao u slučaju ovog u se okrenutog Oskara Hermana, odvijati i upravo onako kako se desilo.”²⁹ Na taj je način – što je bilo potvrđeno i problemskom izložbom otvorenom u travnju iduće, 1973. godine, čiji je autor bio upravo Božidar Gagro³⁰ – Herman čvrsto i nepovratno integriran u najvažniji slikarski krug početaka hrvatskog modernizma.

Na kraju „Puteva modernosti” – prvog problemski zasnovanog sinteznog teksta u nas koji raspravlja o počecima nacionalne moderne umjetnosti – autor donosi nedvosmislen zaključak. Raspravljene probleme, opuse i pojedinačna djela iznova, naime, dovodi u društveni i širi razvojni kontekst. Nastanak moderne umjetnosti tako je za Gagru „proces u kome na tek stvorenoj društvenoj mahom institucionalnoj podlozi, gdje je građanski mecenat prepustio mjesto suvremenijem i slobodnijem podsticanju umjetničkih djelatnosti, izrasta i složenija svijest o umjetničkom činu i djelu i uspostavljaju se kritički odnosi spram istrošenih historicističkih i akademsko-realističkih oblika likovnog izražavanja, spram estetskih vrijednosti na koje se oni oslanjaju, a uvode se oblici naglašeno individualnog, relativno opozicionog i eksperimentatorskog karaktera.”³¹ Moderna umjetnost u hrvatskom kulturnom krugu – koji se nalazio na rubu, obodu, periferiji ili kako god već želimo nazvati prostor udaljen od modernih umjetničkih središta zapadne i srednje Europe – razumijeva se, dakle, kao posljedica stalnog razvitka ideja i slijed spram neposrednoj prošlosti kritički usmjerenih umjetničkih iskaza, obilježenih individualizmom i u uskoj vezi s društvenom situacijom. A upravo zbog te situacije čitav kompleks posjeduje i brojne specifičnosti u odnosu na europsku maticu. Gagrina studija – do danas, mogli bismo sa sigurnošću prosuditi, nenadmašena u svojoj problemskoj ustanovljenosti – početkom je sedamdesetih godina predstavljala važnu etapu u tijeku cjelovite obrade hrvatske moderne umjetnosti. Pola stoljeća poslije, taj tekst nije samo činjenica koju treba uzeti u obzir pri sagledavanju povijesti hrvatske povijesti umjetnosti u 20. stoljeću. Gagrine postavke i zaključci, uspostavljanje slijeda ideja i pojava te vrednovanje protagonista ostali su i dalje u najvećem dijelu relevantni, kao temelj za daljnja razgranata tumačenja i polazište za plodnu diskusiju.

Sljedeću studiju Božidar Gagro objavio je u katalogu pete „decenijske izložbe” posvećene modernoj skulpturi. Obuhvaćajući razdoblje od osam desetljeća, izložba *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*, održana 1975. godine, nastojala je pružiti idejni i poetički pregled kiparskog djelovanja u Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji te opravdati kontinuitet u njegovu razvitku od posljednje četvrtine 19. stoljeća nadalje. Gagro će se, s tumačenjem zasnovanim na društvenoj uvjetovanosti umjetničkog stvaralaštva, u slučaju sinteznog pregleda hrvatske skulpture naći u situaciji koja mu izrazito odgovara. „Sociološko ispitivanje” skulpture neizbježno je, upozorit će autor čitava izložbenog projekta Miodrag B. Protić: „Skulptura je više od slikarstva u funkciji socijalnog naloga i porudžbine koji po pravilu zavise od društvenih predstava i razvijenosti.” I dalje: „Pošto često ima vid javnog spomenika više je izraz vladajuće kulturne, pa često i političke orijentacije jednog društva.”³² U skladu s time, Gagro i

naslovljuje tekst: „Hrvatska skulptura građanskog perioda”.³³ Pojam građanskog razdoblja upotrijebio je kako bi obuhvatio desetljeća koja nastoji obraditi beogradska izložba, što je ključno vrijeme u kojem će se skulptura funkcionalno odvojiti od arhitekture i uspostaviti u modernom smislu kao zasebna, autonomna umjetnička disciplina usko povezana s individualizmom građanskog društvenog sloja. Skulptura u poslijeratnom socijalističkom društvu zahtijevala je zasebne metode tumačenja, što određuje kontekst u kojem je Gagro pisao studiju, pa pojedine metodološke linije – posebice one povezane s razumijevanjem i društvenim značenjem skulpture u nekoliko poslijeratnih godina – ipak nisu do kraja razrađene, nego su samo zacrtane.

Ukratko, može se zamijetiti da autora zanima nekoliko problemskih sklopova. Jedan od njih je uloga skulpture u modernom građanskom društvu, a ona se očituje prije svega kao javni spomenik i portret, pogotovo u prvim desetljećima obrađenog razdoblja.³⁴ Drugo, posebnu pozornost posvećuje pitanju kiparske tradicije na našem tlu, pa se pita znači li ista baština majstora Radovana, Andrije Buvine, Jurja Dalmatinca, ili pak baroknih kipara kontinentalne Hrvatske za razvitak hrvatske skulpture.³⁵ Mnogi, često proturječni pokušaji odgovora na to kompleksno pitanje, koji služe kao poticaj za moguću daljnju raspravu, bit će pažljivom čitatelju razvidni u svim dijelovima ove studije. Treći pak kompleks koji zaokuplja Gagru – a zaključit ćemo da je u smislu pogleda na tijek procesa stručne obrade nacionalne moderne umjetnosti i najvažniji – povezan je s detekcijom kiparskih naraštaja. Upravo će prepoznavanje tih skupina umjetnika poslužiti u svrhu unutarnje podjele, odnosno periodizacije obrađenog razdoblja. Odustajući tako od pokušaja određivanja osnovnih stilskih obilježja te predstavljanja ulančanog stilskeg tijeka u svrhu funkcionalnog usustavljanja,³⁶ autor kiparsku produkciju odabranih osam desetljeća prikazuje odabirući ključne osobnosti i s njima povezujući ostale protagoniste. Kiparski naraštaj, odnosno generacija, postaje tako ključna strukturna jedinica Gagrina sinteznog pogleda: „Naše izdvajanje i utvrđivanje generacija više se odnosi na vertikalni razvojni ritam, na odnos između generacija koje se smjenjuju i dopunjuju, zatvarajući potpuno luk koji uokviruje cjelinu.”³⁷ Ova tipično modernistička težnja prepoznavanja svojevrsne trajektorije – odnosno kretanja određenog unutarnjim rastom, smjenom i dopunom umjetničkih ideja od početka do pretpostavljenog cilja – Gagru, dakle, potiče na isticanje umjetničkih osobnosti koje čine kanon hrvatskog modernog kiparstva. To su, prema njegovu mišljenju, Ivan Rendić, Robert Frangeš-Mihanović, Ivan Meštrović, Frano Kršinić i Vojin Bakić.³⁸ Analizirajući potom djelo tih nositelja čitavih naraštaja i ne zapostavljajući pritom one koji su tim naraštajima pripadali, autor stvara iznimno logičnu pripovijest o nacionalnoj modernoj skulpturi, ističući uvijek i prije svega odnos prema središnjoj figuri čitava razdoblja – Ivanu Meštroviću. U tom smislu Gagrina studija, kao problemski ustanovljen povijesno-umjetnički pothvat, postaje nužna nadopuna uvodnoj široj raspravi u katalogu izložbe, tekstu Miodraga B. Protića. Beogradski je stručnjak pokušao, kako sâm ističe, uspostaviti „tipološku rekonstrukciju” jugoslavenske skulpture,³⁹ u čijem jednom odvijetku Meštrović igra središnju ulogu, bacajući duboku sjenu na druge protagoniste. Gagro je u tom smislu suptilniji – Meštroviću s razlogom daje poziciju nedodirljivog umjetničkog prvaka, ali pritom pazi da mu ne promakne valorizacija djela drugih protagonista i, naposljetku, pogled na već spominjani slijed umjetničkih pojava i prevladavajućih ideja.

Treći tekst Božidara Gagre objavljen u katalogima izložaba beogradskog Muzeja savremene umetnosti posvećen je hrvatskoj modernoj grafici.⁴⁰ Tom studijom autor zapravo zaokružuje pripovijest o nacionalnoj modernoj umjetnosti. Uvodno, pružena je rasprava o samom pojmu, odnosno umjetničkoj kategoriji koju obuhvaća pojam grafike. Ulazeći u dijalog s Ljubom Babićem, istaknutim prethodnikom u tumačenju povijesti grafičkog medija na tlu Hrvatske,⁴¹ autor jasno određuje materijal koji

u ovoj studiji nastoji obraditi te argumentirano eliminira crtež, plakat i likovnu opremu knjiga iz tog korpusa: „Govoreći o razvoju grafike u Hrvatskoj u prvoj polovini XX stoljeća, namjeravamo govoriti o originalnoj grafici s umjetničkim pretenzijama, nastaloj postupkom autorskog otiskivanja ploče na list papira.”⁴² Usto, osobito mu je važno prepoznati društvenu ulogu grafike u prošlosti i u modernom dobu. Gagro, u tom smislu, ističe: „(...) grafika je oduvijek imala divulgatorsku, socijalnu i čak pučku funkciju.”⁴³ Čitatelju zatim nudi kraću analizu odnosa grafike i ostalih umjetničkih disciplina, upućujući na to da grafiku u odnosu na crtež, slikarstvo i kiparstvo „karakterizira skromnija tvarnost, činjenica da je trag ruke zasjenjen posredovanjem stroja.”⁴⁴ S druge strane, upravo navedeno obilježje omogućuje grafici zanimljive i osobite mogućnosti: „ona je borbena, angažirana, vikačka, ona predstavlja treći stalež te povijesne likovne povorke što se formirala u Evorpi u doba renesanse, doprla do modernog doba kao ustaljena i trajna, ali pred našim očima proživljava dramatične promjene.”⁴⁵ Usporedba s trećim staležom – što bi značilo da je grafika ekvivalent građanstvu i seljaštvu, najmnogobrojnijoj skupini u svakom društvu – svakako je primjerena jer svjedoči o njezinoj pristupačnosti i činjenici da ne pripada isključivo društvenoj eliti. Ovakav diskurs upućuje na autorovu svijest o tome da tekst u katalogu izložbe nije namijenjen samo i isključivo stručnoj publici – iako kao glavnu ambiciju ističe upravo prinos disciplinarnom znanju – već da se struci poznati koncepti i činjenice moraju razložiti na način koji može razumjeti i šire čitateljstvo. U tom smislu, Gagrina studija posjeduje i izrazito obrazovno, gotovo udžbeničko obilježje, kojim će se izdvojiti kao osobita u njegovu povijesnumjetničkom opusu.

U studijama o kojima smo raspravljali središnja autorova težnja bila je uspostavljanje unutarnje podjele, odnosno periodizacije obrađenog materijala. I u tekstu o grafici, razumljivo, teži istomu, pri čemu će opet nastojati izdvojiti dominantne pojedinice i skupine oko kojih na logičan način može sagraditi stilsku i poetičku rešetku, ali i zabilježiti protagoniste usporednih razvojnih putanja. Određujući početak hrvatske moderne grafike Gagro ne dvojeći piše o djelovanju Mencija Clementa Crnčića sa samog kraja 19. stoljeća. Početak je to kontinuirane razvojne linije koju je potrebno prepoznati kako bi se obavio zadatak pisanja kraće povijesnumjetničke sinteze.⁴⁶ Stoga se Crnčićeva grafička produkcija, kao i ona nastala na prijelazu stoljeća u njegovoj blizini, nameće kao prva od triju razvojnih cjelina hrvatske moderne grafike. Drugu pak cjelinu Gagro s pravom povezuje s naraštajem Proljetnog salona, čiji je grafički izraz nerijetko nosio ekspresionistička obilježja, dok je treća nastala u sklopu idejnog i ideološkog kompleksa Udruženja umjetnika Zemlja – ta je razvojna linija hrvatske grafike, prema Gagrinoj formulaciji, „čvrsta, raznovrsna i prodorna.”⁴⁷ Usto, detektira i veze između navedenih cjelina te izdvaja snažne paralelne linije: grafiku Miroslava Kraljevića, Ljube Babića, onu nastalu u doba Drugog svjetskog rata, pa i novije autore, poput Ede Murtića i Zlatka Price.⁴⁸ Nakon obrade grafičkih prinosa svih spomenutih skupina i pojedinaca – a rečenicu-dvije posvetio je djelu tridesetak umjetnika – Gagro konstatira krizu grafičkog medija na sredini 20. stoljeća.⁴⁹ Ta se konstatacija, međutim, može shvatiti i kao poziv na zasebnu sinteznu obradu hrvatske umjetničke grafike druge polovine stoljeća. Odaziv nije trebalo predugo čekati: kraću studiju o grafici u desetljećima nakon rata – doduše nešto skromnijeg opsega i problemskog zahvata – napisao je u katalogu posljednje decenijske izložbe Želimir Košević.⁵⁰

Prije zaključka svakako je potrebno spomenuti da je Božidar Gagro širim kritičkim tekstovima reagirao na „decenijske izložbe” u kojima nije sudjelovao autorским kataloškim studijama. Njegov osvrt na izložbu *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*,⁵¹ prvu iz serije *Jugoslovenska umetnost XX. veka*, Ješa Denegri s pravom je u historijatu tog ključnog izložbenog pothvata beogradskog muzeja ocijenio „najobimnijim i najstudioznijim.”⁵² I druga izložba, posvećena nadrealizmu i socijalnoj

umjetnosti, potaknula je Gagru na opširnu, kritički intoniranu raspravu.⁵³ Želimo li u cijelosti analizirati i ocijeniti autorov pogled na hrvatsku modernu umjetnost, bit će potrebno – uza studije objavljene u katalozima „decenijskih izložaba” te ostale problemske tekstove posvećene pojedinim umjetničkim fenomenima hrvatskog modernizma – sagledati i priloge posvećene spomenutim izložbama. Slobodan od autorskog sudjelovanja, s odmakom stručnog posjetitelja, što omogućuje objektivniji komentar i mjestimice polemičan ton, Gagro raspravlja o problemskim kompleksima koji su itekako relevantni za razumijevanje obrađenog korpusa.

Na koji se način, s odmakom od više desetljeća, mogu ocijeniti povijesnoumjetnički prinosi Gagrinih studija? Svakako je potrebno zaključiti da ti opsežni, problemski utemeljeni sintezni tekstovi predstavljaju važnu činjenicu pri sagledavanju tijeka disciplinarnе obrade hrvatske moderne umjetnosti. Možemo ih razumijevati kao presudan korak unaprijed u tumačenju društvene uvjetovanosti umjetničkog stvaralaštva, odnosno povezanosti nastanka i razvitka umjetničkih fenomena ili idejnih i oblikovnih usmjerenja s društvenim procesima, koji uključuju i političke i ekonomske čimbenike. Za razliku od Grge Gamulina, ali i mlađih kolega, Igora Zidića i Tonka Maroevića – povjesničara umjetnosti koji su, među ostalima, također dali nemjerljiv prinos tumačenju nacionalne moderne umjetnosti – Božidara Gagru u tom smislu valja smatrati pripadnikom one linije povijesti umjetnosti koja se napajala intelektualnom baštinom Arnolda Hausera. Nadalje, osnovna autorova ambicija u svim je trima tekstovima bila prikazati nacionalnu modernu umjetničku povijest kao proces smjenjivanja poticaja, utjecaja, ideja, stilova i umjetničkih naraštaja. Pritom mu je od najveće važnosti bilo izdvojiti pojedince, nositelje tih naraštaja, čime je stvorio reprezentativnu galeriju eminentnih osobnosti, određivši kanonske vrijednosti hrvatskog modernizma. Učinio je time znatan odmak od vrednovanja koje je uspostavio Ljubo Babić u glasovitom i utjecajnom pregledu hrvatske umjetnosti 20. stoljeća iz 1943.,⁵⁴ što je mogao zahvaljujući većem vremenskom odmaku i činjenici da sâm nije bio suvremenik svih relevantnih događanja u prvoj polovici stoljeća. Stoga se može zaključiti da je Gagro svojim studijama – nastalima u zenitu stručne obrade hrvatske moderne umjetnosti – itekako pridonio valorizaciji grupnih prinosâ, pojedinačnih opusa i cjeline ovog umjetničkog korpusa, donijevši ocjene koje su relevantne i danas.

Kako, na samom kraju – a u vezi s navedenim opažanjem Tonka Maroevića o Gagrinu odnosu prema Europi⁵⁵ – možemo sagledati autorovu interpretaciju nacionalne umjetnosti u kontekstu umjetničke produkcije europskih kulturnih središta? Doista, Maroević je bio u pravu: u Gagrinu se diskursu ne može prepoznati žal za kašnjenjem i nemogućnošću adekvatnog slijeđenja magistralnih europskih idejnih i stilskih usmjerenja. Svoje je snage – svjedoče o tome i sintezne studije objavljene u katalozima „decenijskih izložaba” – uložio u razumijevanje umjetničkih pojava u našem povijesnom i društvenom okružju te je nastojao uspostaviti valorizacijsku paradigmu u kojoj će Europa i europske umjetničke vrijednosti biti važna, neizbježna orijentacijska točka, ali ne i cilj, zbog čijeg je nedostizanja kontinuirano prisutna frustracija. Vrijednosti se, dakle, uspostavljaju u skladu s mrežom okolnosti u kojoj određena umjetnost nastaje, a ne u odnosu na nametnuti uzor. Tumačenja Božidara Gagre to su zorno pokazala.

BILJEŠKE

- ¹ TONKO MAROEVIĆ, Božidar Gagro (1937. – 2009.), *Kvartal*, 3–4 (2009.), 6–7, 6.
- ² O tome vidi: PETAR PRELOG, Pledoaje za perifernu strukturu – središte i periferija u tumačenjima Božidara Gagre, u: *Institucije povijesti umjetnosti: Zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti* (ur. Ivana Mance, Martina Petrinović i Tanja Trška), Zagreb, 2019., 131–136.
- ³ Spomenimo ovom prigodom samo neke: *Kritička retrospektiva „Zemlja”* (1971.), *Nadrealizam i hrvatska umjetnost* (1972.), *Slikarstvo Minhenskog kruga – Račić, Becić, Herman, Kraljević* (1973.), *Grupa trojice* (1976.), *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo* (1980.), *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* (1981.).
- ⁴ Ješa Denegri naknadno je, pišući o temeljnom usmjerenju beogradskog muzeja kao muzeja „jugoslavenskog umjetničkog prostora”, čvrsto definirao taj pojam, a koji se prije Miodragu B. Protiću jednostavno podrazumijevao: „Pojam ‘jugoslavenski umetnički prostor’ podrazumeva geografsko, političko i kulturno područje unutar kojega se odvijao policentrični no ujedno i zajednički umetnički život više nacionalnih sredina kao nekadašnjih konstitutivnih jedinica prethodne dve jugoslovenske države. Taj prostor bio je i policentričan i zajednički u isti mah jer se u svakoj od tih sredina formirala dovoljno autonomna i autohtona kulturna i umetnička scena sa zasebnim i specifičnim problematskim fizionomijama i sa sopstvenim protagonistima, a ipak su sve te scene bile uključene u jedan od svake ponaosob znatno širi ‘svet umetnosti’ ili ‘sistem umetnosti’ zasnovan na veoma intenzivnim protocima umetničkih zbivanja.” JEŠA DENEGRİ, *Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti. Jugoslavenski umetnički prostor*, Beograd, 2011., 6.
- ⁵ O pojmu jugoslavenske umjetnosti – koji je poput svojevrzne egide stajao kao nadnaslov svake od osam održanih izložaba – Ješa Denegri zaključuje kako je neosporno da je na ovim izložabama predmet povijesnumjetničke obrade bila produkcija države imena Jugoslavija, ali da taj pojam nije pretendirao na uspostavljanje jedinstvenog političkog, kulturnog i umjetničkog fenomena. JEŠA DENEGRİ, „Decenijske izložbe” jugoslovenske umjetnosti XX veka, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (ur. Dejan Sretenović), Beograd, 2016., 135–171, 166.
- ⁶ Izložbe su bile koncipirane na način da su umjetnička djela izlagana po načelu zajedničkih stilskih obilježja, odnosno unutar jasno određenih poetičkih cjelina, dok je katalog – s tekstovima o nacionalnim umjetničkim korpusima – poštovao nacionalne umjetničke i kulturne posebnosti.
- ⁷ „Nakon punih trideset godina od posljednje izložbe u ciklusu ‘Jugoslavenska umetnost XX veka’ u organizaciji Muzeja savremene umetnosti sasvim je izvesno da ovaj ciklus predstavlja jedini i verovatno će zadugo ostati neprevaziđeni timski projekt istorizacije umetnosti modernizma u nekadašnjem jugoslovenskom umetničkom prostoru.” JEŠA DENEGRİ (bilj. 5), 165.
- ⁸ JOSIP DEPOLO, *Zemlja 1929. – 1935.*, u: *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929–1950.*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1969., 36–50; IGOR ZIDIĆ, *Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća*, u: *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1971., 37–51. U katalogu prve izložbe *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* (1967.) nije bilo podjele studija po takozvanom republičkom ključu; autor jedne, objedinjujuće, opsežne kataloške studije bio je Miodrag B. Protić. Vidi: MIODRAG B. PROTIĆ, *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, u: *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1967., 7–39.
- ⁹ *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900 – 1920*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1972.
- ¹⁰ BOŽIDAR GAGRO, *Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu*, u: (bilj. 9), 34–45.
- ¹¹ Hauserova ključna djela prevedena su u bivšoj državi šezdesetih godina kao važan dio filozofske, sociološke i povijesnumjetničke literature te su ostvarila znatan utjecaj. Vidi: ARNOLD HAUSER, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb, 1963., ARNOLD HAUSER, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, sv. 1 i 2, Beograd, 1966.
- ¹² BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 34.
- ¹³ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 35.
- ¹⁴ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 35. Pitanje kontinuiteta nacionalne umjetnosti tijekom Prvog svjetskog rata moguće je tumačiti i na drukčiji način. O tome vidi: PETAR PRELOG, *Kontinuitet ili diskontinuitet? Hrvatska moderna umjetnost i Prvi svjetski rat / Continuity or Discontinuity? Croatian Modern Art and World War I, Život umjetnosti*, 103 (2018.), 8–25; PETAR PRELOG, *In Pursuit of National Identity. Croatian Modern Art before and after the Great War*, u: *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism. The Impact of the First World War* (ur. Lidia Gluchowska i Vojtěch Lahoda), Prague, 2022., 438–458.
- ¹⁵ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 35.
- ¹⁶ „Ukratko, vrijeme koje je pred nama nije obilježeno jedinstvom, obilježeno je naprotiv dinamizmom razvoja, logikom višeslojnosti i vanredno brzim prerastanjem ideja koje ćemo nastojati da sagledamo u njihovim vitalnim očitovanjima i njihovim odnosima.” BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 36.
- ¹⁷ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 36.
- ¹⁸ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 36.
- ¹⁹ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 37.
- ²⁰ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 37.
- ²¹ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 38.
- ²² Vidi: LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943., 151–153; IGOR ZIDIĆ, *Emanuel Vidović*, katalog izložbe, Zagreb, 1971.
- ²³ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 40.
- ²⁴ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 40.
- ²⁵ Naslov toga odjeljka jest „Racionalizacija slikarske predmetnosti”. BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 40–44.
- ²⁶ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 41.
- ²⁷ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 44.
- ²⁸ „(...) Herman počinje slikati motive u kojima je predmetnost istaknuta sažetim jasnim postupkom slikarske gradnje u kojoj se opaža težnja da boja poprimi značaj gradivne tvari; on se tako potvrđuje kao ravnopravan sudionik one temeljne misli i cjeline figurativnih formulacija koja nastaje u djelima sve četvorice mladih umjetnika

- i koja uistinu poprima svoje značenje tek u svojoj nastalosti, kao dedukcija iz cjeline.” BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 44.
- ²⁹ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 44.
- ³⁰ BOŽIDAR GAGRO, Prema sintezi, u: *Slikarstvo Minhenskog kruga – Račić, Becić, Herman, Kraljević*, katalog izložbe, Zagreb, 1973.
- ³¹ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 10), 44.
- ³² MIODRAG B. PROTIĆ, Jugoslovenska skulptura 1870–1950., u: *Jugoslovenska skulptura 1870–1950.*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1975., 7–31, 10.
- ³³ BOŽIDAR GAGRO, Hrvatska skulptura građanskog perioda, u: *Jugoslovenska skulptura 1870–1950.*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1975., 33–41.
- ³⁴ „(...) javni spomenik i portret dvije su najizrazitije i najtrajnije teme ovog prvog velikog razdoblja moderne skulpture u Hrvatskoj.” BOŽIDAR GAGRO (bilj. 33), 35.
- ³⁵ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 33), 33.
- ³⁶ „Uz realizam jedino je secesija određen stilski pojam u koji bismo mogli grupirati veći broj djela i ličnosti (...).” BOŽIDAR GAGRO (bilj. 33), 36.
- ³⁷ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 33), 37.
- ³⁸ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 33), 37.
- ³⁹ MIODRAG B. PROTIĆ (bilj. 32), 9.
- ⁴⁰ BOŽIDAR GAGRO, Hrvatska grafika u prvoj polovini XX stoljeća, u: *Jugoslavenska grafika 1900–1950*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1977., 25–30. Izložba je održana krajem 1977. i početkom 1978. kao šesta „decenijska izložba”.
- ⁴¹ Vidi: LJUBO BABIĆ, Hrvatska grafika u XIX stoljeću, *Hrvatsko kolo*, 17 (1936.), 109–119.
- ⁴² BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 26.
- ⁴³ O tome nadalje zaključuje: „Njezinu su razvoju i utvrđivanju takve svrhe pomogle sposobnost umnožavanja u srazmjerno velikim serijama, jeftinoća materijala i lakoća prenošenja.” BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 25–26.
- ⁴⁴ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 26.
- ⁴⁵ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 26.
- ⁴⁶ Gagro piše o Crnčićevu radu kao temelju „polustoljetnog kontinuiteta”: „(...) gotovo da nema ličnosti koja se jednom nogom ne oslanja na pripremljeno tlo, na novonastalu tradiciju, a drugom traži uporište na terenu grafičke tehnike i imaginacije koju sama osvaja.” BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 26.
- ⁴⁷ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 27.
- ⁴⁸ BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 27.
- ⁴⁹ „Ona (grafika – op. a.) se našla u procjepu tog širokog zadatka i funkcije koju je u polustoljetnom razvoju građanske umjetnosti bila osvojila. Ona se ponovno našla u sjeni reprezentativnih veličina kiparstva i slikarstva. I tu činjenicu ne može promijeniti ni napor umjetnika koji grafiku rade niti broj grafičkih radova. Ona na samoj sredini stoljeća ide svojoj krizi koja će se konkretno očitovati kao kriza njezine dokumentarne vokacije.” BOŽIDAR GAGRO (bilj. 40), 30.
- ⁵⁰ ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Grafika u Hrvatskoj, u: *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, katalog izložbe, 1985., 47–48.
- ⁵¹ BOŽIDAR GAGRO, Treća decenija, konstruktivno slikarstvo, *Život umjetnosti*, 6 (1968.), 117–125.
- ⁵² JEŠA DENEGRİ (bilj. 5), 141.
- ⁵³ BOŽIDAR GAGRO, Nadrealizam, socijalna umjetnost 1929/1950, *Život umjetnosti*, 10 (1069.), 149–167.
- ⁵⁴ LJUBO BABIĆ (bilj. 22).
- ⁵⁵ Vidi: TONKO MAROEVIĆ (bilj. 1).