

САША БРАЈОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## *Портрети њлемкиње* у Меморијалу Павла Бељанског\*

САЖЕТАК: *Портрети њлемкиње*, недатиран и неатрибуисан, изложен у Меморијалу Павла Бељанског, типичан је пример визуализације женског идентитета у ренесанси. Ишчитавањем презентационих кодова ренесансног доба у овом раду се тежи одговори-ма везаним за идеју идентитета представљене, као и онима о пореклу самог портрета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: портрет жене, ренесанса, Меморијал Павла Бељанског, женски идентитет, презентациони кодови представљања жене.

Слика *Портрети њлемкиње* (уље на платну, 56 x 47 cm) чува се у Меморијалу Павла Бељанског, у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду. Део је збирке европске уметности коју је колекционар Павле Бељански (1892–1965) сакупио током своје дипломатске службе, нарочито у Бечу, Паризу и Риму (БРАЈОВИЋ 2013).

*Портрети њлемкиње* колекционар је купио 1940. у Риму, у галерији *Della Valle*. На картону је, осим податка о години и месту куповине слике, и своти коју је за њу платио (160 италијанских лира), записао и: *Шпанска школа XVI века, Портрети њринцезе*. Под истим насловом и атрибуцијом – *Портрети њринцезе, њејознајти сликар шпанске школе XVI века*; слика је изложена у Меморијалу од 1966. године, под инвентарним бројем Д: 538 (ЈОВАНОВИЋ 1994: 24–25).

Биографију ове слике до њеног епилога у Меморијалу Павла Бељанског у овом тренутку не можемо реконструисати. Извесно је да је претрпела значајније конзерваторске интервенције. Пошто бојени слој допире до ивица слепог рама, може се тврдити да је исечена из већег формата. Подлепљена је на ново платно туткалним лепком, вероватно уочи излагања у простору у којем је данас. На снимцима ултраљубичастог и инфрацрвеног спектра виде се ретуши (КОРОЛИЈА ЦРКВЕЊАКОВ 2012).

Слика приказује млађу жену. Њене крупне тамне очи, веома стилизоване, упрте су у посматрача. Пуштена црна коса покривена је изнад чела танком тканином, чији се

\* Истраживање ове слике, као и других дела европске уметности у Меморијалу Павла Бељанског, остварено је уз помоћ колегиница из Спомен-збирке Павла Бељанског, а помогнуто је и средствима Одељења за ликовне уметности Матице српске, намењених пројекту „Европско уметничко наслеђе новог века у српској култури: рецепција, колекције и интерпретација“.



предњи поруб једва назире, док је на темену завршена јачом бордуром протканом златним нитима. Жена је брижљиво украшена накитом, визуелно најдоминантнијим елементом слике. На коси јој светлуцају украси који се не могу дефинисати. Носи крупне вишеће минђуше, широку златну огрлицу са уметнутим драгоценостима и привеском и, одмах испод њега, на средини хаљине, велики брош са висуљцима од истих материјала. Сликари није био мајстор материјализације, тако да се не разазнаје врста драгоценог материјала уграђеног у златну огрлицу, привезак и брош. Плавичасто-сивог је одсјаја, што упућује на неки драги камен те боје, или бисер. Хаљина је од скупочених материјала, различитих по текстури, највероватније свилених и плишаних трака у три тона сиве боје, док су на рукавима жуте машне. Изрез хаљине је дубок, али првобитно није откривао рамена колико се сада виде, што прецизно открива IC снимак.

Лице жене изниче из тамне позадине у којој се назире тешка, вероватно плишана драперија тамноцрвене боје са златним обрубом, и жути гајтан са кићанком. Пошто је слика исечена из првобитног, већег формата, тешко је одгонетнути да ли је ентеријер у којем је жена приказана био одређенији него што данас изгледа.

Наведени елементи слике обликују контуре идентитета непознате жене. Да би се реконструисала *идеја идентитетна* представљене, мора се имати у виду да представа жене захтева интерпретативни поступак који обухвата анализу не само друштвеног, социјалног и културног контекста већ и родне конструкције персоналости (POLLOCK 1987). Родне разлике и преовладавајуће схватање родних улога у одређеном друштву пресудно артикулишу идентитет, а са њим и његову презентацију и визуализацију. Род је, тако, важна одредница уобличења портрета из Меморијала Павла Бељанског.

Начин на који је конструисан и постављен лик жене јасно указује да представљена пројектује естетске, етичке и друштвене идеале ренесансног доба, највероватније друге половине XVI века.

Судећи према начину на који је одевена и очешљана, жена са слике је удата. Ренесансне конвенције налагале су удатим женама скупљање косе, а када је пуштена, покривање разним врстама капа и, чешће, велом, као што је случај са представљеном на новосадској слици. Родни нормативи тога доба допуштали су удатим женама дубоко изрезане хаљине, које су откривале рамена и део изнад груди (СНОЈНАСКИ 2000: 53–75; TINAGLI 1997: 47–120). Без обзира на извесну обнаженост, приказ жене не садржи ни траг еротског, прикладан представљању девојака, куртизана, или жена чија се слика може идентификовати као генеричка слика лепоте, „лепота сама по себи“ (CROPPER 1986: 175–190; BRIDGEMAN 1998: 44–51). Улога удате жене своди њену женственост искључиво на естетску раван.

Драперија од скупоченог материјала са златним порубом у позадини слике указује на висок статус представљене. Тај статус није принчевски, јер би се он исказао и неким другим знаком, најпре хералдичким. Сем тога, вештина којом би била представљена принцеза сигурно би била виша од оне коју је показао сликар портрета у Меморијалу.

Међутим, представљена је припадница високе аристократије, чији је најпрезицијни означитељ накит. Накит, истовремено, упућује и на ренесансно порекло слике.

Судећи према сачуваним инвентарима, какав је *Inventario delle Gioie* Лукреције Борџије (Lucrezia Borgia), или онај Елеоноре од Толеда (Eleonora di Toledo), ренесансне племкиње поседовале су скупocen накит који су израђивали уметници из Венеције, Фераре, Мантове, Фландрије, Шпаније... Брош сродан оном који краси хаљину племкиње на слици из Меморијала насликан је на великом броју женских портрета, као и на представама жена у оквиру историјских композиција у доба ренесансе. Веома сродан му је онај који носи нпр. Бјанка Понциони Ангвисола (Bianca Ponzoni Anguissola) на портрету који је начинила њена кћи, ренесансна сликарка из Кремоне, Софонизба (Sofonisba Anguissola), данас у Statliche Museen у Берлину. Овакав брош се најчешће види на портретима венецијанских племкиња из XVI века, а и сачувани примерци самог накита потичу из Венеције. Нарочито му је сличан онај створен крајем XVI века са грбом породице Грималди (HACKENBROCH 1979: Pl. V).

Венеција је у ренесансно доба била најзначајнији центар за израду накита у Европи, стециште мајстора за обраду и сечење драгоценог камења и материјала из свих делова Европе (STUARD 2006: 169–186). Документи сведоче да је Венеција била и најважније тржиште бисера који су стизали из Индије, много пре него што је ова драгоценост почела да се допрема из Новог света у Шпанију. У Венецији је цветала и трговина вештачким бисерима, односно бојеним стакленим перлама, што је био супститут за оне финансијски мање моћне. Накит који племкиња са новосадске слике презентује створен је, највероватније, управо у овом граду-држави. Иако само посредно, накит упућује и на могућност венецијанског порекла портрета.

Ренесансни друштвени кодови о презентацији женског накита такође указују на статус представљене. Истовремено, наводе и на размишљање о пореклу овог портрета. И они упућују на север данашње Италије, најпре на Венецију. Венеција је била држава са најразвијенијом политичком стратегијом репрезентације својих поданика и, истовремено, визуелном културом која се тој, у основи, репресивној политици, највише супротстављала.

Покушавајући да ограничи средства која су се трошила на луксузну робу, Венеција је повремено доносила строге прописе који су обавезивали даме да носе само један ред бисера чија вредност не прелази 200 дуката, посебно ако су невесте, *novizze*. Пропис из 1582. налагао је забрану јавног ношења скупocenости женама уколико у браку нису провеле десет година (са изузетком дуждеве жене, *Dogaressa*, њених кћери и супруга страних амбасадора у Венецији), што ће контролисати, како је најављено, *Magistrato alle pompe* (BISTORT 1969: 712).

Постоје и укази који захтевају ношење скупocenог накита само у кратком периоду након венчања. Слични закони постојали су и у другим градовима-државама Италије. Судећи по томе, жена са слике, чији накит јасно указује на луксуз, или је тек удата, или је у браку одавно. Међутим, мора се имати на уму да су се ове забране, и поред високих казни проглашаваних за њихово непоштовање, стално кршиле. Што је још важније, визуелни језик никада није проста рефлексивна социјална реалност. Жена са слике излаже свој накит, истичући социјални статус као трајну категорију, недодирнуту указима Венеције или неке друге државе у северној Италији.

Посебно место у конструкцији презентације племкиње има „шпански“ идентитет „принцезе“, истакнут у запису Бељанског. Начин на који је насликана, веома се разликује

од женских портрета насталих у Шпанији током ренесансног периода и пре указује на италијанско порекло слике, најпре оно из Венета (FORTINI BROWN 2004: 23–53).

Међутим, оно што јесте шпанско на слици је наглашена отменост и строгост визуализације аристократкиње. У најзначајнијој књизи за разумевање менталитета елитног ренесансног друштва, Кастиљонеовом (Baldassare Castiglione) *Дворанину*, на много места се истиче, с дивљењем, строга шпанска дворска етикеција, понашање дворана, нарочито њихова озбиљност (*gravità*) исказана у покретима, начину говора и опхођења, тамној одећи. Женама се нарочито саветује *discreta modestia*, односно артикулација родног идентитета одећом, акцесоаром и бихевиоралним техникама налик онима са шпанског двора (CASTIGLIONE 1965: II/XXI, III/IX, IV/XXXVII...). Ренесансна политика родних улога захтевала је конструкцију лика жене која визуелно прецизно исказује оно што друштво од ње очекује. У том смислу, жена са слике у Меморијалу у потпуности отелотворује претпостављену замисао женског ренесансног идентитета.

Обликована датим оквирима и, унутар њих, мануалима о понашању који су је наводили да прикаже суспрегнуте укупне моћи, жена са портрета, као и већина жена представљених на ренесансним сликама, пројектује културне нормативе свога доба, а то су, пре свега, *virtù*, *gravità*, *modestia*.

Конструкција идентитета племкиње са слике артикулисана је ликовним елементима, али и простором у којем је некад био изложен. Социјалне конвенције ренесансног доба – рана удаја, припадање мираза мужу и његовој породици, идентитет који се означавао именом оца или супруга, немање права слободног кретања – указују да је портрет био „објекат размене“, врста капитала (SIMONS 1988: 8–12). Женски портрет, поручен најчешће од стране супруга, излаган је у оквиру дома, али је због специфичних јавно-приватних одлика овог простора, био пред очима не само породице већ и спољашњих посматрача. Због тог полујавног карактера излагања морао је пројектовати конструисане идеале – естетски, етички, социјални... Истовремено, био је пример врлине која зрачи женским потомцима представљене. Исту биографију имао је, највероватније, и портрет жене данас у Меморијалу Павла Бељанског.

И поред наведених конвенција ренесансног доба, не треба заборавити да је женско ренесансно сопство често интензивније и визуелно изражајније од мушког (БРАЈОВИЋ 2009: 54–58). Мирни и прибрани поглед жене која нетремице посматра оног који њу посматра говори и о њеној самосвести. Унутар наговештених фасета личности представљене, обликованих руком не баш вештог сликара, назире се специфична женска персоналност коју је женским портретима даровала ренесанса.

## ЛИТЕРАТУРА

- BISTORT, Giulio. *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica di Venezia*. Forni 1912, reprint Bologna 1969.
- БРАЈОВИЋ, Саша. *Ренесансно сојсџиво и њорџреџи*. Београд, 2009.
- БРАЈОВИЋ, Саџа. „Slike evropske umetnosti u Memorijalu Pavla Beljanskog.“ у: JOVANOVIĆ, Jasna (ur.). *Mono-grafija Memorijala Pavla Beljanskog*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 49–52.
- BRIDGEMAN, Jane. “‘Condecanti et netti...’: Beauty, Dress and Gender in Italian Renaissance Art.” у: AMES-LEWIS, Francis, Rogers, Mary (eds.). *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, London 1998, 44–51.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*. a cura di G. Preti, Torino, 1965.

- CHOJNACKI, Stanley. *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*. The Johns Hopkins University Press, 2000.
- CROPPER, Elizabeth. "The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture." у: FERGUSON, Margaret W., Quiligan, Maureen, Vickers, Nancy J. (eds.). *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago, 1986: 175–190.
- FORTINI BROWN, Patricia. *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*. Yale University Press, New Haven and London, 2004: 23–53.
- НАСКЕНБРОХ, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. London, München, New York, 1979.
- ЈОВАНОВИЋ, Вера. *Меморијал Павла Бељанског*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 1994.
- КОРОЛИЈА ЦРКВЕЊАКОВ, Данијела. *Студија сјања, сликарских техника и ранијих конзерваторских интервенција са предлогом конзерваторско-реставраторских интервенција*. Нови Сад, 2012, без пагинације.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London and New York, 1987.
- SIMONS, Patricia. "Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture." *History Workshop Journal* 25/1 (1988): 4–30.
- STUARD, Susan M. *Gilding the Market. Luxury and Fashion in Fourteenth-Century Italy*. University of Pennsylvania Press, 2006.
- TINAGLI, Paola. *Women in Italian Renaissance Art. Gender. Representation. Identity*. Manchester University Press, 1997.

Saša Brajović

*PORTRAIT OF A NOBLE WOMAN* IN THE MEMORIAL OF PAVLE BELJANSKI

Summary

The painting *Portrait of a Noble Woman* (oil on canvas, 56 x 47 cm) is on display in the Memorial Collection of Pavle Beljanski since 1966 as part of the Memorial dedicated to this important collector who, besides part of the Serbian art, collected many paintings of European new age art. The painting is undated and unattributed. Beljanski bought it in Rome in 1949 as a *Portrait of a Princess* and a piece by "an unknown author of the Spanish school from the 16<sup>th</sup> century."

The elements of the painting shape the contours of the identity of an unknown woman, which is reconstructed in an interpretative procedure that includes the analysis of the social and cultural context, as well as the gender construction of the personality. The manner in which the face of the woman is constructed and placed suggests that she projects the aesthetic, ethical and social ideals of the Renaissance, most likely of the second half of the 16<sup>th</sup> century. Her hair, clothes and especially jewelry indicate the status of a married woman from aristocracy. The jewelry, which is visually the most dominant element of the painting, implies not only the high social status, but also a probable north Italian, most likely Venetian origin of the painting. The "Spanish" identity emphasized in Beljanski's note has a special place in the construction of the presentation of the noble woman. It indicates the articulation of the Renaissance female identity with clothes, accessories and behavioral techniques similar to the ones in the Spanish court. The Renaissance politics of gender roles demanded the reconstruction of the woman's face that visually precisely demonstrates what the society expects of her. In that sense the woman from the painting in the Memorial fully embodies the presupposed idea of the female Renaissance identity. At the same time, the calm gaze directed at the observer expresses the emphasizes personality which Renaissance bestowed upon female portraits.