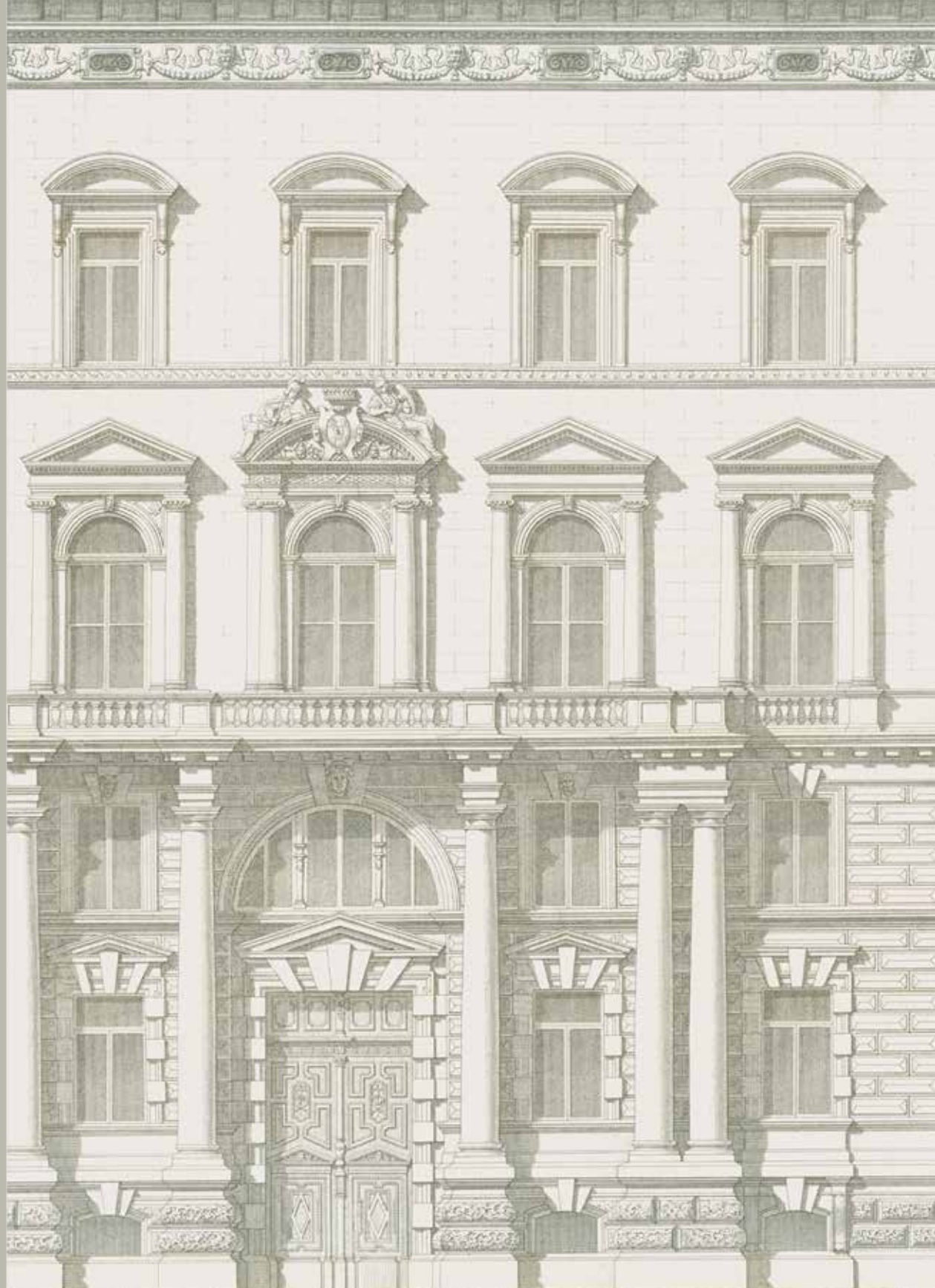




Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

O obilježjima Gamulinova tumačenja slikarstva Proljetnog salona

Pregledni rad – *Review paper*

Predan 29. 3. 2013. – Prihvaćen 1. 9. 2013.

UDK: 7.072 Gamulin, G.

061.4:7.036/.037](497.5)“1916/1928”

Sažetak

U ovome radu sagledavaju se obilježja pristupa povjesničara umjetnosti Grge Gamulina historizaciji i analizi Proljetnog salona kao izložbene manifestacije koja je – okupivši velik broj prominentnih osobnosti hrvatske umjetničke pozornice – bitno odredila prevladavajuća usmjerenja u slikarstvu međuratnog razdoblja. Ponajprije, razmatra se Gamulinov vrijedan prinos valorizaciji te određenju i imenovanju pojedinih oblikovno-stilskih inklinacija u usporedbi s uvriježenim interpretacijama nacionalnog modernog slikarstva. Upozorava se, također, na autorovu težnju za analizom dosega hrvatskog slikarstva u kontekstu magistralnih kretanja na europskoj umjetničkoj sceni, pri čemu se ističu njegovi stavovi bliski tradicionalnom razumijevanju geografije umjetnosti. Unatoč tomu, Gamulin prepoznaje mnoge opće

vrijednosti u djelima i opusima koji ne pripadaju pretpostavljenoj antologiji hrvatskog slikarstva postavljenoj u odnos s dominantnim europskim oblikovno-stilskim dosezima, stvarajući na taj način slojevitost sliku o heterogenom modernističkom umjetničkom tkivu, tipičnom za kulturu tzv. rubnih sredina. Proljetni salon tako za Gamulina postaje važna opća odrednica u korpusu nacionalnog međuratnog slikarstva, svojevrsna izvanstilska kategorija koja omogućuje obuhvaćanje svih disparatnih tendencija toga razdoblja i unutar koje se može jednako-vrijedno raspravljati o ostvarenim dominantnim stilskim prinosima (često presudnim za sagledavanje razvojnih linija hrvatskog slikarstva), kao i o specifikumu opusa pojedinih slikara, od kojih su neki bili samo tangencijalno vezani uz tu izložbenu manifestaciju.

Ključne riječi: *Grgo Gamulin, Proljetni salon 1916.–1928., hrvatsko moderno slikarstvo*

Proljetni salon – izložbenu manifestaciju koja je na dvadeset i šest izložaba između 1916. i 1928. okupila velik broj prominentnih osobnosti domaće umjetničke pozornice – suvremena hrvatska povijest umjetnosti tumači kao mjesto afirmacije svih važnijih oblikovno-stilskih nagnuća u hrvatskoj umjetnosti međuratnog razdoblja.¹ Također, Proljetni salon ne može se zaobići u kontekstu još uvijek živih rasprava o modalitetima prihvaćanja pojedinih elemenata ključnih usmjerenja europske moderne umjetnosti – od ekspresionizma do slojevitog kompleksa realizama² – a posebice u svjetlu aktualnog propitivanja tradicionalnog razumijevanja geografije umjetnosti. Naime, upravo je otvorenost raznolikim razradama i preoblikovanjima dominantnih stilskih obrazaca najvažnijih europskih umjetničkih središta – Beča, Praga, Berlina i Pariza – bila temeljna vrijednost Proljetnog salona u korpusu hrvatske umjetnosti prve polovice 20. stoljeća. U skladu s time, razmatrajući istaknuto mjesto Proljetnog salona, ne mogu se izbjeći pitanja koja dotiču geografska određenja umjetničke produkcije – od odnosa rubnih kulturnih sredina s onima koje su razumijevane kao kulturna središta, zatim širokoga sklopa identitetskih zna-

čenja, do najšire analize pojma prostora, tj. mjesta nastanka određenog umjetničkog korpusa u odnosu na njegova obilježja. Grgu Gamulina, povjesničara umjetnosti koji je osobit znanstveni trud posvetio nacionalnoj modernoj umjetnosti i najširem krugu njezinih protagonista, treba svakako smatrati jednim od onih koji su bitno pridonijeli tumačenjima i na tim razinama te čije su pojedine analize i zaključci još uvijek itekako aktualni.

Stav prema Proljetnom salonu nije, međutim, uvijek bio tako jasan i gotovo jednoznačan. Svijest o vrijednosti »proljetnosalonskih« prinosu, kao i stvaralaštva umjetnika koji su se afirmirali upravo na tim izložbama, rasla je s povijesnim odmakom i s temeljitom obradom pojedinih opusa. Ljubo Babić – jedan od osnivača te izložbene manifestacije i njezin važan protagonist do 1919. godine – stoga nije mogao objektivno sagledati važnost svih slojevitih »proljetnosalonskih« usmjerenja u cjelovitoj slici hrvatskog međuratnog slikarstva. Godine 1943., u knjizi *Umjetnost kod Hrvata*, prvom pokušaju sinteznog sagledavanja hrvatske umjetnosti u 19. i četiri desetljeća 20. stoljeća, Babić tako Proljetnom salonu

nije pridao osobitu pozornost. On je konstatirao povećanje broja skupnih i samostalnih izložaba u tom razdoblju, ali se prema kvaliteti postignutog odnosio s vidljivom zadržskom.³ Ocjenjujući tadašnje umjetničke dosege, Babić – usmjeren na teorijska obrazloženja te praktične pokušaje ustanovljavanja »našeg izraza« te opterećen ne uvijek dobrim osobnim odnosima s pojedinim umjetnicima – strogo zaključuje da se »poslije 1918. pa sve do 1925. na umjetničkom području nije događalo ništa osobito važna po cilinu.«⁴

Nakon Drugog svjetskog rata, usuprot Babićevim stavovima, hrvatska povijest umjetnosti spoznala je vrijednosti Proljetnog salona, pa mu se počinje pripisivati opća afirmativna ocjena. Na izložbi *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj* održanoj 1961. godine Proljetni salon se po prvi puta pojavljuje kao jedno od važnih poglavlja hrvatske umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća: u kratkome kataloškom tekstu Doris Baričević pružila je sumaran pregled prevladavajućih oblikovno-stilskih tijekova i visoko ocijenila njegov prinos hrvatskoj modernoj umjetnosti.⁵

Prvi cjelovit prikaz slikarstva Proljetnog salona i pokušaj periodizacije na temelju stilskih obilježja dao je 1966. godine Božidar Gagro u članku *Slikarstvo Proljetnog salona 1916. – 1928.*⁶ Ta, za hrvatsku povijest umjetnosti neizostavna, često citirana studija, važna je ne samo zbog ponuđene analize stilskih dominanti, nego i zbog težnje detaljnom raščlanjivanju situacije koja je dovela do formiranja te izložbene manifestacije, kao i pokušaja povezivanja sa srednjoeuropskim likovnim kontekstom koji je u njezinu oblikovanju imao presudnu ulogu. Gagro tako ne dvoji da se Proljetni salon »nameće svakom historijskom pristupu kao jedina moguća sintetska jedinica.«⁷

Proljetni salon također je s pravom spominjan pri problematskim pokušajima definiranja osnovnih stilskih usmjerenja u hrvatskom slikarstvu prve polovice dvadesetog stoljeća. U tom smislu valja spomenuti tekst Josipa Vrančića koji donosi pregled zapažanja likovne kritike i povjesničara umjetnosti o Proljetnom salonu te iznosi temeljitu analizu prvih četiriju godina postojanja te izložbene manifestacije, dovodeći ih pritom u vezu s pojavom ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti.⁸ Vladimir Maleković, nadalje, Proljetnom je salonu pridao važno mjesto u razmatranju pojava ekspresionizma⁹ i kubizma¹⁰ u hrvatskom slikarstvu, a Ivanka Reberski argumentirano je odredila njegovu iznimnu važnost u afirmaciji razolikih neorealističkih tendencija dvadesetih godina.¹¹

Kako, dakle, u kontekstu spomenutih prinosa, koji su čvrsto odredili mjesto Proljetnog salona u povijesti hrvatske moderne umjetnosti, sagledati pristup Grge Gamulina toj važnoj izložbenoj manifestaciji? Proljetni salon se, naime, pojavljuje kao tema poglavlja kojime započinje prvi svezak dobro poznatog i utjecajnog autorova pregleda hrvatskog slikarstva 20. stoljeća, čiji je rukopis dovršen sredinom osamdesetih godina.¹² S obzirom na to da je struktura knjige u najvećem dijelu temeljena na stilskim određenjima – dakle, kao cjeline unutar kojih se analiziraju pojedinačni opusi i životopisi pojavljuju se konstruktivizam, neokubizam, neoklasicizam, kritički realizam i nadrealizam – pozicioniranje Proljetnog salona na mjesto opće odrednice osobito je indikativno, iako

u skladu s navedenim i autoru poznatim Gagriniim stavom o važnom mjestu Proljetnog salona u pripovijesti o tijeku hrvatske moderne umjetnosti. Riječ je – u Gamulinovom slučaju – o potrebi iznalaženja svojevrsne izvanstilske kategorije kojoj je zadatak obuhvatiti sve dispartatne tendencije toga razdoblja i unutar koje se može jednakovrijedno raspravljati o ostvarenim dominantnim stilskim prinosima (često presudnim za sagledavanje razvojnih linija hrvatskog slikarstva) kao i specifikumu opusa pojedinih slikara, od kojih su neki samo tangencijalno vezani uz tu izložbenu manifestaciju. Tako je Proljetni salon autoru poslužio kao svojevrsna egida pod kojom je moguća analiza raznolikih stilskih fenomena i opusa te prostor za pripovijest o životnim sudbinama svakog od uvrštenih autora. Evidentno je, naime, da su Gamulinu biografski okviri i pokušaj razumijevanja umjetnika kao individue koja se susretala s mnogim životnim teškoćama bili jednako važni kao i obilježja opusa koje su ti umjetnici stvorili.

U poglavlju naslovljenom *Proljetni salon i suvremenici* Grgo Gamulin, dakle, raspravlja o umjetnicima koji su obilježili to doba, ne uzimajući u obzir samo »proljetnosalonske« dijelove opusa, već – uz izuzetak Becića, čije je formativno razdoblje analizirao u knjizi *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu 19. u 20. st.*¹³ – i njihovo cjelokupno stvaralaštvo. Obradeni su tako opusi Ljube Babića, Jerolima Miše, Vladimira Becića, Zlatka Šulentića, Maksimilijana Vanke, Karla Mijića, Milivoja Uzelca, Vilka Gecana, Vladimira Varlaja, Marijana Trepšea, Save Šumanovića i Anke Krizmanić. Takav autorov pristup površnog čitatelja može navesti na zaključak da je upravo Proljetni salon, na čijim su izložbama navedeni umjetnici češće ili rjeđe sudjelovali, na neki presudan način obilježio njihov cjelovit stvaralački put. Tome, naravno, u većini slučajeva nije bilo tako, o čemu svjedoče i Gamulinove analize pojedinih opusa. Za autorovu pripovijest to se, međutim, ne pokazuje kao zapreka, jer umjetnik sâm za njega je najvažnija jedinica pristupa povijesnoumjetničkom gradivu, osnovni modul u oblikovanju arhitekture cjeline. Sve su ostale kategorije, koje uvodi kao naslove poglavlja u prvom ili drugom svesku svoga *Hrvatskog slikarstva 20. st.* – uz izuzetak Proljetnog salona riječ je, kako je ustanovljeno, pretežito o stilskim priklonima, topografskim određenjima i ponekoj poetski konstruiranoj općoj odrednici – ipak od sekundarne važnosti. Drugim riječima, dominantna usmjerenja ionako su razvidna kao zbroj pojedinačnih dosega, pa nije potrebno ustrajavati na konstruiranju jasne, modernistički pregledne te razvojno sastavljene rešetke, koja bi narušavala pogled na cjelovite opuse umjetnika. U tom smislu, Gamulinova povijest slikarstva nesmetano se može čitati i kao »povijest slikara«.

S druge strane, njegov istraživački nerv ipak je posjedovao izraženu modernističku crtu koja ga je povremeno navodila na pedantnu formalno-stilsku analizu, što rezultira pokušajem uspostavljanja svojevrsnog kontinuiranog umjetničkog »koračanja« prema naprijed – kako unutar analize pojedinačnih opusa tako i pri sagledavanju cjeline – uz isticanje povremenih iznimnih kvalitativnih uspona i čestih, neizbježnih padova. O tome osobito svjedoče dva uvodna dijela poglavlja posvećenog Proljetnom salonu u kojima predlaže njegovu periodizaciju na prvi, ratni dio (od 1916. do 1919.) i drugi,

poslijeratni (od 1919. do 1928.). Gamulin piše: »Govorimo o jednoj paraboli, a mogli bismo govoriti i o jednoj cjelini i jedinstvenu tijeku – kao što su govorili naši preci i prethodnici – kad nas pažljivo razmatranja ne bi uvjerila ne samo u posebnost prvog, 'ratnog Salona', nego i u izrazitu i bogatu slojevitost onog drugog.«¹⁴

Objašnjavajući specifikum tog prvog, »ratnog Salona«, Gamulin analizira mnogobrojne oblikovne situacije nastale miješanjem raznorodnih obrazaca ili pak preobrazbom, tj. prilagođavanjem utjecaja iz inozemstva – u hrvatskoj povijesti umjetnosti često se govorilo i o »hibridnim« obilježjima stila¹⁵ – pa ga to navodi na potrebu izravnog kategoriziranja obrađene građe. Pišući o Babićevu slikarstvu između 1914. i 1919. ističe da se ne može govoriti o izravnim Stuckovim utjecajima te pribjegava pojmu »secesionističkog ekspresionizma«, uz opasku da bi se isti stilski sklop mogao nazvati i »kasnim simbolizmom«. ¹⁶ Pritom pomno nabraja sve elemente u umjetnikovim realizacijama koji mu daju za pravo pri odabiru takvoga termina. Raspravljajući pak o djelu Jerolima Miše iz ratnih godina – riječ je pretežito o portretima u kojima, pojednostavljeno gledajući, dolazi do susreta secesijskog linearizma i psihološke introspekcije karakteristične za rani ekspresionizam – Gamulin zaključuje: »(...) Mišino slikarstvo toga vremena (...) još najviše odgovara pojmu secesionističkog ekspresionizma, i to je, u Hrvatskom proljetnom salonu, treća staza kojom (uz inklinacije Meštrovića i Rosandića u inozemstvu) hrvatska umjetnost u tom trenutku kreće prema ekspresionizmu.«¹⁷ U kontekstu toga zaključka treba spomenuti da Josip Vrančić, pišući o prvom razdoblju Proljetnog salona, također prepoznaje i afirmira istu kategoriju, onu »secesionističkog ekspresionizma«, uzimajući o obzir prije svega djela Ljube Babića, Jerolima Miše i Zlatka Šulentića.¹⁸ A upravo će jedna od Šulentićevih glasovitih slika, *Čovjek s crvenom bradom* iz 1916., Gamulinu biti povod da u pokušaju imenovanja nešto drugačijeg amalgama – također nastalog miješanjem oblikovnih elemenata različite provenijencije – upotrijebi termin »sezaniistički ekspresionizam«: »(...) *Čovjek s crvenom bradom* ostaje ipak po strani kao još čista i veoma smjela projekcija 'cezannéističkog ekspresionizma', bez introspekcije i psihologiziranja.«¹⁹ U tom smislu, prve godine Proljetnog salona donijele su, po autorovim riječima, »diskurzivno i diskontinuirano« kretanje,²⁰ u kojemu se – zaključit ćemo – kriju klice dominantnih tendencija artikuliranih na istoj izložbenoj manifestaciji neposredno nakon rata.

Analizirajući drugo, dugotrajnije i raznolikije razdoblje Proljetnog salona, Gamulin će gotovo taksativno nabrojati sve stilske priklone koji su ga obilježili. Tumačit će tako pokušaje razumijevanja Cézanneova načina u naših slikara nazivajući ih sezanimom;²¹ pisat će o ekspresionizmu, navodeći djela novog naraštaja koji se upravo tada pojavio na »proljetnosalonskim« izložbama;²² pozornost će posvetiti i neokubističkim inklinacijama, navodeći pritom stvaralačke

epizode Save Šumanovića, Milivoja Uzelca, Vilka Gecana i drugih,²³ te će završiti opsežnim razmatranjem domaćih inačica neorealizma, magičnog realizma i neoklasicizma, dovodeći ih u vezu sa zbivanjima na širem, europskom prostoru.²⁴ Pri takvoj kontekstualizaciji Gamulin uzima u obzir rubni karakter hrvatskog slikarstva toga vremena, vodeći se pretežito usporedbama s postignućima zapadnoeuropskog kulturnog kruga te tumačeći posebnosti nacionalne umjetničke produkcije u identitetskom ključu, što je pak posljedica tradicionalnog razumijevanja geografije umjetnosti, duboko ukorijenjenog u povijest hrvatske povijesti umjetnosti. Neki su povjesničari umjetnosti, poput, primjerice, Božidara Gagre, namećući mjerila europskih umjetničkih središta, dolazili do strogih zaključaka o kvalitativnim dosezima hrvatskog slikarstva,²⁵ dok Grgo Gamulin u tom smislu povremeno ipak zauzima suzdržan stav, pokušavajući prepoznati mnoge opće vrijednosti na mjestima gdje ih se isprva ne može uočiti. Osvrćući se u jednoj od mnogih bilježaka upravo na Gagrino tumačenje o skromnim rezultatima naraštaja Proljetnog salona u usporedbi s europskim parnjacima, Gamulin ističe: »A dodao bih, upravo prema 'zakonitostima' periferne strukture o kojoj je pisao i autor ove prve teoretske aproksimacije Proljetnog salona, da rezultati ne samo što nisu 'skromni', nego u svom antologijskom presjeku (...) ulaze u obzorje evropskog univerzalizma i nadopunjavaju ga, pa kad jednom i ostale 'periferne strukture' budu izložene procjeni i tumačenju stvarne univerzalne kritike, tj. one s univerzalnim kriterijem, tada će se i umjetničko, doživljajno značenje ove naše proljetnosalonske antologije (na osnovi onoga što je na tom obzoru najvrednije, a to je upravo *differentia specifica*) pojaviti u novom svjetlu.«²⁶ Na taj način – iako i sâm često barata kriterijima zapadnoeuropskih umjetničkih središta kao neupitnom vrijednošću – Gamulin dovodi u pitanje dominantno shvaćanje o jednoznačnom odnosu umjetničkog središta i umjetničke periferije.

Zaključno, vrijedi istaknuti da Grgo Gamulin tumači stvaralaštvo slikara Proljetnog salona benevolentno, s izrazitom sklonošću za prepoznavanjem posebnosti u pojedinačnim opusima i cjelini te skrivenih vrijednosti u djelima koja ne pripadaju pretpostavljenoj antologiji hrvatskog slikarstva. Prema zainteresiranom čitatelju izrazito je naklonjen, referirajući se na postojeću literaturu – od likovnih kritika iz vremena i studija domaćih povjesničara umjetnosti, sve do ključne inozemne literature – omogućujući na taj način lako snalaženje i potičući na daljnje samostalno istraživanje. Takav pristup svjedoči prije svega o autorovu korektnom odnosu prema općim postignućima struke te kolegama ponasob, iako s njima katkad ulazi u argumentiranu, a ponekad i ostrašćenu polemiku. Gamulinov tekst o Proljetnom salonu i njegovim protagonistima može se stoga razumijevati ne samo kao povijest jednog važnog odsječka nacionalne umjetnosti, nego – poput svakog pravog znanstvenog pregleda – i kao temeljit kritički pregled svih relevantnih dosega struke.

Bilješke

- 1 Ovaj je rad nastao na temelju izlaganja istoga naslova održanog na *Znanstvenom skupu posvećenom stotoj obljetnici rođenja Grge Gamulina: Od atribucije do filozofije umjetnosti* (Zagreb, 15. i 16. prosinca 2010.).
- 2 U posljednjih desetak godina Proljetni salon spominjao se u različitim kontekstima, kao presudno mjesto afirmacije pojedinih istaknutih slikara, ali i kao platforma za plasiranje raznolikih, za hrvatsku sredinu inovativnih oblikovno-stilskih usmjerenja. Vidi, primjerice: ZVONKO MAKOVIĆ, Vilko Gecan – retrospektiva, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2005.; PETAR PRELOG, Proljetni salon 1916.–1928., katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2007.; *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, (ur.) Zvonko Maković i Ana Medić, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007.; ZVONKO MAKOVIĆ, Milivoj Uzelac – retrospektiva, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2008.; ISTI, Marijan Trepše – retrospektiva, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2010.; IVANKA REBERSKI, Slikarstvo, u: *Ljubo Babić – Antologija*, (ur.) Ivanka Reberski i Libuše Jirsak, katalog izložbe, Moderna galerija, Zagreb, 2010., 11–153; ISTA, Zlatko Šulentić – kritička retrospektiva, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2011.; *Strast i bunt. Ekspresionizam u Hrvatskoj*, (ur.) Zvonko Maković, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011.; ZVONKO MAKOVIĆ, Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2013.; PETAR PRELOG, Ljubo Babić i Proljetni salon, u: *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, (ur.) Libuše Jirsak, Petar Prelog, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Moderna galerija, Zagreb, 2013., 18–23.
- 3 Babić piše: »Rasla je od početka vieka i raste neprestano kolikoća likovnih realizacija. Trajno se uvećava broj likovnih radnika. Nu s tim se brojčanim pojačanjem i uvećanjem nije ojačao i kvalitet samog likovnog posla, već naprotiv čini se, da se taj kvalitet samim proširenjem i ojačanjem kvantiteta oslabio i time se nije već prije postignuta razina dostigla, već se ona naprotiv snizila.« – LJUBO BABIĆ, Umjetnost kod Hrvata, Naklada A. Velzek, Zagreb, 1943., 187.
- 4 LJUBO BABIĆ (bilj. 3.), 230.
- 5 »Uloga, koju je Proljetni salon odigrao u našoj umjetnosti bez sumnje je vrlo značajna. (...) Okupljalo je to udruženje sve što je bilo likovno progresivno u tom vremenu.« – DORIS BARIČEVIĆ, Proljetni salon, u: *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1961., 15–17, 17.
- 6 BOŽIDAR GAGRO, Slikarstvo Proljetnog salona, u: *Život umjetnosti*, 2 (1966.), 46–54.
- 7 BOŽIDAR GAGRO (bilj. 6.), 47.
- 8 »Govoriti o ekspresionizmu u hrvatskoj likovnoj umjetnosti znači prije svega govoriti o Proljetnom salonu.« – JOSIP VRANČIĆ, Prvo razdoblje Proljetnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916–1919), u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, (1973/74.), 177–187, 177.
- 9 VLADIMIR MALEKOVIĆ, Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1980.
- 10 VLADIMIR MALEKOVIĆ, Kubizam i hrvatsko slikarstvo, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1981.
- 11 IVANKA REBERSKI, Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno, Institut za povijest umjetnosti, Artresor Studio, Zagreb, 1997.
- 12 GRGO GAMULIN, Proljetni salon i suvremenici, u: GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. 1, Naprijed, Zagreb, 1987., 65–270.
- 13 GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, Naprijed, Zagreb, 1995., 280–290.
- 14 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 65.
- 15 Božidar Gagro na taj način objašnjava ekspresionističke priklone u hrvatskom slikarstvu: »Ekspresionizam se može uzeti, isto tako, tek kao jedan od faktora u oblikovanju fizionomija pojedinih umjetnika, kao određena atmosfera u kojoj sazrijeva hibridan izraz umjetnika, tako da su oznake stila samo djelimične, samo sporadične i gotovo u pravilu nepotpuno pokrivene pojmom ekspresionizma koji se odnosi na dobro poznate pojave njemačkog i srednjeevropskog slikarstva.« – BOŽIDAR GAGRO (bilj. 6.), 52–53.
- 16 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 70.
- 17 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 72. Novija tumačenja ranog portretnog opusa Jerolima Miše u kontekstu navedenih oblikovno-stilskih nagnuća vidi u: IVANA MANCE – PETAR PRELOG, Opažanja uz rani portretni opus Jerolima Miše, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011.), 227–236.
- 18 »Umjetnost ratnih godina, nakon 1916., najavljuje budućnost (ekspresionizam), unatoč tome što istovremeno predstavlja i složenu posljednju fazu i posljednju transformaciju prošlosti (secesije)...« – JOSIP VRANČIĆ (bilj. 8.), 179.
- 19 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 70.
- 20 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 72.
- 21 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 77–81.
- 22 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 81–90.
- 23 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 90–94.
- 24 GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 94–112.

25

Gagrina valorizacija pojedinih stilskih prinosa »proljetnosalon-skog« razdoblja može se doista činiti strogom. Vidi: BOŽIDAR GAGRO (bilj. 6.). Ipak, sam se autor drugom prigodom – afirmirajući »periferni fenomen« u hrvatskoj modernoj umjetnosti – zalaže za odbacivanje dosega zapadnoeuropskih umjetničkih središta kao ultimativnog mjerila: »Ako prihvatimo postojanje i značajnost perifernog fenomena u hrvatskoj modernoj umjetno-

sti, ako se oslobodimo mučne primisli da je ta umjetnost morala ići ukorak sa zapadnom – a kako nije, da je zbog toga griješna i manje vrijedna – moći ćemo povezanije razmišljati i o kriteriju njezinih vrijednosti.« – BOŽIDAR GAGRO, *Periferna struktura – od Karasa do EXATA*, u: *Život umjetnosti*, 1 (1966.), 15–25, 22.

26

GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 66–68, bilj. 1.

Summary

Petar Prelog

**On Grgo Gamulin's Interpretation of Painting Exhibited
at *Proljetni salon* (1916–1928)**

The author analyzes features that characterize art historian Grgo Gamulin's approach to the historicization of *Proljetni salon* (Spring Salon) as an exhibition event that included a range of prominent protagonists of the Croatian art scene, and thus significantly determined the dominant trends in painting between the two World Wars. The focus is on the chapter that opens the first volume of Gamulin's well-known and influential overview of Croatian painting of the 20th century (*Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, vol. 1, Zagreb: Naprijed, 1987). The author primarily reflects on Gamulin's contribution to the evaluation, definition, and naming of various formal and stylistic tendencies, as compared to the traditional interpretations of national modern painting. Secondly, he indicates Gamulin's inclination to analyze the achievements of Croatian painting in the context of the main trends on the European art scene, whereby his attitudes appear close to the traditional understanding of the geography of art. Despite that, Gamulin recognized many universal values in artworks and opuses that did not belong to the presumed anthology of Croatian painting, as juxtaposed to the prevailing European achievements in terms of form and style, thus creating a multilayered image of a heterogeneous artistic texture of modernism, typical of the so-called "peripheral cultural milieu". Therefore, Gamulin considered *Proljetni salon* as the crucial defining point for the corpus

of national painting between the two World Wars, a sort of an extra-stylistic category that enabled him to comprehend all the disparate tendencies of the period, and to discuss the main stylistic achievements on an equal footing (which was often crucial for seeing the lines of development in Croatian painting), as well as the specific character of individual painters, some of whom were only tangentially related to the exhibition. Gamulin seems to have been exceptionally inclined to the avid reader as he frequently referred to other current authors – from literary criticism of the time and studies by local art historians, to the keynote international scholarship – making it easy for the reader to navigate through the book and encouraging further research. Such an approach testifies primarily of his specific attitude towards general achievements of the profession, as well as his colleagues in particular, even though he often fervently argued with them. Gamulin's writing on *Proljetni salon* and its protagonists can therefore be understood not only as history of an important segment of our national art, but also – as it should be the case with any genuine scholarly enterprise – as a comprehensive critical overview of all relevant achievements in the art-historical profession.

Keywords: Grgo Gamulin, *Proljetni salon* (Spring Salon) 1916–1928, Croatian modern painting