

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА – БЕОГРАД
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL A BELGRADE

XIX / 2

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
HISTOIRE DE L'ART

СЕПАРАТ

Софија Кајтез

ПАВЛЕ ПАЈА ЈОВАНОВИЋ (1859-1957), „ЖЕНИДБА ЦАРА ДУШАНА“,
НОВА САЗНАЊА, ОСВРТ НА МАТЕРИЈАЛЕ И СЛИКАРСКИ ПОСТУПАК

Sofija Kajtez

PAVLE PAJA JOVANOVIĆ (1859-1957), “THE WEDDING OF THE EMPEROR DUŠAN”,
NEW FACTS, A REVIEW OF THE MATERIALS AND THE PAINTING PROCEDURE

НАРОДНИ МУЗЕЈ
БЕОГРАД



MUSÉE NATIONAL
A BELGRADE

Софија КАЈТЕЗ

Народни музеј у Београду

**ПАВЛЕ ПАЈА ЈОВАНОВИЋ (1859-1957), ЖЕНИДБА ЦАРА ДУШАНА,
НОВА САЗНАЊА, ОСВРТ НА МАТЕРИЈАЛЕ
И СЛИКАРСКИ ПОСТУПАК**

Сажетак: Током конзерваторско-рестаураторских радова на слици *Женидба цара Душана* Павла Јовановића спроведена је анализа сликарског материјала и технике. Истраживање је базирано на: доступним конзерваторским испитивањима, проучавању техничке, историјске литературе и архивске грађе, компарацији са делима сличне технике, непосредном раду на сликама и стицањем увида у сликарев материјал и заоставштину. Слика припада малобројним делима изведеним стилски и технички другачије од Јовановићевог уобичајеног поступка – традиционалне обраде композиције засноване на академском реализму. „Рађена у духу старих таписерија“ најсроднија је слици *Крунисање цара Душана* првобитно замишљеној, по сликаревим речима, као картон за гоблен. Карактеристике изабраног материјала свих структурних слојева и примењена сликарска техника допринели су стварању дела које својим својствима и начином обраде подсећа на средњовековне тканине и декоративне композиције. Током процеса сликања долазило је до измена, али и касније, у више фаза. Анализом и истраживачким радом потврђена једна од ранијих претпоставки да је композиција *Женидба цара Душана* измењена и преправљена слика *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршкином* и допуњена су сазнања о материјалима, техници и Јовановићевим снабдевачима сликарским материјалом.

Кључне речи: Павле Јовановић, *Женидба цара Душана*, декоративно сликарство, анализа сликарске технике, конзерваторска испитивања, рипс и панама преплетај, сликарско платно, продавци сликарског материјала, посна подлога, *иоеншилизам* и *импресионизам*.

О животу и сликарству Павла - Паје Јовановића писано је много, али мало је објављених радова који се односе на технички аспект уметничког стваралаштва.¹ Ретке су прилике за техничка испитивања слика која

1 Једини, аутору познат, објављен рад на том пољу је Stojanovic and others, 2008.



се врше само ради анализе материјала и технике - најчешће се врше у функцији решавања конзерваторске проблематике, па чак и ту постоји само неколико објављених радова који се односе на Јовановићева дела.²

Током 2008. године на Јовановићевој слици *Женидба цара Душана* (инв. бр. 2415)³ обављени су неопходни конзерваторско-рестаураторски радови. Том приликом је и на основу једне налепнице са слепог рама потврђено да је *Женидба цара Душана* преправљена слика *Женидба Херцоја Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком*. Радовима су претходила конзерваторска испитивања спроведена у функцији конзерваторског поступка али су искоришћена и за делимичну анализу материјала и технике.

Техничка испитивања

Посматрање и снимање слике у видљивој светлости: обично, дифузно и косо падајуће светло, светло кроз слику, под увећањем. Посматрање слике у UV области спектра и снимање ултраљубичасте флуоросценције. Снимање у IR области: портабл систем - *Iris HD* видео камера са CCD сензором, са три IR филтера 715-850-1000 nm. Јасније фотографије добијене су употребом дигиталног фотоапарата *Sony DSC-717*, са IR филтером 850 nm, у резолуцији 1920 x 2500 пиксела. Преплетај и густина платна су одређени директно са полеђине слике под увећањем. Сировински састав је утврђен идентификацијом на основу спољашњих карактеристика влакна, кроз микроскопску анализу подужног изгледа и попречног пресека (реагенси - хлорцинкјод и флуороглуцинол); препарати попречног пресека припремани су провлачењем предива кроз плуту. Препарати су проучавани на оптичком микроскопу *Carl Zeiss Jena* са пропуштеним светлом, а компарација микрофотографија попречних пресека је вршена са постојећом колекцијом узорака снимљених под истим условима. Смер упредања и број увоја влакана је утврђен посматрањем под микроскопом. Микроскопске анализе подлоге: попречни пресек и микрохемијске реакције са ФИТЦ реагенсом.

Ради компаративне анализе истраживање је, у појединим сегментима, обухватило и слику *Крунисање цара Душана* (инв. бр. 1255) јер је по техници најсроднија слици *Женидба цара Душана*, а о којој постоје обимнији писани подаци.

Осим непосредних истраживачких радова на сликама, значајан аспект испитивања односио се на проучавање техничке литературе,

2 Севдић 1958, Стевчић 1991, Петровић, Пантић 2004. и Динић Ђорђевић, 2007.

3 Кусовац 1987: 70-71, 405 – Женидба цара Душана. Власништво Народног музеја у Београду, *Збирка српског сликарства XVIII и XIX века*. Уколико није другачије назначено све слике које се помињу у студији потичу из наведене Збирке.

документарне и историјске грађе, као и стицање увида у сликарев материјал и заоставштину.

Будућа испитивања

Основна техничка анализа материјала и технике подразумевала би додатна испитивања - рентгенско снимање, EDXRF, SEM-EDX, раманску спектроскопију, ИС-спектроскопију.

Историја

Женидба цара Душана је настала око 1900. године и у поседу сликара је остала, можда, око осам година; слику је откупио дубровачки колекционар Антуновић и касније је поклонио *Уметничкој галерији* у Дубровнику, а 1970. постаје власништво Народног музеја у Београду.⁴

На слици је представљена свадбена поворка, која се креће ка улазу у градску капију, са царем и царицом на коњима које воде пажеви и пратећом дворском свитом у централној зони. У десном делу су насликани витезови на коњима са опремом и заставама, као и фигура дворјанина у првом плану, окренута ка посматрачу. На левој страни, на улазу у градску капију, представљен је део церемонијала са фанфарама и група посматрача, а композиција је *пресечена* са две вертикале - црвенобелим јарболима. Линија градских зидина се дијагонално спушта од леве стране ка центру слике, а у позадини су плавим осликане контуре града. Слика је уоквирена линијском бордуrom где се мотиви лозице са лишћем преплићу у виду кружних орнамената. На средини горње и бочних страна бордуре насликани су грбови./ Сл. 1., Сл. 2./

Сматрало се да је *Женидба цара Душана* слична слици *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветином Хабзбуршком* и дуго се о њима писало као о различитим композицијама. Према појединим претпоставкама *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветином Хабзбуршком* је настала по поруцбини надвојводе Фердинанда и због „нове технике“ није откупљена, а војвода се за њу поново заинтересовао после седам година.⁵ Слика је награђена златном медаљом на бечкој светској уметничкој изложби 1901.⁶ Према другим изворима, композиција коју је наручио Фердинанд носи назив *Свадба из XIV века* и, пошто Јовановић није желео да је преправи, слика је остала у његовом поседу док је није откупио Антуновић и касније

4 Miljković and others 2009: 104, Петровић 2009.

5 Антић 1970: 3, 17.

6 Медаковић 1957: 6, 10.

поклонио *Уметничкој галерији* у Дубровнику,⁷ где се водила под називом *Вийешка свадба*.⁸ Како је слика из Дубровника постала власништво Народног музеја (*Женидба цара Душана*) могло се закључити, на основу података које је изнела Љ. Сабић, да су ове две *Свадбе*, у ствари, иста слика. Према анегдоти коју описује Томандл, Јовановићева слика *Женидба* представљала је свадбу једног аустријског надвојводе и била је приказана на бечкој изложби са још једном сликом са темом арнаутске сцене; изложбу је посетио Фрања Јосиф и док је *Женидбу* само окрзнуо погледом другу слику је откупио, а Јовановић је касније *Женидбу* прерадио у *Женидбу цара Душана*.⁹

Женидба цара Душана се први пут помиње (са Душановим именом у називу) 1904. на *Првој југословенској изложби* у Београду где је била изложена као *Женидба цара Душана Александром, сестром бујарског цара*,¹⁰ а како после тога слика није откупљена Јовановић је молио да му се врати.¹¹ Да је слика *Женидба цара Душана* прерађена слика *Женидба Херцога Фердијана IV Јелисаветом Хабзбуршком* указује и Петар Петровић, кустос Народног музеја у Београду, на основу анализе историјског и архивског материјала, сматрајући да је, после одбијања аустријског двора, Јовановић ову слику прерадио у нову композицију и као такву је послао на *Прву југословенску изложбу* 1904.¹² Осим појединих мењаних делова слике и други подаци, добијени током конзервације дела, иду у прилог томе: на слепом раму налази се (између осталих)¹³ налепница са минхенске изложбе из 1901,¹⁴ у чијем се каталогу слика води под називом *Herzog Ferry IV. Führt Elisabeth von Habsburg heim*.¹⁵

7 Сабић 1957: 9, Петровић 2009.

8 Пожутела налепница на полеђини слепог рама, вел. 14,5 x 6,5 cm: UMJETNIČKA GALERIJA-DUBROVNIK/ INV. BR. 417 AUTOR: Paja Jovanović / NAZIV OBJEKTA: Viteška svadba.

9 Томандл 1962: 143.

10 Београд 1904: 7.

11 Архив 1905. Јовановић се више пута обраћао др Милоју Васићу, тадашњем кустосу Народног музеја, и добио је одговор да је слика отпремљена у Беч. Али, пошто слику још увек није добио, Јовановић се обратио краљевском посланству у Бечу - извештаји Министарства иностраних дела, Министарства просвете и црквених послова и Народног музеја у Београду.

12 Петровић 2009.

13 На слепом раму постоје још три пожутеле налепнице са текстом: - 1908 (одштампано црним), 2140 (црвеним), горњи леви угао, постављена наопако; - 1901 (одштампано црним), 1897 (црвеним), горе десно, постављена наопако и - 319 (црно) доле десно, постављена наопако. Записи: -У.Г.Д. 417, 170, црвеном кредом, горе десно; - 621, црном, као и - 5555 угљеном на доњој летви.

14 Пожутела, оштећена налепница, вел. 9 x 21,5 cm, са текстом: VIII. Inter...tionale Kunstau...llung 1901 / im Kgl Glaspalaste zu München / Nr 4636, горња летва, на средини.

15 München 1901: 72. Lauf. Nr. 824. Такође је била изложена и слика *Борба њејилова*. Податке из каталога ауторка добила љубазношћу Ренате Погендорф (Renate Poggendorf), рестауратора Дернер института, Минхен (Doerner Institut, München), април 2009, као и <http://www.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00002420/>

Слика је излагана, вероватно 1908,¹⁶ а затим и у Паризу 1913, као *Декоративни план за краљевску палату у Скопљу*,¹⁷ одакле потиче и прва, за сада позната, фотографија.

Постоји и студија која је, вероватно, претходила настанку слике, такође под називом *Женидба цара Душана*.¹⁸ Слика је технички другачије изведена, али композицијско решење је веома слично. На студији је, судећи по грбовима на плаштевима коња, приказано венчање Ферија IV Елизабетом Хабзбуршком.¹⁹

Основне одлике технике и писани извори

Јовановић је, као добар занатлија, изузетно вешто владао традиционалним начином сликања савладаним на бечкој академији, који је подразумевао и све одговарајуће техничке елементе који су у складу са академским реализмом. На малом броју слика је трагао за другачијим стилским изразом – неколико изведених у *духу сецесије, експресионистичких студија* или оних изведених у *духу импресионизма*.²⁰ Свака стилска промена неминовно носи и промену технике, употребе, а често, и врсте сликарског материјала. *Женидба цара Душана* припада групи слика које су стилски и технички насликане другачије од сликарског уобичајеног поступка. Најсродније и по техници и по сликарском изразу, међу свим историјским декоративним композицијама, је раније насликано платно *Крунисање цара Душана*. Први покушај *модерне технике*, како сам сликар каже, примењен је на слици *Вршачки тријихон*,²¹ а у сличном духу следе и друге историјске композиције.²² *Тријихон* је ипак сликан у блажој варијанти и технички нешто другачије, састоји се из три дела, слика није толико посна, боја је сочнија него на друге две поменуте композиције, богатија медијумом, начин обраде је мање сведен, мада светла, палета је другачија.²³

16 Податак на основу налепнице са полеђине слепог рама, још непроучен.

17 Paris 1913: Pl. 34 – M. Paul IVANOVITCH - *Panneau décoratif pour le Palais royal d'Uskub*, иста фотографија постоји и на www.photo.rmn.fr

18 Уље на платну, вел. 41 x 81,3 cm, приватно власништво.

19 Фери IV је био војвода од Лорене (Лотарингије), а грб области Лорена је жуте боје (односно златан) са косо постављеном црвеном гредом окренутом од десне на леву страну штита са три бела орла на њој - <http://www.newgaso.fr/homepag2.php3>

20 Антић 1970: 24, 29.

21 Антић 1970: 17, 28, по савету В. Буковца *Вршачки тријихон* слика у импресионистичком схватању.

22 Антић 1970: 29. *Крунисање цара Душана, Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком* односно *Женидба цара Душана*.

23 Слика погледана на сталном месту излагања у Апотеци на степеништу, Градски музеј, Вршац.

Композиције *Крунисање цара Душана* и *Женидба цара Душана* из Народног музеја у Београду најизразитији су примери технике чије су основне одлике: изражена површинска текстура платна која одаје ути-сак више осликане тканине него класичне уљане слике, баршунасто - мат површина, светла интензивна палета, посне боје, техника сликања је (на одређени начин) у духу *иоенџилизма* и *импресионизма*, поједине партије су плошне и широко постављене, док су друге обрађеније и са мести-мично израженим пастуозним акцентима, сликано је декоративно, без обрађивања форме, без сенки и тешких тамних тонова, потези су нанети у виду тачкица или краћих и дужих цртица. Осим изразитих сличности, танане разлике су одређене и првобитним наменама композиција.

Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком је „замишљена у духу старих таписерија и сликана је поентилистички, чистим бојама спектра – жутом, плавом и црвеном, постављеном једном до друге, применивши метод деловања комплементарних боја којим су се импресионисти увелико служили.“²⁴

На промену Јовановићеве технике је, према Љ. Сабић, утицао Влахо Буковац: „Франц Фердинанд, који се у то време верио са Софијом, поручује од Паје слику великог формата са темом *Свадба* из XIV века. Кад је слика била већ упола готова, посећује га у његовом бечком атељеу сликар Влахо Буковац. Одушевљен мотивом Буковац саветује Паји да се лиши суморних боја и унесе мало више светлости у слику. Паја прихвата сугестије уметника кога је веома ценио и довршава своју свадбу живим спектралним бојама које се не појављују никада раније на његовим платнима. Сам је веома задовољан својом сликом, мада унапред зна да неће бити у складу са строго званичним укусом: „*Улеио сам ко бос у бару, и није ми било криво.*“²⁵

Слика *Женидба цара Душана* је оцењена као слика стандардних уметничких квалитета, али и изнад осталих по сигурности и обради композиције и као политички актуелна,²⁶ као и композицијски најуспе-лија од свих слика из фазе са историјском тематиком.²⁷

Дух таписерије огледа се како у површинској структури и избору материјала, тако и по осликаној бордури као битном елементу таписе-рија. Такође би и *иоенџилистички* метод сликања могао бити логичан избор који своје корене темељи и у таписерији.²⁸

24 Антић: 1970. 17. Кад је реч о *иоенџилистичкој* техници Антић се позива на Јовановићеве речи из *Мемоара II*.

25 Сабић 1957: 9.

26 Антић 1970: 18, Кусовац 1979: 38.

27 Медаковић 1957: 10.

28 Marcussen 2009. Ежен Шеврел, хемичар, који је радио као директор Одељења за бојење у краљевској фабрици таписерија *Гоблен* у Паризу је на основу потешкоћа око слагања

За боље разумевање технике којом је изведена слика *Женидба цара Душана* драгоцени су подаци које је сам сликар изнео о једној другој композицији - *Крунисање цара Душана*. Свакако настала раније, осим сродности у техници коју је сликар у највећој мери применио и на платно *Женидба цара Душана*, преузео је и нека композициона решења, па се сличности могу видети у разним детаљима, између осталих: приказу турнир-коња и појединих фигура, зидина и плавих контура града, као и по мотиву бордуре који је са плашта коња са *Крунисања* пренет у својој развијенијој форми на бордуру која уоквирује слику *Женидба*.²⁹

Слика *Крунисање* је првобитно замишљена као картон за таписерију, односно гоблен,³⁰ на шта указују и многи технички аспекти. Мада у писаним архивским подацима о наруџбини слике нама таквих података ни захтева,³¹ сликар их наводи пола века касније, у својим мемоарима³² и једном писму, као основни разлог промене технике:

„Ја сам слику свршио за Париску Изложбу – због неспоразума она је више колорисан цртеж него живопис, јер је Кр. Милан хтео слику по који би се ткао гоблен, - али он је новац прокоцкао, а гоблена не би... То ме кроз многе године љутило. Зато сам једанпут у уметничком заносу решио да ту композицију „Прокл. Душ- Законика“ – још једанпут и снажном бојом по други пут израдим... З-ћа и најглавнија измена је у изради уместо дифузне светлости без сенке ја употребих оштар зрак дајући крупне сенке – с тим омогућавајући пластичну модулацију појединих фигура – а руковање четкицом је слободно са широким потезима – а не поентирано као прва слика због ткања гоблена.“³³ /Сл. 3/

О истој теми:

„Ја просто нисам могао да сносим јед да ми најлепша композиција, што сам икад радијо, због те анемичне технике остала без живота. – Стално ме гонила жеља да израдим нове слике без грешке што кваре прву... Али најважнија промена нове слике лежи у изради. – Јако осветљење и

боја за ткање схватио да проблем не лежи у бојењу предива већ у односу одређене боје са онима које је окружују. Поставио је основна правила о психолошком ефекту боја. Настављајући ранија истраживања формулише и научно утемељује, између осталог, и чувени *симулијани контирасиј* (*О закону симулијаној контирасија боја*, 1839.) и његова научна истраживања имала су велики значај за развој импресионизма и неоимпресионизма.

29 Мотив бордуре је вероватно инспирисан орнаменталним бордурама са фресака из српских манастира које је Јовановић, у оквиру припрема за сликање *Крунисања*, обишао. Архив 1901.

30 Стевчић 1959, Антић 1970: 18, 28. Антић се позива на сликаре сећања из *Мемоари III.*, Петровић 2009.

31 Архив Србије 1901.

32 Антић 1970: 28.

33 Стевчић 1959: писмо од 23. априла 1955.

одређене сенке и снажни потези четкице у пастозним бојама разликују нову слику од прве. Дахнуо сам душом кад сам мог Душана видео у новом облику.³⁴

Радмила Антић о техници пише: „Осветљење је дифузно, скоро без сенки. Изразито посну палету објашњава и првобитно замишљена реализација композиције. То је у ствари требало да буде картон за израду гоблена, према првобитној жељи наручиоца. Када је била завршена, композиција је у српској јавности примљена као прворазредни уметнички догађај.“³⁵

У сваком случају, слика поседује многе одлике које потврђују овакву Јовановићеву замисао, ако чак и није замишљена као картон за гоблен. Многи познати уметници су радили нацрте и картоне за таписерије и гоблене, од Рафаела (Raffaello), Бушеа (Boucher), Гоје (Goya), до Пикаса (Picasso), Брака (Braque), Лежеа (Leger) и других који су, свако на свој начин и приступали том изазову. У том контексту је свакако интересантан и Јовановићев приступ.

Јовановићев сликарски материјал, порекло

С обзиром да је мењао место становања и непрестано путовао Јовановић се сликарским материјалом снабдевао, у највећој мери, у месту тренутног боравка: Беч, Минхен, Лондон, Париз, Њујорк... Такође се може претпоставити да је поједине материјале носио са собом на путовања. Систематским испитивањем материјала на самим сликама и детаљним проучавањем историјске грађе могу се у будућности очекивати садржајнији резултати на овом пољу.

На основу истраживачког рада на сликама из Народног музеја у Београду, као и на појединим из приватних колекција, увидом у материјал из Легата Паје Јовановића у Београду и Градског музеја у Вршцу, поуздано су утврђена имена неколико фирми које су се бавиле продајом (или и производњом) сликарских материјала, а чије производе је Јовановић користио. /Сл. 4/

Током боравка у Минхену, колико је до сада познато, Јовановић се снабдевао код фирми *Шахингер и Херман (Schachinger & Herrmann)* и *Адриан Брујер (Adrian Brugger)*. На слици *Кућење невесте*, 1886, (инв. бр.115), на платну и попречној летви слепог рама налазе се печати са текстом: „Schachinger & Herrmann / Mal...& Zeichnenmaterialien / MÜNCHEN / E... St.» О историји ове фирме нису пронађени поуздани подаци. У Минхену је била позната радња Фрица Шахингера, активна од 1879. до 1985.³⁶ Према

34 Тошић 1995.

35 Антић 1970: 18.

36 Naaf 1987: 15, 24.

другим изворима она још увек постоји, а као време оснивања наводи се 1877.³⁷ Вероватно је у питању иста фирма, али у овом тренутку то остаје отворено питање (уколико је на печату адреса Ајзенман улица (Eisenmann str) онда је вероватно реч о истој фирми).³⁸

На основу налепница са две слике насликане на дрвеним носиоцима, *Борба њејлова*, око 1888. (инв. бр 127) и *Сџудија*³⁹ сазнајемо да је Јовановић користио и материјал фирме *Винзор и Њуџин* (*Winsor & Newton Lim.*) из Лондона, основане 1832. и данас активне. Свакако да је материјал ове фирме Јовановић, осим у Лондону, могао купити у Минхену или Бечу. Обе налепнице имају истоветан текст: “PREPARED PANEL / WINSOR & NEWTON (Limited)/ARTISTS’ COLOURMEN / *To Her Majesty* / AND TO / THE PRINCE AND PRINCESS OF WALES, / 38, RATHBONE PLACE, W. / AND / NORTH LONDON COLOUR WORKS, KENTISH TOWN, N.W.” Компанија је пословала као *лим.* од 1882, а по налогу принца и принцезе од Велса од 1862-1901,⁴⁰ по чему би поменуте слике и спадале у период од 1882-1901.⁴¹ На сликама постоје и рекламни печати минхенске фирме *А. Бруџер*: на слици *Борба њејлова* Бруџерова налепница је изнад налепнице фирме *Винзор и Њуџин*, а на *Сџудији* осим Бруџерове налепнице постоји и његов печат преко *Винзор и Њуџин* налепнице.⁴² Бруџерова фирма је основана 1857. у Минхену и радила је до 1955. Током вековног постојања, фирма је мењала адресу боравка, као и назив.⁴³

У Бечу је Јовановић користио и материјал фирме *Шџајџ Дизелдорф* (*Stadt Düsseldorf*) чији печат постоји на две слике на дрвету – *У њарку* (инв. бр. УПЈ 20) и *Женски њорџрејџ* (инв. бр. 1199), власништво Легата Паје Јовановића у Београду.⁴⁴

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

38 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. Подаци од активне фирме *Шахинер* из Минхена нису добијени за ову прилику, а у Белведере галерији, Беч, (*Österreichische Galerie Belvedere, Wien*) не постоји база података о печатима са плата, информација добијена од Елизабет Фојснер (*Elisabeth Foissner*), рестаураторке.

39 Приватно власништво, вел. 17,3 x 22,8 x 1 cm.

40 Katlan 1992: 472, <http://www.winsornewton.com/>,

41 Односно, налепнице нам указују на то да је дрвена плоча свакако купљена не пре 1882. и не после 1901. године.

42 С обзиром да постоје налепнице, односно печати две рекламне фирме, само једна може бити произвођач материјала. У оба случаја је то Винзор и Њутн, али је дрвена плоча могла бити купљена у Лондону, а слике затим излагане у Бруџеровој галерији (уколико је осим радње држао и галерију) или је увозни *Винзор и Њуџин* материјал продаван код Бруџера.

43 Naaf 1987: 22.

44 Подаци о овој фирми се још истражују.

На попречној летви слепог рама слике *Франц Јозеф*, 1916, (инв. бр. 112) постоји печат фирме *А. Ебезедер* из Беча (*A. Ebeseder, Wien, I Opernring 9*). Утиснут печат истог добављача налази се на полеђини дрвеног носиоца слика *Мојшив из околине Дубровника*, поч. XX века, (инв. бр. 116) и *Човек у фошељи*, 1930, (инв. бр. 1329), затим сликарске палете која се чува у Вршцу, као и на једној четкици из Легата. Фирма је још увек активна (на адреси *Бабергерштрасе 3, 1010 Беч (Babebbergerstrasse 3, 1010 Vienna)*).⁴⁵

Јовановић је користио и материјале француских снабдевача – *Бароница Ерланиер*, 1907-12, из Легата, (инв. бр. УПЈ.16), изведена је на платну које носи нечитак печат фирме *Лусијен Лефевр Фуан (Lucien Lefebvre Foinet)*, а неколико четки такође имају ознаку исте фирме. Лефевр се бавио продајом и производњом сликарског материјала, али и паковањем и транспортом слика⁴⁶ и код њега се снабдевао *Вислер (Whistler)*,⁴⁷ *Буден (Boudin)*, *Бордиа (Borduas)*, а бавио се и производњом и припремом платна за сликање.⁴⁸ И његов отац, *Пол Фуан (Paul Foinet)* радио је исти посао и 1898. је променио печат своје фирме у *Пол Фуан и Лефевр*.⁴⁹

У Легату Паје Јовановића у Београду чувају се, између осталог, палете, штафелаји, четке, угљен, клешта за шпановање, флашица ланеног уља купљеног код *Ружичке (Ferd. Ruzicka, Wien III, Marxergasse 16)*, вазелин, као и неколико тубица боја које сведоче да је Јовановић у последњим годинама свог живота користио боје купљене у Бечу.⁵⁰

У списку предмета из Легата налази се и каталог сликарског материјала *Ф. Вебера (F. Weber Co.)* из Америке.⁵¹ Фирма је основана 1887. (односно 1858.) у Филаделфији и још увек постоји, а крајем XIX века је добила многе награде за квалитет.⁵² Могуће да је Јовановић, током боравка у Америци, користио материјал ове фирме.

У време настанка слике *Женидба цара Душана* Паја Јовановић је живео и радио у Бечу.

45 Према подацима од Е. Фојснер; веб сајт фирме је у изради.

46 Zayes 1998: 126, Нарочито су били значајни његови шпедитерски послови током I светског рата приликом транспорта изложби у Њујорк.

47 Zayes 1998: 126.

48 Pokanska 2002.

49 Sloggett, Maitheson 1993: 11, прикупљање података о овој фирми је још увек у току.

50 Истраживање у току.

51 Антић 1970: 196. Инв. бр. 566.

52 Katlan 1992: 437; <http://www.weberart.com/about/index.html>

Женидба цара Душана, носилац

Слепи рам

Платно је затегнуто на слепи рам са покретним угловима и помоћним крстом са две вертикалне пречке. Ширина спољних летви рама је око 10 cm, а унутрашњих око 9,5 cm. Вертикалне пречке су спојене са рамом комбинованим спојем утора са једностраним преклопом и, на доњој страни, спојеви су обележени широким потезима црвене (десни) и зелене боје (леви) ради склапања. Хоризонтална летва се састоји из три дела која су спојена са вертикалним пречкама системом утора, а са спољним оквиром комбинованим спојем утора са једностраним преклопом. Места спојева су, такође, различито обележена.⁵³ На средини вертикалне пречке са десне стране назире се траг овалног облика, који би могао потицати од печата произвођача. Рам је могао бити купљен код истог снабдевача као и платно или је посебно наручен. / Сл. 5/

Платно је затегнуто на рам клештима за шпановање чији се трагови уочавају по ивицама слепог рама, а причвршћено је ексерима. По ивицама платна постоје и трагови кламфица и рупица од накнадног затезања. Слика је најмање једанпут скидана са рама и поново затезана.

Слепи рам је највероватније оригиналан, али с обзиром да је платно најмање једанпут скидано и поново затезано, поузданије је констатовати да рам свакако потиче из периода настанка слике. Спојеви рама су обележени, али ознаке не потичу из истог периода као обележја унутрашњих спојева: углови су маркирани црном бојом, а боја прелази и преко налепница.⁵⁴ Могуће да је рам приликом транспорта слике био расклапан и поново склапан, мада се то са сигурношћу не може тврдити. О начину транспорта ове слике у архивској грађи се ништа не помиње; постоје подаци да је после *Прве Југословенске изложбе слику Свадба (огрилик 3 метара велика, уоквирена)* у Беч отпратио шпедитер Ђ. Мостић, и да се због погрешне адресе слика извесно време налазила на бечкој станици.⁵⁵ Податак да је слика уоквирена, може упућивати на

53 Крајеви сваке летве су обележени: крај пречке са десне стране је на споју са рамом обележен зеленом и црвеном бојом, а спој на левом крају једном цртицом црвене; спој средње летвице хоризонтале са вертикалним пречкама је са десне стране обележен са две, а са леве са три црвене цртице, а леви део хоризонтале је на десном споју обележен са четири црвене цртице.

54 Још увек неидентификоване налепнице вероватно потичу са изложби из 1901 и 1908 године. С обзиром да је боја нанета преко налепница, вероватно је рам расклапан и поново спајан 1908 или касније.

55 Архив 1905 – Архивски документ Министарства иностраних дела бр. 993 од 27. јануара 1905, поводом жалбе П. Јовановића да му слика после изложбе није испоручена; на основу документа Министарства иностраних дела бр. 1495 од 9. фебруара 1905, потврђено је да је сликар примио слику.

претпоставку да је слика транспортована пре на раму и уоквирена, него у ролни. Међутим, Јовановић је слике знатно мање величине транспортовао и у ролни, што нам потврђује једно његово писмо: „Височанство, Сliku коју сте волели изабрати за Модерну Галерију сам одма сутрадан послао на Атрес Њег. Величанства. Да сам био у Београду, хтео сам слику да разапнем на „Chassis“ и да је урамим тако да би готова на Ваше расположење била.“⁵⁶

Платно

Основне техничке карактеристике

Слика је изведена на ланеном платну, које је светло, сјајно, фино, меко, релативно уједначено ткано. Попречни пресеци влакна су типичног изгледа за лан, а као компаративни материјал коришћена је адекватна литература и колекција снимака направљених под истим условима.⁵⁷

Платно је ткано у панама преплетају (2/2, две нити основе се укрштају са две нити потке).⁵⁸ Густина ткања је $20 \leftrightarrow \times 17-18 \downarrow$ нити/cm², утврђена директно са полеђине помоћу увећања, као и према макро фотографијама. Вршено је неколико мерења и бројања на различитим местима у дужини од 10 cm, а као најпрецизнија узета је просечна вредност заокружена на цео број. И потка и основа су сличне дебљине од око ¼ mm до ½ mm, правац упредености оба система нити је у Z смеру, а број увоја је око 7/cm. Правац основе се не може поуздано одредити јер не постоји завршна ивица ткања. Међутим, природно је очекивати да је платно сечено да се најеконичније искористи, па је, с обзиром на формат и облик, вероватно да правац основе прати дужу, хоризонталну, страну рама. И према густини ткања основа би могла бити хоризонтална.

Није познато где је платно купљено. Можда ће се у архивској грађи у будућим истраживањима пронаћи и неки подаци о нарудбинама платна и сликарског материјала, који за сада нису познати. /Сл. 8 и 9/

Основне карактеристике платна *Крунисање цара Душана*: ланено, мекано, светло. Правац основе је непознат (могао би бити хоризонталан

56 Писмо П. Јовановића кнезу Павлу, 23. децембар, 1926; http://www.27mart.com/archive_item.php?archives_id=50&phrase

Податак да је у питању слика *Издајица*, вел. 148 x 100 cm, добијен од Петра Петровића.

57 Harris 1954; Mauersberger 1954; Колекција микроснимака влакана у лабораторији Народног музеја у Београду.

58 Основни преплетаји: платно, кепер и сатен. Платно је најједноставнији преплетај где се једна нит основе укршта са једном нити потке (поједностављено). Панама је преплетај изведен из основног платно преплетаја умножавањем нити и основе и потке и постоје различити типови. У овом случају је најједноставнији тип панама преплетаја где се две нити основе укрштају са две нити потке. Видети Николић 1993: 67-68, 78-79.

уколико основа прати дужу страну, а такође и по густини). Платно је ткано у рипс преплетају, попречни основин рипс са три потке у ребру. Густина ткања је $16 \leftrightarrow \times 14 \uparrow$ нити/см². Потка и основа су дебљине од око 1/3 mm, правац упредености оба система нити је у Z смеру, а број увоја је око 6/ см.

Крајњак њрејлед њонуде њлајна на њржишију

С обзиром на величину слике *Женидба цара Душана* – 170 × 300 cm као најлогичније порекло платна намеће се претпоставка да је посебно наручено. Међутим, већ се средином XIX века у многим земљама продавало комерцијално припремљено (или само сирово) платно великих ширина. Асортиман је био различит у различитим земљама, а избор је био велики у зависности од састава, преплетаја, тежине, подлоге. Тако да је ово платно могло бити купљено у ролни (на метар), мада се не може сасвим одбацити ни могућност да је купљено већ затегнуто на слепи рам. Како је сликар у то време живео у Бечу платно је могло бити набављено у том граду или неком од ближих центара, без обзира да ли је локалног порекла или потиче из неке од иностраних фирми чији су се производи увелико могли наћи у већим градовима.

Подаци о аустријским или немачким снабдевачима су, тренутно, нешто мањег обима. Осим већ поменутих фирми где се Јовановић снабдевао, бечких *Ебезедер* и *Штајн Дизелдорф* и минхенских *Шахинјер* и *Херман* и *Брујер*, у тим градовима су радиле и многе друге. Фирма *Шахинјер* (могуће да је то иста фирма као *Шахинјер* и *Херман*) имала је у понуди 1914. ролне ширине 2.10 а дужине 10 m, као и 15 различитих ширина од 40 до 168 cm, дужине 10 m. Фирма *Ц. Кројл* (*C. Kreul*) је 1880. имала у понуди ланена платна ширине до 225 cm на метар.⁵⁹ Фирма *Вајнберјер* и *комј.* (*Weinberger & Co.*) производила је и продавала припремљена платна, сирово ланена, јуту, у свим величинама, као и тканине за таписерије; *А. Шуцман* (*A. Schutzmann*) је био чувени произвођач сликарског платна и боја, од 1844;⁶⁰ *Рихард Вурм* (*Wurm Richard*) је био произвођач платна и сликарског материјала; у Дрездену је радила фирма *Меберт Аугуста* (*Mebert August*) који је био декоратер и произвођач боја, где се могло набавити платно, а у Штутгарту је постојала фирма *Милер* и *Комј.* (*Müller & Co., J.G.*).⁶¹

Сликарска платна затегнута на слепи рам и припремљена подлогом била су у широкој понуди, а поједине фирме су продавале и велике формате. Једна од њих је *Винзор* и *Њујн Лијд*, која 1896-97. као најбоља

59 Naaf 1987: 15.

60 Слика Ђ. Крстића *Паг Сјалаћа* је сликана на Шуцмановом платну.

61 Kinseher 2006: 44-45.

сликарска *илајџна зајшејнуша* на најбоље кајловане рамове рекламира 82 стандардна формата, од којих и формате *цела дужина* (238.76 × 147.32 cm) и *бискујска цела дужина* (269.24 × 177.8 cm);⁶² преплетаји се не помињу, осим да је за кепер цена већа. Такође се нуде и платна секундарног квалитета у истом обиму, за која се каже да су инострана али да су код *В&Н Лид*. припремљена подлогом.⁶³ Ова фирма је још 1863. имала велика платна, величине *исџоријска* (426.72 × 304.8 cm) и *semi-ditto* (304.8 × 205.74 cm) продавана у платно преплетају без рамова.⁶⁴ Мада се не помиње панама преплетај, не значи да такво платно није било у понуди. Пишући о француским платнима, рецимо, Келин примећује да сликарска платна панама преплетаја нису рекламирана комерцијално,⁶⁵ а била су у употреби - користили су га Курбе (Courbet), Моне (Monet), а производио га је Ото (Ottoz).⁶⁶ С обзиром на сличност преплетаја честе су грешке у њиховом распознавању јер су и панама и рипс преплетај изведени из основног платно преплетаја. Тако и Келин, погрешно, рипс преплетај који је користио Дега (Degas) описује као панама преплетај, али наводи како је то платно комерцијално припремљено што значи да је постојало у продаји као сликарско платно.⁶⁷ Такође, фирма *В&Н Лид*. нуди *Roman* платно у рипс преплетају.⁶⁸ И преплетаји су се разликовали по цени – најјефтиније је било платно ткано у платно преплетају, затим рипс, па кепер као најскупљи.

Не може се сасвим одбацити могућност да је платно за Јовановићеву слику *Женидба* купљено затегнуто на рам, али је мала вероватноћа. Пре свега формат ове слике није стандардан. Мада су се могле комбиновати различите дужине летви слепих рамова за нестандардне формате, чини се да ниједна од тих димензија није одговарајућа, бар не што се ове компаније тиче. Остале фирме нису имале у понуди тако велика платна на рамовима. *Лефранк (Lefranc)* је 1890, на пример, као највеће продавала платно чија је дужа страна била 194 cm.

62 Величина *Whole length* - 7 стопа и 10 инча са 4 стопе и 10 инча; *Bishop's whole* - 8 стопа са 10 инча са 5 стопа 10 инча.

63 London 1896: 99, 101.

64 London 1863: 116-118. *Historical size* 14 x 10 стопа, *Semi ditto* 10 стопа x 6 стопа и 9 инча; у понуди је било од 10 стандардизованх величина бар четири типа великих формата (преко два метра) облика за портрет. Величине *цела дужина* и *бискујска цела дужина* у преплетајима платно, рипс и кепер су се продавале у две варијанте - већ затегнуте на рамове или исечене и спремне за затезање (јефтинија варијанта).

65 Callen 2000: 44.

66 Callen 2000: 44, Bomford 1990: 144.

67 Callen 2000: 47.

68 Harley 1987: 80, аутор га описује као рипс преплетај; - Callen 2000: 31, ауторка објашњава да је *Roman* јако платно кепер преплетаја, дијагонално, са израженом тканом структуром, позивајући се на W&N каталог из 1908. где се каже да је то платно јаке текстуре и на Бувијеа где је јасно да то није платно преплетај.

Понуда платна у ролни је била далеко већа. Фирма *Винзор и Њуџин* је још од 1835. продавала платна припремљена подлогом у ролни чија је уобичајена дужина 6 јарди (548 cm), а ширине су биле различите;⁶⁹ 1863. у понуди је било десет различитих ширина,⁷⁰ а 1896/97. као најбоља сликарска платна се рекламирају ролне десет ширина у све три врсте преплетаја, затим и додатак – избор од једанаест ширина, од којих две последње шире од 2 метра, као и понуда *историјској илајна* ширине 426.72 × 304.8 cm, у свим варијантама: платно преплетај, кепер, *роман* (рипс), са различитим врстама подлога. У истом каталогу постоји понуда платна другог и трећег квалитета, где се каже да је то инострано платно које је фирма *В&Н Лидг.* припремила подлогом, ролне од 68.58 до 218.44 cm ширине, као и ширина 309.88 cm која се продавала на метар.⁷¹

У Француској су платна великих ширина могла бити наручивна из неког од фламанских индустријских центара за производњу ланеног платна.⁷² Међутим, и многе француске фирме су продавале ролне великих ширина са или без подлоге: фирма *Лефранк* је 1850. у продаји нудила ролне неограничене дужине, максималне ширине око 140 cm, А. Ото је продавао платна велике ширине без шавова,⁷³ фирма *Лефранк* је 1896. имала у понуди ролне платна за декоративне слике ширине од 2–8 m неограничене дужине, а неколико других врста платна у ширини од 2–2,60 m; поједине врсте платна су продаване у ролнама ширине 10 × 2 m (памучно), а обично платно са жуто или сиво-тонираном подлогом у ролнама дужине 8, 20 m, а ширине од 2.27 до 4 m.⁷⁴

Бувије (*Bouvier*) пише да су комерцијално припремљена платна била грубог или финог зрна, која одговарају великим или малим форматима, или различитим стиловима, као и да има платна у *кејер* или *ријс* преплетају, особене текстуре који *дају излед таписерије*, као и да се овакви варијетети користе више у иностранству него у Енглеској.⁷⁵

Поједине фирме су рекламирале платна за разне декоративне сврхе као и за имитације таписерија са упутствима за њихово сликање.⁷⁶ О карактеристикама платна пише да је подлога подесна за овакаву сврху, да није као слике са глатком и клизавом површином, а ребраста структура

69 Carlyle 2002: 186, 448

70 London 1863: 116. – рекламирано је фино ланено платно припремљено на *сујериоран начин* (али и платно означено само као сликарско).

71 London 1896: 98, 101.

72 Callen 2000: 21.

73 Constantin 2001: 57-8.

74 Callen 2000: 21.

75 Callen 2000: 32.

76 Katlan, 359-61. У каталогу фирме *C.S.Samuel & Co.* дата су прецизна практична упутства за сликање имитације таписерије.

платна има зрно као на храпавим сликама; упијањем боје у себе платно се пуни и омогућава сликање док је мокро тако да се добија фина градација боја. Платно се затеже на рам на исти начин као и обично, али без претходног квашења и не превише затегнуто (јер се слика посебним бојама са доста воде).

Платно, за слику *Женидба цара Душана* је, вероватно, купљено у ролни, односно на метар, као платно за декоративне слике. С обзиром да је понуда била велика, на ову претпоставку указује не само зрнаста структура преплетаја, већ и начин припреме платна подлогом, о чему ће касније бити више речено. Свакако да овакав избор платна – које својим карактеристикама и начином обраде треба да подсећа на средњовековне тканине и декоративне композиције, не само да је био свестан избор сликара, већ говори и о његовом познавању сликарске технологије.

Међутим, треба напоменути и да последња истраживања Јовановићевих текстилних носилаца указују на то да зрнаста текстура панама преплетаја није неуобичејена за сликара. Јер, он је увећико сликао на платнима панама преплетаја слике мањих формата - сходно примени и величини, платна су тања, ситнијег зрна, другачијих густина и подлога, које у мањој или већој мери покривају зрно. Колико је то био свестан избор, а колико рутинска употреба доступне врсте платна тешко је рећи у овом тренутку јер су испитивања у току.⁷⁷ По карактеристикама издваја се платно слике *Крунисање цара Душана*, мања верзија (инв. бр. 1208), за које се може рећи да је истоветно са платном слике *Женидба*. С обзиром да још нема резултата о испитивању подлога тешко је рећи да ли оба платна потичу из исте ролне и да ли су од истог произвођача.

Слика *Крунисање Душаново* је насликана на специфичном платну *рипс њрејлеишаја*. Рипс преплетај настаје увећавањем везивних тачака платно преплетаја или у правцу основе или у правцу потке⁷⁸ (кад једна нит основе прекрива неколико нити потке или обрнуто). Велте (Wehlte) наводи да сликари воле наглашену структуру овог преплетаја.⁷⁹ Платно је зрнасто и меко, рељефна структура се доминантно истиче и игра значајну улогу у текстури слике. Рипс преплетај даје посебан корд ефекат (често се тај ефекат може постићи комбинацијом предива различитих дебљина или материјала).⁸⁰ Потенциран правац основе производи текстуру која подсећа на *Гобелин* таписерије и таква платна (без обзира на различите сировине) могу се успешно користити за копије таписерија

77 Софија Кајтез – испитивање карактеристика платна слика Паје Јовановића, Милица Стојановић – испитивање подлога.

78 Николић 1993: 77.

79 Wehlte 2001: 340.

80 Николић 1993: 78, Wehlte 2001: 340. Интересантан је пример *Parment de Narbonne*, XIV век, црно мастило на свили рипс преплетаја – Nash 2000: 82.

без подлоге; фино текстуриране тканине овог типа су познате као рипс.⁸¹ Тканине овог преплетаја су мекше и гипкије⁸² у односу на тканине платно преплетаја (под истим осталим условима), дају утисак мање затегнутости платна, и врло сугестивно приближавају декоративну површину која имитира структуру таписерије. Јовановићев избор платна овакве текстуре свакако није случајан, већ брижљиво и наменски простудуран. Ово платно је, по свему судећи, купљено као платно декоративног типа, или је посебно наручено.

Импрегнација

Платно је вероватно туткалисано, али туткало није сасвим затворило поре тканине и, ако је нането, онда је доста порозно. На полеђину су пробали трагови боје, нарочито осликане бордуре, а уочљиви су и трагови квашења платна с полеђине.

Подлога

Подлога је нанета на платно пре сечења и затезања на слепи рам, вероватно је комерцијално припремљена. Беле је боје, изузетно танка, нанета у једном слоју, веома течно, не покрива текстуру платна. На појединим површинама, које су остављене неосликане, делује као да и нема подлоге. С обзиром да је упојна и порозна, може се претпоставити да је посна или полумасна.

Методама које се користе у Народном музеју није било могуће поуздано одредити састав подлоге, као ни везиво. На основу микроскопских испитивања и микрохемијских реакција попречног пресека (веома малог узорка) може се претпоставити да је подлога посна. У реакцији са реагентом ФИТЦ (флуоросцеин-изотиоцијанат) под UV светлом узорак даје флуоресцентно жуто обојење, што је доказ за присуство протеина, међутим, неопходно је урадити додатне анализе које би то са сигурношћу потврдиле.⁸³

Исти је случај и са подлогама обе поменуте слике *Крунисање цара Душана* – за које је коришћена, такође танка, течна подлога и није било могуће са доступних ивица узети довољно узорка за анализе.

81 Wehlte 2001: 340.

82 Тканине платно преплетаја су, под једнаким осталим условима, круће од тканина изведених у другим преплетајима, јер се овај преплетај одликује максималном повезаношћу. Са смањењем степена повезаности у преплетају, што је случај и код панаме и код рипса (али и код других преплетаја), тканине су гипкије и имају бољу моћ драпирања. Николић1993: 35.

83 Анализе обавила Милица Стојановић, хемичар Народног музеја у Београду.

Свакако да је овакава врста подлоге – посна, танка и лагана, у функцији саме намене типа платна јер оставља прилично откривене карактеристике тке структуре материјала међу којима се истиче доминантан и зрнаст преплетај као и мекоћа тканине још више потенцирана начином сликања. Танак слој подлоге је постављен тек толико да врши своју улогу, али да не ремети структуру тканине, а упојност даје могућност да слика својом површинском текстуром одражава карактеристике осликане тканине. Заправо су се поједине технике имитација таписерија и ослањале на то да се тканине без подлоге осликавају мастилима или веома разређеним бојама које делимично упијају саме нити платна, а не подлога.

Цртеж

Јовановић је цртеже са скица копирао и преносио на платна на различите начине: преко координатне мреже, индига и сл. На појединим сликама, као и на *Женидби*, постоје рупице које могу потицати од иглица или рајснадла којима је причвршћиван папир за преношење.⁸⁴ /Сл. 10 и 11/

С обзиром на технику сликања, где бојени слој не покрива целу површину, местимично се између потеза може уочити цртеж. Оно што је карактеристично за Јовановића је да често током сликања, преко боје, одређене детаље црта оловком или подвлачи – у појединим случајевима то је последица каснијих преправки, а у другим процес градње слике.

На слици *Женидба* координатна мрежа за преношење није јасно уочена, мада постоји назнака праве линије на средини левог дела слике.⁸⁵ То свакако не мора да значи да мрежа не постоји, већ да се из одређених разлога не може уочити примењеном техником снимања или је изведена материјалом који не садржи угљеник и сл. (У том контексту је интересантан и пример цртежа постављеног неком врстом црвене боје који се на обичном светлу назире кроз бојени слој кациге витеза на коњу у првом плану слике, десно, а не види се на IR фотографији). Цртеж је постављен оловком, делимично разређеном бојом, а вероватно и угљеном. Без обзира на то што је овој слици претходила израда скица, као што је за Јовановића уобичајена детаљна припрема, очекивало би се да је цртеж довољно простудиран на скицама и прецизно пренет

84 Пример на слици *Госпођа Хадсон* (инв. бр. 126), рецимо, где постоји неколико рупица на насликној позадини, изнад портрета, од којих је сликар две дискретно обележио црвеном бојом преко већ насликане позадине – што индицира да је Јовановић током сликања поново преносио цртеж портрета у току сликања. Конзерваторска документација, С. Кајтез.

85 Снимање *Iris HD* камером – М. Стојановић и С. Кајтез, снимање *Sony* дигиталним апаратом – С. Кајтез, склапање IR Рефлектограма – мозаика - Александар Цвијетиновић.

на велики формат, без много преправки. У току постављања цртежа, међутим, дошло је до промена појединих делова саме композиције што је и природно за стваралачки сликарски поступак, али говори и о сликаревој техници и начину градње слике. Најбитнија одустајања од првобитне замисли уочавају се на три места: 1 у горњем левом делу слике, испод заставе, а изнад црвено-белог јарбола, испод бојених слојева постоји цртеж нешто другачијих градских зидина са кулама и малим градом, који није изведен, а постоји и на студији *Женидба цара Душана* где је нешто детаљније разрађен; 2 на десној страни слике, првобитно је био постављен још један црвено-бели јарбол, између застava и преко коња, цртеж је видљив и на IR фотографији и на просветљеном снимку, а јарбол постоји и на студији *Женидба цара Душана*, где се за њега држи фигура у првом плану; 3 плашт Душановог коња је најинтересантнији пример, у првобитној варијанти имао је декоративне елементе са мотивима четворолатичног цвета, слично као на композицији *Крунисање Душаново*, а касније је пресликан мотивима орла. /Сл. 12-18/

На слици постоје многобројни пентименти: а) цртеж царевог главе је био постављен нешто више у односу на коначно решење; б) померен је цртеж фигуре дворјанина у доњем десном делу слике, а цртеж лица је пример Јовановићеве изузетне вештине; в) на плашту царевог коња видљив цртеж оловком, померање врха штита доњег грба и врха царевог мача; г) цртеж ноге царичиног коња и алке на уздама, само су неки од примера. На IR фотографијама нема значајнијих података о начину извођења цртежа бордуре и грбова на њој.⁸⁶

У поређењу са студијом *Женидба цара Душана* нема великих одступања када је реч о основној поставци композиције – готово су истоветне сем да скица нема бордуру. Осим наведених поређења постоји разлика у броју фигура (на слици су додате дворске даме у пратњи и јасније дефинисане фигуре на улазу у капију) и у колористичким решењима: контура града (на скици није плава), плашт царевог коња (на скици је окер), одело дворјанина из првог плана и пажа који води царичиног коња, као и оклоп витеза и цара. Хералдички симболи су другачији: на скици су представљени симболи Лотарингије и Хабзбурговаца на плаштевима царевог и витезовог коња (*Венчање Ферија IV Јелисаветом Хабсбуршком*) који су на слици замењени грбовима Србије и Бугарске, као и симбол на застави на уласку у град. /Сл. 19-24/

Међутим, изненађујуће је колико промена постоји на слици *Крунисање цара Душана*, што доказује колико је мукотрпно било рађање ове

86 Бар не употребом овако скромне опреме. У сваком случају, тумачење IR снимака је комплексно и осим од опреме и начина снимања зависи и од врсте употребљеног материјала и начина сликања.

композиције поред изузетно обимних и детаљних припрема. Неколико наведених примера ће послужити као илустрација Јовановићевог стваралачког поступка. На IR фотографијама јасно се уочава координатна мрежа по којој је цртеж пренет, многобројна обележавања и мерења. Многи елементи на слици померани су и мењани, почевши од благих одступања и постављања завршних замисли нешто више или ниже у односу на првобитни цртеж, па до промене положаја или промене идеје. Фигура Угљеше Мрњавчевића је, на пример, цела померена, положај десне руке с мачем је првобитно био замишљен другачије, а цртеж плашта са кружним мотивима је пресликан и насликан једнобојно. Испод књиге је прво нацртан двоглави орао већег формата од саме књиге, који је затим пресликан, и тако даље. Ова тема свакако заслужује посебну студију.

О изменама које је унео у другу верзију ове слике, Јовановић пише: „Стално ме гонила жеља за израдом нове слике без грешке што кваре прву... Прво би исправљена перспектива слике са дужом „Дистанс тачком“ да би смањио разлику величине предњих и задњих особа.“⁸⁷

Бојени слојеви

Палета боја Паје Јовановића није довољно систематски проучена.

Анализу и стручно мишљење у детерминисању боја са палета сачуваних у Легату Паје Јовановића у Београду дали су Загорка Церовић и Здравко Блажић 1970.⁸⁸ Том приликом су идентификоване следеће боје: оловно бела, цинк бела, кадмијум жута, хром жута светла и тамна, кадмијум жути оранж, кадмијум црвена, златни окер, окер, крапак светли и тамни, виолеткобалт тамни, ултрамарин светла, париско плава, хромоксид зелена, зелена светла и тераверте светла, кармин, природна сијена, пуцоланска земља, печена умбра, слонокосно црна.⁸⁹ Није познато да ли је идентификација боја одређена на основу анализе узорака или визуелном идентификацијом, али свакако је то палета коју је сликар користио у последњим годинама свог живота.

На основу остатака боја у туби у Легату, евидентно је да је Јовановић користио кармин, коштану црну (или слонокосно црну), као и светли ултрамарин.⁹⁰

87 Тошић 1995

88 Антић 1970: 29.

89 Није прецизно јасно на које боје се односи *grunhhele* и *grun vert hell*, као ни *deskrün*, Антић 1970: 29.

90 На основу кратког увида и нечитљивог натписа на тубици тешко је проценити да ли је реч о коштаном (*Beinschwarz*) или слонокосно црној (*Elfenbeinschwarz*), као и која фирма их производи. О осталим тубицама другом приликом, после провере података.

Током 2008. је неструктивном EDXRF анализом рађено испитивање одређеног броја Јовановићевих слика, а објављени су резултати палете неорганских пигмената слике *Жена у ентеријеру*, из 1942-3, (инв. бр.3645).⁹¹ Испитана палета боја обухвата цинк и оловно белу, пруско плаву, зелену земљу, црвени кадмијум, вермилион, црвени и жути окер.

У сваком случају, питање је колико се Јовановићева палета мењала током година и сазревања и да ли постоје типичне боје за одређена раздобља, каква је генеза његове палете, какве су му биле навике и склоности ка одређеним врстама и типу боја, везивима, материјалима уопште.

Није рађена идентификација пигмената и везива⁹² слике *Женидба цара Душана*, а техника слике је до сада описивана као уљана, што показују и карактеристике боје на основу визуелне детерминације: уљане боје су свакако прилично испошћене и наносене су четком. Медијум није анализиран.

Током испитивања слике у области UV спектра, запажена је флуоресценција неколико пигмената. Црвена флуоресценција појединих завршних потеза (примери акцената на неким лицима) могла би потицати од краплака.⁹³ С обзиром на врсту опреме и услове снимања, непоуздано је правити компарацију са подацима из литературе и потребна су паралелна додатна испитивања. Такође се разликује и неколико врста белих боја (могуће оловно и цинк бела),⁹⁴ а то је најјасније уочљиво у десном горњем делу слике: бела позадина је сликана различитим врстама беле или разлике потичу од утицаја других боја или медијума с којима је бела мешана (или су у питању обе солуције).⁹⁵ Свакако се истиче неколико јарких белих површина појединих потеза који су мешани са жутом, а та жута се истиче и на шлему витеза у првом плану. Неопходна је анализа пигмената. /Сл. 25 и 26/

Евидентна је употреба и златне боје која је коришћена за бордуру (разликује се више врста јер је бордура бар једном обнављана, а боја је потамнела) и многобројне детаље: царичину круну, поједине декоративне украсе на царевом оделу, разне металне детаље као што су украсне алке са амова, за ефекте на фанфарама, заставама и тако даље. /Сл. 27-29/

91 Stojanovic and others 2008: 3, у чланку је слика наведена као *Први бал*.

92 За неструктивне методе није било техничких могућности, а за узимање узорака боје није било услова с обзиром да је бојени слој компактан и стабилан, без оштећених површина одакле се узорци обично узимају.

93 *Madder lake* – гримизно црвена боја која потиче од броћа, крапак. René de la Rie Feb.1982: 3-5. Од црвених пигмената одређену флуоросценцију даје и црвени кадмијум, а његова употреба на овој слици значила би да је слика преправљана после 1910. године.

94 Гренберг 1969: 19, 41.

95 René de la Rie Aug.1982: 105. Сличан случај са белом.

Може се претпоставити да је сликано у неколико етапа. У првој варијанти *Свагбе* највероватније је позлата од златних листића била постављена на поља око појединих грбова на бордури (свакако око левог, јер су у доњем слоју пронађени трагови златних листића).⁹⁶ Затим су делови слике преправљени и промењени: оштром алатком, можда шпахтлом, уклоњен је и саструган горњи слој боје са плашта Душановог коња, као и са фигуре пажа који води коња. Те површине су глатке, а последица тога је „обријана“ боја са врхова зрна платна. Плашт коња је првобитно постављен са четворолатичним мотивима цвета, уместо којих су насликани двоглави орлови. Да ли је промењена и боја плашта остаје да се утврди накнадним анализама. Ове промене су могле настати и у процесу сликања, али и касније, кад су, највероватније, промењени грбови на коњу (можда до 1904, када је слика изложена на *Првој југословенској изложби као Женидба цара Душана*). На основу бочног светла се уочава потпуно другачији поступак сликања грбова, који и ликовно и технички одудара од осталих сликаних делова. Свакако да су неопходна и додатна испитивања којима би се ове претпоставке и потврдиле. Промене на грбовима другог турнир коња нису јасно уочљиве, мада постоји разлика у текстури на бочном светлу.⁹⁷ После 1913. су промењени грбови орлова на бордури: уместо светле позадине⁹⁸ постављена је црвена боја, а уместо орлова са штитом на грудима (са крстом и четири оцила), који су имали кљунове и канце у другој боји и другачији положај крила, насликани су орлови белом, без штита, грубо и плошно, са златним украсним мотивом изнад глава; могуће да су нешто измењени и грбови на плашту царевог коња, мада се то са сигурношћу не може тврдити.⁹⁹ На бочном светлу се уочавају паралелни трагови оштре алатке којом је (можда) боја љуштена. Посматрањем слике у UV области спектра уочавају се многе тамније површине које би могле да означавају накнадне интервенције на слици. С обзиром да слика није лакирана, а свакако је сликано у више фаза, тешко је потпуно поуздано тумачити све те промене под UV. Међутим, како вероватно није коришћено исто везиво, односно медијум (а могуће ни истоветне боје) током делимичне преправке композиције, а како су накнадни слојеви рађени потпуно у маниру и рукопису Јовановићевом и у компарацији

96 Идентификација златног листића са узорка узетог са оштећења грба на левој страни – Милица Стојановић, хемијска лабораторија, Народни музеј, Београд.

97 На више места на слици су уочени паралелни трагови: на местима грбова двоглавих орлова на бордури делује као да трагови потичу од механичког љуштења, струтања, уклањања боје, на плашту царевог турнир коња једна површина са сличним трагом делује као да је настала од притиска. На грбу са лавом на жутом плашту коња, такође постоји сличан сличан траг испод боје.

98 Paris, 1913: PL. 34. Поређења на основу црнбеле репродукције.

99 Да ли је то била промена приликом продаје слике или касније остаје, за сада, отворено питање.

са IR фотографијама може се са великом поузданошћу претпоставити да су аутентичне. Реч је о многим завршним ефектима попут појачаног завршног цртежа које је рађен разређеном бојом, затим мотива двоглавог орла на плашту турнир коња, као и бордуре на истом плашту и др. Веома сличан рукопис је евидентан и на *Крунисању Душановом*.

Сликано је мокро на мокро оштрим четкама, назире се трагови четкица величине око 1 и 2 cm, као и ширих. За поједине ефекте коришћен је и врх дршке четкице или неки оштар одговарајући предмет за равне линије које су угребане – линије копља застава у десном углу. Не може се поуздано тврдити да је бордура изведена преко шаблона, мада су на појединим обновљеним деловима евидентни трагови типични за шаблон (нарочито у горњем левом делу). /Сл. 30 и 31/

Доминира баршунаст, готово мат ефекат, уљана боја је коришћена испошћена, са slabим медијумом. Поједине партије сликане су веома течном, разређеном бојом, а постоје и површине које су рађене пастуозније и тај ефекат сучељавања површина различите текстуре игра значајну улогу у коначаном доживљају слике. Неке површине су рађене једноставно, плошно, широким потезима и мање су обрађене. Друге су, пак, подсликане основном бојом, а затим је форма сликана помоћу цртица, у гушћим или ређим потезима различитих дужина и дебљина, са мање или више пасте. Беле површине на позадини сликане су веома динамично, краћим, снажним, често раздвојеним потезима, оштром четком са јасним завршним потезом - кружним или равним који оставља рељефни пастуозни траг за собом, формиран подизањем четкице. Површина платна је ту често остављана непокривена, тако да својом текстуром игра посебну и значајну улогу у површинском ефекту слике и даје позадини утисак динамике и прозрачности. Плаве контуре града су вешто исликане краћим потезима и туфовањем четком, користећи игру једва покривних и пастуознијих слојева плаве и у мањој мери ружичасте, изведених у различитим правцима да би се добиле карактеристичне текстуре благе пастуозности, користећи ефекат оптичке мешавине боја, и тако редом.

Сликар је користио симултани контраст и оптичку мешавину боја јасне и светле палете, пуне светлости. Обликовање форме је често поентилистички, у цртицама, тачкицама и дужим и краћим линијама. Мада декоративно и без тешких и тамних тонова у обради волумена, исликавање сваке форме је вешто прилагођено материји коју обрађује, било да су то прозирни, једва покривени облици драперије кроз коју се провиди цртеж, нешто тежа паста на зидинама или лагано али темељно обрађени инкарнати. Често се различите површине и не додирују контуром или цртежом већ су раздвојене неосликаним платном. Већина површина има у мањој или већој мери изражену структуру платна, осим

поменутих површина плашта коња и одеће пажева где је та структура потпуно глатка као последица стругања површинског слоја боје.

Многи завршни ефекти су изведени високом пастом, нарочито на драперијама - ивичне чипке са богатих рукава пажева, или украсне мрежице на фризурама дворских дама, метални делови опреме, али и местимична пластична игра на равним површинама. Овакви ефекти не ремете утисак који подсећа на осликане средњевековне тканине, чак га на неки начин и смело подвлаче.

Осликана бордура заокружује целу композицију и као подсећање на још један елемент средњовековних таписерија, сликар дискретно имитира превоје и благе преломе платна чиме доприноси утиску слободне или не превише затегнуте тканине.

Изузетно сродна по техници слика *Крунисање цара Душана* се осим бројних наведених сличности и по својој величини и по намени ипак разликује. Није уоквирена бордуrom, али израженији и типичнији рипс преплетај платна још више потенцира декоративност и доминантност своје зрнасте структуре. Боја је поснија, плошнија, а мат карактер површине је упадљив. Сликано је монументалније, шире, сходно томе су и детаљи мање разрађени, а многа сликарска решења која је Јовановић остварио на *Крунисању*, разрадио је и са лакоћом применио на *Женидби*.

Анализа материјала и технике слике *Женидба Душанова*, рађена на основу конзерваторских испитивања спроведених у циљу конзерваторско-рестаураторских радова, представљена је као полазна основа за будућа истраживања која ће се сукцесивно допуњавати. Погољнији материјални и побољшање техничких услова пружиће могућност допунских испитивања што ће бити драгоцен допринос не само потпунијем испитивању и разумевању ове слике, већ и целог стваралаштва Павла Јовановића.

Захвалности

Најсрдачније се захваљујем: Петру Петровићу, кустосу Народног музеја у Београду, Јасни Марковић, кустосу Музеја града Београда и Легата П. Јовановића, Аници Медаковић, директору музеја у Вршцу, Милици Стојановић, хемичару и Мирославу Ранковићу рестауратору Народног музеја у Београду, Николи Кусовцу, историчару уметности, Андријани Сајић, библиотекару истраживачу, Њујорк, Ранати Погендорф, рестауратору Дернер Института, Минхен, Елизабет Фојснер, рестауратору Белведере галерије, Беч, Александру Цвјетиновићу, рестауратору из Београда и Ирини Кајтез, студенту.

ЛИТЕРАТУРА:

Антић 1970.

Антић, Р., *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд, 1970.

Архив 1901.

Извештаји и преписка Министарства просвете и привреде Србије са Српском краљевском академијом, Изложбеним одбором и П. Јовановићем, МПС, Ф 11 / 93 / 1901, Архив Србије

Архив 1905.

Извештаји и преписка Министарства иностраних дела и просвете и црквених послова Ср. и Народног музеја у Београду, МПС, Ф 8 / 22 / 1905, Архив Србије

Београд 1904.

Каталоги изложених уметничких дела на првој Југословенској Уметничкој изложби у Београду, Електрична „Нова Трговачка Штампарија“, Београд, 1904.

Callen 2000.

Callen, A., *The Art of Impressionism, Painting Technique and the Meaning of Modernity*, London, 2000

Carlyle 2002.

Carlyle, L., *The Artist's Assistant, Oil paint Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with Reference to Selected Eighteenth-century Sources*, Archetype Publications, London 2002.

Constantin 2001.

Constantin, S., *The Barbizon Painters: A Guide to Their Suppliers*, SiC, Vol 46, No1, London, 2001, 49-67.

Динић Ђорђевић 2007.

Динић Ђорђевић, Слађана, *Конзервација и рестаурација иконе „Вазнесење Христово“*, аутора Паје Јовановића, Гласник друштва конзерватора Србије, Београд, бр. 3, 2007.

Гренберг 1969.

Гренберг, И.Ю. *Аналитические методы и их возможности при технико-технологическом изучении произведений живописи*, СООБЩЕНИЯ, 24-25, Москва, 1969.

Haaf 1987.

Haaf, B., *Industriell vorgründerte Malleinen, Beiträge zur Entwicklungs, Handles, und Materialgeschichte*, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jahrgang, heft 2, 1/1987, 15, 24.

Harley 1987.

Harley, R.D., *Artist's Prepared Canvases from Winsor & Newton 1928-1951*, Si C, vol. 32, 1987, 77-85.

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

Harris 1954.

Harris' Handbook of Textile Fibers, ed. by M. Harris, Fifth ed, Textile Book Publisher, Washington 1954.

Katlan 1992.

Katlan, A.W., *American Artists' Materials, vol. 2: A Guide to Stretchers, Panels, Millboards, and Stencil Marks*, Connecticut 1992.

Kinseher 2006.

Kinseher, K., *Paintings are made of Paint: the Exhibition of Painting Techniques in the Munich Glaspalast, 1983*, The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries, Contribution to the Munich Congress 28 Aug-1 Sept 2006, IIC

Кусовац 1987.

Кусовац, Н., *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Каталог Збирке Народног Музеја – Београд, Београд, 1987.

London 1863.

Winsor & Newton's Trade Catalogue, London, 1863.

London 1896.

Winsor & Newton's Trade Catalogue, London, 1896.

Marcussen 2009.

Marcussen, M., "Chevreul, Michel-Eugène," Grove Art Online, Oxford Art Online. <http://0-www.oxfordartonline.com.library.metmuseum.org/subscriber/article/grove/art/TO16377> (accessed May 13, 2009)

Mauersberger 1954.

Matthews' Textile Fibers, Their Physical, Microscopic, and Chemical Properties, Sixth ed, ed. by H. R. Mauersberger, J. Wiley & Sons, New York, Champman & Hall, lim, London, 1954.

Медаковић 1957.

Медаковић, Д., *Паја Јовановић, Сликари и вајари*, Просвета, Издавачко предузеће Србија, Београд, 1957.

Miljković and others, 2009.

Miljković, Lj. and others, *Un secol de pictură Sărbă. 1850-1950, Capodopere de la Muzeul National din Belgrad*, București, 2009.

München 1901.

VIII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1901, Offizieller Katalog, Veranstaltet von der Münchener Künstlergenossenschaft im Verien mit der Münchener Secession, 1. Juni – ende Oktober, Erste Auflage Ausgegeben am 1. Juni 1901, München, verlag von Rudolf Mosse.

Nash 2000.

Nash, S., *The Pament de Narbone: Context and Technique, The Fabric of Images, European paintings*, Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, ed. By C. Villers, Archetype Publications, London, 2000.

Николић 1993.

Николић, М. Д., *Сѣрукѣура и ѣројекѣовање ѣканина*, Универзитет у Београду, ТМФ, Београд 1993.

Paris 1913.

L'Art Décoratif aux Salons de 1913, Société des Artistes Français – Société Nationale des Beaux-Arts, Peintures Décoratives, Armand Guérinet, ed, Paris 1913.

Петровић 2009.

Петровић, П., *Паја Јовановић - сликар два века*, Фелтон, Вечерње Новости, Београд, 27.01. 2009.

Петровић, Пантић 2004.

Петровић, П. и Ј. Пантић, *Досије Паја Јовановић, Конзервација и рестаурација слика украдених у Аранђеловцу 2001*, Народни Музеј у Београду, Београд, 2004.

Pokanska 2002.

Pokanska, M., *Canvas stamps, Conservation Distlist*, <http://palimpsest.stanford.edu/cdl2002/1218.htm/>; *Conservation of Works by Borduas, The artist's Technique and Supplies*, Centre de Conservation, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, www.ccq.gouv.qc.ca/borduas/restaura.htm/

Renéde la Rie feb.1982.

Renéde la Rie, E., *Fluorescence of Paint and Varnish Layers (I)*, SiC, vol 27, No 1, feb. 1982, 1-7.

Renéde la Rie aug.1982.

Renéde la Rie, E., *Fluorescence of Paint and Varnish Layers (III)*, SiC, vol 27, No 3, aug., 1982, 102-108.

Сабих 1957.

Сабих, Љ., *Сликар Паја Јовановић*, Фелтон, Борба, 1957.

Севдић 1958.

Севдић, Ј., *Чишћење слика Стјевана Алексића и Паје Јовановића у Саборној цркви у Новом Саду*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, 2, Нови Сад, 1958, 245-250.

Стевчић 1991.

Стевчић, М., *Реститурација двеју слика Паје Јовановића из Саборног храма Свете Николе у Вршцу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине 16, Нови Сад, 1991, 113-117.

Стевчић 1959.

Стевчић, П., *Паја Јовановић о својој слици Пролашење Душановог Закона*, Летопис Матице Српске, књ. 383, св. 3, 1959, 278 – 284.

Stojanovic and others 2008.

Stojanovic, M., 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.

Томандл 1962.

Томандл, М., *Мој сусрећ са Урошем Предићем*, Зборник за друштвене науке Матице Српске, бр. 32-33, Нови Сад, 1962.

Тошић 1995.

Тошић, Д., *Извори о имену и пореклу једне слике Паје Јовановића*, Годишњак града Београда, књ. 42, Београд, 1995, 103-122.

Wehlte 2001.

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

Zayas 1998.

Zayas, Marius de, Francis M. Naumann, *How, When, and Why Modern Art Come to New York*, The MIT Press, 1998.

PAVLE PAJA JOVANOVIĆ (1859 - 1957)
“THE WEDDING OF THE EMPEROR DUŠAN”,
NEW FACTS, A REVIEW OF THE MATERIALS AND
THE PAINTING PROCEDURE

SUMMARY

The painting by Pavle-Paja Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, belongs among the few paintings in an opus where the painter digressed in terms of style and technique from his usual procedure: a traditional approach to the composition procedure based on academic realism. The selective conservator's examination that were performed for the conservation of the painting were also an opportunity to analyse the materials and technique.

The Wedding of the Emperor Dušan executed „in the spirit of the old tapestries“ bears the closest resemblance to the painting *The Coronation of the Emperor Dušan*, initially conceived, as the painter said, as a carton for a tapestry. The canvas of both paintings is soft, made of linen, of prominent surface texture (basket and rep weave special effect) which, with its characteristics and the manner in which it was woven, is reminiscent of medieval fabric and decorative composition. Contributing to this impression is the frugally thin ground, velvet-like, almost muted surface, the light, intense palette and lean colours, as well as a technique in the spirit of pointillism and impressionism, also painted decoratively, without shadows and heavy dark tones. In the course of positioning the draft, done in pencil, charcoal and colour, many changes were made to both Pict.s, alterations and digressions from the initial concept. Changes even came about either in a moment in the process of work or later, in several stages, when the painting was being done. Conceived as *The Wedding of a medieval knight* or, as it was confirmed on this occasion, *The Wedding of Hercog Feri IV to Elizabeth of Hapsburg*, the composition was finally changed to *The Wedding of the Emperor Dušan*. The painted ornamental bordure also contributes to conveying the impression of a tapestry.

In the context of the analysis and the research work regarding Jovanović's suppliers of painting materials, it was established that during his life the painter bought his materials from Schachinger & Herrmann and A. Brugger from Munich Stadt Düsseldorf, A. Ebeseder and F. Ruzicka from Vienna, Winsor & Newton Lim. from London, F. Weber Co. from Phildelphia, Lucien Lefebvre Foinet from France, which all together contribute to completing the data base and the scientific facts about the materials and the technique of this painter.



Сл.1. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, око 1900, уље на платну, 170 x 300 cm, општи план лица, дифузно светло (фото В. Поповић)

Pict. 1 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, around 1900, oil on canvas, 170 x 300 cm, general plan of faces, diffused light (photo V. Popovic)



Сл. 2. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, студија, уље на платну, 41 x 81,3 cm, приватно власништво, дифузно светло, општи план лица (фото В. Поповић)

Pict. 2 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, study, oil on canvas, 41 x 81.3 cm, private owner, diffused light, general plan of faces (photo V. Popovic)



Сл. 3. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*,
око 1900, уље на платну, 390 x 500 cm, детаљ
лица са израженом текстуром платна,
дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 3 P. Jovanović, *The Wedding of the
Emperor Dušan*, around 1900, oil on canvas
390 x 500 cm, detail of a face with the striking
texture of the canvas, diffused light



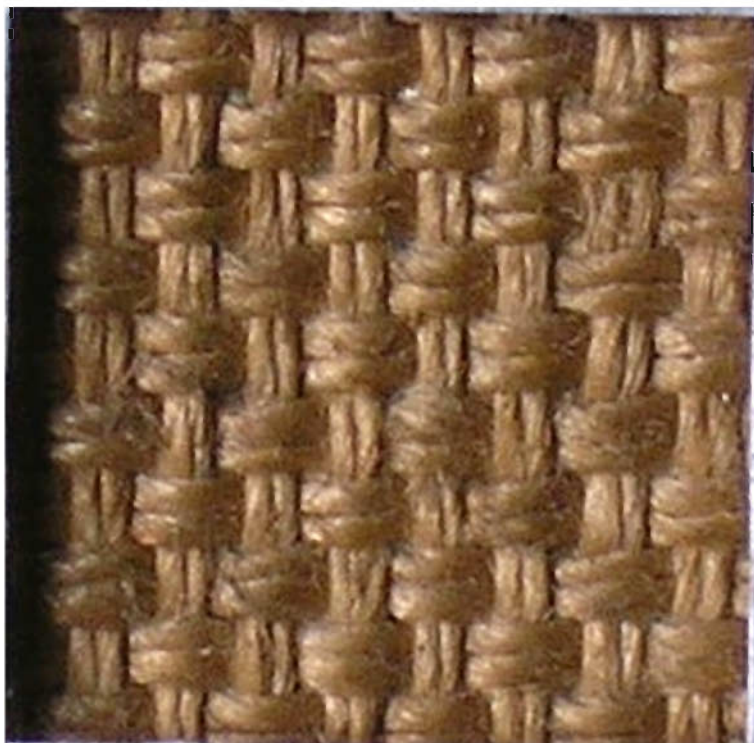
Сл. 4. П. Јовановић, *Кићење невесте*,
детаљ, печат минхенске фирме
Шахинер и Херман, дифузно светло,
(фото С. Кајтез)

Pict. 4 P. Jovanović, *The Adornment of
the Bride*, detail, stamp of the Munich
firm Шахинер и Херман, diffused
light (Photo S. Kajtez)



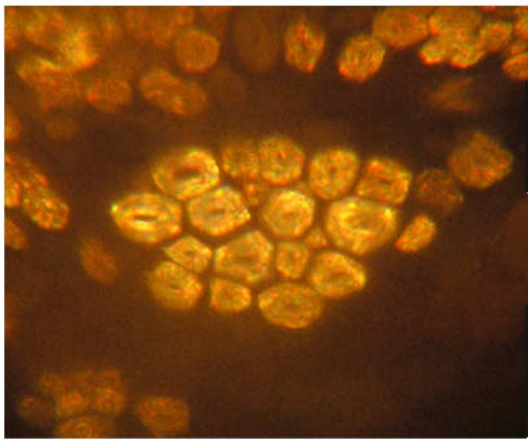
Сл. 5. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, уље на платну, општи план полеђине (фото С. Кајтез,)

Pict. 5 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, oil on canvas, general plan of the back (photo S. Kajtez,)



Сл. 6. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ полеђине, 1 cm², панама-преплетај, макрофотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 6 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of the back, 1 cm², basket weave, macro photography (photo S. Kajtez)



Сл. 9. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, попречни пресек влакна лана, x 360, микрофотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 9 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, cross-section of flax fibre, x 360, micro photography (photo S. Kajtez)

Сл. 10. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, уље на платну, IR фотографија, општи план лица (фото С. Кајтез, рефлектограм А. Цвијетиновић)

Pict. 10 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, oil on canvas, IR photography, general plan of faces (photo S. Kajtez, reflectogram A. Cvijetinovic)



Сл. 11. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ цртежа са кулама на градским зидинама испод бојеног слоја, IR фотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 11 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of drawing with towers on the city walls beneath a paint layer, IR photography (photo S. Kajtez)





Сл. 12. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура дворјанина, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 12 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of courtier, diffused light (photo S. Kajtez)



Сл. 13. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура дворјанина, IR фотографија, видљив цртеж (фото С. Кајтез)

Pict. 13 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of a courtier, IR photography, visible drawing (photo S. Kajtez)



Сл. 14. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, глава дворјанина, IR фотографија, видљив цртеж оловком, померен у односу на завршни (фото С. Кајтез)

Pict. 14 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, head of a courtier, IR photography, visible drawing in pencil, shifted in relation to the final (photo S. Kajtez)



Сл. 15. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, глава дворјанина, UV флуоресценција, видљив траг непозватог медијума или лака, као и флуоресценција акцената црвене боје (фото С. Кајтез)

Pict. 15 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, head of a courtier, UV fluorescence, visible trace of unknown medium or varnish, as well as fluorescence of the accents in the colour red (photo S. Kajtez)



Сл. 16. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*,
 детаљ лица, главе коња, дифузно светло
 (фото С. Кајтез)

Pict. 16 P. Jovanović, *The Wedding of the
 Emperor Dušan*, detail of face, head of a horse,
 diffused light (photo S. Kajtez)



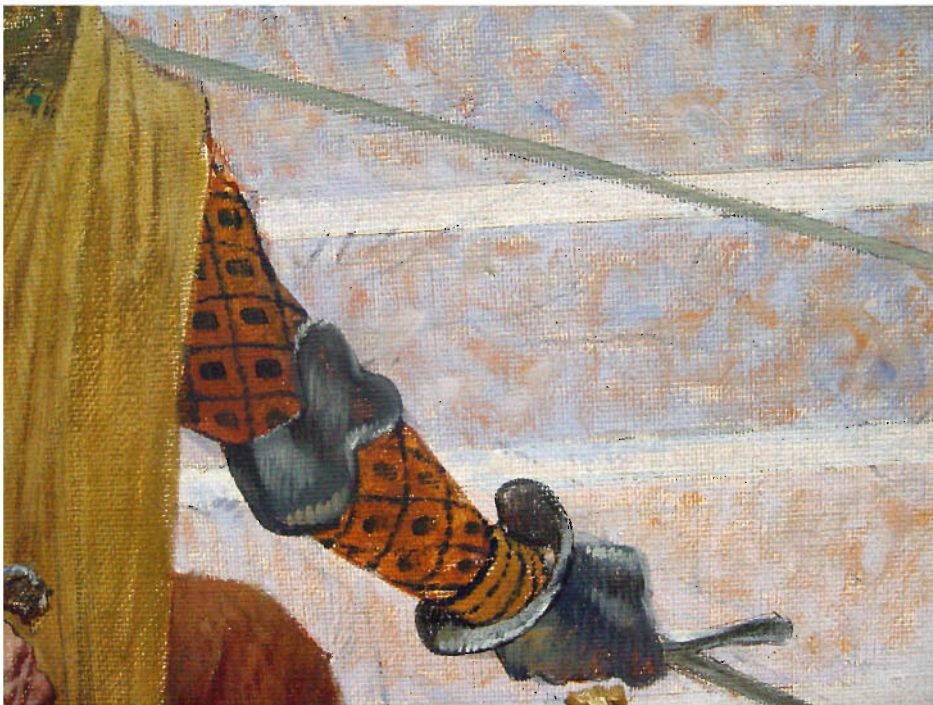
Сл. 17. П. Јовановић, *Женидба цара
 Душана*, детаљ лица, главе коња, UV
 флуоресценција, видљиве накнадне тамније
 површине са мотивима орла (фото С. Кајтез)

Pict. 17 P. Jovanović, *The Wedding of the
 Emperor Dušan*, detail of face, head of a horse,
 UV fluorescence, visible later darker surfaces
 with motives of an eagle (photo S. Kajtez)



Сл. 18. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, главе коња, IR фотографија, видљив првобитни цртеж мотива цвета испод горњег слоја боје, касније пресликан мотивима орла (фото С. Кајтез)

Pict. 18 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, head of a horse, IR photography, visible initial drawing of the motives of a flower beneath the upper layer of paint, later over-painted with motives of an eagle (photo S. Kajtez)



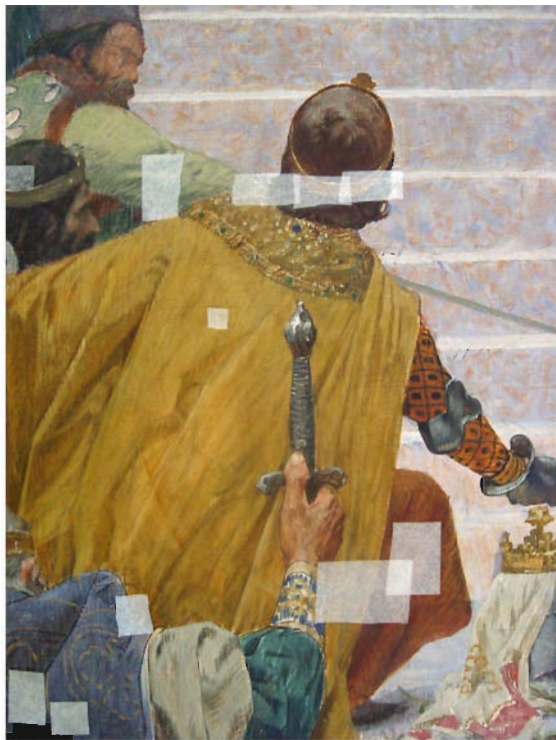
Сл. 19. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, фигура Угљеше Мрњавчевића, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 19 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of Ugljesa Mrnjavcevic. diffused light (photo S. Kajtez)



Сл. 20. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, фигура Угљеше Мрњавчевића, IR фотографија, видљив померен цртеж положаја руке испод боје (фото С. Кајтез)

Pict. 20 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of Ugljesa Mrnjavcevic, IR photography, visibly shifted drawing of the position of a hand beneath the colour (photo S. Kajtez)



Сл. 21. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, са групом фигура и фигуром Угљеше Мрњавчевића, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 21 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, with a group of figures and the figure of Ugljesa Mrnjavcevic, diffused light (S. Kajtez)



Сл. 22. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, са групом фигура и фигуром Угљеше Мрњавчевића, IR фототографија, видљив померен првобитни цртеж испод боје, као орнаментални мотив на драперији (фото С. Кајтез)

Pict. 22 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, with a group of figures and the figure of Ugljesa Mrnjavcevic, IR photography, visibly shifted initial drawing beneath the colour, such as an ornamental motive on the drapes (photo S. Kajtez)



Сл. 23. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 23 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, diffused light (photo S. Kajtez)



Сл. 24. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, IR фотографија, видљив померен цртеж испод боје (фото С. Кајтез)

Pict. 24 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, IR photograph, visibly shifted drawing beneath the colour (photo S. Kajtez)



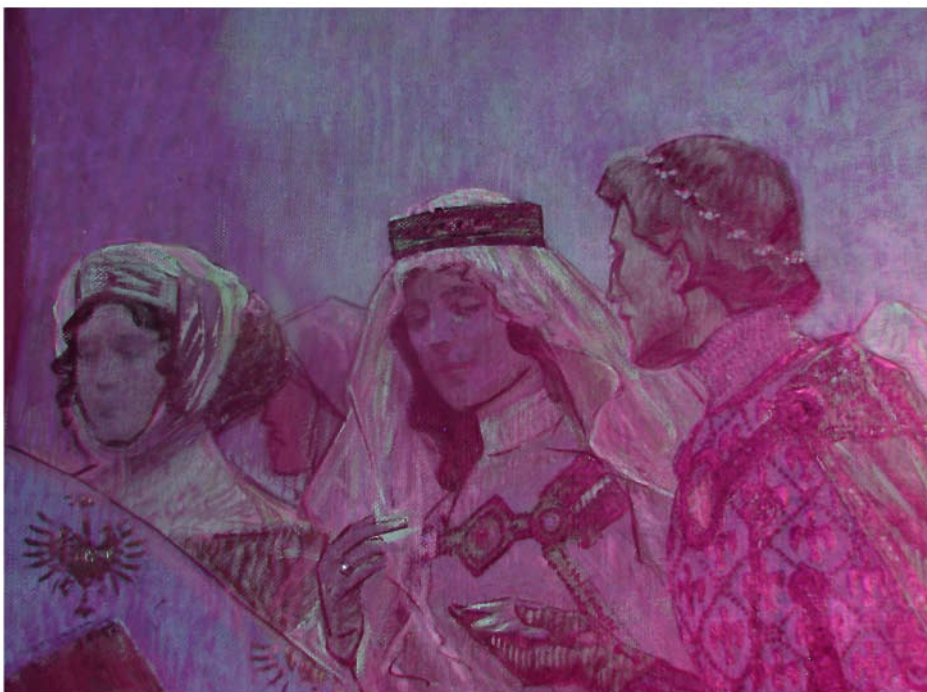
Сл. 25. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, горњи десни део са белом позадином (фото С. Кајтез)

Pict. 25 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, upper right section with a white background (photo S. Kajtez)



Сл. 26. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, горњи десни део са белом позадином, UV флуоресценција, видљиве површине различите флуоресценције беле боје (фото С. Кајтез)

Pict. 26 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, upper right section with a white background, UV fluorescence, visible surfaces of different fluorescences of white colour (photo S. Kajtez)



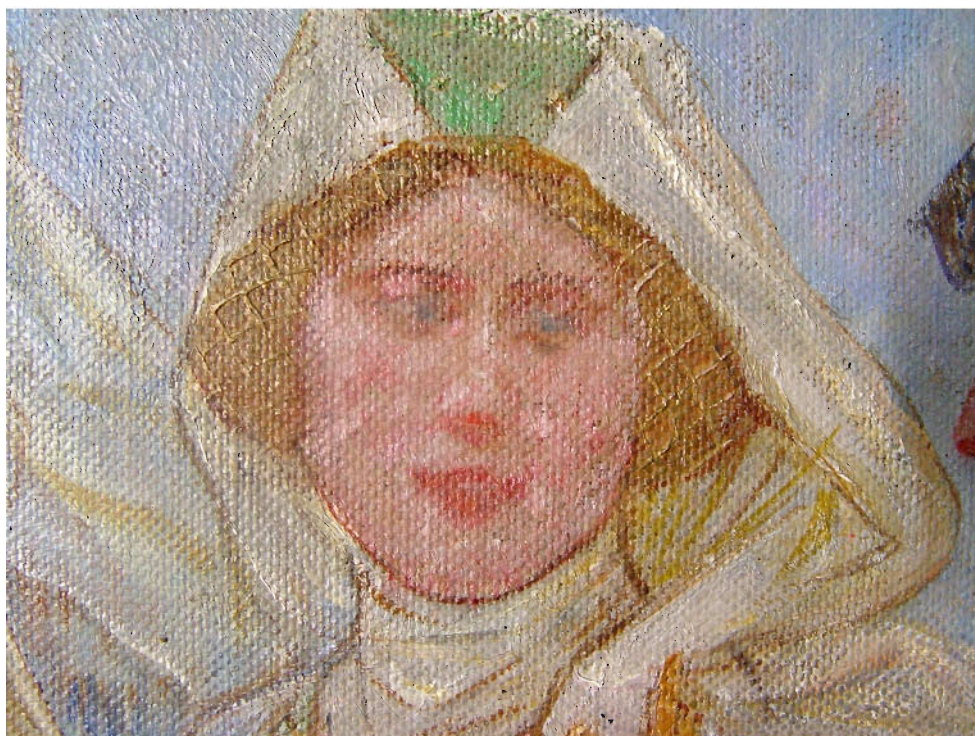
Сл. 28. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура цара и царице, UV флуоресценција, видљиве тамније површине мотива орлова, појачан цртеж и златне боје (фото С. Кајтез)

Pict. 28 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, the figures of the emperor and empress, UV fluorescence, visibly darker surfaces of the motive of eagles, intensified drawing and golden colour (photo S. Kajtez)



Сл. 29. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура цара и царице, IR фотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 29 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, the figures of the emperor and the empress, IR photography (photo S. Kajtez)



Сл. 30. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*,
 детаљ лица, глава дворске даме, дифузно
 светло (фото С. Кајтез)

Pict. 30 P. Jovanović, *The Wedding of the
 Emperor Dušan*, detail of face, the head of a
 lady-in-waiting, diffused light (photo S. Kajtez)



Сл. 31. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*,
 детаљ лица, глава дворске даме, бочно
 светло, видљиви пастуозни акценти боје
 (фото С. Кајтез)

Pict. 31 P. Jovanović, *The Wedding of the
 Emperor Dušan*, detail of face, the head of a
 lady-in-waiting, lateral light, visible creamy
 accents of colours (photo S. Kajtez)