



50 ГОДИНА
ЗБИРКЕ СТРАНЕ УМЕТНОСТИ
МУЗЕЈА ГРАДА НОВОГ САДА
ЛЕГАТ ДР БРАНКА ИЛИЋА

50 YEARS
OF THE FOREIGN ART COLLECTION
OF THE CITY MUSEUM OF NOVI SAD
DR BRANKO ILIĆ LEGACY HOUSE

МУЗЕЈ ГРАДА
НОВОГ САДА



CITY MUSEUM
OF NOVI SAD

Издавач: Музеј града Новог Сада; Тврђава 4, Петроварадин
<http://www.museumns.rs/>
e-mail: muzejgrada.ns@gmail.com

За издавача: MSc Весна Иковић

Аутор каталога и изложбе: Љиљана Лазић

Рецензент: др Вера Јовановић

Лектор: Гордана Ђилас

Преводилац: Сава Ракић

Техничко уредништво: Simulta, Нови Сад

Фотографије: Љубиша Савић, Павле Јовановић, Љиљана Лазић

Реставрација и конзервација: мр Бранка Јанковић Кнежевић, Саво Гвозденовић, мр Атила Хорнок

Техничка реализација изложбе: техничка екипа МГНС

Припрема и штампа каталога: ЈП Службени гласник, Београд

Тираж: 300

ISBN 978-86-7637-120-4

Захваљујемо се на стручној помоћи следећим појединцима и институцијама:
Љубомиру Вујаклији, Питеру Блеку (*Hunterian Art Gallery, Glasgow*), Квентину Бувеолоу (*Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Den Haag*), Елис Дуларт (*Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag*), Биргити Шумахер (Немачка), Сему Сегалу (Велика Британија).

Изложба и каталог су реализовани средствима Управе за културу Града Новог Сада.



Љиљана Лазић

Мајстори Севера

**ДЕЛА ХОЛАНДСКОГ И ФЛАМАНСКОГ СЛИКАРСТВА
У ЗБИРЦИ СТРАНЕ УМЕТНОСТИ МУЗЕЈА ГРАДА НОВОГ САДА**

НОВИ САД, 2018.

The background is a classical landscape painting. It depicts a valley with a small building in the distance, surrounded by dense trees and foliage. The sky is filled with large, billowing clouds, with a bright light source breaking through on the right side, creating a dramatic effect. The overall color palette is dominated by blues, greys, and earthy tones.

**УВОДНА РЕЧ –
ПОЛА ВЕКА ЗБИРКЕ СТРАНЕ УМЕТНОСТИ**

*Оно што највише желим то је да што боље и достојније
презентирам своје слике љубитељима уметности.
Ако нико не види ове слике онда су оне без вредности!*

др Бранко Илић (Вечерње новости, 1. мај 1964)

Од оснивања Музеја града Новог Сада 1954. године поклони и легати имали су незаобилазну улогу у развоју и систематизовању збирки. У музејској документацији забележена су имена свих дародаваца, међу којима највећи број чине грађани и институције Новог Сада. Историјски и уметнички вредни, поклоњени предмети се у Музеју брижљиво чувају, стручно обрађују и излажу, чиме постају део националне културне баштине и колективног сећања. У исто време, личности које су заслужне за несебично даривање приватних драгоцености, постали су културни хероји и узор за све будуће поклонодавце.

Најзначајнији легат који је Музеју града Новог Сада поверен на трајно старање јесте уметничка збирка новосадског лекара, градоначелника и колекционара др Бранка Илића (1889-1966). Након пола века пасионираног сакупљања дела стране ликовне и примењене уметности, др Илић је 18. јуна 1966. године потписао Даровни уговор према коме је његова целокупна уметничка заоставштина припала Граду Новом Саду и САП Војводини. Према његовој жељи, дела су предата Музеју града Новог Сада, а за излагање легата обезбеђена је репрезентативна зграда у центру града (Дунавска 29). У инвентар легата уписана су 442 појединачна предмета чијој се обради и заштити приступило одмах по њиховом преузимању.

Свечано отварање Збирке стране уметности, новог депанданса Музеја града Новог Сада, представљало је 1968. године најважнији догађај у културном животу Новог Сада. Захваљујући великодушној донацији др Илића, широј јавности је омогућено да стекне увид у драгоцену уметничку колекцију коју је до тада познавало само неколико домаћих и

страних стручњака. С пуном свешћу о уметничкој и материјалној вредности поклоњених предмета, прву сталну поставку Збирке стране уметности осмислио је историчар уметности и искусни музеалац др Миодраг Коларић. Према његовој концепцији, у приземљу објекта била су изложена само ликовна дела, најзначајнији примери италијанске, холандско-фламманске и француске школе, док су на спрату, у више одвојених простора, комбинована дела ликовне и примењене уметности. Овакав начин презентације подражавао је ентеријер дома др Илића, али је имао и едукативну функцију, посебно када је у питању историја стилова. О изврсном пријему на који је наишла стална поставка Збирке стране уметности, сведочи чињеница да ју је током прва три месеца видело 4.500 суграђана и посетилаца Новог Сада. Нови музејски депанданс, с изложеним делима стране ликовне и примењене уметности, стао је тада раме уз раме с малобројним сличним фондовима у Југославији – Штротмајеровом галеријом у Загребу и Збирком стране уметности Народног музеја у Београду.

О фонду Збирке стране уметности деценијама су бринули њени кустоси – историчари уметности. Најзначајнији допринос у стручној обради, прикупљању грађе, публиковању, излагању и заштити предмета дали су Лепосава Јанковић (Шелмић) и Љубомир Вујаклија. Њихов професионални рад и данас чини основу сваког даљег истраживања и публиковања ове драгоцене колекције.

Поводом обележавања пола века постојања Збирке стране уметности (1968-2018) Музеј града Новог Сада приредио је изложбу ликовних дела холандских и фламанских мајстора. Историјско-уметнички значај 34 слике поново је преиспитан како би се што тачније утврдило њихово место у оквиру легата др Бранка Илића. Намера изложбе *Мајстори Севера* и истоимене публикације јесте и да се широј и стручној јавности у земљи и иностранству презентује ликовни фонд који је остао релативно непознат ван кругова наше земље. Коначно, презентација културне баштине која се чува у Музеју града Новог Сада доприноси и промоцији Новог Сада као културног центра овог дела Европе.



Стална поставка Збирке стране уметности, 1968. (аутор: др Миодраг Коларић)



Стална поставка Збирке стране уметности, 1997. (аутор: Љубомир Вујаклија)

**ПОГЛЕД НА КОЛЕКЦИЈУ ДЕЛА
ХОЛАНДСКО-ФЛАМАНСКЕ ШКОЛЕ**



ДОСАДАШЊА ИСТРАЖИВАЊА

Профил др Бранка Илића, као колекционара ликовних дела, уклапа се у уобичајену слику сакупљача и пасионираног љубитеља уметнина. Током пола века, он је с великим жаром и не штедећи финансијска средства постепено обогаћивао своју збирку, држећи је даље од погледа шире јавности. Садржај колекције је, међутим, још за Илићевог живота био познат одређеном кругу личности из земље и иностранства. При набавци дела он је често тражио стручна мишљења и савете, како од признатих историчара уметности и ликовних уметника, тако и од других колекционара и трговаца уметнинама који су добро познавали тржиште. Пре и после Другог светског рата његову колекцију су имали прилику да виде познати југословенски историчари уметности Вељко Петровић, Милан Кашанин, Лазар Трифуновић, Миодраг Коларић, Грго Гамулин и Круно Пријатељ, а 1936. године др Илић је био домаћин и Вилхелму Суиди (*Suida, Wilhelm*), реномираном стручњаку из Беча који је, након разгледања новоформираног Музеја кнеза Павла у Београду, посетио и Нови Сад. С појединим од наведених стручњака, као што су Г. Гамулин и В. Суида, Илић је годинама активно водио преписку, обавештавајући их о приновљеним делима и консултујући се око појединих атрибуција.

Прве стручне текстове о својој колекцији др Илић је имао прилику да прочита још за живота. Истражујући дела старих мајстора на подручју Југославије, колекцију је 1960. године прегледао др Грго Гамулин, професор на Катедри за повијест уметности Филозофског факултета у Загребу. У периоду од 1960. до 1966. године Гамулин је у југословенским и италијанским стручним часописима, као и у двотомној публикацији *Stari majstori u Jugoslaviji I-II*, публиковао већи број дела из Илићеве колекције, међу којима и десет слика холандско-фламманске школе. Његова запажања била су посебно важна када су у питању атрибуције дела Питера Класа, Николаса Моленара, Франка Рајхера, Франса Франкена Млађег, Јустуса Сустерманса и Питера Мулијера. Захваљујући Гамулиновим истраживањима, у базу података Холандског института за историју уметности

у Хагу архивирани су први подаци о појединим сликама из Илићеве колекције и, касније, Збирке стране уметности. У тренутку када су 1964. године вест о постојању вредне уметничке збирке у Новом Саду пренели бројни листови у земљи и иностранству и када су тражени јавни коментари од многих стручњака, своје утиске о вредности ове приватне колекције Гамулин је изнео новинару *Вечерњих новости*: *Збирка др Илића је редак случај код нас да један човек, својим средствима, иако пасионирано скупи слике. Право да вам кажем изненадио ме је овај феномен, изузетан за наше време, и заинтересовао ме је као стручњака. За мене је било право изненађење кад сам сазнао да у овој збирци постоје дела славних мајстора за које нисам ни слушао да се могу наћи у нашој земљи* [К. Б. 1964: 5].

Каталожке податке о делима су, приликом њиховог преузимања 1966. године, забележили чланови Комисије за попис колекције др Илића, међу којима је једино стручно лице била Вера Јовановић. Фотограф из Музеја града Новог Сада је тада снимио све слике, а др Илић је из своје болесничке постеље диктирао атрибуције под којима је слике набавио. Његови подаци постали су основа за даља истраживања која је 1968. године започела Лепосава Јанковић, први кустос новоформиране Збирке стране уметности.



Фотографије дела Х. ван Балена и Ф. Рајхера у тренутку преузимања колекције др Илића, 1966.

Условљена кратким временским роком, Л. Јанковић је, уз асистенцију М. Коларића, направила избор слика за прву сталну поставку, а у наредном периоду започела је детаљнији истраживачки рад на студији о делима холандско-фламманске школе из фонда Збирке [Јанковић 1969]. Никада публикован, стручни текст Л. Јанковић из 1969. године стилски и иконографски анализира 26 слика. У раду је користила тада расположиву литературу, оскудну Илићеву архиву, а понајвише стручне коментаре колега из иностраних музеја и института с којима је водила преписку или их је посећивала приликом студијских путовања. Као тешкоће у атрибуисању слика у нашој земљи навела је немогућност експертизирања савременим техничким поступцима, недостатак специјализованих библиотека и компаративног материјала, непостојање архивских података и документације о пореклу и кретању сваке поједине слике. Њен основни циљ је био да текст, у оквирима њоменутих њешкоћа њреба да класификује дела, да их вреднује њј. да им одреди или бар њокуша одредити ауџенџичносџ, да их сџави у реалне временске димензије [Јанковић 1969: 1-2]. У великој мери је тај задатак успешно и извршен, јер се дошло до нових сазнања и резултата, класификација и атрибуција у односу на податке које је раније саопштио др Илић. Иако веома кратко запослена на месту кустоса Збирке стране уметности, Л. Јанковић је успела да сакупи обимну библиографију, грађу и податке о компаративном материјалу који су помогли у даљим истраживањима.

У периоду од 1970. до 2008. године Илићев легат је био поверен на стручно старање Љубомиру Вујаклији. Он је наставио сакупљање грађе, консултовање стручне литературе, вођење преписке са кустосима бројних европских музеја. Имао је прилику да разговара и с Миодрагом Обрадовићем, некадашњим пословним сарадником др Бранка Илића, који је саопштио важне податке о набавци многих дела из колекције, међу њима и за шест слика холандско-фламманске школе. Вишедеценијска истраживања Љ. Вујаклије крунисана су 2010. године публикацијом *Збирка сџране уметносџи Музеја ѓрада Нової Сага* (коаутор др Роза Д'Амико, Пинакотека у Болоњи) у којој је системски обрађен целокупан фонд легата. Аутори публикације су ликовна дела поделили по националним школама, па је у поглављу *Фламманско-холандско сликарсџво* анализирано 30 слика,

а у поглављу *Збирка италијанске уметности* још пет ликовних радова мајстора чија је делатност била везана за Италију, а порекло за простор Холандије и Фландрије. Иако је као полазна тачка за истраживања наведених аутора послужио необјављен рукопис Л. Јанковић, у поменутој публикацији изнети су нови подаци и за поједина дела предложене атрибуције које су се базирале на проучавању новије литературе и паралелног материјала у европским музејима. Узимајући у обзир и стање слика након њихове реставрације и конзервације, које су рађене у периоду од 1968. до 1972. године, аутори су могли да испитају квалитет бојеног слоја, аутентичност материјала и открију детаље који су указивали на кретање и историјат појединих дела. Коначна подела на холандску и фламанску школу у каталогу Збирке, ипак, није спроведена због, како је навео Љ. Вујаклија, *релативно малој броја дела чије порекло одликује уска иконографска повезаност и бројне заједничке карактеристике, посебно у техничком поједи* [Вујаклија – Д’Амико 2010: 73].

Обележавање пола века постојања Збирке стране уметности 2018. године било је повод за припрему изложбе која публици представља 34 дела холандско-фламанске школе из некадашње колекције др Бранка Илића. Потешкоће које су постојале од самог формирања Збирке (недостатак архивске грађе, непоуздани подаци о претходним власницима, широк хронолошки оквир, заступљеност више регионалних школа, неразвијеност студија о страном сликарству у нашој средини) и даље су присутне. Током двогодишњег истраживања (2016-2018) поново је прегледана раније сакупљена грађа, консултована новија литература, бројне дигиталне базе података и историчари уметности специјализовани за поједине сликаре заступљене у Збирци. Успостављен је контакт с Холандским институтом за историју уметности у Хагу који је у своју базу уврстио податке о 20 обрађених дела. На тај начин, део Илићевог легата постао је трајно доступан међународној стручној и широј јавности. Коначна евалуација слика, међутим, биће могућа тек када сва дела уживо прегледају холандски и белгијски стручњаци чија су искуства, знања и средства без премца у овој области историје уметности.

НАБАВКА ДЕЛА

Реконструисање хронологије и начина набавке ликовних дела показало се као веома тежак задатак када је у питању уметничка колекција др Бранка Илића. У његовој грађи, која је предата Музеју града Новог Сада заједно с уметнинама, пронађено је свега неколико писаних трагова о куповини појединих дела. Углавном су то писма која је добијао од пословних сарадника и фотографије слика за које је др Илић желео да добије експертизе од домаћих и страних стручњака.

Када и како је др Илић почео да формира колекцију није довољно расветљено. Сигурно је да је његово интересовање за ликовну уметност покренуто још у време студирања у Будимпешти и Берлину пре Првог светског рата. Као амбициозни и школовани младић из провинције имао је прилику да обиђе многе европске музеје и директно се упозна с делима старих мајстора. Иако никада није стекао формално образовање у области историје уметности, рано је почео да ствара личну историјско-уметничку библиотеку коју је увећавао током живота. Садржај библиотеке, данас такође похрањене у Збирци стране уметности, говори о његовим интересовањима за одређене уметничке епохе и ауторе. Тако је, на пример, приметно да се велики број набављених публикација односи на стваралаштво Рубенса и Рембранта, односно холандску и фламанску уметност 17. века, што је свој конкретни резултат дало у присуству значајне количине дела управо тих уметничких школа у његовој касније формираној колекцији.

Када се у трећој деценији 20. века ситуирао у Новом Саду и саградио велику кућу у Железничкој улици, др Илић је почео да обликује амбијент за излагање првих набављених слика и уметничких предмета. Најранији податак о куповини дела холандско-фламанске школе потиче из 1931. године када је у Паризу забележена аукцијска продаја *Мртве ђуре* с раком Питера Класа. Иако се др Илић не помиње експлицитно као њен купац, слика се више није појављивала на тржишту и веома је вероватна претпоставка да је тада управо он постао њен власник. Изгледа да је у том периоду

успоставио везу и с француским „експертом за уметност”, извесним Алексисом Колачевским (*Kolatchevsky, Alexis*), чији се печат, потпис и цена услуге налазе на полеђини три фотографије холандско-фламанских дела из Илићеве колекције (*Мојсије ошвара извор у џусињи, Смрћ Клеошаре, Поклонство краљева*). Наведене белешке указују на могућност да је др Бранко Илић у том тренутку или раније поседовао наведене слике и за њих тражио експертизе од Колачевског или је овај тада био плаћени посредник у њиховој куповини. Осим у Француској, Илић је тридесетих година посећивао аукције и у Будимпешти и Бечу. У архиви Холандског института за историју уметности постоји податак да је 1936. године на аукцији продата слика Филипа Вувермана, за коју холандски стручњаци верују да је тада постала власништво др Илића. Сви наведени подаци показују да је у четвртој деценији 20. века он почео озбиљно да формира уметничку збирку, усваја колекционарски манир, купује на аукцијама, упознаје тржиште и ствара контакте са стручњацима у тој области. Нажалост, недостатак документације о набавци и пореклу слика сведоче о томе да није стекао навику или није желео да води уредне белешке о својој колекцији.

Бројни званични пописи Илићеве колекције, који су између 1948. и 1966. године израђени по налогу послератних власти, представљају најпоузданије водиче за формирање хронологије набавке уметничких дела. Из њих може да се ишчита када се нека слика први пут помиње и тако утврди приближно време куповине. Пописи, међутим, не садрже податке о пореклу предмета, начину куповине и набавној цени. У том смислу интересантан документ за истраживање представља судски записник из 1953. године у којем су наведене службене изјаве др Илића о начину набавке појединих дела, међу њима и за 4 слике холандско-фламанске школе.¹

У првом званичном попису његове колекције, састављеном након Другог светског рата (1948), набројана је 21 слика, међу којима се препознају четири холандско-фламанске (*Две фијуре њоред свеће, Свечаност на сеоском штрју, Цвеће у вази, Мушка љава*), али су на-

¹ ИАНГС 1960-12871.

ведене, како је касније установљено, под неодговарајућим атрибуцијама. Оне су чиниле језгро његове збирке, али је начин њихове набавке, нажалост, остао потпуно непознат.

Шеста деценија 20. века представља период Илићеве најинтензивније колекционарске активности. Иако тешко болестан и под надзором власти, он путује у иностранство, шири круг сарадника и успева да набави нека од најдрагоценијих дела у својој збирци (*Смрт Сенеке, Краљица од Сабе њред Соломоном, Портрет Елизабете де Вос, Тешида...*). У Паризу му 1951. године за слику *Сларац с шурбаном* експертизу исписује Ж. Сибер (*Subert, M. J.*) овлашћени стручњак за уметност при француској царини. Код набавке неких дела посредује и Рајко Слеччевић, трговац уметнинама сумњиве репутације којег је др Илић познавао и пре Другог светског рата.

Поједине слике др Илић купује од београдских грађанских породица, које су у новом друштвеном окружењу често продавале драгоцености стечене у предратним деценијама. Тако је 1954. године од удовице Јеврема Симића, некадашњег југословенског амбасадора у Ватикану, купио две вредне слике, међу којима *Слшмашизацију Св. Фрање Питера Мулијера Темпесте*, а 1953. године од кћерке Косте Хорстинга, ађутанта краља Милана Обреновића, слику непознатог аутора *Цвеће у керамичкој вази*. Из бивше колекције хетинског барона Кушевића у Илићев посед су доспеле слике *Валиазарова јозба* и, вероватно, *Бура на мору*. Крајем педесетих тргује и с Павлом Бељанским који је, одредивши се искључиво за колекционирање дела југословенских уметника прве половине 20. века, продао др Илићу слике *Дечје баханалије* и *Портрет Вишорие дела Ровере*, вероватно набављене током његовог дипломатског службовања у иностранству.

У последњим годинама живота др Илић наставља да с подједнаким жаром обогаћује колекцију. Сачувани аукцијски каталози и музејски водичи сведоче о Илићевим честим путовањима, посетама европским музејима и активном праћењу уметничког тржишта од тридесетих до шездесетих година 20. века. Око 1960. године упознаје Гргу Гамулина који, изненађен постојањем и вредношћу такве приватне колекције у Југославији, публикује поједине слике и, вероватно, помаже Илићу око појединих набавки.

У службеним списковима из 1964. и 1966. први пут се помињу слике *Зимски пејзаж*, *Глава Христѡа*, *Час музике*, *Град у пламену*, *Пејзаж са сељацима*, *Цвеће са фонѡаном* и друге. Неколико вредних дела холандско-фламманске школе, која нису 1966. године ушла у састав Збирке стране уметности, он поклања и својој супрузи Јованки Илић (рођ. Кра-сић) чија породица постаје њихов трајни наследник.

Важне информације о куповини слика потичу од Илићевих сарадника из света уметности: новосадског колекционара Лазара Ковачевића, чији се део архиве налази у Збирци стране уметности, и Миодрага Међе Обрадовића, који је кустосу Збирке седамдесетих година 20. века саопштио податке о пореклу неких дела из фонда легата. Коначно, за свега неколико слика постоје стари аукцијски подаци, похрањени у Холандском институту за историју уметности у Хагу, који за истраживаче представљају најверодостојнији извор информација о историјату и кретању слика на уметничком тржишту.

Коначно, као доступан, али недовољно поуздан извор података о набавци уметнина, могу да послуже и новински текстови, бројни интервјуи с др Илићем, настали између 1964. и 1966. године. Често склоне сензационалистичком стилу писања, новинаре су највише занимале управо информације о начинима набавке уметничких дела јер је чињеница о постојању једне вредне приватне колекције у Новом Саду била интригантна за јавност и југословенску средину. Будући да је др Илић у то време водио преговоре с неколико музејских институција у Београду и Загребу, као и с новосадским органима власти, о трајном уступању своје колекције, користио је новинску промоцију како би истакао вредност уметничких дела које поседује и објаснио на који је начин до њих дошао. Тако су, на пример, готово све новине пренеле његове изјаве о набавци слика *Теѡида ѡрима од Хефесѡа* Ахилов шћић и *Порѡрећ човека с крзеном крајном*, за које је категорички тврдио да су дела Рубенса, односно Рембранта. Илићева тумачења порекла слика, међутим, никада нису добила своју званичну потврду и, за сада, узимају се с опрезом као почетна тачка даљих истраживања.

САДРЖАЈ И УМЕТНИЧКА ВРЕДНОСТ КОЛЕКЦИЈЕ

Легат др Бранка Илића, предат на старање Музеју града Новог Сада пре пола века, обогатио је музејски фонд за нешто мање од 450 предмета ликовне и примењене уметности.² Специфичан по свом историјату, садржају, уметничкој и материјалној вредности, легат је 1968. године евидентиран као посебна музејска колекција (депанданс) која се у наредним деценијама више није допуњавала новим аквизицијама. Водећи се жељом дародавца, уговорном обавезом и самим садржајем легата, нови музејски депанданс је добио име Збирка стране уметности.

Ликовна дела чине једну трећину фонда Збирке, а заступљене су готово све ликовне технике: слике рађене уљем и темпером на различитим носиоцима (платно, дрво, бакар), цртежи, акварели, графике, минијатуре, иконе и скулптуре од различитих материјала. Осим скромног броја дела која су настала на подручју некадашње Југославије, већина припада страним школама: италијанској, холандско-фламманској, француској, немачкој, шпанској, руској и другима. Њихов хронолошки оквир обухвата широк период од 14. до прве половине 20. века, због чега ова ликовна збирка може да презентује развој европске уметности од епохе ренесансе до модерних праваца, као и особености појединих националних школа у одређеним периодима.

Група дела холандско-фламманске школе по свом значају и броју следи одмах после италијанских сликара који су у Збирци најзаступљенији. Уметнички вредну, али по својим карактеристикама недовољно кохерентну целину, чине 34 ликовна рада која су настала од 16. до 20. века, на ширем географском подручју, од севера Холандије, преко немачких земаља, до италијанских градова. Међу издвојеним делима постоји неколико изузетних акцената, оригиналних слика из најбољих периода стваралаштва појединих

² Један мањи број предмета (10) је у децембру 1966. године легату прикључила Љубица Летић из Новог Сада, сестра др Бранка Илића,

мајстора као што су Питер Клас, Франс Франкен Млађи, Николас Моленар, Питер Мулијер Темпеста, Јустус Сустерманс и Филип Тидеман. Осим аутентичних сигнатура, њихови радови поседују висок уметнички квалитет и препознатљив сликарски рукопис који се не доводи у питање. Ту су и слике које су, највероватније, продукти мајсторских атељеа Хендрика ван Балена, Корнелиса де Воса и Питера Паула Рубенса. Највећи број дела воде се као радови непознатих уметника, али чији манир их сврстава у холандско-фламманску школу. Нека од њих су блиска стваралаштву одређених аутора (Јан ван Хујсум, Херман Шваневелт, Рембрант, Рубенс) или ликовних кругова који су били специјализовани у изради слика одређених жанрова. Коначно, у оквиру каталога обрађене су и све копије, настале у различитим периодима, а према оригиналним делима холандских и фламанских сликара (Рубенс, Рембрант, Филип Вуверман, Мелхиор Хондекотер).

У хронолошком поретку, најстарија дела у колекцији холандско-фламманског сликарства су слике настале крајем 16. века. Оне на различите начине илуструју развој ренесансног и маниристичког сликарства на подручју холандских земаља. Ликовно интересантан пример угледања на готичку традицију северне Европе представља слика *Глава Христѡа* која сведочи о међусобној повезаности уметника на германском географском простору јер може да се припише непознатом немачком, али, исто тако, и холандском уметнику 16. века. Не везујући се искључиво за софистицирану италијанску уметност истог периода, поједини холандски и фламански сликари развили су посебну врсту религиозног сликарства чији је најкарактеристичнији представник био Хијеронимус Бош. Његов надреални свет демонских бића и светитељских визија понављали су многи аутори друге половине 16. века, међу њима и неидентификовани сликар чији се монограм (*F. D. K. R.*) налази на делу изузетног квалитета - *Искушење Св. Анђонија*. Упоредо с обновом и преиспитивањем принципа хришћанства, у уметности холандских земаља дошло је до осамостаљивања жанрова који су до тада имали нижи статус у хијерархији ликовних садржаја (пејзаж, портрет, мртва природа, представе свакодневног живота). Слика *Град у њламену* с краја 16. века један је од примера приказивања стварног догађаја, уз пуно наративних и анегдотских детаља који су произашли из посматрања актуелног света.

Бурна политичка, верска и друштвена дешавања у 16. и 17. веку имала су трајан утицај, не само на географску поделу простора између Холанђана и Фламанаца, већ и на карактер уметности у свим њеним аспектима. Као резултат холандске буржоаске револуције и вишедеценијског рата за националну независност (1568-1648), седам северних провинција је стекло независност од Шпаније и створило прву грађанску републику у историји Западне Европе. У исто време, јужна подручја (Фландрија) остала су под директном шпанском влашћу. Протестантска, грађанска Холандија и католичка, монархистичка Фландрија развиле су две потпуно различите националне школе ликовне уметности чије су особености видљиве у највећем делу издвојене колекције, било да су у питању оригинали или копије начињене према делима из тзв. златног доба холандско-фламманске уметности.

У фонду Збирке стране уметности постоји 15 слика које се на разне начине могу повезати с фламанском уметношћу 17. века. У питању су оригинални радови или копије дела мајстора који су деловали у Антверпену – политичком, економском, друштвеном и уметничком центру Фландрије у 16. и првој половини 17. века. Окупљени око Гилде Св. Луке, антверпенски уметници пригрлили су маниристичко и барокно сликарство, окренувши се Риму као репрезентативном центру католичке уметности. Најзначајнији утицај на сликарство тог периода извршио је Рубенс чији је добро организовани атеље у то време био највећи у Европи. У његовом окружењу деловали су многобројни уметници, специјализовани у изради одређених садржаја и жанрова, због чега су веома често међусобно сарађивали у изради ликовних дела. Резултат такве врсте сарадње вероватно су две слике из легата др Илића (*Ношење Бахуса, Пијани Бахус*), израђене на бакарним плочама. Ови мали кабинетски радови су, за сада, атрибуисани Хендрику ван Балену који је сликао десетине сличних дела у сарадњи с члановима породице Бројгел. Из исте уметничке средине потиче и дело *Дечје баханалије* на којој се такође препознаје више сликарских рукописа, веома блиских маниру Рубенса и његовог круга. Садржаји везани за античку митологију и историју налазе се и на сликама *Теџида њрима од Хефесџа Ахилов шџиџи* и *Бисџа Сенеке*. Вероватно настале као реплике Рубенсових дела у његовом атељеу или током 17. века од стране његових следбеника,

поменуте слике илуструју начин функционисања атељеа великог мајстора. Ангажовање Рубensoвих ученика и сарадника је подразумевало да учествују у изради његових дела, као и да сликају реплике за којима је постојала велика потражња на тржишту широм Европе. Управо из тог разлога у музејским и приватним колекцијама евидентирано је постојање бројних атељерских реплика и копија Рубensoвих слика, насталих још за његовог живота или у другој половини 17. века.

Значајан утицај у фламанској уметности друге половине 16. и прве половине 17. века имала је и породица Франкен која је у фонду легата заступљена драгоценом сликом *Краљица од Сабе њред Соломоном*. Настала у атељеу Франса Франкена Млађег, у претходним истраживањима је уврштена у ред његових најквалитетнијих радова, па у оквиру Збирке стране уметности заузима посебно место. У приказу старозаветне сцене евидентна је комбинација фламанског маниризма и венецијанске уметности, манир који је породица Франкен генерацијама успешно понављала на бројним делима.

Наведене слике сведоче о интересовању фламанских уметника за митолошке, религиозне и историјске теме које су имале академски приоритет у односу на остале жанрове. У аристократским и грађанским круговима било је цењено и портретно сликарство чији су најистакнутији представници Антонис ван Дајк, Корнелис де Вос, Јакоб Јорданс и Рубенс. У обимним опусима ових аутора налазе се портрети појединаца и група, породица и деце, као и аутопортрети који у 17. веку доживљавају процват. У колекцији постоје само три портрета, међусобно различита по свом карактеру и уметничком значају. *Портрет Елизабете де Вос*, кћерке Корнелиса де Воса, представља исечак већег, породичног портрета који се налази у Санкт Петербургу и, за сада, није утврђено да ли је настао у мајсторовом атељеу или је каснија копија. Као сигурна копија Рубенсове слике из Историјско-уметничког музеја у Бечу води се *Портрет мушкарца с крајном*. Иако је, вероватно, настала као студијска копија у 19. веку, она успешно едукује посматрача о начину на који су барокни уметници обрађивали физиономије и личност портретисаних особа. Најзначајнији пример портретног жанра је дело Јустуса

Сустерманса – *Портрет Виџорие дела Ровере*. Ауторство слике и идентификација портретисане личности више пута су потврђени у стручној литератури, па дело може бити уврштено у групу бројних Сустермансових слика на којима се појављује владарка из куће Медичи.

Делатност Јустуса Сустерманса на фирентинском двору представља класичан пример ангажовања северњачких сликара од стране моћних италијанских патрона. Краћи или дужи боровци фламанских и холандских уметника у италијанским градовима били су уобичајени још од 16. века. У Антверпену је 1572. године основана Гилда романиста (*Confrérie*) у коју су могли да се укуључе само они грађани који су посетили Рим. Осим уметника (Рубенс, Х. ван Бален и други), чланови Гилде су били и богати трговци, аристократе и сви они који су чинили део урбане елите. На тај начин стваране су директне везе између уметника и потенцијалних наручилаца уметничких дела. Привучени снагом уметничких центара, као што су Рим, Фиренца, Венеција или Милано, оригиналним античким наслеђем и климом испуњеном јужном светлошћу, северњачки уметници често су већ у раној младости долазили у Италију и остајали трајно везани за њу. Многи су сарађивали с италијанским сликарима, због чега су настајала дела подједнако обележена духом југа и севера. Две слике из фонда Збирке стране уметности – *Христос с апостолима* и *Мојсије ошвара извор у њусињи* – представљају интересантне примере прожимања манира италијанске и холандско-фламманске уметности. Према мишљењу Розе Д'Амико, која је обрађивала италијанско сликарство у оквиру легата, ове слике се не могу са сигурношћу приписати одређеним ауторима, али се на њима препознаје печат фламанских уметника који су боравили у Италији. Тако је, на пример, слику *Мојсије ошвара извор у њусињи*, повезала са делатношћу Јана Мила и Андree Сакија који су често сарађивали на заједничким пословима [Вујаклија – Д'Амико 2010: 42]. Наведена ликовна дела, међутим, нису уврштена у Каталог ове публикације јер њихово сврставање у холандско-фламманску школу захтева детаљнија испитивања и истраживања.

Непознати фламански (?) сликар у Италији, 17. век
Хрисѿос с айосѿолима
уље на платну; 38,5 x 31 cm
инв. бр. ЗСУ-100



Непознати аутор, круг Јана Мила (?), 16. век
Мојсије ойвара извор у њусѿињи
уље на платну, 77 x 162 cm
инв. бр. ЗСУ-96



Слика *Сиймаџизација Св. Фрање* такође представља значајан пример утицаја италијанске уметности на северњачке сликаре, али и једно од најдрагоценијих дела у издвојеној колекцији. Њен аутор је Питер Мулијер Темпеста, харлемски сликар који је управо оваквом врстом мотива у другој половини 17. века стекао репутацију водећег пејзажисте северне Италије. Мулијер је, као и многи други сликари из његове домовине, био члан удружења *Bentvueghels* које је између 1620. и 1720. године окупљало холандске сликаре у Риму. Окренути мотивима свакодневног живота и слободније схваћеном пејзажу, чланови удружења су, у професионалном смислу, представљали антипод Академији Св. Луке и њеном строгом класичном програму образовања младих уметника. Било да су каријеру провели у Италији или се враћали у Холандију, италијанизирајући манир поменуте групе сликара извршио је велики утицај на холандску уметност 17. века. Елементи тог манира су, на пример, видљиви на још две слике из Збирке стране уметности: *Пејзаж са сељацима* (непознати сликар 17. века из круга Хермана Шваневелта) и *Полазак у лов* (копија из 18. века по Филипу Вуверману).

Иако су многи уметници одлазили у Италију и остајали у центру барокне уметности деценијама, понекад и цео живот, у Холандији је током 17. века ликовна уметност подигнута на висок ниво, па се данас с правом овај период назива „златним добом”. Створена је национална школа реалистичког сликарства која је илустровала период успона холандског друштва у свим сферама, од економије, политике и науке до филозофије и културе. Грађанска ревоуција је оријентисала јавни ум према реалном свету, а свакодневни живот је постао извор креативне инспирације. Холандски уметници показали су способност да с подједнаким интересовањем и ликовним умећем прикажу грађане у њиховим домовима, сељаке у крчмама, портрете, сцене лова, мртве природе, морске битке, ведуте, пејзаже и све остало што их је окруживало. Посебно је значајна чињеница да су се уметници жанровски строго поделили, па се једна група извештила у изради мртвих природа, друга је израђивала пејзаже, трећа живот сељака, итд. Та специјализација је ишла тако дубоко, да су се чак и у оквиру једног жанра сликари држали изабраног мотива који су варирали и изнова понављали.

У фонду Збирке постоји неколико дела холандских уметника који су се специјализовали за поједине поджанрове. Драгоцена слика *Мртва природа с раком* представља типичан рад харлемског мајстора Питера Класа. Припадао је групи сликара који су уметничку инспирацију налазили у приказима постављених трпеза (тзв. *banketje*), посебној врсти мртвих природа. Одлично очувана Класова слика из Збирке потиче из зрелог периода његовог стваралаштва и једна је од многобројних сличних дела, варијација на исту тему. У колекцији холандско-фламандских аутора она представља једини пример поменутог жанра.

Слике цветних букета у вазама такође представљају једну посебну групу у оквиру жанра мртве природе. У колекцији холандско-фламандских аутора налазе се четири дела с овом тематиком, али се разликују по свом пореклу, ликовном извођењу, времену настанка, уметничком квалитету и очуваности. Највећу пажњу привлачи *Цвеће у керамичкој вази*, добро очуван гваш који је приписан Јану ван Хујсуму. Иако су се приликом новијег истраживања појавиле сумње у ауторство амстердамског мајстора, мајсторство изведбе говори у прилог старој атрибуцији. Садржај дела сведочи о начину на који су холандски уметници перципирали природу, чак и њене најситније елементе. Промишљени одабир прецизно насликаног цвећа увек је носио симболику и поуку. Као и постављене трпезе, раскошни букети у вазама представљали су метафору богатог грађанског живота Холандјана, али и опомену да је све земаљско пролазно. Из истог ликовног круга потиче и нешто старија и лоше очувана слика *Цвеће у вази с њишчијим њездом и лејширом*. Као што и сам њен назив говори, на њој су представљени и мали детаљи животињског света, уочљиви тек на други поглед. За разлику од две поменуте слике, које су израђене у маниру холандских мајстора, *Цвеће с фонџаном* и *Цвеће у вази* носе карактеристике фламанске и италијанске школе које су, у духу барока, више полагале на колористичку раскош форме и декоративност, него на цртачку тачност и реализам детаља. Њихово ауторство је остало неутврђено, али их манир и квалитетно техничко извођење хронолошки сврставају у 17. век.

За разлику од италијанског барокног сликарства, у коме је пејзаж имао споредну улогу, холандски уметници и купци слика су веома ценили тај жанр. Сlike предела илустровале су везу човека и природе, сталну борбу отимања тла од мора и његовог претварања у плодно земљиште. Холанђани су гајили заштитнички однос према својој земљи и окружењу у ком су живели, па је чак и најсиромашнији предео био вредан уметничке пажње. Изложен константним променама, с облацима који се брзо крећу, хировитим морем и несталним светлосним рефлексима, холандски пејзаж је за сликаре представљао мотив који је морао да буде уметнички транспонован кроз брзу и недогматску опсервацију. Управо је та садржајна и ликовна педантност уочљива на делима *Зимски ђејзаж с млином* (Николас Моленар) и *Свечаносћ на сеоском ђирију* (непознати аутор), типичним приказима сеоског живота у зимско доба. На обе слике су верно приказани природа, архитектура, предмети, одећа, као и бројне активности којима су се бавили сељаци, па су, на тај начин, оне постале ликовне студије живота у 17. веку. С друге стране, на копији дела Филипа Вувермана (*Полазак у лов*) представљен је исечак који илуструје живот аристократа, њихову жељу да подражавају европско племство. Иако су пејзаж и фигуре пренети веома верно и детаљно, на слици је присутан дух Италије, због чега је Вуверманов оригинал био привлачан колекционарима и више пута копиран. Преостала два холандска пејзажа у колекцији (*Свијетлимајизација Св. Фране, Пејзаж са сељацима*) већ су раније поменути као дела у којима се јасно осећа дух италијанских и француских пејзажиста 17. века. Коначно, треба поменути да се у Илићевом легату налази и дело *Бура на мору*, рад непознатог маринисте 17. века. Нажалост, ова слика је једини пример пејзажног поджанра који су холандски мајстори неговали током два века, приказујући луке, битке и море у свим његовим расположењима.

Супротност илустровању живота на отвореном представљала су дела на којима су приказане фигуре у ентеријеру. Грађанска соба, кухиња, крчма, сеоско имање, па чак и бордел, били су небројено пута коришћени као окружење у коме су се одигравале сцене свакодневних активности, разоноде, па чак и призори неприличног карактера. Готово

да нема реалне животне ситуације коју холандски уметници нису визуелно пренели на своја дела. Приказивање стварности је подигнуто на највиши ниво, а овековечени су и најскромнији подаци о животу. Није тражена лепота опипљивог света, већ његова истина. Стога нам управо дела овог жанра највише говоре о свакодневном животу Холанђана у 17. веку. Оваква врста мотива је у фонду Збирке стране уметности заступљена са само два дела – бакрорезом који је Јан де Вишер израдио према оригиналној слици Адриена ван Остадеа и сликом *Час музике*. На добро очуваној графици приказана је непристојна сцена с три карикатуралне фигуре какве се срећу на бројним сличним ван Остадеовим делима. Њено присуство у некадашњој колекцији др Илића сведочи о великој популарности таквих врста мотива који су током 17. века у више наврата и у великим тиражима умножавани за најшире тржиште. Интересантно је да је још једно ван Остадеово дело било инспирација непознатом аустријском уметнику из 18. века, такође из фонда Збирке стране уметности, за израду слике у тзв. *trompe l'oeil* маниру (варка ока), што такође



говори о далекосежном утицају тог холандског уметника. У исто време, наизглед сасвим обична сцена музицирања у грађанској соби на слици *Час музике* испод садашњег бојеног слоја крије призор с костурима који је израђен према делу Јана Косијера. После снимања техником инфрацрвене рефлектографије увидело се да се ради о делу са сасвим другачијом тематиком и поруком – слици типа *vanitas*, популарном жанру у фламанској уметности 17. века, па се њен аутор може потражити на ширем географском подручју.

Непознати аустријски сликар, око 1765.

Trompe l'oeil

уље на платну; 47 x 36,5 cm

инв. бр. ЗСУ-47

Већ је поменуто да је преношење сликаних мотива у графички медиј био веома економичан и ефикасан начин који су холандски и фламански уметници користили како би своја дела презентовали уметничком тржишту и сликарима на свом подручју, али и широм Европе. Два примера из Збирке стране уметности, која су у Илићеву колекцију dospela из различитих извора, представљају уљане студије настале према графикама Јана Мулера, фламанског гравера и сликара који је био активан на прелазу из 16. у 17. век. У питању су *Валтјазарова јозба* Франка Рајхера и *Поклоњење муграца* непознатог мајстора из 17. века. Иако су оба дела настала деценијама након израде Мулерових графика, у њима се препознају карактеристике фламанског маниризма. Важно је истаћи и чињеницу да је Збирка стране уметности један од малобројних музејских фондова који поседује Рајхерово дело.

Преглед колекције холандско-фламанских дела био би непотпун без навођења дела која директно копирају Рембранта (*Порџреџ сѣарца с крзеном кайом*) или су производ његових следбеника који су користили манир великог холандског уметника (*Порџреџ сѣарца с ѣурбаном; Глава сѣарца*). Иако Рембрант није напуштао родну Холандију, за разлику од његовог космополитског ривала Рубенса, утицај његовог стваралаштва био је једнако снажан и дуговечан, због чега су колекционари и у 20. веку, попут др Бранка Илића, били привучени чак и мање квалитетним делима, али са привлачним особинама мајсторовог стила.

Гледана у целости, колекција холандско-фламанске школе заузима истакнуто место у оквиру ликовног фонда Збирке стране уметности. Њен претежни и уметнички највреднији део припада 17. веку, периоду у коме су били активни најзначајнији уметници тог географског подручја. Каталогски подаци о појединим делима, који су сада уврштени и у базу Холандског института за историју уметности у Хагу, допуниће системске прегледе заступљених мајстора и промовисаће Збирку стране уметности Музеја града Новог Сада као један од најважнијих фондова холандске и фламанске уметности у Србији.

ЗАШТИТА КОЛЕКЦИЈЕ

Најзначајнији задатак Музеја града Новог Сада, као старатеља легата др Бранка Илића, јесте заштита поклоњених ликовних дела. Применом адекватних конзерваторско-рестаураторских третмана и микроклиматским регулисањем изложбеног и депо простора омогућава се безбедно излагање, депоновање и публикување ове драгоцене колекције. У претходних пола века, наведени услови су били само делимично испуњени, па се и стање појединих ликовних дела мењало у негативном смеру.

Свест о потреби заштите ликовних дела је поседовао и сам др Илић, па је још за свог живота настојао да за конзервацију и рестаурацију угрожених слика ангажује лица која су се бавила том врстом посла. Нажалост, због недостатка било какве документације, данас нам није познат идентитет и ниво искуства особа које су сарађивале с др Илићем на тим пословима. О њиховој стручности може се судити само на основу последица које су видљиве на појединим делима и које показују да су њихови захвати били мање или више успешни. Поред издвајања средстава за заштиту слика, колекционар је улагао и у њихово опремање декоративним рамовима, а за тај посао је често анагажовао најбољег новосадског дрворезбара у 20. веку – Јована Сотера.³

Након преузимања поклоњене колекције и њеног додељивања Музеју града Новог Сада, започело је прво систематско и документовано сагледавање стања ликовних дела и планирање конзерваторско-рестаураторских радова. Будући да је Даровним уговором било предвиђено да што већи део легата буде изложен, слике су морале да буду доведене у што боље презентабилно стање. Из тог разлога је Музеј 1968. године формирао комисију која је требало да утврди стање ликовних дела.⁴ Комисија је

³ У Илићевој заоставштини сачуване су 4 скице разбарија за рамове које је Сотер израдио педесетих година 20. века.

⁴ Комисија за преглед ликовних дела формирана је 6. јуна 1968. године Решењем бр. 01-5, а у њен састав су ушли кустоскиње Оливера Јовановић и Мирјана Џебина, као и конзерватори Јован Севдић, Душан Нонин,

констатовала да би активности требало поделити у две фазе: у првој би се обавили најхитнији третмани како би се слике спремиле за излагање до јуна 1968. године, док би друга подразумевала детаљан и коначан рад на њиховој конзервацији и рестаурацији.⁵ За послове у првој фази ангажовани су стручњаци Завода за заштиту споменика културе (Јован Севдић, Јелена Вандровски, Душан Нонин, Богдан Ковачевић, Риста Ћинкулов) и Народног музеја у Београду (Душан Михајловић). Током прве половине 1968. године конзерватори су третирали готово цео фонд слика из легата, међу којима 28 дела холандско-фламманске школе. Због постављеног рока за завршетак радова обављене су само најнужније интервенције које су се генерално односиле на све области конзерваторско-рестаураторских третмана, уобичајених и официјелно прихваћених у годинама када су примењивани (скидање старих и стављање нових ретуша, гитовање оштећења, затезање платна, санирање пукотина, израда паркетаже, освежавање лака). Као последица чишћења, на неким сликама су откривени делови који нису били видљиви пре тога, као и неколико ауторских сигнатура, што је за стручњаке Музеја представљало драгоцену откриће и помоћ у даљем истраживању.⁶

Након отварања Збирке стране уметности за јавност у јуну 1968. године, настављена су стручна истраживања, али и неопходни заштитни радови. У периоду од 1970. до 1975. године третирано је 27 ликовних дела, међу којима је било пет слика холандско-фламманских мајстора. Ове интервенције, последње у 20. веку, извршили су Јелена Вандровска и Ристо Ћинкулов.

Богдан Ковачевић и Момчило Петровић. Чланови Комисије прегледали су слике које су се тада налазиле у просторијама Галерије Матице српске и СО Нови Сад.

⁵ Предлози за свако појединчано дело дати су у оквиру комисијског Записника о стању уметничких слика у збирци др Б. Илића, од 9. фебруара 1968. године.

⁶ Богдан Ковачевић је на слици Питера Мулијера Темпесте скинуо премазе са лика Христа и главе Св. Фрање, чиме је слика добила сасвим другачији садржај (*Сценомајимизација Св. Фрање*). Конзерватор Душан Нонин је на слици *Смрт Клеопатре* скинуо премаз са мушке фигуре у античком оделу и открио сигнатуру сликара Филипа Тидемана, што је довело да нове атрибуције дела.



Изглед слике Ф. Тидемана *Смрт Клеопатре* пре и после рестаурације и конзервације 1968. године

На иницијативу кустоса Љ. Вујаклије, стручњаци Покрајинског завода за заштиту споменика културе су 2007. године прегледали целокупан фонд и сачинили *Предлој пројекта реконзервације слика Збирке стране уметности, дејангансе Музеја града Новог Сада (Завештање др Бранка Илића)*. У тексту наведеног документа истакнута је хитна потреба санације највећег броја ликовних дела јер њихово стање очуваности није задовољавајуће. За сваку слику појединачно је предложен одговарајући поступак, као и опремање изложбеног простора одговарајућим уређајима који би регулисали влажност и температуру. Иако је сарадња са стручњацима Завода остала само на нивоу документације, 2009. године започела је нова фаза заштите ликовног фонда. Уз материјалну подршку Града Новог Сада, ангажована је Бранка Јанковић Кнежевић која је до 2016. године конзервирала и рестаурирала 15 слика, од чега четири дела холандско-фламманске школе [Јанковић Кнежевић – Лазић 2016: 185-206].

Последње заштитне интервенције на више од 20 холандско-фламманских слика извео је током 2016-2017. године, у оквиру припреме изложбе *Мајстори Севера*, виши конзерватор-рестауратор Музеја града Новог Сада Саво Гвозденовић.



Конзервација и рестаурација слике *Тешида ђрима Ахилов шћишћ од Хефесћа*, 2016.

У наредним годинама процес заштите ликовног фонда Збирке стране уметности ће и даље бити усмерен према најугроженијим делима. Када су у питању радови холандских и фламанских аутора, посебан изазов представљају слике на бакру кабинетског формата Хендрика ван Балена, затим дела *Дечије баханалије* и *Цвеће у вази с лейшпиром*, као и радови на дрвеној подлози. Свакако би било пожељно одвојити од картонске подлоге каширани гваш како би се испитао папир и проверила атрибуција Јану ван Хујсуму. Употребом савремених техника снимања на појединим сликама били би откривени старији бојени слојеви, као што је то урађено 2016. године у случају слике *Час музике*. Коначно, простор у коме је легат др Илића изложен и депонован није доживео значајније промене у претходних пола века, па би његова адаптација по музејским стандардима у великој мери допринела очувању и атрактивнијој презентацији овог вредног културног наслеђа.

КАТАЛОГ



Каталошки део публикације обухвата 34 ликовна дела, распоређена у 4 целине: слике с атрибуцијом (Кат. 1 – 12), слике непознатих аутора (Кат. 13 – 28), копије слика холандских и фламанских аутора (Кат. 29 – 33) и 1 графика (Кат. 34). Сликари су наведени азбучним редом, а код дела непознатих аутора, колико је то било могуће, примењен је хронолошки поредак каталошких јединица.

Подаци о ликовним делима из других музејских и приватних колекција преузети су највећим делом из електронске базе Холандског института за историју уметности у Хагу (*Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis – RKD*), као и са званичних интернет страница аукцијских кућа и музеја у Европи и САД.

Каталошке одреднице и сигнатуре аутора су, уз корекције и допуне, преузете из публикације *Збирка сѣране уметносѣи Музеја града Нової Сага* (аутори: Љ. Вујаклија и Р. Д'Амико). Свака одредница садржи и податак када се одређена слика први пут појављује у службеним списковима колекције др Бранка Илића, насталим у периоду од 1948. до 1968. године. За наведене слике релевантни су следећи спискови:

1. Записник Завода за проучавање споменика културе (Нови Сад, 21. јун 1948);
2. Записник о секвестрацији (Нови Сад, 28. март 1953);
3. Конфискациони записник (Нови Сад, 19-20. март 1954);
4. Записник о преузимању конфискованих уметничких дела из стана сестара др Илића (Нови Сад, 2. јун 1954);
5. Записник о преузимању конфискованих уметничких дела из стана др Илића (Нови Сад, 3. јун 1954);
6. Попис уметничких слика из збирке др Бранка Илића које се налазе у његовом стану (Нови Сад, март 1964);
7. Списак преузетих слика из стана др Илића (Нови Сад, јун 1966);
8. Списак слика др Илића које се чувају у Галерији Матице српске (Нови Сад, јун 1966);
9. Записник о стању ум. дела из збирке др Илића (Нови Сад, 9. фебруар 1968).



ХЕНДРИК ВАН БАЛЕН (*Balen, Hendrick van*), атрибуција

(Антверпен, 1573–1632)

Антверпенски сликар (познат и као *Hendrik Baelen, Henry Van Balen, Henry of Bael, Henry of Bale*), ученик А. ван Норта (*Noort, Adam van*). Постао је члан антверпенске Гилде Св. Луке 1592. године, а од 1595. до 1602. године борави у Италији. По повратку у Антверпен постаје члан Гилде романиста и њен декан 1613. године. У његовом атељеу учили су бројни сликари, међу којима А. ван Дајк (*Dyck, Anthony van*) и Ф. Снејдерс (*Snyders, Frans*). Остварио је породичне везе с Т. ван Тулденом (*Thulden, Theodoor van*), Ј. Бројгелом Старијим и Млађим (*Brueghel, Jan*), као и Рубенсом (*Rubens, Piter Paul*) кога је пратио и у дипломатским мисијама. Дела су му претежно митолошког и алегоријског садржаја, а у мањој мери и религиозног. На почетку каријере израђивао је велике олтарне слике, док се касније специјализовао за мале, кабинетске комаде, сликане на подлози од бакра. У техничком поступку се ослањао на дела рудолфинаца, посебно Ј. Ротенхамера (*Rottenhammer, Johann*). Припадао је групи католичких уметника који су створили иконографију посебног жанра – приказивања портрета и религиозних сцена унутар раскошних цветних гирланди. Пејзажне стафаже на његовим сликама често су радили Бројгел Кадифени, Ј. Бројгел Млађи, Ј. де Момпер (*Momper, Joos de*) и други.

Библ.: Bruxelles 1965: 10; Werche 2004; Jost 1963: 83-128.

НОШЕЊЕ БАХУСА

уље на бакру; 21,5 x 28,5 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-35, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у

Списку 2 (1953) као рад Рубенсове школе.

ПИЈАНИ БАХУС

уље на бакру; 21,8 x 28,8 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-34, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у

Списку 2 (1953) као рад Рубенсове школе.

У колекцију др Бранка Илића су пре 1953. године доспеле две слике кабинетског формата на бакарној подлози. До формирања Збирке стране уметности Музеја града Новог Сада оба дела су вођена под назнаком „Рубенсова школа”, а атрибуцију је, на основу својих истраживања, дала први кустос Збирке Л. Јанковић. Према њеном мишљењу ове мале слике, очигледно пандани, дела су фламанског сликара Хендрика ван Балена, познатог управо по приказивању митолошких тема у које је, поред одраслих, укључивао бројне дечје фигуре. Такву врсту слика је најчешће изводио у сарадњи с Ј. Бројгелом Старијим (*Breughel, Jan*) који се специјализовао у сликању пејзажних стафажа, животиња и драгоцених предмета [Woollett – Suchtelen 2006: 157-159]. У стручној литератури се наводи да је од скоро 200 ван Баленових кабинетских комада 78 израђено у уској колаборацији с Ј. Бројгелом Старијим, а након његове смрти тај посао је преузео син Ј. Бројгел Млађи [Werche 2004]. Таква врста сарадње је, можда, остварена и када су у питању ликовни радови из Збирке, а један од примера заједничког рада који је по теми, техници рада, врсти подлоге и димензијама веома сродан новосадским делима јесте слика на бакру *Бахусово дејство*.⁷ На сликама из Збирке представљен је млади Бахус који са својом пратњом учествује у винским свечаностима. Фигуре су изведене танким намазом, у емаљном колориту и уз вешту употребу сенки и светлосних ефеката. Завршна, *sfumato* обрада пружа фигурама додатну мекоћу, а акценти црвене боје оживљавају композиције. Директне паралеле приказивања оваквих група деце налазимо код самог ван Балена,⁸ али и код Рубенса⁹ с којим је ван Бален заједно био ученик А. ван Норта, декана антверпенске Гилде Св. Луке. Радови из Збирке су по тематици, формату и начину сликања веома слични и радовима Ј. Ротенхамера и Ј. Број-

⁷ Сliku *Бахусово дејство* израдили су Х. ван Бален и Ј. Бројгел Млађи у периоду заједничке делатности (1616–1632). Слика је рађена уљем на бакру, дим. 20,3 x 26 cm. Налази се у приватној колекцији, а продавана је на аукцији у *Sotheby's* (Лондон) 1.11.2001, аукц. бр. 7.

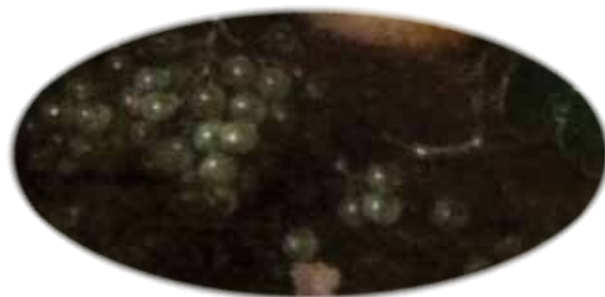
⁸ *Флора као ђерсонификација обиља* – продавана на аукцији у *Sotheby's* у Лондону 6.12.2006, аукц. бр. 4; *Гозба бојова на Олимпу* – *Staatliche Kunstsammlungen*, Дрезден, инв. бр. 921; *Бахус и Дијана* – *Rijksmuseum*, Амстердам, инв. бр. SK-A-17; *Олимпица Европе* – *Musée des Beaux-Arts*, Валенсија и др.

⁹ *Гирланда с воћем* – *Alte Pinakothek*, Минхен; *Обожаванье Венере* – *Nationalmuseum*, Штокхолм; *Венерина гозба и Дете Христ с Јованом и анђелима* – *Kunsthistorisches Museum*, Беч).

гела Старијег, посебно њиховим, садржајно истоветним делима, под називом *Пуџи који иџрају и ѿлешу*.¹⁰ Готово идентичну интерпретацију теме пијаног Бахуса из Илићевог легата налазимо на делу Рубенсовог учитеља О. ван Вена (*Veen, Otto van*) које се налази у колекцији дворца *Ham House* у Ричмонду. Можда је управо ова слика послужила као узор аутору дела из новосадске збирке, јер је њихова тематска сличност више него случајна. На основу изнетих стилских и тематских аналогија оправдано је тврдити да су дела из Збирке настала почетком 17. века у кругу Рубенсових савременика, мада по свом стилу припадају маниризму предрубенсовског периода. Иако можда пресмело, *pripisivanje ovih malih kompozicija ateljeu van Balena bilo bi sasvim realno, jer ovaj elegantni stil, sa izmanirisanim malim figurama slikanim u emaljnim tonovima i spretnoj tehničkoj obradi, je tipičan za majstora ili one slikare sa kojima je dolazio u kontakt* [Janković 1969: 13–14].

Библ.: Вујаклија–Д’Амико 2010: 76–77; Janković 1969: 13–14.

Уп. библ.: Werche 2004; Woollett–Suchtelen 2006: 140–165; Jost 1963: 83–128.



¹⁰ Ротенхамерово дело продато на аукцији у Лондону у аукц. кући *Christie's* 24.4.2009, аукц. бр. 49; слика Ј. Бројгела Старијег налази се у *Alte Pinakothek*, Минхен, инв. бр. 753.



КОРНЕЛИС ДЕ ВОС (*Vos, Cornelis de*), атеље

(Хулст, 1584 – Антверпен, 1651)

Један од водећих фламанских сликара у Антверпену у првој половини 17. века. Сликарство је почео да учи, заједно с млађом браћом, код Д. Ремеуса (*Remeeus, David*) у Антверпену. Члан антверпенске Гилде Св. Луке је постао 1608. године, а дужност ректора је обављао 1619–1620. године. У његовом атељеу су се школовали бројни фламански уметници (*Cossiers, Jan; Daemps, Alexander; Vos, Simon de*). Био је брат П. де Воса (*Vos, Paul de*) и зет Ф. Снејдерса (*Snyders, Frans*) и Ј. Вилденса (*Wildens, Jan*). Иако је на почетку каријере сликао углавном дела с митолошком, историјском и религиозном тематиком, репутацију успешног и траженог сликара је остварио израђујући породичне и појединачне портрете. Примао је бројне поруџбине богатих фламанских грађана, али и припадника краљевских и племићких кућа Шпаније и Француске. Рађени светлом палетом и техником која је успевала да верно дочара карактер лика и текстуру одеће, де Восови портрети су били блиски стваралаштву А. ван Дајка. Током четврте деценије његов рад почиње јасно да показује утицај Рубенса и сликара из његовог круга с којима је радио на великим уметничким пројектима у Шпанији. Често је сарађивао и с уметницима чија је делатност везана за Антверпен. Током каријере се бавио продајом уметничких дела, тргујући највише с клијентелом из Шпаније.

Библ.: Bruxelles 1965: 277-282; Thieme et al. 1999: Vol. 34, 550-551.

ПОРТРЕТ ЕЛИЗАБЕТЕ ДЕ ВОС

уље на платну; 96 x 74 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-11, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954) као рад „сликара Фоса“.

Слика представља интересантан пример фламанске уметности прве половине 17. века. Везује се за стваралаштво Корнелиса де Воса, једног од три најзначајнија антверпенска уметника тог периода, посебно када је у питању портретни жанр. Међу бројним де Восовим портретима, насталим у периоду између 1620. и 1640. године, налазе се и слике на којима је мајстор овековечио себе и чланове своје породице. Посвећујући им подједнаку пажњу као и портретима антверпенских суграђана, сликао је комплетну породицу или само њене најмлађе припаднике. Проширење де Восове породице илуструју заједнички портрети из Брисела,¹¹ Гента,¹² Берлина,¹³ Франкфурта¹⁴ и Санкт Петербурга.¹⁵ За слику из Новог Сада, која се још код др Илића водила као дело Корнелиса де Воса, најзначајнији је групни портрет из Санкт Петербурга - *Аушойорџреј са Сузан Кок и децом* [Бабина – Грицај 2005: 133]. Портрет у Збирци представља уметникову кћерку Елизабету, која се на раду из Ермитажа налази у средини доњег дела слике. Она се држи за мајку, а њена сестра придржава врпцу хаљине. Управо је ова физичка веза с члановима породице видљива и на платну из Збирке, што ту композицију чини потпуно другачијом у односу на друге дечје портрете из опуса фламанског мајстора. Може се претпоставити да слика, стога, није замишљена као самостални портрет једне фигуре, већ представља издвојени део некада веће композиције. У прилог оваквој могућности говоре оштро одсечене ивице платна и исте димензије фигуре девојчице као на слици из Санкт Петербурга. Иако су садржаји два дела готово идентични, пажљивијим поређењем се на раду из новосадске колекције уочава одсуство мајчине руке и детаља костима фигура у позадини. Због недостатка документације о пореклу слике, у доношењу суда о атрибуцији могу да помогну само анализа стила и ликовне технике. Л. Јанковић је приметила да је сликарски поступак другачији у односу на мајсторове групне портрете. Потез је шири и једноставнији, па је изостало прецизно исликавање

¹¹ *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Брисел, инв. бр. 2246.

¹² *Museum vor Schone Kunsten*, Гент, инв. бр. 1958-I.

¹³ *Gemäldegalerie*, Берлин, инв. бр. 1106.

¹⁴ *Städel Museum*, Франкфурт, инв. бр. 763.

¹⁵ *Государственный Эрмитаж*, Санкт Петербург, инв. бр. ГЭ 623.

материје и детаља какво се примећује на његовим другим радовима [Janković 1969: 12]. И поред тога, како примећује Љ. Вујаклија, материјализација инкарната и тканине је мајсторски изведена [Вујаклија – Д’Амико 2010: 80]. У односу на портрет из Ермитажа, колорит је пригушенији и гама се креће од тамније ка светлијој палети. Тако је до пуног изражаја дошла белина дечје хаљинице, оживљене црвеним акцентима – машнама, наруквицом и ципелицама. Рука образованог сликара, можда и самог де Воса, видљива је у обради руку и лица девојчице. Приказана је у доби од око три године, па су ружичастом бојом истакнути њени пуни образи, а сенчењем је успешно постигнута рељефност високог чела, носа и малих уста. На слици је евидентна пречишћеност бојеног слоја и потамнелост лакова, што је имало за последицу губитак углађености фактуре и живости колорита, карактеристичних за познате де Восове портрете. Тек ће сложеније анализе и пажљив конзерваторско-рестаураторски третман утврдити да ли је *Портрет Елизабете де Вос* фрагмент веће слике коју је урадио сам мајстор или накнадна реплика неког од његових атељерских сарадника, односно уметника из малобројног круга на које је Корнелис де Вос утицао својим стваралаштвом.

Библ.: Вујаклија–Д’Амико 2010: 80; Janković 1969: 11–12.

Уп. библ.: Бабина–Грицај 2005: 133; Bruxelles 1965: 277–282.





ПИТЕР КЛАС (*Claesz, Pieter*)

(Берхем, 1597/8 – Харлем, 1660)

Познати сликар мртвих природа Питер Клас (потписиван и као *Peter Claessen*, односно монограмима *PC*, *PCH*, *CP*) рођен је у Берхему поред Антверпена где се од 1620. године водио као члан Гилде Св. Луке. Од 1621. године до краја живота боравио је у Харлему. Својим стваралаштвом је утицао на многе холандске сликаре 17. века (*Aelst, Evert van; Berentz, Christian; Schooten, Floris van; Treck, Jan Jansz* и други). Уз В. К. Хеду (*Claeszoon Heda, Willem*), Питер Клас је био најважнији сликар посебне врсте мртвих природа – постављених столова за доручак или вечеру, пуних хране, пића, посуђа, прибора за пушење, музичких инструмената (тзв. *banketje, ontbijt*). Иако се у почетку каријере служио живим бојама, двадесетих година 17. века његов стил и техника сазревају. Усваја пригушену, монохроматску палету и, у исто време, поједностављује садржај својих слика. Варирајући композиционо исте или сличне предмете, користио је ограничен репертоар стоног прибора и јела уобичајених за холандску трпезу 17. века. Повремено је обрађивао и тему *vanitas*, приказујући на столу људску лобању и друге детаље који асоцирају на пролазност живота и смрт. После 1640. године поново интензивира боје на сликама, вероватно под утицајем Ј. Д. де Хема (*Heem, Jan Davidsz de*) и А. ван Бејрена (*Beyeren, Abraham van*).

Библ.: Gerson 1983: 201; Thieme et al. 1990: Vol. 7, 38.

МРТВА ПРИРОДА С РАКОМ

уље на дрвету; 38,5 x 54,5 cm

сигн. л. сред. лат. : *PC* (у лигатури) 1644

инв. бр. ЗСУ-29, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954)

као рад „холандског мајстора Петра Глеса“.

Р
ф
1644

Слика припада групи ликовних дела за које с великом сигурношћу можемо да тврдимо да су се налазила у колекцији др Илића још пре Другог светског рата. Захваљујући подацима из базе Холандског института за историју уметности познато је кретање овог дела на уметничком тржишту током прве половине 20. века. До 1926. године његов власник је био париски колекционар Едуард Варнек (*Warneck, Edouard*) који је слику продао на аукцији (аукц. бр. 23), одржаној у *Galerie Georges Petit* у Паризу 27–28. маја исте године. Слика се већ 19. јула 1927. године поново појавила на аукцији у *Galerie Fischer*, у Луцерну (аукц. бр. 23), где ју је купио извесни *A. L.* из *L* (наведени иницијали из аукцијског каталога). Исти купац је, затим, 8. априла 1930. године у бриселској аукцијској кући *J. Fiévez* дао дело на продају (аукц. бр. 37). Коначно, 17. јуна 1931. године Класова слика се појављује на париској аукцији у *Hôtel Drouot* (аукц. бр. 21) као власништво колекционара *MRA*. Љ. Вујаклија претпоставља да је слику *шага* купио др Илић, *што је сасвим могуће, јер је он шага већ увељико почео да формира своју збирку у Новом Сагу* [Вујаклија – Д’Амико 2010: 87]. Ову претпоставку потврђује и мали печат на полећини слике, с натписом *DOUANE CENTRALE PARIS* што доказује да је слика прошла кроз царинску контролу и легално изнета из Француске. Уколико је слика од 1931. године била у Илићевом поседу, представљала је тада једно од највреднијих дела у његовој колекцији. Интересантна је чињеница да се она не помиње у попису његове колекције из 1948. године, него тек у Конфискационом попису шест година касније. За прво публикување Класовог дела у стручној литератури заслужан је Г. Гамулин који је слику видео крајем шесте деценије 20. века у просторијама Галерије Матице српске. За разлику од других Илићевих слика о којима је Гамулин писао у *Peristilu*, за ову је јасно навео да припада др Илићу. Загребачки истраживач је безрезервно атрибуисао слику Питеру Класу и оценио дело као типични производ тог познатог харлемског сликара. Његово ишчитавање сигнатуре, међутим, било је погрешно, што је исправно приметилa Л. Јанковић у свом стручном раду [Janković 1969: 28]. Гамулин је исписану годину испод монограма у лигатури прочитао као 1681 (уз могућност да четврта цифра може бити и 4 или 9). Ово датовање не може бити усвојено, јер је Клас умро 1660. године. Л. Јанковић је, стога, предложила ново читање датума чије су прве три цифре 164, а последња 1, 4 или 9. Коначно, Љ. Вујаклија и М. Брунер Булст сугеришу да се ипак

ради о исписаној 1644. години. Стилска и иконографска анализа новосадске слике такође говоре у прилог оваквом датовању. У периоду након 1640. године Клас је достигао своју пуну зрелост као сликар, усавршивши жанр тзв. монохромног доручка (*banketje*) до перфекције. Иконографска и хроматска редукованост његових слика из пете деценије 17. века одражавају трезвеност која је у то време наметана холандском друштву. Класова перцепција теме је постала прецизнија, концентрисанија на одређени број предмета и боја, а угао посматрања се померио ниже и ближе приказаном садржају. Новосадска слика представља типичан пример трпезе с постављеним предметима и храном који се понављају на његовим бројним делима: стаклена чаша с вином, метални тањира и прибор за јело, сланик, хлеб, рак, лимун и орах. Овај скроман, али добро организован скуп предмета садржи симболичку и морализаторску поруку. Док су хлеб, со и вино очигледни симболи хришћанства, представа рака и пререзаног лимуна упозоравају посматрача на самозаштиту од лажних пријатеља, односно спољне лепоте која у себи крије горчину. Огуљени лимун, који ће ускоро почети да труне, подсећа и на пролазност свега земаљског. Сугестивна иконографија је праћена специфичном ликовном техником која не инсистира на богатству боја и светлосних ефеката, већ, сасвим супротно, користи редуковану палету и дискретне акценте светлости. Иако готово аскетски, овај ликовни приступ харлемског мајстора чини приказане садржаје самодовољним, елегантним и веома траженим на уметничком тржишту од 17. века до данас. Композиција из Збирке у том погледу не заостаје за његовим најбољим делима и сродна је читавом низу слика из јавних и приватних колекција, насталих у периоду између 1640. и 1645. године.¹⁶

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 86-87; Gamulin 1960: 47; Janković 1969: 28.

Уп. библ.: Biesboer et al. 2004: cat. 102; Vroom 1980: 102, 116, 123, 145; Šip 1978: 15; Schneider 2003: 21, 86, 102–104, 115.

¹⁶ Мртве природе из Харлема (*Frans Hals Museum*, 1645, инв. бр. 48), Прага (*Národní galerie*, 1643, инв. бр. 9970), Страсбура (*Musée des Beaux-Arts*, 1644), Амстердама (*Rijksmuseum*, 1644, инв. бр. 4839А), Охаја (*Museum of Fine Arts*, 1642, инв. бр.50.233), приватне колекције Лилијан Саломон у Женеви (1643) и др.



НИКОЛАС МОЛЕНАР (*Molenaer, Nicolaes*)

(Харлем, 1629–1676)

Харлемски сликар, познат и као Клас Моленар (*Molenaar, Claes*), активан у другој трећини 17. века. Био је млађи брат сликара Бартоломеуса (*Molenaer, Bartholomeus*) и Јана Минсеа Моленара (*Molenaer, Jan Miense*) од кога је, највероватније, добио прве ликовне подуке. Гилди Св. Луке у Харлему се прикључио 1651. године. Специјализовао се у изради анегдотских, посебно зимских пејзажа и у приказивању активности сељака на отвореном простору. Највећи утицај на њега извршили су познати холандски пејзажисти Саломон (*Ruisdael, Salomon van*) и Јакоб ван Ројсдал (*Ruisdael, Jakob van*), Р. ван Врис (*Vries, Roelof van*), К. Декер (*Decker, Cornelis*) и И. ван Остаде (*Ostade, Isaac van*). Често је сарађивао с братом Ј. М. Моленаром. Његове слике одликује топла, готова монохромна палета, као и, типично холандска, реалистична животност приказане теме.

Библ.: Bol 1973: 284-285; Thieme et al. 1990: Vol. 25, 32.

ЗИМСКИ ПЕЈЗАЖ С МЛИНОМ

уље на дрвету; 63,5 x 80 cm

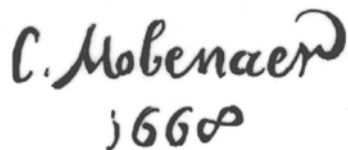
сигн. л. ср. лат.: *C. Molenaer 1668*.

инв. бр. ЗСУ-12, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964)

под атрибуцијом Адријана ван Остадеа, а у Списку 7

(1966) као рад Класа Моленара.



C. Molenaer
1668

Комбиновање неколико врста жанрова – пејзажа, ведута, анегдотских сцена са сеоским фигурама – била је специјалност Николаса Моленара, видљива и на његовом делу из Збирке стране уметности. Сви аутори који су имали прилику да проуче слику, слажу

се са старом Илићевом атрибуцијом харлемском сликару. Ова тврдња је поткрепљена и препознатљивом ауторовом сигнатуром која је откривена 1968. године приликом чишћења слике (*C. Molenaer 1668*). У европским галеријама и приватним колекцијама постоје бројна Моленарова дела веома сличног садржаја,¹⁷ а у Галерији Корсини у Риму чак и једно идентично, нешто већих димензија (инв. бр. 1392). Љ. Вујаклија, стога, сматра да је новосадска слика реплика римске, урађена руком самог мајстора [Вујаклија – Д’Амико 2010: 93]. И поред тога што је дрвена подлога пукла по средини, а бојени слој покривен пожутелим лаком, сликарски рукопис је читљив и препознатљив. На слици је присутно уобичајено композиционо решење које се среће на многим Моленаровим радовима. Садржај је подељен невидљивом дијагоналом на динамични, разиграни део слике и на део испуњен сребрно-сивим облацима. Приказани сеоски објекти, различитих габарита и облика заузимају највећи део платна, дајући живост, али и чврстину приказу. У предњем плану налазе се групе сељака, забављене у разговору и уобичајеним пословима. Доминира топла палета смеђих и сивих тонова, акцентована белим залеђеним сантама и црвеним детаљима гардеробе присутних фигура. Квалитет примењене ликовне технике одговара касном периоду Моленаровог стваралаштва. Не одричући се ограниченог тематског репертоара и усвојеног манира, и на новосадској слици је уметник вешто и реалистично приказао свакодневицу сељака, настављајући традицију П. Бројгела Старијег (*Bruegel, Pieter I*) и бројних холандских пејзажиста прве половине 17. века.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 92–93; Gamulin 1960, 47-48; Janković 1969: 30.

Уп. библ.: Bernt 1948-62, II, 539; Bol 1973: 284-285; Răchiteanu 1976: pl. 289.

¹⁷ Зимски пејзажи у Букурешту (*Muzeul Național de Artă al României*, инв. бр. 9.961/1.995), Москви (Палата Останкино, инв. бр. 412), Арнхему (*Museum Arnhem*, инв. бр. GM6586), Монпељеу (*Musée Fabre*, инв. бр. 837-1-62), Шверину (*Staatliches Museum*, инв. бр. 142) и др.



ПИТЕР МУЛИЈЕР МЛАЋИ (*Mulier, Pieter* зван *il Cavalier Tempesta*)

(Харлем, 1637 – Милано, 1701)

Рођен у Харлему, син познатог сликара П. Мулијера Старијег, од кога је добио прве ликовне подуче. Према Хоубракену, био је син П. де Молина (*Molijn, Pieter de*), такође харлемског сликара у 17. веку. У раној доби одлази у Италију. У Риму се 1656. године прикључује групи *Bentvueghels* која је окупљала холандске сликаре у том граду. Забележена је његова сарадња с француским сликаром Г. Дигеом (*Dughet, Gaspard*), иначе Пусеновим учеником и зетом. Од њега прихвата утицаје класицизма. Почетком осме деценије 17. века прелази у Ђенову, а након двогодишњег боравка у Венецији (1688-1690), живот завршава у Милану. Следио је манир пејзажисте Т. Вика (*Wijck, Thomas*), који је затим пренео својим италијанским ученицима. Остао је највише упамћен по раскошним пејзажима италијанизирајућег, театралног стила. У периоду од 1670. до 1700. године важио је за водећег пејзажисту северне Италије. На сликама је користио снажне светлосне контрасте који су истицали главне ликове и детаље имагинарног пејзажа. У његовом опусу су бројне и слике стеновитих обала, а због честог сликања олуја и густих облака прозван је *Tempesta*.

Библ.: Thieme et al. 1990: Vol. 25, 259–260.

ПЕЈЗАЖ СА СТИГМАТИЗАЦИЈОМ СВ. ФРАЊЕ

уље на платну; 98 x 145 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-1, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) под атрибуцијом

Питера Мулијера Темпесте.

Слика *Синимизација Св. Фрање* припада групи најрепрезентативнијих ликовних дела у Збирци стране уметности. Као и многа друга ремек-дела у Илићевој колекцији, набављена је након Другог светског рата. До 1954. године припадала је београдској породици Симић, а затим је, посредством М. Обрадовића, продата др Илићу.¹⁸ С обзиром на десетогодишњи боравак у Италији, краљевски посланик Јеврем Симић је слику, вероватно, купио у Италији око 1930. године. Атрибуцију овог рада Питеру Мулијеру Млађем прихватили су историчари уметности К. Пријатељ и Г. Гамулин који је слику видео у стану др Илића, а затим уврстио текст о њој у своју књигу *Stari majstori u Jugoslaviji II* [Gamulin 1964: 150-151, sl. 90].¹⁹ Поредивши је стилски и тематски с познатим Мулијеровим делима у европским музејским збиркама, Гамулин је оценио новосадску слику као веома квалитетан рад који припада каснијем раздобљу мајсторове каријере. Као што се види на илустрацији у поменутој студији, у тренутку када је загребачки истраживач имао прилику да види дело, оно је изгледало другачије. Фигура Христа је била потпуно премазана, као и мањи делови око главе Св. Фрање. Премази су скинути 1968. године, чиме је садржај слике добио свој пуни смисао.²⁰ У веома сложенем и динамичном пејзажу приказана је сцена из 13. века, када је, према легенди, Св. Фрања Асишки примио на себе Христове стигме. Осим два главна и добро осветљена лика, у малој пећини на десној страни слике назире се још једна седећа фигура. Иако је главна тема везана за животпис једног од најзначајнијих црквених отаца Католичке цркве, слика у потпуности припада пејзажном жанру. Намерно наглашавање предела у односу на фигуру била је карактеристика готово свих Мулијерових пејзажа из последњих деценија 17. века. Иако темељи његовог стваралаштва леже на традицији К. Лорена

¹⁸ Сliku је др Илићу продала удовица Јеврема Симића (1876-1936), посланика Краљевине СХС, односно Краљевине Југославије, у Ватикану од 1926. до 1936. године [Петровић – Крејић 2007: 190]. Осим Мулијерове слике, др Илић је тада од исте породице купио и дело Себастијана Бурдона *Жртвовање Ифигеније*. Податке о продаји је кустосу Збирке Љ. Вујаклији саопштио М. Обрадовић.

¹⁹ К. Пријатељ је своје стручно мишљење пренео у писму, упућеном кустосу Љ. Вујаклији почетком седамдесетих година 20. века.

²⁰ Конзервацију и рестаурацију слике је извршио Богдан Ковачевић у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе.

(Lorrain, Claude), П. Брила (*Bril, Paul*) и фламанских маниристичких пејзажиста, Мулијер је усавршио сопствени манир. Стварао је имагинарно-театралне призоре, „обогаћене” увијеним стаблима, пањевима, пећинама, удаљеним бреговима са замковима, воденим површинама и бело-плавичастим облацима. Сви наведени елементи, градирану у различитим плановима, присутни су и на новосадској слици. Мулијер је овде, као окосницу композиције, насликао велико стабло, увијено тако да прати невидљиву дијагоналу између Христа и светитеља. Наноси боје су обилнији, а потези четкицом видљивији у доњем делу слике, где је у првом плану приказано суво дебло. Много прозрачнија атмосфера, у *sfumato* обради, присутна је у најсветлијем делу композиције, измаглици брегова и неба. По избору жанра, теми, ликовном и техничком поступку дело из Збирке је сродно сликама из музејских збирки у Фиренци,²¹ Санкт Петербургу,²² Милану,²³ Варшави²⁴ и других колекција, те улази у ред најбољих остварења у ликовном опусу П. Мулијера Темпесте.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 53; Gamulin 1964: 150–151.

Уп. библ.: Schatborn 2001: 165.



²¹ Пејзаж с пастирима - *Galleria degli Uffizi*, Фиренца, инв. бр. 5611.

²² Пејзаж с Дијаном и Ендимионом - *Государственный Эрмитаж*, Санкт Петербург, инв. бр. ГЭ-2085.

²³ Залазак сунца – *Pinacoteca di Brera*, Милано, инв. бр. 631; *Стена са замком* – инв. бр. 626.

²⁴ Пејзаж с олујом - *Muzeum Narodowe*, Варшава, инв. бр. М.Ob.1362.



Кат. 7

ФРАНК РАЈХЕР (*Reicher, C. Franck*) према ЈАНУ Х. МУЛЕРУ (*Muller, Jan Harmensz.*)

(Инголштат/ Баварска ?, друга половина 17. века)

Познато је веома мало података о животу и професионалној каријери овог уметника. Вероватно је рођен у баварском граду Инголштат, али се не зна тачна година рођења. Сматра се да је живео у другој половини 17. века, а као сликар је био активан од 1679. до 1701. године, када сигнира свој последњи рад. Обрађивао је религијске теме. Од радова је сачуван црквени олтар у Ортенбургу (Баварска) из 1690. године и неколико штафелајних слика у музејским и приватним колекцијама. Реч *Osterhouijs*, која се појављује у оквиру његових сигнатура, највероватније означава географски појам, али није установљено на које насеље се односи.

Библ.: Gerson 1983: 277; Thieme et al. 1990: Vol. 28, 104.

ВАЛТАЗАРОВА ГОЗБА

уље на дрвету; 38,5 x 56 cm

сигн. д. ср. лат.: *Franck Reicher. pinxit. Osterhouijs 1684.*

На полеђини остаци записа у којем се чита име (*Franck S.P*) и црвени воштани печат с утиснутим (племићким ?) грбом.

инв. бр. ЗСУ-16, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964)

под атрибуцијом „Остерхујс“.

Franck Reicher.
pinxit. Osterhouijs
1684
Mecklenburg.
Franck S.P

Порекло и кретање слике *Валџазарова јозба* може делимично да се прати захваљујући сачуваној грађи новосадског колекционара Лазара Ковачевића. Као активан и добро обавештен трговац уметничким делима, 1935. године је од банатске баронице Кушевић купио неколико слика из збирке њеног покојног супруга. Из потврде о куповини, коју је саставио секретар имања у Хетину, сазнајемо да је барон Емил Кушевић, иначе пасионирани љубитељ уметности и колекционар, слику првобитног назива *Фараонова свадба* купио у Ници пре Првог светског рата за 2750 круна. У жељи да одгонетне аутора, Л. Ковачевић је прибавио експертизу бечког историчара уметности В. Суиде који је дело приписао познатом фламанском мајстору Ф. Франкену Млађем. Сигурно је да се слика 1949. године још увек налазила у поседу Л. Ковачевића и да ју је он покушавао продати у Београду, што сазнајемо из једног сачуваног писма. Тек око 1955. године слику је купио др Бранко Илић. У службеном списку из 1964. године она се помиње као рад Остерхујса. Интересовање за *Валџазарову јозбу* је први показао Г. Гамулин који ју је публикувао у *Peristilu* као рад уметника чије се име до тада није појављивало у стручној литератури и релевантним базама података [Gamulin 1960: 48]. У свом необјављеном раду Л. Јанковић је претпоставила да се ради о сликару који није нужно морао бити Холанђанин или Фламанац, али се свакако ослањао на њихово ликовно наслеђе [Janković 1969: 16]. Слика из Збирке представља доказ те везе, јер је Франк Рајхер као предложак искористио гравирu која је крајем 16. века штампана у Амстердаму, у радионици породице Мулер, и која у основним цртама понавља дело Ј. Тинторета (*Tintoretto, Jacopo*) *Последња вечера* (1592–1594) из Базилике *San Giorgio Maggiore* у Венецији [Kok 1994: 240; Kok 1995: 5].²⁵ Касноманиристичку гравирu Ј. Мулера су као ликовни узор користили многи уметници 17. и 18. века, понајвише чланови породице

²⁵ На гравирu стоје следећи записи, с лева на десно: *Joannes Muller: fecit / Harman Muller excudebat*. Изнад горње ивице налази се шест стихова на латинском језику. За гравирu постоји и Мулеров припремни цртеж који се налази у Амстердаму (*Rijksmuseum*).

Франкен, чије се слике истог садржаја налазе у више музејских и приватних колекција [Pippidi 1985: 6–7].²⁶ Исти предложак препознајемо и на сликама Ф. ван Валкенброха (*Valckenborch, Frederik van*),²⁷ К. ван дер Хекеа (*Hoecke, Caspar (I) van der*),²⁸ А. ван де Венеа (*Venne, Adriaen van de*),²⁹ Ј. Х. Шенфелда (*Schönfeld, Johann Heinrich*)³⁰ и других уметника с подручја западне и централне Европе. Иако је познати опус Ф. Рајхера веома мали, у оквиру њега постоје чак три ликовна дела с темом Валтазарове гозбе. Осим примерка из Збирке, једна слика се налази у приватној колекцији,³¹ а трећа у Музеју лепих уметности у Будимпешти. О том делу је још 1955. године писала А. Цобор, наводећи да је некадашња сигнатура аутора (*F. C. Reichmann*) вероватно нестала као последица поступка рестаурације [Czobor 1955: 34].³² Садржај је идентичан на све три верзије, уз постојање незнатних разлика у детаљима. По години настанка, најстарија је слика из Илићевог легата (1684), али је најмањих димензија.³³ Рајхер је, по угледу на Мулера, старозаветни догађај из петог поглавља *Књије ѓророка Данила* сместио у дворану с дијагонално постављеном трпезом око које су смештене фигуре. Ликови су приказани у оријенталној, чак класичној одећи живих боја. Главни лик, вавилонски владар Валтазар, приказан је с леђа, на челу стола, у тренутку када на тамном зиду у позадини рука исписује про-

²⁶ *Musée de Louvre*, Париз, инв. бр. MNR 582; *Staatliches Museum*, Шверин, инв. бр. G 3848; колекција *Salomon Lilian Old Master Paintings*, Амстердам; продаја у аукц. кући *Christie's* у Њујорку, 4. октобар 1996, аукц. бр. 20; продаја у аукц. кући *Koller* у Цириху, 23. септембар 2011, аукц. бр. 3035; продаја у аукц. кући *Tajan*, Париз, 19. јун 2001, аукц. бр. 20.

²⁷ *Kunsthistorisches Museum*, Беч, инв. бр. 2333.

²⁸ Продаја у аукц. кући *Sotheby's* у Њујорку, 28. мај 1999, аукц. бр. 75.

²⁹ Продаја у аукц. кући *Sotheby's* у Амстердаму, 18. мај 2010; аукц. бр. 17.

³⁰ *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Минхен.

³¹ Слика је продавана 1966. у Лондону (*Christie's*, 28. јануар 1966, аукц. бр. 56), а после пола века у Амстердаму (*Christie's*, 9. новембар 2010, аукц. бр. 94).

³² Како наводи А. Цобор, постоји податак о продаји њихове слике на аукцији у Бечу 26. новембра 1901. године. До тада је била део бечке колекције мађарског грофа Зичија (*Zichy*). До 1951. године мењала је више власника, а тада је доспела у Музеј лепих уметности у Будимпешти (*Szépművészeti Múzeum*).

³³ Слика из приватне колекције је датирана годином 1701, а димензије износе 42,2 x 61 cm. За верзију из Будимпеште не знамо тачну годину настанка, а димензије износе 61 x 75 cm.

рочке речи (*MANE THETEL PHARES*) које најављују његову пропаст. Остали присутни ликови као да не примећују ову мистичну манифестацију, већ су забављени својим активностима. Покрет и гестикулација су веома изражени, било да се ради о гостима за столом или слугама око њих. Захваљујући ефекту вештачког осветљења, постигнутог присуством маштовитог лустера с три грације, до изражаја долазе златни балдахин и посуђе на столовима у дворани. У доњем левом углу слике налази се фигура мишића-вог војника, сликаног у традицији Мулеровог учитеља Х. Голцијуса (*Goltzius, Hendrik*) и прашких рудолфинаца, односно италијанског маниризма. Постављањем удаљене галерије с неколико фигура, затим двојице слугу који се ужурбано баве послуживањем, као и златног бокала на столу у првом плану, целокупна композиција је добро избалансирана. *Занајски веома солидно урађена слика из Збирке, која по начину поклања бојеној слоја и трагичи волумена фигура и предмета припада касноманиристичком сликарском постојању Фландрије, само је касна копија поменутог правире. То би могло да буде објашњење тематске и стилске ретардације на нашој слици, док будућа истраживања не утврде јачније идентичности пописаној сликара* [Вујаклија – Д'Амико 2010: 97]. Будући да из исте године када је настала *Валтазарова свадба* (1684) потиче још један Рајхеров рад (*Поклоњење мудраца*),³⁴ рађен према истоименој гравири Ј. Мулера из 1598. године, јасно је да је овај немачки мајстор у великој мери био везан за прашке и холандско-фламманске узорне с краја 16. и почетка 17. века, па је, стога, и уврштен у овај каталог.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 96–97; Gamulin 1960: 48; Janković 1969: 16.

Уп. библ.: Kok 1994: 223–264; Kok 1995: 3–29; Pippidi 1985: 3–42; Czobor 1955: 34–39.

³⁴ Дело је продавано на аукцији у Минхену (аукц. кућа *Ruef*) 24. новембра 1999. (аукц. бр. 1183). Димензије слике износе 38,3 x 55,5 cm. Подаци преузети са странице аукцијске куће (<http://www.ruef-auktion.de/>) Приступљено 24.5.2017.



ПИТЕР ПАУЛ РУБЕНС (*Rubens, Peter Paul*)

(Зиген, 1577 – Антверпен, 1640)

Најзначајнији представник фламанског барока и, уопште, један од најзначајнијих сликара свих времена. Сликара на европским дворовима, класично школовани хуманиста, колекционар уметничких дела и дипломата, чији је манир био пресудан за развој католичког барокног сликарства. Према уобичајеној пракси 17. века, 1609. године у Антверпену је формирао добро организовани атеље, тада највећи у Европи. Велика потражња за његовим делима захтевала је ангажовање бројних ученика од којих су многи и сами постали веома познати уметници. У изради Рубенсових слика су повремено учествовали и неки од водећих антверпенских уметника тог времена (*Snijders, Frans; Seghers, Daniel; Jordaens, Jacob; Fyt, Jan* и многи други). Сликари који су били специјализовани за поједине жанрове (пејзаж, мртва природа, животиње, цвеће) попуњавали су одређене партије дела под надзором самог мајстора, чије учешће је било ограничено на израду фигура, физиономија, као и на завршне потезе.

Библ.: Bruxelles 1965: 165-168; Thieme et al. 1990: Vol. 29, 137-146.

Атеље П. П. Рубенса или копија из 17. века

БИСТА СЕНЕКЕ

уље на дрвету; 63,5 x 49 cm

несигнирано, недатирано

на позадини, лево, доле, грб у печатном воску с иницијалима *P.D.G.*

инв. бр. ЗСУ-20, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954) као рад Рубенса.

Слика је украдена са поставке Збирке стране уметности 8. јануара 2006. године.

Слику с портретом римског филозофа Сенеке је за колекцију др Илић, највероватније, набавио око 1950. године, али њена „генеалогичка“ и даље остаје непроверена. У судском документу од 20. априла 1953. године наводи се колекционарева изјава према којој је слику разменио с Рајком Слечевећем 1949. или 1950. године.³⁵ Другачије податке о пореклу навео је Г. Гамулин који је 1960. године први публикувао ово дело: *Slijedeći trag provenijencije mogao sam utvrditi da je dr. Ilić sliku kupio od beogradskog kolekcionara J. Novakovića u čiji posjed je došla preko nekog posrednika iz zbirke adv. Dušana Popovića koji ju je, dok je prebivao u Zagrebu, nabavio od nekog svećenika iz Slovenije. Prema podacima tog svećenika, kupljena je, navodno, na rasprodaji nekih predmeta iz dvorca Dobrne. Tako smo došli do poznate avanture Rudolfa Habsburškog koji ju je vjerovatno i donio u Dobrnu (ali nisam mogao provjeriti istinitost tih navoda, niti smatram da se iz njih mogu povlačiti bilo koji zaključci). Ipak, kao dokaz za to može nam poslužiti i pečat koji se, dobro sačuvan, nalazi na poledini slike* [Gamulin 1960: 49]. Описујући слику као изванредну атељерску студију, Гамулин се у истом тексту осмелио да је припише П. П. Рубенсу, а њен настанак веже за 1605. годину. Опрезнији у процесу атрибуисања, Л. Јанковић и Љ. Вујаклија су у својим прегледима питање ауторства оставили отворено. Према њиховом мишљењу, не ради се о припремној студији, већ о завршеном делу које би могло бити производ Рубенсовог великог атељеа или нешто каснија копија из 17. века [Вујаклија – Д’Амико 2010: 81; Јанковић 1969: 20]. Новосадска слика илуструје Рубенсову фасцинацију античком културом и филозофским наслеђем. Његово занимање за Сенеку је подстакла књига *De Constantia* (1583) Ј. Липсиуса (*Lipsius, Justus*) са Универзитета у Лајдену, која је крајем 16. века постала основна литература неостоицизма [Prinz 1973: 411]. У исто време је у Италији пронађена античка фигура од црног мермера за коју се веровало да представља Сенеку, што је оспорено каснијим Винкелмановим истраживањем и открићем Сенекине бисте с натписом 1813. године.³⁶ Рубенс је стојећу фигуру „псеудо-Сенеке“ видео у врту римске палате Фарнезе током свог боравка у Италији почетком 17. века, а мермерну реплику главе је понео са собом у Ант-

³⁵ ИАГНС 1960-12871.

³⁶ Како је касније утврђено, пронађена мермерна фигура је представљала тзв. Афричког рибара. Прво се налазила у поседу кардинала Сципиона Боргезеа, а 1807. године је доспела у Лувр (инв. бр. Мр 314).

верпен 1608. године. Она је заузела почасно место у његовој колекцији античких уметнина и била је модел за бројне цртеже, графике и слике из раног периода стваралаштва. Филозофа је приказивао на неколико начина – као живу фигуру у пуној величини или до груди, односно као илустрацију мермерне бисте. Најзначајнији примери наведених типова јесу слике *Смрт Сенеке* из 1612/1613. године,³⁷ *Четири филозофа* из 1612. године,³⁸ *Нерон и Сенека* из 1608. године³⁹ и, за нас најзначајнија, *Смрт Сенеке* из 1613–1616. године⁴⁰ коју је Рубенс израдио за свог пријатеља, штампара Б. Моретуса (*Moretus, Balthasar I*). Према подацима из RKD базе, фламанском мајстору се приписује и слика *Биспа Сенеке* из Карлсруеа,⁴¹ истоветног садржаја који налазимо на делима из Антверпена и Новог Сада. Њиховим поређењем се примећује да је слика из Збирке по својим димензијама, колориту, начину обраде инкарната и драперије ближа раду из немачког музеја. Мускулатура и лице су, у односу на друга два дела, на новосадској слици „подмлађени”, па фигура делује мекше и мање драматично. Светлосни и колористички контрасти су такође суздржанији и не одговарају Рубенсовом маниру. За сада се сигурно може одбацити тврдња Г. Гамулина да је слика из Збирке настала око 1605. године као студија за дело из Антверпена, јер хронолошки то није вероватно. Такође, чини се нетачном и претпоставка Л. Јанковић да је слика била припрема за бакропис *Биспа Сенеке*, који је, према Рубенсовој слици, израдио Л. Ворстерман (*Vorsterman, Lucas*) око 1620. године,⁴² јер је њен очигледан узор дело из Антверпена. Као највероватнија, остаје могућност да је новосадско дело атељерска реплика Рубенсовог студија или копија неког од његових сарадника или следбеника у 17. веку.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 80–82; Gamulin 1960: 49; Janković 1969: 18–21.

Уп. библ.: Meulen 1994: Vol. 1, 142–143; Vol. 2, 136; Prinz 1973: 410–428.

³⁷ *Alte Pinakothek*, Минхен, инв. бр. 305.

³⁸ *Palazzo Pitti*, Фиренца, инв. бр. 85.

³⁹ Приватна колекција, Лондон.

⁴⁰ *Plantin Moretus Museum*, Антверпен.

⁴¹ *Staatliche Kunsthalle*, Карлсруе, инв. бр. 178.

⁴² *The British Museum*, Лондон, инв. бр. R.4.78.



ЈУСТУС СУСТЕРМАНС (*Sustermans, Justus*)

(Антверпен, 1597 – Фиренца, 1681)

Фламмански сликар (познат и као *Justus Susterman, Joost Sutterman, Justus Suttermans, Giusto Sustermans*), у историји уметности је забележен као мајстор предрубенсовског и рубенсовског периода. Сликаство је почео да учи у родном граду код В. де Воса (*Vos, Willem de*). Од 1616. године обуку наставља у Паризу код Ф. Пурбуса Млађег (*Pourbus II, Frans*), дворског сликара француске краљице Марије Медичи. У Фиренцу одлази 1620. године, на позив Козима II Медичија који га ангажује као дворског сликара. Сустерманс је својим делима документовао живот три генерације породице Медичи, као и чланове породица Хабсбург, Гонзага и Д'Есте. У Тоскани остаје до краја живота, али повремено слика и у другим италијанским градовима, Инсбруку и Бечу. Овековечио је владаре Француске, Данске и Шведске, бројне црквене великодостојнике и интелектуалце 17. века. Остварио је репутацију веома траженог и плодног портретисте. Значајан утицај на њега извршили су венецијански мајстори чијим поукама је обогатио свој технолошки поступак и стилски израз. Иако се у његовом великом опусу налазе и слике историјског, религиозног и алегоријског садржаја, највећи део припада портретном жанру.

Библ.: Bodart 1970: Vol. 1, 190–192; Bruxelles 1965: 254–5; Thieme et al. 1999: Vol. 32, 322–325.

ПОРТРЕТ ВИТОРИЕ ДЕЛА РОВЕРЕ КАО СВ. УРСУЛЕ

уље на платну; 66 x 54,5 cm

несигнирано, недатирано

инв бр. ЗСУ-24, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) као рад Јоста Сустерманса.

Према изјави београдског трговца уметнинама Миодрага Међе Обрадовића, слику је 1955. или 1956. године др Илић набавио од колекционара Павла Бељанског који ју је до-нео из Рима. Овај податак можемо да узмемо с резервом, јер Г. Гамулин, први стручњак који је публикувао слику, наводи у свом тексту 1961. године да се слика налази у приватној београдској колекцији [Gamulin 1961: 101]. Дакле, слика се тада још могла налазити код Бељанског, или је већ била у Илићевом поседу, али смештена у београдском стану његове супруге. Службено се она помиње 1964. године, у попису слика које су се тада налазиле у Илићевом стану, као рад Ј. Сустерманса. Ову атрибуцију је прихватио и Г. Гамулин који је у својим текстовима идентификовао портретисану особу као једну од чланица породице Медичи – Виторију дела Ровере (*Rovere, Vittoria della*). Поређењем лика на новосадској слици с многобројним примерима портрета исте особе може да се уочи несумњива сличност. Широко образована и наклоњена свим облицима уметности, супруга тосканског војводе Фердинанда II Медичија била је веома често тема Сустермансових слика, од времена њене удаје 1633. године, па до смрти мајстора 1681. године. Најчешће су то портрети у стојећем или седећем ставу, а повремено и бисте.⁴³ Новосадска слика се по свом техничком и ликовном поступку у потпуности уклапа у Сустермансов еклектичан стил који је видљив на већини његових дела. Извесна извештаченост је посебно присутна на алегоријским портретима који су били одраз дубоке религиозности, али и женске сујете ове аристократкиње. Познати су њени портрети на којима је приказана као Св. Маргарета,⁴⁴ Св. Јелена,⁴⁵ весталка *Tuccia*,⁴⁶ Флора,⁴⁷ Венера,⁴⁸ па чак и као Богородица⁴⁹ [Bautier 1940: 35-39]. На слици из Збирке Виторија

⁴³ Нпр. портрети у *Museo di Palazzo Martelli* у Фиренци, *Uffizi* галерији у Фиренци, Музеју *Boijmans* у Ротердаму, *Musée des Beaux-Arts de Chambéry*, *Villa medicea di Poggio* у Кајану.

⁴⁴ *Palazzo Pitti*, Фиренца, инв. бр. 1036.

⁴⁵ *Palazzo Corsini*, Рим, инв. бр. XIR160677.

⁴⁶ *Palazzo Pitti*, Фиренца, инв. бр. 116.

⁴⁷ Слика продавана у аукц. кући *Dorotheum*, Беч, 17. октобар 2012, аукц. бр. 515.

⁴⁸ Слика продавана у аукц. кући *Sotheby's*, Њујорк, 29. јануар 2005, аукц. бр. 70.

⁴⁹ *Palazzo Pitti*, Фиренца, инв. бр. 232.

дела Ровере носи стрелицу, атрибут ранохришћанске светитељке Урсуле. Према подацима Г. Гамулина, ово није био и једини пример када је В. дела Ровере приказана као Св. Урсула. *U katalogu dražbe Salga (maj 1941) pod br. 2 prodan je takođe jedan portret vojvotkinje koja u ruci drži strijelu, a i ruka je veoma bliska ovoj s naše slike [...] ali beogradski egzemplar je superiorniji* [Gamulin 1964: 101]. Изузетност слике из Илићевог легата представља профилна поза која се не виђа међу њеним портретима. Сви остали елементи (костим, начин чешљања, физиономија, позадина) имају сродности с њеним другим портретима. Нашој слици би по иконографији, изгледу костима, старости модела и ликовном поступку најближи био портрет из *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* у Бриселу (инв. бр. 6118), као и слика продата у аукц. кући *Dorotheum* у Бечу 5. октобра 2005. (аукц. бр. 305). Као сродан новосадском по датуму настанка, Г. Гамулин наводи и Виторијин портрет из *Accademia Carrara* у Бергаму (инв. бр. 58AC00214), свакако један од најквалитетнијих у низу наведених примера. Потамнелост портрета из Збирке стране уметности спречава добру видљивост свих детаља слике, као што су вео на задњем делу косе и златни украси на хаљини. Иако је слика приликом конзервације 1968. године пречишћена и покривена с превише ретуша, вредност цртежа је и даље присутна, посебно на партијама лица, косе, руке и црвене драперије која представља основну колористичку доминанту композиције. Цео лик младе жене је веома истакнут у односу на затамњену и неутралну позадину. Овакав начин портретисања је био сроднији тосканској уметности, чему се прилагодио и Ј. Сустерманс, дворски сликар породице Медичи. Међутим, овог уметника не можемо издвојити из главних токова фламанске уметности 17. века, посебно ако се има у виду да је своје школовање започео у Антверпену, а дела својих земљака, Рубенса и Ван Дајка, имао је прилике да види и у Италији.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 49; Gamulin 1961: 25–26; Gamulin 1964: 101–102; Janković 1969: 8.

Уп. библ.: Bautier 1940: 35–39; Bruxelles 1965: 254–255; Meijer 1983: 785–786. Puyvelde 1950: 126.



ФИЛИП ТИДЕМАН (*Tidemann, Philipp*)

(Хамбург, 1657 – Амстердам, 1705)

Рођен је у Хамбургу где је, према старијим биографима, прве ликовне поуке добио од извесног сликара Н. Раеса (*Raes, Nicolas*). Након професионалног осамостаљења, 1678. године се појављује у Амстердаму и постаје члан тамошње уметничке заједнице. Години-нама тесно сарађује на великим декоратерским пословима са Ж. де Лересом (*Lairesse, Gerard de*), познатим уметником чији је теоретски рад у великој мери утицао на холандско сликарство 17. века. Тидеманово стваралаштво се није одликовало посебном оригиналношћу, а под утицајем татора, био је подложен ликовним принципима и темама класицизма. Не налазећи много додирних тачака са живописним стилем и тематским интересовањима оновремених холандских сликара, Тидеман је углавном израђивао дела историјске и митолошке садржине, као и портрете. Имао је репутацију доброг зидног декоратера и графичара, а бавио се и опремом књига.

Библ.: Gerson 1983: 200, 215, 414; Thieme et al. 1990: Vol. 33, 137.

СМРТ КЛЕОПАТРЕ

уље на платну; 82 x 100 cm

сигн. л. ср. лат.: *Philip Tidemann*

инв. бр. ЗСУ-83, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954) као вероватан рад холандског мајстора, а Списку 5 (1954) као рад „Лопеза“.

Philip Tidemann

Слику *Смрт Клеопатре* др Илић је, вероватно, набавио још пре Другог светског рата, преко посредника с којим је одржавао пословну везу тридесетих година 20. века. На сачуваној старој фотографији овог ликовног дела налазимо печат француског „експерта за уметност” Алексиса Колачевског (*Alexis KOLATCHEVSKY / Expert d'Art*) и податке исписане руком (*Fr. 600 / Nice Sept 1934*) који доказују да је наведене године слика или набављена или је за њу наплаћена експертиза новосадском колекционару. У последњим записницима слика се водила као рад непознатог холандског уметника Лореса, који се, како наводи Вујаклија, *каснијим умножавањима записника претворио у „Лојеза”, њој њу неоидентификованој сликара* [Вујаклија – Д’Амико 2010: 102]. Приликом чишћења слике и њене припреме за излагање на првој сталној поставци Збирке стране уметности 1968. године, неочекивано су откривени нови делови слике, као и сигнатура њеног аутора – Филипа Тидемана. Откриће потписа амстердамског сликара је променило дотадашњу атрибуцију Ж. де Лересу, али и потврдило логичност такве тврдње, с обзиром на то да се ради о два блиска сарадника који су у последњој трећини 17. века развили заједнички стил и репертоар. Обојица су били познати по митолошким, библијским и историјским темама, обрађеним у класицистичком маниру који није био својствен већини холандских сликара у том периоду. Велики противник холандског жанр сликарства и представа свакодневице, Ж. де Лерес је 1710. године написао приручник *Het groot schilderboek* (Велика књига о сликарству) који је имао значајан утицај на касније генерације европских уметника. Тема везана за римску историју је крајем 17. века била архаична и није имала своју актуелност у Холандији. Приказана на овакав начин, ликовно и садржајно је била блискија делима француског класицизма. Тидеман је, међутим, обрадио овај сиже у складу с начином рада Лересовог атељеа. Египатску владарку Клеопатру сместио је на раскошну барокну постељу која стилски одудара од империјалне архитектуре палате. Група од три жене на левој страни слике је постављена у академско–атељерске позе, а противтежу њима чине три римска војника чија динамика више подсећа на барокни театар. Војник раширених руку, откри-

вен током поменутог конзерваторског поступка, нелогично је поставио фигуру цара Октавијана у други план, али је, у исто време, успоставио композициони баланс. Због чега је ова фигура, вероватно током 19. века, била у потпуности премазана, данас је тешко утврдити. Наведене стилске недоследности нису нарушиле јединство слике, а сви остали ликовни елементи – веома коректан цртеж, осећај за простор, смирени колорит и осветљење, на завидном су занатском нивоу. Сличне карактеристике налазимо на истоименом делу Ж. де Лереса из 1686. године које је Тидеману можда било узор.⁵⁰ Елементе Тидеманове слике из Новог Сада препознајемо и на другим Лересовим сликама, као што су: *Банкей Марка Анџонија и Клеоџајре* из 1675–1680. године,⁵¹ *Абдикација краља Селеукида* из 1676. године,⁵² *Анџиох и Сџраџоника* из 1673. године⁵³ и друге. Евидентне зависности Тидемановог начина рада од Лересове технике говоре у прилог претпоставци да слика из Збирке припада његовом ранијем опусу, насталом у време интензивне сарадње на бројним заједничким пословима.

Библ.: Вујаклија 1974: 3; Вујаклија – Д'Амико 2010: 102.

Уп. библ.: Vries 1998; Roy 1992.



⁵⁰ *Art Gallery of Ontario*, Торонто, инв. 67-37.

⁵¹ *Rijksmuseum*, Амстердам, инв. бр. А 2115.

⁵² *Staatliche Kunsthalle*, Карлсруе, инв. бр. 241.

⁵³ *Staatliches Museum*, Шверин, инв. бр. G 341.



ФРАНС ФРАНКЕН МЛАЂИ (*Francken, Frans II*)

(Антверпен, 1581–1642)

Фламмански сликар, најпознатији члан антверпенске уметничке породице Франкен. Био је ученик свог оца Ф. Франкена Старијег (*Francken, Frans I*), а касније учитељ сопственог сина Франса (*Francken, Frans III*). До учлањења у Гилду Св. Луке 1605. године радио је у породичном атељеу. Утицај Рубенса је видљив у првим деценијама каријере. Иако се Франкенова уметничка свестраност манифестовала у изради олтарних преграда, осликавању намештаја и декоративном сликарству, репутацију је стекао сликајући дела историјског, митолошког и алегоријског жанра, као и приказе збирки слика и драгоцености. У његовом великом атељеу су се школовали многи млади сликари који су израђивали бројне копије Франкенових слика. Одиграо је важну улогу у развоју фламанске уметности у првој половини 17. века, уводећи многе ликовне иновације и жанрове. У необичности његовог садржајног репертоара убрајају се дела с комичним приказима мајмуна у људском окружењу, затим религиозне сцене с цветним гирландама, као и представе разних друштвених догађаја тог времена. Велику вештину је развио у сликању људских фигура и детаља предмета, због чега је често био ангажован и од стране других фламанских уметника.

Библ.: Bruxelles 1965: 84–87; Thieme et al. 1990: Vol. 12, 342–343.

КРАЉИЦА ОД САБЕ ПРЕД СОЛОМОНОМ

уље на дрвету; 100 x 140 cm

сигн. д. д. лат.: *frank franck in et fc*

инв. бр. ЗСУ–10, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у

Списку 2 (1953) као рад Франкена.

frank. franck in et fc

Kompozicija je velike vrijednosti i upravo bliješti sjajem boja koje su poput emajla, haljina koje su aranžirane pompom italijaniziranog ali još uvijek izrazito sjevernjačkog stila, te hrpom zlatnog posuda poredanog na podu između protagonista. U donjem desnom uglu je potpis Frank Franck. in et fc [Gamulin 1960: 48]. Овим речима је 1960. године Г. Гамулин у часопису *Peristil* описао слику *Краљица од Сабе њрег Соломоном* која се у том тренутку налазила у просторијама Галерије Матице српске као део конфисковане имовине др Бранка Илића. Загребачки стручњак је исписану сигнатуру фламанског мајстора Ф. Франкена Млађег сматрао потпуно аутентичном, а саму слику изузетним делом из зрелог периода његовог стваралаштва. Једну од најдрагоценијих слика у својој колекцији др Илић је морао набавити пре 1953. године, јер се тада она први пут појављује у службеним списковима. Податак да је слика у процесу конфискације преузета из стана његових сестара говори о томе да је новосадски колекционар био свестан њене значајне уметничке вредности и да је настојао чувати је ван видокруга тадашње власти. Слика је доспела у Музеј града Новог Сада у релативно добром стању, са старом паркетом која чврсто спаја четири хоризонталне даске. Осим мањих кракелура на саставима, бојени слој је у целини остао добро очуван, па све карактеристике Франкеновог стила долазе до пуног изражаја. Као припадник вишегенерацијске уметничке породице и савременик Рубенса и Ван Дајка, овај мајстор се образовао на искуствима фламанских манириста 16. века и венецијанске уметности, што је видљиво и на новосадској слици. Жив колорит, варијанти планови, широка композиција, рашчлањеност група фигура, богатство костима и детаља, италијанизирајући пејзаж у позадини представљају основе Франкеновог манира, једне посебне врсте северњачког барока. Две главне фигуре, цар Соломон и краљица од Сабе, су потпуно уравнотежене и веома вешто деле густе фризе фигура на три дела. Испред компактне групе мушкараца у средњој партији насликано је раскошно златно посуђе, незаобилазан аксесоар на већини Франкенових слика, без обзира на њихову тему. Често понављање фигура, костима или делова архитектуре није било страно фламанском сликару, а у опусу је видљива и садржајна ограниченост. Више пута се враћао појединим библијским, митолошким и историјским темама, међу којима и прича са новосадског

дела. Сlike с истом темом постоје у Квимперу,⁵⁴ Готи,⁵⁵ Клермон–Ферану,⁵⁶ Балтимору,⁵⁷ а више истоимених дела се у последњим деценијама продавало и на аукцијама.⁵⁸ На наведеним сликама проналазимо исте, типизираних фигуре и детаље који постоје и на раду из Збирке: костиме главних јунака, Соломонов балдахин, две мушке фигуре са леве стране, женске пратиље, златне посуде. Идентичан начин компоновања и импостације фигура појављују се и на Франкеновим делима с другим садржајима, као, на пример, на сликама *Крез и Солон*,⁵⁹ *Христ и њрељубница*,⁶⁰ *Поклоњење мудраца*⁶¹ и многим другим. Атрибуцију Франкену потпомаже и целокупна колористичка обрада у емаљним зеленим, плавим, црвеним, жутиим чистим тоновима које истиче и занатски усавршен цртеж. И поред јаког утицаја Рубенса, тај стил је био лишен барокне динамике и синтезе, али веома везан за венецијанско сликарство. Водећи се формом сигнатуре, која је иста као на његовом раду *Иродова јозба* из Данкерка,⁶² Л. Јанковић је датовала слику из Збирке у трећу деценију 17. века, период у коме је Франкен достигао своју зрелост и формирао сопствени стил [Јанковић 1969: 15]. Недавна конзервација и рестаурација слике (2014) је потврдила да се ради о ликовном раду изузетног квалитета који представља и једно од најдрагоценијих дела у легату др Бранка Илића [Јанковић Кнежевић – Лазић 2016: 202–204].

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 101–102; Gamulin 1960: 48–49; Јанковић 1969: 14–15; Јанковић Кнежевић – Лазић 2016: 202–204; Шелмић 1972: 4.

Уп. библ.: Bruxelles 1965: 84–87; Pippidi 1985: 3–42; Härting 1989.

⁵⁴ *The Musée des Beaux-Arts de Quimper*, Квимпер, инв. бр. 893-1-5.

⁵⁵ *Schlossmuseum Schloss Friedenstein*, Гота, инв. бр. SG 73.

⁵⁶ *Musée d'Art Roger-Quilliot*, Клермон-Феран.

⁵⁷ *Walters Art Museum*, Балтимор, инв. бр. 37.2746.

⁵⁸ Аукц. кућа *Sotheby's*, Лондон, 29. октобар 1998, аукц. бр. 149; аукц. кућа *Ader*, Париз, 12. децембар 1988, аукц. бр. 33; аукц. кућа *Ketterer Kunst*, Минхен, 28. април 2009, аукц. бр. 27.

⁵⁹ *Kunsthistorisches Museum*, Беч, инв. бр. GG 1049.

⁶⁰ Црква Мојсија и Арона у Амстердаму.

⁶¹ *Musée municipal de Soissons*, Соасон, инв. бр. 2701.

⁶² *Musée des Beaux-Arts*, Данкерк, инв. бр. 169.



ЈАН ВАН ХУЈСУМ (*Huysum, Jan van*)

(Амстердам, 1682–1749)

Један од последњих холандских сликара мртве природе у 17. веку, члан познате сликарске породице у Амстердаму. Сликаство је почео да учи у атељеу свог оца Јустуса (*Huysum, Justus van*) који се специјализовао за сликање цвећа. Био је очев сарадник до његове смрти 1716. године, и тек тада је почео да ради као самостални уметник, одредивши се за исти жанр. За разлику од осталих холандских уметника тог периода, Јан ван Хујсум је инсистирао на раду у природи како би што изворније пренео изглед, боју и структуру цветних аранжмана. Његово одлично познавање биљака је било резултат честих путовања у центре хортикултуре и израде бројних скица необичног и ретког цвећа. Осим мртвих природа, сачувани су и његови пејзажи који су, за разлику од ваза с цвећем, били пуни имагинарних и беживотних детаља. Као један од комерцијално најуспешнијих сликара свог доба, слике је продавао по веома високим ценама, а у његове патроне убрајају се војвода од Орлеана, сер Роберт Волпол и други припадници краљевских династија и европске аристократије. Извршио је велики утицај на читаву генерацију сликара и у наредна два века је имао бројне следбенике који су настојали да имитирају његов раскошан стил.

Библ.: Bredius 1915–1922: Vol. 4, 1197–1202; Thieme et al. 1990: Vol. 28, 207–208.

Јан ван Хујсум (?) или копија из 18. века

ЦВЕЋЕ У КЕРАМИЧКОЈ ВАЗИ

гваш на папиру; 76,5 x 57 cm

сигн. д. д. лат.: *Jan Van Huijsum fecit 1721*

инв. бр. ЗСУ–41, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 2 (1953) као рад Јана ван Хујсума.

A handwritten signature in dark ink, reading "Jan Van Huijsum fecit 1721". The script is cursive and elegant, with the first name "Jan" and last name "Huijsum" being more prominent than the "fecit" and date.

Општа композициона схема овог рада у потпуности одговара стилу који је Хујсум усвојио око 1720. године и користио на бројним каснијим делима. Букет разноликог цвећа, само привидно неаранжиран, стављен је у вазу од жућкасте теракоте, украшене путима у барелефу. Ваза стоји на каменој балустради, а у позадини се назире фигура богиње Флоре и амбијент парка. За разлику од холандских уметника 17. века, који су приказивали симетрично организоване букете, Хујсум је, у складу са својим афинитетом каснобарокној и рококо уметности, користио форму латиничног слова S. Амбициозна композиција сведочи о сликаревој способности да комбинује различите флоралне врсте (царска круна, ружа, лала, каранфил, божур, јагорчевина, тубероза, хризантема...) које су цветале у сва четири годишња доба. Букет тако илуструје фасцинацију коју је холандска култура 17. и 18. века развила према хортикултури, посебно према оним врстама које нису биле карактеристичне за тај географски простор. Минуциозним потезима је описан сваки део биљке, инсекти и мало гнездо у дну слике. Светла позадина слике је такође карактеристична за Хујсумово стваралаштво после 1720. године, а кјароскуро ефекти су коришћени за појачавање доживљаја тродимензионалности. У колекцији холандско-фламманске школе слика *Цвеће у керамичкој вази* представља једно од најинтригантнијих ликовних дела. Крајем шесте деценије 20. века овај рад је био предмет интересовања Г. Гамулина који је о њему написао краћу белешку и дао илустрацију у загребачком *Peristilu* [Gamulin 1960: 47].⁶³ На тај начин, дело је први пут представљено стручној јавности.⁶⁴ С мишљењем загребачког стручњака

⁶³ Гамулин се у наведеном тексту више бавио другим делом из Илићевог легата, а које се у том тренутку налазило у Галерији Матице српске (Непознати аутор, *Ваза с цвећем*, ЗСУ-49). То платно је такође атрибуисао Јану ван Хујсуму, у што је Л. Јанковић у свом стручном раду изразила сумњу, као и касније Роза Д'Амико која је аутора сместила у круг следбеника римског сликара Мариа Нуџија (*Nuzzi, Mario*). Лит.: Јанковић 1969: 25-26; Вујакија – Д'Амико 2010, 67.

⁶⁴ На основу Гамулиновог текста, дело је уведено у базу Холандског института за историју уметности (<https://rkd.nl/explore/images/117499>). Међутим, због Гамулиновог изостављања податка о месту где се уметнина налазила када је он имао прилике да је види, у RKD бази је био наведен погрешан податак да се дело налази у Словенији (?), без назнаке да ли у приватној или јавној колекцији.

сложили су се Л. Јанковић и Љ. Вујаклија, истичући да се ради о делу чије ауторство се не доводи у сумњу, не само због присуства наизглед аутентичне сигнатуре, већ и због технике израде својствене мајсторовој руци [Јанковић 1969: 27–28; Вујаклија – Д’Амико 2010: 99]. У новије време, сумњу у Хујсумово ауторство гваша из Збирке изнео је С. Сигал у монографској студији о овом мајстору. Ослањајући се на црно–бели снимак из *Peristila*, он тврди да се највероватније ради о каснијој копији слике истоветног садржаја из 1723. године, а која се данас налази у Амстердаму [Segal 2007: 192].⁶⁵ У каснијој преписци с аутором овог каталога, Сигал је детаљније елаборирао свој закључак тврђњама да је Хујсум веома ретко датовао своје цртеже, односно да је мало вероватно да је новосадски гваш, као завршено дело, настао две године пре уљаног оригинала из Амстердама, односно да су његове димензије, уколико се ради о студији за будућу слику, потпуно неуобичајене за холандског мајстора. Зато се у оцењивању аутентичности морају узети у обзир сви постојећи цртежи, студије и копије с идентичним садржајем. У Бечу се налази цртеж из 1723. године,⁶⁶ а уљане студије у Берлину⁶⁷ и Паризу.⁶⁸ У Енглеској се налази једна копија амстердамске слике с лажном сигнатуром Ван Оса (*Os, Jan van*) из 1787. године, а која се данас води као рад бриселског уметника из друге половине 18. века Т. ван Пола (*Paul, Theodor van*).⁶⁹ Наведени примери показују да је Хујсум припремне студије изводио на папиру величине око 42 x 32 cm, а слике најчешће на дрвеном панелу величине око 80 x 60 cm. Новосадски гваш у том погледу одудара од правила. Поређење сигнатуре, присутне на раду у Збирци, с оригиналним мајсторовим потписима открива мала одступања и у том погледу, јер слова нису у потпуности обликована на начин како је то радио Хујсум, мада се те разлике могу приписати употреби захтевне технике каква је гваш на папиру. Све наведене недоследности иду у

⁶⁵ *Rijksmuseum*, Амстердам, 81 x 61 cm, инв. бр. SK-A-188.

⁶⁶ *Graphische Sammlung Albertina*, Беч, 42,2 x 32,8 cm, инв. бр. 17606.

⁶⁷ *Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin*, 42,2 x 32,3 cm, инв. бр. KdZ 374.

⁶⁸ *Musée du Louvre*, Париз, 41,6 x 31,8 cm, инв. бр. 22670.

⁶⁹ *The Fitzwilliam Museum*, Кембриџ, 81,9 x 57,9 cm, инв. бр. M.12.

прилог тврдњи да се у Новом Саду можда налази једна од каснијих копија слике из Амстердама чији је аутор лажним сигнирањем и датовањем желео да створи утисак аутентичности. С друге стране, виртуозност израде сведочи о техници која се може поистоветити с вештином великог холандског мајстора. Како наводи Вујаклија, слика из Амстердама се само у неколико неважних дејала разликује од слике из Збирке, иначе је у њој њуносно верно њонавља у црпјежу, док је освешљење нешто конпрасније, као њоследица друје њтехнике [Вујаклија – Д’Амико 2010: 99]. Примерак из Новог Сада се, без обзира што није коришћена техника уља на дрвету, може сматрати завршеним делом, што није једини случај у Хујсумовом стваралаштву. Уколико будуће испитивање носиоца, који је тренутно каширан на картон, покаже да се ради о папиру из прве половине 18. века, новосадско Цвеће у вази би, ипак, могло бити уврштено у опус оригиналних дела Јана ван Хујсума.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 99; Gamulin 1960: 47; Janković 1969: 27–28; Segal 2007: 192.

Уп. библ.: Rosenberg et al. 1979: 365–366.





НЕПОЗНАТИ ХОЛАНДСКО-ФЛАМАНСКИ СЛИКАР, 16. век

ГЛАВА ХРИСТА

уље на дрвету; 30 x 22 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-79, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) као рад Матијаса Гриневалда.

Украдена је са поставке Збирке стране уметности 8. јануара 2006. године.

Глава Христѡа представља једну од најстаријих слика у колекцији северњачких аутора, али и у Илићевој заоставштини уопште. У списку из 1964. године, дело се, према изјави др Илића, водило као рад ренесансног сликара Матијаса Гриневалда (*Grünwald, Matthias*). Сматрајући ову атрибуцију превише смелом, али и блиском претпоставци да се ради о слици која припада немачкој школи, Л. Јанковић дело није уврстила у свој преглед холандско-фламаниских аутора. Позивајући се на новија истраживања, Љ. Вујаклија је, међутим, у каталогу Збирке проширио могући географски простор у оквиру кога је слика могла да настане. *Ово мало дело свакако је рад сликара са севера, мојуће немачкој њодручја, али исио њако и фламанско-холандској, која још у 16. веку имају досѡа заједничкој у ликовном изразу* [Вујаклија – Д’Амико 2010: 74]. Иконографски, слика може да се сврста у представе Христа типа *Ессе њото*, али у њеном најсуженијом облику. Приказана је само глава, а изостављени су сви детаљи и личности које учествују у сцени из новозаветног циклуса Христовог страдања. Управо та околност, као и недостатак било какве карактеристичније иконографске ознаке, отежава прецизније одређење аутора, времена настанка и припадности одређеном уметничком кругу. Као блиска паралела оваквом начину приказивања Христа могу да се истакну дела фламанског мајстора Д. Бутса Старијег (*Bouts, Dieric*) и његовог сина А. Бутса (*Bouts,*

Albrecht), посебно слика *Salvator incoronatus* у Дижону⁷⁰ и диптих *Хрисѿос с ѿрновом круном и Mater Dolorosa* у Ахену⁷¹ [Szmodis Eszl  ry 2004: 56; Urbach 2004: 70]. У њиховој радионици створени су прототипови слика окруњене Христове главе, а представљале су ликовни одраз идеја религиозног покрета (*Devotio Moderna*) који се крајем 14. века јавио у холандским и немачким земљама, тражећи од верника да се врате апостолском поимању вере и приватној молитви. Током 16. века деловали су бројни следбеници наведених сликара који су сличним радовима задовољавали потребе широког верског тржишта. Можемо да претпоставимо да је у том периоду стварао и аутор дела из Збирке. О његовом занатском умећу сведоче зналачки изграђен волумен, фино исликан инкарнат, широко осветљење, експресија лица, као и асиметрични став наге фигуре који представља одмак од традиционалне иконографије.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 74.

Уп. библ.: Szmodis Eszláry 2004: 53–62; Urbach 2004: 63–78.



⁷⁰ *Musée Des Beaux-Arts*, Дижон, инв. бр. D 1948-1-P.

⁷¹ *Suermondt-Ludwig Museum*, Ахен.



МОНОГРАМИСТА F. D. K. R. (?), око 1600.

ИСКУШЕЊЕ Св. АНТОНИЈА

уље на платну; 55 x 44 cm

сигн. д. д. лат. : *F.D.K.R* (?)

инв. бр. ЗСУ-31, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954)

као рад непознатог холандског мајстора.

Слика интересантне иконографије и стилске презентације обрађује религијску тему везану за легендарна искушења Св. Антонија, египатског монаха из 3. века. Др Илић је ово ликовно дело набавио као рад непознатог холандског уметника, пре 1954. године, када се оно први пут појављује у службеном списку. Уз прихватање географског оквира, Л. Јанковић је у свом раду сугерисала да се, највероватније, ради о слици која је настала крајем 16. века, а чији су изузетан ликовни квалитет потврдили стручњаци Народног музеја током конзервације и рестаурације 1968. године [Јанковић 1969: 3]. Том приликом је у доњем десном углу пронађен монограм аутора који је ишчитан као *15 DK* (или *R*) *92* (или *R*), што би сугерисало да је слика настала 1592. године. Прихватљивије читање потписа, као монограма *FDKRB* (?) без године настанка, дао је Љ. Вујаклија у каталогу Збирке стране уметности [Вујаклија – Д’Амико 2010: 74]. Исти аутор, међутим, предложени монограм није пронашао ни у једном прегледу монограмиста холандских и фламанских сликара 16–17. века, што питање атрибуције и даље оставља отвореним. Маниристички обрађена композиција ослања се на северњачке приказе теме која је уживала велику популарност у времену економског, социјалног и религијског немира. Св. Антоније је у периоду екстремног песимизма представљао пример узвишене душе која је била искушавана на начине какве није доживео ниједан други смртник [Cuttler 1957: 109]. Клонули светитељ је приказан у централном делу композиције, у некој врсти пећине. Придржава га нага жена – кушатељица која наводи светитеља да пође за

њом у град где ће му показати пут ка небеском блаженству [Verhaegen 1955: 183]. У њеној пратњи налазе се и мање женске фигуре које седе на прозирној сфери. Са свих страна Св. Антонију прилазе демонска створења у антропоморфним и зооморфним облицима. Како истиче Л. Јанковић, *predstava je zadržala „germanski” način uobličavanja (Šongauer, Iskušenje Sv. Antonija iz 1473.; Grinevald, krilo Izenhajmskog oltara iz 1511), mada u opštoj koncepciji interpretacije teme slika pokazuje naklonost ka magiji i dijaboličnom, toliko negovanim u Nizozemskoj* [Јанковић 1969: 4]. Репертоар натприродних бића створен је по узору на истоимене радове холандских мајстора Х. Боша (*Bosch, Hieronymus*) и П. Хујса (*Huys, Pieter*) чије имагинације визија Св. Антонија представљају најмаштовитије обраде наведене теме у ликовној уметности.⁷² Слагање планова и употреба светлосних ефеката, с циљем стварања дубине простора, показују да је аутор слике из Збирке познавао и принципе барокног сликарства. Помоћу тамнијих и светлијих партија, постављених у неколико дијагонала, уметник је успео да створи динамичну композицију, пуну мистичних, па и тешко читљивих детаља. Наведени елементи *лоцирају слику на фламанско подручје као рад нејошњег сликара који досија архаичну иконографију ирилаћућава новијем сликарском изразу* [Вујаклија – Д’Амико 2010: 75].

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 74–75; Јанковић 1969: 3–5.

Уп. библ.: Verhaegen 1955: 183; Cuttler 1957: 109–126.

⁷² Х. Бош, *Триптих – Искушење Св. Антонија*, око 1501, *Museu Nacional de Arte Antiga*, Лисабон, инв. бр. 1498; Х. Бош, *Искушење Св. Антонија*, 1500-1525, *Museo del Prado*, Мадрид, инв. бр. P02049; Х. Бош, *Искушење Св. Антонија*, 1500-1516, *Museu de Arte de São Paulo*, Сао Паоло, инв. бр. 179 Р; П. Хујс, *Искушење Св. Антонија*, 1547, *Musée du Louvre*, Париз, инв. бр. R.F. 3936.



НЕПОЗНАТИ ФЛАМАНСКИ СЛИКАР, око 1600.

ГРАД У ПЛАМЕНУ

уље на дрвету; 27,5 x 21 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-50, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) као рад Јоакима Патинира.

Слика на дрвеној подлози, скромних димензија, пример је посебног жанра који је у холандској уметности негован у 16. и 17. веку. Као последица ратних разарања и систематских борби против ватре у градским срединама, опасност од пожара је била трајна у свести тадашње јавности, а као ликовна тема често присутна у стваралаштву многих уметника. На новосадској слици је приказана сцена ноћног бомбардовања неког холандског града. Централну позицију заузима висока тамна кула у чијој позадини се види део луке и град у пламену, а испред ње, у првом плану, неколико фигура жена, мушкараца и војника. Историјски подаци, приказана архитектура, присуство шпанских бродова и војника указују да се можда ради о бомбардовању Антверпена 1585. године, у то време највећег и најразвијенијег насеља у холандским провинцијама. У прилог тој претпоставци говори и чињеница да је слика у Записнику из 1964. године, када се она први пут службено помиње, носила назив *Бомбардовање Антверпена*. У истом документу је забележено и да је аутор слике Јоаким Патинир (*Patinir, Joachim*), фламмански пејзажиста са почетка 16. века. Међутим, уколико се изузме слика *Уништење Согоме и Гоморе* у Роттердаму (*Museum Boijmans Van Beuningen*, инв. бр. 2312) и детаљ пожара на слици *Прелазак реке Сџикс* у Мадриду (*Museo nacional del Prado*, инв. бр. P01616), не може се тврдити да је у његовом стваралаштву, изразито обележеном религиозним сценама у развијеним пејзажима, била наглашено присутна тема уништења ватром. Патинирово ренесансно схватање слике, светла палета, изражен пластицитет и цртеж у супротности су с начином на који је изведена слика из Збирке. Према мишљењу Л. Јанковић, дело се не може приписати ни Патинировим следбеницима (*Bles, Herri met de;*

Gassel, Lucas; Massijs, Cornelis), *mada tom krugu interesovanja i načina izražavanja neosporno pripada* [Janković 1969: 6]. Као могућег аутора Љ. Вујаклија је предложио холандског мајстора Егберта ван дер Поела (*Poel, Egbert van der*), специјализованог управо у сликању пожара, експлозија и ноћног осветљења [Вујаклија – Д’Амико 2010: 84]. Његова уметничка опсесија ватром, вероватно подстакнута личним сведочењем великој експлозији барутног магацина у Делфту 1654. године, присутна је на бројним делима која се налазе у приватним и јавним колекцијама.⁷³ Ову атрибуцију бисмо, међутим, такође могли да одбацимо јер наивност, композициона слобода и ликовна непрецизност које су присутне на слици из Збирке стране уметности не одговарају маниру уметника који припада генерацији холандских барокних мајстора 17. века. Аутор новосадског дела је поседовао скромнију занатску вештину и, вероватно, је стварао на прелазу из 16. у 17. век, угледајући се на старије холандске сликаре. Као сликар касноманиристичког периода велику пажњу је поклањао напацији и анегдоти, на начин како је то око 1700. године, на пример, радио П. Схаубрук (*Schoubroeck, Pieter*) на слици *Бексџов Енеје из зајалене Троје*.⁷⁴ Управо је та слика могла да послужи као узор јер садржи све композиционе и наративне елементе као и рад из Збирке – централну кулу у средини, повезану с двоспратним објектом на левој страни, запаљени град у позадини, бродове у луци и фигуре које се ужурбано крећу по косој стази у првом плану. Употребивши много једноставнији ликовни језик, непознати аутор новосадске слике је једну митолошку тему превео у представу неког савременог догађаја из 16. или 17. века.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 84–85; Janković 1969: 5–6.
Уп. библ.: Šip 1978: kat. 39, 40.

⁷³ Нека од њих су: *Поглед на Делфт после експлозије 1654. године* (*The National Gallery*, Лондон, инв. бр. NG 1061; *Národní galerie*, Праг, инв. бр. О 2354); *Пожар на риблијој нијаци у Ротердаму* (*Het Schielandshuis*, Ротердам, инв. бр. 10.819); *Град у пламену* (*Muzeum Narodowe*, Познањ, инв. бр. Мо 414), *Велики пожар у Де Руну 1654. године* (*Museum In’t Houtenhuis*, Де Рип); *Ноћни пожар* (*Statens Museum for Kunst*, Копенхаген, инв. бр. KMSst 267), *Ноћни пожар у селу* (*State Kunsthalle*, Карлсруе, инв. бр. 258).

⁷⁴ *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Антверпен, инв. бр. 989.



НЕПОЗНАТИ ФЛАМАНСКИ СЛИКАР, прва половина 17. века

ДЕЧИЈЕ БАХАНАЛИЈЕ

уље на платну; 94 x 119 cm

на сред. део некадашње сигнатуре: 162 (?)

инв. бр. ЗСУ-3, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) под атрибуцијом Јакоба Јорданса.

Међу сликама које у Збирци стране уметности припадају фламанској школи налази се и дело названо *Дечије баханалије*. Према подацима које је кустосу Музеја саопштио трговац уметнинама М. Обрадовић, слику је др Илић купио 1957. године од Павла Бељанског који ју је, наводно, купио у Риму или Берлину за време своје предратне дипломатске службе. У службеном списку Илићеве колекције из 1964. године рад је био приписан Јакобу Јордансу (*Jordaens, Jacob*), фламанском сликару, декоратеру и аутору картона за таписерије. Оправдање за ову атрибуцију новосадски колекционар није налазио само у теми и начину њеног презентовања, већ и у наводној сигнатури мајстора која је постојала на слици до њеног чишћења 1968. године, а од које се данас види само део исписане године (162...). Аутентичност некадашњег потписа је веома упитна и он је, највероватније, додат у неком непознатом тренутку након настанка слике како би јој се подигла цена на уметничком тржишту. У прилог таквој претпоставци говори анализа самог дела и његово поређење с Јордансовим сликама које је у свом тексту извршила Л. Јанковић. Како истиче, *istina je da je „dionizijski motiv” bio karakterističan za Jordansovo stvaralaštvo, da je tema bahanalija bila česta u flamanskom slikarstvu i da je jedan od njenih najboljih interpretatora bio upravo Jordans [...]*, и даље додаје, *malo je elemenata grubog i faktografskog Jordansovog stila koji bi mogli potvrditi predloženu atribuciju* [Јанковић 1969: 21]. Јордансов сликарски рукопис, прецизан и помало тврд, као и његова склоност јасним и чистим тоновима, не одговарају углађености фактуре и смирености палете присутних на делу из Збирке. Уместо снаге и виталности којима зраче мајсторове

слике (на пример *Ошмица Евроје*,⁷⁵ *Мидин суд*,⁷⁶ *Дијанин одмор*,⁷⁷ *Алеџорија ѿлогносѿи*,⁷⁸ *Аѿошѿеоза Енеје*⁷⁹ и друге), *Дечије баханалије* одишу умирујућом атмосфером, с успаваним и уморним фигурама Бахусових следбеника, при крају њихове пијанке. Јордансов манир да ликове прикаже у густој групи и привуче их у први план разликује се од начина компоновања сцене на слици из Збирке. Непознати уметник није инсистирао на строгом реализму, већ је користио благе прелазе између фигура и имагинарног пејзажа. Иста врста умерености и мекоће је приметна и када су у питању осветљење и пластицитет маса. И поред тога што је слика током ранијих рестаурација пречишћена, уочава се да је намаз боје нанет брижљиво, уједначено, с мањим пастозним акцентима. Најживотнију и, свакако, најбоље сликану партију на платну представља мртва природа уз средину доње ивице. Техничка виртуозност тог детаља слике одговара истоветним садржајима на делима Јорданса (*Мали Бахус у ѿејзажу*,⁸⁰ *Саѿиир с корѿом воћа*⁸¹), односно његових савременика Ј. Фита (*Fyt, Jan*) и Ф. Снејдерса (*Snyders, Frans*), специјализованих у сликању мртвих природа, пејзажа и животиња. Сви наведени уметници припадају кругу Рубенсових сарадника, а манир великог мајстора видљив је на делима читаве генерације фламанских уметника. У групу таквих радова можемо да сврстамо и слику из Збирке, а њеног аутора означимо као припадника антверпенске школе прве половине 17. века, веома добро упознатог са стваралаштвом Рубенса и Ј. Јорданса.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 83–84; Јanković 1969: 21.

Уп. библ.: Bruxelles 1965: 107–124.

⁷⁵ *Gemäldegalerie*, Берлин, инв. бр. 81.2.

⁷⁶ *Museum voor Schone Kunsten*, Гент.

⁷⁷ *Le Petit Palais*, Париз, инв. бр. PDUT00946.

⁷⁸ *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Брисел, инв. бр. 119.

⁷⁹ *Statens Museum for Kunst*, Копенхаген, инв. бр. KMS1310a

⁸⁰ *Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*, Варшава, инв. бр. 164265 MNW.

⁸¹ *Musée St-Denis*, Ремс.



Кат. 17

НЕПОЗНАТИ ФЛАМАНСКИ СЛИКАР, према ЈАНУ КОСИЈЕРУ (*Cossiers, Jan*), 17. век

ЧАС МУЗИКЕ / СМРТ НА МУЗИЧКОЈ ЗАБАВИ

уље на дрвету; 47,5 x 64 cm

несигнирано, недатирано

на полеђини стари запис горе. сред. лат.: *D. HALS*

инв. бр. ЗСУ-57, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) као рад Јана ван Бајлерта.

О пореклу набавке ове слике немамо сачуване податке, па не знамо да ли је она била Илићева ранија аквизиција или је купљена у годинама након Другог светског рата. Водећи се садржајем дела, Л. Јанковић јој је дала назив *Час музике* [Janković 1969: 23]. Представљена тема носи све особине жанра који је уживао велику популарност у холандском и фламанском сликарству у првој половини 17. века. Ликовни радови тог жанра су називани *geselschapjes* (хол. весела друштва), а своје иконографско порекло вуку од фламанских слика и гравира 16. века на којима су приказиване групе људи које грешно и небрижно уживају пре надолазећег краја света. Бројни холандски сликари 17. века (нпр. *J. Steen, G. van Honthorst, P. de Hooch, J. Vermeer, C. Netscher, D. Hals, P. Codde* и други) приказивали су овакву врсту активности као део грађанске свакодневице, али је њихова намера била да галантне сцене дружења и музицирања буду и алегорије с морализаторском и дидактичном поруком [Mirimonde 1962: 123–138; Németh 1999: 114; Rasmussen 2007]. Л. Јанковић је слику оквирно сврстала у фламанску школу 17. века, а као могуће ауторе навела је мање познате антверпенске сликаре који су неговали сликарство с основним темама игре, музике и разговора – К. Јакобса (*Jakobsz, Christoph*) и Х. Јансенса (*Jansens, Hieronymus*). О проблему ауторства писао је и Љ. Вујаклија, одредивши се за првобитну атрибуцију Ј. ван Бајлерту као највероватнију [Вујаклија – Д’Амико 2010: 86]. С обзиром на то да у ликовном опусу ван Бајлерта постоји читав низ слика са сличном темом, приписивање новосадске слике овом мајстору није било

сасвим неоправдано. Међутим, Бајлертов технички и ликовни поступак је много углађенији од оног који је примењен на делу из Збирке. До изражаја посебно долази необично мирна атмосфера приказане сцене, непрецизности у цртежу и детаљима који нису карактеристични за Бајлертов манир. Стари натпис на полеђини слике упућује на Д. Халса (*Hals, Dirck*), још једног холандског мајстора прве половине 17. века који је веома често сликао „весела друштва”. Увидом у његова дела, могућност наведене атрибуције такође је одбачена јер се његов манир, у односу на непознатог аутора слике из Збирке, одликује већом занатском вештином и оригиналношћу. Ново светло на новосадску слику је дало откриће бакрореза готово идентичног садржаја, под називом *Смрт на музичкој забави*.⁸² Како нам откривају натписи на графици, бакрорез је резао П. Понтиус (*Pontius, Paul*) према ликовном предлошку Ј. Косијера (*Cossiers, Jan*), а штампан је код Г. Донка (*Donck, Geeraet*), и касније код Ј. Мајсенца (*Meyssens, Jan*).⁸³ Према подацима Холандског института за историју уметности у Хагу, Косијерово оригинално ликовно дело с овим садржајем до сада није пронађено, а јавности је познато само преко наведеног Понтијусовог бакрореза, добро познатог у стручној литератури 18. и 19. века (Douce 1833; Kolfin 2005: 260; Marolles 1872; Heinecken 1790). У евиденцији Института не постоји ниједан други пример уљане слике с истим садржајем, па је новосадски примерак у том смислу изузетан.⁸⁴ Ако се узме у обзир чињеница да графика и слика немају супротно окренуте садржаје, као у огледалу, с потпуном сигурношћу се може рећи да је прво настао бакрорез, а затим, по узору на њега, слика из Збирке. Управо због тога, као могућег аутора можемо одбацити и Ј. Косијера, јер би било потпуно нелогично да је радио две верзије слике, једну пре и другу после настанка графике.

⁸² Примерке овог бакрореза пронашли смо у дигиталним колекцијама више европских музеја и библиотека: галерији *Hunterian* Универзитета у Глазгову (инв. бр. GLAHA 6108), *Bibliothèque nationale de France* у Паризу (инв. бр. 12148), *British museum* у Лондону (инв. бр. 1871.1209.556).

⁸³ На првој верзији, насталој до 1638. године, натписи уз доњу ивицу гласе: „*Ioannes Cossiers pinxit / P. Pontius Sculpsit / Geeraet Donck Excud*”. На другој верзији, насталој после 1640. године, натписи гласе: „*Ioannes Cossiers pinxit / P. Pontius sculpsit / Ioan. Meyssens excud*”. На обе верзије су испод композиције одштампане три строфе стихова на француском језику са симболичном поруком.

⁸⁴ Информација добијена у преписци са стручњацима Института (7. јун 2016).

Поређењем с графиком, одмах се уочава да на слици из Илићевог легата недостају три важна лика, у форми скелета који комуницирају с осталим фигурама и целој композицији дају нови смисао. Иако се деценијама веровало да испод углачаног површинског слоја новосадске слике не постоје ликови костура који се налазе на бакрорезу, снимање техником инфрацрвене рефлектографије је открило постојање старијег слоја који у потпуности понавља садржај графике.⁸⁵ На добијеним снимцима, урађеним 2017. године, пронађена су сва три костура са својим реквизитима, мали пас, као и прва верзија лучног отвора уз десну ивицу [Јеликић – Лазић 2017: 217–226]. Тако је потврђено да се ради о посебној врсти жанр композиције која није била ретка у фламанском и холандском сликарству тог периода, а своје порекло вуче од средњовековних *dance macabre* сцена. Релативно скроман ликовни квалитет слике *Смрт на музичкој забави* и немогућност препознавања стилских одлика било којег познатог фламанског или холандског уметника доводе до закључка да је њена атрибуција и даље отворена. У исто време, с великом сигурношћу се може сматрати да је слика с оригиналним садржајем настала током 17. века, на подручју Фландрије где је штампан и њен графички предложак. Међутим, најзначајнија питања у вези овог дела јесу у ком тренутку и зашто је премазана на начин како је то урађено. Квалитет премаза указује на руку вештог сликара који је успео да сакрије детаље старијег слоја, али не и да избегне композиционе нелогичности које садржи новостворена представа. Модификација слике из Збирке је, највероватније, урађена у 19. или првој половини 20. века, када је укус уметничког тржишта био конзервативнији и није прихватао одређене садржаје. На тај начин је симболична сцена с претећим костурима претворена у угодан и пристојан приказ музичара у друштву.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 85–86; Јанковић 1969: 23.

Уп. библ.: Kolfin 2005; Mirimonde 1962: 123–138; Németh 1999: 114; Heinecken 1790.

⁸⁵ Снимање је извршио Алекса Јеликић из Републичког завода за заштиту споменика културе у Београду.



Кат. 18

НЕПОЗНАТИ ФЛАМАНСКИ (?) СЛИКАР, према ЈАНУ Х. МУЛЕРУ (*Muller, Jan Harmensz.*), 17. век

ПОКЛОНСТВО МУДРАЦА

уље на дрвету; 40 x 51 cm

нечитка сигнатура доле лат.: *H: sam[...]*

инв. бр. ЗСУ-48, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 7 (1966) као рад непознатог аутора.

Претпоставку да је *Поклонсѣво мудраца* купљено у иностранству пре Другог светског рата сугерише фотографија тог дела с печатом и потписом Илићевог сарадника А. Колачевског.⁸⁶ Новозаветна композиција на дрвету *Поклонсѣво мудраца* је по својим основним карактеристикама веома сродна, раније описаној, слици Ф. Рајхера *Валѣазарова ѿзба*. Оба дела су настала према познатим бакрорезима Ј. Мулера из 1597–8. године [Kok 1994: 244; Kok 1995: 5], па представљају сведочанство о широком утицају стваралаштва тог амстердамског гравера на северњачке сликаре 17. века. С обзиром на то да су набављене у различитим околностима, некадашњи власник обе слике, др Бранко Илић, вероватно није био свестан срећне околности присуства два сродна дела у колекцији. Као и *Валѣазарова ѿзба*, *Поклонсѣво мудраца* приказује библијску сцену која се одиграва у ноћној атмосфери, овај пут на отвореном простору, у окружењу имагинарне архитектуре Витлејема. Светлост Витлејемске звезде обасјава велики број учесника догађаја који су у групама распоређени око Богородице с Христом. Присутни луминистички ефекти, дијагонално–асиметрична композиција, леђима окренуте фигуре у првом плану и шароликост костима представљају карактеристике касноманиристичке традиције рудолфинаца које су преко Ј. Мулера наставиле да живе у фламанској и средњоевропској уметности 17. века. Новосадска слика понавља све детаље графичког

⁸⁶ На печату стоји натпис: *Alexis KOLATCHEVSKY / Expert d'Art*. Руком је исписано: *Fr. 600- / Nice Sept 1934*.

предлошка, али због лошег стања бојеног слоја вредности цртежа у великој мери више нису видљиве. Сликани слој је веома танак, па се на површини уочава структура дрвене подлоге која је 1968. године добила нову паркетажу.⁸⁷ Потамнели лак, нестручна чишћења, бројни ретуши у централним и горњим партијама, као и готово нестала сигнатура, онемогућавају препознавање ликовног поступка неког одређеног уметника. Према мишљењу Л. Јанковић, слика се, за сада, може сврстати у фламанску уметност 17. века [Janković 1969: 22]. До истог закључка дошли су и стручњаци *Musée Royal des Beaux-Arts* у Бриселу, где постоји још једно *Поклонсџво муграца* према Ј. Мулеру (инв. бр. 390), али већих димензија (90 x 111 cm), с нешто измењеним детаљима и у бољем физичком стању. У односу на дело из Брисела, где су цртеж и пластицитет веома изражени, слику из Збирке одликују финије градације и флуидно осветљење. Управо те карактеристике, како примећује Љ. Вујаклија у каталогу Збирке, везују аутора слике за фламански маниризам 17. века [Вујаклија – Д'Амико 2010: 95].

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 95; Janković 1969: 22.

Уп. библ.: Kok 1994: 223–264; Kok 1995: 3–29.



⁸⁷ Делимичну конзервацију и рестаурацију је 1968. године извршио Јован Севдић у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе.



НЕПОЗНАТИ ХОЛАНДСКО-ФЛАМАНСКИ СЛИКАР, 17. век

СВЕЧАНОСТ НА СЕОСКОМ ТРГУ

уље на платну; 63 x 81 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-19, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 1 (1948) као рад Дрохслота, у списку 3 (1954) као рад сликара Јана Бројгела.

Слика названа *Свечаност на сеоском тргу* припада малобројној групи холандско-фламманских дела која могу да се сврстају у жанр приказе сеоског живота 17. века. За збирку новосадског колекционара је, вероватно, набављена пре Другог светског рата, о чему сведочи стара фотографија самог дела, сачувана у оскудној грађи др Илића. У прилог наведеној хронологији набавке говори и чињеница да се слика појављује већ у првом послератном попису колекције 1948. године. На овом ликовном делу је развијена формула чији је прототип у сликарство холандских земаља увео П. Бројгел (*Bruegel, Pieter*). На сеоском тргу приказано је мноштво малих фигура, подељених у бројне групе и забављених различитим активностима које могу да се сагледају тек детаљнијим увидом у садржај. Изразито наративну композицију уоквирују разноврсни типови архитектонских објеката (сеоске куће, млинови, црква, крчма.), какви се у 16. и 17. веку редовно виђају на делима истог жанра многих холандских и фламанских мајстора. Колористички ефекти су постигнути смењивањем живих црвених, плавих, сивих и ружичастих нијанси. Питањем ауторства слике из Збирке, која је у пописима навођена прво као рад К. Дрохслота (*Droochsloot, Joost Cornelisz*), а затим и Ј. Бројгела Старијег (*Breughel, Jan I*), исцрпно се у својој студији бавила Л. Јанковић. *Verovatno je da je naša slika delo nekog epigona Jana Brueghela Kadifenog ili njegovog sina Jan Brueghela II. Njihovi epigoni su ih sledili i inspirisali se njihovim motivima ali nisu postizali virtuoznost uzora. Način Jana Brueghela Kadifenog i njegovog sina, koji ga je imitirao, bio je jedan od vodećih manira jedne grupe flamanskih pejzažista 17. veka. Ovoj grupi pripadaju Abraham Govaerts, Antoine*

Mirou, Adrien Stalbemt, Peeter Gysels, Mathieu Schovaerds i Theobald Michau. Ovi mali majstori, slikari anegdotskog pejzaža, su predstavljali popularne seoske, gradske scene, pejzaže sa malim figurama, koje su odgovarale maniru Jana Brueghela oca i sina [Janković 1969: 18]. Мишљење Л. Јанковић се није заснивало само на уопштеном поређењу садржаја и композиционог решења с делима из радионице породице Бројгел, већ и на препознавању појединих детаља (архитектура, поједини ликови, кочије) који су били типични за њихов манир. Наведена атрибуција је, међутим, превише смела, јер се ликовне и пиктуралне вредности слике не могу у потпуности сагледати због бројних ретуша бојеног слоја, старог лака и оштећености платна. Њен централни део, који је у најбољем стању, говори у прилог тврдњи да се ради о аутору који се образовао на наслеђу мајстора 16. и 17. века, као што су, на пример, П. Балтенс (*Baltens, Peeter*), М. ван Клеве (*Cleve, Marten van*), Д. Винкбонс (*Vinckboons, David*), П. Бут (*Bout, Peeter*), па и сам Дрохслот. Њихови питорескни и реалистични пејзажи, често анегдотског садржаја, у великој мери се подударају с реализованом темом на слици из Збирке. Чињеница да је слика рађена на платну указује на могућност да се ради о сликару из друге половине 17. или прве половине 18. века, али који је и даље радио у маниру старијих генерација пејзажиста.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 91–92; Janković 1969: 16–18.

Уп. библ.: Rosenberg et al. 1979





Кат. 20

НЕПОЗНАТИ ХОЛАНДСКИ СЛИКАР, круг ХЕРМАНА ШВАНЕВЕЛТА (*Swanevelt, Herman van*), средина 17. века

ПЕЈЗАЖ СА СЕЉАЦИМА

уље на платну; 51 x 68,5 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-14, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) под атрибуцијом Хермана Шваневелта.

Један од примера холандског пејзажа друге трећине 17. века представља слика која је у Збирку стране уметности доспела као рад Хермана ван Шваневелта. Нису познати подаци о начину на који је др Илић набавио слику, а у службеним пописима она се помиње тек 1964. године. Предложеној атрибуцију је Л. Јанковић прихватила с резервом, али је помоћу ње сместила дело у одређени уметнички круг и хронолошки оквир. Консултујући 1969. године ауторку студије о фламанском пејзажу И. Тијери (*Thiéry, Yvonne*), Л. Јанковић је закључила *da je autor morao ili biti član holandske kolonije pejzažista koja je gravitirala oko Clauda ili je neposredno poznao „italijanizirajuće pejzaže” kakve su negovali Jan Both i Claes Berchem* [Јанковић 1969: 37]. У прилог оваквој тврдњи говори садржај слике, али и све карактеристике примењеног ликовног и техничког поступка. Одмах се уочава да дело није базирано на стварним призорима и визуелним искуствима, већ представља композицију разних пејзажних детаља, комбинованих с већим бројем мањих фигура. Композицијски склоп обухвата затамњени први план са стафажним фигурама, бреговити рељеф у позадини с обрисима старих тврђава и горњи десни део слике у којем је приказано небо с паучинастим облацима. Овакав начин сликања је карактеристичан за другу генерацију холандских пејзажиста који су боравили у Италији тридесетих година 17. века. Међу њима се веома истицао Х. ван Шваневелт који је наведен као могући аутор ове слике. Као и неке његове колеге, на пример Ј. Бот (*Both, Jan*), Н. Берхем (*Berchem, Nicolaes*) и Ј. Аселин (*Asselijn, Jan*), Шваневелт је примио утицаје првих утрехтских сликара који су

боравили у Италији (*Poelenburgh, Cornelis; Breenbergh Bartolomeus; Lear, Pieter van*), али и најзначајнијих француских пејзажиста – Клода Лорена и Николе Пусена. Радећи велики део своје каријере у Италији и Француској, Шваневелт је створио посебан тип пејзажа који је садржавао аркадијски дух старијих холандских пејзажиста и класичне структуре какве је виђао на делима Лорена и Пусена. Његови пејзажи су најчешће били лишени уобичајених митолошких и библијских фигура, као што је то случај и с новосадском сликом. Функција десетак осветљених фигура у првом плану је потпуно неутрална и њихово присуство садржајно не оптерећује дело. Највећи део платна заузима вегетација, посебно разграната крива стабла која се веома често могу видети на сликама, цртежима и графикама утрехтских пејзажиста. Иако је слика последњи пут чишћена 1971. године, потамнелост бојеног слоја и лака тренутно онемогућава потпуно сагледавање ликовног квалитета и свих детаља садржаја слике. Будући да је Шваневелт углавном потписивао своје радове, изостанак његове сигнатуре на делу из Збирке, такође наводи на претпоставку да се ради о остварењу искусног, али још увек неидентификованог пејзажисте који је, као и наведени аутори, у холандску уметност уносио атмосферу и светлост италијанских предела.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 90; Janković 1969: 35–36.

Уп. библ.: Gerszi 2000: 93–116; Rosenberg et al. 1979: 295–298.





НЕПОЗНАТИ ХОЛАНДСКИ СЛИКАР, средина 17. века

БУРА НА МОРУ

уље на платну; 73 x 83 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-58, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) као рад непознатог холандског мајстора.

Према изјави др Бранка Илића, коју је пренео љубљански лист *Tovariš* 12. јуна 1964. године, слика *Бурa на мору* је набављена у Загребу од неименоване јеврејске породице [Milenković 1964: 12]. Међутим, у реконструкцији порекла овог дела Љ. Вујаклија је узео у обзир и белешке колекционара и трговца уметнинама Лазара Ковачевића, чије се копије налазе у архиви Збирке стране уметности.⁸⁸ Из њих сазнајемо да је слика под називом *Морски њејзaж*, коју је Л. Ковачевић 1935. године купио од хетинске баронице Марте Кушевић (*Kussevitz, Martha*), после Другог светског рата највероватније постала власништво др Бранка Илића. Будући да је *Бурa на мору* била једина слика тог жанра у његовој колекцији, постоји могућност да је управо она купљена од баронице Кушевић. Дело је продавано и куповано под атрибуцијом А. ван де Велдеа (*Velde, Adriaen van de*), амстердамског сликара који се није бавио темом мора. Љ. Вујаклија, стога, у каталогу Збирке стране уметности износи претпоставку да је уметник можда замењен са својим братом В. ван де Велдеом Млађим (*Velde, Willem van de*), чувеним холандским маринистом [Вујаклија – Д'Амико 2010: 101]. Без обзира на порекло набавке, слика из Збирке је тематски веома сродна делима фламанских и холандских мариниста с краја 16. и почетка 17. века. Представљен је драматичан, али и имагинаран тренутак олује која је захватила неколико бродова поред стеновите обале. Облачно небо, усковитлани таласи, високе стене са старом тврђавом представљају веома честе мотиве на сликама бројних аутора наведеног периода. Новосадска слика прати манир Фламанаца П.

⁸⁸ Лазар Ковачевић је био новосадски трговац уметнинама између два светска рата. Био је запослен као представник загревачке Српске банке у Новом Саду.

Бонавентуре (*Bonaventura, Peeters*), Ј. Порцелиса (*Porcellis, Jan*) и Холанђана Е. ван Антума (*Antum, Aert van*), С. де Влигера (*Vlieger, Simon de*) на чијим сликама проналазимо сродно компоноване елементе. Слика садржи и један нелогичан детаљ – пастира са стадом у првом плану, чија је статичност у потпуној супротности с остатком садржаја слике. Присуство људске фигуре је, међутим, за публику 17. века представљало метафору одсуства страха пред силама природе. Иако тренутно стање слике, последњи пут чишћене и ретуширане 1972. године, отежава сагледавање њеног квалитета, уочљив је веома слободан и широк потез, пастозно акцентован светлим цртицама. Техничка и ликовна лежерност навела је претходне истраживаче да слику, за сада, само условно, хронолошки и географски сместе у оквире холандско–фламманске школе 17. века.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 100–101; Јанковић 1969: 24–25.

Уп. библ.: Goedde 1986; Rosenberg et al. 1979: 285–293.





НЕПОЗНАТИ ФЛАМАНСКИ СЛИКАР, 17. век

ЦВЕЋЕ С ФОНТАНОМ

уље на платну; 97 x 63,5 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-97, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) као рад Јана Давидса де Хема.

Бројне карактеристике слике *Цвеће с фонтаном* говоре у прилог предлогу да се она уврсти у колекцију холандско-фламманског сликарства 17. века. У службеним списковима се појављује 1964. године, па не знамо ни приближно тачно када је могла бити набављена за збирку др Илића. Новосадски колекционар је слику купио као рад Јана Давидса де Хема (*Heem, Jan Davidszoon de*), сликара чија је делатност везана за Утрехт и Антверпен у другој трећини 17. века. Према Вујаклији, ова атрибуција има оправдања због иконографског садржаја и начина приказивања оваквих тема на де Хемовим сликама, али због бројних оштећења ликовни квалитет није сагледаив у њихуноснои [Вујаклија – Д’Амико 2010: 97]. Исти аутор упућује на ликовну и иконографску сличност новосадске слике с радовима Д. Зегерса (*Seghers, Daniel*) и његових бројних следбеника и имитатора, међу којима је де Хем био један од најистакнутијих. Аутор платна из Збирке стране уметности формирао је гирланде у облику осмице у чије средишње делове је сместио бакарну вазу и фонтану с маскероном. Слика је, стога, мање симболичног, већ више декоративног карактера, с наглашеним детаљима какве налазимо у парковима тог периода. Веома сличне паралеле можемо пронаћи у опусу Г. П. Вербругена (*Verbruggen, Gaspar Peeter*), активног у Антверпену крајем 17. и почетком 18. века, а чији су начин сликања цвећа и садржајно-иконаграфски репертоар блиски вештини и маниру аутора слике из Збирке.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 97.

Уп. библ.: Bruxelles 1965: 238–240; Ember 1985: 32–35, fig. 33, 35; Schneider 2003: 150–154.



НЕПОЗНАТИ ХОЛАНДСКО-ФЛАМАНСКИ СЛИКАР (?) У ИТАЛИЈИ, 17. в.

ЦВЕЋЕ У ВАЗИ

уље на платну; 100 x 76 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-49, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954) као рад непознатог мајстора.

У оквиру жанровски најбројније групе слика у колекцији – представа цветних букета, налази се и уље на платну које је, према подацима М. Обрадовића, др Илић купио 1953. године у Београду. Дело је припадало Зори Бајер, кћерки Косте Хорстига, некадашњег ађутанта краља Милана Обреновића. Први пут се званично помиње већ следеће године у Конфискационом записнику, а затим је пренета у просторије Галерије Матице српске с осталим сликама које су одузете др Илићу. Управо у том музеју ово дело је 1960. године видео Г. Гамулин и затим га публикувао у *Peristilu* као оригиналан рад Јана ван Хујсума: *Slika iz Novosadske galerije bujna je i bogata kao najbolje majstorove slike (kao one iz Ermitaga, Nacionalne galerije u Londonu, Drezdena broj 169), a možemo je pripisati našem amsterdamskom slikaru ne samo tipološki i „ikonografski” nego prvenstveno po ritmu kojim on slaže pojedine dijelove u raskošnu i jedinstvenu kompoziciju, a koji njegove slike i razlikuje od slika njegova oca i učitelja Justusa van Huijsuma* [Gamulin 1960: 47]. С овим мишљењем се није сложила Л. Јанковић, која је у свом раду, деценију касније, нагласила да је управо композиција на делу из Збирке елемент који није подударан с Хујсумовим начином организовања цвећа у вазама. Према њеној претпоставци, у питању је сликар фламанског порекла који је био активан у 17. веку и усвојио италијанизирајући стил.⁸⁹ Као могућег аутора Л. Јанковић је предложила Ј. П. Бројгела (*Brueghel, Jan Pieter*), припадника ликовне династије Бројгел. *U prilog ovoj atribuciji ide način slikarskog prilaženja – smireni tamniji kolorit, široka tehnika koja nema ničega zajedničkog sa minucioznim potezima četke*

⁸⁹ С овим мишљењем се сложила и М. Л. Херс (*Hairs, M. L.*) у преписци с Л. Јанковић (12. 3. 1969).

jednog Jan van Hujsuma [Јанковић 1969: 26]. Сличан начин рада примећује се и на платнима Јустуса ван Хујсума којег је Л. Јанковић такође имала у виду приликом истраживања ауторства новосадске слике. У каталогу Збирке стране уметности Р. Д'Амико аутора слике смешта у круг следбеника и имитатора римског сликара М. Нуџија (*Nuzzi, Mario*), званог Марио де Фиори [Вујаклија – Д'Амико 2010: 65–66]. Сличности с његовим сликама она види у верном приказивању цвећа, слагању колористичких планова и начину сликања брзим потезима. Конзерваторско–рестаураторски радови из 2009. године су показали да је на слици више пута интервенисано у прошлости, због чега је страдало оригинално платно и бојени слој [Кнежевић Јанковић – Лазић 2016: 189, 193]. Подлепљивања неодговарајућим материјалима и бројна ретуширања умањили су могућност прецизнијег идентификовања аутора слике, због чега ће се и даље сматрати могућим радом северњачког уметника који је деловао у Италији у 17. веку.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 65–66; Gamulin 1960: 47, Т. 21; Јанковић 1969: 25–26, Кнежевић Јанковић – Лазић 2016: 189, 193.

Уп. библ.: Schneider 2003; Segal 2007.





НАСТАВЉАЧ МАНИРА Ј. ВАН ХУЈСУМА, 18–19. век

ЦВЕЋЕ У ВАЗИ С ПТИЧЈИМ ГНЕЗДОМ И ЛЕПТИРОМ

уље на платну; 96 x 109 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ–59, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 5 (1954) као рад непознатог сликара.

Слика приближно квадратног формата, с представом цвећа у вази представља једно од физички најугроженијих дела у колекцији. Платно је давно рентаулирано и покривено неодговарајућим лаком, без претходног чишћења бојеног слоја, због чега делује веома тамно. Иако је бојени слој у централном делу релативно очуван, све споредне партије су у великој мери истрвене, што онемогућава сагледавање квалитета слике и њено евентуално сврставање у опус појединог уметника или школе. Први публикувани коментар о овој слици дао је Љ. Вујаклија, истичући да иконографија, композиција и сликарски рукопис одговарају Ј. ван Хујсуму, али не и благо хоризонталан формат платна, велика празна површина око вазе, као и високи постамент на којем она стоји [Вујаклија – Д’Амико 2010: 99]. Топао колорит, тамна позадина и осветљавање букета, тако да су његови велики делови у дубокој сенци, карактеристични су за генерацију која је претходила Ј. ван Хујсуму. Холандски сликари цвећа последње четвртине 17. века, међу којима су најистакнутији били Јанов отац Ј. ван Хујсум (*Huysum, Justus van*) и Р. Рујш (*Ruysch, Rachel*), обогатили су овај жанр приказима раскошних, асиметричних букета, уз употребу светлосних ефеката. Сliku из Збирке, међутим, не можемо приписати неком од њих јер на платну није присутна прецизност потеза и контура представљених облика. Цвеће је сликано мекше, готово сфумато, с малим акцентима беле боје на најсветлијем делу платна. Овакав начин опонашања манира холандских сликара цвећа, посебно Ј. ван Хујсума, јавља се међу бројним имитаторима 18. и 19. века који су радили у западној и средњој Европи [Rosenberg et al. 1979: 366]. Том кругу уметника вероватно је припадао и аутор новосадске слике.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 99.

Уп. библ.: Rosenberg et al. 1979: 366.



НАСТАВЉАЧ МАНИРА РЕМБРАНТА ВАН РИЈНА (*Rijn, Rembrandt Harmensz. van*), крај 17. или почетак 18. века

ПОРТРЕТ СТАРЦА С ТУРБАНОМ

уље на платну; 27 x 20,5 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-27, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 2 (1953) као Рембрантова школа.

Подаци о набавци овог дела прикупљени су из више извора. У судском записнику из 1953. године наводи се да је др Илић 1951. године у Паризу од Рајка Слейчевића за неушврћену цену купио једну слику са шемом која представља лаву једног старца; рад нејошавио сликара Рембрантове школе.⁹⁰ Неуобичајено за колекцију др Илића, у сачуваној оскудној архиви постоје и две краће експертизе које потичу из Париза, а исписане су на полеђинама фотографија самог дела. „Уметнички експерт” Алексис Колачевски (*Kolatchevsky, Alexis*), стари Илићев сарадник у Француској, сачинио је свој суд о делу на следећи начин: *По мом мишљењу ова слика изашла је из Рембрантове радионице. Сиже слике често се среће код овог великог мајстора, шемне и свеице површине су шииичне, а пошези чеиикице врло карактеристични. Овај портрет оцењује се као врло квалитетно дело.*⁹¹ Друго мишљење је дао М. Ж. Сибер (*M. J. Subert*), царински експерт и члан Француског синдиката професионалних стручњака за уметничка дела и збирке (*SFEP*, основан 1945), наводећи да се ради о врло изражајном делу које може да се припише школи Рембранта Харменсона ван Ријна.⁹² С обзиром на то да је Сиберова белешка датована 17. новембра 1951. године, управо тај период можемо да означимо као најкасније време аквизиције ове слике. И на основу једног усменог сведочанства установљено је да је сли-

⁹⁰ ИАГНС 1960-12871.

⁹¹ Белешку превела Л. Јанковић.

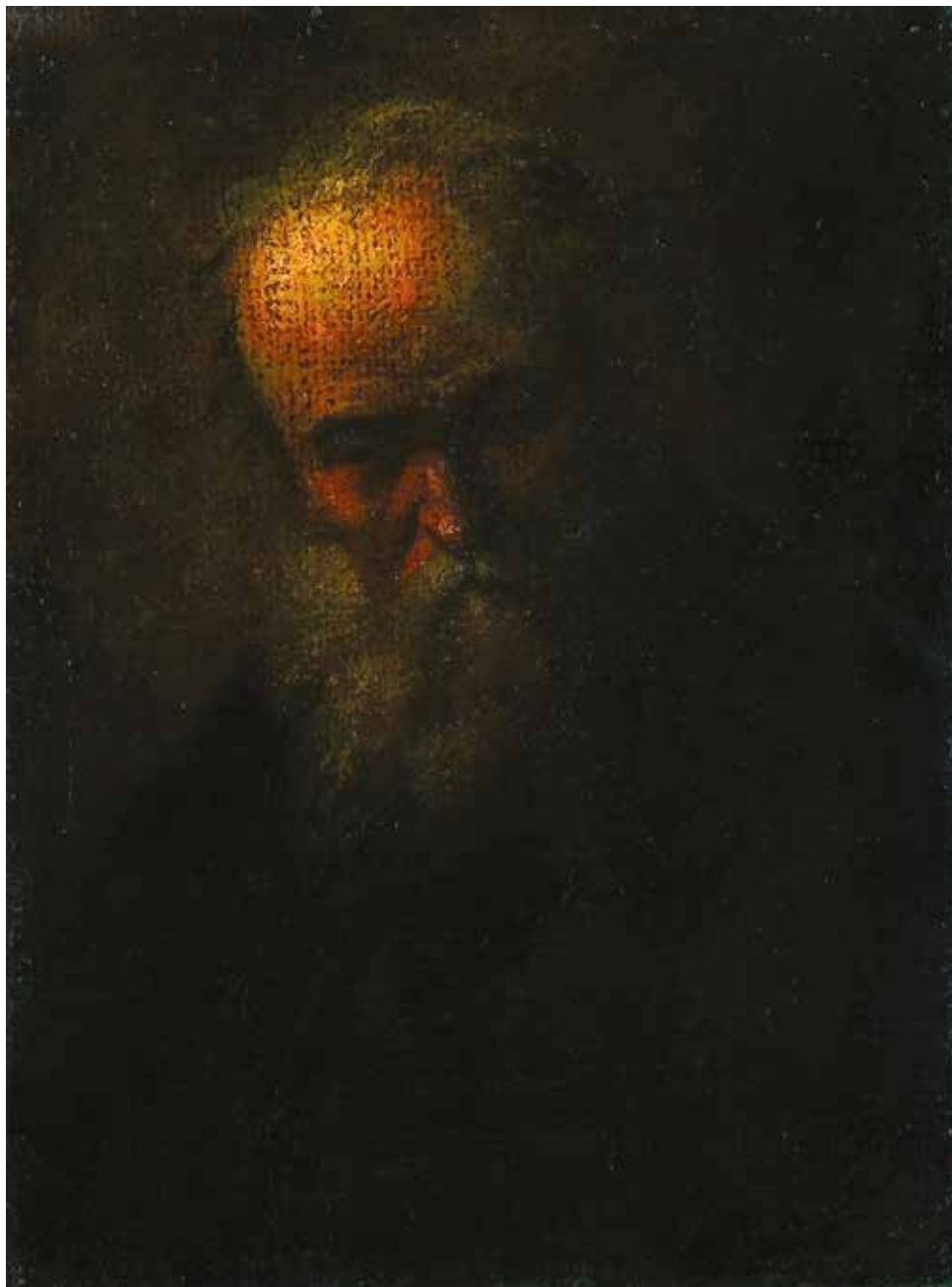
⁹² Белешку превела Л. Јанковић. Податак о Ж. М. Сиберу, као „уметничком експерту“, налазимо у објави аукције старог текстила која је одржана у *Hôtel Drouot*, у Паризу 10. маја 1937. године. Лит. Anonim 1937.

ку др Илић имао код себе у Паризу 1951. године, али је остао непознат податак да ли је дело купио тада или раније.⁹³ Чињеница да се ова слика у тренутку конфискације 1954. године налазила у стану сестре др Илића говори о његовом настојању да је склони од очију новосадске администрације и спречи њено одузимање. Портрет је постао предмет стручне обраде тек после смрти др Илића и формирања Збирке стране уметности. Л. Јанковић је слику сместила у шири круг Рембрантових следбеника и имитатора који су настојали да подражавају великог мајстора техничким поступком и осећањем за стил. Према њеном, неоправдано строгом мишљењу, у питању је *trećerazredni slikar koga je teško identifikovati upravo zbog njegove nesamostalnosti* [Јанковић 1969: 35]. Због тога она слици даје само документарну вредност. Умеренији став износи Љ. Вујаклија, истичући да је слика *изведена од сликара солидних знања и способности и који са разумевањем ојонаша Рембрантов манир, нешто слободнијим сликарским рукописом и живљим колоритом* [Вујаклија – Д’Амико 2010: 90]. Непознати аутор новосадске слике је створио дело чији садржај и технички поступак одговарају атмосфери Рембрантових портрета оријенталаца из његовог лајденског и првог амстердамског периода. Опонашање је видљиво у поставци лика, његовој физиономији, изгледу костима, начину осветљења и извесној слободи потеза киста. Добро очувани бојени слој с мањим ретушима, оригинално старо платно, па и стилске карактеристике самог рама слике, дозвољавају њено оквирно датовање у крај 17. и 18. век.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 90; Јанковић 1969: 35–36.

Уп. библ.: Bruyn et al. 1982; Budapest 2104; Rosenberg et al. 1979: 77–138.

⁹³ Према изјави Новосађанина Бранка Јаковљевића, сина Николе Јаковљевића који је био трговински аташе у Амабасади Југославије у Паризу од 1950. до 1953. године, др Илић је неколико слика донео 1951. године у њихову породичну резиденцију. Међу донетим сликама је био и *Портрет старца с турбаном* који је неко време чуван у том стану. Бранко Јаковљевић, који је тада имао три године, оштетио је слику, пробушивши је оловком, а др Илић је касније дао да се она рестаурира. (Разговор вођен 9.5.2017).



Кат. 26

НЕПОЗНАТИ СЛИКАР, крај 19. века (?)

ГЛАВА СТАРЦА

уље на платну; 32 x 24 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-121, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954) као рад непознатог сликара Рембрантове школе.

Глава старца представља једну од слика у колекцији која илуструје склоност др Илића ликовним делима „рембрантовског штимунга”. У службеним списковима се помиње први пут тек 1954. године. Др Илић је слику сврстао у Рембрантову школу, првенствено се водећи њеним садржајем и начином приказивања лика старог човека. Старац благо погнуте главе и погледа упереног према доле има проређену косу и дугу седу браду. Осветљен је из горњег левог угла, на начин како су то, под утицајем каравађизма, радили холандски аутори прве половине 17. века (*A. Blomaert, A. van Ostade, J. Lievens*). Овакве ликове често налазимо на Рембрантовим сликама, посебно у првом периоду каријере. На тај начин је најчешће приказивао Св. Павла и Св. Петра, али и поједине ликове из Старог завета [Bruyn et al. 1982: 82, 144, 266, 346].⁹⁴ Слика из Збирке може да се посматра као парафраза више Рембрантових дела, нпр. слике *Св. Павле за њисаћим сћолом* (*Germanisches Nationalmuseum, Nirnberg*, инв. бр. 392) из 1629/1630. године или слике *Св. Пејар Покајник* (*The Israel Museum, Јерусалим*, инв. бр. Vo1.0148) из 1631. године, али у маниру тзв. *tronie* типа слике. Варијације истог лика често је понављао сам Рембрант, као и његови бројни савременици, ученици и следбеници у 18. и 19. веку.

⁹⁴ *Тобија и Ана* из 1626. године - Rijksmuseum Amsterdam, inv. br. A4717; *Св. Павле у ћелији* из 1627. године - Statgalerie Stuttgart, inv. br. 746; *Јеремија ламентује над уништеним Јерусалимом* из 1630. године - Rijksmuseum Amsterdam, inv. br. A 3276.

Међу њима је најинтересантнији Жак де Русо (*Rousseaux, Jacques des*) чија су два дела идентичног садржаја (*Портрет сарца који чини књију*), настала тридесетих година 17. века, могла послужити аутору новосадске слике као ликовни узор. Превише наглашен поступак имитирања Рембрантовог манира и грубо платно које је коришћено као основа упућују, ипак, на мишљење да се ради о комерцијалном уметничком продукту 19. века, а Илићева аквизиција показује да је и у 20. веку постојало тржиште за овакав тип слике.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 105.

Уп. библ.: Bruyn et al. 1982: 82, 144, 266, 346.





НЕПОЗНАТИ СЛИКАР, почетак 20. века (?)

СТАРИЦА С ПЕХАРОМ

уље на платну (постојећи портрет израђен преко слике из друге половине 18. века);

45 x 37 cm

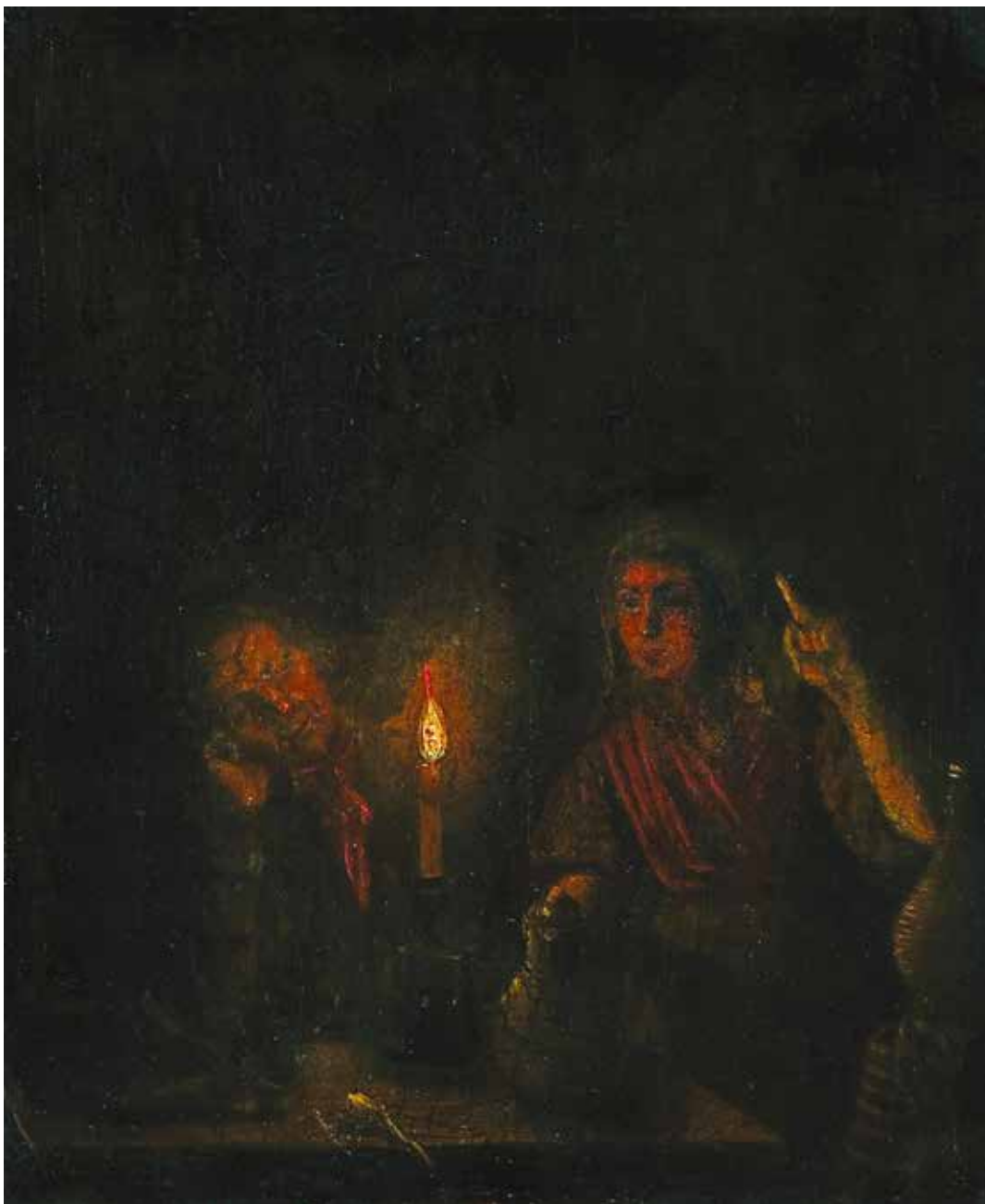
несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-116, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954) као „вероватан рад енглеског мајстора Хогарта”.

Слика је уврштена у каталог холандско-фламманске школе само условно, искључиво због приказаног садржаја. Ради се о једном од најмање квалитетних и уметнички вредних дела у Илићевој колекцији. Већ се површним испитивањем слике дошло до закључка да се ради о давно рентаулираном платну и да се испод садашњег слоја налази старије дело чији је бојени слој послужио као подлога новијем. Љ. Вујаклија препоставља да старија слика потиче из 18. века, док је садашња из каснијег времена [Вујаклија – Д’Амико 2010: 104]. Непознати аутор је, вероватно, желео да наслика дело блиско холандским ликовним уметницима прве половине 17. века. Лик старе и набожане жене из редова нижих слојева друштва често је био предмет обраде бројних сликара, како оних најтраженијих (*Rembrandt, F. Hals, D. Teniers, G. Dou*), тако и оних мање познатих (*G. Metsu, M. Stom, N. Maes*). Остаје непознаница зашто је ову слику др Илић водио као рад Хогарта (*Hogarth, William*). Један од разлога, како наводи Вујаклија, може бити опет сам садржај, јер се овакав тип жене појављује и на графикама тог енглеског сликара у 18. веку. Аутор *Старице с пехаром* показује руку релативно талентованог, али недовољно школованог сликара који је, највероватније, крајем 19. или почетком 20. века израђивао композиције у духу старих мајстора.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 104.



НЕПОЗНАТИ СЛИКАР, почетак 20. века (?)

ДВЕ ФИГУРЕ ПОРЕД СВЕЋЕ

уље на дрвету; 26 x 23 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-117, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 1 (1948) под атрибуцијом „Хорст“, у списку 3 (1954) као рад непознатог сликара Хогартове школе, а у каснијим списковима као „Хонд Хорст“.

Краћи и једини стручни осврт на ову малу слику на дрвету даје Љ. Вујаклија у каталогу Збирке стране уметности [Вујаклија – Д’Амико 2010: 104]. С обзиром на то да се дело први пут помиње у списку из 1948. године, он претпоставља да је у Илићевом поседу била још пре Другог светског рата и да је набављена као копија из 19. века, израђена по, за сада, неидентификованом делу холандске школе. У сачуваним пописима се наводи да је аутор слике Хорст или Хонхорст што упућује на холандског уметника с почетка 17. века Г. ван Хонхорста (*Honthorst, Gerrit van*). Везу с овим уметником свакако представља приказана тема – две старије особе у ентеријеру, поред упаљене свеће. Као следбеник Каравађа, Хонхорст је по повратку из Рима 1620. године популаризовао овај жанр међу холандским уметницима, посебно припадницима утрехтске школе (*Brugghen, Hendrick ter; Dou, Gerrit; Janssens, Jan; Stom, Matthias*). Често је сликао религиозне и жанр теме у истом маниру, приказујући сцене из Христовог живота, старице, картароше и децу [Rosenberg et al. 1979: 41–43]. Као могућа копија неког од каравађиста 17. века, слика из Збирке се може сматрати слабо успелим делом непознатог кописте из прошлог или претпрошлог века.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 104.

Уп. библ.: Budapest 2104: 236–245; Rosenberg et al. 1979: 41–43.



НЕПОЗНАТИ КОПИСТА по П. П. РУБЕНСУ, 17-18. век

ТЕТИДА ПРИМА ОД ХЕФЕСТА АХИЛОВ ШТИТ

уље на платну; 111 x 123 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-8

Слика се званично први пут помиње у Списку 6 (1964) као рад Рубенса.

Слика *Теџида ђрима од Хефесџа Ахилов шџиџџ* представља једно од ликовних дела на које је др Бранко Илић био посебно поносан. Према његовој тврдњи, која би требало да се прихвати с извесним опрезом, *слика је за време Друџоџ свейскоџ била сакривена у нашоџ земљи, у једноџ ђробници, обмоџана ђумом*, а он ју је, као дело Рубенса, купио 1955. године од неименоване јеврејске породице [Миленковић – Вачић 1964: 7]. Једна од малобројних информација које је новосадски колекционар давао у јавност јесте и та да је слика припадала неком бечком грофу чији идентитет је такође непознат [Михајловић 1964: 9]. У бази података Холандског института за историју уметности за слику из Збирке се наводи да је од 1924. године припадала антверпенском колекционару Самуелу Хартвелду (*Hartveld, Samuel*), а 17-18. маја 1926. године продата је у бечкој аукцијској кући *Dorotheum* (аукц. бр. 109) као рад Рубенсове радионице. Будући да је др Илић ово дело купио неколико година након конфискације и преношења великог дела његове колекције у Галерију Матице српске, оно се налазило у његовој кући, све до Илићеве смрти 1966. године. Управо је те године о слици објављен и први стручан текст чији је аутор Г. Гамулин. Погрешно наводећи податак да је слика рађена на дрвеној подлози, загребачки стручњак је у тексту изнео мишљење да се ради о старој копији Рубенсовог дела из циклуса посвећеног Ахиловом животу, а не о производу његовог атељеа, како је то тврдио новосадски колекционар [Gamulin 1966: 122]. Иако је у поређењу с другим Рубенсовим серијама *Исџориџа Ахила* релативно мала, она представља један од његових најбољих циклуса. Ослањајући се на веома популарне и читане литерарне изворе

16. века (*Natale Conti – Mythologia sive explicationis fabularum libri decem; Charles Estienne – Dictionarium historicum*), фламандски мајстор је осмислио серију од осам мотива који илуструју живот најпознатијег грчког хероја, од његовог раног детињства до смрти у Тројанском рату, што није било уобичајено за раније ауторе који су се концентрисали само на Ахиллове ратне епизоде.⁹⁵ Најисцрпније податке о поменутом циклусу налазимо у десетој књизи пројекта *Corpus Rubenianum*, где се наводи да је вероватно рађен између 1630. и 1635. године, а према поруџбини Д. Фурмента (*Fourment, Daniel*), антверпенског трговца таписеријама и Рубенсовог таста [Haverkamp Begemann 1975: 15]. Новија истраживања показују да је циклус могао настати и нешто касније, 1638–1639. године [Brosens 2010: 28]. Рубенсова основна замисао је била да изради ликовне предлошке за таписерије великих димензија. Тај процес је подразумевао четири фазе, односно 4 групе ликовних дела: уљане скице на дрвету (45 x 51,5 cm), моделе на дрвету – тзв. *modelli* (108 x 123 cm), картоне (400 x 450 cm) и, коначно, саме таписерије (400 x 450 cm). Током претходна три века оригинални картони су нестали, као и највећи број прве серије таписерија. Оригинални Рубенсови радови, уљане скице и модели, често су мењали власнике и били копирани. Данас се седам уљаних скица налази у Ротердаму (*Museum Boymans–van Beuningen*, инв. бр. 1760), а једна у Детроиту (*Detroit Institute of Arts*, инв. бр. 53.356). У исто време, модели за таписерије су раздвојени у четири уметничке колекције.⁹⁶ Власништво Музеја лепих уметности у француском граду По су слике *Хекџорова смрт* и, за нас битнија, *Тетида прима Ахилов штит од Хефеста* (инв. бр. 417). У *Corpus*–у су наведене три копије модела из Поа, међу којима и слика из Новог Сада [Haverkamp Begemann 1975: 116]. Израђена на платненој подлози, верзија из Збирке стране уметности представља верну копију оригиналне композиције. Сложена иконографија, која укључује приказе већег броја митолошких фигура (Тетида, Вулкан, Тритон, Аглеја),

⁹⁵ Циклус *Историја Ахила* чине следећи мотиви: (*Утапање Ахила у реку Стикс; Хирон обучава Ахила; Ахил међу Ликомедовим кћерима; Тетида прима од Хефеста Ахилов штит; Ахилов бес; Брисеиду враћају Ахилу; Смрт Хекторова; Смрт Ахилова.*

⁹⁶ *The John and Mable Ringling Museum of Art*, Сапасота, инв. бр. 221; *Museo del Prado*, Мадрид, инв. бр. 2454, 2455, 2566; приватна колекција грофа А. Сајлерна (*Seilern, Antoine*); *Musée des Beaux-Arts*, По, инв. бр. 417, 418.

симбола и декоративних елемената није имала свој ликовни узор, већ је представљала Рубенсов нови поглед на тему. Непознати кописта је с академском прецизношћу поновио све детаље оригинала. Иако занатски доследан, није био довољно вешт да подражава Рубенсову виртуозну технику и полет у извођењу. Због наглашеног контурирања слици из Збирке недостаје мекоћа инкарната и драперије коју је велики мајстор успевао да прикаже. Постоје и колористичке разлике, а посебно су приметни снажнији интензитет црвене, као и недостатак плаве боје у делу где се појављује небо. Светлосни и колористички контрасти су израженији него на слици из Поа. Кустоси Збирке стране уметности Л. Јанковић и Љ. Вујаклија су у својим прегледима холандско-фламманског сликарства сугерисали могућност да је слику радио један од Рубенсових блиских сарадника – Т. ван Тулден (*Thulden, Thodoor van*) [Вујаклија – Д'Амико 2010: 83; Јанковић 1969: 12]. Ова претпоставка добија своје оправдање ако се зна да је ван Тулден копирао у техници уља на платну дело из истог Рубенсовог циклуса (*Брисеиду враћају Ахилу*).⁹⁷ Тематске и ликовне сличности налазимо и на његовим сликама *Вулканова ковачница* и *Венера у Вулкановој ковачници*, као и на серији алегоријских композиција у палати *Huis ten Bosch* у Хагу. За потврду атрибуције Т. ван Тулдену или неком другом сараднику из Рубенсовог атељеа потребна су опсежнија истраживања и поређења. До тада питање ауторства остаје отворено, а хронолошки оквир смештен у период између средине 17. и краја 18. века. Током 2015–2016. године слика је успешно рестаурирана и конзервирана [Јанковић Кнежевић – Лазић 2016: 204].

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 82–83; Gamulin 1966: 121–123, sl. 1; Јанковић 1969: 11–13; Јанковић Кнежевић–Лазић 2016: 204; Haverkamp Begemann 1975: 116.

Уп. библ.: Brosens 2010: 28–34; Bruxelles 1965: 217–219.

⁹⁷ Слика је продавана на аукцији у белгијској аукц. кући *De Vuyst, Lokeren* 22. фебруара 1986. (аукц. бр. 411). Лит. Haverkamp Begemann 1975: 128–129.



НЕПОЗНАТИ КОПИСТА ПО РЕМБРАНТУ ВАН РИЈНУ, 17–18. век

ПОРТРЕТ СТАРЦА С КРЗНЕНОМ КАПОМ

уље на дрвету; 28 x 22 cm

сигн. д. с. лат.: *Rm. 1630 (?)*

инв. бр. ЗСУ–26, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у

Списку 6 (1964) као рад Рембранта.

Једна од слика у Збирци стране уметности која је у претходних пола века изазвала највеће контроверзе у стручној и широј јавности јесте мали портрет за кога је др Илић био уверен да представља Рембрантовог оца и да је аутографско дело великог холандског мајстора из 1631. године. Још за живота, новосадски колекционар је у интервјуима за бројне југословенске дневне новине тврдио да је слику купио 1960. године у Загребу од жене која води порекло из једне будимпештанске грофовске породице и која ју је донела у мираз по завршетку Првог светског рата.⁹⁸ Осим његових тврдњи о пореклу слике, једину публикувану информацију у којој се она помиње налазимо код В. Јовановић: *Зна се само да се један мушки њорџреџ, њоџџисан као Рембранџов рад, који је виђен у складишџу на Леџиновом џрџу, касније нашао у збирци др Бранка Илића* [Јовановић 1987: 173, прим. 30].⁹⁹ Изворни документи о пореклу слике никада нису пронађени у Илићевој заоставштини. Домаћи стручњаци се нису слагали с Илићевим мишљењем о ауторству слике и истицали су да он поседује копију оригинала који се налази у

⁹⁸ Лит.: Кузмановски 1965: 6; Миленковић - Вачић 1964: 7; Миленковић – Вачић 1964а: 5; Mihajlović 1964: 9; Николић – Јанковић 1964: 9. Исту информацију о набавци слике је Л. Јанковић дао и Миодраг Обрадовић.

⁹⁹ В. Јовановић је мислила на Леџинов трг у Новом Саду где је постојало складиште у коме су сакупљене ствари Новосађана, страдалих током Другог светског рата.

Landesmuseum Ferdinandeum у Инсбруку (инв. бр. 599).¹⁰⁰ Допринос у разрешењу дилеме да ли је новосадска слика аутентично дело, реплика, копија или фалсификат дала је Л. Јанковић која је истражила њој доступне изворе и контактирала релевантне стручњаке.¹⁰¹ Према њеном мишљењу, у Збирци стране уметности се заиста налази копија слике из Инсбрука, израђена у 17. или 18. веку [Јанковић 1969: 32–35]. Мишљење Л. Јанковић се заснивало на истраживањима и научним анализама које су 1957. године извршене у Инсбруку и којима је потврђена аутентичност њихове слике, тада назване *Бисџа сџарца с крзеном кайом*. До тада је она сматрана могућом копијом Рембрантовог изгубљеног дела *Портрет оријенталца* из 1630. године. Као аутор копије сматран је Герит Доу (*Dou, Geritt*), блиски Рембрантов сарадник [Bauch 1933: 201]. Наводно изгубљен *Портрет оријенталца* је био познат по бакропису из 1633. године чији је аутор други Рембрантов сарадник – Ј. ван Влиет (*Vliet, Jan van*).¹⁰² Осим новосадске слике, која није евидентирана у страним прегледима Рембрантовог опуса, постоје још две верзије истог портрета које се сматрају копијама оригинала из Инсбрука: у дворцу Шлајсхајм¹⁰³ и у дворцу Померсфелден [Bruun 1982: 291]. Слика представља типичан пример тзв. *tronie* (хол. глава, лице) типа портрета које је Рембрант највише сликао у првом делу своје каријере (1625–1631), пре одласка у Амстердам. За лајденски период су карактеристичне мале слике на дрвеној подлози, на којима је млади сликар представљао себе

¹⁰⁰ Слика у Инсбруку је израђена на храстовој дасци (дим.: 22,2 x 17,7 cm) и сигнирана је уз десну ивицу (RHL 1630). Према наведеним подацима о пореклу, прво се налазила у Енглеској, између осталог у *Норре* колекцији. Затим је била у поседу Бечлије Јозефа Чагера (*Tschager, Josef*) који је дело 1856. године коначно завештао музеју у Инсбруку [Bruun et al. 1982: 292]. Први пут се појавила у музејском каталогу 1899. године, под бројем 599 [Groot 1908-1916: Vol. 6, 323].

¹⁰¹ Л. Јанковић је 1969. године контактирала Х. Герсона из Института за историју уметности у Гронингену и кустосе Музеја у Инсбруку који су били мишљења да је новосадска слика копија инсбрушке.

¹⁰² Један примерак Влиетовог бакрописа налази се у Лонодну (*British Museum*, инв. бр. F. 6.154; 21,3 x 17,3 cm; сигн.: *RHL van Rijn in. / JG. van vliet fecit. / 1633*). Према Влиетовој гравире у Паризу је 1635. године Жером Давид (*David, Jérôme*) израдио још једну гравир, у издању Франсоа Ланглоа (*Langlois, François*). Портрет је на тој гравире, у односу на Влиетову, гравир, постављен као у одразу огледала и носи назив *Филион Јеврејин*.

¹⁰³ *Bayrische Staatsgemäldesammlungen*, инв. бр. 1639.

и људе из свог блиског окружења, углавном чланове породице. У литератури је још почетком 20. века сугерисано мишљење да се на слици у Инсбруку налази портрет његовог оца, чији је лик понављао на многим цртежима, гравирама и уљаним сликама [Valentiner – Rosenberg 1908: В. 20; Bruyn 1982].¹⁰⁴ Одећа у којој је представљен била је типична за представнике јеврејске заједнице, посебно тип крзнене капе од самуровине (тзв. колпак) какву су носили пољски Јевреји. Минуциозност којом је Рембрант приказивао костим и изражајност лица нису достигнути на новосадској верзији. Непознати сликар је у знатној мери поновио детаље, тонове, светлосне ефекте, позадину оригинала, па чак и изглед потписа, али примењени поступак је, ипак, недовољан да се слика припише мајстору изузетне индивидуалности. У исто време, сасвим је сигурно да је узор за копирање било оригинално дело из Инсбрука, а не Влиетова гавира која лик старца преноси као у огледалу и с много више чврстине у контурама и светлосним контрастима. Из тако изведене графике било би немогуће копирати суптилност Рембрантовог потеза и палете. Приближно време настанка новосадске слике одредила би радиографска истраживања која је још 1969. године предлагала Л. Јанковић. До тада остаје отворено питање да ли аутора слике из Збирке можемо тражити међу ученицима с којима је Рембрант сарађивао у Лајдену (*Lievens, Dou, Jourdevill, Rousseaux, Vliet*) или међу бројним копистима његових слика у 18. веку.

Библ.: Вујаклија–Д’Амико 2010: 89–90; Јанковић 1969: 32–35; Шелмић 1971: 2.

Уп. библ.: Вауч 1933: 201; Bruyn 1982: 42, 285–292; Valentiner – Rosenberg 1908: В. 20; Јовановић 1987: 173, прим 30.

¹⁰⁴ Рембрант је 1929–1931. користио очев лик и на сликама *Старац коју спава* (*Galleria Sabauda, Torino*), *Фигура старца у црном огртачу* (*The Art Institute of Chicago*), *Официр* (*Paul Getty Museum, Los Angeles*), *Букта старца у огртачу* (*Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, The Hague*)... [Bruyn et al. 1982].



НЕПОЗНАТИ КОПИСТА по ФИЛИПУ ВУВЕРМАНУ (*Wouwermans, Philips*), 18. век

ПОЛАЗАК У ЛОВ

уље на дрвету; 42 x 56 cm

тешко читљиви делови могуће сигнатуре д. сред. лат.: *PHLS*.

инв. бр. ЗСУ-53, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 2 (1953) као рад Вувермана.

Тема поласка у лов је била веома честа у Вувермановом стваралаштву. Сlike таквог садржаја биле су оличење све богатијег холандског друштва које је средином 17. века усвајало аристократске манире. Уметник је приказивао елеганцију учесника, лепоту коња, архитектуре и пејзажа. На слици из Збирке представљена је група људи у ритмичном следу, која се спрема у лов са сокоlima. Ловци, даме, слуге, коњи и пси, сакупили су се испред улаза виле медитеранског типа. Топло јутарње светло, питорескни архитектонски детаљи, фигура Нептуна на фонтани и егзотична фигура малог тамно-путог пажа који држи сунцобран дају овом призору јужњачку атмосферу, карактеристичну за Вуверманове италијанизирајуће пејзаже, рађене под утицајем П. ван Лира. Слика из Збирке стране уметности припада малобројној групи дела за које знамо да их је др Илић поседовао још пре Другог светског рата. Према документованим подацима, купио ју је на аукцији у Бечу 23. фебруара 1936. године (аукц. бр. 488).¹⁰⁵ Дело је, стога, у Збирку приспело као рад познатог харлемског сликара из средине 17. века. Најновија истраживања, међутим, сврставају ово дело међу бројне копије Вуверманових

¹⁰⁵ Подаци о овој продаји се налазе у бази RKD, а саопштени су Л. Јанковић приликом њене посете 1978. године. Исте податке наводи и Б. Шумахер у њеној студији. Ниједан извор, међутим, не наводи да ли се слика продавала као оригиналан рад П. Вувермана или као копија рађена по његовој слици. Према мишљењу Б. Шумахер, изнетом у преписци с аутором каталога, рад је највероватније продаван као оригинално дело П. Вувермана.

слика које су настале у 18. и 19. веку. Према подацима из студије Б. Шумахер и њеном писаном саопштењу аутору овог каталога (23. јун 2017), слика из Збирке представља копију Вувермановог дела *Полазак у лов са соколима* из око 1665/1668. године (уље на дрвету, 47 x 63 cm, сигнирано), које је 2012. године продато приватном колекционару у аукцијској кући *Lempertz* [Schumacher 2006: vol. 1, p. 219, no. A125]. Оригинална слика се у 18. веку налазила у чувеној париској колекцији грофа *E. de Pourtalès*, па Б. Шумахер претпоставља да је управо у том периоду могла да настане новосадска копија, једна од, данас, неколико познатих.¹⁰⁶ Истог је мишљења и К. Бувело из Краљевске галерије у Хагу који је у преписци (12. јул 2017) приметио да новосадска верзија одудара од Вувермановог рукописа. Поређењем оригиналног предлошка и рада из Збирке уочава се да је непознати кописта користио дрвену подлогу истих димензија као што је оригинал, али је, из непознатог разлога, изоставио и изменио поједине делове првобитно насликаног мотива. На слици из Новог Сада није насликан главни део виле, већ само њен портик, због чега недостаје и неколико ликова, присутних на оригиналној слици. Модификације су видљиве и у вегетацији парка, као и пејзажа у даљини. Ове разлике, међутим, не умањују чињеницу да је слика у целости квалитетан рад, израђен од стране образованог уметника који је успео да понови атмосферу Вуверманових пејзажа, веома тражених на уметничком тржишту 18. и 19. века.

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010; 93–94; Janković 1969: 30– 31; Schumacher 2006: vol. 1, p. 219, no. A125; vol. 2, ill. no. 118.

Уп. библ.: Groot 1908: vol. 2, 249–254, 464, no. 686; Smith 1829: vol. 1, p. 338, no. 468.

¹⁰⁶ Б. Шумахер наводи и остале копије дела *Полазак у лов са соколима* (Schumacher 2006: vol. 1, p. 219, no. A125):

1. копија у Старој пинакотеци, Минхен; инв. бр. 6154; аутор из круга К. ван Фаленса (*Falens, Karel van*);
2. копија продата у Бриселу 4. фебруара 1929 (аукц. бр. 99); аутор вероватно П. ван Бредел (*Bredael, Peeter van*);
3. копија продавана као рад Питера Вувермана у аукцијској кући *Christie* у Лондону 3. маја 1974. (аукц. бр. 167); 60,9 x 74,9 cm;
4. копија на подлози од бакра продавана у аукцијској кући *Sotheby* у Њујорку 25. маја 2000. (аукц. бр. 189); сигнирана *P. de Boer*; 28,6 x 38,7 cm.



Кат. 32

НЕПОЗНАТИ КОПИСТА по П. П. РУБЕНСУ, 19. век

ПОРТРЕТ ЧОВЕКА С КРАГНОМ

уље на платну; 39,5 x 31 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-21, Музеј града Новог Сада

Слика се званично први пут помиње у Списку 3 (1954) као рад холандског мајстора Ван Дајка.

Околности набавке овог мушког портрета објаснио је сам др Илић, дајући изјаву на суђењу одржаном 1953. године.¹⁰⁷ Према његовој тврдњи, у периоду између 1948. и 1950. године уступио је Рајку Слеччевићу једну слику Влаха Буковца, а за њу је добио три дела, међу којима и *Портрет човека с крајном* за који је веровао да је дело ван Дајка. Исту атрибуцију је саопштио и састављачима службеног списка колекције 1954. године. Међутим, у истраживању могућег времена набавке слике збуњују подаци с пољејне једне од фотографија из архиве Збирке – печат с натписом *Alexis Kolatchevsky / Expert d'Art* и руком исписана забелешка *Fr. 450 / 1934 Nice*. Исти печат и годину налазимо и на другим фотографијама из Илићеве архиве, најчешће када су у питању биле набавке слика у које је био укључен Рајко Слеччевић. Наведени француски препродавац је, највероватније, током четврте деценије 20. века, био посредник Рајку Слеччевићу у куповини слике, а који је после исто дело, заједно с печатираном фотографијом уступио др Илићу као ван Дајка. Новосадски колекционар је, стога, био уверен да има оригинални рад једног од најважнијих фламанских уметника из периода барока. Истраживање Л. Јанковић [Јанковић 1969: 11] је, међутим, утврдило да се ради о копији Рубенсове слике коју је још 1905. године А. Розенберг [Rozenberg 1905: 210] навео као власништво Хофмузеума (*Hof Museum*) у Бечу. Данас се ово дело налази у инвентару Уметничко-историјског музеја у истом граду и води се као *Портрет човека у крзеном ојрџачу* (уље на дрвету; 50 x 40,5 cm; инв. бр. 537) из 1620. године. Поређењем копије и оригинала

¹⁰⁷ ИАГНС 1960-12871.

одмах се уочава разлика у димензијама. Слика из Збирке је за око 10 cm мања у висини и ширини, што је вероватно последица опсецања у неком тренутку пре њене куповине. Из тог разлога се не види део крзеног огртача портретисаног мушкарца, као и делови слике уз њене бочне ивице, а који постоје на оригиналу. У односу на Рубенсову слику, употребљене су много интензивније ружичасте нијансе за инкарнат, сивљи тон за крагну у облику „млинског камена” и тамнија браон за крзно. Сликано је ширим потезима, а уочљиво је и присуство белих акцената на лицу који нису толико изражени на оригиналу. Приликом конзервације 1971. године, *илајно је скинуто са њанела на који је било каширано и усјановљено је да је илајнена њодлоја новија, а сивкаша имјрејнајура њијична за 19. век. Тамно мрке нијансе асфалјно црне ѡакође су одлика грује њоловине 19. века, када је ова сјудујска коија и насјала, најверовајније као дијломски рад некој сјуденја сликарске академије у Бечу* [Вујаклија – Д’Амико 2010: 103].¹⁰⁸

Библ.: Вујаклија – Д’Амико 2010: 103; Janković 1969: 11; Rozenberg 1905: 210.



¹⁰⁸ Конзервацију и рестаурацију слике извршио је 1971. године Риста Ђинкулов у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе.



НЕПОЗНАТИ КОПИСТА по МЕЛХИОРУ ХОНДЕКОТЕРУ (*d'Hondecoeter, Melchior*), 19. век

БОРБА ПЕТЛОВА

уље на платну; 75 x 65 cm

несигнирано, недатирано

инв. бр. ЗСУ-91

Слика се званично први пут помиње у Списку 7 (1966) као рад непознатог холандског мајстора.

Према незваничним саопштењима, др Илић је ову слику набавио у Ријеци, посредством Миодрага Обрадовића. Мислећи да купује оригинално дело непознатог холандског мајстора 17. века, није био свестан да је оно у ствари копија слике Мелхиора Хондекотера из Галерије Академије у Венецији. Хондекотерова слика у Венецији носи назив *Победнички ђеџао* (уље на платну; 79 x 69; инв. бр. 107) и чини пандан слици *Мајка кокошка с ђилићима* (уље на платну; 79 x 67; инв. бр. 179). Допадљива и веома декоративна дела овог мајстора анималисте из златног периода холандске уметности често су била понављана, о чему сведоче бројне копије које су се појављивале на тржишту од 19. века до данас. Верзија из Збирке с великом тачношћу понавља детаље, композицију, димензије и боје оригинала, па може да се уброји међу боље копије Хондекотеровог дела. Њеног аутора не знамо, али квалитет рада указује на академски школованог уметника који је слику копирао ради продаје. Слика је дуго времена стајала увијена, због чега је бојени слој био веома оштећен. Приликом конзервације и рестаурације 1971. године, извршена је рентаулажа и скинути су сви премази који су прекривали оригинални бојени слој.¹⁰⁹

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 103–104.

Уп. библ.: Kearney 2008: 116–126

¹⁰⁹ Конзервацију и рестаурацију је извршио Ристо Ђинкулов у Покр. заводу за заштиту споменика културе.



ЈАН ДЕ ВИШЕР (*Visscher, Jan de*)

(Харлем, 1633/1636 – Амстердам, 1692/1712)

Гравер из златног периода холандске уметности чија је делатност углавном везана за родни град Харлем. Није познато код кога се подучавао у младости, а први податак о школовању је везан тек за 1690. годину када је у 56. години живота почео да учи сликарство код Мишела Кареа (*Carré, Michel*). До данас није остало очувано ниједно Вишерово дело штафелајног сликарства, али бројне музејске колекције поседују његове гравире, рађене према делима холандских сликара 17. века: Филипа Вувермана (*Wouwerman, Philips*), Николаса Питера Берхема (*Berchem, Nicolaes Pietersz*), Адријана ван Остадеа (*Ostade, Adriaen van*), Јан ван Гојена (*Goyen, Jan van*) и његовог брата Корнелиса де Вишера (*Visscher, Cornelis*).

Библ.: Houbraken 1721: Vol. 3, 76–77; Thieme et al. 1990: Vol. 34, 416.

ЖАНР СЦЕНА, по А. ВАН ОСТАДЕУ (*Ostade, Adrien van*)

бакропис; лист 33,6 x 26 cm, отисак 29,8 x 25,3 cm

сигн. д. л.: *I. Visser sculpsit*; д. ср.: *Ostade pinxit*; д. д.: *F. de Witt excudit*.

нема воденог печата; подлепљено

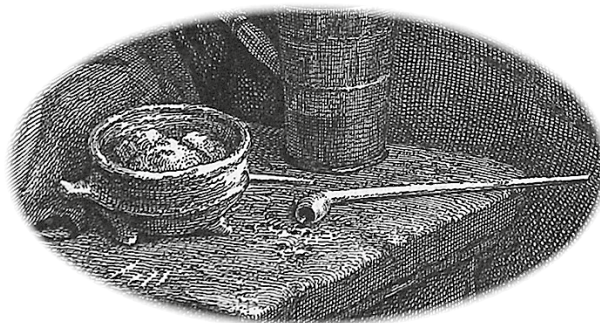
инв. бр. ЗСУ–144, Музеј града Новог Сада

Лист се званично први пут помиње у Списку 9 (1968), са осталих 6 гавира из колекције.

Међу малобројним графичким делима у оквиру Илићевог легата налази се само један рад који припада холандско-фламманској школи. Израдио га је у другој половини 17. века харлемски гравер Ј. де Вишер, према слици свог суграђанина А. ван Остадеа. Захваљујући сигнатурама уз доњу ивицу папира, сазнајемо да је бакропис штампан у радионици амстердамског издавача Ф. де Вита (*Witt, Frederik de*). На графици је представљен ентеријер крчме у којој се одиграва неприлична сцена с две мушке и једном женском фигуром. Оваква врста жанр представа је типична за стваралаштво А. ван Остадеа и њене варијанте се налазе на бројним сликама из раног периода његове каријере. Расположени, готово карикатурално насликани модели припадају нижем слоју друштва, а сви приказани детаљи носе рустични карактер. Према подацима Холандског института за историју уметности, Остадеова оригинална слика, која је послужила као предложак за Вишиеров бакропис, до данас није откривена. Стога не можемо да знамо да ли графика у потпуности понавља слику или су поједини детаљи измењени у складу с уметничком амбицијом њеног креатора. С обзиром на то да оба аутора потичу из истог окружења протестантског Харлема, може се претпоставити да је предложак у потпуности копиран. Вишиеров бакропис из фонда Збирке је добро очуван, а због мањих оштећења у доњем делу, конзервиран је и подлепљен 1968. године.

Библ.: Вујаклија – Д'Амико 2010: 148.

Уп. библ.: Hollstein 1992: Vol. 41, 18–19, no. 16, ill.



БИБЛИОГРАФИЈА / BIBLIOGRAPHY

- Anonim 1937** Anonim. Sale by Auction in Paris. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 70, No. 410 (May 1937): I – XXXII.
- Бабина – Грицай 2005** Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. *Фламандская живопись XVII–XVIII веков : каталог коллекции*. Государствени Эрмитаж: Санкт–Петербург 2005.
- Bauch 1933** K. Bauch. *Die Kunst des Jungen Rembrandt*, Heidelberg. C. Winters, 1933.
- Bautier 1940** P. Bautier. Les portraits de Vittoria della Rovere, grande–duchesse de Toscane, par Suttermans. *Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art* X, 1 (1940): 35–39.
- Beograd 1957** *Flamanska umetnost XVII veka : umetnost i kultura epohe Rubensa*. Beograd: Narodni muzej, 1957.
- Bernt 1957** W. Bernt. *Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts* 1–5. München: Bruckmann, 1957.
- Biesboer et al. 2004** P. Biesboer, M. Brunner–Bulst, H. D. Gregory, C. Klemm. *Pieter Claesz : Master of Haarlem Still Life*. Zürich: Waanders, 2004.
- Bodart 1970** D. Bodart. *Les peintres des Pays–Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, Tome I–II. Bruxelles – Rome: L'Institut historique belge de Rome, 1970.
- Bol 1973** L. J. Bol. *Die Holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1973.
- Bredius 1915–1922** A. Bredius. *Künstlerinventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 Bände. Haag: Nijhoff's–Gravenhage, 1915–1922.
- Briganti et al. 1983** G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati. *I bamboccianti: Pittori della vita quotidiana a Roma nel seicento*. Roma: Ugo Bozzi, 1983.
- Brosens 2010** K. Brosens. New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens's Achilles Series. In: *Tapestry in the baroque : new aspects of production and patronage*, Edited by Thomas P. Campbell and E.A.H. Cleland. New York: Metropolitan Museum of Art ; New Haven: Yale University Press, 2010: 20–34.

- Bruxelles 1965** *Le siècle de Rubens*. Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965.
- Bruyn et al. 1982** J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel. *A Corpus of Rembrandt Paintings : 1625–1631*, Vol. 1. The Hague, Boston, London: Martinus Nijhof Publishers, 1982.
- Budapest 2104** *Rembrandt and the Dutch Golden Age*. Edited by Ildikó Ember. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2014.
- Cuttler 1957** C. D. Cuttler. The Lisbon Temptation of St. Anthony by Jerome Bosch. *The Art Bulletin* Vol. 39, No. 2 (1957): 109–126.
- Czobor 1995** A. Czobor. Remarques sur une composition de Jan Muller. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-arts* 6 (1995): 34–39.
- Ember 1985** I. Ember. Quelques nouveautes dans les natures–mortes Flamandes et Hollandaises. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 64 (1985): 25–40.
- Gamulin 1960** G. Gamulin. Slike holandskih i flamanskih majstora u Jugoslaviji. *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 3 (1960): 47–50, T. XIX–XXIV.
- Gamulin 1961** G. Gamulin. Contributo ai Toscani. *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti* 3 (1961): 25–26.
- Gamulin 1964** G. Gamulin. *Stari majstori u Jugoslaviji* II. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1964.
- Gamulin 1966** G. Gamulin. Jedna kopija po Rubensu. *Peristil : zbornik radova za povijest umjetnosti* 8–9 (1966): 121–123, sl. 1.
- Gerson 1983** H. Gerson. *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Amsterdam: B. M. Israel , 1983.
- Gerszi 2000** T. Gerszi. Die Zeichnungen von Herman van Swanevelt. *Bulletin du Musée Hongrois des Beux-Arts* 92–93 (2000): 93–116.
- Goedde 1986** L. O. Goedde, Lawrence. Convention, Realism, and the Interpretation of Dutch and Flemish Tempest Painting. *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art* Vol. 16, No. 2/3 (1986): 139–149.

- Greindl 1956** E. Greindl. *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*. Bruxelles : Elsevier, 1956.
- Groot 1908–1916** C. H. de Groot. *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century based on the work of John Smith* Vol. 1–9. Translated and edited by Edward G. Hawke. London: Macmillan, 1908–1916.
- Härting 1989** U. Härting. *Frans Francken der Jüngere 1581–1642: Die Gemälde mit kritischem Oeuvre-katalog*. Freren: Luca, 1989.
- Haverkamp Begemann 1975** E. Haverkamp Begemann. *Corpus Rubenianum Ludvig Burchard : Part X : The Achilles Series*. Brussels: Arcade Press, 1975.
- Heinecken 1790** K. H. Heinecken. *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes: avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés* Vol. 4. Leipzig: Breitkopf, 1790.
- Hollstein 1992** F. W. H. Hollstein. *Dutch and Flemish etchings, engravings, and woodcuts: 1450–1700* Vol. 41. Amsterdam: M. Hertzberger, 1992.
- Houbraken 1718–1721** A. Houbraken. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen ... zijnde een vervolg op het schilderboek van K. van Mander* Vol. 1–3. Amsterdam, 1718–1721.
- Janković 1969** L. Janković. *Slike flamanskih i holandskih majstora u Zbirci strane umetnosti Muzeja grada Novog Sada*. Novi Sad, 1969 (u rukopisu).
- Jantzen 1912** H. Jantzen. *Niederländische Malerei in 17. Jahrhundert*. Leipzig: B. G. Teubner 1912.
- Јеликић – Лазић 2017** А. Јеликић, Љ. Лазић. Примена инфрацрвене рефлектографије на примеру слике из Збирке стране уметности Музеја града Новог Сада. *Модерна конзервација* 6 (2017): 217–226.
- Jost 1963** I. Jost. Hendrick van Balen der Ältere. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 14 (1963): 83–128.
- Јовановић 1987** В. Јовановић. *Судбина уметнина : збирке, сакуљачи и дародавци у Војводини*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 1987.

- Kearney 2008** J. Kearney. Birds of a Feather: De Hondecoeter and the Birth of a New Genre. *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands* 16 (2008): 116–126.
- Кнежевић
Јанковић – Лазић 2016** Б. Кнежевић Јанковић, Љ. Лазић. Конзервација и рестаурација ликовних дела из Збирке стране уметности Музеја града Новог Сада (2009–2016). *Годишњак музеја Града Нової Сага* 11 (2016): 185–206.
- Kok 1995** J. P. F. Kok. Jan Harmensz. Muller as Printmaker – I. *Print Quarterly* Vol. 11, No. 3 (1994): 223–264.
- Kok 1995** J. P. F. Kok. Jan Harmensz. Muller as Printmaker – III Catalogue. *Print Quarterly* Vol. 12, No. 1 (1995): 3–29.
- Kolfin 2005** E. Kolfin. *The Young Gentry at Play: Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610–1645*. Leiden: Primavera Pers 2005.
- Kuznetsov – Linnik 1982** Y. Kuznetsov, I. Linnik. *Dutch Painting in Soviet Museums*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1982.
- Leymarie 1956** J. Leymarie. *La peinture Hollandaise*. Geneve: Skira, 1956.
- Lewinson – Lessing 1965** W. F. Lewinson, Lessing. *Flamanska i holandska škola*. Beograd: Jugoslavija 1965.
- Meijer 1983** B. W. Meijer. Justus Sustermans at Palazzo Pitti. Florence. *The Burlington Magazine* Vol. 125, No. 969 (1983): 785–786.
- Meulen 1994** M. Van der Meulen. *Corpus Rubenianum Ludvig Burchard : Part XXIII : Rubens Copies after the Antique*, 3 vols. London: Harvey Miller Publishers, 1994.
- Mirimonde 1962** A. P. de Mirimonde. La Musique. Dans les oeuvres Hollandaises du Louvre. *La revue du Louvre* 3 (1962): 123–138.
- Modesti 2008** A. Modesti. Diplomatic and Cultural Partnership in Early Modern Europe: Vittoria della Rovere and Cosimo III de’Medici. In: *Moving Elites: Women*

- and Cultural Transfers in the European Court System*. Florence: European University Institute, 2008: 157–181.
- Németh 1999** I. Németh. Musical Company. Remarks on some 17th century Dutch genre paintings. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 90–91 (1999): 113–126.
- Петровић – Крејић 2007** Д. Петровић, П. Крејић. Српски и југословенски дипломатски представници у Сједињеним Америчким Државама 1917–1945. *Архив: часопис Архива Србије и Црне Горе* 1–2 (2007): 189–195.
- Pippidi 1985** A. Pippidi. Essai d'un catalogue de l'oeuvre de Frans Francken II. *Revue Roumaine d'histoire de l'art : Série Beaux-Arts* T. XXII (1985): 3–42.
- Prinz 1973** W. Prinz. The „Four Philosophers” by Rubens and the Pseudo–Seneca in Seventeenth–Century Painting. *The Art Bulletin* LV, 3 (1973): 410–428.
- Puyvelde 1950** L. van Puyvelde. *La peinture flamande a Rome*. Brisel: Librairie Encyclopedique, 1950.
- Răchiteanu 1976** C. Răchiteanu. *Catalogue of the Universal Art Gallery : III Dutch and Flemish Painting*. Bucharest: The Art Museum of the Socialist Republic of Romania, 1976.
- Rosenberg 1905** A. Rosenberg. *P. P. Rubens, Des Masters Gemälde. Klassiker der Kunst*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1905.
- Rosenberg et al. 1979** J. Rosenberg, S. Seymour, E. H. ter Kuile. *Dutch Art and Architecture : 1600 to 1800*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- Roy 1992** A. Roy. *Gerard de Lairese*. Paris: Arthena, 1992.
- Schatborn 2001** P. Schatborn. *Drawn to warmth : 17th century Dutch artists in Italy*. Zwolle: Waanders Publishers; Amsterdam: Rijksmuseum, 2001.
- Schneider 2003** N. Schneider. *Still Life : Still Life Painting in the Early Modern Period*. Köln: Taschen, 2003.

- Schumacher 2006** B. Schumacher. *Philips Wouwerman (1619–1668) : The Horse Painter of the Golden Age*, 2 vols. Doornspijk: Davaco Publishers, 2006.
- Segal 2007** S. Segal. *The temptations of Flora: Jan van Huysum: 1682–1749*. Stedelijk Museum „Het Prinsenhof”, Museum of Fine Arts, Houston: Waanders, 2007.
- Senenko 2009** M. Senenko. *The Pushkin State Museum of Fine Arts : Collection of Dutch Paintings XVII–XIX Centuries*. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Moscow: Red Square Publishers, 2009.
- Smith 1829** J. Smith. *A Catalogue Raisonne of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, 9 vols. London: Smith and Son, 1829.
- Strinati et al. 2010** C. Strinati, A. Zuccari, E. Bagnoni. *I Caravaggeschi : percorsi e protagonisti*. Milano: Skira, 2010.
- Szmodis Eszláry 2004** E. Szmodis Eszláry. Über ‘Salvator Incoronatus’ reliefs aus dem toscanischen Kunstkreis. *Bulletin du Musée Hongrois des Beux-Arts* 100 (2004): 53–62.
- Шелмић 1971** Л. Шелмић. Да ли је „Рембрантов отац” заиста Рембрантов и заиста отац?. *Весџи Музеја Грага Нової Сага* 2 (1971): 2.
- Шелмић 1972** Л. Шелмић. Посета краљице од Сабе цару Соломону. *Весџи Музеја Грага Нової Сага* 3 (1972): 4.
- Šip 1978** J. Šip. *Holandija 17. vijeka u očima, svojih umjetnika: iz fondova narodne galerije iz Praga*. Cetinje: Muzeji Cetinje, Prag: Narodna galerija, 1978.
- Thieme et al. 1999** U. Thieme, F. Becker, H. Vollmer. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1–37. Leipzig: Seemann 1999.
- Toesca 1962** I. Toesca. Jan Miel’s Paintings for San Lorenzo in Lucina, Rome. *Oud Holland* 77 (1962): 135–136.
- Urbach 2004** Z. Urbach. Ein flämischer ikonographischer Bildtypus im italienischen Quattrocento. *Bulletin du Musée Hongrois des Beux-Arts* 100 (2004): 63–78.

- Valentiner – Rosenberg 1908** W. R. Valentiner, A. Rosenberg. *Rembrandt : des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1908.
- Verhaegen 1955** N. Verhaegen. Note à propos de Jean Gossart et d'une „Tentation de S. Antoine”. *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1–4 (1955): 179–184.
- Vries 1998** L. De Vries. *Gerard de Lairese: An Artist Between Stage and Studio*. Amsterdam: University Press, 1998.
- Vroom 1980** N. R. A. Vroom. *A modest message as intimated by the painters of the monochrome banketje*. Schiedam: Interbook International, 1980.
- Вујаклија 1974** Љ. Вујаклија. Смрт Клеопатре. *Весџи Музеја града Нової Сага* 7 (1974): 3.
- Вујаклија – Д'Амико 2010** Љ. Вујаклија, Р. Д'Амико. *Збирка сџране уmejњосџи Музеја града Нової Сага*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2010.
- Werche 2004** B. Werche. *Hendrick van Balen 1575–1632 : Ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit*, 2 vols. Brepols Publishers: Turnhout, 2004.
- Woollett – Suchtelen 2006** A. T. Woollett, A. van Suchtelen. *Rubens & Breughel : A Working Friendship*. The J. Paul Getty Museum: Los Angeles, Royal Picture Gallery: Mauritshuis, 2006.

НОВИНСКИ ИЗВОРИ:

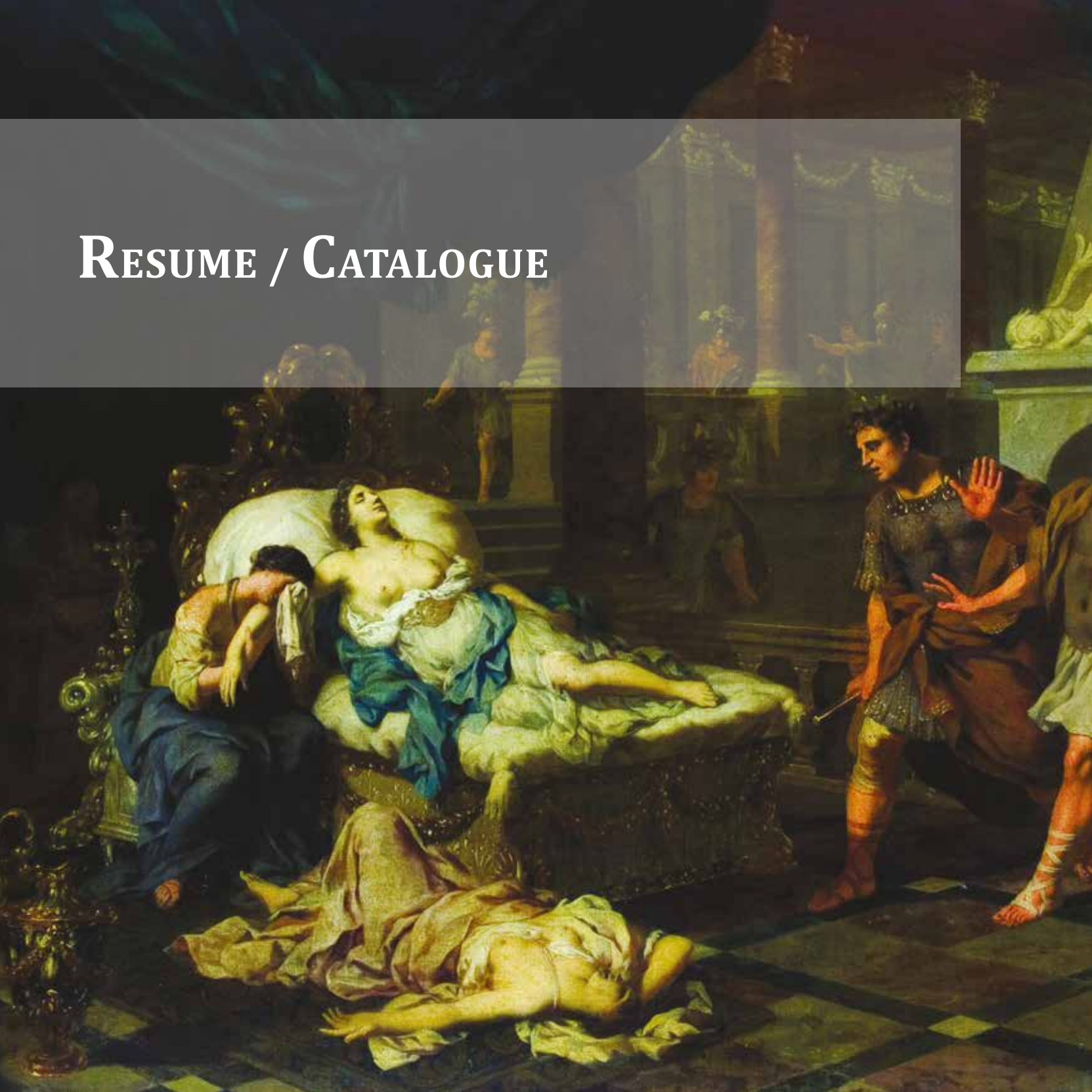
Аноним 1964	Аноним. Очеви на све стране. <i>Полиџика експрес</i> , 30. септембар 1964: 5.
Вачић 1964	А. Вачић. Једно дело вредније – од галерије. <i>Вечерње новосџи</i> , 27. април 1964: 4.
Вачић 1964а	А. Вачић. Венера III је прошла много света. <i>Вечерње новосџи</i> , 1–3. мај 1964: 9.
Вукмановић 1966	Љ. Вукмановић. Дар Новом Саду и Војводини. <i>Дневник</i> , 25. јун 1966: 9.
З. Џ. 1968	З. Џ. Мали Лувр. <i>Дневник</i> , 1. септембар 1968: 11.
К. Б. 1964	К. Б, И. Б. Да ли се Венера лажно представила?. <i>Вечерње новосџи</i> , 12. мај 1964: 5.
Кисић 1968	С. Кисић. У Новом Саду отворена Збирка старих мајстора. <i>Полиџика</i> , 8. јун 1968: 10.
Кузмановски 1965	Р. Кузмановски. Новосадски „Лувр“. <i>Нова Македонија</i> , 30. април 1965: 6.
Milenković 1964	J. Milenković. Milijarde v stanovanju novosadskega zdravnika. <i>Tovariš</i> , 12. jun 1964: 12–15.
Миленковић – Вачић 1964	J. Миленковић, А. Вачић. Рубенс у гробници. <i>Вечерње новосџи</i> , 20. мај 1964: 7.
Миленковић – Вачић 1964а	J. Миленковић, А. Вачић. Милиони у поткровљу. <i>Вечерње новосџи</i> , 18. мај 1964: 5.
Михајловић 1964	Т. Михајловић. Novosadski „mali Luvr“. <i>Arena</i> , 22. мај 1964: 9.
Николић 1964	С. Николић. Слике Тицијана, Рембранта и Рубенса нуде се за две доживотне пензије. <i>Полиџика</i> , 28. април 1964: 8.
Николић 1964а	С. Николић. Који је прави „Мој отац“. <i>Полиџика</i> , 9. август 1964: 10.
Николић – Јанковић 1964	С. Николић, Б. Јанковић. Рембрантов „Мој отац“ и у Новом Саду и у Инсбруку. <i>Полиџика</i> , 26. јул 1964: 9.
О. Т. 1968	О. Т. Један драгуљ више, <i>Дневник</i> , 21. септембар 1968: 13.
С. М. 1968	С. М. Стари мајстори – привлаче. <i>Дневник</i> , 13. јул 1968: 9

АРХИВСКА И МУЗЕЈСКА ГРАЂА

Документација о др Бранку Илићу у Историјском архиву Града Новог Сада – ИАГНС 1960–12871.

Сачувана писана грађа др Бранка Илића и музејски документи у Збирци стране уметности.

RESUME / CATALOGUE



MASTERS OF THE NORTH – WORKS OF THE DUTCH AND FLEMISH ART IN THE FOREIGN ART COLLECTION OF THE CITY MUSEUM OF NOVI SAD

On the occasion of the 50th anniversary of the Foreign Art Collection (1968 – 2018), the City Museum of Novi Sad has arranged an exhibition, *Art Masters of the North*, that includes 34 works of the Dutch and Flemish artists. The paintings displayed belong to the former art collection of Dr Branko Ilić, a physician, a mayor, and a collector from Novi Sad. After he had signed the Deed of Gift in June 1966, the society was introduced about 150 artworks and 300 objects of applied art which have been opened for the public from 1968.

The works exhibited were collected in the period between the fourth and the seventh decade of the 20th century. Dr Branko Ilić used to purchase paintings at the auctions in Paris and Vienna, from other collectors and art dealers, as well as from citizens who were in dire need to sell their family belongings after the Second World War had finished. The Collection has been viewed and analyzed by numerous domestic and foreign art historians that have even published some of the works in professional magazines. However, the focus of their attention has always been the collection of the Dutch and Flemish art, a small whole which covers much wider geographical and temporal aspect.

This collection includes works of some of the most significant 17th and 18th century Dutch and Flemish painters (Hendrick van Balen, Cornelis de Vos, Pieter Claesz, Claes Molenaer, Pieter Mulier, Justus Sustermans, Philipp Tidemann, Frans Francken the Younger). Some works of the unknown artists were created in the 16th century and represent compelling examples of the Dutch Mannerism. The collection also includes the copies of Rubens, Rembrandt, Philips Wouwermans and Melchior d'Hondecoeter. It thematically covers all the genres that were popular in the Dutch–Flemish art: landscapes, portraits, still lifes, religious, historical and mythological motifs, mundane sceneries and other contents.

The arranged exhibition is an opportunity to reexamine the historical and artistic importance of this miniature collection, despite the difficulties that have existed since the Foreign Art Collection was established (lack of the archival material, unreliable sources on previous owners, extensive chronological range, the presence of multiple regional schools, inadequate foreign art research in the area). The final evaluation of the paintings, however, will be possible only after all the works have been personally examined by the Dutch and Belgium experts whose experience, knowledge and skills are unequalled in this field.

CATALOGUE

Cat. 1

BALEN, Hendrick van, attribution
(Antwerp, 1573 – 1632)

CARRYING OF BACCHUS

Oil on copper plate; 21,5 x 28,5 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-35

Cat. 2

BALEN, Hendrick van, attribution
(Antwerp, 1573 – 1632)

DRUNK BACCHUS

Oil on copper plate; 21,8 x 28,8 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-34

Cat. 3

VOS, Cornelis de, workshop
(Hulst, 1584 – Antwerp, 1651)

PORTRAIT OF ELISABETH DE VOS

Oil on canvas; 96 x 74 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-11

Cat. 4

CLAESZ, Pieter
(Berchem, 1597/8 – Haarlem, 1660)

STILL LIFE WITH A LOBSTER

Oil on panel; 38,5 x 54,5 cm

Sign. middle left: *PC* (in ligature) 1644

Inv. no. ZSU-29

Cat. 5

MOLENAER, Nicolaes
(Haarlem, 1629 – 1676)

WINTER LANDSCAPE WITH A MILL

Oil on panel; 63,5 x 80 cm

Sign. middle left: *C. Molenaer 1668.*

Inv. no. ZSU-12

Cat. 6

MULIER, Pieter called „il Cavalier Tempesta”
(Haarlem, 1637 – Milan, 1701)

***LANDSCAPE WITH STIGMATIZATION
OF ST FRANCIS***

Oil on canvas; 98 x 145 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-1

Cat. 7

REICHER Franck after Jan H. Muller
(Ingolstat/ Bavaria ?, second half of
the 17th century)

BELSHAZZAR'S FEAST

Oil on panel; 38,5 x 56 cm

Sign. bottom middle: *Franck Reicher. pinxit.
Osterhouijs 1684*

On the back the remains of the note where
can be read the name: *Franck S.P*

Inv. no. ZSU-16

Cat. 8

RUBENS, Peter Paul, workshop, the first half of the 17th century

(Siegen, 1577 – Antwerp, 1640)

THE BUST OF SENEKA

Oil on panel; 63,5 x 49 cm

Unsigned, undated.

Inv. no. ZSU-20

Cat. 9

SUSTERMANS, Justus

(Antwerp, 1597 – Florence, 1681)

PORTRAIT OF VITTORIA DELLA

ROVERE AS ST URSULA

Oil on canvas; 66 x 54,5 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-24

Cat. 10

TIDEMANN, Philipp

(Hamburg, 1657 – Amsterdam, 1705)

THE DEATH OF CLEOPATRA

Oil on canvas; 82 x 100 cm

Sign. middle left: *Philip Tidemann*

Inv. no. ZSU-83

Cat. 11

FRANCKEN, Frans, the Younger

(Antwerp, 1581 – 1642)

SOLOMON AND QUEEN OF SHEBA

Oil on panel; 100 x 140 cm

Sign. bottom right.: *frank franck in et fc*

Inv. no. ZSU-10

Cat. 12

HUYSUM, Jan van or copy from the 18th century

(Amsterdam, 1682 – 1749)

FLOWERS IN THE CERAMIC VASE

Gouache on paper; 76,5 x 57 cm

Sign. down right: *Jan Van Huijsum fecit 1721*

Inv. no. ZSU-41

Cat. 13

Unknown Dutch-Flemish Painter, the 16th

century

THE HEAD OF CHRIST

Oil on panel; 30 x 22 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-79

Cat. 14

Monogrammist F. D. K. R. (?), ca. 1600

THE TEMPTATION OF ST ANTHONY

Oil on canvas; 55 x 44 cm

Sign. bottom right: *F. D. K. R. (?)*

Inv. no. ZSU-31

Cat. 15

Unknown Flemish Painter, ca. 1600

TOWN IN FLAMES

Oil on panel; 27,5 x 21 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-50

Cat. 16

Unknown Flemish Painter, the first half of the 17th century

CHILDREN'S BACCANALIAS

Oil on canvas; 94 x 119 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-3

Cat. 17

Unknown Flemish Painter after Jan Cossiers, the 17th century

MUSIC LESSON /

DEATH AT MUSICAL PARTY

Oil on panel; 47,5 x 64 cm

Unsigned, undated.

Inv. no. ZSU-57

Cat. 18

Unknown Flemish (?) Painter after Jan H. Muller, the 17th century

ADORATION OF THE MAGI

Oil on panel; 40 x 51 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-48

Cat. 19

Unknown Dutch or Flemish Painter, the 17th century

CELEBRATION ON THE VILLAGE SQUARE

Oil on canvas; 63 x 81 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-19

Cat. 20

Unknown Dutch Painter, the circle of Herman van Swanevelt

LANDSCAPE WITH PEASANTS

Oil on canvas; 51 x 68,5 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-14

Cat. 21

Unknown Dutch Painter, the middle of the 17th century

THE SEA TEMPEST

Oil on canvas; 73 x 83 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-58

Cat. 22

Unknown Flemish Painter, the 17th century

FLOWERS WITH THE FOUNTAIN

Oil on canvas; 97 x 63,5 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-97

Cat. 23

Unknown Dutch-Flemish Painter (?) in Italy, the 17th century

FLOWERS IN THE VASE

Oil on canvas; 100 x 76 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-49

Cat. 24

Successor of Jan van Huysum,
the 18th or 19th century

***FLOWERS IN THE VASE WITH THE
BIRD'S NEST AND BUTTERFLY***

Oil on canvas; 96 x 109 cm
Unsigned, undated
Inv. no. ZSU-59

Cat. 25

Successor of Rembrandt van Rijn, the end
of the 17th or the beginning of 18th century

PORTRAIT OF AN OLD MAN WITH TURBAN

Oil on canvas; 27 x 20,5 cm
Unsigned, undated
Inv. no. ZSU-27

Cat. 26

Unknown Dutch Painter, the end of the 19th
century (?)

THE OLD MAN'S HEAD

Oil on canvas; 32 x 24 cm
Unsigned, undated
Inv. no. ZSU-121

Cat. 27

Unknown Painter, the beginning
of the 20th century (?)

THE OLD WOMAN WITH A GOBLET

(painted over the picture from
the second part of the 18th century)
Oil on canvas; 45 x 37 cm
Unsigned, undated
Inv. no. ZSU-116

Cat. 28

Unknown Painter, the beginning
of the 20th century (?)

TWO FIGURES BESIDE CANDLE

Oil on panel; 26 x 23 cm
Unsigned, undated
Inv. no. ZSU-117

Cat. 29

Unknown Copyst after P. P. Rubens,
the 17th or 18th century

***THETIS RECEIVING ARMOUR FOR ACHILLES
FROM HEPHAESTUS***

Oil on canvas; 111 x 123 cm
Unsigned, undated
Inv. no. ZSU-8

Cat. 30

**Unknown Copyist after
Rembrandt van Rijn,** the 17th or 18th century

PORTRAIT OF AN OLD MAN WITH FURHAT

Oil on panel; 28 x 22 cm
Sign. r. m.: *Rem.. 1630* (?)
Inv. no. ZSU-26

Cat. 31

**Unknown Copyist after
Philips Wouwermans,** the 18th century

LEAVING FOR HUNTING

Oil on panel; 42 x 56 cm
Unsigned, undated
Inv. no. ZSU-53

Cat. 32

Unknown Copyist after P. P. Rubens, the 19th century

PORTRAIT OF A MAN WITH COLLAR

Oil on canvas; 39,5 x 31 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-21

Cat. 33

Unknown Copyist after Melchior d'Hondecoeter, the 19th century

COCKFIGHT

Oil on canvas; 75 x 65 cm

Unsigned, undated

Inv. no. ZSU-91

Cat. 34

VISSCHER, Jan de

(Haarlem or Amsterdam cca 1633 – before 1712),

after Adrien van Ostade

GENRE SCENE

Etching; leaf 33,6 x 26, print 30 x 25,3 cm

Sign. d. l.: *I. Visser sculpsit*; d. mid.: *Ostade pinxit*;

d. r.: *F. de Witt excudit*

Inv. no ZSU-144

САДРЖАЈ / CONTENTS:

УВОДНА РЕЧ – ПОЛА ВЕКА ЗБИРКЕ СТРАНЕ УМЕТНОСТИ.....	4
ПОГЛЕД НА КОЛЕКЦИЈУ ДЕЛА ХОЛАНДСКО–ФЛАМАНСКЕ ШКОЛЕ.....	8
КАТАЛОГ	32
БИБЛИОГРАФИЈА / BIBLIOGRAPHY	143
RESUME / CATALOGUE	152

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(4-15)(083.824)

75(492)(083.824)

75(492)(083.824)

ЛАЗИЋ, Љиљана, 1971–

Мајстори Севера : дела холандског и фламанског сликарства у Збирци
стране уметности Музеја града Новог Сада / [аутор каталога и изложбе] Љиљана
Лазич ; [преводио Сава Ракић ; фотографије Љубиша Савић, Павле Јовановић,
Љиљана Лазич]. – Петроварадин : Музеј града Новог Сада, 2018 (Београд :
Службени гласник). – 160 стр. : илустр. ; 22 x 22 cm

Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија.
– Resume.

ISBN 978-86-7637-120-4

а) Сликарство - Земље Бенелукса - Изложбени каталози б) Холандско сликарство
- Изложбени каталози с) Фламанско сликарство - Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 323733255