

Ivana  
Rončević  
Elezović

Nacionalni muzej  
moderne umjetnosti

National Museum  
of Modern Art

Andrije Hebranga 1  
Zagreb, Hrvatska

ivana.roncevic@nmmu.hr  
orcid.org/0009-0009-3332-2026

Prethodno priopćenje  
Preliminary communication

UDK / UDC:  
75 Babić, Lj.  
75 Boccioni, U.

DOI:  
10.17685/Peristil.66.10

Primljeno / Received:  
23. 8. 2023.

Prihvaćeno / Accepted:  
29. 12. 2023.



# Slika *Izgradnja* (1919.) Ljube Babića kao paradigma modernističke tematike nove urbanizacije

Ljubo Babić's (1919) Painting as an Example of the Modernist  
Theme of New Urbanization

## APSTRAKT

Rad analizira primjer slike *Izgradnja* Ljube Babića iz 1919. godine u usporedbi s njezinim sižejnim i djelomično oblikovnim podudarnostima sa slikom Umberta Boccionija *La Città (che) sale*, 1910–11. Kompozicijsku i tematsku podudarnost pojedinih Babićevih radova s predlošcima suvremenog europskog slikarstva već su ranije primijetili drugi autori (primjerice, serija slika s motivima zastava) te ona nipošto ne znači sustavno usvajanje ideologije futurizma. Promatraju se hibridne transformacije velike teme moderne – grada u izgradnji, kao simbola energije, snage i vjere u napredak novoga doba

## KLJUČNE RIJEČI

Ljubo Babić, Umberto Boccioni, futurizam, ekspresionizam, izgradnja, moderna

## ABSTRACT

This paper analyzes Ljubo Babić's 1919 painting, *The Construction*, examining its relationship to Umberto Boccioni's *La Città (che) sale* from 1910–11. While Babić's work shares some compositional and thematic similarities with Boccioni's futurist masterpiece, it does not necessarily imply a complete adoption of futurist ideology. As noted by other scholars (e.g. flag motif paintings), Babić often engaged with models of contemporary European art, resulting in hybrid transformations. In *The Construction*, this is evident through the depiction of a city under construction, a symbol of energy, strength, and faith in the progress of the new era, reflecting a broader modernist theme.

## KEYWORDS

Ljubo Babić, Umberto Boccioni, futurism, expressionism, construction, modern art

U slučaju umjetnika Ljube Babića (1890. – 1974.) koji je svojim školovanjem, boravcima i izborima u potpunosti bio eksponent srednjoeuropskoga ambijenta, valja primijetiti izdvojenu „epizodu” jedne slike. Naime, nakon pohađanja zagrebačke Privremene više škole za umjetnost i umjetni obrt kod Mencija Clementa Crnčića (1865. – 1930.) u razdoblju od 1908. do 1910. godine i Akademije u Münchenu u klasama Angela Janka (1868. – 1940.) i Franza von Stucka (1863. – 1928.) tijekom razdoblja od 1910. do 1913. godine te također pariškog boravka 1913/14. godine, Babić prelazi s još uvijek jugendstilskog izraza i medulićevskog monumentalizma ka, kako ju je nazvala Ivanka Reberski, osebujnoj inačici „Babićevog ekspresionizma koji to jest i nije, koji je doista poseban i koji se u svojim likovno-morfološkim i tematskim elementima ne može ukalupiti u standardne klišeje ekspresionizma kakav je potekao iz kolijevke njemačkog ekspresionizma s početka stoljeća”.<sup>1</sup> Pozivajući se na opasku Vladimira Malekovića o nepostojanju „kruto formuliranih doktrina” unutar internacionalnog fenomena ekspresionizma, što posebno

vrijedi za njegovu hrvatsku inačicu, ova autorica u „Babićevu ekspresionizmu” iščitava „očitovanja u toj mjeri specifična da se ne mogu ukalupiti ni u jednu zbirnu matricu ili stilsku formulu”.<sup>2</sup> Treba naglasiti kako opus Ljube Babića nikako ne možemo općenito dovoditi u vezu s kontekstom talijanske avangarde, ali izolirani primjer slike *Izgradnja* iz 1919. godine (Sl. 1) i njezino specifično tumačenje predstavlja očito, i za povijesni trenutak nastanka simptomatično, podudaranje u temi i topici prikaza rasta novog megalopolisa, problematike i motivike radništva, tehnološkog napretka, novih konstrukcija i s time povezanog naboja emanirajuće energije. Petar Prelog je upozorio na Babićeve ekspresionističke iskorake na izložbama prvoga razdoblja *Proljetnog salona*, unutar konteksta djela među kojima se još uvijek pojavljuju i ona „medulićevskih obilježja”.<sup>3</sup> Tako, govoreći o „sazrijevanju onih formalnih obilježja koja će označiti autorovu osobnu ekspresionističku poetiku”, ovaj povjesničar umjetnosti izdvaja slike: *Crna zastava*, iz 1916. godine; nekolicinu portreta, poput *Portreta Koste Strajnića* (1915.),

1

Ljubo Babić,  
*Izgradnja* (*The Construction*),  
1919.  
Nacionalni muzej moderne umjetnosti,  
Zagreb, MG-2368  
(foto / photo:  
Goran Vranić  
©Nacionalni muzej moderne umjetnosti,  
Zagreb)





2

Claude Monet,  
*La Rue  
Montorgueil.  
Festa del 30  
giugno 1878.*,  
1878.  
Musée d'Orsay,  
Paris

Portreta Ljube Wiesnera (1916.) i nekoliko verzija portreta Miroslava Krleže (1918.); potom *Golgota* (1917.), *Crne zastave* (1918.) i, konačno, *Izgradnja* iz godine 1919.<sup>4</sup>

Ivanka Reberski također je primijetila „veliku, nezaobilaznu i neporecivo izvornu temu Babiće-va ekspresionističkog razdoblja” motiva zastava, na kojoj se „znakovitoj motivici, Babić dodiruje sa *Zastavama* kasne Krležine faze”.<sup>5</sup> Autorica nastavlja o „životopisnom motivu uličnih zastava”, koji „nije bio rijedak u europskih slikara novijeg vremena, napose pariških”, primijetivši u tome „internacionalnu paralelu s Babićem”, što ju je „uz Radovana Ivančevića, znalacki podvukla Vera Horvat Pintarić pišući o Babićevim zastavama”.<sup>6</sup> U opisanom je kontekstu dovoljno navesti primjer slike Claudea Moneta, *La Rue Montorgueil. Praznik 30. lipnja* (Sl. 2) iz 1878. godine i usporediti je s Babićevim *Crvenim stjegovima* (Sl. 3) iz 1921. godine primjerice, kako bismo ukazali na činjenicu Babićeva korištenja kompozicijskih i motivskih rješenja, prisutnih na međunarodnoj sceni, koje bi potom hrvatski slikar preradivao, dajući im nova značenja, specifična za ambijent iz kojega je sam potekao i u kojem se kretao, s često skrivenim društveno-političkim porukama.<sup>7</sup> Primjerice, Babićevi primjeri motiva zastava nad povorkama u gradskim ulicama slikani u rasponu

od 1916. do 1921. godine metafora su konkretnih povijesnih i političkih događaja smrti cara Franje Josipa (1830. – 1916.), raspada Austro-Ugarske Monarhije te nove pojave socijalističke opcije. Slikani ekspresionističkim načinom vidljivih, uskovitlanih poteza kistom u (su)mračnom ambijentu, nelagodne vizure odozgo kojom se pojačava dojam vrtloga nestabilnosti i tjeskobe ove su slike, prema riječima Ivanke Reberski, više „crni memento”, nego „slavljeničke fanfare”,<sup>8</sup> više „neko nejasno teško predosjećanje nego euforija slavlja”.<sup>9</sup> Pojava podudarnih kompozicija nije neuobičajena u svjetskoj povijesti umjetnosti te se pri sličnom oblikovanju prizora, čak i kada se radi o dokazivim preradama predložaka kojima se umjetničkim djelima pridaju nova tumačenja i značenja, ne radi nužno o postupku plagiranja.

U slučaju Babićeve slike *Izgradnja*, 1919. ne možemo egzaktno dokazati da je riječ o hotimičnoj parafrazi djela Umberta Boccionija (1882. – 1916.), ali više je nego zanimljiva i indikativna kompozicijska i tematska te donekle čak preradena motivska podudarnost sa slikom *La città (che) sale* (u

3

Ljubo Babić,  
*Crveni stjegovi*,  
1921.  
Hrvatski  
povijesni muzej,  
Zagreb, HPM/  
MRNH-C-3094



4

Umberto  
Boccioni, *La  
città (che)  
sale (bozzetto  
preparatorio)*,  
1910-11.  
©Pinacoteca di  
Brera, Milano



prijevodu, *Grad [koji] se diže*) iz 1910-11. godine, talijanskog autora (Sl. 4), pri čemu dodatno intrigira podudaranje naslova dviju slika.<sup>10</sup> Boccioni svoju sliku komponira na tradicionalan način, u tri glavna plana: u prvome su redu ljudske figure u pokretu, koje linearizmom prikaza, evociraju silnice dinamizma kretanja; u središnjem dijelu dominiraju figure konja u galopu; u trećem se nazire prizor velegradske periferije u izgradnji, sa željeznom mrežom skela novih konstrukcija. Ono što na opisanoj slici evidentno odgovara futurističkom izrazu jest evokacija pokreta (koji imanentno uključuje vremensku dimenziju), energije, brzine i mehanizacije. Inače je tema novih konstrukcija i izgradnje bila bliska futurističkom svjetonazoru s njegovom vjerom u napredak, koji su čovječanstvu trebale donijeti nove tehnologije.<sup>11</sup>

Na ovaj način, navedenu temu susrećemo također u odjecima futurizma diljem Europe, primjerice, u Češkoj, gdje je Josef Čapek (1887. - 1945.), izvještavajući o talijanskom futurizmu iz Pariza tijekom rane 1912. godine „oduševljeno i osobno” izložio svoju „ironično romantiziranu *Zgradu u izgradnji (Building under construction)*”.<sup>12</sup> Elizabeth Clegg primjećuje na „arhitektonskim simbolima Prošlosti i Budućnosti poredanima jednim do drugoga, kao i u nelagodnom suživotu sunčeva zalaska i gradske rasvjete”, na ovoj slici pokušaj iniciranja „duge serije promišljanja nad estetskim i duhovnim nezgrapnostima, koje se moglo otkriti

u urbanom životu ranoga 20. stoljeća”.<sup>13</sup> Inače se Prag, objašnjava autorica, pokazao prijemčivim za poruke futurizma, što je rezultiralo njihovim osebujnim reinterpetacijama. Češka je metropola, također, slijedom svoga geografsko-političkog položaja u ovome razdoblju, sve do izbijanja Prvog svjetskog rata, bila ulaznica i poveznica novim umjetničkim pristupima iz Pariza prema Beču te ju je karakterizirala živa umjetnička scena i općenito bogati kontakti s inozemstvom, osobito Parizom i Berlinom.<sup>14</sup>

Babićeva *Izgradnja* ne inzistira na *boccionievskoj* agresivnosti te je, također, izostavljen motiv konja kao simbola snage i energije iz središnjega, kao i ljudskih figura iz prednjega plana (tek naznačene, one se pojavljuju u središnjem planu Babićeve slike, u prizoru podizanja vertikalnog potpornja za skele pri građevinskim radovima). Podudara se, međutim, kompozicijsko rješenje posljednjeg plana betonsko-čelične, trodimenzionalne mreže moderne, urbane izgradnje u procesu radova, koju Babić postavlja kao glavnu temu slike. Energija Bocconijeva djela ovdje je evocirana dominacijom crvene boje, kao i naglašenim, kratkim, energičnim potezima kistom (koji je u Babića, ipak, druge provenijencije, negoli što je to Boccionijev odjek primjene divizionističke tehnike) te je, štoviše, kako je ranije istaknuto, razvidno podudaranje i samog naziva djela, koji gotovo da zvuči kao parafraza.

Boccionijeva prva dva plana slike tvore oblik trokuta s vrhom usmjerenim prema gore, što kao izrazito aktivan element smjera kretanja, gotovo dodiruje gornji rub slike, u čijoj se pozadini nazire motiv konstrukcijske rešetke zgrade u izgradnji. Babićeva slika ponešto ublažena intenziteta, također koristi motiv vrhom prema gore usmjeren na crvena, trokutasta polja, smjestivši ga u donju polovicu slike (i smanjivši pritom jačinu njegova vertikalnog prodora), čiji rubovi idu uz temelje zgrada u izgradnji, potencirajući tako tijelo konstrukcije samih građevina.

U Babića je, međutim, ostala neshvaćena futuristička koncepcija simultanosti i međuprožimajućeg odnosa objekt-ambijent, čiju energiju osjećamo na Boccionijevoj *La città (che) sale*. Na ovoj slici koja je prethodila asimilaciji i transformaciji kubističkog načela dekompozicije objekta u futurističku umjetnost, Boccioni preobrazbom divizionističkog duktusa postiže sintezu prostora i vremena, kao srži problema prikaza ideje simultanosti. Pokret i silnice energije, koje u kovitlacu zahvaćaju cjelinu slike talijanskog autora, izostale su na Babićevoj *Izgradnji*. Intenzitet emocije, doduše, i na hrvatskom je primjeru naznačen crvenom bojom, a tema pokreta (rasta) sugerirana nedovršenom rešetkom konstrukcije zgrade što smjera prema gore, kao i stilizirano danim motivom radnika što podižu dijagonalno položenu skelu u uspravni položaj u donjoj, desnoj četvrtini slike. U usporedbi s Boccionijevim primjerom, Babićeva je slika smirenije i tiše intonirana, a pojedinačni motivi na njoj žive zasebnije živote, negoli je to slučaj u totalitetu energetskog polja Boccionijeve slike. Unatoč tome, ona je odraz duha vremena, sa (simboličnim) prikazom podizanja grada, kao znaka i nositelja civilizacije, osobito one moderne doba. Uostalom, tema moderne (iz)gradnje kao simbola novog doba i napretka javlja se u djelima tipičnih slikara ovog doba poput Eugenija Scomparinija (1845. – 1913.) i njegove alegorije *L'Edilizia*, 1911. – 1912. (Sl. 5) drugačije atmosfere od Babićeve slike ili nepatvorenog realizma Pieretta Bianca (1875. – 1937.) na seriji od četrnaest slika monumentalnih dimenzija (5 m × 8 m) za središnju dvoranu Venecijanskog bijenala 1912. godine naziva *Il Risveglio di Venezia*, čijih se jedanaest pripremnih studija danas nalazi u *Reve Art Gallery* u Bologni (Sl. 6). Pieretto Bianco pripadao je venecijanskom ambijentu i bio umjetnik tradicionalnije dispozicije te je početkom dvadesetog stoljeća dva puta, 1902. i 1904. godine,



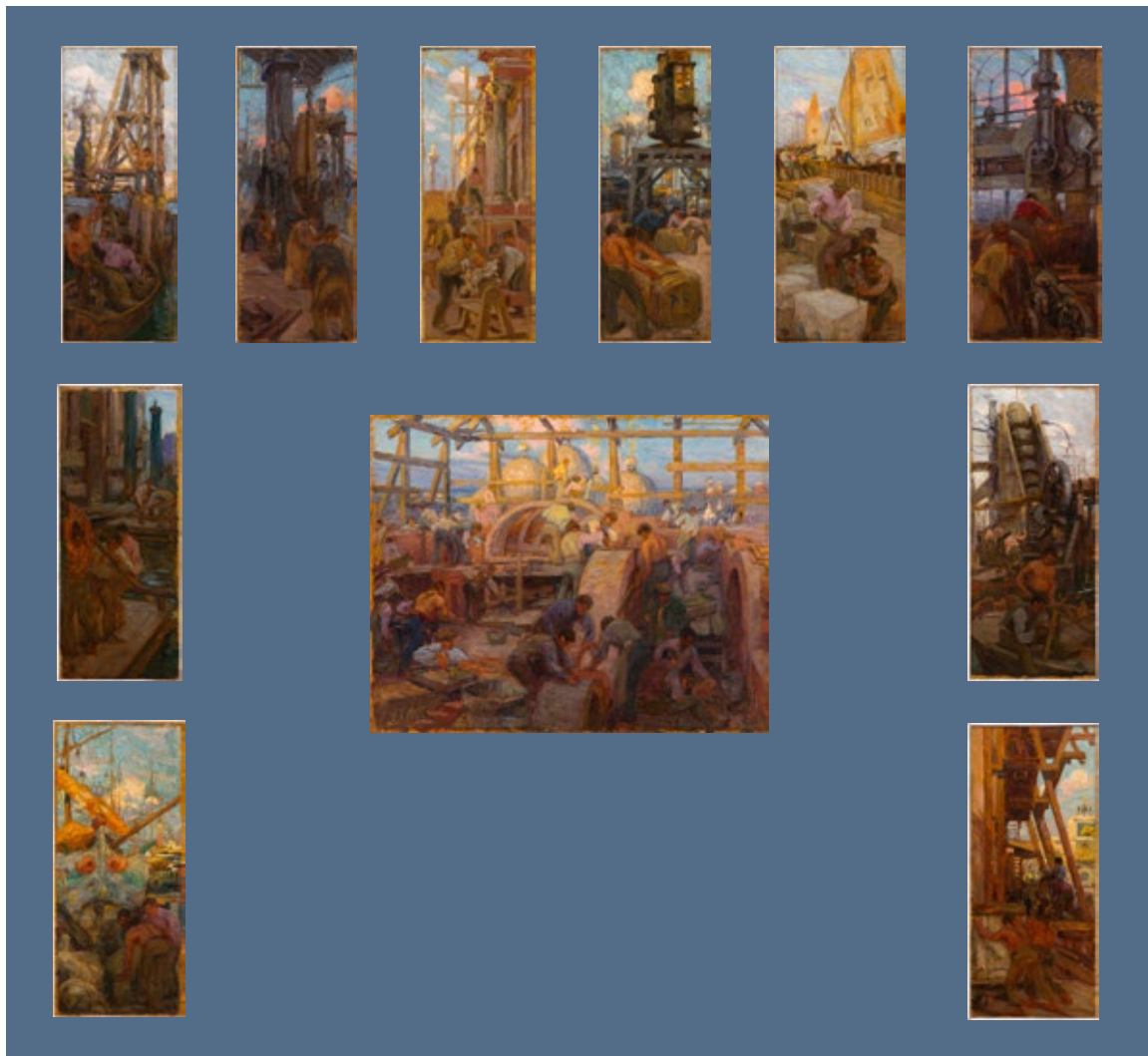
5

Eugenio Scomparini, *L'Edilizia*, 1911–12. (dekoracija za *Cassa di Risparmio di Trieste*) Art Collection of Fondazione CRTrieste

putovao u Pariz u nastojanjima hvatanja koraka sa suvremenijom umjetničkom matricom.<sup>15</sup> Njegov se domašaj, međutim, prema tumačenju Enrica Lucchesea, tiče prvenstveno odabira tada aktualne teme rada, dok stilski i ugodajno ostaje na razini „anegdotalne naracije” i „tek površnog i eklektičnog” shvaćanja modernističkih pobuda.<sup>16</sup> Lucchese ističe naglasak Antonija Fradeletta (1858. – 1930.) u katalogu izložbe *Biennalea* na atmosferi slavlja povodom radova na zvoniku crkve sv. Marka na ovim slikama, udaljenom od kritičke intonacije i socijalno-angažiranih prizvuka: „Suma programa je odsustvo svake avangardne ideologije, unutar kulta *ottocenta* u *novecentu*, koji će ostati specifična šifra i *leitmotiv* uspjeha umjetnika pasatista tijekom dvadesetoga stoljeća, boja kao apsolutni protagonist ciklusa *Risveglio di Venezia*”.<sup>17</sup> Pišući o istom ciklusu, Emanuela Rollandini analizira ga unutar talijanskih i europskih (prvenstveno britanskih) poveznica sa slikarstvom sličnoga vremena nastanka, ali i kasnijih primjera iz 1930-ih kojima je Biancovo djelo moglo poslužiti kao svojevrsan predložak i inspiracija.<sup>18</sup> Ova autorica smatra kako Pieretto Bianco analiziranim ciklusom gradi identitet grada između dva pola tradicije i modernosti te u svrhu ilustracije svoje teze koristi opis Nica Stringe o prirodni djelovanja ovoga djela na razmeđu i doiru venecijanskog naslijeđa na način Giovannija Battiste Tiepola (1696.–1770.), prizvuka Umberta

6

Pieretto Bianco,  
*Il Risveglio  
di Venezia*,  
pripremna  
studija ansambla,  
1912.  
Reve Art Gallery,  
Bologna  
(foto / photo:  
Paolo Pugnaghi)



Boccionija uz prisustvo divizionističkih ideologija.<sup>19</sup> Na suprotnom kraju od tumačenja Enrica Lucchesea te nakon svojevrsne 'srednje pozicije' Emanuelle Rollandini, jednako je legitimno na ovim slikama, s druge strane, iščitati i „potvrdu moderno shvaćenog čovjeka radnika”, koji je „snažan i energičan” te primijetiti kako čitavu seriju u kojoj se pojavljuju naslovi pojedinačnih slika poput *Graditelji* ili *Radionica* prožima „atmosfera velikih očekivanja” kao i na „Boccionijevoj himni modernom gradu. Ukratko, moderno doba dočekano je s entuzijazmom [...]”.<sup>20</sup> Isto ovdje opisano ozračje karakterizira i Babićevu sliku.

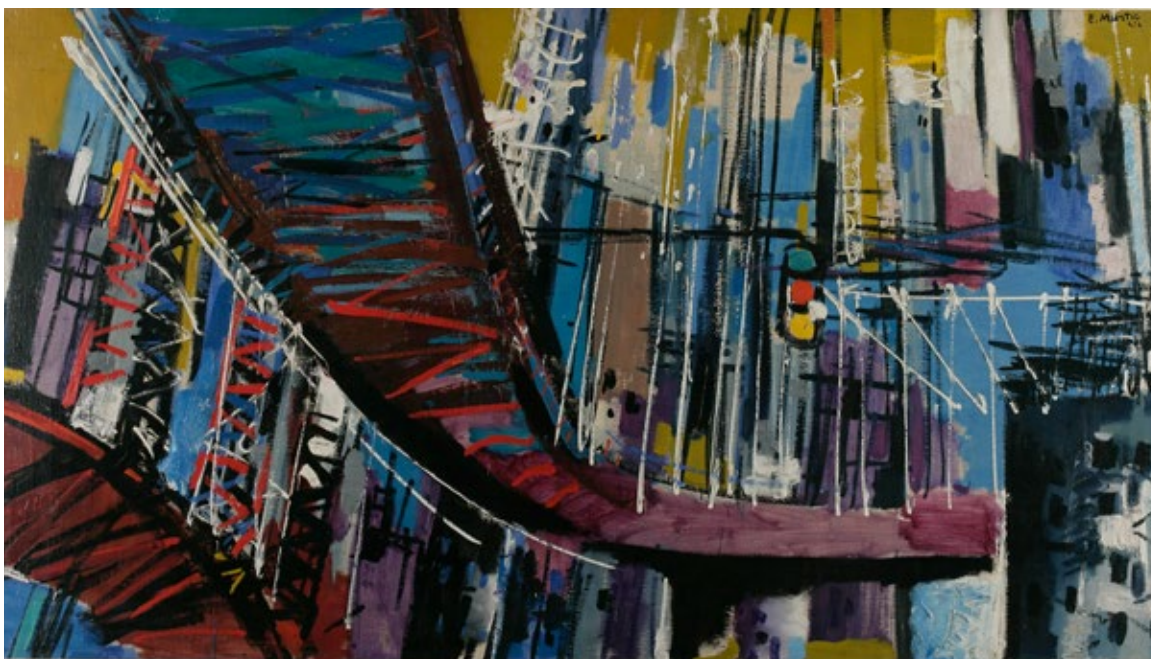
U hrvatskom kontekstu, Viktor Kovačić (1874. – 1924.) objavio je 1900. godine u prvom svesku revije *Život* tekst *Moderna arhitektura*, pod utjecajem funkcionalističkih ideja Otta Wagnera (1841. – 1918.).<sup>21</sup> Hrvatsko slikarstvo prati aktualna umjetnička europska kretanja, na koja utječe izmijenjena slika modernog velegrada pod uplivom

tehnološkog razvoja prometa i industrije te pulsirajući život kavana i noćne scene. Topiku modernizma gradskog života u hrvatsko slikarstvo uvode pariške scene Josipa Račića (1885. – 1908.) i Miroslava Kraljevića (1885. – 1913.), a s njome vezanu socijalnu tematiku i motiv ulice kao poligon modernističkih tekovina prometa, dinamike i brzine te kao pozornice političkih zbivanja pratimo na nizu slikarskih, grafičkih i fotografskih djela autora poput: Naste Rojc (1883. – 1964.), Vladimira Filakovca (1892. – 1972.), Ernesta Tomaševića (1897. – 1980.), Toše Dapca (1907. – 1970.), Sergija Glumca (1903. – 1964.), Željka Hegedušića (1906. – 2004.), Marijana Detonija (1905. – 1981.), Vilka Gecana (1894. – 1973.), Milivoja Uzelca (1897. – 1977.), Antuna Motike (1902. – 1992.), Josipa Seissela (1904. – 1987.), Lea Juneka (1899. – 1993.), Otona Postružnika (1900. – 1978.), Vanje Radauša (1906. – 1975.) ili pak samoga Ljube Babića.<sup>22</sup> Autor izložbe *Ikonografija grada*, Željko Marciuš, izdvaja

niz modernih autoportreta hrvatskog slikarstva, među kojima i Babićev *Pred izlogom cvjećarne* iz 1929. godine, kao primjere mitologizirane modernističke egzistencijalne drame i tendencije ka psihologizaciji i introspekciji unutar zaglušujućih urbanih kulisa, pojačavši time učinak poruka o samoći, otuđenosti i modernističkoj tjeskobi.<sup>23</sup> Temu arhitekture i izgradnje grada Marcius prepoznaje kao jednu od ključnih u razumijevanju modernističkog imaginarija europske i hrvatske umjetnosti, posvetivši mu zasebno poglavlje, a upravo Babićevoj *Izgradnji*, 1919. pritom pridaje istaknuto mjesto, smjestivši je uz djela simptomatičnih naziva: *Beton*, 1930. Sergija Glumca; *Pariške zidare*, 1930. Anke Krizmanić (1896. – 1987.); slike Andrije Hangyje (1912. – 1988.), *S radilišta*, oko 1949.; fotografija Toše Dapca, *Assicurazioni Generali*, 1937. i Mladena Grčevića (1918. – 2012.), *Iz ptičje perspektive*, 1945.; *Gradnje umjetničkog paviljona (Dom likovnih umjetnika)*, 1936. Vladimira Beca (1886. – 1954.); Seisselovih *Makete za Zeniteum*, 1924., *Vinotočja*, 1924. i *Reklama*, 1923.; Gecanova *New Yorka*, 1930.; *Pogleda iz Gregorjančeve*, 1929. Vladimira Varlaja (1895. – 1962.); *Velegrada*, 1932. Romola Venuccija (1903. – 1976.); Junekova *Val de Grâce*, 1934.; slike *Zagreb, zvonici*, 1948. Božidara Rašice (1912. – 1992.) i, na koncu, *Highwaya* iz 1952. godine Ede Murtića (1921. – 2005.) (Sl. 7).<sup>24</sup> Pri tome, koncipiranje slike suvremene (iz)gradnje i na ovim primjerima nerijetko koristi dramatične gornje i donje rakurse, ekspresivno značenje boje i

energičnog poteza te dodire sa strategijama aktualnih avangardnih pristupa umjetnosti u modifikacijama i individualnim reinterpretacijama ekspresionističkog, kubističkog i futurističkog naslijeđa. Osim poveznica na formalnoj razini te kroz razumijevanje tipično modernističke tematike i motive, kako je pokazano, izraz Ljube Babića i Umberta Boccionija moguće je dodatno komparirati i na stilskoj razini. Boccioni je još za svoga protofuturističkoga razdoblja prepoznat u talijanskoj umjetnosti prema svojoj sposobnosti uporabe znaka i boje na ekspresionistički način koji pobuđuje osjete i osjećaje, što se u prvome razdoblju prolethnosalonskih izložbi postupno nameće također kao određujuća karakteristika Babićeva slikarstva i u čemu se hrvatski autor intuitivno i (pod)svjesno mogao poistovjetiti s istaknutim talijanskim primjerom. Dodatno, Babićeve slike iz fundusa osječkog Muzeja likovnih umjetnosti *Krist u grobu* i *Navještenje*, obje iz 1916. godine, već upućuju na domaću hibridnu inačicu kubo-futurističke organizacije prostora, kako je ona protumačena u katalogu izložbe Vladimira Malekovića *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*.<sup>25</sup>

Boccionijevu *La città (che) sale*, Maurizio Calvesi opisuje kao slikarevo „prvo pristajanje uz futurizam”, kroz Marinettijevu koncepciju „vizije dinamizma” i slavljenje rada mladoga umjetnika socijalističkog senzibiliteta.<sup>26</sup> Štoviše, Calvesi upozorava kako je izvorni naziv ove slike pod kojim je ona i predstavljena 1911. godine bio upravo *Il*



7  
Edo Murtić,  
*Highway*, 1952.  
Nacionalni  
muzej moderne  
umjetnosti,  
Zagreb, MG-2339  
(foto / photo:  
Goran Vranić  
©Nacionalni  
muzej moderne  
umjetnosti,  
Zagreb)

*lavoro* (Rad) te je trebala predstavljati središnji dio triptiha pod nazivom, *Il lutto/Il lavoro/La risata* (Oplakivanje/Rad/Smijeh), u *boccionijevski* ekstremnoj amplitudi od pesimizma ka optimizmu.<sup>27</sup> Sam je Boccioni svoju sliku prozvao „mentalnom vizijom”, što je „procvala u stvarnosti”.<sup>28</sup> U usporedbi s Boccionijevom slikom, Babićeva *Izgradnja* odražava nedostatak karakterističnoga, futurističkog revolucionarnog žara hrvatskog umjetnika. Sklonost tipično futurističkim ekstremima raspoloženja nikako ne bismo mogli dovesti u vezu s Ljubom Babićem, ali kako smo vidjeli diskretna, suptilna politička angažiranost kroz prenesena značenja slike kao metafore povijesnih događaja, vidljiva su i u hrvatskog umjetnika, kako je to pokazano na primjeru serije slika s motivom zastava. Kao takvo, ovo djelo detektira sliku modernog vremena na domaćoj razini i u smanjenoj brzini, sukladno drugačijem senzibilitetu Ljube Babića i ambijentu sredine kojoj je pripadao. Osvrnuvši se u *Obzoru* iz 1913. godine na pojavu futurizma izrazito kritički, i sam Antun Gustav Matoš također ističe njegovu važnu značajku slavljenja industrijalizma, modernog rada i energije,<sup>29</sup> redom odrednica koje definiraju spomenuto Babićevo djelo. Štoviše, u navedenom članku analizirajući pojavu futurizma Matoš izričkom ističe kako ovoj skupini umjetnika „ništa nije ljepše od kuće što se gradi”,<sup>30</sup> što je nedvosmislena poveznica kako s Boccionijevom, tako i s Babićevom temom i nazivom slike.

Pri tome valja ponovno istaknuti kako ni u kojem slučaju nije cilj tvrditi da je Babić gajio sklonosti ka ideologiji futurizma, što definitivno nije slučaj. Prije je riječ o pristajanju uz tekovine svoga vremena, koje se osim na svjesnoj, odvija također i na podsvjesnoj razini. Osim u literaturi i po izložbama, Babić je futurizam imao prilike upoznati iz prve ruke, u svojevrsnom sabiralištu pokreta izvan talijanskih granica, Parizu, gdje je uostalom i objavljen njihov prvi manifest 1909. godine i gdje također istaknuti futuristi žive (Gino Severini (1883. – 1966.)) ili barem borave (Boccioni, Carlo Carrà (1881. – 1966.), Luigi Russolo (1885. – 1947.)), a hrvatski slikar ovaj grad posjećuje godine 1913/14. Opća atmosfera epohe što se očituje i u književnosti i tada novom i uzbudljivom mediju filma, što će svoj zamah u popularnoj kulturi početi doživljavati od 1920-ih nadalje, takva je da utječe na oblikovanje intelektualca ovoga vremena, što je Babić svakako bio. Doduše, hrvatski roman i proza, za razliku od poezije, ponešto sporije usvajaju leksik

i sintaksu novog urbanog i modernističkog ideologema te su upravo likovne umjetnosti te koje utiru put i književnoj hrvatskoj modernini.<sup>31</sup> Tema grada, međutim, velika je tema europske i svjetske literature, koju je Babić sigurno pratio, u inačicama pristupa od realističko-naturalističkog, s naglašenom socijalnom komponentom do psihologizacije prostora grada intimističkim, introspektivnim i simbolističkim značenjima. Iako su ovdje spomenuta filmska ostvarenja neznatno mlađeg datuma od analizirane Babićeve slike, korisno ih je spomenuti radi formiranja cjelovite slike razdoblja i shvaćanja njihovih zajedničkih izvorišnih poticaja. U tom je smislu znakovito izdvojiti fotografiju izlomljenih i izobličjenih formi kuća i ulice što stvara atmosferu ekspresionizma u filmu *Kabinet doktora Caligarija* iz 1920. godine, uz kojega Milivoj Zenić ističe inspirativni značaj upravo slikarstva kao „gradivne forme filma”, u kojemu su „slikarski elementi korišteni za oslikavanje pozadinskih kadrova kuća i ulica”.<sup>32</sup> Drugi film kojeg je neizostavno spomenuti u ovome kontekstu svakako je *Metropolis* Fritza Langa iz 1927. godine, u kojem je utopijsko-distopijska, futuristička slika grada jednako važna za njegovo tumačenje, kao i vizualni identitet samoga filma. Naime, potonji koristi gornje i donje rakurse u svrhu dramatizacije scene (što je općenito čest umjetnički alat tadašnje kinematografije) u kombinaciji s „eksperimentalnim, nadrealnim i avangardnim postupcima” kolažiranja pojednostavljenih geometrijskih likova fragmentiranih futurističkih veduta i industrijskih prizora, u „postupku dekonstrukcije, dekompozicije puno ranije no što smo ga naučili imenovati tim nazivom”.<sup>33</sup>

U analizi navedene Babićeve slike tako se slijedom iznesenih promišljanja nameće zaključak o očitim podudarnostima s Boccionijevom slikom u ekspresionističkom ključu koji je tvorio također specifičnu sastavnicu futurističkog umjetničkog pristupa, kao posljedicom Babićeve informiranosti, erudicije i senzibiliteta za duh vremena, kojeg čak i na razini opće publike karakterizira smjer k razvoju ukusa za „internacionalizam metropole”, naročito od početka dvadesetoga stoljeća nadalje.<sup>34</sup> U Babićevu slučaju navedeno dodatno potkrjepljuje i način umjetničkog tretmana serije slika s tematikom zastava. Teme i motiva radništva, izgradnje grada, industrije i novih konstrukcija kao nove, izranjajuće sile modernoga svijeta pri tome se na primjeru niza autora pokazuju kao opće mjesto europske umjetnosti na početku 20. stoljeća.



## BILJEŠKE

- 1 Ivanka Reberski, „Slikarstvo,” u *Ljubo Babić. Antologija*, katalog izložbe, ur. Ivanka Reberski, Libuše Jirsak (Zagreb: Moderna galerija, 2010.), 12–159, 41.
- 2 „Iako i on, kao i kao i cijela prva generacija hrvatskih ekspresionista zajedno s pretečama, donekle vuče genezu iz simbolističkih iskustava ranog modernizma s početka stoljeća, na koji se nastavlja medulićevski monumentalizam forme, njegov je doprinos ekspresionizmu vrlo svojstven. Duboka duhovna prelamanja, kataklizmičnost pomahnitalog svijeta, osjećaj gliba i ponora, što ga je sve obuzimalo tih ratnih godina, a to je bio generator njegovih ekspresivnih očitovanja u slikarstvu, potaknula su ga da zgrabi u tematski podudarni repertoar dodirnuvši tada i sakralne teme te, tako, dramatska tematika, odnosno, sadržaj, siže, koji tih godina opsjeda njegovu imaginaciju, postaje bitno obilježje Babićeva ekspresionizma. Dramatskom sadržaju, koji korespondira s njegovim raspoloženjima, podređuje likovni vokabular, tamnu i dramatikom prožetu kolorističku gamu, barokiziranu dinamičnost kompozicije, scensku izražajnost i snažno kontrastirane sudare svjetla i tame.“, Reberski, „Slikarstvo,” 41, 44.
- 3 Petar Prelog, „Proljetni salon 1916.–1928.,” u *Proljetni salon 1916.–1928.*, katalog izložbe, ur. Radovan Vuković (Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.), 8–18, 14.
- 4 Prelog, „Proljetni salon,” 14.
- 5 Reberski, „Slikarstvo,” 47.
- 6 Reberski, „Slikarstvo,” 47. Također vidjeti: Vera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna* (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti–Gliptoteka, 2009.), 237–284.
- 7 Angažiranost odabranih primjera Babićeva slikarstva također je velika modernistička tema, koja se između ostaloga može vezati uz strategiju futurizma. Preteču ovakvom futurističkom pristupu umjetnosti u okvirima talijanske tradicije pronalazi se u slikarstvu lombardskih divizionista, naročito u opusima Giuseppe Pellizza da Volpeda (1868. – 1907.) i Angela Morbellija (1853. – 1919.).
- 8 Reberski, „Slikarstvo,” 51.
- 9 Reberski, „Slikarstvo,” 54. Također vidjeti: Dalibor Prančević, „Ljubo Babić i njegove refleksije na hrvatsku modernu kulturu,” *Kvartal 1–2* (2011.): 22.
- 10 Za potrebe objave ovoga rada zahvaljujem milanskoj *Pinacoteca di Brera* na ustupljenoj fotografiji Boccionijeve skice za kompoziciju *La città (che) sale*. Dogotovljena slika, međutim, nalazi se u vlasništvu *Museum of Modern Art*, New York te nažalost neće biti reproducirana ovom prilikom, što bi svakako bilo korisno radi izravne komparacije materijala u analizi koja slijedi dalje u tekstu. Naime, elementi ove komparativne analize potpunije su čitljivi pri detaljnom promatranju tek obaju radova: i skice, i dovršenog djela kompozicije *La città (che) sale* uz Babićevu sliku.
- 11 Jean Clay naglašava „divlju energiju” koja prožima skicu slike *La città che sale*, usporedivši je s djelovanjem magnet koji u uskomešanom vrtlogu privlači rasplintute forme ljudskih i životinjskih silueta. Radeći na ovoj slici, sam Boccioni izjavio je, nadahnut riječima Filippa Tommasa Marinettija, kako niti jedno umjetničko djelo lišeno agresivnog karaktera ne možemo smatrati remek–djelom. Sam umjetnik objasnio je 1914. godine „eksplozivni” karakter središnjeg motiva svoje slike, naglasivši kako kretanje konja ne možemo prikazati zaustavljenom slikom konja u pokretu, već čitava stvar mora biti koncipirana i izražena na jedan potpuno drugi način. Odabravši pogled odozdo, umjetnik „stavlja promatrača u položaj da ga potopi val nasilja koji kao da je pušten sa slike – ilustrirajući frazu iz *Futurističkog manifesta* iz 1910. godine: ‘slikari su nam uvijek prikazivali stvari i postavljali likove ispred nas. Mi ćemo sada promatrača staviti u samo središte slike.’” Pri tome, motiv skela iznad konja „simbolizira futurističku opsesiju novotarifjama”. Jean Clay, *Modern Art 1890–1918* (Milano: Grafiche Editoriali Ambrosiane S.p.A., 1978. [1975.]), 292.
- 12 Elizabeth Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*, ur. Nikolaus Pevsner (New Haven and London: Yale University Press–Pelican History of Art, 2006.), 201.
- 13 Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe*, 201.
- 14 Djela dvadeset i četiri talijanska futurista u Pragu predstavio je Herwarth Walden (1879. – 1941.) izložbom u organizaciji berlinske galerije *Der Sturm* u listopadu 2013. godine u netom otvorenom *Mozarteumu*. Elizabeth Clegg primijetila je, međutim, kako je „znakovito za brzinu češkog odgovora na inozemne impulse da je talijanski futurizam ostavio traga (u češkoj metropoli, op. a.) i prije ove izložbe”, a svojevrsna verzija češkog futurističkog manifesta također se pojavila u to vrijeme. Iako je Waldenova izložba futurista polučila uglavnom negativne kritike, Clegg primjećuje kako će uskoro „ekstremi ratnog vremena potaknuti određene umjetnike da se vrate odabranom formalnom i tematskom vokabularu predstavljenom ondje”. Jedan od razloga tome bila je i činjenica što je početkom Prvog svjetskog rata Prag prestao biti centrom prezentacije za područje čitave srednje Europe najnovije francuske ili umjetnosti bilo koje druge zemlje koja se sada slijedom povijesnih okolnosti našla na protivničkoj strani. I dok su veze Praga s Parizom tijekom ovoga razdoblja izgubile na važnosti, one s Berlinom nastavile su se jednakim intenzitetom. Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe*, 192, 201, 204–207.
- 15 U venecijanskoj umjetnosti sve do početka Prvog svjetskog rata perpetuiran karakterističan izričaj na način *ottocenta* te se razdoblje od trenutka uspostave venecijanskog *Biennalea* 1895. (kao ishodišta moderne talijanske umjetnosti) pa sve do 1914. godine smatra prijelaznim između devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća. Nico Stringa primijetio je kako „kraj venecijanskoga *ottocenta* počinje 1908. godine.”, Nico Stringa, „Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo,” u *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, svezak I., gl. ur. Carlo Pirovano (Milano: Giunta Regionale del Veneto–Mondadori Electa S.p.A., 2002.), 95–126, 95, 120.
- 16 Krajem 19. stoljeća inaugurirana je u venecijansko slikarstvo moderna tema mornara kao lučkih radnika nasuprot tradicionalističkoj motivici ribara i gondolijera. Dana 27. travnja 1910. godine futuristi bacaju s *Torre dell’Orologio* na Trgu sv. Marka futurističke manifeste i tekst Filippa Tommasa Marinettija (1876. – 1944.) *Venezia passatista*. Paralelno, na devetom *Biennaleu* izložena je slika Alfreda Philippea Rolla (1846. – 1919.) *Il lavoro*, oko 1910., za koju Enrico Lucchese smatra da je dala odlučujući poticaj Pieretto Baincovu ciklusu *Il risveglio di Venezia*, gotovo do razine kopiranja, Enrico Lucchese, *Il Risveglio ritrovato. I modelli di Pieretto Bianco per la Biennale di Venezia del 1912* (Bologna: Galleria Reve art & Edizioni My Monkey, 2022.), 23, 25, 27.
- 17 Lucchese, *Il Risveglio ritrovato*, 42.
- 18 Emanuela Rollandini, „La pittura decorativa e monumentale”, u: *Dalla Biennale a Caruso. Pieretto Bianco 1875–1937*, (Belluno: Tipografia piave editore, 2013.), 45.–73.
- 19 Isto, 45., 47.
- 20 „Pieretto Bianco – The Awakening of Venice, series of paintings for the 1912 Venice Biennale,” FineArt by Di Mano in Mano, <https://fineart.dimanooinmano.co.uk/pieretto-bianco-the-awakening-of-venice/>.

## REFERENCES

- 21 Viktor Kovačić, „Moderna arhitektura,” *Život* 1 (1900.): 27. Također vidjeti: Aleksander Laslo, „Arhitektura modernog građanskog Zagreba,” *Život umjetnosti* 56/57 (1995.): 58-71., 59.; Darja Radović Mahečić, Aleksander Laslo, „Viktor Kovačić – promotor hrvatske moderne arhitekture,” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 21 (1997.): 143-165.
- 22 Vidjeti: Željko Marčiuš, „Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća,” u *Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća*, katalog izložbe, ur. Biserka Rauter Plančić (Zagreb: Moderna Galerija, 2010.), 17-201, 17-87.
- 23 Autor još navodi primjere: Uzelčeva *Autoportreta pred barom*, Gecanovih *Autoportreta s tvornicom (Autoportreta s paletom)* i *Autoportreta s cigaretom*, sve tri iz 1923. godine te Junekov *Autoportret pred zidom*, 1927./1928., Marčiuš, „Ikonografija grada,” 22-25.
- 24 Marčiuš, „Ikonografija grada,” 184-199.
- 25 Vidjeti: Vladimir Maleković, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, katalog izložbe, ur. Lea Ukrainčik (Zagreb: Umjetnički paviljon, 1981.).
- 26 Maurizio Calvesi, „Il lutto, il lavoro, la risata,” u *Futurismo 1909-2009. Arte+Velocità+Azione*, katalog izložbe (Milano: Palazzo Reale-SKIRA, 2009.), 181-183, 181, 182.
- 27 Calvesi, „Il lutto,” 182.; Dodatnu potvrdu poveznicama koje se analiziraju daje potvrđena popularnost i važnost teme rada i radnika u hibridnim kubo-futurističkim preradama domaćih autora, primjerice, na slici *Radnik (Autoportret?)* Petra Dobrovića (1890. – 1942.) iz 1913. godine u zbirci Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu. Navedena je slika k tome nabijena izrazitom energijom stava tijela uzdignutih, u laktovima savijenih ruku otvorenih šaka, prodornog pogleda usmjerenog u promatrača i dramatičnim osvjetljenjem.
- 28 Calvesi, „Il lutto,” 182.
- 29 „Pa ipak, pored svih tih besmislica futurizam, produkt čistog francuskog utjecaja na mladu Italiju, ipak nije besmislica u cjelini kao pokret. Pojava svih novotara vrijedaše sličnom paradoksalnom mladenačkom pretencioznošću. [...] Istina, i futuriste pate od domaće talijanske bolesti, od deklamatorske megalomanije i šarlatanerije, ali oni su i u tim svojim manama iskreni, zastupajući kao slavitelji industrijalizma, kao pjesnici modernog rada i energije onu novu Italiju, koja je napučila Argentinu i stvorila, ako i tuđim kapitalom, sasvim modernu silnu industrijsku kulturu u Lombardiji i Liguriji.” Antun Gustav Matoš, „Futurizam,” *Obzor* 81, 23. ožujka 1913., 1-3, 3.
- 30 Matoš, „Futurizam,” 2.
- 31 Uz „nastupnu” pripovijest ove velike teme moderne u hrvatskoj književnosti, *Veliki grad* Milutina Cihlara Nehajeva (1880. – 1931.) iz 1901. godine, Tonko Maroević, među ostalima, u ovoj kontekstu naročito izdvaja imena Antuna Gustava Matoša (1873. – 1914.) i Miroslava Krležu (1893. – 1981.), Tonko Maroević, „Slika grada u hrvatskoj književnosti (1900.-1950.),” u *Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća*, katalog izložbe, ur. Biserka Rauter Plančić (Zagreb: Moderna Galerija, 2010.), 202-204.
- 32 Milivoj Zenić, „Izričaj grada u djelima filmske umjetnosti,” u *Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća*, katalog izložbe, ur. Biserka Rauter Plančić (Zagreb: Moderna Galerija, 2010.), 206-211, 207.
- 33 Zenić, „Izričaj grada,” 209.
- 34 Lucchese, *Il Risveglio ritrovato*, 15.
- Calvesi, Maurizio. “Il lutto, il lavoro, la risata.” In *Futurismo 1909-2009. Arte+Velocità+Azione*, exhibition catalog, 181-183. Milano: Palazzo Reale-SKIRA, 2009.
- Clay, Jean. *Modern Art 1890-1918*. Milano: Grafiche Editoriali Ambrosiane S.p.A., 1978. [1975.]
- Clegg, Elizabeth. *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, founding ed. Nikolaus Pevsner. New Haven and London: Yale University Press-Pelican History of Art, 2006.
- FineArt by Di Mano in Mano. “Pieretto Bianco – The Awakening of Venice, series of paintings for the 1912 Venice Biennale.” <https://fineart.dimanoimano.co.uk/pieretto-bianco-the-awakening-of-venice/>.
- Horvat Pintarić, Vera. *Tradicija i moderna*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Gliptoteka, 2009.
- Kovačić, Viktor. “Moderna arhitektura.” *Život* 1 (1900): 27.
- Laslo, Aleksander. “Arhitektura modernog građanskog Zagreba.” *Život umjetnosti* 56/57 (1995): 58-71.
- Lucchese, Enrico. *Il Risveglio ritrovato. I modelli di Pieretto Bianco per la Biennale di Venezia del 1912*. Bologna: Galleria Reve art & Edizioni My Monkey, 2022.
- Maleković, Vladimir. *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, exhibition catalog, edited by Lea Ukrainčik. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1981.
- Marčiuš, Željko. “Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća.” In *Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća*, exhibition catalog, edited by Biserka Rauter Plančić, 17-201. Zagreb: Moderna Galerija, 2010.
- Maroević, Tonko. “Slika grada u hrvatskoj književnosti (1900.-1950.).” In *Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća*, exhibition catalog, edited by Biserka Rauter Plančić, 202-204. Zagreb: Moderna Galerija, 2010.
- Matoš, Antun Gustav. “Futurizam.” *Obzor* 81, 23 March 1913, 1-3.
- Prančević, Dalibor. “Ljube Babić i njegove refleksije na hrvatsku modernu kulturu.” *Kvartal* Vol. VIII, 1-2 (2011): 20-22.
- Prelog, Petar. “Proljetni salon 1916.-1928.” In *Proljetni salon 1916.-1928.*, exhibition catalog, edited by Radovan Vuković, 8.-18. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.
- Radović Mahečić, Darja and Aleksander Laslo. “Viktor Kovačić – promotor hrvatske moderne arhitekture.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 21(1997): 143-165.
- Reberski, Ivanka. “Slikarstvo.” In *Ljube Babić. Antologija*, exhibition catalog, edited by Ivanka Reberski and Libuše Jirsak, 12-159. Zagreb: Moderna galerija, 2010.
- Rollandini, Emanuela. “La pittura decorativa e monumentale.” In *Dalla Biennale a Caruso. Pieretto Bianco 1875-1937*, 45.-73. Belluno: Tipografia piave editore, 2013.
- Stringa, Nico. “Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo.” In *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. I, edited by Carlo Pirovano, 95-126. Milano: Giunta Regionale del Veneto-Mondadori Electa S.p.A., 2002.
- Zenić, Milivoj. “Izričaj grada u djelima filmske umjetnosti.” In *Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća*, exhibition catalog, edited by Biserka Rauter Plančić, 206-211. Zagreb: Moderna

## SUMMARY

## Ljubo Babić's (1919) Painting as an Example of the Modernist Theme of New Urbanization

This paper explores the relationship between Ljubo Babić's 1919 painting, *The Construction*, and Umberto Boccioni's 1910–11 work, *La Città (che) sale*. While the titles share intriguing similarities, the analysis goes beyond this to examine thematic and formal connections between the paintings. The paper delves into the compositional elements, motifs, form, color palette, and the meaning conveyed by each work, highlighting their similarities and differences. It acknowledges that scholars have previously noted compositional parallels between Babić's work and other contemporary European paintings (e.g., flag motif series). However, these connections should not be interpreted as a complete embrace of futurism by Babić. The paper argues that artists often adapt and rework existing compositional and thematic solutions from the international art scene. These reworked elements acquire new meanings specific to the artist's cultural background and historical context. Babić's *The Construction* exemplifies this process, potentially reflecting the anxieties surrounding Croatia's historical and political upheaval around 1918, disguised as a metaphor within the artwork. This practice of reinterpreting existing artistic models is a common phenomenon throughout art history. It is not plagiarism, but rather a means of imbuing established forms with fresh interpretations and meanings. The paper uses Babić's and Boccioni's works as springboards to explore the broader theme of the "city under construction" as a modernist symbol of progress, energy, and faith in the new era. It references additional artists, including Josef Čapek, Eugenio Scampani, and Pieretto Bianco, to provide a wider European context. Finally, the paper cites Croatian artists (Sergije Glumac, Anka Krizmanić, Tošo Dabac, Vladimir Becić, Vilko Gecan, Josipa Seissel, Vadimir Varlaj, Romolo Venucci etc.) to emphasize the cultural and technological factors shaping artistic expression during the modernist period.

Dr. sc. IVANA RONČEVIĆ ELEZOVIĆ diplomirala je povijest umjetnosti i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i doktorirala s temom *Poveznice hrvatskoga i talijanskoga slikarstva od 1872. do 1919.* Zaposlena je kao muzejska savjetnica Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu na Zbirci slikarstva od 1898. do 1918. godine. Napisala je niz osvrtu u stručnoj periodici, aktivna je u znanstvenom radu te organizira samostalno i skupne domaće i međunarodne izložbe, koje se bave modernom i suvremenom hrvatskom umjetnošću. Pokrenula je i organizira kontinuirani muzejsko-edukativni projekt Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti *10 škola – 10 umjetnika*, kao i projekt *Gimnazijalci, muzejski vodiči*.

IVANA RONČEVIĆ ELEZOVIĆ, PhD a graduate of the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb, holds a PhD in Art History. Her doctoral thesis examined connections between Croatian and Italian painting between 1872 and 1919. She is a Museum Advisor for the Painting Collection (1898–1918) at the National Museum of Modern Art in Zagreb. She actively publishes in journals and engages in ongoing research. She also advocates for arts education, leading programs such as "10 Schools – 10 Artists" and "High School Students, Museum Guides," fostering collaboration and empowering youth as cultural ambassadors.