

ЈЕДАН ФЛАМАНСКИ ГОБЛЕН ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

Забрила Стојановић

У Музеју примењене уметности у Београду чува се један гоблен под инв. бр. 908, који би се по својим карактеристикама могао ставити у почетак XVII века (Сл. 1.) До оснивања овог музеја, тј. до краја 1950 године, припадао је Академији примењених уметности у Београду, када је предат овој установи.

Назив „гоблен“ код нас је одомаћен као израз који означава све предмете рађене овом техником, а вероватно је као термин пренет из Немачке. Од XVII века у Француској је постојала чувена радионица таписерије која је носила назив „Gobelins“, па је због њене популарности у Немачкој овај назив прихваћен за све радове ове врсте.

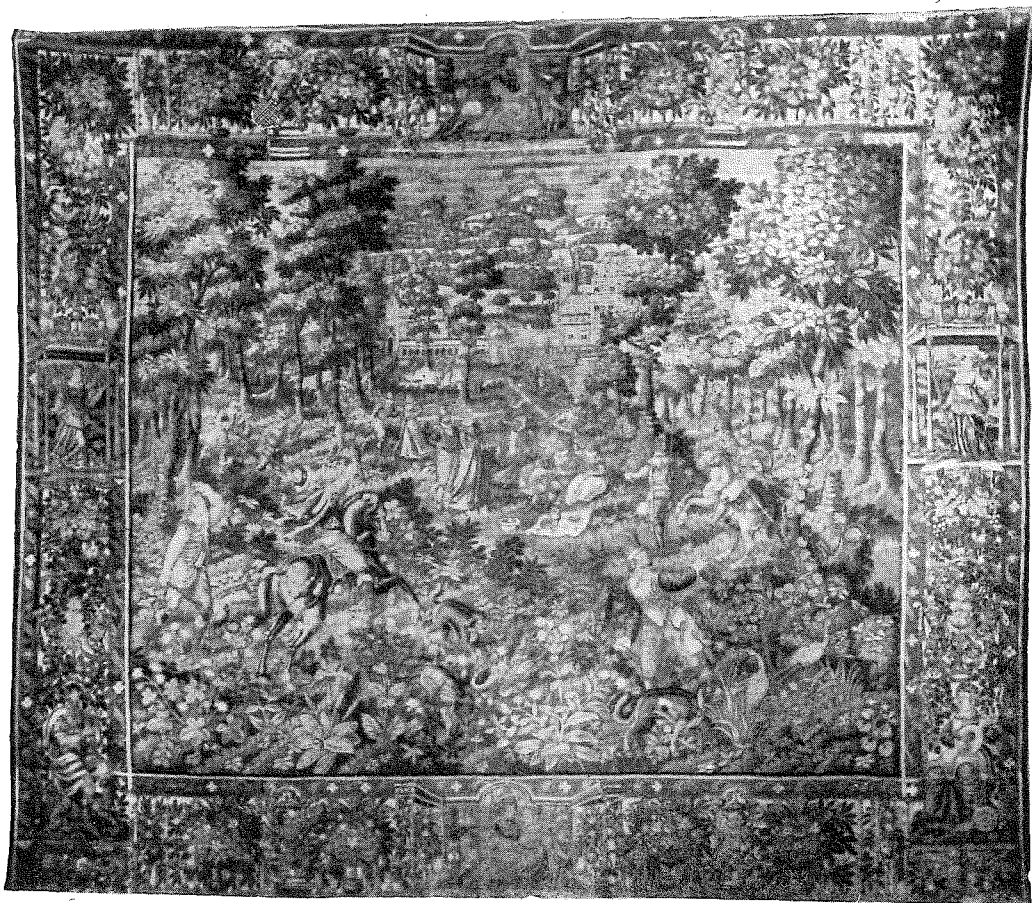
У почетку свог стварања таписерија се прилагођавала унутрашњој архитектури, углавном декорацији одаја. Она је потекла из потребе, њоме су се разбијале велике просторије средњовековних двораца и спречавало струјање ваздуха кроз њих. Она је прејала простор визуелно и материјално. Често је служила за затварање појединих одаја уместо врата, што се задржало до средине XVII века. Употребљавала се у свечаним одајама уместо сводова, у виду балдахина, а у спаваћим собама, у Средњем веку и све до XVII века гоблени се вешају око кревета. Ради украшавања шатора таписерија се носила и приликом путовања, ловова и ратова.

Гоблен је већ по својој тематици био предодређен за поједине просторије, нпр. трпезарију су украшавали гоблени с претставама лова. Гоблени немају само примену да украсе замак или шатор, већ се њима украшавају и цркве где служе као застори, простирке за под, а употребљавају се и приликом јавних свечаности као балдахини или као украс грађевине на месту где се одржава свечаност.

По начину ткања гоблени су од две врсте — једни су рађени тако да им нити основе теку хоризонтално, а другима нити основе теку вертикално. Радови с вертикалном основном почињу се одоздо, а с хоризонталном се раде с обратне стране основе. На гобленима с хоризонталном основном чешће се поткрадају грешке, јер мајстор није у могућности да контролише свој рад. То се ређе дешава с радовима вертикалне основе, јер се пред мајстором његов рад развија као слика, те је у могућности да запази своје грешке. Стога је вредност гоблена хоризонталне основе много мања од оних с вертикалном основном. То долази отуд што су они с више грешака које настају од безмало двапут брже израде.

До XVI века извођење картона и израда таписерије поверавана је обично истим мајсторима, или уколико је цртач картона било друго лице, он је имао исти декоративни идеал као и ткач, који га није ропски копирао, већ је био слободан интерпретатор. Од XVI века се то мења. Тада почињу да раде картоне углавном италијански мајстори, а најбоље техничко извођење дају Фламандци, који се држе сликара. Број фламанских мајстора се у ово време знатно повећава. Они одлазе и у друге земље и тамо раде. Тако нпр. раде у Француској, Италији, Немачкој, Енглеској и Шпанији.

Употреба хоризонталног разбоја карактеристична је за Фламандце особито крајем XVI века.



Сл. 1. — Гоблен, Фландрија, поч. XVII века.
Fig. 1. — Tapestry, Flanders, beginning of the XVII century.

Гоблен који се чува у Музеју примењене уметности у Београду под инв. бр. 908 је с хоризонталном основном, што доказује правац нити основе, тј. оне теку с лева на десно а не одозго надоле. На овом гоблену се срећу прешке типичне за гоблене рађене на овај начин. Извесни делови су дати изврнуто, као што је случај с руком на стојећој фигури ловца у првом плану и с предњом ногом пса који прилази барским птицама, такође у првом плану. (Сл. 2.)

Основа овог гоблена је од вуне, нити потке су такође вунене. За светлије делове местимично је употребљавана свила. Зрно је доста крупно што је последица грубо преденог концца, а одговара техници гоблена ранијег периода када мајстори гоблена још нису постали имитатори слика и када се није тежило за губљењем структуре материје и желело да гоблен што више потсећа на слику. Вунене нити на овом гоблену нису свуда једнако упредене, што даје живост и извесну пластичност његовој текстури. (Сл. 3)

Дужина овог гоблена износи 4,23 м а ширина 3,52м. Ширина бордуре на крајим странама износи 54 см а на дужим 50см. Гоблен је добро очуван, рестаурисан је нешто више на бордури а мање у средишњем делу. Рестаурација је успела тако да се нови делови готово не одвајају од оригиналних

површина. Гоблен се састоји од већег средишњег дела и бордуре која је знатно ужа.

У средишњем делу је претстављен низ жанр-сцена из племићког живота. Овај се део може поделити на три плана.

У првом плану су претстављени ловци и животиње у бујној вегетацији. Уствари, тема овога дела је лов на барске птице. У десном углу централне композиције налазе се у бари две птице, које узнемирене појавом ловца и пса покушавају да се спасу. Једна је већ у лету, док друга окреће главу према ловцу и псу. Непосредно поред птица је ловац у живом покрету, с испруженом левом руком, док у десној држи батину. О његову левом

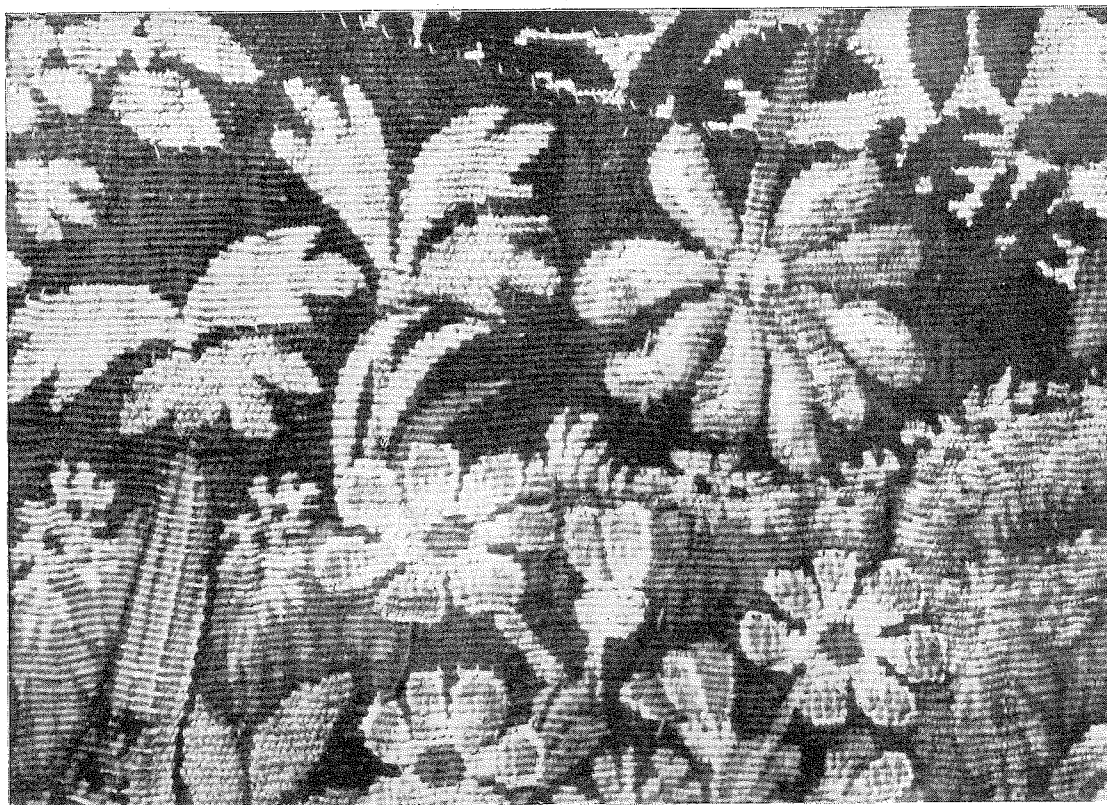


Сл. 2. — Детаљ са гоблена.

Fig. 2. — A detail from the tapestry.

бедру виси торба, која је окачена о појас, а из ње вири глава већ убијене барске птице. Поред његових ногу је пас спреман да скочи на ове птице. У централном делу предњег плана је мање упадљива сцена која претставља сокола с обореном барском птицом и два пса у скоку прилазе плену. Лево је врло наглашена претстава коња у скоку с коњаником у живом покрету, који у истуреној десној руци држи сокола а глава му је забачена мало уназад. Лево од ове трупе је човек у истом плану, који је у ходу, с уздигнутом главом и левом руком изнад очију. Он вероватно посматра кретање птица у ваздуху. У другом плану у десном углу видимо две фигуре, једна

је на коњу који се пропиње а друга у ходу окренуте главе према коњанику. Лево од њих је група жена и мушкараца који седе на трави, пију и наздрављају, а испред њих се налази простирка с јелом и пићем. Поред њих је жена која стоји и свира, док два пара играју (сл. 4.) Лево од ове групе, мало даље, два ловца су у ходу. Изнад групе која седи, десно, у шумарку, назиру се две мушке фигуре, од којих једна носи на леђима бреме. Више фигура које играју око једног стабла налази се група људи који се занимају неком спортском игром, сличном данашњем голфу, а испред игралишта је пар у шетњи. Ова фигурална претстава завршава се скоро неприметним фигурама на мосту, који је у склопу архитектуре, којом почиње трећи



Сл. 3. — Текстура гоблена.

Fig. 3. — The texture of the tapestry.

план ове композиције. Средњи део трећег плана се лепо перспективно продужава брежуљкастим пејзажем и разбацаном архитектуром и завршава купасто једном грађевином, која је уствари највиша тачка композиције. Она даје заједно с истакнутим крунама дрвећа и стрмим блатицама немирну линију хоризонта, коју донекле ублажавају барске птице у лету.

Простор ове композиције је продубљен само својим средишњим делом, док су лева и десна страна почевши од другог плана затворене густим крунама високог дрвећа, које делује скоро као кулиса. Ипак се врло мало, овде-онде, с десне стране назире архитектура.

У првом плану дато је ниско барско биље, цвеће и пузавице, док је у другом претежно високо листопадно дрвеће с плодовима и цвећем. У трећем плану у склопу архитектуре налази се врт, а на брежуљкастом терену иза архитектуре као по серпентинама је распоређено разно дрвеће.

Централна композиција је уоквирена с доње и с бочних страна двема тракама, светлом и тамном, затим узаном бордуrom испуњеном лозицом, с тролисним и четворолисним цветом. Иста се бордура понавља и на спољним странама гоблена, само сад недостаје на доњој страни. Бочне стране гоблена завршавају се светлим и тамним тракама. Средњи појас бордуре који је најшири испуњен је фигуралним претставама, биљкама



Сл. 4. — Детаљ са гоблена.

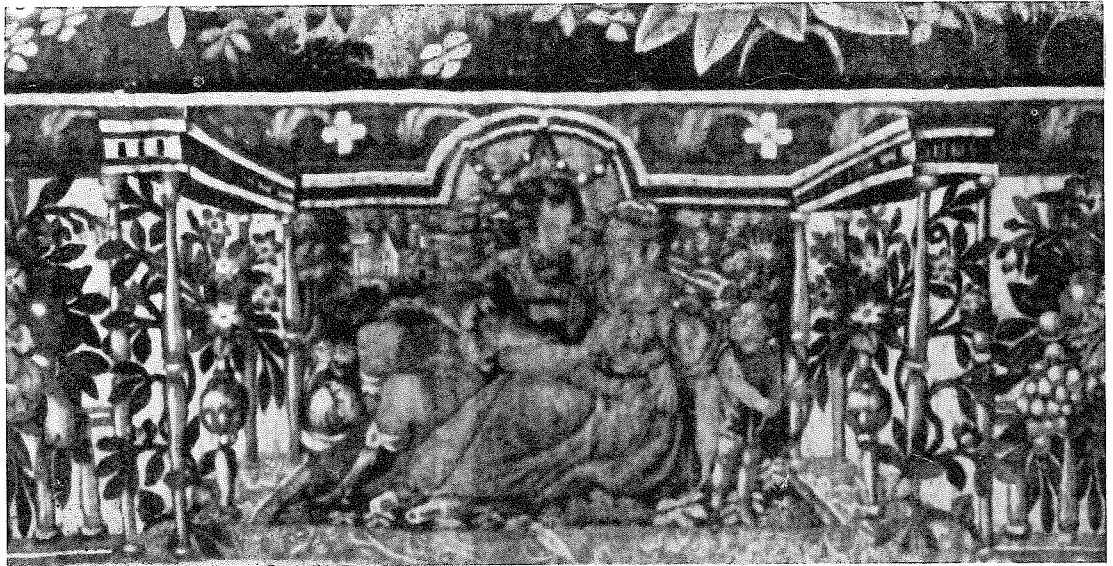
Fig. 4. — A detail from the tapestry.

и животињама. Претставе на горњој и доњој страни бордуре су идентичне, док су на бочним симетричне, али с различитим фигуралним претставама. У средишту горње и доње бордуре је глоријета, у којој је претстављен љубавни пар, поред кога је амор, а кроз глоријету се назире пејзаж с архитектуром. Лево и десно од ове композиције пружа се балустрада, коју прекидају вазе богато испуњене воћем и цвећем. Даље ка спољној страни бордуре претстављен је са сваке стране дечак на подијуму како дува у трубу. Између њега и завршних стубова опет се понавља претстава ваза с плодовима и цвећем.

На уздужним странама бордуре у доњем делу налази се по једна фигурална композиција. На десној страни претстављена је жена у седећем ставу. Она свира на инструменту сличном гитари. Поред њених ногу је ловачки рог и гитара без жица. Ова је фигура уоквирена стубовима украшеним лозицом. Према овој композицији на левој страни је човек у седећем ставу који свира на лири. Поред његових ногу седе и као да га слушају пас, мајмун и срна. Изнад ових композиција с једне и друге стране претстављена је ваза с плодовима и воћем коју држи на глави једна гротескна фигура. Готово у средишту обе бочне бордуре су прекинуте балдахином, под којим се са сваке стране налази по једна женска фигура, а у њиховој позадини је пејзаж с архитектуром. На левој страни је жена с гранчицом у десној руци а у левој држи лаворов венац, док је на десној страни жена с круном на глави која у десној руци држи дугачку палмову грану а у левој дугу палицу. Ове алегоричне претставе на бочним странама бордуре својим атрибутима нису везане за одређене личности, сем једне која свакако претставља Орфеја. Изнад балдахина се налазе по две комбинације човека и животиње. Њихов горњи део је људски а доњи некиот папकारа. Између њих је претстављено нешто слично вази одакле излази биље с плодовима а између овог биља налази се по једна људска фигура која бере плодове.

За претставу на овом гоблену не би се могло рећи да ли доминира пејзаж или фигурална композиција. Горњи део је изразит пејзаж, док средишњи и доњи с групама и појединачним фигурама и животињама има елементе композиције у којој не постоји јединство радње. Група од неколико људи или људи и животиња, свака за себе, даје малу композицију, а по тематици чине једну целину, јер све то заједно претставља забаву и епизоде из свакодневног живота племства оног времена.

Ако фигурални део посматрамо као композицију, она је пресечена једном безмало дијагоналном линијом на два дела, а по плановима би могла да се подели у три плана. У првом плану је претстављен лов с људским и



Сл. 5. — Детаљ са бордуре гоблена.
Fig. 5. — A detail from the border of the tapestry.

животињским фигурама. У другом плану претстављен је обед на трави који се везује с делом трећег плана где преовлађује пејзаж с архитектуром и фигурама које се занимају неком спортском игром и неколико парова у шетњи. Иза овога дата је архитектура, а иза ње терасasti пејзаж с овде-онде разбацаном архитектуром.

Ова композиција има наративан карактер. Тако две фигуре, женска и мушка, у разговору дају утисак љубавног пара, ниже њих две фигуре својим ставом и покретом кажу исто. Ако посматрамо псе, очигледно је да је плен пао и да треба да га однесу господару, итд.

Поделом на планове мајстор је успео да да перспективу и дубину простора. Такође је величина фигура у појединим плановима пропорционална.

Карактеристично је за овај гоблен што је цела претстава засићена и фигурама, и биљкама, и архитектуром тако да даје утисак претрпаности простора. У овоме особито предњаче претставе на бордури.

Дрвеће које се налази на горњем делу с обе стране даје овој композицији извесну равнотежу као и распоред фигура у доњем делу.

Скоро све фигуре људи и животиња су у покрету, што даје динамику композицији. То је особито наглашено при претстављању животиња. На свима, особито на коњима, изражена је јака мускулатура, тако да делују скулптурски. Самом покрету доприносе негде цртачки елементи који су изражени у јачем акцентовању покрета тамним линијама. Покрети су дати негде врло вешто а негде углавном из техничких разлога (због употребе хоризонталног разбоја) дошло је до обрнутог претстављања извесних делова тела и покрета. На појединим покретима невешто су дата скраћења, а има прешака и у пропорцијама делова тела појединих фигура. Услед тога негде долази до деформације, издужења и несразмерног повећавања извесних делова тела. Тако је на седећој фигури човека са чашом то изражено на његовим ногама, као и нози коњаника у другом плану. Сличан је однос између ноге и руке на стојећој фигури у првом плану, где је рука не природно увећана према нози. Те прешке у цртежу и у пропорцијама нису учињене на свим фигурама подједнако. Тако је неуједначена и обрада појединих делова тела (напр. на неким фигурама је рука више обрађена а на неким мање). Исти је случај и са физиономијама. Цртачке прешке су изражене и у композицијама на дужим странама бордуре, где је у глоријети претстављен љубавни пар. Њихове главе су потпуно непропорционалне, уствари јако увећане, а скраћења потпуно неуспела. (Сл. 5.) Местимично због крупних цртачких прешака могли бисмо рећи да цртеж делује прилично примитивно. То би се могло рећи и за цртеж извесних делова архитектуре.

У погледу обраде, физиономије су тонски решаване, али има и графичких елемената, као напр. обрада косе и бркова; затим прива на коњу и коњска глава која је скоро графички решена. Физиономије нису схематске него су индивидуалисане. Карактеристично је за ово време да физиономије губе финоћу израза те постају прилично тешке, што је случај и с већином физиономија на овој композицији.

Флора је јако декоративна. По богатству и разноврсности готово је претрпана за један тако ограниччен простор. И поред тога она живи на том тлу као и претставе људи и животиња. Ова разноврсна флора је прецизније цртана од фигура, мада је на неким местима прилично стилизована и делује као орнамент, напр. пазавице у првом плану. Посматрајући целу композицију добија се утисак да је сликар био више њоме импресиониран

него фигурама и архитектуром. Богата флора не само по цртежу већ и по интензитету колорита помало гуши целу композицију.

Према садашњем стању гоблена, не узимајући у обзир какав је колористички однос био приликом његовог стварања, рекли бисмо да је мајстор картона био подједнако вешт и као сликар и као цртач и поред извесних цртачких грешака и приличне незgrapности појединих фигура. Садашњи колорит, који је време изменило, тј. ублажило интензитет и сировост првобитних боја, добио је више тонско него колористичко решење. На целој композицији преовлађује зеленкастоокераст колорит, понегде с јачом плавом бојом, ултрамарином. Дрвеће и плодови су дати у лепим нијансама земљаних боја, с крунама од окерастозелене боје у више нијанса до ултрамарина. Основне боје архитектуре су такође земљане, али много блаже, с акцентима ултрамарина, који углавном даје контуру и сенке на појединим деловима, а остала удубљења на архитектури су изражена кобалтом. На оделима се понавља колорит из природе. Она су дата у разним нијансама печене и природне сијене, плавкастих и сиволавих тонова, а понегде има и врло светлих, готово белих партија са понегде јако избледелим индиским црвеним. Претстављање одела је добро, одваја се једна врста материје од друге, тако да се напр. јасно разликује свила од сомота. Набори на материји су често утрпани и не иду за формом и покретом тела. Та утрпаност набора негде не смета оку, јер је дата тонски, док ти набори дају изглед арабеске где су јаче разлике у тоновима, напр. на рукавима ловца у првом плану.

Граница између пејзажа и неба је врло блага. Небо је у више нијанса светлих и средњих земљаних тонова, као и барске птице у лету, које испуњавају овај простор.

На бордури су заступљене исте боје, у истим тоновима као и у централној композицији. Подлога средњег дела бордуре је сивкастобела.

Извесне боје на овом гоблену су задржале свој првобитни интензитет, напр. сви тонови плавих боја као и умбра. Због тога можда мало сметају данашњем складу осталих боја. Друге су се боје прилично измениле. Тако се напр. врло интензивни златни окер претворио у напуљско жуто. Индиско црвено прешло је у сасвим бледоружичасте тонове, док су светлији тонови ове боје у садашњем стању потпуно ишчезли. Зелене боје почев од ватрено зелене, зелене земље, па до бледо-жуто-зелених тонова, које су некад биле врло интензивне и сирове, временом су се ублажиле и постале племените. Бела боја која је на гоблену овде-онде акценат током времена постала је сивкаста.

Костими претстављених женских и мушких фигура говоре у прилог томе да је овај гоблен рађен почетком XVII века. То се јасно види и на костимима у целости и на неким детаљима. Тако је напр. одело ловца на коњу у првом плану скоро идентично с оделом ношеним у Италији крајем XVI века. Исто тако велика је сличност женских костима са италијанским из истог времена. Карактеристичне су за овај период сукње напред отворене које се лако звонасто шире и мало вуку по поду. Ова врста сукања претстављена је на жени која игра у другом плану и женској фигури у разговору мало лево од ове. Овај начин одевања прешао је и у Фландрију. Утицај италијанског укуса у моди јавља се у XV, а осећа се и у XVI веку. На костимима овог гоблена углавном се види италијански утицај с елементима француским и неким немачким детаљима. У Немачкој је у оно време ношен шешир с пером као што је овде претстављен на ловцу у првом плану и коњанику у другом плану. Шешир човека у групи која седи типичан је француски. Инструмент на коме свира жена у бордури употребљаван је у Не-

мачкој крајем XVI века. Капа на жени која игра у другом плану ношена је крајем XVI века у читавој Западној Европи; исто тако крути оковратници на више фигура у овој композицији, нпр. на коњанику у првом плану или пару који игра, такође и на жени која свира — нестају почетком XVII века и замењују их мекани оковратници од неке меке материје обично уоквирени чипком. Ова врста оковратника претстављена је на ловцу у првом плану. Прслучи на ловцима ношени су крајем XVI и поч. XVII века. И додаци на раменима облика полумесеца били су у моди крајем XVI века. Зареци, отвори на материји, који се на гоблену јасно виде, на прслучу ловца у првом плану и женским рукавима нестају почетком XVII века.

Костими у Западној Европи тога времена углавном су заједнички с извесним елементима карактеристичним за поједине земље. Ако се узме у обзир јак италијански утицај на фламанску уметност од почетка XVI века и чврсте политичке везе Фландрије с Француском, разумљиво је да се на њиховим костимима углавном одражавају утицаји ове две земље. Као доказ да су овакви костими ношени у Фландрији могло би да послужи претстављање личности на портретима појединачним или групним фламанских сликара оног времена. Тако је на једном женском портрету Antoniusa Моога претстављена капа и фризура која се потпуно подударе с истима на жени која игра на овом гоблену. Затим, на једном групном портрету Kornelisa Ketela, мушки костими с карактеристичним засецима на материји готово су идентични с костимом ловца претстављеног у првом плану. На једном раном Рубensoвом пејзажу где се у првом плану види ловац очигледна је сличност овога с ловцем који држи батину и има подигнуту руку у првом плану овог гоблена. Такође се и на ранијим портретима Van Dycka види сличност у оделу, особито на оковратницима и додацима на раменима. Претстављање костима на овој композицији изгледа прилично сиромашно у односу на ранији начин претстављања, где је била показана сва разноликост и богатство материје, што је карактеристично за фламанску таписерију ранијег периода.

У трећем плану овог гоблена претстављена је утврђена палата с куполом која је мостом, капијом с куполом и аркадом везана за другу цивилну грађевину, поред које се налази црква. По гоблену је разбацано још неколико грађевина мањег обима, цивилног карактера. То је типична архитектура касне готике, с нешто елемената ренесансе (кружни прозори и лукови аркада). На фламанској архитектури се уопште врло мало срећу елементи ренесансе, стога што је она готово директно из готике прешла у барок. На претстављеној архитектури се види сличност с француском архитектуром, а то је разумљиво, јер Фландрија је географски и политички била везана за Француску, тако да се њена архитектура готово не разликује од оне у северној Француској. Карактеристична за француску архитектуру оног времена је рустична фасада зграде начињена од великих блокова камена, што је случај и с архитектуром претстављеном и на овом гоблену. Исто тако избацивање горњих спратова ван површине доњих типично је за касну готику, а и употреба јако стрмих кровова. Честа је у Фландрији употреба степеничастог забата тако да је кров завршен равном линијом а не шиљатим врхом. Ова врста кровова претстављена је готово на свим грађевинама на овом гоблену. Слична архитектура се среће на претставама Максимилијанових ловова за које је радио картоне Van Orley. Она се среће и на композицијама сувремених фламанских сликара, као на пејзажима Pitera Breugela. Честа је и на сликама Kornelisa de Vosa, затим се види и у позадини портрета Pierre-a Pourbus-a и на пејзажима с архитектуром Рубенса.

Бордура на гобленима је везана за фантазију уметника. То је, углавном, декоративни елемент на таписерији. Зато је често цртање бордура поверавано специјалним мајсторима, добрим декоратерима.

Уместо финих бордура од цвећа и воћа с краја XV и почетка XVI века, крајем XVI века у Фландрији се срећу бордуре с бундевама, репама и црним луком. То се често меша с нетачним алегориским фигурама (као на нашем гоблену). Бордуре у овом периоду постају тешке и компликоване. Док су раније бордуре углавном биле узане, до краја XV века оне су украшаване различитим воћем и цвећем везаним тракама. Затим се у њих уводе птице, онда гола деца, а негде и амблеми. Рафаел у њих уводи разне митолошке личности и гротеске. Касније у бордуру улазе вазе са цвећем лепих облика. Фламанци су од почетка XVI века адаптирали бордуру личностима и гротескама. Обично се са сваке стране бордуре налазе по две, некад и четири фигуре. На нашем гоблену претстављене су четири алегоричне фигуре на бочним странама бордура.

Под утицајем Италије композиције постају слободне, веселије, пуније, губе круте форме, планови се умножавају, изгледа да ваздух и светлост продире у таписерију. Фигуре се повећавају, нису више постављене једна изнад друге, већ се доводе у ред, групишу, тако да чине засебне сцене. Мајстори се баве специјалним проблемима облика и покрета. Док је стара фламанска уметност потпуно без покрета, уметност романиста гестикулише и ставља фигуре у живи покрет. У другој половини XVI века фламанска таписерија се знатно мења. Композиције се утрпавају и загушују. Цртеж губи свој квалитет, тачност и прецизност. Светлости на таписерији су готово увек безбојне, на лишћу и цвећу углавном доминирају жути тонови као што је случај на нашем гоблену. У сваком погледу долази до дегенерације укуса. Интимност, искреност и непосредност, које су давале толико дражи фламанској таписерији у Средњем веку и раној Ренесанси, ишчезавају. Тежина и рустикалност постају основне црте таписерије овог времена. Ове недостатке још више потенцира експедитивност у раду, јер се у другој половини XVI и поч. XVII века углавном ради с хоризонталним нитима основе што доводи до слабијег квалитета. Тканине губе своју финоћу. Фламанска таписерија вегетира још дуго, али од средине XVI века она губи своју супериорност. С друге стране, незгодне политичке прилике, верски ратови и гоњења дезорганизују радионице. Радови из овог периода су многобројнији, али се по квалитету не могу мерити с ранијим. То су најчешће историске сцене и сцене из лова, што је случај и са претставом на нашем гоблену.

На основу свега што је досада изложено може се донети закључак да је гоблен који се налази у Музеју примењене уметности у Београду свакако фламанског порекла.

Гоблен је рађен с хоризонталним нитима основе, што најчешће употребљавају фламански ткачи и то у ово време. Затим, начин компоновања — повећање броја планова, груписање фигура, загушивање целе композиције, обрада бордура карактеристични су за фламанску уметност гоблена тога времена. Употреба зелених и жутих тонова честа је на гобленима фламанског порекла с краја XVI и поч. XVII века. Претстављена архитектура и костими на овом гоблену скоро су идентични с архитектуром и костимима на сликама савремених фламанских сликара.

Гоблен није сигниран нити на њему постоји марка, а по својим карактеристикама не може се везати за неко одређено лице. Ипак би по своме начину рада могао припадати провинцијским радионицама фламанских мајстора — ткача с почетка XVII века.

Л И Т Е Р А Т У Р А

- ¹⁾ Baldass Ludwig — Die Wiener Gobelinssammlung — Öester. Verlag Hölzel i Co. — Ges. M. B. H., Wien
- ²⁾ Bossert Dr H. Th. — Geschichte des Kunstgewerbes, tom VI, Verlag Wasmuth, Berlin, 1935
- ³⁾ Бошковић Турђе — Основи средњовековне архитектуре, Београд, 1947
- ⁴⁾ Castel Albert — Les tapisseries — Ed. Bibliothèque des merveilles, Paris
- ⁵⁾ Huisman M. G. — Histoire générale de l'art, tom III
- ⁶⁾ Hullébroeck — Peintres de cartons pour tapisseries, Paris et Lièges, 1936
- ⁷⁾ Janneau G. — Verlet P. — La tapisserie — La tradition française
- ⁸⁾ Leloire Maurice — Dictionnaire du costume, Paris, 1951
- ⁹⁾ Meyer F. S. — Handbuch der Ornamentik — Verlag E. A. Seemann, Leipzig
- ¹⁰⁾ Michel André — Histoire de l'art, tom V, други део
- ¹¹⁾ Migeon Gaston — Les arts du tissu, Paris 1929
- ¹²⁾ Muraille et laine — Ed. Pierre Tisné, Paris 1946
- ¹³⁾ Müntz Eugen — La tapisseries, Paris, ed. H. Quantin
- ¹⁴⁾ Niclausse Juliette — Tapisserie et tapis de la ville de Paris, Paris 1948
- ¹⁵⁾ Rouit H. — La mode féminine à travers les âges, Paris
- ¹⁶⁾ Rosenberg Adolf — Geschichte des Kostüme, II tom, Berlin
- ¹⁷⁾ Schmitz Herman — Bildteppiche — Geschichte der Gobelinwirkerei, Berlin, 1922
- ¹⁸⁾ Schneider Dr Artur — Пет старих гобелина, Загреб 1926
- ¹⁹⁾ Violet le Duc — Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome I, Paris 1874

DOBRILA STOJANOVIĆ

S U M M A R Y

A Flemish tapestry in the Museum of Applied Arts.

In the Museum of Applied Arts in Belgrade there is a Flemish tapestry sub inventory number 908 which according to its characteristics could belong to the beginning of the 17th century.

This tapestry is 4,23 m long and 3,52 m wide. The width of the border on the shorter sides is 54 cm and on the longer sides 50 cm. The tapestry is well preserved. It has been restored something more on the border and less in the central part. The restoration was successful so that the new parts almost do not differ from the original surfaces. It has been made with the low warp with defects which are typical for this kind of tapestry. The warp is of wool and the woof is of wool and silk.

On the tapestry a series of genre scenes from the noblemen's life are represented. The central composition is divided into three plans. In this way the weaver has succeeded in giving the perspective and the depth of space. Also, the size of the figures in the various plans is proportional. For this tapestry it is characteristic that the whole composition is stifled by figures, plants and architecture, so that it gives the impression of the surcharge of space. This is especially true with respect to the border. Almost all the figures, men as well as animals are represented in movement.

The movements are given in some places very cleverly, while in other places, shortenings are represented awkwardly and there are mistakes also in the proportions of the parts of bodies of certain figures. Therefore, as a result, there are some deformations, extentions and unproportional enlargements, of certain parts of the bodies. Regarding the work itself, the physiognomies are treated with tone values, there being also some graphical elements. They are not schematic, but are individualized, and fairly rustic. The flora is very decorative, somewhere stylized, and is somewhat choking the whole composition. The colouring of the tapestry has been solved more from the point of view of tone than of colours. Time has tempered the intensity and the freshness of the original colours. On the whole tapestry the green-ochre colours predominate, and in spots a vigorous blue colour is mixed. The costumes of the ladies' and men's figures indicate that this tapestry has been made at the beginning of the 17th century. The costumes in Western Europe of that time are almost the same, with some elements which are characteristic for different countries. If a strong Italian influence on Flemish art is taken into consideration from the beginning of the 16th century and the close political connections of Flanders with France, it is quite comprehensive that on their costumes the influences of those two countries are felt. As a proof that such costumes were worn in Flanders could serve the representation of persons on single or group

portraits by the Flemish painters of that time. Architecture, represented on this tapestry is a very frequent one on paintings of Flemish masters of that time.

The tapestry is made with the low warp which is mostly used by the Flemish weavers of that time. Further, the way of composing (the increasing of the number of plans, grouping of figures, the stifling of the whole composition) the workmanship of the whole border, is also characteristic for the Flemish art of that time. The use of green and yellow tones is frequent on tapestries of Flemish origin of the end of the 16th century.

On the grounds of everything set out so far, it may be concluded that this tapestry is of Flemish origin. The tapestry is not signed, nor is there any mark on it, and according to its characteristics it can not be attributed to any definite person. However, according to its quality and the manner of composition, it could belong to the provincial work of Flemish weavers of the beginning of the 17th century.