

Слику *Кићење невесће* Паја Јовановић (1859–1957) је насликао 1885/86. године током путовања и боравка у балканској средини, међу Србима на Скадру.¹ Слика је у Народном музеју у Београду инвентаризана бројем 115 у Збирци српског сликарства XVIII и XIX века,² а добијена је као поклон Министарства иностраних дела Краљевине Југославије 1938. године.³

Нема података о конзерваторско-рестаураторским радовима на слици од кад је приспела у Народни музеј, али је у ранијем периоду била подвргнута ситнијим интервенцијама.

Током конзерваторских испитивања, спроведеним приликом конзерваторско-рестаураторских радова у Атељеу за рестаурацију уметничких дела у Народном музеју у Београду током 2009. године, добијена су потпуно нова сазнања о стварању овог дела. Установљено је да испод горњих слојева боје постоји потписана првобитна композиција са истом темом. Јовановић је слику, нешто касније, потпуно преправио. У завршној варијанти сликар је скратио формат са десне стране, простор ентријера је изменио, леву страну композиције је у мањој мери преправио, а десни део је потпуно пресликан – преко раније насликане фигуре жене, девојчице и округлог сточића у десном углу, насликао је три девојке које седе.

Испитивање материјала и сликарског поступка базирани су на непосредном проучавању слике, конзерваторским истраживањима и доступној литератури. Техничку анализу дела, ма колико засновану на комплексним испитивањима, неопходно је у будућности допунити прецизним одређивањем палете, везива и врсте коришћеног лака.⁴

1 П. Петровић, *Павле Јовановић, системски каталог* (у припреми).

2 Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Каталог Збирке Народног Музеја – Београд, Београд, 1987, стр. 67, кат. бр. 377.

3 П. Петровић, *нав. дело*.

4 ED-XRF, раманска спектрографија, гасна хроматографија.

У складу са утврђеним стањем дела, где је бојени слој очуван и стабилан, предузети радови су се превасходно базирали на структурној конзервацији фундаменталних слојева, док је рестаураторски процес сведен на неопходан минимум. Испитивања и радови су спроведени у неизоставној сарадњи на релацији рестауратор–научник–историчар уметности.⁵

Конзерваторска испитивања

Спроведена су обимна техничка испитивања слике у циљу утврђивања порекла и врсте материјала, анализе сликарског поступка, стања дела и, на основу тога, утврђен је обим и методологија конзерваторско-рестаураторских радова. Обављено је посматрање у видљивој области спектра (дифузно, бочно, светло кроз слику), помоћу увећања, као и у УВ области. Снимање слике изведено је у видљивој области спектра (дифузно, бочно, светло кроз слику), ултраљубичастој флуоресценцији,⁶ ИЦ области,⁷ као и рендгенско снимање.⁸ Техничка испитивања платна обухватила су одређивање карактеристика тканине и влакна: преплетај је дефинисан посматрањем ткања на полеђини под увећањем, а густина бројем нити основе и потке по квадратном сантиметру (мерење директно са полеђине помоћу увећања и макрофотографија); правац основе је одређен на основу завршне ивице ткања; идентификација влакна на основу микроскопских испитивања, микроморфологије влакна према спољашњем, подужном изгледу и попречном пресеку, микрохемијским реакцијама у сарадњи с др Мирјаном Костић⁹ и поре-

5 Најсрдачније се захваљујем колегама из Народног музеја у Београду: Петру Петровићу, кустосу, Милицы Стојановић, хемичару, Вељку Илићу, фотографу, Мирославу Ранковићу, рестауратору и др Мирјани Костић, ванредном професору Технолошко-металуршког факултета у Београду. Такође се захваљујем: Ренати Погендорф, рестауратору Дернер Института из Минхена, Кристини Хорјак, сликару-рестауратору Народног музеја у Београду, Слободану Кајтезу, професору Факултета примењених уметности у Београду, Милошу Бокорову, професору са Департамана за биологију Природно-математичког факултета у Новом Саду као и Љубомиру Ђурчићу из Београда.

6 Сва наведена снимања пре, током и после завршених радова у видљивој и УВ области спектра обавио је Вељко Илић, фотограф Народног музеја у Београду.

7 Портабл систем *Iris HD* видео камера са CCD сензором и три IR филтера 715-850-1000 nm – Милица Стојановић, хемичар, лабораторија за физичко-хемијска истраживања, НМБ; дигитални фотоапарат *Sony DSC-717*, са IR филтером 850 nm, у резолуцији 1920 x 2500 пиксела, мр Софија Кајтез, виши рестауратор, Атеље за рестаурацију уметничких дела Народног музеја у Београду.

8 Преносиви рендгенски апарат, Љубомир Ђурчић у сарадњи са М. Стојановић. Склапање мозаичке слике X-радиографије – С. Кајтез и В. Илић.

9 Др Мирјана Костић, ванредни професор, Технолошко-металуршки факултет у Београду, Катедра за текстилно инжењерство. Испитивања рађена у лабораторији Народног музеја

ђењем са референтним приручницима и колекцијом узорака сниманим под истим условима,¹⁰ а смер упредања и број увоја на основу посматрања под микроскопом. Састав подлоге је утврђен SEM/EDX методом, а попречни пресеци бојених слојева испитивани су помоћу ОМ у видљивој и у УВ области спектра.¹¹ Урађене су пробе чишћења и пробе различитих материјала спроведене у циљу одређивања адекватног везива за подлепљивање тракама.

Оригинални формат и етапе сликања

Осликана исечена десна ивица платна (различита у односу на слику) и посматрање дела на бочном светлу јасно је указивало на постојање другог композиционог решења испод бојеног слоја и потребу да се то утврди додатним испитивањима. На основу рендгенских снимака потврђено је постојање доње композиције са истом темом али са знатно другачијом представом.

Првобитни формат слике *Кићење невесте* је промењен. Оригинални слепи рам је приликом смањивања величине скраћен с десне стране, као и слика, па је осликани део платна заврнут и причвршћен за полеђину. Јовановић је затим



у Београду, оптички микроскоп са пропуштеним светлом *Carl Zeiss Jena 424478*, микрофотографије снимљене дигиталним *Olympus* апаратом. Остала техничка испитивања карактеристика платна обавила С. Кајтез.

¹⁰ *Harris' Handbook of Textile Fibers*, Ed. by M. Harris, Interscience Publishers, Inc, New York, 1954; *Matthews' Textile Fibers, Their Physical, Microscopic, and Chemical Properties*, ed. by H. R. Mauersberger, Sixth ed., J. Wiley & Sons, New York, Chapman & Hall, Inc, London, 1954 и остала референтна литература. Колекција микроснимака стандардних узорака попречних пресека и подужних изгледа влакана у лабораторији Народног музеја у Београду.

¹¹ *Scanning Electron Microscopy Energy Dispersive X-Ray Spectrometry*, М. Стојановић у сарадњи са Милошем Бокоровим, Природно-математички факултет, Универзитет у Новом Саду.

Сл. 108
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ, 1886.
лице слике, општи план
пре конзерваторско-ре-
стауракторских радова

Сл. 109
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ, лице
слике, општи план у току
радова, после чишћења,
с видљивом десном
осликаном ивицом

слику преправио и нови формат обележио смеђом линијом уз десну ивицу. Запис првобитне величине (96 x 142 cm) забележен је графитном оловком на унутрашњој страни рама и уочен је после скидања слике. Сликано је бар у две етапе.

„Ките младу“ – верзија из историјских извора

Знало се да постоји једна верзија слике *Кићење невесте* негде у Енглеској. 1891. она је још била у поседу Јовановићевог галеристе Валиса (Wallis) и Мита Живковић даје њен опис:

„Ките младу. Мотив је узет из Скадра. У средини седи млада; с десне и леве јој стране две жене и ките је, баш јој међу венац; с лева мало даље седи мајка склопљених руку и од радости плаче. Десно девојчица донела млади дарове на послужавнику па, зачуђена оваквом појавом, коју ваљда први пут види, застала, а једна је жена нуди да пође напред. Још даље на лево на отвореним вратима стоји снуждена девојка, само што не плаче, па као да говори: то је мој драги, мене треба да за њега данас ките! Њу једна другарица хоће да одведе па да не гледа срећу своје супарнице, што јој толику тугу задаје.

За ову је слику добио 4.000 марака; још је у Валиса.“¹²

Живковић није видео оригинале већ је описе слика давао на основу фотографија или Јовановићевих објашњења.¹³ У сваком случају, она се од музејске слике *Кићење невесте* знатно разликује.

„Кићење невесте“ – завршна композиција

На слици је представљена сцена кићења невесте са седам фигура у ентеријеру. У централном делу композије насликана је невеста која седи, а изнад ње, с леве стране (у односу на посматрача) жена која јој ставља накит на главу, с десне је сагнута старица држи за руку. Лево стоји девојчица с послужавником у левој руци, иза ње је шкриња са спремом, а испред округли сточић, с либадетом, испред кога је корпа с цвећем. У десном делу седе три девојке на прекривеној угаоној сећији: једна се осмехује и држи венчић од цвећа у крилу и руку на лицу с погледом усмереним ка централној сцени, друга плете цветни венац, а испред треће, која везе, налази се сточица са шиваћим прибором. Сцена је постављена у ентеријеру са земљаним (каменим?) подом застрвеним ћилимом, у просторији која се у дубини (у левој половини сцене) сужава ка вратима; уз таваницу од дрвених греда се на-

¹² М. Живковић, *Паја Јовановић, академски сликар. Прилој историји српске уметности*, у: *Летопис Мајнице српске*, књ.165, Матица српска, Нови Сад, 1891, стр. 1–19, 14.

¹³ *Исјо*, стр. 8.

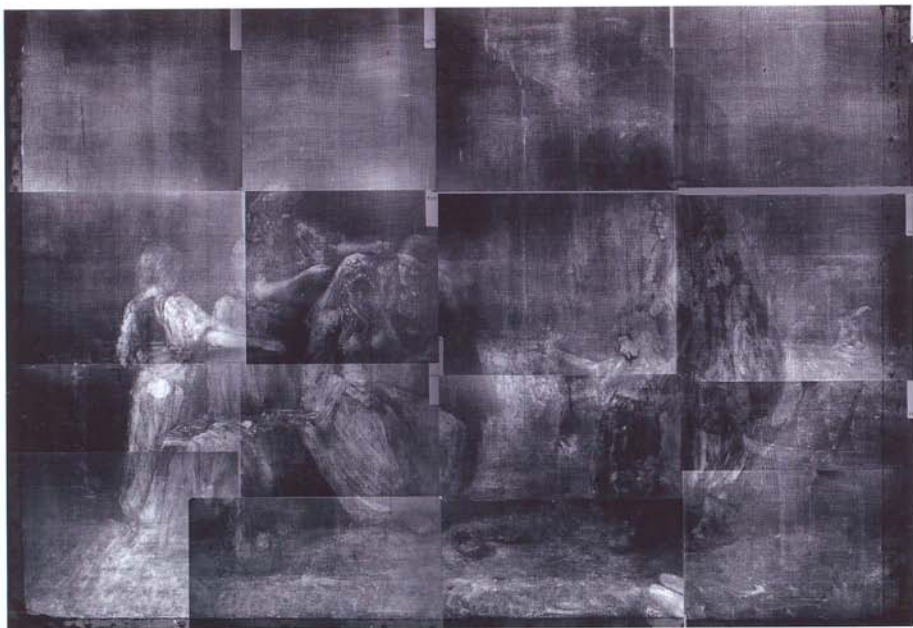
лази ред једноставних полица од дасака са покућством; дрвени капци, на прозору с десне стране су затворени. Разлике у односу на верзију слике коју је поседовао Валис: на музејској недостају фигуре уплакане мајке (лево), девојчице, жене (десно) и две девојке (даље лево, у односу на жену), на слици код Валиса уместо старице би требало претпоставити да је насликана жена која је кити, а представе девојчице са леве стране и три женске фигуре које седе с десне се не помињу.

*Првобитна композиција „Кићење невесте“;
X-радиографија и ИЦ фотографије*

Мада се не може утврдити прецизан цртеж првобитне композиције на основу снимака X-радиографије и ИЦ фотографије евидентно је следеће:

1. На доњој слици је представљен исти мотив који се у левој половини веома поклапа са завршном композицијом (осим ситнијих промена и ентеријера), док је десна потпуно прерађена и прилично се подударала са описом слике која је била код Валиса.
2. Главна сцена, у левом делу, врло је слична коначној варијанти – све четири фигуре су у истом положају али, првобитно, девојчица с послужавником није имала мараму на глави, а измене се огледају и у нешто промењеној обради драперије, кошуље, јелека и димија. Фигура невесте је мало другачија, положај главе је спуштенији, украси на јелеку се протежу више уз врат, десни рукав је спуштен до зглоба, шака је насликана са испруженим прстима и вео се не спушта до земље (и на УВ снимцима је евидентно да је ова фигура прерађивана, да су димије накнадно пресликане). Фигуре жене која кити и старице су готово истоветне, али су драперије „дотериване“. У поређењу с верзијом код Валиса разлике су исте као и у поређењу са завршном варијантом: Живковић не помиње девојчицу с послужавником у левом делу, а уместо старице описује младу жену која кити невесту. У левом углу слике постоје недефинисане флексе, али би било врло незахвално претпоставити да је то фигура мајке која плаче према опису Живковића.¹⁴
3. Цела десна страна композиције је у потпуности другачија од коначне верзије (где су насликане три жене које седе) и готово да се поклапа с десном страном слике код Валиса: насликана је девојчица која у левој спуштеној руци држи корпицу са цвећем, а у подигнутој десној носи, чини се, букетић (пре него послужавник који Живковић описује). Иза њених леђа стоји жена, с левом руком на девојчицином левом рамену и, такође, гледа у правцу главне сцене.

¹⁴ Мада, уколико је фигура насликана бојама које се не могу снимити рендгенски не мора да значи и да не постоји. Овом врстом снимања се најбоље детектују боје које у свом саставу имају елементе велике атомске тежине, као што су олово и жива.



4. Лево од жене се не виде две фигуре девојака са Валисове слике, али постоје две тамније мрље за које се не може дефинитивно претпоставити шта представљају.¹⁵
5. Ентеријер је тешко дефинисати на првобитној слици, али је потпуно јасно да се прилично разликује од коначне композиције и могу се назрети знаке које иду у прилог томе. Свакако није било прозора и сцена је била смештена у другачијем амбијенту где постоје лучна решења.
6. Намештај се такође разликује: у десном доњем делу налази се округли сто са, за сада, недефинисаним предметима, а испод њега се назире ногари од можда, још једног сточића (цела ова страна је нејасна). Такође је тешко дефинисати да ли је првобитно постојао сандук са опремом, а на сточићу, испред девојчице с послужавником, постоје мање измене у поставци либадета.
7. На ИЦ фотографији је забележен потпис у доњем десном углу, на истој висини и у продужетку потписа завршне композиције (незнатно се преклапају).

У сваком случају, првобитна композиција се не подудара у потпуности са сликом која је била Валисово власништво јер недостаје неколико фигура – уплакана мајка и две женске фигуре у вратима, жена која кити уместо

Сл. 110
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ, лице
слике, X радиографија
с првобитном композицијом

Сл. 111
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ,
детал: а) потпис, дифузно
светло, б) ИЦ фотографија
с видљивим потписом
у доњој композицији

¹⁵ *Исјо*.



старице и девојчица с послужавником на левој страни (мада, како је већ поменуто, уколико су фигуре сликане у позадини лазурно, мање обрађено и бојама које садрже пигменте мање атомске тежине, не могу се регистровати X-радиографијом). Колико је поуздан Живковићев опис с обзиром да је писао о сликама на основу фотографија или Јовановићевих сећања? Да ли је можда забуном пропустио да наведе и девојчицу с послужавником с леве стране, а навео да девојчица на десној држи послужавник уместо букетића цвећа? Да ли је доња композиција у ствари слика која је припадала Валису или верзија те слике коју је Јовановић касније преправио, остаје отворено питање и предмет будућих истраживања историчара уметности.¹⁶

Анализа материјала и технике

Павле Јовановић је, као и већина савременика, сликао на индустријски припремљеним сликарским платнима. Како је често путовао користио је доступне сликарске материјале набављене у месту тренутног боравка, али је свакако поједине носио са собом. У последњим истраживањима је започет процес стварања базе података фирми у којима се Јовановић снабдевао и за сада је поуздано да је користио материјале фирми: „Шахингер и Херман“ („Schachinger & Herrmann“) и „А. Бругер“ („А. Brugger“) из Минхена, „Штат Диселдорф“ („Stadt Düsseldorf“), „А. Ебезедер“ („А. Ebeseder“) и „Ф. Ружичка“ („F. Ruzicka“) из Беча, „Винзор и Њутн“ („Winsor & Newton Lim“)

¹⁶ Према мишљењу П. Петровића мало је вероватно да је то слика коју је Валис поседовао.

из Лондона, „Ф. Вебер“ („F. Weber Co.“) из Америке, „Лисијан Лефевр Фуане“ („Lucien Lefebvre Foinet“) из Француске.¹⁷ Рекламни печати продаваца сликарског материјала „Шахингер и Херман“ се налазе на слепом раму и на полеђини платна слике *Кићење невесџе*. Постојање оваквих рекламних печата указује на произвођача платна и рама или продавницу сликарског материјала где је купљено платно затегнуто на рам.¹⁸

Печат је величине око 9 x 3,5 cm, са текстом распоређеним у четири реда и отиснут је тамноплавим (црним?) мастилом: „Schachinger & Herrmann/Mal...& Zeichenmaterialien/MÜNCHEN/E... STRASE.“ Један печат је постављен на пречку слепог рама, а два у средину обе половине полеђине платна.¹⁹ Њихов положај указује да су свакако стављени после напињања на рам. Ово не мора обавезно значити да је платно и технолошки припремљено у истој радњи (импрегнисано и третирано подлогом), јер произвођач је могао бити и неко други.²⁰ Поуздано је да је у фирми „Шахингер и Херман“ платно из ролне сечено на меру, затегнуто на рам, обележено рекламним печатима и као такво продато.

Тренутно се не може претпоставити да ли је фирма „Шахингер и Херман“ још увек постојећа позната минхенска радња „Шахингер“²¹ коју је основао Фриц Шахингер 1877. и налазила се на углу улица Ајзенман/ Нојхаузер (Eisenmann/Neuhauserstrasse), а од 1945. на адреси Јозефшпитал (Josephspi-

17 С. Кајтез, *Павле Јовановић, Женидба цара Душана, нова сазнања, осврћи на мајеријале и сликарски инструмант*, у: *Зборник за историју уметности XIX/2*, Народни музеј у Београду, Београд, 2010 (у припреми).

18 Основна литература о овој теми: R. Mayer, *Some Notes on Nineteenth Century Canvas Makers*, у: *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, Vol. 10, New York, London, 1942, стр. 131–137; A. Cobbe, *Colourmen's Canvas Stamps as an Aid to Dating Paintings: a Classification of Winsor and Newton Canvas Stamps from 1839–1920*, у: *Studies in Conservation*, Vol. 21, No. 2, 1976, стр. 85–94; N. E. Muller, *Checklist of Boston Retailers in Artist's Materials: 1823–1887*, у: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 17, No. 1, 1977, стр. 53–69; R. D. Harley, *Artist's Prepared Canvases from Winsor & Newton 1928–1951*, у: *Studies in Conservation*, Vol. 32, London, 1987, стр. 77–85; B. Naaf, *Industriell vorgrundierte Malleinen, Beiträge zur Entwicklung, Handles, und Materialgeschichte*, у: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und konservierung*, Jahrgang, heft 2, 1/1987; S. Constantin, *The Barbizon Painters: a Guide to Their Suppliers*, у: *Studies in Conservation*, Vol. 46, London, 2001, стр. 49–67. Остала референтна литература у: С. Кајтез, *Сликари и снабдевачи: рекламни печатњи са слика француских сликара из Народној музеја у Београду*, у: *Саопштења XL–2008*, Републички завод за заштиту споменика културе у Београду, Београд, 2008, стр. 283–309.

19 У левој половини печат је лоциран на око 31 cm од средине и око 46 cm од доње ивице слике, а на десној страни на 24 cm од средине и 42,5 cm од доње ивице.

20 R. D. Harley, *нав. дело*, стр. 77.

21 Од савремене фирме „Шахингер“ из Минхена још није добијен одговор.

talstrasse).²² Према другим изворима фирма „Ф. Шахингер“ је била активна од 1879. до 1985.²³ На рекламном печату са слике *Кићење невесте* адреса је нечитка, али уколико је у питању улица Ајзенман (на шта указује почетно слово нечитке адресе) могло би се претпоставити да је можда реч о истој фирми, уколико их није било више са истим називом. С обзиром да није доступна публикована база података о историјату минхенских фирми и променама њихових назива, власника и адреса, ово питање и даље остаје отворено.²⁴

Слепи рам је клинасти, од јеловог дрвета,²⁵ с вертикалном пречком. Са унутрашње стране летве су закошене, а с полеђине су оборене спољне ивице. Угаони спој је са утором и спољним преклопом. Ширина летви је 8, а попречне 5,5 cm. С обзиром да је рам скраћен, попречна вертикална летва се не налази на средини.

На полеђини слепог рама постоји неколико различитих налепница. Две припадају фирмама које су се бавиле транспортом и паковањем уметничких дела: „Л. Т. Нојман“ („L. T. Neumann“) из Беча²⁶ и „Џејмс Булрет и синови Ltd.“ („James Bourlet & Sons, Ltd.“) из Лондона.²⁷ Трећа налепница је оштећена, пожутела и односи се на изложбу у иностранству.²⁸

22 <http://www.schachinger-muenchen.de/>

23 В. Нааф, *нав. дело*, стр. 15, 24.

24 У Дернер институту у Минхену за сада нема комплетних података о историјатима фирми произвођача платна и сликарског материјала, истраживачки пројекат је у току – контакт са Р. Погендорф, рестауратором, април 2009. У њиховој колекцији постоји десет слика са рекламним печатом „Шахингер и Херман“, и потичу из периода 1880–1910.

25 Мирослав Ранковић, рестауратор, на основу визуелне идентификације.

26 Овална црвена налепница, вел. 4,3 x 3,3 cm: *Kunsthandlung/L.T.NEUMANN/ Wien/I. KOHLMARKT 11.*

27 Оштећена бела налепница на попречној летви: *..ET & SONS, Ltd., / ...Frame Maker*, свакако припада енглеској фирми „Џејмс Булрет и синови Ltd.“ Вероватно је ова фирма паковала слику приликом транспорта из Енглеске (1938), а налепница ове фирме постоји и на још неколико музејских слика, једна од њих је: Лисијен Писаро, *Предео у сунцу, 1919*, (I. стр. 441): *JAMES BOURLET & SONS, Ltd./Fine Art Packers, Frame Makers./ 103262/17&18 Nassau street/ MORTIME(R STRE)ET, W./ Phone MUSEUM...* То су, вероватно, серијске налепнице, са именом фирме и адресом, а мењао се број којим је означавана слика која се пакује. „(Arthur) James Bourlet“, *National Portrait Gallery, The Art of the Picture Frame, Directory of Framemakers, British picture Framemakers 160/1950–B* <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers.php>

28 МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ НР СРБИЈЕ Ин.1848/Одбор за приређивање уметничке изложбе у иностранству/Име аутора ЈОВАНОВИЋ ПАЈА/Назив дела »Кићење невесте« 977135/Власник Уметнички музеј/Адреса власника Уметнички ...ј Београд/Продајна цена.../Осигурање../год. 1946–47.

Платно је затегнуто ексерима са испупченим полулоптастим главицама пречника око 8–9 mm чији размак варира, али је најчешћи око 7,5–8 cm. На појединим местима постоје и други ексери од накнадног причвршћивања.

Платно је ланено, ткано у панама преплетају (2/2 две нити основе се преплићу с две нити потке).²⁹ Познато је да је на тржишту продавано платно ткано у панама преплетају као комерцијално припремано сликарско платно и да је чешће коришћено него што има података о томе.³⁰ Дернер пише о роман платну као најбољем, и чини се да га описује као панама преплетај, наводи да је у продаји било различитих варијетета (од оног за скице па до тежих варијација изузетне јачине) и да је било у понуди три квалитета: грубље (тешко), средње и фино.³¹ Платна панама преплетаја од јуте, с кредном и уљаном подлогом, продавала је минхенска фирма „Шуцман“ („A. Schutzmann“) почетком 20. века.³² Велте наводи да је јако конопљино платно у овом преплетају била најпопуларнија груба структура платна и то не само за велике формате.³³ Интересантна је употреба овог преплетаја и често је заступљена на Јовановићевим сликама, а колико се то односи на његов рани период и време када се материјалом снабдевао у Немачкој и Аустрији предмет је истраживања која су у току.³⁴ Поуздани подаци добијени анализом

29 Основни преплетаји: платно, кепер и атлас (сатен). Панама преплетај је, уз рипс, изведен од основног платно преплетаја и настаје увећањем броја прекривања у правцу основе и потке. Постоји чист панама преплетај и комбиновани. Чист панама преплетај одликује исти број жица предива у оба правца, а овде је случај да се две нити основе преплићу с две нити потке. Видети: М. Д. Николић, *Структура и пројектовање ткањина*, Технолошко-металуршки факултет, Универзитет у Београду, Београд, 1993, стр. 78–79.

30 D. Bomford, and others, *Art in the Making: Impressionism*. Catalogue, National Gallery in Association with Yale University Press, 1990, стр. 144; A. Callen, *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Meaning of Modernity*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, стр. 44.

31 M. Doerner, *The Materials of the Artist, and their use in painting with notes on the techniques of the old masters*, transl. by E. Neuhaus, Revised Ed., Hart-Davis, MacGibbon, London, 1976, стр. 5. Честе су забуне око распознавања преплетаја, јер се мешају различите врсте панама и рипс преплетаја. Дернер описује као најбоље платно роман, тканину различитих дебљина и врло уједначене структуре у којој су и потка и основа састављене од неколико нити (док на другом месту пише да постоје и ланена платна где су дупле нити у само једном систему). Роман платно је фирма „Винзор и Њутн“ продавала као платно рипс преплетаја. R. D. Harley, *нав. дело*, стр. 80; док Келин погрешно тумачи да је роман јако платно кепер преплетаја. A. Callen, *нав. дело*, стр. 31.

32 В. Нааф, *нав. дело*, стр. 54.

33 K. Wehlte, *The Materials and Techniques of Painting*, transl. by U. Dix, Kremer, New York, 2001, стр. 340.

34 У току су испитивања карактеристика сликарских платна Павла Јовановића – С. Кајтез и подлога – М. Стојановић.

ове слике указују да их је свакако продавала и фирма „Шахингер и Херман“.

Густина ткања платна слике *Кићење невесте* је $22 \uparrow \times 18-20 \leftrightarrow$ нити / cm^2 . Правац основе је хоризонталан и утврђен је на основу постојања ткивне завршне ивице на горњој хоризонтали. Завршна ивица је формирана од 10 (12?) жица основе и ткивне је, такође, у панама преплетају $2/2$. Нити потке формирају ивицу тако што се из претходног враћају у следећи ред и нису сечене. И потка и основа су упредене у Z правцу с приближно истим бројем увоја – око 8 по cm , дебљине од око $\frac{1}{4} \text{ mm}$, основа је дебља и таласаста.

Платно је валовито деформисано дуж горње хоризонтале. Те деформације су последица затезања на рам на коме су обављене технолошке пипреме за сликање – импрегнације и наносење подлоге (уочљиве су и рупе настале при том, а потичу од ексера или канапа којим је платно затезано).³⁵ С обзиром да је платно панама преплетаја растреситије и мекше од ткивне изведене уобичајеним платно преплетајем,³⁶ последице затезања су израженије и одразиле су се на већу површину слике дуж горње ивице: поремећена је структура ткања у виду вертикалних линија на местима истегнућа, ткивна структура је збијенија, гушћа и те неправилности се равномерно понављају дуж целе стране (деформације прецизно кореспондирају са рупицама од затезања). Платно је импрегнацијом туткалом.

Подлога је комерцијално припремљена, постављена пре сечења платна, масна, беле боје, састављена од оловно беле.³⁷ Једнослојна је и тонирана.³⁸



Сл. 112
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ,
микрофотографија $\times 200$,
а) попречни пресек
наранџасте боје (уочљиво
5 слојева) узорак са
осликане десне ивице,
б) УВ снимак са видљивом
флуоросценцијом
карактеристичном
за цинк белу

35 Платно је затезано на велике радне рамове тако што је са свих страна причвршћивано ексерима, а понекад с доње стране конопцем, затим је импрегнацијом туткалом и ручно је наносена подлога у хоризонталном или вертикалном положају. D. Bomford, *нав. дело*, стр. 48; A. Callen, *нав. дело*, стр. 50–51; R. D. Harley, *нав. дело*, стр. 79; B. Haaf, *нав. дело*, стр. 55–66; L. Carlyle, E. Hendriks, *Visiting Claessens, Artists' Canvas Manufacturers, у: News in Conservation*, No. 11, април 2009, стр. 4–5.

36 N. R. Hollen and others, *Textiles*, six ed, Macmillan Publishing Company, New York, 1988, стр. 208; М. Д. Николић, *нав. дело*, стр. 30, 34–35.

37 SEM/EDX метод, М. Стојановић.

38 Посматрањем подлоге директно са ивице слике под микроскопом у пукотини је уочено

Све ивице платна прелазе на кантове слепог рама заједно с подлогом, а десна осликана (скраћени део претходне слике) у ширини око 5–5,5 cm прелази и на полеђину.

С обзиром на велику дебљину бојених слојева, испитивањем у области ИЦ спектра нису добијени подаци о постављању цртежа (осим с десне стране где се јасније назире ентеријер доње слике, али се не види цртеж већ слојеви боје). Познато је да је Јовановић често радио припремне скице и цртеж затим преносио помоћу координатне мреже, али на овој композицији нису уочени трагови ни мреже ни других начина преношења, нити трагови материјала којим је цртеж постављен.³⁹ На појединим попречним пресецима местимично се уочавају трагови црне изнад подлоге који би могли потицати од угљеника.

У доњем десном углу слика је сигнирана. Потпис *P. Joanovitch* је написан доле десно танком четкицом, смеђом бојом у дужини око 9 cm, а испод и у продужетку, у доњем слоју, постоји исти потпис првобитне композиције евидентиран на ИЦ снимку. На пресавијеној осликаној ивици уочавају се оштећена ћирилична слова .P(A?)Д(O?) написана сивобелом бојом на округлом сточићу.⁴⁰

Сликано је уљаним бојама (није рађена анализа везива, јер су савремене методе још увек недоступне у нашој средини). Мада постоји више података о Јовановићевој палети боја, она још увек није хронолошки систематизована и тренутно објављени подаци се у већој мери односе на каснији период његовог стваралаштва него на период с краја XIX века.⁴¹ Приликом анализе слике *Женидба цара Душана* из 1900. године претпостављено је да је Јова-

зрно окер пигмента, што је и потврђено на попречним пресецима уз друге пигменте у траговима.

39 Немогућност детектовања цртежа не подразумева да он не постоји и његово снимање у ИЦ области зависи од многобројних фактора од којих су најосновнији састав подлоге, врста материјала којом је цртеж постављен и софистицираност опреме којом се снима. Овде је проблем сложенији и односи се и на дебљину бојених слојева.

40 Да ли је то оштећен потпис раније слике која је искоришћена за ову композицију и можда реч Радован (претпоставка П. Петровића), како је сликар себе називао у својим мемоарима: П. Јовановић, *Успомене Пере Радована саопштио Павле Јовановић, Члан Српске академије наука*. Мемоари Паје Јовановића од рођења до одласка у Лондон, редиговано и прекуцано на писаћој машини, инв. бр. ЛПЈ_436.

41 З. Церовић и З. Блажић – анализа и детерминација боје Јовановићеве палете у заоставштини Легата П. Јовановића, Београд, у: Р. Антић, *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд, 1970; М. Stojanovic, and others, *Paja Jovanovic a Painter from Serbia: a Data Base of Pigments*, 9th International on NDT of Art, Jerusalem, Israel, 25–30 May 2008; С. Кајтез, *нав. дело*, 2010.

новић, осим других боја, користио и краплак (*madder lake*),⁴² вероватно две врсте беле – оловну и цинк белу.⁴³ Употреба ових боја је запажена и на слици *Кићење невесте*. На основу посматрања попречних пресека бојених слојева на неколико узорака узетих са ивица слике могу се идентификовати цинк бела, краплак, окер, (природна сијена) и црвени окер (а можда и цинобер).⁴⁴ Коришћен је и битумен (визуелна идентификација) као и оловно бела (видљива на X-радиографији). Посматрањем слике у УВ области уочљиво је постојање две беле боје, односно, то могу бити и различити састави везива (уочавју се љубичасте боје белих којима су дорађивани поједини делови драперија).

Сликано је четкама,⁴⁵ изузетно вешто у складу са традиционалним начином академског реализма. Јовановић је изванредно технички владао знањима наученим на академији. Слика је стварана слободно и спретно са јасним контрастом широко обрађене позадине, у односу на пастуозније грађене форме. Дубина ентеријера и задњи план су рађени тањим слојевима, течном бојом, па су потези четке теже уочљиви. Светли зид је изведен гушће, пастуозније, потезима који се пружају у различитим правцима (можда и да би покрио слику испод), а местимично је и структура платна видљива. Драперије су обрађене, такође слободно, релативно оштрим четкама чији потези доминирају нарочито на светлим партијама, а паста је најгушћа на најсветлијим детаљима. Боја је засићена и сјајна, пуна медијума. Лица су сликана глатко, потези се стапају и сливају један у други, обрада форме је мека и нежна, са финим лазурним прелазима од светла ка сенкама. Мајсторство се огледа и у градацији њихове обраде. Лице невесте је нежно и готово порцуланско, светло, дифузно, детаљно обрађено, док је лик девојке која везе (најближе посматрачу) нешто топлијег тона. Девојчицино лице је топло, са мање детаља у делимичној сенци, као и лица друге две девојке у другом плану, која су мање обрађена са нешто оштријим третирањем форме. Лик жене која кити је у сенци, а као контраст невестином, старичино лице је пастуозније, изборано, грубо. Руке су сликане грубље, са видљивим потезима, гушћом бојом. Невестин вео је изведен полусувом четком чиме је постигнут прозрачан ефекат и где боја захвата само врхове зрна преплетата. Поред вештог владања колористичком хармонијом, Јовановић користи и

42 Примизно црвена боја која потиче од броћа, краплак; E. Renéde la Rie, *Fluorescence of Paint and Varnish Layers (I)*, SiC, Vol 27, No 1, feb. 1982, стр. 1–7, 3–5.

43 С. Кајтез, *нав. дело*, 2010.

44 Израда попречних пресека и посматрање узорака под ОМ у УВ области – М. Стојановић. Број узорака је био ограничен и узети су са свега неколико доступних оштећених места са ивица слике.

45 Аутору је позната само једна Јовановићева слика где је користио и сликарску шпахтлу.

ефекте различите обраде површинске структуре: кроз равне сведене партије позадине до гушћих, живљих и дебљих наноса боје у обради фигура (с јасно истакнутим потезима оштре четке), преко глатких, слојевито моделованих лазура лица па све до рељефних декоративних елемената ношњи, накита, цвећа изведених ситним, минуциозним акцентима високе пасте.

На слици постоји и танак слој дискретно пожутелог лака, вероватно ауторског, мада се то не може поуздано тврдити. Слој је танак и жућкаст, с траговима цурења по ивицама. На УВ светлу не показује флуоресценцију (стање описано пре чишћења), али је на попречним пресецима јасно дефинисан.⁴⁶

Раније интервенције

На слици су уочене мање раније конзерваторско-рестаураторске интервенције. Поједине су видљиве посматрањем на обичном светлу: уз доњу ивицу на средини уочљив је ретуш и реконструкција подлоге. Други ретуши се јасније уочавају посматрањем у УВ области спектра, ситнији местимично на целој површини: мањи на лицу невесте и младе жене која се смешка, нешто шири на позадини, шкрињи итд.

Стање дела пре конзерваторско-рестаураторских радова

Слеји рам је деформисан и извитоперен. Угаони спојеви су расушени, размакнути, ослабљени и механички оштећени (доњи десни, гледано с полеђине, где је дуж доње ивице лајсне дрво отцепљено). Лајсне су на многим местима механички оштећене, нарочито по срединама, од ексера којим се причвршћивао украсни оквир. Деформитети рама су се одразили и на платнени носилац, као и на остале слојеве слике.

Платно је опуштено и благо валовито, пожутело и оксидисало, постало је врло крто и ослабљено нарочито у угловима, по ивицама и местима пресавијања. Валовите деформације и набори су нарочито изражени у угловима. На многим местима постоје механичка оштећења, углови су исцепани. Истегнућа и расцепотине су карактеристични за ивице платна, нарочито за горњу и уз места затезања где је највише ослабљено. Ту је платно претрпело највећи напон приликом поновног затезања, а како је на местима пресавијања пробило и уље до носиоца, то је додатно ослабило тканину. Евидентне су и деформације платна од слепог рама. Постоје и вертикални трагови, могуће, од преламања, који указују на евентуално савијање слике и њено

⁴⁶ М. Стојановић.

„ломљење.“ Све ивице су крте, оштећене и ослабљене. Снажне пукотине подлоге и бојених слојева повукле су за собом и платно, па је с полеђине уочљива мрежа кракелура кроз коју су пробили трагови уља и можда лака.

Подлога је неравномерно испуцала на целој површини слике. Мрежа кракелура је типична за старење уљане слике, затегнуте на уобичајени кајловани слепи рам, и оне подлежу одређеним правилима и кореспондирају са линијама највећег напона и зависе од стања носиоца, подлоге, микроклиматских услова, састава боје и начина њиховог постављања.⁴⁷ Полукружне пукотине, проузроковане великим напонам и истезањем релативно меког платна приликом затезања ексерима уз ивицу, узроковане су и расушивањем.⁴⁸ Типови пукотина су различити, а постоје и оне које кореспондирају с вертикалним нитима – потком. На појединим оштећењима подлога недостаје заједно с бојеним слојем (на 15 cm од леве и на 56 cm од горње ивице и на 11 cm од горње и 19 cm од десне ивице). Евидентна су и ситнија оштећења подлоге и првобитног бојеног слоја која су нарочито видљива посматрањем помоћу светла усмереним кроз слику и на X-радиографији. Приликом сликања завршне варијанте, Јовановић те површине није поправљао, већ их је само пресликао.

Бојени слој је нестабилан на појединим, мањим, површинама, углавном уз ивице и око оштећења платна. Заједно са подлогом, боја недостаје на неколико оштећења. Боја је на целој површини испуцала и пукотине су



Сл. 113
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ, детаљ,
УВ снимак у току чишћења с
видљивим старим ретушима

47 Шематски приказ – G. A. Berger with W. Russell, *The mechanics of cracking in paint films*, у: *Conservation of Painting: Research and Innovations*, Archetype Publications, London, 2005, стр. 297–324, 316.

48 A. Karpowicz, *A Study on Development of Cracks on Paintings*, у: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 29, No. 2, Autumn, 1990, стр. 169–180, 173.

различитог типа и карактера: пукотине настале током старења, као последица затезања, расушивања, наглих промена услова чувања – повећање и смањење влажности и температуре, али и пукотине карактеристичне за употребу одређених материјала као што је битумен.⁴⁹ Бојени слој је запрљан и прекривен сивом скрамом која је „угушила“ колорит слике и која ремети сагледавање дела јер су њени дубљи планови потиснути.

Заштитни слој је прекривен тањим слојем прашине и наслагом прљавштине и атмосферског талога. Уочљив је по бочним ивицама, нарочито доњој, а после пробе чишћења установљено је да је лак танак, делимично пожутео, оксидисао, матирао. Целом површином доминира пригушен, запушени ефекат, тамна позадина је нечитљива.

Конзерваторско-рестаураторски радови

И поред максималних тежњи да се задржи оригинални слепи рам, решено је да се замени новим. С обзиром да су значајне деформације, расушеност и оштећења (нарочито угаоних спојева) знатно утицали на слабљење физичко-механичких својстава рама, у техничком погледу он није више у могућности да врши своју основну функцију. Сва структурна оштећења платна прилично су ослабила тканину, која је релативно крта и оксидисала, али се подлепљивање новим платном није наметнуло као решење. С обзиром да централни део платна нема значајнијих оштећења процењено је да ће се адекватним конзерваторским третманом платно консолидовати и ревитализовати и да је довољно подлепити ивице новим платненим тракама. Процесом влажења предвиђено је да се подлога ревитализује. Акцент радова базиран је пре свега на структурној конзервацији. Након проба чишћења одлучено је да се уклони само слој атмосферског талога, прашине и прљавштине, а да се остави оригинални (вероватно) слој лака који је ионако танак и како је тек дискретно почео да жути не ремети хармонију колорита слике. Пошто је бојени слој у прилично добром стању, мања оштећења је потребно санирати реконструкцијом подлоге и бојених слојева.

Консолидовање нестабилних површина бојених слојева. – Након уклањања прашине с лица и полеђине меким четкама обављено је консолидовање нестабилних бојених слојева 5,5 %-ним раствором кожног зечјег туткала (*Colle de peau en grain, Lefranc & Bourgeois*).

Чишћење. – Наслаге прашине, атмосферског талога и прљавштине уклоњене су *вештачком љувачком* – (дестилована вода, муцин). Током процеса

49 K. Nicolaus, *The Restoration of Paintings*, English ed., Könemann, Cologne, 1998, стр. 168–169; A. Kirsh and R. S. Levenson, *Seeing Through Paintings, Physical Examination in Art Historical Studies*, Yale University Press, New Haven, London, 2000, стр. 155, 161.



чишћења вршена је периодично контрола под УВ светлом и остављен је интактан жућкаст заштитни слој, што је и документовано УВ снимањем након завршеног процеса. Чишћењу се свакако приступило пре осталих структурних радова (боља контрола чишћења у вертикалном положају него у уписном

столу), а свакако пре постављања на нови слепи рам. Након уклањања сиве скраме која је скривала и гушила сликану површину указао се прави Јовановићев рукопис, са свежим, јасним бојама и местимичним пастуозним акцентима у првом плану, који су у контрасту с мирном и сведеном обрадом позадине, још увек пригушеном релативно матираним слојем лака. Како је на почетку и планирано, лак није чишћен, али је одлучено да се на крају слика лакира танким слојем дамар лака. Такође су остављени и стари ретуши.

Фејсині. – Да би се осигурало безбедно скидање слике са слепог рама лице је обезбеђено фејсингом. Цела површина је осигурана слојем јапан папира, slabим раствором зечјег кожног туткала. Већи комади јапан папира су сечени у одговарајућим облицима контура делова композиције према претходно направљеној шеми. Приликом скидања слике између доње ивице планта и слепог рама уочено је иверје и струготина настали приликом скривања слепог рама.

Третман слике у перфорираном усисном стоу с ниским притиском је подразумевао неколико акција: *уклањање фејсинга, ревитализацију и консолидовање илајнене носивоца с лица.* Слика је третирана у перфорираном усисном столу лицем окренутим нагоре под ниским притиском. Лице је минимално наквашено и сукцесивно је уклоњен јапан папир. У тој фази је под благим утицајем влаге већ дошло до осетног релаксирања платненог носивоца и деформације су полако почеле да се спуштају. Даљи поступак је подразумевао ревитализацију расушених слојева подлоге и додатно исправљање деформација платна третманом посредног влажења под ниским притиском. Испод слике и слоја терилена постављена је тканина благо наквашена дестилованом водом (прскањем). После вишечасовног третмана у перфорираном усисном столу са ниским притиском, уз помоћ дејства температуре (од 45 °C током кратког периода) валовите деформације платна су поравнате, а под утицајем влаге расушена подлога је ревитализована, односно туткални лепак, и слици је враћена еластичност у одређеном степену. Дискретне деформације ткане структуре, настале током технолошке припреме платна за сликање, и даље су евидентне на површини и остају као сведоци историјског, али и естетског аспекта дела. Процес консолидовања слике с лица подразумевао је *санирање йодеројина, руйица и умињање комадића илајина* у расцепотине у угловима. С посебном пажњом су припремљени адекватни комадићи платна за уметање. Скинут је прецизан калк недостајућих површина платна, а затим су пажљиво одабрана места на спољним ивицама са којих је узет део за консолидовање. У доњем левом углу је искоришћен комад платна који је већ био откинут и уклопљен је у део недостајуће површине. Нови умци су имали исти правац основе као тканина слике. Њихово уклапање је вршено под увећањем и под притиском у перфорираном столу техником прецизног



Сл. 115
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ, детаљ
доњег левог угла платна
пре санирања расцепа

Сл. 116
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ,
детаљ доњег левог угла
платна после уклапања
уметнутог комада платна

спајања и надовезивања. Спајање нити додатог дела са нитима слике вршено је помоћу туткала. Претходно су благо наквашене и постављене на право место да би се контролисало уклапање преплетаја. Тамо где су нити оригинала биле распаране, враћене су на своје место поновним преплитањем у панаму преплетају. Ради контроле количине лепка, туткало је преношено помоћу округлог дела чиоде, а затим је под благим притиском сушено.⁵⁰ Постигнуто је максимално уклапање и на тај начин су реконструисане све недостајуће површине носиоца. Оштећења уз горњу ивицу, на местима истегнућа где је платно пукло и расцепило се, развојене површине су спајане са или без додатака нових нити са лица (у зависности од оштећења).

Консолидовање њлајненој носиоца са њолеђине. – С обзиром да је платно релативно крто и да су оштећења углавном уз ивице, које увек трпе највећа напрезања и оптерећење, планирано је да сви спојеви (оригинала и додатог платна, као и саниране раздеротине) са полеђине буду ојачани додатним нитима техником премошћавања. Третману је претходио процес припреме адекватних везива и материјала. Спремљене су две врсте нити. Направљене су нити од паралоида Б72 у облику перли који је растапан загревањем, а затим је, у врућем стању, пинцетама растезан до одговарајуће дебљине. За други тип коришћене су опаране ланене нити са ивица слике као и нити новог платна које су третиране концентрованим везивом *Lascaux Adhesive HB 360*. Слика је скинута са перфорираног усисног стола и постављена лицем *нагоре* на одговарајућу радну површину. Паралоидним нитима уметнуте по-

⁵⁰ Овде није рађена Хиберова метода, али су нека техничка решења примењена – као коришћење врха чиоде и сл. W. Hieber, *Die Rißverklebung*, у: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Heft 1, 1996, стр. 117–146.

вршине су додатно ојачане дуж свих спојева. Расцепотине су, осим ојачања паралоидом, консолидоване и *ушивањем* припремљеним ланеним нитима чије везиво је активирано помоћу температуре (лемилицом) премошћавањем преко расцепотина.⁵¹

Подлејљивање ивица слике илајиненим йпракама. – Припрема платнених трака за ојачавање ивица подразумевала је сечење танког ланеног платна (пољско ланено платно, АРТ 20077, 190 +/- 15 гр, ширина 160 cm) на ширину од 12 cm. Платно је претходно уобичајено припремљено: натегнуто на радни рам, а затим наквашено и претегнуто. Испаране су ивице са једне стране у ширини од око 1 cm и истањене су. Приликом припреме трака вођено је рачуна да се њихов правац основе ткања поклопи са правцем основе платна слике. На платнене траке је постављен један слој филма BEVA 371, која има добру везивну моћ а уз то и потребну флексибилност⁵² (BEVA 371 филм, дебљине 25 μ) у перфорираном усисном столу са ниским притиском и при температури од 65 °C. Припремни радови за наношење BEVA 371 филма: да би се лепак позиционирао искључиво на површине које се лепе, а не и на околне површине платнених трака, скинути су калкови ивица слике. Контуре су пренете на мелинекс, који је затим ојачан папирном траком да би био чвршћи. BEVA 371 филм је сечен према одговарајућем калку и то тако да се на слику поставља лепак искључиво на површину бочних ивица слике, а на траке у ширини и облику који одговара форми ивица слике (тако да је на делу опараних и истањених нити који *улази* у формат слике слој везива само 25 μ, а на бочним ивицама дупло дебљи, док је део трака ван ивица остао чист). Платнене траке припремљене филмом BEVA 371 су залепљене за ивице слике помоћу температуре и притиска, ручно.

Зайезање слике. – Слика је затегнута на нови слепи рам на класичан начин. Направљен је адекватан слепи рам, чврст и компактан, с вертикалном попречном летвом. Текст печата са пречке оригиналног рама је исечен и уметнут на исто место на нови слепи рам.⁵³

Реконструкција йодлоје. – На оштећена места, до нивоа сликане површине, уметнута је нова, синтетичка подлога која је обрађена тако да се својом текстуром уклапа у окружујућу површину. (Подразумева се да је подлога нанета стриктно у оквиру оштећења.)

Ресйаурација бојених слојева. – Подсликавање и реконструкција бојених слојева изведени су акварел бојама нешто хладнијим тоном и светлије. На

51 K. Nicolaus, *нав. дело*, стр. 106–112.

52 S. Hackney, *Painting on Canvas: Linings and Alternatives*, у: *Tate Papers, Tate's online Research Journal*, Autumn 2004.

53 М. Ранковић.



Сл. 117
КИЋЕЊЕ НЕВЕСТЕ, лице
слике, општи план после
конзерваторско-рестау-
раторских радова

слику је постављен слој лаганог, разређеног ретуш лака. Завршно подешавање боја изведено је лак-смолиним бојама за рестаурацију „Maimeri“.

Защитни слојеви. – Постављен је танак слој дамар лака у спреју („Ferrario“, „Finale damar spray, gloss“ и „matt varnish“).

Примењеном конзерваторском методом структурни слојеви слике су консолидовани и ревитализовани уз поштовање принципа реведибилности и неповредивости ауторске полеђине. Рестаураторски третман је повратио читљивост дела и допринео његовом сагледавању у пуној естетској и ликовној вредности. Укупним конзерваторско-рестаураторским процесом делу је враћен нарушен интегритет у складу са историјским и естетским принципом, а конзерваторска испитивања довела су до сазнања која нам стварање овог вредног дела осветљавају из новог угла.