



БРОНЗЕ

ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ
ПОРОДИЦЕ ВЕЉКОВИЋ

У ЗБИРЦИ ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

БРОНЗЕ

ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ

ПОРОДИЦЕ ВЕЉКОВИЋ

У ЗБИРЦИ ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

БЕОГРАД

2025



БРОНЗЕ

ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ

ПОРОДИЦЕ ВЕЉКОВИЋ

У ЗБИРЦИ ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

БРОНЗЕ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ ПОРОДИЦЕ
ВЕЉКОВИЋ У ЗБИРЦИ ФАКУЛТЕТА
ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Издавач:
Факултет ликовних уметности у Београду

За издавача:
Радош Антонијевић, декан Факултета ликовних уметности у Београду

УРЕДИЛА:
Александра Кучековић

АУТОРИ ТЕКСТОВА:
Радош Антонијевић
Јелена Тодоровић
Игор Борозан
Александра Кучековић

РЕЦЕНЗЕНТИ:
Чедомир Васић
Тијана Палковљевић Бугарски

ЛЕКТУРА И КОРЕКТУРА:
Бојана Новаковић Скопљак

ПРЕВОД НА ФРАНЦУСКИ:
Бојана Новаковић Скопљак
Мари-Вал Летурно-Ђурчић (Marie-Val Letourneau Ćurčić)

ПРЕВОД НА ЕНГЛЕСКИ:
Александра Марковић

ДИЗАЈН И ГРАФИЧКО ОБЛИКОВАЊЕ:
Александар Радосављевић

ШТАМПА:
Публикум д.о.о. Нови Сад

ТИРАЖ:
400

ИСБН-978-86-88591-50-8

ЗАХВАЉУЈЕМО: Министарству културе Републике Србије, Народном музеју Србије у Београду, Заводу за заштиту споменика културе града Београда, Музеју града Београда, Историјском архиву Београда, Амбасади Републике Турске у Београду, Глиптотеци ХАЗУ у Загребу, Чедомиру Васићу, Јелени Медаковић, Иберу Лакроа (Hubert Lacroix), Елизабет Лебон (Elisabeth Lebon), Гордани Татић и Исидори Вучић.



Република Србија
Министарство културе



САДРЖАЈ

8	Радош Антонијевић О БРОНЗАНИМ СКУЛПТУРАМА, РЕПЛИКАМА И ОРИГИНАЛИМА	182	БРОНЗЕ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ ПОРОДИЦЕ ВЕЉКОВИЋ У ДРУГИМ УСТАНОВАМА
12	Јелена Тодоровић КОПИЈА ЈЕ БОЉА ОД ОРИГИНАЛА: САКУПЉАЊЕ КОПИЈА СКУЛПТУРА ПОЧЕТКОМ МОДЕРНОГ ДОБА	201	СКРАЂЕНИЦЕ
24	Игор Борозан ХУМАНИСТА У МОДЕРНОМ ДОБУ: ВОЈИСЛАВ ВЕЉКОВИЋ И ЊЕГОВ МУЗЕЈ	202	ЛИТЕРАТУРА
66	Александра Кучековић КОЛЕКЦИЈА БРОНЗАНИХ ОДЛИВАКА ВОЈИСЛАВА ВЕЉКОВИЋА У ЗБИРЦИ ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ - СТВАРАЊЕ КОЛЕКЦИЈЕ И ПУТ ДО ФАКУЛТЕТСКЕ ЗБИРКЕ	208	СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА
91	ADDENDA Милоје М. Васић ЈЕДНА РЕТКА УМЕТНИЧКА ЗБИРКА У БЕОГРАДУ	210	BRONZES DE LA COLLECTION DE LA FAMILLE VELJKOVIĆ DANS LA COLLECTION DE LA FACULTÉ DES BEAUX-ARTS DE BELGRADE
	КАТАЛОГ Јелена Тодоровић	210	ABRÉGÉS
98	БРОНЗЕ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ ПОРОДИЦЕ ВЕЉКОВИЋ У ЗБИРЦИ ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ	219	LISTE DES ILLUSTRATIONS
		220	CATALOGUE
		223	BRONZES FROM THE COLLECTION OF THE VELJKOVIĆ FAMILY IN THE COLLECTION OF THE FACULTY OF FINE ARTS IN BELGRADE
		223	SUMARRIES
		232	LIST OF ILLUSTRATIONS
		233	CATALOGUE
		236	РЕГИСТАР ИМЕНА

Јелена Тодоровић

КОПИЈА ЈЕ БОЉА ОД ОРИГИНАЛА: САКУПЉАЊЕ КОПИЈА СКУЛПТУРА ПОЧЕТКОМ МОДЕРНОГ ДОБА

Бронзане копије моју биће једнако добре као и оригинали..., написао је 1694. године принц од Лихтенштајна Максимилијану Солданију Бенцију, фирентинском вајару и једном од најбољих ливаца у бронзи током барока у Фиренци. Бенци је био чувен по изванредном квалитету копирања античких скулптура.¹ Осим Јохана Адама, принца од Лихтенштајна, међу Солданијевим клијентима били су и велики војвода Козимо III Медичи, као и припадници европских племићких породица за које је правио велики број бронзаних одливака. Солдани је своје главне моделе налазио у чувеним медичијевским збиркама античких дела (која су чувана у Галерији статуа – Galleria delle Statue); на основу њих произвео је реплике у односу 1:1, као и смањене копије *Венере Медичи*, *Фауна који њлеше*, и портрета римских царева. Много пре него што је Солдани почео да ради за принца од Лихтенштајна и полако гради сопствени углед једног од најбољих ливаца у бронзи, међу европским владарима и племићима раног модерног доба установљена је пракса сакупљања копија чувених дела.

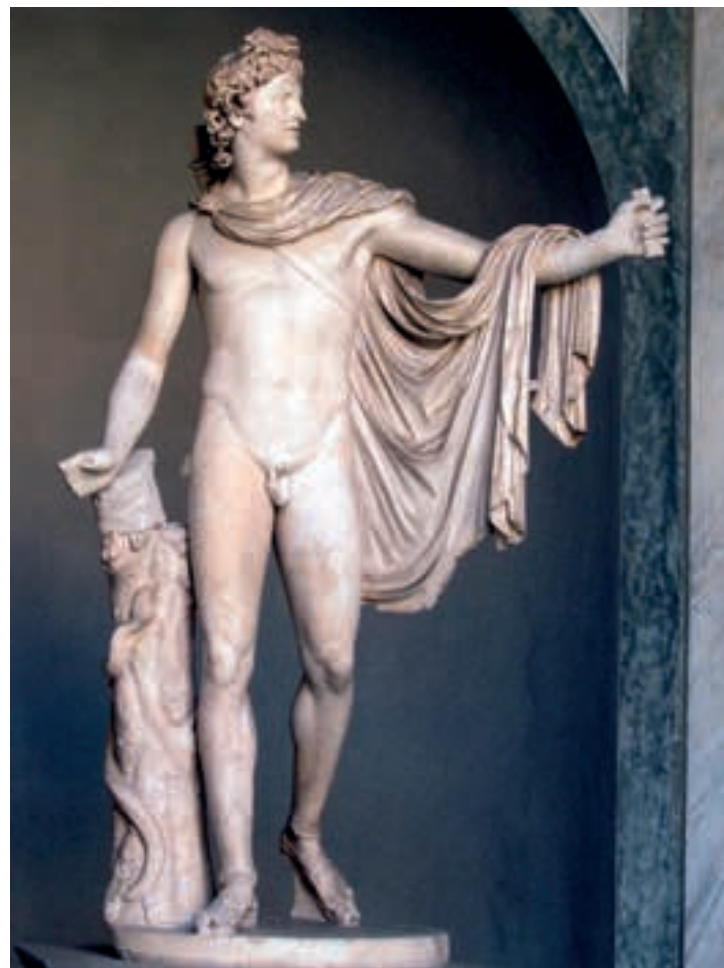
Сакупљање вредних копија чувених уметничких дела, посебно скулптура, имало је дугу традицију која се лако може пратити уназад све до класичног античког доба. У старом Риму, на пример, сакупљање копија, али и оригинала, било је нашироко познато. Високо квалитетне мраморне копије грчких бронзаних оригинала требало је да украсе палате, јавне тргове и купатила римских градова. Биле су то скулптуре *Ајолона Белведерској*, *Венере Медичи*, *Ајолона Саурокјона* или *Борјезе рајника/Гладијатора*, које су откривене после

¹ Солдани у: Lichtenstein 1985: 65.

више векова, током ренесансе и барока, у Риму, Фиренци, Напуљу и другим значајним центрима класичног света. Захваљујући необичном, помало ироничном заокрету судбине, те копије високог квалитета неће преузети само улогу оригинала током раног модерног доба, него ће стећи и ауру величанствених уметничких дела као истинити узорци класичне уметности. Према томе, наша прича о сакупљању није битна само због историје колекционарства, него указује да категорије копије и оригинала могу бити веома флуидне и да њихов положај и значај увелико зависе од културног контекста и уметничке климе одређеног доба.

Променљиви статус копије у оквиру тадашње културе и њен значај за појам ауторства и подучавања уметности одражава променљиве друштвене вредности и вредности тржишта раног модерног доба, а и различиту политику сакупљања. Без сумње, први велики подстрек сакупљање је добило после открића неких битних класичних скулптура у Риму, крајем 15. и почетком 16. века. Једно од првих великих класичних уметничких дела био је *Ајолон Белведерски* који је откривен 1489. године на имању Дела Ровере у Гротаферати близу Рима (Сл. 1). Купио га је Ђулијано дела Ровере који ће касније постати чувени папа и велики покровитељ уметности високе ренесансе – Јулије II.² По његовом избору за папу, статуа је пренета 1511. године у папске вртове Ватикана, у *Корџиле Белведере*, одакле и носи име *Белведерски*. Пошто је изложен у папским вртovima, *Ајолон* је одмах постао античка скулптура вредна посебног дивљења, и као што ћемо видети, класична скулптура коју су у то време најчешће копирали. Мноштво копија овог античког уметничког дела добило је накнадни подстрек чињеницом да је Маркантонио Раимонди, чувени ренесансни графичар, 1530. године направио изванредну гравирu *Ајолона*, која је почела да кружи Европом: налазила се не само у граверским радионицама него и у библиотекама европских колекционара.³ Не треба никада заборавити значај гравира и графичких листова с најчувенијим античким скулптурама – током раног модерног доба оне су имале значајну улогу у ширењу и преношењу знања. Захваљујући моћи таквих гравира, облик и класични контрапосто *Ајолона Белведерског* надахњивао је уметнике широм Европе, од Микеланђела, Дирера, Бача Бандинелија, до Голцијуса или Бернинија, а више векова после тога Винкелман је рекао да је то једна од највећих античких скулптура која је икад направљена.

Међутим, прављење копија на основу ове цењене скулптуре почело је много раније. Готово непосредно по ископавању *Ајолона*, док је још био изложен у палати Ђулијана дела Ровере у Гротаферати, вест о открићу раширила се међу уметницима и колекционарима. Тако



1. Анон., *Аполон Белведерски*, 2. век н. ере, Ватикански музеји, Рим (Wikimedia Commons)

² Haskell, Penny 1982: 148-9.

³ Осим појединачних листова гравира попут Раимондијеве, у најважније публикације спадају: Antonio Lafreri, *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1530/70, Roma, као и Giovanni Battista de Cavalieri, *Anthology*, 1583.



2. Пјер Јакопо Алари Бонаколси (Античар), *Аполон Белведерски*, 1497–8, Музеј Фицвџијам, Кембриџ (Wikimedia Commons)

је породица Гонзага наручила од чувеног вајара из Мантове, Пјера Јакопа Аларија Бонаколсија (кога су, иначе, звали *Аниџчар*) да пажљиво начини воштани модел *Ајолона Белведерског* и да за Гонзага колекцију направи бронзани одливак.⁴ Статуа коју је излио Бонаколси не само да је била мајсторски изведена бронзана копија на основу класичног оригинала, већ уметничко дело по себи (Сл. 2). Висок само 41 цм, Бонаколсијев *Ајолон* био је отмено израђен и садржао запањујућу динамику. Тело олимпијског божанства изливено је у бронзи и потом савршено углачано; коса, огртач и сандале су позлаћене, а очи направљене од брижљиво обрађеног сребра. Све заједно одавало је утисак живости целокупне скулптуре.⁵ Док је био директор Музеја Фицвџијам, Лук Сајсон је написао следеће о Бонаколсијевој статуи која је убрзо ушла у музејску збирку: „Бонаколси је једно монументално дело претворио у изузетну драгоценост, нешто што можете да скинете с полице и држите у руци – веома скупocen предмет.”⁶ Упркос значајно смањеним димензијама, Бонаколсијев *Ајолон* представљао је трајно сведочанство новог обликовања антике које су наставили велики ренесансни вајари током раног модерног доба.

Само неколико година после открића *Ајолона Белведерског* у Гроттаферати, првог јуна 1506. године на имању у суседству базилике Санта Марија Мађоре у Риму, на површину је испливао још један драгуљ класичне скулптуре – група *Лаокоона са синовима* (Сл. 3).⁷ Према оновременим извештајима, и Микеланђело и Ђулијано де Сангало, папски архитекта, позвани су да присуствују ископавању; одмах су препознали скулптуру као античко ремек-дело које Плиније помиње у свом делу *Historia Naturalis*. Попут *Ајолона*, *Лаокоон* је одмах послат у папску збирку Јулија II и постављен је у белведерску нишу коју је управо за овакву сврху пројектовао Браманте.⁸ Готово непосредно после уласка статуе у папску збирку, Браманте је 1510. године наручио од три млада скулптора велике воштане моделе према *Лаокоону*. Будући да је најбоље било дело Јакопа Сансовина, модел је на предлог кардинала Гриманија касније изливен у веома квалитетној бронзи. Према Вазарију, кардиналу је поклоњен одливак за који је тврдио *да му је једнако драг као што би био и антички оригинал*.⁹ Много боље од Бонаколсијевог *Ајолона*, ова Вазаријева примедба илуструје вредност коју су тадашњи колекционари придавали копијама античких скулптура.

Историја колекционарства у ренесанси не ослања се само на ова два примера чувених класичних скулптура. Слична прича може се написати о великом броју значајних класичних скулптура у периоду од 15. до 17. века, као што су, на пример, *Венера Медичи*, *Рајнник Борјезе*/

⁴ Током 16. века породица Гонзага сакупила је највећу збирку смањених бронзи према античким моделима; чувају се у Палати Те (Pallazzo del Te), поглавито Бонаколсијево дело. Haskell, Penny 1982: 2.

⁵ Бонаколсијев *Ајолон Белведерски* је од децембра 2023. године део сталне збирке Музеја Фицвџијам у Кембриџу, инв. број М.14-2023; за каталожку јединицу видети <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/288690>.

⁶ Интервју са Луком Сајсоном у *Гардијану* поводом донације Бонаколсијевог *Ајолона* Музеју Фицвџијам у Кембриџу, <https://www.theguardian.com/culture/2023/dec/12/renaissance-bronze-apollo-donated-to-british-nation-to-pay-inheritance-tax-bill>, приступљено 2. фебруара 2024.

⁷ Haskell, Penny 1982: 243-245.

⁸ Haskell, Penny 1982: 245.

⁹ Vasari, VI, 145 y; Haskell, Penny 1982: 244.



3. Агесандер, Атенодор и Полидор, *Лаокоон са синовима*, 27 пре н. ере - 68 н. ере, Ватикански музеји, Рим (Wikimedia Commons)

Гладијатор, Марс Лудовизи, Синарио, Алејорија Нила, Херкул Фарнезе и Бик Фарнезе... Међутим, уочава се нешто веома значајно у вези с колекционарством и копирањем антике – у раном модерном добу најважније античке скулптуре биле су у власништву неколицине изабраних и моћних колекционара у Риму и Фиренци. Иако су се (без поговора) у папским збиркама налазили кључни примерци ремек-дела, од готово исте важности биле су и колекције које су сакупиле породице Лудовизи, Фарнезе и Боргезе у Риму, или Медичи у Фиренци (нарочито после почетка 17. века и стварања *Трибуне*), породица Гонзага у Мантови или Сфроца у Милану. Њихове збирке, а посебно папске, биле су узор, њима су се дивили и копирали их кад год је било могуће.

Упркос великом броју реплика на основу прва два наведена узора, прву копију значајних античких скулптура у бронзи наручио је француски краљ Франсоа I, који је слављен и као државник и као колекционар. Наследио је велике збирке уметничких дела од Луја XII, а лично је доводио у Француску уметнике попут Леонарда и Андреа дел Сарта. Када је стару ловачку кућу у Фонтенблоу прерадио у величанствену палату, у њој је изложио своју изузетну збирку којој су недостајала само нека ремек-дела класичне антике. Да би створио колекцију која би била равна папској, од папе Лава X тражио је да му поклони недавно нађену статуу *Лаокоона*. Пошто је папа одбио молбу, краљ је одлучио да се задовољи бронзаним одливком. Међутим, папски вајар, Бачо Бандинели, израдио је изузетну мермерну реплику *Лаокоона* коју је папа наменио француском краљу „као намирење”. Будући да је тај Бандинелијев рад био право ремек-дело и прво од времена антике, следећи папа, Клемент VII, решио је да га задржи за себе. Иако је

Франсоа I изгубио и оригинал и обећану реплику жељеног *Лаокоона*, он је, како добро уочава Франсис Хаскел, *показао крајње нездрavo занимање за класичну скулптуру, занимање које ће имати веома далекосежне последице*.¹⁰ Порив ове страсти према антици највероватније потиче од папског дара француском кардиналу Иполиту д'Естеу, једном од чланова велике породице покровитеља и колекционара из Фераре. Током пете деценије 16. века кардинал Д'Есте донео је краљу Франсоа I дипломатски поклон у облику бронзане копије једне од најчувенијих античких скулптура – фигуре *Сивинарија* - коју је сам наручио преко Бенвенута Челинија. Овај дипломатски потез навео је Франсоа I да у Рим пошаље свог дворског сликара Приматича, да направи цртеже према класичним скулптурама и да, евентуално, купи неке од њих. Међутим, све је неочекивано кренуло другим правцем. Не зна се како и уз чију помоћ је Приматичо сковао план, али успео је, вероватно веома тајно, да направи гипсане одливке у пуној величини најважнијих античких скулптура које су у то време постојале у Риму. Када је завршио гипсане одливке, направио је шупље калупе и превезао их у Француску, где су састављени (уз разне потешкоће) и на крају одливени у ливници у Фонтенблоу.¹¹ Када су завршене, те монументалне бронзане копије постављене су у великој галерији у Фонтенблоу и потом постале не само предмети огромног дивљења, него надахнуће разним уметницима и колекционарима. Био је то први корпус античких скулптура изван граница италијанских држава и, што је још битније, задовољио је жељу краља Франсоа I, а од Француске, према Вазаријевим речима, *створио нови Рим*.¹² Краљеви наследници, пре свега Луј XIV, проширише исту жељу на политику колекционарства – ту су скулптуре у вртovima Версаја (Сл. 4), па куповине (и плачке) Наполеона Бонапарте. Штавише, у наредним декадама, дворски министри у Француској и други значајни чланови племства настојали су да опонашају краља украшавањем својих палата и двораца задивљујућим збиркама антиквитета које су садржале и оригинале и бронзане одливке високог квалитета.

Тај грандиозан подухват краља Франсоа I није имао утицаја само на колекционаре у Француској, него је постао жуђени модел сакупљања у целој средњој и северној Европи. Само неколико десетина година после монументалног колекционарског пројекта Франсоа I, баварски војвода Албрехт V (1528-1579) позвао је дворског архитекту Јакопа Страду да му помогне у сакупљању онога што ће касније, у шеснаестом веку, постати Минхенски антикваријум, највећа колекција антиквитета северно од Алпа. Није то била уобичајена *Кунсџамер* тог доба, него права, величанствена галерија скулптура, пројектована вероватно по узору на галерију у Мантови, која је такође Страдино дело.¹³ Истог значаја биле су у шеснаестом веку и збирке великог електора Саксоније Карла Августа у Дрездену – он је, по угледу на минхенског великана, набавио и оригинале и копије антиквитета у Риму и Фиренци, као што се види из (тада веома значајног) трактата који је о дрезденској *Кунсџамер* написао Габријел Калтермакт.¹⁴

Слава ових чувених антиквитета у римским колекцијама ширила се Европом и све већи број колекционара желео је да их поседује и прикаже као ознаке свог укуса, префињености и образовања. Набавити збирку копија, или пак наручити копије и поставити их поред

¹⁰ Haskell, Penny 1982: 2.

¹¹ Haskell, Penny 1982: 5.

¹² Vasari VII, 408 у Haskell, Penny 1982: 5.

¹³ Da Costa Kaufmann 2021: 27-46.

¹⁴ Da Costa Kaufmann 2021: 35.

оригиналних уметничких дела уопште није умањивало значај колекционара. Као што нас Солдани опомиње, почетком раног модерног доба бронзани одливци на основу античких оригинала били су исто тако добри као оригинали и верни оригиналима, те је прављење копија и реплика чувених слика такође била установљена пракса у сликарским радионицама и атељеима диљем Европе. Често би од неког уметника наручили, за изузетног колекционара, реплику његовог сопственог уметничког дела, а разлика у цени између оригинала и реплике била је веома мала – оригинал би



коштао само два до три пута више него копија. Чувена је прича да је цар Светог римског царства Карло V од Тицијана наручио два портрета – један је био оригинално Тицијаново дело, а други копија постојећег портрета који је направио немачки сликар Зајзенегер. Тицијан је одмах прихватио обе наруџбе и био је великодушно награђен; цар му је доделио и орден и Тицијан је добио титулу грофа од Палатина и витеза Златне мамузе. Упркос тим сјајним и славним примерима из домена сликарства, сакупљање бронзаних одливака према класичним ремек-делима и даље је имало већи значај за колекционаре раног модерног доба. Међутим, нису сви колекционари могли да приуште велике збирке бронзаних реплика и да се мере с Гонзагама или краљем Франсоа I. Због тога би наручили гипсане одливке који су такође били верни оригиналу, и тако отпочели традицију која ће процветати у 18. и 19. веку.

Током 16. века, надобудним колекционарима и уметничким атељеима бројне радионице у Риму и Фиренци нудиле су гипсане одливке, који су коришћени као учила, а чак много чешће и важније, као естетски канони идеалне лепоте.¹⁵ Реплике *Ајолона Белведерској*, *Венере Медичи*, *Лаокоона*, *Херкула Фарнезе* или *Сйинарија* биле су непосредан пример апстрактног и усавршеног појма лепоте. После шеснаестог века овај списак узора увећан је Микеланђеловим и Рафаеловим делима. Њих су схватили као истинско оличење класичног идеала лепоте где су појединости узете из Природе спојене у јединствено уметничко дело. Према томе, коришћене су као савршени модели из којих се могу на прави начин научити сразмере и облици лепоте. У хуманистичкој теорији уметности из 15. века налази се први појам *мимесиса*, односно опонашања видљивог света, после времена антике. То је сматрано највишом улогом уметности, и појам је добио неопходну теоретску обраду у делу Леона Батисте Албертија *De Pittura*, у којем аутор наглашава да је за

4. Мермерне копије античких статуа у Версајским вртovima (Wikimedia Commons)

¹⁵ О коришћењу одливака према античким делима у уметничким радионицама в. Aumonino, Varick Lauder 2021.

образовање уметника најзначајније копирање класичних модела, посебно класичне скулптуре.¹⁶ Исти концепт разрађен је шире у трактату о сликарству из 1586. године који је написао Ђовани Батиста Арменини и који је студенте саветовао *да цртају према одливцима најбољих скулптура у Риму: Лаокоона, Херкула, Ајолона, Великој торзи, Клеопатре, Венере и Нила, уз бронзани одливак Марка Аурелија, Александра и Букефала, Пасквина, рељефе на тријумфалним стубовима Трајана и Антонија*.¹⁷ Цртање према античким делима постало је камен темељац образовања у ренесансним радионицама – традиција која ће бити чврсто усађена у темеље првих академија и која ће до дубоко у 19. век остати њихова основа. Иако појам сакупљања копија није основна тема овог рада, неопходно је подвући и другу страну сакупљања антиквитета.

Сасвим ново поглавље стигло је у 17. веку заједно с умножавањем античких копија ради пропаганде и личног представљања. Један од најбољих догађаја те епохе несумњиво су били вртови скулптура у Версају, које је направио Луј XIV (Сл. 5). Краљ је одлучио да наручи мермерне копије у пуној величини свих значајних класичних скулптура које се чувају у римским збиркама, односно, по речима његовог министра Колбера, *да у Француској има све што је лепо у Италији*.¹⁸ Тај посао трајао је десетинама година уз учешће двеју установа које нису биле битне само за колекционарство у Француској, него за општу историју европске уметности и културе, Француске академије у Риму (основане 1666. године да би помогла образовање уметника уписаних на прву уметничку академију) и Краљевске сликарске академије у Паризу (коју ју је Мазарен основао 1648). Сматрало се да је Академија у Риму „сабирни центар” за све античке скулптуре које се могу наћи у Риму и Фиренци. С друге стране, обе институције помогле су у прављењу неопходних гипсаних одливака, а касније и калупа за даљу производњу мермерних копија. Копије које су прављене за краља појачале су улогу гипсаних одливака према антици у наставним програмима образовних академија. Улога копирања класичних модела, према хуманистичкој теорији уметности, добила је нови значај кроз *Разговоре* који су организовани у Краљевској академији током шездесетих година седамнаестог века. Током тих разговора античка скулптура прерасла је у неприкосновени идеал којем је сваки уметник имао да се потчини – појам је доживео свој врхунац у време неокласицизма.¹⁹

Иако ниједан други европски владар није могао да надмаши колекционарско залагање Луја XIV, ипак се могу наћи примери краљевских колекција бронзаних одливака. Један од њих је грандиозна збирка бронзаних одливака не само античких него ренесансних и барокних дела коју су сакупили принчеви од Лихтенштајна, и која је и даље саставни део палате Лихтенштајн у Бечу (Сл. 6). Колекцију је започео Карл Еузебијус од Лихтенштајна, који је набавио неколико бронзаних одливака умањених скулптура Ђанболоње. Међутим, још је битније да је он оставио у аманет свом сину Јохану Адаму Андреасу I да колекцију увећа и наменио му трактат у којем је навео прецизна упутства о сакупљању. Према Карлу Еузебијусу, треба сакупљати бронзане одливке, јер они *обезбеђују неуморно поштовање и за свакој колекционара северно од Алпа што је одговарајући медијум*, јер би њему класични оригинали били недоступни.²⁰ Јохан Адам

¹⁶ Aymonino, Varick 2021: 14-16.

¹⁷ Haskell, Penny 1982: 16.

¹⁸ Haskell, Penny 1982: 40. Поводом збирке копија у Версајским вртovima в. Rosasco 2021: 128-153.

¹⁹ Више о овом процесу у: Postle 1997: 79-100.

²⁰ Lichtenstein 1985.

Андреас I, принц од Лихтенштајна, поменут на почетку овог текста, поштовао је савет свог родитеља до „најмањих ситница” и сакупио је у своје време једну од највећих колекција бронзаних одливака. На основу тога постао је и један од највећих колекционара свог доба. У том непревазиђеном „лудилу куповине” наручио је од најпознатијег тадашњег ливца у бронзи, Масимилијана Солданија Бенција, ни мање ни више него неколико десетина бронзаних реплика, пре свега оних из колекције Медичи, које смо такође поменули на почетку овог текста. Пошто је од Медичија добио допуштење да копира античка дела из њихове колекције, Јохан Адам Андреас I наручио је, између осталог: *Венеру Медичи*, *Сајшира који њлеше*, бисте римских императора из Трибуне у Уфицију као и „модерна” ремек-дела попут Микеланђеловог *Баха* и Бернинијевих *Анима Беајиа* и *Анима Дамнајиа*. Осим тога, принц од Лихтенштајна унео је у своју збирку и мале бронзе једног од првих и најбољих ренесансних ливаца у бронзи, аутора *Ајолона Белведерској* с почетка овог текста, Јакопа Аларија Бонаколсија: бисту *Марка Аурелија* и *Херкула с лављом кожом*. Будући да је Солдани лио највећи број одливака ових наруцбина, није ни чудо да је његов послодавац и покровитељ закључио *да бронзане копије моју биши једнако добре као и ориинали*.

Док је Солдани радио на величанственој наруцби војводе од Лихтенштајна, чувени колекционари из Британије такође су од њега наручивали бронзане одливке најчувенијих античких скулптура. Један од главних покровитеља му је био Џон Черчил, први војвода од Марлбороа (1650-1722), који је од Солданија 1710. године, у Фиренци, за своју величанствену палату Бленам у Оксфордширу, наручио копије славних античких скулптура из збирке Медичи. Солдани је одлио величанствене копије *Венере Медичи*, *Фауна који њлеше*, *Ошјирача ножева* и *Рвача*. Ове реплике и данас украшавају галерије палате Бленам. Наручбе Џона Черчила инспирисале су његовог савременика, врховног судију Томаса Паркера, ерла од Маклсфилда да од Солданијевог ђака 1721. године наручи исте статуе. Солданијев ученик Пјетро Чипријани *обећао му је да ће бар биши истие као Солданијеве копије за Марлбороа и да ће биши верније најрављене од било које њосиојеће копије*.²¹ И заиста је тако било. Захваљујући њиховом изузетном квалитету, 2008. године ти одливци купљени су за колекцију бронзаних скулптура Музеја Гети у Лос Анђелесу.²² Ови примери колекционарства војводе од



5. Копије скулптура у вртovima Фонтенблоа (Wikimedia Commons)

²¹ Kinney 2023: 218-244.

²² Getty Museum, инв. број 2008.41.1.



6. Колекција бронзаних копија породице Лихтенштајн, Музеј Лихтенштајн, Беч (Wikimedia Commons)

Марлбороа и ерла од Маклсфилда не само да говоре о колекционарској пракси британског племства, него бацају светлост и на значајну појаву у историји културе која се одвијала у том периоду – на *Велика њујовања*, односно *Grand Tour*.²³

Путовање као процес трансформације и образовања потиче с краја 17. века, када су британски племићи, попут војводе од Марлбороа и ерла од Маклсфилда, отишли у Италију да би употпунили своја знања и изградили шири поглед на свет. Посебан подстрек стигао је открићем Помпеје 1738. године и Херкуланума десет година касније, 1748. Та путовања доносила су ново схватање времена и наслеђа, што ће их обележити као симбол 18. века.²⁴ Први пут после времена антике, човек је путовао ради путовања самог, да доживи промену сопствене личности, да постане неко други. Једино, за разлику од ходочасника, те измене личности нису настајале снагом вере, него брижљивим нагомилавањем искустава сакупљених током путовања. У то доба, човек је путовао да би стекао другачији појам времена и културе, да би на темељима (античке) прошлости саздао свет будућности. Под дејством теорије неокласицизма и Винкелманових идеала, веровало се да нови свет може бити изграђен само на

²³ Око Великих њујовања видети: Chaney: 2000, Buzard: 2002.

²⁴ Honour 1989: 101-130.

темељима антике како би био заснован на врхунским етичким и естетичким начелима које нуди култура антике.

Као никад раније, путовања су прерасла у неизоставни начин упознавања и схватања света. Тек на таквим путовањима могао је млади путник из Британије или немачких држава да стекне непосредно знање класичне или ренесансне уметности и културе. Путовања су их водила широм Италије, а посебно у кључне метрополе класичног света и света колекционарства: Рим, Напуљ и Фиренцу. У то време ниједан млади господин пун самопоштовања није могао себи да дозволи да не оде на *Велико њујоване* у нади да ће пронаћи слику обожаваног античког света и нову слику самога себе. Године 1756. Самјуел Џонсон је записао *да ће човек који није био у Италији заувек остати свесниан своје мање вредности јер није видео оно што се очекује да човек види*.²⁵ Током тих путовања по Италији очекивало се не само да ће путник одати поштовање класичној антици, него да ће прикупити уметничка дела да би започео, или проширио, породичну колекцију. Осим оригиналних ремек-дела великих уметника ренесансе и барока (Микеланђела, Рафаела, Тицијана, Гверчина, Карачија, који су били најтраженији) путници су срећом могли да набаве неизоставне Пиранезијеве гравире и ведуте које су радили Гварди или Каналето. Највећа награда био је делић класичне прошлости.

Наравно, највреднији су били оригинали класичних предмета или висококвалитетне копије када оригинал није био доступан. Бронзе су биле посебно цењене због своје финоће и одраза који су одавале – у опонашању људског тела биле су савршеније од мермера (Сл. 7).²⁶ Према томе, бронзане копије *Венере Медичи*, *Лаокоона*, *Ајолона Белведерској*, *Фауна који њлеше* или *Фарнезе Херкула*, украшавале су некада, а украшавају и данас збирке неких од најлепших палата у Енглеској, као што су, на пример, Петворт, Ноул, Чизик, Четсворт...²⁷ Иако су најпожељније копије античких дела биле у природној величини, много су чешће биле смањене верзије због својих димензија и економичности. Биле су јефтиније, лакше су се преносиле, могле су да буду изложене у кабинетима (реткости) и није им био потребан широки простор и видик у вртovima или галеријама скулптура. Повећањем броја учесника *Великих њујовања* крајем 18. века растао је и број радионица за производњу бронзаних или гипсаних одливака у Риму, Фиренци и Напуљу. Запањујући број радионица снабдевао је путнике одливцима који су одговарали њиховом укусу – неке од њих биле су луксузне, а неке пак сасвим скромне. Копије мање вредности и финоће израде прављене су од олова и намењене су биле скромним колекционарима као вртне статуе. Почев од прве декаде 18. века, масовно су их производили у Енглеској и смештали у приватне вртове диљем Велике Британије.²⁸

Копије набављене током *Великој њујовања* нису биле израђене само у бронзи или гипсу – до половине 18. века потражња за великим уметничким делима превазишла је број доступних оригинала. Према томе, копије чувених ренесансних и барокних уметничких слика стално и редовно производили су вешти кописти у римским, напуљским, фирентинским и венецијанским радионицама. Иако је постојао велики број кривотворених дела која су продавана као оригинали, прибављање савремених копија једног уметника из 16. или 17. века припадало

²⁵ Johnson 1754-6: 42.

²⁶ Kinney 2023: 218-244.

²⁷ Coltman: 2009.

²⁸ Haskell, Penny 1982: 79.

је прихваћеној пракси сакупљања. Број потврђених копија на италијанском тржишту уметничких дела види се из списка товара, који се води као изгубљен, на најнесрећнијем од свих потопљених бродова – *Весџморленду*. Списак се налази у шпанским архивима.²⁹ Бродски терет пред нас је избацио временску капсулу из 1779. године – међу многим Батонијевим портретима, италијанским речницима и Пиранезијевим гравирама, постоји *бројно одсутџво ориџиналних дела* старих мајстора и сумњиво присуство различитих копија антиквитета и дела скорџијег датума, као што је *Аурора* Гвида Ренија.³⁰ Прихватање копије као дела нечије колекције такође говори много кроз праксу излагања, чиме се бави књига Џона Фелтама из 1817. године *The Picture of London... (Слика Лондона: џачан водич за све врџџе занимљивих џредмеџа...)*, односно водич с информацијама о томе каква се блага налазе по јавним и приватним збиркама и могу да се виде у Лондону у 19. веку. На пример, човек би могао да се диви: колекцији војводе од Нортамберленда код Черинг Кроса у којој се налази одређени број финих слика, а међу њима Рафаелова *Аџинска школа*, коју је копирао Менгс, Рафаелова *Гозба и савџџовање боџова*, коју је копирао Батони, *Тријумфална џоворка Баха и Аријадне* (из Галерије Фарнезе) Анибала Карачија, коју је копирао Костанци, као и Гвидова *Аурора*, дело Мазучија, ученика Карла Маратија.³¹

Захваљујући великом броју копија античких дела, расло је и познавање ових ремек-дела. Често су колекције одливака и копија, како је приметио Франсис Хаскел, посетиоцима северно од Алпа биле први сусрет с антиком. Зна се да је Дидро као дете, 1763. године, прво видео скулптуре *Лаокоона*, *Венере Медичи* и *Борџезе раџника/Гладијатџора* јер су се налазиле у радним собама *учењака и незналицџа*.³² Менгс је о класичној скулптури учио на збиркама одливака у Дрездену, Гете се у Лајпцигу дивио *Фауну који џлеше* и *Лаокоону* јер су се налазили у Академији Адама Фридриха Озера. Хердер је 1769. године записао своје дивљење статуама *Аџолона*, *Лаокоона*, *Анџинура* и *Венере Медичи*, али том приликом није писао о оригиналима, него о савршеним мермерним копијама које је Луј XIV набавио за своје вртове у Версају. Крајем 18. века један од највећих колекционара копија био је ландграф Фридрих I, који је 1785/6. године набавио *мношво одливака, мраморних реџлика и малих бронзи џрема најчувенијим анџичким делима*.³³ Његова галерија одливака могла је да се мери са колекцијом Француске академије у Риму која је почела да се ствара после наруџби Луја XIV и остала референтна тачка за све уметнике и посетиоце Рима. Осим британских и немачких збирки, мода сакупљања копија скулптура у мермеру, бронзи или гипсу проширила се целом Европом, све до Копенхагена, Стокхолма и Пољске. Краљевска сала огледала у Стокхолму поседовала је изванредну Галерију огледала у којој су биле изложене стручно урађене мермерне копије чувених античких скулптура, а палата Лазенки у Пољској излагала је и античка дела и копије *Аџолона Белведерскоџ* и *Херкула Фарнезе*.

То мноштво копија није се налазило само по приватним збиркама и академијама, него и на истакнутим местима у првим музејима отвореним у 18. веку, од Лувра и Музеја Трокадеро

²⁹ Видети детаљну публикацију после изложбе посвећене овом открићу: Sancez, Wilcox 2012.

³⁰ Исто.

³¹ Feltham 1817: 300.

³² Haskell, Penny 1982: 80-81.

³³ Haskell, Penny 1982: 83.

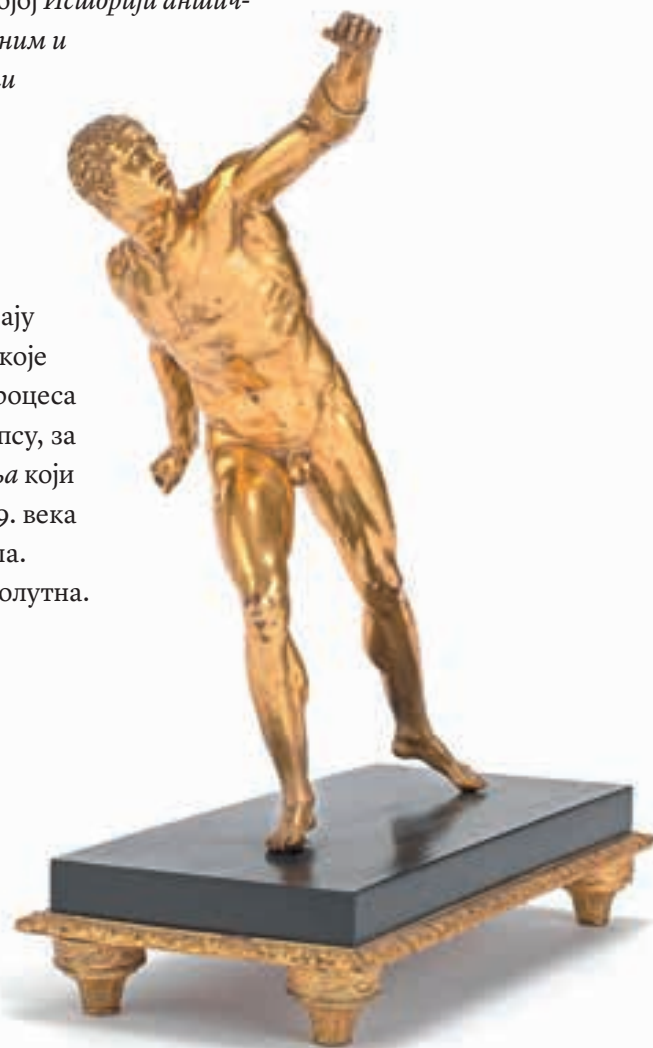
у Паризу, Музеја Кенсингтон у Лондону, до Берлина, Минхена, Брисела и касније, Музеја Метрополитен у Њујорку. Сви су се трудили да сакупе значајне *класичне* према основном начелу – требало је да класична уметност сада буде доступна свима. Лувр је имао и своју продукцију где су посетиоци могли за себе да купе један од понуђених гипсаних одливака. Стварање тих збирки одливака одвијало се у жељи да се појединци представе, у много већој мери него у *кабинетима репродукције*, да буду микрокосмоси макрокосмоса, да постану места која ће чувати памћење целокупног света. Те збирке одливака биле су постављене на најупечатљивија места по новим музејима и биле су главни протагонисти великих светских изложби током 19. века. Значај збирки одливака доживео је свој врхунац 1867. године када је петнаест европских држава потписало јединствен документ – *Декларацију о мобилности уметничких дела и наслеђа* по којој је предвиђено да гипсани одливци обиђу све земље потписнице. Објављено је да проток уметности, знања и наслеђа коначно може да се оствари, да унапреди образовање становништва и да допринесе бољем развоју у домену уметности.

Упоредо с овим процесом, при крају 18. и на почетку 19. века, копије су почеле да добијају другачији смисао: свака копија (често чак и гипсана) наизглед је била супериорна у односу на оригинал. Винкелман је први формулисао ову мисао 1786. године у својој *Историји античке уметности* на следећи начин: *прошлост буди већу жудњу за изубљеним и док истицујемо којије поклањамо им већу њажњу него што бисмо чинили да њред собом имамо оригинале*. Међутим, најбољу формулацију дао је тадашњи директор Британског музеја В. Р. Хамилтон 1853. године: *Препоручујем да су одливци бољи од оригинала јер бацају чистију и нејосреднију сенку, док у делићу античке скулптуре једва можеће да разликујете њравшину од сенке*.

Тако смо обишли пун круг, од открића класичних скулптура на крају 15. века, античких мраморних копија грчких бронзаних оригинала, које су у ренесанси сматране непобитним класичним оригиналима, до процеса брижљиве репродукције тих истих статуа у мермеру, бронзи или гипсу, за велике европске дворове у 16. и 17. веку, до феномена *Великог њутовања* који нам је донео највећу производњу копија икад виђену, као и до краја 19. века када се сматрало да су копије много супериорније од самих оригинала.

Тако флуидност ових категорија, копија и оригинала, постаје апсолутна.

7.
Гладијатор/Ратник Боргезе,
бронза и позлата, француска
копија из 18. века за путнике на
Великом путовању (Bonhams The
Grand Tour Sale, 2022)



Јелена Тодоровић

КАТАЛОГ

Бронзе из колекције породице Вељковић
у Збирци Факултета ликовних уметности у
Београду

01 Лисип, АПОКСИОМЕНОС/ ГИМНАСТИЧАР/АТЛЕТА

Бронзани одливак према римској мермерној копији грчког бронзаног оригинала из око 320. године пре нове ере (оригинал се чува у Музеју Пија Клементина у Ватикану, Рим)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

202 × 68 × 104 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у парку)

Сигнирано на основи са десне стране: SUSSE F^{BES} FONDEURS PARIS; са задње стране: *cire perdue*

Инв. бр. 73

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра, пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно је током 50-их година 20. века пренесено на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у парку ФЛУ, у Булевару војводе Путника 68.

Као што је често био случај у историји, оригинална и надалеко слављена Лисипова бронзана фигура *Апоксиоменоса*, из 320. године пре нове ере, данас је нажалост изгубљена





и ми о овом чувеном делу сазнајемо првенствено преко римских мермерних копија и детаљног описа који нам је Плиније Старији оставио у својој „Природној историји”. О Лисиповом *Ајоксиоменосу* Плиније пише следеће:

„Лисип је, као што смо раније рекли, био веома плодан скулптор и направио је више статуа него било ко пре њега. Међу њима је био и *Човек са сирџилом* (тј. *Ајоксиоменос*, атлета који се чисти после вежбања), кога је Марко Агрипа поставио испред својих терми и кога је римски цар Тиберије јако волео. Иако је на почетку владавине Тиберије још успевао да контролише своје хирове, овога пута није издржао и наредио је да се Лисипова статуа узме и пренесе у његове одаје, а испред терми постави неко друго дело. Народ је толико био огорчен овим

поступком, да је цела публика у амфитеатру гласно викала тражећи повратак скулптуре: „Вратите нам нашег Апоксиоменоса!” На тај начин, цар је био приморан да врати статуу, иако ју је веома заволео.”

Римска мермерна статуа *Ајоксиоменоса* (грч. Αποξόμενος)/*Гимнастичара/Ајлетије*, по чијем гипсаном одливку је рађена копија у Ливници Сис, налази се у Ватиканским музејима у Риму. Грациозно компонована скулптура представља нагу фигуру атлете док чисти зној и прашину са тела после вежби. Ноге су изведене у класичном контрапосту, док су руке испружене испред тела у чину чишћења. У савијеној левој руци атлета држи *сирџил* којим пажљиво струже наслаге прљавштине са десне подлактице. Целокупна фигура је била отелотворење новог скулпторског канона који је успоставио Лисип,





где је глава мања у односу на тело (1:8 на супрот претходних 1:7), а удови издуженији и вретенастији. Оваква композиција давала је уједно већу динамику статуи и позивала посматрача да је осмотри из различитих углова. Сама тема *Ајоксиоменоса*, атлете који се чисти *сџриилом* (гребалицом), била је веома често представљана у античкој скулптури (познате су верзије Поликлета и Деодалуса који мало другачије постављају тело атлете) и попут описа Плинија Старијег, најчешће је красила просторе терми и вежбалишта. Зато је било веома прикладно да је Марко Агрипа Лисипову бронзу поставио испред првих јавних терми-купатила подигнутих у античком Риму, 20. године пре нове ере. И поред честог представљања и велике примене ове иконографске теме, Лисипова статуа се по грациозности позе и елеганцији фигуре од самог настанка сматрала непревазиђеном.

Из доба античке Грчке сачувано је само неколико бронзаних статуа са представом *Ајоксиоменоса*. Док се у Уметничко-историјском музеју у Бечу (Kunsthistorisches museum) чува хеленистичка фигура *Ефеској Ајоксиоменоса* из 1. века нове ере, у Кимбел музеју у Тексасу (Kimbell Museum, Fort Wort Texas) налази се веома елегантно израђена бронзана глава *Ајоксиоменоса* из истог периода. Ипак, најзначајније је скорашње, из 1996. године, откриће изузетно израђеног бронзаног *Ајоксиоменоса* у Јадрану близу Малог Лошиња који се такође сматра хеленистичким делом и датира из 1. или 2. века нове ере.

Још у време Римског царства направљене су бројне копије Лисиповог бронзаног оригинала, од којих је најбоље очувана скулптура из Ватиканских музеја. Иако се вековима

сматрала изгубљеном, римска мермерна копија откривена је 1849. године током ископавања у римској четврти Трастевере и одмах је пренета на чување у Ватиканске музеје. Већ од друге половине 19. века мермерна статуа Лисиповог *Ајоксиоменоса* је проглашена једним од врхунских античких узора и убрзо су њене гипсане копије постале неизоставни део збирки уметничких академија и музеја широм Европе. До данас су сачувани гипсани одливци у Академији лепих уметности (Beaux-Arts) у Паризу, Краљевској академији (Royal Academy) у Лондону, Ешмолијен музеју (Ashmolean museum) у Оксфорду, Музеју Викторије и Алберта (Victoria and Albert museum) у Лондону, Музеју Лувр (Louvre)...

Док су у академијама и музејима гипсани одливци *Ајоксиоменоса* имали преваходно едукативну сврху, једнако важну улогу су бронзане (најчешће редуковане) копије имале у приватним колекцијама широм Европе. Као позни одјек „великог путовања” (Grand Tour), крајем 19. века постало је веома популарно сакупљање умањених, виртуозно израђених бронзаних реплика чувених античких, али и ренесансних статуа. То је уједно било и доба процвата специјализованих уметничких ливница, посебно у Риму (ливница Боскети/Boschetti), из које потиче изузетно елегантно изведена бронзана статуета *Ајоксиоменоса* (заједно са додатним смоквиним листом који се могао прикачити по потреби) из 1860, која је недавно продата на аукцији антикварнице „Cella Antiques” из Лондона.

Посебни реноме је у 19. веку стекла и Ливница Сис у Паризу, где је крајем треће деценије 20. века Војислав Велковић наручио одливак Лисиповог *Ајоксиоменоса* који се данас чува на Факултету ликовних уметности.



⁰² Праксител, ХЕРМЕС СА МАЛИМ ДИОНИСОМ/ ХЕРМЕС ИЗ ОЛИМПИЈЕ

Бронзани одливак према оригиналној грчкој мермерној статуи из 330. године пре нове ере, из Хериног храма у Олимпији (данас у Археолошком музеју у Олимпији, Грчка)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

215 x 105 x 78 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у згради Вајарског одсека)

Сигнирано на основи са горње стране лево: SUSSE F^{B&S} FONDEURS PARIS, са горње стране позади: CIRE PERDUE

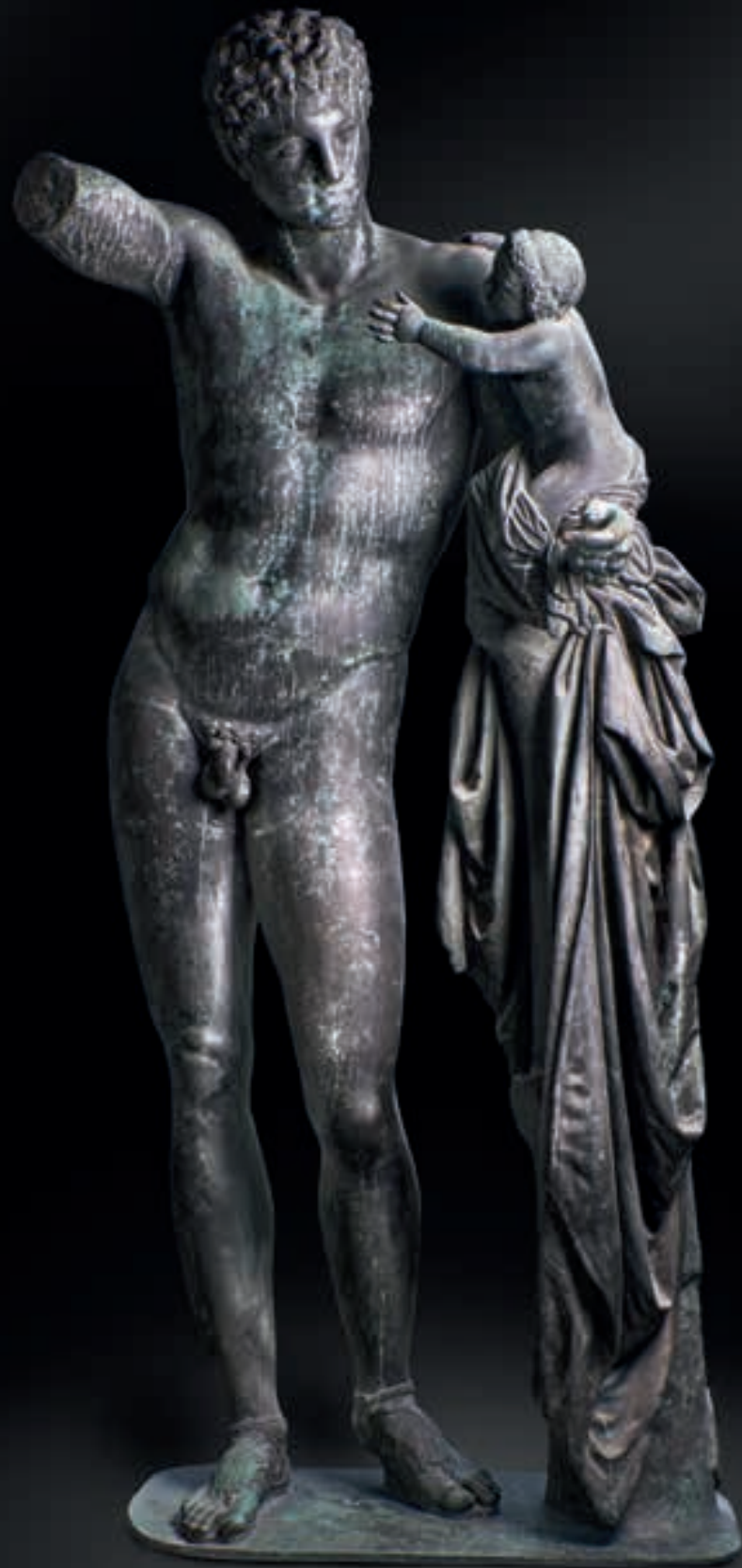
Инв. бр. 48

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов низ остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Крајем 1948. године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно је током 50-их година 20. века пренесено на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у парку ФЛУ, у Булевару војводе Путника 68.

Мермерну скулптуру *Хермеса са малим Дионисом*, по којој је направљен одливак у Ливници Сис, као Праксителово дело описује још грчки хроничар и путописац Паузаније (110-180. год. нове ере). Иако Паузаније велича скулптуру Хермеса као једно од

кључних у Праксителовом опусу, научници се и даље споре око њене аутентичности, али и атрибуције.

Монументална статуа од парског мермера представља нагу стојећу фигуру Хермеса у елегантном контрапосту. Док у левој руци, ослоњеној на дебло прекривено раскошном драперијом, држи бебу Диониса, десну (данас скоро у целини изгубљену) држи подигнуту изнад главе. Претпоставља се да је у подигнутој десној руци Хермес држао неки предмет, или играчку, за којом мали Дионис знатичељно пружа руке. Ту претпоставку поткрепљују и положаји обе фигуре, а посебно третмани њихових глава, које су благо нагнуте једна ка другој. Целокупну скулптуралну групу одликује веома деликатно моделовање и изузетно изведена политура, посебно видљива на Хермесовој глави и торзу, карактеристика која је данас углавном изгубљена на античким грчким статуама. О овом и другим Праксителовим делима антички писац Диодорус са дивљењем је записао „да је Праксител њима подарио страсти душе.”





Приказана сцена је преузета из мита о Дионису и илуструје тренутак у којем Хермес, непосредно по Дионисовом рођењу из Зевсове бутине, узима свог малог брата да би га спасио од Хериног гнева. По античком веровању, Дионис је рођен два пута, први пут када га је прерано родила мајка Семела, која је преминула на порођају. Да би спасио свог сина, врховни бог Зевс га је ушио у бутину док не ојача. Ова иконографска представа *Хермеса са малим Дионисом* била је веома популарна у грчкој култури и често је била приказивана у светилиштима широм класичног света.

Према античким изворима, Праксител је *Хермеса* израдио за Херино светилиште у храму у Олимпији, где се и налазила у тренутку катастрофалног земљотреса који је погодио ово чувено светилиште крајем 3. века нове ере, на крају Диоклецијанове владавине. Тада је Херин храм потпуно уништен, као и све скулптуре које су се у њему налазиле. Статуа *Хермеса* је поново откривена тек у позном 19. веку, 1877. године, током ископавања у Олимпији која је водио немачки научник Ернст Курцијус (Ernst Curtius). Праксителова скулптура је пронађена у фрагментима и касније рестаурирана, пре него што је изложена у Археолошком музеју у Олимпији.

Иако је пронађена у рушевинама храма за који је наручена у 4. веку, у науци и даље влада велики спор да ли је ова статуа заиста аутентично Праксителово дело, или је у питању оригинални рад неког каснијег хеленистичког скулптора, или пак римска копија несталог грчког узора, као у случају бројних античких дела током историје. Најновија истраживања заступају мишљење да је у питању касније хеленистичко дело.

Од тренутка поновног открића у 19. веку, статуа *Хермеса са малим Дионисом* је слављена као једно од ретких врхунских оригиналних Праксителових дела, која су до тада углавном била позната преко римских копија. Изузетна мермерна римска реплика се чува у Фицвилијам музеју у Кембриџу (Fitzwilliam Museum, Cambridge, бр. 225). Због елеганције контрапоста и велике анимираности обе фигуре, ова скулптурална група већ од краја 19. века постаје узор уметницима и жудња колекционара који наручују бројне копије, најчешће у гипсу, али и у мермеру и бронзи. Најпознатије копије се налазе у Музеју Лувр (Louvre) у Паризу, Музеју Викторије и Алберта у Лондону (Victoria and Albert Museum), као и у Уметничком музеју у Кливленду (Art Museum Cleveland), Вилкокс музеју Универзитета у Канзасу (Wilcox Museum of the University of Kansas), САД... Још у 19. веку настаће и редукована верзија ове статуе само са приказом Хермесове бисте, која ће бити веома доступна и популарна, посебно у британским аристократским колекцијама: Ностел (Nostell Priory), Музеј Универзитетског колеџа Лондон (UCL - University College London Museum), Музеј историје науке у Оксфорду (Museum of Science History, Oxford)...

Када је Војислав Вељковић наручивао одливке античких ремек-дела од Ливнице Сис у Паризу за свој планирани, а никад остварени музеј, највероватније је имао два ваљана разлога да наручи баш копију Праксителовог *Хермеса из Олимпије*. С једне стране, свака велика збирка копија у прошлости није се могла замислити без ове статуе, са друге, могуће је да је као банкар одабрао бога заштитника трговине и финансија.

03 Праксител, АПОЛОН САУРОКТОНОС (ГУШТЕРОУБИЦА)

Бронзани одливак према римској мермерној копији (1. век нове ере) грчког бронзаног оригинала из 350. године пре нове ере (једна од римских мермерних копија се чува у Музеју Лувр, Париз)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

162 x 70 x 95 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Мила Милуновића 1 (у парку)

Сигнирано на основи бочно: SUSSE
FONDEURS PARIS *cire perdue*

Инв. бр. 351

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов низкад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно током 50-их година 20. века пренесено је на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у парку зграде у Мила Милуновића 1.

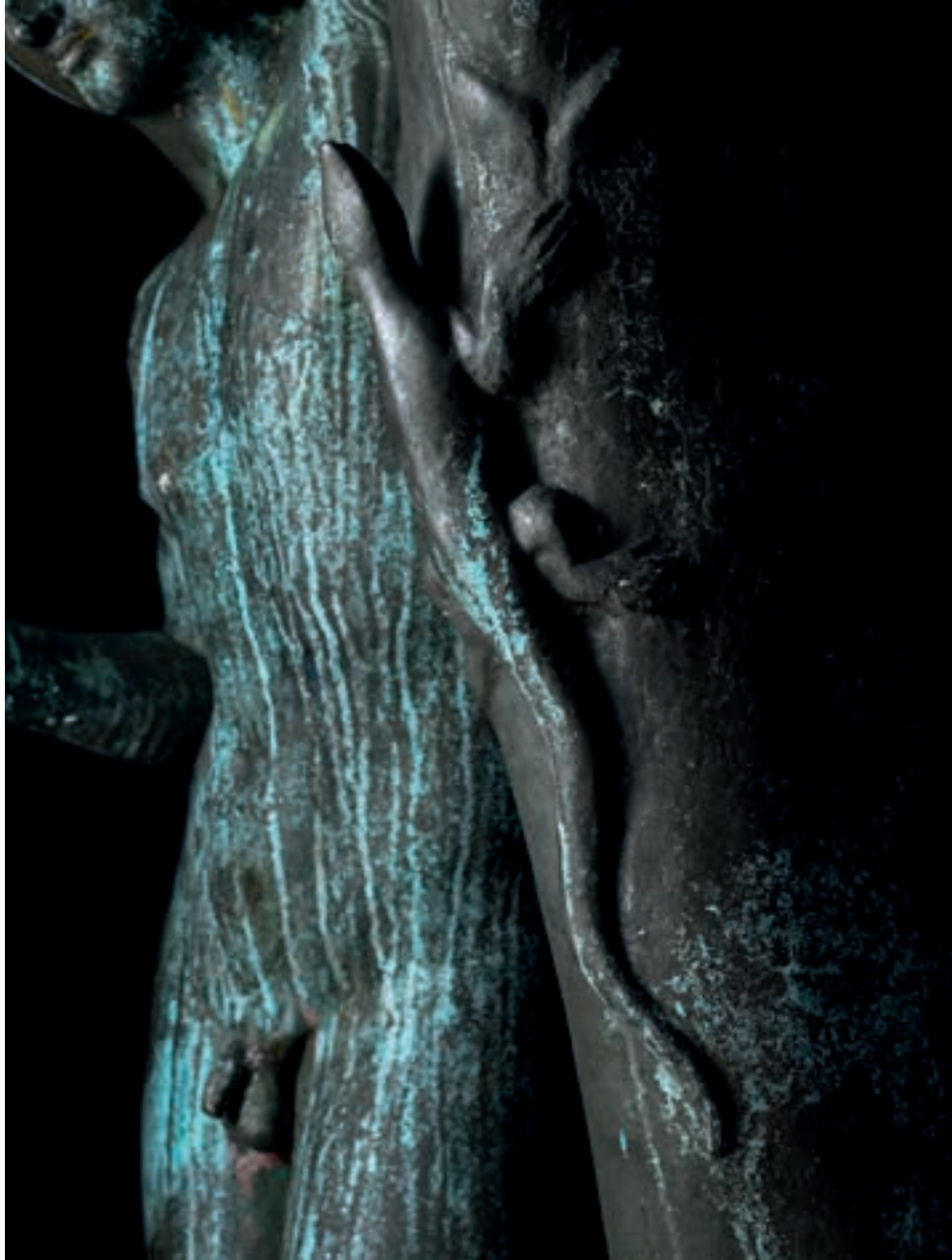
Мермерна статуа *Ајолона Саурокиџоноса* (Гуштероубице, грч. Σαυροκτόνος), по којој је бронзани одливак Ливнице Сис настао, чува се у Лувру (Louvre) и представља мермерну римску копију бронзаног грчког оригинала из 4. века пре нове ере, а који се приписује

Праксителу. Копија *Ајолона* из Лувра (инв. бр. Ма 441) потиче из славне колекције породице Боргезе. Откупио ју је у Риму 1807. године сам Наполеон Бонапарта за Национални музеј у Паризу, где се и данас налази.

Скулптура *Ајолона Саурокиџоноса* се сматра најпознатијим делом грчког вајара Пракситела и приказује стојећу нагу фигуру младог Олимпијског божанства, нешалантно наслоњеног на дебло дрвета по коме се пење гуштер. Аполон стоји ослоњен на десну ногу, док леву благо савија уназад. Торза и главе окренуте на доле, антички бог поглед усмерава ка гуштеру, алудирајући на тај начин на хтонску змију Питона коју ће убити. Док се подигнутом левом руком овлаш ослања на дебло, *Ајолон* десну руку држи под правим углом, циљајући, данас изгубљеном стрелом, у гуштера-Питона. Овакав младачки, чак дечачки приказ *Ајолона*, одговара двама античким изворима који говоре о овом Праксителовом делу, један је оригинални спис Плинија Старијег, а други је каснији рад песника Марција.







Будући да је у античком Риму *Ајолон Саурокиџонос* био веома популарна иконографска представа Аполона, у науци је тренутно познат велики број (око 40) различитих римских мермерних верзија Праксителовог оригинала. Познате копије *Ајолона Саурокиџоноса*, поред статуе у Лувру, налазе се у колекцијама Ватиканских музеја (Musei Vaticani) у Риму, Музеју виле Албани (Museo di Villa Albani), Националном музеју у Ливерпулу (National Museum Liverpool) и др. Свака од њих, укључујући и копију у Лувру, у одређеној мери је рестаурирана у доба ренесансе. Најчешће је реч о мермерним шакама и стопалима које су додане оштећеним мермерним статуама, док копија

из Националног музеја у Ливерпулу има главу друге античке фигуре, највероватније бога Ероса. И поред различитих обрада свих ових копија током 15. и 16. века и благих разлика међу њима, оне све заједно представљају одразе чувеног, а вековима изгубљеног, Праксителовог бронзаног дела о коме је писао још Плиније Старији: „Праксител је начинио Аполона, у младалачком добу, како држи стрелу у руци, спреман да устрели гуштера који се пење ка њему; зато се и назива Гуштероубицом.”

На основу најновијих техничких испитивања из 2017. године, бронзана статуа *Ајолона Саурокиџоноса* која се чува у Музеју у Кливленду, САД (Cleveland Museum), проглашена је изгубљеним Праксителовим делом, пошто анализе бронзе показују карактеристике које је ова легура имала у Праксителово време, тј. у 4. веку пре нове ере. Будући да је јако мало бронзаних статуа сачувано из доба класичне Грчке за праву компарацију, атрибуција је и даље веома упитна, и тек ће накнадне техничко-технолошке анализе моћи да потврде овако смелу хипотезу.

Заједно са другим чувеним античким статуама *Лаокоона*, *Ајолона Белведерској*, *Милоске Венере* или *Сјинарија* (дечака који вади трн из ноге), статуа *Ајолона Саурокиџоноса* је још у време „великог путовања” (Grand Tour) у 18. а посебно у 19. веку, доживела бројне гипсане и бронзане копије. Од Кенсингтонског музеја (данас музеј Викторије и Алберта - Victoria & Albert Museum), преко глиптотека музеја и академија у Берлину, Копенхагену, Бечу, ова представа Аполона је била део обавезног репертоара оновремених збирки одливака. Из тих разлога, али и из потребе да репродукује у бронзи најзначајније скулптуре париског Лувра за свој приватни музеј, Војислав Вељковић ће копију *Ајолона Гуштероубице* наручити од Ливнице Сис као једну од кључних статуа за своју колекцију.



⁰⁴ Александрос из Антиохије (?), МИЛОСКА ВЕНЕРА

Бронзани одливак према грчкој
скулптури у мермеру из 2. века пре
нове ере (оригинал се чува у Музе-
ју Лувр, Париз)

Бронза, ливење техником
изгубљеног воска

216 × 66 × 62 cm

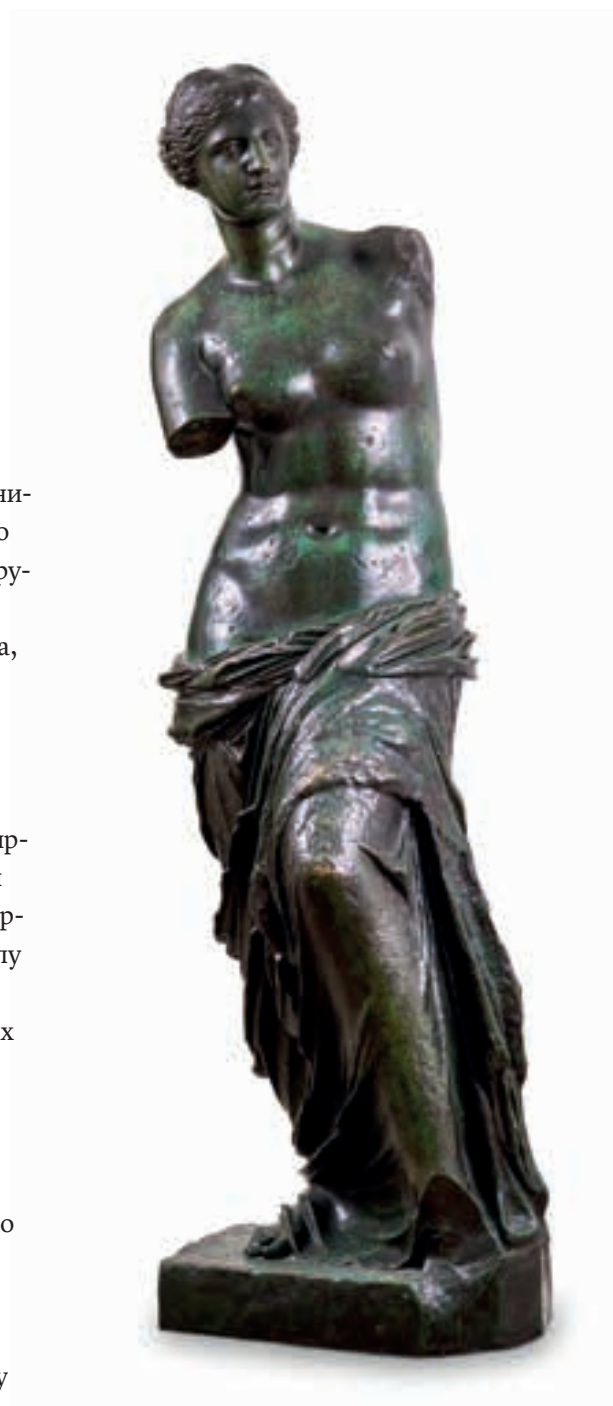
Факултет ликовних уметности у
Београду, Париска 16

Сигнирано на основи, доле лево
бочно: SUSSE F^{RES} FONDEURS PARIS
cire perdue

Инв. бр. 50

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општеном народним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Почетком 50-их година 20. века пренесено је на Факултет ликовних уметности у зграду у Париској 16, где се и данас чува.

Статуа *Милоске Венере* представља једно од кључних вајарских дела античке Грчке и поред *Нике са Самоџраке* и *Мона Лизе*, убраја се међу најславнија дела уметничке колекције Лувра. Назив је добила по острву





Милосу у Грчкој, где је откривена 1820. године. Непосредно по открићу, ово античко ремек-дело, откупљује маркиз де Ривијер (Rivière), тадашњи амбасадор Француске у Грчкој, и поклања је свом суверену,

француском краљу Лују XVIII. Већ 1821. године француски краљ *Милоску Венеру* уступа Лувру, где убрзо постаје жижа античке колекције, а од средине 19. века и његов непревазиђени симбол, права икона овога музеја.

Израђена од белог пароског мермера, монументалних размера (преко 2 метра висине), статуа *Милоске Венере* приказује античку богињу обнажених груди, са драперијом која јој у елегантним наборима обавија доњи део тела. Иако је пронађена оштећена, без руку и са одломљеним сегментом стопала, елегантни окрет главе на лево, као и тело извијено у благом контрапосту, стварају илузију грациозног кретања. Недостатак руку (и атрибута које су могле држати) од самог открића су отежавали идентификацију скулптуре. Још од 1820. године научници су се спорили око правог идентитета *Милоске Венере*, често је поистовећујући са Амфитритом, богињом која је била посебно поштована на острву Милос. Иако је данас прихваћено да се ради о античкој богињи љубави, научници се и даље споре око њене атрибуције као и прецизног датовања. Откако је донесена у Лувр, приписивана је Праксителу и Фидији, све док није откривен цртеж данас изгубљеног натписа, који је стајао на основи статуе, где је Александрос из Антиохије наведен као аутор. Најновија истраживања из 2017. године, која је предводио директор Лувра Жан Лик Мартинез, померају датовање на период хеленизма, у 2. век пре нове ере и доводе у питање аутентичност овог изгубљеног натписа.

И поред бројних нејасноћа у идентитету и датовању, *Милоска Венера* је још од средине 19. века добила статус култне статуе Лувра и до данашњег дана је сигурно најпознатија и најрепознатљивија античка грчка скулптура. Њеној слави, осим неспорне врхунске уметничке вредности, допринела су два важна фактора. Са једне стране, сам Музеј Лувр је велику пажњу посветио пропаганди овог дела као водеће класичне скулптуре. Када је после пораза Наполеона Лувр морао да врати италијанским државама велики број античких ремек-дела опљачканих у Наполеоновим ратовима, међу њима су биле статуе *Лаокоона*

и његових синова, као и чувена *Венера Медичи* која је важила за најсавршеније дело класичне антике. Не би ли донекле надокнадили овај губитак, директори Лувра су почели да промовишу *Милоску Венеру* као значајнију и драгоцену статуу богиње од оне коју су нетом изгубили. Промоцији *Милоске Венере* доприносили су бројни уметници и критичари тог времена, дајући јој с правом заслужену пажњу. Сматра се да је *Милоска Венера* античко дело које је у 19. веку било највише цитирано (иако је најчувенија интерпретација Ежена Делакроа у алегији *Слободе која њредводи народ*, многи уметници су је користили као узор), испеване су јој песме и посвећени многи критички текстови.

Са друге стране, попут других славних статуа антике, и *Милоска Венера* је у то време доживела бројне копије, прво у гипсу, а касније и у бронзи. Већ 1822. године, за Светску изложбу у Лондону, њен гипсани одливак је красио француски павиљон у Кристалној палати (Crystal Palace), копија која ће касније постати део тек основаног Кенсингтон музеја у Лондону (данас Музеј Викторије и Алберта). У складу са својим статусом иконичног античког дела, *Милоска Венера* од свог доласка у Лувр постаје саставни део академског уметничког канона, а самим тим и неизоставна статуа глиптотека и академија широм Европе. До краја 19. века, заједно са делима попут *Ајолона Белведерског* и *Лаокоонове групе*, *Милоску Венеру* су за широк опсег наручилаца у различитим димензијама репродуковале различите гипсарске радионице, као и чувене ливнице, попут Ливнице Сис у Паризу. Иако ће Војислав Вељковић тек крајем треће деценије 20. столећа наручити њену копију за свој приватни музеј, *Милоска Венера* је и даље поседовала ауру ултимативне античке статуе, без које ниједна збирка копија није могла бити оформљена.

05 Агасиос из Ефеса (према Лисипу), ГЛАДИЈАТОР/РАТНИК БОРГЕЗЕ

Бронзани одливак према хеленистичкој мермерној статуи из Ефеса из 1. века пре нове ере, коју је Агасиос из Ефеса урадио као копију чувеног Лисиповог дела (чува се у Музеју Лувр, Париз)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

166 × 128 × 155 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у парку)

Сигнирано на основи са задње стране: SUSSE F^{BES} FONDEURS PARIS - *cire perdue*

Запис на предњој страни скулптуре, на делу који представља дебло дрвета: ΑΠΑΣΙΑΣ ΔΟΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΣΠΟΙΕΙ

Инв. бр. 72

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов ни-кад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Почетком 50-их година 20. века пренесено је на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у врту зграде ФЛУ у Булевару војводе Путника 68.

Античка мермерна статуа *Гладијатора/Рајника Боргезе* по којој је урађен одливак Ливнице Сис, чува се у Лувру (инв. бр. Ма 527), и приписује се грчком скулптору Агасиосу

из Ефеса (чије је име уклесано у постоље). Агасиос је био врсни кописта који је у 1. веку пре нове ере израдио ову верну копију Лисиповог ремек-дела насталог 300 година раније (4. век пре нове ере). Импазантна скулптура представља младића вретенастог мишићавог тела у елегантном и комплексном окрету, где цела фигура описује моћну двоструку дијагоналу. Тела смело извијеног унапред, са комплетном тежином ослоњеном на десну ногу (уз коју стоји део дебла), *Гладијатор* се у жару битке брани од невидљивог непријатеља. Његова лева рука је, у одбрани, високо подигнута изнад главе, док је десна забачена снажно уназад, спремна за ударац. Сматра се да је изворно фигура у левој руци носила штит, а у десној исукани мач. Зато се данас претпоставља да се ради о представи *рајника* у сукобу са коњаником, а не *гладијатора*, како је погрешно протумачено у 17. веку.

Иако се вековима сматрала изгубљеном, откривена је 1611. године у Анцију (Anzio) у близини Рима. Статуа је пронађена у фрагментима и током рестаурације је грешком проглашена „гладијатором”, иако се по пози



фигуре јасно види да је реч о ратнику који се брани од надмоћног коњаника. Непосредно по открићу, купује је кардинал Шипион Боргезе (Scipione Borghese) и смешта у своју чувену колекцију уметничких дела по којој статуа и добија име.

Кардиналову колекцију у вили Боргезе (чији велики део до данас чини збирку

Галерије Боргезе) с правом су сматрали правом драгуљем барокног Рима. Красила су је, осим античких статуа *Гладијатора* и *Ајолона Саурокијоноса*, врхунска уметничка дела ренесансних мајстора, Тицијанова *Светла и њрофана љубав*, Рафелово *Полаћање у јроб*, као и ремек-дела барокне уметности која наручује сам кардинал Боргезе, посебно







Барнинијеве „Боргезе митологије“ (*Ајолон и Дафне, Енеја и Анхис, Плутон и Прозерпина*). Шпион Боргезе је толико ценио *Гладијатора* да је преуредио једну салу на првом спрату своје виле, само за његово излагање. Због изузетно прецизног и виртуозног приказа анатомије, као и елегантне динамике целе фигуре, *Гладијатор Боргезе* убрзо постаје једна од најславнијих античких статуа барокног доба и велики узор уметницима. Међу њима је био и Ђанлоренцо Бернини (Gianlorenzo Bernini) који, само деценију након открића *Гладијатора* (1623-1624), користи његову позу као узор и полазиште за своју фигуру *Давида*, која се сматра једним од револуционарних дела барокног вајарства. Неколико година након Бернинија, и Петер Пол Рубенс (Peter Paul Rubens) ће ову чувену скулптуру узети као инспирацију за своју фигуру алегоричке *Фурије* у монументалном циклусу слика за Марију Медичи. Статуа *Гладијатора* остаје у колекцији породице Боргезе све до 1807. године, када је Камило Боргезе (Camillo Borghese) после дугих наговарања, продаје Наполеону Бонапарти (Камило је био ожењен Паолином Бонапарте, Наполеоновом сестром). Већ исте године, Наполеон Агасиосово дело преноси у Лувр где ће *Гладијатор* постати, заједно са *Милоском Венером*, једна од најчувенијих античких статуа овога музеја.

И поред значаја који је скулптура *Гладијатора Боргезе* имала у барокно доба, врхунац славе ће доживети у 18. и 19. веку када, због своје врхунски приказане анатомије постаје део скулпторског канона и једна од најчешће репродукованих античких статуа. Није било академије у Европи која није поседовала гипсану копију *Гладијатора Боргезе*. С друге стране, бронзане реплике ове фигуре су биле привилегија владарских

и аристократских колекција још од 17. века. Само 20 година после открића *Гладијатора*, енглески краљ Чарлс I добија дозволу од породице Боргезе да направи виртуозну бронзану реплику која се и данас чува у Виндзору (Windsor). Истовремено, француски скулптор Ибер Ле Сер (Hubert Le Seu) такође израђује бронзану копију *Гладијатора* за врт војводе од Пемброка у вили Вилтон (Wilton House).

Ове две бронзане копије су започеле фасцинацију *Гладијатором*, и заслужне су за њено обилно репродуковање у Британији током целокупног 17. и 18. века. Тако, бронзане *Гладијаторе Боргезе* налазимо у колекцијама у Петворту (Petworth), у врту виле Ноул (Knole), резиденцији војводе од Дорсета (Earl of Dorset), а које су дело вајара Јон ван Носта или Ричарда Озгуда (Jon van Nost, Richard Osgood), у вили Чизик (Chiswick house), а једна копија је стигла у то доба и до Сједињених Америчких Држава као део збирке Томаса Џеферсона (Thomas Jefferson) и чува се до данас у његовој вили Монтичело (Monticello). Слава ове статуе и њених бројних копија ће бити овековечена на слици Рајта од Дербија (Joseph Wright of Derby) (1765) *Три колекционара њосмајрају Гладијатора њод свејлошћу свеће*, где се у драматичном кјароскуру три фигуре диве малом гипсаном одливку *Гладијатора Боргезе* (Walker Art Gallery, Liverpool).

19. век ће донети још веће и учесталије репродуковање *Гладијатора Боргезе*, посебно захваљујући савршеним умањеним бронзаным репликама које су на тржиште износиле специјализоване ливнице попут Ливнице Сис из Париза. Због таквог реномеа и богате историје, не чуди да је и Војислав Вељковић за своју збирку одливака поручио баш копију *Гладијатора Боргезе*.



⁰⁶ Анон.,
АПОЛОН БЕЛВЕДЕРСКИ
(АПОЛОН БЕЛВЕДЕРЕ)

Бронзани одливак према римској мермерној копији из 2. века изгубљеног грчког оригинала из 4. века пре нове ере (мермерна статуа се чува у Ватиканским музејима, Рим)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

225 × 155 × 80 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Париска 16

Сигнирано на овалној основи, бочно: SUSSE-F^{RES} - FONDEURS-PARIS

Инв. бр. 51

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општеном народним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Највероватније 1950. године пренесено је на Факултет ликовних

уметности, у зграду у Париској 16, где се и данас чува.

Мермерна скулптура *Ајолона Белведерској* се сматра једним од највећих ремек-дела класичне уметности. Датује се у средину другог века нове ере, и претпоставља се да је настала, попут многих чувених античких скулптура, као римска копија данас изгубљеног грчког бронзаног оригинала. Грчка бронзана статуа се приписује вајару Леохаресу из Атине. Највероватније је рађена у периоду између 330. и 320. године пре нове ере.

Израђена од белог мермера, скулптура *Ајолона Белведерској* приказује грчког бога Аполона као стрелца који је управо устрељио хтонску змију Питона, чувара Делфског





пророчишта. Лук који је држао у левој руци је данас изгубљен, али змија извајана у високом рељефу на деблу поред *Ајолона* непогрешиво указије на мит о Питону. *Ајолон* је приказан у комплексном контрапосту, нагог мишићавог тела, огрнутог раскошним огртачем (хламидом) закопчаним на десном рамену, са божанском дијадемом на глави и тоболцем за стреле пребаченим преко левог рамена. Ефекат заустављеног тренутка у коме је антички бог још увек у благом раскораку, са драперијом која му пада са рамена и леве руке у богатим наборима, и коврцама елегантно усталасаним невидљивим ветром, био је инспирација бројним уметницима у потоњим вековима.

Мермерна фигура *Ајолона Белведерској* била је изгубљена током векова да би била откривена крајем 15. века у близини Рима, за време папе Јулија II. Од самог проналаска постала је део папске уметничке збирке, прво у вили Ђулијана дела Ровере (Giuliano della Rovere) у Гротаферати, да би од 1511. године била изложена у Папској палати у Ватикану. Још од времена свог открића у доба ренесансе, статуа



Ајолона Белведерској била је велика инспирација уметницима. Посебни статус ултимативног уметничког узора стекла је у доба неокласицизма, када ју је археолог и теоретичар неокласицизма, Јохан Јоаким Винкелман прогласио за врхунско уметничко дело класичне антике, идеално отелотворење „узвишене једноставности и мирне маестозности.”

Због своје велике уметничке вредности, статуа *Ајолона Белведерској* већ на самом крају 15. века добија своје прве копије. Једна

од првих реплика у бронзи је деликатно израђена мала статуа, дело Пјера Јакопа Аларија Бонаколсија званог „Античар” (Pier Jacopo Alari Bonacolsi detto l'Antico) из 1498. године, која је данас део колекције Франкети (Franchetti) музеја Ка Фоскари (Ca Foscari) у Венецији. Од средине 16. века копије *Ајолона*, често у пуној величини, постају све бројније, прво у бронзи и гипсу, а касније у мермеру. Сваки угледни владар нововековне Европе је желео да поседује збирку која се могла такмичити са папском, те ће копије *Ајолона Белведерској* убрзо красити двор Медичија, па Августа Јаког, дрезденског електора, да би идентична мермерна реплика постала украс Версајских вртова у доба Луја XIV. Тиме је ова статуа симболички затворила свој стваралачки круг, настала као бронзани оригинал, своју европску и светску славу ће доживети као вишеструка бронзана копија (одливак).

Пракса прављења копија славних античких статуа је добила нови замајац у доба „великог путовања” (Grand Tour), од средине 18. века, где је сваки посетилац „Италије” жудео да понесе бар део античког наслеђа као спомен на свој боравак у Риму, Напуљу или Фиренци. У то време настају уметничке ливнице специјализоване за стварање умњених бронзаних и гипсаних одливака чувених античких статуа. На тај начин небројене копије *Ајолона Белведерској* постају неизоставни део аристократских збирки диљем Европе. Истој традицији припада и Ливница Сис у Паризу која, од позног 18. века, развија уносан посао израде врхунских уметничких копија, у техници изгубљеног воска, чувених античких ренесансних и осамнаестовековних статуа у различитим димензијама. Када Војислав Вељковић наручује *Ајолона Белведерској* иденичног оригиналу (1:1), пракса сакупљања одливака античких скулптура је већ увелико анахрона, али ће Ливница Сис за угледног наручиоца израдити право занатско ремек-дело.

07 Анон., МЛАДИ САТИР СА ФРУЛОМ

Бронзани одливак према римској мермерној копији хеленистичког мермерног оригинала из 1. века нове ере (римска мермерна статуа има неколико реплика и чува се у следећим музејима: Ватикански музеји, Рим; Галерија Боргезе, Рим; Музеј Лувр, Париз)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

131 × 58 × 36 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у затвореном)

Сигнирано на основи десно: SUSSE Fnd FONDSnd PARIS; са леве стране: *cire perdue*

Инв. бр. 71

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општеномским добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно током 50-их година 20. века пренесено је на Факултет ликовних уметности. Данас се чува на ФЛУ, у згради Вајарског одсека у Булевару војводе Путника 68.

Статуа *Млагої сатира са фрулом* приказује младог наог сатира који се припрема да засвира у фрулу. У ноншалантној пози, ногу овлаш прекрштених, сатир се левим раменом ослања на дебло дрвета. Младић је лежерно огрнут одраном животињском

(лављом) кожом. Од десног рамена на коме је везан, огртач пада дијагонално преко груди и левог рамена и потпуно прекрива дебло на које се младић ослања. Обема рукама сатир држи фрулу и приноси је уснама, спреман да засвира. За разлику од ранијих античких приказа, ова представа је изгубила скоро све референце на животињску природу сатира, чак су и обавезни рошчићи скоро потпуно утопљени у разбрушене коврце младића.

Иконографски тип *Млагої сатира са фрулом* био је веома чест у антици. Бројне статуе са овом темом украшавале су виле и вртове античког Рима, а често су се налазиле и у фунерарном контексту. Из тих разлога, до данас је сачувано неколико изузетних примера, из 1. или 2. века нове ере, од којих се две скулптуре чувају у Риму, у Ватиканским музејима (Musei Vaticani) и Галерији Боргезе (Galleria Borghese), а једна у Паризу у Лувру (Louvre), познатија као „Фаун Боргезе”. Будући да не можемо са сигурношћу да кажемо која је од ове три изузетне скулптуре послужила као предложак Ливници Сис,



мораћемо све да их узмемо у обзир при анализи порекла бронзаног одливка из збирке ФЛУ.

Иако постоје извесне разлике у обради мермера, као и у детаљима који красе ова три сатира (положај руку при свирању фруле, круна од винове лозе коју носи само сатир из Галерије Боргезе, детаљи на животињској кожи пребаченој преко дебла, третман косе младића), све се могу с приличном сигурношћу сматрати дериватима давно несталог грчког оригинала. Све римске представе *Млагої сатџира* највероватније су биле инспирисане данас изгубљеним хеленистичким оригиналом који је још Плиније Старији приписао Лисиповом кругу. У својој „Природној историји” Плиније је написао да су Грци овакву представу сатира, са оншалантно прекрштеним ногама и руком ослоњеном на дебло, називали „извиканим” и да је била посебно цењена представа коју је урадио чувени антички скулптор Лисип.

Истраживања из 2011. године Жана Лика Мартинеза, експерта за античку скулптуру и некадашњег директора Лувра, указују да је овај иконографски хеленистички тип сатира са фрулом најрафиниранији у статуи која се чува у Галерији Боргезе, као и у сродној фигури познатој као „Фаун Боргезе” из збирке Музеја Лувр. Иако би било најлогичније да је Ливница Сис за израду бронзаног одливка користила врсни, а најдоступнији модел „Фауна Боргезе” из античке колекције Лувра у Паризу, при поређењу детаља сва три сатира са бронзаном статуом *Млагої сатџира са фрулом* из збирке ФЛУ, закључује се да је Ливница Сис највероватнији модел била статуа сатира из Галерије Боргезе.

За разлику од представа сатира са фрулом из Лувра и Ватиканских музеја, који су приказани како свирају своје инструменте, бронзани сатир из збирке ФЛУ, као и његов оригинал из Галерије Боргезе, држе фрулу испод браде, тек се припремајући да

засвирају. Сатир из Галерије Боргезе има врло јасно порекло које сеже до иницијалне збирке кардинала Шипиона Боргезеа (Scipione Borghese). Скулптура се већ 1650. године налазила у инвентару колекције Боргезе коју је урадио Јакомо Манили (Jacomo Manilli), а заведена је и у инвентару породичне збирке коју је урадио Доменико Монтелачи (Domenico Montelacci) 1700. године. Скулптура је присутна у Боргезе инвентарима током целог 19. века, све до 1902. године када ју је откупила држава Италија као културно добро од националног значаја.

Узимајући у обзир динамичну композицију фигуре и популарну тему, разумљиво је да је ова фигура *Млагої сатџира са фрулом* била део стандардне понуде Ливнице Сис још од краја 19. века, што се да видети у каталозима фирме из тог доба. Иако су је раније нудили у неколико редукованих димензија, одливак који су извели по наруџбини Војислава Вељковића (попут осталих из збирке ФЛУ) урађен је идентичан оригиналу из Рима, у размери 1:1.













⁰⁸ Микеланђело (ди Лодовико) Буонароти, НОЋ

Бронзани одливак према мермерном оригиналу (1526-1531) смештеном у Капели Медичи, црква Сан Лоренцо, Фиренца

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

138.5 × 192 × 67 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у парку)

Сигнирано на основи са предње стране: MICHEL-ANGE

Инв. бр. 47

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општеном добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Почетком 50-их година 20. века пренесено је на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у парку ФЛУ, у Булевару војводе Путника 68.

Микеланђелова алегорија *Ноћи* интегрални је део надгробног споменика Ђулијану Медичију из Капеле Медичи у Фиренци, и пандан је алегорији *Дана* (видети кат. бр. 9). Алегорија представља уснулу нагу женску фигуру изузетне рафинираности и узнемирујуће лепоте. Приказана је у полулежећем ставу, торза благо окренутог ка посматрачу.





Њена лева нога је оштро савијена, док је десна опружена. Уздигнутим левим коленом придржава лакат десне руке на којој јој глава почива, док леву руку (једва видљиву) држи забачену иза леђа. Лице нежних црта обузето сном, уоквирено је раскошном фризуром, налик на античке, с тијаром украшеном месецом и звездом, симболима *Ноћи*. Попут фигуре Микеланђеловог *Роба на умору*, у њеној фигури су сучељене силе напетости и смираја, где лице обавија хармонични блажени смирај сна налик смрти, док је тело напето, јасно оцртаних мишића. Под луком савијене леве ноге, Микеланђело је сместио фигуру сове, стари антички симбол ноћи, док је маску исте симболике поставио испод њеног левог рамена. Од самог настанка, алегорија *Ноћи* била је велика инспирација ренесансним књижевницима и песницима. У једном од првих издања „Живота...”, из 1550. године, Ђорђо Вазари је објавио стихове Ђованија Батисте Строција (Giovanni Battista Strozzi) посвећене Микеланђеловој *Ноћи*: „Слатко уснула Ноћ коју посматраш поседује живот који је само анђеоска рука могла подарити камену; и зато док снива она живи. Пробуди је, ако и даље сумњаш, и она ће проговорити.” Овде Строци користи стари антички мотив уметничког дела коме само говор недостаје да би наликовало стварности, што је врхунски доказ мимезиса. У наше време, о алегорији *Ноћи* велики Милош Црњански оставиће неке од најпоетичнијих редова у својој *Књизи о Микеланђелу*: „Та *Ноћ* је млада жена, која је рађала, уморна. Венере античке су богиње, Микеланђелова *Ноћ* је Талијанка, Фирентинка. Кондиво (Микеланђелов први биограф) забележио је да је Микеланђело радио, испрва по цртежима и минијатурама од глине, али је доцније имао *моделе*. То су Талијанке, и то су жене из простог народа, као све његове жене, и у Сикстини. Та скулптура *Ноћи*, у Фиренци, је скулптура жене која је рађала. Млада,

измучена. Нема на античким Венерама бора на трбусима. Ни тела са таквим дојкама. Ниједна античка Венера не личи на Аурору Микеланђела, иако је та Аурора лепа као богиња. Има у тим скулптурама Микеланђела нечег барокног, драмског, чега нема у мирним класичним грчким скулптурама.”

Микеланђелов пројекат за Капелу Медичи представља посебно сложен и захтеван скулптурално-архитектонски корпус. Подизање нове капеле иницирали су папа Лав X Медичи и кардинал Ђулијано де Медичи, са жељом да направе један маузолеј у коме ће бити сахрањени најзначајнији представници породице Медичи. Непосредни повод била је прерана и изненадна смрт војводе Лоренца да Пјетра Медичија, који је преминуо 1519. у својој 27. години. Зато не чуди што већ 1520. године Микеланђело добија прву наруџбину за гробницу, од кардинала Ђулијана де Медичија који је хтео да створи достојни споменик и трајно сећање на рано преминулог Лоренца. Иако је до тада радио превасходно као вајар, сада Микеланђело преузима наруџбину за архитектонско и скулпторско решење целокупне грађевине и надгробних споменика породице Медичи. Грађевина је замишљена као кубус квадратне основе засведен куполом од плавосиве *pietra serena*. Оригинално, маузолеј је требало да садржи четири гробнице за претходну и потоњу генерацију Медичија, али су до краја изведене само две гробнице: младог војводе Лоренца да Пјетра Медичија преминулог 1519. године и Ђулијана ди Лоренца Медичија преминулог 1517. године, као и олтар са статуом Богородице. У елегантном архитектонском оквиру од сивог мермера, на свакој гробници су смештене по три фигуре поређане у форми троугла око саркофага стилизованих форми. Са једне стране Капеле Медичи налази се седећа фигура Ђулијана Медичија у оклопу античког ратника, испод које се,







на обореним архитравима, налазе алегорије *Дана* и *Ноћи*. Пандан овом надгробном споменику, постављен на супротном зиду, јесте гроб Лоренца де Медичија који поред седеће фигуре младог Медичија приказује још два сегмента времена, алегорије *Сушона* и *Свињања*. Комплексну целину Капеле Медичи заокружује скулптурална група Богородице и светаца заштитника Медичија, постављена на западном, олтарском зиду капеле. Нажалост, попут гробнице за папу Јулија II, пројекат је претрпео бројне измене и никада није у потпуности завршен. Рад на овој комплексној целини за породицу Медичи прекидали су бројни ратови, промене на папском престолу, као и измене жеља наручилаца, тако да се процес одужио на више од 15 година и у потпуности је прекинут Микеланђеловим одласком из Фиренце. И поред чињенице да је Микеланђело због политичких прилика био приморан да напусти Фиренцу 1534. године и није завршио радове на капели, гробница Медичија остаје најкомплетније и концептуално најкомплексније Микеланђелово вајарско дело. Постоје бројни нивои тумачења фигура у Капели Медичи, од есхатолошких до неоплатонистичких који заједно говоре о изузетном знању и вештини које је Микеланђело уградио у ову величанствену целину. Капела Медичи



се с правом може назвати претечом *bel composta*, првим тоталним уметничким делом које је осим архитектонске и скулпторске целине требало да садржи и алегоријске фреске у лунетама изнад гробница, које су се својом тематиком везивале за алегорије протока времена.

Микеланђелове монументалне статуе *Ноћи* и *Дана*, заједно са још две алегорије тока времена из Капеле Медичи биле су велика инспирација и узор уметницима од самог настанка. Још од краја 16. века њихове форме су марљиво копиране у уметничким радионицама, а касније су биле обавезни део курикулума европских академија. Из тог разлога, од позног 16. века прављене су бројне копије и реплике (у гипсу, бронзи и мермеру) све четири алегорије из Капеле Медичи. Њихово копирање добија посебни замајац у време „великог путовања” (*Grand Tour*) у 18. веку, када сваки млади аристократа жуди да понесе бар једну копију Микеланђелових алегорија као спомен на своју посету Фиренци. Традиција репродуковања и сакупљања ових реплика наставља се и у 19. веку, о чему сведоче ливнице, попут Ливнице Сис, које нуде различите формате ових алегорија. Њих ће због изузетне лепоте и историјског значаја наручити и Војислав Вељковић за своју збирку одливака.

09 Микеланђело (ди Лодовико) Буонароти, ДАН

Бронзани одливак према мермерном оригиналу (1524) смештеном у Капели Медичи, црква Сан Лоренцо, Фиренца

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

142 x 195 x 75 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у парку)

Сигнирано на основи са предње стране: SUSSE F^{BES} FONDEURS PARIS CIRE PERDUE

Инв. бр. 46

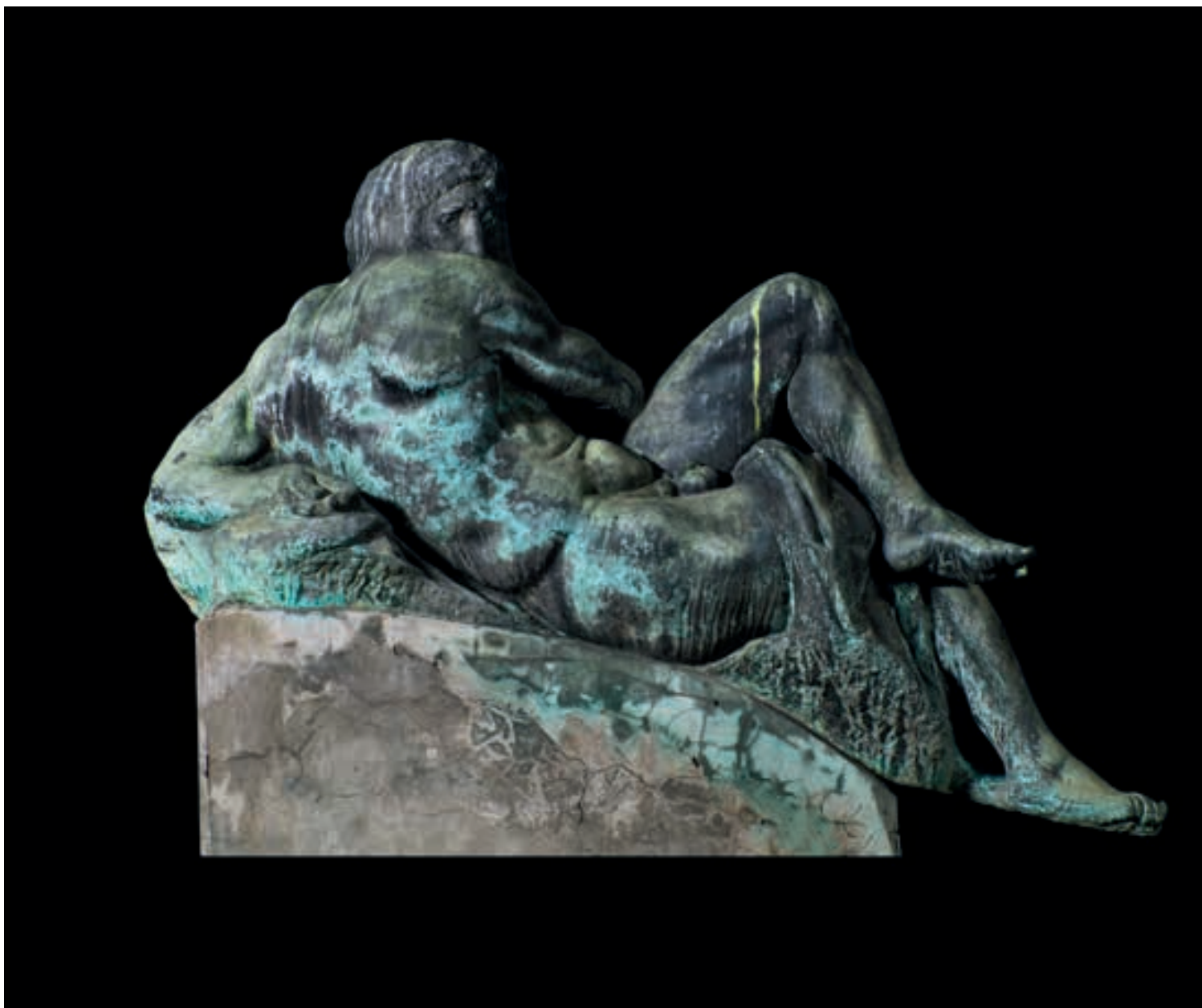
ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општеном добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Почетком 50-их година 20. века пренесено је на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у врту ФЛУ, у Булевару војводе Путника 68.

Микеланђелова лежећа мушка фигура *Дан*, оригинално израђена у мермеру око 1524. године, саставни је део надгробног споменика за Ђулијана де Медичија у Капели Медичи (познатој и као *Sacristia Nuova*) у цркви Сан Лоренцо у Фиренци. Ова статуа

такође чини део комплексне алегоријске целине посвећене току времена.

Лежећа, изразито мишићава мушка фигура леђима је окренута посматрачу, али главе и погледа јасно усмереног ка посматрачу. Његова лева нога, подигнута под оштрим углом, пребачена је преко повијене десне ноге. Испреплетену позу одражавају и руке алегорије - лева је савијена иза леђа, док је десна пребачена преко груди. Иако је цела површина тела минуциозно изведена са јасно наглашеним, а често и пренаглашеним формама мишића, глава и лице алегорије *Дана* остављени су недовршени, само у наслућеним обрисима, попут обриса дана који израња из тмине ноћи. До данас се у науци води расправа да ли је лице *Дана* намерно сумарно израђено, или га Микеланђело, попут многих заточеника-робова за гробницу папе Јулија II, никад није стигао довршити.

На маргинама припремних студија за Капелу Медичи Микеланђело је записао следеће стихове: „*Дан* и *Ноћ* нам говоре: Својим хитрим менама довели смо војводу Ђулијана



до његовог судњег часа. Зато је он, из освете, нама одузео светло. Склопивши своје очи, он је склопио наше, тако да ми на овом свету више видети нећемо...” Скулптор и песник, Микеланђело је у свом комплексном делу за Капелу Медичи преточио поезију у мермер, изрекавши и једним и другим језиком страх од неумитне пролазности и ништавности нашег постојања. Осећај кратковекости и ефемерности прожима све четири alegоријске фигуре: *Дана*, *Ноћи*, *Сушона* и *Свишана*, али

је посебно изражена у фигури *Дана*. Наизглед моћни мушки акт, пренаглашене мускулатуре, комплексним испреплетаним покретима, а посебно недефинисаним цртама лица, оставља осећај стрепње и неспокоја. Дихотомија и несклад између физичке стамености и осећаја неумитне нестабилности прожимаће и остале alegорије у Капели Медичи, а посебно фигуру *Ноћи*, пандану alegорији *Дана*, која је постављена на истом надгробном споменику Ђулијана Медичија (видети кат. бр. 8).





¹⁰ Микеланђело (ди Лодовико) Буонароти, МОЈСИЈЕ

Бронзани одливак према мермерном оригиналу (1526–1531) смештеном у цркви Сан Пјетро ин Винколи, Рим

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

257 x 125 x 125 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у парку)

Сигнирано на основи са десне стране: *Susse F^{ms} Fondateurs Paris*; са задње стране: *cire perdue*

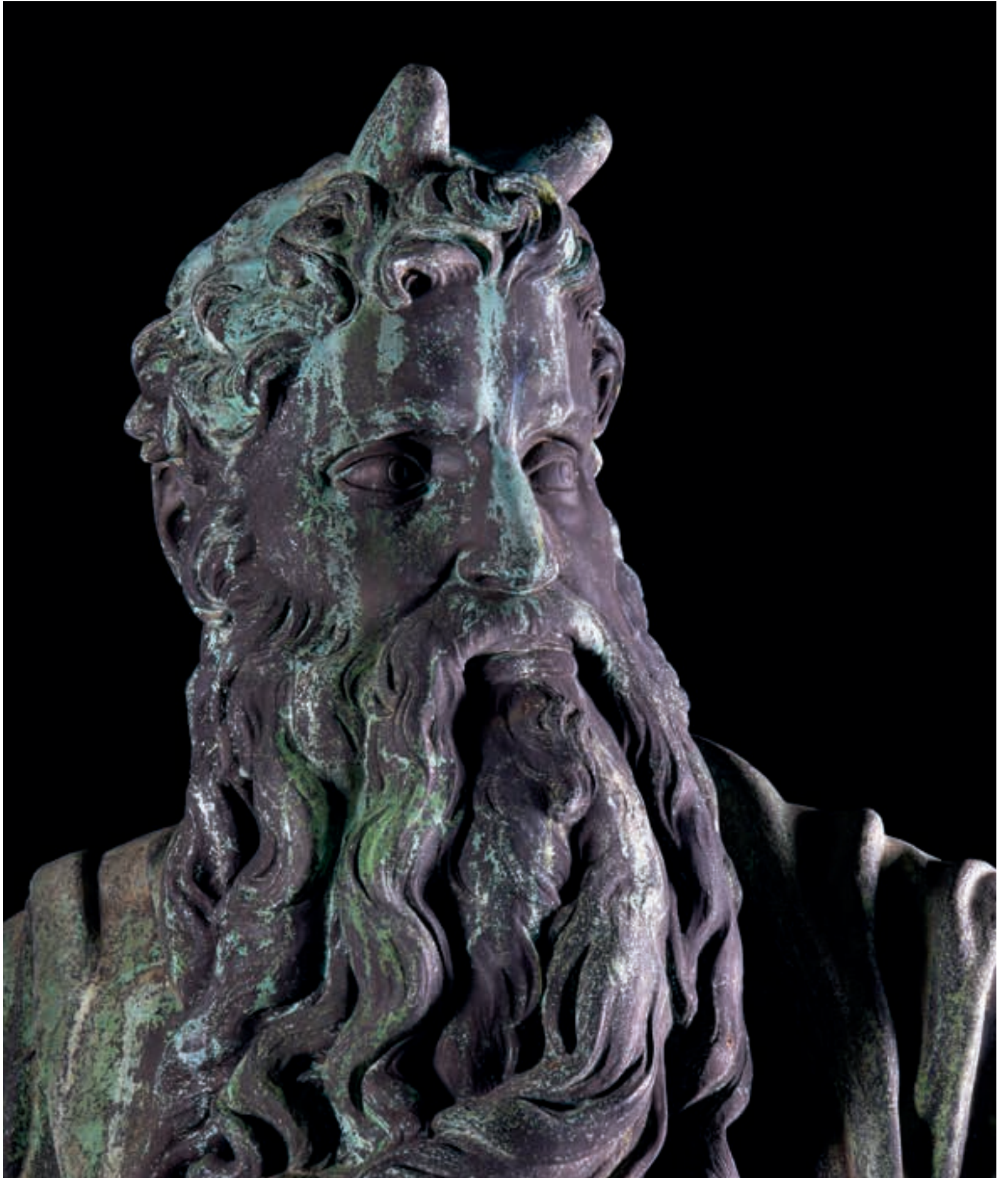
Инв. бр. 36

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929–1930. године за његов ни-кад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно током 50-их година 20. века пренесено је на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у врту ФЛУ у Булевару војводе Путника 68, испред улаза у зграду Вајарског одсека.

Монументална и моћна статуа *Мојсија* сигурно представља једно од најпрепознатљивијих дела Микеланђела Буонаротија.

Настала у другој деценији 16. века као део пројекта за грандиозни маузолеј папе Јулија II, и после бројних модификација, остала је централна фигура надгробног споменика овог изузетног понтифика у римској цркви Сан Пјетро ин Винколи. Импресивна фигура старозаветног пророка, постављена на постамент на више од два метра изнад пода цркве, приказан је у античкој тоги у седећем положају са таблицама Завета под десном руком, док му лева почива у крилу, испреплетана са увојцима густе браде. Торза и главе благо окренутих удесно, *Мојсије* испод скупљених обрва упућује продорни, чак гневни поглед ка посматрачу. Док десну ногу држи на земљи под правим углом, лева је снажно повучена уназад, стварајући илузију наглог смелог кретања. Сваки његов напети мишић, сваки увојак величанствене косе и браде, која му прекрива рамена и пада до струка, говори о сапетом снази и пригушеној акцији. Микеланђело је представио тренутак у коме после добијања таблица Десет божјих заповести, *Мојсије* затиче свој народ како се јеретички клања лажном идолу, Златном





телету. Визија узвишене, чак божанске природе пророка, са осећањем праведног гнева, стопљена је у грандиозној и застрашујућој фигури *Мојсија* која се мирно, али претећи, надвија над посматрачем. Иако је приказан као седећа фигура, Микеланђелов *Мојсије* је отелотворење величанствене и брижљиво контролисане силе, монументалног кретања у мировању. За разлику од својих претходника, Микеланђелов *Мојсије* није контемплативна аскетска фигура, већ мишићави дивовски атлета, чије напете жиле на рукама и потколеницама, као и слапови изувијане косе и браде, говоре о фигури надљудске снаге. Сваки увојак је приказан као да исијава енергију величанственог пророка, и заједно са рошчићима који су традиционално (иако грешком) део *Мојсијеве* иконографије, одаје утисак енергије неупоредивог интензитета.

Попут фигура заточеника-робова и величанствена фигура *Мојсија* је у почетку била само једна од бројних статуа која је требало да краси грандиозни маузолеј папе Јулија II. Још 1505. године, Микеланђело од папе добија иницијалну поруџбину за гробницу која би, да је изведена, несумњиво била највелелепнија гробница икада направљена за једног понтифа. Величанствени надгробни споменик Јулија II требало је да засени све споменике његових претходника и да одрази сву моћ владара западног хришћанског света. По иницијалном пројекту из 1505. године, гробница би била висока преко шест метара и украшена са 40 стојећих алегоријских фигура које су, распоређене на три нивоа, приказивале низове светаца, анђела и заточеника. У њеној унутрашњости је била предвиђена гробна капела са папским саркофагом. Гробница је, по речима Ђорђа Вазарија, чувеног ренесансног сликара, историчара и првог Микеланђеловог биографа „по лепоти и узвишености, по богатству орнаментације, и по мноштву статуа требало да надвиси сваки

античку гробницу.” Током прве половине 16. века папа је правио неколико промена плана декорације гробнице, да би на крају, 1545. године, у последњој ревизији плана, папа Павле III у потпуности одбацио низ са заробљеницима-робовима и задржао само импозантну представу старозаветног пророка која и данас краси папин гроб у цркви Сан Пјетро ин Винколи (San Pietro in Vincoli).

Већ у првом издању „Живота славних сликара, вајара и архитеката”, из 1550. године, Ђорђо Вазари пише својеврсну оду овом Микеланђеловом делу: „Микеланђело је начинио *Мојсија* од мермера, високог више од 5 лаката (тј. 3 метра) који се не може мерити ни са једним античким нити модерним делом. Представљен у достојанственој седећој пози, *Мојсије* једну руку држи на таблицама Закона, док другом држи увојке своје сјајне дуге браде; иако је изразито тешко приказати влади косе у камену, оне су овде тако верно представљене као да је уместо металног длета (Микеланђело) користио четкицу. (...) Драперија пада у грациозним наборима, док су мишићи и кости на рукама и ногама такве лепоте и савршенства, са изузетно лепим сандалама на ногама, да се *Мојсије* сада, више но икад, може назвати Божјим миљеником, сада када је Бог допустио да се *Мојсијево* тело припреми за ускрснуће пре свих других, након што га је обликовала рука Микеланђела. Јевреји (у Риму) и дан данас сваки дан иду и клањају му се као да је божанско, а не људско биће.”

Вазаријева констатација да се римски Јевреји клањају *Мојсију* само је један од показатеља у којој мери је ово Микеланђелово дело постало славно одмах по свом настанку. Само неколико година након постављања у цркви Сан Пјетро ин Винколи, *Мојсије* привлачи пажњу не само верника већ и великог броја уметника из свих крајева Европе. Осим уметничких радионица и потоњих академија,





многи колекционари су тежили да поседују гипсану, бронзану и само ретко мермерну копију/реплику Микеланђеловог ремек-дела. До данашњег дана величанствене гипсане копије су сачуване у Музеју Викторије и Алберта (Victoria & Albert Museum, London) у Лондону, колекцији Академије лепих уметности у Лондону (Royal Academy London), Глиптотеци у Минхену (Glyptothek Munich)... Такође, још од времена „великог путовања” (Grand Tour) у 18. веку, као што је био случај и са Микеланђеловим статуама из Капеле Медичи, бројне ливнице у Фиренци, али и другим градовима Европе (као Ливница Сис у Паризу), праве умањене бронзане одливке статуе Мојсија као својеврстан спомен са пута по Риму, Фиренци и италијанским државама. Током 19. века копије Микеланђеловог Мојсија постају доступније и бројније у различитим димензијама, и ливнице постају најзначајнији снабдевачи европског и светског тржишта. Иако крајем 20-их година 20. века, када Војислав Вељковић наручује статуу Мојсија у размери 1:1 за свој приватни музеј у Београду, пракса сакупљања одливака је већ увелико анахронна, ниједна збирка копија врхунских уметничких дела није могла бити оформљена без величанствене Микеланђелове статуе.

11 Микеланђело (ди Лодовико) Буонароти, ПОБУЊЕНИ РОБ

Бронзани одливак према мермерном оригиналу (1513) који се чува у Лувру, Париз

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

212 × 50 × 82 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Париска 16

Сигнирано на основи са леве стране, бочно: SUSSE F^{BES} FONDEURS PARIS

Инв. бр. 38

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Посебним транспортом 1950. године пренето је директно на ФЛУ у Париску 16, где се и данас налази.

Импресивна Микеланђелова статуа *Побуњеној роба*, по којој је одливена бронза у Ливници Сис, приказује мушки акт, снажно извијеног тела у покушају да се ослободи окова. Сви удови су згрчени у грчевитој борби, творећи моћни изувијани контрапосто. Док десну ногу *Роб* ослања на камени блок, колена савијеног ка телу, леву

држи испружену са стопалом чврсто на тлу. Згрченог торза снажно окренутог надесно, и руку везаних иза леђа, статуа главу нагло окреће у супротном правцу, ка посматрачу, са левим раменом смело избаченим у посматрачев простор. Ово решење представља један од првих покушаја да се уведе илузија кретања у скулптури, као и да се интегрише виртуелни простор уметничког дела и реални простор посматача; подухват који ће, тек сто година касније, Ђанлоренцо Бернини (Gianlorenzo Bernini) остварити у својој фигури *Давида* за Шипиона Боргезеа (Scipione Borghese). Док је статуа *Роба на умору* била оличење дихотомије постојања и непостојања, стеге и слободе, фигура *Побуњеној роба* је отелотворење борбе, побуне и смелости. Свака линија скулптуре, сваки мишић напет до крајњих граница и монументално оцртан на леђима и раменима фигуре говори о напетости борби и истрајности. У фигури *Побуњеној роба* могу се препознати антички узор који су били пресудни за Микеланђелов рад. Велику улогу је играло проучавање напетих и сапетих





тела *Лаокоона и његових синова*, чувене хеленистичке скулптуре која је управо 1506. године откривена у Риму и чијем је открићу, како је Ђорђо Вазари записао, присуствовао и сам Микеланђело. Једнако важне су сигурно биле и студије представа заточеника на *Титиовом славолуку* на Римском форуму, као и процесија заробљеника на *Трајановом сџубу*. У науци се често ова Микеланђелова статуа пореди и са иконографском представом *Св. Себасијана*, због положаја руку везаних иза леђа као и извијеног тела мученика.

Фигура *Побуњеног роба*, заједно са другом Микеланђеловом статуом *Роба на умору* (видети кат. бр. 12), представља тек мали сегмент никад реализоване грандиозне гробнице за Папу Јулија II. Још 1505. године, Микеланђело од папе добија поруџбину за гробницу која би, да је изведена, несумњиво била највелелепнија гробница која је икада направљена за једног понтифика. Величанствени маузолеј Јулија II требало је да засени све споменике његових претходника, и да одрази сву моћ владара целокупног хришћанског Запада. По иницијалном пројекту из 1505. године, гробница би била висока преко шест метара и украшена са 40 стојећих алегориских фигура које су, распоређене на три нивоа, приказивале низове светаца, анђела и *заточеника* који су назив „робови” добили тек у 19. веку. У њеној унутрашњости је била предвиђена гробна капела са папским саркофагом. Гробница је, по речима Ђорђа Вазарија, чувеног ренесансног сликара, историчара и првог Микеланђеловог биографа, „по лепоти и узвишености, по богатству орнаментације, и по мноштву статуа, требало да надвиси сваки античку гробницу.” Постоје бројне интерпретације значења *заточеника* на папској гробници, од које је посебно занимљиво њихово тумачење као уметничке алегије коначно ослобођених робова за време Јулијевог понтификата.

Микеланђело је са великим ентузијазмом прихватио папску наруџбину и исте године је у Карари провео више од шест месеци, бирајући најпогодније мермерне блокове за овај монументални пројекат. Нажалост, већ годину дана касније, папа је одустао од овако амбициозне замисли и наредио Микеланђелу да започне рад на осликавању Сикстинског свода. До 1513. године, после бројних модификација оригиналног плана за гробницу Јулија II и огромног напора потребног за израду фресака у Сикстини, Микеланђело је комплетно завршио тек две фигуре заточеника-робова, *Побуњеног роба* и *Роба на умору*. Први запис о завршеној статуи *Побуњеног роба* налази се у Микеланђеловој преписци, где помиње да је сликару Луки Сињорелију показао статуу на којој тренутно ради. Пише да је то „фигура од мрамора, четири кубита висине, са рукама везаним на леђима.”

Када је 1545. године у последњој ревизији плана за гробницу, папа Павле III у потпуности одбацио низ са заробљеницима-робовима, Микеланђело је обе фигуре, у знак захвалности, поклатио Роберту Строцију (Roberto Strozzi). Убрзо, Роберто Строци бива прогнан из Фиренце, бежи у Француску и носи Микеланђелова ремек-дела са собом. Одмах по доласку, поклања их свом домаћину, француском краљу Франсоа I (François I). Али ту није био крај путештвија Микеланђелових „робова”. Доласком новог владара на француски престо, Анрија IV (Henri IV), скулптуре ће бити поклоњене високом поручнику Француске де Монморансију (Anne de Montmorency) који их преноси у свој дворца у Екуану (Écouen). За мање од једног века, Микеланђелове скулптуре ће поново променити власника, када их 1632. године кардинал Ришелје (Richelieu) купује за своју резиденцију. Наредних 150 година *Роб на умору* и *Побуњени роб* остају у збирци кардиналових



наследника. Након Француске револуције обе Микеланђелове скулптуре одузете су породици Ришеље, и од 1793. године постале су део француске националне колекције у Музеју Лувр, где се до данас чувају.

Од када су Микеланђелови „робови” изложени у Лувру, постали су једни од најчешће копираних ренесансних уметничких

узора у гипсу, мермеру, алабастеру и бронзи. Принцип учења кроз копирање великих уметничких дела није био ограничен само на античке моделе, већ је обухватао сва врхунска остварења изузетних уметника, посебно великана високе ренесансе. Још крајем 18. века, гипсани одливци *Побуњеној роба* и *Роба на умору* постаће неизоставни елемент збирки копија у академијама широм Европе: од Академије ликовних уметности у Паризу (Beaux-Arts de Paris), преко Краљевске академије у Лондону (Royal Academy, London), до Академије лепих уметности у Бечу (Academy of Fine Arts, Vienna). Осим непосредне едукативне улоге коју је ова скулптура играла у образовним системима различитих академија, генерације уметника су у Лувру посвећено копирали комплексне форме Микеланђеловог ремек-дела. Копије Микеланђелових „робова” добиле су почасно место у глиптотекама Берлина, Минхена, Лондона (Кенсингтон музеј – касније Музеј Викторије и Алберта (Victoria & Albert Museum), Копенхагена, Музеја Метрополитен у Њујорку (Metropolitan Museum, New York) итд. Такође, реплике ове славне статуе биле су веома цењени и жељени колекционарски предмети које су бројне скулпторске радионице и ливнице широм Европе, попут Ливнице Сис у Паризу, реализовале за своје наручиоце у различитим форматима. Зато није необично да је Војислав Вељковић наручио не само *Побуњеној роба*, него још четири реплике чувених Микеланђелових статуа (и то све у размери 1:1).



¹² Микеланђело (ди Лодовико) Буонароти, РОБ НА УМОРУ

Бронзани одливак према мермерном оригиналу (1513–1516) који се чува у Лувру, Париз

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

225 × 70 × 52 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Париска 16

Сигнирано на основи са десне стране, бочно: SUSSE FRERES FONDEURS PARIS

Инв. бр. 37

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно је 1950. године пренесено на ФЛУ у Париску 16, где се и данас налази.

Микеланђелова монументална мермерна статуа *Роба на умору*, по којој је направљен бронзани одливак у Ливници Сис, у потпуности отелотворује његову „потрагу за апсолутном истином у уметности”, и данас

представља једно од најзначајнијих ренесансних дела у колекцији Лувра.

Моћна нага мишићава фигура извијена у форми латиничног слова „S”, уистину је један од најрафиниранијих мушких актова које је Микеланђело икада начинио. Израђена у раном 16. веку (1513-1516) од врхунског карарског мермера, представља мушки стојећи акт изузетне лепоте и склада, кога у тренутку дубоког мира, налик на сан или сновиђење, стиже неумитна смрт. Са левом руком извијеном и забаченом изнад главе, а десном положеном преко груди, *Роб* покушава да се ослободи материјалних и нематеријалних окова који га спутавају. Десну ногу, ради статике, Микеланђело је ослонио на дебло на коме је извајао фигуру мајмуна. Слична дихотомија мирноће и мучеништва, склада и стеге прожима целу фигуру – његова десна нога је напета, док је лева опуштена са благо подигнутим стопалом. Његова глава напетоста врата смело је супротстављена блаженом изразу лица које говори пре о предаји него о патњи, о ослобођењу од стега смртога тела. И лице хармоничних црта, уоквирено





таласима коврца, и тело вретенастих мишића су једнако минуциозно извајани, где сваки детаљ игра суштинску улогу у преношењу овако концептуално комплексне целине. Цео акт је окарактерисан сталним сучељавањима мирноће и кретања оваплоћеним у различитим линијама сила којима је компонована ова скулптура. Оне би требало да прикажу сложен метаморфички процес израћања фигуре из каменог блока, саму срж уметничког стварања. Микеланђело је овако пажљиво извајао само предњи део скулптуре, остављајући задњу страну потпуно необрађену (са видљивим траговима длета), желећи још директније да нагласи ту двојност постојања и непостојања, спутаности и слободе која прожима целокупно дело (видети кат. бр. 11).



13 Пјер Лепотр, АТАЛАНТА

Бронзани одливак према мермерном оригиналу из парка Тиљерије, Париз (1703-1705)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

130 × 125 × 60 cm (пуна величина оригинала, бронзани одливак на ФЛУ оштећен)

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68

Сигнирано на основи са десне стране SUSSE F^{BS} FOND^{BS} PARIS; са задње стране: *cire perdue*

Инв. бр. 350

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Данас се чува у згради Вајарског одсека ФЛУ, у Булевару војводе Путника 68.

Иако је деценијама ова скулптура погрешно атрибуирана као античка скулптура *Амазонке*, она представља реплику мермерне статуе *Ајталаније*, једног од ремек-дела француског барокног уметника Пјера Лепотра (Pierre Lepautre) (1659-1744). Инспириран динамиком Бернинијеве (Bernini) скулптуралне групе *Ајолона и Дафне* из Галерије Боргезе,

Лепотр је заједно са својим савремеником Гијомом Кустуом (Guillaume Coustou) начинио чувени пар фигура у трку, *Хијомена и Ајталанију*, за вртове Луја XIV у дворцу Марли (Marly). Овај пар фигура инспирисан је античким митом о младој чедној Аталанти која се зарекла да ће се удати за оног ко је победи у трци, а да ће убити све губитнике. Хипомен је изазвао Аталанту на трку и понео са собом, као тајно оружје, три златне јабуке које му је даровала богиња Афродита. Током трке, Хипомен је успут остављао златне јабуке, Аталанта је застајала да их покупи и тако изгубила трку. Захваљујући лукавству и чаробним јабукама, Хипомен је добио и трку и руку младе Аталанте.

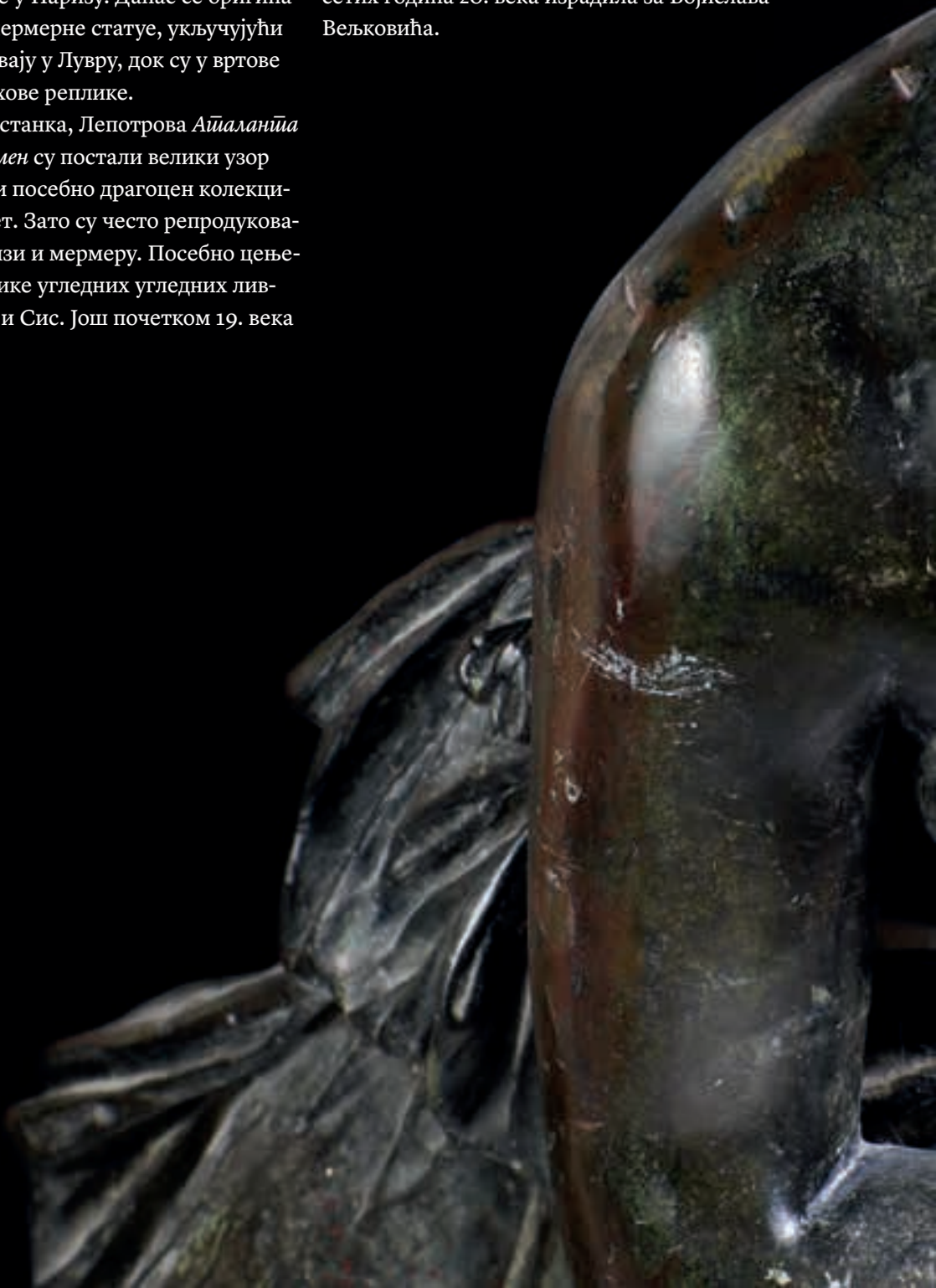
Лепотр је представио *Ајталанију* у жару трке, са десном руком и десном ногом како лебде у зраку, док јој елегантно набрани хитон вијори на ветру. Целом тежином ослоњеном на десну ногу и тела представљеног у снажној дијагонали, фигура *Ајталаније* одаје утисак хитрог незауостављивог покрета. Њен пандан *Хијомен*, дело Гијома Кустуа, попут одраза у огледалу рефлектује исту позу

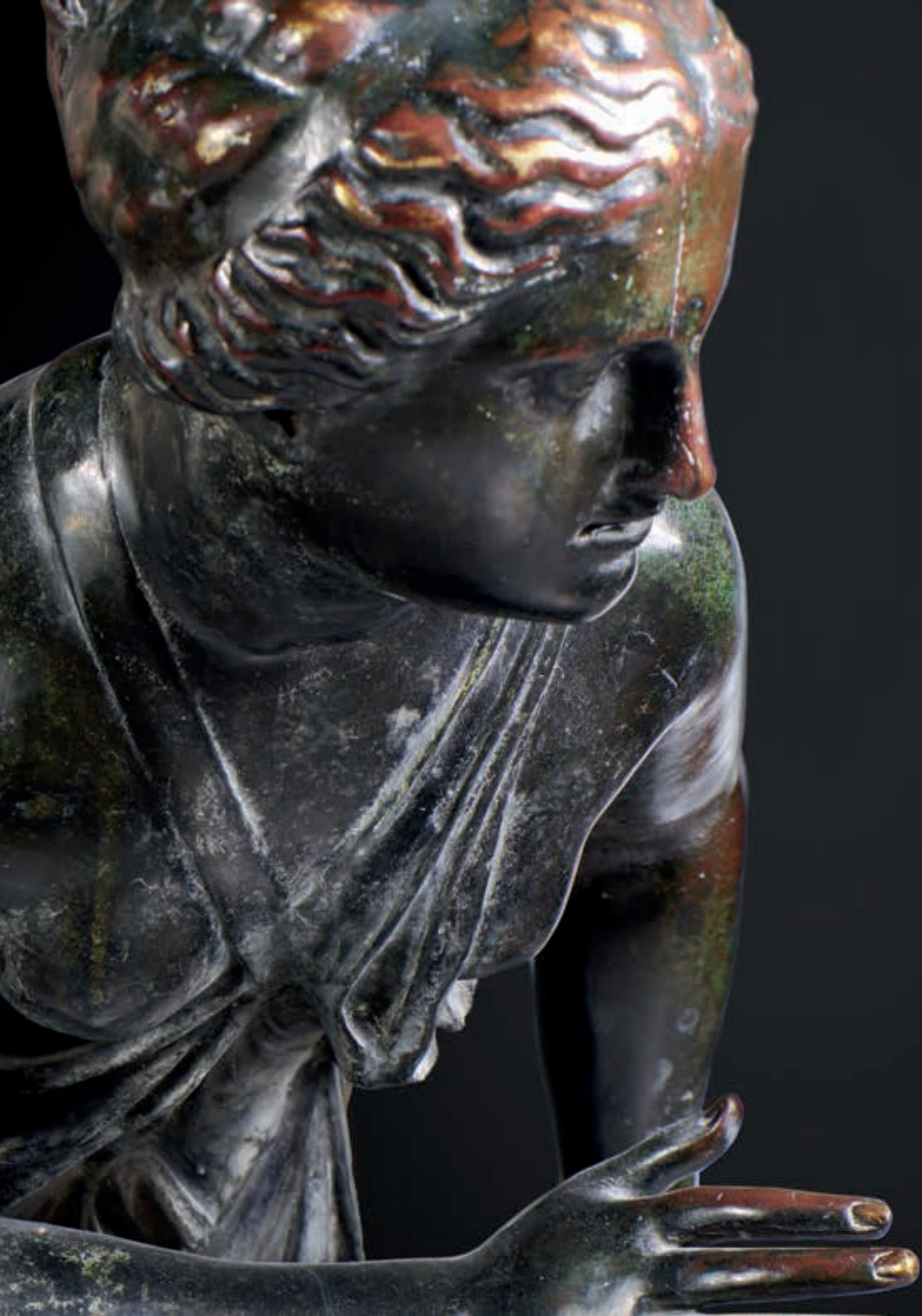


тела у бришућем трку, само што рукама, изазивачки, држи све три златне јабуке. У истом периоду Гијом и Никола Кусту су урадили за Луја XIV и мермерну групу *Ајолона и Дафне*, који су заједно са *Ајјаланџиом* и *Хијоменом* чинили чувена „четири тркача” из вртова Марли. Све четири фигуре су након Револуције 1796. године премештене у вртове Тиљерије у Паризу. Данас се оригинали све четири мермерне статуе, укључујући и *Ајјаланџиу*, чувају у Лувру, док су у вртове постављене њихове реплике.

Од самог настанка, Лепотрова *Ајјаланџија* и Кустуов *Хијомен* су постали велики узор уметницима, а и посебно драгоцен колекционарски предмет. Зато су често репродуковани у гипсу, бронзи и мермеру. Посебно цењене биле су реплике угледних угледних ливница Барбедјен и Сис. Још почетком 19. века

Ливница Сис је почела да израђује реплике барокних дела инспирисаних антиком, међу којима је била и чувена скулптурална група Лепотра и Кустуа. Најчешће су је изливали у бронзи и умањеним димензијама погодним за колекционарске кабинете (40 см до 1 м). Зато је од посебне важности Аталанта у размерама 1:1, коју је Ливница Сис крајем двадесетих година 20. века израдила за Војислава Вељковића.







14 Антоан де Коазево, МАРИЈА АДЕЛАИДА САВОЈСКА КАО ДИЈАНА

Бронзани одливак према мермерном оригиналу (1710) из Музеја Лувр, Париз

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

195 × 80 × 87 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у парку)

Сигнирано на основи, с предње стране: MARIE ADELAIDE DE SAVOYE DUCHESS DE BURGOGNE MDCCX, са десне стране: SUSSE F^{ms} FONDEURS PARIS *cire perdue*; са задње стране испод левог стопала: COYZEVOX AD VIVUM

Инв. бр. 69

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године, за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно је после 1950. године пренесено на ФЛУ. Данас се чува у врту зграда ФЛУ, у Булевару војводе Путника 68.

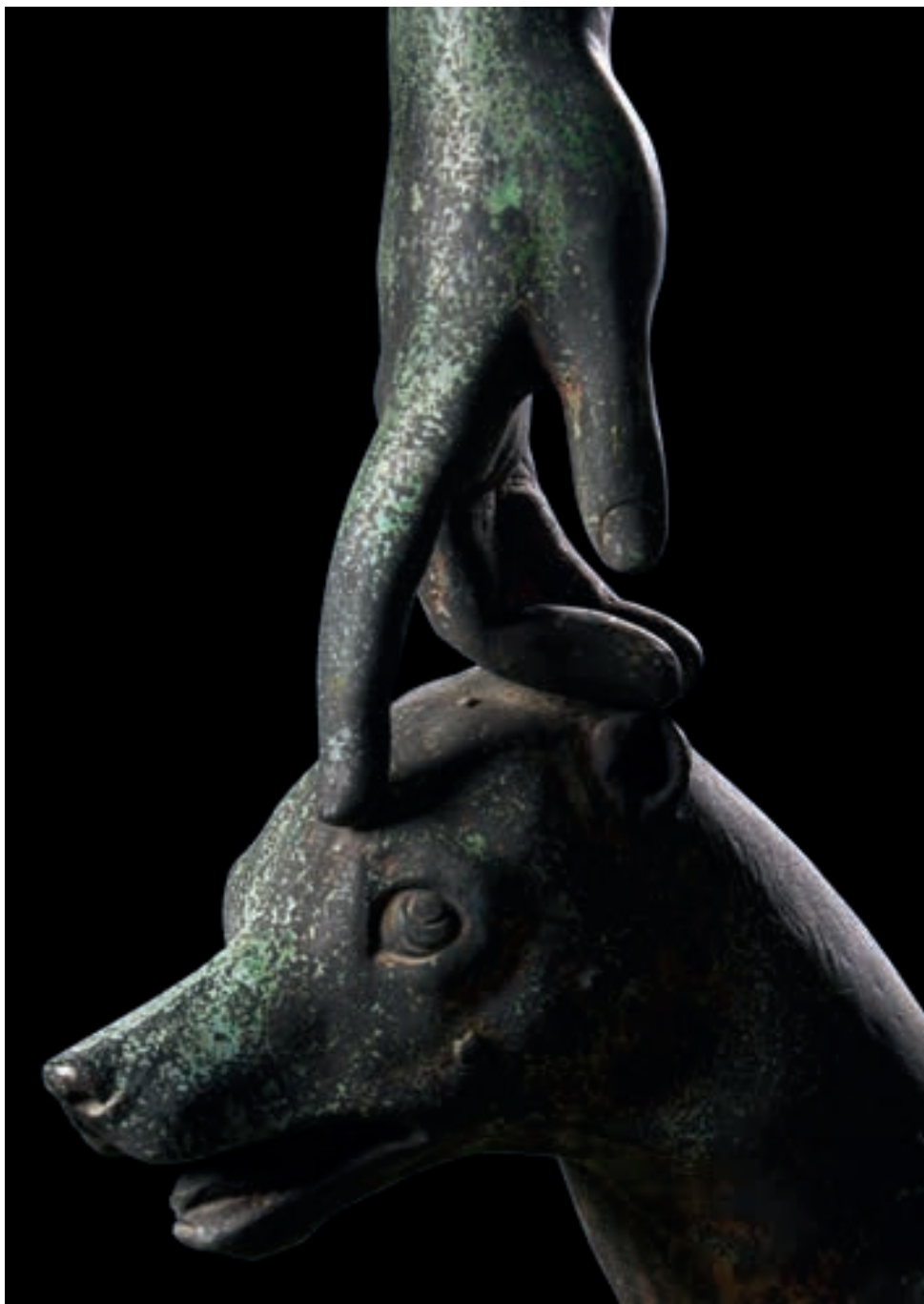
Раскошна мермерна фигура *Марије Аделаиде Савојске као Дијане* из 1710. године, која се данас чува у Лувру, представља једно од најпознатијих дела француског рококо

скулптора Антоана де Коазевоа (Antoine de Coysevox). Ову стојећу статуу грофице, као и њену портретну бисту из 1710. наручио је маркиз од Антена и обе су први пут забележене у инвентару после маркизове смрти из 1736. године. Касније је премештена у Версајске вртове, одакле је преузета највероватније 1793, а од 1850. године се налази у Лувру. Статуа *Марије Аделаиде* представља изузетно динамичну фигуру грофице обучене у кратки хитон, са химатионом око струка, окруњена дијадемом са полумесецом, симболом богиње лова. Попут свог божанског пандана, грофица је приказана у лаганом трку како хита у лов, хитона и плашта усковитланих ветром, са тоболцем о левом рамену, и малим ловачким псом који је верно прати у стопу. Док су јој ноге у хитром раскораку, *Марија Аделаида* десну руку пружа до главе малог пса, док подигнутом левом руком грациозно држи увојак своје косе. Њена одежа пада у елегантним наборима низ тело, показујући виртуозност Коазевоа у материјализацији тканине. Непосредну инспирацију за ову статуу Коазево је имао









у славној античкој римској фигури *Дијане са јеленом* (*Дијана из Версаја*) која је деценијама била један од драгуља краљевске колекције, прво у Фонтенблоу, потом у Версају, да би после Револуције постала део сталне поставке Лувра.

Марија Аделаида Савојска, војвоткиња од Бургундије (1685-1712) била је супруга војводе од Бургундије и мајка француског краља Луја XV. Она нажалост умире веома рано од богиња. Важила је за једну од лепотица француског двора и сматра се да је прва дама која је изабрала богињу Дијану као свој митолошки алтер его. У време настанка, статуа *Марије Аделаиде* у митолошком руху постала је толико популарна да је потакнула многе угледне даме тога доба да се портретишу у лику античке богиње лова. Поред бројних, данас често анонимних примера, важно је поменути портрет њене имењациње и унукe, ћерке Луја XV, Марије Аделаиде од Француске, коју је сликар Жан Марк Натје (Jean-Marc Nattier) такође портретисао у Дијанином руху 1745. године (данас у Галерији Уфици (инв. деп. 24)). Занимљива је и изразито динамична представа *Цорцијане, војвојкиње од Девоншира као Дијане* коју слика Марија Козвеј (Maria Cosway), позната сликарка британског високог друштва 18. века. На овој слици војвоткиња у лику Дијане представљена је како у бришућем лету, уско-витланих хаљина, хрли ка посматачу.

Статуа Коазевоа се сматрала једним од врхунских примера рококо скулптуре и имала је доста утицаја на потоње уметнике. Због велике популарности доживела је бројне копије и реплике у гипсу, бронзи и мермеру и била је врло тражена као вртна скулптура током 18. и 19. века. Још од краја 19. века, Ливница Сис нуди врхунску уметничку реплику ове статуе у бронзи у неколико димензија. Због елеганције и грациозности *Марије Аделаиде*, није чудно да је Војислав Вељковић наручио реплику баш ове статуе за своју збирку.

15 Жан Антоан Удон, ВОЛТЕР

Бронзани одливак према моделу у теракоти за мермерну статуу, 1778. (модел у теракоти се чува у Музеју Фабр, Монпеље)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

133,5 × 82 × 101 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68

Сигнирано на основи, са предње стране: VOLTAIRE; са десне стране, бочно: HOUDON; са леве стране, бочно: SUSSE F^{RES} FONDEURS PARIS; са задње стране, горе: *cire perdue*

Инв. бр. 49

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно је после 1950. пренесено на ФЛУ. Данас је постављено у Булевару војводе Путника 68, испред улаза у зграду Сликарског одсека ФЛУ.

Импресивна фигура *Вољера*, представља једно од најзначајнијих дела француског вајара Жана Антоана Удона (Jean-Antoine Houdon). Стари филозоф приказан је у

седећем положају с рукама лежерно наслоњеним на наслоне раскошно резбарене столице, и главом благо нагнутом удесно. Целокупна фигура је обавијена волуминозним огртачем који у богатим наборима пада низ Волтерова рамена и вртложи се око његових ногу. Иако је, судећи по записима савременика, *Вољер* приказан умотан у један од својих омиљених кућних капута, Удон је овој скромној одећи подарио раскош и величанственост античке тоге, претварајући савремени портрет у безвремену визију античког филозофа. Док седећа поза и богати огртач који у потпуности прекрива фигуру, целој статуи даје монументални изглед; мало искривљен, шеретски осмех *Вољера* уноси изузетну живост и непосредност у целу композицију. У белешкама о својим радовима, сам Удон је записао 1794. године: „Волтер је представљен у столици налик на античке, огрнут филозофским плаштом, главе повезане врпцом бесмртности.”

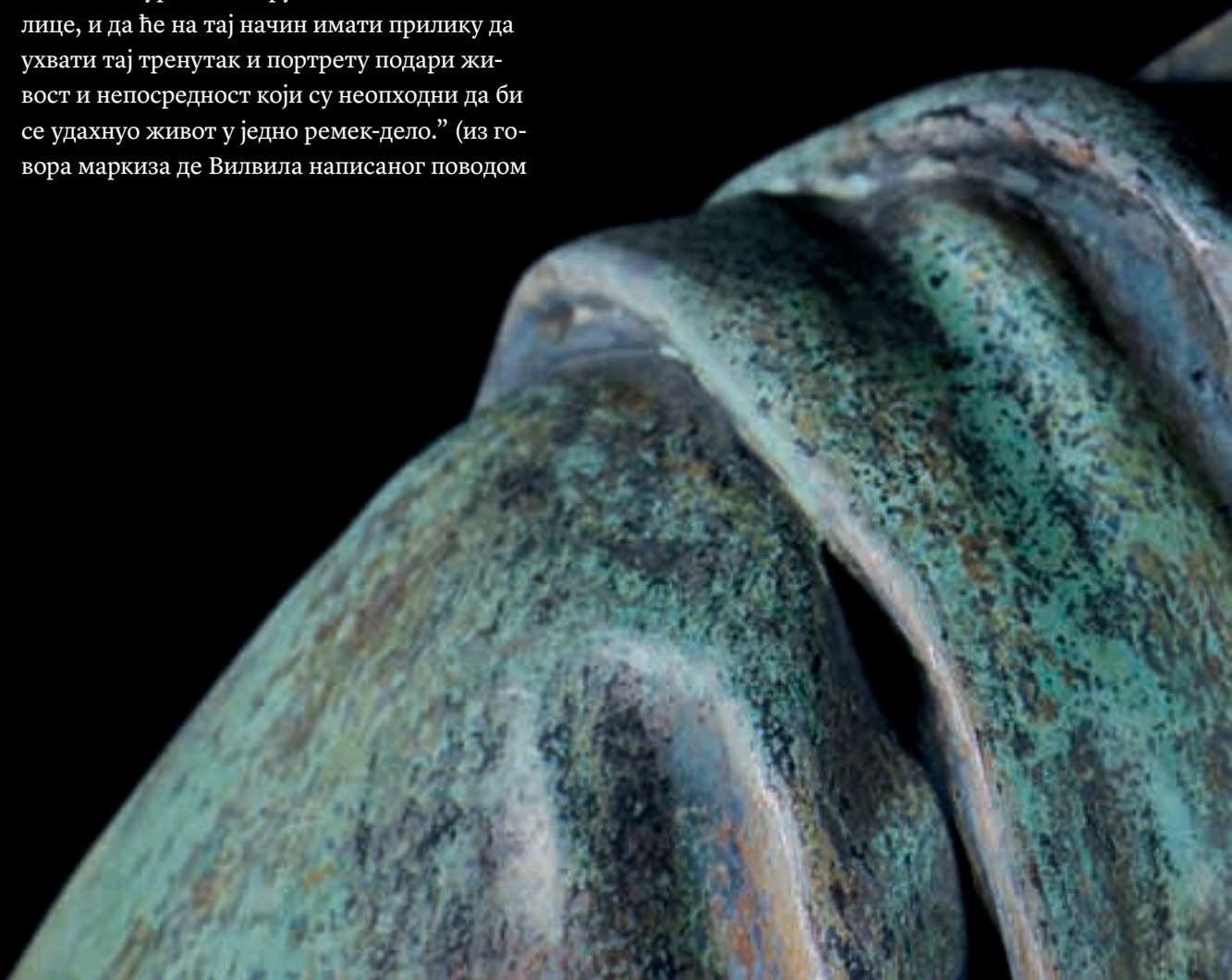
Портрет Волтера наручила је његова нећака, госпођа Дени (Madame Denis), са жељом да направи мермерну статуу која



би красила Француску академију. Она је ангажовала Жана Антоана Удона да непосредно пре смрти великог филозофа уради низ скица, о чему нам је маркиз де Вилвил (Marquis de Villeville) оставио драгоцено сведочанство: „Са великом муком сам убедио г. Волтера да пристане да г. Удон уради његову бисту. Када је напоскон пристанак обезбеђен, када је дан и сат посете уговорен, и тада сам сваки пут морао да пратим г. Удона на његовим посетама Волтеру (...) Уметник ми је често говорио да Волтер најчешће има израз изразитог нестрпљења на лицу док га портретише (...) зато сам се досетио да понесем на последњи сусрет лоровов венац којим је Волтер био окружен на дан свог тријумфа у Комеди франсез (...) Упозорио сам г. Удона да ћу се на дати сигнал попети на платформу на којој је Волтер позирао и поставити му лоровов венац изнад главе. Рекао сам г. Удону да ће то засигурно Волтеру измамити осмех на лице, и да ће на тај начин имати прилику да ухвати тај тренутак и портрету подари живост и непосредност који су неопходни да би се удахнуо живот у једно ремек-дело.” (из говора маркиза де Вилвила написаног поводом

откривања Удонове статуе *Волтера* од теракоте, у Монпељеу 1803. године.)

Удон прво по скицама ради бронзану статуету, коју већ наредне 1779. године излаже на париском Салону. Уследиће потом два модела монументалних размера као припрема за мермерну скулптуру. Један *bozzetto* је изведен у гипсу, који је данас изложен у Националној библиотеци Француске у Паризу (Bibliothèque nationale de France), а други у патинираној теракоти који се чува у Музеју Фабр (Musée Fabre, Montpellier) у Монпељеу, и који ће касније послужити као узор за бронзани одливак Ливници Сис. Мермерна статуа, наручена за Француску академију, била је готова у септембру 1780. године и тада није понуђена Академији, већ театру Комеди франсез. 1781. године излагана је на Салону у Паризу да би касније била пренета у Комеди франсез, где се и данас









налази. Исте године, руска царица Катарина Велика од Удона наручује мермерну реплику *Волијерове* фигуре, коју ће он израдити исте године и која се до данас налази у Ермитажу у Санкт Петербургу.

Модел у теракоти је 1779. године од Волтерових наследника откупио чувени антиквар Абрахам Фонтанел, један од покретача Удружења лепих уметности из Монпељеа. Фонтанел је био и један од оснивача првог музеја у Монпељеу, где је Удружење изложило своју колекцију уметничких дела као и гипсаних одливака ремек-дела античке и ренесансне уметности. Из ове збирке оригинална теракота *Волијера* је била дарована Музеју Фабр 1874. године, и од тада је један од драгуља овога музеја. Удон је често радио реплике у теракоти својих чувених статуа у пуној величини и третирао их је као независна уметничка дела која је лично минуциозно довршавао, што се види и на статуи из Монпељеа, као и на реплици насталој по његовом другом чувеном делу, статуи *Дијане* (видети кат. бр. 16). Удонова радионица ће произвести још неколико теракота реплика *Волијера* у пуној величини, од којих је данас једна у Метрополитен музеју у Њујорку (Metropolitan Museum New York), једна у Музеју примењених уметности у Будимпешти, док су само портретне бисте изведене из ове скулптуре данас део колекција у Музеју Викторије и Алберта у Лондону (Victoria & Albert Museum, London), Националној уметничкој галерији у Вашингтону (National Gallery of Art, Washington), итд.

Касније, управо ће статуа из Монпељеа, као и мале портретне бисте из ње изведене, послужити као узор за бројне гипсане и бронзане одливке који су, у различитим размерема, настале током 19. и у првој половини 20. века. Једну такву бронзану реплику у пуној величини наручио је и Војислав Вељковић за своју збирку.

16 Жан Антоан Удон, ДИЈАНА

Бронзани одливак према бронзаној скулптури (1790) из Музеја Лувр, Париз

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

203 × 87 × 113 cm

Факултет ликовних уметности у Београду, Булевар војводе Путника 68 (у згради Вајарског одсека)

Сигнирано на овалној основи, бочно: SUSSE F^{BE} FONDEURS PARIS HOUDON *cire perdue*

Инв. бр. 70

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов низкад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Вероватно је после 1950. године пренесено на Факултет ликовних уметности. Данас се чува у парку ФЛУ, у Булевару војводе Путника 68.

Грациозна нага фигура *Дијане* представља једно од ремек-дела француске скулптуре 18. века. Израђена према бронзаном оригиналу који се чува у Лувру (Louvre), ова

грациозна скулптура приказује нагу богињу лова у лаганом ходу. Целом тежином ослоњена на прсте леве ноге, са десном ногом благо повученом уназад и рукама које прате ритам кретања, *Дијана* делује као да елегантно клизи кроз простор. Богиња у левој руци држи лук, док је у десној, судећи по оригиналу у Лувру, држала стрелу. Глава префињених црта и окруњена елегантном дијадемом са месечевим српом (симболом богиње), окренута је удесно. Као основне ликовне узоре за ово дело, експерти Музеја Лувр првенствено наводе чувену фигуру *Меркура у леиу* маниристичког уметника Ђанболоње (Gianbologna), чија тежина, такође, почива на прстима једне ноге, што целој фигури даје илузију лебдења. За други узор наводи се фигура *Дијане* Удоновог савременика Алегрена (Allegrain) из 1778. године (такође део колекције Лувра), која представља нагу богињу при купању (сцена која је најчешће у сликарству приказивана као Дијана коју изненађује Актеон при купању).

Дијана, италска богиња плодности, материнства и дивљачи била је једна од







најпоштованијих богиња у античко доба. У старом Риму слављена је и као богиња светлости, а касније је поистовећена са Луном, те је приказивана често са месечевим српом као једним од атрибута. Као богиња лова и дивљачи сматрана је и заштитницом шума, те су многа њена светилишта биле шуме и гајеви попут светог гаја у Арицији.

Представа *Дијане* је била један од лајтмотива коме се Удон увек изнова враћао у својој каријери, те је поред ове бронзане статуе из Лувра познато још неколико верзија у бронзи, мермеру и теракоти, које су све препознатљиве по изразитој сведености и модерности форме. Први, гипсани модел за ову скулптуру настао је још 1776. године, док је теракоту (која се данас чува у Фрик колекцији (Frick Collection) у Њујорку), израдио наредне, 1777. године. Мермерну верзију завршену 1780. године (обогтаћену представама растиња као и тоболцем са стрелама које богиња носи преко десног рамена), иницијално је наручио војвода Сакс Гота Алтенбург (Saxe-Gotha-Altenburg), а коначно ју је купила руска царица Катарина Велика. Ову мермерну верзију Удонове *Дијане*, која је вековима чувана у Ермитажу, влада Совјетског савеза ће продати на јавној аукцији још 1930. године. Купиће је Калуст Гулбенкијан (Caluste

Gulbenkian) за своју збирку француске уметности 18. века и она до данас краси колекцију његовог музеја у Лисабону. Бронзану верзију статуе откупио је Лувр непосредно по Удоновој смрти 1829. године, и одмах ју је уврстио у своју сталну поставку.

Бронзана статуа *Дијане* из Лувра постала је велики узор и инспирација, не само савременим уметницима него и током целог 19. и почетком 20. века. Прављене су бројне, брижљиво урађене реплике у гипсу али и у бронзи, у различитим размерама. Реплике овог дела по узору на бронзу у Лувру налазе се у колекцијама Музеја Хантингтон (Huntington Museum), у Музеју лепих уметности у Туру (Musée des Beaux-Arts, Tour), у Фрик колекцији у Њујорку (Frick Collection, New York), док се само биста Дијане која је изведена из Удонове статуе, чува у Националној галерији у Вашингтону (National Gallery of Art, Washington) (бронза), у Лазенки, краљевској палати у Пољској (мермер), где је враћена тек 2015. године пошто су је нацисти однели за време Другог светског рата. Једна од ретких, бронзаних реплика статуе *Дијане*, идентичних димензија као и оригинал, наручена је 1929-1930. године од Ливнице Сис, за колекционара Војислава Вељковића.

БРОНЗЕ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ
ПОРОДИЦЕ ВЕЉКОВИЋ
У ДРУГИМ УСТАНОВАМА

¹⁷ Праксител (приписано), ДИЈАНА ИЗ ГАБИЈА

Бронзани одливак према мермерној грчкој статуи из 4. века пре нове ере, (оригинал се чува у Лувру, Париз)

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

168 × 34 × 53 cm

Центар за ликовно образовање „Шуматовачка“, Београд

Сигнирано на правоугаоној основи, бочно: SUSSE F^{BS} FOND^{BS} PARIS

Није инвентарисано

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенонародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој, где се и данас налази.

Деценијама погрешно атрибуирана као непозната „античка фигура у хитону и пеплосу“, фигура жене у раскошној драперији и елегантним сандалама представља бронзану реплику чувене античке *Дијане из Габиија*, приписане Праксителу, која се чува

у Лувру (Louvre) од 1807. године. Стојећа фигура представља богињу Дијану у кратком драпираном хитону, како се огрће богато наобраним огртачем. Док грациозним покретом десне руке држи фибулу на десном рамену, она левом придржава тешке наборе огртача који се спрема да закопча. Глава са густим коврцама заглађеним траком и везаним у ниску пунђу, окренута је надесно, погледа упереног у даљину. Ноге су у благом контрапосту, а са слаповима тканине који је обавијају, статуа богиње представља врхунац вајарске вештине.

Са изузетним осећајем за детаљ, ово ремек-дело класичне грчке скулптуре приписује се чувеном вајару Праксителу на основу описа које нам је оставио антички историчар Паусаније. Он је записао да је Праксител начинио монументалну статуу Артемиде у богатом хитону, за њено светилиште на атинском Акропољу. Ову атрибуцију, 2007. године, доводи у питање некадашњи директор Лувра и експерт за античку грчку скулптуру, Жан Лик Мартинез (Jean-Luc Martinez), који



иако увиђа сличности *Дијане из Габија* и Праксителових статуа *Афродитије Книђанске* и *Ајолона Саурокићоноса* (видети кат. бр. 3), сматра да је Дијана из Габија пре дело неког од Праксителових савременика.



Вековима сматрана изгубљеном, статуа *Дијане из Габија* откривена је тек крајем 18. века (1792. године), захваљујући чувеном шкотском неокласичном сликару и антиквару Гевину Хамилтону (Gavin Hamilton), о чему детаљно пише Франсис Хаскел (Francis Haskell). Статуа је откривена на имању породице Боргезе (Borghese) у Габију (Gabii) у близини Рима, по коме је и добила име. Одмах по открићу, статуа *Дијане из Габија* стављена је у Боргезе колекцију где је остала само до 1807. године, када ју је принц Камило Боргезе (Camillo Borghese) продао Наполеону Бонапарти (Napoléon Bonaparte), заједно са статуом *Гладијатора Боргезе* (видети кат. бр. 5). По доласку у Париз, Наполеон је статуу *Дијане* поклатио Лувру. Од 1820. године, када је први пут изложена у Лувру, статуа *Дијане из Габија*, због своје грациозности и елеганције је постала је веома популарна и њене реплике су тражене свуда по Европи. Једна од најпознатијих, израђена у гипсу, наручена је за предворје чувеног клуба Атенеум (Athenaeum) у Лондону, који и данас краси. Изузетна мермерна реплика је током 19. века израђена и за вилу Озборн (Osborn house), једну од британских краљевских резиденција, док се једнако квалитетне реплике у гипсу чувају у Музеју Ваљадолида (Museo de Valladolid), Уметничкој галерији у Манчестеру (Manchester Art Gallery), итд. Реплике у бронзи, у малим димензијама, рађене су током целог 19. и током прве половине 20. века за европске и америчке колекционаре, посебно у ливницама Барбедјен (Barbedienne) и Сис у Паризу. Каталози Ливнице Сис још од позног 19. века и током прве половине 20. века нуде ово дело у различитим димензијама. Чињеница да је Војислав Вељковић за своју збирку наручио одливак у пуној величини (1:1) говори о значају наруџбине и монументалности визије колекционара.

18 Анон., ВЕНЕРА МЕДИЧИ

Бронзани одливак према мермерној римској статуи из 1. века пре нове ере из Галерије Уфици у Фиренци, која је начињена према данас изгубљеном грчком бронзаном оригиналу

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

153 × 56 × 26 cm

Центар за ликовно образовање „Шуматовачка“, Београд

Сигнирано на овалној основи, бочно: Susse F[®] Fondateurs Paris

Није инвентарисано

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. Привремено постављено у башти палате Врачарске задруге, у Крунској улици у Београду, најкасније до 1933. године. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у уметничку школу у Шуматовачкој, где се и данас налази.

Мермерна статуа *Венере Медичи*, поред *Ајолона Белведерској* и *Лаокоонове групе* представља једну од најпознатијих античких скулптура. Џон Ивлин (John Evelyn) ју је називао „уметничким чудом и Минервом уметности”, Лорд Бајрон (Byron) јој је посветио многе стихове, док је Џон Раскин (John Ruskin)

1840. године записао да она представља „најчистију и најузвишенију инкарнацију жене која се да замислити.” Током векова је имала статус врхунског ремек-дела, представљала је парадигматску слику Венере и референтну тачку у проучавању класичне уметности.

Венера Медичи приказује елегантну стојећу фигуру богиње, у благом контрапосту, како рукама заклања своју наготу. Главе благо окренуте налево према невидљивом посматрачу, *Венера* делује као да је тог тренутка изронила из морске пене и скрива се од изненадних погледа. Њено право ауторство није утврђено, али је вековима приписивана различитим античким уметницима као што су Праксител, Фидија или Скопас. Највероватније је дело неког данас непознатог античког вајара који је користио Праксителов модел Афродите Книћанске. Иницијално је статуа откривена без руку, али је у позном 16. веку Ерколе Ферата (Ercole Ferrata) додао мермерне руке у уобичајеном „процесу рестаурације” тога доба.

Не зна се тачно када је у доба ренесансе откривена статуа *Венере Медичи*, али је њена

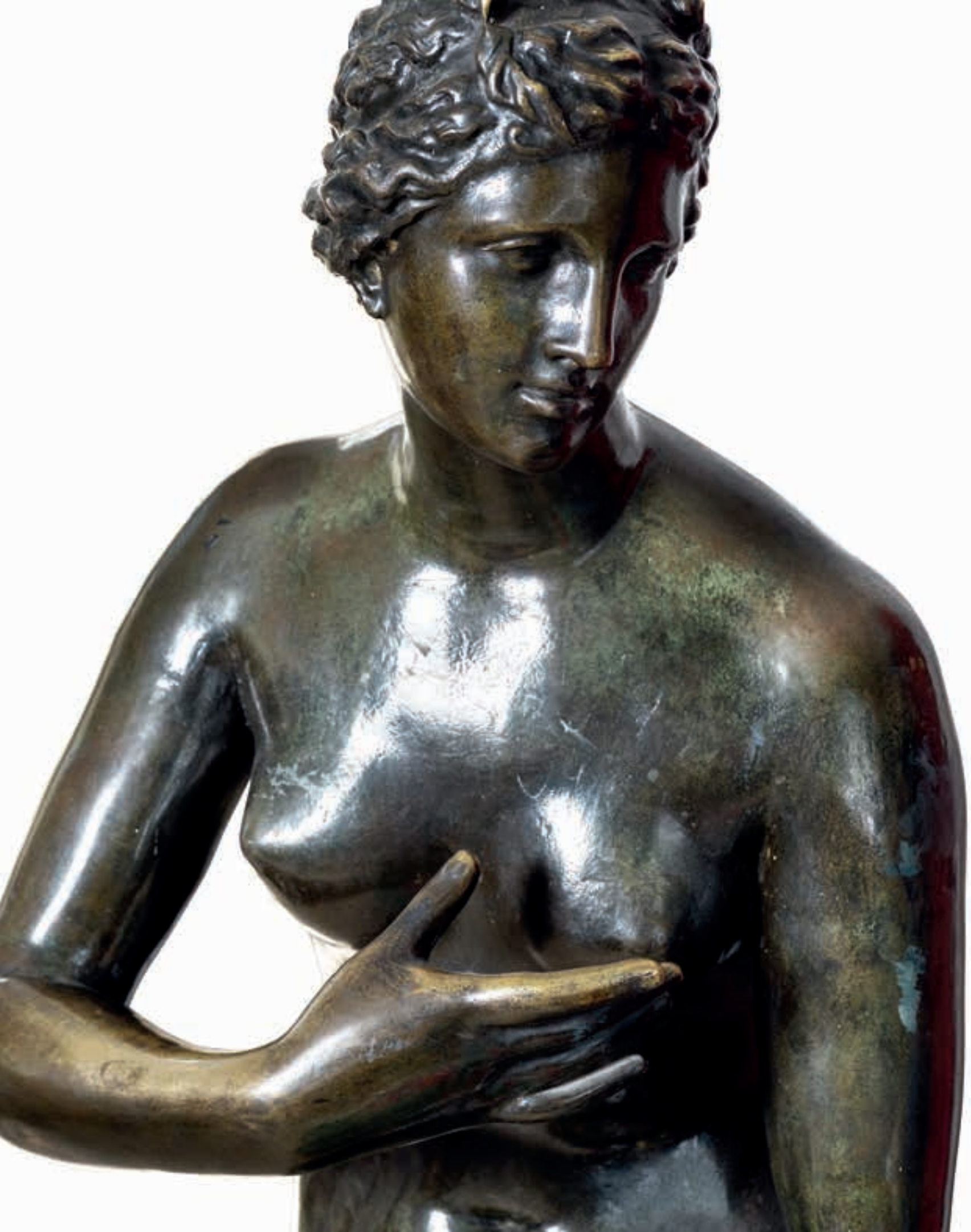


слава полако расла, да би у 17. веку већ била сматрана „врхунским и најплеменитијим остварењем античке уметности.” Име је добила по колекцији породице Медичи, у вили Медичи у Риму, у којој се прво налазила. После 1637. године пренесена је у Фиренцу у галерију великог војводе у палати Уфици (Uffizi), у Трибуни, где се и данас налази.

Посебну славу стекла је за време „великог путовања” (Grand Tour) као једно од незаобилазних дела којима су аристократи на пропутовању Европом долазили да се поклоне. Била је централно дело Трибуне у Уфицију где су је цртали бројни уметници, а овековечена је и на чувеној слици Јохана Зофанија (Johan Zoffany) *Трибуна у Уфицију* из 1778. године. *Венера Медичи*, по речима Франсиса Хаскела била је „међу најшармантнијим остацима античке уметности” и као таква непресушни извор инспирације уметницима током векова. Иако су је Медичи кришом послали у Палермо да би избегли француску војску током Наполеонових ратова, она је ипак 1803. однета у Париз и у Лувру је, заједно са другим античким благом однетим са простора Италије, остала све до 1815. године. Французи су њен повратак у Фиренцу доживели као велику трагедију. Ипак, одлазак из Лувра најславније богиње антике је губитак који су донекле надокнадили аквизицијом *Милоске Венере* за националну колекцију Лувра.

Због веровања да представља једно од најбољих античких дела сачуваних до модерних

времена, *Венера Медичи* је сигурно једна од највише и најчешће копираних дела класичне антике. Још од средине 16. века када су направљене прве мале бронзане реплике за кабинете реткости, до виртуозних мермерних копија које и данас красе вртове Версаја (Versailles) и Петерхофа (Peterhoff), али и колекцију Музеја Револтела у Трсту (Museo Revoltella). Њену форму су детаљно исцртавали тако различити уметници попут Луке Ђордана (Luca Giordano), Бенџамина Веста (Benjamin West) и Вилијама Хогарта (William Hogarth). У Британији 18. века *Венера Медичи* постаје незаобилазни бронзани украс аристократских вртова. Њене мермерне копије које су доносили млади племићи са „великог путовања“ и данас красе вилу Вестон парк (Weston Park), Ностел (Nostell Priory), Боуз музеј у дворцу Барнард (Barnard Castle – Bows Museum), Националну галерију у Шкотској (National Gallery Scotland) итд. Гипсани одливци *Венере Медичи* били су саставни део збирки европских академија и данас се могу видети у збиркама одливачка Музеја Викторије и Алберта у Лондону, Академије лепих уметности у Паризу, Музеју Пушкин у Москви... Фирма браће Сис била је само једна од многих специјализованих уметничких ливница које су обилно репродуковале ово античко ремек-дело. Будући да једна збирка одливака никако није могла бити комплетна без статуе *Венере Медичи*, није чудно да ју је и Војислав Вељковић наручио за свој музеј.



19 Жан Батист Карпо,
РИБАР СА ШКОЉКОМ
(НАПОЛИТАНСКИ РИБАР)

Бронзани одливак према оригинал-
ном калулу Жана Батиста Карпоа

Бронза, ливење техником
изгубљеног воска

89 × 44,5 × 54,5 cm

Народни музеј Србије,
Београд (у сталној поставци)

Сигнирано на основи лево: Susse
F^{ms} Ed^s Paris

Инв. бр. НМС 34_1286

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у уметничку школу у Шуматовачкој. Током 1949. године Карпоова статуа је предата Комисији за заштиту девизних добара ФНРЈ, која је исте године поклања Народном музеју у Београду, где се до данас налази у Збирци стране уметности.

Статуа *Рибар са шкољком* позната и као *Мали наполићански рибар* сигурно је једно од најчувенијих дела Жана Батиста Карпоа (1827-1875) (Jean-Baptiste Carpeaux). Фигура представља наог дечака како у чучећем

ставу држи огромну шкољку наслоњену на лево уво. Потпуно наг, сем традиционалне наполићанске мекане капе на глави (која му се спушта до ивице врата) и мале рибарске мреже у крилу, дечак обема рукама пажљиво држи раскошну шкољку. Са благим осмехом на лицу, главе приљубљене уз шкољку, он предано слуша њене шумове. Реалистични приказ дечака и елегантне линије целе фигуре, представљају основне одлике Карпоовог стила који је у себи спајао искуства италијанске ренесансе и барока, са представом свакодневице 19. века.

Карпо је гипсану фигуру *Рибара са шкољком* начинио 1857. године док је боравио у Француској академији у Риму, захваљујући Римској награди (Prix de Rome) коју је освојио као најбољи студент на париској Академији. Већ наредне 1858. године, Карпо је овај гипсани оригинал *Рибара са шкољком* изложио на Салону у Паризу, верзију која се данас чува у Музеју Орсе у Паризу (Musée d'Orsay). Неколико година касније, он је по гипсаном моделу направио мермерну статуу и приказао је на Салону у Паризу 1863.





године. Ту скулптуру ће откупити француски цар Наполеон III за своју супругу, принцезу Еугенију, дело које се налази у збирци Мале палате у Паризу (Petit Palais). Захваљујући успеху својих дела, Карпо је убрзо постао званични државни скулптор Другог Царства и стекао престижну позицију, коју ће имати све до своје смрти 1875. године.

После ових иницијалних статуа, Карпо је направио неколико различитих верзија *Рибара са шкољком* у теракоти, бронзи и мермеру. Пошто је током живота Карпо одобрио неколико ауторизованих едиција одливака у бронзи *Рибара са шкољком* за Ливницу Сис у Паризу, они ће током 20. века наставити да производе ауторизоване

одливке овог дела. Наиме, 1911. године Ливница Сис је откупила комплетан садржај Карпоовог атељеа са оригиналним гипсаним моделима и калупима за одливање, као и ауторска права од Карпоових наследника. На тај начин, сви бронзани одливци Карпоових дела настали у Ливници Сис (до 1925. године, када истичу права) сматрају се ауторизованим оригиналним делима Жана Батиста Карпоа, и обележени су са *Сис Фрер Едс.* (Susse Frères Eds.), а не репликама оригиналне скулптуре. Међу њима посебно место заузимају управо бронзане представе *Рибара са шкољком*, попут оне коју је Војислав Вељковић наручио за свој планирани, а никад остварени музеј.

20 Жан Батист Карпо, ФЛОРА (БАХАНТКИЊА)

Бронзани одливак према оригинал-
ном калупу Жана Батиста Карпоа

Бронза, ливење техником
изгубљеног воска

102,5 × 56 × 66,5 cm

Народни музеј Србије, Београд
(у депоу)

Сигнирано на основи са леве
стране: *B. Carpeaux*, а са десне жиг
ливнице: *Susse Frères Fondateurs*,
Eds. Paris

Инв. бр. НМС 34_1287

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов ни-кад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренето је са целокупном збирком бронзаних одливака у уметничку школу у Шуматовачкој. Током 1949. године Карпова статуа је предата Комисији за заштиту девизних добара ФНРЈ, која је исте године поклања Народном музеју у Београду, где се до данас налази у Збирци стране уметности.

Фигура наге жене прекривене гирланда-ма цвећа приказује *Флору*, једно од најпопуларнијих дела Жана Батиста Карпоа (1827-1875) (*Jean-Baptiste Carpeaux*). Нага млада жена представљена је како чучи са левим

коленом спуштеним до земље, а десним под правим углом. Руку подигнутих изнад главе, она држи раскошну гирланду цвећа које уплиће у своју бујну косу. Друга витица јој је на крилу и пада преко малог пања (направљеног ради стабилности) на који се ослања. Лице јој је озарено осмехом, а поглед упрт у даљину. Сматра се да је лик Флоре у ствари портрет Ане Фукар (*Anne Foucart*), ћерке Карпоовог пријатеља Жана Фукара (*Jean Foucart*).

Карпо је првобитну верзију ове фигуре направио за своју прву велику јавну наруџбину 1863. године, од стране архитекте Лефила (*Lefuel*) за Флорин павиљон у Паризу. Оригинална верзија је била у високом рељефу на фасади Флориног павиљона у палати Лувр (*Palais du Louvre*) и илустровала је алегорију *Тријумфа њролећа* са представом Флоре окружене групом веселих путија. Неколико година касније, када је због политичких разлога био у изгнанству у Лондону, Карпо је створио нову верзију у мермеру слободне женске фигуре и назвао је *Флора*. Овај раскошни омаж богињи пролећа продат је 1873. године приватном





колекционару из Лондона Хенрију Џејмсу Тарнеру (Henry James Turner) за 15. 000 франка, а данас је једно од ремек-дела у колекцији Калуст Гулбенкијан (Caluste Gulbenkian Museum) у Лисабону. Припремни цртеж за ову статуу налази се у Музеју лепих уметности у Валансјену (Musée des Beaux-Arts, Valenciennes), док је теракота *bozzetto* део збирке Метрополитен музеја (Metropolitan Museum New York) у Њујорку.

Чувена Ливница Барбедјен (Barbedienne) из Париза сматрала је да ће прављење бронзаних одливака Карпоове *Флоре* представљати потпуни промашај и одбила је да репродукује дело у бронзи. На срећу, њихови конкуренти, Ливница Сис из Париза прихватила је Карпову понуду и убрзо постигла невиђени успех с бронзаним и мермерним репликама овога дела, што се може видети већ у њиховим каталозима из 1910. и 1914. године.

Будући да је током живота Карпо одобрио неколико ауторизованих едиција одливака *Флоре* у бронзи, Ливница Сис у Паризу ће током 20. века наставити да производе ауторизоване одливке овог дела. Наиме, 1911. године, Ливница Сис је откупила комплетан садржај Карпоовог атељеа са оригиналним гипсаним моделима и калупима за одливање, као и ауторска права од Карпових наследника. На тај начин, сви бронзани одливци Карпових дела настали у Ливници Сис (до 1925. године када истичу ауторска права) сматрају се ауторизованим оригиналним делима Жана Батиста Карпоа, и обележени су са *Сис Фрер Егс.* (Susse Frères Éds.), а не репликама оригиналне скулптуре. Међу њима посебно место заузимају управо бронзане представе *Флоре* и *Рибара са шкољком* (видети кат. бр. 19), попут оних које је Војислав Вељковић наручио за свој никад остварени музеј.

21 Еме Жил Далу,
ЛАВОАЗЈЕ
(СЕДЕЋА МУШКА ФИГУРА)

Бронзани одливак према оригиналном калупу Емеа Жила Далуа из 1890. године

Бронза, ливење техником изгубљеног воска

110 × 70 × 60 cm

Народни музеј Србије, Београд (у депоу)

Сигнирано на бронзаном постаменту са десне стране: DALOU; са леве стране: SUSSE F^{RES} EDITEURS PARIS

Инв. бр. НМС 34_1288

ПОРЕКЛО ДЕЛА: Војислав Вељковић је ово дело наручио од Ливнице Сис у Паризу, вероватно око 1929-1930. године за његов никад остварени приватни музеј. После Другог светског рата, заједно са још 20 бронзаних одливака из збирке Војислава Вељковића, проглашено општенародним добром и стављено под заштиту државе, 7. априла 1948. године, у склопу групе која садржи 21 одливак из збирке Војислава Вељковића. Исте године, 27. и 28. децембра пренесено је са целокупном збирком бронзаних одливака у Уметничку школу у Шуматовачкој. Одатле је у једном тренутку предато Инвестиционој банци ФНРЈ, која га 1952. године поклања Народном музеју у Београду, где се до данас налази у Збирци стране уметности.

Седећа мушка фигура у дубокој контекмпацији, дело Емеа Жила Далуа (Aimé-Jules Dalou) (1838-1902), представља једног од великих научника доба просветитељства и водећег хемичара 18. века, Антоана Лорана де Лавоазјеа. Лавоазје (Antoine-Laurent de

Lavoisier) (1743-1794) се до данас сматра првим проучаваоцем кисеоника и једним од зачетника модерне хемије. Нажалост, трагично је завршио, пошто је у јеку терора 1794. године био неправедно оптужен за издају, осуђен на гиљотину и погубљен. Само годину и по дана после погубљења, влада Француске је оповргнула пресуду и прогласила Лавоазјеа невиним. Иако овај чин није могао спасити чувеног научника, имао је великог значаја на потоње прихватање његовог научног рада. Нама најпознатији преко славног, веома рафинираног портрета Жака Луја Давида, где је представљен са својом супругом и великом сарадницом Маријом-Аном Пјерет Полз Лавоазје (Marie-Anne Pierrette Paulze Lavoisier), *Лавоазје* је у Далуовој интерпретацији из 1891. године добио достојни изглед великог мислиоца и научника просветитељства.

Одевен у елегантну одећу позног 18. века (стил Луј XVI) и дугачки капут који попут плашта прекрива скоро целу клупу на којој седи, *Лавоазје* поседује изразиту, иако једноставну монументалност. Замишљеног







израза лица, *Лавоазје* је главу подбочио савијеном левом руком, ослоњеном на прекрштена колена. Таква поза мислиоца још је од ренесансног доба била резервисана за научнике и прве хуманисте. Крајем 19. века, када настаје ова скулптура, поза мислиоца је била популаризована од настанка чувеног Роденовог дела. Будући да је Роден (Rodin) свог *Мислиоца* приказао на Салону само две године пре Далуа, сматра се да је имао велики утицај на овај контемплативни портрет *Лавоазјеа*.

Крајем 19. века, Универзитет Сорбона (Sorbonne), у склопу велике реконструкције, од водећих уметника тога доба наручио је неколико статуа за декорацију амфитеатра. Далу је добио наруџбину да направи грандиозну статуу *Лавоазјеа* високу 2.25 метара, која је требало да краси једну од ниша великог амфитеатра. Као финалну презентацију своје идеје, Далу је израдио гипсани модел статуе који се данас чува у музеју Мале палате (Petit Palais) у Паризу. Са овог одливка израђена је монументална бронза за Сорбону, али је касније коришћена и као *bozzetto* за бројне серије које ће за Далуа израдити Ливница Сис у Паризу. Први уговор између Далуа и Ливнице Сис склопљен је 1899. године, баш за израду ауторизоване серије одливака *Лавоазјеовој* портрета. Пошто је Далу био веома задовољан овом сарадњом, у потпуности је предао ауторска права Ливници Сис за ливање овог и још једног дела. После његове смрти, 1902. године, Далуова ћерка одобрила је даље коришћење ауторских права (за ову и друге статуе) Ливници Сис, уговор који је био на снази све до 1966. године. Узимајући то у обзир, сви бронзани одливци Далуовог *Лавоазјеа* које је израдила Ливница Сис, па и овај који је наручио Војислав Вељковић крајем 20-их година 20. века, могу се сматрати оригиналима, а не репликама.

СКРАЋЕНИЦЕ

АС – Архив Србије

ЗЗСКГБ – Завод за заштиту споменика културе града Београда

ИАБ – Историјски архив Београда

ИАБ, ОГБ – Историјски архив Београда, Општина града Београда

ИНО – Извршни народни одбор

ИОНО – Извршни одбор Народног одбора

НМС – Народни музеј Србије

РЗЗСК – Републички завод за заштиту споменика културе Србије

УЛУС – Удружење ликовних уметника Србије

ФЛУ – Факултет ликовних уметности у Београду

ФНРЈ – Федеративна Народна Република Југославија

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

1. Анон., *Ајолон Белведерски*, 2. век н. ере, Ватикански музеји, Рим (Wikimedia Commons)
2. Пјер Јакопо Алари Бонаколси (Античар), *Ајолон Белведерски*, 1497-8, Музеј Фицвилијам, Кембриџ (Wikimedia Commons)
3. Агесандер, Атенодор и Полидор, *Лаокоон са синовима*, 27 пре н. ере - 68 н. ере, Ватикански музеји, Рим (Wikimedia Commons)
4. Мермерне копије античких статуа у Версајским вртовима (Wikimedia Commons)
5. Копије скулптура у вртовима Фонтенблоа (Wikimedia Commons)
6. Колекција бронзаних копија породице Лихтенштајн, Музеј Лихтенштајн, Беч (Wikimedia Commons)
7. *Гладијатор/Рајник Борјезе*, бронза и позлата, француска копија из 18. века за путнике на Великом путовању (Bonhams The Grand Tour Sale, 2022)
8. Бета Вукановић, *Портирeи Војислава Вељковића*, уље на платну, недатовано (Музеј града Београда)
9. Живојин Николић, палата Врачарске задруге, савремени снимак (фото: Александар Радосављевић)
10. Микелоцо ди Бартоломео, *Палаија Медичи*, 1444-1484. (Wikimedia Commons)
11. Грб Врачарске задруге, палата Врачарске задруге, до 1924, савремени снимак (фото: Александар Радосављевић)
12. Вука Велимировић, *Индустрија*, до 1922, палата Врачарске задруге, савремени снимак (фото: Александар Радосављевић)
13. *Занайсiиво*, палата Врачарске задруге, савремени снимак (фото: Александар Радосављевић)
14. Врт палате Врачарске задруге око 1930, архивски снимак (власништво: Милош Јуришић)
15. Страница продајног каталога Ливнице Сис из 1860. (BnF Gallica)
16. Лого Ливнице Сис на бронзаној копији Праксителовог *Хермеса са малим Дионисом* (Факултет ликовних уметности у Београду)
17. Ознака ливења техником изгубљеног воска - *cire perdue*, на бронзаној копији Удоновог *Волџера* (Факултет ликовних уметности у Београду)
18. Роберт Франгеш Михановић, *Беј у Епџиџи*, бронза, 1906. (Глиптотека ХАЗУ, Загреб, фото: Горан Вранић)
19. Еме Жил Далу, *Жена која чџиџа*, око 1929-1930, бронза Ливнице Сис у кући породице Вељковић, снимљена 1972. (ЗЗСКГБ, Збирка фототечког материјала Одељења за документацију и дигитализацију)
20. Анри Арнолд, *Девојка са џолубом*, око 1929-1930, бронза Ливнице Сис у кући породице Вељковић, снимљена 1972. (ЗЗСКГБ, Збирка фототечког материјала Одељења за документацију и дигитализацију)
21. Приземље галерије Ливнице Сис на Булевару Мадлен у Паризу 1925. (Преузето из: Cadet 1992: 72)

22. Ернест Барџас, *Девојка из Бу Сааде*, посребрена бронза и слоновача, реплика из продајног асортимана Ливнице Сис, после 1900. (The Walters Art Museum, Балтимор, Сједињене Америчке Државе)

23. Пол Силвестр, *Девојка с јарећом*, бронза Ливнице Сис, око 1930. (invaluable.com)

24. Војислав Ђокић, *План за њодизање њривајној музеја ј. Јована Вељковића*, 1931. (Историјски архив Београда)

25. Војислав Ђокић, *План за њодизање њривајној музеја ј. Јована Вељковића*, 1931, детаљ (Историјски архив Београда)

26. *Ајолон Белведере* и Микеланђелов *Умирући роб*, бронзе Ливнице Сис у улазном фоајеу

зграде Факултета ликовних уметности у Београду, око 1929-1930. (Факултет ликовних уметности у Београду)

27. Жан Батист Карпо, *Рибар са шкољком*, око 1929-1930, бронза Ливнице Сис снимљена после 1948. (ЗЗСКГБ, *Кућа њородице Вељковић*)

28. Жан Батист Карпо, *Флора*, око 1929-1930, бронза Ливнице Сис снимљена после 1948. (ЗЗСКГБ, *Кућа њородице Вељковић*)

29. Чланак у београдским новинама *Време* о колекцији бронзаних скулптура Војислава Вељковића, 15. новембар 1931. (Претражива дигитална библиотека)

aussi de leurs observateurs – en tant que créateurs de l'expérience artistique. Lorsqu'on examine une réplique, il y a aussi d'autres expériences authentiques qu'on ne pourrait pas faire en observant l'œuvre elle-même. Par exemple, comme le *Moïse* de Michel-Ange est placé dans une niche de l'église de Saint-Pierre aux Liens (San Pietro in Vincoli) à Rome on ne peut y avoir accès que de face. Depuis plus de quarante ans, se trouve une réplique de cette sculpture devant l'édifice du Département de la sculpture de la Faculté des beaux-arts si bien qu'elle offre aux étudiants la possibilité de l'étudier sous tous ses angles. Il est intéressant de constater que Michel-Ange a rendu l'œuvre asymétrique et l'a dynamisée en plaçant le cou plus haut que l'épaule droite. Ce déplacement n'est pas aussi visible de face car toute la composition est harmonisée par la barbe luxuriante et la position nettement avancée du bras gauche tandis que vu de dos, le geste artistique de Michel-Ange est clairement révélé. Pour les étudiants de la Faculté des beaux-arts, le dos de Moïse est aussi important que la vue frontale pour ressentir l'œuvre entière. Dans son originalité, chacune des sculptures de cette collection devient lieu de communication spécifique entre les étudiants et les auteurs des œuvres originales depuis longtemps disparus. Dans ces œuvres autant que dans leurs répliques sont inscrites les décisions que les auteurs ont prises il y a plusieurs siècles et qui correspondent à celles que les étudiants prennent aujourd'hui dans leurs lieux de travail, éloignés de seule une dizaine de mètres.

L'œuvre d'art est destinée au regard et elle n'acquiert son plein pouvoir que lorsque le public la voit. En fait, ce sont les musées qui devraient payer leur public car sans lui les artefacts artistiques perdent leur sens. D'une certaine manière cette affirmation menace la proposition du marché sur l'activité artistique, mais c'est justement la preuve que la valeur du marché n'est qu'une construction sociale, et que toute autre valeur de l'œuvre se trouve dans d'autres orbites. Les

répliques qu'on regarde et qu'on étudie renforcent l'expérience et l'idée des originaux chez les observateurs. En quelque sorte, c'est sans diminuer sa valeur que l'original amplifie son effet au moyen de ses répliques. D'autre part, en plus de connoter l'original, celles-ci ont leur histoire et leur contexte indépendants. Il s'agit de multiplier les images du monde en tant que témoignages de son existence et de la nôtre.

...

Sans vérité qui soit fortifiée par la mémoire de l'expérience, il est impossible de vivre correctement. La mémoire est la racine de notre présent et elle nous permet de projeter l'avenir. Dans la mesure où ce que nous considérons comme notre passé n'est qu'une fausse image, nos conclusions sur nous-mêmes sont tout aussi fausses, erronées. C'est la raison pour laquelle la Faculté des beaux-arts a pris la responsabilité d'effectuer la première étude approfondie et impartiale des sculptures de bronze de la collection de la famille Veljković. La recherche et la publication sont une manière de rendre les sculptures plus visibles à un public spécialisé et à un public plus large. Nous sommes reconnaissants au ministère de la Culture de la République de Serbie de soutenir notre projet.

LA COPIE EST MEILLEURE QUE L'ORIGINAL... – COLLECTIONNER DES COPIES AU DÉBUT DE L'ÂGE MODERNE

Jelena Todorović

Collectionner des copies de grande qualité d'œuvres d'art célèbres et surtout de sculptures était une très longue tradition qu'on pourrait retrouver jusque dans l'Antiquité classique. Dans la Rome ancienne, collectionner des copies en plus des originaux était une pratique bien établie. Durant la Renaissance et le Baroque, pour

décorer les palais, les espaces publics, on créait des copies en marbre de haute qualité d'originaux de bronze grecs *l'Apollon du Belvédère*, *la Vénus de Médicis*, *l'Apollon Sauroctone* ou le *Guerrier Borghèse* redécouverts à Rome, Florence, Naples et autres centres importants du monde classique et provenant d'anciennes cités romaines. Au début de l'ère moderne, par un curieux tour du destin plutôt ironique, ces copies très précisément exécutées prendront non seulement le rôle des originaux, mais acquerront l'aura de chefs-d'œuvre suprêmes, de véritables canons de l'art classique. Ainsi, notre récit sur la collection de copies n'est-il pas seulement important pour l'histoire de la collection, mais il prouve que les catégories *copie* et *original* peuvent être énormément fluides, leurs positions et importance étant hautement dépendantes du contexte culturel et du climat artistique de l'époque.

Le statut mouvant de la copie du début de la culture moderne et son importance pour les concepts d'auteur et de connaisseur reflétaient l'évolution des valeurs sociales et commerciales de cette période, autant que les diverses politiques de collection. Indéniablement, la première impulsion de collectionner apparut à la suite de la découverte de quelques sculptures classiques fondamentales à Rome à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles. *L'Apollon du Belvédère* fut l'un des premiers chefs-d'œuvre à être découvert au domaine della Rovere à Grottaferrata près de Rome en 1489. Il fut ensuite acheté par Giuliano della Rovere qui deviendrait plus tard le célèbre pontife, Julius II.

L'illustration de *l'Apollon* en fit immédiatement l'une des sculptures classiques les plus admirées et les plus copiées de l'époque. La prolifération de ce chef-d'œuvre antique fut encore renforcée en 1530 après que Marcantonio Raimondi, le célèbre imprimeur de la Renaissance en eut fait une superbe gravure qui commença à circuler par le biais des ateliers européens et des bibliothèques de collectionneurs. On ne doit jamais oublier l'importance que les impressions et les volumes

imprimés représentant les plus célèbres sculptures de l'Antiquité eurent dans l'expansion et le transfert de la connaissance au début du monde moderne. Quelques années seulement après la découverte de *l'Apollon du Belvédère*, en 1506, le groupe *Laocoon et ses fils*, autre œuvre magnifique de sculpture classique refit surface. De même que *l'Apollon du Belvédère* avant elle, cette sculpture fut immédiatement achetée pour la collection papale de Julius II. On pourrait écrire des récits similaires pour plusieurs statues classiques importantes découvertes entre les XV^e et XVII^e siècles – *Vénus de Médicis*, *Guerrier Borghèse*, *Arès Ludovisi*, *Spinario*, *Allégorie du Nil*, *Hercule Farnèse* et *Taureau Farnèse*...

Malgré les nombreuses copies exécutées d'après ces importants exemplaires, la première commande de moulages en bronze d'après des statues célèbres de l'Antiquité à grande échelle a été faite par François I^{er}, roi de France. Afin de créer une collection d'antiquités qui rivaliserait avec celle du pape, il fit de grands efforts pour acquérir les moules de tous les chefs-d'œuvre de la collection papale qui furent ensuite coulés dans le bronze pour le palais de Fontainebleau. Lorsque ces copies monumentales furent terminées, elles devinrent pour les artistes et les collectionneurs une grande source, non seulement de grande admiration mais aussi d'inspiration. Elles constituèrent le premier grand corpus de statues antiques en dehors des États italiens et surtout elles satisfirent le souhait de François I^{er} qui, comme le note Vasari, voulait faire de la France *presque une nouvelle Rome*. Ce même désir irait encore plus loin dans les politiques de collection des successeurs de François I^{er}, notamment celles de Louis XIV. Le grandiose devint un modèle de collection souhaité à travers l'Europe centrale et l'Europe du Nord, chez Albrecht V de Bavière ou les ducs du Liechtenstein à Vienne ainsi que les ducs de Marlborough en Angleterre...

Alors que la renommée de ces collections de célèbres antiquités se répandait à travers l'Europe, un nombre de plus en plus grand de collectionneurs éprouvèrent le désir d'en posséder

et de les exposer pour signaler leur goût, leur raffinement et leur érudition. Acquérir ou même commander une collection de copies qui seraient placées à côté des œuvres d'art originales n'était pas du tout considéré comme étant dégradant pour le collectionneur. Au début de l'âge moderne, tandis que les moulages de bronze d'après des originaux antiques étaient considérés être fidèles aux originaux et aussi *beaux qu'eux*, faire des copies et répliques de célèbres peintures était aussi une pratique établie dans les ateliers de peintres de l'Europe du XVI^e et plus tard du XVII^e siècles. Un chapitre tout à fait nouveau dans l'histoire des collections de copies s'ouvrit au XVIII^e siècle avec la montée du phénomène du *Grand Tour*. En tant que processus aussi bien métaphorique qu'éducatif, le concept naquit à la fin du XVII^e siècle lorsque les premiers aristocrates britanniques allèrent en Italie pour approfondir leur éducation et enrichir leur vision du monde.

Au cours de ces voyages à travers l'Italie, on s'attendait d'eux à ce qu'ils ne se contentent pas de vénérer la culture de l'antiquité classique, mais aussi à ce qu'ils acquièrent des œuvres d'art dans le but de débiter une collection ou d'enrichir celle de leur famille. Naturellement, les artefacts classiques originaux étaient les plus appréciés ou, si on ne pouvait pas se les procurer, des copies de très grande qualité. Ainsi les copies de bronze, la *Vénus de Médicis*, *Laocoon*, *l'Apolon du Belvédère* ou le *Faune dansant*, *l'Hercule Farnèse* entre autres ornaient et ornent encore les collections des plus belles maisons de la campagne anglaise, comme Petworth, Knole House, Chiswick House, Chatsworth...

Alors que les copies les plus recherchées étaient celles qui étaient exécutées d'après des originaux de grandeur nature, les versions réduites étaient plus nombreuses en raison de leur taille et de leur prix plus abordable. Elles étaient moins chères, faciles à transporter, pouvaient être exposées dans des vitrines et ne nécessitaient pas de galeries d'art ou de vastes jardins en perspective.

Cette abondance de copies a non seulement peuplé les collections privées et les salles des académies des beaux-arts, mais elle a également occupé une place de choix dans les premiers musées publics à la fin du XVIII^e siècle. Depuis le Louvre et ultérieurement, elles ont trouvé leur place au Musée du Trocadéro de Paris et au Musée Kensington de Londres et encore à Berlin, Munich, Bruxelles et plus tard au Metropolitan Museum de New York... Tous s'appliquent à amasser d'impressionnantes *glyptothèques* en se basant sur le principe que l'art classique devrait devenir accessible à tous. La création de ces collections de moulages est régie par le désir de présenter les microcosmes des macrocosmes dans des endroits où la mémoire du monde entier sera préservée.

C'est ainsi que la boucle est bouclée. Depuis la découverte de statues classiques à la fin du XV^e siècle, ces copies de marbre faites d'après les originaux de bronze grecs qui ont été considérées à la Renaissance comme d'irréfutables originaux classiques en passant par le processus de reproduction fidèle de ces mêmes statues de marbre, bronze ou plâtre destinées aux grandes cours d'Europe aux XVI^e et XVII^e siècles, jusqu'au phénomène du *Grand Tour* qui nous a apporté la plus grande production de copies jamais vue et, jusqu'à la fin du XIX^e siècle lorsque la copie devint de loin supérieure à l'original lui-même.

UN HUMANISTE À L'ÂGE DU MODERNISME: VOJISLAV VELJKOVIĆ ET SON MUSÉE

Igor Borozan

Après la mort de Vojislav Veljković, l'activité liée à la constitution de sa collection d'art au premier *Museo* privé de Belgrade et de Serbie est l'un des épisodes les plus importants pour la culture et l'art serbe de 1931 à 1941, entre les deux guerres.

of the Faculty of Fine Arts in Belgrade, the back of *Moses* is just as important for experiencing the entire work as its frontal depiction. Each sculpture in this collection, with its unique character, serves as a medium of communication between art students and the long-gone creators of the original works. These works, along with their replicas, embody the decisions made by their creators centuries ago, which resonate with the choices students make today in their workspace, situated only a few dozen metres away.

Artworks are meant to be seen; they reach their full potential only when viewed by the audience. As a matter of fact, museums should pay visitors to come, as without them, artistic artifacts become meaningless. In a way, this view undermines the market logic of art. However, this serves as evidence that the market value of an artwork is only a social construct, while its other values lie in different realms of the artwork. Replicas that are viewed and studied reinforce in viewers the experience and concept of the original. In a way, the original extends its influence through its replicas, without diminishing its own value. Replicas, on the other hand, not only reflect the original, but have their own independent history and context. They represent a multiplication of the world's image, as a testament to both its existence and ours.

...

Without truth anchored in experience through memory, it is impossible to live rightly. Memory is the root of our present and allows us to envision the future. If our conception of the past is merely a false image, our conclusions about ourselves are also false and incorrect. The Faculty of Fine Arts has therefore assumed the responsibility to create the first detailed and impartial study of the history of the bronze sculptures from the Veljković family collection. The research and publication are a way of making the sculptures more visible to the professional and general public. We are grateful to the Ministry of Culture of the Republic of Serbia for supporting our efforts.

THE COPY IS BETTER THAN THE ORIGINAL: COLLECTING COPIES OF SCULPTURE IN THE EARLY MODERN WORLD

Jelena Todorović

Collecting high-quality copies of renowned works of art, particularly sculptures, has a long-standing tradition that can be traced back to classical antiquity. In ancient Rome, collecting copies alongside the originals was a well-recognized practice. High-quality marble copies of bronze Greek originals were created to adorn the palaces, public spaces and the baths of ancient Roman cities. These included the statues of *Apollo Belvedere*, *Medici Venus*, *Apollo Sauroktonus* and *Borghese Warrior*, rediscovered in Rome, Florence, Naples and other important centers of the classical world during the Renaissance and the Baroque. In the Early Modern period, in a curious and rather ironic twist of fate, these highly skilled copies would take on not only the role of the originals, but also acquire the aura of supreme masterpieces - true canons of classical art. Thus, our story of collecting copies is not only important for the history of collecting, but also proves that the categories of the *copy* and the *original* can be remarkably fluid, with their designated positions and significance highly dependent on the cultural context and artistic climate of the age.

The shifting status of the copy in early modern culture and its importance for the concepts of authorship and connoisseurship, reflects the changing social and market values of the Early Modern period, as well as the diverse politics of collecting. Undeniably, the first great impetus in collecting copies came after the discovery of some fundamental classical sculptures in Rome at the close of the 15th and the onset of the 16th century. One of the first classical masterpieces to be discovered was the *Apollo Belvedere*; it was found at the della Rovere estate in Grottaferatta, near Rome, in 1489. It was then purchased by Giuliano della Rovere, who would later become the celebrated pontiff

Julius II. The image of *Apollo* immediately became one of the most admired classical sculptures and the most copied classical statue of the time. The proliferation of this antique masterpiece was further enhanced after Marcantonio Raimondi, the celebrated Renaissance printmaker, made a superb engraving after the *Apollo* in 1530, which began circulating through European workshops and collectors' libraries. One must never forget the importance that prints and printed volumes representing the most celebrated sculptures of antiquity had for the expansion and transfer of knowledge in the early modern world. Only a few years after the discovery of the *Apollo Belvedere* in 1506, another magnificent piece of classical sculpture resurfaced: the *group of Laocoon and his sons*. Like the *Apollo Belvedere* before him, *Laocoon* was immediately purchased for the papal collection of Julius II. Similar narratives could be written about many important classical statues discovered from the 15th to the 17th centuries, such as the *Medici Venus*, *Borghese Warrior*, *Mars Ludovisi*, *Spinario*, *The Allegory of the Nile*, *Farnese Hercules*, and *Farnese Bull*.

Despite the prolific production of copies made after these important examples, the first commission of bronze casts after the notable statues of antiquity on a monumental scale was carried out by the French king François I. In order to create a collection of antiquities that would rival the papal one, he went to great lengths to acquire the casts of all the masterpieces in the papal collection, which were subsequently cast in bronze for the Fontainebleau Palace. When these monumental bronze copies were finished, they became not only a source of great admiration and inspiration for artists and collectors, but also the first significant corpus of antique statues to be found outside the Italian states. More importantly, they completely fulfilled the desires of François I and turned France into, as Vasari noted, *almost a new Rome*. This desire would be taken even further in the politics of collecting by François I's successors, notably Louis XIV. This

grandeur became a desired collecting model throughout Central and Northern Europe, influencing collectors such as Albrecht V of Bavaria and the Dukes of Lichtenstein in Vienna, as well as the Dukes of Marlborough in England.

As the renown of these famous antiquities in Roman collections spread through Europe, an ever-increasing number of collectors desired to possess and display them as signifiers of their taste, refinement and erudition. Acquiring a collection of copies or even commissioning copies to be placed alongside original artworks was considered in no way demeaning for the collector. While bronze casts after the antique originals were considered in the early modern world as being *as fine as the originals* and faithful to the originals, the practice of making copies and replicas of famous paintings was also well established in painters' studios throughout Europe in the 16th and later the 17th century.

A completely new chapter in the history of collecting copies commenced in the 18th century with the rise of the phenomenon known as the *Grand Tour*. The concept of travel as a metaphoric and educative process was conceived at the end of the 17th century, when the first British aristocrats travelled to Italy to enhance their education and broaden their worldview. During these voyages through Italy, one was expected not only to venerate the culture of classical antiquity, but also to acquire artworks to initiate or enlarge their family art collections. Naturally, the most valued acquisitions were original classical artifacts, or high-quality copies when originals could not be obtained. Thus, the bronze copies of the *Medici Venus*, *Laocoon*, *Apollo Belvedere* and *Dancing Faun*, the *Farnese Hercules*, among others, adorned and still adorn the collections of some of the finest country houses in England, such as Petworth, Knole House, Chiswick House and Chatsworth. While the most sought-after copies after antiquity were life-size, the reduced versions of classical masterpieces were even more prolific, due to their scale and economy. They were cheaper, easily transportable,

could be displayed in cabinets and did not require expansive gardens or sculpture galleries.

This wealth of copies not only populated private collections and the halls of art academies, but also had pride of place in the first public museums founded at the close of the 18th century. From the Louvre and, later, the Trocadero Museum in Paris, to the Kensington Museum in London, the museums in Berlin, Munich and Brussels, and later the Metropolitan Museum in New York - they all strived to assemble impressive *glyptotheques* with the leading principle that classical art should now become accessible to all. The creation of these cast collections was driven by the desire to present microcosms of the macrocosm, to be the places where the memory of the entire world would be preserved.

Thus, we have come full circle - from the discovery of classical statues at the close of the 15th century, those antique marble copies after Greek bronze originals that were seen as irrefutable classical originals during the Renaissance, to faithful reproductions of these very statues in marble, bronze, and plaster for the great courts of Europe throughout the 16th and 17th centuries, to the phenomenon of the Grand Tour that brought us the greatest production of copies ever seen, and finally to the 19th century, when a copy became far superior to the original itself.

A HUMANIST IN THE MODERN ERA: VOJISLAV VELJKOVIĆ AND HIS MUSEUM

Igor Borozan

One of the most significant episodes in Serbian culture and art in interwar Belgrade is related to the establishment of Vojislav Veljković's art collection, which, following his death, operated as the first private museum (*Museo*) in Belgrade and Serbia from 1931 to 1941.

Building on a long tradition of endowment and modern art collecting, Veljković intended to found the first private museum in Belgrade. This idea is rooted in the culture of the Italian Renaissance, making the entire endeavor largely consistent with humanistic ideals, as well as the subsequent belief of European Enlightenment thinkers in the common good relying on science, culture and art.

In accordance with such ideals, the Serbian elite was formed. Educated at German, Austrian and French universities during the 19th century and the first decades of the 20th century, this *cultivated elite* brought with them influences from major European centres to Serbia and interwar Yugoslavia.

The Veljković family tree illustrates how prominent Serbian families were formed in the early 19th century. Challenging political conditions, combined with continuous economic growth, led to the formation of a small number of significant families, which were deeply interwoven with the development of modern Serbia. The connection between politics and economy was conducive to the emergence of family lineages in the early 19th century. This process reached its peak during the interwar period. In those few decades of fragile peace, the accumulation of the Veljković family heritage was finalized, culminating in the creation of cultural capital. The key protagonist in this process was Vojislav Veljković - doctor of law from the Sorbonne (1893), professor at the Great School in Belgrade, personal secretary to King Alexander Obrenović, leader of the Liberal-Democratic Party, Minister of Finance in the government of Jovan Avakumović, head of the Belgrade municipality, Minister of Trade and Industry and Minister of Finance, president of the Yugoslav royal government, *father* of the dinar, president of the Vračar Cooperative, and multiple-time people's deputy of the Democratic Party.

Understanding Veljković's cultural strategy is inseparable from the building of Vračarska zadruga Palace (Vračar Cooperative Palace, Engl., *translator's note*) - the space in which the nucleus of

ДОДАТНЕ ФОТОГРАФИЈЕ:

Александар Радосављевић

Фотографије у каталогу: Александар Радосављевић (кат. бр. 1-18),
Народни музеј Србије у Београду (кат. бр. 19-21)

CIP - Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд

73:069.5(497.11)

739.5(083.824)

БРОНЗЕ из колекције породице Вељковић у збирци Факултета ликовних уметности у Београду / [аутори текстова Радош Антонијевић ... [и др.]] ; [фотографије Александар Радосављевић]. - Београд : Факултет ликовних уметности, 2025 (Нови Сад: Публикум д.о.о). - 239 стр. : илустр. ; 28 cm

Подаци о ауторима преузети из колофона. - Тираж 400. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 202-207. - Résumé: Bronzes de la collection de la famille Veljković dans la collection de la Faculté des beaux-arts de Belgrade; Summary: Bronzes from the Veljković family collection held in the collection of the Faculty of Fine Arts in Belgrade. - Садржи и: Једна ретка уметничка збирка у Београду / Милоје Васић.

ISBN 978-86-88591-50-8

1. Антонијевић, Радош, 1969- [аутор] а) Факултет ликовних уметности (Београд) -- Збирке уметничких дела породице Вељковић -- Изложбени каталози
b) Бронза -- Уметничка обрада -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 169504009



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

