

Društvo hrvatskih umjetnika i Hrvatski salon 1898. - Afirmacija mlade generacije

Macolić, Klara

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:915668>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Filozofski fakultet u Rijeci
Sveučilišta u Rijeci
Odsjek za povijest umjetnosti
Sveučilišna avenija 4, Rijeka

Završni rad

Društvo hrvatskih umjetnika i Hrvatski salon 1898.
Afirmacija mlade generacije

Studentica: Klara Macolić
Studijska grupa: pu / pov
Mentor: dr. sc. Julija Lozzi - Barković

Rijeka, 2017.

Sadržaj

Sažetak	1
1. Sloboda kao glavna pokretačka misao	2
2. Stasanje mlade generacije hrvatskih umjetnika.....	3
2.1. Kulturno povijesni okvir.....	3
2.2. Razdoblje Izidora Kršnjavog	5
2.3. Konceptijski sukob Starih i Mladih po uzoru na bečke događaje.....	7
3. Izložba Hrvatskog salona 1898.	9
3.1. Razdoblje proturječnosti - Ksaverova književna era	9
3.2. Hrvatskoi salon kao ishodište modernističkih strujanja u Hrvatskoj	11
4. Nezaobilazne teme i stilski elementi Hrvatskog salona	13
5. Sudbina periferije	14
6. Analiza i usporedba	16
6.1. Vlaho Bukovac i Gustav Klimt, dva portreta: portret Vilme Babić Gjalski iz 1895. i Portreta žene iz 1894. godine	16
6.2. Tema smrti i Rudolf Valdec, dva reljefa izložena na izložbi Hrvatskog salona 1898. godine: Ljubav, sestra smrti te Magdalena, obje iz 1898. godine, Gliptoteka HAZU	17
6.3. Pitanje stila i Psiha, Bela Čikoš Sesija, 1898. godine.....	18
6.4. Bela Čikoš Sesija, likovno oblikovanje naslovne stranice časopisa Mladost, i plakat iz 1898. godine	19
7. Zaključna razmatranja	20
8. Literatura	23
9. Popis slikovnog materijala	25
10. Slikovni materijal	26

Sažetak

Pod pokroviteljstvom Izidora Kršnjavog znatno se promijenio društveni položaj umjetnosti u Hrvatskoj. Pojavili su se novi izložbeni prostori, osnovale umjetničke grupacije i škole, intenzivirale samostalne i skupne izložbe, a umjetnici su školovani izvan zemlje. Rezultat je bila pojava grupe *Mladih* koji su, umjesto tradicionalne vještine i zanata, naglašavali slobodu umjetničkog stvaranja. Nastali su vrijedni radovi, od programskih tekstova, do prvih modernijih likovnih ostvarenja, javno predstavljenih na izložbi *Hrvatskog Salona* 1898. godine. Ipak, pod pritiskom tradicije i materijalne oskudice većina je popustila i vratila se Izidoru Kršnjavom. Kroz analizu i usporedbu, ovaj rad pokušava odgonetnuti sve kontradikcije vezane uz afirmaciju ove generacije.

Umjesto uvoda, u prvom dijelu seminara izrečena su neka promišljanja o slobodi kao pokretačkoj snazi svoga vremena. U drugom se dijelu govori o Društvu hrvatskih umjetnika i izložbi *Hrvatskog salona* 1898. godine. Rasprava započinje Izidorom Kršnjavim koji je postavio institucionalne okvire, omogućio bolji protok informacija i time uvjetovao razvoj generacije *Mladih*. Postavlja se pitanje je li Izidor Kršnjavi sam stvorio vlastite idejne protivnike. Čuveni protest *Mladih*, koji su istupili iz Društva umjetnosti i osnovali novu likovnu udrugu, obilježilo je novo razdoblje, književnu eru Ksavera Šandora Gjalskog. Izložba *Hrvatskog salona* prvotno je obrađena u okviru političkih činjenica koje dokazuju kontradiktornost politike Khuena Hedervarya. Slijedi analiza i rasprava o izložbi kao ishodištu modernističkih strujanja u Hrvatskoj, ali i njenoj tradicionalnoj strani. Analizom i usporedbom izdvojeno je nekoliko umjetničkih osobnosti. Sve upućuje na zaključno promišljanje o alternativni umjetnosti u provinciji.

KLJUČNE RIJEČI: Hrvatski Salon 1898., generacija Mladih, Izidor Kršnjavi, Ksaverovo razdoblje, Društvo umjetnosti, Društvo hrvatskih umjetnika, umjetnička sloboda

1. Sloboda kao glavna pokretačka misao

Sloboda je krajem 19. i početkom 20. stoljeća bila osnovna težnja kojoj je stremio narod, inteligencija, ali i umjetnici suprotstavljeni tradiciomnom akademizmu. Ipak, ovaj je pojam za svakog od njih imao različito značenje. Dok je za lombardijske i venecijanske Talijane *sloboda* bila inačica za oslobađanje od Habzburgovaca, Mađari su je doživljavali kao državotvorni pojam. Slavenski su narodi ovu lozinku tumačili kao oživljavanje ravnopravnosti unutar reformirane Monarhije, a bečki studenti i inteligencija kao ostvarivanje stvaralačkog liberalizma.¹

Vremenu njegova umjetnost, umjetnosti njezina sloboda; *Der Zeit ihre Kunst, die Kunst ihre Freiheit*, bila je sintagma kritičara Ludwiga Hevesija, ispisana na hramu nove umjetnosti, *Kući bečke Secesije, Haus der Wiener Secession*. Slobodarske impulse, već ranije poznate u drugim europskim kulturnim sredinama poput francuske, belgijske ili engleske, u Beču je 1884. godine promovirao Gustav Klimt.² Svojim slikarskim alegorijama, rađenim za aulu bečkog Sveučilišta, izazvao je brojne skandale. Umjesto očekivanih historicističkih prikaza, poput onih u riječkom kazalištu,³ umjetnik je uspostavio likovnu slobodu kao osnovnu ideju secesije.⁴ Oslobađanjem slikarstva od historijskih citata i neposrednim opserviranjem svakodnevnice, postao je jedna od ključnih ličnosti u oblikovanju svjetonazora nove bečke umjetničke grupacije, Udruženja likovnih umjetnika Austrije – Secesija, *Vereinigung bildender Künstler Österreichs - Secession*.

Slobodarske ideje nisu zaobišle ni hrvatsku umjetnost. Samo nekoliko godina kasnije, 1898. godine, u Zagrebu se desio manifestalni istup umjetničke slobode. *Milenijskom izložbom* Hrvatskog salona označen je kraj starog i početak novog. U predgovoru izložbi, Šandor Gjalski⁵ je istaknuo: *...Čuvajte i ljubite kao najveću svetinju, slobodu – slobodu svoga uvjerenja, svoje misli i svoga ukusa.*⁶

¹ VINKO ZLAMALIK, Bela Čikoš Sesija, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1984.,5.

² PETAR PRELOG, Artikulacije moderniteta, Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975., Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., 10.-40.

³ U riječkom kazalištu (1884-1885) postavljeno je devet slika u tehnici ulja na platnu tada mladih bečkih slikara Gustava i Ernsta Klimta i Franza Matcha; u: IRENA KRAŠEVAC, Alegorijske slike Gustava Klimta u Riječkom kazalištu, Radovi instituta za povijest umjetnosti, 36/212., 153.-168.

⁴ Alegorijski prikaz Filozofije, Medicine i Justicije izazvao je veliki skandal u javnosti zbog radikalnosti prikaza golih ljudskih tijela i naglašenog simbolizma koji je poticao na različita tumačenja, pa, unatoč međunarodnim nagradama koje su dobivale na svjetskim izložbama, nisu prihvaćene za Sveučilište; u: IRENA KRAŠEVAC, Alegorijske slike Gustava Klimta u Riječkom kazalištu, Radovi instituta za povijest umjetnosti, 36/212., 153.-168.

⁵ Šandor Gjalski pravim imenom Ljubomil Tito Josip Franjo Babić (1854. – 1935.) bio je hrvatski književnik; u: Opća enciplopedija 3 (ur. Josip Šentija), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977.,103.

⁶ Hrvatski salon 1898., slikovni-literarni prilog, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1898.,2.

2. Stasanje mlade generacije hrvatskih umjetnika

2.1. Kulturno povijesni okvir

U odjeku evropskih revolucionarnih zbivanja i neodrživih socijalnih odnosa, koji su polovinom devetnaestog stoljeća rezultirali ukidanjem kmetstva, ojačale su dvije metropole; Pariz i Beč. Ova dva upravna, gospodarska i politička centra postala su mjesto najoriginalnijih ideja i kulturnoumjetničkih događanja. Bečka arhitektura, glazba, književnost, psihologija i filozofija stvorile su obrazac kojem su težili brojni gradovi i narodi unutar Monarhije, ali i izvan nje. Istraživanja brojnih povjesničara umjetnosti tijekom devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća prepoznala su bečku kulturu kao kao svojevrsnog posrednika umjetničke scene tijekom devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća.⁷ Ambivalentnom odnosu Beča i Zagreba pridonjela je, između ostalog, tradicija bečkog školovanja hrvatskih studenata. Velik broj umjetnika i intelektualaca iz svih krajeva multietničke Monarhije došao je u Beč kako bi se obrazovali i postali dio međunarodne intelektualne elite. Upravo taj kulturalni pluralizam, prema Morizu Csaky, nalazi razlog snažnog zamaha bečke moderne na umjetničkom planu.⁸

O Zagrebu se, u drugoj polovini devetnaestog stoljeća, govori kao o mjestu ključnih događanja unutar Monarhije. Godine 1866. osnovano je zagrebačko sveučilište,⁹ a grad je postao važno društveno i kulturno središte, koje je dodatnom ekonomskom snagom moglo privući umjetnike iz svih hrvatskih krajeva. Zagreb se formirao po uzoru na Beč, koji je poslužio kao kulturna i civilizacijska matrica. Valja spomenuti ambiciozan projekt inženjera Milana Lenucija, Zelenu potkovu. Ovaj urbanistički koncept prema ideji bečkoga *Ringa*, u Zagrebu je primjenjen na potpuno različitu urbanu strukturu, bez izvornih funkcionalnih premisa. Skup perivoja na čijem se pateru nižu reprezentativne ustanove javnoga, prosvjetnog i kulturnog sadržaja, baš kao i u Beču, zamišljeni su kao mjesto društvene komunikacije.¹⁰ Spomenici najviše kulturno umjetničke razine s prijelaza iz historicizma prema secesiji, otkrivaju minijaturno izdanje kozmopolitske metropole.

⁷ IRENA KRAŠEVAC, *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, u; katalog izložbe *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 23.

⁸ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj. 7), 23.

⁹ Isto, 24.

¹⁰ MILAN PELC, *Hrvatska umjetnost, povijest i spomenici*, Školska knjiga, Zagreb, 2010., 472.-473.

Zagreb je polovinom stoljeća spadao u manje gradove unutar Monarhije, ali se po kulturoj inicijativi mogao mjeriti sa znatno većim urbanim središtima. Gradovi poput Splita ili Osijeka, usprkos znatnom napredku, nisu bili u mogućnosti započeti vlastite projekte od temeljne kulturne važnosti. Graditeljstvom na evropskoj razini može se predstaviti eventualno Rijeka. Za razliku od Zagreba, gdje su za gotovo sve važnije gradnje zaslužni inozemni graditelji i arhitekti, u Rijeci je postojao kontinuitet privatnog građevinarstva. Zbog svoje profesionalnosti, riječki su privatnici bili izvođači važnijih javnih građevnih radova; primjerice tvrtka *Mareschi*, osnovana 1883. godine, gradi Gradski stadion, *Casa del Balilla*, Zavjetni hram na Kozali, upravnu zgradu *Romsae*, okupljalište na Kantridi, zatvorenu tržnicu Belveder,...).¹¹

Valja istaknuti nekoliko društveno povijesnih činjenica kao poticajan preduvjet za razvoj zagrebačke kulture i umjetnosti. Unatoč snažnoj mađarizaciji i ekonomskom iscrpljivanju zemlje, državna politika dvojne Austro-Ugarske unutar koje je bila i Trojedna Kraljevina Hrvatska, Slavonija i Dalmacija, pogodovala je za širenju slične intelektualne klime na regionalna središta: Prag, Zagreb, Ljubljanu Trst, Brno, Krakov i Lavov. Francjozefofska epoha, obilježena kombinacijom centralističkog i autonomnog načina upravljanja, nastojala je liberalizirati kulturu i internacionalizirati je, kako bi učvrstila zajedništvo na području Monarhije.¹² Ugarsko - hrvatskom nagodbom iz 1868. godine Hrvatska je, unutar dualističkog odnosa prema Ugarskoj, sačuvala osnovne elemente državnosti. U isključivoj nadležnosti Sabora, Bana, Zemaljske vlasti te mjesnih organa nalazila se kultura i umjetnost. Solidna osnovica za njezin razvoj bila je *Nagodbom utvrđena tangenta od 45 posto od svih izravnih i neizravnih poreza i javnih dohodaka Hrvatske i Slavonije*.¹³ Unatoč teškoj gospodarskoj i političkoj situaciji te antagonizmu između hrvatskih i mađarskih interesa, politika liberalizma pogodovala je industrijalizaciji i modernizaciji društva.¹⁴ Pojavom željeznice došlo je do lakšeg povezivanja s maticom i ostalim centarima, što je bio još jedan od preduvjeta kulturne renesanse. Sukladno općim europskim modernizacijskim procesima, u Hrvatskoj je stasao novi intelektualni

¹¹ JULIJA LOZZI BARKOVIĆ, *Međuratna arhitektura Rijeke i Sušaka*, Adamić, Rijeka 2015., 31.

¹² Na osnovi Hrvatsko – Ugarske nagodbe 1868. godine, Trojedna Kraljevina unutar Dvojne Monarhije rasdcijepila se tako da je Dalmacija *de facto* pripala austrijskom dijelu, a *de jure* ostala u sastavu Kraljevine Hrvatske, dok su Hrvatska i Slavonija pripojene Ugarskom dijelu. Hrvatsko-mađarska borba za Rijeku unutar Monarhije završena 1868. kada je dodatkom na Hrvatsko-ugarsku nagodbu, tzv. *Riječkom krpicom*, Rijeka kao *corpus separatum*, tj. izdvojeno tijelo, došla pod izravnu upravu mađarske vlade., u: IRENA KRAŠEVAC, *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*“, u: katalog izložbe *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 24.

¹³ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 115.

¹⁴ Prema Jurgenu Habemasu, njemačkom sociologu i filozofu, pojam modernizacije se odnosi na skup kumulativnih i uzajamno jačajućih procesa: „na stvaranje kapitala, i mobilizaciju resursa; na afirmiranje centralnih političkih sila i oblikovanje nacionalnih identitete; na proširenje političkih prava sudjelovanja, urbanih formi života, formalne školske izobrazbe; na sekulariziranje vrijednosti i normi.“, u: Jurgen Habemas, (preveo Igor Bošnjak), *Dvanaest predavanja*, Globus, Zagreb, 1988., 23.

društveni sloj. Generacija intelektualaca s početka stoljeća koja je svoj su nacionalni identitet bila potražila unutar južnoslavenskih naroda, zadržala se na književnoj i nacionalnoj obnovi. Hrvatski preporoditelji nisu imali pandan na likovnom području. Za potrebe rijetkih klijenata likovni su zanat uglavnom odrađivali inozemni autori na proputovanju. Dolazak nove generacije sredinom je stoljeća, rezultirao je brigom za vlastitu umjetnost. U Zagrebu se tada pojavljuje, za to razdoblje ključna osoba, Izidor Kršnjavi. U njegovom imenovanju za predstojnika Odsjeka za bogoštovlje i nastavu 1896. godine mnogi vide jedan od najznačajnijih preduvjeta hrvatske europizacije.

2.2. Razdoblje Izidora Kršnjavog

Zagreb se sredinom stoljeća razvijao u okvirima prepoznatljive kulturne politike doktora Izidora Kršnjavog. Slikar, povjesničar umjetnosti, pravnik i političar, Kršnjavi je sudjelovao u gotovo svim gradnjama, odgoju kadrova i procvatu likovnih umjetnosti. Kao Münchensko - bečki đak i bečki zet (supruga mu je bila sestra bečkog slikara Carla Froscla),¹⁵ Kršnjavi je zbog obiteljskih veza često boravio u Beču. Bio je u toku sa tamošnjim kulturnim i izložbenim događanjima. Po povratku u domovinu s doktoratom bečkog sveučilišta, započeo je uvoditi Zagreb u srednjeeuropske tokove: Utemeljio je katedru povijesti umjetnosti i arheologije na Zagrebačkom sveučilištu 1877. godine., a 1878. pokrenuo osnivanje Društva umjetnosti po uzoru na bečki *Kunstlerhaus*. Godine 1880. – 1882. osnovao je Muzej za umjetnost i obrt te Obrtnu školu, prema bečkom modelu znamenite *Kunstgewerbeschule*. Ovdje valja pridodati njegov doprinos ženskom pitanju. Iako je u Zagrebu krajem devetnaestog stoljeća djelovalo nekoliko samosvjesnih umjetnica, žensko se bavljenje umjetnošću još uvijek smatralo hobiem. Za pripadnice ljepšeg spola to je bila vještina poput pletenja ili plesa, korisna za dobar odgoj i obrazovanje aristokratkinja te pripadnica višeg građanskog sloja. Dok je ugledni bečki kritičar Karl Scheffler smatrao da *žena nije sposobna za kreativan čin, već je njezina glavna uloga – reprodukcija...*,¹⁶ Izidor Kršnjavi je 1884. godine osnovao ženski odjel na Obrtnoj školi. Kosta Stojanović, oslonivši se na Schefflerovu teoriju, iznio je negativan stav o činjenici što je ženama

¹⁵ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj. 7), 23.

¹⁶ KARL SCHEFFLER, *Žena i umjetnost*, Beč, 1908; u: DARIJA ALUJEVIĆ, Beč kao mjesto formiranja umjetnica hrvatske moderne i njihov udio u likovnom životu Zagreba, u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 125.

dopušten ravnopravan upis na Školu primjenjene umjetnosti.¹⁷ No, Kršnjavi se nije obazirao na kritike. Samosvjesno je krenuo dalje te preuzeo ulogu upravitelja i prvoga postavljača Strossmayerove galerije. Nakon što je 1891. godine postao predstojnikom Odjela za bogoštovlje i nastavu u vladi Khuena Hedervaryja, vještom i uvijenom politikom uspio je namaknuti značajna sredstva za graditeljske i likovne programe te školovanje i afirmaciju hrvatskih umjetnika izvan zemlje. Zahvaljujući njegovim poznanstvima i stipendijama Zemaljske vlade, prva je generacija hrvatskih umjetnika krenula u glasovite bečke slikarske škole; *Kunstgewerbeschule i Akademie fur bildenden Kunste*. Stoga, nije pretenciozno kad je sam Izidor, u retrospektivnom memoarskom tekstu, isto razdoblje nazvao *Kršnjavijevim dobom*.¹⁸

Isin prvi zapaženi nastup u domaćoj javnosti bio je vezan uz osnutak glasovitog Društva umjetnosti. Kao student završene godine Studija filozofije u Beču, Kršnjavi je u subotu 22. kolovoza 1868. godine u 17 sati, na sastanku zainteresiranih u zagrebačkom Narodnom domu, pročitao *nacrt pravila Društva umjetnosti*. Prema Izidorovu priznanju, želja je bila osnivanje sličnog društva istodobno u Zagrebu i Beču. Pomisao o utemeljenju institucionalnog okvira za relevantne umjetnike zagrebačke i bečke likovne scene - istovremeno - bila je veoma napredna i poticajna, iako valja napomenuti da su neki bečki slikari već ranije imali slične ideje.¹⁹

Društvo umjetnosti Kršnjavi uspijeva osnovati tek u proljeće 1879. godine, nakon konačnog povratka u Zagreb i preuzimanja dužnosti sveučilišnog profesora. Obzirom na rijetke likovne djelatnike na hrvatskom području, društvo je u prvom redu pokrenulo likovnu publiku i ljubitelje umjetnosti. Pod patronatom Društva, *Iso* je kupovao radove hrvatskih umjetnika kako bi omogućio osnivanje suvremenog dijela, već ranije spomenutih, dvaju fundusa: Akademijine galerije, danas Strossmayerove galerije i Moderne galerije Društva umjetnosti. Zahvaljujući političkim funkcijama, velikom društvenom ugledu, ali i neizmjernoj upornosti, vještini i ambiciji, Izidor Kršnjavi je posljednjih desetljeća devetnaestog stoljeća oblikovao cjelokupni kulturni život grada. Kao ključna ličnost u organizaciji hrvatske likovne scene zalagao se za gradnju umjetničkih ateliera te posredovao pri velikim umjetničkim narudžbama i osmišljavao ih. Organiziranjem stipendija za umjetničko školovanje i usavršavanje mladih mjetnika u Beču, Münchenu ili Parizu, ubrzao je protok informacija i pospješilo infiltriranje modernizma na

¹⁷ DARIJA ALU.JEVIĆ, Beč kao mjesto formiranja umjetnica hrvatske moderne i njihov udio u likovnom životu Zagreba, u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 2017., 125.

¹⁸ IVANKA REBERSKI, „Rađanje hrvatske moderne 1898. godine”, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998., 31.-32.

¹⁹ Sličan prijedlog iznio je F. Mucke; u PETAR PRELOG, *Artikulacije moderniteta, Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., 10.-40.

hrvatsku likovnu scenu.²⁰ Time je stvorio preduvjet za razvoj mladih i samosvjesnih umjetnika, željnih proklamiranja individualnih vrijednosti. Njih nisu mogli zadovoljiti oblikovni principi lokalne tradicije i unificiranog akademizma kakve je predvodilo Društvo umjetnosti i sam Izidor Kršnjavi. Već tada nazočni novi stilski fenomeni pod utjecajem Beča i kromatska živost na tekovinama francuske umjetnosti, suprostavili su se *Isinim* strogo shvaćenim pravilima dovršenosti forme.

2.3. Konceptijski sukob Starih i Mladih po uzoru na bečke događaje

U Zagrebu se sukob stare i mlade generacije umjetnika dogodio gotovo istodobno s Bečom, samo nekoliko godina nakon Münchena.²¹ Ista godina, 1898., upisana je za početak izložbenog djelovanja umjetničke moderne u Beču i Zagrebu, ali i kao godina izdanja prvih programatskih časopisa koji progovaraju u ime modernih umjetnika u oba grada. U siječnju 1898. javljaju se glasila dvaju secesijskog udruženja bečkog i zagrebačkog, oba izdana od strane bečkog nakladnika; bečki *Ver sacrum* i zagrebačka *Mladost*.²² Časopisi su primjer modernog oblikovanja sadržajno koncipiranih umjetničko-književnih revija koje bez cenzure objavljuju kritička mišljenja. Nažalost, oba su programatska časopisa bila kratkog daha. Valja napomenuti da je šesti, posljednji broj *Mladosti* najavio prvu likovnu manifestaciju, *Hrvatski salon* 1898. godine.

Hrvatska moderna rođena je na relaciji Beč – Zagreb, zahvaljujući prvoj generaciji koja je službeno poslana u svijet. Mladi su imali puno prigovora na nekolicinu, koja je na sličan način, školovana prije njih. Izidor Kršnjavi bio je glavni kamen spoticanja jer je na Zagreb pokušao preslikati bečku službenu umjetnost. S druge strane, *Mladi* su, poput bečkih secesionista, predstavljali avangardu, koja se morala odcijepiti. Izgovori za secesioniranje bili su raznoliki.

²⁰ ŽARKA VUJIĆ; Izidor Kršnjavi – pionir muzealne znanosti u Hrvatskoj, *Muzeologija* 29/30,1991.-1992.,12.-144.

²¹ Godine 1898. u Berlinu osnovano Udruženje likovnih umjetnika *Secession*; u PETAR PRELOG, *Artikulacije moderniteta, Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., 10.-40.

²² *Mladost* je hrvatskoj moderni najprimjereniji časopis, njezina prva i najreprezentativnija književno-umjetnička smotra u modernističkom pokretu s izrazitim secesijskim i europskim obilježjem već na samoj naslovnici i u reklamnim oglasima. Pokrenuta u Beču, pojavila se svojim 1. sveskom prije Božića 1897. u nakladi i umjetničkoj opremi od 1500 primjeraka, dotiskanim s novih 500 primjeraka pred čitateljstvom u Hrvatskoj, Sloveniji, Bosni i Hercegovini, Srbiji i u zemljama Austro-Ugarske Monarhije, koje je animirano »Pozivom na pretplatu« i programskim proglasom, tiskanim u 12.000 primjeraka. Izlazila je još samo u pet svezaka u istoj nakladi. Posljednji i najreprezentativniji 6. svezak, a prvi tematski, posvećan književniku Gjalskom i umjetniku Bukvcu, očekivan od svojih pretplatnika i čitatelja s velikim zanimanjem, do njih nije dospio: uništen je u Dioničkoj tiskari; u: STANISLAV MARIJANOVIĆ, *Iz vidokrugla bečkog kruga*, Zagreb, 1985., 247.

Zamjeralo se Društvu za umjetnost što je podilazilo narčiteljima te se govorilo: ...*To je društvo prijatelja umjetnosti, a ne umjetnika koji bi u ovakovu društvu trebali imati odlučnu riječ.*²³ Nesuglasice oko uloge boje u slikarstvu, pojma dovršenosti slike ili zatvorene forme uskoro su prerasle u ideološki rat. Okupljanje stvaralačkih snaga započelo je na *Milenijskoj je izložbi* u Budimpešti 1896. godine, gdje su *Mladi* izlagali neovisno o regularnim predstavnicima.²⁴ Za tu je prigodu bio sagrađen zaseban izložbeni paviljon. Za smjelije i jasnije formuliranje stavova zasigurno je zaslužna i pozitivna kritika Ludwiga Heesija. Ovaj je kroničar bečke secesije zapazio mlade te napisao kako je hrvatski paviljon ...*najprivlačnija epizoda u tom Orbis pictusu krune svetog Stjepana*. Predstavljanje hrvatskih umjetnika na *Međunarodnoj izložbi u Kopenhagenu* godinu dana kasnije, bila je slijedeća potvrda *Mladih* izvan domaće sredine. Nakon polučene slave, slijedila je šira društvena podrška te je razlaz bio neizbježan. *Mladi*, predvođeni slikarima Vlahom Bukovcem i Belom Čikošem-Sesijom te kiparom Robertom Frangešom Mihanovićem, istupili su iz matičnog Društva umjetnosti sedmog rujna 1897. godine, samo tri mjeseca nakon bečkih secesionista. Njihov Umjetnički klub, koji je naglašavao neslaganje s ustaljenom tradicijom akademizma, prerastao je u novo Društvo hrvatskih umjetnika. Pokret je ojačao nakon udruživanja s književnicima, 22. rujna 1898. godine. Iste godine, mladi su se umjetnici prvi puta predstavili domaćoj javnosti u Zagrebu, na izložbi *Hrvatskog salona*. Vrata Umjetničkog paviljona svečano su otvorena 15. prosinca, samo tridesetak dana nakon otvorenja čuvenog *Olbrichovog* izložbenog prostora bečke secesije. Usporedbom ovih dvaju umjetničkih hramova, može se utvrditi nekoliko važnih poveznica. Premda se ovdje radi o dvije stilski različite zgrade, povezuje ih dekorativan program, temeljen na antičkim i klasicističkim motivima.²⁵ Upravo pomoću spomenutog ornamentalno dekorativnog sustava graditelj zagrebačkog paviljona uspio je ostvariti svojevrsan *Gesamkunstwerk*, gdje je slikarstvo i kiparstvo konačno steklo ravnopravnost u odnosu na druge medije poput književnosti, znanosti ili filozofije.²⁶ Iako se u Zagrebu radi o isključivo klasicističkom zdanju, valja naglasiti da je sinteza likovnih disciplina jedan od važnih ideala secesije. Daljnjom usporedbom zagrebačkog i bečkog zdanja, može se primijetiti da se obje građevine koriste povišenim ulazom u smislu antičkog hrama te staklenim krovom kao konstruktivnom inovacijom modertne arhitekture.²⁷

²³ Hrvatski salon 1898. (Bilj. 6), 22.-23.

²⁴ PETAR PRELOG, (Bilj. 2), 10.- 40.

²⁵ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj.7), 36.

²⁶ IVANKA REBERSKI (Bilj. 18), 34.

²⁷ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj.7), 36.

Glasan prosjed protiv postojećeg te melodrama povodom otvorenja izložbe *Prvog hrvatskog salona* također se može pridružiti bečkom, ali i Münchenskom modelu secesionističke pobune. *Na stranu sa školama, svatko neka sa svojim načinom dalje...*²⁸ riječi su, kojima autor proslova Ksaver Šandor Gjalski završava predgovor izložbi. No, kojim se to školama Gjalski suprostavlja? Na prijelazu stoljeća Zagreb nije imao Akademiju, već samo ,nedavno osnovanu, Obrtnu školu primjenjenih umjetnosti. Je li bijes *Mladih* bio precijenjen u situaciji kad je u Hrvatskoj djelovalo samo nekoliko školovanih autora? Nasuprot tome, Bečka je institucija *Akademie fur bildenden Kunste* strogo preferirala klasični ideal lijepog, po uzoru na remek djelima antike i renesanse. Studij se svodio na neizostavno slijeđenje prošlosti: Precizan, egzaktan crtež, čistoća obrisa, plastičnost oblika te jasna i pregledna kompozicija. Mišljenje profesorskog kolegija iz 1883. bilo je neprikoslovljeno: *...postoji samo jedna umjetnost. Svaka slika, svaka skica ostvaruje se po jedinstvenim i istim vječnim zakonima svog umjetničkog oblikovanja, u svakom slikarstvu prisutna je istovremeno priprema za obradu nekog povijesnog sadržaja.*²⁹ Upravo protiv ove sile jednoulja pobunili mladi Bečani. U Zagrebu pak, sva je ova buka značila odcjepljenje od nekoliko školovanih ljudi. Prema Tonku Marojeviću, Kršnjavi je u ovoj priči bio tek *žrtveni jarac*, a *Mladi umiljata jagnjad koja dvije majke siše*, koristeći aktualnu vlast s jedne, i obećanje budućnosti s druge strane.³⁰ Mladenački zanos i težnja za priključenjem modernom internacionalnom stilu učinili su svoje, a situaciju je dodatno pogoršao osobni sukob dvije jake ličnosti, Bukovca i Kršnjavog. Naime, po Bukovčevom povratku iz Pariza, 1894. godine, Zagreb je postao premlen za dva pokretača zbivanja na umjetničkoj sceni. Svaki od njih postavljao je vlastita pravila, okupljao sljedbenike, mecene, naručitelje, kupce...

3. Izložba Hrvatskog salona 1898.

3.1. Razdoblje proturječnosti - Ksaverova književna era

Nakon uspjeha mlade generacije likovnih umjetnika, arhitekata i književnika, bunt mladih zadobio je političke konotacije. Gjalski je postao važna ličnost te ga mnogi uspoređuju s

²⁸ Hrvatski salon 1898., (Bilj. 6), 2.

²⁹ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj.7), 36.

³⁰ Hrvatski salon 1898. (Bilj. 6), 22.-23. Bilj. 6), 22.

Kršnjavim, a razdoblje od 1897. do 1902. godine nazivaju *Ksaverovom književnom erom*.³¹ Josip Horvat uspoređuje Kršnjavog i Gjalskog *cui prodest*, kao *liberalnu politiku u funkciji represije i represiju u funkciji liberalne politike*.³²

Ksaverovo je razdoblje bilo je obilježeno brojnim proturječnostima. Između ostalog, kontradiktorna je sudbina paviljona u kojem su na *Milenijskoj izložbi* u Budimpešti bili predstavljeni hrvatski likovni umjetnici. Kozmopolitskim karakterom budimpeštanska je izložba eksplicitno poduprla ugarocentričan sustav, ali je trajnim preseljenjem izložbenog paviljona na zagrebački Zrinjevac, neočekivano zadobiven isključivo nacionalni karakter.³³ Unatoč stavu da čvrsto zastupa mađarske interese u Hrvatskoj, Khuen Hedervary je izdvojio potrebna sredstva za preseljenje metalne konstrukcije u Zagreb. Nadalje, financirao je prezentaciju mladih predstavnika hrvatske likovne scene te je sam otvorio prvu izložbu u Umjetničkom paviljonu. Postavlja se pitanje zašto je ozloglašeni mađaronski ban proklamirao izložbu u čijem je predgovoru Šandor Gjalski ponosno istaknuo: *...ja se kao nacionalista veselim njoj*.³⁴ Odgovor vjerojatno treba potražiti u političkoj pragmatici toga vremena i nužnom kompromisu, na koji su pristale obje strane. Naime, u drugoj je polovini devetnaestog stoljeća došlo do potrebe reprezentacije vlasti, ali i snaženja unutarnje kulturne politike pojedinih naroda. Zasigurno je trebalo istaknuti važnost bana i pridonjeti njegovoj slici podupiratelja nacionalne kulture. Takvoj su politici u prilog išla i protokolarna putovanja cara, kojima je Franjo Josip I snažio moć Beča. Car je najmanje dva puta posjetio Zagreb³⁵ te je pri tom podupro otvaranje kulturnih i drugih nacionalnih ustanova. Modernizacija društva i internacionalizacija likovnog stvaralaštva najvjerojatnije je trebala zatamniti nacionalnu samosvijest i pri tom pomoći pacifikaciji Hrvatske. Bez obzira na kontradiktornost uzroka i posljedica, u Zagrebu je stvorena poticajna klima za afirmaciju mlade generacije i rađanje hrvatske moderne.

³¹ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX u XX stoljeće*, Naprijed, Zagreb, 1995., 26.-41.

³² JOSIP HORVAT, *Kultura Hrvata kroz 1000 godina* 2, Globus, Zagreb, 1942, 135.

³³ *Hrvatski salon 1898.*, (Bilj. 6), 32.

³⁴ Isto, 2.

³⁵ Franjo Josip I prvi je puta posjetio Zagreb 1852. , a drugi 1895. godine, kad je spaljena mađarska zastava na glavnom gradskom trgu, u protest mađaronskoj politici Khuena Hedervarya, koji je bio u pratnji kralju., u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*“, u; katalog izložbe *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 25.-27.

3.2. Hrvatski salon kao ishodište modernističkih strujanja u Hrvatskoj

Izložba *Hrvatskog salona* u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1898. godine izašla je iz okvira likovne manifestacije i prerasla u interdisciplinarnan pokret i prvorazredan događaj. Prema katalogskim bilješkama iz 1898. godine, izložbu je posjetilo je oko 11000 posjetitelja. Sam čin otvorenja predstavljao je veliko slavlje i nezapamćenu svečanost: *...čitav se dan ljuljali valovi svijeta po svečanim dvoranama Umjetničkog paviljona.*³⁶ Osim školske djece i likovne publike, uspjelo se za izložbu zainteresirati šire društvene slojeve.

Povijesni trenutak najavili su mladi pripadnici antitradicionalističke orijentacije među kojima su bili kipari Robert Frangeš Mihanović, Rudolf Valdec,... slikari Vlaho Bukovac, Oskar Artur Aleksander, Robert Auer, Leopoldina Auer Schmidt, Ivo Bauer, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, Ferdo Kovačević, Franjo Pavačić,... te slikarice Zora Preradović, Slava Raškaj, Jelka Struppi,... No, Hrvatski salon ne podrazumijeva samo konkretnu izložbu te njezin katalog. Zajedničkim radm likovnih umjetnika i književnika ostvaren je projekat pod parolom *Svakom njegovu umjetničku slobodu,*³⁷ što neodoljivo podsjeća na bečku krilaticu *Vremenu njegova umjetnost, umjetnosti njezina sloboda.*

Povodom otvaranja izložbe 16. XII 1989. godine, pokrenuta je i istoimena likovno – literalna revija u vidu zbornika koja je nakon četvrtog sveska, nažalost ugašena.³⁸ Osim likovnih reprodukcija i bilješki o autorima, tiskovina donosi poeziju i prozu. Prelistavanjem četiri sveska *Hrvatskog salona* može se primijetiti da su literalni prilozi mladih književnika zadobili više prostora od likovnih djela. Birani su po načelu *izabrati djelo koje najbolje opisuje književnu fizionomiju autora.*³⁹ U okviru prvog izdanja, valja naglasiti programatske tekstove autora proslava izložbi, Ksavera Šandora Gjalskog te novinara i književnika, bečkog đaka Milivoja Dežmana. U napisu *Naše težnje*, Dežman obrazlaže temeljna načela pokreta: *...hoćemo da živimo u sadašnjosti, da prislušujemo duh vremena i da sami gradimo, a ne da čuvamo samo stražu pred starim tvrgjavama.*⁴⁰

Osim službenog zbornika, izložba je bila popraćena nizom tekstova manifestnog karaktera, objavljenih u časopisu *Vijenac*. Publicist Ivo Pilar u traktatu pod naslovom *Secesija* formira četiri principa:... *prvo: umjetnik mora imati apsolutnu slobodu stvaranja, drugo: treba*

³⁶ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 115.

³⁷ Hrvatski salon 1898. (Bilj. 6), 44.

³⁸ Hrvatski salon 1898., Narodne novine LXIV, br. 300, Zagreb, 31. 12. 1898. 4.

³⁹ Hrvatski salon 1898. (Bilj. 6), 45.

⁴⁰ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj.7), 256.

ujednostaviti spoljašnje forme, treće: valja sadržaj umjetnosti obogatiti, i četvrto: umjetnost valja raširiti u sve slojeve pučanstva.⁴¹ Potrošenim akademskim obrascima Pilar suprotstavlja psihologiju i subjektivizam, ljudsku dušu i umjetnički doživljaj. Osvrće se i na uzroke napada na izložbu prije samog otvorenja: *Sve vam je kriva ta riječ Secesija. Ta riječ je postala neman, strašna, za koju nitko ne zna kako pravo izgleda,...no svi su složni da to treba toljagom utući.*

U smislu afirmacije izložbe i njene asimilacije u društvo, neizostavno je spomenuti tekstove objavljene u novinama namijenjenim širokoj publici. Tako ilustrirani zabavno-poučni časopis *Preporod* iz 1898. godine izuzima Bukovčevo djelo *Portret baruna Vranycanija*. Analizirajući ga pridodaje pozitivan komentar: *...portret je potpuni pleinair, pun sunca i života...*⁴²

S druge strane, institucija aktualne vlasti *Salon* je ocijenila negativno. *Katolički list* je izložena djela optužio kao *umjetnost koja podliježe kultu niske strasti i požude, a mlade umjetnike okarakterizirao kao prijatnu obitelji i narodu.*⁴³ Izidor Kršnjavi je otišao korak dalje te se okomio na kompletnu europsku secesiju. U *Vijencu*, kao student stare škole i zaštitnik tradicionalnog stila *Akademie fur bildenden Kunste*, proziva secesiju izlikom za neznanje. Zaključio je da, nakon Rodenovih *Građana Calisa* sve može biti dozvoljeno: *...napraviti ružan spomenik, ružan sa svih strana, pretjeran, neistinit, nemirno izrađen – mnogo je dakako laganije i jednostavnije. Ako tko ne odobrava on je tiranin, a tko ne razumije njemu se kaže: eto to je secesija.* Pri tom je primijetio da: *sem Bukovca i Frangeša, ostali hrvatski umjetnici nisu previše zaglibili u Secesiju*⁴⁴ te se sa secesijom poistovjećuju više deklarativno.

Nedostatak inovativne smjelosti u radovima prve generacije hrvatskih modernista u odnosu na ostvarenja Münchenske ili bečke secesije, vidljiv je već na prvi pogled. Umjesto secesijske precizne izvještačenosti, hrvatski protogonisti upražnjavaju bijeg u iracionalno i skloni su naglašenom simbolizmu. U svrhu predstavljanja subjektivnih osjećaja, djela su im najčešće nadahnuta literaturom i mitom. Nove pravce ne prihvaćaju doslovce, već parcijalno i individualno. Novina je u stilizaciji oblika i obogaćenju sadržaja, što je dovelo do različitih ideja i smjerova; od simbolizma do misticizma.

⁴¹ IVO PILAR, Secesija, Vienac 35, 1898, 540.-541.

⁴² Preporod 11 (ur. August Harambašić), tisk Antuna Scholza, Zagreb, 1898., 357.

⁴³ Stjepan Korenić, Kritika; u: IVANKA REBERSKI, *Rađanje hrvatske moderne 1898. godine*, u: Hrvatski salon 1898., katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998., 46.

⁴⁴ IVANKA REBERSKI (Bilj. 18), 45.-46.

4. Nezaobilazne teme i stilski elementi Hrvatskog salona

Izloženi radovi uključuju teme u rasponu od tradicionalnih portreta, pejzaža, alegorija ljudskog postojanja, do primjetno slobodnijeg tumačenja akta.

Iako se portret kao dio ceremonijalno aristokratske tradicije održao se i u razdoblju moderne, mogu se očitati nove naznake suvremenijeg djelovanja. Umjetnik ne prepisuje, ne idealizira, on kroz vanjske karakteristike modela pokušava prodrjeti u nutrinu duše. Duša kao ogledalo osobe nalazi neki dublji smisao. Psihodrama jedinke nerijetko upućuje na širi problem. U tom se smislu transformirao i pejzaž koji sve više odražava unutarnje raspoloženje samog autora. Iako se autori na zagrebačkoj izložbi u portretu i pejzažu nisu u potpunosti uspjeli približiti bečkom modelu, neizostavne refleksivne teme o životu i smrti, mogle bi zadovoljiti i prave secesioniste. Propitivanje ljudske egzistencije i prolaznosti života bila je česta i nezaobilazna tema. Iskorak u onostrano nerijetko asocira na neko dublje značenje. Unutarnji sukob žudnje i straha imenuje *Slobodu*, kao osnovni pojam i cilj nove intelektualne generacije. Paralelno sa pojmom *Slobode*, razvija se i pojam *Žene*. *Žena* postaje protagonistom novog razdoblja. S jedne je strane slika supruge i obitelji kao oksnice građanskog društva, dok je s druge doživljaj žene kao *femme fatale* i *femme fragile*.⁴⁵ Iako je većina djela zadovoljila okvire puritanske etike i kršćanskog morala, tračak seksualnosti i erotike naišao je na teške optužbe za pornografiju i dekadenciju. U tom su smislu novonastali aktovi, ponajprije djela Roberta Auera *Sad je hora* i Bukovčeva *Studija za Magdalenu*, posebno isprovocirali konzervativce. Postavlja se pitanje je li njihova kritika bila isključivo protest iz uvjerenja, ili je tek značila potvrdu službenoj politici? Ovdje se zasigurno ne radi o velikim erotskim aluzijama. Osim nekoliko izuzetaka, odnos muškarca i žene u djelima *Hrvatskog salona* obično se svodi na pogled, topli smješak i prvi cjelov. Prema Vinku Zlamaliku, salonski su umjetnici otvorili tek jednu novu temu, *Veličanje misterija ljubavi i nevinosti*. Potvrdu tezi Zlamalik pronalazi u nizu popratnih nevinih stihova i kratkih proznih radova, vezanim uz likovni prilog.⁴⁶

⁴⁵ PETRA VUGRINEC, Hrvatski salon i bečka secesija: slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900., u: Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900., Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 57.- 124.

⁴⁶ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 150.

5. Sudbina periferije

Hrvatskim salonom stvorene su nove društvene navike koje su formirale ukus. Ojačao je ugled likovnih stvaraoca. Likovni kritičari, odnosno književnici, počeli su sustavno pratiti događaje na likovnoj sceni, a liberalni aristokrate i više građanstvo kupovati djela na izložbama. Time je započet proces stvaranja uvjeta za smoodrživost umjetnika, neovisno o instituciji. No, jesu li sitni investitori bili dovoljni da pokret preživi? Dok je postojao Odjel za bogoštovlje i nastavu, mladim su umjetnicima povjeravane brojne narudžbe. Međutim, sigurna egzistencija značila je nadležnost osobe koja se prema umjetnicima ponašala kao prema školarcima. Kršnjavi je provodio svoj osobni program, inzistirajući na doradi radova. Nakon što je Kršnjavi umirovljen, Odjel za bogoštovlje i nastavu se ugasio. *Mladi* su vjerovali da će time prestati i svaki utjecaj Izidora Kršnjavog. Prenaglili su želji za osvetom. Njegova posljednja, plemenita gesta prije silaska s funkcije, nje urodila očekivanim plodom. Naime, neposredno prije umirovljenja Kršnjavi je mladim umjetnicim uspio od Khuena Hedervaryja osigurati dobro plaćenu narudžbu za izradu slika u svečanoj dvorani Odjela za bogoštovlje i nastavu. Unatoč dobivenom poslu, umjetnici su prema njemu postali arogantni. Nekorektan odnos im se ubrzo osvetio. Sloboda i samostalnost je imala svoju cijenu. Nakon što se bura oko otvorenja *Hrvatskog salona* minula, nastalo je naglo zatišje. Presahle su vijesti javnog informiranja, ali i narudžbe. Kršnjavi je, kao doživotni predsjednik Društva umjetnosti, ostao glavni arbitar na hrvatskom teritoriju. Nastalo stanje objasnio je riječima: *Umjetnici su se organizirali za sebe kao priducenti. Dobro! Mi konzumenti ćemo se organizirati u Društvu umjetnosti, pa ćemo kupovati što nam dobrog nuđaju, po našoj mogućnosti, al i po našem čuvstvu.*⁴⁷

Dok su iza bečke secesije stajali moćni financijeri poput Karla Wittgensteina, zagrebački je pokret ovisio o inicijativi mladih umjetnika predvođenih Vlahom Bukovcem.⁴⁸ Bukovac je, kao pariški đak u *sredinu tradicionalno okrenutu Beču ili Münchenu*⁴⁹ uveo novu kolorističku interpretaciju. Njegova svjetlija paleta i slobodniji kistovni potezi asimilirali se u hrvatsko plenerističko slikarstvo, kao odjek francuskog moderniteta. Odgojio je čitavu generaciju mlađih hrvatskih slikara poznatu pod neformalnim nazivom *Zagrebačke šarene škole*. Svojim je entuzijazmom i organizacijskim sposobnostima pokrenuo energiju među *Mladima*.

⁴⁷ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 150.

⁴⁸ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj.7), 38.

⁴⁹ BOŽIDAR GAGRO, Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu, u: Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972., 35.

Ipak, izložbeno djelovanje i opstanak umjetničke moderne ovisilo je o osobnom angažmanu i sposobnosti pojedinaca da privoli službenu vlast za podršku i financijsku potporu. Kako preporod likovnih djelatnosti ostvaren sretstvima Khuenovog režima nije rezultirao očekivanom podređenošću i otuđenjem, već je jačao nacionalnu samosvijest, od vlasti je slijedilo ignoriranje. Šatoviše, *Mladi* su optuživani kao *tuđinski agenti*, a nerijetko su uvlačeni u afere koje su znale rezultirati tužbom.⁵⁰ Besmisao potvrđuje i Pilarov slučaj: Zamjerali su mu nedovoljno hrvatstvo, a upravo je zbog nacionalne opredjeljenosti u vrijeme Aleksandrove diktature izgubio život.⁵¹

U nedostatku sredstava i razumijevanja od strane nadležnih, slijedile su brojne intrige i međusobne optužbe. Kulminirale su izložbom u Kopenhagenu i motivirale tadašnjeg predsjednika Vlahu Bukovca da napusti društvo. Vodstvo je preuzeo Robert Frangeš Mihanović. Društvo hrvatskih umjetnika uskoro je doživjelo slom, 1902/3 godine. Mladi nisu uspjeli doživjeti potpunu unutarnju pretvorbu u nositelje istinskih vrijednosti moderniteta. Najava nove umjetnosti, koja je trebala biti preokret na društveno političkoj sceni, pomirila se sa institucijom koja je mogla osigurati sredstva, sa Izidorom Kršnjavijem. Ubrzo je i sama postala nositelj konzervativne struje. Čak je i sam Bukovac nakon godina izbivanja, pristao na Isine uvjete te je za pozamašnu svotu od 14.000 kruna izradio klasicističke kompozicije *Razvitak hrvatske kulture* u Sveučilišnoj knjižnici 1912. godine.⁵² Prema Božidaru Gagri, *nijedan hrvatski umjetnik nije uspio 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.*⁵³

⁵⁰ JASNA GALJER, Likovna kritika povodom Hrvatskog salona, u: Hrvatski salon 1898., katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998., 40.

⁵¹ Dubravko Jelčić dobar poznavatelj Pilarova djela, sumnja kako je riječ o samoubojstvu, kao što je izjavila službena istraga. U već navedenom članku piše: *O Pilarovoj smrti postoje i danas dvije verzije: jedna, da je Pilar, u mračnim danima Aleksandrove diktature, očajavajući nad sudbinom hrvatske politike, digao ruke na sebe; i ta se verzija do danas održala kao službena i vjerodostojna. Ali se, permanentno u kuloarima održala i druga, da je Pilarova smrt uslijedila ka posljedica nasilja beogradskih agenata, koji su u ovom slučaju obavili svoj krvavi posao puno profesionalnije nego u slučajevima Milana Šufflaya (19. veljače 1931.) i Mile Budaka (7. lipnja 1932.).*, u: DUBRAVKO JELČIĆ, *Hrvatski emigrantski list*, Berlin 1945., 8.

⁵² VERA KRUŽIĆ-UCHITIL, Promjena na Bukovčevoj slici *Razvitak hrvatske kulture*, Radovi instituta za povijest umjetnosti 12-13, 1988.-1989., 295.-299.

⁵³ BOŽIDAR GAGRO (Bilj. 22), 6.

6. Analiza i usporedba

6.1. Vlaho Bukovac i Gustav Klimt, dva portreta: portret Vilme Babić Gjalski iz 1895. i Portreta žene iz 1894. godine

Izložbom u Klovićevim dvorima pod naslovom *Izazov Moderne: Zagreb – Beč oko 1900. godine*, otvoreno je pitanje usporedbe ova dva grada, ali i nekolicine autora, koji su istovremeno djelovali u u obje sredine sa bečkim protagonistima toga vremena. Petra Vugrinec uspoređuje Bukovca i Klimta.⁵⁴

Iako je opuse dvojice suvremenika teško stilski usporediti, Vugrinec pronalazi kronološke podudarnosti u smislu njihova likovnog djelovanja. Konstatira da su obojica umjetnika postali važni subjekti zbivanja u svojim sredinama: *...ostvarili su zavidnu karijeru te bili prihvaćeni od istih koji su ih poslije, kada su postali vođe odcijepljenih društva, kritički odbacili. Bukovac, afirmiran u Parizu, zatim prihvaćen i zadržan u Zagrebu, ...u jeku priprema za nastupajuću izložbu Hrvatskog salona, rezigniran napušta Zagreb... Klimt se pak, kao vodeći slavljani slikar, nakon radova za aulu bečkog Sveučilišta povlači iz javnosti i napušta secesiju koju je pokrenuo nekoliko godina ranije. Autorica spominje izlaganje obojice autora na tadašnjim elitnim svjetskim izložbama. Na Venecijanskom bijenalu Bukovac je izlagao 1897., a Klimt 1899. godine. Godine 1900. na Svjetskoj izložbi u Parizu obojica su umjetnika bila nagrađena. Bivaju cijenjeni među privrednom elitom i aristokracijom te predsjednici odcijepljenih društva, a spridružila im se mlada generacija umjetnika na koju su ostavljavili neizbrisiv trag, iako ni jedan ni drugi nisu bili profesorima akademije likovnih umjetnosti u matičnim sredinama.*⁵⁵

Usporedbom Bukovčeva portreta *Vilme Babić Gjalski*.⁵⁶ iz 1895. i Klimtovog *Portreta žene* iz 1894. godine, Petra Vugrinec pronalazi sličnosti između navećih portretista bečkog i zagrebačkog društva. Znakovita je činjenica što je Bukovac upravo ovaj portret u *klimtovskom stilu* poklonio na dar prijatelju Ksaveru Šandoru Gjalskom, koji na kraju predgovora *Hrvatskog salona* progovara o potrebi izgradnje novog, slobodnijeg stila.

Izuzev trodimenzionalnog lica, ženski lik na obje slike djeluje poput grafičkog znaka. Crna zvonolika haljina u struku stegnuta korzetom, puf rukavi, slična frizura, prsten i narukvica, ali

⁵⁴ PETRA VUGRINEC, (Bilj. 45), 57.- 124.

⁵⁵ Isto, 57.-58.

⁵⁶ Vilma Babić Gjalski, supruga Bukovčevog prijatelja, književnika Ksavera Šandora Gjalskog; u: PETRA VUGRINEC, (Bilj. 45), 81.

i sličnost kadra, oplošnjavanje crnine te interesantna secesijska zakrivljenost linije koja odvaja ženski lik u odnosu na svijetlu pozadinu,⁵⁷ samo su neke značajke koje povezuju ova dva rada.

Iako se neki od argumenata ove kritike mogu pripisati odjecima bečke secesije te sličnom modnom ukusu, neupitno je da je Bukovac poznavao Klimtov opus. Potvrđuje to i prisutnost ove dvojice autora na istim svjetskim uzložbama. Ipak, Bukovac je bio i Kabaleov⁵⁸ đak. Igor Zidić njegove pariške slike smatra najkonzervativnijim, a zagrebačke i cavtatske najmodernijim.⁵⁹ Obzirom da je u Parizu Bukovac prošao školu umiljatog kvazirealističkog realizma, ova neočekivana tvrdnja postaje logičnom. Sukladno bečkim, pariškim i zagrebačkim mjenama, skupljajući razne utjecaje, Bukovac je očvrsnuo. Nije nasjeo modi, autoritetu, ni utrci s vremenom, ali im se prilagodio. Pri tom je prednost dao istinskim dosezima i vlastitim vrijednosnim kriterijima. Nastala je autentična stilska jezgra koja se proteže kroz kompletan slikarev rad.

6.2. Tema smrti i Rudolf Valdec, dva reljefa izložena na izložbi Hrvatskog salona 1898. godine: Ljubav, sestra smrti te Magdalena, obje iz 1898. godine, Gliptoteka HAZU

Plitki reljef *Ljubav, sestra smrti* prikazuje djevojku s koprenom na glavi, aureolom, trnovom krunom te kaležom u ruci. Djevojčino lice pune brade i senzualnih usana u gornjem se dijelu pretvara u kostur praznih očnih i nosnih duplja. Dok kipar koprenom označava nevjestu, trnovom krunom i aureolom odaje vjerske konotacije, lice u preobrazbi direktna je naznaka prolaznosti ljudskog života. Nameće se vjerovanje da su smrt i vjera samo proširenje života i logičan povratak na ono što je čovjek bio prije. Tema prolaznosti odgovara simbolističkom egzistencijalizmu i inovativna je u odnosu na zagrebačko kiparstvo. Pesimizam, suprotan tradiciji kao česta tema Valdecova djela, savršeno se uklapa u tipične teme s kraja stoljeća. Zaokupljenost religijom, pitanjem života i smrti otkriva Valdeca kao pesimistu, ali i meditativnog sanjara bliskog simbolizmu evropskog ranga.

Duboki reljef *Magdalena* naturalistički je prikaz mlade žene, poklekla na lijevo koljeno. Djevojka je grčevito stisnula tanan križ, oko glave joj se nadvila aureola, a pogled joj je

⁵⁷ PETRA VUGRINEC, (Bilj. 45), 81.

⁵⁸ Alexandre Cabanel, (1823.- 1889.), francuski slikar povijesnih tema i portreta u akademskom stilu, usko povezan sa Pariškim salonom; u: Enciklopedija likovnih umjetnosti 1 (ur. Andre Mohorovičić), Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb, 1962., 360.

⁵⁹ IGOR ZIDIĆ, katalog izložbe Vlaho Bukovac 1855-1922., Moderna galerija, Zagreb, 2009., 46.

usmjeren u nebo. S jedne je strane djevojčina senzualnost i ženstvenost, a s druge ekspresivna napetost mišića i šaka te vapaj odaslan nebesima. Dok se oblikovnom metodom izrade akta Valdec čvrsto oslanja na akademsku tradiciju, preobrazba tjelesnog u duhovno nedvojbeno odaje djelo blisko simbolističkoj tematici. Prema Enesu Quienu, djelo *...stilski pripada ranoj secesiji i posve je u skladu s glavnim europskim kretanjima*.⁶⁰ Snažna psihološka izražajnost, ljepota, erotičnost, izvijen položaj tijela i sama izvedba svakako sadrže naznake secesijskog karaktera, no valja primijetiti da je o čistom secesijskom stilu ovdje teško govoriti.

6.3. Pitanje stila i Psiha, Bela Čikoš Sesija, 1898. godine

Slika višeznačne fabule pod naslovom *Atena cjeliva Psihu* ili *Nadahnuće umjetnosti* prikazuje dva ženska lika u zagonetnom odnosu. Naga Psiha u poluprofilu propinje se prema naoružanoj Minervi koja poput fantoma leti iznad nje. Zlamalik govori o *cjelovu bezgranične ljubavi između čovjeka i duše, jasno odbijajući ikakve primjese erotizma ili lezbijske ljubavi, obzirom da je ...u tom času takova preokupacija bila strana*.⁶¹ Ideja je da se cjelov dematerijalizira, *da osjetimo da to nije nešto materijalno, već nešto eterično, fosforescirajuće*.⁶² Samom izvedbom, gdje je namaz pretvoren u *svijetlo i plavkasto iskrenje*, naglašeno je inzistiranje na spiritualnoj komponenti pojavne realnosti i idealizirnu sadržaja.⁶³ Slika, infiltrirajući književnost u slikarstvo, potvrđuje sud Antuna Gustava Matoša da je Sesija *najlitalniji među hrvatskim umjetnicima*. Matoš govori o umjetniku kao sanjaru, slikaru ideja, problema i simbola, *značajnom za cijelu idealnu refleksivnu struju kod Mladih*.⁶⁴ Zlamalik se poziva na Matoša te u slici prepoznaje jasno simbolističko opredjeljenje, ali i jasan primjerak kulturne geneze nove generacije, bliske likovnom opredmečenju literarnih izvora.⁶⁵ Željka Čorak *Nadahnuće umjetnosti* svrstava u secesiju te dolazi do zaključka da su stilski elementi novog avangardnog stila jasno infiltrirani u ovaj rad. Ipak, sama primjećuje nedostatak krivudave valovite linije kao osnovnog elementa secesije.⁶⁶ Je li ovo samo nedostatak formalne strukture ipak se ovdje radi o secesiji paralelnom stilu? Dvojba je primjenjiva na brojne ideološki bliske hrvatske novitete, suvremene ovoj slici.

⁶⁰ ENES QUIEN, Kipar Rudolf Valdec, život i djelo (1872-1929), ALU Zagreb, 2016., 125.

⁶¹ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 150.

⁶² Isto, 151.

⁶³ BOŽIDAR GAGRO, 38.

⁶⁴ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 150.

⁶⁵ Isto, 151.

⁶⁶ Isto, 152.

Temeljem analize više navedenih radova može se zaključiti da su naši umjetnici s prijelaza stoljeća upijali odjeke suvremenih zbivanja, priklanjali se svjetskim tokovima, ali nikad nisu bili tipični predstavnici određenog stila ili škole. U djelima je prevladavala individualna nota, bliska pojedinom karakteru. Logično je da interpretatori novog stila ideološki i estetski srodne likovne struje nazivaju secesijom. Bela Čikoš Sesija, uz Roberta Auera i Artura Alessandra, najbliža je osoba koja bi mogla zadovoljiti modernističke standarde. Ipak, fantastičan bijeg iz realnog u idealno na izložbi Hrvatskog salona sigurnije bi bilo pridružiti simbolizmu. Simbolizam, u kojem su misaona i narativna komponenta alegorijski bliske poeziji, Zlamalik ne smatra stilom, nego pokretom pa kaže:... *taj se pokret služi raznovrsnim stilskim sredstvima ranijih epoha, od akademizma do secesije.... riječ je o iznenađujućoj morfološkoj raznolikosti u odbijanju čiste vizualne senzacije, odnosno ponekad pomanjkanju stilske koherentnosti.*⁶⁷ Stoga, ranije spomenute programatske tekstove Milivoja Dežmana i *Secesiju* Ive Pilara bolje bi bilo shvatiti kao apel za iluzijom apsolutne stvaralačke slobode, a sigurne zametke hrvatske secesije valja ipak potražiti na području primjenjene i ilustrativne grafike.

6.4. Bela Čikoš Sesija, likovno oblikovanje naslovne stranice časopisa Mladost, i plakat iz 1898. godine

Plakat prikazuje žensko poprsje u profilu. Blago nagnute glave, u stranu zamaknute bujne valovite kose te sentimentalnog izraza lica profinjen ženski lik podsjeća na *portret supruge Justine Csikos* iz 1894. godine. Grafička verzija modela, inspirirana bečkim uzorima jasno progovara secesioniranim grafizmom. *Izdužena, nježna, valovita ekspresivna linija, koja podsjeća na gipke stabljike morskog raslinja ili vijugavi tok biljke puzačice, na drhtaj strune žičanih instrumenta ili kretanje fragilnih grana pod udarima vjetra... kojom su oblikovani uvojci kose naglavama ljepih mladolikih žena sličnih nimfama i sirenama... plošno tretirana modelacija bez sjenjčanja...*⁶⁸ samo su neki od osnovnih elementa secesijskog stila koje navode teoretičari, a moguće ih je prepoznati na ovom djelu.

Stilske elemente secesije u ovom su radu zapazili i suvremenici, negativno prokomentirajući prve naznake modernosti. Zamjerana je stilizacija, plošno tretiranje volumena, ismijani debeli potezi pera, a nejasna su slova nazvana hijeroglifima. Modernost, odnosno secesija shvaćena je

⁶⁷ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 205.

⁶⁸ NIKOLAVS PEVSNER, *Pionirs of Modern Design – From Wilijam Moris to Walter Gropius*, New York, 1949., 56.

kao blijeda kopija stila pod uplivom *Ver Sacruma*, izrađena u namjeri da ...*mladi svrate pozornost prolazeće publike*.⁶⁹ Izidor Kršnjavi govori plakatu izložbe koji je za njega *nelijep, i izgleda kao japanska poštovna biljega, dok se iz bliza ne da čitati*.⁷⁰

Prema riječima Jasne Galjer, Bela Čikoš Sesija izradio je grafičko rješenje koje je u povijesti hrvatskog grafičkog oblikovanja prepoznato kao prvi primjer modernog poimanja tog medija.⁷¹

Usporedbom dva prethodna rada Bele Čikoša Sesije, nastalih iste godine, valja primijetiti da je drugi znatno više zagrebao secesiju. Primjenjena je umjetnost medij u kojem se ponajprije javljaju formalni elementi secesijskog izraza sa svim njegovim stiliziranim i lineariziranim oblikovnim strukturama. Moguće je manji respekt prema prema toj vrsti umjetnosti omogućio autoru određenu slobodu, ili je secesija kao medij jednostavno primjenjenija za grafičku opremu.

Simptomatično je da je šesti broj *Mladosti*, zaplijenjen od Dioničke tiskare zbog neplaćanja računa, reklamirao upravo ovaj značajan plakat.⁷²

7. Zaključna razmatranja

U povijesnoumjetničkoj i književnoj historiografiji hrvatska se moderna povezuje s Bečom. Književnost oko 1900. godine percipirana je kao *bečka varijanta*, a bečki je kulturnopovijesni secesijski fenomen odredio i događaje na hrvatskoj likovnoj sceni.⁷³ Zagrebački su umjetnici pokušali hvatati korak sa aktualnim bečkim zbivanjima i priključiti se novim stilovima. Usprkos nekim kronološkim i ideološkim podudarnostima, na ovim prostorima ne možemo govoriti o secesiji u pravim smislu riječi. Izvedba u tradicionalnijem obliku bila je bliža publici, ali i vlastitom poimanju tadašnjih umjetnika. Stvaralaštvo koje se uputilo u potragu za novim vrijednostima više je pokret, nego stil. Umjetnici su progovorili raznorodnim izrazom i paralelizmom različitih morfoloških specifičnosti. Umjetnost bliska filozofiji i literaturi, meditaciji o ljubavi, životu i smrti, stremila je nekom novom, višem značenju. Prema mišljenju Lujgija Carluccija, svoje je korjene nalazila ...*u umjetnosti našeg vremena ispunjenog*

⁶⁹ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 129.

⁷⁰ Isto, 130.

⁷¹ JASNA GALJER, (Bilj. 61), 40.

⁷² VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 129.

⁷³ IRENA KRAŠEVAC, (Bilj.7), 39.

*sumnjama i dilemama.*⁷⁴ Obzirom da u Hrvatskoj čisti historicizam nikad nismo upoznali, hajka na tradiciju bila je prenaplašena. Kako su *Mladi* ujedno predstavljali Akademiju i *Slobodu*, bučne parole *..zbacimo staro, jer nam nije donijelo očekivanu sreću, tražimo nove vidike ne bi li zagledali žuđeni raj...*⁷⁵ najčešće su bile neprimjerene. Nerijetko su izazivale skandal, koji je ponekad bio sam sebi uzrok i cilj, u smislu potvrde modernosti.

Mlada je generacija stasala u okvirima proturječne i konfliktne politike. Aktualna mađarska vlast im je pružila podršku u trenutku potrebe reprezentacije ugarske moći i želje za internalizacijom. Nakon neočekivanih nacionalnih rezultata, uskratila im je sredstva. Paradoks je u tome, što je vlastiti narod istovremeno optužio *Mlade* za djelovanje suprotno nacionalnim interesima. Nacionalno orjentirani kritičari su im predbacivali nedostatak hrvatskih motiva te izostanak popularnih budnica i davorija. Pri tom nisu razmišljali o činjenici da su afirmaciji nacije najviše pridonjeli upravo oni koji su tradiciju približili evropskim književnim i likovnim standardima.

Modernističko je sazrijevanje u Hrvatskoj bilo prožeto sukobima i višestrukim razilaženjima. Čovjek koji je *Mladima* omogućio da upoznaju svijet, glavna je osoba protiv čijeg su se tradicionalizma pobunili. Kao bivši slikar, Kršnjavi je posebnu pažnju posvetio odgoju likovnih kadrova i internalizaciji likovnosti. Pri tom nije zapostavio ni buduće umjetnice, omogućivši im školovanje na Školi primjenjenih umjetnosti. U okvirima dualističke politike svoje je programe ostvarivao dosljedno, a često i nasilno. Iako je takav arbitar Zagrebu bio potreban, njegova je naglost i nepopustljivost dovela do nerazumijevanja od strane *Mladih*. Brojna verbalna i publicistička nadglasavanja proširila su se u sukob s društvom i etabliranom umjetnošću. Sam je Kršnjavi kasnije shvatio uzroke nastalih zavada i rekao da su nastali:... *bez ikakvog unutarnjeg uzroka. Mojim padom 1896. nastala je reakcija na moju jaku akciju. Umjetnici su osjetili taj događaj poglavito kao oslobođenje od strogog tutorstva, koje su jače osjećali, nego sve koristi, što su od njega imali...*⁷⁶ Ipak, jednoj osobi Kršnjavi nije lako oprostio, Vlaha Bukovcu. Suparništvo s Bukovcem koje se ticalo pitanja modernosti i utjecaja na slijedeće generacije, preraslo je u sukob moći između dvije divergentne osobe. Znakovita je činjenica da je Kršnjavi, osiguraši posao mladim umjetnicima na Odjelu za bogoštovlje i nastavu pomogao mnogima, ali ne i Bukovcu.⁷⁷

⁷⁴ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 129.

⁷⁵ Hrvatski salon 1898. (Bilj. 6), 20.

⁷⁶ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 83.

⁷⁷ VINKO ZLAMALIK, (Bilj. 1), 84.

Odveć konfliktan stav mlade generacije ponajviše je štetio njima samima. Snovi o umjetničkoj slobodi ugušeni su u njoj samoj. Naime, oslobođenje od nadležnosti Izidora Kršnjavog ujedno je značilo i gašenje mecenstva. Unatoč prvotnom likovanju povodom njegovog penzioniranja, *Mladi* su doživjeli ozbiljan poraz. Nisu se snašli kao vlastiti menađeri. Težnja za preporodom u umjetnosti ugušena je nakon što je Kršnjavi vratio odbjegle i natrag ih približio ukusu konzumenata.

Prema Božidaru Gagri, izložbu Prvog hrvatskog salona možemo smatrati *rezom koji je daleko odjeknuo i temeljno promijenio shvaćanje moderniteta u Hrvatskoj umjetnosti. Ovom je izložbom započela pretvorba, čiji su se pravi odjeci osjetili tek nakon Prvoga svjetskog rata.*⁷⁸ Valja napomenuti da ovaj pomak ne vrijedi vezati isključivo za 1898. godinu. Naime, hrvatski su intelektualci školovani u inozemstvu gdje su usvajali ideje koje će kasnije prenijeti u domovinu. U istim su kulturnim sredinama djelovali godinama ranije. Mladenačkom zanosu i buntu treba pridodati spaljivanje mađarske zastave na Trgu bana Jelačića u Zagrebu 1895. godine. Nakon tog događaja Kršnjavi je morao odustati od svoje misije i napustiti Odjel za bogoštovlje i nastavu. Njegovim penzioniranjem, slijedio je stvaralački bum ponesen pobjedonosnim zanosom mlade generacije.

Igor Zidić povlači paralelu između moderne i posmoderne na teritoriju Hrvatske. Pri tom dokazuje sličnosti političke, sociološke i sematičke naravi između tih dvaju stilskih razdoblja.⁷⁹ Moglo bi se primijetiti da je slična sudbina političkih i socioloških problema periferije aktualna i danas. Smanjene dotacije i proturječni interesi koji su odredili tempo prihvaćanja inovativnih oblikovnih obrazaca krajem devetnaestog stoljeća sudbina su periferije i konstanta kulturnog života na ovim prostorima stoljećima kasnije.

⁷⁸ BOŽIDAR GAGRO, (bilj. 32), 35.

⁷⁹ IGOR ZIDIĆ, (Bilj. 56.), 5-7.

8. Literatura

ALUJEVIĆ, Darija, *Beč kao mjesto formiranja umjetnica hrvatske moderne i njihov udio u likovnom životu Zagreba*, u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017.

Enciklopedija likovnih umjetnosti 1 (ur. Andre Mohorovičić), Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb, 1962.

GAGRO, Božidar, *Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu*, u: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920, katalog izložbe*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.

GALJER, Jasna, *Likovna kritika povodom Hrvatskog salona*, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.

GAMULIN, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX u XX stoljeće*, Naprijed, Zagreb, 1995.

HABEMAS, Jurgen, (preveo Igor Bošnjak), *Globus*, Zagreb, 1988.

Hrvatski salon 1898., slikovno –literarni prilog, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1898.

Hrvatski salon 1898., Narodne novine LXIV, br. 300, Zagreb, 31. 12. 1898.

HORVAT, Josip, *Kultura Hrvata kroz 1000 godina 2*, *Globus*, Zagreb, 1942.

KRAŠEVAC, Irena, *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017.

KRŠNJAVI Izidor, *Krtična razmatranja*, *Vijenac* 7, 1899.

KRUŽIĆ-UCHITIL, Vera, *Promjena na Bukovčevoj slici „Razvitak hrvatske kulture“*, Radovi instituta za povijest umjetnosti 12-13, 1988.-1989.

LOZZI BARKOVIĆ, Julija, *Međuratna arhitektura Rijeke i Sušaka*, Adamić, Rijeka 2015.

MARIJANOVIĆ, Stanislav, *Iz vidokruga bečkog kruga*, Osijek, 1990.

Opća enciklopedija 3 (ur. Josip Šentija), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977.

PELC, Milan, *Hrvatska umjetnost, povijest i spomenici*, Školska knjiga, Zagreb, 2010.

PEVSNER, Nikolavs, *Pionirs of Modern Design – From Wilijam Moris to Walter Gropius*, New York, 1949., 56.

PILAR, Ivo, *Secesija, Vienac* 35, 1898.

PRELOG, Petar, *Artikulacije moderniteta, Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.

Preporod 11 (ur. August Harambašić), tisak Antuna Scholza, Zagreb, 1898.

QUIEN, Enes, *Kipar Rudolf Valdec, život i djelo (1872-1929)*, ALU Zagreb, 2016.

REBERSKI, Ivanka, *Rađanje hrvatske moderne 1898. godine*, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.

VUGRINEC, Petra, *Hrvatski salon i bečka secesija: slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900.*, u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017.

VUJIĆ, Žarka, *Izidor Kršnjavi – pionir muzealne znanosti u Hrvatskoj*, Muzeologija 29/30, 1991.-1992.

ZIDIĆ, Igor, katalog izložbe *Vlaho Bukovac 1855-1922.*, Moderna galerija, Zagreb, 2009.

ZLAMALIK, Vinko, *Bela Čikoš Sesija*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1984.

9. Popis slikovnog materijala

1. Umjetnički paviljon, razglednica, 8 x 12 cm, 1900., Muzej grada Zagreba Ra - 4381
2. A. Mulbauer, *Zagrebačko sklizalište*, fotografija, 18 x 24 cm, 14. siječnja 1893., Muzej grada Zagreba, fot. 15813
3. Gustav Klimt, *Portret žene u crnom*, ulje na platnu, 1894., u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 57.
4. Vlaho Bukovac, *portret Vilme Babić Gjalski*, ulje na platnu, 1895; u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 57.
5. Rudolf Valdec, *Ljubav, sestra smrti*, 1898., bronca, 211 x 300 cm, Gliptoteka, Zagreb
6. Rudolf Valdec, *Magdalena*, 1898., bronca, 91 x 66 cm, Gliptoteka HAZU
7. Bela Čikoš Sesija, *Psiha*, 1898; u: Vinko Zlamalik, *Bela Čikoš Sesija*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1984.
8. Bela Čikoš Sesija, Likovno oblikovanje naslovne stranice časopisa, *Mladost*, 1898; u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., 39.

10. Slikovni materijal



1.



2.



3.



4.



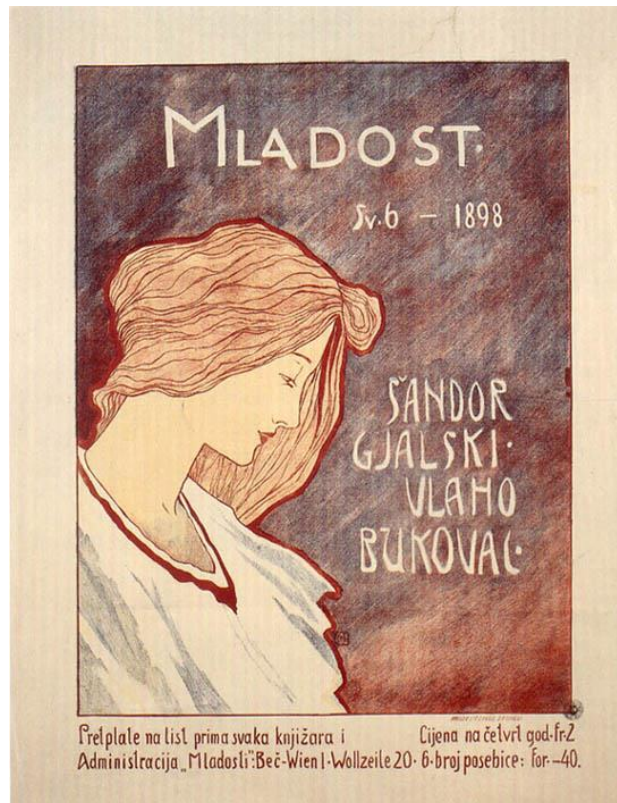
5.



6.



7.



8.