

Oznake na poledinama slika iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji*

IVAN FERENČAK

Izvorni znanstveni rad
PROJEKTI ASISTENT,
STROSSMAYEROVA GALERIJA STARIH MAJSTORA HAZU
ivanferencak5@gmail.com

Umjetnine iz zbirke Ante Topića Mimare pristigle su u Strossmayerovu galeriju bez ikakve dokumentacije o prijašnjemu podrijetlu. U nedostatku tih podataka, pri uspostavi provenijencije jednim od ključnih metodoloških postupaka izdvaja se analiza poledina slika. Ovim su radom evidentirane, analizirane i interpretirane oznake na poledinama izabranih slika koje doprinose njihovu cjelokupnom poznavanju. Te oznake ne svjedoče samo o transferima i promjenama vlasništva, nego i o ranijim promišljanima atribucija, intervencijama u materijalnost djela i kontekstu njihova nastanka. Ovako okupljeni rezultati vlastitih istraživanja oznaka na poledinama ujedno pružaju uporišta kontekstualizaciji formiranja Topićeve zbirke 1930-ih i 1940-ih na njemačkome tržištu umjetnina.

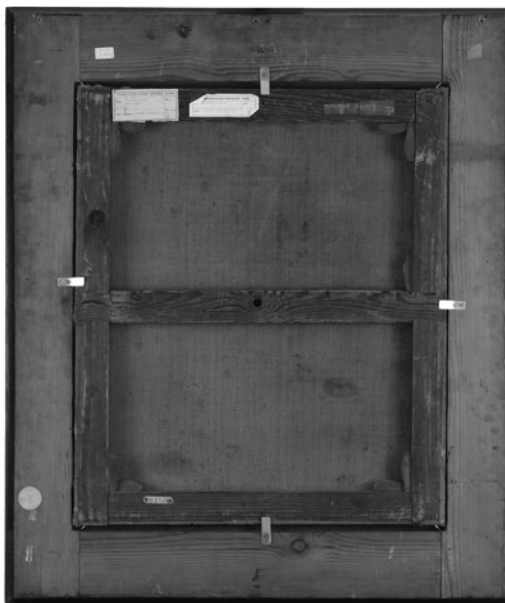
Ključne riječi: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Ante Topić Mimara, provenijencija umjetnina, njemačko tržište umjetnina (Konrad Strauß, Berlin; aukcijska kuća Hans W. Lange, Berlin; aukcijska kuća Lempertz, Köln), poledina slike.

Tijekom povijesti Strossmayerove galerije starih majstora duge više od stoljeća postupno se uvećao inicijalni fundus utemeljen na zbirci biskupa Josipa Jurja Strossmayera (1815. – 1905.) za nekoliko stotina djela. U nizu se značajnijih donacija (markiz de Piennes, Dragan Plamenac, Joyce i Zlatko Baloković) izdvaja sa sedamdeset pet slika i devet skulptura skupina umjetnina koje su ušle u fundus iz zbirke Ante Topića Mimare (1898. – 1987.), a koja brojem darovanih djela stoji odmah nakon utemeljiteljske donacije biskupa Strossmayera.¹ Unatoč tome značajnom broju, Topićeve su umjetnine još i prije negoli su po prvi put javno izložene na *Izložbi odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara* 1969. godine bile predmetom rasprava oko njihova neutvrđenoga podrijetla i nerijetko neodrživih ili barem upitnih atribucija.

Izuzev triju fotoalbuma naslovljenih *Zbirka slika i skulptura Ante Mimara* kojima je Topić 1948. godine

dokumentirao samo dio svoje zbirke (ali ujedno, vjerojatno i najveći), umjetnine su u Galeriju prispjele bez ikakve dokumentacije koja bi ukazivala na raniju provenijenciju, okolnosti i način akvizicije ili pak pružala uporište Topićevim atributivnim određenjima darovanih djela.² Upravo činjenica da su umjetnine u trenutku uključivanja u fundus Strossmayerove galerije kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih bile posve lišene uvida u njihovu prošlost – bilo prema provenijenciji bilo u vezi ranijih atributivnih promišljanja – sama materijalnost djela, odnosno oznake sačuvane na poledinama slika, nameću se kao jedan od temeljnih izvora za razmatranje ovih pitanja.

Poledine slika prepoznajemo kao površinu identificiranja naručitelja ili vlasnika od srednjega vijeka u naslikanim heraldičkim obilježjima.³ Kao platforma za bilježenje podataka sustavnije se tretira tek u novome vijeku. Praksa markiranja poledina



Sl. 1.
Prema: Hyacinthe Rigaud, *Portret kralja Louisa XIV.*, ulje na platnu, 75,5 x 64,5 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-505. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 1a.
Poledina slike *Portret kralja Louisa XIV.* (Fototeka Strossmayerove galerije).

ponajprije odražava porast broja kolekcionara iz viših društvenih slojeva te formiranje opsežnijih kolekcija umjetnina. Svijest o poledini slike kao takvoj platformi ponajbolje svjedoči „trompe l’oeil“ *Poledina uokvirene slike*⁴ Cornelisa Norbertusa Gijsbrechtsa (oko 1630. – oko 1675.). Na naslikanoj je površini prikazana poledina slike na čije je platno voštanim pečatom učvršćena ceduljica s ispisanim brojem, oznaka koja vjerojatno znači da se radi o trideset šestoj slici kolekcije čiji je vlasnik identificiran voštanim pečatom, pri čemu je ova slika primjer koji zorno predčava nastajanje i korištenje oznaka u kompleksu kolekcionarske aktivnosti.

Od nastanka ove slike u 17. stoljeću do 20. stoljeća kada umjetnine iz zbirke Ante Topića Mimare ulaze u fundus Strossmayerove galerije – tijekom triju stoljeća razlozi markiranja poledina kao i načini apliciranja oznaka bitno su se razgranali i umnožili. Neovisno je li riječ o brojevima ispisanim grafitnom olovkom ili kredom izravno na poledini, ceduljicama s podacima naljepljenim na nju ili o voštanome pečatu, svaka je oznaka nastala u posve specifičnim okolnostima u kojima se slika nalazila u nekome isječku svoje prošlosti. U pravilu je svaka oznaka, u trenutku kada je dospjela na poledinu, ispunjavala neku funkciju određenu namjerom koju se informaciju želi posredovati ili sačuvati. Najčešće ih vezujemo uz označavanje proizvodnje nosioca, inventariziranje umjetnine u kontekstu veće cjeline – ili privatne kolekcije ili skupine predmeta namijenjenih trgovini – ili kao dozvolu administrativnoga tijela za izvoz umjetnine, a u manjoj mjeri uz specifičnije situacije, odnosno namjere kao što su uramljivanje slike ili špedicija.⁵

Unatoč oznakama akumuliranim tijekom stoljeća, izučavanje je poledina slika najčešće izmicalo interesu generacija povjesničara umjetnosti. Ranija

literatura, zaokupljena dvodimenzionalnom površinom slike, zanemarivala je činjenicu da su (štafelajne) slike predmeti te se stoga niti nije znatnije zanimala za tragove sačuvane na njihovim poledinama. Analiza poledine slike (njem. *Rückseitenanalyse*) metoda je svojstvena istraživanju provenijencije i nerjetko je nezaobilazan, a ponekad i ključan segment uspostavljanja njezine (izgubljene) povijesti.⁶ Iako je do pridavanja sve veće važnosti poledini slika doveo zamah koji je istraživanje provenijencije doživjelo na izmaku prošloga stoljeća, analiza poledine slike (i razmatranje oznaka) nedvojbeno je važna ne samo u tome segmentu, nego i u okviru cjelokupne interpretacije i valorizacije slika.

Temelji istraživanja tragova na poledinama slika u okviru domaće povijesti umjetnosti položeni su upravo na primjerima iz Strossmayerove galerije i to prvenstveno na slikama iz zbirke biskupa Strossmayera.⁷ Nizom publiciranih rezultata istraživanja tako je za niz razmotrenih umjetnina iz Strossmayerove zbirke uvelike rekonstruirana provenijencija, a u

Sl. 2.
Naljepnice trgovca umjetnina Konrada StrauBa, detalj poledine slike *Portret kralja Louisa XIV.* (Fototeka Strossmayerove galerije).





Sl. 3.
Prema: Ortolano
(Giovanni Battista
Benvenuti),
*Premljubnica pred
Kristom*, ulje na
dasci, 78,9 x 103
cm, Strossmayerova
galerija starih
majstora HAZU, inv.
br. SG-496. (Fototeka
Strossmayerove
galerije).

Sl. 3a.
Poledina slike
*Premljubnica pred
Kristom*. (Fototeka
Strossmayerove
galerije).

pojedinih su slučajevima osnažene atribucije ili su nadograđene spoznaje o njihovoj recepciji u ranijim razdobljima.⁸

U konkretnome slučaju Topićeve donacije Strossmayerovoj galerij poledinama slika koje obiluju raznoraznim oznakama sve do najrecentnijih istraživanja nije bila pridavana gotovo nikakva pažnja. Iako više od polovine Topićevih slika koje su bile objavljene u drugome nadopunjenom izdanju kataloga stalnoga postava Strossmayerove galerije iz 1982. godine na poledinama sadržava oznake, u čitavome katalogu Vinko Zlamalik navodi tek jedan primjer s ovih slika.⁹ U znatnijemu je opsegu značenje oznaka na poledinama slika iz Topićeve donacije prepoznato i vrednovano tek na izložbi *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU* priređenoj 2018. godine.¹⁰ Tom je prilikom, znatnim dijelom zahvaljujući upravo analizi tragova na poledinama, utvrđena prisutnost više slika na njemačkome tržištu umjetnina 1930-ih i 1940-ih godina te su djelomično objašnjeni transferi doniranih umjetnina, naročito oni unutar granica bivše države koji su se odvijali od pristizanja umjetnina iz Berlina i Praga u Jugoslaviju 1948. godine do njihova uključivanja u fundus Strossmayerove galerije kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih.

Nekoliko će primjera izabranih za ovaj rad pružiti uvid u objedinjene rezultate vlastitih dosadašnjih istraživanja usmjerenih s jedne strane cjelovitoj obradi pojedinih umjetnina u kojoj bitno mjesto zauzima i utvrđivanje prijašnje provenijencije te s druge strane tumačenju nedovoljno razjašnjenih prilika koje su pratile kolekcionarsku aktivnost Ante Topića Mimare.

Na poledinama se triju slika nepovezanih atribucija i stila – *Rođenje Isusovo* i *Poklonstvo pastira*, *Portret kralja Louisa XIV.* i *Premljubnica pred Kristom* – nalaze identične naljepnice strojno ispisanih numeričkih oznaka, najvjerojatnije inventarnoga karaktera, koje ih nedvojbeno smještaju u zajedničko okruženje.

S njima u paru na poledini je svake od ovih slika bila aplicirana još jedna naljepnica koja je posredovala identitet trgovca, a sačuvana je samo na jednoj od slika. Činjenica da su uništene upravo naljepnice koje vode do prodajnoga konteksta navodi na pomisao kako je postrijedi koncept *damnatio memoriae* – da su namjerno uklonjene kako bi se zatrli tragovi i onemogućilo rekonstruiranje kretanja slika. Prema sačuvanome primjerku naljepnice s identitetom trgovca na *Portretu kralja Louisa XIV.* (sl. 1 i 1a) za sve tri slike možemo zaključiti kako su se kretale berlinskim tržištem umjetnina u vrijeme Trećega Reicha. Natpis „Antiquitäten u. Raumkunst / Dr. Konrad Strauß / BERLIN W 15 / Wielandstr. 25/26“ (sl. 2) smješta slike u trgovinu umjetnina Konrada Strauße, a na njoj navedena adresa pruža i pobliže datacijske odrednice moguće akvizicije.¹¹ Kao trgovac umjetninama Strauß je u Berlinu posvjedočen već kasnih 1920-ih godina.¹² Tijekom 1930-ih godina zabilježena je njegova suradnja s Alexom Sandorom s kojim je u okviru firme *Haus für antike Raumkunst* 1935. godine organizirao aukciju, a narednih je nekoliko godina djelovao na adresi Einemstraße 26.¹³ Na adresu sa zagrebačke naljepnice, Wielandstraße, Strauß je svoju trgovačku djelatnost preselio između 1937. i 1940. godine čime je Topićeve akvizicije svih triju slika moguće datirati u desetljeće između tih godina i, najkasnije, ljeta 1948. godine kada su sve tri slike fotografijama posvjedočene u Topićevim fotoalbumima. Osim dviju naljepnica na poledini slike *Portret kralja Louisa XIV.*, kredom je još ispisan broj 5094. Podudarnost broja s drugim dijelom numeričke oznake na naljepnici navodi na pomisao kako su postrijedi dvojne oznake inventarnoga karaktera, tim više što identičan način numeriranja kredom uočavamo i na poledini slike *Rođenje Isusovo* i *Poklonstvo pastira*. Pritom bi drugi, četveroznamenasti broj, možda mogao odgovarati inventarnomu broju iz ukupne „knjige ulaska“, a prvi, znatno manji, inventarnomu



broju neke određene prodaje ili grupiranju umjetni-
na u skupine unutar trgovine.

Na poledini slike *Preljubnica pred Kristom* (sl. 3 i 3a) dodatnu vezu s ovim trgovcem pruža natpis „Dr. Strauß“ ispisan bijelom kredom, dok je na njemačko govorno područje smješta okvirno atributivno određenje „Schule des Mazzolino 1520“ ispisano crvenom bojom. Iako nije utvrđeno odakle je slika prispjela u Straußovu trgovinu, u novije je vrijeme analizom oznaka na poledini rekonstruirana njezina (isprekidana) povijest sve do trenutka nastanka u okrilju dvorske kolekcije engleskoga kralja Charlesa I. (1600. – 1649.), čime je ujedno i potvrđeno da se radi o kopiji nastaloj prema slici iz Courtauld Gallery u Londonu.¹⁴ Između ovih dvaju vremenskih isječaka slika se tijekom prve polovine 19. stoljeća nalazila na prostoru Milanskoga Vojvodstva o čemu svjedoči voštani pečat s insignijama Habsburških vladara, oznaka koja je između 1814. i 1859./1860. godine služila kao izvozna dozvola za izvoz umjetnina izvan granica Vojvodstva.¹⁵



Sl. 4.
Venecijanski slikar 18. stoljeća, *Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira*, ulje na platnu, 55 x 72 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-501. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 4a.
Poledina slike *Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira*. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Za razliku od prethodnih dviju slika na kojima nisu sačuvani drugi tragovi koji bi ih smjestili u njemački tržišni kontekst izvan Straußove trgovine, na poledini *Rođenja Isusova i poklonstva pastira* (sl. 4 i 4a), među ostalim oznakama, nalijepljen je izrezak iz aukcijskoga kataloga s njemačkoga govornog područja u kojemu je slika bila pripisana Domenicu Tiepolu.¹⁶ Slični izreci aukcijskih kataloga sačuvani na poledinama više slika nisu uklanjani jer su, pretpostavljamo, Topiću služili kao uporišta ili potvrde atribucija, a danas nam pružaju uvid u onovremenu recepciju djela. Iako niti jedan od isječaka aukcijskih kataloga ne sadržava izravne podatke ni o prodaji ni o aukcijskoj kući koja je organizirala prodaju, za nekoliko su njih utvrđeni izvori iz kojih su prispjeli na poledine.

Iz berlinske aukcijske kuće Hans W. Lange potječu dvije slike – *Sat glazbe* (sl. 5) i *Pejsaž* (sl. 6) – i na njihovim su poledinama sačuvani fragmenti koji potječu iz dvaju Langeovih kataloga (sl. 5a i 6a).¹⁷ *Pejsaž* pripisan slabo poznatom haarlemskom pejzažistu Gerritu van Heesu (oko 1625. – 1670.) reproduciran je u



Sl. 5.
Prema: Cornelis Bega, *Sat glazbe*, ulje na platnu, 40 x 34,8 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-545. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 5a.
Poledina slike *Sat glazbe*. (Fototeka Strossmayerove galerije).



Sl. 6.
Pripisano: Gerrit van Hees, *Pejsaž*, ulje na dasci, 45,5 x 64,2 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-589. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 6a.
Poledina slike *Pejsaž*. (Fototeka Strossmayerove galerije).

katalogu aukcije održane u prosincu 1940. godine na kojoj je prodan za 5,000 RM, cijenu višu od predviđenih 3,500 RM.¹⁸ Kopija signiranoga autografa haarlemškoga slikara Cornelisa Bege (1631./1632. – 1664.) *Sat glazbe*, također reproducirana u katalogu, prodana je na aukciji u svibnju 1942. godine za 5,500 RM, odnosno po cijeni nižoj od predviđenih 8,000 RM.¹⁹ Uz aplicirane izreske aukcijskih kataloga, na poledine obiju slika žutom je kredom bio ispisan kataloški broj podudaran s onime u katalogu. U obama slučajevima oznake koje su na poledine slika prispjele iz ovih aukcijskih kataloga nedvojbeno potvrđuju prisutnost slika na tržištu Trećega Reicha i ukazuju na okolnosti u kojima je Ante Topić Mimara formirao svoju zbirku.

S njemačkoga tržišta umjetnina potječe i *Portret mlade dame* (sl. 7) pripisan engleskomu slikaru Johannu Zoffanyju (1733. – 1810.).²⁰ Slika je prodana na aukciji koju je 1939. godine organizirala aukcijska kuća Lempertz iz Kölna, a tom je prilikom i reproducirana u katalogu prodaje.²¹

Sl. 7.
Pripisano: Johann Zoffany, *Portret mlade dame*, ulje na platnu, 91,5 x 72 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-573. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 7a.
Poledina slike *Portret mlade dame*. (Fototeka Strossmayerove galerije).



Brojne oznake aplicirane na poledini (sl. 7a) lociraju smještaj slike u više europskih metropola i upućuju na različite okolnosti u kojima se je nalazila od prve polovine 19. stoljeća do druge polovine 20. stoljeća kada je prispjela u Strossmayerovu galeriju. Iako među njima nema traga koji bi povezivao sliku s aukcijom 1939. godine, komparativnim je uvidom u poledine više slika iz Topićeve zbirke prodavanih u toj aukcijskoj kući i numeričku oznaku na podokviru bilo moguće zbog srodnih primjera povezati s aukcijskom kućom Lempertz iz Kölna, kada je, po svemu sudeći, prešla u Topićev posjed.²²

Kasnih 1940-ih slika se nalazila u Pragu među skupinom umjetnina koje je, prema Topićevim navodima, jugoslavenski ambasador Marijan Stilinović (1904. – 1959.) otposlao u Beograd.²³ Prije napuštanja granica Čehoslovačke, *Portret mlade dame* obilježen je tintnim pečatom koji je funkcionirao kao izvozna dozvola, a čiji slabo vidljiv otisak i danas nalazimo na poledini slike (sl. 8).²⁴ Dozvolu za izvoz





umjetnina iz Čehoslovačke i prije i nakon Drugoga svjetskog rata izdavao je Državni ured za spomenike (češ. *Státní památkový úřad*), pri čemu je „nakon zatvaranja granica 1948., pojedincima legalni izvoz bio gotovo nemoguć“.²⁵ Za umjetnine koje su dobile dozvolu bio je sastavljen dokument u kojemu su bili navedeni osnovni podaci o vlasniku, predmetu i okolnostima transfera, a umjetnina je bile označena pečatom. Tintni pečat kojim se Ured služio sastoji se od središnjega kruga s heraldičkim motivom i vanjskoga oboda obrubljenoga dvostrukom kružnicom unutar kojega je napisano „Státní památkový úřad pro Čechy v Praze“. U središnjemu kružnom polju nalazi se ulijevo usmjeren lav raširenih nogu i dvaju isprepletenih repova – element preuzet sa stoljetnoga grba povijesne pokrajine Bohemije te do danas zadržan u grbu Češke Republike. Po pristizanju u Beograd veći je broj umjetnina uključen u fundus Narodnoga muzeja. Tomu svjedoče ceduljica s pretpostavljenom atribucijom bečkomu slikaru 18. stoljeća, poveća inventarna oznaka „И. с.р. 377. УМ“ ispisana izravno na platno te nekolicina slovno-numeričkih oznaka usporedivih s onima na poledinama svih slika prispjelih u Strossmayerovu galeriju iz beogradsčkoga Narodnog muzeja.

Dok ove oznake svjedoče zakučastim okolnosti-



ma koje su pratile transfere Topićeve zbirke srednjom Europom, posljednja evidentirana oznaka – žigosani pečat (eng. *iron brand*) – aplicirana je u Londonu stoljeće prije Topićeve akvizicije. Žigačem utisnuto „Fleedham / Liner“ (sl. 9) pripada londonskome „restauratoru“ Francisu Leedhamu (1794. – 1870.) koji je kao jedan od vodećih stručnjaka u dubliranju platna i transferu slika na novi nosioc, osobito s drvenoga nosioca na platno tijekom prve polovine 19. stoljeća, svoje usluge pružao i londonskoj National Gallery.²⁶ Njegov žig potvrđuje da se zagrebačka slika nalazila u Londonu između 1830-ih i kraja 1850-ih kada Leedham dokumentirano djeluje. Budući da je slika postala predmetom „restauracije“, vjerojatno je nastala barem koje desetljeće prije, a činjenica da je bila predana tada istaknutomu stručnjaku, o čijoj su vještini i stručnosti zabilježene pohvale i u suvremenoj literaturi,²⁷ implicira da se nalazila u zbirci dobroteljčega vlasnika koji ju je smatrao dovoljno vrijednom ulaganja materijalnih sredstva za njezino očuvanje.

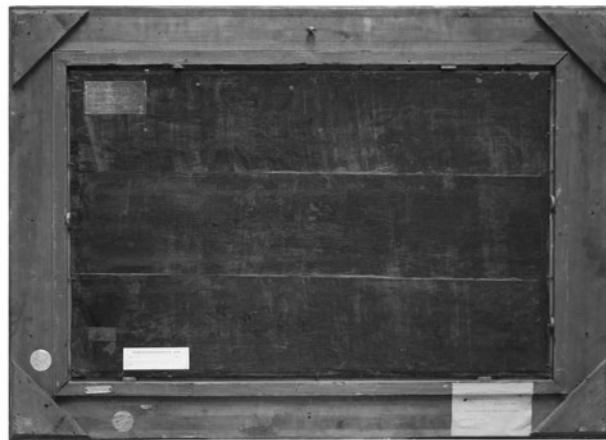
Za razliku od Leedhama koji je, aplicirajući oznaku, dokumentirao svoj rad i pružio trag za istraživanje, kasnija se restauratorska praksa nije znatnije bavila vrednovanjem i očuvanjem oznaka na poledinama slika. Za potrebe prezentiranja umjetnina na *Izložbi odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara* nekolicina je djela 1969. godine restaurirana u Restauratorskom zavodu JAZU.²⁸ Među slikama čije su poledine – u skladu s uobičajenom onovremenom

Sl. 8.
Tintni pečat – izvozna dozvola iz Čehoslovačke, detalj poledine slike *Portret mlade dame*. (Foto: Ivan Ferenčak, 2018.).

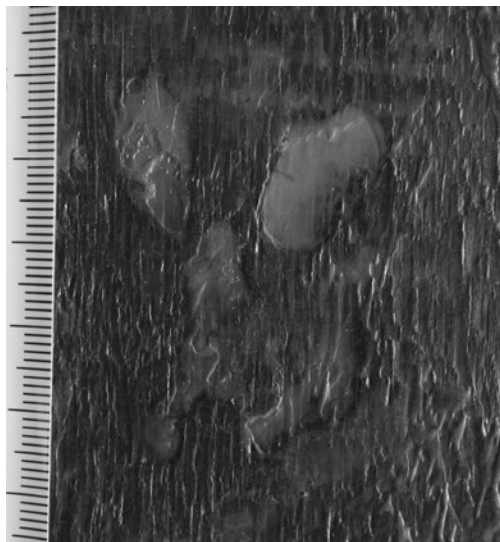
Sl. 9.
Žig Francisu Leedhamu, detalj poledine slike *Portret mlade dame*. (Foto: Ivan Ferenčak, 2018.).

Sl. 10.
Prema: Hans Jordaens III., *Kraljica od Sabe i kralj Salomon*, ulje na dasci, 56,7 x 88,6 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-532. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 10a.
Poledina slike *Kraljica od Sabe i kralj Salomon*. (Fototeka Strossmayerove galerije).



Sl. 11.
Brand no. 12
antwerpske
Gilde stolara, detalj
poledine slike *Kraljica
od Sabe i kralj
Salomon*. (Foto: Ivan
Ferenčak, 2018.).



praksom – tretirane voskom, našlo se i djelo *Kraljica od Sabe i kralj Salomon* (sl. 10), kopija dviju signiranih inačica antwerpskoga slikara Hansa Jordaensa III. (oko 1595. – 1643./1644.).²⁹ Tijekom prvih desetljeća 17. stoljeća antwerpska je slikarska produkcija zabilježila povećano umnažanje postojećih kompozicijskih rješenja čija se ponuda javila na sve razvijenijem tržištu umjetninama, a u okviru kojega je Jordaensova aktivnost potvrđena autorskim umnažanjem većega broja srodnih kompozicijskih rješenja.³⁰ Njegova uključenost u kopističke praske potaknute tržištem pružila je podlogu pretpostavci mogućega nastanka zagrebačke slike unutar njegova kruga, za što dodatan argument nalazimo na poledini slike.³¹

U središtu su prevoštenoga drvenog nosioca slike *Kraljica od Sabe i kralj Salomon* (sl. 10a) uočljive male nakupine voska u kojima se naziru obrisi žiga (*branda*) antwerpske Gilde stolara (sl. 11). *Brand* s prikazom stiliziranih gradskih zidina otvorenih vrata poviše kojih „lebde“ dva dlana Gilda učestalije koristi od 1617. godine za označavanje zadovoljavajuće kvalitete izrađene daske i odobrenje njezine prodaje.³² Nastanak ovih udubina žigosanjem daske užarenim željeznim *brandom* impliciraju njihovi crni, upaljeni rubovi, a položaj u središtu daske odgovara uobičajenom pozicioniranju ove oznake.³³ Precizno mjerenje i komparacija s više različitih varijanti *bran-*

da antwerpske Gilde korištenih kroz nekoliko desetljeća pokazuju podudarnost prikrivene zagrebačke oznake s *brandom* broj 12 čija je uporaba datirana između 1637. i 1650. godine.³⁴ Nasuprot brojnim sačuvanim primjerima u inozemnim zbirkama, zahvaljujući kojima je ovaj model označavanja dasaka prilično iscrpno obrađen u stranoj literaturi, u domaćim su muzejskim zbirkama primjeri oznaka antwerpske gilde znatno rjeđi. Na slikama iz Topićeve zbirke slična je markacija otprije uočena na dvjema slikama iz Muzeja Mimara pripisanim Peteru Paulu Rubensu (1577. – 1640.),³⁵ a recentno je publiciran primjer s kopije Rubensove slike *Bijeg Lota i obitelji iz Sodome*³⁶ iz Strossmayerove galerije starih majstora.³⁷

Kontekstualizacijom unutar raširenih kopističkih praski kojima se ističe antwerpsko stvaralaštvo prve polovine 17. stoljeća, zagrebačku sliku *Kraljica od Sabe i kralj Salomon* zbog oznake na poledini treba razmotriti kao kopiju „iz vremena“. Budući da oznaka na poledini proizvodnju daske datira između 1637. i 1650. godine, posve je moguće da je slika nastala u neposrednome krugu Hansa Jordaensa III. koji umire 1643. ili 1644. godine, šest ili sedam godine prije negoli *brand* izlazi iz uporabe. Analiza ove oznake – jednoga od rijetkih detektiranih primjera žiga antwerpske gilde proizvođača dasaka na slikama u domaćim zbirkama – vodi nas do izvornoga podrijetla slike i datira njezin nastanak u četvrto ili peto desetljeće 17. stoljeća.

Svaka je od predstavljenih slika dospjelih u Strossmayerovu galeriju iz zbirke Ante Topića Mimare sačuvala tragove koji rasvjetljaju (barem) djelić njezine prošlosti. Bilo da se radi o oznaci koja otkriva kontekst nastanka slike bilo onoj koja upućuje na njezinu prisutnost u posve specifičnim prilikama prije negoli je dospjela u Topićevu zbirku, ti tragovi nedvojbeno ukazuju na utvrđene segmente provenijencije iz vremena davno prije negoli je Topić uopće započeo sakupljati umjetnine. Ipak, posve očekivano, najzastupljenije su one oznake nastale tijekom smjene vlasnika te kao takve pružaju uvid u formiranje Topićeve zbirke na njemačkome tržištu umjetnina u desetljećima obilježenim usponom, vrhuncom i padom ideologije koja je dovela do transfera djela likovnoga stvaralaštva nemjerljivih razmjera.

Bilješke

- * Istraživanje za ovaj rad provedeno je u okviru HERA projekta 15.080 TransCultAA (Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century, <http://www.transcultaa.eu>). Projekt je financiran sredstvima programa Europske unije Obzor 2020 za istraživanje i inovacije, u okviru Ugovora o dodjeli sredstava br. 649307.
- ¹ O pojedinim donacijama vidi: VINKO ZLAMALIK, *Dragan Plamenac: izložba darovanih umjetnina*, katalog izložbe, Zagreb, 1986.; ĐURO VANĐURA, *Umjetnine iz donacije Joyce i Zlatko Baloković*, katalog izložbe, Zagreb, 1989.; BORIVOJ POPOVČAK, *Markiz de Piennes: Donator Strossmayerove galerije starih majstora*, Zagreb, 2017.; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Strossmayerova zbirka starih majstora*, Zagreb, 2018.
- ² Albume je u Jugoslaviju iz Berlina u ljeto 1948. godine dopremio Večeslav Holjevac (1917. – 1970.). Usp. IVAN FERENČAK, „Od ‘Zbirke slika i skulptura Ante Mimara’ do Zbirke starih majstora Strossmayerove galerije“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 14-41, 18.
- ³ Primjerice na poledini je Masacciove *Madonna Casini* (tempera na dasci, 24,5 x 18,2 cm, Firenca, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 no. 9929) naslikan grb naručitelja Antonija Casinija. S obzirom na to da je prikazan kardinalski šešir koji nadvisuje štit, slika je datirana oko 1426. godine kada je Casini uzdignut na rang kardinala. Usp. GLORIA FOSSI, *Uffizi: art, history, collections*, 6. izd., Firenca, 2007., 202.
- ⁴ Cornelis Norbertus Gijsbrechts (Gysbrechts), *Poledina uokvirene slike*, ulje na platnu, 66,4 x 87 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. br. KMS1989.
- ⁵ Usp. NANCY H. YEIDE, KONSTANTIN AKINSHA, AMY L. WALSH, *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington D. C., 2001., 14.
- ⁶ Usp. MARCUS KENZLER, „Rückseitenanalyse“, *Herkunft verpflichtet! Die Geschichte hinter der Werken 101 Schlüsselwörter zur Provenienzforschung*, ur. Marcus Kenzler, Oldenburg, 2017., 74.
- ⁷ U domaćoj se povijesti umjetnosti kao raniji i rijedak primjer evidentiranja oznake na poledini slike, no bez podrobnije analize, izdvaja voštani pečat s grbom naveden i reproduciran u radu Grge Gamulina 1960. godine. Usp. GRGO GAMULIN, „Slike holandskih i flamanskih majstora u Jugoslaviji“, *Peristil*, 3 (1960.), 47-53, tabl. XVIII-XXIV, 49, sl. 3.
- ⁸ Usp. primjerice LJERKA DULIBIĆ, „Istraživanje podrijetla slika u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu – odabrani primjeri iz zbirke talijanskoga slikarstva“, *Peristil*, 48 (2005.), 53-64; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, „Od Correggia do Taddea Zuccarija: bilješke o slici ‘Krist u Getsemanskom vrtu’ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu“, *Sic ars dependitur arte: Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, Zagreb, 2009., 157-164; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, „Giuseppe Cesari zvan Cavaliere d’Arpino u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu“, *Peristil*, 55 (2012.), 39-46; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, „O atribuciji, provenijenciji i recepciji slike ‘Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira’ iz nizozemske zbirke u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37 (2013.), 73-80; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Biskup Josip Juraj Strossmayer kao sakupljač slika starih majstora*, katalog izložbe, Zagreb, 2015.
- ⁹ Usp. VINKO ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 2. izd., Zagreb, 1982., 380.
- ¹⁰ Usp. *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018.
- ¹¹ Usp. BORIVOJ POPOVČAK, POPOVČAK, „Prema: Hyacinthe Rigaud: Portret Louisa XIV“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 140-145.
- ¹² Usp. STEFAN KÖRNER, „Die Sammlung Kurt Rohne und Frieda Hinze“, *Die Sammlung Rohde-Hinze, Band 1: Gemälde & Skulpturen*, katalog aukcije, Villa Grisebach Auktionen GmbH, Berlin, 3. srpnja 2015.; *Die Sammlung Rohde-Hinze, Band 1: Gemälde & Skulpturen*, katalog aukcije, Villa Grisebach Auktionen GmbH, Berlin, 3. srpnja 2015. (aukcija br. 245), kat. br. 3036, 3053, 3065, 3067, 3072.
- ¹³ Usp. *Die Bestände der Firma Haus für antike Raumkunst – Konrad Strauß, Alex Sandor, Berlin: Aus Privatbesitz*, katalog aukcije, Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal, Berlin, 28. rujna 1935.; *Gute Geschäfte: Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, katalog izložbe, ur. Christine Fischer-Defoy, Berlin, 2011., 208-209; <http://www.aktives-museum.de/ausstellungen/gute-geschaeft/> (pregledano 4. veljače 2019.).
- ¹⁴ Usp. IVAN FERENČAK, „A King’s Copy of a King’s Painting: Woman Taken in Adultery in the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb“ (predano za objavu).
- ¹⁵ Usp. DANIELA PARENTI, „I sigilli in ceralacca dei dipinti di Bernhard August von Lindenau“, *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico*

- a Botticelli: *Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, katalog izložbe, ur. Miklós Boskovits, Daniela Parenti, Firenca, 2005., 200-202, 202. Uporaba je voštanih pečata kao izvoznih dozvola u 19. stoljeću zabilježena i u drugim državama još neujedinjene Italije, a među slikama iz Topićeve zbirke ističe se publicirani primjer slike *Prikazanje u hramu Pietra Lorenzettija* iz Muzeja Mimara (tempera na dasci, 31 x 21,5 cm, inv. br. ATM-1967). Usp. LJERKA DULIBIĆ, „Sula provenienza dal Camposanto pisano di una Presentazione al Tempio nel Museo Mimara di Zagabria (e di un Angelo della Maestà di Duccio)“, *Predella: Primitivi pisani fouri contesto*, 1 (2010.), 97-104, XLII-XLVII.
- 16 Usp. LJERKA DULIBIĆ, IVAN FERENČAK, „Venecijanski slikar: Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 72-79.
- 17 Više o aukcijskoj kući Hans W. Lange vidi u: CAROLINE FLICK, „Hans W. Lange: Antiquitäten als Lebensinhalt“, *Gute Geschäfte: Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, katalog izložbe, ur. Christine Fischer-Defoy, Berlin, 2011., 59-66.
- 18 Usp. *Zweihundertzwanzig Gemälde Alter Meister, Möbel der Spätgotik und der Renaissance, Skulpturen, Kleinasiatische Knüpfteppiche*, katalog aukcije, Hans W. Lange, Berlin, 3. – 4. prosinca 1940., 20 (kat. br. 81), tabl. 39; *Kunstpreis-Verzeichnis, 2. Band: Auktionsergebnisse vom 1. Juli 1940 bis 30. Juni 1941*, Berlin, Pariz, 1943., 130 (kat. br. 1789).
- 19 Usp. *Verschiedener deutscher Kunstbesitz: Gemälde alter und neuerer Meister, Silber, Tapissereien*, katalog aukcije, Hans W. Lange, Berlin, 12. – 13. svibnja 1942., 7-8 (kat. br. 155), tabl. 15; *Kunstpreis-Verzeichnis, 3. Band: Auktionsergebnisse vom 1. Juli 1941 bis 30. Juni 1942*, Berlin, Pariz, 1944., 48; IVAN FERENČAK, „Prema: Cornelis Bega: Sat glazbe“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 114-119.
- 20 Usp. BORIVOJ POPOVČAK, „Johann Zoffany (?): Portret mlade dame“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 188-193.
- 21 Usp. *Italienische Gemälde des Quattrocento bis Settecento, niederländische und deutsche Gemälde des XVI. bis XVIII. Jahrh., chinesisches Familie-Rose- sowie sonstiges ostasiatisches und deutsches Porzellan, Fayence aus verschiedenem Besitz: darunter eine bekannte sudetendeutsche Sammlung*, katalog aukcije, Math. Lempertz Antiquariat, Köln, 30. studenoga 1939., 21 (kat. br. 56), tabl. 20.
- 22 Usp. IVAN FERENČAK, „Slike iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora u aukcijskim katalogima kuće Lempertz iz Kölna (1933. – 1943.)“, *Peristil*, 61 (2018.), 175-194, 181.
- 23 Usp. IVAN FERENČAK, *Od 'Zbirke slika i skulptura... (bilj. 2)*, 22-25.
- 24 Nakon predaje teksta, autor je pronašao podatke za još jedan segment provenijencije slike s kojime je moguće povezati navedenu oznaku, a koji ukazuje na alternativne okolnosti u kojima je slika mogla biti označena pečatom. Prije prodaje na kölnskoj aukciji slika se je nalazila u zbirci češkoga kolekcionara Arthura Maiera (? – 1935.) iz Karlovyh Vary (njem. *Karlsbad*), odnosno njegove vanbračne kćeri Marianne Matella koja je naslijedila zbirku. Po okupaciji Sudetâ (njem. *Sudetenland*) Matella postaje žrtvom progana Gestapa, koji u veljači 1939. godine 37 slika iz njezine nasljedene zbirke upućuje na prisilnu prodaju u aukcijsku kuću Lempertz. S obzirom na prekogranični transfer u Köln, pečat u funkciji izvozne dozvole na poleđinu slike posve je vjerojatno mogao dospjeti i tom prilikom. Na okolnosti rasparčavanja Maierove zbirke ukazao je 2015. godine nećak Arthura Maiera, Otto Maier u članku objavljenom u novinama *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Usp. EVA GRUBEROVÁ, „Das Bild gehört meiner Familie“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. prosinca 2015. Dostupno na: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ns-raubkunst-das-bild-gehört-meiner-familie-13969743.html> (pregledano 1. svibnja 2020.).
- 25 „Po uzavření hranic v roce 1948 byl legální vývoz jednotlivcům prakticky znemožněn“. ŠÁRKA RADOSTOVÁ, „Dědictví aneb kontinuita restrikcí vývozu památek“, *Bulletin Umělecko-historické společnosti*, 26/1 (2014.), 4-5, 4.
- 26 Usp. JACOB SIMON, *British picture restorers, 1600–1950*, 2009., <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/> (pregledano 12. travnja 2019.)
- 27 Usp. CHARLES LOCK EASTLAKE, *Materials for a History of Oil Painting*, London, 1847., 416.
- 28 Usp. LJERKA GAŠPAROVIĆ, VINKO ZLAMALIK, *Izložba odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara*, katalog izložbe, Zagreb, 1969., [VI].
- 29 Usp. IVAN FERENČAK, *Slike iz donacije... (bilj. 22)*, 184-185.
- 30 Usp. NATASJA PEETERS, „Marked for the Market? Continuity, Collaboration and the Mechanics of Artistic Production of History Painting in the Francken Workshop in Counter-Reformation Antwerp“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50 (1990.), 58-79.
- 31 Usp. IVAN FERENČAK, *Slike iz donacije... (bilj. 22)*, 185.
- 32 Usp. JAN VAN DAMME, „De Antwerpse tafereelmakers en hun merken: identificatie en betekenis“, <http://jordaensvandyck.org/antwerpse-tafereelmakers-en-hun-merken/> (pregledano 15. travnja 2019.); JØRGEN WADUM, „The Antwerp Brand on Paintings on Panel“, *Looking through paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research*, ur. Erma Hermens, Baarn, 1998., 179-198, 179-181.
- 33 Usp. JØRGEN WADUM, NOËLLE STREETON (ur. pogl.), „History and Use of Panels or Other Rigid Supports for Easel Paintings“, *The Conservation of Easel Paintings*, ur. Joyce Hill Stoner, Rebecca Rushfield, London, 2012., 51-115, 95.
- 34 Usp. JØRGEN WADUM, *The Antwerp Brand... (bilj. 31)*, 188, 194-195.
- 35 Usp. TUGOMIR LUKŠIĆ, „Peter Paul Rubens, Portret Nicolaasa Rubensa, umjetnikova sina“, *Studije Muzeja Mimara*, 6 (1988.), 1-34; TUGOMIR LUKŠIĆ, *Rubens iz Mimare i Ermitaža*, deplijan izložbe, Zagreb, 1988.
- 36 Prema: Peter Paul Rubens, *Bijeg Lota i njegove obitelji iz Sodome*, ulje na dasci, 51 x 65 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-633.
- 37 Usp. IVA PASINI TRŽEC, „Bottega di Peter Paul Rubens: La fuga di Lot e della sua famiglia da Sodoma“, *Padri e figli*, katalog izložbe, ur. Don Alessio Garetti, Illegio, 2018., 124-125.

Markings on the Backs of Paintings from Ante Topić Mimara's Donation to the Strossmayer Gallery

IVAN FERENČAK

In the history of the Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts, opened to the public in Zagreb in 1884, the importance of the donation of collector Ante Topić Mimara (1898 – 1987) is second only to the initial collection of the Gallery's founder, Bishop Josip Juraj Strossmayer (1815 – 1905). At the time of their inclusion in the Gallery's holdings (1968 – 1974), not a single work of art had been accompanied by information that would indicate its provenance, which, together with numerous inconclusive details related to Topić's life, prompted narratives about the dubious origin and authenticity of the works of art. The markings preserved on the backs of the paintings thus become one of the basic sources for exploring these issues, while the analysis of the back itself – a method characteristic of provenance research – aids not only in reconstructing this segment,

but also in providing answers to more traditional questions within the comprehensive research of paintings in question. Focusing on selected examples, the paper presents the results of research of Topić's donation aimed at establishing the provenance of individual works of art, as well as interpretation of Topić's collecting activity in the context of the art market of Nazi Germany. The paper provides an analysis and interpretation of traces present on the back of each painting that testify to a segment of its past (context of creation, subsequent interventions into the materiality of the work, transfers or ownership relations), or provide insight into earlier proposals of its authorship. On a more general level, the most common markings placed on paintings in the context of their presence on the German art market provided the basis for the assessment of the formation of Topić's collection during and immediately after the fall of the Nazi regime.