

Hrvatska umjetnost u kontekstu koncepata interpretacije srednjoeuropske umjetnosti od kraja 19. st. do Drugog svjetskog rata

Nakon pada Berlinskog zida znatno se pojačalo zanimanje za umjetnost Srednje Europe: ona je tada ponovno postala prezentna kao entitet koji je do Drugog svjetskog rata bio obilježen mnogim specifičnostima u povijesnom i društvenom razvitku, pa tako i u obilježjima umjetničke produkcije. Stoga se u posljednjih petnaestak godina pojavilo nekoliko publikacija, a održano je i nekoliko izložaba, koje su nastojale prepoznati poklapanja i srodnosti u umjetničkim kretanjima na proučavanom geografskom području kao cjelini te odrediti njihove prinose korpusu europskog likovnog modernizma.

Kao svojevrsna najava šireg zanimanja za srednjoeuropsku umjetnost prve polovice dvadesetog stoljeća 1988. godine pojavila se knjiga Krisztine Passuth *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*.¹ Iako obuhvaća samo dio umjetničke produkcije toga prostora, i to u relativno kratkom vremenskom odsječku, navedena se knjiga nameće kao čvrsti temelj u kojemu su prepoznati ključni problemi prostora i vremena, uspostavljene osnovne paralele s umjetnošću glavnih europskih umjetničkih središta te doneseni važni zaključci o obrađenom umjetničkom korpusu kao cjelini. Godine 1994. održana je pak u Bonnu izložba *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* na kojoj je predstavljen širok spektar avangardnih tendencija u prošlom stoljeću, a opsežan četverotomni katalog ponudio je analize s područja književnosti, glazbe, kazališta, filma i likovnih umjetnosti.² Već su knjiga Krisztine Passuth i bomska izložba pokazale koji je dio umjetničke produkcije toga razdoblja najviše u fokusu interesa struke, pa su u skladu s time i zasnovani određeni interpretacijski pristupi.

Cilj je ovoga izlaganja upravo prepoznati dominantne interpretacijske koncepte primijenjene u obradi srednjoeuropske umjetnosti od kraja 19. st. do Drugog svjetskog rata. Izdvojit će neke od primjera takvih obrada – knjigu Stevena Mansbacha *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans ca. 1890-1939*,³ izložbu *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*⁴ te dijelove neobjavljenog rukopisa pod naslovom *Failure in Twentieth-Century Painting*, svojevrsnog *work in progress* američkog povjesničara umjetnosti Jamesa Elkinsa, dostupnog na autorovoj intranetskoj stranici⁵ – vidjet ćemo da su u njima primijenjena pretežno tri interpretacijska koncepta

koje možemo imenovati konceptom odnosa središta i periferije, konceptom povijesnih avangardi i konceptom odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta. Ne ulazeći ovom prigodom u problem definiranja pojma Srednje Europe u geografskom i kulturno-povijesnom smislu, te prihvaćajući činjenicu da se o područjima koja nedvojbeno pripadaju srednjoeuropskom kulturnom prostoru raspravlja i pod pojmom Istočne Europe (što je rezultat još uvijek prisutnih odjeka hladnoratovskih podjela), nastojat ćemo sažetom analizom obilježja tih koncepata pokazati njihove prednosti, ali i brojna ograničenja. S druge strane, položaj hrvatske umjetnosti u navedenim primjerima interpretacije srednjoeuropske umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća ne može nas zadovoljiti, pa će se u skladu s time naznačiti i neki od ciljeva buduće znanstvene i stručne obrade nacionalne umjetnosti toga vremena.

Problem umjetničke periferije, ili, ako želimo, problem rubne sredine, prisutan u povijesti cjelokupne hrvatske umjetnosti,⁶ u punoj se snazi iskazao u vremenu ubrzanja protoka informacija i povećanja kvalitete umjetničkog dijaloga na cijelom prostoru Europe, kao osnovnog preduvjeta umjetničkog razvitka u skladu s antitradicionalističkim idejama o potpunoj slobodi umjetničkog stvaranja i napretku u umjetnosti. Štoviše, problem odnosa umjetničkog središta i umjetničke periferije dugo je bio posebno aktualan pri tumačenju tijeka umjetnosti čitave prve polovice dvadesetog stoljeća u kontekstu oblikovanja inovativnih umjetničkih izraza europskog kulturnog prostora. Jedan od najvažnijih domaćih tekstova vezanih uz tu problematiku onaj je Božidara Gagre pod naslovom *Periferna struktura – od Karasa do Exata* iz 1966. godine.⁷ U njemu će, zadržavajući tipično modernistički pristup, autor zaključiti da nijedan hrvatski umjetnik nije uspio kreativno presaditi neki od stilova zapadne moderne umjetnosti u naš kulturni medij.⁸ I dok su takvi Gagrini stavovi odraz vremena u kojemu su formirani, kada je ozbiljnija znanstvena obrada korpusa hrvatske umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća tek započinjala, recentni pristup američkog povjesničara umjetnosti Stevena Mansbacha u knjizi *Modern Art in Eastern Europe – From the Baltic to the Balkans* primjer je tipičnog »pogleda iz središta«, u kojemu se jednostrano promatra odnos središta i periferije, prije svega stalnim nametanjem zapadnoeuropskih umjetničkih kriterija kao svojevrsne mjere koju

umjetnici iz ostalih krajeva Europe ne mogu dostići ili joj se teško približavaju. Kod Mansbacha je, dakle, riječ o kruto primijenjenom interpretacijskom konceptu središta i periferije koji je među povjesničarima umjetnosti Srednje Europe izazvao mnoge polemike, posebice u manjim nacionalnim sredinama.⁹ Ipak, valja reći da je Mansbachova namjera okupljanja goleme rascjepkane i rasute građe u relativno suvislu cjelinu iz koje je moguće izvući pojedine općeprimjenjive zaključke hvalevrijedna, posebice zbog nedostatka pregleda umjetnosti ovog područja na svjetskim jezicima.¹⁰ Autor svoje djelo temelji na dvjema tezama, koje mu služe kao opravdanje za istraživanje likovne produkcije ovog, za prosječnog američkog čitatelja, »egzotičnog« područja. Prva kazuje da se u usporedbama među stilskim kretanjima može pronaći određeno poklapanje u proučavanom geografskom području kao cjelini, a druga svjedoči o nemogućnosti potpunog razumijevanja umjetnosti kraja devetnaestog i prve polovice dvadesetog stoljeća bez poznavanja materijala s tog područja. Međutim, Mansbachova knjiga ima brojne manjkavosti koje su u potpunosti zasjenile autorovu dobru namjeru. U tom smislu posebno se ističe nedostatak kritičke utemeljenosti odabira predstavljenih umjetnika i njihovih radova, kao i osnovnog znanja o umjetničkim pojavama u pojedinim nacionalnim umjetnostima, a što je eksplicitno iskazano i na hrvatskom primjeru. U pregledu hrvatske umjetnosti, koji potpada pod poglavlje s neprimjerenim naslovom *The Southern Balkans of the Former Yugoslavia*,¹¹ autor će tako spomenuti izložbu Hrvatskog salona, grupu Medulić, Minhenski krug i Micićev Zenit u zagrebačkim počecima. Poimence navodi Vidovića, Račića, Kraljevića, Becića, Šulentića i Meštrovića. I to je sve. Ne spominje se Proljetni salon kao najvažnije mjesto apsorpiranja i daljnjeg razvijanja utjecaja inovativnih strujanja europske umjetnosti, kao ni njegovi ključni protagonisti. Paradoksalno je da se Udruženje umjetnika Zemlja spominje u bilješci uz tekst o srpskoj umjetnosti: Zemlja je tako za Mansbacha neformalno udruženje slikara koji su likovno progovarali lirski i introspektivno, bez definiranog estetskog ili političkog programa.¹² Međutim, kako ne bismo sitničavo inzistirali isključivo na pogreškama vezanima uz našu umjetnost, moramo istaknuti da se u cijeloj knjizi očituje autorov »pogled iz središta« u odnosu na razmatrani materijal, što rezultira stalnom komparativnom formalnom analizom djela umjetnika s razmatranog područja i djela umjetnika koji su stvarali u ključnim umjetničkim središtima. Umjetnička produkcija izvan modernizacijskih središta shvaćena je tako kao periferijska, što može biti ispravno, ali i kao pasivna, tj. kao ona koja ne donosi ništa novo u kompleks umjetničkog modernističkog razvitka, već samo usvaja i prilagođava originalne elemente koji se odašilju iz središta. Na umjetnost srednjoeuropskog i istočnoeuropskog područja gleda se isključivo kriterijima koji su primjenjivi na zapadnoeuropsku umjetnost (prije svega na francusku), a nedostaje pogled na širi povijesni i društveni kontekst koji je potreban za razumijevanje umjetničkih kretanja izvan središta. Kruta, nefleksibilna primjena interpretacijskog koncepta koji uzima u obzir odnos središta i periferije, i to samo kao utjecaj središta na periferiju, bez razu-

mijevanja specifičnog periferijskog konteksta i prepoznavanja određenog *feedbacka*, tj. prinosa rubnih sredina općoj umjetničkoj situaciji, tako se, kao što je vidljivo na primjeru Mansbachove knjige, ne pokazuje posve primjerenom. Ona također rezultira mnogim simplifikacijama, što, s druge strane, zasigurno omogućuje bolju recepciju u širem krugu tzv. »zapadne« publike, kojoj je knjiga prvenstveno i namijenjena. Ipak, koncept središte-periferija i dalje se ne može zaoobići pri analizi srednjoeuropskog umjetničkog okvira od kraja devetnaestog stoljeća do Drugog svjetskog rata, bez obzira na sve rašireniju težnju za dekonstrukcijom svih modela koji omogućuju tzv. kulturni kolonijalizam nametanjem vlastitih normi slabo poznatom ili nepoznatom području istraživanja. On se, međutim, mora povezati i s drugim interpretacijskim konceptima, omogućavajući tako poznavanje konteksta koji određuje život likovne produkcije pojedine lokalne sredine. Mansbachu to zasigurno nije uspjelo, iako u samom uvodu na više mjesta ističe ulogu nacionalnog identiteta u stvaranju moderne umjetnosti na razmatranom području. Zadržat će se, međutim, samo na općim konstatacijama. Primjerice, reći će da su umjetnici s tog područja češće naglašavali nacionalnu individualnost nego univerzalne vrijednosti.¹³ Zatim, tvrdi da je takva veza umjetnosti i nacionalnog identiteta raširena na istoku Europe, a rijetka na zapadu,¹⁴ te da umjetnici regije moderni nacionalni izraz temelje na povijesnim mitovima i događajima te folklornim utjecajima.¹⁵ Tomu ne slijedi detaljnija eksplicacija (štoviše, ove korisne napomene nisu uzete u obzir pri interpretaciji pojedinih nacionalnih umjetnosti), pa navedene konstatacije ostaju samo svojevrsnim ukrasom interpretacijskog koncepta središte-periferija i ne pridonose bitno boljem poznavanju konteksta u kojemu nastaje određena umjetnička produkcija.

U poglavlju nazvanom *Regionalism*¹⁶ neobjavljenog rukopisa *Failure in Twentieth-Century Painting* američki povjesničar umjetnosti James Elkins upozorava upravo na važnost poznavanja i analize konteksta kako bi se pokušale shvatiti pojedine regionalne umjetničke prakse. Autor će pritom ustvrditi da je razumno priznati kako je mala količina slikarstva nastala na području Srednje i Istočne Europe između 1900. i 1940. važna za cjelokupnu povijest modernizma, ali da to ne znači da čitav korpus toga slikarstva ne može biti zanimljiv kao regionalizam.¹⁷ Iako dio navedenog poglavlja temelji na kritici Mansbachove knjige, tvrdeći da je isključivo zasnovana na usporedbama regionalnog materijala s uzorima iz umjetničkih središta i pokušavajući pronaći načine da se o istoj umjetnosti piše drugačije, i Elkins će sam često zapadati u zamku interpretacije umjetnosti izvan središta s pozicije njezine ovisnosti o uzorima iz središta modernističkog uspona. To je naročito vidljivo kada u poglavlju pod naslovom *Missing the point, not playing with the full deck*¹⁸ piše o češkom kubizmu kao »posebno zanimljivom regionalnom pokretu« koji je »najrazvijeniji među kubističkim pokretima izvan Francuske«. ¹⁹ Već sam naslov poglavlja i uvodna konstatacija svjedoče o autorovoj nemogućnosti prikrivanja superiornog stava prema kojemu je većina umjetnika s područja Srednje i Istočne Europe »neuspješna« (neu-

spjeh se, naposljetku, pojavljuje i u naslovu čitava rukopisa) jer, pojednostavimo li i ogolimo autorovu relativno složenu argumentaciju, nisu mogli u potpunosti razumjeti izvornu formalnu stranu određene likovne pojave te ju uspješno, u izvornom obliku i s izvornim značenjima, transponirati u vlastitu sredinu. Elkinsovi pokušaji interpretacije svakako pridonose boljem razumijevanju srednjoeuropske umjetnosti, ali pokazuju nužnost simultanog korištenja više interpretacijskih koncepata, pa onaj koji eksplicira odnos središta i periferije mora uzimati u obzir obilježja i posebnosti društvenih i ekonomskih promjena na srednjoeuropskom području, kao i odnos umjetnosti i nacionalnog identiteta. Štoviše, upravo će interakcije rezultata opće modernizacije društva i stalna potreba za uspostavljanjem stabilnih nacionalnih kultura na srednjoeuropskom prostoru, što Elkins tek djelomice uzima u obzir, dovesti do stvaranja specifičnih okolnosti umjetničkog okvira, pa se bliska veza umjetničke produkcije s nacionalnom emancipacijom i oblikovanjem nacionalnog identiteta ne može zaboraviti, a ni zaobići.

Nadalje, recimo nešto i o interpretacijskom pristupu koji smo nazvali konceptom povijesnih avangardi, a koji se pojavljuje kao najzanimljiviji povjesničarima umjetnosti iz svih sredina, prije svega zbog ključnih promjena koje su radikalne avangarde donijele u principe stvaranja i promatranja umjetničkog djela. Eklatantan primjer takva pristupa bila je izložba *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation*, održana tijekom 2002. i 2003. godine u Los Angelesu, Münchenu i Berlinu. Sama izložba, kao i prateći tekstovi u knjizi-katalogu,²⁰ posjeduju tipična obilježja za takav pristup umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća. Prvo, uzima se u obzir da je avangarda općenito, a posebno na području Srednje Europe, pluralistička, ujedno regionalno raznolika i internacionalna, te da posjeduje više središta u kojima dolazi do miješanja »uvezenih« inovativnih tendencija i regionalnih tradicija.²¹ Nadalje, kreće se od činjenice da su umjetnici iz područja koja nisu izravno pripadala zapadnoeuropskoj umjetničkoj evoluciji bili primorani preoblikovati progresivne stilove da bi zadovoljili lokalne potrebe, a ujedno se povoditi za očekivanjima o tome kako moderna umjetnost treba izgledati.²² Krećući od tih polazišta izložba i tekstovi u katalogu nastoje odrediti središta tih preoblikovanja, kao i detektirati mrežu protoka informacija koja je bila ključna za oblikovanje avangardnih obilježja umjetničkog djelovanja. Primijetit ćemo, međutim, činjenicu da je u odabiru izloženih djela i onih reproduciranih u katalogu relativno nefleksibilno primijenjen koncept radikalnih povijesnih avangardi, pa prevladava umjetnička produkcija koja, barem u naznakama, formalno naginje konstruktivizmu. Stoga je i razumljivo da hrvatska umjetnost u takvu okružju nije mogla biti detaljnije obrađena, analizirana i zastupljena. Tekst Želimir Košćevića²³ o Zagrebu kao središtu hrvatskih avangardnih kretanja vjerojatno zbog ograničenja knjižnog prostora nije mogao donijeti podrobniju analizu utjecaja zapadnoeuropskih i srednjoeuropskih avangardnih tendencija na umjetničku produkciju u Hrvatskoj, načina na koji su ti utjecaji dolazili u našu sredinu te njihove recepcije, a zatim i njihovih izmijenjenih značenja u lokalnom

kontekstu. U tom smislu ističu se dvije Košćevićeve konstatacije: ona da u nas konstruktivizma kao šireg usmjerenja ili pokreta nije bilo²⁴ i ona da su skupine, pokreti i individualni kreativni naponi koje navodi, osim produkcije oko časopisa *Zenit*, samo tendencije s nagnućima prema europskim avangardama.²⁵

Poseban je slučaj opća fascinacija djelovanjem Ljubomira Micića i njegova časopisa *Zenit*, koji je u svojim početnim godinama bio vezan za Zagreb. Navedena izložba, pa tako i tekstovi u njezinu katalogu,²⁶ svjedoči o tome da se fokusiranje interesa gotovo isključivo na *Zenit* u krugovima inozemne povijesti umjetnosti i dalje nastavlja. Naime, neopravdano prevladava mišljenje da je riječ o nedostatno obrađenoj i valoriziranoj pojavi kojoj se tek sada pridaje zaslužena pozornost.²⁷ S obzirom na to da su dostignuća kruga oko Micića imala rubno mjesto u tadašnjoj hrvatskoj umjetnosti i bila relativno izolirana, bez šire društvene potvrde, a unatoč neospornim vrijednostima koje su se očitovale u novim pristupima temeljenim na logici montaže i konstruktivističkoj oblikovnoj estetici, vjerujemo da u korpusu hrvatske umjetnosti postoje pojave koje su zahvaljujući upravo refleksima avangardnih tendencija imale mnogo veću važnost u oblikovanju prevladavajućeg umjerenog modernističkog okružja, pa kao takve, u kontekstu interpretacijskog koncepta povijesnih avangardi, svakako zaslužuju veću pozornost.

Naposljetku, u katalogu izložbe, kao i u još jednom pratećem izdanju pod naslovom *Between Worlds – A Sourcebook of Central European Avant-gardes*²⁸ koji je svojevrsna čitanka najvažnijih izvornih tekstova i dokumenata za genezu i tijek avangardnih tendencija, pridaje se posebna pozornost utjecajima nacionalizama i borbe za nacionalnu emancipaciju koji su, kao proizvod modernog društva, bitno obilježili cjelokupnu umjetnost, pa tako i avangarde toga vremena.²⁹ Primjer je to uvođenje interpretacijskog koncepta odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta koji se pojavljuje kao posebno važan u mnogim srednjoeuropskim sredinama koje su prije Prvog svjetskog rata bile inkorporirane u multinacionalne državne zajednice. Digresivno, treba uputiti na primjer poljske povijesti umjetnosti koja odnosu umjetnosti i nacionalnog identiteta pridaje veliku pozornost pri tumačenju poljskog modernizma u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća.³⁰ Kako je riječ o problemskom konceptu koji se nameće kao važan način tumačenja cjelokupne europske umjetnosti od posljednjih desetljeća devetnaestog stoljeća do Drugog svjetskog rata, hrvatska povijest umjetnosti mogla bi u tom smislu još mnogo toga reći i pokazati.

Vratimo se još nakratko izložbi *Central European Avant-gardes* i njezinim popratnim izdanjima. Može se zaključiti da je taj projekt bio kvalitetan pregled jednog segmenta srednjoeuropske umjetnosti, posebice stoga što je pokušajem detektiranja interakcije umjetničkih središta i umjetničke periferije, upozoravanjem na važnost odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta te analizom šireg društvenog i političkog okvira umjetničkog djelovanja u razmatranom razdoblju postavio važne smjernice za proučavanje i interpretaciju cje-

lokupne srednjoeuropske umjetnosti od kraja devetnaestog stoljeća do Drugog svjetskog rata.

Cilj ovoga izlaganja bio je, među ostalim, uputiti na nedovoljnu zastupljenost hrvatske umjetnosti u djelima koja se bave interpretacijom cjeline ili pojedinih segmenata srednjoeuropske umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća.³¹ Jedan od razloga takve situacije zasigurno je i nedostatan objavljivanje ključnih radova hrvatske povijesti umjetnosti koja se bavi tim razdobljem na svjetskim jezicima, kao i nepostojanje pregleda hrvatske umjetnosti dvadesetog stoljeća na engleskom jeziku. Osim toga, namjera je bila prepoznati temeljne interpretacijske koncepte kojima se služi suvremena povijest umjetnosti te uz to naznačiti neke od ciljeva buduće obrade i prezentacije hrvatske umjetnosti toga vremena, a kako bismo i onima koji to ne znaju nedvosmisleno dokazali njezinu pripadnost srednjoeuropskom kulturnom krugu.

Bilješke

1
KRISZTINA PASSUTH, *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988.

2
Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, 4 sveska, katalog izložbe, Bonn, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.

3
STEVEN A. MANSBACH, *Modern Art in Eastern Europe – From The Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

4
Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930, katalog izložbe, (ur.) Timothy O. Benson, Cambridge Mass. i London, LACMA i MIT Press, 2002.

5
JAMES ELKINS, *Failure in Twentieth-Century Painting*, na: www.jameselkins.com/html/upcoming.html.

6
Ključno tumačenje problema umjetničke periferije u hrvatskoj povijesti umjetnosti vidi u: LJUBO KARAMAN, O djelovanju domaće sredine na umjetnost hrvatskih krajeva, u: *Problemi periferijske umjetnosti*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1963. Drugo izdanje: LJUBO KARAMAN, *Problemi periferijske umjetnosti*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2001.

7
BOŽIDAR GAGRO, *Periferna struktura – od Karasa do Exata*, u: *Život umjetnosti*, 1 (1966.), 15-25.

8
»... nijedan hrvatski umjetnik nije uspio do početka prošlog decenija da jedan od stilova moderne umjetnosti na Zapadu kreativno presadi u naš kulturni medij, a to znači da ga nastavi, da ga razvija dalje od onog stadija na kome mu se dotični umjetnik približio, u smislu implicirane razvojne tendencije. Dešava se doista suprotno – uvedeni se stilski kapital rastače, degradira, miješa, što ne mora značiti da se i umjetnikov izraz (i u krajnjoj liniji vrijednost njegove

umjetnosti) degradira. S gledišta 'vanjskog' stila to je uvijek kompromis i apsolutna degradacija.« BOŽIDAR GAGRO (bilj. 7), 18-19.

9
Vidi slovački primjer: MÁRIA ORIŠKOVÁ, *Several remarks on the book 'Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans' by S. A. Mansbach*, u: *Ars*, Bratislava, 1-3 (2002.).

10
Nedugo nakon prezentiranja ovoga rada na 2. kongresu hrvatskih povjesničara umjetnosti objavljena je knjiga povjesničarke umjetnosti Elizabeth Clegg *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920* kojom je interpretativno učinjeno kudikamo više no što je to uspjelo Mansbachu. Osim što je Srednju Europu čvrsto definirala kao područje koje je obuhvaćala Austro-Ugarska Monarhija, Elizabeth Clegg je komparativnim pregledom, u kojemu se pojedine nacionalne umjetnosti ne promatraju isključivo zasebno, pokazala da se umjetnost Srednje Europe može promatrati kao koherentna cjelina. Osim toga, tom su knjigom, unatoč ponekim površnostima, popunjene pojedine »rupe« u znanju »zapadne« povijesti umjetnosti o umjetnosti Srednje Europe u tri desetljeća ključna za njezinu modernističku formaciju. Autorica posebnu pozornost pridaje multicentričnosti srednjoeuropskog prostora i živom umjetničkom dijalogu između Beča kao glavnog središta, ostalih regionalnih središta i mnogih manjih umjetničkih žarišta, ne zaboravljajući pritom ulogu umjetnosti u oblikovanju nacionalnog identiteta u svim sredinama. Vidi: ELIZABETH CLEGG, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, New Haven i London, Yale University Press, 2006.

11
STEVEN A. MANSBACH (bilj. 3), 204-242.

12
»The Zemlja (Earth) group, founded in 1929, was an informal association of almost a dozen painters who communicated lyricism and introspection through exploiting local color. Lacking a definite aesthetic or political program, they can best be characterized as poetic realists.« STEVEN A. MANSBACH (bilj. 3), 348, bilj. 48.

13
STEVEN A. MANSBACH (bilj. 3), 4.

14
STEVEN A. MANSBACH (bilj. 3), 4.

15
STEVEN A. MANSBACH (bilj. 3), 5.

16
Regionalism, u: JAMES ELKINS, *Failure in Twentieth-Century Painting*. jameselkins.com/Texts/failureregionalism.pdf.

17
JAMES ELKINS (bilj. 16), 5.

18
Missing the point, not playing with a full deck, u: JAMES ELKINS, *Failure in Twentieth-Century Painting*. jameselkins.com/Texts/failuremissingpoint.pdf

19
JAMES ELKINS (bilj. 18), 3.

20
Central European Avant-Gardes (bilj. 4).

21
TIMOTHY O. BENSON, *Introduction*, u: *Central European Avant-Gardes* (bilj. 4), 16.

22

S. A. MANSBACH, Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe, u: *Central European Avant-Gardes* (bilj. 4), 299.

23

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Zagreb, u: *Central European Avant-Gardes* (bilj. 4), 255-259.

24

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ (bilj. 23), 258.

25

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ (bilj. 23), 259.

26

Vidi primjerice: ESTHER LEVINGER, Ljubomir Micić and the Zenitist Utopia, u: *Central European Avant-Gardes* (bilj. 4), 260-278.

27

Vjerujemo da nećemo pogriješiti ako ustvrdimo da je Zenit, za razliku od nekih drugih poglavlja hrvatske i srpske umjetnosti, zadovoljavajuće analiziran i historiziran, često i na svjetskim jezicima. Vidi primjerice: ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj umjetnosti 1919-1941, katalog izložbe, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1982.; IRINA SUBOTIĆ, VIDA GOLUBOVIĆ, Zenit i avangarda 20-ih godina, katalog izložbe, Beograd, Narodni muzej i Institut za književnost i umjetnost, 1983.; IRINA SUBOTIĆ, Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia, u: *Art Journal*, 49/1 (1990.), 21-27; IRINA SUBOTIĆ, Zenit and Zenitism, u: *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 17 (1990.), 14-25; SONJA BRISKI UZELAC, Visual Arts in the Avant-Gardes between the Two Wars, u: *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, (ur.) Dubravka Djurić i Miško Šuvaković, Cambridge Mass. i London, MIT Press, 2003., 122-169.

28

Between Worlds – A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930, (ur.) Timothy O. Benson i Éva Forgács, Cambridge Mass. i London, LACMA i MIT Press, 2002.

29

Vidi poglavlje: Style as the crucible of past and future, u: *Between Worlds* (bilj. 28), 47-141.

30

Vidi: ANNA BRZYSKI, Between the Nation and the World: Nationalism and the Emergence of Polish Modern Art, u: *Centropa*, 1/3 (2001.), 165-179; PIOTR PIOTROWSKI, Modernity and Nationalism: Avant-Garde Art and Polish Independence, 1912-1922, u: *Central European Avant-Gardes* (bilj. 4), 312-326; PIOTR PIOTROWSKI, Eine neue Kunst – ein neuer Staat, u: *Der neue Staat: Zwischen Experiment und Repräsentation. Polonische Kunst 1918-1939*, katalog izložbe, Wien, Leopold Museum, Hatje Cantz Verlag, 2003., 51-68; ANNA BRZYSKI, »Unsere Polen...«: Polish Artists and Vienna Secession, 1897-1904, u: *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, (ur.) Michelle Facos i Sharon L. Hirsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2003., 65-89.

31

U nedavno objavljenoj knjizi Elizabeth Clegg hrvatska je umjetnost u tri obrađena desetljeća iščitana solidno, uz spominjanje i konkretnu valorizaciju gotovo svih ključnih protagonista. Stavimo li na stranu nekoliko nespretnosti i zabuna, a uzmemo li u obzir pojedina dobra zapažanja, nećemo pogriješiti ako zaključimo da je autorica, iz položaja »autsajdera«, učinila vrijedan korak u interpretaciji hrvatske umjetnosti kraja devetnaestog i prve polovice dvadesetog stoljeća u srednjoeuropskom kontekstu. Vidi: ELIZABETH CLEGG (bilj. 10).

Summary

Petar Prelog

Croatian Art in the Context of Interpretation Concepts Relative to Central-European Art from the 19th century to World War II

After the fall of the Berlin Wall, one could notice an increased interest in the art of Central Europe: it had regained its character as an entity with many specificities in its historical and social development, as well as in its artistic production prior to World War II. In the past fifteen years, several publications and exhibitions have sought to recognize the common features and similarities in artistic trends on the given geographic territory as a whole and to determine their contributions to the corpus of European modernism. The aim of this study is to identify some of the dominant interpretation concepts applied to Central-European art from the late 19th century to World War II on the basis of selected examples (exhibition on *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2002, Haus der Kunst, München, 2002, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2002/2003; Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999; James Elkins, *Failure in Twentieth-Century Painting*, unpublished manuscript – work in progress, www.jameselkins.com). These are the concept of the relationship between centre and periphery, the concept of historical avant-gardes, and the concept of the relationship between art and national identity. The analysis of their features will demonstrate their advantages, but also numerous limitations that become especially evident when surveying the development of Croatian art in the given period. In this regard, the author indicates some of the future aims in investigating national art in the aforesaid period.

