



Поштовани посетиоци,

Изузетно ми је задовољство да Вам пожелим добродошлицу на изложби посвећеној уметничкој баштини Дворског комплекса. Фонд Краљевски двор под покровитељством Министарства културе и информисања овом приликом представља изложбу женских портрета из ликовне збирке дворова на Дедињу. Изложба под називом „О лепоти и племенитости“ још једна је у низу која за циљ има да јавности приближи један део уметничког блага која се чува у Краљевском и Белом двору. Низ портрета од ренесансе до модерне уметности увешће нас у свет портретног сликарства и упознаће нас са портретом као сликом женског идентитета кроз време. Од племкиња до грађанки ови портрети на јединствен начин говоре о различитој улози жена, и сведоче о преображавању идентитета жене од 16. до 20. века.

Верујем да ће Вам ова изложба приредити узбудљив сусрет са радовима аутора попут ренесансног мајстора Бернарда Лиђинија, европског дворског портретисте 19. века Франца Винтерхалтера, мађарског сликара 19. века Ференца Микеа, српског портретисте 19. века Јована Исаиловића млађег или модернисте Марка Челебоновића

С поштовањем,

Њ.К.В. Престолонаследник Александар II
23. јануара 2013.

О лепоти и племенитости

Женски портрет из збирке Дворског комплекса на Дедињу

Од самих почетака уметности, портрет је имао једну неприкосновену функцију, требало је да буде визуелни еквивалент нашег сећања. Портрет је функционисао као ликовни запис нечијег постојања, био је покушај макар делимичног досезања бесмртности. Овековечити сопствену коначност у неумитном протицању времена, од антике до данашњих времена, је жудња која се налазила иза сваке наруџбине. Иако данас мало који портрет, осим владарских, где су хроничари пре него сликари обезбедили место портретисаних у историјском памћењу, можемо идентификовати са одређеном личношћу то не значи да портрет није испунио своју функцију. Са зидова галерија и музеја, из репрезентативних дворана историјских вила и приватних колекција, посматрају нас личности које су ипак успеле да превазиђу време. Њихова слика је уистину постала део једне мале вечности.

Портрет је требало да буде не само залога за вечност већ и замена наше присутности. Веома често је био присуство у одсуству, ликовни двојник портретисаног. Попут одраза у огледалу, портрет је био замена за постојање, само постојанији и често идеалнији лик. Зато не чуди што су још ренесансне портрете красили натписи попут – верног спомена, Слике вечности или можда најречитије слике покрета ума и душе....Чести су примери кроз историју да је портрет био не само нечије симболично присуство, већ је био у функцији правог представника одсутних личности. То су најчешће били званични портрети владара који су у разним државним функцијама да замене одсутног монарха (посебно Филипа II и Филипа IV Хабзбурга) .

Тежња ка вечности је ретко када портрету даривала веродостојност. Није верна слика била та којој се тежило, већ она идеализована, надограђена представа њих самих. Не онаких какви су били, већ онаких какви су желели бити. Још у једној од првих теоријских расправа о уметности портрета, ренесансног теоретичара Ђан Паола Ломаца (1538-1592), портрет је био конструкција жељене стварности. Због тога, посебно у случају ранијих портрета, ретко можемо да говоримо о јединственом психолошком индивидуализованом портрету. Портрет је и у антици и у ренесанси слика друштвено детерминисане личности, скуп свих оних квалитета и идеолошких одредница које је требало да остану записане у историјском памћењу.

Кроз историју портрети су имали различите улоге и циљеве: личне, династичке, пропагандне... Иако се понекад чини да је њихова улога највећим делом окренута приватном животу појединца, ипак је то само привид. Њихова права улога је заправо окренута јавности, пре свега репрезентацији портретисаног. Тако портрет постаје медиј који преноси читав спектар информација о личности коју представља, па је често коришћен у различитим историјским раздобљима и у различитим друштвеним

слојевима. По правилу и у складу са својом наменом, портрети су стварани по унапред осмишљеном концепту како би пренели све оне вредности и врлине које красе портретисаног попут лепоте, мудрости, моћи, племенитости... Сам лик портретисаног, али и многобројни детаљи на портрету попут накита, костима, или чак положаја тела, често су били у функцији показатеља статуса.

Ликовна збирка споменика културе Дворског комплекса стварана је дуги низ деценија. Значајан део збирке чине женски портрети настали у различитим временским периодима од XVI до XX века чије најрепрезентативније примере представљамо овом изложбом. Оваква колекција пружа нам јединствени увид у временски различите представе жене и трансформацију друштвеног идентитета жене било да је припадница племства или грађанства.

Ликови жена племкиња, жена грађанки, али и жена из народа у различитим костимима, смештених у имагинарне просторе дају нам један континуирани развој представе жене од европске ренесансе до југословенске модерне. Представе жена, више идеалне него реалне, носе читав низ порука о лепоти и врлинама. Управо на тим портретима лик и тело жене се појављује као носилац информација: родних, сексуланих, социјалних, идентитетских, и других које се у зависности од времена настанка различито тумаче. Као такво тело жене постаје најважији учесник у оквиру репрезентације портретисаних и стварања њихових идеализованих идентитета.

Женски ликови на портретима из ликовне збирке Дворског комплекса су углавном идентификовани, али има и оних чији је идентитет заборављен. Управо ових дванаест женских портрета из дворова на Дедињу нису само слике идеализоване лепоте, они нам говоре о идентитету и начину представљања жене у различитим друштвеним улогама у којима су желеле да овековече своје постојање.

Јелена Тодоровић
Биљана Црвенковић

СЛИКА ЖЕНЕ ПЛЕМКИЊЕ

Портрети личности из високих друштвених слојева увек су имали веома важну политичку и пропагандну функцију. Основна функција портрета је представљање владара као идеалне личности, као модела савршенства. Они нам указују на различите идеале лепоте и времена у којем су настајали. Владарски портрети представљају спону између апстрактне, идеалне и конкретне личности владара. То је слика политичког а не приватног лика портретисаног. Државни званични портрет је имао исту репрезентативну државну функцију као и други симболи власти.

Осим владарских портрета, на европским дворовима била је веома развијена пракса сликања династичких портрета који су били стварани са наменом да представе краљевску породицу као примере идеалних личности. Без изузетка овакви портрети су увек имали репрезентативан карактер.

Женски племићки портрет слави жену која је изузетна по свом аристократском рођењу, али чији је висок статус и допринос друштву виђен искључиво кроз брак и чување породичног имена, пре свега кроз рађање мушких наследника. То су портрети где у мањој мери постоје карактерне црте портретисане, већ су то представљени идеализовани ликови грађени у складу са идеалом лепоте свог времена.



1. Бернардо Личинијо (Bernardo Licinio)

Портрет племкиње

XVI век, уље на платну, 82 цм x 88 цм,
инв. бр. 236/01, Бели двор

У колекцији Белог двора налази се дело познатог венецијанског портретисте Бернарда Личинија. По својој изради, колориту и техници ово дело се с правом може назвати правим представником доба које је још Беренсон назвао златним добом портрета.

У својим белешкама чувени венецијански сликар Ђовани Белини пише да сада свако ко држи до себе мора имати портрет. Портрет као и заоставштина цркви или граду постају не само слике престижа већ и обавеза према широј друштвеној заједници којом се исказивала врлина магнificoцензе. Портрет је био слика статуса, потврда и легитимизација позиције индивидуе у друштву. Управо са том идејом и настаје наш Портрет племкиње.

О овом делу се релативно мало зна. Иако га је још Беренсон приписао Каријанију новија истраживања (Палућини и Роси) га са великом сигурношћу приписују Бернардину Личинију. Када се ово дело упореди са другим Личинијевим женским портретима (видети Портрет племкиње из Галерије

Франкети, Ка Доро Венеција) уочавају се велике сличности у положају фигуре, начину на који Личинијо слика усне, уши, и шаке. Такође врло често користи и сличне детаље и атрибуте (исти тип рукавица) као и парапет којим подвлачи границу између простора слике и простора посматрача.

По својим димензијама 3/4 портрета, слика венецијанске племкиње нам говори о имућној аристократској породици. Исту идеју нам саопштава раскошна тканина њене хаљине, негована фризура урађена по последњој венецијанској моди, као и посуда коју држи у десној руци. Пар рукавица која елегантно држи левом руком означавају је као племкињу висока рода која никада није морала да ради рукама теже физичке послове. Стил њене одеће, детаљи копчања и крој рукава нам такође говоре да се ради о венецијанској моди из 30-их година XVI века. Њена пуштена коса је означава као младу неудату жену. Иако на први поглед одсуство богатог накита изненађује, то није била новина на венецијанским портретима овог периода. Будући да је Венеција била република често су на снази били такозвани закони против раскоши којима је Република покушала да регулише јавно приказивање моћи у друштву, које су жене остваривале преко накита. И поред забране закон је често заобилажен ношењем накита испод шалова и рукавица. У другом плану, колористички комплементаран са ликом племкиње, отвара се поглед на имагинарни идеалистички пејзаж, елеменат који Лиђинио такође преузима од свог савременика Каријанија. Узимајући у обзир да се ради о женском портрету овај пејзаж је највероватније био слика аркадијске лепоте њеног унутрашњег света, рафинмана њене душе.

Иако сада ми не знамо њен прави идентитет крајњи циљ овог портрета је остварен. Њен лик је надживео њено име и њену породицу, и постао визуелни еквивалент сећања, постао је залога њене вечности.

Бернардо Личинијо (1485-1560) био је истакнути сликар италијанске високе ренесансе. Рођен је у Бергаму, а цео живот провео је у Венецији и Ломбардији. Школовао се у радионици чувеног ренесансног сликара Ђовани Белинија. Личинијо се бавио искључиво портретима и религиозним темама, радећи за високе слојеве. У његовим радовима тежи тачности и прецизности у обради лика и детаља док мало пажње обраћа психолошком стању ликова. Једно од његових највећих остварења је Устоличење Богородице рађено за венецијанску цркву Санта Марија деи Фрари. Радио је у време великих мајстора Венеције Тицијана, Ђорђонеа. Његова дела данас се налазе у најзначајнијим музејима, попут Лувра, Кунстхисторишен музеја у Бечу, у Националној галерији у Лондону, у Ермитажу и краљевској колекцији у Лондону.

J.T.



2. Непознати уметник - школа Годфрија Кнелера (Godfrey Kneller)

Портрет Марије од Модене енглеске краљице жене Џејмса II

XVII век, уље на платну, 100цм x 126цм,
инв. бр. 143/01, Бели двор

Не може се са сигурношћу утврдити када је овај портрет Марије од Модене (1658-1718) ушао у колекцију сем да је то морало бити у периоду пре 1951. године када га први званични попис Кабинета председника Републике који се бринуо о државној уметничкој збирци (КПР) означава као „затечено стање“ и бележи стари инвентарни број 247 БД.

Иако још није утврђено да ли се ради о ауторизованој копији, ово дело је редукована верзија оригиналног крунидбеног портрета у пуној фигури који Годфри Кнелер (Godfrey Kneller) слика да би обележио крунисање Марије од Модене и британског краља Џејмса II. Марија од Модене рођена у италијанској војводској породици д'Есте, 1673. године је постала друга жена Џејмса војводе од

Јорка. Године 1685. Џејмс наслеђује свог брата Чарлса II на престолу Енглеске. Тада се и Марија од Модене крунише за енглеску краљицу што је овај портрет овековечио. На жалост Џејмс и Марија нису дуго владали. Њихов ватрени католицизам у протестантској Енглеској је само један од разлога избијања револуције 1689. године током које су свргнути са трона. Марија од Модене и Џејмс II одлазе у изгнанство у Француску где ће под заштитом Луја XIV бити све до смрти. Из тих разлога Марија од Модене је у историји остала позната и као „изгнана краљица“ или „прекоморска краљица“.

Оригинални крунидбени портрет је на жалост изгубљен у револуцији 1689. године, али постоје две копије: једна у техници уља на платну у градској кући у Грејт Торнингтону у Енглеској, а друга у техници бакрореза коју Јан Фабер са мањим изменама 1740. године ради по Кнелеровом портрету у пропагандно-комеморативне сврхе. За разлику од официјелног портрета у пуној фигури, портрет Марије од Модене из дворске збирке, приказује енглеску краљицу само у три-четврт фигури. Остали елементи савршено одговарају званичном крунидбеном портрету. На сва три портрета Марија од Модене представљена је благо окренута ка посматрачну, поносног владарског држања. Левом руком овлаш придржава краљевски плашт, док десну држи на јабуци том симболу света међу владарским инсигнијама, и на тај начин усмерава посматрачеву пажњу на остале инсигније скиптар и круну Енглеске који су постављени на малом столу поред краљице. Марија од Модене је представљена у раскошној крунидбеној одежди која има исту улогу легитимизације њеног новог положаја као и званичне инсигније власти. Њена хаљина је украшена дијамантима и нискама бисера и опточена хермелином, док се краљевски плашт постављен хермелином вијори иза владарке. Марија од Модене је на свим портретима смештена у простор палате украшен стубовима и раскошном сомотском црвеном драперијом. Кроз прозор се у задњем плану виде обриси Сомерсет хаус, званичног Стујартског двора за време Џејмса II.

Иако мањих димензија, велика је вероватноћа да је овај портрет једнако официјалан као и званични крунидбени портрет и да припада низу редукованих портрета који су наручивани да би красили званичне институције или су давани као дипломатски поклони.

Годфри Кнелер (1626-1723) је рођен у Немачкој. Уметничко образовање је стекао прво у Амстердаму а онда у Италији. Године 1676. трајно се настањује у Енглеској где захваљујући пријатељству са Војводом од Монмаута улази у високе дворске и аристократске кругове. Веома брзо постаје веома успешан као портретиста енглеске аристократије. Тако велики успех омогућава му да оснује радионицу која по својим димензијама и огромној продукцији се често назива фабриком уметничких дела. Стандардни производ ове фабрике је често био врло ригидни сувопарни портрет, дела самог Кенлера представљају неке од најлепших ремек-дела портретне уметности тога доба.

J.T.



3. Непознати уметник - радионица
Александра Ролсина (Alexander Roslin)

Портрет велике војвоткиње Марије
Фјодоровне

XVIII век, уље на платну, 84 цм x 64 цм,
инв. бр. 115/01, Бели двор

Портрет Марије Фјодоровне припадао је првобитној колекцији Дворског комплекса. Истраживања су показала да је портрет дуги низ година у инвентарним књигама Дирекције за општедржавне послове вођен као портрет Катарине Велике, са којим је 1975. године и замењен.

У Белом двору налази се једна од шеснаест познатих верзија портрета велике војвоткиње Марије Фјодоровне, којег је по наруџбини руске царице Катарине Велике 1777. године радио Александар Рослин. Реч је о официјелном портрету супруге великог руског војводе Павла Петровича Романова (од 1796. руског цара Павла I Петровича Романова), који је настао у оквиру радионице поменутог портретисте европских дворова XVIII века.

У рокајном маниру представљена је допојасна женска фигура у полупрофилу. Смерног погледа, суздржаног аристократског израза, војвоткиња је одевена у раскошни касно-барокни костим. Овално лице младе жене издужено је круном бујне косе украшене нискама бисера, сребрним и златним накитом, са неколико разнобојних пера на потиљку. Правилних црта њен лик је идеализован, где је истакнута младост, путеност, са неизбежним суздржаним аристократским осмехом. Попут маске, портрет заправо представља лик жене без израза, лик који нам указује на узвишеност њене племенитости и лепоте. То је слика идеалне жене двора Катарине Велике. Војвоткиња је представљена у раскошном црвеном костиму са богатим украсима, какви су се могли видети на француском двору Луја XV. Детаљ који највише привлачи пажњу налази се на грудима велике војвоткиње, орден свете Катарине, највише одликовање које је једна жена у Царској Русији могла понети.

Мноштво наведених детаља на портрету истичу племићко порекло, достојанство, лепоту и врлине портретисане. Истовремено, они нам указују на стандарде у сликању женског племићког портрета тог времена, где доминантну улогу има такозвана "позитивна укоченост" модела карактеристична за официјални аристократски портрет XVIII века.

Слика припада корпусу женских аристократских портрета који има за циљ да пренесе ауру високих моралних вредности и врлина будуће мајке наследника руског трона. За наручиоца овог портрета – царицу Катарину Велику, битан је једино континуитет власти Романових у будућности. У складу са тим, овај портрет био је у функцији промовисања младе невесте руског великог војводе као будуће мајке царског наследника и наде у будућност династије којој припада и којом се легитимише

Александар Рослин (1718 - 1793) рођен је у Малмеу. Прве поуке о сликарству добио је у Штокхолму. Године 1745., постаје главни сликар на Академији уметности у Бајројту (Bayreuth). Две године касније у Италији, улази у аристократске кругове преко уметника и сарадника као што су Ђузепе Балдриђи (Giuseppe Baldighi) и Франсоа Буше (Francois Boucher). По доласку у Француску 1752. године, ближе сарађује са Бушеом и Марјем Вјеном (Joseph-Marie Vien) Убрзо постаје један од најпознатијих портретиста високих кругова. Године 1753. постаје редовни члан Краљевске Академије, а 1771. одликован је витешким краљевским орденом "Ваза". Од 1775-1777. Рослин борави на руском двору када настају портрети руске царице Катарине Велике, њених блиских пријатеља и чланова породице Романов.

Б.Ц.



4. Непознати уметник - радионица/
копија према Францу Ксавијеру
Винтерхалтеру (Franz Xavier Winterhal-
ter)

Портрет Јелисавете Трубецкој

1859, уље на платну, 56 цм x 44 цм, инв.

Дуго времена је овај женски портрет из колекције Дворског комплекса сматран за дело непознатог аутора и портрет непознате Девојке са бисерном огрлицом. Детаљнија истраживања порекла слике открила су да је портретисана девојка у ствари руска племкиња Јелисавета Трубецкој, а да је дело копија репрезентативног портрета Франца Ксавијера Винтерхалтера. Као и у случају два портрета из ликовне збирке приказана на овој изложби (Рослинов Портрет Марије Фјодоровне и Кнелеров Портрет Марије од Модене) и овде је реч о слици насталој редуковањем оригиналног званичног портрета. Док су Рослинов и Кнелеров портрет били државни портрети чије је умножавање значило умножавање инсигнија моћи, иста пракса била је присутна и на племићким портретима XVIII и XIX века. Као и у случају државних портрета, копија је најчешће наручивана као дипломатски или лични поклон највишег значаја. Поклањање сопственог лика било је симбол оданости владару а самим тим и оданости држави. У

аристоркатским круговима поклањање сопственог портрета имало је двоструку функцију, било је израз наклоности и имало је улогу визуелног сувенира намењеног најближим члановима породице.

Јелисавета Јесперовна Трубецкој (1834-1918) била је представница једне од најугледнијих и најмоћнијих руских принчевских породица. Године 1865. удаје се за Алексеја Демидофа, и њихова ћерка Аурора Демидоф да Сан Донато касније ће постати супруга Арсена Карађорђевића и мајка кнеза Павла Карађорђевића. Управо ова породична веза наводи нас на претпоставку да је слика купљена пре 1946. године у време када је кнез Павле био једна од одлучујућих личности за аквизиције дворске уметничке збирке. На раскошном портрету Франца Ксавијера Винтерхалтера из 1859. године (данас у приватној колекцији) чија се редукована копија налази у колекцији Дворског комплекса, Јелисавета Трубецкој је приказана као млада елегантна племкиња половине XIX века. Издужена деликатна фигура, грациозни покрет главе и руку одају рафинман који је приличио принцези Трубецкој. Занимљива је чињеница да Винтерхалтер овај портрет ради као копију фотографског портрета (који се данас чува у Музеју Орсеј) из исте године, дела Андреа Ежена Дезидерија једног од најзначајнијих француских фотографа XIX века. Винтерхалтер верно преузима и раскошну фризуру и хаљину Јелисавете Трубецкој, док бујни врт у којем је она фотографисана претвара у имагинарну слику аркадијске природе. Попут најбољих Винтерхалтерових портрета, портрет Јелисавете Трубецкој је блистава представа идеализоване лепоте, где се лик младе племкиње претапа у слику вечне становнице Аркадије. Иако је слика у колекцији само један мали сегмент Јелисаветиног лика, ипак се на њему види одблесак раскоши оригиналног портрета.

Франц Ксавијер Винтерхалтер (1805-1873), сликар и литограф, рођен је у Мензеншванду на Шварцвалду. Од 1824. студира на минхенској академији и ради у литографском заводу Фердинанда Пилотија репродукујући слике холандских, фламанских и италијнских мајстора. Године 1828. постаје учитељ сликања у Карлсруе и почиње своју каријеру као портретиста. Године 1834. одлази у Париз и убрзо стиче наклоност Луја Филипа што му омогућава приступ највишим круговима европске аристократије. Убрзо постаје омиљен дворски и племићки сликар и један од најтраженијих портретиста свога доба. Добијао је понуде са свих европских дворова и међу најчувенијим су портрети краљице Викторије и Наполеона III. Његови портрети, насликани у духу бидермајера са великом идеализацијом портретисних, били су дуго времена модел за репрезентативни аристократски портрет.

J.T.



5. Франц Ксавер Винтерхалтер
(Franz Xavier Winterhalter)

Портрет Марије Александровне

1872, уље на платну, 75,5 цм x 65 цм,
инв. бр. 08/01, Краљевски двор

Портрет представља руску велику војвоткињу принцезу Марију Александровну. Током дугогодишњег истраживања откривено је неколико трагова који нам расветљују историју овог репрезентативног портрета. Документ из Архива Југославије фонд 74, из 1931. године, указује да је "Винтерхалтеров портрет" донела Тонију Сирмају, аташеу за специјалне набавке Краљевине Југославије у Паризу, на урамљивање, румунска краљица Марија мајке краљице Марије од Југославије. Поменути документ такође указује да је дело после урамљивања Марија од Румуније послала на Двор краљевине Југославије, код своје ћерке, где ће ова слика постати део државне колекције.

Присуство овог дела у државној колекцији Краљевине Југославије потврђује и инвентар уметничких дела из 1934. године у коме се Винтерхалтеров портрет помиње као дело изложено у Краљевском двору. На истом месту затичемо дело и у послератним инвентарима где се наглашава да је дело затечено при формирању Кабинета председника Републике, што нам додатно показује да је дело било у оквиру првобитне збирке.

Винтерхалтеров портрет представља лик руске велике војвоткиње Марије Александровне (1853-1920). Марија Александровна је била друга кћи руског цара Александра II и његове жене Марије од Хесеа. Године 1873. Марија Александровна се удаје за принца Алфреда, војводу од Единбурга и у том браку рађа четири кћери од којих је за наше истраживање најважнија Марија, касније румунска краљица Марија Хоенцолерн и мајка југословенске краљице Марије Карађорђевић.

Чињеница да је овај 3/4 портрет настао још 1872. године, само годину дана пре венчања Марије Александровне, наводи на предпоставку да је ова слике можда била њен веридбени портрет. Ипак ово није портрет којим би била закључена веридба, јер би у том случају морала постојати визуелна референца на тај догађај, већ портрет којим је млада деветнаестогодишња принцеза била представљана будућим просцима. Такви портрети, рађени за представнице владарских породица, били су кључни елементи при брачним преговорима у претходним вековима. Изразита нежност у приказивању младе војвоткиње веома је очита у благим цртама њеног лица и прозачним увојцима косе који уоквирују не само њено лице већ и целокупну бисту. Као додатни акценат њене младости и лепоте Винтерхалтер истиче деликатну чипку једноставне беле хаљине украшене само једном плавом сатенском машном и ружичастим цветом тек расцвале руже. И ружа и трака служе као одблесци боја које красе њено лице, плавих очију и ружичастих усана. Нетипично за Винтерхалтера, портрет младе војвоткиње је постављен на једноставну тамну позадину која само додатно истиче крхки лик портретисане.

Иако је настао тако рано у животу Марије Александровне овај портрет је очито имао великог значаја за њену породицу. Њена ћерка се бринула да портрет смести у нови раскошнији рам, и да га дарује својој ћерки за њен двор у Београду.

J.T.



6. Непознати уметник
(аустријска школа)

Портрет жене у црној чипканој хаљини

XIX век, уље на платну, 102 цм x 80 цм,
инв. бр. 29/01, Краљевски двор

Портрет жене у црној чипканој хаљини непознатог аустријског уметника стигао је у колекцију 1954. године када је Народни музеј у Београду купио ово дело од Карла Маргана из Банатских Карловаца. Портрет није никада био део збирке Народног музеја већ је одмах прикључен колекцији Дворског комплекса на Дедињу и изложен у Краљевском двору где се и данас налази. О томе сведочи и инвентар за Краљевски двор из 1954. године где се ово дело први пут помиње под инвентарним бројем 537 СД. У замену за ово дело, исте године, Народни музеј из колекције дворског комплекса преузима слику Уроша Кнежевића Портрет жене у народној ношњи. Замена дела је детаљно документована како у архиви дворског комплекса тако и архиви Народног музеја у Београду. Насупрот обиљу информација које постоје о доласку овог портрета у колекцију о самом уметнику и идентитету портретисане се релативно мало зна.

По свом великом формату портрет одговара моделу аристократског портрета свога доба. Монументални портрет у скоро пуној висини на исти начин као и раскош њене одеће и накита додатно потврђује високи положај портретисане. Уметник је посебно истакао њену тамну фигуру поставивши је наспрам гримизне драперије у позадини.

Непознату аустријску племкињу одликује поносно, али уједно и смерно држање. Правих леђа и поносно уздигнуте главе она је благо окренута ка посматрачу. Њене руке су нежно преклопљене на крилу, док израз великог овалног лица, одаје утисак суздржаности и смерности, две кључне врлине које су још од доба ране ренесансе требале да одликују представу идеалне жене. Исту идеју суздржаности можемо видети у избору одеће и накита портретисане. Иако раскошних материјала, тешког свиленог тафта и рафиниране скупоцене чипке коју су могли да приуште само припадници највиших слојева, њена хаљина и вео су црне боје. Тамна одећа, било на женском било на мушком портрету је још од времена раног XV века, била је симбол скромности и суздржаности њеног носиоца. Са друге стране, таква тамна а уједно раскошна одећа, само је још више истицала бео светлуцави тен племкиња тај важни чинилац идеализоване женске лепоте. Иако је комплетна одећа, све до сатенске траке око врата црне боје, у овом случају не можемо никако говорити о короти, јер у том случају рамена не би могла бити обнажена већ би хаљина била затворена до саме браде а рукави би покривали целе руке. Такође, вео би морао бити пунији и покривао би комплетну главу.

За разлику од својих ренесанских претходница, аустријска племкиња, попут жена XIX века, директно и одлучно гледа у посматрача. На тај начин, видимо њену јасну свест о сопственом положају и улози на позорници аустријског друштва.

J.T.



7. Иван Радовић

Портрет кнегиње Олге Карађорђевић

XX век, уље на платну, 98 цм x 79 цм, инв.
бр. 229/01, Бели двор

И поред чињенице да је у низу представљених портрета племкиња на овој изложби, слика Ивана Радовића Портрет кнегиње Олге Карађорђевић, супруге кнеза Павла Карађорђевића, дело најскоријег датума, ова слика спада у портрете за које није сачувана никаква документација. Дело је затечено у збирци у веома лошем стању, са већим оштећењима на средини слике. Такође, необично је да се дело први пут помиње у инвентарима тек 1981. године и то као „затечена слика без рама“! Иако је Бели двор био резиденција кнеза Павла и кнегиње Олге не може се са сигурношћу тврдити да је портрет наручен управо за овај репрезентативни простор. Осим тога, није могуће утврдити када је портрет наручен, будући да кнегиња Олга није приказана ни са једним атрибутом који би је означио као супругу регента Павла Карађорђевића.

По свим својим одликама Радовићев портрет је представа елегантне младе племкиње из 30-их година прошлог века. У питању је репрезентативни али не и званични портрет кнегиње. Она је насликана како седи, поносног аристократског држања, руку благо спојених у крилу и главе окренуте ка посматрачу. Посебна снага портрета налази се у продорном погледу кнегиње Олге који нам она јасно упућује. Овакав приказ говори не само о снази њене личности већ много више о јасној свести сопственог положаја у друштву. Попут многих портретиста свога времена Иван Радовић представља кнегињу у свечаној вечерњој хаљини која својом елеганцијом и једноставношћу говори о рафинману њеног носиоца и колоритом се уклапа у саму фигуру племкиње. И крој хаљине и фризура датирају са сигурношћу портрет у 30-те године XX века топлу загаситно браон нијансу њене косе Радовић понавља у колориту хаљине и прозирног вела који овлаш прекрива њене руке и рамена. Исто колористичко понављање видљиво је у боји њене пути и белог цвета, јединог украса Олгине хаљине, као и у плавозеленој нијанси кнегињиних очију која се са варијацијама понавља на једноставној монохромној позадини портрета. На тај начин Радовић је добио једну веома компактну, колористички заокружену целину и самим тим веома визуелно упечатљив портрет.

Иван Радовић (1894-1973) је рођен у Вршцу. Академију ликовних уметности завршава у Будимпешти 1919. године у класи професора Иштвана Ретија. Путовања у Праг, Париз, Венецију и Беч су имала великог значаја за његово уметничко усавршавање. Године 1922. Радовић учествује на V југословенској изложби у Београду, док прву самосталну изложбу приређује у Београду 1925. Од 1926. године Радовић је члан уметничке групе „Облик“. Као професор на Уметничкој школи у Београду ради од 1932-1940. године. У послератним годинама постаје члан УЛУС-а, а 1954. Године постаје члан групе „Шесторица“. Године 1971. постаје дописни члан САНУ.

J.T.

СЛИКА ЖЕНЕ ГРАЂАНКЕ

Још од средине 19. века портрет постаје статусни симбол у оквиру грађанског друштва, и главно оруђе њихове визуелне репрезентације. Рађање нових виших слојева друштва током 19. века, условила је појаву нових друштвених кодова понашања где је портрет жене имао значајну улогу. У новом грађанском друштву 19. века жена постаје стожер породице што се одражава и на форму и број наручених портрета. Ипак иза нове репрезентативне улоге жене и даље стоји њена зависност, у друштвеном и материјалном смислу, од мушкарца, посебно у традиционалним патријархалним срединама. Представа жене у овом добу постаје сложенија и разнороднија.

Портрети жена грађанки заправо су конструкције фиктивних идентитета порететисаних. Репрезентативни ентеријери приватног простора на већини поручених женских портрета употпуњавали су тај идеал грађанског идентитета. Различите улоге жене у оквиру новог грађанског друштва истакнуте су управо на портретима. Од слике девојчице, преко слике жене веренице и жене невесте, до представе даме међуратног периода и слике жене модерног доба где њена стана емотивног бића добија преимућство над њеном улогом у друштву.



8. Јозеф Ференц Мике

Девојчица са обручем

1856, уље на платну, 100 цм x 80 цм,
инв. бр. 191/01, Бели двор

Слика Ференца Микеа Девојчица са обручем део је сталне поставке Белог двора Дворског комплекса на Дедињу. Овај, по својој изведби, класичан портрет употпуњује академски осмишљен ентеријер велике трпезарије.

Девојчица са обручем представља, исценирани, полуфигурални портрет детета. Девојчица светле косе и кестењастих очију, одевена је у белу блузу, са откритим раменима и драпираним чипканим рукавима, и карирану широку сукњу, у зелено-плаво-жутим нијансама. Торзо је украшен једноставним танким златним ланчићем чији медаљон је прекривен блузом. Лик девојчице представљен је у полупрофилу, са главом и погледом усмереним удесно - супротно од остатка тела. Коса јој је зачешљана уназад, а на њеном љупком али преозбиљном лицу једино румени образи одају младост.

Сликари Ференц Мике афирмисао се као сликар портрета. Девојчица са обручем типичан је пример његовог манира заснованог на бечком академизму. Лик и фигура девојчице приказана је са мајсторском прецизношћу, боје су хладне, а поставка сцене је до детаља разрађена. Девојчица стоји на отвореном трему где се од архитектуре једино види база стуба. Лево од ње је сто са драперијом браон боје и вазом са цвећем. У позадини се простире пејсаж, са представом бистрог летњег дана. У левој руци, којом се ослања на сто, девојчица држи црвено-бели обруч. Имагинарни амбијент у коме се девојчица налази носи извесну симболику. Простор - трем и стуб, смештају је у велику кућу на имању, и сведоче о високом друштвеном статусу породице наручиоца портрета. О томе додатно сведочи и држање портретисане. Пољско цвеће и летњи пејсаж алудирају на њену младост. Док обруч, као симбол трајања и непрестаног тока, говори уопштено о животном току и опстанку породице кроз живот њених најмлађих чланова.

Ференц Мике (1819-1883) био је пореклом мађарски сликар. Школовао се у Бечу, а његов рад се највише везује за Славонију, где је средином 19. века провео две деценије сликајући за славонске грофове. У његовом опусу најбројнији су портрети, породични, интимни и официјелни, рађени у маниру бечког академизма. Поред уљаних портрета, у техници литографије радио је портрете значајних историјских личности и градске призоре.

В.К.



9. Јован Исаиловић млађи

Портрет девојке са ружама / Женски портрет

XIX век, уље на платну, 91 цм x 72 цм,
инв. бр. 19/01, Краљевски двор

Портрет девојке са ружама из ликовне збирке Дворског комплекса, рад је значајног портретисте и живописца XIX века Јована Исаиловића млађег. Дело је далеке 1936. године купљено од Маре Милинковић из Даља за Музеј кнеза Павла, међутим 1959. године Народни музеј слику предаје тадашњој Дирекцији објеката за општедржавне послове репрезентације, у замену за слику Ј. Марастонија Портрет жене за столом. Слика је ушла у колекцију Дворског комплекса исте године и као и тада и данас је део сталне поставке Краљевског двора.

У бидермајерској атмосфери представљена је млада жена са ружама. Одевена у раскошни костим, девојка је сликана у имагинарном амбијенту. Костим који обавија њену фигуру, делимично открива белину њених руку, врата и лица. Раскопчано црвено либаде, украшено златовезом, са танком

белом кошуљом дубљег изреза и светло плавом сукњом, која пада у богатим наборима, указује на костим припаднице грађанског слоја XIX века са простора српског културног утицаја. Белина девојчиног лица уоквирена је црном валовитом косом која је испреплетана нискама бисера и цветовима, са малом капом на врху главе. Погледа упереног у посматрача, девојка левом руком држи део танке чипке на грудима, док десном пребира по букету светлих ружиних цветова. Њено држање, изрази идеализоване црте лица, алабастеровска пут и костим указују на идентитет портретисане, истовремено откривајући идеале лепоте и врлина припаднице српског грађанског друштва у XIX веку. Попут многобројних портрета из круга српског културног утицаја овог доба повод за настанак је најчешће веридба односно венчање. Представљена девојка одевена је у свечани национални костим са елементима западног стилског утицаја. Њен замишљени, помало сањалачки поглед и нежни цветови убраних ружа могу се тумачити као наговештај трансформације портретисане из девојке у жену.

Током XIX века у Хабзбуршкој монархији, међу српском популацијом, портретисање жена је било уобичајено, док је у кнежевини Србији све до половине века, портретисање жена било резервисано за припаднице кнежевских породица. У патријархалном друштву Кнежевине Србије жена има право да буде уведена у јавност само путем удаје, тј. њена главна улога била је очекивано материнство. Судајући по костиму и по целокуном изгледу, слика девојка би могла настати за српску грађанску породицу северно од Саве и Дунава. Познато је да је Исаиловић 60-тих година XIX века портретисао своју синовицу Катарину, што нам указује на могућност да би овај портрет могао бити поручен као веренички портрет непознате грађанске породице из Даља или околине.

Јован Исаиловић млађи (1803-1885) рођен је у Даљу 1803, у породици истакнутог српског иконописаца XVIII века Јована Исаиловића старијег. Сликарски занат учио је од живописаца из околине, а од 1829. године почиње самостално да ради. Средином тридесетих година XIX века први пут прелази у тадашњу престоницу Кнежевине Србије, у Крагујевац где ради као иконописац и портретиста. Академију у Бечу уписује 1836. године. После повратка у Србију 1839. године, у Београду ради дело "Кнез Милан на одру" као и низ портрета значајних личности обреновићевске Србије и чланова Уставобранитељске владе. У приоду од 1847. до 1856. године поново га срећемо у Хабзбуршкој монархији, где се бави живописом. Исаиловићев последњи дужи боравак у Србији забележен је у периоду од 1856. до почетка шездесетих година XIX века, када заједно са Димитријем Посниковићем осликава цркву св. Арханђела у Великом Градишту. Последње године живота Исаиловић проводи у Сатапару, у кругу породице своје синовице Катарине Станковић сликајући портрете.

Б. Ц.



10. Влахо Буковац

Девојка са врбом у руци

1893, уље на платну, 61 цм x 50 цм,
инв.бр. 09/01, Краљевски двор

Девојка са врбом у руци једно је од укупно пет дела Влахе Буковца које је посредством Кабинета председника Републике откупљено од Павла Бељанског. У колекцију Дворског комплекса стиже 1957. и данас је изложено у Краљевском двору.

Слика је настала 1893. године и представља допојасни портрет девојке у белом сликан у импресионистичком духу. Нежног лица, сетног погледа, са цветним врбовим гранама у руци, насликана је девојка. Бели вео који обавија њена рамена и руке и круна белих цветова на невешто прикупљеној коси, указује да је насликана млада невеста. На то указују и детаљи попут снопа убраних тек процветалих врбових грана, као и мали букет пролећних цветова на грудима и венца цветова на глави, који симболишу прекинуто девојаштво и безбрижност. Њен снени и спуштен поглед нам указује на њено унутрашње стање бића: забринутост, ишчекивање и нада девојке која улази у свет жене.

Слика невесте заправо је интимни портрет седамнаестогодишње супруге Влаха Буковца Јелице Питаревих из Дубровника, са којом се венчао крајем 1882. године. У односу на претходне портрете жена, уметник на овом представља слику нежне и чедне девојке, где су истакнута њена унутрашња колебања, забринутост и нада. Буковац је често био у прилици да портретише чланове своје породице. Његов опус чини велики број портрета његове супруге и деце.

У историји уметности честа је појава портрета уметникове супруге. Буковац је био веома посвећен портретном сликарству и признати портретиста виших европских кругова. У портретима готово увек испољава своје најбоље стваралачке способности: цртеж, суптилност у исликавању, виртуозност у тонској и колористичкој градацији боје и психолошки приступ портретисаном, што карактерише и портрет његове невесте. Остао је забележено да је за Буковца "...успели портрет, у сликарству, најчвршћи знак уметничке снаге. Израдити добар портрет не значи само добро видети, него и разумети душу човека, који пред тобом седи..." Тако се у сликарском опусу овог уметника често срећу портрети са тежњом за унутрашњим изразом портретисаног.

Влахо Буковац (1855-1922) рођен је у Цавтату 1855. Након бурне младости уписује се на Академију лепих уметности 1877. у Паризу, класи професора Александра Кабанела. Током боравка у Паризу излаже на чувеном Салону. Дошавши у Загреб 1893. постаје средишња личност уметничког и културног живота града, окупљајући око себе младе уметнике који се враћају са студија из Европе и непосредно утиче на њихов стил указујући им на предности пленарног сликарства. Његово деловање у Загребу обележило је почетак новог раздобља у хрватском сликарству и постаје креатор уметничке сцене. Од 1903. па све до своје смрти живео је у Прагу, где преузима место професора на Уметничкој академији. Захваљујући свом таленту развијао је сопствени стил којим је утицао на неколико генерација чешких сликара међу којима су најистакнутији представници модерног чешког сликарства Винценц Бенеш, Бедрих Фила, Лудвик Куба, Вацлац Шпала и Богумил Кубишта.

Б.Ц.



11. Предраг Пеђа Милосављевић

Портрет девојке

1938, уље на платну, 63 x 89 цм,
инв.бр. 67/01, Краљевски двор

Портрет девојке, дело Предрага Пеђе Милосављевића у Ликовну колекцију Дворског комплекса на Дедињу доспео је као поклон Драгане Јелисијевић, сликареве сестре. Према њеној жељи слика је и данас део сталне поставке Краљевског двора.

Портрет девојке представља младу жену у полу-профилу, док седи у столици са високим наслоним. Она у крилу држи шешир украшен цвећем. Фокусирајући се на нежни лик и складну форму жене, Милосављевић се не бави њеним окружењем, већ дозвољава посматрачу да га сам интерпретира. Девојка је одевена у белу кошуљу, са једва приметним белим медаљоном око врата, црну сукњу и жакет,

а коса јој је склоњена са лица. Удобно је смештена у столицу, тако да јој једна рука опуштено пада преко рукохвата, док другом додирује цвеће на шеширу. Њен замишљени поглед мимоилази посматрача.

Портрет девојке из колекције Краљевског двора верно представља техничке и тематске карактеристике Милосављевићевог сликарства. Третирањем портрета као приказа интимног момента Милосављевић појачава утисак реалности и увлачи нас у свет слике. Млада жена коју гледамо препуштена је сопственим мислима, сањарењу, а њено лице, срцастог облика, са ситним очима и, тек наглашеним, ружичастим уснама, обрађено са посебном пажњом, привлачи наш поглед. Својом вештином да у сликама поетизује свакодневицу, Милосављевић преноси на нас умирујућу и помало сетну атмосферу којом одише слика, односно тренутак коме присуствујемо. Портрет девојке насликан је сведеном палетом, у тоновима браон боје које, од латица цвећа преко наслона столице, ремети само по који црвени акценат, а пуни наноси уљане боје, слици дају скоро опипљиви карактер.

Предраг Пеђа Милосављевић (1908-1987) био је правник по занимању а сликар и есејиста по позиву. Рад у дипломатској служби омогућио му је да у годинама непосредно пре и после Другог светског рата борави на изворима модерних уметничких стремљења, у Паризу, Мадриду, Лисабону и Лондону. Самоук, савете о сликарској техници добио је у атељеу Јована Бијелића. Неретко карактерисан као сликар сете, Милосављевић је инспирацију налази примарно у градским пределима и људима. Аутентичаност његовог сликарског израза огледа се у лирској обради тема, сликаним густим наносима уљане боја и сведеној палети.

В.К.



12. Марко Челебовић

Портрет девојке са белим шеширом

XX век, уље на платну, 63 x 79 цм,
инв. бр. 14/01, Краљевски двор

Портрет девојке са белим шеширом постао је део колекције Дворског комплекса на Дедињу 1969. године, откупом Кабинета Председника Републике. Портрет је данас део сталне поставке и налази се у апартманима на спрату Краљевског двора.

Портрет девојке са белим шеширом Марка Челебовића ставља нас лицем у лице са непознатом женом љупког лика. Челебовићево дело представља допојасни, ан фас, приказ жене, где су елементи класичног портрета допуњени специфичном интеракцијом која настаје између портретисане и посматрача. По својим одликама слика припада модерном схватању портрета, када циљ портрета више није реализам и репрезентативност, већ бележење емотивних одлика појединца, допуњени амбијентима и атмосфером свакодневног живота.

Челебоновићев Портрет девојке представља непознату жена чија је црна коса сакривена испод белог шешира. Она седи и гледа право у посматрача. Одевена је у белу кошуљу, са белом огрлицом која се тек назире, и зелени сако. У претежно тамној позадину издваја се парапет загасито жуте боје, који окупира централни део слике. Парапет изолује портретисану девојку и заједно са белим шеширом ставља акценат на њен упитни поглед. Једини елемент у позадини који ремети мир је столица у левом углу.

Марко Челебоновић је инспирацију за своје слике налазио у свакодневном животу. Његовим опусом доминирају исечци ентеријера где су људи понекад део поставке, а некада кључни мотив, увек третирани карактеристичним колоритом где један тон доминира. Портретом девојке са белим шеширом Челебоновић је на платно пренео специфичну енергију реалног догађаја. Начин на који је девојка представљена, у првом плану, са изненађеним погледом, заклоњеним сенком шешира, и благо отворених усана указује да је слика пре белешка према сећању на сусрет, него портрет модела који позира. Мајсторским бележењем стварности између жене на слици и сликара/посматрача остварена је специфична интеракција, она као да је изненађена нашим присуством, једнако колико смо ми изненађени њеним неочекиваним погледом.

Марко Челебоновић (1902-1986) је уметник који је животом и делом једнако везан за Југославију, Београд и Француску. По образовању је био правник, потекао из имућне београдске породице. У Паризу, где је отишао на студије, Челебоновић се окренуо уметности, прво скулптури, а затим дефинитивно сликарству. Југ Француске, Сен Тропе, временом је постао његов изабрани дом, где је развијао свој сликарски манир заједно са француским и југословенским уметницима. Био је укључен у рад београдске групе Дванаесторица, оснивач Независних, члан САНУ-а и професор сликарства на Академији ликовних уметности у Београду.

В.К.

Каталог је штампан поводом изложбе под називом "О лепоти и племенитости. Женски портрет из збирке Дворског комплекса на Дедињу" која се од 23. јануара до 6. фебруара одржава у Краљевском двору.

Изложба је уприличена захваљујући Њ.К.В. Престолонаследнику Александру II, а уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије.

Захваљујемо се:
Руском дому

Аутори изложбе и текстова у каталогу:
Др Јелена Тодоровић
МА Биљана Црвенковић
МА Викторија Камилић

Реализација изложбе: Фонд Краљевски двор

Краљевски Двор
11040 Београд, Србија
Телефон: +381 11 306 4000
Факс: +381 11 306 4040
Е-пошта: kancelarija@dvor.rs
www.dvor.rs