

„Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije“: Ljubo Babić, umjetnice i kanon

ANA ŠEPAROVIĆ

Izvorni znanstveni rad
LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA
FRANKOPANSKA 26
10000 ZAGREB
anaseparovic@gmail.com
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.09>

Ljubo Babić, istaknuti hrvatski povjesničar umjetnosti, autor prve kanonske knjige o hrvatskoj modernoj umjetnosti, autor je i najmizoginijeg teksta o ženama u umjetnosti ikada objavljenoga na stranicama hrvatskih tiskovina. U ovom se radu analiziraju njegovi tekstovi kako bi se istražila veza između Babićeve oštre kritike umjetničkoga stvaralaštva žena i njihove marginalizacije u kanonu. U prvom dijelu analizira se Babićev feministički ton u predgovoru Intimne izložbe Proljetnoga salona iz 1916., gdje zagovara umjetnički rad žena kao dio društveno progresivnog pokreta. Zatim se razmatraju njegove kritike, u kojima umjetnicama, prvenstveno članicama Kluba likovnih umjetnica, osporava sposobnost umjetničke kreacije i ograničava ih na područje primijenjene umjetnosti. Naposljetku, analiziraju se njegovi pregledi hrvatske moderne umjetnosti u kojima su umjetnice gotovo u potpunosti prešućene.

Ključne riječi: Ljubo Babić, antifeminizam, Intimna izložba Proljetnog salona, Klub likovnih umjetnica, likovne umjetnice, povijesno-umjetnički kanon

UVOD

Prateći i razmatrajući hrvatsku modernu umjetnost, Ljubo Babić nekoliko se puta izjašnjavao o likovnom stvaralaštvu umjetnica, i to u raznim žanrovima – od predgovora u katalozima, likovnim kritikama i esejima, preko povijesno-umjetničkih rasprava, sinteza i pregleda, sve do memoara. U tim tekstovima on nastupa u različitim ulogama: kao društveni aktivist, kulturni kroničar, likovni kritičar i povjesničar umjetnosti te, ovisno o ulozi, mišljenja stajališta: od zagovaranja (predgovor katalogu *Intimne izložbe*), preko obeshrabrivanja (u likovnim kritikama), do gotovo potpunog ignoriranja umjetničkog stvaralaštva žena (u povijesno-umjetničkim raspravama). Budući da je riječ o jednome od najutjecajnijih hrvatskih povjesničara umjetnosti, čija je kanonska knjiga *Umjetnost kod Hrvata* (koja je pak

izrasla na njegovoj međuratnoj likovno-kritičkoj praksi) temelj i današnje povijesti hrvatske umjetnosti 19. i prve polovice 20. stoljeća, njezina narativa i sustava vrednovanja, u ovom će se tekstu analizirati i kritički vrednovati njegov diskurs na korpusu tekstova o stvaralaštvu umjetnica.

Iako nije nepoznato kakva su stajališta o umjetničkom stvaralaštvu žena bila uvriježena kada se početkom stoljeća oblikovao Babićev umjetnički habitus, neka od njih ovom prigodom vrijedi spomenuti. Sjećajući se svojega prvoga slikarskog naukovanja u privatnoj školi kod Crnčića i Čikoša, Babić je o svojim kolegicama pisao s naglašenim sarkazmom: „Tamo su gospodarile frajle slikarice. Razmetale su se bojama, znanjem i mudrošću, a ja sam kao regrut-novajlija čučao u kutu i čudio se. Duskora sam se prestao čuditi.“¹ Nadalje, Franz von Stuck, u čijoj je klasi Babić studirao na Münchenskoj Akade-

miji, svojim je studenticama znao reći: „Štafelaj nije šparhet, paleta nije rajngla i kist nije žlica za gris!“² U svojim memoarima Babić skreće pozornost na opći interes intelektualnih krugova toga vremena za pitanja društvenog položaja žena: „Novinari i kozmijski kulturtregeri (...) duboko su raspredali problem ženstva, koji je na ustima i u duhovima sviju bio neprestano prezentan. (...) Problematika seksusa postajala je neuravnotežen ispad erotomana. (...) Svaki je treći student nosio pod pazuhom Weiningera. (...) Panseksualizam i panerotika bile su parole tih Übermenscha, tih genija i tih luđaka.“³ Možemo zaključiti da i samog Babića u tom okruženju zaokupljaju takve teme te zasigurno i sam čita Otta Weiningera i njegovu „bibliju mizoginije“ *Spol i karakter*.⁴ Iz njegovih riječi o kabaretskoj pjevačici i recitatorici Maryji Delvard odjekuje tada uobičajena građanska mizoginija: „Tako je ječao grobni drhtavi i antipatično promukli glas Marije Delward. Duboko muklo dolazili su guturali iz sfingoidne njezine lubanje – upravo funebralno. I svaki je secesionist u tom antipatičnom Delwardinom licu morao automatski pronaći privlačnost tajne. U crnom baršunu crtao ju je na bakar i hrvatski grafičar Krizman. On je tu nastranu karikaturu ženstva shvatio ozbiljno, i tako je uspjelo ostvariti ono, što je ona, ta ‘demonška’ M. Delward, predstavljala, a ne ono, što je ona zapravo bila.“⁵ Umjesto same umjetničke izvedbe, u Babićevu je dojmu neosporivo prevladala njezina pojavnost (dubok glas, androgin stas i dr.) koja je odstupala od femininih stereotipa. Gordana Bosanac takvu vrstu antifeminizma naziva estetičkim antifeminizmom, koji karakterizira smještanje žena isključivo u prostor estetskih vrijednosti, odnosno ljepote. Iz njega proizlaze pojmovi „žena je ukras svijeta“, „žena mora ostati žena“ i „ljepši spol“ te shvaćanje da se ženama može tolerirati pamet i uspjeh, ali samo ako zadrže svoju ljepotu i ženstvenost. Riječ je o ideji koja čini temelj prisiljavanja žena na tjelesnu i estetsku disciplinu s pomoću anonimnoga patrijarhalnog nadzora te osobito pogađa žene i one čija pojavnost odstupa od ideala mladosti, ženstvenosti i ljepote, vodeći u različite negativne stereotipizacije, predrasude i diskriminacije (*ageism* tj. „dobizam“, *lookism* i dr.).⁶

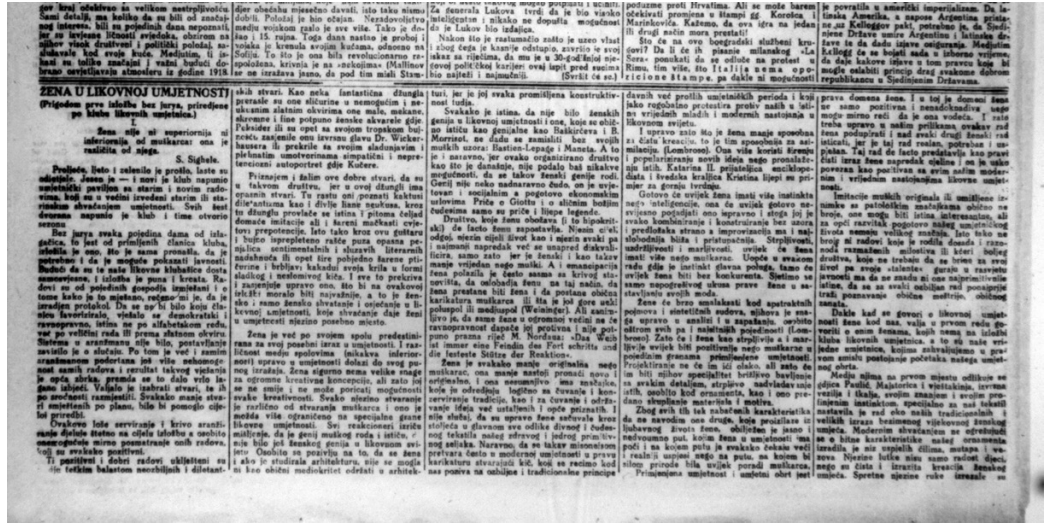
LJUBO BABIĆ KAO DRUŠTVENI AKTIVIST INTIMNA IZLOŽBA PROLJETNOGA SALONA 1916.

Ubrzo nakon povratka sa studija, Babić se pridružuje „duhu vremena“ i prvi put javno istupa u vezi s umjetničkim djelovanjem žena – on, naime, sudjeluje u organizaciji prve skupne izložbe umjetnica na hrvatskome području. Riječ je o *Intimnoj izložbi*, održanoj 1916. kao drugoj u nizu izložbi Proljetnoga salona, na kojoj su prvi put zajedno izlagale

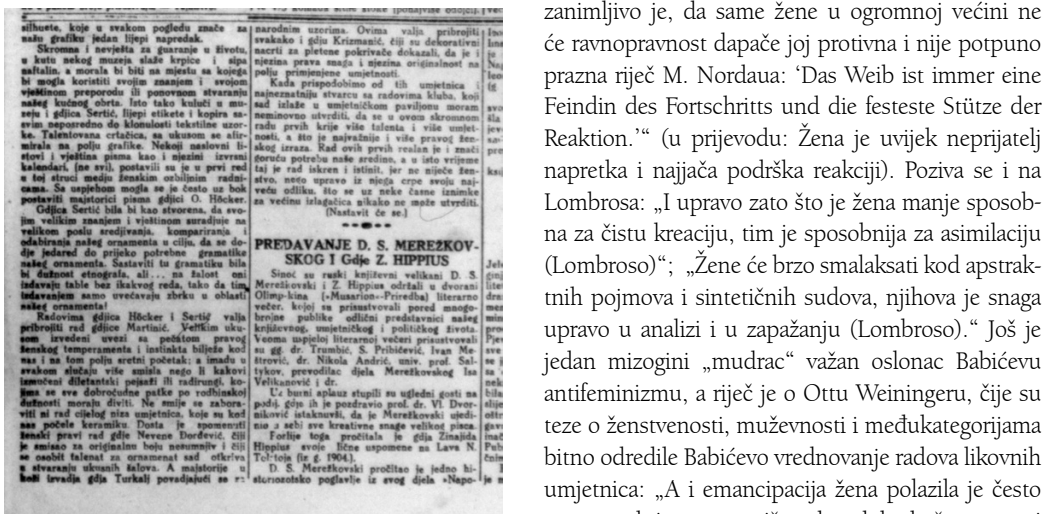
dvije umjetnice – kiparica Iva Simonović i slikarica Zdenka Pexidr-Sieger.⁷ Prema svemu sudeći, Babić je autor predgovora u katalogu te izložbe,⁸ koji Ljiljana Kolešnik ističe kao prvo javno izjednačavanje muškog i ženskog doprinosa nacionalnoj umjetnosti 20. stoljeća.⁹ U njemu stoji kako je ta izložba proizašla iz ideje Proljetnoga salona da radi na udruživanju „naših najboljih mlađih muških i ženskih radnika“ i na stvaranju „naše umjetničke kulture za koju su, pored muževa, neophodne i žene“. Nadalje, ističe se da je ta izložba posvećena „umjetnosti dviju žena koje se, po svom shvaćanju, s pravom ubrajaju među rijetke žene kojima je umjetničko djelovanje postalo jedna životna zadaća“ te da „ova izložba jasno govori kako naša suvremena žena nikako ne zaostaje za ženama kulturnoga zapada“. Kako bi se potvrdila vrijednost njihova rada, a i objasnilo zašto su baš te dvije umjetnice odabrane kao one koje će imati povlasticu izlagati na drugoj izložbi Proljetnoga salona, napominje se da je „u izloženim radovima došla priroda žene do jakoga umjetničkoga izražaja“.¹⁰ Prema klasifikaciji antifeminizma Gordane Bosanac, riječ je o bazičnom antifeminizmu, koji se odnosi na fenomen neodvojivosti spola od pojave i tijela od uloge, u njemu je prešutno na snazi „argument prirode“, a najčešće je uperen upravo prema ženama koje imaju neko javno vidljivo postignuće. On je u podlozi svakog svodenja žena na spol i sposobnost rađanja te binarnih opozicija u razumijevanju razlika između muškaraca i žena. I dok muškarci imaju pravo na individualnost te su uvriježeno nositelji misaonosti, duhovnosti i osjećaja za pravdu, zbog čega su predodređeni za dominaciju i djelovanje u javnoj sferi, smatra se da žene imaju tipična „ženska svojstva“, definirane su unutar vlastita spola, tjelesnosti, instinkta i nagona, što ih smješta u privatnu sferu, iz čega pak proizlazi njihov inferiorni položaj u društvu.¹¹

Upravo na takvom shvaćanju temelji se svrstavanje umjetnosti žena pod „ženski stereotip“, koji podrazumijeva prepuštanje onoga područja koje je zbog maskulinizirane konstrukcije same umjetnosti manje cijenjeno, a to je umjetnost u kojoj bi se odražavala „priroda“ žene. U praksi to znači više vrednovanje onih djela umjetnica u kojima se prepoznaju značajke koje se unutar patrijarhalnoga modela smatraju poželjnim ženskim osobinama: skromno, čedno, fino, nježno, intimno, osjećajno, nježno itd. Takvi atributi, kako je napomenula Ljiljana Kolešnik, zapravo se usredotočuju na pojam slabo, nasuprot pojmu snažno, kojim se najčešće određuju dometi prividno aspolne, a zapravo muške, „visoke“ umjetnosti.¹² Ipak, unatoč isticanju „ženskoga stereotipa“, uzimajući u obzir tadašnju sveopću društvenu nevidljivost žena, tu inicijativu i ovaj tekst moramo promatrati i tumačiti kao ozbiljan feministički zagovor.

Sl. 1.
Obzor 69, 1928, 279,
str. 2.



Sl. 2.
Obzor 69, 1928,
279, str. 3.



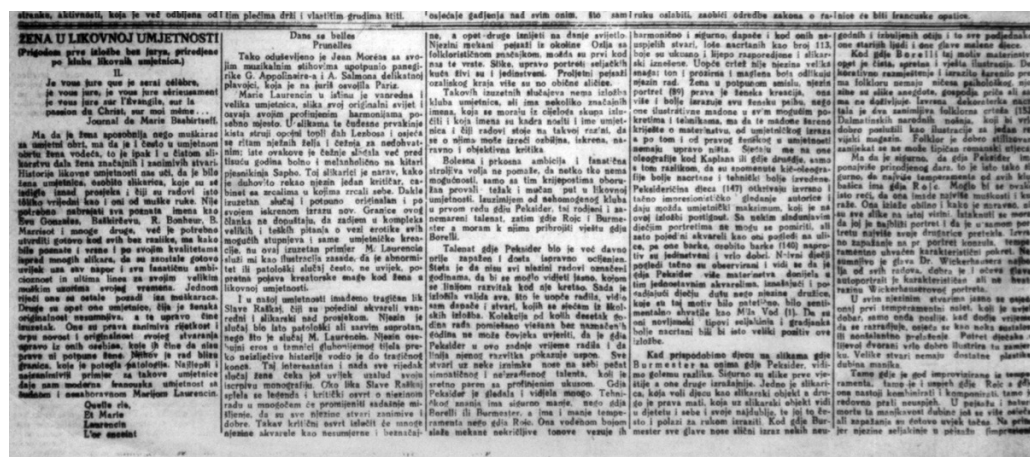
BABIĆ KAO LIKOVNI KRITIČAR: KLUB LIKOVNIH UMJETNICA

Međutim, kako se u međuratnom razdoblju hrvatske umjetnice samoorganiziraju u umjetničko udruženje – Klub likovnih umjetnica,¹³ njihov prvi zajednički nastup – izložba održana 1928. u Zagrebu – bio je povod za Babićev neukusan napad u prikazu izložbe pod nazivom „Žena u likovnoj umjetnosti“, objavljenom u *Obzoru*.¹⁴ U tom članku, vjerojatno najmizoginijem tekstu dosad objavljenom na stranicama hrvatskih tiskovina, Babić pseudoznanstvenim pristupom obrazlaže idejnu podlogu svojega antifeminizma pokušavajući argumentirati tezu da žene nisu sposobne za visoku umjetnost. Pritom „znanstveno“ pokriva pribavlja priklanjajući se autorima, uglavnom psihijatrima koji u svojem radu slijede postavke biološkog determinizma – ponajprije Cesareu Lombrosu i njegovim sljedbenicima poput Scipija Sighelea i Maxa Nordaua. Tako na samom početku teksta, na mjestu epigrafa, stoji misao S. Sighelea: „Žena nije ni superiornija ni inferiornija od muškarca: ona je različita od njega.“¹⁵ Nadalje: „Ali

zanimljivo je, da same žene u ogromnoj većini ne će ravnopravnost dapače joj protivna i nije potpuno prazna riječ M. Nordaua: ‘Das Weib ist immer eine Feindin des Fortschritts und die festeste Stütze der Reaktion.’“ (u prijevodu: Žena je uvijek neprijatelj napretka i najjača podrška reakciji). Poziva se i na Lombrosa: „I upravo zato što je žena manje sposobna za čistu kreaciju, tim je sposobnija za asimilaciju (Lombroso)“; „Žene će brzo smalaksati kod apstraktnih pojmova i sintetičnih sudova, njihova je snaga upravo u analizi i u zapažanju (Lombroso)“. Još je jedan mizogini „mudrac“ važan oslonac Babićevu antifeminizmu, a riječ je o Ottu Weiningeru, čije su teze o ženstvenosti, muževnosti i međukategorijama bitno odredile Babićevu vrednovanje radova likovnih umjetnica: „A i emancipacija žena polazila je često sasama sa krivog stanovišta, da oslobađa ženu na taj način, da žena prestane biti žena i da postane obična karikatura muškarca ili šta je još gore neki poluspol ili međuspol (Weininger).“

„Svakako je istina, da nije bilo ženskih genija u likovnoj umjetnosti“

Pri zastupanju teze da žene ne mogu biti vrhunske umjetnice Babić je nedvosmislen i slijedi logiku bazičnog antifeminizma: „Svakako je istina, da nije bilo ženskih genija u likovnoj umjetnosti.“ Taj je citat u skladu s tvrdnjom Griselde Pollock da je kreativnost „prisvojena kao ideološka komponenta muškosti, dok je ženskost konstruirana kao muški, dakle i, umjetnikov negativ.“¹⁶ Jasenka Kodrnja objasnila je mitsko podrijetlo ograničavanja ulaska žena u visoku, reprezentivnu kulturu i umjetnost. „Budući da je žena manje razvijena individualnost i originalnost koju on omogućuje i štiti. Zbog toga žene sebe takvima (genijalnim) nisu vidjele, a nisu ih takvima vidjeli ni drugi.“¹⁷



Sl. 3. Obzor 69, 1928, 284, str. 2.

Pri navođenju najistaknutijih umjetnica u povijesti umjetnosti, Babić vidi dvije mogućnosti – ili je u njihovoj umjetničkoj formaciji presudnu ulogu imao muški učitelj (odnosno uzor) ili patologija. „One, koje se obično ističu kao genijalke kao Baškircčeva i B. Morrisot, ne daju se zamisliti bez svojih muških uzora: Bastien-Lepage i Maneta.“ To i poocčava: „Historija likovne umjetnosti nas uči, da je bilo žena umjetnica, osobito slikarica, koje su se izdigle iznad prosjeka“, međutim, one su „zaostajale gotovo uvijek uza sav napor i svu fantastičnu ambicioznost in ultima linea za svojim velikim muškim uzorima svojeg vremena. Jednom riječi one su ostale pozadi iza muškaraca“. Zbog toga Babić nerijetko pretjerano ističe utjecaj muških učitelja, pa tako pišući o Boženi Ružić Vilhar mnogo više prostora posvećuje njezinu učitelju Beciću nego značajkama njezina izraza te omalovažava njezin rad inzistiranjem na usporedbi s Becićevim: „Da ne postoji Becić, njegove slike i njegov način onda bi bile slike gdje Ružić upravo kolosalne. (...) A ovako kad postoji Becić i njegove slike moraju se Ružićkine slike doimati kao vrlo dobro odigrane na glasoviru note, koje je skladao Vl. Becić. Gotovo neugodno djeluje da gđa Ružić preuzimlje upravo ropski Becićev rukopis. A kako ona nema naravno one slikarske sadržine, koja je značajna za Becićev rad, to preostaje kod nje samo obična preuzeta, a po tom i prazna manira.“¹⁸

Drugo moguće objašnjenje ženske genijalnosti, prema Babićevu mišljenju, slijedi „logiku“ da žena ne može biti umjetnički genij, a ako jest – s njezinim „ženstvom“ nešto nije u redu. Na tragu Weiningerovih ideja, ističe da u slučaju iznimnih ženskih umjetničkih osobnosti zapravo ne može biti riječ o „pravim“ ženama, nego njihovu veličinu smatra posljedicom onoga što se u to vrijeme smatralo specifičnom ženskom patologijom: „Druge su opet one umjetnice, čija je ženska originalnost nesumnjiva, a te upravo čine izuzetak. One su prava zanimljiva rijetkost i crpu novost i originalnost svojeg stvaranja upravo iz onih osobina, koje ih čine da nisu prave ni potpune žene. Njihov je rad blizu granica, koje je



Sl. 4. Obzor 69, 1928, 284, str. 3.

potegla patologija.“ Riječ je konkretno o lezbijstvu i hysteriji, pa kao primjere navodi Marie Laurencin, u čijim slikama „struji opojni topli dah Lezbosa“, i Slavu Raškaj, čiji je, prema Babićevu mišljenju, „slučaj bio isto patološki“: „Njezin osebujni eros u tamnici gluhonijemog tijela preko neizlječive hysterije vodio je do tragičnog konca.“

Pišući o Slavi Raškaj, Ljubo Babić neukusno iznosi precizne opise njezinih psihopatoloških stanja („depresija“, „teška melankolija“, „bjesnilo“), inzistirajući na njezinoj nesreći i patnji („žensko bijedno i gluhonijemo biće“, „gluhonijema patnica“, „patničko tijelo“) čiju podlogu pronalazi u „osebujujnom erosu“ ili „obrisima sasvim romantičnog erotskog zanosa“. ¹⁹ Budući da gotovo polovicu teksta posvećenog njezinoj retrospektivnoj izložbi zauzimaju minuciozni opisi aspekata njezine duševne bolesti, može se zaključiti da inzistirajući na njezinoj psihičkoj nestabilnosti nastoji dokazati da žene samo u iznimnim situacijama mogu biti velike umjetnice; on dopušta da je žena genijalna samo ako je iznimka: „U toj svijesti živio je demon i remetio osjećajne bistrine, divljao je tamo nagon, pustošila olujna strast i stvarala sred samoće vjetrometinu pomrećajca. (...) Tjelesna nemogućnost čuti ljudskog glasa

niti se tim glasom služiti, ne moći se izraziti. (...) Da, samo osjećati gorčinu i okus suza, što teku u samoći, osjećati opipom mekoću latica (...) i u svojoj nemoći saopćiti se drugom čovjeku – biti sam (...) biti uz to proklet, biti čovjek ili žena, na kojoj je prokletstvo čežnje neutažive za onim, što se nikad ne može dohvatiti – biti umjetnik ili umjetnica, a to je zaista u punom svom značenju gluhoonijama Slava Raškaj i bila.“²⁰ Također, ne propušta njezine psihološke probleme povezati s nekim oblikom prenaplašene ili čak nastrane seksualnosti, spominjući „osebnijni eros“ ili „obrisa sasvim romantičnog erotskog zanosa“. Jasno je da se takvim priznanjem genijalnosti ne stvara odmak od patrijarhalne matrice, nego da se ona, štoviše, učvršćuje; uspješne umjetnice proglašava se iznimkama koje svojom „patologijom“ nadilaze ograničenja vlastita spola. Time se potvrđuje patrijarhalna vizura razumijevanja ženskoga stvaralaštva, pri čemu kreativnost i dalje ostaje čvrsto u području maskuliniteta.

„Žena je već po svojem spolu predestinirana za svoj posebni izraz u umjetnosti“

Ipak, Babić hvali radove rijetkih umjetnica, ali samo uz uvjet da one u svojem pristupu umjetnosti izražavaju ono što se tada smatralo femininim značajkama i u čijim djelima prepoznaje „ženske“ kvalitete, poput finoće, nježnosti i sl., koje potpadaju pod kategoriju „ženskog stereotipa“. Već je Griselda Pollock upozorila da u povijesti umjetnosti kreativna osobnost umjetnica nikada nije bila kanonizirana ni slavljena, a rijetke pohvale bile su svedene na голу činjenicu spola:²¹ „Ako je ženama dozvoljeno govoriti, sve o čemu mogu govoriti je (njihov) spol.“²² Babić to i izrijekom kaže: „Žena je već po svojem spolu predestinirana za svoj posebni izraz u umjetnosti. I različitost među spolovima (...) upravo u umjetnosti dolazi do svog punog izražaja.“

Da bi djela ženskih umjetnica bila proglašena kvalitetnima, odnosno da bi nosila „ženska“ obilježja, ona, prema Babićevu mišljenju, moraju biti manjih (skromnijih) dimenzija, izrađena u manje cijenjenim (i manje unosnim) tehnikama, poput akvarela i pastela, tuša i sl., te moraju prikazivati tada niže vrednovane motive poput cvijeća i pejzaža. Pretencioznije motive i djela velikih formata Babić u slučaju ženskih umjetnica naziva „sličurinama“ i „umotvorinama“, dok s druge strane hvali „sličice“, „male mekane skromne i fine potpuno ženske akvarele“ te „simpatični i nepretenciozni autoportret“ Lucije Kučera-Buhmeister: „Njezina je relativno najbolja i najsimpatičnija stvar autoportret, ne pretenciozan, skroman i tehnički dobro riješen.“ Također, na slikama čiji su autori žene više cijeni nježniji i tonski zasnovan kolorit: „Konvencionalno shvaćanje naravno ima i gđa Auer Schmidt, pa ipak od tih šest stvari po-

stoji jedna sličica sasvim fino i korektno ugođena u smeđem tako da tuče one druge slikarije razbarušene i navodno moderne u drečućem ultramarinu ili opet one slike sa valovima od sadre ili opet one jadne šarene kaktuse u svim nijansama.“²³ Kad se divi Zdenki Pexidr, kaže: „Žena u potpunom smislu, njezin portret (...) prava je ženska kreacija, ona više i bolje izražuje svu žensku psihu, nego one ilustrativne madone u svim mogućim pokretima i tehnikama.“ Tako hvali pejzaže „lirskog ugođaja“ i „ženskog osjećanja“ Naste Rojc i njezinu sliku *Sljeme* jer „na tom platnu ima u svakom slučaju više osjećanja i to onog ženskog, nego što to ima ona neugodna stilizacija Piete“, a kritizira je kada stupi na „muško“ područje: „Gdje ona nastoji kombinirati i komponirati, tamo je redovno prati neuspjeh.“ Djela s temom majčinstva Babić procjenjuje uzimajući u obzir činjenicu je li slikarica i sama majka ili nije, pri čemu vrednovanje uvijek ide u korist majki, a djela onih slikarica koje nisu majke proglašava ilustracijom: „Jedno je slikarica koja voli djecu kao slikarski objekt a drugo je prava mati, koja uz slikarski objekt vidi u djetetu i sebe i svoje najdublje, te joj to često i polazi za rukom izraziti.“²⁴

„Primijenjena umjetnost i umjetni obrt jest prava domena žene“

Među umjetnicama samo je nekoliko iznimaka koje je Babić uključio u okvire visoke umjetnosti (jasno, uz ograničenja dimenzija, tehnike i stupnja ambicioznosti tematike), a svima ostalima deklarativno i izrijekom preporučuje bavljenje primijenjenom umjetnošću: „U svakom je slučaju takvo bavljenje umjetnim obrtom i korisnije i simpatičnije, nego to je ono nemoguće slikanje, što smo imali zgrade vidjeti na nedavnoj ženskoj izložbi. Samo je po sebi jasno da je pametnije i ljepše stručno satkati skladni ćilim ili ukusnu korisnu tkaninu ili načiniti lijep keramički pribor nego slikati nekakva diletantska platna, koja se hoće silom kapriciozno nametnuti kao slike.“²⁵ Takvo stajalište ovjerava nabranjem visokih dometa koje su neke uvažene slikarice postigle u primijenjenoj umjetnosti (ornament na šalovima Nevenke Đorđević i nacрте za pletene pokrivače Anke Krizmanić), istovremeno im slikarstvo u potpunosti prešućujući.²⁶ Ne treba posebno isticati da se u to vrijeme primijenjena umjetnost razumijevala kao manje vrijedna od „visoke“ te je donosila daleko slabiji ugled i niže honorare.

Ideja da su pučka i primijenjena umjetnost „žensko“, a individualna monumentalna visoka umjetnost „muško“ područje, u Babićevu je likovno-kritičkom opusu rezultirala jednim uistinu bizarnim slučajem. Naime, pišući prilično afirmativni prikaz spomenika Stjepanu Radiću umjetnice Mile Wod, namijenjenoga petrinjskome trgu i izloženoga u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu (riječ je o prvo-

me javnom spomeniku jedne kiparice na našim prostorima),²⁷ Babić ni na jednom mjestu ne navodi tko je autor djela. Pokušat ćemo ovdje navesti moguće razloge za takav, na prvi pogled, neobjašnjiv postupak. Naime, uspjeli monumentalni spomenik koji je izradila ženska ruka nikako se ne uklapa u Babićev sustav kritičkog vrednovanja – potkopava njegovu ideju o ženskoj umjetničkoj i kreativnoj inferiornosti, kao i tezu da najviši oblici visoke umjetnosti (slikarstvo velikog formata u ulju i monumentalna skulptura) nikako ne mogu biti djelo žene. Kako se toj umjetnici nije mogao pripisati nikakav oblik „patologije“ kojim bi je svrstao među iznimke, nego je bila prema tradicionalnom shvaćanju „prava žena i majka“, Babić pribjegava svojevrsnoj argumentacijskoj „gimnastici“. On posvećuje dobar dio članka raspravi o razlici između umjetnosti koja nastaje u gradu i umjetnosti koja nastaje na selu, i to kako bi taj konkretni slučaj mogao uklopiti u svoj izgrađeni sustav kriterija i vrednovanja. Objasnjava da u gradu nastaje visoka umjetnost u kojoj je važno autorovo individualno shvaćanje, pa je samim tim i autor bitan, dok na selu, „po diktatu sredine“, nastaje pučka umjetnost, koja odražava kolektivni identitet, zbog čega je autor sporedan. Iz toga proizlazi apsurdna teza da je spomenik Stjepanu Radiću – inače autorski rad konkretne umjetnice Mile Wod – djelo pučke umjetnosti: „takav jedan kip je posvećen i izdignut osjećajem cijelog jednog kolektiva, u ovom slučaju ljubavlju našeg seljaštva“, a „sam tvorac bronce nije glavni, on je sporedan“.²⁸ Budući da je iz teksta vidljivo da taj spomenik odgovara njegovu senzibilitetu i smatra ga uspjelim, bilo je potrebno postaviti ga izvan kanona kako ne bi doveo u pitanje vlastiti sustav vrednovanja. Zbog toga Babić inzistira na tome da pri njegovu vrednovanju kriteriji procjene budu niži, ističući da djela pučke umjetnosti „nemaju gotovo ni najprimitivnijih uslova, da budu u gradskom, u akademskom smislu tretirani kao plastični sklad“, odnosno da bi njih „strog kritičar odbacio“. Ističe da je taj spomenik posvetila velika ljubav, volja i sjećanje cijelog kolektiva i da pred tom ljubavi „padaju sve kritike, prestaju sve zamjerke ili možda nabiranjajane dobrih ili loših strana toga kipa“ te da „prema toj ljubavi postavljati estetske kriterije, značilo bi u neku ruku dozivati cesto-redarstvene propise“.²⁹

Moguće je da je Babić, na osnovi ideje da je većina pučke umjetnosti zapravo djelo ženskih ruku (tepiši, čipka, odjeća...), odlučio to djelo jedne konkretne umjetnice proglasiti narodnom umjetnošću. Takvoj argumentaciji vjerojatno je pridonio i angažman Mile Wod na području primijenjene umjetnosti: ona je tih 20-ih godina prošlog stoljeća djelovala u Petrinji i bavila se uglavnom primijenjenom umjetnošću (podučavala lončarstvo u učiteljskoj školi i bila povezana s petrinjskom Ženskom udrugom za promicanje kućne tekstilne industrije Zlate Lopašić).³⁰

Jednostavnom logikom: s obzirom na to da spomenik koji je izradila žena ne može biti odraz individualnosti autora (jer su žene predestinirane za umjetni obrt i primijenjenu umjetnost, gdje individualnost autora nije važna), predstavlja ga kao odraz kolektivne svijesti cijeloga puka. Slijedeći Babićevu logiku, jednako kako je svejedno koja je konkretna seljakinja napravila određenu npr. čipku, tako je i svejedno koja je konkretna umjetnica napravila taj spomenik – on nije i ne može biti individualno umjetničko djelo jer pravo na individualnost ima samo muškarac.³¹ Sve u svemu, riječ je o iznimno mizoginoj i antifeminističkoj instrumentalizaciji teze o anonimnoj pučkoj i individualnoj gradskoj umjetnosti, koju je Babić stvorio i razradio isključivo kako bi obezvrijedio ženski individualni umjetnički doprinos.³²

BABIĆ KAO POVJESNIČAR UMJETNOSTI: UMJETNICE I KANON

Otprilike baš u vrijeme kada nastaje njegov najmizoginiji tekst „Žena u likovnoj umjetnosti“, Babić se počinje baviti historizacijom hrvatske moderne umjetnosti: piše prve sinteze i upisuje studij povijesti umjetnosti na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, kojega završava 1932. Može se reći da u povijesno-umjetničkim pregledima dosljedno primjenjuje svoje uvjerenje da žene ne mogu biti prvoklasne umjetnice. U prvome sinteznom tekstu pod nazivom „Pioniri našega slikarstva“, objavljenom 1928. godine, spominje radove samo dviju žena, „i to gđe Krizmanić, čiji su neki pejzaži simpatično u boji sagrađeni. Svakako su suptilniji, ma da još sasvim impresionistički, mekani i izvrsni neki akvareli gđe Pexidr Ostojić“.³³ Epiteti kojima opisuje djela tih dviju umjetnica – suptilno, simpatično, mekano – naglašeno su obojeni „ženskim stereotipom“. U drugome sinteznom članku, objavljenom sljedeće godine i nazvanom „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, spominje pak samo Anku Krizmanić te joj posvećuje jednu rečenicu.³⁴

Posebnu pozornost vrijedi posvetiti njegovoj knjizi *Umjetnost kod Hrvata* iz 1943. godine, koja je utemeljiteljsko djelo za hrvatsku povijest moderne umjetnosti odnosno baza za kanon koji i danas vrijedi, a dobar se dio ocjena u toj knjizi do danas uzima kao pravortijek. Razmatrajući umjetnost 19. stoljeća, Babić grupira umjetnice u poglavlju posvećenom diletantizmu. Uz muške samouke svećenike (Marka Badovinca koji „zabavlja se režući u drvo“, Stjepana Marjanovića koji „kopira i prepravlja (...) englezke gravure“ te Pavla Štoosa, „vještog diletanta“), navodi i nekoliko umjetnica koje su stekle umjetničko obrazovanje, pa možemo zaključiti kako različito razumijeva diletantizam ovisno o spolu umjetnika. Dok diletantizam u slučaju muškaraca odnosno umjetnika podrazumijeva nedostatak umjetničkog obrazovanja,

u slučaju žena odnosno umjetnica označava osobu koja je umjetnički obrazovana te se neprofesionalno (u slobodno vrijeme) bavi umjetnošću. Tako Babićeva definicija diletantizma glasi: „Za svoju zabavu i rasonodu bave se umjetnošću ljudi, koji su zaposleni ili drugim poslovima ili koji nemaju nikakva posla; potonji je slučaj kod diletantica.“ U Babićevim kritikama može se uočiti prijezir prema diletantizmu, lijepljenje te etikete muškarcima odnosno umjetnicima koji su bili istinski amateri (bili su likovno neobrazovani i imali su svoje građanske profesije)³⁵ i gotovo svim ženama odnosno umjetnicama koje su imale pravo formalno umjetničko obrazovanje. Kao diletantice spominje Anku Marović, Karolinu Mihanović, Franjicu Daubači Brlić, Anu Novak i Mariju Stürmer rođ. Bedeković objašnjavajući: „Naravno da u to doba upravo cvate diletantizam u tako zvanom boljem društvu; slikanje je nužni dio odgoja dobro odgojene plemkinje.“³⁶ Mogućnost umjetničkoga obrazovanja i stvaralaštva za žene tada je podrazumijevala višak slobodnoga vremena, dakle dokolicu, i bilo je povlastica bogatoga sloja društva, no „pravi“ su se umjetnici prema tome odnosili kao prema hobbiju – s prijezirom. Jasenka Kodrnja u svojoj je analizi društvenih fenomena usmjerenih na obeshrabrivanje bavljenja umjetnošću kod žena istaknula: „Uobičajena slika (stereotip) uspješnoga profesionalnoga neovisnoga umjetnika veže se uz muškarca, a slika (stereotip) amatera uz ženu.“³⁷ Linda Nochlin napominje da je u priručnicima o pravilima dobrog ponašanja u 19. stoljeću uspostavljena slika umjetnice izgrađena na upornom naglašavanju „skromnog, vještog, samoponižavajućeg amaterizma kao ‘odgovarajućeg dostignuća’ dobro odgojene mlade žene, koja prirodno želi posvetiti većinu svojeg vremena dobrobiti drugih – obitelji i mužu“. Takva slika umjetnice otežala je odnosno onemogućila povoljnu recepciju njihovih dostignuća: „Ovakav stav preobražava ozbiljnu predanost u isprazno ispunjavanje slobodnog vremena ili radnu terapiju. (...) I danas, kao i u 19. stoljeću, amaterizam i nedostatak potpune predanosti, jednako kao i snobizam ili naglasak na ženi koja ima umjetničke ‘hobije’, hrani prezir uspješnog, stručno angažiranog muškarca koji se bavi ‘pravim’ poslovima i može, djelomično opravdano, ukazati na nedostatak ozbiljnosti u bavljenju umjetnošću svoje žene.“³⁸

Razmatrajući umjetnost na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, Babić spominje samo dvije umjetnice – Slavu Raškaj i Nastu Rojc. Izbor baš tih dviju umjetnica nije slučajna: obje se izdvajaju svojom specifičnom – onda razumijevanom – ženskom patologijom; Slava Raškaj psihičkom nestabilnošću, odnosno „histerijom“, a Nasta Rojc lezbijstvom. U slučaju Slave Raškaj, uz inzistiranje na preciznom opisu patološkog stanja i pretjerano isticanje životne patnje, Babić prenaglašava važnost muškog učitelja: „Jer je u isti-

nu Čikoševa zasluga, da je taj čudnovati i posebni talenat uopće došao na svijetlo. (...) To je prva naša nadarenost tog perioda, koju nosi žensko bijedno biće.“ U navođenju obilježja njezina djela istaknut je „ženski stereotip“, pa su epiteti koje spominje: fino, nevješto, profinjeno, mekano, ugodeno, intimno. Zasigurno je i njezina sklonost akvarelu, kao skromnijoj i jeftinijoj tehnici, imala ulogu u Babićevu prihvaćanju te umjetnice u kanon. Kao iznimka nametnula se i Nasta Rojc, koja se, otvoreno živeći svoj lezbijiski identitet, uklapala u Weiningerovu maksimu da žene mogu biti genijalne samo ako nisu prave žene. Zbog toga Babić ne propušta spomenuti „da su kritike pohvalne o njenom radu spominjale gotovo uvijek da joj je rad ‘muževan’“. Vrlo suzdržano i vrijednosno neutralno ističe kako se primarno bavila portretima te da „po svome slikarskom shvaćanju pripada (...) kao i njezine starije i mlađe drugarice, organizirane u klubu hrvatskih umjetnica, u krug prve zagrebačke škole“.³⁹

Do kraja knjige samo još na jednome mjestu spominje umjetnice: „Od mnogih i premnogih se slikarica ističu svojom darovitošću Nevenka Tomašević, Tompa-Ehrlich i Ružić-Vilhar, a od kiparica Ksenija Kantoci, kraj velikog broja likovnih radnica, koje se bave primijenjenim vještinama.“⁴⁰ Ne samo da izrijekom spominje da ih je „mnogo i premnogo“, nego i grupiranje ženskih slikarica na jednome mjestu jasno očituje nevoljkost da njihovo djelovanje uklopi u opći tijek naše umjetnosti, već ga „getoizira“ izdvajajući ga kao neki poseban fenomen, uz to posebno ističući da se mnoge likovne radnice bave primijenjenom umjetnošću.

ZAKLJUČAK

U objašnjenju tako oprečnog tretiranja iste pojave, ženske kreativnosti – od potpore i zagovora na izložbi 1916., preko grube osude u kritici tijekom međuraća, sve do prešućivanja u povijesti umjetnosti – treba imati na umu Babićev društveni položaj u hijerarhiji moći u danom trenutku. Kako bi se objasnio njegov prvotni feministički istup u vezi s *Intimnom izložbom* Proljetnoga salona 1916., potrebno je skrenuti pozornost na društveno-politički kontekst. Babić je u to vrijeme dio skupine mladih umjetnika koji se nastoje nametnuti na likovnoj sceni – odbijaju izlagati sa „starima“, što rezultira raskolom i osnivanjem Proljetnoga salona. Svojom jugoslavenskom političkom orijentacijom nastavljaju djelovanje Društva Medulic te se na taj način i politički suprotstavljaju „starima“.⁴¹ Iako politička stajališta, za razliku od nekih drugih članova poput Jerolima Miše, nije izražavao u svojim tekstovima, Babićeva djela iz toga vremena – slike s južnoslavenskim mitološkim narativima (*Ženidba Kraljevića Marka*, 1910.; *Udovice i Mati*, 1912.) – potvrđuju pripadnost južnoslavenskoj

političkoj opciji. Kako još nekolicina pripadnika iste političko-likovne skupine, poput Miše i Strajnića,⁴² zastupa likovnu i društvenu aktivnost žena (jasno, uz određene uvjete i samo ako ne ugrožavaju pozicije muškaraca), može se pretpostaviti da je dio njihova političkog angažmana bilo širenje jugoslavenske ideje i na ženski dio populacije. Također, mladi su se svojim istupom nedvojbeno nastojali pokazati ne samo likovno i politički nego i društveno progresivnima te se na taj način istaknuli u javnoj percepciji – odvojiti od starijih kako bi se svojom naprednošću, buntom nametnuli na likovnoj sceni. U tom smislu može se zaključiti da su oni borbu za veću vidljivost žena u društvu instrumentalizirali za svoju korist.

Sljedeći Babićev istup u vezi sa ženskim umjetničkim djelovanjem dogodio se desetak godina poslije, u potpuno novoj konstelaciji moći. Umjetnice više za izlaganje ne trebaju muško pokroviteljstvo, nego se samoorganiziraju u Klub likovnih umjetnica i hrabro stupaju na likovnu scenu. Da se promijenio odnos snaga pokazat će mizogine odnosno antifeminističke reakcije na izložbe Kluba, i to upravo onih kritičara koji se i sami bave slikarstvom. Babić je tada u drukčijoj životnoj situaciji – više nije mladi umjetnik koji se bori za svoje mjesto na likovnoj sceni, nego je afirmirani slikar, dio kulturnog i umjetničkog establišmenta (profesor na ALU-u, a uskoro će postati i član JAZU-a), pa hrabri nastup hrvatskih umjetnica potresa polje kulturne proizvodnje – može se s velikom sigurnošću reći da on u njima vidi konkurenciju. Budući da i drugi slikari na sličan način obezvrjeđuju izložbe Kluba – primjerice Miše i Hegedušić – te se njihove kritike ističu mizoginijom u moru neutralnih i afirmativnih kritika, nameće se zaključak da naši uvaženi umjetnici pri iznošenju stajališta o drugim umjetnicima čine neku vrstu interesne skupine te da njihov antifeminizam nije isključivo odraz nekoga općega patrijarhalnoga duha vremena, nego je i konkretno motiviran bojazni zbog gubitka muških povlastica na likovnoj sceni. Kako žene prodiru na likovnu scenu, dotadašnji nositelji moći, strahujući za vlastite povlastice, žestoko i, može se reći, „prljavo“ obezvrjeđuju njihov rad, nastojeći ih s margine, gdje su se pojavile, vratiti u sjenu. Kritiku stvaralaštva žena uputili su uvaženi umjetnici i profesori (budući akademici), dakle oni na najvišim pozicijama institucionalne moći, i to kako bi primarno eliminirali konkurenciju, odnosno obranili vlastite povlastice. Ovdje vrijedi citirati Idu Ograjšek Gorenjak: „Glasna, probuđena i propitivna ženskost neminovno je budila anksioznost naoko normativne, stabilne muškosti koja se odražavala u naglašenoj pojavi mizoginije i podcrtavanju granice između ženskosti i muškosti.“⁴³ Na kritiku kao moć-

no oružje za obranu ideoloških interesa onih na dominantnim pozicijama, a protiv onih koji žele zauzeti njihovo mjesto, upozorio je Pierre Bourdieu. Pri pojavi nove snage u kulturnome polju, u ovom slučaju skupine umjetnica, Babić svojim kritikama zapravo zagovara *status quo* u smislu zadržavanja dominacije muškaraca na umjetničkom polju.⁴⁴

Treći pak obrat označila je Babićeva knjiga *Umjetnost kod Hrvata*, u kojoj ignorira, ispušta, marginalizira, briše umjetnice iz povijesti umjetnosti. Zauzimanjem naoko „neutralne“, univerzalne pozicije, jednostavno je prešutio postojanje umjetnica, odnosno propustio je istaknuti njihovu važnost. Današnji pravorijek unutar povijesno-umjetničkoga kanona svojim je četirima knjigama o hrvatskom slikarstvu i kiparstvu 19. i 20. stoljeća dao Grgo Gamulin, koji je znatno povećao broj umjetnica o kojima se govori u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Iako je posebna poglavlja posvetio pojedinim ženama, kao i Klubu likovnih umjetnica, istraživačka nedostatnost i izrazita sažetost članaka o umjetnicama rezultat su tadašnje razine istraženosti pojedinih opusa. Međutim, njegove interpretacije opterećene su isticanjem feminosti kao posebne kvalitete opusa umjetnica,⁴⁵ čestim odricanjem kvalitete opusa i djela umjetnica unatoč očiglednoj slaboj razini istraženosti, odnosno sumnjičavošću prema mogućim vrijednostima, čak i u slučaju buduće bolje istraženosti, te prenaplašavanjem važnosti muških učitelja.⁴⁶ Nerijetko u njegovim riječima odjekuju misli Ljube Babića, primjerice u razmatranju opusa Slave Raškaj,⁴⁷ a Gamulin ocjenjuje Klub likovnih umjetnica sintagmom „veličina skromnih“ te ga tumači kao nepovoljan okvir djelovanju („rezervat žena-umjetnica“),⁴⁸ izrijeком ga smještajući na „rub umjetničkog obzorja“. ⁴⁹ Iako su mu knjige objavljene između 1987. i 1995., od Grge Gamulina, koji je tada bio u sedamdesetim i osamdesetim godinama, odmak od modernističkog pristupa i priklon tada već u svijetu aktualnim feminističkim čitanjima bilo bi preuzetno očekivati, a prema Ljiljani Kolečnik njegovo je djelo bilo „anakrono i prije objavljivanja“. Prema njezinu istraživanju, u dvama svescima posvećenima hrvatskom slikarstvu 20. stoljeća omjer obuhvaćenih umjetnica bio je 13,6 % naprama 86,4 % umjetnika, a samo je 5,7 % knjižnog prostora bilo posvećeno ženama.⁵⁰ To se na prvu može činiti malo, no neosporivo je da je Gamulin u kanon, točnije na njegovu marginu, uključio znatan broj žena, a na nama je ne samo da nastavimo na tom tragu, proširujući broj istraženih opusa, nego i da kritičkim čitanjem dosadašnjih interpretacija i otvaranjem novih pogleda ispravimo povijesnu nepravdu prema ženskom doprinosu u likovnim umjetnostima.

Bilješke

- ¹ LJUBO BABIĆ, *Između dva svijeta*, Zagreb, 1955., 14.
- ² MATKO PEIĆ, „Tragična samoća Ljube Babića“, *15 dana*, 1–2, 18 (1975.), 14–15.
- ³ LJUBO BABIĆ, *Između dva svijeta* (bilj. 1), 23–25.
- ⁴ Vrijednu raspravu o toj knjizi „preponoj govora mržnje prema ženama i Židovima“ vidi u: GORDANA BOSANAC, „Otto Weininger – paradigma primitivne mizoginije ili o ludilu erotičke mržnje“, *Visoko čelo. Ogljed o humanističkim perspektivama feminizma*, Zagreb, 2010., 397–423.
- ⁵ LJUBO BABIĆ, *Između dva svijeta* (bilj. 1), 23.
- ⁶ GORDANA BOSANAC, *Visoko čelo* (bilj. 4), 75–79.
- ⁷ Više o *Intimnoj izložbi* te antifeminističkim, ali i feminističkim iskazima koji su pratili njezinu recepciju vidi u: ANA ŠEPAROVIĆ, „Pojava antifeminizma u hrvatskoj likovnoj kritici: recepcija Intimne izložbe Proljetnoga salona 1916.“, *Život umjetnosti*, 103 (2018.), 26–45; ANA ŠEPAROVIĆ, „Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica“, *Ars Adriatica*, 8 (2018.), 197–200.
- ⁸ Prema: PETAR PRELOG, „Proljetni salon 1916.–1928.“, *Proljetni salon*, katalog izložbe, ur. R. Vuković, Zagreb, 2007., 11; PETAR PRELOG, „Ljubo Babić i Proljetni salon“, *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, zbornik radova znanstvenog simpozija, ur. L. Jirsak i P. Prelog, Zagreb, 2013., 18–19.
- ⁹ LJILJANA KOLEŠNIK, „Likovne umjetnice“, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, ur. J. Kodrnja, Zagreb, 2006., 237.
- ¹⁰ *Hrvatski proljetni salon. Intimna izložba*, katalog izložbe, Zagreb, 1916.
- ¹¹ Više u: GORDANA BOSANAC, *Visoko čelo* (bilj. 4), 64–75. O patrijarhalno utemeljenim predodžbama koje funkcioniraju prema principu binarnih opozicija: muško – žensko, jako – slabo, kultura – priroda itd. usporedi s: PIERRE BOURDIEU, *Vladavina muškaraca*, Podgorica, 2001., 14–34; JOAN WALLACH SCOTT, „The Problem of Invisibility“, *Retrieving Women's History*, ed. J. Kleinberg, Oxford, New York, Hamburg, Pariz, 1988., 28–29.
- ¹² LJILJANA KOLEŠNIK, „Postoji li feministička povijest umjetnosti“, *Treća*, 1 (1998.), 110.
- ¹³ Više o Klubu u: DARIJA ALUJEVIĆ i DUNJA NEKIĆ, „Women's Art Club and Women's Group Exhibitions in Zagreb from 1928 until 1940“, *Artl@s Bulletin*, 1, 8 (2019.), 167–182.
- ¹⁴ O tom tekstu u: ANA ŠEPAROVIĆ, „Muški feminizam nasuprot antifeminizma: tri studije muških 'velikana' o ženskom umjetničkom stvaralaštvu“, *Posebna soba. Žensko nasljeđe: roba, spektakl ili muzej za sve?*, zbornik radova znanstvenoga skupa Marija Jurić Zagorka – život, djelo, nasljeđe, ur. L. Dujić, M. Grdešić, R. Jambrešić Kirin, A. Dremel, S. Prlenda, Zagreb, 2021., 105–114.
- ¹⁵ Ako nije navedeno drukčije, svi su citati u ovom poglavlju iz: LJUBO BABIĆ, „Žena u likovnoj umjetnosti“, *Obzor*, 279, 69 (1928.), 2–3; 284, 69 (1928.), 2–3.
- ¹⁶ GRISELDA POLLOCK, „(Feministička) socijalna povijest umjetnosti“, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, prir. Lj. Kolešnik, Zagreb, 2005., 253.
- ¹⁷ JASENKA KODRNJA, „Pristup temi“, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, ur. J. Kodrnja, Zagreb, 2006., 19.
- ¹⁸ LJUBO BABIĆ, „Izložba Kluba likovnih umjetnica“, *Obzor*, 238, 76 (1935.), 1.
- ¹⁹ LJUBO BABIĆ, „Tridesetogodišnjica smrti Slave Raškaj“, *Hrvatski dnevnik*, 54, 1 (1936.), 11.
- ²⁰ LJUBO BABIĆ, „Izložba Slave Raškaj“, *Globus*, 154, 4 (1957.), 5.
- ²¹ GRISELDA POLLOCK, *Vision and Difference*, London, New York, 2008., 118.
- ²² GRISELDA POLLOCK, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, New York, 1999., 25.
- ²³ LJUBO BABIĆ, „Izložba Kluba...“ (bilj. 18).
- ²⁴ LJUBO BABIĆ, „Izložba Kluba...“ (bilj. 18).
- ²⁵ LJUBO BABIĆ, „Stela Skopal i Heda Kras“, *Obzor*, 270, 76 (1935.), 2.
- ²⁶ U članku „Žena u likovnoj umjetnosti“ iz 1928.
- ²⁷ Više o spomeniku i njegovoj sudbini vidi u: DARIJA ALUJEVIĆ, „Sudbina petrinjskog spomenika Stjepanu Radiću kiparice Mile Wod od 1929. do 1999.“, *Problem spomenika: spomenik danas, zbornik radova, Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 32–35 (2012.–2015.), 63–77.
- ²⁸ LJUBO BABIĆ, „O spomenicima“, *Obzor*, 237, 70 (1929.), 2. Pretiskano u: *Ljubo Babić. Dokumenti, vrijeme, galerije*, ur. L. Jirsak, Zagreb, 2011., 169–170.
- ²⁹ LJUBO BABIĆ, „O spomenicima...“ (bilj. 28).
- ³⁰ Prema: DARIJA ALUJEVIĆ, *Život i djelo kiparice Mile Wod*, disertacija, Zagreb, 2020., 123–136.
- ³¹ Svoju kanonsku knjigu *Umjetnost kod Hrvata* Babić počinje uspostavljajući jednakost između individualnosti i umjetničke kreacije: „Po

- svojem nastojanju umjetnost je (...) bitni izraz pojedinog čovjeka, pojedine individualnosti.“ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943., 5. Ista formulacija sadržana je i u prošlom izdanju knjige: LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb, 1934., 5.
- ³² Potvrdu za to pronalazimo u Babićevoj pohvalnoj ocjeni knjižne opreme Anke Martinić i usporedbi s pučkom umjetnošću: „Njezin izbor materijala i izvedba često imaju draž i originalnost koju nalazimo kod primitivnih radova u koži hrvatskih seljaka.“ LJUBO BABIĆ, „Jugoslavische Einbandkunst“, *Jahrbuch der Einbandkunst*, Leipzig, 1931., 128–131. Prema: LIBUŠE JIRSAK, „Iz ostavštine Ljube Babića: albumi izložbi 1930.–1939.“, *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, zbornik radova znanstvenog simpozija, ur. L. Jirsak i P. Prelog, Zagreb, 2013., 78.
- ³³ LJUBO BABIĆ, „Pioniri našeg slikarstva“, *Svijet*, 22, knj. 6, 3 (1928.), 564.
- ³⁴ LJUBO BABIĆ, „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, *Hrvatsko kolo*, 10 (1929.), 188–189.
- ³⁵ Više o Babićevu neskrivenom prijetziru prema likovnom amaterizmu u: ANA ŠEPAROVIĆ, „‘Tko nije kolorista, nije slikar’: Grupa trojice kao građansko-elitistička opcija hrvatske likovne scene tridesetih godina 20. vijeka“, *Arhitektura i vizuelne umjetnosti u Jugoslavenskom kontekstu: 1918. – 1941.*, ur. A. Kadijević i A. Ilijevski, Beograd, 2021., 283–284.
- ³⁶ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata* (bilj. 31), 42.
- ³⁷ JASENKA KODRNJA, *Nimfe, muze, eurinome: društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*, Zagreb, 2001., 40.
- ³⁸ LINDA NOCHLIN, „Zašto nije bilo velikih umjetnica“, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, prir. Lj. Kolešnik, Zagreb, 1999., 16–18.
- ³⁹ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata* (bilj. 31), 149–150.
- ⁴⁰ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata* (bilj. 31), 236.
- ⁴¹ Prva izložba Proljetnog salona izrasla iz raskola zbog izložbe *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćne i ranjenike*, koja se trebala održati u Osijeku 1916. Razlozi razilaženja, uz likovne, bili su politički jer su mladi umjetnici „nedvojbeno bili pobornici koncepta integralnog jugoslovenstva, dok su stariji imali drugačije stavove koji su vrlo vjerojatno podrazumijevali očuvanje Monarhije“. Prema: PETAR PRELOG, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb, 2018., 148.
- ⁴² JEROLIM MIŠE, „Naš društveni saobraćaj“, *Zastava*, 20, 1 (1914.), 2; KOSTA STRAJNIĆ, *Umjetnost i žena*, Zagreb, 1916.
- ⁴³ IDA OGRAJŠEK GORENJAK, *Opasne iluzije: rodni stereotipi u međuratnoj Jugoslaviji*, Zagreb, 2014., 267.
- ⁴⁴ PIERRE BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993., 94–95.
- ⁴⁵ Ako hvali neka obilježja slikarstva umjetnica, ona u pravilu imaju predznak ženstvenosti, ženskosti odnosno femininosti (Anka Krizmanić, Nevenka Đorđević, Marta Ehrlich i dr.).
- ⁴⁶ Primjerice, pri tumačenju djela Cate Dužšin Ribar, Božene Vilhar i dr.
- ⁴⁷ „Bila je nježno i traumatizirano žensko biće! (...) u Ozlju (...) je provela svoje osamljeno i tužno djetinjstvo. (...) Prvi znakovi bolesti već su se bili javili: manija samoće. (...) Nije, dakle, izdržala svoju životnu osamljenost.“ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Zagreb, 1995., 129, 137.
- ⁴⁸ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1, Zagreb, 1997., 332.
- ⁴⁹ Poglavlje o Klubu likovnih umjetnica počinje ovim riječima: „Svako umjetničko obzorje ima svoje rubove. Preko njih, ono se proteže u vremenu i prostoru, a tokovi se prelijevaju i stvaraju enklave, zatvorene krugove: amatera, naivne umjetnosti, mnogih područja umjetnog obrta.“ Dalje nastavlja: „Bilo je to, naravno, i sklonište (često i sklonište osrednjosti), ali i ‘poligon’ za određena manevriranja: nisu se uzalud izložbe ovih naših žena-umjetnica održavale pod pokroviteljstvom ‘Njezina veličanstva Kraljice Marije’. Znanstvena će kritika, naravno, upravititi svoju pažnju isključivo na vrijednosti koje se (eventualno) pojavljuju. Ono što se sada može sagledati, nije mnogo.“ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo...* (bilj. 48), 327.
- ⁵⁰ Prema: LJILJANA KOLEŠNIK, „Likovne umjetnice“, u: *Rodno/spolno...* (bilj. 9), 240.

„It is evident that woman lacks the capacity to conceptualise and execute creative ideas on a grand scale.“ Ljubo Babić, Female Artists and Canon

ANA ŠEPAROVIĆ

Ljubo Babić, one of the most influential Croatian art historians and author of the first canonical book on the history of Croatian modern art, is also the author of what is arguably the most misogynistic text about women in art ever published in Croatian newspapers. This fact prompted an analysis of Babić's texts dealing with female artists, with the aim of establishing a connection between his harsh criticism of women's artistic creativity and the marginalisation of female artists in the canon. In this study, Babić's texts are grouped according to the role he assumes. The introduction to the Intimate Exhibition of the Spring Salon of 1916 is analysed, where Babić advocates for women's artistic work in an almost feminist manner, reflecting his attempt to present himself as part of a younger generation acting both artistically and socially progressively. Subsequently, his art critiques are analysed, in which he denies women the capacity for artistic creation and confines them to the domain of applied arts, linked to the emergence of Croatian

female artists' self-organisation in the Club of Women Artists, which he perceives as a threat to the existing power dynamics. Babić draws on authors with misogynistic views such as Lombroso and Weinger, presenting pseudo-scientific arguments that women are not suited for high art, cannot be artistic geniuses, and that they should engage in applied arts, interpreting their works through a „female stereotype“. He considers extraordinary female artists as exceptions, attributing specific pathologies to them that were then understood to be typical of women: in the case of Slava Raškaj, psychological instability, or „hysteria“, and Nasta Rojc, lesbianism. In the case of Mila Wod, as she fits traditional criteria of a „proper woman and mother“, he conceals her authorship of the monument to Stjepan Radić, dismissing it as a „collective work“. Finally, Babić's reviews of Croatian modern art are analysed, where female artists are almost completely ignored.

Prilog: ŽENA U LIKOVNOJ UMJETNOSTI*

(PRIGODOM PRVE IZLOŽBE BEZ JURYA, PRIREĐENE PO KLUBU LIKOVNIH UMJETNICA.)

I.

Žena nije ni superiornija ni inferiornija od muškarca: ona je različita od njega.

S. Sighele

Proljeće, ljeto i zelenilo je prošlo, laste su odletjele. Jesen je — i novi je klub napunio umjetnički paviljon sa starim i novim radovima, koji su u većini izvedeni starim ili starinskim shvaćanjem umjetnosti. Svih šest dvorana napunio je klub i time otvorio sezonu.

Bez jurya svaka pojedina dama od izlagačica, to jest od primljenih članica kluba, izložila je ono što je sama pronašla da je potrebno i da je moguće pokazati javnosti. Budući da su te naše likovne klubašice dosta samosvjesne, i izložba je puna i krcata. Radovi su od pojedinih gospođa izmiješani, i o tome kako je to miješano, rečeno mi je da je izrađen protokol. Da se ne bi bilo koju članicu favoriziralo, vješalo se demokratski i ravnopravno, istina ne po alfabetskom redu, već po veličini rada ili prema zlatnom okviru. Sistema u aranžmanu nije bilo, postavljanje zavisilo je o slučaju. Po tom je već i samim aranžmanom podcrtana još više nehomogenost samih radova i rezultat takvog vješanja je opća zbrka, premda se to dalo vrlo lagano izbjeći. Valjalo je izabrati stvari, te ih po srodnosti razmjestiti. Svakako manje stvari smještenih po planu, bilo bi pomoglo cijeloj priredbi.

Ovakovo loše serviranje i krivo aranžiranje djeluje štetno na cijelu izložbu, a osobito onemogućuje mirno posmatranje onih radova koji su svakako pozitivni.

Ti pozitivni i dobri radovi uklješteni su među teškim balastom neozbiljnih i diletantskih stvari. Kao neka fantastična džungla prerasle su one sličurine u nemogućim i neukusnim zlatnim okvirima one male, mekane, skromne i fine, potpuno ženske akvarele gdje Pexidr ili su opet sa svojom tropskom bujnošću zasjenile onu izvrsnu glavu Dr. Wickerhausera ili prekrile sa svojim sladunjavim i plehnatim umotvorinama simpatični i nepretenciozni autoportret gdje Kučere.

Priznajem i žalim ove dobre stvari da su u takvom društvu, jer u ovoj džungli ima opasnih stvari. Tu rastu oni poznati kaktusi diletantizma, kao i divlje lijane neukusa, kroz tu džunglu provlače se, istina, i pitoma čeljad domaće imitacije, ali i šareni mačkasti cvjetovi prepotencije. Isto tako kroz ovu guštaru i bujno isprepletenu rašće puza opasna penjalica sentimentalnih i sluzavih literarnih nadahnuća ili opet šire pobjedno šarene ptičurine i brbljavi kakadui svoja krila u formi slatkog i neslomivog kiča. I sve to prekriva i zasjenjuje upravo ono, što bi na ovakovoj izložbi moralo biti najvažnije, a to je žensko i samo žensko shvaćanje i osjećanje u likovnoj umjetnosti, koje shvaćanje daje ženi u umjetnosti njezino posebno mjesto.

Žena je već po svojem spolu predestinirana za svoj posebni izraz u umjetnosti. I različnost među spolovima (nikakva inferiornost) upravo u umjetnosti dolazi do svog punog izražaja. Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije, ali zato joj se ne smije i ne može poricati mogućnost svake kreativnosti. Svako njezino stvaranje je različno od stvaranja muškarca i ono je možda više ograničeno na specijal-

ne grane likovne umjetnosti. Svi reakcionari izriču mišljenje da je genij muškog roda i ističu da nije bilo još ženskog genija u likovnom svijetu. Osobito se pozivlju na to da se žena, i ako je studirala arhitekturu, nije mogla ni kao obični mediokritet održati u arhitekturi, jer joj je svaka promišljena konstruktivnost tuđa.

Svakako je istina da nije bilo ženskih genija u likovnoj umjetnosti, i one koje se obično ističu kao genijalne kao Baškircева i B. Morisot, ne dadu se zamisliti bez svojih muških uzora: Bastien-Lepage i Maneta. A to je i naravno, jer ovako organizirano društvo kao što je današnje, nije podalo baš nikakve mogućnosti da se takav ženski genije rodi. Genij nije neko nadnaravno čudo, on je uvjetovan i socijalnim, a pogotovo ekonomskim uslovima. Priče o Giottu i o sličnim božjim čudesima samo su priče i lijepe legende.

Društvo koje ženu obožava (i to hipokritski) de facto ženu zapostavlja. Njezin cijeli odgoj, njezin cijeli život, kao i njezin svaki, pa i najmanji napredak već se unaprijed diskvalificira, samo zato jer je ženski i kao takav manje vrijedan nego muški. A i emancipacija žena polazila je često sasama sa krivog stanovišta, da oslobađa ženu na taj način da žena prestane biti žena i da postane obična karikatura muškarca ili, što je još gore, neki poluspol ili međuspol (Weininger). Ali zanimljivo je da same žene u ogromnoj većini ne će ravnopravnost, dapače joj protivna i nije potpuno prazna riječ M. Nordaua: »Das Weib ist immer eine Feindin des Fortschritts und die festeste Stütze der Reaktion«.¹

Žena je svakako manje originalna nego muškarac, ona manje nastoji pronaći novo i originalno i ona nesumnjivo ima značajke, koje ju određuju logično za čuvanje i konzerviranje tradicije, kao i za čuvanje i održavanje ideja već ustaljenih i opće priznatih. I nije slučaj, da su upravo žene sačuvalе kroz stoljeća u glavnom sve odlike divnog i čudesnog tekstila našeg zdravog i jedrog primitivnog seljaka. Naravno, da se takav misonéisme pretvara često u modernoj umjetnosti u pravu karikaturu stvarajući kič, koji se recimo kod nas poziva na ozbiljne i tradicionalne principe davnih već prošlih umjetničkih perioda i koji jako rogobatno protestira protiv naših u istinu vrijednih mladih i modernih nastojanja u likovnom svijetu.

I upravo zato što je žena manje sposobna za čistu kreaciju, to je tim sposobnija za asimilaciju (Lombroso). Ona više koristi širenju i populariziranju novih ideja nego pronalaženju istih. Katarina II. prijateljica enciklopedista i švedska kraljica Kristina, lijepi su primjer za gornju tvrdnju.

Gotovo će uvijek žena imati više instinkta nego inteligencije, ona će uvijek gotovo nesvjesno pogadati ono ispravno, i stoga joj je svako kombiniranje i konstruiranje bez uzora i predložaka strano, a improvizacija, ma i najslobodnija, bliža i pristupačnija. Strpljivosti, uzdržljivosti i marljivosti uvijek će žena imati više nego muškarac. Uopće u svakom

radu gdje je instinkt glavna poluga, tamo će uvijek žena biti bez konkurenta. Sjetimo se samo nepogrešivog ukusa prave žene u sastavljanju svojih moda.

Žene će brzo smalaksati kod apstraktnih pojmova i sintetičnih sudova, njihova je snaga upravo u analizi i u zapažanju, osobito oštrom, svih pa i najsitnijih pojedinosti (Lombroso). Zato će i žene kao strpljivije, a i marljivije, uvijek biti pozitivnije nego muškarac u pojedinim granama primijenjene umjetnosti. Projektiranje ne će im ići olako, ali zato će im biti njihov specijalitet brižljivo bavljenje sa svakim detaljem, strpljivo nadvladavanje istih, osobito kod ornamenta, kao i ono predano skupljanje materijala i motiva.

Zbog svih tih tek nabačenih karakteristika, da ne navodim one druge, koje proizlaze iz ljubavnog života žene, obilježen je jasno i nedvoumno put, kojim žena u umjetnosti ima poći i na kojem putu je svakako čekaju veći i realniji uspjesi, nego na putu na kojem bi silom prirode bila uvijek pozadi muškarca.

Primijenjena umjetnost i umjetni obrt jest prava domena žene. I u toj je domeni žena ne samo pozitivna i nenadoknadiiva, nego mogu mirno reći da je ona vodeća. I zato treba upravo u našim prilikama ovakav rad žena podupirati i nad svaki drugi ženski rad isticati, jer je taj rad realan, potreban i uspješan. Taj rad de facto predstavlja, kao pravi čisti izraz žene, napredak cjeline i on je usko povezan kao pozitivan sa svim našim modernim i vrijednim nastojanjima likovne umjetnosti.

Imitacije muških originala ili umišljene iznimke sa patološkim značajkama obično ne broje, one mogu biti istina interesantne, ali za opći razvitak pogotovo našeg umjetničkog života nemaju velikog značaja. Isto tako ne broje ni radovi koje je rodila dosada i rasonoda razmaženih milostiva ili kćeri boljeg društva, koje ne trebaju da se brinu za svoj život pa svoje »talente« guraju u rasvjetu javnosti, ma da ne znadu ni one najprimtivnije istine, da se za svaki ozbiljan rad ponajprije traži poznavanje obične meštrije, običnog zanata.

Dakle kad se govori o likovnoj umjetnosti žene kod nas, valja u prvom redu govoriti o onim ženama kojih nema na izložbi kluba likovnih umjetnica, a to su naše vrijedne umjetnice, kojima zahvaljujemo u pravom smislu postojanje početaka našega umjetnog obrta.

Među njima na prvom mjestu odlikuje se gđica Paulić.² Majstorica i vještakinja, izvrsna vezilja i tkalja, svojim znanjem i svojim profinjnim instinktom, specijalno za naš tekstil nastavila je rad oko naših tradicionalnih i velikih izraza bezimenog vjekovnog ženskog umijeća. Modernim shvaćanjem ne ogrešujući se o bitne karakteristike našeg ornamenta izradila je niz uspješnih čilima, mutapa i vezova. Njezine lutke nisu samo radost djeci, nego su čista i izrazita kreacija ženskog umijeća. Spretno njezine ruke izrezale su silhuetu, koje u svakom pogledu znače za našu grafiku jedan lijepi napredak. Skromna i nevjesta za guranje u životu, u kutu nekog muzeja slaže krpice i sipa naftalin, a morala bi biti na mjestu sa kojega bi mogla koristiti svojim znanjem i svojom vještinom preporodu ili ponovnom stvaranju našeg kućnog obrta.

Isto tako kuluči u muzeju i gđica Sertić,³ lijepi etikete i kopira sa svim neposredno do klonulosti tekstilne uzorke. Talentovana crtačica, sa ukusom se afirmirala na polju grafike. Nekoji naslovni listovi i vještina pisma, kao i njezini izvrsni kalendari (ne svi), postavili su je u prvi red u toj struci među ženskim ozbiljnim radnicama. Sa uspjehom mogla se je često uz bok postaviti majstorici pisma gđici O. Höcker.⁴ Gđica Sertić bila bi kao stvorena da svojim velikim znanjem i vještinom surađuje na velikom poslu sređivanja, kompariranja i odabiranja našeg ornamenta, u cilju da se dođe jedared do prijeko potrebne gramatike našeg ornamenta. Sastaviti tu gramatiku bila bi dužnost etnografa ali... na žalost oni

izdavaju table bez ikakvog reda, tako da tim izdavanjem samo uvećavaju zbrku u oblasti našeg ornamenta!

Radovima gđica Höcker i Sertić valja pribrojiti rad gđice Martinić.⁵ Velikom ukusom izvedeni uvezi sa pečatom pravog ženskog temperamenta i instinkta, bilježe kod nas i na tom polju sretni početak; a imadu u svakom slučaju više smisla nego li kakovi izmučeni diletantski pejzaži ili radirunzi, kojima se sve dobroćudne patke po rodbinskoj dužnosti moraju diviti. Ne smije se zaboraviti ni rad cijelog niza umjetnica, koje su kod nas počele keramiku. Dosta je spomenuti ženski pravi rad gđe Nevenke Đorđević,⁶ čiji je smisao za originalnu boju nesumnjiv i čiji se osobit talenat za ornamenat sad otkriva u stvaranju ukusnih šalova. A majstorije u koži izvađa gđa Turkalj⁷ povađajući se za narodnim uzorima. Ovima valja pribrojiti svakako i gđu Krizmanić,⁸ čiji su dekorativni nacrti za pletene pokrivače dokazali, da je i njezina prava snaga i njezina originalnost na polju primijenjene umjetnosti.

Kada prisposobimo od tih umjetnica i najneznatniju stvarcu sa radovima kluba, koji sad izlaže u umjetničkom paviljonu moram neminovno utvrditi, da se u ovom skromnom radu prvih krije više talenta i više umjetnosti, a što je najvažnije i više pravog ženskog izraza. Rad ovih prvih realan je i znači goruću potrebu naše sredine, a u isto vrijeme taj je rad iskren i istinit, jer ne niječe ženstvo, nego upravo iz njega crpe svoju najveću odliku, što se uz neke časne iznimke za većinu izlagačica nikako ne može utvrditi.

II.

Je vous jure que je serai célèbre,
je vous jure, je vous jure sérieusement
je vous jure sur l'Évangile, sur la
passion du Christ, sur moi même...⁹
Journal de Marie Bashkirtseff.

Ma da je žena sposobnija nego muškarac za umjetnički obrt, ma da je često u umjetnom obrtu žena vodeća, to je ipak i u čistom slikarstvu dala žena značajnih i zanimljivih stvari. Historija likovne umjetnosti nas uči da je bilo žena umjetnica, osobito slikarica, koje su se izdigle iznad prosjeka i čiji su radovi isto toliko vrijedni kao i oni od muške ruke. Nije potrebno nabrajati sva poznata imena kao Evu Gonzalés, Baškeircevu, R. Bonheur, B. Morisot i mnoge druge, već je potrebno utvrditi gotovo kod svih bez razlike, ma kako bile poznate i vrsne i po svojim kvalitetama ispred mnogih slikara, da su zaostale gotovo uvijek uza sav napor i svu fanatičnu ambicioznost in ultima linea za svojim velikim muškim uzorima svojeg vremena. Jednom riječi one su ostale pozadi iza muškaraca.

Druge su opet one umjetnice, čija je ženska originalnost nesumnjiva, a te upravo čine izuzetak. One su prava zanimljiva rijetkost, i crpu novost i originalnost svojeg stvaranja upravo iz onih osobina koje ih čine da nisu prave ni potpune žene. Njihov je rad blizu granica koje je potegla patologija. Najljepši i najzanimljiviji primjer za takove umjetnice daje nam moderna francuska umjetnost sa čudnom i nezaboravnom Marijom Laurencin.

Qu'elle rie
Et Marie
Laurencin
L'or enceint
Dans ses belles
Prunelles¹⁰

Tako oduševljeno je Jean Moréas sa svojim muzikalnim stihovima upotpunio panegirike G. Apollinaire-a i A. Salmona delikatnoj plavojci, koja je na juriš osvojila Pariz.

Marie Laurencin u istinu je vanredna i velika umjetnica, slika svoj originalni svijet i osvaja svojim profinjenim harmonijama posebno mjesto. U slikama te čudesne prvakinje kista struji opojni topli dah Lezbosa i osjeća se ritam nježnih želja i čežnja za nedohvatnim; iste ovakove je čežnje slagala već pred tisuću godina bolno i melanholično na kitari pjesnikinja Sappho. Toj slikarici je narav, kako je duhovito rekao njezin jedan kritičar, cabinet sa zrcalima u kojima zrcali sebe. Dakle izuzetan slučaj i potpuno originalan i po svojem iskrenom izrazu nov. Granice ovog članka ne dopuštaju da zađem u kompleks velikih i teških pitanja o vezi erotike svih mogućih stupnjeva i same umjetničke kreacije, nu ovaj izuzetan primjer M. Laurencin služi mi kao ilustracija zasade, da je abnormalitet ili patološki slučaj često, ne uvijek, popratna pojava kreatorске snage kod žena u likovnoj umjetnosti.

I u našoj umjetnosti imademo tragičan lik Slave Raškaj,¹¹ čiji su pojedini akvareli vanredni i slikarski nad prosjekom. Njezin je slučaj bio isto patološki, ali sasvim suprotan nego što je slučaj M. Laurencin. Njezin osebujni eros u tamnici gluhoonijemog tijela, preko neizlječive hysterije vodio je do tragičnog konca. Taj interesantan i nada sve rijedak slučaj žene čeka još uvijek uzalud svoju iscrpivu monografiju. Oko lika Slave Raškaj splela se legenda i kritički osvrt o njezinom radu u mnogočem će promijeniti sadašnje mišljenje, da su sve njezine stvari zanimljive i dobre. Takav kritički osvrt izlučit će mnoge njezine akvarele kao nesumjerne i beznačajne, a opet druge iznijeti na danje svjetlo. Njezini mekani pejzaži iz okoline Ozlja sa folklorističkom značajkom možda su prvi kod nas te vrste. Slike, upravo portreti, seljačkih kuća živi su i jedinstveni. Proletni pejzaži ozaljskog kraja više su no obične sličice.

Takovih izuzetnih slučajeva nema izložba kluba umjetnica, ali ima nekoliko značajnih imena, koja se moraju iz cijeloga skupa izlučiti, i koja imena su kadra nositi i ime umjetnica, i čiji radovi stoje na takvoj razini da se o njima može izreći ozbiljna, iskrena, naravno, i objektivna kritika. Bolesna i prkosna ambicija i fanatična strpljiva volja ne pomaže da netko tko nema mogućnosti, samo sa tim krijepostima oboružan, provali težak i mučan put u likovnoj umjetnosti. Izuzimljem od nehomogenog kluba u prvom redu gđu Pexidr, taj rođeni i zanemareni talenat, zatim gđe Rojc i Buchmeister, a moram k njima pribrojiti vještu gđu Borelli.

Talenat gđe Pexidr¹² bio je već davno prije zapažen i dosta ispravno ocijenjen. Šteta je da nisu svi njezini radovi označeni godinama, da bi se moglo vidjeti jasno, kojom se linijom razvitak kod nje kretao. Sada je izložila valjda sve što je uopće radila, vidio sam dapače i stvari kojih se sjećam iz školskih izložba. Kolekcija od kojih desetak godina rada, pomiješano vješana bez naznačenih godina rada, ne može čovjeka uvjeriti da je gđa Pexidr u ovo zadnje vrijeme radila i da linija njenog razvitka pokazuje uspon. Sve stvari, uz neke iznimke, nose na sebi pečat simpatičnog i neizrađenog talenta, koji je sretno paren sa profinjenim ukusom. Gđa Pexidr je gledala i vidjela mnogo. Tehničkog znanja ima sigurno manje, nego gđa Borelli ili Buchmeister, a ima i manje temperamenta nego gđa Rojc. Ona vodenom bojom slaže mekane nekričljive tonove, vezuje ih harmonično i sigurno, dapače i kod onih neuspjelih stvari, loše nacrtanih kao broj 113, boje su ukusno i lijepo raspoređene i slikarski iznešene. Uopće crteži njezina velika snaga: ton i prozirna i maglena boja odlikuju njezin rad. Žena u potpunom smislu, njezin portret (89) prava je ženska kreacija, ona više i bolje izražuje svu žensku psihu, nego one ilustrativne madone u svim mogućim pokretima i tehnikama, ma da te madone šareno kriješte o materinstvu, od umjetničkog izraza, a po

tom i od pravog ženskog u umjetnosti, nemaju upravo ništa. Sjećaju me na one oleografije kod Kaplana ili gdje drugdje, samo s tom razlikom, da su spomenute kič-oleografije bolje nacrtane i tehnički bolje izvedene. Pexidričina djeca (147) otkrivaju izvrsno i tačno impresionističko gledanje autorice i daju možda umjetnički maksimum, koji je na ovoj izložbi postignut. Sa nekim sladunjavim dječjim portretima ne mogu se pomiriti, ali zato pojedini akvareli, kao oni pogledi na ulice, pa one barke, osobito barke (140), naprotiv su jedinstveni i vrlo dobri. Naivni dječji pogledi tačno su observirani i vidi se da je gđa Pexidr više materinstva donijela u tim jednostavnim akvarelima, iznašajući i pogađajući dječju dušu, nego njezine družice, koje su taj motiv bilo patetično, bilo sentimentalno, shvatile kao Mila Wod (1). Da su oni novljanski tipovi seljakinja i građanki bolje nacrtani bili bi isto veliki pozitiv ove izložbe.

Kad prisposodobimo djecu na slikama gđe Buchmeister¹³ sa onima gđe Pexidr, vidimo golemu razliku. Sigurno su slike prve vještije, a one druge izražajnije. Jedno je slikarica koja voli djecu kao slikarski objekt, a drugo je prava mati, koja uz slikarski objekt vidi u djetetu i sebe i svoje najdublje, te joj to često i polazi za rukom izraziti. Kod gđe Buchmeister sve glave nose slični izraz nekih neugodnih i izbuljenih očiju, i to sve podjednako, one starijih ljudi, i one glave malene djece.

Kod gđe Borelli,¹⁴ taj motiv materinstva opet je čista, spretna i vješta ilustracija. Dekorativno razmještenje i izrazito šarenilo prema folkloru nemaju ničega psihološkog, njezine su slike anegdote, gospođa priča ali sama ne doživljuje. Izvrsna dekoraterka, nacrtala je dva zanimljiva folklorna crteža (153) dalmatinskih narodnih nošnja, koji bi vrlo dobro poslužili kao ilustracije za jedan revijski magazin. Folklor je dobro stilizovan, zanimekat se ne može tipičan romanski utjecaj.

Ma da je sigurno, da gđa Pexidr ima ponajviše prirodnenog dara, to je isto tako sigurno, da najviše temperamenta od svih klubašica ima gđa Rojc.¹⁵ Moglo bi se isto ovako reći, da ona imade najviše muškosti i kuraže. Ona izlaže obilno i kako je naravno, nisu sve slike na istoj visini. Istaknuti se mora, da joj je najbliži portret i da je u samom portretu najviše svoje drugarice pretekla. Izvrsno zapažanje na pr. portret konzula, temperamentno uhvaćen karakteristični pokret. Nesumnjivo je glava Dr. Wickerhausera najbolja od svih radova, dobra je i očeva glava, autoportrait je karakterističan, ali ne hvata razinu Wickerhauserovog portreta. U svim njezinim stvarima jasno se osjeća onaj prvi temperamentni nalet, koji je uvijek dobar, samo onda poslije, kad dođe vrijeme, da se razrađuje, osjeća se kao neka sustalost ili nonšalantno prelaženje. Portret dječaka u lijevoj dvorani vrlo dobro ilustrira tu zamjerku. Velike stvari nemaju dostatne plastike, dubina manjka. Tamo gdje je god improvizirano iz temperamenta, tamo je i uspjeh gđe Rojc, a gdje ona nastoji kombinirati i komponirati, tamo je redovno prati neuspjeh. U pejzažu i nature mortu ta manjkavost dubine još se više osjeća, ali zapažanja su gotovo uvijek tačna. Na primjer, njezine seljakinje u pejzažu (impresionističkom) bačene sasma dekorativno, uza sve svoje pogreške imadu karakteristični stav, zapažena je ispravno ona neka, da tako kažem uštogljenost, što je tako karakteristična za seljaka. Ta mogućnost izvrsnog zapažanja jasno se vidi iz njezinih zanimljivih pisma iz Engleske. Neke su karakteristične sitnice vrlo dobro uočene i duhovito iznesene. A budući, da sam kavalir ne mogu ocijeniti broj 3,¹⁶ a isto tako ni broj 161,¹⁷ samo moram savjetovati, da bi ona ljepota iz triptihona u istinu trebala pomoć kabalističnih šesterca i trokuta, da joj se lijevo oko namjesti u pravu os, jer jadna ljepota sa ružama gleda na krivo.

Najkorektnija i najviše škole ima gđa Buchmeister, ali se zato ne može pohvaliti sa najboljim ukusom. Karakteristični portret gosp. Kučere upropašten je neukusnim šarenilom poza Grkovića i raspored plošni-

ne je izvrstan ali... Njezina je relativno najbolja i najsimpaticičnija stvar autoportret, ne pretenciozan, skroman i tehnički dobro riješen, što se ne može za one druge njezine šarene pejsaže reći.

Ono sve drugo što sam vidio, srećom sam zaboravio, zapamtio još broj 180. gđe Mayr-Marochino.¹⁸ Da sam to sve drugo zaboravio kriva je gđica Onslow, jer je izložila boje, kakvih još uopće nisam vidio. Latice u svim nijansama od crvenila do blijedog četruna!

Svaki dan srećom gledam tu veliku umjetnost i taj veliki i duboki osjećaj za cvijet. Nagledavam se iza mojih skromnih i jadnih geranija potajno u tu svečanost boja. Bokovi ruža, složeni ukusom i poredani brižljivosti žene, rastu, rastu kao čuda, i fantastični bouqueti nastaju, a borderi primitivnog cvijeća zatvaraju taj magijski krug u kojem cvatu i drhću latice u bojama, kakvih nije još paleta ni najvećeg umjetnika rodila!

I naravno da sam ushićen, ono sve ostalo zaboravio, ali izlazeći udarila mi u oči neka plahta gđe Wod¹⁹ gdje jedan ženski nesumjerni akt, u pozi Rosenkavaliera, kićeno sa dva prsta drži ruku. Morao sam na žalost i pročitati da pod tom ružom piše ovo: »Prolaznost svega tiha i vječna je opomena da samo ljubimo«. I tako je ta duboka misao gđe Wod pobrkala u meni cijelo oduševljenje i sjećanje na one ljepote cvijeća i ruža, na ona čuda ženske ruke, i ja sam se opet osjetio u izložbi kluba likovnih umjetnica i melanholično sam u sebi citirao: »Kak karoši, kak svježi bili rozi«.

Lj. B.

Ljubo Babić (Lj. B.): Žena u likovnoj umjetnosti. Obzor, 69/1928., br. 279 (16. X), str 2–3; br. 284 (21. X), str. 2–3.

Bilješke

- * Tekst priredila Ana Šeparović. Za OCR hvala Irini Starčević Stančić.
- ¹ Žena je uvijek neprijatelj napretka i najjači oslonac reakcije.
- ² Tereza Paulić, folkloristica (Osijek, 2. VIII. 1887 – Zagreb, 31. VII. 1971). Studirala u Pragu i Beču, radila kao kustosica Etnografskoga muzeja u Zagrebu.
- ³ Zdenka Sertić, slikarica (Sv. Ivan Zelina, 16. I. 1899 – Zagreb, 17. XII. 1986). Studirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Radila u Etnografskom muzeju u Zagrebu.
- ⁴ Olga Höcker, dizajnerica pisma (Varaždin, 13. III. 1882 – Zagreb, 8. XI. 1967). Studirala opremu knjiga na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Münchenu, a paleografiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radila kao nastavnica na Akademiji likovnih umjetnosti.
- ⁵ Anka Martinić, slikarica (Bakar, 17. VII. 1887 – Zagreb, 6. V. 1959). Završila Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Radila kao crtačica na Medicinskom fakultetu u Zagrebu.
- ⁶ Nevenka Đorđević-Tomašević, slikarica i keramičarka (Nagyszentmiklós, 20. V. 1899 – Zagreb, 4. VII. 1975). Studirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.
- ⁷ Zdenka Turkalj, slikarica (Osijek, 16. VII. 1897 – Zagreb, 15. V. 1986).
- ⁸ Anka Krizmanić, slikarica i grafičarka (Omišje kraj Svetog Ivana Zeline, 10. III. 1896 – Zagreb, 2. XI. 1987). Završila Umjetničko-obrtnu školu u Dresdenu. Neko je vrijeme radila kao crtačica na Medicinskom fakultetu u Zagrebu.
- ⁹ Kunem ti se da ću biti slavna, kunem se, ozbiljno kunem, kunem se na Evanđelje, na muku Kristovu, na sebe...
- ¹⁰ Nasmija se i lijepe zjenice Marie Laurencin zasjaše zlatom. Za prijevod hvala Snježani Galoić i Andrei Grgić.
- ¹¹ Slava Raškaj, slikarica (Ozalj, 2. I. 1877 – Stenjevec, 29. III. 1906). Školovala se u Zavodu za gluhoonijeme u Beču i bila učenica Bele Čikoš-Sesije.
- ¹² Zdenka Ostović-Pexidr Srića, slikarica i scenografkinja (Novi Vinodolski, 5. VII. 1886 – Zagreb, 30. V. 1972). Pohađala Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, potom u Münchenu.
- ¹³ Lucie Kučera-Buchmeister, slikarica (Dorpat, 16. X. 1890 – Pariz, 26. VIII. 1930). Studirala slikarstvo na likovnim akademijama u Rigi i Petrogradu. U ovom članku Babić ju nedosljedno vodi, ponegdje kao gđu Kučera, a drugdje kao gđu Buchmeister.
- ¹⁴ Zoe Borelli Vranski-Alačević, slikarica (Zadar, 15. IV. 1888 – Firenca, 9. V. 1980). Slikarstvo je učila u privatnoj školi Bele Čikoša Sesije i Menci Clementa Crnčića, zatim na ženskoj umjetničkoj školi u Beču i na Akademiji u Rimu.
- ¹⁵ Nasta Rojc, slikarica (Bjelovar, 6. XI. 1883 – Zagreb, 6. XI. 1964). Studirala slikarstvo na ženskoj umjetničkoj školi u Beču te u Münchenu na ženskoj akademiji (Heinrich Knirr, Angelo Jank) i u privatnoj školi Moritza Heymanna.
- ¹⁶ Riječ je o slici *Naše doba*.
- ¹⁷ Riječ je o triptihu *Rad, Ljepota i Mudrost*.
- ¹⁸ Mira Mayr-Marochino, slikarica (Zagreb, 26. XI. 1897 – Zagreb 2. VI. 1976). Slikarstvo učila kod Menci Clementa Crnčića te pohađala Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.
- ¹⁹ Mila Wod, kiparica (Budimpešta, 18. XI. 1888 – Zagreb, 18. X. 1968). Diplomirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Radila kao nastavnica u Petrinji, Karlovcu i Zagrebu.