

LJUBO BABIĆ I PUČKA UMJETNOST

BRANKA VOJNOVIĆ
Etnografski muzej
58000 Split
Iza lože 1

UDK 7.031.4:398
Prethodno priopćenje

Iz svestrane djelatnosti slikara Ljube Babića izdvojili smo interes za hrvatsku pučku umjetnost koji se javlja već u motivima njegovih ranih slikarskih radova, a intenzivira u četvrtom desetljeću proučavanjem narodnih nošnji. Analizom kolorističkih odnosa, pomoću skala boja, zaključuje da je za hrvatsku narodnu nošnju bitan odnos kromatske skale prema akromatskoj, najčešće u kombinaciji bijele s crvenom. Prepoznavajući naš likovni seljački izraz na području boje kao izraz posebne likovne volje i originalnog duha, Babić postavlja pitanje odnosa kolektivnog i individualnog stvaralaštva, te pretpostavlja da je rješenje naše likovne problematike u njihovom prožimanju. Za njega je pučka umjetnost idealan primjer povezanosti likovnog stvaralaštva za kulturnu i etničku sredinu, te uzor koji najvjernije zastupa "naš izraz". Govoreći o originalnom izrazu hrvatske likovne umjetnosti, iznosi svoj stav o bipolarnosti izraza sjevernog i južnog područja. Nadalje, u pučkoj umjetnosti uočava samo pozitivan proces resorpcije elemenata iz drugih kultura, pa je pretpostavlja negativnoj recepciji stranih utjecaja prisutnoj u suvremenoj umjetnosti. Babić nije u potpunosti uspio razlučiti narodnu umjetnost od visoke, niti obuhvatiti svu složenost fenomena pučke umjetnosti. Najmanje je vodio računa o njenom povijesnom i sociološkom aspektu, kao i o nužnosti poznavanja etnografskih činjenica. Međutim, kao likovnjak on je s pravom naglašavao potrebu proučavanja njenih estetskih zakonitosti. Iz današnje perspektive interdisciplinarnog proučavanja kulture otkrivamo Babićevo pionirsko značenje i doprinos proučavanju hrvatske narodne umjetnosti.

Ljubo Babić se uz plodnu slikarsku aktivnost uspješno bavio scenografijom, ilustracijom, likovnom teorijom, kritikom i pedagogijom, te organizacijom likovnih grupacija i manifestacija u zemlji i inozemstvu. Globalni je cilj sveukupne njegove djelatnosti bio unapređenje i osamostaljenje likovne kulture negiranjem pomodarstva, kiča i diletantizma, te težnja za stvaranjem originalnoga likovnog izraza.¹ Bio je rijedak primjer umjetnika kojega karakterizira univerzalna, kozmopolitska kultura i istodobna tendencija da pomogne oblikovanju i konstituiranju regionalne i nacionalne predaje.² Nadahnut slikarskim videnjem napisao je nekoliko putopisa, prikaza izložbi, radova iz teorije i povijesti umjetnosti, pa mu se 1943-44. godine objavljuju četiri knjige kao *Sabrana djela*. Prvi svezak je veoma važan: *Umjetnost kod Hrvata u 19. stoljeću*, prvi put objavljen 1934. godine, a poslije dopunjen pregledom umjetnosti s početka 20. stoljeća. Već sama činjenica da pregled hrvatske umjetnosti započinje poglavljem o pučkoj umjetnosti govori koliku joj važnost pridaje. On možda najbolje predstavlja u našoj sredini matoševski ideal umjetnika nadahnuta našim ljudima i krajevima, kao slikar, ali i kao pisac s vlastitim mjestom u hrvatskoj književnosti.³

Iz plodne Babićeve djelatnosti izdvajamo interes za hrvatsku pučku umjetnost koji se javlja već u motivima njegovih ranih slikarskih radova, a intenzivira u četvrtomu desetljeću proučavanjem etnografskoga materijala: ruralne arhitekture i

narodnih nošnji. Nazočan je interes i za ostale umjetnički oblikovane predmete materijalne kulture, dok pučke pjesme spontano bilježi u putopisima.⁴ Shvaćajući umjetnost kao izraz sredine koja ju je stvorila, mišljenja je da bi likovni izraz jednoga naroda trebao biti "ono trajno pismo što ga narodna svijest zapisuje pomoću ruku pojedinih umjetnika u razne materijale".⁵

Korištenje termina pučka umjetnost, koju Babić naziva i seljačkim primitivnim umijećem ili narodnom primitivnom umjetnošću, u skladu je s vremenom koje želi istaknuti brojnost seoskoga stanovništva i potrebu njegova aktiviranja u političkomu i kulturnom životu. Danas se, uvažavajući Hauserovu podjelu umjetnosti prema obrazovnim slojevima, mogu uzeti najuže povezani termini pučka-seljačka-narodna umjetnost u istomu značenju, koje ga razlikuje od visoke i popularne umjetnosti urbanih centara, ali i od primitivne umjetnosti kultura na nižemu stupnju razvoja. Pri tome sam termin, kao i pojam narodne umjetnosti traže preispitivanje iz perspektive konca 20. stoljeća.

Babićev interes za pučku umjetnost odgovara situaciji u Hrvatskoj, u razdoblju između dva rata, kada sklonost folkloru postaje opća značajka, s pokušajima umjetničke i znanstvena interpretacije. To je vrijeme u kojem raznorodni ekspresionistički stil otkriva veze s narodnim stvaralaštvom, polazeći od jedinstvenog stava da je umjetnost rezultat duhovnoga doživljaja a ne realnoga opažanja. Josip Matasović, po prvi puta u našoj sredini, upućuje na *pučki ekspresionizam* kao izraz seoskoga slikarstva na staklu. Za razliku od ovoga shvaćanja koje ekspresionistički izraz očitava na figuralnim prikazima, Kus-Nikolajev piše o ekspresionizmu ornamentalne narodne umjetnosti. Formiranjem grupe seljaka slikara u selu Hlebine, na poticaj Krste Hegedušića, pučko slikarstvo na naličju stakla ponovo se našlo u središtu zanimanja. Istodobno se u Zagrebu osniva grupa *Trojica* (sa slikarima: Babić, Becić, Miše) koja nastavlja liniju razvoja takozvanoga čistoga slikarstva. Za razliku od Hegedušića koji naglašava razumljivost i jednostavnost likovnoga govora narodne umjetnosti, dodajući mu socijalno tendenciozni sadržaj, Babić će svoj stav temeljiti na izvornosti i originalnosti tradicijske umjetnosti što će tražiti i u djelima suvremenika. Kroz studij kolorističkih odnosa narodnih nošnji nazrijeti će mogućnost stvaranja naše osobite palete, a time i originalnoga likovnog izraza. U duhu pejzažizma četvrtoga desetljeća Babić će uzimati motive tipičnih krajolika, koji se mogu prepoznati različitim lokalnim koloritom i fakturom kao pejzaži sjevernoga i južnog područja Hrvatske.⁶ Zbog njegova dugogodišnjeg interesa za pučku umjetnost, koncem petoga desetljeća, postaje članom Odbora za narodni život i običaje JAZU u Zagrebu.⁷

Povodom izložbe slikara Jerolima Miše, 1929. godine, Babić piše članak *O našem izrazu* u kojemu uvodno iznosi svoj stav o različitosti kulturnih područja dalmatinske i panonske Hrvatske.⁸ Taj dio teksta, s neznatnim varijantama, izlazi 1931. godine u knjižici *Maestral...*, te u kasnijemu izdanju *Umjetnosti kod Hrvata*. Analiza dalmatinske umjetnosti upućuje da se u kamenomu graditeljstvu i kiparstvu najjasnije očituje karakterističan smisao za skladno proporcioniranje, linearnost i tektoniku. Stoga je na ovom području najvrijednije kvalitetno kolektivno gradi-

teljstvo i jake ličnosti skulptora. Opća karakteristika ove umjetnosti je stilizacija i idealizacija koja često kod slikara vodi u površno tipiziranje. I vrsnim kiparima i osrednjim slikarima, zaključuje Babić, zajednička je potreba za arabeskom koja je po izvoru mediteranska, te crta jake dekorativnosti koja u antičko-renesansnim kalupima tendira monumentalnosti. Za razliku od toga, u panonskomu dijelu Hrvatske, koji je pod sasvim drugim kulturnim utjecajima, osnovni materijal je drvo, a nosilac izraza bojani, dvodimenzionalni ukras. Ono što je najoriginalnije i kao takvo duboko ukorijenjeno u tradicionalnomu tekstilnom rukotvorstvu, jest bogati kolorit s izrazitim smislom za fino nijansiranje. Tako se umjetnički izrazi Juga i Sjevera određuju kao jasne suprotnosti. Jedini zajednički element je neprihvatanje dvodimenzionalnosti Orijenta.

Kulturno-zemljopisna podjela, kojoj odgovaraju dva izvorna likovna izraza u Hrvatskoj, upućuje na Taineovo determiniranje umjetničkoga djela faktorima rase, sredine i momenta. Element rasnoga određenja objašnjava se ovdje kao zajednički psihološki tip, a Babić ga pokušava ilustrirati povezivanjem osobina stanovnika ova dva područja s tlocrtima kuća i sela. Navodeći time, ali ne objašnjavajući dalje tlocrt kuće *zatvorenog sjevernjaka* i *otvorenog južnjaka*, pokušava potvrditi ideju bipolarnoga likovnog izraza. Ostaje nejasno je li pod pojmom Juga podrazumijevao samo priobalni pojas i otoke, ostavljajući po strani kulturu dinarskoga zaleđa. Iako se u oba područja koristi kamen kao građevni materijal, razlika između mediteranske i dinarske kuće naznatno je manja od njihova pojedinačnoga razlikovanja prema panonskomu tipu. Kasnije navođenje brvnare kao staroslavenskoga i novijega bosanskog tipa kuće ne pruža nam zadovoljavajući odgovor.

Insistirajući na organskoj vezi između seljaka i njegove nastambe, Babić iz oblika kuće očitava potrebe, životna stanja, pa čak i *sudbinu narodnog bića*. Izvrsno uočava vezu između klimatsko-terenskih prilika i položaja kuća, te razlike u grupiranju stambenih i gospodarskih objekata. Njegovo slikarsko oko osjetljivo je za detalje i uglavnom zahvaća bit viđenoga. Međutim, bez pomoći etnografskih činjenica Babić nije mogao biti jasniji i precizniji. S druge strane, vrlo dobro formulira globalne razlike kultura dalmatinskoga i panonskog područja, ali ih kao suprotnosti previše pojednostavljuje.

Budući da se radilo o estetici nacionalnoga izraza, reakcije Babićevih suvremenika uglavnom su se svodile na političke i ideološke konflikte. Jedini mu je ozbiljnije protuslovio Vladislav Kušan, čiji će stav Zlatko Posavac kasnije interpretirati kao upozoravanje na stramputicu, u slučaju uzimanja Babićevih teza jednostavnom doslovnošću, što ovaj nije dovoljno tekstualno isključio kao mogućnost. Posavac će prihvatiti i moguću opravdanu kritiku Babićeve *tipologije*, zbog primjene Taineove teorije milieua, ali će ovu asocijaciju u modernoj interpretaciji problematizirati.⁹

S našega kulturološkog gledišta najvažnijim se čini Babićevo proučavanje narodnih nošnji, koje je 1943. godine rezultiralo objavljivanjem mape *Boja i sklad*.¹⁰ Uz petnaest tabli u boji, reprodukcija koloriranih crteža ženskih narodnih nošnji, mapa sadrži i dvanaest crteža-ilustracija slična sadržaja, te tekstualni dio podijeljen

na četiri cjeline. U prvoj analizira dotadašnji interes slikara i kipara za ovu tematiku, te razlike i moguće veze između osobne i neosobne umjetnosti. Drugi dio govori o prostornomu rasprostranjenju hrvatskih narodnih nošnji, na temelju skala boja kojima kroz kolorističku analizu pronalazi osobitosti izraza. U trećemu se dijelu ista tema sagledava u razvojnomu slijedu (početak - kraj), a četvrti je dio zaključnoga karaktera s naglaskom na *duhu oblika*, tj. izrazu boje i sklada.¹¹

Babić razlikuje tri područja rasprostranjenja narodnih nošnji: jadransko, srednje i međurječno-panonsko. Iako uvjetovana socijalnim, ekonomskim i klimatskim faktorima, ona ne odgovaraju granicama stočara - ratara, niti granicama raznolikih tipova kuća i seljačkih proizvoda. Na istoku je jači turski i pravoslavni utjecaj, a u prijelaznim područjima nošnje se miješaju, jer granice nisu jasno određene. U miješanim područjima nošnje se razlikuju najčešće po nekomu detalju, čak i kada su istoga tipa, kao što se unutar svakoga tipa nošnje bojom razlikuje odjeća prema životnoj dobi ili prema godišnjem dobu.

Promatrajući je kao dio narodnih običaja u kojima nošnja označava pripadnost jednoj kulturnoj cjelini i kao takva pripada etnologiji, naglašava da je kao likovna posebnost ona umjetničko djelo jednoga kolektiva, te da zahtijeva primjenu estetskih mjerila. Zato je u formalnom pogledu promatra u cjelini siluete s volumenom, shvaćajući je kao plastično, na ljudskomu tijelu izvedeno umjetničko djelo. Budući da se ono može u potpunosti shvatiti samo na živomu volumenu tijela, dvodimenzionalno postavljene nošnje u muzejima pokazuju nam tek dio njihove vrijednosti. Zbog toga, ali i zbog pronalaženja i očuvanja starih nošnji (tu spominje Bratanićevo otkriće nošnje u Vrapču), Babić drži da su *Seljačke smotre* veoma korisne.¹²

Posebno proučavajući karakteristike i harmonijske odnose boja dolazi do vrlo zanimljivih zaključaka. Za hrvatsku narodnu nošnju bitan je odnos kromatske skale prema akromatskoj, a ne međusobni odnosi kromatskih boja. Sklad je upravo originalan prema tome u kakvoj se kvantiteti i kvaliteti boje odnose naspram bjelini ili crnini. Najoriginalnije je usklađivanje akromatskih boja s primarnim, najčešće u kombinaciji bijele s crvenom. Od sekundarnih boja učestala je ljubičasta, a važne su i harmonizacije tercijalnih boja. Općenita pravila za usklađivanje boja (Field, Owen Jones) ne mogu se u cijelosti primjeniti na naš seljački likovni izraz, jer se ovdje radi o drugim zakonitostima i drugačijemu likovnom htijenju.

Očitavajući rasprostranjenost skala boja, prostorno ih određujući, uočava zonu centra i periferna područja. Unutar jezgre pronalazi jednostavnije i čistije skale primarnih boja. Uz akromatsku bijelu tu je crvena boja u širokom spektru, od najsvjetlije narančaste do tamne ljubičaste. Ovi su kostimi jednostavni, a cijela silueta djeluje plastično i monumentalno. Akromatske podloge ujedno su i najstarije, pa razvoj ide od jednostavnijega prema bogatijemu ukrasu. Od početne akromatske skale s jednom primarnom bojom u stalnim odnosima, dolaze dvije primarne boje, a onda se dodaju sekundarne kao troglas i četveroglas. Ovako nastala polikromija bila je skladnija od današnjega šarenila jarkih boja. Utjecajem gradske odjeće došlo je do ponovne upotrebe akromatike, ali sada kao završna a ne početna stanja. Kako je

nošnja prestajala biti izrazom duhovnoga stanja seljaka tako se sklad gubio i konačno sveo na praznu dekorativnost.

Prihvaćajući Rieglov pojam *Kunstwollen*, Babić definira hrvatsku narodnu nošnju kao živi izraz našega umjetničkog narodnog htijenja, koje su generacije tijekom stoljeća zapisivale, stvarale i oblikovale prema potrebama i svomu duhu. Pri tome je narodna nošnja u neprestanom mijenjanju i oblikovanju likovnoga sadržaja, ali ostaje isti način kako se tim elementima tvori nepromjenjivi izraz. Sklad boja je najpogodniji likovni element za otkrivanje posebnoga umjetničkog izraza karakteristična za određene kulturne cjeline.

Prepoznavajući naš likovni seljački izraz na području boje kao izraz posebne likovne volje i originalnoga duha, Babić postavlja pitanje odnosa kolektivnoga i individualnoga stvaralaštva, te pretpostavlja da je rješenje naše likovne problematike u njihovu prožimanju. Do sada, piše on, nije bilo hrvatske umjetnosti kao izraza jedne posebne likovne volje kroz generacije slikara i kipara, jer u svima njihovim djelima nije bilo našega duha, ni našega izvornog sklada. S druge strane, on se protivi imitacijama seljačkih motiva koje se svode na dekorativno opisivanje slikovnosti idealiziranoga sela. Takav negativni utjecaj prati od polovice devetnaestoga stoljeća, potvrđujući mu samo određenu kulturno-povijesnu vrijednost. Izrazito je negativno ocijenio uljepšavanje folklornih motiva i stiliziranje heroiziranih oblika nastalih pod sugestijom Meštrovića. Za razliku od ovih pogrešnih pristupa pučkoj umjetnosti Babić proučava njene formalne elemente, prvenstveno kolorističke odnose narodnih nošnji. Preporuča i proučavanje ornamenata kao simboličnog pisma s vlastitim redom i skladom, te inzistira na mogućnosti otkrivanja pravilnosti i sustava sadržanih u narodnoj umjetnosti. Kao što je govor seljaka bitan u oblikovanju književnoga jezika, tako i originalni likovni govor kolektiva treba poslužiti u oblikovanju našega likovnog izraza.

Iz navedenoga zaključujemo da je za Babića pučka umjetnost idealan primjer povezanosti likovnoga stvaralaštva za kulturnu i etničku sredinu, te uzor koji najvjernije zastupa *naš izraz*. Osobna je umjetnost treba u tome slijediti, jer će se samo tako moći oduprijeti negativnim stranim utjecajima i ostati povezana sa svojom sredinom. Pogotovo onda kada osobnoj umjetnosti prijete opasnost da se otuđi od cjeline u kojoj je izrasla, ona u pučkoj umjetnosti treba pronaći svoj likovni rječnik. Kada umjetnik zaboravi svoju *samoniklost* rezultat nije neka nadnarodna ili međunarodna umjetnost nego djelo koje nema osobine svoje kulture.¹³

U hrvatskoj pučkoj umjetnosti Babić uočava samo pozitivan proces resorpcije elemenata iz drugih kultura, te ga pretpostavlja negativnoj recepciji stranih utjecaja nazočnoj u suvremenoj umjetnosti. Točnije je, međutim, da narodna umjetnost ne može sve strane elemente resorbirati u istoj mjeri kroz jednako dugotrajan proces. Ona prima neke utjecaje direktno, neposrednom recepcijom i takve ih zadržava, a druge prihvaća dugotrajnim prerađivanjem, pa ih je vrlo teško naknadno povezati s izvorom. Postupak stvaranja u narodnoj umjetnosti obuhvaća reproduciranje onoga što je već odavno usvojeno kao tradicija i najnovijeg usvojenog, dakle onoga što je već prošlo postupak resorpcije i onoga što će se možda tek ubuduće

prevesti u kolektivni likovni govor.¹⁴ Time se narodna umjetnost pokazuje kao izrazito fleksibilna i nikad konačno oblikovana, uvijek spremna primiti novo, ali samo prema svomu izboru i zadanim povijesnim uvjetima.¹⁵ Babić ne razmišlja dovoljno o kontinuitetu i osobitostima procesa resorpcije, o strukturalnom sklopu faktora koji ga uvjetuju, kao ni o prisustvu procesa recepcije. Usprkos svim vezama narodnoga umjetničkog stvaralaštva sa sredinom u kojoj nastaje, nije moguć apsolutno čist i samorodan nacionalni izraz.

Iako razlikuje osobnu djelatnost pojedinca i neosobnu kolektivnu djelatnost, određujući ih kao protivne polove, on ipak valorizira djela visoke umjetnosti mjerilima pučke i obrnuto. Budući da su postignuća, utjecaji i tradicijska naslijeđa različita u narodnoj i visokoj umjetnosti, isti kriteriji ne mogu biti jednako mjerodavni za područje kolektivnoga i individualnoga stvaralaštva. Tvrdnja da osobna umjetnost treba prihvatiti karakterističnu povezanost pučke umjetnosti s kulturnim kompleksom, ne uzima u obzir da različite sredine grada i sela uvjetuju različiti stupanj ovisnosti umjetničkoga stvaralaštva s kulturnom cjelinom. Babić nije uspio u potpunosti razlučiti narodnu umjetnost od visoke, pa tako ni objasniti svu složenost fenomena pučke umjetnosti. Najmanje je vodio računa o njenomu povijesnom i sociološkomu aspektu.

Dok je u pitanjima ocjena i kritike rjeđe griješio, u interpretaciji povijesnih shema naginjao je idealizmu. Ipak, fascinira nas oštrinom opservacije i nepogrešivim fiksiranjem bitnoga.¹⁶

Dok mu je slikarska pozicija određena *čistom vizualnošću* i naglašenim kolorizmom, a teorijski rad utjecajima Tainea, Faurea i Riegla, interes za pučku umjetnost tek je usput bilježen. Do sada se uglavnom promatrao kao slikar koji se u nekim fazama rada inspirirao folklornim motivima i koji se zalagao za stvaranje hrvatskoga likovnog izraza. Ovdje ističemo bilježenje narodnih nošnji u crtežima visoke likovne kvalitete i izuzetne etnografske jasnoće. Osim toga treba mu se pripisati pionirski pokušaj teorijskoga određenja hrvatske pučke umjetnosti, kojoj je pronalaženjem likovnih zakonitosti želio odrediti samu suštinu. Uočavanje centra i perifernih područja nekih kulturnih elemenata koji su poput živih organizama uvjetovani okolnostima, asocira na paralelizam općih difuzionističkih i evolucionističkih shvaćanja. Pri tome treba imati na umu da Babić nije htio biti etnologom, te da mu je poznavanje kulturno-povijesnih i socioloških aspekata pučke umjetnosti necjelovito, kao i uvid u etnografsku građu. Međutim, kao likovnjak on je s pravom naglašavao potrebu proučavanja njenih estetskih zakonitosti, što je potvrdio i analizom kolorističkih odnosa narodnih nošnji. Iz današnje perspektive interdisciplinarnoga proučavanja kulture svjesni smo Babićeva pionirskoga značenja i doprinosa proučavanju hrvatske narodne umjetnosti.

BILJEŠKE

1. Zlamalik, Vinko, Ljubo Babić, Naprijed, Zagreb, 1960
2. Maroević, Tonko, Ljubo Babić (Izabrana djela), Nakladni zavod MH, Zagreb, 1985, str. 8
3. Isto, str. 11
4. Babić, Ljubo, Maestral - O našem izrazu - Požutjele putne uspomene, Naklada autora, Zagreb, 1931; Putopisni dio sadrži zapise pjesama koje se pjevaju na otoku Korčuli i Pelješcu.
5. Zlamalik, cit. dj. 1.
6. Zidić, Igor, Slikari čistog oka - Neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća, Katalog izložbe "Jugoslavenska umetnost XX veka" 4, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971, str. 45
7. Čulinović-Konstantinović, Vesna, Historijski prikaz etnoloških istraživanja i interesa za narodnu kulturu u Hrvatskoj, Etnološka tribina 2, Zagreb, 1979, str. 78
8. Babić, Ljubo, O našem izrazu - Uz slike Jerolima Miše, Hrvatska revija 3, Zagreb, 1929
9. Posavac, Zlatko, Teorija umjetnosti slikara Ljube Babića, Forum 1-2, Zagreb, 1975, str. 94,94
10. Babić, Ljubo, Boja i sklad, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 1943
11. Prvi osvrt na mapu piše Fr. Stele u ljubljanskom "Etnologu" iz 1944. god. Kasniji je osvrt Z. Posavca (cit. dj. 9.) kroz prikaz i pokušaj interpretacije Babićeve teorije umjetnosti.
12. Cit. dj. 10, str. 29, 30
13. Babić, Ljubo, Umjetnost kod Hrvata, A. Velzek, Zagreb, 1943, str. 19, 20
14. Gavazzi, Milovan, Hrvatska narodna umjetnost, Hrv.izd.bibliogr.zavod, Zagreb, 1944, str. 21
15. Petrović, Đurđica, Narodna umjetnost, Zajedničko izdanje: Jugoslavija - Beograd, Spekatar - Zagreb, Književna komuna - Mostar, 1983, str. 21
16. Posavac, cit. dj. 9, str. 90, 97

LJUBO BABIĆ AND FOLK ART

Summary

In the versatile activity of painter Ljubo Babić we have concentrated on his interest for folk art, applied as motives in his early works that grew stronger in the forties after studying national costumes. Analyses of the colouration by means of the colour scale lead him to a conclusion that the relations between chromatic and achromatic scale, mostly combinations of red and white, are essential in the Croatian national costume. Rural art and the application of colour is recognised by its specific nerve and originality and when studying collective and individual work he concludes that our art is a unification of both. Folk art, according to Babić, is an ideal example of artwork related to the cultural and ethnic environment and an example that best represents our expression. When speaking of the originality of Croatian art he expresses his viewpoint on contrasts between its style in the north and south. Furthermore, in folk art he accepts only positive elements absorbed from other cultures favouring them to negative foreign influences present in contemporary art. Babić never managed to separate entirely folk art from fine arts nor did he acknowledge the complexness of folk art. He was neither concerned about its historic and sociological aspect nor about the necessity of ethnologic knowledge. As an artist however, he rightly stressed the importance of its aesthetic elements. From today's perspective of interdisciplinary cultural research Babić is regarded as a pioneer greatly contributing to the research of Croatian folk art.