

Cata Dujšin: kritika recepcije i prijedlog revalorizacije opusa



Cata Dujšin: Critique of Reception and a Proposal for Re-evaluation of Her Work



NOVA ISTRAŽIVANJA | NEW RESEARCH

PREGLEDNI RAD
Primljen: 14. listopada 2024.
Prihvaćen: 9. prosinca 2024.
DOI: 10.31664/zu.2024.115.03

REVIEW ARTICLE
Received: October 14, 2024
Accepted: December 9, 2024
DOI: 10.31664/zu.2024.115.03

APSTRAKT

Kritičkim pogledom na dosadašnja tumačenja stvaralaštva Cate Dujšin u likovnoj kritici i povijesti umjetnosti, u ovome radu nastoji se upozoriti na neke od problema uvriježene povijesnoumjetničke metodologije pri razmatranju opusa žena. Pogled na recepciju rada Cate Dujšin u likovnoj kritici upućuje na zaključak da je velika većina ocjena pozitivna, da većina autorica i autora zamjećuje njezinu stilsku aktualnost, visoku razinu slikarske izvedbe te da postoji konsenzus oko prepoznavanja iznimnih dometa u likovnom izrazu. Međutim, kada se sagleda mjesto koje joj je dodijelila povijest umjetnosti — dojam je bitno drugačiji. Predrasude opterećuju pogled na njezinu umjetnost, ističu se „ženske” značajke njezina djela, neutemeljeno se prenaglašava uloga učitelja te dolazi do fabriciranja biografskih podataka, što je rezultiralo nepravednim umanjivanjem vrijednosti njezina djela. Odmakom od dosadašnjih interpretacija, cilj je ovoga rada uputiti na kvalitetu, aktualnost i specifičnost opusa Cate Dujšin, primjereno ga vrednovati te joj dati zasluženno mjesto u hrvatskom umjetničkom kanonu.

KLJUČNE RIJEČI

Cata Dujšin, hrvatsko moderno slikarstvo, likovna kritika, povijest umjetnosti, rodna perspektiva

SUMMARY

By critically examining previous interpretations of Cata Dujšin's artistic work in art criticism and art history, this paper aims to highlight some of the problems of classical methodology when considering the oeuvre of women artists. An analysis of the reception of Cata Dujšin's work in art criticism reveals that the vast majority of assessments are positive, that most authors recognize her stylistic relevance and high level of painterly execution, and that there is a consensus on acknowledging her exceptional achievements in visual expression. However, a significantly different impression emerges when considering the place assigned to her by art history. Prejudices distort the perception of her art, with an emphasis on so-called “feminine” characteristics, an unjustified overemphasis on the role of her teacher (which led to her poetics being labelled as a “feminized Becić technique”), and the fabrication of biographical data—all of which have contributed to an unfair undervaluation of her work.

This paper presents a new reading of Cata Dujšin's oeuvre. During her studies at the Royal College for Arts and Crafts in Zagreb from 1917 to 1921, Cata Dujšin deconstructed subject form through a freer painterly style. In the 1920s, critics recognized the contemporaneity of her poetics and her connection to the broader movement of new realism, as well as her dedication to portraits and landscapes, which would remain her primary focus throughout her life. In the 1930s, during her time in Paris, she became acquainted with contemporary European painting trends. Her paintings of olive trees and old Dalmatian stone houses reflect a shift toward a colouristic stylistic idiom.

→

Ana Šeparović

Leksikografski zavod Miroslav Krleža /
The Miroslav Krleža Institute of Lexicography

Although her works fully aligned with the ideological and aesthetic directions of the dominant associations and movements on the Croatian interwar art scene—such as the Spring Salon, the Group of Independent Artists, and the Group of Three—she did not exhibit with them, as they were predominantly exclusive male groups. Aside from several solo exhibitions in Split and Zagreb, she regularly exhibited in group shows with the Women Artists’ Club. After World War II, she gained fame for her commissioned representative portraits, but she remained deeply engaged with the themes of stone houses, the rugged Montenegrin mountain cliffs, and gnarled, twisted olive trees. She deconstructed and distilled landscape motifs to the verge of associative abstraction, achieving contemporary and autonomous visual poetics driven by her originality and inventiveness—an approach resonating with the philosophy of existentialism and the aesthetics of Art Informel. She was particularly dedicated to portraits of female figures, exploring the specificity of women’s experiences of growing up, maturity, and old age. In doing so, she departed from conventional stereotypes associated with the representation of women in painting. Her self-portraits stand out, in which she resists conforming to societal expectations, actively and independently asserting an awareness of her own worth and her active role in the world.

Although marked by the then-common normative “femininity”—expressed through epithets such as sensitivity, gentleness, charm, softness, grace, and delicacy—the interwar reception of Cata Dujšin’s work in art criticism was predominantly positive, emphasizing her stylistic relevance, strong individuality, and the high artistic quality of her paintings. However, the historicization of her art, which began with a retrospective exhibition in 1977, was shaped by unfair and arbitrary assessments from Magda Weltrusky, who considered Cata Dujšin’s work to be non-speculative and stemming from superficial sensuality, eroticism, and impulsiveness. This view was later adopted by Grgo Gamulin, who, in his survey of Croatian modern painting, described her painting style as a “feminized Becić technique,” relying on some of the rare interwar negative reviews of her work, such as that of Vladislav Kušan. Josip Depolo’s monograph dedicated to Cata Dujšin’s work continued along the lines of gender stereotyping, insisting on her supposed detachment from the main currents of Croatian art. Additionally, Depolo incorrectly stated the period of her studies with Becić, placing it between 1923 and 1925 instead of the 1930s, which led to the unfounded conclusion that Cata Dujšin was Becić’s follower throughout the entire interwar period. This erroneous information has since become an unquestioned fact in her biography, influencing her exclusion from the national canon. Only in light of her more recent monographic exhibitions has there been a reevaluation of her work, with Leonida Kovač critically deconstructing previous

interpretations and exposing the “normalized and thus imperceptible structural sexism as the framework within which the mythologizing discourse about Cata Dujšin was generated.”

This paper aims to re-examine Cata Dujšin’s work with a fresh perspective, highlight its quality, relevance, and uniqueness, assess it appropriately, and secure its rightful place in the Croatian artistic canon. A critical review of previous reception and careful consideration of Cata Dujšin’s art undeniably lead to the conclusion that largely due to the biases of earlier interpreters—and despite her absolute stylistic and thematic relevance, inventiveness, and artistic excellence, as well as her status as a respected and celebrated painter—she was denied a proper place in our art history. Since the discourse that shaped the reception of Cata Dujšin’s work was burdened and distorted by patriarchal conceptions of femininity, it was necessary to question and correct these assessments and, through specific examples, demonstrate the importance of critically analysing the reception and earlier interpretations when evaluating the work of women artists. A critical reading of Cata Dujšin’s reception has shown that art historians, when interpreting her oeuvre, primarily relied on the rare unfavourable reviews from historical criticism, which not only excluded her from the canon but also prevented an objective and thorough analysis of her work.

KEYWORDS

Cata Dujšin, Croatian modern painting, art criticism, art history, gender perspective

UVOD

Kao ključna mjesta dosadašnje povijesnoumjetničke valorizacije opusa Cate Dujšin¹ treba izdvojiti: djelovanje izvan aktualnih stilova i pravaca, femininu lirsku komponentu kao glavnu odrednicu njezina slikarstva te teze da je bila Becićeva sljedbenica i da je njezin rad utemeljen na osjećajnosti umjesto na intelektu. Na problematičnost takvih ocjena već je upozorila Leonida Kovač u katalogu njezine posljednje monografske izložbe,² a ovim istraživanjem nastojalo se dodatno propitati njihovu utemeljenost kako bi njezino djelobilo adekvatno mjesto u povijesti hrvatske umjetnosti.³

Prvi kamen spoticanja koji se pojavio pri istraživanju bio je faktografski podatak o vremenu naukovanja kod Vladimira Becića. Naime, sve njezine biografije, uključujući i one u monografiji, katalogima samostalnih izložbi i enciklopedijskim natuknicama, navode da se odmah nakon napuštanja Kraljevske više škole za umjetnost i umjetni obrt, u razdoblju od 1923. do 1925., školovala u privatnoj školi Vladimira Becića. Međutim, uvid u arhivsku dokumentaciju te recepciju njezina rada jednoznačno upućuje na činjenicu da je kod Becića učila znatno kasnije, i to nakon usavršavanja u Parizu, točnije od 1933. do 1935. Kao mogući razlog zašto je u historiografiji taj podatak krivo prenesen nametnula se stilska aktualnost njezina slikarstva — 20-ih godina 20. stoljeća radila je u duhu magičnoga realizma, a 30-ih kolorizma — koju je hrvatskim povjesničarima umjetnosti bilo lakše prihvatiti ako su protumačeni kao rezultat slijeđenja Becićeva stila. I upravo je taj pogrešan podatak nezasluzeno i nepravedno obilježio interpretaciju i valorizaciju rada Cate Dujšin, zbog čega je njezina poetika etiketirana kao „feminizirana Becićeva tehnika”, što je pak velikim dijelom utjecalo na njezino izostavljanje iz hrvatskoga umjetničkog kanona.

Ovim će se prilogom na primjeru jednoga opusa uputiti i na neke od problema uvriježene povijesnoumjetničke metodologije pri razmatranju opusa žena. Budući da je velika većina dosadašnjih interpretacija i valorizacija opusa umjetnica opterećena sličnim problemima, stereotipima i predrasudama, koje imaju podrijetlo u patrijarhalnom poimanju svijeta i koje su rezultirale marginalizacijom, odnosno ispuštanjem umjetnica iz nacionalnoga kanona, cilj je ovoga rada ne samo predložiti pravednije mjesto djelu Cate Dujšin u hrvatskome umjetničkom kanonu nego i demonstrirati metodu za buduća dekonstruiranja historijskih narativa o opusima umjetnica. Za to je potrebno kritički razmotriti dosadašnje interpretacije te donijeti svjež pogled, koji se neće zadržati isključivo na formalističkom pristupu, već će ih obogatiti suvremenim rakursima.

DJELO CATE DUJŠIN U KONTEKSTU HRVATSKE LIKOVNE SCENE

Pomniji pogled na djela Cate Dujšin⁴ nastala tijekom nesustavnoga školovanja (Kraljevsku višu školu za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu polazila je od 1917. do 1921.)⁵ pokazuje razgrađivanje predmetne forme slobodnijim slikarskim

Naime, ja imam jedan veliki grijeh od poroda — da sam žena. Vrlo je teško jednoj ženi probiti se. Ona mora biti najbolja, najnajbolja, još uvijek je sumnjiva, a jedan muškarac može biti i srednje dobar — on je vrlo dobar. I u povijesti je uvijek ženama slikaricama bilo vrlo teško. One su, između ostalog, već po svojoj prirodi morale biti i majke i domaćice. Bilo im je uvijek vrlo teško probiti se i zato ih malo i ima.

Šilović, Meri. „Maslina kao simbol čovjeka”, razgovor s Catom Dujšin. *Slobodna Dalmacija*, 8. listopada 1981., 6.

¹ Rodila se kao Katica Gattin, no udajom za glumca Dubravka Dujšina prihvaća njegovo prezime te počinje upotrebljavati ime Cata. Nakon smrti prvoga supruga udaje se za političara Ivana Ribara, zbog čega se u literaturi najčešće vodila kao Cata Dujšin-Ribar. Međutim, iz poštovanja prema njezinoj odluci da svoje slike potpisuje isključivo kao Cata Dujšin, priklanjam se mišljenju Leonide Kovač da je treba voditi upravo tako.

² Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”.

³ Ovaj rad nastao je na temelju istraživanja opusa Cate Dujšin za potrebe sastavljanja oglednoga članka za *Leksikon hrvatskih umjetnica*, izdanja koje priprema Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

⁴ Katica Gattin rođena je 1879. u Trogiru, gdje je završila osnovnu školu, a potom i tri razreda Trgovačke akademije u Kotoru te je neko vrijeme polazila Obrtničku školu u Splitu. Najkompletniju biografiju Cate Dujšin donosi Vesna Vukelić Horvatić u: *Catino 20. stoljeće*, 8–37.

⁵ Zbog niza nepovoljnih okolnosti napustila je 1921. akademsko školovanje: kako nije dobila obećanu joj stipendiju u Splitu, živjela je u oskudici te se morala uzdržavati prodajom slika, vlastitoga ručnog rada od svile (batik) i restauriranjem starih slika. Također, zbog građanskih uzusa nametana su joj brojna ograničenja, primjerice cijeli je semester propustila nastavu na studiju jer su joj roditelji zabranom odlaska u Zagreb spriječili romantični odnos sa slikarom Ignjatom Jobom. Dokumentacija iz arhiva Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu (ALU) upućuje da je Cata Dujšin upisala prvi tečaj slikarskog odjela kod Ferde Kovačevića 1917./1918., potom i drugi tečaj slikarskog odjela kod Otona Ivekovića 1918./1919., na kojem pak nije položila nijedan ispit. Treći tečaj slikarskog odjela upisuje 1920./1921., međutim opet ne polaže ispite i u bilješkama stoji: „Na dopustu bolesti radi, zaključkom sjednice od 2. 2. 1921. preporuča joj se da ostavi zavod. Bolesti radi istupila 1. 5. 1921.” Na informacijama i susretljivosti zahvaljujem voditeljici Arhiva ALU-a Ariani Novina.



Sl. / Fig. 1 *Rue Duret*, 1931., Muzej grada Trogira,
Galerija C. Dujšin Ribar / *Rue Duret*, 1931, Trogir
Town Museum, C. Dujšin Ribar Gallery
→

rukopisom. Također, razvidno je da je već tada prepoznala portret i pejzaž kao tematska opredjeljenja koja će je zaokupljati do kraja života. Tijekom 20-ih godina prošlog stoljeća stilski se svrstala uz tada u Europi aktualan smjer novih realizama te u duhu magičnog realizma gradila slike kubizirajućim tvrdim formama, snažno konstruktivno usidrenima, čiju je plastičnost naglašavala tonskom modelacijom ugašenih zemljanih boja. Prepoznavanje njezina stila kao inačice tada dominantnih realizama očituje se u sintagmama i odrednicama poput „stroge i kao u kamenu klesane forme”, „stil starih majstora” i „duh klasičnih majstora”, kojima je određuje kritika iz vremena.⁶ Iako njezin izraz u potpunosti korespondira s radovima izlaganima tijekom 20-ih u okviru *Proljetnoga salona*, ondje nije izlagala (slika koju je predložila za izlaganje nije prihvaćena),⁷ što su neobičnim smatrali i neki kritičari,⁸ a svoje je radove pokazala na prvim samostalnim izložbama u Zagrebu i Splitu 1927., koje je kritika pohvalila.

Nakon usavršavanja u Parizu (1931./1932.), gdje osim kopiranja starih majstora stječe uvid u raznorodnu suvremenu europsku slikarsku produkciju, te učenja u privatnoj slikarskoj školi Vladimira Becića (1933. – 1935.), predstavila se samostalnim izložbama u Splitu i Zagrebu (1935.) i Londonu (1937.)⁹ te sudjelovala na brojnim izložbama Kluba likovnih umjetnica, kao i na izložbama umjetnica zemalja Male Antante. Portret i zavičajni pejzaž kao glavne tematske preokupacije te koloristički stilski idiom glavna su obilježja njezina rada 30-ih godina prošlog stoljeća, koji estetskim smjernicama i svjetonazorskim i ideološkim premisama u potpunosti odgovara djelovanju Grupe trojice.¹⁰ Međutim, s obzirom na to da je između ostalog riječ o ekskluzivno muškom udruženju, nije imala priliku izložiti na njihovim izložbama, iako su kao goste uključivali mnoge umjetnike. U jednom je intervjuu na pitanje kako je bilo moguće opstati u vremenu Zemlje, Trojice, *Proljetnog salona* i avangarde odgovorila: „Mene nitko nije zvao, a ja se nikome nisam nudila. Pa sam zato ostala sama.”¹¹ Budući da slike počinje graditi slobodnim potezom i prozračnim mrljama otvorenih i čistih boja, aktualna kritika u njezinom kolorističkim izrazu prepoznaje kvalitetan i autentičan prinos modernosti.¹² U motivima maslina i starih kamenih kuća gradova vlastitog djetinjstva pronalazi svoj amblematski motiv, a prikazima vrele i osunčane Dalmacije, njezine vegetacije i tradicionalnoga graditeljstva suprotstavlja posve suvremen pariški urbani prizor ulice s dućanima i automobilom (Sl. 1).

Tijekom Drugoga svjetskoga rata uglavnom je posvećena intimističkim portretima, mrtvim prirodama i motivima cvijeća, no ne izlaže; može se pretpostaviti kako je zbog lijeve orijentacije odbila sudjelovati na skupnim izložbama hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Budući da je zbog pomaganja partizanskom pokretu zatvorena u ustaškom zatvoru u Petrinjskoj ulici, dio radova reflektira intenzivno iskustvo rata, zatočeništva, mučenja i patnje. U ciklusu crteža prikazala je scene iz zatvora, a u portretima izmučena lica zgrčena od boli i straha, na kojima su i rukopis i boja i razmrvljena faktura u službi deformacije i potenciranja emocionalnoga transfera.



Sl. / Fig. 2 *Kamene stube*, 1951., Muzej grada Zagreba, Zbirka C. Dujšin Ribar / *Stone Steps*, 1951, Zagreb City Museum, C. Dujšin Ribar Collection.



Sl. / Fig. 3 *Crvena maslina*, 1967., Muzej grada Zagreba, Zbirka C. Dujšin Ribar / *Red Olive*, 1967, Zagreb City Museum, C. Dujšin Ribar Collection

↑



Sl. / Fig. 4 *Jutro u luci*, 1963., Muzej grada Trogira / *Morning in the Harbour*, 1963, Trogir Town Museum.

↑

6
Đunio, „Kata Gattin-Dujšin”; M. S. B., „Uz slike g-de. Cate Gattin-Dujšin”; Marušić Davidović, „Impresije sa izložbe Gattin-Dujšin”.

7
Reljić, „Maslina”.

8
B. B., „Izložba slika gdje. Cate Dujšin”.

9
Velik broj članaka posvećen je njezinoj Londonskoj izložbi 1937., a u njima se citiraju pozitivne kritike iz londonskih časopisa, novina i revija. G. N., „Izložba gde Cate Dujšin u Londonu”; „Uspjeh hrvatske slikarice Cate Dujšin u Londonu”; „Vrlo lijep uspjeh izložbe Cate Dujšin u Londonu”; Bobek, „Austellung Cata Dujšin in London”. Zahvaljujem Magdalení Blažić na prijevodu ovog Bobekova članka s njemačkog.

10
O estetskim, ideološkim i svjetonazorskim obilježjima djelovanja Grupe trojice vidi: Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, 173–212; Šeparović, „Tko nije kolorista, nije slikar”, 277–285.

11
Puizina Vitez, „Iz kamene jeke. Cata Dujšin-Ribar”.

12
Šrepel, „Izložba Cate Dujšin”; Batušić, „Slikarske izložbe. Cata Dujšin”; Draškić, „Izložba Cate Dujšin”; Perić, „Otvorenje izložbe Cate Dujšin”; Munk, „Jubilarna izložba Kluba likovnih umjetnica”.

13
Više o njezinim samostalnim izložbama u inozemstvu i njihovoj recepciji: Luketić, „Impresije iz Amerike Cate Dujšin Ribar”; N. Š., „Dalmatian Coast”; Peić, „Slikarstvo Cate Dujšin Ribar u svjetlu svjetske kritike”.

14
Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”.

15
„Pojam pasivnog, pogledom mortificiranog objekta ne postoji u slikarstvu Cate Dujšin, stoga njezine slike — bilo da se radi o portretima i autoportretima, ili prikazima krajolika, veduta gradova, agava, barki, dokova, maslina — pulsiraju. Eksplozivnom bojom ili seizmografskim crtežom koji indicira neprestane mijene u prividu mirovanja.” Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”, 58.

16
Depolo, „Prodor iz melankoličnog svijeta”; Maleković, „Između lirske raspjevanosti i dramatične uznemirenosti”; Švajcer, „Sumorni predjeli”.

17
Prema intervjuu koji je s Catom Dujšin vodila Vesna Kesić u *Startu*. Taj se članak (pod nazivom „Vjerna žena dvojice muževa”) bez preciznijih bibliografskih podataka čuva u fasciklu s hemerotečnom gradom (u podmapi u kojoj su okupljeni članci iz 80-ih godina 20. stoljeća) o Cati Dujšin u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU-a u Zagrebu.

Nakon Drugoga svjetskog rata djelovala je kao profesionalna slikarica te je aktivno izlažući stekla status jedne od najslavnijih hrvatskih slikarica.¹³ Poseban segment njezina opusa čine naručeni portreti, u kojima se stilski zadržava u okvirima postimpresionističke figuracije, odražavajući ukus srednje i više građanske klase nesklone umjetničkim eksperimentima i inovativnim formama.¹⁴ Ipak, glavninu njezina opusa čine djela stilski usklađena s aktualnim slikarskim smjernicama u kojima dolaze do izražaja invencija, autentičnost iskaza i sklonost istraživanju. Uz nekoliko djela u duhu socrealizma, od druge polovine 40-ih godina prošlog stoljeća i dalje je zaokupljena motivima kamenih kuća, crnogorskih surovih planinskih litica i kvrgavih čvorastih maslina. Polazeći od motiva nađena u pejzažu, oblikovno ga razlaže, odnosno sažima do granice asocijativne apstrakcije, a samosvojnošću poticaja i invencije ostvaruje suvremenu i autonomnu likovnu poetiku u duhu filozofije egzistencijalizma i estetike enformela (Sl. 2; Sl. 3). Rastočene mrlje boje dinamizira potpuno slobodnim skicoznim, kaligrafskim potezima crne boje, odnosno intervenira grebanjem drškom kista u debele nanose žitke smjese boje, naglašavajući materijalnost zrnate slikarske fature. Tehnika energiziranja površine eksplozivnom paletom, „seizmografskim” linijama i grebanjem te dodavanjem pijeska, kao što je zamijetila Leonida Kovač, rezultira dojmom pulsiranja prirode i njezine neprestane mijene u prividu mirovanja,¹⁵ a takav je pristup dostigao svoj vrhunac u prizorima barki (Sl. 4). I kritika je isticala njezinu stilsku aktualnost, primjerice „grubo nanešene impaste” i „dramatične akcente”, sklonost „ekspresionističkim iskustvima”, „rigoroznu razradu likovnog sadržaja”, grafizam praćen kolorističkom orkestracijom te oporu, tešku i masivnu fakturu slike postignutu zrnastim pigmentom i upotrebom pijeska,¹⁶ implicitno upućujući na prepoznavanje enformelske dispozicije.

SAMOREPREZENTACIJA I SPECIFIČNOST ŽENSKOG ISKUSTVA

Cata Dujšin nedvojbeno je svjetonazorski pristajala uz feministički pokret, što potvrđuju i njezina pripadnost Klubu likovnih umjetnica, poziv istaknutoj splitskoj feministkinji Jelki Perić da joj održi govor na otvorenju samostalne izložbe u Splitu 1935., ali i brojne izjave u poslijeratnim intervjuima u kojima neskriveno iskazuje osviještenost neravnopravnog položaja žena u društvu te frustracije izazvane rodnim asimetrijama. U razgovoru s Vesnom Kesić jednom je prilikom rekla: „U to doba slikarica afirmiranih bilo je malo. Žene nisu mogle biti članice likovnih udruženja, nisu nas zvali ni na izložbe. Ali, mi smo se družile međusobno i izlagale. Bile smo povezane i sa sličnim ženskim krugovima u Evropi.”¹⁷

Portreti ženskih likova Cate Dujšin nedvojbeno govore o njezinoj feminističkoj svijesti. U međuratnom razdoblju zaokupljena je temama djevojaštva, zbog čega je u portretima istraživala specifičnost ženskog iskustva odrastanja i sazrijevanja te njegove psihološke manifestacije — zamišljenost, nesigurnost, neizvjesnost. Iz tog korpusa izdvaja se

nekoliko djela u kojima lik donosi sfumatnom tehnikom zamagljenih kontura i oblika, pritom oslonjena na izraz jedne od središnjih ženskih figura tadašnje pariške likovne scene, Marie Laurencin (Sl. 5), čime, kako je primijetila Leonida Kovač, svjesno odstupa od „destiliranog sezanzizma”.¹⁸ Snažan emotivni naboj i ekspresivan karakter izražen je na portretu mlade žene nastalom na vlastitom iskustvu zatvora (Sl. 6), koji Leonida Kovač ističe kao izniman i posve modernistički.¹⁹ Fokus na specifičnostima ženskog iskustva nastavlja i kasnije u prikazima zrelijih i starijih osoba, pri čemu svoju pažnju usmjerava na lice na kojem rastočenošću forme naglašava ekspresiju tjeskobe, odnosno dostojanstvenog podnošenja boli uslijed gubitka supruge (Sl. 7).

Žene na slikama Cate Dujšin ne potpadaju pod uobičajene stereotipne reprezentacije žena koje poziraju, žele se dopasti, koketiraju, zavode, smiješe se ili krotko spuštaju pogled, bivaju smještene u privatne, intimne prostore i zaokupljene nekim tihim radnjama (čitanje, pletenje i sl.), toaletom ili pripremom hrane te su im fizičke karakteristike u potpunosti usklađene s idealom mladosti, ljepote i privlačnosti.²⁰ Upravo suprotno, žene na slikama Cate Dujšin nisu isključivo mlade, lijepe ni privlačne, niti su kao objekti podređene tuđem (muškom) pogledu, već su različitih tjelesnih karakteristika i dobnih skupina te su prikazane kao samostalne i samosvjesne osobe s cijelim dijapazonom uloga, karakteristika i emocija. Uhvaćene su u trenucima veselja, zamišljenosti, ozbiljnosti, zaigranosti te pri kreativnom zanosu, dok je, primjerice, ženski lik na slici Akt (Sl. 8) uhvaćen pri opuštanju i odmoru u trenutku neizloženosti pogledu. Istraživanjem i prikazivanjem ženskoga iskustva u različitim ulogama i životnim razdobljima, Cata Dujšin ne samo stilski i formalno nego i psihosocijalno korespondira duhu vremena.

Iznimno velik broj autoportreta koje je Cata Dujšin izradila tijekom života govori ne samo o njezinoj autorefleksivnosti i introspekciji nego i o intenzivnoj težnji prema preuzimanju kontrole nad samoreprezentacijom kako bi se predstavila svijetu pod svojim uvjetima i na način na koji želi biti viđena i doživljena. Bez osmijeha i predviđene dopadljivosti te bez isticanja fizičke ljepote, prikazuje se u strogom stavu, ozbiljna i samouvjerena, izravnoga pogleda, a naglašavanjem takvih značajki kao da iskazuje otpor prema prilagođavanju očekivanjima društva te aktivno i samostalno kreira vlastitu stvarnost. Već 20-ih godina prošlog stoljeća prikazuje svoj lik smješten u Bokokotorskom zaljevu, koji, kao mjesto uz koje je vežu sjećanja na djetinjstvo, ima svrhu označitelja „njezina svijeta” (Sl. 9 *Autoportret u krajoliku*, oko 1925.); tu su sliku kritičari koji su 1927. tekstovima popratili njezine samostalne izložbe proglasili remek-djelom. Već tada kritičarka Zorka Giunio donosi implicitno feminističko čitanje njezina *Autoportreta* ističući zakopčanost odjeće te ozbiljnost, dubinu i misaonost kao glavne odlike njezine samoreprezentacije.²¹ A da je i sama svjesno odlučila autoportretom prikazati sebe kao duhovnu i misleću osobu, potvrđuju nam njezine riječi: „Prodoran pogled i zatvorene usne pojačavali su utisak misaonosti, naglašenost duševnog života, usmjeravanje i obuzdavanje nemira, žudnji, ushićenja i bunta (...)



Sl. / Fig. 5 *Pubertet*, 1931., Galerija umjetnina, Split / *Puberty*, 1931, Museum of Fine Arts, Split

18 U radijskom razgovoru s Arisom Angelisom kao najvažniju slikaricu 20. stoljeća Cata Dujšin istaknula je Marie Laurencin, a na bliskost poetici Marie Laurencin i svjesno odstupanje od hrvatske inačice sezanzizma upozorila je Leonida Kovač. Prema: Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”, 52.
19 Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”, 56.
20

Na rodne stereotipe u slikarstvu uputila su istraživanja međuratne i poslijeratne umjetničke reprezentacije na hrvatskom i širem jugoslavenskom prostoru: Čupić, „Kuća bez žene ne može biti, a niti žena bez kuće”; Šeparović, „Društvena stratifikacija i rodne uloge u slikarstvu Jerolima Miše”; Šeparović, Rubić, „Gender and Class in Interwar Photography”. Više o fetišizaciji žena kao načinu na koji, prema psihoanalitičkoj kritičkoj teoriji, muška podsvijest rješava strah od kastracije u: Mulvey, „Vizualni užitek i narativni film”, 72. Više o predodžbi „žene kao (pasivne) sirovine za (aktivan) muški pogled”, odnosno o ženskom tijelu kao tzv. „tijelu za drugog” koje je neprestano izloženo primjedbama koje vrši pogled i diskurs drugih u: Bourdieu, *Vladavina muškaraca*, 89, 93.

21 Đunio, „Kata Gattin-Dujšin”.

22 Reljić, „Maslina”.

23 Vidi: Kolečnik, „Postoji li ‘feministička povijest umjetnosti’”, 110; Šeparović, „Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica”, 202–203.

24 Rac, „Intimna izložba Cate Dujšin”; Batušić, „Slikarske izložbe. Cata Dujšin”; Rismondo, „Izložba Cate Gattin Dujšin”.

25 Batušić, „Slikarske izložbe. Cata Dujšin”; Kušan, „Slikarske izložbe”; Bobek, „Austellung Cata Dujšin”; Zahvaljujem Magdaleni Blažić na prijevodu i ovog Bobekova članka s njemačkog.

26 Vi. Ar., „Izložba slika gospođe Cate Dujšin”.

27 Đunio, „Kata Gattin-Dujšin”; Draškić, „Izložba Cate Dujšin”; Perić, „Otvorenje izložbe Cate Dujšin”.

28 Rac, „Intimna izložba Cate Dujšin”; Marušić Davidović, „Impresije sa izložbe Gattin-Dujšin”; Vučić, „Uspjeh Cate G. Dujšin”; Kušan, „Slikarske izložbe”; Franić, „Izložba slika Cate Dujšin”.

29 Prema: Bosanac, *Visoko čelo*, 75–79.

30 Marušić Davidović, „Impresije sa izložbe Gattin-Dujšin”.



Sl. / Fig. 6 *Mučenica iz zajedničke ćelije*, 1944., Muzej grada Zagreba, Zbirka C. Dujšin Ribar / *Martyr from a Shared Cell*, 1944, Zagreb City Museum, C. Dujšin Ribar Collection



Sl. / Fig. 7 *Udovica*, 1968., Muzej grada Trogira, Galerija C. Dujšin Ribar / *Widow*, 1968, Trogir Town Museum, C. Dujšin Ribar Gallery

Ni samarićanstvo ni ravnodušnost, već prave spoznaje o svijetu oko sebe.”²² U autoportretima, koje je slikala u svim životnim razdobljima okosnicu i sadržajno uporište slike čini njezin intenzivan i sugestivan pogled: aktivno, ozbiljno, zrelo i samouvjereno gleda promatrača ravno u oči, čime iskazuje svijest o vlastitoj vrijednosti i aktivnoj ulozi u svijetu (Sl. 10), a na određenost vlastitom profesijom i sudbinsku vezanost za nju upućuju slike na kojima se prikazuje sa slikarskim priborom u ruci.

RECEPCIJA U LIKOVNOJ KRITICI

Na prvi je pogled međuratna recepcija djela Cate Dujšin, kao, uostalom, i drugih umjetnica koje su djelovale u tom razdoblju, temeljno obilježena očekivanom i tada uobičajenom normiranom „ženskošću”. Radu Cate Dujšin pripisivani su epiteti poput osjećajnosti, nježnosti, dražesti, intimnosti, suptilnosti, mekoće, ljupkosti i finoće, koji su zapravo pre-slikavanje patrijarhalnih shvaćanja poželjnih ženskih vrлина na slikarski izraz te odraz binarnog shvaćanja rodniх razlika gdje se kultura i intelekt vežu uz muškarca, a priroda i osjećaji uza ženu.²³ U tu kategoriju možemo pribrojiti i na istim stereotipima utemeljene primjedbe da njezinu slikarstvu nedostaje konstruktivne čvrstoće,²⁴ kao i ocjene da je talentirana za ženske i dječje portrete, ali da su joj muški slabiji.²⁵ O proizvoljnosti takva suda, ali i o tadašnjem očito prevladavajućem uvjerenju da žena ne može dobro slikati muške likove govori i ocjena autora potpisanoga s Vi. Ar., koji ističe da njezini muški portreti „služe kao dokaz da i žena uspijeva u slikanju muškaraca”.²⁶

I dok u člancima autorica dominira uvažavajući i podržavajući ton,²⁷ velik broj tekstova posvećenih njezinoj umjetnosti čiji su autori muškarci patronizirajućeg je i docirajućeg tona. Tako joj se prigovara da je njezin izložbeni istup preuranjen, ističe se njezina mladost, nesigurnost, kolebanje, nezanimljivost, neiskustvo, daju joj se savjeti, pridjevi kojima se opisuje njezin rad donose se u komparativima koji sugeriraju razvoj (jasnije, punije, sažetije, okretnije, spretnije) umjesto u pozitivima koji jamče kvalitetu te joj se nerijetko obraća kao da je se namjerava podučiti, odnosno tretirajući je kao nedoraslu osobu, kao dijete.²⁸ Također, u pojedinim prikazima muških autora prisutno je shvaćanje koje Gordana Bosanac naziva „estetičkim antifeminizmom”,²⁹ vidljivo u davanju prednosti ljepoti autorice pred njezinim intelektualnim i kreativnim sposobnostima. Neki od autora ističu da je „urešena od prirode harmonijom ljepote”,³⁰ dok se autor potpisan s M. S. B. u tekstu koji bi trebao biti prikaz izložbe opisivanjem autoportreta služi kao izgovorom za erotiziranu objektivizaciju same slikarice: „Ako umetnicu ne poznajete iz ranije (...) primećujete upravo da je to umetnica prenela svoj lik na platno. I diskretno, dok gđa Cata Gattin-Dujšin razgovara sa svojim modelom, vi upoređujete i (...) konstatujete veliku sličnost (...) Spustite li pogled sa visokog, finog čela, preko interesantnih misaonih očiju, vi vidite pravilne, lepe crte ženskog lica. Vaš pogled prelazi preko haljine, koja vas podseća na



Sl. / Fig. 8 Akt, 1938., Muzej grada Trogira, Galerija C. Dujšin Ribar / Nude, 1938, Trogir Town Museum, C. Dujšin Ribar Gallery



Sl. / Fig. 9 Autoportret u krajoliku, oko 1925., Galerija umjetnina, Split / Self-portrait in a Landscape, around 1925, Museum of Fine Arts, Split



Sl. / Fig. 10 Autoportret sa crvenim rupcem, 1930., Galerija umjetnina, Split / Self-portrait with a Red Scarf, 1930, Museum of Fine Arts, Split



odore kraljica XVII veka i zaustavljate se malo duže na otmenim rukama [...]. I za čas zaboravite da je to lik žene što stoji nedaleko od vas, zaneti interesantnom slikom.”³¹

U člancima nekih autorica pronalazimo internalizirane rodne stereotipe. Primjerice, Verka Škurla Ilijić smatra kako bi Cata Dujšin trebala slikati u skladu sa svojom „ženskom prirodom”, a kao vrlinu njezinih slika ističe da na njima nema ništa muškoga — febrilnoga duha vremena, socijalnih grubosti, prenaglašenih, suviše individualnih poteza, pretjerane originalnosti, te da nije izumila nikakav novi slikarski sustav. Autorica drži da slike koje je izradila žena ne moraju biti politične i društveno angažirane te da žena ne mora ni pokušati biti najbolja, već da se mora zadovoljiti time da je dovoljno dobra.³² A prema nekim izjavama Cate Dujšin³³ može se zaključiti da je čak i sama internalizirala ideju da umjetnice ne mogu biti moderne i vrhunske.³⁴

Međutim, unatoč stereotipima i normativnim predodžbama ženskosti, međuratna je likovna kritika u tekstovima koje su pratile njezine samostalne izložbe 1927. i 1935. te skupne na kojima je izlagala kao članica Kluba likovnih umjetnica gotovo jednoglasno potvrdila vrijednost njezina slikarstva. Autori i autorice spominju snažnu invenciju i sigurnost, moderan način, portretistički talent i smisao za psihologizaciju, ukus, samosvijest i „muževan” potez.³⁵ Neke od slika, poput *Autoportreta i Djevojčice u crvenoj haljini*,³⁶ u člancima Filipa Marušića Davidovića, Kazimira Krenedića, Zorke Giunio, Dalibora Vučića, Josefa Bobeka i drugih nazivane su remek-djelima, a legitimaciju modernosti i samosvojnosti dao joj je Mato Hanžeković usporedbom njezina rada s onim Miroslava Kraljevića.³⁷ Glavnina autora, poput Ive Šrepela, Ive Franića i Jelke Perić, naglašavala je njezinu individualnost, jaku osobnu notu, autentičnost i otpornost izraza na ikakve direktne utjecaje. Od 1935. autori poput Slavka Batušića i Ljubimke Draškić ističu Becića kao njezina učitelja, pritom naglašavajući kako nije podlegla njegovu utjecaju. Iznimka i jedini primjer negativne kritike jest prikaz Vladislava Kušana, čija je neobjektivna pristranost uzrokovana mizoginijom i predrasudom da žene nisu sposobne za umjetničku kreaciju potvrđena i u članku posvećenom izložbi Kluba likovnih umjetnica,³⁸ koja je u kritici dominantno ocijenjena kao uspjela. Pišući o izložbi Cate Dujšin, ističe da je bila sljedbenica svojeg učitelja Becića, inzistirajući da ga je stilski kopirala slikajući „ženskom Becićevom rukom”.³⁹ I upravo ovaj Kušanov članak, koji je iznimka u dominantno pozitivnoj međuratnoj recepciji njezina rada, odredio je kasniju povijesnoumjetničku historizaciju opusa Cate Dujšin te je uzrokovao faktografski nesporazum oko razdoblja njezina učenja kod Becića.

Poslijeratna recepcija njezinih samostalnih izložbi, kao i skupnih izložbi na kojima je izlagala kao članica ULUH-a te onih u povodu Dana žena (osmog marta), unatoč rodnoj stereotipizaciji, dominantno je pozitivna. Zdenka Munk izdvaja njezinu kvalitetu u pejzažu, Vladimir Maleković ističe „visoke mogućnosti njenog talenta” i „individualnost izraza”, Matko Peić dinamiku i ukus njezinih slika, Ivona Klarić ozbiljnost, dosljednost, mirnoću inspiracije, snažan, strastan i radoznan

³¹ M. S. B., „Uz slike g-de. Cate Gattin-Dujšin”.

³² Škurla Ilijić, „Slike Cate Dujšin”.

³³ Lipovac, „Impresivan stvaralački opus Cate Dujšin-Ribar”.

³⁴ Na to je već upozorila Leonida Kovač, ističući da to nije samo njezin problem, pa ni problem isključivo umjetnica koje su djelovale na hrvatskom likovnom prostoru, već je riječ o bitno širem fenomenu. Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”, 50–51. Vidi: Meskimmon, *We weren't Modern enough. Women Artists and the Limits of German Modernism*.

³⁵ Đunio, „Kata Gattin-Dujšin”; Krenedić, „Žena u našem slikarstvu”; Rac, „Intimna izložba Cate Dujšin”; Deak, „Izložba likovnih umjetnica”; Draganić, „Likovna kronika”; Franić, „Izložba slika Cate Dujšin”; Batušić, „Slikarske izložbe”; Draškić, „Izložba Cate Dujšin”; Vučić, „Uspjeh Cate G. Dujšin”; Bobek, „Austellung Cata Dujšin”.

³⁶ Ta se slika u literaturi pogrešno navodi kao prvi rad jedne žene kupljen za zagrebačku Modernu galeriju (1935.), međutim već su ranije nabavljena djela Naste Rojc i Mile Wod. Na ovom podatku zahvaljujem Ladi Bošnjak Velagić, muzejskoj savjetnici u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu.

³⁷ Hanžeković, „U ateljeru Cate Gattin Dujšin”.

³⁸ Kušan, „Početak nove slikarske sezone”.

³⁹ Kušan, „Slikarske izložbe”.

⁴⁰ Munk, „Zapisi s izložbe Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske”; Peić, „Izložba Cate Dujšin-Ribar”; Maleković, „Vrijedno pažnje”; Maleković, „Između lirske raspjevanosti i dramatične uznemirenosti”; Klarić, „Cata Dujšin Ribar”; Švajcer, „Sumorni predjeli”; Cvetkova, „Catin likovni put”.

⁴¹ Više o Babićevu tumačenju ženskih opusa u radu: Šeparović, „Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije”: Ljubo Babić, umjetnice i kanon”. Uz rad je donesen i pretisak tog Babićeva članka („Žena u likovnoj umjetnosti”, *Obzor*, 1928).

⁴² Koliko mi je poznato, Babić je samo jednom u svojim tekstovima spomenuo Catu Dujšin, i to u okviru izrazito pristrane nepovoljne ocjene izložbe *Pola vijeka hrvatske umjetnosti* (Babić, „Pola vijeka hrvatske umjetnosti”), opterećene prijemorima i podjelama na tadašnjoj likovnoj sceni. Vidi: Bjažić Klarin, „Dom likovnih umjetnosti u Zagrebu — od ideje do realizacije 1929.–1939.”.

⁴³ „Čemu takav arsenal erotiziranih termina da bi se riječima opisao vizualni prikaz jednog doba dana? I čiji su erotski fantazmi zrcaljeni u terminima kojima autorica teksta 1970-ih interpretira slikarski postupak Cate Dujšin? Sukladno kojoj bi to normi boje kojima Cata Dujšin artikulira vlastitu poziciju viđenja postojale na ‘opasnoj granici kolorističkog perverziteta’? Normi prema kojoj žena, ne smijući biti želeći subjekt kojemu je aktivni pogled imanentan, postoji isključivo kao pasivni objekt muškog pogleda (...) i označitelj muške želje?” Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”, 58.

⁴⁴ Weltrusky, *Cata Dujšin-Ribar*.

⁴⁵ „Moje masline su krvave jer imam osjećaj da se bore za opstanak isto kao i čovjek.” Čengić, „Cata Dujšin, slikar i pjesnik”.

⁴⁶ „Kada kažem vegetacija, onda prvenstveno mislim na maslinu. To je skulptura, zgrčena, izobličena, bolna. Kao čovjek. Njegov simbol.” Weltrusky, „Mir, utjeha, odmor”.

istraživački duh, sklad, poeziju i dubinu kontemplacije, Oton Švajcer uravnotežen izraz i oštrinu zapažanja, a Elena Cvetkova njezinu nepokolebljivu subjektivnost i postojanost.⁴⁰

POVIJEST UMJETNOSTI O CATI DUJŠIN

Iako su slike Cate Dujšin uvrštene na zagrebačku izložbu *Pola vijeka hrvatske umjetnosti*, kojom je 1938. predstavljen presjek hrvatske moderne umjetnosti, kasnija povijest umjetnosti nije joj bila naklonjena. Unatoč pohvalnim ocjenama kritike, Ljubo Babić, ujedno autor najmizoginijeg teksta hrvatske likovne kritike,⁴¹ o Cati Dujšin pisao je samo jednom, i to u negativnom kontekstu te joj je, kao i mnogim drugim umjetnicama, uskratio mjesto u svojem pregledu hrvatske moderne umjetnosti (*Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943.).⁴²

Historizacija umjetnosti Cate Dujšin počinje 1977. retrospektivnom izložbom, u čijem predgovoru kataloga Magda Weltrusky njezino slikarstvo proizvoljno naziva ahistorijskim, nemodernim i izvan svih tokova i pravaca. Nadalje iznosi neutemeljenu tezu da njezina umjetnost nije izrasla iz intelekta, već iz površne čulnosti, erotike i impulzivnosti, što prisnažuje poetiziranjem i romantiziranjem njezine biografije („luđački zarobljena strašću koja je u njoj rasla što se više razgorijevala”), inzistiranjem na njezinoj djetinjastosti i nedoraslosti („čudesno mlada i onda kada se gase strasti mladosti”, „ostala je dijete”, „nikada nije odrasla”) te, kao što je već upozorila Leonida Kovač, orodnjenim i erotiziranim epitetima kojima tumači njezino slikarstvo: „boje prefinjene do opasne granice kolorističkog perverziteta”, „budoarski ružičaste”, „griješno svilene u svojoj mekoći” i slično.⁴³ Slike koje smatra najboljima Magda Weltrusky opisuje personificiranim epitetima (*Hraminu* iz 1953. opisuje kao lepršavu, poludjelu od svjetla, sazdanu od trenutaka, laganu kao vodoskok prštavih vertikalala), a budući da poistovjećuje oznake slike s karakteristikama onoga što smatra značajkama njezine osobnosti, njezin hvaljeni *Autoportret* odbacuje kao neiskren jer je rađen hladno i racionalno. Tezu o nespekulativnosti njezina slikarstva Weltrusky zasniva na tvrdnji da je simbolička veza masline i čovjekove izdržljivosti previše za intelektualne sposobnosti Cate Dujšin te je može otkriti samo povjesničar umjetnosti.⁴⁴ Međutim, uvidom u neke od intervjuva saznajemo kako je upravo Cata Dujšin prva artikulirala metaforiku masline u svojim djelima (izrijeком spominje da njoj motiv masline predstavlja čovjekovu borbu za opstanak, na što, uostalom, upućuju i nazivi njezinih slika poput *Grč masline*, *Plać masline* i dr.) još 1961. u razgovoru s Enešom Čengićem⁴⁵ te još jednom 1971., i to upravo u razgovoru s Magdom Weltrusky.⁴⁶

Loša *fortuna critica* nastavlja se u kanonskoj knjizi *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća* (Zagreb, 1987.) Grge Gamulina, koji je, u odnosu na jedini dotad meritorni pregled Ljube Babića, znatno proširio broj žena o kojima se govori u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Međutim, Gamulinove interpretacije

ZAKLJUČAK

Kritički pogled na dosadašnju recepciju i pažljivo razmatranje umjetnosti Cate Dujšin nedvojbeno upućuju na zaključak kako joj je, velikim dijelom zbog predrasuda ranijih tumača te unatoč apsolutnoj stilskoj i motivskoj aktualnosti, inventivnosti i vrsnoći te statusu cijenjene i slavne slikarice, izmahnulo adekvatno mjesto u našoj povijesti umjetnosti. Budući da je diskurs koji je odredio recepciju djela Cate Dujšin opterećen i iskrivljen patrijarhalnim poimanjem ženskosti, takve je ocjene bilo potrebno propitati i ispraviti te na konkretnom primjeru demonstrirati važnost kritičkog čitanja recepcije i ranijih interpretacija pri tumačenju opusa, kako muškaraca tako i žena. Međutim, dok je u slučaju tumačenja rada nekog umjetnika uobičajeno prenošenje pozitivnih ocjena iz likovne kritike i prethodnih tumačenja, što uglavnom rezultira mitologizacijom umjetnika i potvrdom njegove „genijalnosti”, pri interpretaciji djela umjetnica dolazi do suprotnoga fenomena. Naime, kritičko čitanje recepcije opusa Cate Dujšin pokazalo je da su povjesničari umjetnosti pri interpretaciji kao glavni oslonac iz povijesne kritike birali upravo one rijetke nepovoljne ocjene, zbog čega je izmahnula ne samo kanonu nego i objektivnom i temeljitom čitanju. Činjenica je, a to pokazuje već i površan pogled na glavne povijesnoumjetničke preglede, enciklopedijske i leksikonske natuknice, ali i neke recentnije obrade i interpretacije, da tumačenje opusa žena nerijetko podrazumijeva neku vrstu autorove odnosno autoričine ograde od prevelike pohvale te da, jednostavno, kriteriji pri ocjeni stvaralaštva žena i muškaraca nisu jednaki. Upravo zbog predrasuda da žene nemaju (ili imaju slabiju) sposobnost umjetničke kreacije, koje su do prije pedesetak godina bile sastavni dio javnoga mnijenja i građanskog svjetonazora, od krucijalne je važnosti pri tumačenju njihove umjetnosti izvesti kritičku analizu dotadašnjih tumačenja te se distancirati od petrificiranih stavova o imanentnoj „žensko-sti” i „nježnosti” rukopisa.

•

opterećene su isticanjem femininosti kao posebne kvalitete opusa umjetnica, prenaglašavanjem važnosti muških učitelja te čestim odricanjem kvalitete opusa i djela umjetnica-ma.⁴⁷ Tumačenje djela Cate Dujšin Gamulin temelji na tezi Magde Weltrusky o nespekulativnosti njezina slikarstva, a vjerojatno zbog oslanjanja na Kušanovo preuveličavanje Becićeva utjecaja, njezin način slikanja naziva „feminiziranom Becićevom tehnikom”.⁴⁸ Ovdje treba skrenuti pozornost na činjenicu da je Grgo Gamulin u vrednovanju rada Cate Dujšin, od velikog broja dominantno pozitivnih ocjena u međuratnoj kritičkoj recepciji njezina rada, kao glavni oslonac povijesnoumjetničke valorizacije odabrao upravo one rijetke koje su za njezinu umjetnost najnepovoljnije, a najviše sličnosti pronalazimo upravo u mizoginom članku Vladislava Kušana. Na sličan se način Gamulin poziva na Josipa Draganića i iz te u osnovi pozitivne ocjene njezina rada ekstrahira isključivo malobrojne zamjerke poput one o „bolećivoj mekoći” njezina slikarstva. Prigovara joj kako pogrešno ulazi u šarolikost i u svilene lazure, a to što je ipak uspjela slikati krajolike pripisuje njezinoj „sretnoj intuiciji”, nastojeći uspjeh pripisati slučajnosti i sreći umjesto kreativnosti i talentu. Ambicioznije slike odbija uopće navoditi, a u pozitivnom kontekstu spominje isključivo sitne i potpuno nepretenciozne zabilješke, gotovo skice. Također, prenosi citat Magde Weltrusky o „opasnoj granici kolorističkog perverziteta”, dajući mu na težini i izrijekom ga osnažujući. Njezine brojne samostalne izložbe naziva „kompenzacijom” i „posve suvišnim utroškom energije”, a kao glavni problem njezina slikarstva ističe izostanak Cézanneova načina.⁴⁹ Na proizvoljnost ovakve prosudbe upućuje članak autora potpisanoga s Vi. Ar., koji 1935. stil Cate Dujšin određuje kao „kasniji impresionizam Cezanneova pravca”.⁵⁰

Josip Depolo još za njezina života posvećuje monografiju djelu Cate Dujšin (Zagreb, 1988.), u kojoj, iako ističe kako je svjestan da „termin 'ženskog' u stručnoj literaturi ima svoje sasvim određeno značenje minoriziranja”, njezinu umjetnost označava brojnim rodno stereotipizirajućim epitetima, poput neukrotive emotivnosti, povišene osjećajnosti, mekoće, apartnosti i lirske naravi. Od Magde Weltrusky preuzima neutemeljene tvrdnje o njezinoj odvojenosti od glavnih tokova hrvatske umjetnosti, ističući da je djelovala „u svojoj ateljerskoj izolaciji” ostavši „'po strani’, pomirena sa svojom neborbenom prirodom, svjesna da nije ni ratnik ni pobunjenik” te da je „suvremenik, ali bez ambicija (pa kažimo i — mogućnosti!) da se izdvoji bilo kakvom predvodničkom ulogom unutar tzv. povijesnih trendova”.⁵¹ Iako uočava stilsku aktualnost — njezino slikarstvo 20-ih godina 20. stoljeća naziva euklidskim, 30-ih kolorističkim te zamjećuje njezinu srodnost s djelom Marie Laurencin, 40-ih uočava ekspresionistički potez, a 60-ih enformelsku brutalnost i sirovost materije — istodobno paradoksalno inzistira na njezinoj „demodiranosti” i „potpunoj opreci s vremenom”.⁵² Kroz monografiju dosljedno njezin stil naziva formulom — kao da je riječ o poetici koju je u jednom trenutku razvila i od nje više nije odstupala. Ne samo da je „formula” unutar modernističkoga aparata zapravo pejorativan pojam, jer se protivi svim onim postulatima koji se smatraju preduvjetima vrhunske

umjetnosti (sloboda, individualnost, autonomnost, kreativnost, inovacija, istraživanje), podrazumijevajući nešto što je rigidno, kruto, naučeno, izumljeno s nekom namjerom i nepodložno kreativnosti, nego i površan pogled na njezin opus to demantira. I Depolo, baš kao i Gamulin, završnu misao poentira tezom Magde Weltrusky o nespekulativnosti njezina slikarstva.

Vjerojatno pod utjecajem Gamulinove prosudbe o ključnom utjecaju Becića, Depolo krivo navodi podatak o vremenu njezina učenja kod Becića, smještajući ga u razdoblje od 1923. do 1925., umjesto u sredinu 30-ih godina prošlog stoljeća, na čemu temelji tezu da je Cata Dujšin tijekom 20-ih i 30-ih bila Becićeva sljedbenica.⁵³ Taj podatak nije teško opovrgnuti nakon uvida onodobnu likovnu kritiku, u kojima se Becićeva mentorska pozicija počinje isticati tek 1935.⁵⁴ Nadalje, Depolo spominje kako je kod Becića učila zajedno s Martom Ehrlich, što potvrđuje i *Portret Marte Ehrlich* iz 1934. na kojem je Cata Dujšin slikaricu prikazala u slikarskom zamahu i koji je vrlo vjerojatno nastao tijekom zajedničkog pohađanja Becićeve škole. Činjenicu da je Becićevu školu polazila od 1933. do 1935. potvrđuju i podaci u kratkoj autobiografiji i standardiziranom upitniku koji je ispunila Cata Dujšin, koji se čuvaju u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU-a.⁵⁵ Nesporazum o vremenu njezina učenja kod Becića, nastao zbog privilegiranja rijetkih negativnih ocjena njezina rada (osobito one Kušanove), ostaje trajno dio njezine biografije, pritom određujući povijesnoumjetničku percepciju djela Cate Dujšin kao rezultata Becićeva utjecaja, što je vjerojatno utjecalo i na izostavljanje njezina djela iz pregleda *Realizmi dvadesetih godina* Ivanke Reberski (Zagreb, 1997.), gdje bi joj svakako trebalo biti mjesto.

Daljnja recepcija djela Cate Dujšin razvijala se postupnim uključivanjem njezinih slika na pregledne i kulturološke izložbe te novijim interpretacijama koje uzimaju u obzir feminističke intervencije u povijest umjetnosti. Iako ostaje na tragu dosadašnjih tumačenja spominjući njezin „otklon” od prevladavajućih strujanja i nezainteresiranost za suvremene likovne poetike, Katica Modrić u katalogu izložbe djela iz fundusa Galerije umjetnina (Split, 2007.) donosi prvu kritiku recepcije njezina opusa u likovnoj kritici i povijesti umjetnosti.⁵⁶ Vrednovanje njezina opusa u skladu s aktualnim stilskim smjernicama kojima je uistinu pripadala, posebno ističući njezin prinos slikarstvu novih realizama 20-ih godina 20. stoljeća, donosi Mirela Duvnjak u katalogu izložbe održane u Kaštel Lukšiću 2018.⁵⁷ Naposljetku, novi pogled i prevrednovanje Catine umjetnosti uz kritičku dekonstrukciju dosadašnjih tumačenja u katalogu izložbe održane u Zagrebu 2023. donosi Leonida Kovač, koja ističe da ona „nije feminizirala tehniku ni jednog od svojih učitelja, nego je svoje slike artikulirala mimo imperativnog cezanneizma i eventualne uzore pronalazila drugdje”, istodobno razotkrivajući „normalizirani, a time i neperceptibilni strukturalni seksizam kao okvir unutar kojega je generiran mitizirajući diskurs o Cati Dujšin”.⁵⁸

47
Vidi: Šeparović, „Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije”: Ljubo Babić, umjetnice i kanon”, 100. Podrobnija analiza Gamulinova tumačenja ženskih opusa u: Kolečnik, „Likovne umjetnice”, 240.
48
Gamulin, „Cata Dujšin-Ribar”.
49
Na ovom mjestu indikativno je podsjetiti na članak Grge Gamulina iz njegove „tvrde socrealističke faze” u kojoj Cézanneov utjecaj na hrvatsku međuratnu scenu tumači u izrazito negativnom kontekstu. Gamulin, „Uz idolatriju Cézannizma”.
50
Vi. Ar., „Izložba slika gospode Cate Dujšin”.
51
Depolo, *Cata Dujšin Ribar*, 5–7.
52
Isto, 72–74.
53
Isto, 32–36, 138.
54
Detaljnije o ovom faktografskom nesporazumu u: Šeparović, „Kako je učenje Cate Dujšin u Vladimira Becića utjecalo na vrjednovanje njezina opusa”.
55
Upitnik i autobiografija nalaze se u fasciklu s hemerotečnom građom o Cati Dujšin u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU-a u Zagrebu.
56
Modrić, *Cata Dujšin Ribar — djela iz fundusa Galerije umjetnina*.
57
Duvnjak, *Cata Dujšin Ribar: Uvijek sam išla iz sebe i za sobom*.
58
Kovač, „Bilješka uz slike Cate Dujšin”, 52.

