



НАРОДНИ
МУЗЕЈ
СРБИЈЕ
NATIONAL
MUSEUM
OF SERBIA

**Низоземска, фламанска и холандска
графика од XVI до XVIII века из
Народног музеја Србије**

**Netherlandish, Flemish and Dutch
Prints from the 16th to 18th Centuries from
the National Museum of Serbia**

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ 11 / СТРАНА УМЕТНОСТ 2

Издавач
Народни музеј Србије

www.narodnimuzej.rs

Главни и одговорни уредник

Бојана Борић-Брешковић

Каталог збирке

*Низоземска, фламанска и холандска
графика од XVI до XVIII века
из Народног музеја Србије*

Аутор

Драгана Ковачић

Рецензенти

Ивон Блејервелд
Тијана Жакула
Бојан Поповић

Превод на енглески језик

Никол Бургунд
Ана Селић
Ивана Лемкул

Лектор за српски језик

Соња Лончар

Лектор за енглески језик

Никол Бургунд

Ликовно-техничко решење

Небојша Јехличка

Фотографије

Вељко Илић

Конзервација

Центар за конзервацију и реставрацију
Народног музеја Србије
Катарина Ћоровић
Ефтерпи Ђукић

Штампа

„Службени гласник”
Београд

Тираж

200

Београд 2023.

© Сва права задржана

ISBN 978-86-7269-227-3

Објављивање публикације омогућено је средствима



Министарство културе
Републике Србије

ART HISTORY 11 / FOREIGN ART 2

Editor
National Museum of Serbia

www.narodnimuzej.rs

Editor-in-Chief

Bojana Borić-Brešković

Catalogue of the Collection

*Netherlandish, Flemish and Dutch
Prints from the 16th to 18th Centuries from
the National Museum of Serbia*

Author

Dragana Kovačić

Peer review by

Yvonne Bleyerveld
Tijana Žakula
Bojan Popović

Translation by

Nicole Burgund
Ana Selić
Ivana Lemcool

Proofreading in Serbian by

Sonja Lončar

Proofreading in English by

Nicole Burgund

Design by

Nebojša Jehlička

Photos by

Veljko Ilić

Conservation by

Center for conservation and restoration
of The National Museum of Serbia
Katarina Ćorović
Efterpi Đukić

Printed by

Službeni glasnik
Belgrade

Circulation

200

Belgrade 2023

© All rights reserved

ISBN 978-86-7269-227-3

This book was realised with support of the



Republic of Serbia
Ministry of Culture

САДРЖАЈ

Реч директора	7
Увод	9
Каталог	37
Литература	261
Индекс	272

CONTENT

Director's Word	7
Introduction	21
Catalogue	37
Bibliography	261
Index	272

Реч директора

У оквиру своје богате издавачке делатности, Народни музеј Србије највећу пажњу посвећује систематским каталозима својих збирки. Пред нама је сада први каталог дела из Збирке цртежа и графика страних аутора. Ову Збирку чини више од две хиљаде и пет стотина уметничких дела на папиру која су настала широм света у хронолошком распону од шест векова.

Истраживање др Драгане Ковачић, музејског саветника, дела из Збирке графика старих низоземских, фламанских и холандских уметника које је резултовало систематским каталогом пред нама, у великој мери је подстакнуто деловањем Међународне мреже КОДАРТ, који је својим програмима и дугогодишњим активностима омогућио да се пажња наших стручњака усмери на низоземске области. Такође, непороцењив је значај КОДАРТ-а за успостављање веза и сарадње између музејских стручњака, као и за и представљање јавности управо мање познатих или потпуно непознатих колекција, каква је до данас била и низоземских, фламанских и холандских уметника из збирки Народног музеја Србије.

Ово је прва књига која се, на српском језику, бави старом низоземском графиком из домаћих музејских колекција. Она је плод заједничке сарадње др Драгане Ковачић и холандских стручњака. У том смислу, велику захвалност исказујемо др Ивон Блејервелд, која је за све време настанка публикације пружала своју несебичну стручну, научну и логистичку помоћ и била стална потпора у раду на овој књизи.

Првенствени циљ овога издања је да се јавности представи по броју истина невелика, али веома разнородна и инспиративна Збирка старе низоземске, холандске и фламанске графике. Верујемо да ће у нашој средини она бити ослонац и подстицај за ширење знања о старој низоземској уметности, али исто тако, да ће ширим стручним круговима омогућити даља истраживања и ревалоризацију колекције Народног музеја Србије.

Октобар 2023.

Бојана Борић-Брешковић
директор Народног музеја Србије

The word of director

Within the scope of its extensive publishing activities, the National Museum of Serbia has devoted the most attention to systematic catalogues of its collections. We now have the first catalogue of works from the Collection of Drawings and Graphics of Foreign Authors. This collection comprises more than 2,500 works of art on paper made across the globe and over a time span of six centuries.

The research of Dr. Dragana Kovačić, museum advisor, of the works from the collection of prints by old Netherlandish, Flemish, and Dutch artists that produced this systematic catalogue before us was initiated, to a great extent, by the work of the CODART international network of curators, which with its programmes and activities has for many years enabled our experts to dedicate themselves to the region of the Low Countries.

Furthermore, the importance of CODART for establishing connections and collaboration between museum experts is invaluable, as well as for presenting to the public lesser-known or completely unknown collections, such as was, until now, that of Netherlandish, Flemish, and Dutch artists from the collections of the National Museum of Serbia.

This is the first publication in Serbian that deals with old Netherlandish prints from Serbian museum collections. It is the result of a joint collaboration between Dr. Dragana Kovačić and Dutch experts. In that regard, we express our deepest gratitude to Dr. Yvonne Bleyerveld, who, through the many preparatory stages of this publication, generously offered her professional, scholarly, and logistic assistance and was a constant support for the work on this book.

The primary goal of this edition is to present to the public the collection of old Netherlandish, Dutch, and Flemish prints, which, although not great in size, is nonetheless diverse and inspirational. We believe that in our community, it will become a foundation and incentive for expanding our knowledge of old Netherlandish art, and likewise enable further research and re-evaluation of the collection of the National Museum of Serbia among wider circles of specialists.

October 2023

Bojana Borić Brešković
Director of the National Museum of Serbia

УВОД

Рад на овој књизи био је мотивисан потребом да се употпуне сазнања и јавности представе резултати истраживања графичких дела старих низоземских, холандских и фламанских мајстора која се чувају у Народном музеју Србије. Због тога је требало извршити ревалоризацију читаве збирке, и то на два начина. Пре свега требало је ревидирати постојеће атрибуције или утврдити нове, али исто тако и проценити степен оригиналности самих радова, како би се дошло до сазнања да ли они припадају изворним издањима, да ли су штампани у поновљеним издањима и са прерађених плоча, или су у питању различите врсте копија (нпр. фоторепринти) које су рађене знатно касније у односу на изворна издања.

На основу истраживања које је трајало пет година, дошло се до сазнања да Збирка старе низоземске графике броји сто осамдесет и девет радова који су пописани и документовани у првом делу каталога.¹ Уз извесна одступања, која су била условљена самим садржајем збирке, каталог је конципиран хронолошки, према биографијама гравера. Он обухвата временски распон од почетка шеснаестог до половине осамнаестог века. Исто тако, у додатку је пописано и осам копија које припадају новијим издањима.

Ово је, очигледно, невелики број дела, поготово ако се упореди са збиркама других европских и светских музеја, али он, међутим, чини највећу јавну колекцију у Србији. Стара низоземска графика део је Збирке цртежа и графика страних аутора Народног музеја Србије. Ова Збирка укупно броји две хиљаде пет стотина и шест дела која су настајала од краја петнаестог до двадесет и првог века у широком географском луку од Далеког Истока, преко Европе до САД-а. Колекција је структурирана према националним школама и историјским епохама на стару, модерну и савремену уметност графике. Ако се узме у обзир чињеница да је у питању бројчано мала збирка, може се закључити да је стара низоземска графика сасвим просечно представљена у оквиру ове невелике целине.²

Свака музејска збирка носи у себи одређене особености које је чине посебном у односу на друге. Наиме, претпоставке садржане у појмовима музеј и збирка, чине само спољни оквир једног великог скупа у коме је свака појединачна збирка јединствена и особена. Можемо рећи да је наша Збирка старе низоземске графике посебна управо због тога што је релативно мала. Но, исто тако, у њој се налазе радови педесет познатих и одређен број непознатих гравера, што Збирку чини разноликом и садржински слојевитом, поготово ако се има у виду да њен временски опсег обухвата три века.

Нарочитост сваке музејске збирке чини њено порекло. Увек присутно питање „одакле потичу уметничка дела?“ отвара проблем односа према низоземској графици у Србији, како у смислу сакупљања, тако и у смислу њеног проучавања. Овај однос у прошлости није пружао много могућности. Наиме, колико је до сада познато, у Србији

1 Каталог је остварен уз велику помоћ Ивон Блејервад, Тијане Жакуле, Бојана Поповића, Марјолејн Лесберг, Петера ван дер Келена, Ерика Хинтердинга, Бернадет Тот и Наталије Маркове.

2 Када је у питању стара европска графика, најбројније су немачка са 300 и француска са 247 радова.

се низоземска графика никада није циљано сакупљала нити посебно проучавала, што се подједнако односи и на приватни и на јавни домен колекционарства.³ Увек је то било у контексту европске графике или српске уметности осамнаестог и деветнаестог века.⁴

Порекло Збирке

Могли бисмо се, затим, запитати: одакле и на који начин су се низоземске графике нашле у београдској музејској збирци? Ако пођемо од чињенице да је порекло и историјат колекције уметнина везан за личности и да их управо оне умногоме одређују и профилишу, онда је ово прилика да укажемо на неколико имена која су била кључна за стварање Збирке старе европске и низоземске графике у Народном музеју.

Године 1899. Михаило Валтровић, тадашњи директор, откупио је за Народни музеј „четрдесет шест старих, мањих и већих гравира од београдског антиквара Петра Симоновића.“⁵ И поред тога што немамо податке о тачном садржају овога откупа, на основу најновијих прегледа и упоређивања архивске грађе, са сигурношћу можемо устврдити да је откуп обухватао следеће низоземске бакрорезе: „Благовести“ (кат. бр. 48), „Марко Велрије Корв“, „Тит Манлије“ и „Калфурније“, из серије „Римски хероји“ Хендрика Голцијуса (кат. бр. 49–51) серију „Муке Христа и апостола“, према Мартену де Восу (кат. бр. 53–59), као и бакрорез „Мојсије“ Јакоба Матама (кат. бр. 63).

И поред овог, зналачки одабраног, откупа који указује на озбиљне амбиције које је Михаило Валтровић неговао према старој графици, прошло је тачно педесет година до следеће велике набавке.⁶ У том турбулентном периоду обележеном светским ратовима између којих је наступио период мира и просперитета, Народни музеј је све више добијао обриси модерне, компетентне музејске установе, чије су збирке југословенског и страног сликарства биле систематски попуњаване. То се, међутим, није односило на стару европску штампану графику.⁷ Заиста је изненађујуће да у периоду у коме се Народни музеј звао Музеј Кнеза Павла ниједан отисак старих европских мајстора није ушао у музејску збирку.⁸

Затим је дошла кључна, 1949. година, у којој је откупљена Збирка Сакеларидес.⁹

3 О почецима колекционарства европске графике у Србији више у: Dragana Kovačić, *Netherlandish Prints in Serbia. The Creation of Private and Public Collections*, in D. Kovačić, J. Novaković (eds), *Beyond boundaries. Conceptualizing Netherlandish prints*, National Museum, Belgrade, 2021, pp. 165–176.

4 Љиљана Стошић, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, САНУ, Београд, 1992; Milena Vrbasčki, *The Imaginarium of Pavle Simić*, GMS, Novi Sad, 2011.

5 НМА бр. 2240/1899.

6 У међувремену је, по одлуци директора Народног музеја, Владимира Петковића, 1925. основан Кабинет графике као посебна јединица за чување и проучавање уметничких дела на папиру југословенских и страних уметника, што је била добра претпоставка за увећавање колекције, а посебно за њено проучавање (НМА бр. 17; 20. I 1926). Међутим, Кабинет је престао са радом у време када је преименован у Музеј Кнеза Павла, а у време директора Милана Кашанина (1934–1945). Поново је основан 1963. када је директор био Лазар Трифуновић (НМА бр. 900/1; 9.VII 1963). Одлуком директорке, Татјане Цвјетићанин, Кабинет је 2005. коначно укинут као посебна музејска целина (НМА бр. 209/1; 18.03.2005).

7 Модерна европска графика је тада добијана у виду поклона путем дипломатских и пријатељских контаката. Видети: Т. Цвјетићанин (ур), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј, Београд, 2009.

8 Народни музеј: *Инвентар уметничких објеката (1–2992)*.

9 D. Kovačić, *nav. delo*, стр. 173–176.

Историјат и порекло збирке Сакеларидес дуго су били непознати, а сама збирка је погрешно представљана и интерпретирана као „Збирка Јелене Стефановић Сакеларидес” или као две збирке „Стефановић” и „Сакеларидес”. Кроз истраживање у последњих неколико година, показало се да ниједно од ових тумачења није тачно. Јер, Јелена Степановић (не Стефановић, како је грешком уписано), рођена Сакеларидес, продала је Народном музеју 1949. године „око шест стотина листова разних страних аутора и сасвим различите вредности”.¹⁰

Истраживање историје породице Сакеларидес открива следеће чињенице. Породица је у Србију стигла средином осамнаестог века из области Епир у северозападној Грчкој. Населили су се у граду Пожаревцу, где су деценијама водили кафану и бавили се трговином, а ту је 1884. рођен Димитрије Сакеларидес. Након пресељења породице у Београд, он је наставио трговачку делатност и отворио радњу „Цариградске робе” у којој се бавио продајом луксузних предмета и уметничких дела.¹¹ Његов млађи брат, Аристотел, рођен је у Београду 1888. године.¹² Он је био чиновник Београдске берзе, што му је омогућавало удобан живот. Управо је Аристотел Сакеларидес био власник збирке старих европских графика која је била у његовом поседу до Другог светског рата. Под нама непознатим околностима, заједно са супругом и млађом ћерком, напустио је Београд током, или после рата и нису се вратили у Југославију. Због тога им је одузето држављанство, а напуштени стан у центру Београда је заплењен. У стану нису нађена уметничка дела и немамо сазнања о томе да ли је, поред графика, Аристотел Сакеларидес сакуљао и друге уметничке предмете.¹³ Његова старија ћерка Јелена, остала је у Србији, и сасвим је извесно да јој је отац, у жељи да је материјално збрине, оставио збирку, пошто је имао у виду њену вредност. Јелена се 1946. године у Београду удала за Властимира Степановића и узела његово презиме. Када је понудила збирку на продају Народном музеју, свом званичном презимену Степановић је додала своје девојачко презиме Сакеларидес. На тај начин је назначила да је збирка у потпуности припадала њеном оцу и породици из које је потицала. Колекцију је продала у два дела за укупан износ од 60.000 динара. Била је то тада веома пристојна сума. Након продаје збирке, Јелена Степановић се са супругом и сином преселила у Дубровник, где се развела 1952. године.¹⁴ Након тога, о њој ништа више не знамо. Исто тако, немамо података нити сазнања о њеним потомцима. У београдском попису становника презиме Сакеларидес више не постоји.

Садржај ове колекције указује на широки опсег сакупљања, односно интересовања, које није усмерено на националне школе или територије, већ на европску графику у периоду од краја петнаестог до краја осамнаестог века.

Ако би се према квалитету графичких листова могло судити, изгледа да колекционар Сакеларидес није имао претерано избирљив критеријум, јер су отисци веома неуједначеног квалитета. Из Збирке Сакеларидес потиче сто тридесет графика низоземских уметника, што чини две трећине од укупног броја радова у овом каталогу.

Од 1949. до 1989. Збирка низоземске графике је увећавана појединачним откупима. Изузетак чини набавка двадест и три бакрореза из Страданусове серије „Лов на дивље животиње” који су 1952. године откупљени од Звонка Свитличића из Загреба. Ови отисци не потичу из истог издања већ су, вероватно, сакупљани на разним странама, са идејом да се серија

10 НМА бр. 4179/17.01.1949.

11 ИАБ, Кредитно информациони фонд, 2472–1678. Ова продавница је радила до 1943. године.

12 ИАБ, Пријава боравка, 12.05.1924.

13 ИАБ, Фонд Народног одбора II рејона К 74, бр. 8113/16.03.1949.

14 Информација добијена из Управе града Београда, преписка бр. XI-01-031-156 / 2019–05.08.2019.

комплетира. Разноликост отисака из серије „Лова на животиње” илустративна је за читаву београдску колекцију. Трагови који су на њима остали сведоче о различитим путевима којима су се кретали и судбинама које су их задесиле од тренутка када су напустили низоземске штампарије.

Путеви од Западне Европе до Србије за низоземске графике били су дугачки, пуни кривина и застајања. Оне су пролазиле кроз много руку, ишле преко пијачних тезги, кроз антикварне радње и излоге, или приватним каналима. Различити власници су се различито односили према њима. Неки су их чували са пажњом и зналачки, док су их други занемаривали – биле су изложене влази, полупоцепане, а неким су служиле и као бележнице. Једно је сигурно – ове графике никада нису долазиле директно, из низоземских центара – Антверпена, Харлема или Амстердама, а највероватније ни из других места, попут Франкфурта или Лајпцига, која су била важна за дистрибуцију низоземске графике. Последње станице пред Београдом биле су Беч, Загреб, Пешта или Трст.

Одлике Збирке низоземске графике из Народног музеја Србије

Из садржаја каталошког дела ове књиге јасно је да београдска збирка не може да пружи темељнији увид у целину, главне токове нити најважније ауторе који чине историју старе низоземске графике. Другим речима, у питању је сасвим фрагментарна колекција. Због тога се намеће питање: како се београдска збирка суодноси према низоземској графици? Да ли она уопште, или у којој мери, може да буде релевантна?

Како би, ипак, покушали да стекнемо одговарајућу представу о београдској колекцији, потребно је да је сагледамо у светлу главних токова у низоземској графици. Ова два садржаја, мала музејска колекција и велика продукција, и поред очите несразмере, биће стављени у међусобни однос, са циљем да се стекне што бољи увид у одлике и специфичности Збирке из Народног музеја Србије.

Низоземска графика је од петнаестог века непрекидно развијала битне одлике овога медија чиме је усложњавано и проширивано његово значење. Кроз различите врсте и формате издања, појединачне отиске, тематске серије, мапе из природних дисциплина (биологије, зоологије, географије), топографске мапе и илустроване књиге, истраживале су се технике обраде и штампања графичке плоче. Ова графичка продукција је у пуном смислу показала способност да задобија различите функције, од документарно-информативних до уметничко естетских. Баштинећи хуманистичка сазнања високе ренесансе и маниризма, низоземски уметници гравери су у шеснаестом веку стварали аутентичне изразе, тј. стилове и сопствене естетске кодове који их раздвајају у односу на друге школе европског подручја.

Кључни предуслов за развој низоземске графике било је то што је она деловала у складу са околностима и могућностима које су створили рано модерно друштво и привреда, што се пре свега односи на масовну производњу и стално ширење тржишта. Све већа популарност графике и повећани захтеви за овом врстом робе, условили су, после 1550. године, нове облике производње и интензивирање дистрибуције штампаног листа. Производња је била организована на принципу поделе рада на цртаче, гравере и штампаре, а читав процес су организовали издавачи. Различита издања, од најјефтинијих, која су била намењена свима,

до оних ексклузивних и луксузних, за избирљиве колекционаре, прожела су читаву друштвену вертикалу и ушла у све куће. Резултат тога нису била само оригинална или нова издања, него и све већи број репродуктивних графика, реиздања и копија, које су задовољавале потребе тржишта унутар и изван низоземских граница.

У београдској колекцији нема репрезентативних примерака најпознатијих уметника, од којих су тек понеки, као Лука ван Лајден или Рембрант, представљени са по једним или два рада. Такође, не налазимо ни пуно оригиналних издања, било појединачнијих отисака, или оних у серијама. Знатан део збирке чине реиздања тј. каснија издања. Београдска колекција није релевантна у смислу високих стандарда колекционарства који се воде начелом раритетности или ексклузивности. Међутим, она постаје посебна ако је сагледамо из другог угла, онога који се односи на мобилност и просторну и географску експанзивност, што су битна одређења низоземске графике. Управо у овом подручју, које обједињује различите активности везане за пласман графике као робе, налазимо везу између мале српске колекције и велике низоземске продукције.

Ако имамо у виду да у периоду од средњег до краја деветнаестог века нису постојале економске, тј. трговачке, политичке, односно културне везе између Србије и Низоземске, као и да ова друштва нису била повезана на верским основама, сасвим је разумљиво да овдашње становништво није имало начина да се упозна са садржајем и естетиком штампаних призора из далеке земље. Као куриозитет помињемо једно путовање тзв. „холандског каравана” које се одиграло у седамнаестом веку. Овај караван, у коме су били трговци и занатлије, а и сликар Питер Кок ван Алст, на путу за Цариград прошао је кроз Србију, у то време турску провинцију, али није оставио никакве материјалне трагове о свом боравку у овом делу Балкана.¹⁵

Крајем деветнаестог века, када су се низоземске графике појавиле на тржишту у Србији, оне су за овдашњу грађанску средину морале бити егзотичне и чудновате. Њихова појава представљала је далеки одјек амбициозних трговачких активности појединаца или читавих компанија које су неколико векова раније из Низоземске, преко Европе, почеле да продиру у Азију. Важан део у тој економској и културној експанзији чинили су штампани призори које су производиле издавачке куће. Управо захваљујући циљевима и стратегијама издавачких кућа, један мали део обимног корпуса стигао је, са неколико векова закашњења, у Србију.

Издавачи на адресама у Антверпену, Харлему и Амстердаму

Када говоримо о путевима којима су се графике кретале до доласка у Београд, који је њихово крајње боравиште, онда морамо имати у виду место из кога је почело њихово путовање. Преглед Збирке нам указује на чињеницу да већина радова шеснаестог века води порекло из Антверпена. Нема у томе ничега чудног и неуобичајеног. У овом највећем економском и културном центру Западне Европе тога доба, у којем су се стицале и одакле су се на Север шириле идеје ренесансе, трговина је била једна од виталних тачака за развој уметности, сликарства, а посебно графике. У томе су кључну улогу одиграле издавачке куће. Оне су заслужне за ширење низоземске графике по Европи и читавом тадашњем свету.

¹⁵ Jelica Novaković-Lopušina, Niederländische Reisende auf dem Weg nach Konstantinopel, *Der Niederländische Sprachraum und Mitteleuropa*. Leopold Deicloedt/Herbert van Uffelen (red.), Wien, 1995, S. 120–128.

Огромна, разнолика продукција и велики тиражи са једне, као и бројна накнадна издања која сведоче о популарности и квалитету антверпенских издања и током каснијих времена, са друге стране, били су резултат начина на који су издавачи и штампари функционисали.

Успон Антверпена у првој половини шеснаестог века почивао је на 100.000 становника различитог класног, националног и верског порекла, као и на делимичној аутономији, коју је обезбеђивао цар Карло V. Живост и покретљивост грађана у културном и економском смислу, комуникација и трговина, погодовале су бујању графике. Трендови тог времена фаворизовали су масовну продукцију штампаних листова који су објављивани у до тада невиђеним тиражима. Антверпенски издавачи су могли да задовоље најразличитије потребе тржишта, од софистициране клијентеле до јефтиних популарних издања за мање образоване грађане.¹⁶

Током шеснаестог века нацрте уметника репродуковала је армија професионалних гравера. Графике су се некада продавале појединачно, некада као серије, а илустроване богослужбене књиге су обилазиле свет. Потражња за граверима у граду је расла, тако да се појавио кадар обучених специјалиста који су познавали штампарске технике и начине руковања пресамa.

Позиција произвођача графика у граду је била сасвим специфична.¹⁷ Штампани призори и текстови су били блиско повезани са писањем, а писање је имало своје корене на двору и у манастирима и као такво је било традиционално независна професија. То значи да се професија штампара развила потпуно независно од самог почетка, тако да су дуго били слободни, у смислу да нису морали да припадају удружењима. С обзиром на то да су били повезани са књижевима и издавачима, гравери нису сматрани за уметнике, за разлику од сликара који су припадали гилди Св. Луке. Све до 1558. године гилда Св. Луке уопште није узимала у обзир феномен штампане слике. Истовремено ни једна друга гилда, у овом раном периоду, није настојала да организационо повеже штампаре. Тек на захтев краља Филипа II, који је тиме желео да стави под контролу ширење потенцијално опасних садржаја, градска управа је у фебруару 1558. одлучила да у оквиру гилде Св. Луке буде оформљена подгрупа која ће се бавити само пословима везаним за производњу књига. Како статус штампара и продаваца књига и даље није био регулисан, они су у правилник гилде Св. Луке убрзо затим унели амандман који им је обезбеђивао слободно деловање.

У време када је настао отисак „Јестира пред Асвиром” Луке ван Лајдена (кат. бр. 1), Антверпен је већ неколико деценија служио за водећи центар графике у Европи. Продукција штампаног листа била је концентрисана у делу града који су обухватале улице Ломбардсвест, Каменстрат и Стенхоуверсвест. Специјализованих штампара графика било је највише у улици Ломбардсвест, а у њеној близини су биле насељене занатлије чији су послови зависили од штампе и издаваштва књига и графика. У суседству је било такође и мноштво дизајнера графика, картографа, гравера и књиговезаца. У шеснаестом веку овај квартал је био највећа радионица графика и књига у Европи (Van der Stock 1998: 60, 68). Разлог за груписање свих оних који су учествовали у производњи штампаних графика може се приписати и близини Онзе-Ливе-Вроувепанду, који је од 1460. до 1560. био највећа пијаца уметнина, књига и графика, као и близини Нове берзе која је основана 1532. године. Овде су од 1540. уметници, а затим и издавачи изнајмљивали штандове за своје послове.¹⁸

16 Hans Mielke, Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts: Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38. Bd., H. 1 (1975), S. 29–83.

17 Jan van der Stock, The St. Luke's Guild and the print-publishers in Antwerp (1442–1558) in: *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printing in City, Fifteenth century to 1585*, Sound & Vision Interactive, Rotterdam, 1998, pp. 27–59.

18 О томе како су издавачке куће у Антверпену објединиле посао и уметност видети у: David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, Yale Univ. Press, 1996.

Међу њима је био и Мартен Петерс који је у близини Нове берзе купио кућу „Под знаком Златне фонтане”. Око 1550. он је откупио осамдесет и осам бакрорезних плоча различитих аутора које су већ биле штампане (Wouk 2015: 44–49). Више од половине ових плоча потписао је Лука ван Лајден. Петерс је око 1550. објавио бакрорез „Јестира пред Асвиром”.

Ово издање указује на још један од феномена низоземске графике тога доба. Реч је о циљаном колекционирању врхунских графичких плоча, са идејом да се оне концептуално обједине и обележе накнадно унетом адресом издавача. Петерсов софистицирани еклектични метод проширио је границе уобичајеног издаваштва тога времена (Wouk 2015: 3). Вредност и лукративност овог подухвата добро је проценио издавач Кристофер Плантен, који је дошао у посед Ван Лајденових, односно Петерсових плоча, те их је 1595. поново штампao и продавао на сајму у Франкфурту (Wouk 2015:7).

У близини Мартена Петерса радио је и Герад де Јоде. Из његове продукције потиче серија „Дванаест патријарха” коју је, према нацртима Криспијна ван дер Брека, резао Јоханес Саделер (кат. бр. 40–45). Ова серија је као реиздање укључена у амбициозну компилацију од тридесет и две серије бакрореза под називом „Благо Старог и Новог завета” (*Thesaurus Sacrarum historiarum Veteris et Novi Testamenti*), на којој су радили најпознатији уметници тог времена.¹⁹ Својим обимом и садржајем ово дело на својеврстан начин приказује опште стање у уметничком стваралаштву Антверпена око 1585. године.²⁰ Ову књигу, из које потиче сцена „Одабир Гидеонових људи” (кат. бр. 60) према Мартену де Восу, је у седамнаестом веку прештампавала амстердамска издавачка кућа Висхер.

У кварту око Нове берзе је деловала и најпроминентнија издавачка кућа, „Четири ветра”, чији је власник био Хијеронимус Кок, а касније и његова удовица Фолкскен Дирикс.²¹ У поређењу са количином издања и тиража куће „Четири ветра”, у Народном музеју Србије се налази скоро занемарљив број примерака. Међутим, она је за нас битна због тога што са једне стране показује на који начин су функционисале издавачке куће, а са друге стране због тога што су кроз њу прошли аутори чији се радови налазе у београдској колекцији. Утицај издавача на графичку продукцију је био велики. Овом темом се, поред других аспеката графичке продукције у Антверпену, бавио Јан ван дер Сток.²² Он је констатовао да су управо издавачи, а не цртачи или гравери, били ти који су покретали одређену публикацију и координисали рад. Овакав начин био је условљен све већом комерцијализацијом и ширењем посла који је захтевао поделу рада. Издавач је оркестрирао производњу и сносио како финансијски ризик тако и политичку и друштвену одговорност за своје предузеће.

19 Peter van der Coelen & Marjolein Leesberg, 'Depicting the Bible and Mapping the World: Gerard de Jode and his Legacy', у: *The De Jode Dynasty (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, Part I, Ouderkerk aan den IJssel/Amsterdam 2018, pp. xxviii-xciii.

20 Hans Mielke, *нав. дело*.

21 J. van Grieken et al. (eds.), exh. cat. *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, Louvain (Museum M)/ Paris (Fondation Custodia) 2013; Edward H. Wouk, Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2015–2016, Vol. 38, No. 1/2 (2015–2016), pp. 31–61; Iain Buchanan, 'The Four Winds': the house of the Antwerp print publisher Hieronymus Cock, *The Burlington Magazine*, Vol. 158, No. 1355, Northern European art (February 2016), pp. 87–93; Petra Malcot, An imaginary visit to The Four Winds, the house and shop of Hieronymus Cock and Volcxken Dierickx, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 39, No. 3, (2017) pp. 161–170.

22 Jan van der Stock, Print publisher and their strategies, in: *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printing in City, Fifteenth century to 1585*, Rotterdam Sound & Vision, 1998, pp. 143–173.

Кокове графике нису биле штампане у „Четири ветра”, него су штампари, уз материјалну надокнаду, радили на другим местима. Кокови су били менаџери и трговци, али су, исто тако, привлачили и ангажовали нове генерације цртача и гравера.

У Коковој кући је своју антверпенску каријеру започео Филипс Гале.²³ Када је 1571. као млад и талентован гравер са добром репутацијом дошао из Харлема, Филипс Гале је своје прве радове остварио код Хијеронимуса Кока, али се исто тако повезао и са Кристофером Плантенем. Убрзо је, међутим, од Кока, свог старијег колеге, преузео примат на антверпенском тржишту. Графике чији је он аутор или издавач, најбројније су у Збирци Народног Музеја. Начин деловања Филипса Галеа отвара још један аспект антверпенске производње штампаних призора. Будући да је производња графика била уносан посао, требало је да се на слободном тржишту обезбеди стабилност пословања као и да се посао стално проширује. Филипс Гале је своје послове умрежио са граверско – издавачким породицама Моретус, Малери и Колаерт, са којима се родбински повезао. Истовремено, успео је да, као издавач, заузме одличну позицију и тиме што је стекао потпуну независност у продукцији штампаног листа. Био је подједнако инвентиван и продуктиван као гравер, издавач и менаџер, те није морао ни са ким да сарађује (Bowen 2009: 127). И поред пада продукције у Антверпену, која је уследила када су Шпанци заузели град 1585. године, Галеов посао се одржао. За разлику од Саделера, породице успешних гравера и издавача, који су због политичких разлога напустили град и своју делатност наставили у Немачкој, Аустрији и Италији, Филипс Гале се прилагодио новој ситуацији. Три генерације његових потомака и даље су одржавале и развијале породични посао у Антверпену и Бриселу.

Антверпенски издавачи су своје наслове – графике, књиге, топографске и географске мапе, продавали у књижарама, на сајмовима, као и у другим европским земљама. Тако је Кристофер Плантен имао своју продајну мрежу у Француској, Шпанији, Енглеској и Немачкој (Veldman 2006: 272). Нова издања су била интересантна и много удаљенијој публици. Заједно са другом робом, низоземске графике су преко Нове земље ушле у Русију²⁴ одакле се, посредно, њихов утицај ширио на друга подручја са православним становништвом.

Међу антверпенским издавачима се од 1570. појавио Хендрик Голцијус, млади гравер из Харлема. Бакрорези „Мирис” (кат. бр. 47) из серије „Пет чула” који је, према његовом цртежу гравирао Филипс Гале и „Благовести” према Мартену Де Восу који носи адресу Кокове удовице Фолкскен Дирикс, представљају примере сарадње кроз коју је Голцијус професионално сазревао. Он је живео у Харлему, граду који је седамдесетих година тог века преживео осам месеци опсаде, а затим шпанску окупацију (1573/77), поплаву и пожар, али је у исто време био и просперитетан захваљујући великом броју политичких имиграната протестантске вероисповести (Leeflang 2003: 15).

Захваљујући својим активностима Голцијус је изградио мост између два града, а искуство које је стекао повременим радом у Антверпену му је свакако помогло да у Харлему развије сопствени посао. Од 1582. је почео да самостално, у сопственој издавачкој кући, објављује своје графике, што је (између осталог) угрозило доминацију Антверпена (Leeflang 2003: 16).

²³ Manfred Sellink, *Philips Galle 1537–1612. Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, I Text, Vrije Univesiteit Amstredam, 1997. (dissertation); K.L. Bowen, 'Workshop practices in Antwerp: The Galle's', *Print Quarterly* 26 (2009), pp. 123–142; Manfred Sellink & Marjolein Leesberg, *The New Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700 (Philips Galle, Part I– IV)*, 2001.

²⁴ Oleg Khromov, *Netherlandish Engravings in Seventeenth-Century Russia and Formation of the National Style of Russian Ornamentation*, D. Kovačić & J. Novaković (eds), *op.cit.*, pp. 121–130.

Адреса његовог атељеа и издавачке куће је непозната (Leeflang 2003:17). Голцијусов приступ и схватање графике одликује се по њему својственој емуляцији граверских начина и рукописа других водећих уметника, једнако као и иновативности и наглашеном експерименталном поступку резања, чиме је проширен естетски потенцијал штампаног листа, о чему сведоче и бакрорези из серије „Римски хероји”.

Голцијус је између 1586. и 1590. развио своју продукцију, што је подразумевало да је рад био специјализован и подељен између његових асистената и ученика, а ангажовао је и професионалне штампаре (Leesberg 2012a: lvi). Ослањајући се на престижну репутацију међу колекционарима, организовао је и дистрибуцију својих графика на европском тржишту. Слао је пошиљке радова на продају у Париз и Лондон (Leeflang 2003: 18, 21). Његовој популарности доприносили су и патрони, Вилем Оранжски и цар Рудолф II, од кога је 1595. добио царску привилегију којом су његови радови били заштићени од копирања (Leeflang 2003: 19).

Голцијусово пријатељство са Карлеом ван Мандером који је у Харлем избегао из јужне Низоземске и Корнелисом Корнелисом ван Харлемом било је засновано на интелектуалној и уметничкој сарадњи. Тројица уметника су покренула својеврсну школу, тзв. Академију, у којој су промовисали идеје хуманизма и иновативне приступе у изучавању сликарске вештине, као што је нпр. студирање/цртање по природи и природним моделима.²⁵ Из заједничког рада у Харлемској академији потиче и серија „Четири пада” којој припада бакрорез „Тантал” (кат. бр. 52). Ову серију бакрореза Голцијус је урадио према сликама Корнелиса ван Харлема. Она представља репрезентативан пример превођења из сликарског у графички језик, при чему је очуван ауторски интегритет гравера.

Поред оригиналних, на тржиштима Европе су била веома успешна и тражена репродуктивна издања из Голцијусовог атељеа, пре свега она која су рађена према италијанским сликарима, којима се интензивно бавио после повратка из Италије 1591. године (Orenstein et al. 1993: 181). У њима је до израза дошла вештина граверске интерпретације слика и врхунски квалитет штампе који је промовисао у свом атељеу.²⁶

Пример ове врсте штампе налазимо у бакрорезу „Богородица са малим Христом, св. Јованом Крститељем и св. Катарином” Јакоба Матама (кат. бр. 62).

Голцијус је имао више ученика који су ширили техничка и естетска сазнања стечена у његовом атељеу. Харлемска сфера овог великог мајстора доста је добро заступљена у београдској колекцији. Заправо је то можда једина постојана целина која одсликава токове маниризма у низоземској графици. Један од најбољих примера који илуструје трансфер идеја од учитеља према ученицима је бакрорез „Арион на делфину” Јана Мулера (кат. бр. 81) који је објављен у Амстердаму, у издавачкој кући његовог оца Харменабр. Мулера.

Будући да му је био усвојени син, Јакоб Матам је наставио рад Голцијусовог атељеа и издаваштва, а сарађивао је често и успешно и са Ван Мандером, о чему сведочи „Поклоњење пастира” (кат. бр. 61).

25 О Голцијусовом опусу видети у: Ger Luijten et al. *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Rijksmuseum Amsterdam & Waanders & Metropolitan etc, 2003; Marjolein Leesberg, Introduction, in: Leeflang H. (ed), *The New Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700 (Hendrick Goltzius, Part I)*, Sound & Vision, Rotterdam 2012: pp. xv–lxxxiii.

26 О неким примерима Голцијусових репродукција видети у: Walter Melion, *Hendrick Goltzius's Project in Reproductive Engraving* у: *Art History*, Vol. 13, No 4, December 1990, pp. 458–487.

Кретање уметника који су изашли из Голцијусовог атељеа доводи нас до Амстердама који је постао водећи центар графичке продукције у седамнаестом веку. Овде је, као самостални гравер и издавач од 1592. до 1595. радио Жак де Хејн II који је био и најуспешнији настављач Голцијусовог стила и пословања на тржишту. Своју серију „Христ са апостолима и св. Павлом” (кат. бр. 69–80) најпре је објавио сам, а затим је десетак година после оригиналног издања, она објављена са адресом Валериуса ван дер Хувена у Амстердаму. Примерак ове серије из Народног музеја данас представља раритет (Filedt Kok 2000: 120). Као и многи други издавачи почетком седамнаестог века, Де Хејн II је радио у више градова. Био је активан у Хагу и Лајдену (Orenstein et al. 1993: 177).

Претпоставља се да је један од ученика Жака де Хејна II био и Јанс Клас Висхер који је започео као даровити цртач и бакрописац. Он је 1611. основао издавачку кућу која је под називом „Ин де Висхер”, радила у улици Калверстрат бр. 9.²⁷ Као уметник посебно је био иновативан у жанру пејзажа са мотивима из околине Амстердама и Харлема. Попут његовог узора, Хијеронимуса Кока, Висхер је серије пејзажа сам цртао, гравирао и издавао. Сматра се пиониром холандског пејзажа седамнаестог века (Leefflang 2014: 249, 250). Била је то веома популарна тема и Висхер је на њој засновао свој успех као издавач. Из тог доба, када се бавио локалним и имагинарним пејзажом, потиче и серија бакрописа „Речни пејзажи” Јана ван Велдеа II (кат. бр. 92–96). Прво издање серије носи адресу куће Висхер, а примерак из Народног музеја представља реиздање са амстердамском адресом Петера Схенка (1660–1711), издавача који је као гравер, репродукциониста и дворски уметник био активан у Лајпцигу, Берлину и Вуперталу.²⁸

Висхеровој продукцији припада и серија „Коњичке битке” Вилема де Ландеа (кат. бр. 117–122). Ова тема је била веома популарна и тражена у то време, једнако као и прикази животиња са којима се прославио Николас Берхем (кат. бр. 125–128).

Поред нових издања, Јанс Клас Висхер је објављивао графике са старих плоча, као и копије рађене према старим плочама. Посебну пажњу је усмерио на бакрописе, због тога што су они били бржи за израду, а тиме и јефтинији. Бакрописи су постали главно обележје његове издавачке куће (Orenstein et al. 1993: 192). На око хиљаду оригиналних и исто толико поновљених издања (Orenstein et al. 1993: 189) са његовом адресом, били су заступљени сви жанрови и формати, укључујући и картографске и географске мапе.

Клас Јанс Висхер је објављивао библије, као што је реиздање Де Јодеовог *Thesurus*-а или „Библија Пискатора” која је била чувена у православном свету, а преко Русије и Украјине је извршила знатан утицај на иконографију српске уметности осамнаестог и деветнаестог века. Поред низоземских, код Висхера су објављивали и страни уметници.

Николас Висхер II је у следећој генерацији, поред очевог развио и сопствени посао. Радио је под називом Млади Висхер, а његова сестра је имала још једну издавачку кућу, „Де Висхер”. Николас II није имао амбиције да буде гравер или бакрописац, већ се

27 O. J. K. Висхеру и његовој издавачкој династији видети: I. H. van Eeghen, 'De familie Van de plaatsnijder Claes Jansz Visscher', *Maandblad Amstelodamum* 77 (1990), p. 73-82; Leefflang, Huigen, The Sign of Claes Jansz Visscher and his Progeny The History and Significance of a Brand Name, in *Rijksmuseum Bulletin* September 2014 62(3), pp. 240–269.

28 J. van Tatenhove, Pieter Schenk (1660–1713), *Delineavit et Sculptit* no. 23 (July 2001), pp. 31–32.

усмерио само на издавање. Бакрописи Паулуса Потера из серије „Коњи” (кат. бр. 130) и два мала рада Херарда де Лареса, „Пути” (кат. бр. 137) и „Меркур убија Аргуса” (кат. бр. 138) објављени су са његовом адресом. И у трећој генерацији кућа Висхер је наставила са радом. Николас III је сачинио попис свих издања из којег се види да су Висхерови објавили око пет хиљада графика, што их чини једном од највећих, ако не и највећом породицом издавача у Европи у седамнаестом веку.

Начин рада издавача се, у принципу, није много разликовао од онога у претходном веку. Испоставило се да је овај метод био функционалан и профитабилан. Издавачи су били инвеститори, имали су надзор над целом производњом, набављали су материјал – пресе, плоче, папир или штампарски туш, усавршавали су и модернизовали технике штампе. Ангажовали су дизајнере и гравере, а по потреби и калиграфе и колористе за луксузнија издања, пратили су процес штампања, испитивали тржиште и одговарали на његове захтеве и нове тенденције. Повећање производње графика било је условљено и све обимнијим колекционарењем. Колекционари су често били и наручиоци, тј. патрони (Orenstein et al. 1993: 167, 168). Неки издавачи су и сами били гравери, док су се други бавили само продајом. Од почетка седамнаестог века репродуктивне графике и реиздања су биле све више заступљене у издавачкој делатности, јер је тржиште то захтевало. Нарочито су бакрорези били изнова објављивани, а плоче су често мењале власнике (Veldman 2006: 272).

Издавачи су били добро умрежени и графичке плоче су кружиле по Амстердаму. Главно место за продају је била улица Калверстрат. Тако је Данкерт Данкертс објављивао бакрописе Николаса Берхема, које су претходно издавали Де Јонге и Висхер. Код овог значајног издавача, чије су три генерације од 1630. под фирмом „Ин гратитуде” водиле посао у Калверстрату, завршио је приличан број плоча Голцијуса, Де Хејна II и Блумарта (Orenstein et al. 1993: 171). Оснивач куће Данкертс био је Корнелис I. Он и његови потомци били су обучени бакроресци и бакрописци.²⁹ Из богатог складишта куће Данкертс у београдској збирци се налази само један бакропис. То је „Италијански пејзаж са пастирима и стадом говеда” који је, према цртежу Николаса Берхема, урадио Данкерт Данкертс (кат. бр. 134).

Амстердам је током читавог седамнаестог века био водећи центар графичке продукције. У исто време, у производњи штампаног листа били су активни Антверпен и Брисел, као и градови Северних провинција попут Лајдена, Утрехта односно Делфта. Примерци настали у овим местима налазе се такође у Збирци Народног музеја.

У Амстердаму су током седамнаестог и у осамнаестом веку деловали издавачи који су дошли из других европских средина. Међу њима је била и породица Жана Фредерика Бернара која се у Амстердам преселила из Јужне Француске. Од 1711. до 1780. они су деловали у издавачкој кући „Бернар-Реј”.³⁰ Углавном су продавали књиге француских аутора у којима су промовисане идеје просветитељства и слободе литерарног изражавања. Према њиховом схватању, издаваштво је требало да створи друштвени простор и атмосферу која би била погодна за дебате и размену идеја.³¹ У овој издавачкој кући објављена је књига „Историја Инка” за коју је илустрације радио Јакоб Фолкема (кат. бр.154–157).

29 J. van der Veen, Danckerts en Zonen. Prentuitgevers, plaatsnijders en kunstverkopers te Amsterdam, ca. 1625-1700, in: E. Kolfin & J. van der Veen (eds.) *Gedrukt tot Amsterdam. Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2011, pp. 58-119, esp. pp. 59–68.

30 Видети: Hunt, Lynn, Margaret C. Jacob and Wijnand W. Mijnhardt. *The book that changed Europe: Picard & Bernard's religious ceremonies of the world*, Cambridge [MA] [etc.] : Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

31 Wijnand W. Mijnhardt. *The Amsterdam booksellers Jean Frederic Bernard (1680–1744) and Marc Michel Ray (1720–1780)*, 2020. (<https://mmrey.hypotheses.org/1203>, приступљено 12. 12. 2022).

Низоземски графичари на адресама издавача у Риму и Лондону

Експанзија тржишта у рано модерно доба условила је све слободнији промет робе и рада. Сходно томе, уметници су били ангажовани на пословима изван средина којима су припадали рођењем или пореклом. Осим ових, практичних разлога, подстицај за све фреквентнија кретања уметника по европском континенту је био естетске и духовно-интелектуалне природе. Градови на Апенинском полуострву, са културом која је на наслеђу антике изнедрила идеје хуманизма и ренесансе, представљали су од почетка шеснаестог века узор и извор надахнућа за уметнике са Севера. Путовање на југ значило је претпостављени вид усваршавања. Низоземски гравери су од средине шеснаестог века у знатном броју ишли у Италију. Неки од уметника су ходочастили и враћали се обogaћени новим сазнањима која су укључивали у свој даљи рад. Други су остајали по неколико година и најчешће радили у Венецији, Риму или Фиренци. Између италијанских и низоземских гравера развила се сарадња у којој су размењивали искуства, односно учили једни од других.³² Оваква интеракција се наставила и током наредна два века.

Арнолд ван Вестерхаут, сликар, гравер, цртач и издавач, родом из Антверпена, у Италији је дочекао крај живота. Он је у Риму имао и своју издавачку кућу у којој је објављивао оригиналне и репродуктивне графике, као што је бакропис „Самарићанка и Христ поред бунара” Роберта ван Ауденарда, а према Анибалеу Карачију (кат. бр. 159). Ван Вестерхаут је као гравер, постхумно, био укључен у комплексно издање „Il Campo Marzio dell’Antica Roma” које је објавио Ђовани Батиста Пиранези у својој издавачкој кући у Риму. Највећи део бакрописа са приказима делова римске архитектуре често прожетим имагинацијама, уз архитектонске елементе који су егзактно технички изведени, урадио је сам Пиранези. Међутим, он је у књигу укључио и композицију „Подизање стуба за апотеозу цара Антонија Пија по наредби папе Клементa X” коју је 1707. урадио Ван Вестерхаут према цртежу Франческа Антонија Фонтане (кат. бр. 160). Плоча за овај бакропис је, после смрти Ван Вестерхаута, вероватно остала у Пиранезијевом поседу. Он је приликом објављивања своје књиге на њу додао редни број XXXI.

Низоземски уметници као и гравери често су радили и у Енглеској. Тако је код Џејкоба Тонсона 1712. објављена књига „Коментари” Гаја Јулија Цезара. Кључну улогу у објављивању ове књиге имао је филозоф Семјуел Кларк, али није познато да ли је он утицао и на избор гравера који су осмислили ликовне делове књиге. Како било, тај део су потписали Корнелис Хубертс и Јакоб де Латер који су почетком осамнаестог века били познати као прилично ангажовани репродукционисти (кат. бр. 146–153). Пре свега Хубертс, који је неко време боравио у Лондону, а посредно и Латер, својим су радом на књизи „Коментари” проширивали географске и културне просторе кроз које су се графички призори из Низоземске кретали и у којима су добијали нова значења.

³² Видети: Gert Jan van der Sman, Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1560–1600 in: *Print Quarterly*, Vol. 22, No. 3 (September 2005), pp. 251–264.

Introduction

The work on this book was motivated by the need to fill in certain gaps in our knowledge and to present to the public the results of the research on the prints by old Netherlandish, Flemish and Dutch masters belonging to the National Museum of Serbia. Consequently, it was necessary to reevaluate the collection in two ways. First and foremost, a review of the existing assets and confirmation of new ones was needed; in addition, an appraisal of the degree of originality of the works themselves was required, so as to know whether they are genuine editions, were printed in reissued editions with revised plates, or were copies produced much later than the original edition.

After five years of research, we can confirm that the Collection of old Netherlandish prints comprises one hundred and eighty-nine works, which are listed and documented in the first part of the catalogue¹. They represent a time period stretching from the beginning of the sixteenth century through the mid-eighteenth century. In addition, an addendum lists eight copies from more recent editions.

Obviously, this is not a large number of works, especially when compared with collections from other museums around the world; nevertheless, it is the largest public collection in Serbia. Old Netherlandish prints are a part of the Department of Drawings and Prints by Foreign Artists at the National Museum in Serbia. The department possesses 2,504 works, dating from the end of the fifteenth century through to the twenty-first century, that originate from a wide range of geographic locations spanning the Far East, Europe and the USA. The collection is organized according to geographic national parameters, as well as historical epochs: old, modern and contemporary graphic arts². In light of the collection's small size, we can conclude that representation of old Netherlandish prints is quite average in relation to the modest whole.

Every museum collection bears certain characteristics that make it different from others. In other words, the two premises contained in the concepts of museum and collection merely comprise an outer framework of a large group in which each individual collection is unique and special. We might say that the uniqueness of our collection of old Netherlandish prints lies precisely in its relatively small size. At the same time, it includes works by fifty well-known artists and a certain number of lesserknown printmakers, which makes the collection diverse and layered in content, particularly when one considers that its timeframe spans three centuries.

A museum collection's distinctiveness in part derives from its origins. The perennial question of the provenance of the artworks leads to the problematic of the relationship to Netherlandish prints in Serbia, both in the sense of collecting and in the sense of their study. In the past, this yielded very few possibilities. Namely, to the best of our knowledge, in Serbia Netherlandish prints have never been either purposefully collected nor specifically researched. It has always been in the

1 The catalogue was realized with the great help of Yvonne Bleyerveld, Tijana Žakula, Bojan Popović, Marjolein Leesberg, Peter van der Coelen, Erik Hinterding, Bernadett Tóth and Nataliya Markova.

2 As for other old European prints, the most numerous are French, with 247 works, and German, with 300 works.

broader context of European prints, both in terms of the private and public domains of collecting³. For that reason, when we talk about Netherlandish prints today, we do so from the perspective or point of view of European prints⁴, or Serbian art from the eighteenth and nineteenth centuries.

Provenance of the Collection

One may wonder, how and from where did Netherlandish prints find their way to a museum collection in Belgrade? If we take as our starting point the fact that the origin and history of an art collection is connected to individual figures, and that they, in fact, to a large degree establish and expand those collections, then it is important to highlight a few names central to the creation of the Collection of Old European and Netherlandish prints at the National Museum.

In 1899, Mihailo Valtrović, director of the National Museum, purchased "forty-six old engravings, of smaller and larger format from the antique seller Petar Simonović"⁵. In spite of the fact that we have no record of the exact contents of this acquisition, on the basis of the latest surveys and comparisons of archival material, we can confirm that it included the following Netherlandish engravings: *The Annunciation* (cat. no. 48), *Marcus Valerius Corvus*, *Titus Manlius* and *Calpurnius* from the series *Roman Heroes* by Hendrick Goltzius (cat. nos. 49–51), the series *The Passion of Christ and the Apostles* after Maarten de Vos (cat. nos. 53–59), as well as the etching *Moses* by Jacob Matham (cat. no. 63).

After this expertly selected purchase, which demonstrates Mihailo Valtrović's serious ambitions regarding old prints, it would be another fifty years until the next large acquisition⁶. During those turbulent times, marked by World Wars in between which there was a period of calm and prosperity, the National Museum began to take on the qualities of a modern, competent institution whose collection of Yugoslav and foreign paintings was being systematically developed. This, however, did not apply to old European prints⁷. It is quite puzzling that not a single print by a European old master entered the collection during the period when the museum was known as the Museum of Prince Pavle⁸.

3 For more on the beginnings of European print collecting in Serbia see: Dragana Kovačić, *Netherlandish Prints in Serbia. The Creation of Private and Public Collections*, in D. Kovačić, J. Novaković (eds), *Beyond Boundaries. Conceptualizing Netherlandish Prints*, National Museum, Belgrade, 2012, pp. 165–176.

4 Љиљана Стошић, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, САНУ, Београд, 1992; Milena Vrbaški, *The Imaginarium of Pavle Simić*, GMS, Novi Sad, 2011.

5 NMA no. 2240/1899.

6 It is noted, however, that in 1925, when Vladimir Petković was director of the museum, the Graphic arts department was established as a separate section for the preservation and research of works of art on paper (NMA no. 17; 20. I 1926). The department was closed during the years of the Museum of Prince Pavle (1934–1945), when the director was Milan Kašanin. It was reopened in 1963, when the director was Lazar Trifunović (NMA no. 900/1; 9.VII 1963), only to be eliminated as a separate section, this time definitively, in 2009, when the director was Tatjana Cvjetičanin (NMA no. 209/1; 18.03.2005).

7 Modern European prints were then acquired through gifts from diplomatic and friendly contacts. See: Ksenija Todorović, ed., *The Museum of Prince Pavle*, Belgrade, 2009.

8 National Museum: Inventory of art objects (1–2992).

And then, in 1949, the Sakelarides collection was purchased⁹. The history and origins of the Sakelarides collection for a long time remained unknown, and the collection itself was erroneously represented and interpreted as either "The Jelena Stefanović Collection" or two separate collections, "Stefanović" and "Sakelarides". Our research in recent years has revealed that neither of these interpretations is correct, since in 1949 Jelena Stepanović (not Stefanović, as had been entered by mistake), née Sakelarides, sold the museum "around six hundred sheets by various foreign artists and differing quite dramatically in value"¹⁰.

Research into the Sakelarides family history has yielded the following details. The family arrived in the mid-eighteenth century from the Epirus region in north-western Greece. They settled in Požarevac in the eastern part of Serbia, where for decades they ran a *kafana* and mercantile business. Dimitrije Sakelarides was born there in 1884, and after the family relocated to Belgrade, he continued to work in trade, opening his own shop, Carigrad Goods, where he sold luxury items and works of art¹¹. His younger brother, Aristotel, is registered as being born in 1888 in Belgrade¹². Aristotel Sakelarides was a clerk in the Belgrade Stock Market, a position that afforded him a comfortable lifestyle.

It was Aristotel who owned the collection of old European prints, which was in his possession until the Second World War. Sometime during or after the war, he left Serbia with his spouse and younger daughter under circumstances unknown to us, and they never returned to Yugoslavia. Their citizenship was therefore revoked, and their abandoned flat in the centre of Belgrade confiscated. In the flat there was no art to be found, and we have no knowledge as to whether Aristotel Sakelarides had collected other works of art besides prints¹³. His older daughter, Jelena, remained in Serbia, and we know for certain that her father, in the hopes of securing her material comfort, had left her the collection, aware of its value. In 1946 Jelena married Vlastimir Stepanović in Belgrade and assumed his surname. When she offered to sell her collection to the National Museum, she added her maiden name, Sakelarides, to her married name, Stepanović: a gesture that made clear the collection belonged entirely to her father and the family from which she came.

The collection was sold in two parts. A sum of 30,000 dinars was paid for each part, for a total of 60,000 dinars. At the time, this was a significant amount of money. After selling the collection, Jelena Stepanović moved to Dubrovnik with her husband and son, and divorced in 1952¹⁴. After that, nothing further is known about her. Likewise, we have no information about her descendants. The surname Sakelarides is no longer found in the Belgrade census.

If we were to judge by the quality of the prints, we might surmise that Sakelarides the collector did not have very strict criteria, since the prints are of extremely variable quality. The Sakelarides Collection contains one hundred and thirty prints by Netherlandish artists, which comprises two thirds the entire number of works.

9 Kovačić 2021, 173–176.

10 NMA no. 4179/17.01.1949.

11 HAB, Kreditno informacioni fond, 2472–1678. This shop was in operation until 1943.

12 HAB, Residency application form, 12.05.1924.

13 HAB, Fond Narodnog odbora II rejona K 74, no. 8113 / 16.03.1949.

14 Information obtained from the Municipal Council of Belgrade, no. XI-01-031-156 / 2019–05.08.2019.

From 1949 to 1989, the collection of Netherlandish prints grew through individual purchases. The only example of a purchase of a thematically unified series was the acquisition of twenty-three prints from *The Wild Animal Hunt* (Venationes ferarum, avium, piscium) series after Stradanus, bought in 1953 from Zvonko Svitličić from Zagreb. These engravings do not come from the same edition; rather, they were most likely collected with the intention of completing the series. This "variety" of prints from the series *The Wild Animal Hunt* illustrates yet another particularity of the Belgrade collection: the fate of prints, that is, the paths that open before them as soon as they leave the printer's workshop. As with most works from the Netherlandish collection, the traces left on the prints from *The Wild Animal Hunt* series bear witness to the different journeys inscribed on each and every one.

The journey from Europe to the Balkans for Netherlandish prints was long, circuitous and full of interruption. They passed through many hands along their way, from market stalls to antique shops, through public displays or private exchanges. Different owners treated them differently. Some preserved them carefully and professionally, whereas more neglectful owners allowed them to be exposed to dampness, torn, or even used as notepads. One thing is certain: these prints never came directly from Netherlandish centres of print production – like Antwerp, Haarlem or Amsterdam, nor probably even from other places important for the distribution of Netherlandish prints, such as Frankfurt or Leipzig. The last stops prior to reaching Belgrade were Vienna, Zagreb, Budapest or Trieste.

Features of the Belgrade collection of Netherlandish prints

Based on the contents of this book's catalogue, it is clear that the collection in Belgrade cannot cover nor illustrate the entire scope, nor even the most important artists, of the history of Netherlandish prints. In other words, the collection is quite fragmentary. This begs the question as to the correlation between the Belgrade collection and the history of Netherlandish prints on the whole. Can it be a reference at all, and if so, to what extent?

Still, to gain an accurate sense of the Belgrade collection, it must be viewed in light of the major currents in Netherlandish prints and printmaking between the sixteenth and eighteenth century. The two objects of study – a small museum collection and a tremendous output, despite their striking incommensurability, will be considered in a correlation in order to obtain further insight into the characteristics and particularities of the collection of the National Museum of Serbia.

Since the fifteenth century, Netherlandish printmaking has continuously developed significant features of this medium, thereby complexifying and expanding its connotations. Through various edition types and formats, individual prints, thematic series, maps used in different natural sciences (biology, zoology, geography), topographic maps, and illustrated books, techniques for the cutting and printing of plates were explored. This graphic production fully demonstrated its ability to convey different forms, from those that are documentarian and informative to artistic and aesthetic ones. By making use of the humanistic knowledge of the High Renaissance and Mannerism, Netherlandish artist-engravers created authentic formulations, i.e., styles and signature aesthetic codes that distinguish them from the other European schools.

The key factor in the development of Netherlandish printmaking was that it corresponded to the circumstances and conditions of the early modern society and economy, which refers mainly to mass production and constant market expansion. The greater popularity of prints and increased demand for this type of commodity brought about new modes of production and increased distribution of printed images, especially after 1550. By then, manufacturing was organized according to the principle of division of labour and divided between draughtsmen, engravers, and printers, while publishers managed the entire process and took the financial risks. A range of editions, from the least expensive to the more exclusive and luxurious catering to fastidious collectors, permeated the entire social scale and entered every household. As a result, not only were original or new editions being made, but also a greater number of reproductive prints, re-issues, and copies that fulfilled the market needs both within and outside the Netherlands' borders.

In the Belgrade collection, there are no exceptional specimens by the most famous artists, of whom only a few, such as Lucas van Leyden or Rembrandt, are represented by a small number of pieces. Likewise, not many first states of loose prints or print series can be found among its holdings. A considerable portion of the collection consists of re-issues, i.e., later editions. The Belgrade collection is not relevant in terms of high standards of collecting that prioritize rarity and exclusiveness. However, it becomes remarkable if perceived from another angle, that of mobility and spatial and geographic expansiveness, which are important determinants of Netherlandish prints. It is precisely within this scope, encompassing different activities related to the merchandising of prints, that we can establish a connection between the small-scale Serbian collection and extensive Netherlandish production.

Considering that, from the Middle Ages until the end of the nineteenth century, there were no economic, i.e., mercantile, political, or cultural ties between Serbia and the Netherlands, and that their societies did not have any religious-based connections, it is completely understandable that the local Serbian population did not have the opportunities to acquaint itself with the contents or aesthetics of printed images from a distant country. As a curiosity, we should mention the journey of the so-called Dutch caravan that took place in the seventeenth century. On its way to Constantinople, this caravan, with merchants, artisans, and the painter Pieter Coecke van Aelst, travelled through Serbia, a Turkish province at the time, but the caravan did not leave any material traces of its sojourn in this part of the Balkans¹⁵.

When Netherlandish prints appeared on the Serbian market at the end of the nineteenth century, they must have seemed exotic and quaint to the local urban milieu. Their emergence in the local setting was a distant echo of ambitious mercantile activities of individuals or entire companies that, several centuries earlier from the Netherlands, through Europe, started to infiltrate Asia. Printed images produced by publishing houses were an important element in this economic and cultural expansion. Owing to the goals and strategies of the publishing houses, a small part of a vast corpus made it to Serbia with a delay of several centuries.

15 Jelica Novaković-Lopušina, *Niederländische Reisende auf dem Weg nach Konstantinopel, Der Niederländische Sprachraum und Mitteleuropa*. Leopold Deicloedt/Herbert van Uffelen (ed.), Wien, 1995, S. 120–128.

Publishers with addresses in Antwerp, Haarlem and Amsterdam

When we speak of the routes along which prints travelled on their way to Belgrade, their final destination, we must first consider the places where their journeys began. Examination of the Belgrade collection shows that most works from the sixteenth century originated in Antwerp. This comes as no surprise: in this city, the largest economic and cultural centre in Western Europe at the time, where Renaissance ideas were adopted and then distributed across Northern Europe, trade was one of the most vital aspects of the development of art, painting and, especially, printmaking. Here, leading publishing houses played a major role. Beside the fact of their prime importance when it came to the circulation of Netherlandish prints abroad, both in Europe and beyond, I consider them highly relevant to the development of our collection and its milieu. The sheer volume and diversity of production, the large print runs, and the numerous subsequent reissues, which speak to the enormous popularity and quality of the Antwerp editions, were a result of the way in which the publishers and printing houses functioned. Owing to the Antwerp publishers' industriousness, a small portion of those prints found their way here: a milieu whose geography, economy, culture and religion differed vastly from the Netherlandish.

The rise of Antwerp began in the first half of the sixteenth century with a population of 100,000 residents of different classes, nationalities and faiths, as well as a partial autonomy guaranteed by Emperor Charles V. The energetic, economically and culturally mobile population, paired with robust communication and trade sectors, proved excellent conditions for the flourishing of the graphic arts. The trends of the time demanded the emergence of printed matter in theretofore unheard-of print runs, and Antwerp was capable of satisfying the a broad spectrum of markets, from material aimed at highly sophisticated clients, to cheap popular editions for the less educated¹⁶.

An army of professional engravers copied designs drawings, submitted by a great variety of painters and specialized draughtsmen into the copper plates, which were printed theretofore unheard-of print runs. Prints were sometimes sold individually, sometimes as part of a series, while illustrated books were distributed around the world. Due to the city's increased demand for engravers, a cadre of trained specialists emerged who were familiar with printmaking techniques and the operation of printing presses.

The printmaker's position in the city was unique. Printed images and texts were closely related to writing, and writing had its roots in the courts and monasteries, hence it was traditionally an independent profession. This meant that from its inception the profession of printer developed completely independently; for a long period printers were free, in the sense that they were not beholden to any associations or guilds. Unlike painters, who belonged to the Guild of Saint Luke, engravers were not considered artists for some time, due to their association with booksellers and publishers¹⁷. Prior to 1558, the Guild of Saint Luke did not recognize the printed image as an art form, nor did any other guild attempt to include printmaking in its organization during this early

¹⁶ Hans Mielke, *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts: Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler in: Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38. Bd., H. 1 (1975), S. 29–83.

¹⁷ Jan van der Stock, *The St. Luke's Guild and the Print-Publishers in Antwerp (1442–1558) in: Printing Images in Antwerp: The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth Century to 1585*, pp. 27–59.

period. It was only upon King Philip II's demand – motivated by a desire to control the dissemination of potentially threatening material – that the city council decided in February 1558 to create a subgroup of the Guild of Saint Luke dedicated to those working in the bookmaking field. As the status of printer and bookseller were still not regulated, the Guild of Saint Luke quickly included an addendum to its rulebook to ensure they could work freely.

By the time Lucas van Leyden's *Esther Before Ahasuerus* (cat. no. 1) appeared, Antwerp had been Europe's leading centre of print production for several decades. The printmaking industry was concentrated in the part of the city that included Lombardenvest, Kammenstraat and Steenhouwersvest streets. Specialized printmakers were located along Lombardenvest, and very nearby was a street filled with trade workers whose business was connected to printing and publishing books and prints. The neighbourhood also included dozens of graphic designers, cartographers, engravers and bookbinders. The quarter was the largest print and book workshop in sixteenth-century Europe (Van der Stock 1998: 60, 68). This high concentration can be attributed to the proximity of the Onze-Lieve-Vrouwepand, which from 1460 to 1560 was the largest market of artworks, books and prints, and the Nieuwe Beurs (New Bourse), established in 1532. It was there that, beginning in 1540, stalls in the galleries were rented out to artists, and publishers were quick to set up their own businesses in the vicinity¹⁸.

Among them was Maarten Peeters, who bought his house, *In den Gulden Fonteyne* (At the Sign of the Golden Fountain), near the bourse. Around 1550, Peeters obtained eighty-eight plates engraved by different artists, that already been used for printing (Wouk 2015: 44–49). He went on to publish Lucas van Leyden's engraving, *Esther Before Ahasuerus*, in 1550. Peeters' editions demonstrate yet another aspect of Netherlandish prints from the time: it was meant to be collected as a whole, with the idea that the individual prints would be conceptually unified and marked by the address of the seller, added later. Peeters' sophisticated and eclectic method broke with certain conventions of publishing at the time. More than his rivals, though, Peeters pushed against the boundaries of traditional publishing at the time. By acquiring exceptional plates that had already been published and commissioning new ones, he cultivated a diverse, even eclectic range of images (Wouk 2015:3). The value and profitability of this enterprise was recognized by Christophe Plantin, who came into possession of Van Leyden's, i.e., Peeters', plates, which in 1595 he reprinted and sold at the fair in Frankfurt (Wouk 2015:7).

Near Maerten Peeters' house worked another publisher, Gerard de Jode, whose production included the series *Twelve Patriarchs*, with engravings by Johannes Sadeler after sketches by Crispijn Van den Broeck (cat. no. 40–45). This series was reissued as part of the *Thesaurus Sacrarum historiarum Veteris et Novi Testamenti*, a compilation of no fewer than thirty-two print series illustrating the Old Testament made by the best designers and engravers of the day¹⁹. This expansive work gives an overview of the general state of art production in Antwerp circa 1585²⁰. A seventeenth-century reprint of the book by the Visscher publishing house in Amsterdam included the scene *Choosing Gideon's Men* (cat. no. 60), an engraving after Maarten de Vos.

18 For more on how the publishing houses of Antwerp combined business and art see: David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470–1550*, Yale Univ. Press, 1996.

19 Peter van der Coelen & Marjolein Leesberg, in: P. van der Coelen & H. Leeftang (eds.), *Depicting the Bible and Mapping the World: Gerard de Jode and his Legacy*; P. van der Coelen & H. Leeftang, *The De Jode Dynasty (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, Part I, Ouderkerk aan den IJssel/ Amsterdam 2018, pp. xxviii–xciii.

20 Hans Mielke, *op. cit.*

The quarter surrounding the New Bourse was also home to the most prominent publishing house, *Aux Quatre Vents* (The Four Winds), owned and operated by Hieronymus Cock and, later, his widow Volcxken Diericx²¹. Compared with the enormous number of his editions and print runs, the National Museum's holdings are very small. Still, they are important in that they show us how the publishing houses functioned, as this was the main condition for the circulation of prints.

The influence of the publisher on print production was significant. Jan van der Stock, whose research deals with this influence (as well as other aspects of print production)²², explains that it was actually the publishers, not the artists or engravers, who initiated certain publications and coordinated the work connected to them. This was related to the ever-increasing commercialization and expansion of their enterprise, which required a division of labour. The publisher orchestrated the production, and also bore both financial risk and political and social responsibility for their undertakings. *Aux Quatre Vents* did not print their proofs themselves; the printers worked independently, and were paid separately. The Cocks were the managers and merchants.

At the same time, however, they attracted and employed new generations of draughtsmen and engravers. Philips Galle, for example, started his career in Antwerp at *Aux Quatre Vents*²³. When this young and talented engraver with an excellent reputation arrived from Haarlem in 1571, he produced his first works with Hieronymus Cock, though Galle would also go on to work closely with Christophe Plantin.

However, he quickly replaced his older colleague Cock as the leading figure of Antwerp's print market. Prints that he either engraved or published make up the largest part of the National Museum's collection. Philips Galle's way of working opened yet another aspect of the Antwerp production of printed images. Since print production was a lucrative business, he needed to ensure a degree of stability for his operations on the free market, while at the same time constantly expanding them. Philips Galle forged connections with the engraving–publishing families Moretus, Mallery and Collaert, to which he formed family ties. At the same time, he attained an excellent position: since he was completely independent in the production of printed proofs as a publisher, he had no need to collaborate with anyone (Bowen 2009: 127). As an engraver, publisher and manager, he was inventive and productive in equal measure.

Galle's business endured despite the production decline in Antwerp, which ensued after the Spanish forces captured the city in 1585. Unlike the Sadeliers, the family of successful engravers and publishers, who, for political reasons, left the city and continued their enterprise in Germany, Austria, and Italy, Philips Galle adapted to the new set of circumstances. For three generations, his descendants continued and developed the family business in Antwerp and Brussels.

21 J. van Grieken et al. (eds.), exh. cat. *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, Louvain (Museum M)/ Paris (Fondation Custodia) 2013; Edward H. Wouk, Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2015–2016, Vol. 38, No. 1/2 (2015–2016), pp. 31–61; Iain Buchanan, 'The Four Winds': the house of the Antwerp print publisher Hieronymus Cock, *The Burlington Magazine*, Vol. 158, No. 1355, Northern European art (February 2016), pp. 87–93; Petra Malcot, An imaginary visit to The Four Winds, the house and shop of Hieronymus Cock and Volcxken Diericx, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 39, No. 3, (2017) pp. 161–170.

22 Jan van der Stock, Print Publisher and their Strategies, in: *Printing Images in Antwerp: The Introduction of Printing in a City, Fifteenth Century to 1585*, Rotterdam Sound & Vision, 1998, pp. 143–173.

23 Manfred Sellink, *Philips Galle 1537–1612: Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, I Text, Vrije Universiteit Amsterdam, 1997 (dissertation); K.L. Bowen, 'Workshop practices in Antwerp: The Galles', *Print Quarterly* 26 (2009), pp. 123–142; Manfred Sellink & Marjolein Leesberg, *Philips Galle* (Vol. 10 I-IV), The New Hollstein Dutch & Flemish, 2001.

The Antwerp publishers sold their prints, books and maps, in print and bookstores, at fairs, as well as in other European countries. Christophe Plantin, for instance, had his distribution network in France, Spain, England, and Germany (Veldman 2006: 272). The products became distributed among the most distant audience. Along with the other commodities, Netherlandish prints entered Russia via Nova Zembla²⁴, from where, indirectly, their influence spread to the other regions with the Orthodox population.

Around 1570, a young engraver and draughtsman from Haarlem named Hendrick Goltzius appeared among the Antwerp publishers. The sketch *Smell* from the series of *The Five Senses*, engraved by Philips Galle (cat. no. 47) and engraving *The Annunciation* after Maarten de Vos, bearing the address of Cock's widow, Volcxken Diericx, are good examples of cooperation that helped Goltzius mature professionally. His permanent address was in Haarlem: a city that in the 1570s survived eight months of siege, and then Spanish occupation (1573/77), flooding and fire, but nevertheless remained prosperous owing to a large number of political immigrants of Protestant denomination (Leeflang 2003: 15).

Goltzius' activity bridged two cities, and the experience he gained from occasional work in Antwerp helped him develop his own printing business in Haarelm. In 1582, he started his own publishing house, which (among other things) threatened Antwerp's predominance as leading centre of print production (Leeflang 2003: 16). The exact location of Goltzius' workshop and publishing house is unknown (Leeflang 2003: 17). Goltzius' approach and conception of printmaking are characterized by his distinctive emulation of engraving methods and styles of other leading artists, as much as by his inventiveness and conspicuous experimental cutting technique, which expanded the aesthetic potential of the printed image, as evidenced by the engravings from the *Roman Heroes* series.

Between 1586 and 1590, Goltzius further developed his production, which meant that labour was specialized and divided between his assistants and students, and he also employed professional printers (Leesberg 2012: lvi). Relying on his prestigious reputation among collectors, he also organized the distribution of his prints on the European market. He sent shipments with his works to be sold in Paris and London (Leeflang 2003: 18, 21). His popularity greatly benefited from his patrons, William of Orange and Emperor Rudolf II, who granted an imperial privilege that copyrighted his works in 1595 (Leeflang 2003: 19).

His friendship with Karel van Mander, who immigrated to Haarlem from the southern Netherlands, and Cornelis Cornelisz. Van Haarlem, was founded on their intellectual and artistic collaboration. The three artists set up a school of sorts, called the Academy, where they promoted humanistic ideas and innovative approaches in the exploration of painting skills, such as studying/drawing from nature and live models²⁵. The *Four Disgraces* series, to which the engraving *Tantalus* (cat. no. 52) belongs, resulted from their collaborative work in the Haarlem academy. Goltzius made this series of engravings after the paintings of Cornelis van Haarlem. It represents an illustrative example of translating from a pictorial into a graphic language while maintaining the authorial integrity of the engraver.

24 Oleg Khromov, *Netherlandish Engravings in Seventeenth-Century Russia and Formation of the National Style of Russian Ornamentation*, D. Kovačić & J. Novaković (eds), *op.cit.*, pp. 121–130.

25 For more on Goltzius' entire work see: Ger Luijten et al. *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Rijksmuseum Amsterdam&Waanders&Metropolitan etc, 2003; Marjolein Leesberg, Introduction, in: Leeflang H. (ed.), *The New Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700 (Henrick Goltzius, Part I)*, Sound & Vision, Rotterdam 2012: pp. xv–lxxxiii.

Apart from the original ones, reproductive editions from Goltzius' workshop, in particular those made after Italian painters rendered upon his return from Italy in 1591, were very successful and in demand in European markets (Orenstein et al. 1993: 181). They evince the skilfulness of an engraved interpretation of a painting and the exquisite quality of print that he upheld in his workshop²⁶. A representative example is found in the engraving *Virgin with Infant Christ, Saint John the Baptist and Saint Catherine* by Jacob Matham (cat. no. 62).

Goltzius had several students who would, through their independent careers, go on to disseminate his technique and aesthetics. His Haarlem circle is very well represented in the Belgrade collection. In fact, it may be the only consistent whole that reflects Mannerist currents in the Netherlandish prints. One of the best examples that illustrate the transfer of the teacher's ideas to his students is the engraving *Arion on a Dolphin* by Jan Muller (cat. no. 81), issued by the publishing house of his father, Harmen Muller, in Amsterdam.

Goltzius' adopted stepson Jacob Matham was one of his closest and most talented assistants. Around 1600 he took over his father's workshop and publishing house. Matham also collaborated frequently and with much success with Karel van Mander, for example, on *Adoration of the Shepherds* (cat. no. 61).

The mobility of the artists from Goltzius' workshop brings us to Amsterdam, which became the leading centre of printing production in the seventeenth century. Jacques Gheyn II, one of the highest-achieving successors of Goltzius' style and trade, worked here from 1592 to 1595, among other places. He first published his series *Christ with Apostles and Saint Paul* (cat. no. 69–80) on his own, and later, some ten years after the original edition, it was published with the address of Valerius van der Hoeven in Amsterdam. The proof from this series in the National Museum of Serbia is now considered a rarity (see note Filedt Kok 2000: 120). Like many other publishers at the beginning of the seventeenth century, De Gheyn II worked in several cities, including The Hague and Leyden (Orenstein 1993: 177).

It has been presumed that among the students of Jacques de Gheyn II was also Claes Jansz. Visscher who started out as a gifted draughtsman and etcher. He was the founder of the publishing house that, under the name *In de Visscher*, from 1611 operated at Kalverstraat no. 9²⁷. As an artist, Visscher was particularly innovative in the depiction of the local landscapes, showing scenes from the surroundings of Amsterdam and Haarlem. Like his role model, Hieronymus Cock, Visscher drew, engraved, and published a series of landscapes himself. He is considered a pioneer of the seventeenth-century Dutch landscape (Leeflang 2014: 249, 250), a very popular subject on which Visscher built his success as a publisher. During his period of focusing on local and imaginary landscapes, he published the series of etchings *The River Landscapes* by Jan van de Velde II (cat. no. 92–96). The first edition of the series bears the address of the Visschers' house, but the prints in the National Museum of Serbia are re-issues with the Amsterdam address of Peter Schenk, a print publisher who was active as an engraver, reproductionist and court painter in Leipzig, Berlin and Wuppertal²⁸.

26 On some examples of Goltzius' reproductions see: Walter Melion, Hendrick Goltzius's Project in Reproductive Engraving in: *Art History*, Vol. 13, No. 4, December 1990, pp. 458–487.

27 About Visscher and his publishing dynasty see: I.H. Van Eeghen, 'De familie Van de plaatsnijder Claes Jansz Visscher', *Maandblad Amstelodamum* 77 (1990), pp. 73–82; Leeflang, Huigen, The Sign of Claes Jansz Visscher and his Progeny: The History and Significance of a Brand Name, in *Rijksmuseum Bulletin*, September 2014, Vol. 62, No. 3, pp. 240–269.

28 J. van Tatenhove, Pieter Schenk (1660–1713), *Delineavit et Sculpsit* No. 23 (July 2001), pp. 31–32.

The *Cavalry Engagements* series by Willem de Lande (cat. no. 117–122) was also printed by Visscher. This subject was very popular and in demand at the time, as were depictions of animals that brought fame to Nicolaes Berchem (cat. no. 125–128).

Apart from new editions, Claes Jansz. Visscher also issued prints from old plates and made copies after the old plates. He particularly focused on etchings, as they were faster and, hence, cheaper to produce, and they ultimately became the trademark of his publishing house (Orenstein et al. 1993: 192). In approximately one thousand original editions and the same number of re-issues that bear his address (Orenstein 1993: 189), we find all genres and formats, including cartographic and geographic maps. Claes Jansz. Visscher also published bibles, such as the re-issue of De Jode's *Thesaurus* or the *Piscator Bible*, which was well known in the Orthodox world, where, by way of Russia and Ukraine, it exerted considerable influence on the iconography of the eighteenth- and nineteenth-century Serbian art. In addition to Netherlandish artists, Claes Jansz. Visscher published foreign artists as well.

His son, Nicolaes Visscher II established his own business in addition to that of his father. He operated under the name *De Jonge Visscher* (The Young Visscher), while his sister owned yet another publishing house, *De Visscher*. Nicolaes II did not have any ambition of becoming an engraver or etcher; instead, he focused solely on publishing. Etchings by Paulus Potter from the *Horses* series (cat. no. 130) and two small works by Gerard de Lairese, a sought-after artist at the time, *Putti* (cat. no. 137) and *Argus and Pegasus* (cat. no. 138), were published with his address. The Visscher house continued its work in the third generation as well. Nicolaes III was also a publisher, and he released a stock list showing that the Visschers had published some five thousand prints, making them one of the largest, if not the largest, publishing families in seventeenth-century Europe.

The way publishers operated in the seventeenth century for the most part did not change significantly from that of the previous century, as the method had proven functional and profitable (Orenstein et al. 1993: 167, 168). The publishers were investors, overseeing the entire manufacturing process, procuring materials (printing presses, plates, paper or ink), and improving and modernizing printing techniques. They employed designers and engravers and, when necessary, calligraphers and colourists for more luxurious editions. They monitored the printing process, surveyed the market, and responded to its demands and emerging tendencies. Increased print production was spurred by ever-expanding collecting activity. Collectors were often commissioners or patrons. Some publishers were also engravers, while others were only involved in sales. From the beginning of the seventeenth century, reproductive prints and re-issues became more prevalent in the publishing business due to higher market demand. Engravings in particular were re-issued, and plates often exchanged owners (Veldman 2006: 272).

Publishers were part of a great network, and copper plates circulated around Amsterdam, with most of the stores located on Kalverstraat. For example, Dancker Danckerts published etchings of Nicolaes Berchem that De Jonge and Visscher had previously published. This eminent publisher, who for three generations operated on Kalverstraat, beginning in 1630 under the company name *In gratitude*, ended up with a significant number of plates by Goltzius, De Gheyn II and Bloemart (Orenstein et al. 1993: 171). The founder of the Danckerts publishing house was Cornelis I; both he and his descendants were trained engravers and etchers²⁹. From the Danckerts' abundant

29 J. van der Veen, 'Danckerts en Zonen. Prentuitgevers, plaatsnijders en kunstverkopers te Amsterdam, ca. 1625-1700', in: E. Kolfin & J. van der Veen (eds.) *Gedrukt tot Amsterdam. Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2011, p. 58–119, esp. pp. 59–68.

storehouse, there is only one etching in the Belgrade collection: *Italian Landscape with Shepherds and Cattle Herd*, made by Dancker Danckerts after a drawing by Nicolaes Berchem (cat. no. 134).

Amsterdam was the leading centre of printing production during the entire seventeenth century. During this time, Antwerp and Brussels remained active in the production of printed images, as did cities in the Northern provinces, such as Leyden, Utrecht and Delft. Pieces made in these cities can also be found in the collection of the National Museum of Serbia.

During the seventeenth and eighteenth centuries, publishers from other European regions were active in Amsterdam. Among them was the family of Jean-Frédéric Bernard, which relocated to Amsterdam from the south of France. From 1711 to 1780, they operated within the *Bernard-Ray* publishing house³⁰. They mostly sold books by French authors that promoted the ideas Enlightenment and the freedom of literary expression. According to their beliefs, publishing was meant to create a social space and conditions conducive to debating and exchanging ideas³¹. This publishing house released the *History of the Incas* with illustrations by Jacob Folkema (cat. no. 154–157).

Netherlandish printmakers with addresses in Rome and London

Market expansion of the Early Modern Age spurred greater movement of commodities and labour. As a result, artists undertook engagements outside of their native environments. Apart from these practical incentives, the impetus for the ever-increasing movement of artists across the European continent was of an aesthetic and spiritual-intellectual nature. From the beginning of the sixteenth century, the cities of the Apennine peninsula – with their classical cultural heritage that gave rise to the Renaissance and humanism – served as beacons and a source of inspiration for the artists from the North. A journey to the South was a customary way to pursue professional development. From the middle of the sixteenth century, Netherlandish engravers travelled to Italy in increasing numbers. Some artists went on a pilgrimage and returned enriched with new knowledge they incorporated into their subsequent work and thinking. Some stayed for a few years, mostly working in Venice, Rome and Florence. A collaboration between Italian and Netherlandish engravers developed, in which they exchanged experiences and learned from each other³². This kind of interaction continued for the next two centuries.

Arnold van Westerhout, a painter, engraver, draughtsman and publisher originally from Antwerp, spent his last days in Italy. He had a publishing house in Rome that published original prints and reproductions, such as the etching *Christ and the Samaritan Woman at the Well* by Robert van Audenaerde, after Annibale Carracci (cat. no. 159). Van Westerhout, as an engraver, was posthumously included in a complex edition *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, released by the publishing house of Giovanni Battista Piranesi in Rome. Most of the etchings depicting segments of Roman architecture, often imbued with phantasmic images, with accurately rendered

30 Lynn Hunt, Margaret Jacob, Wijnand W. Mijnhardt. *The Book that Changed Europe: Picart & Bernard's Religious Ceremonies of the World*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

31 Wijnand W. Mijnhardt. The Amsterdam Booksellers Jean Frederic Bernard (1680–1744) and Marc Michel Ray (1720–1780). (<https://mmrey.hypotheses.org/1203>, accessed 12 December 2022).

32 See: Gert Jan van der Sman, Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1560–1600 in: *Print Quarterly*, Vol. 22, No. 3 (September 2005), pp. 251–264.

architectural elements, Piranesi made by himself. However, he included the composition *Raising the Column for the Apotheosis of Emperor Antoninus Pius as Ordered by Pope Clement X*, which Van Westerhout had made after the drawing of Francesco Antonio Fontana in 1707 (cat. no. 160). It is my assumption that, following Van Westerhout's death, the plate for this etching remained in Piranesi's possession. He added the serial number XXXI to it when he published his book.

Netherlandish painters and engravers alike often worked in England. So it was that Jacob Tonson published the *Commentaries* by Gaius Julius Caesar in 1712. The philosopher Samuel Clark had a crucial role in the release of this book, although it has not been determined whether he had any influence over the choice of engravers who designed the illustrative sections of the book. Whatever the case, that part was signed by Cornelis Huyberts and Jacob de Later, who were well known at the beginning of the eighteenth century as frequently engaged reproductionists (cat. no. 146–153). With their work on the book of the *Commentaries*, Huyberts and Later (the former primarily, as he lived in London for some time, and Later more indirectly) expanded the territory through which printed images from the Netherlands travelled and acquired new meanings.





Καταλογ
Catalogue

Скраћенице:

л. = лист

пр. = приказ

пл. = плоча

д. = доле

сред. = средина

дес. = десно

г. = горе

мон. = монограм

лат. = латински

енг. = енглески

нем. = немачки

низ. = низоземски

Све димензије су дате у сантиметрима.

All dimensions are in centimeters.

ЛУКА ВАН ЛАЈДЕН

Иако је прве подуче о уметности добио од оца, Хујха Јакобса и Корнелиса Енгебрехтса који су били сликари, Лука ван Лајден (Лајден, 1489/94 – Лајден, 1533) је од детињства био посвећен графици. Његова прва сазнања о могућностима обраде графичке плоче била су заснована на традицији гравирања у злату, гравирања оружја и изради витража који су били веома популарни у његовом родном граду. Такође, био је упућен у достигнућа савремених немачких гравера, пре свих Дирера, као и италијанских, француских и низоземских мајстора. Будући самоук, јер се не зна поуздано да ли се подучавао код неког гравера или штампара, био је веома наклоњен истраживању (Leefflang према Veldman 2012: 5, 6). Посебно је значајан његов допринос усавршавању технике бакрореза у којој је развио особен метод коришћења граверске игле. Захваљујући слободној и оригиналној интерпретацији тема, заснованој претежно на хуманистичком, а мање религиозном значењу (нпр. „Дечак са трубом”, око 1507, „Одмор на путу за Египат”, 1507), као и перфекционизму израде, Ван Лајден је постао један од водећих графичара свога доба. За живота је био признат и у међународним оквирима. Утицао је на Хендрика Голцијуса, Жака де Хејна II и Рембранта, као и на италијанске гравере, Јакопа Понтормоа и Андреа дел Сарта.

Старозаветна тематика се веома често појављује у раду Луке ван Лајдена. Из ширег наративног садржаја одабирао је тренутке у којима је посебно наглашена морална хришћанска порука. Тако је у бакрорезу „Јестира пред Асвиром” приказана Јестира у тренутку када јој њен муж, краљ Асвир, својим скиптаром дотиче руку и тиме јој дозвољава да му се обрати молбом за милост јеврејском народу (Књига о Јестири 5: 5). Ова сцена

LUCAS VAN LEYDEN

Although he received his initial instruction in art from his father, Huygh Jacobsz and Cornelisz Engebrechtsz, who were all painters, Lucas van Leyden (Leiden, 1489/94 – Leiden, 1533) was dedicated to printmaking from a very early age. He formed his technique following the tradition of engraving in gold, engraving weapons and the making of stained glass, which was well-developed in his hometown. He was also familiar with the achievements of the contemporary German engravers, above all Dürer, as well as the Italian, French and Dutch masters. Most likely he was self-taught, because it is not certain that he was apprenticed to an engraver or printmaker, and from the very beginning he showed a tendency for experimentation (Leefflang cited in Veldman 2012: 5, 6). His contribution to the advancement of the technique of copper-plate engraving is especially significant, having created a distinctive technique using a burin. Thanks to the free and original interpretation of a theme that had less of a religious and more of a humanistic meaning (e.g. *Boy with a Trumpet*, around 1507; *Rest on the Flight to Egypt*, 1507), as well as to the perfectionism of execution, Van Leyden became one of the leading printmakers of his time. He also won international acclaim during his lifetime and influenced Hendrick Goltzius, Jacques de Gheyn II and Rembrandt, as well as the Italian engravers Jacopo Pontormo and Andrea del Sarto.

Old Testament themes appear very frequently in the work of Lucas van Leyden. From a broader narrative content he chose topics that placed particular emphasis on Christian moral messages with Old Testament figures as role models. Thus, in this copper-plate engraving, Esther is depicted at a moment when her husband, king Ahasuerus touches her hand with his sceptre, thereby permitting her to address him with the request to show clemency to the Jewish people

има паралелу у Богородичиној молби Богу да спаси људски род, као нпр. у *Speculum Humanae Salvationis*. Књига о Јестири била је веома популарна у Ван Лајденово време, а сцене из ове књиге често су приказиване на графикама и витражима у шеснаестом веку. Почетком седамнаестог века поново је ушла у репертоар низоземских мајстора, чиме је дат значај јеврејској историји и томе колико је она била неопходна за разумевање хришћанства (Jacobowitz, Stepanek 1983: 183).

Отисак из Народног музеја потиче из издавачке куће Мартена Петерса из Антверпена. Наиме, Петерс је око 1550. набавио осамдесет и осам плоча које су већ биле штампане (Wouk 2015: 44–49). На њих је додавао свој заштитни знак и адресу. Бирао је софистициране приказе високог техничког квалитета, различите тематике и стилова, а њихови аутори су били познати европски и низоземски гравери. У овој збирци било је четрдесет и шест Ван Лајденових плоча. Иако је водио рачуна о квалитету својих издања, графике које су обележене Петерсовом адресом нису уједначеног квалитета. Већ после 1595. ове плоче су биле прештампаване у Антверпену и продаване на сајму у Франкфурту (Wouk 2015: 7). Претпостављамо да се међу овим графикама налазио и отисак из Народног музеја.

(The Book of Esther 5: 5). This scene has a parallel in the Virgin Mary appealing to God to save humankind, for instance in the *Speculum Humanae Salvationis*. The Book of Esther was very popular in Van Leyden's time and scenes from this book were very often depicted in sixteenth-century prints and glass roundels. At the start of the seventeenth century it was again included in the repertoire of the Dutch Masters, which actually shows how much importance was attached to a knowledge of Jewish history and how important this was for understanding Christianity (Jacobowitz, Stepanek 1983: 183).

The print from the National Museum originates from the Maerten Peeters Publishing House of Antwerp. Namely, around 1550, Peeters obtained eighty-eight plates that had already been used for printing (Wouk 2015: 44–49). He added his own trademark and address on them. He chose sophisticated scenes of high technical quality, different themes and styles, whose authors were renowned engravers from Europe and the Low Countries. The collection included forty-six of Van Leyden's plates. Even though he took care of the quality of his editions, the prints marked with Peeters' address are not of equal quality. After 1595, these plates had already been used for reprinting in Antwerp and sold at the fair in Frankfurt (Wouk 2015: 7). We assume that the print from the National Museum was also among these prints.

Лука ван Лајден, издање Мартен Петерс,
Антверпен

1. ЈЕСТИРА ПРЕД АСВИРОМ, 1518/после 1595?

Бакрорез, л/пр: 27,2 x 22,2

Д. сред: *L 1518*; д. лево трагови обрисане адресе:
*Martini Petri excude in signi aurei fontis prope novam
borsam*

36_534

Водени жиг: детелина изнад бокала

Откуп, 1956.

New Hollstein 2006 (Lucas van Leyden): 31 II;
Filedt Kok 1978: стр. 6, В 31 (d); Jacobowitz, Stepanek
1983: стр. 186; Salamon 1994: стр. 76; Miedema 1994
(Lucas van Leyden, Vol. 1): 102–118; Turner et. 1996
(Vol. 19): 756–762; Markova 2002: 34; Ковачић 2011:
1; Wouk 2015: 46.

Lucas van Leyden, published by Maerten Peeters,
Antwerp

1 ESTHER BEFORE AHASHERUS, 1518/after 1595?

Engraving, sheet and image: 27.2 x 22.2

Lower centre: *L 1518*

Lower left, traces of erased address: *Petri excude in signi
aurei fontis prope novam borsam*

36_534

Watermark: clover above a pitcher

Purchase, 1956.

New Hollstein 2006 (Lucas van Leyden): 31 II;
Filedt Kok 1978: p. 6, В 31 (d); Jacobowitz, Stepanek
1983: стр. 186; Salamon 1994: p. 76; Miedema 1994
(Lucas van Leyden, Vol. 1): 102–118; Turner et. 1996
(Vol. 19): 756–762; Markova 2002: 34; Ковачић 2011:
1; Wouk 2015: 46.



(1)

ЛАМБЕРТ ЛОМБАРД

Ламберт Лобарт (Лијеж, 1505/1506 – Лијеж, 1566) је био личност ренесансног духа и широког хуманистичког знања које је обележило његов приступ уметности и његова лична дела, због чега је достигао статус *pictor doctus*. Са посебном пажњом се односио према цртежима. Они су за њега била уметничка остварења, али и средство кроз које показује своју ерудицију (Wouk 2012: 35).

Рођен је у Лијежу, школовао се у Антверпену код учитеља Јан Демезеа и Арнолда де Бера, а затим и код Јана Госарта у Миделбургу. Године 1573. је као штићеник принца – бискупа Ерара де ла Марка путовао у Рим. Боравак у Италији искористио је за опсежно истраживање античке скулптуре и ренесансног сликарства. По повратку у Лијеж 1538. стекао је велики углед, а његови ученици су били Вилем Кеј, Франс Флорис и Хубертус Голцијус.

Ломбард је имао посебно место и улогу у графици и штампарству Антверпена у шеснаестом веку. Поред сопствених цртежа – предложака, он је за графичку обраду и штампу припремао цртеже према сликама других уметника као нпр. „Пут на Голготу” Хијеронимуса Боша. Овим радовима је на посебан начин препородио израду графике и издаваштво у Антверпену (Wouk 2012: 53).

Сазнања која је стекао у Риму, Ломбард је применио у приступу цртежима и сликама класичне тематике, што се огледа у поставци, покретима и обради одеће на композицијама са појединачним фигурама или групама фигура. Такав пример представља цртеж „Девет женских фигура” изведен пером, браон тушем и бистром из Музеја Штифтунг у Диселдорфу. Овакву концепцију Ломбард је примењивао и на цртежима религиозне тематике, који су

LAMBERT LOMBARD

A true Renaissance spirit and humanist, Lambert Lombard (Liège 1505/1506 – Liège 1566) was a recognised *pictor doctus* whose broad knowledge informed his artistic expression as well as his general attitude toward art. Lombard paid special attention to drawings, aware of their multilayered significance: both as works of art and a means of demonstrating his own erudition (Wouk 2012: 35).

Born in Liège, Lombard studied in Antwerp and Middelburg, in the studios of Jan Demeuse, Arnold de Beer and Jan Gossart. In 1537 he travelled to Rome as the protégé of Érarde de la Marck, prince – bishop of Liège. In Italy, he extensively studied ancient sculpture and Renaissance painting. Upon his return to Liège in 1538, he became highly renowned and took on students such as Willem Key, Frans Floris and Hubertus Goltzius.

Lombard held a special place and played a special role in sixteenth century Antwerp printmaking and publishing: in addition to his original designs, he also prepared print design drawings based on the paintings of other artists (e.g. *Christ on the Way to Calvary* by Hieronymus Bosch), thereby revitalising Antwerp printmaking and publishing in his own particular way (Wouk 2012: 53).

The knowledge he gained in Rome Lombard applied to drawings and paintings of classical themes – is particularly apparent in his positioning of individual and group figures, their motions and the execution of drapery (*Nine Female Figures*, pen and brown ink with brown wash, Düsseldorf Stiftung Museum, Kunstpalast) – but also to print designs dealing with religious content (Wouk 2012: 50). Three engravings at the National Museum of Serbia were done after Lombard's original designs.

затим превођени у бакрорезе (Wouk 2012: 50). Три бакрореза из Народног музеја настала су према оригиналним цртежима Ламберта Ломбрада.

Најстарији је „Христ проповеда“ („Парабола о сејачу“) из 1550. године. Овај рад је гравирао Каролус, мање познати гравер пореклом из јужне Немачке, који је био активан половином шеснаестог века. Остало је евидентирано укупно шест његових графика (Thieme–Becker 1926 [Bd. 19, Karolus]: 566). Судаћи према потпису, *Lamberts Lomb. Inue.*, који је накнадно додат, приказ „Христ проповеда“ из Народног музеја отиснут је са другог стања плоче (Hollstein 1953 [Vol IX, Karolus]: 232, 1). Нема података о издавачу овога рада.

За разлику од претходне, гравире „Магдалена пере ноге Христу“ из 1551. и „Христ разговара са Мартом“ из 1556. објавио је Хијеронимус Кок у Антверпену. За прву композицију нема података о имену гравера, док је другу резао Питер ван дер Хејден (Антверпен, око 1530–1576) који се потписивао са више имена, као и монограмом П/АМЕ (Петер а Мерица). Ван дер Хејден је за Хијеронимуса Кока и Филипса Галеа резао репродуктивне графике према Бошу, Петеру Бројгелу ст. и Франсу Флорису. Последње године рада провео је у издавачкој кући Плантен – Моретус у Антверпену (Bowen, Imhof 2003: стр. 163–165, 172).

The oldest, *Discourse by Christ (The Parable of the Sower)*, dates from 1550. It was engraved by Karolus, a less-known engraver from southern Germany, who was active in the mid-sixteenth century and left behind only six known engravings (Thieme–Becker 1926 [Bd. 19, Karolus]: 566). Based on the subsequently added inscription *Lamberts Lomb. Inue.*, the National Museum's copy was printed from the plate's second state (Hollstein 1953 [Vol IX, Karolus]: 232, 1). The publisher of the print remains unknown.

Unlike *The Parable*, both *Magdalene Washing Christ's Feet* (1551) and *Christ Speaks with Martha* (1556) were issued in Antwerp by Hieronymus Cock. While it is not known who engraved *Magdalene*, *Christ Speaks with Martha* was done by Pieter van der Heyden (Antwerp, around 1530–1576), who signed his work using several different names as well as the monogram P/AME (Petrus a Merica). Van der Heyden's reproductive engravings after works by Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel the Elder and Frans Floris were commissioned by Hieronymus Cock and Philip Galle, while the engraver spent his final years working for the Plantin-Moretus publishing house (Bowen, Imhof 2003: p. 163–165, 172).

Каролус, према Ламберту Ломбарду

2. ХРИСТ ПРОПОВЕДА / ПАРАБОЛА О СЕЈАЧУ,
1550.

Бакрорез, л: 28,6 x 35,5 пл: 26,8 x 30,7 пр: 25,5 x 30,6

Д. лево: *Lamberts Lomb. Inue./Karolus fecit*; Д. сред.
лево: *Luce . 8*. На маргини д. лево: *Suauio Sutterma*

36_1172

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1953 (Vol. IX, Karolus): 1; Goldschmidt 1919:
стр. 239, 10; Thieme – Becker 1926 (Bd. 19, Karolus):
стр. 566; Miedema 1994 (Vol. 1, Lambert Lombard):
стр. 238–241.

Karolus, designed by Lambert Lombard

2 DISCOURSE BY CHRIST / THE PARABLE OF THE
SOWER, 1550

Engraving, sheet: 28.6 x 35.5 plate: 26.8 x 30.7 image:
25.5 x 30.6

Left: *Lamberts Lomb. Inue./Karolus fecit*. Centre: *Luce .*
8. In the margin lower left: *Suauio Sutterma*

36_1172

Watermark

The Sakelarides Collection

Hollstein 1953 (Vol IX, Karolus): 1; Goldschmidt 1919:
p. 239, 10; Thieme – Becker 1926 (Bd. 19, Karolus):
p. 566; Miedema 1994 (Vol. 1, Lambert Lombard):
pp. 238–241.

Непознати гравер према Ламберту Ломбарду,
издање Хијеронимус Кок, Антверпен

3. МАГДАЛЕНА ПЕРЕ НОГЕ ХРИСТУ, 1551.

Бакрорез, л: 25 x 32,8 пл: 24 x 30,2 пр: 23,8 x 30

Д. лево: *H. Coc Excudebat 1551*

36_1168

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Vol. IV, Hieronymus Cock): 462;
Hollstein 1953 (Vol. XI, Lambert Lombard): 7.

Unknown engraver, designed by Lambert Lombard,
published by Hieronymus Cock, Antwerp

3 MAGDALENE WASHING CHRIST'S FEET, 1551

Engraving, sheet: 25 x 32.8 plate: 24 x 30.2 image: 23.8
x 30

Lower left: *H. Coc Excudebat 1551*

36_1168

The Sakelarides Collection

Hollstein 1951 (Vol. IV, Hieronymus Cock): 462;
Hollstein 1953 (Vol. XI, Lambert Lombard): 7.

Питер ван дер Хејден зв. Петрус А Мерица према
Ламберту Ломбарду, издање Хијеронимус Кок,
Антверпен

4. ХРИСТ РАЗГОВАРА СА МАРТОМ, 1556.

Бакрорез, л/пр: 26,8 x 40,5

Д. лево: *H. Cock pictor excud 1556*. Испод приказа,
један ред, лат: *Martha Martha sollicita es, ...*
ab ea. Lu.10. P/AME (мон)

36_1167

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Vol. IV, Hieronymus Cock): 463;
Hollstein 1953 (Vol. XI, Lambert Lombard): 8;
Goldschmidt 1919: стр. 239, 8; Nagler 1858/1879,
Bd I: 959.

Petrus A Merica (Pieter van der Heyden), designed by
Lambert Lombard, published by Hieronymus Cock,
Antwerp

4 CHRIST SPEAKS WITH MARTHA, 1556

Engraving, sheet and image: 26.8 x 40.5

Lower left: *H. Cock pictor excud 1556*. Below the
image, one line in Latin: *Martha Martha sollicita es, ...*
ab ea. Lu.10. P/AME (monogram)

36_1167

The Sakelarides Collection

Hollstein 1951 (Vol. IV, Hieronymus Cock): 463;
Hollstein 1953 (Vol. XI, Lambert Lombard): 8;
Goldschmidt 1919: S. 239, 8; Nagler 1858/1879,
Bd I: 959.



(2)



(3)



(4)

ХАНС БОЛ

Сликаp, бакрописац и цртач предложака за графикае, Ханс Бол (Мехелен, 1534 – Амстердам, 1593) обучавао се у техници сликања акварелом у родном Мехелену, који је у првој половини шеснаестог века био значајан уметнички центар јужне Низоземске. Склоност према графици одвела је Бола 1550. у Хајделберг, одакле се вратио после две године, да би започео експерименте у техници бакрописа.

Бакропис „Велики пејзаж са пљачком поштанске кочије” је призор дубоке перспективе у коју је смештено неколико наративних токова. Средишња тема овога рада је насиље: бандити који нападају кочију и војници који покушавају да заштите путнике, обешени, вешала и точкови за мучење. У околностима верских и политичких немира, насиље је у Низоземској било уобичајени део свакодневице која је на овом раду приказана сценама из сеоског живота у другом плану, као и призором града – луке у задњем плану. „Велики пејзаж са пљачком поштанске кочије” представља најранији пример овога жанра који је Ханс Бол створио без непосредног узора. Сцене насиља и туча је, такође, често укључивао и у друге призоре из руралног живота, као што су свадбе и сеоски вашари (Hautekeete 2015: xlv).

Како би дочарао ефекте светлости и посебну атмосферу, Бол је користио линеарну слободу коју омогућава бакропис. На појединим деловима плоче бакрописом је имитирао бакрорез, у чему се очитује његова потреба да контролише линију. Овај рад је настао у сарадњи Ханса Бола са Ремигиусом Хогенбергом (монограмиста РХБ) (Мехелен, око 1536 – Лондон, око 1588). Изузев цртежа – предлошка који је урадио Бол, не може се поуздано утврдити ко је резао који део плоче (Hautekeete 2015: xxxix). Графику је издао издавач и књижар Бартоломеус де Момпер (1535-1598) из Антверпена.

HANS BOL

The painter, etcher and print designer Hans Bol (Mechelen, 1534 – Amsterdam, 1593) was trained in the tradition of watercolour painting in his native town of Mechelen, which was a significant artistic centre in the southern Netherlands in the first half of the sixteenth century. Bol's predilection for prints took him in 1550 to Heidelberg, from where he returned after two years, when he started experimenting in the technique of etching.

The etching *Large Landscape with a Gang of Robbers Plundering a Stage-coach* is a scene with a deep perspective and several unfolding narratives. The central theme is violence (bandits, a military escort that tries to protect travellers from robbers, gallows, people hanged and breaking wheels). Violence in circumstances of religious and political unrest was a customary part of daily life, as illustrated in this work with scenes from rural life and in the second, with a city scene and a port in the background. Hans Bol's depiction of plundering the stage-coach is the earliest example of this genre, which he created even though he had no immediate artistic model, while the scenes of violence – brawls – he often included in other scenes from country life, such as wedding feasts and peasant fairs (Hautekeete 2015: xlv).

In this work Bol used the linear freedom that etching makes possible in order to create an atmosphere and light effects, but in certain sections he also used etching to imitate engraving, in which one can observe his need to control the line. This etching was the joint achievement of Hans Bol and Remigius Hogenberg (Mechelen, 1536 – Amsterdam, 1588) (monogram RHB), but aside from the outlines, which were done by Bol, we cannot reliably establish who performed the other work on the copper-plate (Hautekeete 2015: xxxix). The print was issued by the publisher and book-seller Bartholomäus de Momper (1535–1598) from Antwerp.

Отисак из Народног музеја настао је са прерађене плоче, тј. другог стања плоче, на коју је додата адреса *Bartholomeus de momper excu.*:

The print from the National Museum was produced from the reprocessed plate, to which the address *Bartholomeus de momper excu.* was added.

Ханс Бол и монограмиста РХБ – Ремигиус Хогенберг, издање Бартоломеус де Момпер, Антверпен

Hans Bol and Monogrammist RHB - Remigius Hogenberg, edited by Bartholomäus de Momper, Antwerp

5. ВЕЛИКИ ПЕЈЗАЖ СА ПЉАЧКОМ ПОШТАНСКЕ КОЧИЈЕ, око 1564.

5 LARGE LANDSCAPE WITH A GANG OF ROBBERS PLUNDERING A STAGE-COACH, around 1564

Бакропис, л/пр: 32,8 x 46,5

Etching, plate and image: 32.8 x 46.5

Д. лево на камену: *RHB*; сред: *Bartholomeus de momper excu.* (оштећено); дес: *Hbol*

Lower left on stone: *RHB*; lower centre: *Bartholomeus de momper excu.* (damaged); lower right: *Hbol*

36_544

36_544

Колекција Сакеларидес

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2015 (Hans Bol, Part II): 228 II; Hollstein 1956 (Part XIV, Bartholomeus de Momper): 72; Thieme – Becker 1931 (Bd. 25, Bartholomeus de Momper): стр. 51; Nagler 1858/1879, Bd. IV: 3559.2.; Ковачић 2011: 3.

New Hollstein 2015 (Hans Bol, Part II): 228 II; Hollstein 1956 (Part XIV, Bartholomeus de Momper): 72; Thieme – Becker 1931 (Bd. 25, Bartholomeus de Momper): p. 51; Nagler 1858/1879, Bd. IV: 3559.2. ; Ковачић 2011: 3.



(5)

ПОРОДИЦА ГАЛЕ

Једно од најзначајних места међу издавачима у Антверпену припадало је породици Гале, чије су четири генерације деловале током шеснаестог и седамнаестог века. Они су покривали широки опсег графичке и издавачке делатности. Радили су оригиналне графике, серије графика, репродукције, као и накнадна издања са старих плоча. Оснивач ове династије гравера и издавача био је Филипс Гале (Харлем, 1537 – Антверпен, 1612). Његови синови, Теодор (1571–1633) и Корнелис (1576–1650), основна знања и вештине стекли су у очевој радионици, а затим их проширили у Италији. Друштвени и еснафски статус породице био је потврђен браковима. Галеови су на овај начин били повезани са породицама Моретус, Коларт и Малери (Bowen 2009: 124). Филипсову радионицу је око 1600. преузео Теодор, да би је од 1636. предао своме сину, Јану Галеу. Млађи Филипсов син, Корнелис, који је био успешан у репродукцијама по Рубенсу, започео је самостални издавачки посао у Бриселу. Његови наследници, Корнелис II и Корнелис III, били су регистровани у гилди Св. Луке у Антверпену. Породица је очувала издавачки посао до краја седамнаестог века.

ФИЛИПС ГАЛЕ

Филипс Гале је по рођењу припадао вишим друштвеним слојевима у Харлему. Сматра се да је током раног формирања био под кључним утицајем харлемског филозофа, драмског писца и графичара Дирка Волкертса Корнхерта који је у то време био једини професионални графичар у Харлему (Sellink 1997: 17). Гале је 1563. основао сопствену издавачку кућу у Харлему, да би се крајем 1569. или почетком 1570. преселио у Антверпен. Управо захваљујући посредовању Корнхерта, Филипс Гале је успоставио сарадњу са најзначајнијим антверпенским издавачем графика,

THE GALLE FAMILY

One of Antwerp's most important publishing houses was owned by the Galle family. Active during the sixteenth and seventeenth century, four generations of Galles ran an enterprise that offered a wide variety of printmaking and publishing services, from original prints and print series to reproductions and re-editions from old plates. This dynasty of engravers and publishers was founded by Philips Galle (Haarlem, 1517 – Antwerp, 1612). His sons, Theodoor (1571–1633) and Cornelis (1576–1650), learned the fundamentals of the family business in their father's workshop, before further honing their skills in Italy. Through marriage, the Galles strengthened their social ranking and position among fellow publishers, forging ties to the Moretus, Collaert and Mallery families (Bowen, 2009: 124). Theodoor took over management of the Galle workshop around the year 1600, passing it on to his son, Jan, in 1636. Philips' younger son, Cornelis, known for his reproductions after Rubens, launched an independent publishing business in Brussels, while his heirs, Cornelis II and Cornelis III, were registered in Antwerp's Guild of St. Luke. Passed on thus from father to son, the Galle family trade lasted until the very end of the seventeenth century.

PHILIPS GALLE

Philips Galle was an engraver, designer and publisher who began his career in Haarlem, but soon moved to Antwerp, where he became one of the leading and most prosperous publishers of the sixteenth century – a business carried on by his descendants through the seventeenth century.

Galle was born into Haarlem's upper-class. During his early years he was strongly influenced by Haarlem humanist, playwright and engraver Dirck Volckertsz. Coornhert, at the time the city's only professional printmaker (Sellink 1997: 17). Galle founded his first

Хијеронимусом Коком. Како је тада Гале већ достигао техничку виртуозност у бакрорезу, могао је да замени Корнхерта на позицији водећег гравера код Кока. Неколико година касније, између 1572. и 1575, Гале је мноштвом појединачних отисака, серија графика као и илустрованих књига, заузео водеће место у издаваштву Антверпена (Sellink 1997: 17).

Дела апостолска

И поред пресељења у Антверпен, Филипс Гале је очувао блиске и пријатељске односе са кругом хуманиста из Харлема, међу којима је значајно место припадало Мартену ван Хемскерку (Хемскерк, 1498 – Харлем, 1574).

Серија „Дела апостолска” из 1575. урађена је према Хемскерковим цртежима насталим између 1571. и 1573. године. Шеснаест композиција које је Гале пренео на плоче и објавио, вероватно представљају последњи Хемскерков рад. Наиме, на првом листу, који приказује повратак апостола са Маслинове горе, налази се посвета Јакобу Рауверту, колекционару уметности из Амстердама, који се бринуо о Хемскерку до његовог краја и на тај начин му омогућио да заврши ове цртеже (Sellink 1997: 26–27). Седам година после првог издања, Гале је поручио цртеже – предлошке од Страдануса и објавио проширену серију од тридесет и пет сцена.

Отисци из Народног музеја припадају каснијем издању. Уз мала одступања, обе сцене прилично прецизно приказују наведена поглавља из „Дела апостолских”. Бекство Павла / Савла приказује развој догађаја кроз повезане сцене прескакања бедема Дамаска и удаљавања од града, који се читају са десна на лево (Дела апостолска 9: 25). Другу композицију чине кључни momenti из живота Тавите, њен рад, смрт и васкрснуће (Дела апостолска 9: 36, 39, 41). За разлику од претходног примера, ови призори нису хронолошки распоређени.

publishing house in Haarlem in 1563, moving to Antwerp in either late 1569 or early 1570. Through Coornhert, Galle met and began collaborating with Antwerp’s most prominent print publisher, Hieronymus Cock. Galle’s masterful engraving skills would have allowed him to supplant Coornhert as Cock’s leading engraver; instead, Galle independently issued so many individual prints, print series and illustrated books between 1572 and 1575 that he supplanted Cock himself, becoming Antwerp’s foremost publisher (Sellink 1997: 17).

Acta apostolorum

Despite his relocation, Galle retained close ties to Haarlem’s circle of Humanists, particularly with their distinguished member Maerten van Heemskerck (Heemskerck, 1498 – Haarlem, 1574).

The 1575 *Acta apostolorum* series was done after Heemskerck’s designs, which were created between 1571 and 1573. The sixteen scenes Galle engraved and published are likely Heemskerck’s last work, given that the first sheet – depicting the apostles’ return from the Mount of Olives – includes a dedication to Galle’s friend Jacob Rauwert, the Amsterdam art collector who looked after Heemskerck during the artist’s final days and thereby allowed Heemskerck to finish the drawings (Sellink, 1997: 26–27). Seven years after the series’ initial release, Galle commissioned Johannes Stradanus to design additional prints, expanding the series to a total of thirty-five scenes.

The prints in the collection of the National Museum of Serbia belong to this later edition. Aside from minor deviations, both prints are detailed renditions of their corresponding chapters from the Acts of the Apostles. *St Paul escaping Damascus* (Acts of the Apostles 9: 25) shows two scenes of the apostle being lowered down the walls of Damascus and walking away from the city, sequenced right to left. The engraving *St Peter Raising Tabitha at Joppa* comprises three separate subscenes – illustrating the work, death and rise of Tabitha

Ова дела припадала су колекцији угледног српско – хрватског књижевника и књижевног критичара, Јосипа – Сиба Миличића (Брусје, Хвар, 1886 – Бари, 1944).

Филипс Гале према Мартену ван Хемскерку, издање Филипс Гале, Антверпен, 1575–1582.

Из серије бакрореза „Дела апостолска”

6. СВ. ПАВЛЕ БЕЖИ ИЗ ДАМАСКА НОЋУ, 14/35

Бакрорез, л: 21,3 x 27,2 пр: 19,5 x 27,2

Д. сред. дес: *Martinus Heemskerck Inuenter. / Phillipus Galle fecit*, сред. лево: .14. На маргини, д. два ступца у два реда лат: *Ed fidei documenta ... Et Paulus demissus funibus exit*. У углу д. дес: *ACT. CAP. 9*

36_165

Откуп, из заоставштине Сиба Миличића.

New Hollstein, 1994 (Maerten van Heemskerck, Part II): 408 II; New Hollstein, 2001 (Philips Galle, Part II): 203 II; Miedema 1996 (Vol. 1, Philips Galle): стр. 322, 329, 389.

7. СВ. ПЕТАР ВАСКРСАВА ТАВИТУ У ЈОПИ, 8/35

Бакрорез, л: 21,1 x 27,7 пр: 19,7 x 27,7

Д. сред. дес: *Martinus Heemskerck Inuenter*, дес: 18. На маргини, д. два ступца у два реда, лат: *Petrus vt ingreditur ... firmare exordia nostr.* У углу д. дес: *ACT. CAP. 9*

36_166

Откуп из заоставштине Сиба Миличића

New Hollstein 1994 (Maerten van Heemskerck, Part II): 410 II; New Hollstein 2001 (Philips Galle, Part II): 205 II.



(6)

(Acts of the Apostles 9: 36, 39, 41). Both prints were part of the estate of eminent Serbian and Croatian writer and literary critic Josip "Sibe" Miličić (Brusje, Hvar, 1886 – Bari, 1944).

Philips Galle, after Maerten van Heemskerck, published by Philips Galle, Antwerp, 1575–1582.

The *Acta Apostolarum* Series

6 ST. PAUL ESCAPING DAMASCUS BY NIGHT, 14/35

Engraving, sheet: 21.3 x 27.2 image: 19.5 x 27.2

Lower right: *Martinus Heemskerck Inuenter. / Phillipus Galle fecit*; centre left: .14. In the lower margin two columns with two rows each, Latin: *Ed fidei documenta ... Et Paulus demissus funibus exit*. Lower right corner: *ACT. CAP. 9*

36_165

Purchase, from the estate of Sibe Miličić.

New Hollstein, 1994 (Maerten van Heemskerck, Part II): 408 II; New Hollstein, 2001 (Philips Galle, Part II): 203 II; Miedema 1996 (Vol. 1, Philips Galle): pp. 322, 329, 389.

7 ST PETER RAISING TABITHA AT JOPPA, 18/35

Engraving, sheet: 21.1 x 27.7 image: 19.7 x 27.7

Lower right: *Martinus Heemskerck Inuenter*; right: 18. In the margine below, two columns with two rows each, Latin: *Petrus vt ingreditur ... firmare exordia nostr.* Lower right corner: *ACT. CAP. 9*

36_166

Purchase from the estate of Sibe Miličić



(7)

ЈАН ВАН СТРАТ, зв. СТРАДАНУС

Серија *Venationes Ferarum, Avium, Piscium. Pugnae Bestiariorum: & mutuae Bestiarium* („Лов на дивље животиње, птице, рибе. Борба са животињама и борба животиња”)

Козимо I де Медичи наручио је од низоземског уметника Јана ван Страта, зв. Страданус (Бриж, 1523 – Фиренца, 1605) који је био у његовој служби, да уради серију нацрта са темом лова за таписерије којима ће бити декорисано двадесет соба у вили у Пођо а Кајано. Према Вазарију, идеју за овакву врсту декорације дао је сам Козимо I. На основу Страданусових цртежа, од 1566. до 1577. изведено је двадесет и осам таписерија.

Посредством низоземских уметника који су путовали у Италију, ови цртежи су стигли до Хијеронимуса Кока, издавача из Антверпена, који је по њима 1570. објавио серију од девет графика. После Кокове смрти, његова удовица Волксен Дирикс је до 1576. издала још дванаест графика које су у потпуности одговарале тосканским таписеријама (Leesberg 2012: 254).

Међутим, Страданус је од 1574. почео сарадњу са другим антверпенским издавачем, Филипсом Галеом. Он је од 1578. до 1580. објавио нову серију која је била проширена са четрдесет и четири сцене. У тематику овог издања укључени су призори борбе људи са егзотичним животињама, борбе између различитих животињских врста, као и призори сакупљања плодова природе: диновских острига, бисера или битумена.

Призори су често прожети маштом и узбуђењем што се читује у сценама са егзотичним животињама из Индије, Персије или Америке, у којима су представљени различити начини лова (Markey 2012: 400).

JAN VAN STRAET, known as STRADANUS

Series *Venationes Ferarum, Avium, Piscium. Pugnae Bestiariorum: & mutuae Bestiarium* (Hunting Wild Animals, Birds, Fishing. Fighting with Wild Animals: & Wild Animals Fighting)

Cosimo I de Medici commissioned the Dutch artist in his service, Jan van der Straet, known as Stradanus (Bruges, 1523 – Florence, 1605), to produce a series of sketches on the topic of hunting, for the tapestries that would decorate twenty rooms in the Villa of Poggio a Caiano. According to Vasari, the idea for this kind of decoration was given by Cosimo I himself. From 1566 to 1577, twenty-eight tapestries were made, based on Stradanus' drawings.

With the help of artists from the Low Countries who travelled to Italy, these drawings reached Hieronymus Cock, a publisher from Antwerp, who published a series of nine prints in 1570. After Cock died, his widow, Volxcken Diericx, published twelve more prints by 1576, which corresponded in every way with the Tuscan tapestries (Leesberg 2012: 254).

Beginning in 1574, however, Stradanus began to collaborate with another publisher from Antwerp, Philips Galle. From 1578 to 1580, he published a new series which had been extended by forty-four scenes. The themes in this edition included scenes of people fighting exotic animals, different animal species fighting, as well as scenes of collecting the fruits of nature: giant oysters, pearls, or bitumen.

The scenes were often full of imagination and excitement, such as those with exotic animals from India, Persia or America, representing various methods of hunting (Markey 2012: 400).

У избору и концепцији призора Страданус је сарађивао са Луиђијем Аламанијем фирентинским песником и научником широког образовања и разноврсних интересовања. Аламани је за Страданусове сцене лова користио класичну и савремену литературу, као што су „Историја природе” Плинија ст, Херодотова „Историја”, Филостратов „Живот Аполонија из Тијане”, Хомерова „Илијада”, „Трактат о лову” Доменика Бокамаце, „Историја животиња” Конрада Геснера, „Прича о лову” Пјетра Анђелија да Барге и „Трактат о земљорадњи” Пјетра Крешенција (Leesberg 2012: 256, 257). Ширина литерарних извора блиска је енциклопедијском духу, а њихова интерпретација је прилагођена и намењена публици различитих нивоа знања (Vandommele 2018). Поред избора сцена, сасвим је извесно да је Аламани састављао и латинске текстове испод призора, о чему сведоче белешке на појединим скицама за ове бакрорезе (Van Sasse van Yssel 1994: 358).

Мотив лова био је популаран у доба ренесансе, но призори из животињског света у Низоземској у доба политичких превирања често су имали скривено значење и политичко – сатиричке конотације (Janson 2017: 69–82). Међутим, ова серија више дугује ренесансној традицији. Она указује на опчињеност снагом животиња у борби и откривањем природног света.

За Галеово издање Страданус је урадио и насловну страну са називом *Venationes Ferarum, Avium, Piscium. Pugnae Bestiariorum: & mutuae Bestiarium*, по коме ће серија остати позната.

Бакрорези из овога циклуса били су веома популарни, тако да је сарадња Страдануса и Галеа настављена и следећих деценија. После првог проширења (1578–80), серија је петнаест година касније допуњена са шездесет и једном сценом, тако да садржи

For the choice and conception of the scenes Stradanus collaborated with Luigi Alamanni, a Florentine poet and man of science, highly educated and with a wide variety of interests. Alamanni used classical and contemporary literature for Stradanus' hunting scenes (Pliny's the Elder *Naturalis Historia*; Herodotus' *History*; Philostratus' *De Vita Apollonii Tyanei*; Homer's *Iliade*; Domenico Boccamazza's *Trattorio della Caccia*, Conrad Gesner's *Historiae Animalium*; Pietro Angeli da Barga's *Cynegetica sulla Caccia*, Pietro Crescenzi's *Trattorio dell'Agricoltura*) (Leesberg 2012: 256, 257). The range of literary sources is nearly to the encyclopaedic spirit, and their interpretation is adjusted and intended for a public with different levels of knowledge (Vandommele 2018). Apart from the selection of scenes, it is quite certain that Alamanni compiled the Latin texts below the illustrations as evidence by the notes on certain sketches for these copperplate engravings (Van Sasse van Yssel 1994: 358).

The motif of the hunt was popular in the Renaissance era, but the scenes from the animal world in the period of political turbulence in the Netherlands often had a secret meaning and a political and satirical connotation (Janson 2017: 69–82). However, this series owes more to the Renaissance tradition; it points to a preoccupation with the strength of the animal in its struggle and the discovery of the natural world.

Stradanus also did the front page for Galle's edition, with the title *Venationes Ferarum, Avium, Piscium. Pugnae Bestiariorum: & mutuae Bestiarium* by which the series would remain well-known.

The copper-plate engravings from the cycle of *Venationes ferarum, avium, piscium* were very popular, so Stradanus and Galle's cooperation continued in the following decades. After the first extension (1578 – 1580), fifteen years later the series was supplemented with sixty-one

укупно сто четири призора (Leesberg 2012: 256). За овако велики пројекат било је ангажовано више гравера из антверпенског круга, међу којима су били Корнелис I Гале (Антверпен, 1576–1650), Адријан Коларт (Антверпен, око 1560–1618), Јан Коларт II (Антверпен, 1561/66 – после 1620), Антониус Виерикс II (Антверпен, 1555/59–1603/4), Карел де Малери (Антверпен, 1571 – Париз? после 1635), а касније и Теодор Гале (Антверпен, 1571–1633). Девет плоча није било сигнирано. Текстове испод призора написао је Корнелис Килијан (Дуфел, око 1529 – Антверпен, 1607).

Серија је била толико популарна да је, са одређеним изменама, више пута прештампована током наредних деценија, а као издавачи се појављују Филипсови наследници, Теодор и Јоханес Гале. Укупно је било девет издања. Коначно, плоче су дошле у посед Николаса Висхера из Амстердама који је ову серију, са неким изменама у тексту на плочама, још једном објавио око 1700. године.

Укупно двадесет четири примерка из Народног музеја потичу из различитих издања тј. различитих времена, што се очитује у врсти и квалитету папира и отисака, као и у нумерацији, односно недостатку нумерације. Због тога се могу датирати у широки распон од 1578. до после 1590. године. Коначно, радови су набављани из различитих извора и од различитих колекционара, о чему сведочи неједначен ниво њихове очуваности. Дела су откупљена из приватне колекције Звонка Свитличића.

new scenes, and thus it now contained one hundred and four scenes (Leesberg 2012: 256). Several engravers from the Antwerp group were engaged for such a large project. Cornelis I Galle (Antwerp, 1576–1650), Adriaen Collaert (Antwerp, around 1560–1618), Jan Collaert II (Antwerp, 1561/1566 – after 1620), Antonius Wierix (Antwerp, 1555/1559–1603/1604), Carol de Mallery (Antwerp, 1571 – Paris? after 1635), and later Theodoor Galle (Antwerp, 1571–1633) worked on the first edition, while nine plates were not signed. The inscriptions underneath the prints are written by Cornelis Kiliaan (Duffel, around 1529 – Antwerp, 1607).

The series was so popular that with certain changes, it was reprinted several times over during the following decades and Philips' heirs, Theodoor Galle and Johannes Galle, succeeded him as the editors. There were nine editions in all. Finally, the plates came into the possession of Nicholas Visscher from Amsterdam who, with some changes to the text on the plates, published them once again around the year 1700.

The pieces at the National Museum, twenty-four in all, originate from different editions, i.e. they belong to different dates, which can be seen from the kind and quality of paper, the quality of the prints, and the numeration or absence of numeration; they can be dated within the broad span from 1578 to after 1590. Lastly, the works were obtained from different sources and collectors, which can be seen from how well they were preserved. The Museum purchased the works from the private collection of Zvonko Svitličić.

Из серије *Venationes Ferarum, Avium, Piscium. Pugnae Bestiariorum: & mutuae Bestiarium* („Лов на дивље животиње, птице, рибе. Борба са животињама и борба животиња”)

Гравери: Јан Коларт II, Адриан Коларт, Корнелис Гале I, Карол де Малери, Антониус Вирикс II и Непознати гравер, према Јану ван дер Страту, зв. Страданус, издање Филипс Гале, Антверпен, 1578 – после 1596.

Јан Коларт II

8. СЛОНОВИ ПОМАЖУ ЈЕДАН ДРУГОМЕ ДА СЕ ИЗБАВЕ ИЗ ЗАМКЕ, око 1596.

Бакрорез, л: 24,5 x 30,1 пл: 20,3 x 26,2 пр: 18,7 x 25,7
Д. сред (на камену): *Ioan. Stradanus Inuent; Ioan. Collaert sculp*; дес: *Phls Galle excud*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Hunc seruant morem ... terraeq immittere glebas*. На маргини д. лево: 1.

36_1115

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 466 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1498; Ковачић 2011: 18.

Непознати гравер

9. ЛОВ НА СЛОНОВЕ

Бакрорез, л/пр: 19,8 x 29,4

Д. дес. (на кости): *Iohan Stra. inuen*. На маргини два реда лат: *Sic fossis foneis ... cuspidis ictu*. На маргини д. лево: 5.

36_1116

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 422 III; New Hollstein 2001 (Philips Galle, Part III): 520 IV; Ковачић 2011: 18.

From the *Venationes Ferarum, Avium, Piscium. Pugnae Bestiariorum: & mutuae Bestiarium* (*Hunting Wild Animals, Birds, Fishing. Fighting with Wild Animals: & Wild Animals Fighting*) series

Engravers: Jan Collaert II, Adriaen Collaert, Cornelis Galle I, Carel de Mallery, Antonius Wierix II, Unknown engraver, after Jan van der Straet, known as Stradanus, published by Philips Galle, Antwerp, 1578 – after 1596.

Jan Collaert II

8 ELEPHANTS HELPING EACH OTHER OUT OF A TRAP, around 1596

Engraving, sheet: 24.5 x 30.1 plate: 20.3 x 26.2 image: 18.7 x 25.7

Lower centre (on stone): *Ioan. Stradanus Inuent; Ioan. Collaert sculp*; right: *Phls Galle excud*. In the margin below, four rows in two columns, Latin: *Hunc seruant morem ... terraeq immittere glebas*. In the margin below, left: 1.

36_1115

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 466 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1498; Ковачић 2011: 18.

Unknown engraver

9 ELEPHANT HUNT

Engraving, sheet and image: 19.8 x 29.4

Lower right (on bone): *Iohan Stra. inuen*. In the margin below, two rows in Latin: *Sic fossis foneis ... cuspidis ictu*. In the margin, lower left: 5.

36_1116

Purchase, 1952

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 422 III; New Hollstein 2001 (Philips Galle, Part III): 520 IV; Ковачић 2011: 18.

Непознати гравер

10. БОРБА ЛАВА, КОЊА, БИКА И ПАСА,
после 1580.

Бакрорез, л: 20,8 x 29 пл/пр: 19,5 x 29

Д. сред: *Ios. Stradanus inuen.*; дес: *Phls. Galle excu.*
На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Sic Leo Taurus ... exacuit latratibus iras.* На маргини д. лево: 6.

36_1119

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
444 III; New Hollstein 2001 (Philips Galle, Part III):
542 III.

Unknown engraver

10 FIGHT AMONG A LION, HORSE, BULL AND
DOGS, after 1580

Engraving, plate: 20.8 x 29 image: 19.5 x 29

Lower centre: *Ios. Stradanus inuen.*; right: *Phls. Galle excu.* In the margin below, four rows in two columns, Latin: *Sic Leo Taurus ... exacuit latratibus iras.* In the margin below, left: 6.

36_1119

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
444 III; New Hollstein 2001 (Philips Galle, Part III):
542 III.

Карел де Малери

11. РИМСКИ ВОЈНИК СЕ БОРИ СА
ХАНИБАЛОВИМ СЛОНОМ, после 1596.

Бакрорез, пл: 19,8 x 26 пр: 18 x 25,9

Д. лево: *Ioan. Stradanus Inuent / Carol de Mallery sculp / Phls Galle excud.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Anibal in bello ... abire necatur.* На маргини д. лево: 7. дес: V.

36_1120

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 470 II.

Carel de Mallery

11 THE ROMAN SOLDIER FIGHTING ONE OF
HANNIBAL'S ELEPHANT, after 1596

Engraving, plate: 19.8 x 26 image: 18 x 25.9

Lower left: *Ioan. Stradanus Inuent / Carol de Mallery sculp / Phls Galle excud.* In the margin below, four rows in two columns, Latin: *Anibal in bello ... abire necatur.* In the margin below, left: 7, right: V.

36_1120

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 470 II.

Јан Коларт II

12. ЛОВ НА ПАНТЕРЕ ПОМОЋУ ЉУДСКИХ
ИЗЛУЧЕВИНА, око 1596.

Бакрорез, л: 24,2 x 30,4 пл: 19,7 x 25,8 пр: 18,2 x 25,8

Д. дес: *Ioan. Stradanus Inuent; Ioan. Collaert sculp; Phls Galle excud.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Excdermenta hominum Panthera ... Spoliatur mortua pelle.* На маргини д. лево: 8.

36_1121

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
473 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty,
Part VI): 1505.

Jan Collaert II

12 HUNTING PANTHERS USING HUMAN
EXCREMENTS, around 1596

Engraving, sheet: 24.2 x 30.4 plate: 19.7 x 25.8 image:
18.2 x 25.8

Lower right: *Ioan. Stradanus Inuent; Ioan. Collaert sculp; Phls Galle excud.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Excdermenta hominum Panthera ... Spoliatur mortua pelle.* In the lower margin, left: 8.

36_1121

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
473 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty,
Part VI): 1505.

Јан Коларт II

13. ЛОВ НА ЛАВОВЕ ЛУКОМ И СТРЕЛОМ,
после 1596.

Бакрорез, л: 24,1 x 32,3 пл: 19,7 x 26,2 пр: 18,1 x 25,8

Д. сред (на камену): *Ioan. Stradanus inuent*, дес. (на камену): *Ioan. Collaert sculp / Phls Galle excud*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Arboribus teneros ... hastisq resistunt*. На маргини д. лево: 8; дес. на крају последњег стиха: 2.

36_1122

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 506 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, part VI): 1500.

Jan Collaert II

13 LION HUNT WITH BOW AND ARROW,
after 1596

Engraving, sheet: 24.1 x 32.3 plate: 19.7 x 26.2 image: 18.1 x 25.8

Lower centre (on stone): *Ioan. Stradanus inuent*, right (on stone): *Ioan. Collaert sculp / Phls Galle excud*. In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Arboribus teneros ... hastisq resistunt*. In the margin, lower left: 8; right, at the end of the final verse: 2.

36_1122

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 506 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, part VI): 1500.

Јан Коларт II

14. КРАЉ АРСАК КРОТИ ЖЕНКУ ПАНТЕРА,
око 1596.

Бакрорез, л: 24,5 x 30 пл: 19,8 x 26,1 пр: 18 x 26

Д. лево: *Ioan. Stradanus inuent; Ioan. Collaert sculp*; дес: *Phls Galle excud*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Magnus Parthorum ... tranccurrit agrestes*. На маргини д. лево: 9; дес. на крају последњег стиха: 1 (?)

36_1123

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 505 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1501.

Jan Collaert II

14 PANTHER CAUGHT AND TAMED BY KING
ARSACES, around 1596

Engraving, sheet: 24.5 x 30 plate: 19.8 x 26.1 image: 18 x 26

Lower left: *Ioan. Stradanus inuent; Ioan. Collaert sculp*; right: *Phls Galle excud*. In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Magnus Parthorum ... tranccurrit agrestes*. In the margin, lower left: 9; right, at the end of the last verse: 1 (?)

36_1123

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 505 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1501.

Јан Коларт II

15. ЛОВ НА ЛАВОВЕ БАКЉАМА, после 1596.

Бакрорез, л: 24,2 x 32,5 пл: 20 x 25,9 пр: 18,3 x 25,6

Д. лево (на листу) *Ioan. Stradanus invent*; сред. (на листу): *Ioan. Collaert sculp.*; дес (на листу): *Phis. Galle excud*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Astu qui satagunt ... in retia currit*. На маргини д. лево: 10. дес: VI.

36_1124

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 471 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1502.; Ковачић 2011: 17.

Jan Collaert II

15 LION HUNT WITH TORCHES, after 1596

Engraving, sheet: 24.2 x 32.5 plate: 20 x 25.9 image: 18.3 x 25.6

Lower left (on the leaf) *Ioan. Stradanus invent*; centre (on the leaf): *Ioan. Collaert sculp.*; right (on the leaf): *Phis. Galle excud*. In the margin below, four rows in two columns, Latin: *Astu qui satagunt ... in retia currit*. In the margin below, left: 10, right: VI.

36_1124

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 471 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1502.; Ковачић 2011: 17.

Корнелис Гале I

16. ЛОВ НА ЛАВОВЕ, после 1596.

Бакрорез, л: 24,1 x 32,5 пл: 20,2 x 26,6 пр: 18,9 x 26,3

Д. сред. (на камену): *Ioan. Stradanus inuent / Corn. Galle sculp*; дес: *Phls Galle excud*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Arte leo asttutis mira ... lethari vulnere cedunt*. На маргини д. лево: 11. дес: VII.

36_1125

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 472 III.

Cornelis Galle I

16 LION HUNT, after 1596

Engraving, sheet: 24.1 x 32.5 plate: 20.2 x 26.6 image: 18.9 x 26.3

Lower centre (on stone): *Ioan. Stradanus inuent / Corn. Galle sculp*; right: *Phls Galle excud*. In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Arte leo asttutis mira ... lethari vulnere cedunt*. In the lower margin, left: 11, right: VII.

36_1125

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 472 III.

Јан Коларт II

17. БОРБА ЛАВА, БИКА, МЕДВЕДА И ДВА ВУКА, око 1596.

Бакрорез, пл: 19,6 x 26,3 пр: 18,3 x 26,3

Д. лево: *Ioan. Stradanus inuent., Ioan. Collaert sculp*; сред: *Phls Galle excud*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Instructo spectant ... contremit Vrsus*. На маргини д. лево: 12.

36_1126

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 511 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1503.

Jan Collaert II

17 FIGHT BETWEEN A LION, A BULL, A BEAR AND TWO WOLVES, around 1596

Engraving, plate: 19.6 x 26.3 image: 18.3 x 26.3

Lower left: *Ioan. Stradanus inuent., Ioan. Collaert sculp*; centre: *Phls Galle excud*. In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Instructo spectant ... contremit Vrsus*. In the margin, lower left: 12.

36_1126

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 511 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1503.

Адриан Коларт

18. ЦАР КОМОДУС УБИЈА ЛЕОПАРДА, после 1596.

Бакрорез, л: 20,1 x 26,9 пл/пр: 18,3 x 26,5

Д. сред: *Ioan. Stradanus inuent*; дес: *Phls Galle excud*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Pensilis è cauea ... in praecordia telum*. На маргини д. лево: 14.

36_1127

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 513 II; New Hollstein 2005 (Collaert Dynasty, Part VI): 1493 II.

Adriaen Collaert

18 THE EMPEROR COMMODUS KILLING A LEOPARD, after 1596

Engraving, plate: 20.1 x 26.9 image: 18.3 x 26.5

Lower centre: *Ioan. Stradanus inuent*; right: *Phls Galle excud*. In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Pensilis è cauea ... in praecordia telum*. In the lower margin, left: 14.

36_1127

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 513 II; New Hollstein 2005 (Collaert Dynasty, Part VI): 1493 II.

Карел де Малери

19. РИМСКИ КОНЗУЛ АТИЛА РЕГУЛУС СЕ БОРИ
СА ВЕЛИКОМ АФРИЧКОМ ЗМИЈОМ

Бакрорез, л: 24,5 x 31 пл: 20,3 x 26,7 пр: 18,6 x 26,3

Д. лево: *Phls. Galle excud.*; сред: *Ioan. Stradanus inuent*; дес: *Car. de Mallery sculp*. На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Attilius consul Romanus ... victor tandem superauit*. На маргини д. лево: 15.

36_1128

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 480 I.

Carel de Mallery

19 ROMAN CONSUL ATTILIUS REGULUS
FIGHTING A GIANT AFRICAN SERPENT

Engraving, sheet: 24.5 x 31 plate: 20.3 x 26.7 image:
18.6 x 26.3

Lower left: *Phls. Galle excud.*; centre: *Ioan. Stradanus inuent*; right: *Car. de Mallery sculp*. In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Attilius consul Romanus ... victor tandem superauit*. In the lower margin, left: 15.

36_1128

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 480 I.

Карел де Малери

20. УНИШТАВАЊЕ ЦИНОВСКИХ ИНДИЈСКИХ
ВОДЕНИХ ЗМИЈА ВАТРОМ, око 1596.

Бакрорез, л: 24,7 x 30,5 пл: 20,8 x 26,2 пр: 18,9 x 26

Д. сред. лево (у пламену): *I. Stradnus inu. / C. De Mallery sculp / Phls Galle exc.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Ingentem vegeto Serpentem ... ast clauis flammaq necatur*. На маргини д. лево: 16.

36_1129

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 481 I;
Hollstein 1954 (Vol. XI, Karol de Malery): 122.

Carel de Mallery

20 THE KILLING OF GIANT INDIAN
WATERSNAKES USING FIRE, around 1596

Engraving, sheet: 24.7 x 30.5 plate: 20.8 x 26.2 image:
18.9 x 26

Lower centre (in flames): *I. Stradnus inu. / C. De Mallery sculp / Phls Galle exc.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Ingentem vegeto Serpentem ... ast clauis flammaq necatur*. In the lower margin, left: 16.

36_1129

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 481 I;
Hollstein 1954 (Vol. XI, Carel de Mallery): 122.

Корнелис Гале I

21. ЛОВ НА НОЋНЕ ЛЕПТИРЕ, око 1596.

Бакрорез, л: 24,9 x 30,5 пл: 20,3 x 26,1 пр: 18,3 x 25,7

Д. лево (на корену): *I. Stradanus inu. C. Galle sculp*;
дес (на стени): *Phls Galle excu.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Melliferis infesti ... ardore nercantur*. На маргини д. лево: 25.

36_1130

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 490 I;
Ковачић 2011: 16.

Cornelis Galle I

21 CATCHING OF NIGHTMOTHS, around 1596

Engraving, sheet: 24.9 x 30.5 plate: 20.3 x 26.1 image:
18.3 x 25.7

Lower left (on the trunk): *I. Stradanus inu. C. Galle sculp*; right (on stone): *Phls Galle excu.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Melliferis infesti ... ardore nercantur*. In the margin, lower left: 25.

36_1130

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 490 I;
Ковачић 2011: 16.

Карел де Малери

22. ЛОВ НА КРОКОДИЛЕ У ЕГИПТУ, око 1596.

Бакрорез, л: 25,1 x 30,5 пл: 20,8 x 26,8 пр: 18,2 x 26,1

Д. дес: *Ioan. Stradanus inuent;* (на камену) *Carolus de Mallery sculp;* *Phls Galle excud.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Tentira in Aegypto ... mortem acceleratoq nocenti.* На маргини д. лево: 30.

36_1131

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 495 I;
Ковачић 2011: 15.

Carel de Mallery

22 CROCODILE HUNT IN EGYPT, around 1596

Engraving, sheet: 25.1 x 30.5 plate: 20.8 x 26.8 image: 18.2 x 26.1

Lower right: *Ioan. Stradanus inuent;* (on stone) *Carolus de Mallery sculp;* *Phls Galle excud.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Tentira in Aegypto ... mortem acceleratoq nocenti.* In the margin, lower left: 30.

36_1131

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 495 I;
Ковачић 2011: 15.

Јан Коларт II

23. ЛОВ НА МАЈМУНЕ ПРЕВАРОМ, око 1596.

Бакрорез, л: 24,5 x 30 пл: 19,5 x 25,1 пр: 18 x 25

Д. лево: *Ioan. Stradanus inuent.;* сред: *Ioan. Collaert sculp.;* дес: *Phls. Galle excud.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Quo Venatores oculos ... idem quandoq periculum.* д лево: 32.

36_1132

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 497 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1516.

Jan Collaert II

23 HUNTING MONKEYS BY DECEPTION, around 1596

Engraving, sheet: 24.5 x 30 plate: 19.5 x 25.1 image: 18 x 25

Lower left: *Ioan. Stradanus inuent.;* centre: *Ioan. Collaert sculp.;* right: *Phls. Galle excud.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Quo Venatores oculos ... idem quandoq periculum.* Lower, left: 32.

36_1132

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 497 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1516.

Антонис Вирикс II

24. ЛОВ НА ЈЕЛЕНА, после 1596.

Бакрорез, л: 24 x 31,2 пл/пр: 21,5 x 28

Д. лево: *Ioan. Stradanus inuen.;* дес: *Phls Galle excud.* На маргини д. један ред у два ступца, лат: *Veloces canibus ... cuspidе teli.* На маргини д. лево: 34.

36_1133

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 432 III;
New Hollstein (Philips Galle 2001, vol III): 530 III.

Antonius Wierix II

24 DEER HUNT, after 1596

Engraving, sheet: 24 x 31.2 plate and image: 21.5 x 28

Lower left: *Ioan. Stradanus inuen.;* right: *Phls Galle excud.* In the margin below, one row in two columns, Latin: *Veloces canibus ... cuspidе teli.* In the margin, lower left: 34.

36_1133

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 432 III; New Hollstein 2001 (Philips Galle, Part III): 530 III.

Адриан Коларт

25. ЦАР КЛАУДИЈЕ ЛОВИ КИТА У ЛУЦИ ОСТИЈА,
после 1596.

Бакрорез, л: 31,8 x 24 пл.: 26 x 19,9 пр.: 25,5 x 18,2

Д. лево: *Ioan. Stradanus invent. /Adr. Collaert sculp.*;
дес: *Phis. Galle excud.* На маргини д. четири реда у
два ступца, лат: *Ostaie in extremun ... laeti spectacula*
cuies. На маргини д. лево: 86. дес: XIX.

36_1134

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
484 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty,
Part VI): 1494 II.

Adriaen Collaert

25 WHALE HUNT BY THE EMPEROR CLAUDIUS
AT OSTIA, after 1596

Engraving, sheet: 31.8 x 24 plate: 26 x 19.9 image:
25.5 x 18.2

Lower left: *Ioan. Stradanus invent. /Adr. Collaert sculp.*;
right: *Phis. Galle excud.* In the lower margin, four
rows in two columns, Latin: *Ostaie in extremun ... laeti*
spectacula cuies. In the lower margin, left: 86; right: XIX.

36_1134

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
484 II; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty,
Part VI): 1494 II.

Филипс Гале

26. ПЕЦАЊЕ КРУЖНОМ МРЕЖОМ, после 1596.

Бакрорез, л: 23,7 x 31,5 пл: 21,5 x 29 пр: 19,8 x 28,7

На маргини д. сред: *Sic nudus piscator aquas ...*
piscibus implet. У углу маргине д. лево: 97.

36_1135

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 461 II
New Hollstein (Philips Galle 2001, Vol. III): 559 II.

Philips Galle

26 FISHING WITH SPHERICAL NET, after 1596

Engraving, sheet: 23.7 x 31.5 plate: 21.5 x 29 image:
19.8 x 28.7

In the lower margin: *Sic nudus piscator aquas ... piscibus*
implet. In the lower margin, left: 97.

36_1135

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 461 II
New Hollstein (Philips Galle 2001, Vol. III): 559 II.

Корнелис Гале I

27. ЦЕЂЕЊЕ СУЊЂЕРА, после 1596.

Бакрорез, л: 24,2 x 30 пл: 20,3 x 26,4 пр: 18,5 x 25,8

Д. лево: *I. Stradanus inuent*; сред: *Phls Galle excude.*
На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Naphtha*
Bituminis ... seruetur in vsus.

36_1136

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 501 I.

Cornelis Galle I

27 THE COLLECTING OF BITUMEN, after 1596

Engraving, sheet: 24.2x30 plate: 20.3 x 26.4 image: 18.5
x 25.8

Lower left: *I. Stradanus inuent*; centre: *Phls Galle*
excude. In the lower margin, four rows in two columns,
Latin: *Naphtha Bituminis ... seruetur in vsus.*

36_1136

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 501 I.

Јан Коларт II

28. ЖИВОТИЊЕ ИЗ ЕТИОПИЈЕ И ЛОВ НА СЛОНА, после 1596.

Бакрорез, л: 23,5 x 30,5 пл: 19,9 x 26,7 пр: 18,3 x 26,5

Д, лево: *Ioan. Stradanus inuent. / Ioan. Collaert sculp.*; сред: *Phls Galle excud.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Aethiopum tellus ... caedere most est.*

36_1117

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 512 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, part VI): 1504.

Jan Collaert II

28 ANIMALS FROM ETHIOPIA AND AN ELEPHANT HUNT, after 1596

Engraving, sheet: 23.5 x 30.5 plate: 19.9 x 26.7 image: 18.3 x 26.5

Lower left: *Ioan. Stradanus inuent. / Ioan. Collaert sculp.*; centre: *Phls Galle excud.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Aethiopum tellus ... caedere most est.*

36_1117

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 512 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1504.

Јан Коларт II

29. ЛОВ НА ЈЕДНОРОГА, око 1596.

Бакрорез, л: 24 x 30,2 пл: 19,5 x 26,2 пр: 17,8 x 26

Д, лево: *Ioan. Stradanus inuent.*; сред: *Ioan. Collaert sculp.*; дес: *Phls Galle excud.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Non procul a ripis ... pelluntque venena.*

36_1118

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 514 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1510.

Jan Collaert II

29 UNICORN HUNT, around 1596

Engraving, sheet: 24 x 30.2 plate: 19.5 x 26.2 image: 17.8 x 26

Lower left: *Ioan. Stradanus inuent.*; centre: *Ioan. Collaert sculp.*; right: *Phls Galle excud.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Non procul a ripis ... pelluntque venena.*

36_1118

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 514 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1510.

Јан Коларт II

30. РИСОВИ НАПАДАЈУ ЈЕЛЕНА, око 1596.

Бакрорез, л: 23,7 x 30,5 пл: 19,8 x 26,8 пр: 18,1 x 26,5

Д, сред. (на камену): *Ioan. Stradanus inuent.*; дес: *Ioan. Collaert sculp.*; *Phls Galle excud.* На маргини д. четири реда у два ступца, лат: *Lynx qua nonnullis ... deuorat ore.*

36_1137

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 515 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1511.

Jan Collaert II

30 DEER ATTACKED BY LYNXES, around 1596

Engraving, sheet: 23.7 x 30.5 plate: 19.8 x 26.8 image: 18.1 x 26.5

Lower centre (on stone): *Ioan. Stradanus inuent.*; right: *Ioan. Collaert sculp.*; *Phls Galle excud.* In the lower margin, four rows in two columns, Latin: *Lynx qua nonnullis ... deuorat ore.*

36_1137

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III): 515 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part VI): 1511.

XVI век / 16th century

Јан Коларт II

31. ЕТИОПЉАНИ ЛОВЕ ДУХА ПОРОЧНОГ
САТИРА

Бакрорез, л: 23,7 x 29,7 пл: 19,7 x 27,1 пр:18,1 x 26,8

Д. сред (на стени): *Phls Galle excudit*; дес: *Ioan. Stradanus inuent.* / *Ioan. Collaert sculp.* На маргини
д. четири реда у два ступца, лат: *Montibus Aegypti...
repetitq latebras.*

36_1138

Откуп, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
518 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty,
Part VI): 1519 I.

Јан Collaert II

31 THE GHOST OF A WICKED SATYR HUNTED
BY ETHIOPIANS

Engraving, sheet: 23.7 x 29.7 plate: 19.7 x 27.1 image:
18.1 x 26.8

Lower centre (on stone): *Phls Galle excudit*; right: *Ioan. Stradanus inuent.* / *Ioan. Collaert sculp.* In the lower
margin, four rows in two columns, Latin: *Montibus
Aegypti ... repetitq latebras.*

36_1138

Purchase, 1952.

New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus, Part III):
518 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty,
Part VI): 1519 I.



(8)



(9)



(10)



(11)



(12)



(13)



(14)



(15)



(16)



(17)



(18)



(19)



(20)



(21)



(22)



(23)



(24)



(25)



(26)



(27)



(28)



(29)



(30)



(31)

ПОРОДИЦА КОЛАРТ

Породица Коларт деловала је у графичкој продукцији Антверпена током друге половине шеснаестог и прве половине седамнаестог века. Колартови су потекли из Брисела. Гравер и цртач, Јан Коларт I (Брисел, 1525/30 – Антверпен, 1580) прешао је из Брисела у Антверпен, где је започео посао у графичкој продукцији. Овај посао ће наследити и развити његови синови и унуци. Наиме, Јан Коларт I је сарађивао са Хијеронимусом Коком и Филипсом Галеом, двојицом највећих издавача у Антверпену. Практични и предузимљиви, Колартови су у следећој генерацији утврдили позицију међу издавачима. Синови Јана I, Јан Коларт II као и његов старији брат, Адриан Коларт су женидбама са кћеркама Филипа Галеа успоставили чврсте везе са овим издавачем. Они ће са Галеом стално сарађивати, а упоредо са тим развијаће и сопствену продукцију. Адрианови синови, Јан III који је преузео издавачку кућу после очеве смрти и његов брат Карел, наставили су да раде на великим пројектима какве је започео њихов отац. Такође су се бавили гравирањем и илустрацијама за књиге, као и продајом штампаних графика. Сви гравери породице Коларт имали су статусе слободних мајстора, упошљавали су шегрте и били су активни у гилди Св. Луке у Антверпену.

На основу стилске сличности између касних Јанових и раних Адрианових бакрореза, претпоставља се да је Адриан Коларт граверску вештину учио код свога оца око 1578. године (Diels, Leesberg 2005: lv). И поред тога што је стекао статус издавача, Адриан је стално сарађивао са другим издавачким кућама, као што су Гале, Моретус или Саделер.

THE COLLAERT FAMILY

The Collaert family played an active role in Antwerp printmaking during the second half of the sixteenth and first half of the seventeenth century. The family originally came from Brussels. Engraver and draughtsman, Jan Collaert I (Brussels, 1525/1530 – Antwerp, 1580) moved from Brussels to Antwerp where, he launched a printmaking business that was later inherited and expanded by his children and grandchildren. The company's position among Antwerp's publishers was secured by Collaert's sons, Jan II and Adriaen, who were particularly enterprising and practical. The two also cemented bonds with Philips Galle by marrying his daughters and collaborating with him regularly in addition to their own production. Adriaen's sons, Jan III (and Carel, both continued their father's work, undertaking large projects but also working as engravers, book illustrators and print sellers, with Jan III taking over the family publishing business following their father's passing. All the Collaert engravers held the status of free masters, employed apprentices and were active in Antwerp's Guild of Saint Luke.

Based on the stylistic similarities between Jan's late and Adriaen's early engravings, it is assumed that Adriaen Collaert studied engraving under his father around 1578 (Diels, Leesberg 2005: lv). Despite holding the status of a publisher, Adriaen regularly collaborated with other publishers, such as Galle, Moretus and Sadeler.

Emblemata Evangelica

Средином осамдесетих година шеснаестог века Адриан Коларт је више пута гравирао плоче према нацртима Ханса Бола. Можда је учестала сарадња са Болом била случајност, али исто тако постоји могућност да је Бол тражио од издавача да ангажује Адриана (Diels, Leesberg 2005: lv). Тако је 1581. Ханс ван Лијк објавио у Амстердаму серију кружног формата „Дванаест месеци”, у којој је до изражаја дошао реалистички приступ у приказу руралног живота у познатом окружењу околине брабантских градова (Hautekeete 2015: lxii, lxxv). У основи тематски слична, *Emblemata Evangelica* описује живот Христа у дванаест месеци којима одговарају и одређене епизоде из јеванђеља, са пратећим зодијачким знацима. Концепција пејзажа је, међутим, измењена. У бакрорезу „Април: параболо о виноградарима” поновљен је Болов особени метод наратије која се развија кроз планове смештене у дубоку перспективу. Предео којим доминира град уз стрму обалу реке, вероватно је слика коју је Бол упамтио из времена када је био на студијском путовању у области Рајне (Hautekeete 2015: lxii).

Emblemata Evangelica

In the mid-1580s, Adriaen Collaert created multiple engravings after the designs of Hans Bol. These frequent collaborations may have been coincidental, but it is also possible that Bol specifically asked his publishers to engage Adriaen (Diels, Leesberg 2005: lv). One such project was *The Twelve Months* (1581). Issued in Amsterdam by Hans van Luyck, the series of round prints is notable for its realistic rendition of rural life in the familiar countryside surrounding North Brabant cities (Hautekeete 2015: lxii, lxxv). Thematically similar, the *Emblemata Evangelica* series depicts the labours of the twelve months, correlating each with an episode from the Gospels and a sign of the Zodiac. Their treatment of landscapes, however, differs from *The Twelve Months*. In *The Parable of the Workers in the Vineyard* Bol again demonstrated his unique approach to narration, employing planes layered in deep perspective. The image of the city dominating the steep riverbank is likely based on Bol's memories of his research trip through the Rhine river basin (Hautekeete 2015: lxii).

Адриан Коларт према Хансу Боу, издање Јоханес Саделер, Антверпен

Из серије бакрореза *Emblemata Evangelica*

32. АПРИЛ: ПАРАБОЛА О ВИНОГРАДАРИМА, 1585.

Бакрорез, л: 21,3 x 26,2 пл: 15,8 x 20,8 пр: 14,2 x 20,6

Д. лево: *.A.C. fec.*; сред: *.H. Bol. Inu.*; дес: *.Sadl. exc.*
.I.5.8.5. На маргини доле, два реда у два ступца, лат:
Munitam turri ... perdita maius: Matt: 21.

36_1573

Поклон збирка Арса и Војке Милатовић, 1988.

New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part I): 229; New Hollstein 2015 (Hans Bol, Part I): 74; Nagler 1858/1879, Bd. I: 294; Београд 1988: 153; Ковачић 2011: 2.

Adriaen Collaert after Hans Bol, published by Jan Sadeler, Antwerp

Series: *Emblemata Evangelica*

32 APRIL: THE PARABLE OF THE WORKERS IN THE VINEYARD, 1585

Engraving, sheet: 21.3 x 26.2 plate: 15.8 x 20.8 image: 14.2 x 20.6

Lower left: *.A.C. fec.*; centre: *.H. Bol. Inu.*; right: *.Sadl. exc.*
.I.5.8.5. In the lower margin, two lines in two columns, Latin: *Munitam turri ... perdita maius: Matt: 21.*

36_1573

The Arso and Vojka Milatović Gift Collection, 1988.

New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part I): 229; New Hollstein 2015 (Hans Bol, Part I): 74; Nagler 1858/1879, Bd. I: 294; Београд 1988: 153; Ковачић 2011: 2.



(32)

*Муке, смрт и васкрснуће
Исуса Христа*

Тема живота и страдања Христовог била је веома популарна и тражена на тржишту графика у Низоземској у последњим деценијама шеснаестог века. Филипс Гале је око 1580. издао серију „Муке, смрт и васкрснуће господина нашег Исуса Христа”, а затим пет година касније и серију „Муке, смрт и васкрснуће Исуса Христа” која је била посвећена кардиналу Алесандру де Медичију. Обе серије су урађене према нацртима Страдануса, а гравирали су их различити гравери, међу којима је био и Адриан Коларт.

Као самосталан издавач, Коларт је 1598. објавио *Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi*, амбициозну серију од педесет и једног приказа са посветом надвојводском пару, Алберту VII и Изабели, који су исте године започели своју владавину Јужном Низоземском (Diels, Leesberg 2005: lix, фн. 172, стр. lxxxviii). Предлошке је урадио Мартен де Вос и он је овом приликом скоро у потпуности поновио композицију Христовог уласка у Јерусалим, коју је урадио за *Thesaurus sacrarum historiarum veteris et novi testamenti* из 1585, чији је издавач био Герард де Јоде (New Hollstein 2005: 319).

Како би проширили своју издавачку делатност, Адриан Коларт и његов рођак, Теодор Гале, увели су прагматичну и профитабилну праксу прештампавања успешних графичких серија (Diels, Leesberg 2005: lxii, lxiii). При томе, Гале углавном није интервенисао на композицији, већ је само брисао оригиналну и додавао своју адресу (Sellink 1997: 38). Отисак из Народног музеја припада овој врсти издања и највероватније је настао после 1600. када је Теодор стао на чело издавачке куће Галеа.

*The Passion, Death and Resurrection of
Jesus Christ*

During the late sixteenth century, the topic of Christ's life and passion was quite popular and in demand on the Netherlandish prints market. Around 1580, Philips Galle issued *The Passion, Death and Resurrection of Our Lord Jesus Christ* and, five years later, *The Passion, Death and Resurrection of Jesus Christ* dedicated to Cardinal Alessandro de' Medici. Both series were done after designs by Stradanus and engraved by various masters, including Adriaen Collaert.

In 1598, Adriaen Collaert independently published *Vita, Passio, et Resurrectio Jesu Christi*. The ambitious series comprises fifty one images and is dedicated to the Archduke Albert VII and his wife Isabella, who assumed rule over the South Netherlands that same year (Diels, Leesberg, 2005: p. lix, note 172). The series was designed by Maarten de Vos and nearly mirrors the composition of *Christ's Entry into Jerusalem* which he did for Gerard de Jode's *Thesaurus sacrarum historiarum veteris et novi testamenti* (1585) (New Hollstein 2005: 319).

To expand their printmaking business, Adriaen Collaert and his brother-in-law Theodoor Galle introduced the pragmatic and profitable practice of reprinting successful series (Diels, Leesberg 2005: lxii, lxiii). Galle, however, rarely edited the imagery of these plates, instead simply erasing the original print address and replacing it with his own (Sellink 1997: 38). The National Museum of Serbia's copy of *Christ's Entry into Jerusalem* is an example of this practice, and was most probably created after the year 1600, when Theodoor assumed leadership of the Galle publishing house.

Адриан Коларт према Мартену де Восу, издање: Теодор Гале, Антверпен

Из серије „Живот, страдање и вакрснуће Исуса Христа” (*Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi*), 1598/после 1600.

33. ХРИСТОВ УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ, 31/51

Бакрорез, л: 23 x 34 пл: 18,2 x 21,8 пр: 16,4 x 21,5

Д. лево: *M. de Vos inuentor.*; сред: *Adrian. Collaert sculp.*; дес: *Theodor. Galle excud.* На маргини испод приказа, лат: *Et inuenit Iesus ... super pullum asinae.* Лево: 31.; дес: *Ioan.12.*

36_1166

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part I): 204.

Adriaen Collaert after Maarten de Vos, published by Theodoor Galle, Antwerp

Series: *Vita, Passio, et Resurrectio Jesu Christi*, 1598/after 1600

33 CHRIST'S ENTRY INTO JERUSALEM, 31/51

Engraving, sheet: 23 x 34 plate: 18.2 x 21.8 image: 16.4 x 21.5

Lower left: *M. de Vos inuentor.*; centre: *Adrian. Collaert sculp.*; right: *Theodor. Galle excud.* In the margin below the image, Latin: *Et inuenit Iesus ... super pullum asinae.* Left: 31.; right: *Ioan.12.*

36_1166

The Sakelarides Collection

New Hollstein, 2005 (The Collaert Dynasty, Part I): 204.



(33)

Похвала музици

Филипс Гале је између 1598. и 1590. објавио серију од шеснаест гавира под називом „Похвала музици” (*Encomium musices*). Серија је урађена према његовој замисли и показала је оригинални приступ библијској тематици. Гале је, наиме, пажљиво одабрао оне делове у којима се помињу певање или музички инструменти, што је представљало иконографску новину (Sellink 1997: 114, 115). На овом издању су радили Јоханес Бохе, хуманиста великог познавања класичних античких текстова, који је интерпретирао текстове из Библије и Андреас Певернаг, композитор и хоровађа антверпенске катедрале Наше Госпе, чији се мотет налази на насловној страни. Серија је посвећена градоначелницима Антверпена, Едуарду ван дер Дилфту и Шарлу Малинеусу (Diels, Leesberg 2005: lviii).

Судећи према Галеовом уводном тексту којим се обраћа читаоцу и у коме истиче благотворно дејство музике за душу и тело, као и насловној сцени са алегоријским приказом Музике, Хармоније и Мере, те сцени „Анђеоски хор”, ова серија има и дубље значење. Она посредно показује Галеову жељу за духовном и политичком хармонијом у антверпенском друштву, које је било уздрмано таласом противреформације (Diels 2019: 136).

Све епизоде је у цртеже преточио Страданус, са којим је Гале претходних година успешно сарађивао (нпр. серија *Venationes*). На два од укупно четрнаест сачуваних цртежа (Краљевска библиотека, Брисел) исписана је 1589. година, која указује на време настанка серије (Diels, Leesberg 2005: lviii). Највећи део плоча резао је Адриан Коларт који је после женидбе са кћерком Филипса Галеа, интензивно радио на његовим издањима. Колартов префињени стил у потпуности је одговарао Страданусовом начину цртања, и он је

Eulogy of Music

Between 1598 and 1590, Philips Galle published *Encomium musices* (*Eulogy of Music*). The sixteen-plate series represented iconography, most likely invented by Galle himself, rendering carefully chosen biblical scenes which reference singing or musical instruments (Sellink 1997: 114, 115).

The edition's contributors included Johannes Bocchius – humanist and scholar of ancient classical literature, who interpreted the biblical source passages – and Andreas Pevernage, composer and choirmaster of Antwerp's Cathedral of Our Lady, whose motet stands on the title page. There are several indications that the series, dedicated to Antwerp mayors Edouard van der Dilt and Charles Malineus, has meaning beyond its obvious thematic content (Diels, Leesberg 2005: lviii).

The edition's title page, for example, features allegorical depictions of Music, Harmony and Moderation, while another plate depicts "Heavenly Choirs". Moreover, in his introduction, addressed directly to readers, Galle emphasizes the beneficial effect music has on the soul and body – all of which indicates his yearning for spiritual and political harmony in Antwerp's society, shaken by the Counter-Reformation (Diels 2019: 136).

Each scene from *Eulogy of Music* was designed by Johannes Stradanus, with whom Galle had successfully collaborated before on projects such as the *Venationes* series. Two of the fourteen surviving preparatory drawings, housed at the Royal Library of Belgium, bear the year 1589, indicating that the print series appeared shortly after this year (Diels, Leesberg, 2005: lviii). The majority of plates were engraved by Adriaen Collaert, who following his marriage to Philips Galle's daughter in 1586 frequently worked on Galle editions. Collaert's refined engraving technique perfectly matched Stradanus'

посебно успешно у линеарни језик пренео поступак лавирања којим је Страданус постигао светло-тамне ефекте и стварао композиције продубљене перспективе.

Већина сцена ове серије тематски припада Старом Завету, а међу њима је и „Јудитина похвална песма” у којој она заједно са својим сународницима, у ослобођеном граду Ветилуји, уз музику и песму, слави Господа који је заштитио јеврејски народ од Персијанаца (Књига о Јудити: 16).

drawing style, yielding particularly apt linear renditions of the grisaille technique Stradanus employed to create deep perspective and contrasting light and shadow.

Most of *Eulogy's* scenes were taken from the Old Testament – including *The Women of Israel Praising Judith*, where in the newly liberated city of Bethulia Judith and her countrymen celebrate the Lord, who protected the Jewish people from the Assyrians (Book of Judith: 16).



XVI век / 16th century

Адриан Коларт према Страданусу, издање Филип Гале, Антверпен

Из серије од шеснаест бакрореза „Похвала музици”
Encomium musices

34. ЈУДИТИНА ПОХВАЛНА ПЕСМА, 14/16,
1589–1590.

Бакрорез, л: 24,6 x 31,7 пл: 22 x 28,4 пр: 22 x 28

Д. лево: *Joannes. Stradanus inuentor.*; сред:
Adrianus Collaert sculpsit.; дес: *Phls. Galle excudit.*
На маргини доле два реда у три ступца, лат: *Cum*
ductore suo ... testantur gaudia vultu. Испод лево: 14;
дес: *Iudith Cap. 15.*

36_736

Откуп, 1977.

New Hollstein 2005 (Collaert Dynasty): 485;
New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus): 147.

Adriaen Collaert after Stradanus, published by Philips Galle, Antwerp

From the sixteen-plate series *Eulogy of Music/In Praise of Music (Encomium musices)*

34 PRAISE SONG OF JUDITH, 14/16, 1589–1590

Engraving, sheet: 24.6 x 31.7 plate: 22 x 28.4
image: 22 x 28

Lower left: *Joannes. Stradanus inuentor.*; centre:
Adrianus Collaert sculpsit.; right: *Phls. Galle excudit.*
In the lower margin, two lines in three columns, Latin:
Cum ductore suo ... testantur gaudia vultu. Lower, left:
14; right: *Iudith Cap. 15.*

36_736

Purchase, 1977.

New Hollstein 2005 (Collaert Dynasty): 485;
New Hollstein 2008 (Johannes Stradanus): 147.



(34)

Адриан Коларт према Страданусу,
издање Адриан Коларт, Антверпен

Из серије „Седам дарова светог Духа”

35. ДУХ СТРАХА ОД ГОСПОДА 7/7

Бакрорез, л/пр: 20,8 x 27,4

На камену, д. дес: Ioan Stradanus / inventor. / Car. Col-
laert / excudit. Д. сред. три реда, лат: SPIRITUS T...
RIS DOMINI. (оштећено) / Ecc... 12. (оштећено) / C...
laertitamq dabit (оштећено)

36_ 1147

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty): 1060-2(3)*

Adriaen Collaert, after Stradanus, publisher Adriaen
Collaert, Antwerp

From the series "The Seven Gifts of the Holy Spirit"

35 SPIRIT OF FEAR OF THE LORD 7/7

Engraving, sheet/plate: 20.8 x 27.4

On the rock, lower right: Ioan Stradanus / inventor. /
Car. Collaert / excudit. Lower centre, three rows, Latin:
SPIRITUS T...RIS DOMINI. (damaged) / Ecc... 12.
(damaged) / C... laertitamq dabit (damaged)

36_ 1147

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty): 1060-2(3)*

* <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=straet+van+der&p=14&ps=12&st=Objects&ii=3#/RP-P-BI-6083G,159> (приступљено 18. јула 2022)

* <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=straet+van+der&p=14&ps=12&st=Objects&ii=3#/RP-P-BI-6083G,159> (accessed 18 July 2022)



(35)

ПОРОДИЦА САДЕЛЕР

Три генерације породице Саделер су током шеснаестог и седамнаестог века значајно обележиле графичку продукцију у Низоземској. Захваљујући својственом начину гравирања, разнородној тематици и богатој продукцији, стекли су велики углед, како међу уметницима тако и међу наручиоцима. Поред Низоземске, Саделерови су активно деловали у земљама Средње Европе и Италији.

Пореклом су били из Елста, где су се породично бавили гравирањем метала. Из Брисела, у коме су рођена најстарија браћа, преселили су се у Антверпен. Ту су Јоханес I, Егидиус I и Рафаел I развили посао гравера, издавача и продаваца графика. Како су били посвећени протестанти, због политичких и економских превирања и несигурности у Антверпену, повремено су одлазили у Немачку, радећи у Келну, Минхену, Франкфурту. Уметничка интересовања водила су их и у италијанске градове: Фиренцу, Венецију, Верону и Рим. Прва генерација породице Саделер је оригиналним, као и репродуктивним графикама, повезала италијанску касну ренесансу са низоземским маниризмом.

Најистакнутији представник друге генерације био је Егидиус II који је радио за цара Рудолфа II на његовом двору у Прагу. Иако нису били толико успешни и познати, његова браћа и рођаци, Јустус I, Јоханес II, Рафаел II и Филипс, одржали су породичну традицију у првој половини седамнаестог века. У трећој генерацији деловао је Тобиас Саделер, који је био активан седамдесетих година седамнаестог века у Бечу.

THE SADELER FAMILY

The Sadeler family significantly influenced sixteenth- and seventeenth-century Dutch printmaking. Owing to their unique engraving style, thematic diversity and rich output, three generations of Sadelers gained renown among fellow artists and patrons alike, not only in the Netherlands but in Central Europe and Italy as well.

Descendants of steel-chisellers from Aalst, the Sadelers moved from Brussels a few years after the births of their two eldest sons, Johannes I and Aegidius I, and settled in Antwerp, where Raphael I was born. As adults, the three brothers launched a printmaking business, working as engravers, publishers and print sellers. Devout Protestants, the Sadelers occasionally took shelter from Antwerp's political and economic upheaval by going to Germany, where they worked in Cologne, Munich, and Frankfurt. The brothers' artistic pursuits also took them to the Italian cities of Florence, Venice, Verona and Rome, allowing them to combine Italian Late Renaissance with Dutch Mannerism both in their reproductive and original prints.

The most prominent second-generation Sadeler was Aegidius II, the esteemed official engraver of Rudolf II's court in Prague. Although not as well-known or successful as their brothers and cousins, Justus I, Johannes II, Raphael II and Philips Sadeler upheld the family's printmaking tradition during the first half of the seventeenth century. The third generation of Sadeler printmakers was represented by Tobias Sadeler, active in Vienna during the 1670s.

ЈОХАНЕС САДЕЛЕР I

Јоханес I (Брисел, 1550 – Венеција, 1600) је био главни ослонац прве генерације породице Саделер. У Антверпену је радио и учио код Кристофа Плантена, а у гилду Св. Луке уписан је као гравер 1572. године. Вероватно је преко Плантена упознао Мартена де Воса. Дугогодишња сарадња између ова два уметника биће реализована у серијама графика за које је нацрте радио Де Вос, а које је резао Саделер.

Током осамдесетих година шеснаестог века Мартен де Вос (Антверпен, 1532 – Антверпен, 1603), који се сматра најзначајнијим антверпенским сликарком од смрти Питера Бројгела до појаве Питера Паула Рубенса, интензивно је радио на предлошцима за графике. Разлог за то вероватно је био материјалне природе, али његовом успеху и потражњи код бројних антверпенских издавача свакако је допринео и његов стил који је сублимирао традицију низоземског сликарства и савремених италијанских утицаја (Sellink 1997: 106).

Христово страдање

Де Восов ликовни израз и Саделеров граверски рукопис чинили су успешну симбиозу. Серију „Христово страдање”, коју је Саделер и објавио, чини дванаест динамичних приказа којима доминирају фигуре наглашеног геста и покрета. Композиција у призору „Тајна вечера”, првом из ове серије, конципирана је по дијагонали којом се отвара простор ренесансне архитектуре. Оваква поставка показује утицаје венецијанског сликарства, Тинторета и Веронезеа.

JOHANNES SADELER I

Johannes I (Brussels, 1550 – Venice, 1600) was the central figure of the first generation of Sadelers. In Antwerp, he was trained and worked for Christophe Plantin, joining the Guild of Saint Luke as an engraver in 1572. He likely met Maarten de Vos through Plantin, and the two artists went on to collaborate for many years, producing numerous series designed by De Vos and engraved by Sadeler.

Considered the most important Antwerp painter of the period between Pieter Bruegel's death and Peter Paul Rubens's rise to fame, Maarten de Vos (Antwerp, 1532 – Antwerp, 1603) spent most of the 1580s designing prints. His work in the field was widely popular on the market; one of the reasons he was sought by numerous Antwerp publishers was his ability to stylistically blend traditional Dutch painting with contemporary Italian tendencies (Sellink 1997: 106).

The Passion of Christ

De Vos' imagery and Sadeler's engraving style made for a successful symbiosis. *The Passion of Christ* series, published by Sadeler, comprises twelve vibrant scenes dominated by figures expertly caught in midmotion. *The Last Supper* – the first print of the series – has a diagonal composition featuring a background of Renaissance architecture, demonstrating the influence of the Venetian school, specifically Tintoretto and Veronese.

XVI век / 16th century

Јоханес I Саделер према Мартену де Восу, издање:
Јохан I Саделер, Антверпен.

Из серије „Христово страдање”, 1582.

36. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1/12

Бакрорез, л: 23,8 x 20 пр: 22,6 x 20

Д. лево: *M. de Vos inuent.*; дес: *I. Sadler scalps. et excud.*
1582. На маргини д. три реда, лат: *Et edentibus ...*
Erat autem nox Mat.. XXVI. Iohan XIII.

36_1109

Откуп, 1899.

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 22;

Hollstein 1995 (Vol. XLIV, Maarten de Vos): 422;

Ковачић 2011: 7.

Johannes Sadeler I after Maarten de Vos, published by
Johannes Sadeler I, Antwerp

Series of fifteen engravings entitled *The Passion of*
Christ, 1582

36 THE LAST SUPPER, 1/12

Engraving, sheet: 23.8 x 20 image: 22.6 x 20

Lower left: *M. de Vos inuent.*; right: *I. Sadler scalps. et*
excud. 1582. In the margin below in three rows, Latin:
Et edentibus ... Erat autem nox Mat.. XXVI. Iohan XIII.

36_1109

Purchase, 1899.

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 22;

Hollstein 1995 (Vol. XLIV, Maarten de Vos): 422;

Ковачић 2011: 7.



(36)

Imago Bonitatis

Јоханес Саделер I је 1589. постао дворски гравер баварског војводе Вилхема V. Како би се што боље представио на баварском двору, Саделер је позвао Мартена де Воса, да уради цртеже – предлошке за малу серију графика. Тема и иконографија ових радова, претпоставља се, била је изабрана у складу са естетичким укусом који се неговао на двору, као и са интересовањима самога Вилхелма V (Herrin 2014: 329). Поред тога, ове графике су биле намењене и широј публици, о чему сведочи њихов тржишни успех.

Насловна страна украшена је грбовима, и на њој је исписана посвета Вилхелму V, као и наслов *Imago Bonitatis Illius*. Затим следи седам сцена из прве књиге Постања, од којих последње три приказују тренутке у којима Створитељ животињским врстама оживљава рајске пределе.

Де Вос и Саделер су пре овога пројекта, независно један од другог, радили на тематици животиња, а 1583. су заједно реализовали серију *Boni et Mali Scientia* у којој су у сценама стварања Адама и Еве такође приказане животиње.

Иако је током рада на овој серији Де Вос био у Антверпену а Саделер у Минхену, серија показује успешну симбиозу два аутора која су тежила перфекцији.* Де Вос је такође био добро упознат са иконографским моделима из басни и амблематске литературе, које су илустровали други антверпенски аутори.

* Де Вос је озбиљно проучавао природне науке и зоологију која је у ово време била у успону, тако да ове сцене показују прожимање визуелних уметности и природних наука. Видети: Herrin 2014: 329–400.

Imago Bonitatis

In 1589, Johannes Sadeler I was appointed court engraver to William V, Duke of Bavaria. Determined to demonstrate the height of his abilities before the Bavarian court, Sadeler invited Maarten de Vos to make designs for a small series of engravings. It is assumed that the themes and iconography of these engravings, published as a printed booklet, were chosen to reflect the aesthetics of the court as well as the interests of Duke William himself (Herrin 2014: 329). The dedication to the duke gave the series also a special, higher status, as the prints were also meant for a broad audience.

Entitled *Imago Bonitatis Illius*, the booklet features a title page bearing the Bavarian coat of arms and a dedication to Duke William, followed by seven scenes from Genesis. The final three of these depict the Creator populating the Garden of Eden with various animal species.

Prior to this joint enterprise, De Vos and Sadeler both independently worked on projects involving animal imagery, while also collaborating on the *Boni et Mali Scientia* series in 1583, where the scenes of Adam and Eve's creation included animals as well.

Although De Vos remained in Antwerp and Sadeler in München for the duration of the *Imago Bonitatis Illius* project, the series testifies to the successful symbiosis of two artists dedicated to perfection.* De Vos was also well-acquainted with the iconographic models used by his Antwerp colleagues when illustrating fables.

* De Vos held an avid interest in science (namely zoology), which was rapidly developing at the time, and his studious research yielded imagery clearly imbued with scientific understanding. See: Herrin 2014: 329–400.

У оквиру историје низоземске графика *Imago Bonitatis Illius* представља најранији пример синтезе једне опсежне збирке животињских врста која је интерпретирана у библијском наративном садржају (Herrin 2014: 332). Ова серија одражава енциклопедијски дух времена, али исто тако, поједине животиње, као нпр. једнорог, паун, лав или лисица, имају хришћанску симболичку вредност.

Де Вос је овај иконографски кључ примењивао једнако у цртежима – предлошцима за графика као и у репрезентативним сликаним композицијама. Поред других примера, издвајамо уље на дасци „Рај” (Народни музеј Србије) које је вероватно настало нешто пре серије *Imago Bonitatis* (Бошњак 2001; Dergenc 2021). Било у слици или цртежу, Де Вос је примењивао препознатљиву композициону матрицу са доминантном дубоком перспективом. Управо је дубоки простор у призорима „Стварање птица и риба” и „Стварање Адама и Еве” омогућио да бројне и различите животињске врсте у њему буду природно смештене.

Са друге стране, Де Восова концепција је омогућила Саделеру да искаже све врлине свога графичког умећа, које је и Голцијус високо ценио. Вештим коришћењем граверске игле Саделер је, на релативно малом формату, остварио огромно линеарно богатство.

With regards to the history of printmaking in the Netherlands, *Imago Bonitatis Illius* is the earliest example of a work depicting a wide array of animal species within a Biblical context, thus reflecting the encyclopaedic spirit of its time while also drawing on the Christian symbolism of certain species such as the unicorn, peacock, lion, and fox (Herrin 2014: 332).

This iconographic model was repeatedly used by De Vos, in equal measure in the drawings he did for engravers as in his painted works. The oil on panel *Paradise* (The National Museum of Serbia) is one such example and was likely created before the *Imago Bonitatis* series (Bošnjak 2001; Dergenc 2021). An additional hallmark of De Vos' drawings and paintings is a compositional template dominated by deep perspective. This spatial depth is precisely what allowed for the uncluttered inclusion of numerous different animals in both *The Creation of Birds and Fish* and *The Creation of Adam and Eve*.

On the other hand, De Vos' design enabled Sadeler to showcase the full extent of his own skill: capable of achieving a wealth of intricate line work on relatively small-sized printing plates, Sadeler truly wielded the burin with a complete mastery that was highly respected by Goltzius.

Јоханес Саделер I према Мартену де Восу, издање Јоханес Саделер I, Антверпен

Из серије „Стварање света” (*Imago Bonitatis*), 1589.

37. СТВАРАЊЕ ПТИЦА И РИБА, 5/7

Бакрорез, пл: 20 x 25,9 пр: 19,8 x 25,6

Д. сред, и дес.: *Genes. cap. 1; M de Vos figur; J. Sadeler sculpt. exc.*: На маргини д. два реда у два ступца, лат: *Genus natantum ... ducunt choros.*

36_1165

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 14;

Hollstein 1995 (Vol. XLIV, Maarten de Vos): 16;

Ковачић 2011: 5; Dergenc 2021: 70–76.

Johannes Sadeler I after Maarten de Vos, published by Johannes Sadeler I, Antwerp

Series of seven engravings *Genesis (Imago Bonitatis)*, 1589

37 THE CREATION OF BIRDS AND FISHES, 5/7

Engraving, plate: 20 x 25.9 image: 19.8 x 25.6

Lower centre and right: *Genes. cap. 1; M de Vos figur; J. Sadeler sculpt. exc.*: In the margin below, two rows in two columns, Latin: *Genus natantum ... ducunt choros.*

36_1165

The Sakelarides Collection

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 14;

Hollstein 1995 (Vol. XLIV, Maarten de Vos): 16;

Ковачић 2011: 5; Dergenc 2021: 70–76.



(37)

38. СТВАРАЊЕ АДАМА И ЕВЕ, 6/7

Бакрорез, л: 22 x 27,3 пл/пр 19,7 x 25,5

У пл. д. лево: *Genes: cap: 1*; дес: *M. de Vos figur: I. Sadeler sculp: excu.*. На маргини д. два реда у два ступца лат: *Telus ad edit ... creat DVCEM.*

36_1164

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 15;
Hollstein 1995 (Vol. XLIV, Maarten de Vos): 17;
Ковачић 2011: 5; Dergenc 2021: 70–76.

38 THE CREATION OF ADAM AND EVE, 6/7

Engraving, sheet: 22 x 27.3 plate and image: 19.7 x 25.5

Lower left: *Genes: cap: 1*; дес: *M. de Vos figur: I. Sadeler sculp: excu.*. In the margin below, two rows in two columns, Latin: *Telus ad edit ... creat DVCEM.*

36_1164

The Sakelarides Collection

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 15;
Hollstein 1995 (Vol. XLIV, Maarten de Vos): 17;
Ковачић 2011: 5; Dergenc 2021: 70–76.



(38)

Врли живот пустињака

Сарадња Мартена де Воса и Јоханеса Саделера I наставила се и током последње деценије шеснаестог века.

На теми светих пустињака радили су четири пута, у четири различита издања. За време боравка у Немачкој, када је постао грађанин Франкфурта, Саделер је 1587. урадио серију „Пустињаџи”. Другу серију пустињака, *Sylvae sacrae monumenta*, објавио је у Минхену 1594. године. Последње две серије пустињака, *Tropheum Vitae Solitariae* (1598) и *Oraculum anachoreticum* (1600), настале су у Италији (Turner ed. 1996, Vol. 27: 502).

Учесталост издања и варијације на ову тему показују да су приче о животу пустињака имале важно место у духовном животу шеснаестог века. Потреба за духовношћу довела је до повратка афективне визије хришћанског живота, у чијем центру пажње су били усамљеност и контемплација која је била прожета актуелним хуманизмом. Тако овај бакрорез приказује детаљ из легенде о Суатакапиусу, краљу Чешке и Моравске који се после пораза у једној бици, повукао у осаму планине, где је провео остатак живота. У својим приказима пустињака Де Вос је, сасвим прикладно, стварао уравнотежене и мирне композиције, чак и када је, као на примеру из Народног музеја, приказан тренутак повишене драматике у коме краљ Суатакапиус среће три монаха којима ће тек на крају живота открити свој идентитет (Wanley 1778: 599).

Tropheum Vitae Solitariae

The partnership between Maarten de Vos and Johannes Sadeler I continued throughout the final decade of the sixteenth century.

The two artists collaborated on four different editions which dealt with the topic of saintly hermits. Sadeler engraved the *Solitudo* series upon moving to Frankfurt in 1587. The second series *Sylvae sacrae monumenta*, was issued in Munich in 1594, while the final two – *Tropheum Vitae Solitariae* (1598) and *Oraculum anachoreticum* (1600), were produced in Venice and Rome (Turner ed. 1996, Vol. 27: 502).

The frequency and variations of this topic show that the life stories of hermits were an important part of sixteenth century religious lore. This was a time when the need for spirituality had led to the resurgence of affective piety, a form of Christian devotion centred on seclusion and contemplation imbued with Renaissance humanism. Thus, this engraving features a scene from the legend of Suatacopius, King of Bohemia and Moravia, who, having suffered a defeat in battle, sought seclusion in the mountains and remained there for the rest of his days. The image illustrates Suatacopius' encounter with three monks to whom he will reveal his identity only near the very end of his life – a dramatic moment which De Vos renders with an appropriately balanced and serene composition, as was his custom whenever depicting eremites (Wanley 1778: 599).

XVI век / 16th century

Јоханес Саделер I према Мартену де Восу, издање: породица Саделер, Венеција

Из серије „Врли живот пустињака” (*Tropheum Vitae Solitariae*), 1598.

39. СВ. СУАТАКОПИЈУС КАО ПУСТИЊАК, 13/25

Бакрорез, л: 18 x 23,4 пл: 16,3 x 20,9 пр: 14,8 x 20,9

Д. сред: *M de Vos figur. Jo Sadeler scal.*; дес: *Su gratia et priuileg. Su. Pent.* На маргини д. два реда у два ступца, лат: *Imperij victus ... reperisse Deum*, сред: 13

36_738

Откуп, 1977.

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 430;

Hollstein 1995 (Vol. XXIV, Maarten de Vos): 1037.

Johannes Sadeler I after Maarten de Vos, published by Sadeler's, Venice

Series *The virtuous life of hermits (Tropheum Vitae Solitariae)*, 1598

39 SAINT SUATACOPPIUS AS A HERMIT, 13/15

Engraving, sheet: 18 x 23.4 plate: 16.3 x 20.9 image: 14.8 x 20.9

Lower centre: *M de Vos figur. Jo Sadeler scal.*; right: *Su gratia et priuileg. Su. Pent.* In the margin below on the right, two rows in two columns, Latin: *Imperij victus ... reperisse Deum*; centre: 13

36_738

Purchase, 1977.

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 430;

Hollstein 1995 (Vol. XXIV, Maarten de Vos): 1037.



(39)

Дванаест патријарха

Године 1585. Герард де Јоде (Нимеген, 1509 / 1517–Антверпен, 1591), угледни издавач из Антверпена, почиње да реализује обимно дело „Благо Старог и Новог завета” (*Thesaurus Sacrarum historiarum Veteris et Novi Testamenti*). Укупно триста деведесет и један појединачни лист у шездесет и једној тематској целини (према примерку из Националне библиотеке Француске дизајнирали су Мартен Де Вос, Герард ван Гронинген, Криспијн ван ден Брок, Мартен ван Хемскерк, Ханс Бол, и др. Према стилским одликама, може се утврдити да су цртеже такође радили и аутори који нису били потписани, а који су били заступљени у складу са својим реномееом (Mielke 1975: 31). *Thesaurus* се појављује у години када је Александар Фарнезе освојио Антверпен, што је имало за последицу да је постепено допуњаван, још за живота Де Јодеа или после његове смрти. Будући да је насловна страна Новог завета недатирана, може се претпоставити да је овај део објавила његова удовица, о чему сведочи и адреса „Удовица Херарда де Јодеа” (*Vidua Gerardi de Jode*) на неким листовима са темом из живота Христа (Mielke 1975: 31).

Цртеже за серију „Дванаест партијарха” урадио је Криспијн ван ден Брок, сликар и дизајнер цртежа за графике из Мехелена, који се формирао у атељеу Франса Флориса у Антверпену. У обимном штиву *Thesaurus*-а ова серија је, заправо, други пут издата. Први пут је објављена 1579. у оквиру књиге *Thesaurus sacrarum historiarum veteris testamenti* (New Hollstein 2011: стр. 43; Veldman, De Jonghe 1985: 178).

The Twelve Patriarchs

In 1585, Gerard de Jode (Nijmegen, 1509 / 1517–Antwerp, 1591), Antwerp’s prominent publisher, began realising an extensive volume entitled *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris et Novi Testamenti*. According to a copy held at the National Library of France, *Thesaurus Sacrarum* contained a total of three hundred ninety-one individual sheets organised into sixty-one thematic units, the designs signed by Maarten de Vos, Gerard van Groeningen, Crispijn van den Broeck, Maarten van Heemskerck, Hans Bol, and others. The stylistic traits of some of the drawings indicate that they were the unsigned work of authors. It is apparent that designers were featured according to how well-know they were (Mielke 1975: 31). *Thesaurus Sacrarum* was published the same year Alexander Farnese conquered Antwerp. As a result, the work was gradually added to, both before and after De Jode’s death, in 1591. Given that the title page of the New Testament is undated, it can be assumed that this segment was published by De Jode’s widow – a conclusion supported by the fact that some sheets depicting the life of Christ include the print address *Vidua Gerardi de Jode* i.e. ”Gerard de Jode’s Widow,” (Mielke 1975: 31).

The designs for the series *The Twelve Patriarchs* were done by Crispijn van den Broeck (Mechelen, 1524–Antwerp, 1590/91), painter and engraving designer who learned his craft in Antwerp in the workshop of Frans Floris. The series was originally part of the 1579 edition *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti* (New Hollstein, 2011: p. 43; Veldman, De Jonghe 1985: 178) its themes based on the Old Testament stories of Jacob’s sons.

Иконографија коју су применили Ван ден Брок и Јоханес I Саделер, а која подразумева стојеће фигуре патријарха са одговарајућим симболима и аксесоријама, води порекло из истоимене серије дрвореза која је у издању Јоса Лабрехта објављена у Генту 1552. године (New Hollstein 2011: стр. 43).

Тематика дванаест патријарха заснована на причама о Јаковљевим синовима (I књига Постања 35: 22–26). Садржај „Завета дванаест патријарха” је, због позива и опомене да се живи у страху од Бога, био веома популаран у Средњој и Западној Европи. На ову тему је у Низоземској од 1528. до краја века објављено двадесет и пет издања у дрворезу и бакрорезу (Veldman, De Jonghe 1985: 178).

Јоханес Саделер I према Криспијну ван ден Броку, издање Герарда де Јоде, Анверпен

„Дванаест патријарха”, 1579/1585. Серија од дванаест фигура штампаних на шест плоча из књиге „Благо Старог и Новог завета”.

40. РУВИМ И СИМЕОН, 1,2/12

Бакрорез, л: 25,5 x 33,3 пл: 22 x 30 I пр: 21 x 14,1 II пр: 21 x 14,1

I пр. д. лево: *Crispin Inventor*; сред: *G. Iode Excudebat*; дес: .1. На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Primus Jacobi natorum ... levis unda breui*.

II пр. д. лево: *J. Sayeler f*; дес: .2. На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Ense meo cecidere ... heu maledicta fuit*.

36_2093

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sedeler I): 66 I; New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 54 I; Mielke 1975: стр. 79, 9.

The iconographic representations of twelve standing figures and accompanying symbols are taken based on the first illustrated edition of *De testamenten der twaalf patriarchen...* published by Joos Lambrecht's *Twelve Patriarchs* published in Ghent in 1552 (New Hollstein 2011: p. 43).

Based on Van den Broeck's design, De Jode's twelve founding fathers of Israel were engraved by Johannes Sadeler I. Because of its exhortation to live in fear of the Lord, the testament of the twelve patriarchs was very popular in Central and Western Europe. Twenty-five editions on this theme, in woodcut and bronze engravings, were published in the Low Countries between 1528 and 1600 (Veldman & De Jonghe 1985: 178).

Johannes Sadeler I after Crispijn van den Broeck, published by Gerard de Jode, Antwerp

The Twelve Patriarchs, 1579/1585 Series of twelve figures printed on six plates from the *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris et Novi Testamenti*

40 RUBEN AND SIMEON, 1,2/12

Engraving, sheet: 25.5 x 33.3 plate: 22 x 30 image I: 21 x 14.1 image II: 21 x 14.1

Image I, lower left: *Crispin Inventor*; middle: *G. Iode Excudebat*; right: .1. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Primus Jacobi natorum ... levis unda breui*.

Image II, lower left: *J. Sayeler f*; right: .2. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Ense meo cecidere ... heu maledicta fuit*.

36_2093

The Sakelarides Collection

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sedeler I): 66 I; New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 54 I; Mielke 1975: p. 79, 9.

41. ЛЕВИ И ЈУДА, 3,4/12

Бакрорез, л: 25,5 x 33,5 пл: 22 x 30,5 I пр: 21 x 14,1 II пр: 21 x 14,1

I пр. д. дес: .3., *JSae; f.* На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Sichemitarum regem cum ... manet ipse loco.*

II пр. д. дес: .4. На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Felix ante alios fratres ... uiribus ecce suos.*

36_2094

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 67 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 55 I;
Mielke 1975: стр. 79, 9.

41 LEVI AND JUDA, 3,4/12

Engraving, sheet: 25.5 x 33.5 plate: 22 x 30.5 Image I: 21 x 14.1 Image II: 21 x 14.1

Image I, lower right: .3., *JSae; f.* In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Sichemitarum regem cum ... manet ipse loco.*

Image II, lower right: .4. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Felix ante alios fratres ... uiribus ecce suos.*

36_2094

The Sakelarides Collection

Hollstein, 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 67 I;
New Hollstein, 2011 (Crispijn van den Broeck): 55 I;
Mielke 1975: p. 79, 9.

42. ЗАВУЛОН И ИСАХАР, 5,6/12

Бакрорез, л: 25,5 x 33,5 пл: 22,3 x 30,7 I пр: 21 x 14,3 II пр: 21 x 14,3

I пр. д. дес: .5. На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Accola littoreas Zabulon ... consurgunt prosperiora mihi.*

II пр. д. дес: .6. На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Isachar onusto cur ... non recusare iugum.*

36_2095

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 68 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 56 I;
Mielke 1975: стр. 79, 9.

42 ZEBULUN I ISSACHAR, 5,6/12

Engraving, sheet: 25.5 x 33.5 plate: 22.3 x 30.7 image I: 21 x 14.3 image II: 21 x 14.3

Image I, lower right: .5. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Accola littoreas Zabulon ... consurgunt prosperiora mihi.*

Image II, lower right: .6. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Isachar onusto cur ... non recusare iugum.*

36_2095

The Sakelarides Collection

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 68 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 56 I;
Mielke 1975: p. 79, 9.

43. ДАН И ГАД, 7,8/12

Бакрорез, л: 25,8 x 33,5 пл: 22,1 x 31 I пр: 21 x 14,3 II пр: 21 x 14,5

I пр. д. дес: .7. На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Dan fuctus populi ... cadet ipse retro.*

II пр. д. дес: .8. На маргини д. два ступца у два реда, лат: *Gad animo magnus ... uiuum igneus eripuit.*

36_2096

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 69 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 57 I;
Mielke 1975: стр. 79, 9.

43 DAN AND GAD, 7,8/12

Engraving, sheet: 25.8 x 33.5 plate: 22.1 x 31 image I: 21 x 14.3 image II: 21 x 14.5

Image I, lower right: .7. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Dan fuctus populi ... cadet ipse retro.*

Image II, lower right: .8. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Gad animo magnus ... uiuum igneus eripuit.*

36_2096

The Sakelarides Collection

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 69 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 57 I;
Mielke 1975: p. 79, 9.

44. АСИР И НЕФТАЛИМ, 9,10/12

Бакорез, л: 25,8 x 33,7 пл: 22 x 31 I пр: 20,8 x 14,3
II пр: 20,8 x 14,5

I пр. д. дес: .9. На маргини д. два ступца у два реда,
лат: *Pingne solum tibi ... cum tura dapes.*

II пр. д. дес: .10. На маргини д. два ступца у два реда,
лат: *Neptalin ex multis ... mox liberata fuit.*

36_209

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 70 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 58 I;
Mielke 1975: стр. 79, 9.

44 ASHER AND NEPHTALI, 9,10/12

Engraving, sheet: 25.8 x 33.7 plate: 22 x 31 Image I: 20.8
x 14.3 Image II: 20.8 x 14.5

Image I, lower right: .9. In the lower margin, two rows in
two columns, Latin: *Pingne solum tibi ... cum tura dapes.*

Image II, lower right: .10. In the lower margin, two
rows in two columns, Latin: *Neptalin ex multis ... mox
liberata fuit.*

36_2097

The Sakelarides Collection

Hollstein 1980 (Johannes Sadeler, Vol. XXI): 70 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 58 I;
Mielke 1975: p. 79, 9.

45. ЈОСИФ И ВЕНИЈАМИН, 11,12/12

Бакорез, л: 25,8 x 33,7 пл: 21,7 x 31 I пр: 20,5 x 14,3
II пр: 20,5 x 14,3

I пр. д. дес: .11. На маргини д. два ступца у два реда,
лат: *Filius accrescens ... sit mihi propta telis.*

II пр. д. дес: .12. На маргини д. два ступца у два реда,
лат: *Sum natu minimus ... tempore uera uocat.*

36_2098

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 71
I; New Hollstein 2011 (Crispijn an den Broeck): 59 I;
Mielke 1975: стр. 79, 9.

45 JOSEPH AND BENJAMIN, 11,12/12

Engraving, sheet: 25.8 x 33.7; plate: 21.7 x 31; Image I:
20.5 x 14.3, Image II: 20.5 x 14.3

Image I, lower right: .11. In the lower margin, two
rows in two columns, Latin: *Filius accrescens ... sit mihi
propta telis.*

Image II, lower right: .12. In the lower margin, two rows
in two columns, Latin: *Sum natu minimus ... tempore
uera uocat.*

36_2098

The Sakelarides Collection

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Johannes Sadeler I): 71 I;
New Hollstein 2011 (Crispijn van den Broeck): 59 I;
Mielke 1975: p. 79, 9.



(40)



(41)



(42)



(43)



(44)



(46)

ЕГИДИУС САДЕЛЕР II

Егидијус Саделер II (Антверпен, 1570 Праг, 1629), сестрић Јохана и Рафаела Саделера, обучавао се граверском умећу уз своје стричеве који су у Антверпену створили особени стил, нарочито у обради људске фигуре (Limouze 1989: 4). Егидиус је у младости пратио своје стричеве на путовањима и радним боравцима код Вилхелма V Баварског 1587, затим у Италији 1595, да би од 1597. достигао највиши уметнички ранг, када је постао гравер цара Рудолфа II на његовом двору у Прагу. Егидиус је био високо цењен због свога граверског умећа, као уметник који је граверство подигао на виши ниво. То се посебно односи на његов стил који карактеришу светло – тамни контрасти којима ће у каснијим радовима бити наглашена конструктивна улога вештачког светла у грађењу композиције (Limouze 1989: 5).

На раном Егидиусовом бакрорезу „Натан предвиђа смрт Давидовом сину“ комбиновано је вештачко осветљење из различитих углова на фигурама у првом плану, са дневним, дифузним осветљењем у позадини. Оваквом концепцијом осветљења, бакрорез показује одступање од цртежа – предлошка у коме светлост долази из једног извора. Цртеж припада де Восовој серији од двадесет и пет приказа посвећених животу цара Давида (Shoaf 1980: 237). Овај цртеж под називом „Јоав убеђује Давида који тугује“ (Морган библиотека и музеј, Њујорк), урађен је у техници браон туша и пера (Shoaf 1980: 246, Pl. 22b). На њему је приказан тренутак у коме је цар Давид већ сазнао за смрт свога сина љубимца Авесалома, а Јоав га убеђује да се отргне из туге и суочи са грађанством које га је заштитило од Авесаломове побуњене војске (II књига Самуилова 19: 5–7).

Примерак из Народног музеја, са кога је избрисан потпис Егидиуса Саделера, отисак је са другог стања плоче на коме је додат текст из књиге псалама.

AEGIDIUS SADELER II

Aegidius Sadeler II (Antwerp, 1570 – Prague, 1629) learned the art of engraving from his paternal uncles, Jan and Raphael Sadeler, Antwerp artists who had developed a singular style of engraving, particularly with respect to portraying the human figure (Limouze 1989: 4). The young Aegidius accompanied his uncles both during their 1587 work visits to William V, Duke of Bavaria, and to Italy in 1595, only to himself achieve the highest possible rank for an artist in 1597, when he became the official engraver of Emperor Rudolf II's court in Prague. Highly esteemed for his skills, Aegidius was lauded for elevating the art of engraving to a new level. This especially pertains to his unique contrasting of light and dark, which in later works involved the prominent usage of artificial lighting in structuring composition (Limouze 1989: 5).

Aegidius' early work, *Nathan Predicts the Death of David's Son*, which belongs to a series of sixteen engravings depicting scenes from the lives of Saul and David, combines the illumination of foreground figures with artificial light from various angles and diffused daylight in the background. Such use of lighting in the engraving differs from the original design, where there is only one light source. Created by Maarten de Vos, the design drawing is one of twenty-five in a series devoted to the life of King David (Shoaf 1980: 237). Done with a pen in brown ink (Shoaf 1980: 246, pl. 22b) and entitled *Joab Admonishing the Mourning David* (The Morgan Library & Museum, New York), the drawing shows King David, who has been notified of his favourite son Absalom's death, while Joab tries to convince him to stop grieving and face the people who defended him from Absalom's rebel army (2 Samuel 19: 5–7).

The National Museum of Serbia owns a copy of the second state of the engraving, in which the name of Aegidius II Sadeler is removed and in the lower right margin a text from the Book of Psalms is added.

Егидијус Саделер II према Мартену де Восу, издање Јохан I Саделер, Антверпен

Из серије од шеснаест бакрореза „Историја цара Давида”

46. НАТАН ПРЕДВИЂА СМРТ ДАВИДОВОМ СИНУ, после 1590.

Бакрорез, л: 23,5 x 29 пл: 20,2 x 25 пр: 19,5 x 25

Д. лево: *Martin de Vos figuravit*; дес: *Ioann Sadeler auct. et excudit*. На маргини д. два реда у два ступца, лат: *Infantis Nathan ... puer intereat*; дес. три реда: *Miserere mei ... ps. 50*.

36_737

Откуп, 1977.

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Aegidius II Sadeler): 9 II;
Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 105 II.

Aegidius Sadeler II after Maarten de Vos, published by Johannes I Sadeler, Antwerp

From The Story of Saul and David, series of sixteen engravings

46 NATHAN PREDICTS THE DEATH OF DAVID'S SON, after 1590

Engraving, sheet: 23.5 x 29 plate: 20.2 x 25 image: 19.5 x 25

Lower left: *Martin de Vos figuravit*; right: *Ioann Sadeler auct. et excudit*. In the margin, two columns with two rows each, Latin: *Infantis Nathan ... puer intereat*; on the right, three lines: *Miserere mei ... ps. 50*.

36_737

Purchase, 1977.

Hollstein 1980 (Vol. XXI, Aegidius II Sadeler): 9 II;
Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 105 II.



(46)

ХЕНДРИК ГОЛЦИЈУС

Рођен и одрастао у Мулбрахту, Хендрик Голцијус (Мулбрахт, 1558 – Харлем 1617) је од најраније младости показао огроман дар и потребу да црта. Његов дугогодишњи пријатељ и биограф, Карел ван Мандер (Муелбек, 1548 – Амстредам, 1606), бележи да је Голцијус цртао у свакој прилици и на свим могућим подлогама (Ван Мандер 2007: 163). Са својом породицом се 1561. преселио у Дуисбург, да би 1574–1575. постао ученик и помоћник Дирка Фолкертса Корнхерта, код кога је изучавао технике гравирања и рад у бакропису. Са Корнхертом је 1577. прешао у Харлем, где се осамосталио и где је у наредних десет година изградио углед једног од највећих гравера свога доба.

Професионални рад започео је гравирајући према цртежима – предлошцима других аутора, нпр. Адријана де Верта и Мартена де Воса. Упоредо са тим и сам је радио цртеже према којима су гравирали старији мајстори, као што је серија „Пет чула” коју је извео Филипс Гале. Током седамдесетих година шеснаестог века Голцијус је углавном сарађивао са антверпенским издавачким кућама Филиписа Галеа и Волкскен Дирикс, удовицом Хијеронимуса Кока.

Кључна особа за Голцијусово даље формирање и професионални статус био је Карел ван Мандер, који се 1583. настанио у Харлему. Ван Мандер га је упознао са радом Бартоломеуса Спрангера, чији је стил грациозних фигура у цртежима и начин резања плоче варирањем дебљине и дубине линија, оставио на Голцијуса посебан утисак. Захваљујући том утицају, Голцијус се непосредно упознао са поетиком северњачког маниризма, да би ускоро постао водећи представник овога стила. Према Спрангеру је гравирао неколико плоча (Leeseberg 2012a: 335–341).

HENDRICK GOLTZIUS

Born and raised in Mulbracht, Hendrick Goltzius (Mulbracht, 1558 – Haarlem, 1617) demonstrated an immense talent and interest in art from a very early age: his biographer and long-time friend Karel van Mander (Meulebeke, 1548 – Amsterdam, 1606) wrote that Goltzius used every opportunity and available surface to draw (Van Mander 2007: 163). In 1561 he moved with his family to Duisburg. In 1574/5 he became the pupil and assistant of Dirck Volkertsz. Coornhert, learning the art of engraving and etching. In 1577 Goltzius followed his master Coornhert to Haarlem, where he began working independently and over the next ten years gained a reputation as one of the greatest printmakers of his time.

Goltzius launched his professional career by engraving the designs of other authors, such as Adriaan de Weert and Maarten de Vos, but simultaneously made designs for older master engravers, an example of which is *The Five Senses* series executed by Philips Galle. During the 1570s, Goltzius mostly collaborated with the publishing houses of Philips Galle and Volxcken Diericx, the widow of Hieronymus Cock in Antwerp.

Karel van Mander played a pivotal role in Goltzius's further development, influencing both the engraver's art and his professional standing. Having taken up residence in Haarlem in 1583, Van Mander acquainted Goltzius with the works of Bartholomeus Spranger. The latter's drawings featuring graceful figures and engraving style utilizing lines of varying width and depth deeply impressed Goltzius, while at once introducing him to the poetics of Northern Mannerism – of which Goltzius himself soon become a key representative. He also engraved prints after designs by Spranger (Leeseberg 2012a: 335–341).

Заједно са Карелом ван Мандером и Корнелисом Корнелисом ван Харлемом (Харлем, 1562 – Харлем, 1638), Голцијус је 1583. основао неформално уметничко удружење, тзв. Харлемску академију која је ширила естетику северњачког маниризма. Он је померио границе посматрања и односа према природи и поставио модел који је постао доминантан у низоземским ликовним представама. Такође је проширио значење графичке уметности у коју је укључио префињене визуелне интерпретације класичне традиције, што је значајно обогатило северњачки хуманизам (Courtright 2004: 1031).

После повратка из Италије, 1591. Голцијусов стил се променио под утицајем италијанске класике и маниризма. Ван Мандер га је назвао уметничким Протејем: „Размишљајући о стиловима различитих мајстора, чије је радове до сада проучио, Голцијус је решио да их опонаша у сопственим композицијама и што је задивљујуће, то је учинио у веома кратком периоду.” (Ван Мандер 2007: 167)

Графике из збирке Народног музеја настале су пре октобра 1590. када је Голцијус отпутовао у Италију. У овом периоду је најпре радио за друге, а затим је 1582. основао сопствену радионицу, којом је стекао значајну репутацију широм Европе.

In 1583, Goltzius founded the so-called Haarlem Academy with Karel van Mander and Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Haarlem, 1562 - Haarlem, 1638), an informal art society dedicated to disseminating the aesthetics of Northern Mannerism. Goltzius altered the existing concepts of how art should view and approach nature and established a visual model that became dominant in Netherlandish artwork. He also expanded the scope of graphic art to include refined visual interpretations in the classical tradition, thus significantly enriching Northern humanism (Courtright 2004: 1031).

Upon his return from Italy in 1591, Goltzius' style changed, showing the marked influence of Italian Classicism and Mannerism. Van Mander called him the Proteus of art: "Contemplating the different manners of the masters he has studied, Goltzius has decided to emulate them all in his own compositions and his own hand and – astoundingly he has done so within a very short time." (Van Mander 2007:167)

The prints from the National Museum's collection were created before Goltzius' departure for Italy in October 1590. During this time he initially worked for others, then in 1582 he founded his own workshop garnering acclaim throughout Europe.

Пет чула

Идеја да се мудрост и врлина могу достићи правилном употребом чула била је присутна од ране ренесансе. Превод Аристотелове књиге „О души” (*Parva naturalia*) допринео је оваквим размишљањима, једнако као и средњовековни текстови, као што је *Summa confessorum*. Чула представљају везу између тела и душе, она су такође и посредници у стицању знања, али у исто време могу довести до греха. Због двоструког значења, тематика пет чула нашла је у низоземској уметности своје место како у религиозним, тако и у профаним садржајима.

Иконографски модел ове теме поставили су Франс Флорис и Корнелис Корт који је према Флорисовим предлошцима објавио серију „Пет чула” у Антверпену 1561. године. Њихов модел подразумевао је алегоријски начин интерпретације, кроз лик младе, елегантне жене у пратњи животиње која симболизује одређени осећај. Оваква врста персонификације била је у складу са развојем сазнања о природи животиња, посебно чињеницом да животиње имају наглашеније осећаје од људи (Veldman 2006: 215). Тако је орао симболизовао вид, лешинар – њух, мајмун – укус, корњача – додир, а јелен – слух.

Овај модел представљања био је широко прихваћен, и млади Голцијус га је применио у предлошцима за серију коју је гравирао и објавио Филипс Гале, али је увео и неке измене. Тако је у сцени „Додир” уместо корњаче приказана змија, док у приказу „Мирис” чуло мириса персонификује пас.

Деведесетих година шеснаестог века Голцијус ће напустити алегоријску иконографију и у жанр сценама са љубавним паровима чула почети да тумачити на профани начин, означавајући их кроз интеракцију мушког и женског тела.

The Five Senses

Beginning in the Early Renaissance, the notion prevailed that wisdom and virtue could be attained through the proper use of one's senses; this was particularly encouraged by the translation of Aristotle's *Parva naturalia*, as well as by certain medieval texts (namely *Summa confessorum*). This paradigm viewed the senses as the link between body and soul, conduits for acquiring knowledge that could also lead to sin – a duality that made the five senses the subject of both secular and sacred Netherlandish art.

The iconographic model used for depicting the senses was established by Frans Floris and Cornelis Cort in Antwerp in 1561, when Cort published the *Five Senses* series based on Floris's designs. The series employed an allegorical approach: each image featured an elegant young woman in the company of an animal symbolising a particular sense. Such personification corresponded to what was then known about animals, especially the fact that compared to humans, animals have heightened senses (Veldman 2006: 215). Thus, the eagle represented Sight; the vulture, Smell; the monkey, Taste; the turtle, Touch; and the deer, Hearing.

This representational model was widely accepted, and the young Goltzius used it in designing the series engraved and published by Philips Galle, albeit with certain modifications. Thus, *Touch* featured not a turtle but a snake, and *Smell* was personified by a dog.

Goltzius departed from such allegorical iconography during the 1590s, depicting the senses in a more profane manner, namely as genre scenes of enamoured couples, specifically through the interaction of the male and female body.



(47)

Филипс Гале према Хендрику Голцијусу,
издање Филипс Гале, Антверпен

Из серије „Пет чула”

47. МИРИС, 3/5, 1578.

Бакрорез, л/пр: 12,9 x 7,6

Д. лево: *HGolsius*; на сред: 3. (исечено)

36_1191

Колекција Сакеларидес

New Hollstein (Hendrick Goltzius, Part II, 2012): 196.

Philips Galle after Hendrick Goltzius,
published by Philips Galle, Antwerp

From *The Five Senses* series

47 SMELL, 3/5, 1578

Engraving, sheet and image: 12.9 x 7.6

Lower left: *HGolsius*; lower centre: 3. (cut)

36_1191

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part II): 196.

Благовести

Голцијусово граверско умеће заснивало се на мајсторској вештини, али пре свега на супериорном владању цртањем и на способности да у потпуности усвоји манир другог уметника. На тај начин је у гравире преносио све одлике оригиналног предлошка – цртежа. Бакрорез „Благовести” настао је према предлошку Мартена де Воса и у њему је, као и у другим радовима из овога доба Голцијус показао нешто особено и другачије (Ван Мандер 2007: 166).

The Annunciation

The crux of Goltzius' artistry lay in his superior engraving skills, and even more so in his mastery of drawing and ability to fully adopt the manner of other artists, thus transposing into an engraving all the features of the original design. The *Annunciation* was engraved after Maarten de Vos' design and, along with other works by Goltzius from the same period, reveals elements that are quite distinct and different (Ван Мандер 2007: 166).

XVI век / 16th century

Хендрик Голцијус према Мартену де Восу, издање Волксен Дирикс, Антверпен

48. БЛАГОВЕСТИ, око 1579.

Бакрорез, л/пр: 20,2 x 28

Д, лево: *Martinus. de Vos inuenter / Henricus Goltzius sculptor*; дес: *Aux 4 vents*. На маргини д. лева и дес. два реда у два ступца, лат: *Ecce sacer celsa volucer ... crimina prima Partis*.

36_1140

Лист је одрезан у горњем делу, тако да недостаје текст на хебрејском у горњем левом углу.

Откуп, 1899.

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part II): 365; Hirschmann 1921: 349; Ковачић 2011: 8.

Hendrick Goltzius after Maarten de Vos, published by Volxcken Diericx, Antwerp

48 ANNUNCIATION, circa 1579

Engraving, sheet and plate: 20.2 x 28

Lower left: *Martinus. de Vos inuenter / Henricus Goltzius sculptor*; right: *Aux 4 vents*. In the margin lower left and right, two rows in two columns, Lat.: *Ecce sacer celsa volucer... criminal prima Partis*.

36_1140

Because the upper portion of the sheet is damaged, the Hebrew text in the upper left corner is missing.

Purchase, 1899.

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part II): 365; Hirschmann 1921: 349; Ковачић 2011: 8.



(46)

Римски хероји

Серија „Римски хероји” настала је у Голцијусовој радионици у Харлему и посвећена је његовом патрону, цару Рудолфу II. Серија садржи осам представа римских хероја, насловну и завршну страну. Композиције на насловној, („Рим у победи” / *Roma Triumphans*) и завршној страни („Слава и историја” / *Fama et Historia*), изразито су алегоријског карактера. Оне величају владавину Рудолфа II, наследника Максимилијана, светог хришћанског цара, и приказују га као пример врлине, што се огледа у његовом покровитељству уметности и посебној наклоности коју је гајио према северњачком маниризму.

У избору литерарног предлошка за овај циклус Голцијус је сарађивао са Франком Естијусом, харлемским песником који је писао на латинском. За ову серију коришћен је први део из Тит Ливијеве „Историје Рима” (*Ab Urbe Condita*) у којој се, кроз славне подвиге и жртве војсковођа, велича рана историја Рима. Голцијусова серија је посвећена цару који није могао да буде широко прихваћен у протестантској средини, те је кроз класичну историјску тему заправо приказано како се моћ цара Рудолфа II не темељи на његовој личности, него на спољним околностима (Melion 1995: 1090).

Серија „Римски хероји” је по много чему била оригинална. У њој су демонстриране иновације у уметности гравирања које до тада нису биле познате. То се односи на нови линеарни систем који је успостављен циркуларним начином резања. Овим поступком је конципирано људско тело чији је узор био у античком моделу.

Тако је истинска тема серије „Римски хероји” постала херојска снага Голцијусове линеарне уметности, односно његове игле за гравирање (Melion 1995: 1107).

Roman Heroes

Goltzius created the *Roman Heroes* series in his Haarlem studio in honour of his patron, Emperor Rudolf II. The series comprises eight scenes of Roman heroes, accompanied by a prologue (*Roma Triumphans*) and epilogue (*Fame and History*). These compositions are markedly allegorical and glorify the reign of Rudolf II (Melion 1995: 1090).

The heir to Holy Roman Emperor Maximilian, Rudolf II is depicted as a paragon of virtue, exemplified by his patronage of the arts and particular fondness for Northern Mannerism. In choosing the subject matter for this tribute, Goltzius collaborated with Franco Estius, a Haarlem poet who wrote in Latin. The series draws on the first part of Livy's *History of Rome (Ab Urbe Condita)*, which celebrates early Roman history by extolling the achievements and sacrifices of famous generals. Dedicated to an emperor who was not widely accepted by his Protestant environment, the plates used classical imagery to illustrate how Rudolf II's power rested on circumstance, rather than his character (Melion 1995: 1090).

The *Roman Heroes* series was in many ways unprecedented. It introduced innovations to engraving, namely a new system of circular line work, whereby the human body was conceptualised according to models from antiquity. Thereby the true subject of the *Roman Heroes* is in fact the heroic strength of Goltzius' linear art or, more specifically, of his burin (Melion 1995: 1107).

Each stage of the series' creation bears Goltzius' signature, from the design drawings, through the engravings, to the edition. *Roman Heroes* revealed the true extent of Goltzius' abilities, establishing him as an artist with masterful printmaking skills. Goltzius' perfectionism and the utter professionalism with which he ran his studio opened many doors, bringing him to the attention of print collectors and connoisseurs throughout Europe.

Голцијус је потписао све фазе рада: цртеже – предлошке, гравирање и издање. Серија „Римски хероји” представила је све врлине Голцијуса као аутора који суверено влада графичком продукцијом. Перфекционизам као и високи професионализам на коме је засновао продукцију у своме атељеу, отворили су Голцијусу врата љубитеља и колекционара уметности графике широм Европе.

Примерци из Народног музеја отиснути су са другог стања плоче, што се закључује према стиховима Франка Естијуса (Leeseberg 2012a: 272).

The prints at the National Museum were made from the second state of the plate, as evidenced by the lines of verse from Franco Estius (Leeseberg 2012a: 272).

Хендрик Голцијус, цртач и гравер, издање: Хендрик Голцијус, Харлем

Из серије „Римски хероји”, 1586.

49. МАРКО ВАЛЕРИЈЕ КОРВ, 6/10

Бакорез, л: 37 x 23,4 пл/пр 35,7 x 23,4

Д. лево: *HG fecit, 6*. На маргини д. два реда у два ступца лат: *?gnanimo Coruine ... fortia facta Deos*; д. дес: *F. (E. недостаје, исцепано)*

36_542

Водени жиг: грожђе

Откуп, 1899.

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part I): 169; Hirschmann 1921: 167.

Hendrick Goltzius, designer and engraver, published by Hendrick Goltzius, Haarlem

From the *Roman Heroes* series, 1586

49 MARCUS VALERIUS CORVUS, 6/10

Engraving, sheet: 37 x 23.4 plate and image 35.7 x 23.4

Lower left: *HG fecit, 6*. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *?gnanimo Coruine ... fortia facta Deos*. Signature, lower right: *F. (E. missing, torn)*

36_542

Watermark: Grape

Purchase, 1899.

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part I): 169; Hirschmann 1921: 167.

50. ТИТ МАНЛИЈЕ, 7/10

Бакорез, пл: 36,7 x 23,5 пр: 35,5 x 23,5

Д. лево: *HG. Fecit, 7*. На маргини д. лево. и дес. два реда у два ступца, лат: *... Mety irritatis acerbis ... crimine peius habet*; д. дес: *F. Estius*

36_1150

Водени жиг: грожђе

Откуп, 1899.

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part I): 170 II; Hirschmann 1921: 168.

50 TITUS MANLIUS, 7/10

Engraving, plate: 36.7 x 23.5 image: 35.5 x 23.5

Lower left: *HG. fecit; 7*. In the lower margin, left and right, two rows in two columns, Latin: *... Mety irritatis acerbis ... crimine peius habet*. Lower right: *F. Estius*

36_1150

Watermark: Grape

Purchase, 1899.

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part I): 170 II; Hirschmann 1921: 168.



(49)



(50)



(51)

Четири пада

Композиција „Тантал” отвара кратку серију од четири сцене у којима су описане судбине оних који су искушавали богове са Олимпа, те су због тога били сурово кажњени. За непосредан литерарни предложак изабран је Овидијев спис „Метаморфозе”.

Тантал, Икар, Фаетон и Иксиос приказани су у најдраматичнијој фази извршења божје казне. Њихов пад је кретање које ће их увести у стање вечне патње. Са друге стране, четири појединачне сцене заправо чине секвенцу која скупа функционише као динамично компонована целина, при чему су први и четврти (Тантал и Иксиос), други

51. КАЛПУРНИЈЕ, 8/10

Бакрорез, пл: 36,8 x 23,2 пр: 35 x 23,2

Д. сред: *HG fecit*, лево: 8. На маргини д. два реда у два ступца лат: *Calp... virtatue ... pellere damna suo*; д. дес: *F. Estius*

36_1149

Откуп, 1899.

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part I) 171 II; Hirschmann 1921: 169.

51 CALPHURNIUS, 8/10

Engraving, plate: 36.8 x 23.2; image: 35 x 23.2

Signature, lower middle: *HG fecit*. Left: 8. In the lower margin two rows in two columns, Latin: *Calp... virtatue ... pellere damna suo*. Lower right: *F. Estius*

36_1149

Purchase, 1899

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part I) 171 II; Hirschmann 1921: 169.

The Four Disgracers

Directly based on Ovid's *Metamorphoses*, *Tantalus* is the first in a series of four scenes depicting the fate of those who tempted the Olympian gods, for which they were cruelly punished. Tantalus, Icarus, Pheathon and Ixion are all shown at the most dramatic moment of the punishment: as they fall from the heavens toward eternal suffering. Although separate, the four scenes are actually a sequence constituting a dynamic whole, wherein the first and fourth sheets (*Tantalus* and *Ixion*) and the second and third (*Icarus* and *Pheathon*) mirror each other. The depiction of motion instead of immobility along with the works' sequential nature, are both reflections of the spirit of modernity.

и трећи (Икар и Фаетон) лист пандани. Тематизовање кретања, а не мировања, као и секвенционалност блиски су духу модерног доба.

Серија „Четири пада” настала је током 1588. године, када су датоване и слике Корнелиса ван Харлема у којима су примењена иста иконографска решења („Иксиос”, Музеј Бојманс ван Бојнинген, „Пад анђела”, Државни музеј, Копенхаген).

Међутим, сарадња Голцијуса и Корнелиса на штампаној серији превазишла је карактеристике репродуктивне графике. Захваљујући кружном формату, Овидијеви стихови су укључени у рад као његов саставни део. Симбиоза два медија, речи и слике, у овој серији на визуелан начин приказује теорију уметности (Pawlak 2018: 66).

Непосредно порекло тематике пада налази се у тзв. Харлемској академији, коју су 1583. основали Корнелис, Голцијус и Карел ван Мандер. Подстицаји за ликовно проучавање тела у екстремним положајима могу се пратити између низоземских гравера Дирка Корнхерта („Опасности људске амбиције”, 1549) и Корнелиса Корта („Титије”, 1566). Основни модел за све касније варијације налази се у представи проклетих у Микеланђеловом „Страшном суду” из Сикстинске капеле, која је широм Европе била позната кроз графике Ђорђа Кизија. Серијом „Четири пада” Голцијус и Корнелис су демонстрирали суверено владање уметничком традицијом као и познавање савремених италијанских радова који су обухватали и римску антику (Pawlak 2018: 75).

Серија „Четири пада” имала је више издања. Отисак „Тантал” из Народног музеја припада каснијем издању из првих деценија осамнаестог века, које је штампао амстердамски издавач Јохем Отенс.

The *Four Disgracers* series was created in 1588; dated that same year are paintings by Cornelis van Haarlem featuring the same iconographic solutions (*Ixion*, the Boijmans van Beuningen Museum, *The Fall of Angels*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen). In the case of *The Four Disgracers*, collaboration between Goltzius and Cornelis van Haarlem, however, went beyond the boundaries of simple reproduction. The prints' circular format allowed Ovid's verses to be an integral part of the series and this symbiosis of two mediums – words and imagery – represents a visually implied art theory (Pawlak 2018:66).

The content itself can be directly traced back to the Haarlem "Academy", founded in 1583 by Van Haarlem, Goltzius and Karel van Mander. Netherlandish engravers Dirck Volkertsz Coornhert and Cornelis Cort both encouraged artistic studies of the body in extreme positions through their own work (see for instance *The Dangers of Human Ambition*, Volkertsz Coornhert 1549; *Tytius*, Cort, 1566), while the blueprint for all later variations stems from Michelangelo's depictions of the damned in the Sistine Chapel's *Last Judgment*, which became known across Europe through prints by Giorgio Chisi.

Through their *Four Disgracers* series, Goltzius and Cornelis van Haarlem demonstrated their sovereign mastery of artistic tradition as well as their familiarity with contemporary Italian works, which also encompassed Roman antiquity (Pawlak 2018: 75).

The *Four Disgracers* series had several editions. *Tantalus* from the National Museum's collection belongs to a later one, printed in the first decades of the eighteenth century by Amsterdam publisher Jochem Ottens.

XVI век / 16th century

Хендрик Голцијус према Корнелису Корнелису ван Харлему, издање Јохем Отенс, Амстердам, 1588/пре 1720.

Из серије „Четири пада”

52. ТАНТАЛ

Бакрорез, R= 31

Кружни оквир, д. сред: *CC Pictor Inue.; HGoltzius sculpt. / A° 1588 / I. Ottens excudebat.* У кружном оквиру, лат: *TANTALUS IN MEDYS ... NOCENTO MALIS.*

36_169

Водени жиг

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part II): 325 III; Hirschmann 1921: 306; Ковачић 2011: 11.

Hendrick Goltzius after Cornelis Cornelisz van Haarlem, edition Jochem Ottens, Amsterdam, 1588/before 1720

From the *Four Disgracers* series

52 TANTALUS

Engraving, diameter = 31

On the round frame, lower centre: *CC Pictor Inue.; HGoltzius sculpt. / A°1588 / I. Ottens excudebat.* Inside the frame, Lat: *TANTALUS IN MEDYS ... NOCENTO MALIS.*

36_169

Watermark

New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part II): 325 III; Hirschmann 1921: 306; Ковачић 2011: 11.



(52)

МАРТЕН ДЕ ВОС

Серија Муке Христа и апостола

Мартен де Вос (Антверпен, 1532 – Антверпен, 1603) је један од најпродуктивнијих уметника низоземског маниризма, што се посебно односи на цртеже – предлошке за бакрорезе. Сарађивао је са угледним издавачима свог времена, Јаном Моретусом, Филипсом Галеом и др, а према његовим цртежима радили су највештији гравери. Де Вос је обрађивао циклусе из Старог и Новог завета, који су били веома тражени на тржишту.

Серија „Муке Христа и апостола” реализована је у престижној издавачкој кући коју је основао Хијеронимус Кок, а наследила је његова удовица Волксен Дирикс, која је користила адресу „Код четири ветра” (*Aux Quatre Vents*). Податак да је серија објављена у овој издавачкој кући и ауторство Хендрика Голцијуса на две композиције, једине су непобитне чињенице везане за њен настанак. Међу истраживачима су дуго биле присутне недоумице о томе ко је гравирао остале плоче. Наиме, још је Адам Барч унео сумњу да је Хендрик Голцијус гравирао све композиције овог циклуса и потврдио његово ауторство само на оним плочама на којима се Голцијус потписао. Друге плоче приписао је Јану I Коларту и Хијеронимусу Вириксу. Ото Хиршман је затим поставио питање због чега ови гравери, који су у то време били признати, нису потписани, док Голцијус, према млад уметник, јесте (Hirschmann 1921: 156). Марјолеин Леисберг такође заступа мишљење да су ову серију радили различити гравери, закључујући да у начину резања постоје одређене разлике (Leesberg 2012: Vol. 1: lxxiii).

МААРТЕН ДЕ ВОС

The Martyrdom of Christ and Apostles Series

Maarten de Vos (Antwerp, 1532 – Antwerp, 1603) was one of the most prolific print designers of the last quarter of the sixteenth century. He collaborated with some of the most eminent publishers of his time – such as Jan Moretus, Philips Galle, among others – and supplied designs for the most skilled engravers. De Vos' works ranged from Old and New Testament cycles to scenes from mythology and profane allegories, which were in very high demand.

The Martyrdom of Christ and Apostles series was published by the renowned publishing house *Aux Quatre Vents*, founded by Hieronymus Cock and his wife Volcxken Diericx, who took over the business following her husband's death. The name of the publisher and two plates signed by Goltzius are the only uncontested pieces of information about the series. Researchers have long disagreed on the authorship of the engravings, ever since Adam Bartsch expressed the opinion that Hendrick Goltzius engraved only those plates from the series which bear his signature, and attributed the remaining, unsigned plates to Jan Collaert I and Hieronymus Wierix. Otto Hirschmann, however, then raised the question of why two engravers esteemed by their contemporaries would have failed to sign their work, when the then-young Goltzius had signed his (Hirschmann 1921: 156). Marjolein Leesberg is also of the opinion that the series is the work of a group of engravers, noting certain differences in engraving technique (Leesberg 2012, Vol. I: lxxiii).

Hirschmann also pointed out that not all sheets bear Maarten de Vos' name, yet he is nevertheless considered the author of the entire series (Hirschmann 1921: 156).

Са друге стране, Хиршман је запазио да ни сви листови нису означени именом Мартена де Воса, а ипак се сматра да је он аутор целог циклуса (Hirschmann 1921: 156). Међутим, извесно је да је у свим призорима из циклуса „Муке Христа и апостола” примењено исто композиционо решење које подразумева наглашени први план у коме доминира стојећа фигура апостола, док су драматичне сцене из његовог живота распоређене по дубини простора. Овакво просторно решење сродно је Тинторетовом начину компоновања, са којим је Де Вос сарађивао током свога усавршавања у Италији (1552–1558).

Непознати гравер

53. МУКЕ ХРИСТОВЕ

Бакорез, л: 20,7 x 27,6 пл/пр: 19 x 20,2

Д. лево: *M. De Vos inue*; сред: *Aux 4. vents*. Изнад главе Христа: *XPS*. На маргини д. лево и дес. два реда у два ступца, лат: *Dira ferens Christus ... peccatum sanguine delet*.

36_1145

Откуп, 1899.

Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 804; New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5; Ковачић 2011: 9.

Непознати гравер

54. МУЧЕНИШТВО СВ. АНДРИЈЕ, 2/13

Бакорез, л/пр: 21 x 28,5

Д. дес. на камену: *Aux 4 vents*. Изнад главе светитеља: *S. Andreas*. На маргини д. лево и дес. два реда у два ступца, лат: *Rentibus Andreas ataq. ... et astra petiuit*. На сред: 2.

36_1144

Откуп, 1899.

Hirschmann 1921: 351; Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 805; New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.

What is evident, however, is that all the images in *The martyrdom of Christ and Apostles* cycle have the same compositional format: a pronounced foreground dominated by the standing figure of Christ or of the apostles, and a background marked by deep perspective holding dramatic scenes from their martyrdom. Such a use of space is akin to the work of Tintoretto, with whom De Vos cooperated while perfecting his craft during his stay in Italy in the years 1552–1558.

Anonymous engraver

53 CHRIST NAILED TO THE CROSS

Engraving, sheet: 20.7 x 27.6 plate and image: 19 x 20.2

Lower left: *M. De Vos inue*; lower centre: *Aux 4. vents*. Above Christ's head: *XPS*. In the margin below, left and right, two rows in two columns, Latin: *Dira ferens Christus ... peccatum sanguine delet*.

36_1145

Purchase, 1899.

Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 804; New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5; Ковачић 2011: 9.

Anonymous engraver

54 THE MARTYRDOM OF ST. ANDREW, 2/13

Engraving, sheet and plate: 21 x 28.5

Lower right (on stone): *Aux 4 vents*. Above the saint's head: *S. Andreas*. In the margin below, left and right, two rows in two columns, Latin: *Rentibus Andreas ataq. ... et astra petiuit*. Lower centre: 2.

36_1144

Purchase, 1899.

Hirschmann 1921: 351; Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 805; New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.

Хендрик Голцијус

55. МУЧЕНИШТВО СВ. ТОМЕ, 5/13

Бакрорез, л/пр: 20,8 x 28,5

Д. лево: *M. De Vos in / H Goltzius sculp*; дес: *Aux 4 vents*.
Изнад главе светитеља: *S. Thomas*. На маргини д.
лево и дес. два реда у два ступца, лат: *Thomas ad Eoos ... et inge est*. На сред: 5.

36_1173

Колекција Сакеларидес

Hirschmann 1921: 354; Hollstein 1995
(Vol. XLV, Maarten de Vos): 808; New Hollstein 2012
(Hendrick Goltzius, Part II: 366; Part IV: R 5).

Hendrick Goltzius

55 THE MARTYRDOM OF ST. THOMAS, 5/13

Engraving, sheet and image: 20.8 x 28.5

Lower left: *M. De Vos in / H Goltzius sculp*; lower right:
Aux 4 vents. Above the saint's head: *S. Thomas*. In the
margin below, left and right, two rows in two columns,
Latin: *Thomas ad Eoos ... et inge est*. Lower centre: 5.

36_1173

The Sakelarides Collection

Hirschmann 1921: 354; Hollstein 1995 (Vol. XLV,
Maarten de Vos): 808; New Hollstein 2012 (Hendrick
Goltzius, Part II: 366; Part IV: R 5).

Јан I Коларт

56. МУЧЕНИШТВО СВ. ЈАКОВА МАЊЕГ, 6/13

Бакрорез, л/пр: 20,7 x 28,6

Д. лево: *Aux.4.vents*. Изнад главе светитеља:
S. Jacobus Minor. На маргини д. лево и дес. два реда
у два ступца, лат: *Primus sic antistes ... cum sanguine
fudit*. На сред: 6.

36_1143

Откуп, 1899.

Hirschmann 1921: 355; Hollstein 1995
(Vol. XLV, Maarten de Vos): 808; New Hollstein 2005
(The Collaert Dynasty, Part III): 686; New Hollstein
Dutch 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.

Jan I Collaert

56 THE MARTYRDOM OF ST. JAMES THE LESS, 6/13

Engraving, sheet and image: 20.7 x 28.6

Lower left: *Aux.4.vents*. Above the saint's head:
S. Jacobus Minor. In the margin below, left and right,
two rows in two columns, Latin: *Primus sic antistes...
cum sanguine fudit*. Lower centre: 6.

36_1143

Purchase, 1899

Hirschmann 1921: 355; Hollstein 1995
(Vol. XLV, Maarten de Vos): 808; New Hollstein 2005
(The Collaert Dynasty, Part III): 686; New Hollstein
Dutch 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.

Непознати гравер

57. МУЧЕНИШТВО СВ. ФИЛИПА, 7/13

Бакрорез, пл/пр: 21 x 28,3

Д. лево: *Aux 4 vents*. Изнад главе светитеља:
S. Phillipus. На маргини д. лево и дес. два реда у два
ступца, лат: *Stenmius hic Christi ... senio confectus
adiuit*. На сред: 7.

36_1142

Откуп, 1899.

Hirschmann 1921: 356; Hollstein 1995
(Vol. XLV, Maarten de Vos): 811; New Hollstein 2012
(Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.

Anonymous engraver

57 THE MARTYRDOM OF ST. PHILIP, 7/13

Engraving, plate and image: 21 x 28.3

Lower left: *Aux 4 vents*. Above the saint's head:
S. Phillipus. In the margin below, left and right,
two rows in two columns, Latin: *Stenmius hic Christi ...
senio confectus adiuit*. Lower centre: 7.

36_1142

Purchase, 1899.

Hirschmann 1921: 356; Hollstein 1995
(Vol. XLV, Maarten de Vos): 811; New Hollstein 2012
(Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.

XVI век / 16th century

Јан Коларт I

58. МУЧЕНИШТВО СВ. ВАРТОЛОМЕЈА, 8/13

Бакрорез, пл/пр: 20,7 x 28,6

Д. лево: *Aux 4 vents*. Изнад главе светитеља: *S. Bartholomeus*. На маргини д. лево и дес. два реда у два ступца, лат: *Bartholomeus aamans Christi ... toto de capore pelle*. На сред: 8.

36_1141

Откуп, 1899.

Hirschmann 1921: 357; Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 812 3 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part III): 687; New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5; Ковачић 2011: 10.

Jan Collaert I

58 THE MARTYRDOM OF ST. BARTHOLOMEW, 8/13

Engraving, plate and image: 20.7 x 28.6

Lower left: *Aux 4 vents*. Above the saint's head: *S. Bartholomeus*. In the margin below, left and right, two rows in two columns, Latin: *Bartholomeus aamans Christi ... toto de capore pelle*. Lower centre: 8.

36_1141

Purchase, 1899.

Hirschmann 1921: 357; Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 812 3 I; New Hollstein 2005 (The Collaert Dynasty, Part III): 687; New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5; Ковачић 2011: 10.

Непознати гравер

59. МУЧЕНИШТВО СВ. АПОСТОЛА СИМОНА И ЈУДЕ ТАДЕЈСКОГ, 10/13

Бакрорез, л: 28 x 20,7 пр. : -x18,7 cm

Д. дес: *Aux. 4 vents*. Изнад глава светаца: *S. Simon, S. Judas Thadeus*. На маргини д. лево и дес. два реда у два ступца, лат: *Hic fummo ... et sijdera scandut*. На сред: 10

36_1139

Откуп, 1899.

Hirschmann 1921: 359; Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 813; New Hollstein Dutch 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.

Anonymous engraver

59 THE MARTYRDOM OF ST. APOSTLES SIMON AND JUDAS THADDEUS, 10/13

Engraving, sheet: 28 x 20.7 image: - x 18.7

Lower right: *Aux 4 vents*. Above the saints' head: *S. Simon, S. Judas Thadeus*. In the margin below, left and right, two rows in two columns, Latin: *Hic fummo... et sijdera scandut*. Lower centre: 10.

36_1139

Purchase, 1899.

Hirschmann 1921: 359; Hollstein 1995 (Vol. XLV, Maarten de Vos): 813; New Hollstein Dutch 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): R 5.



(53)



(54)

Графике према Мартену де Восу су се, током времена, издавале више пута. Једно од најпопуларнијих реиздања била је књига *Theatrum Biblicum et Historie Sacrae Veteris et Novi Testamenti*, први пут објављена код Герарда де Јодеа 1585. у Антверпену. У овом опсежном делу била је публикована и серија од четири сцене „Историја Гидеона”. Издавачка кућа Висхер из Амстердама је у седамнаестом веку поновила ово издање. И поред тога што је у питању копија, каснији бакроресци су у композицији „Одабир Гидеонових људи” сачували аутентичност Де Восовог цртачког стила (Mielke 1975: 33).

Prints after works by Maarten de Vos were published in multiple editions over time. One of the most popular editions was the book *Theatrum Biblicum et Historiae Sacrae et Novi Testamenti*, which was first published by Gerard de Jode in 1585 in Antwerp. This comprehensive work included the *History of Gideon* in four scenes. The Visscher publishing house reissued this work in the seventeenth century. Even though they were copies, later etchings in *The Selection of Gideon's People* retained the authenticity of De Vos' drawing style (Mielke 1975: 33).

Непознати гравер према Мартену де Восу, издање Корнелис Висхер, Амстердам, 1643.

Из серије „Историја Гидеона” („Енциклопедија светих прича старих и нових”), копија

60. ОДАБИР ГИДЕОНОВИХ ЉУДИ, 3/4

Бакрорез, л: 29,5 x 36,5 пл: 23,5 x 31 пр: 21,8 x 30,5

Д. лево: *M. de Vos Inventor; JCV (iſcher) Excudit.*

На маргини д. четири ступца по четири реда хол: *Drie-enich Heyligh Godt ... niet en dorst ...*; на сред. лат: *IUDIC Cap. 7.*

36_1171

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

Unknown engraver after Maarten de Vos, published by Cornelis Visscher, Amsterdam, 1643.

From the series *History of Gideon* (*Thesaurus sacrarum historiarum veteris et novi testamenti*), copy

60 SELECTION OF GIDEON'S MEN, 3/4

Engraving, sheet: 29.5 x 36.5 plate: 25.3 x 31 image: 21.8 x 30.5

Lower left: *M. de Vos Inventor; JCV (iſcher) Excudit.*

In the margin below four rows in four columns, Dutch: *Drie-enich Heyligh Godt ... niet en dorst ...*. Lower centre, Latin: *IUDIC Cap. 7.*

36_1171

Watermark

Collection Sakelarides



(60)

КАРЕЛ ВАН МАНДЕР И
ЈАКОБ МАТАМ

У време када се његова породица, због верских превирања, 1583. преселила из Мауелбека у Харлем, Ван Мандер је већ имао значајно искуство и углед. Своје уметничко опредељење и знање оснажио је боравком у Риму (1573–1576), где је упознао Бартоломеуса Спрангера сликара и графичара који је знатно утицао на ширење идеја италијанске уметности на Северу Европе.

Највећи део опуса Карела ван Мандера чине цртежи – предлошци за графике, којих је више од сто седамдесет. То га сврстава у најпродуктивније ауторе у домену графике са краја шеснаестог и почетка седамнаестог века.

Поклоњење пастира

Композиција „Поклоњење пастира које окружују Мојсије и пет пророка” у иконографском погледу показује италијански утицај, који се огледа у увођењу старозаветних ликова који имају алегоријско значење (Leesberg 1999: xix). Композиција је, такође, конципирана према италијанском узору (нпр. Ђовани Белини, *Sacra Conversazione*, 1490, Галерија Академије, Венеција, или Сандро Ботичели, „Богородица, четири анђела и шест светаца,” око 1490, Галерија Уфици, Фиренца). Две групе са фигурама Мојсија и пророка су симетрично постављене на левој и десној страни првог плана, док је Богородица с Христом смештена у централни део другог плана. Овакав модел композиције Ван Мандер је сматрао идеалним и препоручио га је у својем тексту „Основе узвишене и слободне уметности сликања” у првом делу његове „Књиге о сликарима” (Leesberg 1999: xxiii).

KAREL VAN MANDER AND
JACOB MATHAM

By 1583, when religious troubles forced his family to move from Meulebeke to Haarlem, Karel van Mander had already gained recognition as an experienced and gifted artist. The career of the painter, draughtsman and author of the renowned *Schilder-boeck* was significantly influenced by the three years he spent in Rome (1573–1576) and his acquaintance there with Bartholomeus Spranger, a fellow painter and printmaker responsible for spreading Italian artistic influences in the north.

The majority of Karel van Mander's works are designs for prints. Their total of over 170, of which about thirty-five have survived, makes Van Mander one of the most prolific artists in domain of print production from the turn of the sixteenth into the seventeenth century.

The Adoration of Shepherds

Konographically speaking, *The Adoration of Shepherds Surrounded by Moses and Five Prophets* displays a marked Italian influence, mainly through the introduction of Old Testament characters with allegorical meaning (Leesberg 1999: xix). The composition, too, is based on an Italian original (such as Giovanni Bellini, *Sacra conversazione*, 1490, Academia Gallery, Venice; or Sandro Botticelli, *The Virgin and Child, Four Angels and Six Saints*, circa 1490, Uffizi Gallery, Florence) and features two symmetrical groups of figures in the foreground – Moses accompanied by two prophets on the left and three prophets on the right – with the Virgin and Child adored by the shepherds in the centre. In the background Van Mander depicted *The Announcement of the Birth of the Messiah to the Shepherds in the Field*. Van Mander considered this compositional model ideal and recommended

Бакрорез „Поклоњење пастира које окружују Мојсије и пет пророка” означио је почетак сарадње Ван Мандера са Голцијусовом радионицом. Иако на њему нема имена гравера нити адресе издавача, према калиграфским одликама текста и начину гравирања, утврђено је да је овај бакрорез реализован у Голцијусовом атељеу (Widerkehr 2007: xxv).

Граверска обрада ликовног призора приписана је Јакобу Матаму (Харлем, 1571–Харлем, 1631), усвојеном сину Хендрика Голцијуса. Јакоб Матам се у потпуности формирао уз свога поочима, у атмосфери његовог атељеа где се упознао са радовима Спарнгера као и уметника харлемског маниристичког круга. За разлику од Голцијусовог начина рада који је одликовала велика креативност, Матам је развио сопствени, у знатној мери наративан стил (Widerkehr 2007: xxix).

Подстакнут Голцијусовим искуством, Јакоб Матам је отишао у Италију 1593. године. У прво време је боравио у Венецији. О овом делу његовог путовања има мало података, тако да се не зна са ким је био у контакту ни колико дуго се задржао у овом граду. Од укупно педесет графика које су настале у току и после његовог путовања, мањи број је урађен према цртежима насталим у Венецији (Widerkehr 2007: xxx).

it in "The Foundations of the Noble and Free Art of Painting", the first part of his work *The Book of Painters* (Leesberg 1999: xxiii). *The Adoration of Shepherds Surrounded by Moses and Five Prophets* also marked the beginning of Van Mander's collaboration with Goltzius's workshop. Although the engraving is missing both the engraver's name and print address, the style of both its calligraphy and engraving point to its being the work of Goltzius's studio (Widerkehr, 2007: xxv).

Specifically, the engraving has been attributed to Jacob Matham (Haarlem, 1571 – Haarlem, 1631), Hendrick Goltzius's adopted son. Matham learned and honed his craft to his father's studio, where he was also introduced to the works of Spranger and the Haarlem Mannerist circle. Over time, Matham developed his own style which was markedly more narrative, while somewhat less creative, than Goltzius' (Widerkehr 2007: xxix).

Inspired by Goltzius' experience, Jacob Matham ventured to Italy in 1593. His first stop was Venice, but little is known about this portion of his journey, including how long he stayed or whom he met there. Of the fifty prints created during and after his trip, only a small number were based on designs drawn in Venice (Widerkehr 2007: xxx).

Јакоб Матам (приписано), према Карелу ван Мандеру, издање Хендрик Голцијус, Харлем

61. ПОКЛОЊЕЊЕ ПАСТИРА КОЈЕ ОКРУЖУЈУ
МОЈСИЈЕ И ПЕТ ПРОРОКА, 1588.

Бакрорез, л/пр: 26,5 x 37,2

Д, лево: *KVmanderen Inuent / A° 1588* Испод,
три ступца по два реда, лат: *Tene puer? ...*
Mors Domitorq Stygis?

36_603

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 45 II;
New Hollstein 2007 (Jacob Matham, Part III): 297;
Ковачић 2011: 4.

Jacob Matham (attributed to), after Karel van Mander,
published by Hendrick Goltzius, Haarlem

61 THE ADORATION OF THE SHEPHERDS
SURROUNDED BY MOSES AND FIVE
PROPHETS, 1588

Engraving, sheet and image: 26.5 x 37.2

Lower left: *KVmanderen Inuent / A° 1588*; Below,
three columns with two lines each, Latin: *Tene puer? ...*
Mors Domitorq Stygis?

36_603

The Sakelarides Collection

New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 45 II;
New Hollstein 2007 (Jacob Matham, Part III): 297;
Ковачић 2011: 4.



(61)

*Богородица са Христом, Јованом
Крститељем и св. Катарином*

Са друге стране, репродуктивне графике представљају значајан део Матамовог опуса. У Венецији је цртао према сликама чувених уметника, Тинторета, Веронезеа, Јакопа Палме млађег.

Бакрорез „Богородица са малим Христом, св. Јованом Крститељем и св. Катарином,” из 1594. пример је таквих остварења. Нацрт и плоча урађени су према Тицијановој слици, а графику је објавио Голцијус за време Матамовог боравка у Италији. Поред ове композиције, Матам је према Тицијану око 1600. урадио и бакрорез „Богородица са дететом, малим Јованом Крститељем и св. Фрањом” (New Hollstein 2007, Jacob Matham, Part I: 78).

Искуство из Рима, у коме је провео други део свога боравка у Италији, одредило је нову фазу у стваралаштву Јакоба Матама. Она је особена по репрезентативним радовима, често већих димензија, који су објављивани у току његовог путовања или после повратка у Харлем, 1597. године. Матам се у Риму придружио кругу низоземских графичара који су преко тамошњих издавача улазили на међународну сцену (видети: Van der Sman 2006). Ипак, шест плоча које је продао издавачу Ђакому Лауру уочи свога повратка, нису имале већег значаја за иначе богату римску продукцију (Van der Sman 2006: 265).

*The Virgin with Child, St John the
Baptist and St Catherine*

Reproductive prints comprised a large part of Matham's works and his Venice designs are no exception: they are based on the paintings of famous painters such as Tintoretto, Paolo Veronese and Palma Giovane.

Matham's 1594 engraving entitled *The Virgin with Child, St John the Baptist and St Catherine* is an example of these works. Based on a painting by Titian, the print was published by Goltzius during Matham's stay in Italy. In addition to this piece, Matham also used Titian's design for *The Virgin and Christ Child Flanked by St Francis and the Infant St John the Baptist*, a print created around the year 1600 (New Hollstein 2007, Jacob Matham, Part I: 78).

In 1595, during the second part of his sojourn to Italy, Jacob Matham stayed in Rome. The experience marked a new phase in Matham's artistry, in which he created some of his most prominent works. Often done in larger formats, these prints were published both during his trip and following his return to Haarlem in 1597. While in Rome, Matham joined a circle of Netherlandish printmakers to whom local publishers helped to reach the international market (Van der Sman 2006). The six plates he sold to publisher Giacomo Lauro prior to his compared, however, were relatively insignificant to his otherwise prolific Roman period (Van der Sman 2006: 265).

Јакоб Матам према Тицијану Величелију, издање:
Хендрик Голцијус, Харлем

62. БОГОРОДИЦА СА МАЛИМ ХРИСТОМ,
СВ. ЈОВАНОМ КРСТИТЕЉЕМ И СВ.
КАТАРИНОМ, 1594.

Бакрорез, л: 23,8 x 27,8 пл: 23,6 x 27,6 пр: 21,5 x 27,2

Д. дес: *Titianus inuent*; крајње дес: *A° 1594*,
I. Matham sculp.

36_1813

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1954 (Vol. XI Jacob Matham): 124;
New Hollstein 2007 (Jacob Matham, Part I): 77.

Jacob Matham, after Tiziano Velicelli, published by
Hendrick Goltzius, Haarlem

62 THE VIRGIN WITH CHILD, ST JOHN
THE BAPTIST AND ST CATHERINE, 1594

Engraving, sheet: 23.8 x 27.8 plate: 23.6 x 27.6 image:
21.5 x 27.2

Lower right: *Titianus inuent*; far right: *A° 1594*,
I. Matham sculp.

36_1813

The Sakelarides Collection

Hollstein 1954 (Vol. XI, Jacob Matham): 124;
New Hollstein 2007 (Jacob Matham, Part I): 77.



(62)

Мојсије

Са друге стране, Матам је имао важну улогу у ширењу најновијих тенденција уметности Рима у Низоземској. Један од таквих примера је серија „Мојсије, његова сестра Мирјам и брат Арон,” која припада радовима реализованим после његовог повратака у Харлем. Прва два приказа, Мојсије и Мирјам, урађена су на основу цртежа насталих према монументалним фрескама у капели Олђијати у цркви Санта Праседе, које су биле завршене 1595. године. Аутора фресака, Ђузепеа Ђезарија зв. Кавалијере д'Арпино (1568–1640), веома је ценио и Карел ван Мандер, а његов рад је познавао управо преко цртежа које су Низоземци доносили из Рима (Widerkehr 2007: liii). Због тога је сам урадио нацрт за трећи приказ, Мојсијевог брата Арона, чиме је завршио ову троделну серију.

Moses

On the other hand, Matham played a prominent role in spreading Rome's latest artistic trends throughout the Netherlands. An example of this is the Aaron, Moses and Miriam series, which was issued following his homecoming. The series's first two plates, depicting Moses and Miriam, are based on drawings done after the monumental frescoes in the Basilica of Santa Prassede's Olgiati Chapel, which were finished in 1595. The author of the frescoes, Giuseppe Cesari also known as the Cavaliere d'Arpino (1568–1640), was highly respected not only by Matham but also by Karel van Mander, who was introduced to D'Arpino's work via the drawings Netherlanders brought from Rome (Widerkehr 2007: liii). This appreciation, in fact, was what prompted Van Mander to personally create the design drawing for the series' third and final plate, depicting Moses' brother Aaron.

Јакоб Матам према Ђузепеу Тезарију зв. Кавалијере
д'Арпино, издање: Јакоб Матам, Харлем.

Из серије „Мојсије, његова сестра Мирјам и брат Арон”

63. МОЈСИЈЕ, 1602, 1/3

Бакрорез, л/пр: 30,7 x 20,6

Г. дес. на свитку: *Josephus Arpinas Romae pinxit / et Jacobus Maetham ibidem sic / effigiavit, et sculpsit Harlemi*; сред. лево: *(Cum priviſ Sa. Caе. M;* сред. дес: *A° 160(2)*; д. сред: *MOYSES*.

36_1113

Откуп, 1899.

Hollstein 1954 (Jacob Matham, Vol. XI): 6;
New Hollstein 2007 (Jacob Matham, Part I): 6.

Jacob Matham after Giuseppe Cesari also known as
Cavaliere d' Arpino, published by Jacob Matham, Haarlem

From the *Aaron, Moses and Miriam* series

63 MOSES, 1602, 1/3

Engraving, sheet and image: 30.7 x 20.6

Upper right on scroll: *Josephus Arpinas Romae pinxit / et Jacobus Maetham ibidem sic / effigiavit, et sculpsit Harlemi*; centre left: *(Cum priviſ Sa. Caе. M;* centre right: *A° 160(2)*; lower margin: *MOYSES*.

36_1113

Purchase, 1899.

Hollstein, 1954 (Jacob Matham, Vol. XI): 6;
New Hollstein, 2007 (Jacob Matham, Part I): 6.



(63)

Четири доба дана

После повратка из Италије Матам започиње самосталну продукцију графика, а 1601. добија царску привилегију Рудолфа II за израду и штампање графика (Widerkehr 2007: xxxiv). Две мале графике, „Подне и Вече”, биле су део „Вечитог календара”, који спада у ред издања намењених свакодневној употреби (видети: Рајксмузеј, Амстредам, RP-P-2004-569). Календари су били нарочито популарни почетком седамнаестог века.* Њихова иконографија начињена је као компилација графика из познатих серија Јакоба Матама, Карела ван Мандера, Хендрика Голцијуса, Јохана Саделера I (New Hollstein 2012 [Hendrick Goltzius, Part III]: 381 – copy).

Иконографски програм овог „Вечитог календара” сачињен је према избору издавача, Ван де Најкерка. У питању су алегоријске композиције које симболизују време и Бога и које су вероватно имале и контемплативну сврху (Orenstein 2006: 456).

Плоче је гравирао непознати аутор, а приликом копирања је дошло до извесне редукције оригиналних композиција.

The Four Times of Day

Upon his return from Italy, Matham began working as an independent printmaker. After his adoptive father retired, Matham took over Goltzius' studio and, in 1601, was granted the privilege of creating and publishing prints by the emperor Rudolf II (Widerkehr 2007: xxxiv). These two prints belong to popular editions from the early seventeenth century*, intended for everyday use (see: Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-2004-569). The iconography of the *Perpetual Calendar* was chosen by Van de Nykerck, who included prints from well-known series by Jacob Matham, Karel van Mander, Hendrick Goltzius and Sadeler I (New Hollstein 2012 [Hendrick Goltzius, Part III]: 381 – copy).

The compositions are allegorical, symbolizing Time and God, and were likely designed for contemplation (Orenstein 2006: 456).

Engraved by an unknown author, the copies are somewhat reduced versions of their originals.

* Дилема око идентификације ових бакореза решена је захваљујући помоћи Марјолеин Леисберг.

* Dilemma about the identification of these engravings is solved by Marjolein Leesberg.



(64)

Непознати гравер, смањене копије у истом правцу из серије Јакоба Матама „Четири доба дана”, према Карелу ван Мандеру, исечене из „Вечитог календара”, издање Хармен Харменс Бокенс ван де Најкерк, Низоземска, 1607.

64. ПОДНЕ, 1607.

Бакрорез, л/пр: 5,3 x 6,8

Горе лево натпис: *Merides*

36_1088

Колекција Сакеларидес



(65)

Unknown engraver, reduced copies in same direction of Jacob Matham's series *The Four Times of Day*, after Karel van Mander, cut out of a "Perpetual Calendar" published in the Netherlands by Harmen Harmensz. Bockens Van de Nykerck, in 1607.

64 NOON, 1607

Engraving, sheet and image: 5.3 x 6.8

Top left inscription: *Merides*

36_1088

The Sakelarides Collection

65. ВЕЧЕ, 1607.

Бакрорез, л/пр: 5,3 x 6,8

Д. сред, лево натпис: *Vesper*

36_1089

Колекција Сакеларидес

65 EVENING, 1607

Engraving, sheet and image: 5.3 x 6.8

Lower centre left, inscription: *Vesper*

36_1089

The Sakelarides Collection

ЖАК ДЕ ХЕЈН II

Један од водећих цртача и гравера севернониземског маниризма у чијим су радовима наговештене реалистичке тенденције (Möhle 1963: 5), Жак де Хејн II (Антверпен, 1565–Хаг, 1629) је уметничко формирање започео као минијатуриста и помоћник свога оца Жака де Хејна I који је био сликар витража. Ова породица се из Антверпена преселила на север, да би 1585. де Хејн II постао ученик Хендрика Голцијуса у његовој радионици у Харлему. У мајсторов атеље је ушао у тренутку када је Голцијус повећао обим продукције и када је обучавао младе гравере који су обрађивали плоче према његовим предлошцима. Де Хејн је, највероватније, већ 1588. напустио Голцијусов атеље и прешао код амстердамских издавача Јоса де Босхера и Јана Питена. Од 1592. почео је самостално да штампа графике, углавном по сопственим предлошцима. Године 1595. се преселио у Лајден, где је примљен у круг научника на тамошњем Универзитету. После 1600. се настанио у Хагу, где је живео и радио до краја. Као и његов учитељ Голцијус, после 1600. се више није бавио гравирањем. Усмерио се на сликарство, мада је упоредо радио и предлошке за графике.

Његов опус броји око стотину плоча које је гравирао и потписао, као и триста педесет графика које је дизајнирао или издао (Filedt Kok 2000: xxii).

JACQUES DE GHEYN II

One of the leading engravers of the Dutch Northern Mannerism, whose works contained hints of realistic tendencies (Möhle 1963: 5), Jacques de Gheyn II (Antwerp, 1565 - Den Haag, 1629) began his artistic training as an assistant to his father, the miniaturist and glass-painter Jacques de Gheyn I. His family moved from Antwerp to the north, with De Gheyn II becoming a pupil of Hendrick Goltzius in his studio in Haarlem in 1585. He joined this master's studio when Goltzius was increasing his production output and teaching young engravers, who worked on the plates according to his templates. Most likely De Gheyn left Goltzius' workshop in 1588 to work as an engraver for the Amsterdam print publishers Joos de Bosscher en Jan Pitten. In 1592 he started to publish prints himself, mostly after his own designs. In 1595 he moved to Leiden, where he was well acquainted with scholars of the Leiden University. Shortly after 1600 he settled in The Hague, where he lived and worked until his death. Just like his second master Hendrick Goltzius he stopped working as an engraver after 1600, focusing on painting, although he continued to make print designs.

De Gheyn's oeuvre includes around 100 plates which he engraved and another 350 prints which he designed or published (Filedt Kok 2000: xxii).

Војници и официри

Име Жака де Хејна II први пут се појављује 1587. на серији од дванаест призора „Војници и официри”, чији је нацрт и издање потписао Голцијус (Filedt Kok 1990a: 251, 252).

Исте године, Голцијус је објавио и појединачни бакрорез „Барјактар” који је постигао велики успех у јавности. У серији је поновљено исто композиционо решење, а оно подразумева доминантну фигуру у пуној величини у првом плану иза које се, у дубини простора, одиграва војна акција. Иако супротстављени, крупни и општи план повезани су покретом. Положај фигуре у крупном плану је комплексан, она је у раскораку или уврнутог торза, а њену динамику наглашава и дијагонално постављено оружје. Кретање је затим варирано у виду борбеног деловања група војника далеко у позадини.

Војници и официри не представљају портрете, него су генерички ликови. Серија припада жанру војне пропаганде и била је веома популарна, тако да је после 1590. више пута прештампована. Објављена три године после смрти Вилијама Оранжског, ова серија је имала патриотску мисију, због сталне опасности од шпанске инвазије (Luijten 1993: 352).

Де Хејн II је у граверском поступку следио манир мајстора Голцијуса, показујући таленат за детаљ и материјализацију, као и за елеганцију линеарног израза. Минуциозна декоративност ових радова, као и нагласак на богатству униформи условила је мишљење да фигуре на њима пре делују као манекени него као војници (Filedt Kok 2000: xxiv).

Војна тематика је обележила и последњу деценију стваралаштва Жака де Хејна II када је, у сопственој продукцији, по наруџбинама радио сцене великих битака, као и картографске композиције. Гравире војног жанра су биле усаглашене са развојем војне теорије и порастом литературе исте тематике крајем шеснаестог века (види: Walker 2008).

Soldiers and Officers

De Gheyn's name appeared for the first time in 1587, on the series of twelve engravings *Soldiers and Officers*, which were designed and published by Goltzius (Filedt Kok 1990a: 251, 252).

In the same year, Goltzius published the stand-alone engraving *The Standard Bearer*, which received great public acclaim. The series employs the same compositional choice, which features a dominant full-size figure in the foreground, behind which, in the depth of space, a military operation unfolds. Although in opposition, the foreground and the background are connected by movement. The pose of the central figure is complex, in a stepping motion or with a turned torso, and its dynamic is emphasised by a diagonally positioned weapon. The motion is then varied in the form of the battle activity of the group of soldiers far in the background. The series *Soldiers and Officers* belongs to the genre of military propaganda; published three years after the death of William of Orange, the series had a patriotic purpose, due to the constant danger of a Spanish invasion (Luijten 1993: 352). The print series was also popular in the late seventeenth and the first quarter of the eighteenth centuries, when it was reprinted three times.

In the engraving procedure, De Gheyn followed the manner of his master Goltzius, demonstrating talent for detail and materialisation, and for elegance of linear expression. The detailed embellishment of these works, as well as the emphasis on the lavishness of the uniforms, led to the opinion that the figures in them appeared more like models than soldiers (Filedt Kok 2000: xxiv).

Military topics also marked the final decade of the artistic creation of Jacques II de Gheyn, during which he personally produced commissioned scenes of major battles and cartographic compositions. Military genre engravings were in harmony with the development of military theory and the growing number of literary publications on the same subject at the end of the sixteenth century (see: Walker 2008).

XVI век / 16th century

Жак де Хејн II према Хендрику Голцијусу, издање Хендрик Голцијус, Харлем.

Из серије бакрореза „Војници и Официри”, 1587.

66. ВОЈНИК СА АРКЕБУЗОМ, 7/12

Бакрорез, л: 23,2 x 17,7 пл: 21,5 x 15,7 пр: 20,2 x 15,5

Д. лево: 7., *HG* (мон) *excud*; сред: *I. de gheijn sculp*.
На маргини д. два реда, лат: *Et genus et ... nomem habere loco*.

36_2074

Откуп, 1967.

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 182 I;
New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): 741 I;
Ковачић 2011: 14.

Jacques II de Gheyn after Hendrick Goltzius, published by Hendrick Goltzius, Haarlem.

From the series *Soldiers and Officers*, 1587

66 SOLDIER WITH ARQUEBUS, 7/12

Engraving, sheet: 23.2 x 17.7 plate: 21.5 x 15.7 image: 20.2 x 15.5

Lower left: 7., *HG* (mon) *excud*; centre: *I. de gheijn sculp*.
Lower margin, in two rows, Latin: *Et genus et... nomem habere loco*.

36_2074

Purchase, 1967.

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 182 I;
New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): 741 I;
Ковачић 2011: 14.

67. КОПЉАНИК, 9/12

Бакрорез, л: 23,5 x 17,2 пл: 21,6 x 15,8 пр: 21,5 x 15,5

Д. лево: 9. *HG* (мон) *excud*; *IDGeyn sculp*. На маргини д. два реда, лат: *Confeto turbare acies ... nosa sarissa vetat*,

36_2076

Откуп, 1967.

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 184 I;
New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): 743 I;
Ковачић 2011: 14.

67 PIKEMAN, 9/12

Engraving, sheet: 23.5 x 17.2 plate: 21.6 x 15.8 image: 21.5 x 15.5

Lower left: 9. *HG* (mon) *excud*; *IDGeyn sculp*. Lower margin, in two rows, Latin: *Confeto turbare acies ... nosa sarissa vetat*,

36_2076

Purchase, 1967.

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 184 I;
New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): 743 I;
Ковачић 2011: 14.

68. РИЗНИЧАР, 10/12

Бакрорез, л: 23,3 x 17,5 пл: 21,5 x 15,7 пр: 20,2 x 15,4

Д. лево: 10. *HG* (мон) *excud*; *D Geyn sculp*. На маргини д. два реда, лат: *Tempore si numerem ... Martia turba capit*.

36_2075

Откуп, 1967.

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 185 I;
I New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): 744 I;
Ковачић 2011: 14.

68 TREASURER, 10/12

Engraving, sheet: 23.3 x 17.5 plate: 21.5 x 15.7 image: 20.2 x 15.4

Lower left: 10. *HG* (mon) *excud*; *D Geyn sculp*. Lower margin, in two rows, Latin: *Tempore si numerem ... Martia turba capit*.

36_2075

Purchase, 1967.

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 185 I;
I New Hollstein 2012 (Hendrick Goltzius, Part IV): 744 I;
Ковачић 2011: 14.



(66)



(67)



(68)

Христ, дванаест апостола и св. Павле са вером

После две године учења у Голцијусовом атељеу у Харлему, Де Хејн II је највероватније 1588. започео самосталан рад да би се око 1592. појавио као издавач у Амстердаму (Filedt Kok 2000: xxv, xxvii). На својим издањима сарађивао је са познаницима из харлемског круга, као што су Корнелис ван Харлем и Карел ван Мандер. Де Хејн II је гравирао четрдесет и осам композиција према Ван Мандеру. Разлог за овако плодну сарадњу може се наћи у чињеници да је слободан, више сликарски Ван Мандеров стил цртања одговарао Де Хејновом граверском стилу широких потеза (Filedt Kok 2000: xxv).

Једна од првих Де Хејнових серија као самосталног издавача била је „Христ, дванаест апостола и св. Павле са вером” урађена такође према предлошцима Ван Мандера. Снажне фигуре Христа и апостола, које доминирају првим планом, конципиране су варијацијама јаке светлости и сенки. Овакав начин представљања одговара Ван Мандеровом стилу последње деценије шеснаестог века када се иконографски удаљио од италијанских маниристичких узора (Filedt Kok 1990a: 251). Према стилу гравирања пејзажа, претпоставља се да је позадине на свим представама из овога циклуса радио Јан Санредам који је потекао из Голцијусовог студија, али се придружио Де Хејну и сарађивао у његовој радионици у Амстердаму (Filedt Kok према de Brie (1661) 2000: xl).

Ова серија садржи четрнаест приказа са приказом Христа у средини и св. Павла на крају серије. Де Хејн је на њој радио годину дана, да би је објавио у мају 1592.

Christ, the Twelve Apostles and St Paul with Creed

The engraver, print publisher, painter and draughtsman Jacques de Gheyn II most likely established himself as an independent engraver in 1588, after two years of training in Hendrick Goltzius' workshop in Haarlem (Filedt Kok 2000: xxv, xxvii). Around 1592, De Gheyn established himself as a publisher in Amsterdam, frequently collaborating with his acquaintances from the Haarlem circle such as Cornelis Cornelisz van Haarlem and Karel van Mander. Van Mander's free, picturesque drawing style particularly suited De Gheyn's typically broad engraving strokes, which is why the two collaborated on no less than forty-eight prints (Filedt Kok 2000: xxv).

One of De Gheyn's first print series as an independent publisher was *Christ, the Twelve Apostles and St Paul with Creed*, which he himself engraved after designs by Van Mander. The series features powerful, high-contrast figures of Christ and the apostles dominating the foreground – imagery typical of Van Mander's work from the last decade of the sixteenth century, when he distanced himself from his earlier Italian Mannerist role models (Filedt Kok 1990a: 251). Most likely De Gheyn engraved the figures himself, while the series' background landscapes, based on their engraving style, have all been attributed to Jan Saenredam, another pupil of Goltzius' living in Amsterdam around 1590; according to Van Mander, he worked in the workshop of De Gheyn (Filedt Kok citing De Brie [1661], 2000: xl).

Christ, the Twelve Apostles and St. Paul with Creed comprises fourteen images, with Christ depicted midway through the series, and St. Paul at the end. De Gheyn worked on it for a full year, before finally publishing it in May of 1592. The series was commissioned by one

Урађена је по поруџбини извесног г-дина Спрујту, са намером да буде пласирана на сајму у Франкфурту у јесен исте године (Filedt Kok 2000: xxvii).

На оригиналном, Де Хејновом издању, није била угравирана адреса издавача. Он је непосредно пре 1600. свих четрнаест плоча продао сликару и трговцу уметнина Валеријусу ван де Хоевену, пореклом из Антверпена, који је од 1597. радио у Амстердаму (Leesberg 1999: xl).

Примерци из збирке Народног музеја припадају несумњиво Ван де Хоевеновом издању, јер садрже јасно читљиву адресу овога издавача. Највероватније су објављени до 1607, од када су плоче постале власништво Хендрика Хондијуса, који је управо ове године објавио ново издање са својом адресом.

Mr. Spruyt, about whom nothing is known. It was intended to be promoted at the Frankfurt Fair in the autumn of that same year (Filedt Kok 2000: xxxvii).

The first edition of De Gheyn's print series contains no print address. Just before 1600, De Gheyn sold all fourteen plates to Valerius van der Hoeven, an Antwerp painter and art dealer who had been working in Amsterdam since 1597 (Leesberg, 1999: xl).

The prints in the National Museum of Serbia's collection were obviously issued by Van der Hoeven's workshop, given that each features his clearly legible address. The museum's copies were likely issued some time before 1607, since in that year Henricus Hondius came into possession of the plates and published a new edition of the series with his own address.



Жак де Хејн II према Карелу ван Мандеру, издање:
Валеријус ван дер Хоевен, Амстердам

Серија бакрописа „Христ, дванаест апостола и св.
Павле са вером” 1592 / пре 1607.

69. СВ. ПЕТАР, 1/14

Бакрорез, л/пр: 29,8 x 18,8

Д. лево: *KVM* (мон) *inue*; *IDG* (мон); сред: *I*; дес:
Valerius Vand.H:excu: На маргини д. два реда, лат:
CREDO IN DEVM PATREM... COELI ET TERRAE.
Испод, лево: *1*.

36_2082

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 72 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 73.

Jacques de Gheyn II, after Karel van Mander, published
by Valerius van der Hoeven, Amsterdam

From the series: *Christ, the Twelve Apostles and
St. Paul with Creed*, 1592 / before 1607

69 ST. PETER, 1/14

Engraving, sheet and image: 29.8 x 18.8

Lower left: *KVM* (monogram); *inue*; *IDG* (monogram);
centre: *I*; right: *Valerius Vand.H:excu*.. In the lower
margin two lines, Latin: *CREDO IN DEVM PATREM ...
COELI ET TERRAE*. Lower: *1*.

36_2082

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 72 2
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 73.

70. СВ. АНДРЕЈА, 2/14

Бакрорез, л/пр: 29,8 x 18,8

Д. лево: *KVM. inue* (мон); *IDG. scul* (мон); сред: *II*. На
маргини д. два реда, лат: *ET IN IESVM CHRISTVM ...
DOMI-NVM NOSTRVM*. Испод, лево: *2*.

36_2083

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 74;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 74.

70 ST. ANDREW, 2/14

Engraving, sheet and image: 29.8 x 18.8

Lower left: *KVM. inue* (monogram); *IDG. Scul*.
(monogram); centre: *II*. In the lower margin two lines,
Latin: *ET IN IESVM CHRISTVM ... DOMI-NVM
NOSTRVM*. Lower: *2*.

36_2083

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 74;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 74.

71. СВ. ЈАКОВ СТАРИЈИ, 3/14

Бакрорез, л/пр: 29,2 x 18,5

Д. лево: *KVM. inue* (мон); *IDG. scul*. (мон); сред: *III*.
На маргини д. два реда, лат: *QVI CONCPTVS EST ...
MARIA VIRGINE*. Испод, лево: *3*.

36_2084

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 74 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 75.

71 ST. JAMES THE GREAT, 3/14

Engraving, sheet and image: 29.2 x 18.5

Lower left: *KVM. inue* (monogram); *IDG. scul*.
(monogram); centre: *III*. In the lower margin two lines,
Latin: *QVI CONCPTVS EST ... MARIA VIRGINE*.
Lower, on the left: *3*.

36_2084

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 74 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 75.

72. СВ ЈОВАН, 4/14

Бакрорез, л/пр: 29,1 x 18, 6

Д. сред: *III*; дес: *KVM. Inue.* (мон); *IDG. Sc.* (мон). На маргини д. два реда, лат: *PASSVS SVM PONTIO ... MORTVVS / & SEPVLVS.* Испод, лево: 4.

36_2085

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 75 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 76.

72 ST JOHN, 4/14

Engraving, sheet and image: 29.1 x 18.6

Lower centre: *III*; right: *KVM. Inue.* (monogram); *IDG. Sc.* (monogram). In the lower margin two lines, Latin: *PASSVS SVM PONTIO ... MORTVVS / & SEPVLVS.* Lower: 4.

36_2085

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 75 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 76.

73. СВ. ВАРТОЛОМЕЈ, 6/14

Бакрорез, л/пр: 30 x 19

Д. сред: *VI*; дес: *KVM. Inue.* (мон); *IDG. Sc.* (мон). На маргини д. два реда, лат: *ASCEDINT AD COELOS ... DEI PATRIS / OMNIPOTENTIS.* Испод, лево: 6.

36_2086

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 77 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 78.

73 ST BARTHOLOMEW, 6/14

Engraving, sheet and image: 30 x 19

Lower centre: *VI*; right: *KVM. Inue.* (monogram); *IDG. Sc.* (monogram). In the lower margin two lines, Latin: *ASCEDINT AD COELOS ... DEI PATRIS / OMNIPOTENTIS.* Lower: 6.

36_2086

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 77 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 78.

74 ХРИСТ, 7/14

Бакрорез, л/пр: 29,8 x 18,8

Д. лево: *Valerius Vandt Houen excu: Marci XVI*; дес: *KVM Inue.* (мон); *IDG sc.* (мон). На маргини д. два реда, лат: *ININ MVNUVM ... OMNI CREATVRAE. Qui crederit et ... daemona eyvcient et c.* Испод, лево: 7.

36_2081

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I) 78 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 72.

74 CHRIST, 7/14

Engraving, sheet and image: 29.8 x 18.8

Lower left: *Valerius Vandt Houen excu: Marci XVI*; right: *KVM. Inue.* (monogram); *IDG sc.* (monogram). In the lower margin two lines, Latin: *ININ MVNUVM ... OMNI CREATVRAE. Qui crederit et ... daemona eyvcient et c.* Lower: 7.

36_2081

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I) 78 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 72.

75. СВ. ТОМА, 8/14

Бакрорез, л/пр: 30 x 19

Д. лево: *KVM. Inue.* (мон); *IDG. Sculp.* (мон); сред.: *VII*. На маргини д. два реда, лат: *INDE VENTVRVS EST ... IDVICARE VIVOS & MORTVOS*. Испод, лево: 8.

36_2087

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 79 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 79.

75 ST THOMAS, 8/14

Engraving, sheet and image: 30 x 19

Lower left: *KVM. Inue.* (monogram); *IDG. Sculp.* (monogram); centre: *VII*. In the lower margin two lines, Latin: *INDE VENTVRVS EST ... IDVICARE VIVOS & MORTVOS*. Lower, left: 8.

36_2087

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 79 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 79.

76. СВ. МАТИЈА, 9/14

Бакрорез, л/пр: 30 x 19

Д. лево (на камену) : *KVM. Inue.* (мон)/*IDG. Sculp.* (мон); сред.: *VIII*. На маргини д. лат: *CREDO IN SPIRITVM SANCTVM*. Испод, лево: 9.

36_2088

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 80 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 80.

76 ST MATTHEW, 9/14

Engraving, sheet and image: 30 x 19

Lower left (in stone): *KVM. Inue.* (monogram)/*IDG. Sculp.* (monogram); centre: *VIII*. In the lower margin two lines, Latin: *CREDO IN SPIRITVM SANCTVM*. Lower, left: 9.

36_2088

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 80 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 80.

77. СВ. ЈАКОВ МЛАЂИ, 10/14

Бакрорез, л/пр: 29,1 x 18,7

Д. лево: *KVM. Inue.* (мон); сред.: *IX*; дес: *IDG. sc.* (мон). На маргини д. два реда, лат: *SANCTAM ECCLESIAM ... SANCTORVM COMMVNIONEM*. Испод, лево: 10.

36_2089

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 81 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 81.

77 ST JAMES THE LESS, 10/14

Engraving, sheet and image: 29.1 x 18.7

Lower left: *KVM. Inue.* (monogram); centre: *IX*; right: *IDG. sc.* (monogram). In the lower margin two lines, Latin: *SANCTAM ECCLESIAM ... SANCTORVM COMMVNIONEM*. Lower, left: 10.

36_2089

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 81 2;
New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 81.

78. СВ. СИМОН, 11/14

Бакрорез, л/пр: 29,5 x 18,6

Д. лево: *KVM. Inue.* (мон); сред: *X*; дес: *IDG. sc.* (мон).
 На маргини д. лат: *REMISSIONEM SPECATORVM.*
 Испод, лево: *11.*

36_2090

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 82 2;
 New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 82.

78 ST SIMON, 11/14

Engraving, sheet and image: 29.5 x 18.6

Lower left: *KVM. Inue.* (monogram); centre: *X*; right:
IDG. sc. (monogram). In the lower margin two lines,
 Latin: *REMISSIONEM SPECATORVM.* Lower, left: *11.*

36_2090

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 82 2;
 New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 82.

79. СВ. ЈУДА ТАДЕЈСКИ, 12/14

Бакрорез, л/пр: 30 x 18,6

Д. сред: *XI*; дес: *KVM. Inue.* (мон); *IDG. sc.* (мон).
 На маргини д. лат: *CARNIS RESVURRECTIONEM.*
 Испод, лево: *12.*

36_2091

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 83 2;
 New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 83.

79 ST JUDAS THADDAEUS, 12/14

Engraving, sheet and image: 30 x 18.6

Lower centre: *XI*; right: *KVM. Inue.* (monogram); *IDG.*
sc. (monogram). In the lower margin two lines, Latin:
CARNIS RESVURRECTIONEM. Lower, left: *12.*

36_2091

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 83 2;
 New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 83.

80. СВ. МАТИЈАС, 13/14

Бакрорез, л/пр: 29,5 x 18,8

Д. лево: *KVM. Inue.* (мон); сред: *XII*; дес: *IDG scul*
 (мон). На маргини д. лат: *ET VITAM AETERNAM*
AMEN. Испод, лево: *13.*

36_2092

Водени жиг

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 84 2;
 New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 84.

80 ST MATTHIAS, 13/14

Engraving, sheet and image: 29.5 x 18.8

Lower left: *KVM. Inue.* (monogram); centre: *XII*; right:
IDG scul (monogram). In the lower margin two lines,
 Latin: *ET VITAM AETERNAM AMEN.* Lower, on the
 left: *13.*

36_2092

Watermark

The Sakelarides Collection

New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 84 2;
 New Hollstein 2000 (The De Gheyn Family, Part I): 84.



(69)



(70)



(71)



(72)



(73)



(74)



(75)



(76)



(77)



(78)



(79)



(80)

ЈАН ХАРМЕНС МУЛЕР

Јан Харменс Мулер
(Амстердам, 1571 – Амстердам, 1628)
припадао је харлемском кругу уметника маниризма, који се формирао око Хендрика Голцијуса, Корнелиса ван Харлема и Карела ван Мандера. Мулер је рођен у породици амстердамских издавача, чији је посао основао његов деда. Прве подуке у гравирању добио је од свога оца Хармена Јанс Мулера, да би учење наставио у Голцијусовом атељу у Харлему, где се као гравер први пут помиње 1589. Исте године почиње да објављује бакрорезе у издању свога оца, са амстердамском адресом. Тим радовима припада „Арион на делфину”, на коме се читује Голцијусов утицај у начину резања, и то у концентричним круговима којима је моделован облак, као и потезима других линија којима је обликовано тело божанског певача. Мишићава физиономија Ариона указује на Корнелисов стил, који је видљив и у седам овалних приказа серије „Стварање” (1589), Голцијусовом издању, а коју је такође гравирао Јан Мулер (Filedt Kok 1994: 229).

Бакрорез „Арион на делфину” поручио је амстердамски песник Хендрик Лауренс Спихел (1549–1612), што је утврђено на основу натписа „Врлина доноси уживање” (*Deugd Verheugt*) (P.J.J. Van Thiel, према Filedt Kok 1994: 231, фн. 27). За Спихела, који је за интерпретацију античке приче изабрао Хорацијеве стихове, Арион је представљао идеалног човека и песника са којим се он идентификовао (Filedt Kok 1994: 231).

JAN HARMENSZ. MULLER

Jan Harmensz Muller
(Amsterdam, 1571 – Amsterdam, 1628)
belonged to the circle of Haarlem Mannerists surrounding Hendrick Goltzius, Cornelis Cornelisz. Van Haarlem and Karel van Mander. Muller was born in Amsterdam, into a family whose publishing business was founded by his grandfather. He received his first lessons in engraving from his father, Harmen Jansz. Muller, and continued his studies in Goltzius's Haarlem studio, where he was first mentioned as an engraver in 1589. That same year the elder Muller began publishing his son's engravings with an Amsterdam address. These include *Arion on a Dolphin*, a work where Goltzius's influence is obvious in the use of concentric circles to shape the cloud and in long lines to sculpt the body of the divine singer. Arion's muscular physique, however, is reminiscent of Cornelisz's style, which can be observed in the seven oval scenes of the *Creation* series as well, also engraved by Jan Muller and published by Goltzius in 1589 (Filedt Kok 1994: 229).

Judging by the inscription *Deugd Verheugt* (*Virtue gives delight*, P.J.J. Van Thiel according to Filedt Kok, 1994: 231, fn 27), *Arion on a Dolphin* was commissioned by Amsterdam poet Hendrick Laurensz. Spieghel (1549-1612) who chose Horatio's verses to interpret the ancient story and identified with Arion, whom he viewed as an ideal man and poet (Filedt Kok 1994: 231).

Јан Харменс Мулер, према Корнелису Корнерису ван Харлему, издање: Хармен Јанс. Мулер, Амстердам

81. АРИОН НА ДЕЛФИНУ, око 1590.

Бакрорез, л: 36,5 x 36,5 пл: 35,2 x 35,5 пр: 35,2 x 33

Д. дес: *C. Cornelij Harlemen inuen/Harman Mullerus excud Amsterdamj*. На маргини д. сред: *DUEGHD VERHUEGHT* (оштећено), лево и дес. два реда у два ступца, лат: *Quisnam igitur liber? ... teres atq rotundus*. (оштећено).

36_2279

Водени жиг: штит са страсбуршком траком

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 1999 (Muller Dynasty, Part II): 32 Ib.

Jan Harmensz. Muller after Cornelis Cornelisz van Haarlem, published by Harmen Jansz Muller, Amsterdam

81 ARION ON A DOLPHIN, around 1590

Engraving, sheet: 36.5 x 36.5 plate: 35.2 x 35.5 image: 35.2 x 33

Lower right: *C. Cornelij Harlemen inuen/Harman Mullerus excud Amsterdamj*. Lower margin, centre: *DUEGHD VERHUEGHT* (damaged); left and right two lines in two columns, Latin: *Quisnam igitur liber? ... teres atq rotundus* (damaged).

36_2279

Watermark: Shield with a Strasbourg band

The Sakelarides Collection

New Hollstein 1999 (Muller Dynasty, Part II): 32 Ib.



(81)

ЗАХАРИАС ДОЛЕНДО

Захариас Долендо (Лајден, 1573 – Лајден, 1600/1601) био је један од најдаровитијих ученика Де Хејна II и његов посвећени сарадник. У Де Хејнов атеље је ушао око 1590, управо у време када је Де Хејн започињао самостални посао. Током наредне деценије, која је била најпродуктивнија у Де Хејновој графичкој продукцији, Долендо је радио на појединачним радовима и серијама графика. Чињеница да се његово име од 1595. појављује само на неколико бакрореза и да се, према стилским граверским одликама, може повезати тек са одређеним бројем непотписаних радова, отежава реконструкцију Долендовог уметничког развоја (Leesberg 1999: xxix, Filedt Kok 2000: xxxi). И поред тога, устаљено је мишљење да је Долендо био најзаступљенији гравер у радионици Де Хејна, који је крајем шеснаестог века претежно био оријентисан на израду цртежа – предложака графике и на контакте са наручиоцима.

Силе које владају светом

На призорима из првог издања серије „Силе које владају светом” изостао је потпис гравера, али се Долендово име налази на каснијем, Висхеровом издању из 1643, на основу чега се ова серија приписује Доленду. Граверски поступак наводи на мишљење да је ученик следио свога мајстора (Filedt Kok 2000: xxxiii), али је исто тако извесно да је Долендова техника у целини грубља и мање рафинисана у односу на Де Хејнову. Односи између актера на сценама и анатомија њихових тела, међутим, указују на позни цртачки стил Карела ван Мандера према чијим су предлошцима настале ове четири композиције.

ZACHARIAS DOLENDO

One of Jacques de Gheyn's most talented pupils, Zacharias Dolendo (Leiden, 1573 – Leiden, 1600/1601) was also his mentor's dedicated collaborator until he died prematurely. Dolendo joined De Gheyn's studio just as the latter was beginning his independent publishing business, sometime around 1590. Over the next decade – which was also De Gheyn's most prolific printmaking period – Dolendo worked as an engraver on both series and individual prints. It is difficult, however, to follow Dolendo's artistic development: on the one hand, only a handful of engravings from 1595 onwards bear his signature while, on the other, just a limited number of the studio's unsigned prints can be attributed to him based on their stylistic characteristics (Leesberg, 1999: xxix, Filedt Kok 2000: xxxi). Nevertheless, it is commonly accepted that he was the studio's main engraver, while De Gheyn devoted the majority of his time to creating design drawings and communicating with purchasers.

The Powers That Rule the World

The first edition of *The Powers That Rule the World*, which depicts the apocryphal Book of Ezra (3) about King Darius, is missing the engraver's signature, but the series is attributed to Dolendo since his name is featured on the Visscher edition from 1643. Furthermore, the engraving method suggests that Dolendo closely followed in his master's teachings (Filedt Kok 2000: xxxiii) – although Dolendo's technique was evidently rougher and less refined than De Gheyn's. The series's imagery – specifically the human anatomy and interaction between the figures portrayed – points to the more mature work of Karel van Mander, who was responsible for the designs.

Серија „Силе које владају светом” датована је у 1595. или 1596. годину. Било је то време када се Де Хејн преселио у Лајден, где се убрзо укључио у интелектуални круг око Лајденског универзитета. Један од најдаровитијих студената овога Универзитета био је млади Хуго де Грот, познат и као Хуго Гроотиус (Делфт, 1683–Росток, 1645) који се пасионирано бавио поезијом. Сарадња Де Хејна II и Гроотијуса резултовала је издањима на којима су први пут објављени стихови даровитог песника. Мотив стихова „Силе које владају светом” налази се у 3. апокрифној књизи Јездре која описује персијског краља Дарија. Гроотијусова интерпетација предлошка није дословна, него поетизована и уопштена (Leesberg 1999: xlvi). На овој серији се појављује и особени Гроотиусов потпис „An° aetat XII”, што значи да је у години настанка стихова, односно графика, он имао дванаест година.

The Powers That Rule the World was produced either in 1595 or 1596, around the time that De Gheyn II moved to Leiden and soon after joined the local university’s intellectual circles. There, he met young Hugo de Groot, (aka Hugo Grotius; Delft, 1683 – Rostock, 1645), a passionate poet and one of the university’s most gifted students, who composed the Latin poems that accompany the four images. Grotius’ verse draws on the description of Persian king Darius from the apocryphal Book of Ezra (3), and represents a poetic and generalised, rather than a literal, interpretation of the series’ subject matter (Leesberg, 1999: xlvi). The series also features the poet’s personal signature “An° aetat XII”, which signifies that at the time the verses, as well as prints, were created, Grotius was still very young, only twelve years old.



Захариас Долендо према Карелу ван Мандеру,
издање: Жак де Хејн II, Лајден

Серија бакрореза „Снаге које владају светом”, 1595.

82. СНАГА ВИНА, 1/4

Бакрорез, л/пр: 20,2 x 28,6

Д. лево: *KVMandere. in. IDGeijn. Excu*; испод, лево: 3. *Esd. cap.3 et 4*. На маргини д. два реда у два ступца, лат: *Magna tibi ... tu facis esse senem, H. Grotius; An° aetat XII*. Испод, лево: 1.

36_2077

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Vol. V, Dolendo): 5;

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 26 I;

New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 34 I.

Zacharias Dolendo after Karel van Mander, published
by Jacques de Gheyn II, Leiden.

The Powers That Rule the World series, 1595

82 THE POWER OF WINE, 1/4

Engraving, sheet and image: 20.2 x 28.6

Lower left: *KVMandere. in. IDGeijn. Excu*; Lower, left: 3. *Esd. cap. 3 et 4*. In the lower margin two rows in two columns, Latin: *Magna tibi ... tu facis esse senem, H. Grotius; An° aetat XII*. Lower, left: 1.

36_2077

The Sakelarides Collection

Hollstein 1951 (Vol. V, Dolendo): 5;

New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 26 I;

New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 34 I.

83. СНАГА КРАЉА, 2/4

Бакрорез, л/пр: 20,2 x 27,7

Д. лево: *KVMandere. In. IDGeijn. excu.*; испод, лево: 3. *Esd. cap.3.4*. На маргини д. два реда у два ступца, лат: *Siblimi regnat rex ... iubet omne lubet. H. Grotius*.

36_2078

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Vol. 5, Dolendo): 6; New Hollstein 2000

(The De Gheyn family, Part I): 27 I New Hollstein 1999

(Karel van Mander): 35 I.

83 THE POWER OF THE KING, 2/4

Engraving, sheet and image: 20.2 x 27.7

Lower left: *KVMandere. In. IDGeijn. excu*; Lower, left: 3. *Esd. cap.3.4*. In the lower margin, two rows in two columns, Latin: *Siblimi regnat rex ... iubet omne lubet. H. Grotius*.

36_2078

The Sakelarides Collection

Hollstein 1951 (Vol. 5, Dolendo): 6; New Hollstein 2000

(The De Gheyn family, Part I): 27 I New Hollstein 1999

(Karel van Mander): 35 I.

84. СНАГА ЖЕНЕ, 3/4

Бакрорез, л: 20,5 x 28,6

Д. лево: 3. *Esd. cap.3 et 4*; сред: *KVMandere. in. IDGeijn. Excu*. На маргини д. два реда у два ступца, лат: *Maxima vis Veneris, ... pudom omnis abest. H. Grotius*. Испод, лево: 3.

36_2079

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Vol. 5, Dolendo): 7; New Hollstein 2000

(The De Gheyn family, Part I): 28 I; New Hollstein 1999

(Karel van Mander): 36 I.

84 THE POWER OF WOMEN, 3/4

Engraving, sheet and image: 20.5 x 28.6

Lower left: 3. *Esd. cap.3 et 4*; centre: *KVMandere. in. IDGeijn. Excu*. In the lower margin two rows in two columns, Latin: *Maxima vis Veneris, ... pudom omnis abest. H. Grotius*. Lower, left: 3.

36_2079

The Sakelarides Collection

Hollstein, 1951 (Vol. 5, Dolendo): 7

Hollstein 1951 (Vol. 5, Dolendo): 7; New Hollstein 2000

(The De Gheyn family, Part I): 28 I; New Hollstein 1999

(Karel van Mander): 36 I.

XVI век / 16th century

85. СНАГА ИСТИНЕ, 4/4

Бакрорез, л/пр: 20,8 x 28

Д. лево: 3. *Esd. cap.3 et 4*; дес: *KVM in.* (мон), *IDGeijn. Excu.* На маргини д, два реда у два ступца, лат: *At longè Virtus ... sidera, terra, fretum. H. Grotius.* Испод, лево: 4.

36_2080

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Vol. 5, Dolendo): 8; New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 29 I; New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 37 I.

85 THE POWER OF THE TRUTH, 4/4

Engraving, sheet and image: 20.8 x 28

Lower left: 3. *Esd. cap.3 et 4*; right: *KVM in.* (monogram), *IDGeijn. Excu.* In the lower margin two rows in two columns, Latin: *At longè Virtus ... sidera, terra, fretum. H. Grotius.* Lower, left: 4.

36_2080

The Sakelarides Collection

Hollstein 1951 (Vol. 5, Dolendo): 8; New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part I): 29 I; New Hollstein 1999 (Karel van Mander): 37 I.



(82)



(83)



(84)



(85)

ГЕОРГ ВАН ДЕ ВЕЛДЕН

Мало података је остало о животу и раду Георга ван де Велдена. Познато је да се бавио бакрорезом и да је око 1597. био активан у Антверпену и Шведској. Његов потпис се налази тек на неколико радова, међу којима је „Портрет Кристине, шведске краљице” (Thieme–Becker, Bd. XXXIV: 205).

Бакрорез великих димензија на коме је приказан аустријски надвојвода Албрехт VII, плод је сарадње Ван де Велдена са проминентним сликаром Оттом ван Веном (Лајден, 1556–Брисел, 1629). Класично образован у латинској школи, и добро обучен у атељеу сликара Исака Класз Сваненбурга, Ван Вен је своје знање проширио боравком у Италији (1575 – 1580), а затим је радио у Келну и Бриселу, где га је градоначелник Алесандро Фарнезе 1585. именовано за дворског сликара. Од 1592. живео је у Антверпену, где је водио сопствени атеље. Био је учитељ П. П. Рубенса који је код њега стекао статус слободног мајстора (Thieme–Becker, Bd. XXXIV: 177). Ван Вен је одржавао везе и добијао наруџбине са двора из Брисела. Од 1596. радио је за надвојводу Албрехта, који је са својом женом Изабелом, словио за великог патрона уметности.

На портрету који је, према његовом цртежу, изрезао Ван де Велден, надвојвода Албрехт приказан је у кардиналској одећи, окружен путима који имају алегоријско значење. Наиме, у време настанка овог бакрореза, Албрехт је још увек био у служби папе Григорија XIII, из које је изашао 1598, годину дана после настанка његовог портрета.

GEORG VAN DE VELDEN

Today, few details remain about the life and work of Georg van de Velden. We know that he was an engraver around 1597 active in both Antwerp and Sweden. His signature is found on only a handful of pieces, among which is *Portrait of Christina, Swedish Queen* (Thieme–Becker, Bd. XXXIV: 205).

The large-scale engraving depicting Austrian Archduke Albrecht VII is the result of a collaboration between Van de Velden and the prominent painter Otto van Veen (Leiden 1556 – Brussels 1629). Classically educated in a Latin school and well trained in the studio of painter Isaac Claesz. van Swanenburg, Van Veen expanded his knowledge during a sojourn in Italy (1574–1580); he went on to work in Köln and Brussels, where the mayor, Alexander Farnese, named him court painter in 1585. From 1592 onwards he lived in Antwerp, where he ran his own studio. Among his students was P. P. Rubens, who attained the status of independent master under his tutelage (Thieme–Becker, Bd. XXXIV: 177). Van Veen maintained his connections with the court in Brussels, which continued to send commissions. In 1596 he began working for Archduke Albrecht, who, together with wife Isabella, was known as a great patron of the arts.

In the portrait, engraved by Van de Velden after Van Veen’s sketch, Archduke Albrecht is shown in cardinal garb, surrounded by putti that have an allegorical meaning. Namely, at the time of the engraving’s production, Albrecht was still in the service of Pope Gregory XIII, from which he resigned in 1598, one year after the completion of his portrait.

XVI век / 16th century

Георг ван де Велден према: Ото ван Вен

86. ПОРТРЕТ АЛБРЕХТА, НАДВОЈВОДЕ АУСТРИЈЕ, У КАРДИНАЛСКОЈ ОДЕЋИ, 1597.

Бакрорез, л: 54,6 x 40,9 пл: 48,4 x 41 пр: 48,2 x 40,9

На постаменту д. лево: *O Vaenius inven.* сред: 1597. дес: *GVelden f.* У картушу д. сред. четири реда у два ступца, лат: *Pondere quis PALMAM ... ALBERTVM stare loco properant.*

36_593

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1989 (Vol. XXX, Georg van de Velden): 2.

Georg van de Velden, after Otto van Veen

86 PORTRAIT OF ALBRECHT, ARCHDUKE OF AUSTRIA, IN CARDINAL GARB, 1597

Engraving, sheet: 54.6 x 40.9 plate: 48.4 x 41 image: 48.2 x 40.9

On the plinth, lower left: *O Vaenius inven.* centre: 1597. right: *GVelden f.* In the cartouche, lower centre, four lines in two columns, Latin: *Pondere quis PALMAM ... ALBERTVM stare loco properant.*

36_593

The Sakelarides Collection

Hollstein 1989 (Vol. XXX, Georg van de Velden): 2.



(86)

ВИЛЕМ ВАН СВАНЕНБУРГ

Вилем ван Сваненбург (Лајден, 1580 – Лајден, 1612) родио се у уметничкој породици (Houbraken 1718/21, [Vol. I]: 37). Иако Арнолд Хоубракен, биограф седамнаестовековних холандских уметника, тврди да је Вилем био капетан милиције у Делфту, он је по свој прилици цео свој живот провео у Лејдену (Luijten, et. al. 1993: 318). Његов отац, Исак Сваненбург и два брата били су сликари, док се Вилем, током свога кратког живота, бавио графиком. Сликаство је учио од свога оца, а умеће гравирања, вероватно, код Жака де Хејна II и Јана Питерса Санредама. Био је један од најбољих младих гравера почетком седамнаестог века у северним низоземским областима. Радио је репродукције према Јоакиму Утевалу, Абрахаму Блумарту и П. П. Рубенсу и др. (Turner ed. 1996 Vol. 30: 59, 60). Такође, бавио се и издаваштвом.

Отисци из Народног музеја илуструју Ваненбургову сарадњу са три сликара, Паулом Морелсеом, Јаном Корнелисом Воундасом и Абрахамом Блумартом.

Васкрсење

Бакрорез „Васкрсење” урађен је према цртежу Паулуса Морелсеа (Утрехт, 1571 – Утрехт, 1638), који је првенствено био сликар портрета и историјских композиција. Велики утицај на његов барокни стил и светло – тамне ефекте, који се очитују и на бакрорезу из Народног музеја, оставило је путовање у Италију, одакле се вратио пре 1596. године.

Морелсе је био веома ангажован у оснивању и успостављању независности гилде Св. Луке у Утрехту. Био је посвећен унапређењу педагошког приступа у обуци цртања. Залагао се за увођење наставног метода који је подразумевао поступност у савладавању цртачке вештине (Bok 1990 : 64).

WILLEM VAN SWANENBURG

Willem van Swanenburg (Leiden, 1580 – Leiden, 1612) was born into a family of artists. (Houbraken 1718/21, [Vol. I]: 37). Although Arnold Houbraken, in his sprawling biography of seventeenth-century Dutch and Flemish artists, insists that Willem van Swanenburg was a police captain in Delft, in fact he spent his entire life in Leiden (Luijten et.al. 1993: 318). His father, Isaac van Swanenburg and two brothers were painters, while Willem devoted his short life to printmaking. Having learned the art of painting from his father, Van Swanenburg most likely studied engraving under Jacques de Gheyn II and Jan Pietersz. Saenredam. One of the best young engravers active in the Northern Netherlands during the early seventeenth century, Van Swanenburg made engravings after designs by Joachim Wtewael, Abraham Bloemaert and Peter Paul Rubens, among others (Turner ed. 1996 Vol. 30: 59, 60). He was, also, the publisher.

The van Swanenburg's prints from the National Museum in Belgrade's collection illustrate the engraver's collaboration with three painters: Paulus Moreelse, Jan Cornelisz. Van't Woudt and Abraham Bloemaert.

Resurrection

The *Resurrection* was designed by the portrait and history painter Paulus Moreelse (Utrecht, 1571 – Utrecht, 1638). The strong contrasts of shadow and light featured in this engraving *The Resurrection* are hallmarks of Moreelse's artistic idiom – a Baroque style largely formed during his stay in Italy, from which he returned before 1596.

Moreelse was one of the founders of Utrecht's Guild of St. Luke and was highly active in securing the organisation's independence. He was also devoted to improving the didactics

Овакав приступ дисциплини цртања заступали су и Јост Корнелис. Дрохслот, Утевал и Блумарт, са којим је око 1612. Морелсе водио Академију цртања у Утрехту (Saur, Bd. 90: 449).

Са примерка из Народног музеја одсечена је доња маргина и недостају три ступца латинског текста.

Вилем ван Сваненбург према Паулусу Морелсеу, издање: Вилем ван Сваненбург, Лајден

87. ВАСКРСЕЊЕ, 1610.

Бакрорез, л/пр: 38,2 x 30,5

На предњој страни гроба: *Paulus Moreelse Invent/W. Swanenburg sculp. et exc./1610.*

36_604

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1984 (Vol. XXIX, Swanenburg): 5 I.

of drawing and advocated a teaching methodology which involved the gradual acquisition of drawing skills (Bok 1990: 64).

This pedagogical approach was also supported by Wtewael, Bloemaert and Joost Cornelisz. Droochsloot, with whom Moreelse led the Utrecht Drawing Academy around 1612 (Saur Bd. 90: 449).

The National Museum of Serbia's proof of The Resurrection has a cropped bottom margin, with three columns of Latin text missing.

Willem van Swanenburg after Paulus Moreelse, published by: Willem van Swanenburg, Leiden

87 THE RESURRECTION, 1610

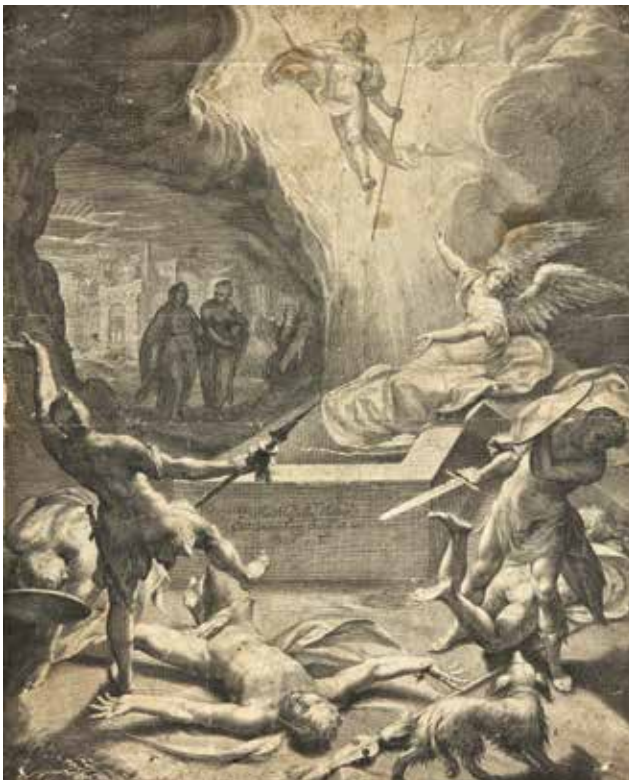
Engraving, sheet and image: 38.2 x 30.5

On the tomb: *Paulus Moreelse Invent/W. Swanenburg sculp. et exc./1610.*

36_604

The Sakelarides Collection

Hollstein 1984 (Vol. XXIX, Swanenburg): 5 I.



(87)

Амфитеатар анатомске сале у Лајдену

Јан Корнелис Ван'т Воуд, тј. Вонданус (ван'т Воуд, 1565/1570 – Лајден, 1615) потекао је из малог села т'Воуда. Учио је у Делфту код Јакоба Вилемса Делфа ст, а затим је прешао у Лајден, где је водећи сликар портретиста крајем шеснаестог века био Ван Сваненбургов отац Исак (Ekkart 1989: 223). Поред портрета и других наруџбина, Вонданус је радио предлошке за графике. Најпознатија је серија од четири цртежа Лајденског универзитета, која је објављена 1610. годне. У Народном музеју се чува композиција „Анатомска сала у Лајдену“.

Амфитеатар анатомске сале у Лајдену саграђен је између 1591. и 1593. године. У његовом централном делу, на ротирајућем столу, вршена су сецирања лешева криминалаца и то само у зимском периоду. Током лета у амфитеатру су била изложена учила – скелети животиња и људи са заставама на којима је био исписан поучни садржај. Демонстрацијама сецирања присуствовали су професори и угледници који су седели у првим редовима, док су иза њих стајали студенти и хирурзи. Публику је употпуњавало и грађанство које је плаћало улазнице (M. v. B. 1993: 622).

Вонданус је приказао овај амбијент у две варијанте. На првој, коју је 1609. изрезао Бартоломеус Долендо, амфитеатар је испуњен бројном публиком, док је у картуши, у горњем делу композиције, приказана панорама Лајдена. Нешто сведенију верзију анатомске сале у Лајдену гравирао је Вилем ван Сваненбург 1610. године. Реалистички приказ амбијента са костурима добио је алегоријско значење, које је наглашено скелетима Адама и Еве постављеним испред стола. Ова сцена привлачна је због изгледа самог амфитеатра и предавања која су се одржавала у овом простору. Графика је служила и у научне

The Leiden Anatomical Theatre

The artist Jan Cornelisz. Van 't Woudt, i.e. Woundanus (Van 't Woudt, 1565/1570 – Leiden, 1615), who was born in the small village 't Woudt was trained by Jacob Willemsz. Delff the Elder in Delft, before beginning a career in Leiden, where Willem van Swanenburg's father Isaac was the city's leading portrait painter (Ekkart 1989: 223). Once in Leiden, Woundanus accepted various commissions – including portrait paintings – but he also drew print designs. The most famous is a series of four engravings of Leiden University, published in 1610, of which the National Museum owns *The Anatomical Theatre in Leiden*.

The Leiden Anatomical Theatre was constructed between 1591 and 1593. During the winter, the dead bodies of criminals were dissected on a rotating table in the centre of the building. These events were widely attended: professors and dignitaries occupied the front rows, behind them stood surgeons and medical students, while the remaining audience comprised commoners who were charged admission fees. During the warmer months, the theatre held a display of teaching materials, namely human and animal skeletons accompanied by banners with explanatory texts (M. v. B. 1993: 622).

Woundanus depicted this institution twice. The first version was engraved by Bartholomeus Dolendo in 1609 and shows the Theatre filled with people, as well as a cartouche with a panoramic view of Leiden in top centre of the scene. A more reduced illustration of the Theatre was engraved by Willem van Swanenburg in 1610. This realistic rendition includes a number of skeletons arranged throughout the seating area, with two human ones in the foreground clearly representing Adam and Eve. The main purpose and attractiveness of the image is the Theatre itself and the lessons that took place in this room. The print served an scientific

XVII век / 17th century

сврхе, јер је указивала на „образовање вишег нивоа” које је омогућавао новоотворени Универзитет у Лајдену.

На примерку „Анатомске сале у Лајдену” из Народног музеја одсечена је доња маргина са сигнатуром.

Вилем ван Сваненбург према Јану Корнелису Вонданусу, издање: Андреас Клокиус, Лајден 88. АНАТОМСКА САЛА У ЛАЈДЕНУ, 1610.

Бакрорез, л/пр: 30,2 x 39,3

Изнад, један ред, лат: *VERA ANATOMIAE ... EXTANT DELINEATO.*

36_1169

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1984 (Vol. XXIX): 29.

aim as well – showing the 'education of high level' that took place at the newly founded University.

The National Museum's specimen of *Anatomical Theatre in Leiden* has a cropped bottom margin and is missing the entire signature the margin contained.

Willem van Swanenburg after Jan Cornelisz. Woundanus, published by Andreas Cloucquius, Leiden 88 ANATOMICAL THEATRE IN LEIDEN, 1610

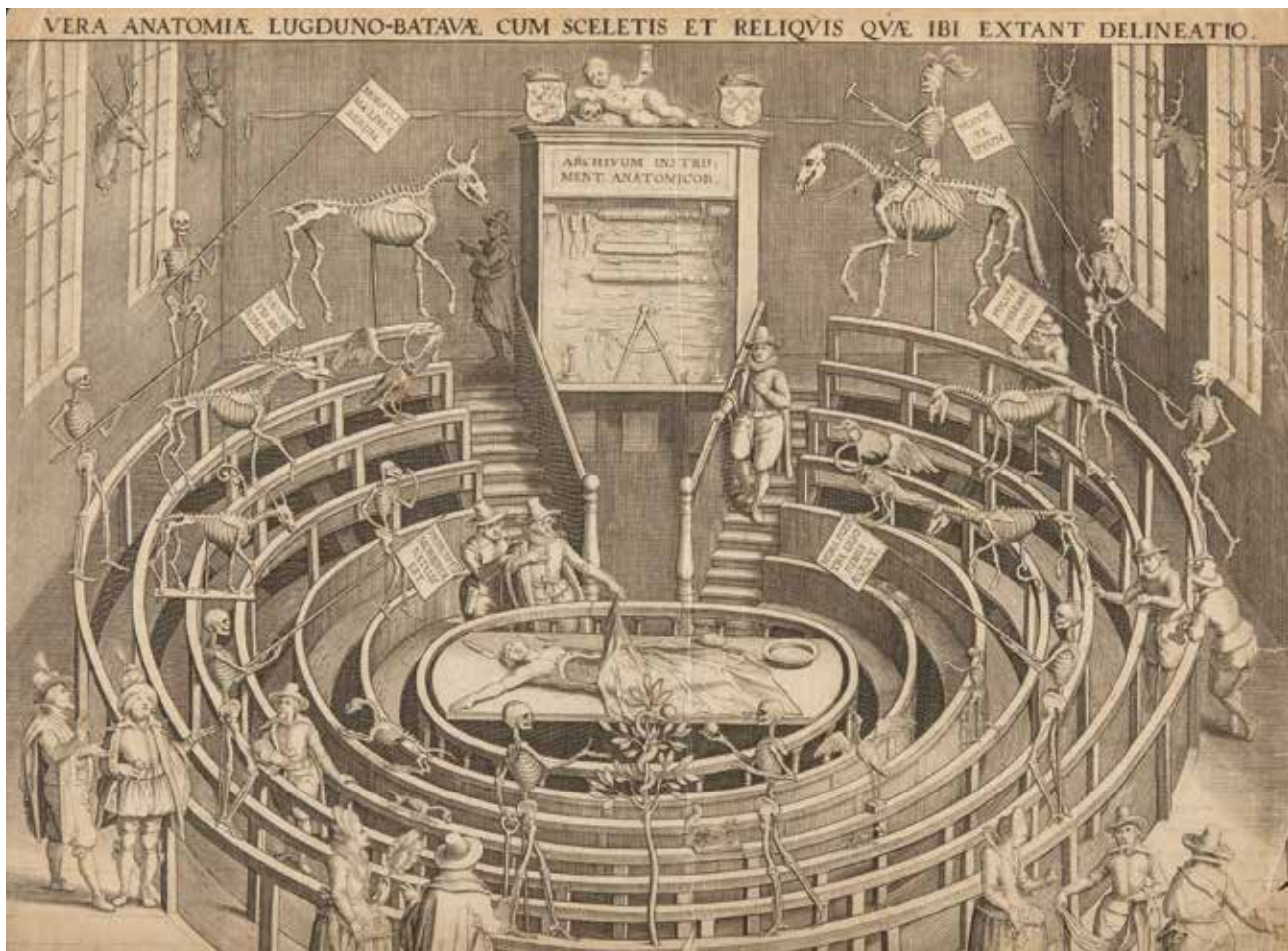
Engraving, sheet/image: 30.2 x 39.3

Above, one line and in Latin: *VERA ANATOMIAE ... EXTANT DELINEATO.*

36_1169

The Sakelarides Collection

Hollstein 1984 (Vol. XXIX): 29.



(85)

Грешници Старог и Новог завета

Абрахам Блумарт (Горинхем, 1566 – Утрехт, 1651), чувен као отац утрехтске школе сликања, у свом дугом и богатом опусу прошао је утицај Бартоломеуса Спрангера и манириста из Фонтенблоа, а исто тако је био у контакту са маниристима из Харлема и Хендриком Голцијусом (Van Mander 1604: 297v-298r; De Bie 1661-62: 43-46; Houbraken 1718/21 [Vol. I]: 43-45). Показао је отвореност за колористичке утицаје Рубенса и Паола Веронезеа, као и за каравађовску концепцију светлости, коју је упознао преко својих ђака који су боравили у Италији. Тематика његових радова обухвата историјске, митолошке и религиозне композиције, са особеним, имагинарним рустичним пејзажима (Saur, Bd. 11: 548).

Блумарт је цртао по природи и радио студије фигура, а посебно се бавио и цртежима намењеним за штампу. Према његовим предлошцима реализовано је око пет стотина графика. Плоче су резали различити уметници, међу којима је и Вилем ван Сваненбург (Saur, Bd. 11: 548). Између 1608. и 1611. он је према Блумарту гравирао десет плоча са религиозном тематиком, које је потом сам објавио (Roethlisberger 1992: 36).

Серија „Грешници Старог и Новог завета” конципирана је као три пара фигура постављених у одговарајући амбијент. Парови су стилски и симболички кохерентни. Петар и Павле, приказани у седећем положају, изражавају своју чврсту веру. Закеј и Марија Магдалена клече и одричу се земаљских слабости, богатства и путености (Roethlisberger 1992: 38). Последњи пар су Савле, грешник из Старог завета који се није покајао и Јуда, његов панџан из Новог завета. Приказ Јуде са торбом новаца и конопцем који ставља себи око врата (Матеј 27: 5) био је редак у ово време (Roethlisberger 1992: 43).

Sinners of the Old and New Testament

Also known as the father of Utrecht painting, Abraham Bloemaert (Gorinchem, 1566 – Utrecht, 1651) had a long and prolific career. His work was influenced by both Bartholomeus Spranger and the Mannerists of Fontainebleau, but he had ties with the Haarlem Mannerists and Hendrick Goltzius as well (Van Mander 1604: 297v-298r; De Bie 1661-62: 43-46; Houbraken 1718/21 [Vol. I]: 43-45) and displayed an openness to both the colourist influences of Rubens and Veronese and the Caravaggist approach to light – to which Bloemaert was introduced by his apprentices who had visited Italy. The subject matter of Bloemaert’s work ranges from historical, through mythological to religious, yet a common thread in all his work are unique imaginary rustic landscapes (Saur Bd. 11: 548).

While Bloemaert was known for his figure studies and outdoor landscape paintings and drawings, he was especially prolific as a print designer. He produced around five hundred drawings that were transposed into print and collaborated with a number of engravers, including Willem van Swanenburg (Saur Bd. 11: 548). Between 1608 and 1611, Van Swanenburg engraved and published ten plates featuring religious scenes designed by Bloemaert (Roethlisberger 1992: 36).

The *Sinners of the Old and New Testament* series of 1611 comprises six figures, each in a particular setting, which are linked in three pairs. The pairs are linked both symbolically and stylistically: Peter and Paul are depicted seated and radiate their strength of faith; Zacchaeus and Mary Magdalene are both kneeling and denouncing earthly weaknesses – one wealth, the other sensuality (Roethlisberger 1992: 38); and, lastly, the unrepentant Old Testament sinner Saul is paired with his New Testament counterpart – Judas. It is interesting to note that the depiction of Judas with a bag of money and tying a noose around his neck

Тематика грешника који су приказивани у паровима била је актуелна у ово време, а повезана је са противреформаторском пропагандом седам сакрамената који укључују и грешнике. Међутим, избор грешника у овој серији, понешто је неуобичајен. Закеј и Савле су ретко приказивани, док се Павле и Петар обично не стављају у исти ранг са Савлом и Јудом (Roethlisberger 1992: 40).

На отиску из Народног музеја недостаје латински текст који прати целу серију.



(89)

(Matthew 27: 5) was unusual for its time (Roethlisberger 1992: 43). At the time, groups or pairs of sinners was a popular subject in art due to the wave of Counter-Reformation, which reinforced the seven sacraments and, therefore, the weight of sin and penance. The series's iconography, however, was a departure from the mainstream, given that Zacchaeus and Saul were rarely depicted, while Paul and Peter were almost never juxtaposed with Saul and Judas (Roethlisberger 1992: 40).

The impression from the collection of the National Museum is missing the Latin text which accompanies the entire series.

Вилем Свананбург према Абрахаму Блумарту, издање: Вилем Сваненбург, Утрехт

Серија од шест бакрореза „Грешници Старог и Новог Завета”, 1616.

89. ЈУДА, 6/6

Бакрорез, л/пр: 24,3 x 16,2

Г. дес: *ABloemaert Inventor / W. Swanenb. Sculp: et excud. / 1611.*

36_2286

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1984 (Vol. XXIX): 12.

Willem van Swanenburg, after Abraham Bloemaert, published by: Willem van Swanenburg, Utrecht

Sinners of the Old and New Testament, series of six engravings, 1616

89 JUDAS, 6/6

Engraving, sheet and image: 24.3 x 16.2

Top right: *ABloemaert Inventor/ W. Swanenb. Sculp: et excud. / 1611.*

36_2286

The Sakelarides Collection

Hollstein 1984 (Vol. XXIX): 12.

СХЕЛТЕ АДАМС БОЛСВЕРТ

Браћа Боетијус и Схелте (Болсверт, 1586 – Антверпен, 1659) Болсверт, из малог града Болсверт у Фризији, деловали су као гравери и издавачи у северним и јужним провинцијама Низоземске. Рад су започели у Амстердаму, да би се око 1617, будући посвећени католици, преселили на југ, где су у Бриселу и Антверпену деловали до краја живота.

Схелте је учио умеће гравирања од старијег брата Боетијуса. Од 1617. је у Антверпену био ангажован у издавачкој кући Плантен–Моретуса. Посветио се религиозној тематици. Постао је члан гилде Св. Луке у Антверпену 1625/26. године. Као близак пријатељ и сарадник П. П. Рубенса, почео је да ради у његовом атељеу 1628, упоредо са својим братом. После Боетијусове смрти, Схелте је наследио његове послове. Пун процват Схелте доживљава у Рубensoвом атељеу после 1630, када је урадио око осамдесет гравира. Његов поступак је био у потпуности усаглашен са Рубensoвим сликарским стилем. Како би постигао волуминозност и светлосне ефекте, користио је префињено унакрсно резање и закривљену линију (Turner ed. Vol. 4: 283). Ипак, најзначајније радове је извео после Рубensoве смрти. У гравире је преводио и слике Ван Дајка, Јакоба Јорданса, и др.

Са укупно седамсто тридесет репродуктивних графика урађених по сликама Рубенса, Ван Дајка, Јорданса, Винкбонса, Блумарта и Сехерса, браћа Болсверт спадају међу најпродуктивније низоземске гравере (Brown 2014: 430).

SCHELTE ADAMSZ. BOLSWERT

The brothers Boëtius and Schelte (Bolsward, 1586 – Antwerp, 1659) à Bolswert, came from Bolsward, a small town in Friesland. They worked as engravers and publishers in the northern and southern Netherlands. They began their careers in Amsterdam; however, as devout Catholics they moved to the south around 1617, where they worked in Brussels and Antwerp to the end of their lives.

Schelte learned the skill of engraving from his older brother, Boetius. Beginning in 1617, Schelte was engaged at the Plantin–Moretus publishing house, where he devoted himself to religious themes. He registered as a member of the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1625/26. As a close friend and collaborator of Peter Paul Rubens, he began to work in the latter's studio in 1628, together with his brother. After Boetius' death, he took over his work. In Rubens' studio Schelte experienced the peak of his artistic production from 1630 onwards, rendering some eighty engravings. His approach proved completely compatible with Rubens' painting style: he used a refined crosshatching and curved line in order to render the voluminousness and effects of lighting (Turner ed. Vol. 4: 283). Still, he created his most significant works after Rubens' death. He also produced engravings after paintings of Anthony van Dyck, Jacob Jordaens, and others.

With a total of seven hundred and thirty reproductive prints after the paintings of Rubens, Van Dyke, Jordaens, Vinckboons, Bloemaert and Seghers, the Bolsward brothers were amongst the most productive Netherlandish engravers (Brown 2014: 430).

Христ у шетњи са Богородицом и св. Јосифом

Герард Сегерс (Антверпен, 1591–Антверпен, 1651) је био угледни антверпенски сликар и трговац сликама. У млађим годинама је у Риму усвојио стил Каравађових следбеника. Дружио се са низоземским каравађистима и у свој начин сликања увео је драмске ефекте и светло тамне контрасте. Имао је ученике и радио је велике наруџбине, као што су олтарске слике у Антве 10репену и Генту (Turner ed. Vol. 28: 364, 365).

Схелте Болвертс је урадио шест композиција према Сегерсу, међу којима је и „Христ са Богородицом и св. Јосифом” која је настала у антверпенском периоду 1631. године. Граверски поступак Схелте Болсверта су често копирали млађи уметници, међутим, он иза себе није оставио ученике нити наследнике (Wurzbach 1906: 601).

Схелте Адамс Болсверт према Герарду Сегерсу
90. ХРИСТ СА БОГОРОДИЦОМ И
СВ. ЈОСИФОМ, 1631.

Бакрорез, л: 55 x 43,5 пл: 54,8 x 42,3 пр: 52,5 x 41,8

На маргини д, сред: *Gerardus Seghers pictor expressam a Se Virginis Mariae Sponsi ... Anterpieae MDCXXXI Februari VIII*; д, лево: *Gerardus Seghers inuen.*; д, дес: *S a Bolswert sculp.*

36_592

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1950 (Vol III, Bolswert): 190 II.

The Infant Jesus walking between the Virgin and St. Joseph

Gérard Seghers (Antwerp, 1591–Antwerp, 1651) was a well-known painter and art dealer in Antwerp. During a stay in Rome in his youth, he had mastered the style of Caravaggio's followers. He associated with the Netherlandish Caravaggisti, and incorporated a dramatic effect and contrast of light and shadow into his style of painting. He had students and worked on large commissions, such as altarpieces in Antwerp and Ghent (Turner ed. Vol. 28: 364, 365).

Schelte Bolswert made six compositions after Seghers, among which is "The Infant Jesus Walking Between the Virgin and St. Joseph," begun in his Antwerp period in 1631. Schelte Bolswert's engraving style was often imitated by younger artists; however, he left behind neither students nor followers (Wurzbach 1906: 601).

Schelte Adamsz. Bolswert after Gérard Seghers

90 THE INFANT JESUS WALKING BETWEEN THE VIRGIN AND ST. JOSEPH, 1631

Engraving, sheet: 55 x 43.5 plate: 54.8 x 42.3 image: 52.5 x 41.8

In the lower margin, centre: *Gerardus Seghers pictor expressam a Se Virginis Mariae Sponsi ... Anterpieae MDCXXXI Februari VIII*; lower left: *Gerardus Seghers inuen.*; lower right: *S a Bolswert sculp.*

36_592

The Sakelarides Collection

Hollstein 1950 (Vol. III, Bolswert): 190 II.

ПИТЕР КЛАС СУТМАН

Питер Сутман (Харлем, око 1593 – Харлем, 1657) је био цртач, сликар графичар и издавач (Ampzing 1628: 372; Houbraken 1718/21 [Vol. I]: 76). Потекло је из католичке породице која је имала јаке политичке позиције и утицаје. Обуку је започео у радионици Јакоба Матама, а затим је око 1616. прешао у Рубенсову атеље у Антверпену, где је од 1616. био његов ученик (De Vie 1662: 154), а од 1620. његов асистент и сарадник. Исте године је купио грађанска права у Антверпену и био регистрован у гилди Св. Луке као графичар и сликар. Сутман се прославио израдом бројних репродуктивних графика према Рубенсовим цртежима. Користио је фину комбинацију бакрореза и бакрописа, са посебним, тачкастим стилем. И поред рафиниране технике, није успео да у графику преведе Рубенсов деликатни колоризам нити да понови Рубенсову концепцију светлости (Turner ed. Vol. 29: 247). Поред тога, ни сам Рубенс није био љубитељ бакрописа који је сматрао неприкладним за репродуковање његових слика и цртежа (Sancho Lobis 2013: 221; Barrett 2012: 34–51). До 1620. Сутман је највише радио бакрорезе религиозне тематике. Изводио је графике према сликама Антонија ван Дајка, који је такође утицао на њега. За време рада у Антверпену, преко пољског принца Владислава Сигисмунда, који је боравио 1624. у Бриселу, Сутман је успоставио контакт са пољским краљем Сигисмундом III, у чијој је служби био до 1628. године. Захваљујући Сутмановим репродукцијама, слава Рубенса се проширила по Пољској.

После пресељења у Харлем 1628. постао је један од водећих портретиста у граду. Наставио је да ради на сценама из лова и митолошким композицијама по Рубенсу. Поред тога, развио је сопствени посао: успоставио је друштвене и пословне

PIETER CLAESZ. SOUTMAN

Pieter Soutman (Haarlem, c. 1593 – Haarlem, 1657) was an illustrator, painter, printmaker and print publisher (Ampzing 1628: 372; Houbraken 1718-21 [Vol. I]: 76). He came from a Catholic family of strong political position and influence. Having begun his training in the workshop of Jacob Matham in Haarlem, he transferred to Rubens' studio around 1616, first as his student and later (from 1620) as his assistant and collaborator. Likewise, in 1619 and 1620 he was granted citizenship in Antwerp and registered as a printmaker and painter in the Guild of Saint Luke. Soutman gained recognition for his many reproductive prints after Rubens' drawings. He used an elegant combination of engraving and etching with a specific, dotted style. In spite of this refined technique, however, he did not succeed in capturing Rubens' delicate colourism nor in conveying his conception of colour (Turner ed. Vol. 29: 247). Moreover, Rubens himself did not appreciate etching, considering it unsuitable for the reproduction of his paintings and drawings (Sancho Lobis 2013: 221; Barrett 2012: 34–51). Soutman's work through 1620 primarily comprises engravings of religious themes, and he also made copies of paintings by Anthony van Dyck. At the time that Soutman was working in Antwerp, Polish prince Wladislaus Sigismund, who was visiting Brussels in 1624, put him in touch with his father, the Polish king Sigismund III, whom he then served as court painter until 1628. It was owing to his reproductions that Rubens' fame spread throughout Poland.

After settling in Haarlem in 1628, he became one of the leading portrait painters in town and continued to work on hunting scenes and mythological compositions by Rubens. He developed his own business, as well, establishing social and professional contacts among prominent Catholic families and painting portraits for them. His style underwent a change in Haarlem, adapting to

контакте са угледним католичким породицама, за које је радио портрете. У Харлему је свој стил прилагодио утицају Франса Халса чији су портрети били тражени у овом граду. Сутман је у Харлему водио своју издавачку радионицу, а добро је зарађивао на серијама портрета угледних европских породица (Janssen 2012: 641).

Питер Клас Сутман према Питеру Паулу Рубенсу

91. УСТОЛИЧЕЊЕ БИСКУПА

Бакрорез и бакропис, л: 32,8 x 22 пл/пр: 32,2 x 21,6

Д. лево: *P. Soutman fecit et excudit*; сред: *P. P. Rubens invent*; дес: *Cum Privil*

36_545

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1983 (Vol. XVII, Soutman): 11 II.

resemble that of Frans Hals, whose portraits were in great demand in the city. Soutman likewise ran a printmaking workshop, producing series of portraits of prominent European families that brought in considerable profit (Janssen 2012: 641).

Pieter Claesz. Soutman after Peter Paul Rubens

91 THE CONSECRATION OF A BISHOP

Engraving and etching, sheet: 32.8 x 22 plate and image: 32.2 x 21.6

Bottom left: *P. Soutman fecit et excudit*; centre: *P. P. Rubens invent*; right: *Cum Privil*

36_545

The Sakelarides Collection

Hollstein 1983 (Vol. XXVII, Soutman): 11 II.



91

ЈАН ВАН ДЕ ВЕЛДЕ II

У време када се Јан ван де Велде II (Ротердам, 1593 – Енкхуизен, 1641) појавио на уметничкој сцени Харлема (1623), овај град је већ био регионални центар графике (Houbraken 1718/21 [Vol. I]: 275). Јанов отац, Јан ван де Велде I, познати харлемски калиграф и гравер, саветовао га је да буде оригиналан и иновативан у графици и да избегава копирање или рад по туђим предлошцима, а управо је такав приступ овом медију неговао његов учитељ, Јакоб Матам (Fucci 2015: 2). Иако је био обучен на бакрорезу, Јан ван де Велде II је своје призоре изводио у бакропису. Ову технику је усвојио веома брзо, јер је она омогућавала слободнији поступак цртања и једноставнију обраду плоче. Вештином извођења бакрописа овладао је током припрема плоча за Есиаса ван де Велдеа и Вилема Бујтевеха (Fucci 2015: 2).

Графички пут Ван де Велдеа II је од почетка био посвећен приказима локалног пејзажа, тј. околине Харлема. Његов приступ овом жанру је био оригиналан и нов, чиме се сврстао уз харлемске уметнике Вилема Бујтевеха, Есиаса ван де Велдеа и Херкулеса Сегерса који су у првој половини седамнаестог века суштински променили сврху и концепцију пејзажа у низоземском сликарству. Инспирисани новоствареном слободом и осећањем националног поноса, они су своје интересовање усмерили на локалне пределе и људе, стварајући призоре прожете особеним натурализмом и поетиком.

Речни пејзажи

Серија „Речни пејзажи” настала је према цртежима Герита ван дер Хорста (Рајнбах, 1581/82 – Кампен, 1629), низоземског уметника рођеног у Немачкој, који је графику, вероватно, учио код Криспина ван де Пасае у Келну. Своје поимање пејзажа он је формирао под утицајем Бројгела старијег

JAN VAN DE VELDE II

At the time when Jan van de Velde II also known as Jan van de Velde the Younger (Rotterdam, 1593 – Enkhuizen, 1641) joined Haarlem's art scene (1623), the city was already a regional printmaking centre (Houbraken 1718/21 [Vol. I]: 275). His father, well-known Haarlem calligrapher and engraver Jan van de Velde I, advised him to be original and innovative, and to avoid doing prints based on the designs of others – an approach in direct opposition to that of Jan II's mentor, Jacob Matham (Fucci 2015: 2). Although trained as an engraver, the younger Van de Velde specialized in making etchings. He mastered the technique while preparing plates for Esaias van de Velde and Willem Buytewech (Fucci 2015: 2), and quickly adopted it for his own work as it allowed greater liberty in drawing into the plate and simpler plate preparation.

From the outset of his career, Van de Velde II was focused on local landscapes i.e. renditions of Haarlem's countryside. His approach to the genre was novel, adding him to the ranks of Willem Buytewech, Esaias van de Velde and Hercules Segers while they worked in Haarlem in the second decade of the seventeenth century. They altered the purpose and very concept of Netherlandish landscape painting. Inspired by their country's newly achieved freedom and by feelings of national pride, this group of artists concentrated their work on depicting local people and places, creating uniquely poetic, naturalistic imagery.

River Landscapes

The *River Landscapes* series is based on the designs of Gerrit van der Horst (Rheinbach, 1581/82 – Kampen, 1629), a Netherlandish artist born in Germany, who likely learned printmaking in Cologne from Crispijn van de Passe. Van der Horst's approach to landscapes was shaped by the work of Pieter Bruegel the Elder and Hans Bol, as is evident in *River*

и Ханса Бола. Тако је на бакропису „Речни пејзаж са два монаха на путу поред капеле” дубока перспектива одређена брдовитом, каменом обалом реке у првом плану. Под утицајем низоземског реализма који је усвојио после 1610. када се настанио у Кемпену, у овакву сценографију је увео епизоде из стварног живота, монахе и раднике, који указују на мисаони и делатни аспект живота (Vignau-Wilberg 1990: 1-11).

Са друге стране, „Пејзаж са крчком и осматрачницом”, много је ближи Ван де Велдеовом иконографском репертоару. Кретање људи изван града, субурбани миље, опуштени и неформални тренуци уживања у слободном времену и обављање разних послова су ситуације у којима се мешају различите друштвене класе. Ову тему је Ван де Велде II приказао на претходним серијама бакрописа као што је „Пијаци и разонода” (око 1620) или појединачни рад „Разонода у сеоском пејзажу” (Honig 1996: 511-517, 523). Ван де Велдеово схватање пејзажа, било је прожето идејом *аркадије* која подразумева да су домаћа средина и њени житељи реалистично приказани, али су заправо поетизовани и идеализовани, чиме су локалне вредности добиле универзални карактер (Fucci 2015: 2).

Јан ван де Велде II према Хериту ван дер Хорсту, издање: Клас Јанс Висхер, Амстердам / Петер Шенк м, Амстердам

Серија од пет бакрописа „Речни пејзажи”, 1628.

92. РЕЧНИ ПЕЈЗАЖ СА ПУТНИЦИМА, 1/5

Бакропис, л: 33 x 40,3 пл: 20 x 28,4 пр: 19,1 x 27,9

Д. дес. од торбара, на тлу: *N. 31*. На маргини д. лево: *CI Visscher excudebat*; сред.: *G. Vander. Horst. Inventor. I. Vande. Velde. Fecit.*; дес: *P. Schenk Iunior Exc Anno. 1628.*; у углу д. дес: *I*

36_1784

Водени жиг: капа луде са седам куглица и крагном.

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1989 (Vol. XXXIII, Van de Velde II): 328 III; Hollstein 1953 (Vol IX, Van der Horst): 5–10.

Landscape with Two Monks on a Road near a Chapel, in the deep perspective defined by the craggy bank of the foreground river. Influenced further by Dutch realism, which he adopted after settling in Kampen in 1610, Van der Horst's imagery began to include scenes from everyday life (Vignau-Wilberg 1990: 1-11).

In contrast, *River Landscape with an Inn and a Watch-tower* is much closer to the younger Van de Velde's iconographic repertoire. The comings and goings of people outside the city, work and leisure in suburban settings, are situations where people of various social classes mingled – and themes Van de Velde II depicted in his previous works, such as the series of etchings *Market and Leisure* (around 1620) or the individual print *Landscape with Countryside Leisure* (Honig 1996: 511-517, 523). Another important feature of Van de Velde's work is that his landscapes are *arcadian*: while the local people and settings are depicted naturalistically, they are, in fact, poeticized and idealised, lending universality to local values (Fucci 2015: 2).

Jan van de Velde II after Gerrit van der Horst, publisher: Claes Jansz. Visscher, Amsterdam / Peter Schenk the Younger, Amsterdam

River landscapes, series of five etchings, 1628

92 RIVER LANDSCAPE WITH TRAVELLERS ON A ROAD, 1/5

Etching, sheet: 33 x 40.3 plate: 20 x 28.4 image: 19.1 x 27.9

Bottom right, on ground right of peddler: *N. 31*. In the margin, bottom left: *CI Visscher excudebat*; centre: *G. Vander. Horst. Inventor. I. Vande. Velde. Fecit.*; right: *P. Schenk Iunior Exc Anno. 1628.* Bottom right corner: *I*.

36_1784

Watermark: Foolscap with seven points and collar.

The Sakelarides Collection

Hollstein, 1989 (Vol. XXXIII, Van de Velde II): 328 III; Hollstein, 1953 (Vol. IX, Van der Horst): 5–10.

93. ПЕЈЗАЖ СА КРЧМОМ И
ОСМАТРАЧНИЦОМ, 2/5

Бакропис, л: 33,1 x 41,2 пл: 19,8 x 28,8 пр: 19 x 28,4

Д. сред. лево: *G. Vander Horst invent*; сред.:
I.V. Velde fecit.; сред. дес: *CIVisscher ex.*; у углу д. дес: 2.
36_1785

Водени жиг: капа луде са седам куглица и крагном.

Колекција Сакеларидес

Welcker, 1953: 36; Hollstein 1989 (Vol. XXXIII, Van de
Velde II): 329 II; Hollstein 1953 (Vol IX, Van der Horst):
5–10.

93 RIVER LANDSCAPE WITH AN INN AND A
WATCH-TOWER, 2/5

Etching, sheet: 33.1 x 41.2 plate: 19.8 x 28.8
image: 19 x 28.4

Bottom centre left: *G. Vander Horst invent*; centre:
I.V. Velde fecit.; centre right: *CIVisscher ex.*. Bottom
right corner: 2.

36_1785

Watermark: Foolschap with seven points and collar.

The Sakelarides Collection

Welcker, 1953: 36; Hollstein 1989 (Vol. XXXIII, Van de
Velde II): 329 II; Hollstein 1953 (Vol IX, Van der Horst):
5–10.

94. РЕЧНИ ПЕЈЗАЖ СА ДВА МОНАХА НА ПУТУ
ПОРЕД КАПЕЛЕ, 3/5

Бакропис, л: 33 x 41,5 пл: 19 x 27,5 пр: 18 x 26,7

Д. сред.: *G.V.H. in. I.V.V. fe. CIVisscher ex.*;
у углу д. дес: 3.

36_1786

Водени жиг: капа луде са седам куглица и крагном.

Колекција Сакеларидес

Welcker 1953: 44; Hollstein 1989 (Vol. XXXIII, Van de
Velde II): 330 II; Hollstein 1953 (Vol IX, Van der Horst):
5–10.

94 RIVER LANDSCAPE WITH TWO MONKS ON A
ROAD NEAR A CHAPEL, 3/5

Etching, sheet: 33 x 41.5 plate: 19 x 27.5
image: 18 x 26.7

Bottom centre: *G.V.H. in. I.V.V. fe. CIVisscher ex.*;
Bottom right corner: 3.

36_1786

Watermark: Foolschap with seven points and collar.

The Sakelarides Collection

Welcker 1953: 44; Hollstein 1989 (Vol. XXXIII, Van de
Velde II): 330 II; Hollstein 1953 (Vol IX, Van der Horst):
5–10.

95. СЕОСКИ ПУТ ПОРЕД СРУШЕНЕ ЦРКВЕ, 4/5

Бакропис, л: 33 x 41,5 пл: 19,9 x 28,5 пр: 19 x 28

Д. сред.: *G.V.H. in. I.V.V. fe. CIVisscher ex.*;
у углу д. дес: 4.

36_1787

Водени жиг: капа луде са седам куглица и крагном.

Колекција Сакеларидес

Welcker 1953: 31; Hollstein 1989 (Vol. XXXIII, Van de
Velde II): 331 II; Hollstein 1953 (Vol IX, Van der Horst):
5–10.

95 COUNTRY ROAD ALONG A
RUINED CHURCH, 4/5

Etching, sheet: 33 x 41.5 plate: 19.9 x 28.5 image: 19 x 28

Bottom centre: *G.V.H. in. I.V.V. fe. CIVisscher ex.*
Bottom right corner: 4.

36_1787

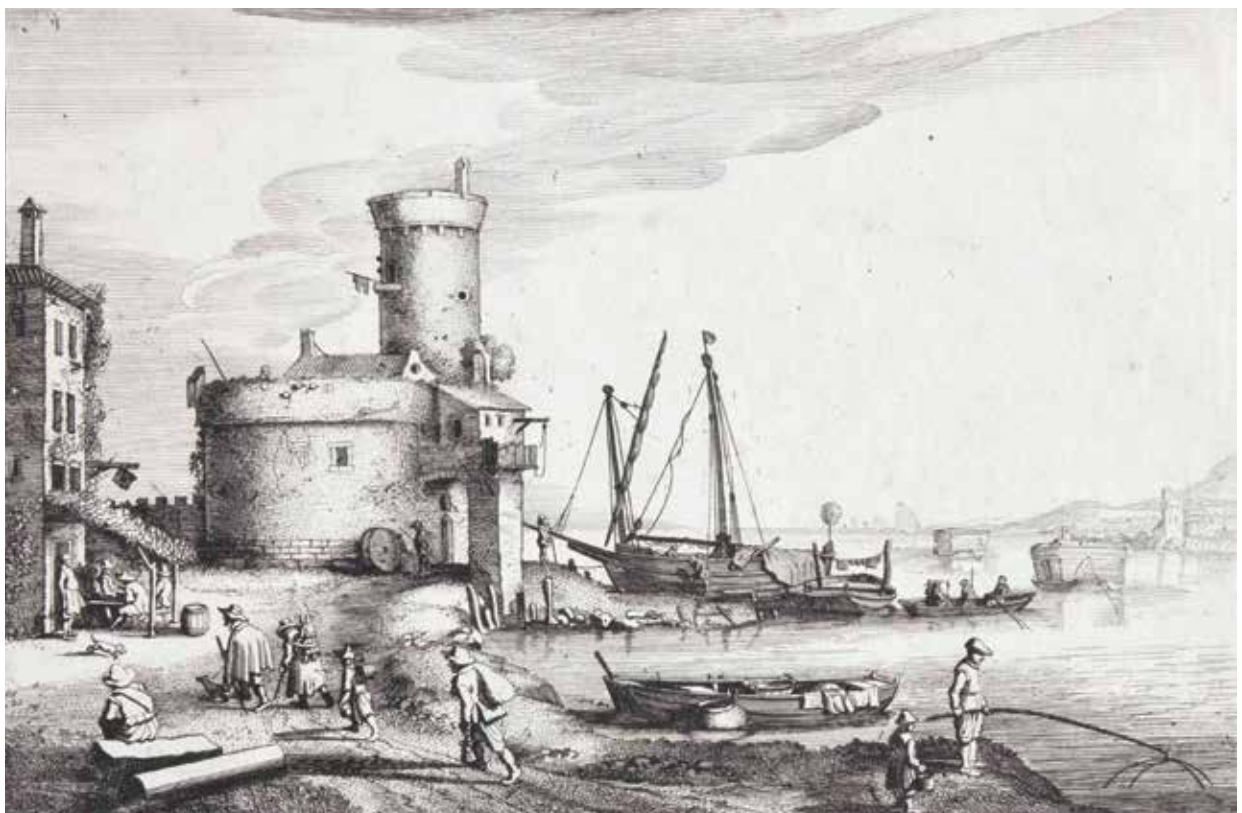
Watermark: Foolschap with seven points and collar.

The Sakelarides Collection

Welcker 1953: 31; Hollstein 1989 (Vol. XXXIII, Van de
Velde II): 331 II; Hollstein 1953 (Vol IX, Van der Horst):
5–10.



(92)



(93)



(94)



(95)

ЛУКА ЕМИЛ ФОРСТЕРМАН I

Лука Емил Форстерман I (Залтбомел, 1595/96 – Антверпен, 1675) био је један од водећих гравера репродукциониста у Антверпену седамнаестог века. Формирао се у Рубensoвом атељеу, где је до 1624. био главни гравер. Под Рубensoвим надзором преводио је његове слике у графике. Био је чувен по својој вештини и залагао се за признање ауторства репродукционисте, што је доносило и материјалну добит. Од 1622. добио је шестогодишњу привилегију да се потписује као издавач (Diels 2009: 175).

Сарадњу са Рубенсом је окончао 1624, а затим је радио у Енглеској, под заштитом високе аристократије и краља Чарлса I. После повратка у Антверпен (1629/30), Форстерман је успоставио везу са популарним сликарима, међу којима и са Антонисом ван Дајком, за чију је чувену портретску серију „Иконографија” гравирао двадест и осам плоча.

Бакорез „Играчи трик-трака под свећом” плод је сарадње Форстермана са сликаром Адамом де Костером (Мехелен, 1585/86 – Антверпен, 1643) који је припадао кругу антверпенских каравађиста. Као *pictor noctus*, тридесетих и четрдесетих година седамнаестог века он је начинио неколико слика тамних ентеријера обасјаних светлошћу свеће. Међу њима је била и слика „Играчи трик-трака под свећом” која више не постоји, тако да Форстерманова репродукција представља једини траг о овоме делу (Nicolson 1961: 186). Поједини ликови из ове композиције појављују се и на другим Де Костеровим сликама из истог периода, што води закључку да је Де Костер приказивао своје суграђане (Nicolson 1966: 252–254).

LUCAS EMIL VORSTERMAN I

Lucas Emil Vorsterman I (Zaltbommel, 1595/96 – Antwerp, 1675) was one of Antwerp's leading reproductive engravers during the 17th century. He learned his craft in the workshop of Peter Paul Rubens, where he worked until 1624, eventually becoming the chief engraver tasked with transposing Rubens's works into engravings under the painter's supervision. Vorsterman was renowned for his skill and advocated for reproductive engravers to be recognised as artists in their own right, which also entailed higher financial gain. In 1622, he was granted the privilege of signing himself as a publisher for a period of six years (Diels 2009: 175).

Vorsterman ended his collaboration with Rubens in 1624 and then left for England, where he worked under the patronage of high-ranking aristocracy and King Charles I. Upon his return to Antwerp in 1629 or 1630, Vorsterman began working with popular painters. One of them was Anthony van Dyck, for whose famous series of portraits entitled *Iconography* Vorsterman engraved a total of twenty eight plates.

Backgammon Players by Candlelight was the result of Vorsterman's collaboration with painter Adam de Coster (Mechelen, 1585/1586 – Antwerp, 1643), who belonged to Antwerp's circle of Caravaggists. In the 1630s and 1640s, De Coster created several paintings of dark interiors illuminated only by candlelight, earning the title of *pictor noctium* for his preference of tenebrist scenes. One of these was *Backgammon Players*, whose existence is today marked solely by Vosterman's engraving, as the original has been lost (Nicolson 1961: 186). The work shares several figures with other De Coster paintings from this period, indicating that he was in fact portraying fellow citizens (Nicolson 1966: 252–254).

XVII век / 17th century

Лука Емил Форстерман I према Адаму де Костеру,
издање: Лукас Емил Форстерман I, Антверпен

96. ИГРАЧИ ТРИК-ТРАКА
ПОД СВЕЋОМ, 1630/40.

Бакрорез, л: 44 x 60 пл: 27 x 35 пр: 25,8 x 34,3

Д, лево: *A. De Coster pi.*; дес: *Cum privileg; Vorsterman.*

36_1943

Hollstein 1993 (Vorsterman I): 127 I.

Lucas Emil Vorsterman I after Adam de Coster,
published by Lucas Emil Vorsterman, Antwerp

96 BACKGAMMON PLAYERS BY
CANDLELIGHT, 1630/40

Engraving, sheet: 44 x 60 plate: 27 x 35 image:
25.8 x 34.3

Bottom left: *A. De Coster pi.*; right: *Cum privileg;
Vorsterman.*

36_1943

Hollstein, 1993 (Vorsterman I): 127 I.



(96)

ЖАК ДЕ ХЕЈН III

Син Жака де Хејна II и његов ученик, Жак де Хејн III (Харлем, 1596 – Утрехт, 1641) дуго је био у сенци свога оца од кога је усвојио технике цртања, сликања и графике. Припадао је новој генерацији уметника која је била отворена према експериментима у бакропису (Filedt Kok 2000: xxxvii). У пратњи државног секретара Константејна Хајгенса 1618. нашао се у Лондону, а пут га је 1620. одвео и до Стокхолма. Своје прве графике радио је према Антонију Темпести. Био је пријатељ Рембранта који је 1632. насликао његов портрет (Dulwich Picture Gallery, London; Van Gelder 1953: 107). После очеве смрти, 1629, мање се бавио уметношћу и углавном је био усмерен на колекционарство, а од 1634. био је каноник цркве Св. Марије у Утрехту.

Свој стил цртања Де Хејн III је показао у цртежима као што су „Двојица у свађи” (Вајмар, Градска уметничка збирка) и „Старац који седи” (Дрезден, Градска уметничка збирка, о томе у: Van Regteren Altena 1983, Vol. 2, стр. 169, бр. 29, 34) на којима су карактеристична поза и покрет издужених тела наглашени контрастом јаког светла и сенке. Ови цртежи се сматрају припремним радовима за серију „Седам грчких мудраца” у којој су очуване све одлике изворног рукописа Де Хејна III: дуги паралелни потези комбиновани са пасажима укрштених шрафура (Möhle 1963: 4, 7).

За литерарни предложак узети су стихови латинског песника Аусонијуса (Decimus Magnus Ausonius, Бордо, око 310 – 393/394) из његовог дела „Маска седам мудраца” (390). Де Хејн III је пратио садржај стихова у којима су грчки мудраци приказани осамљени, у тренуцима размишљања, а не делања. Ову серију је посветио оцу, „[...] због одличних подука у уметности које му је пружио” (Filedt Kok 2000: xxxvii).

JACQUES DE GHEYN III

The son and pupil of Jacques de Gheyn II, the painter, designer and etcher Jacques de Gheyn III (Haarlem, 1596 – Utrecht, 1641), was for a long time in the shadow of his father. He belonged to a new generation of artists, who were open to experimenting in copperplate etching (Filedt Kok 2000: xxxvii). He accompanied state secretary Constantijn Huygens on a trip to London in 1618, and in 1620 his travels took him to Stockholm. He signed his first prints created after Antonio Tempesta. He was friends with the ten year younger Rembrandt, who painted his portrait in 1632 (Dulwich Picture Gallery, London; Van Gelder 1953: 107). After his father died in 1629, Jacques de Gheyn III worked less as an artist and was mostly occupied with his art collection, and became a canon of St. Mary's Church in Utrecht in 1634.

De Gheyn III demonstrated his style in drawings such as *Seated Old Man* (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen) and *Two Old Men Quarrelling* (Weimar, Staatliche Kunstsammlungen; respectively Van Regteren Altena 1983, Vol. 2, p. 169, nos. 29 and 34) and, which are characteristic for their pose and the motion of elongated bodies emphasised by the contrast between strong light and shadow. These drawings are considered as studies for the series *Seven Wise Men of Greece*, which preserves all the characteristics of the original style of De Gheyn III, combining long parallel strokes with fields of cross hatching (Möhle 1963: 4, 7).

The literary template for this series are the verses of the Latin poet Ausonius (Decimus Magnus Ausonius, Bordeaux, around 310-393/394) from his poem *Masque of the Seven Sages* from 390. De Gheyn III followed the verses in which the Greek wise men were depicted in solitude, in moments of contemplation, not action. He dedicated the series to his father and teacher: “[...] for the excellent instruction in art that he provided” (Filedt Kok 2000: xxxvii).

XVII век / 17th century

Из серије: „Седам грчких мудраца”, 1616.

Дизајнирао и гравирао Жак де Хејн III, издање:
Николас де Клерк, Делфт

97. КЛЕОБУЛ ИЗ ЛИНДОСА, 6/7

Бакропис, л: 31,8 x 19,2 пр: 26 x 18,7

На постолу стуба горе лево: запис, две речи, грчким,
д. лево: *IDGL. F. 1616* (мон). На маргини доле, наслов
и седам редова лат: *Quanto plus liceat, ... datur fama
minoribus. Fac. Ausonius.* Испод, лево: 6.

36_1158

Водени жиг, нечитак.

Колекција Сакеларидес

Van Regteren Altena 1983, Vol. 2, p. 167, no. 19;
New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 10 II.

From the series: *The Seven Wise Men of Greece*, 1616

Designed and engraved by: Jacques de Gheyn III,
published by Nicolaes de Clerck, Delft.

97 CLEOBULUS LINDUS, 6/7

Etching, sheet: 31.8 x 19.2 image: 26 x 18.7

On the base of the pillar, upper left: inscription in Greek.
Lower left: *IDGL. F. 1616* (mon). Lower margin, title and
seven rows in Latin: *Quanto plus liceat, ... datur fama
minoribus. Fac. Ausonius.* Below, to the left: 6.

36_1158

Watermark, illegible.

Sakelarides Collection

Van Regteren Altena 1983, Vol. 2, p. 167, no. 19;
New Hollstein 2000 (The De Gheyn family, Part II): 10 II.



(97)

АБРАХАМ ВАН ДИПЕНБЕК

Абрахам ван Дипенбек (Хертогенбос, 1596 – Антверпен 1675) потекао је из породице сликара на стаклу која се због ратних превирања 1621. преселила у Антверпен. Следеће године је, као сликар на стаклу, уписан у гилду Св. Луке. Постоји недоумица о томе да ли је био ученик П. П. Рубенса или извесног Раула Фејдерба.* Рубенсов утицај се очитује у стилским особеностима Дипенбекових цртежа, разиграном линеаризму и композиционим решењима у којима је до израза дошла његова способност да светло - тамним односима оствари пластичност форме.

Године 1629. је био у Енлеској, а 1632. је радио у Фонтенблоу и Паризу као кописта фресака италијанских уметника. Био је веома активан у језуитским круговима у Паризу, а затим и у Антверпену (Saur, Bd. 27: 260). Поред слика, урадио је бројне цртеже и нацрте илустрација за књиге које су штампане код Плантен–Моретуса. По његовима предлошцима гравире су радили Корнелиус Блумарт, Венцеслав Холар, Схелте Болсверт, Петрус Клауве и други (Hollstein Vol. V [1951], Diepenbeeck: стр. 242, 243).

Ван Дипенбек је, међутим, ретко сам изводио графике. Једини за сада познати примерак је бакропис „Одмор сељанина и оседлани магарца”. Оваква пасторална тема је релативно ретка код Ван Дипенбека, јер већину његовог опуса представљају композиције религиозне и митолошке тематике. Постоје две варијанте овога рада – оне се разликују по томе што је композиција обрнута. Примерак из Народног музеја припада верзији на којој је потпис обрнут.

ABRAHAM VAN DIEPENBEECK

Abraham van Diepenbeeck ('s-Hertogenbosch 1596 – Antwerp 1675) came from a family of glass painters who relocated to Antwerp in 1621 due to wartime upheavals. The next year he joined the Guild of St. Luke as a glass painter. From the 1630 he was also active as a painter. However, his main activity was to deliver designs and oil sketches for monumental windows, tapestries, prints, book illustrations and title pages of books published by the Antwerp publishing house Plantin-Moretus. It is unclear whether he was a student of Peter Paul Rubens or a certain Raoul Faydherbe.* Rubens' influence can be seen in the stylistic manner of Diepenbeeck's drawings, his playful linearism and compositional choices and in his ability to render plasticity by dark-light contrasts.

He spent the year of 1629 in England, and in 1632 he worked in Fontainebleau and Paris as a copier of frescoes by Italian artists. He was highly active in Jesuit circles in Paris, and later in Antwerp (Saur, Bd. 27: 260). His designs were engraved by Cornelis Bloemaert, Wenceslaus Hollar, Schelte à Bolswert, Petrus Clouwet, and others (Hollstein Vol. V [1951], Diepenbeeck: pp 242, 243).

Van Diepenbeeck himself, however, rarely made prints. The only known example to date is the etching *The Resting Peasant and the Saddled Donkey*. The pastoral scene is relatively rare for Van Diepenbeeck, as most of his oeuvre comprises compositions of religious and mythological themes. There are two variations on this work, with one being the mirror image of the other. The National Museum's copy belongs to the version in which the signature is reversed.

* <https://rkd.nl/en/explore/artists/22669>, accessed 12 May 2020.

XVII век / 17th century

Абрахам ван Дипенбек

98. СЕЉАНИН КОЈИ СЕ ОДМАРА ПОРЕД
ОСЕДЛАНОГ МАГАРЦА, 1630.

Бакропис, пл: 6,2 x 14,7

У пл. г. дес: *ef kseebnepeiD onnA 1630*

36_1096

Откуп, 1957. (Колекција др Хенриха Ледерера).

Hollstein 1951 (Vol. V, Diepenbeeck): 1 I – обмањујућа
копија.

Abracham van Diepenbeeck

98 THE RESTING PEASANT AND
THE SADDLED DONKEY, 1630

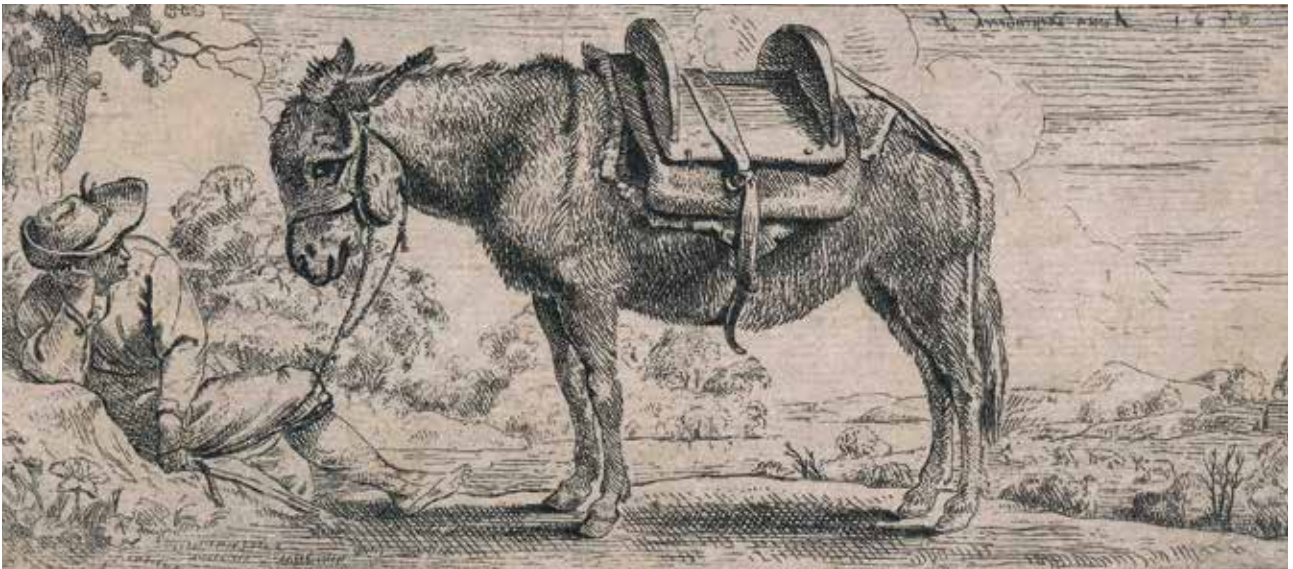
Etching, plate: 6.2 x 14.7

Upper right: *ef kseebnepeiD onnA 1630*

36_1096

Purchase, 1957 (Dr Henrich Lederer collection).

Hollstein 1951 (Vol. V, Diepenbeeck): 1 I – deceptive
copy.



(98)

ЈАН ЛИВЕНС

Јан Ливенс (Лајден, 1607 - Амстердам, 1674) је био син шеширџије и везиље, Ливена Герникс (Де Рехтеа). Таленат за сликање је показао још у детињству. Са осам година постао је ученик лајденског сликара Јориса ван Схотена. Од 1619. до 1621. учио је у атељеу сликара Питера Ластмана у Амстердаму (Van Straaten 2002: 167). По повратку у Лајден, 1622. отворио је сопствени атеље и стекао репутацију успешног портретисте. У композицијама библијске тематике, као нпр. „Празник Јестире” из 1625. (Уметнички музеј Северне Каролине) или „Понтије Пилат пере руке” из око 1624/25. (Градски музеј Де Лакенхал, Лајден), до израза је дошло његово интересовање за карактеризацију ликова који имају портретне особености.

У периоду од 1625. до 1631, највероватније, блиско је сарађивао са Рембрантом. У то време Ливенс је интензивирао рад у бакропису. Интеракција два уметника читије се у раду на портретима, међу којима доминира тип *трони*. Радиле су према истим моделима, као нпр: „Биста старца са турбаном” (Hollstein 1949 [Vol XI, Lievens]: 35) и „Трећа, оријентална глава” (1635) од Рембранта (New Hollstein 2013 [Rembrandt]: 151).

Ливенсови портрети типа *трони* објављени су под називом „Разне слике” (Харлем, око 1631?) док су различити избори из серије из тридесетих година штампани током седамнаестог века под називом „Различити трони” (Антверпен, после 1635?) (Wuestman 2006: 59; Schnackenburg 2016: 110–113). Ливенс је наставио каријеру, у Лондону где је радио од 1623. да би 1635, прешао у Антверпен (Van Straten 2002: 169, fn. 49). У Лондону је био мање продуктиван у графици и углавном се бавио сликарством под утицајем Ван Дајка. Ливенс је лако

JAN LIEVENS

Jan Lievens (Leiden, 1607 - Amsterdam, 1674). His father, Lieven Genricxz. (De Rechte) was a hatmaker and embroiderer. Lievens' talent for painting was evident even in childhood, and at the age of eight he became a pupil of the Leiden painter Joris van Schooten. From 1619 to 1921 (according to Van Straaten 2002: 167), he trained at the studio of painter Pieter Lastman in Amsterdam. Upon his return to Leiden in 1622, he started his own workshop and gained a reputation as a successful portraitist. His interest in depicting the individual features of the characters came to its fullest expression in compositions on biblical themes, such as *The Feast of Esther*, 1625 (North Carolina Museum of Art) and *Pilate Washes his Hands in Innocence*, circa 1624/25 (Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden).

In the period between 1625 and 1631, Lievens most likely worked in close collaboration with Rembrandt. His interest in etching grew during these years, and the interaction between the two artists is particularly clear in portraits. They used the same models, as in *Bust of an Old Man Wearing a Turban* (Hollstein 1949 [Vol XI, Lievens]: 35) and *The Third 'Oriental' Head* (1635) by Rembrandt (New Hollstein 2013 [Rembrandt]: 151).

Lievens' selection of faces is dominated by those that lend themselves to a type of portrait known as *tronie*. This popular genre allowed the artist to study facial expressions and a variety of distinctive physiognomies. Lievens was quite successful in rendering tronies, which he created both as etchings and paintings. Some of his tronie etchings were published in the seventeenth century under the title *Variae effigies / Variae Effigies a Joanne Livio* (Haarlem, c. 1631?) and *Diverse tronikens* (Antwerp, after 1635?) (Wuestman 2006: 59; Schnackenburg 2016: 110–113).

мењао и усвајао различите стилове, нарочито по доласку у Антверпен где је усвојио и Рубенсов колорит и стил. Такође, у Антверпену је сликао *троније*, јер су се добро котирали на тржишту. Од 1644. настанио се у Амстердаму, где је прихватио актуелни, класицистички стил.

Модел на бакропису из Народног музеја није познат, што је чест случај са *тронијима* (видети: Wuestman 2006). Веома му је сличан лик у раду „Биста човека у крзеном капуту: профил” (Hollstein 1949 [Vol XI, Lievens]: 42).

In 1632 Lievens relocated to London and continued his career there until 1635, painting under the influence of Anthony van Dyck. Subsequently he moved to Antwerp (Van Straten 2002: 169, fn 49), where he mastered Rubens' colourism and painting technique. From 1644 onwards he was based in Amsterdam and adopted the classical style in vogue at the time.

The model for the etching at the National Museum is unknown, as is often the case with tronies (see: Wuestman 2006). He bears a striking similarity to the figure in *Bust of a Man Wearing a Fur Coat: Profile* (Hollstein 1949 [Vol XI, Lievens]: 42).



(99)

Јан Ливенс

99. ПРОФИЛ ЧОВЕКА СА КРАТКОМ
БРАДОМ, око 1631/32.

Бакропис, л: 14,5 x 12,1 пл/пр: 14,4 x 11,8

У пл. ивица лево, сред: *II*

36_ 134

Откупљено 1961.

Hollstein 1949 (Vol XI, Lievens): 47/II;
Schnackenburg 2016: 216.

Jan Lievens

99 BUST OF A MAN WITH A SHORT
BEARD, c. 1631/32

Etching, sheet: 14.5 x 12.1
plate and image: 14.4 x 11.8

Left edge, centre: *II*

36_ 134

Purchase, 1961.

Hollstein 1949 (Vol XI, Lievens): 47/II;
Schnackenburg 2016: 216.

РЕМБРАНТ ХАРМЕНС ВАН РАЈН

Рембрант је био један од највећих мајстора штампане графике свих времена. Његово достигнуће је померило границе ове уметности у времену у коме је живео и радио, али је исто тако имало дуготрајан и далекосежан утицај за њен препород који је уследио од средине деветнаестог века. Рембрант Харменс ван Рајн (Лајден, 1606 – Амстердам, 1669) уметнички се формирао у Лајдену, започевши са обуком цртања код Јакоба ван Сваненбурга, вероватно од 1621. до касне 1624. или почетка 1625. Исте године ушао је, као ученик, у атеље Питера Ластмана у Амстердаму где је око шест месеци учио сликарство, да би се затим вратио у родни град.

Рембрант је почео да се бави графиком у Лајдену, а ову активност је наставио и када се преселио у Амстердам, где је отворио свој атеље. У њему је упошљавао ученике који су радили за њега. Хоубракен каже да студентима није откривао тајне свога знања (Houbraken: 271)*. Сарађивао је и са обученим бакрописцима и штампарима, међу којима је био и Јан Јорис ван Флит. Рембрантово графичко умеће је непрекидно сазревало. Сваком новом раду приступао је као посебном ликовном, естетском и техничком проблему. На тај начин је отворио широко поље сталног истраживања. Постепено је усложњавао технику и технологију, постижући све већу изражајност и слојевитост графичког израза. Такође, појединачне плоче је третирао на експерименталан начин: поступком дорађивања, одређену композицију варирао је у више стања. Бакропис „Обрезање Христово” из 1626. сматра се његовим најранијим остварењем,

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Rembrandt was one of the greatest masters of printmaking of all time. His achievement expanded the boundaries of this art during the time in which he worked and lived, but also had a long-lasting and far-reaching effect on its revival, which ensued from the middle of the nineteenth century. Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669) received his artistic education in Leiden, starting his training in draughtsmanship with Jacob van Swanenburgh, most likely from 1621 until late 1624 or the beginning of 1625. The same year, as a pupil, he entered the workshop of Pieter Lastman in Amsterdam, where he studied painting for approximately six months, after which he returned to his native city.

Rembrandt started working on prints in Leiden and continued upon his move to Amsterdam, where he opened his workshop. There, he employed pupils who worked for him. Houbraken states that he did not bestow his knowledge on his pupils (Houbraken: 271)*. He collaborated with trained etchers and printers, including Jan Joris van Vliet. Rembrandt's printmaking skills continuously developed. He approached each new work as an individual pictorial, aesthetic, and technical issue, thus opening for himself a broad field of constant experimentation. He gradually made his technique and technology more complex, achieving a greater level of articulation and complexity of graphic expression. He also treated individual plates in an experimental manner: using the method of refining, he would create variations of a composition in multiple states.

* https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0129.php (приступљено 22. 01. 2023)

* https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0129.php (accessed 22 January 2023)

(Van Straaten 2002: 169). Тематски репертоар графика је постепено бивао све шири и обухватао је аутопортрете, портрете родитеља и карактерне портрете, тј. троније, а затим сцене из Старог и Новог завета, алегоријске сцене, актове, пејзаже, мртве природе и сцене из свакодневног живота. Радио је графике до 1665. године, од када потиче и „Портрет Јана Антонидеса ван дер Линдена”. Између ова два рада настао је знаменити графички опус који броји око три стотине првенствено бакрописа, као и сувих игала. Рембрантове плоче су неколико векова после његове смрти прештамповане, дорађиване, а неретко и прерађиване.

Осам отисака из збирке Народног музеја везује се за име Рембранта ван Рајна. Према музејској документацији, свих осам отисака се од 1960, када су последњи примерци купљени, сматрало за оригиналне.

Међутим, на основу пажљивих прегледа и консултација, утврђено је да су само два отиска аутентични. Поред тога, бакропис „Христ пред Понтијем Пилатом”, који је настао у сарадњи са Ван Флитом (Rutgers 2017) припада категорији копија (New Hollstein 2013 [Rembrandt, Vol II]: 155 копија L). Четири отиска су изведени у техници фото бакрописа (видети кат. копије бр: 36_547, 36_548, 36_1087, 36_1819 и 36_549). Будући да су већ уписани у званичну Инвентарну књигу, у овом каталогу су морали да буду регистровани, али су дати у додатку Нове копије (стр 257, 258).

The etching *Circumcision of Christ* from 1626 is considered his earliest endeavour (Van Straaten 2002: 169). Thematically, the repertoire of prints gradually expanded to include self-portraits, i.e., tronies; scenes from the Old and New Testament; allegorical scenes; nudes; landscapes; still lifes; and scenes from everyday life. He produced prints until 1665, the year from which *Portrait of Jan Antonides van der Linden* dates. Between these two works, a notable printed oeuvre was created, numbering around three hundred; these were primarily etchings, as well as drypoints. Several centuries after his death, Rembrandt's plates were reprinted, added to, and often adapted.

Eight proofs from the collection at the National Museum are connected to the name Rembrandt van Rijn. According to museum documentation dating from 1960, when the last pieces were bought, all eight proofs were considered original.

However, based on meticulous inspections and consultations, it has been determined that only two proofs are authentic. In addition, the etching *Christ before Pontius Pilate*, made in collaboration with Van Vliet (Rutgers 2017), belongs to the category of copies (New Hollstein 2013 [Rembrandt, Vol II]: 155 copy L). Four proofs were made in the technique of photo etching (see cat. copies nos.: 36_547, 36_548, 36_1087, 36_1819 and 36_549). Since they were already included in the official inventory, they needed to be registered in the present catalogue, but are listed in the appendix (pages 257, 258).

Христ изгони трговце из храма

Рембрант је имао велику колекцију цртежа и графика низоземских, немачких, италијанских и француских уметника. У својим радовима је успостављао везу или дијалог са њима. Бакропис „Христ изгони трговце из храма” показује како је Рембрант, и онда када је преузимао одређена решења, стварао ново дело, које нема никакве везе са прошлошћу и које је утемељено у посматрању стварности. Централна фигура Христа, преузета је из Диреровог дрвореза „Христ гони трговце из храма”, из серије „Мала пасија” из 1508, код Рембранта постаје део призора у коме пулсира сам живот (Keizer 2018: 340).

Овај бакропис раније је припадао Националној галерији слика у Будимпешти. За потврду аутентичности отиска захваљујем Бернадет Тот из Музеја ликовних уметности у Будимпешти.

Christ Driving the Money Changers from the Temple

Rembrandt owned a large collection of drawings and prints of Netherlandish, German, Italian, and French artists. In his works, he established a connection or a certain form of dialogue with them. The etching *Christ Driving the Money Changers from the Temple* shows how Rembrandt, even when he was emulating certain compositional choices, created a new work of art that bore no attachment to the past and that was based on observation of reality. The central figure of Christ, taken from the woodcut of Dürer's *Christ Expelling the Money Lenders from The Small Passion* series of 1508, becomes part of a spectacle brimming with life (Keizer 2018: 340).

This etching previously belonged to the National Picture Gallery in Budapest. I am grateful to Bernadett Tóth from the Museum of Fine Arts in Budapest for confirmation of the authenticity of the proof.



(100)

100. ХРИСТ ИЗГОНИ ТРГОВЦЕ ИЗ ХРАМА, 1635.

Бакропис, са додиром суве игле, л/пл: 13,6 x 16,9

Д. дес. уз ивицу: *Rembrandt. f. 1635*

На пол. округли жиг: *ORSZÁGOS KÉPTÁR*; преко тога црвени округли жиг: *DUPLICATUM BUDAPEST*

36_550

Откупљено 1956.

New Hollstein 2013 (Rembrandt, Vol I): 139 II.

100 CHRIST DRIVING THE MONEY CHANGERS FROM THE TEMPLE, 1635

Etching with touches of drypoint, sheet and plate: 13.6 x 16.9

Lower right along the edge: *Rembrandt. f. 1635*

Reverse side, seal: *ORSZÁGOS KÉPTÁR*; over which a red circular seal: *DUPLICATUM BUDAPEST*.

36_550

Purchase. 1956.

New Hollstein 2013 (Rembrandt, Vol I): 139 II.

Аврам мази Исака

Библијска тематика чини близу четвртине Рембрантовог графичког опуса. При томе је око педесет и пет радова везано за Нови, а осамнаест за Стари завет. Радећи на њима током већег дела своје каријере, Рембрант је разрађивао ликовну проблематику која је битно одређивала његов уметнички развој (Orenstein 2004). У раду „Аврам мази Исака” старозаветна епизода је интерпретирана као својеврсна анализа реалности: имагинација текста преплетена је са стварношћу и у спајању ова два пола Рембрант је остварио дело великог емоционалног богатства. Исте године настао је и бакропис „Абрахам изгони Агару и Исмаила”.

Abraham Caressing Isaac

Biblical themes comprise almost a quarter of Rembrandt's printed oeuvre. Around fifty-five works relate to the New Testament, and eighteen to the Old Testament. Working on them for most of his career, Rembrandt refined his approach to the compositional issues that significantly determined his artistic development (Orenstein 2004). In *Abraham Caressing Isaac*, the Old Testament scene was interpreted as a kind of analysis of reality: the imaginativeness of the text is intertwined with the real, and in combining these two polarities, Rembrandt achieved a work of great emotional richness. The etching *Abraham Casting Out Hagar and Ishmael* dates from the same year.



(101)

101. АВРАМ МАЗИ ИСАКА, око 1637.

Бакропис, л/пр: 11,6 x 9

Д. лево: *Rembrandt. f.*

36_1820

Колекција Сакеларидес

New Hollstein 2013 (Rembrandt, Vol II): 165 IV.

101 ABRAHAM CARESSING ISAAC, circa 1637

Etching, sheet and plate: 11.6 x 9

Lower left: *Rembrandt. f.*

36_1820

The Sakelarides Collection

New Hollstein 2013 (Rembrandt, Vol II): 165 IV.

АДРИАН ВАН ОСТАДЕ

Један од најплоднијих сликара низоземске жанр тематике, био је Адриан ван Остаде (Харлем, 1610 – Харлем, 1685). Према биографу Арнолду Хоубракену, учио је код познатих харлемских уметника, Франса Халса и Адриана Брауера, захваљујући коме се посветио сценама из свакодневног сеоског живота (Houbraken 1718/21 [Vol. 2]: 347). Прославио се подједнако и као сликар и као цртач. Његов поступак је подразумевао рад по природи. Припремне студије за слике и бакрописе радио је у црној и браон креди на папиру у боји. После Рембранта, Ван Остаде је био највећи бакрописац свога времена. За њега је особено да је плоче више пута дорађивао и нова стања штампао све док не би постигао жељени ефекат (Turner ed, Vol. 23: 609-612).

Ван Остадеови бакрописи су били веома популарни, те су током осамнаестог века више пута прештамповани. Године 1710. његове плоче су доспеле у власништво француског гравера Бернара Пикара, који их је штампао као албум. Око 1760. плоче је преузео гравер, издавач и продавац графика из Париза, Пјер Франсоа Басан. Већ тада су многе плоче морале да буду дорађене, те су отисци изгубили на изворном квалитету. Басан је око 1780. поново издао педесет и два призора. Након Басанове смрти, плоче је преузела удовица издавача Огиста Жана из Париза и објавила их после 1798. као албум графика „La Veuve Jean”. Графике из овога издања су често биле исецане и појединачно продаване (Pelletier 1994: 395, 400).

Тринаест отисака из Народног музеја, извесно, припадају касним издањима, можда још каснијим од Басанових и удовице Жан. То се очитује у квалитету штампе: често су делови „запушени” и линије се не виде добро, ивице приказа су на неким радовима дорађене, док се отисци плоче углавном не уочавају.

ADRIAEN VAN OSTADE

Adriaen van Ostade (Haarlem, 1610– Haarlem, 1685) was one of the most productive painters of Dutch genre paintings. According to the biographer Arnold Houbraken he studied with the celebrated Haarlem artists Frans Hals and Adriaen Brouwer. He attained fame equally as a painter and draftsman. His approach was to work from life (Houbraken 1718/ 21 [Vol. 2]: 347). He made preliminary studies for paintings and etchings in black and brown chalk on tinted paper, and used these designs for both paintings and etchings. After Rembrandt, Van Ostade was the greatest etcher of his time. His drawing and printmaking language evolved over the course of his career. It is of particular interest that he made alterations to the plates and printed the new states until he was satisfied with the effect (Turner ed, Vol. 23: 609-612).

Ostade's etchings enjoyed wide popularity, and were reprinted multiple times during the eighteenth century. In 1710 the French printmaker Bernard Picart came into possession of Ostade's plates, and published them as an album. In 1760 Pierre François Basan, a printmaker, publisher and art dealer from Paris, acquired the plates. At that point, many plates had to be retouched, and the proofs lost their original quality. Basan published one set of ten scenes and another of two in 1780. Upon Basan's death, the plates passed into the possession of the Parisian publisher Auguste Jean's widow, who after 1798 issued them as an album of prints under the name *La Veuve Jean*; these prints were often cut out of the album and sold individually (Pelletier 1994: 395, 400).

The thirteen impressions belonging to the National Museum undoubtedly belong to later editions, perhaps even later than Basan's or La Veuve Jean. This is evidenced by the quality of the print: many parts are smudged and the lines difficult to discern; on some pieces the edges of the image have also been reworked.

Сви су штампани на ребрастом папиру и углавном одговарају позним стањима плоча онако како су она пописана код Холштајна.

All are printed on laid paper and generally conform to the later state of plates as listed in Hollstein.

102. ПРОДАВАЦ НАОЧАРА, 1646.

Бакропис, л/пр: 10 x 8,7

Д. дес: *AV oStade*

36_1806

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 29 VI.

102 THE SPECTACLE SELLER, 1646

Etching, sheet and image: 10 x 8.7 cm

Lower right: *AV oStade*

36_1806

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 29 VI.

103. СЕНИК, 1647.

Бакропис, л: 17,5 x 21 пл: 15,3 x 18,8

На тлу д. лево: *AV (мон) oStade 1647*

36_1804

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 23 V.

103 THE BARN, 1647

Etching, sheet: 17,5 x 21 plate: 15.3 x 18.8

On the ground, lower left: *AV (mon) oStade 1647*

36_1804

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 23 V.

104. ПОРОДИЦА, 1647.

Бакропис, л: 32 x 24,5 пл: 18,3 x 17,5 пр: 17,1 x 15,3

На поду д. дес: *AV (мон) oStade 1647*

36_552

Откуп, 1960.

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 46 IV.

104 FAMILY, 1647

Etching, sheet: 32 x 24.5 plate: 18.3 x 17.5 image: 17.1 x 15.3

On the floor, lower right: *AV (mon) oStade 1647*

36_552

Purchase, 1960.

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 46 IV.

105. ПРЕЉА, 1652.

Бакропис, л/пр: 13,9 x 17,5

На тлу д. лево: *AV (мон) oStade 1652*

36_1802

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 31 VI.

105 THE WOMAN SPINNING, 1652

Etching, sheet and image 13.9 x 17.5

On the ground, lower left: *AV (mon) oStade 1652*

36_1802

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 31 VI.

106. ИГРАНКА У КРЧМИ, 1652.

Бакропис, л: 24,8 x 30,9 пр: 24 x 30,7

На маргини д. дес: *A.v. Ostade fecit et excud.*

36_554

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 49 IX.

106 THE DANCE IN THE INN, 1652

Etching, sheet: 24.8 x 30.9 image: 24 x 30.7

In the margin, lower right: *A.v. Ostade fecit et excud.*

36_554

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 49 IX.

XVII век / 17th century

107. ДОРУЧАК, 1664.

Бакропис, л: 21,9 x 25,2 пр: 25,2 x 19,9

На поду д. лево: AV (мон) oStade

На маргини д. сред. два реда, лат: *Secuarae raddamusn tempora ... una serena dies. / Tibul.l*

36_1952

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 50 V.

107 BREAKFAST, 1664

Etching, sheet: 21.9 x 25.2 image: 25.2 x 19.9

On the floor, lower left: AV (mon) oStade

In the margin, lower centre, two rows, Latin: *Secuarae raddamusn tempora ... una serena dies. / Tibul.l*

36_1952

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 50 V.

108. ПЕКАР КОЈИ СВИРА РОГ, 1664.

Бакропис, л/пр: 9,8 x 8,5

На оквиру прозора, г. сред. лево: AV (мон) OSTADE

36_1801

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 7 IX.

108 THE BAKER SOUNDING HIS HORN, 1664

Etching, sheet/image: 9.8 x 8.5

In the window frame, upper centre left: AV (mon) OSTADE

36_1801

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 7 IX.

109. СЛИКАР, 1667?

Бакропис, л/пл: 23 x 17

Уз ивицу маргине д. дес: A. v. oStade fecit. et excud.

На маргини д. сред. четири реда, лат: *Pictor Apellaeâ pingas ... praemia digna tuo.*

36_1803

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 32 IX.

109 THE PAINTER, 1667?

Etching, sheet and plate: 23 x 17

Along the edge of the margin, lower right: A. v. oStade fecit. et excud.

In the margin lower centre, four lines, Latin: *Pictor Apellaeâ pingas ... praemia digna tuo.*

36_1803

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 32 IX.

110. ПЕВАЧИ, 1667.

Бакропис, л: 23,2 x 18,4 пр: 21,4 x 18,4

Уз ивицу маргине д. дес: A.v. oStade fecit et excud.

36_1110

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 19 IV.

110 THE SINGERS, 1667

Etching, sheet: 23.2 x 18.4 image: 21.4 x 18.4

Along the edge of the margin, lower right: A.v. oStade fecit et excud.

36_1110

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 19 IV.

111. СЕОСКА ЉУБАВ, 1667.

Бакропис, л: 15,6 x 12,3 пр: 14,8 x 12,3

Уз ивицу маргине д. лево: AV (мон) OStade

36_1951

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 11 IV, VII.

111 VILLAGE ROMANCE, 1667

Etching, sheet: 15.6 x 12.3 image: 14.8 x 12.3

Along the edge of the margin, lower left: AV (mon) OStade

36_1951

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 11 IV, VII.

112. ОБУЋАР, 1671.

Бакропис, л/пр: 17 x 14

На тлу д. дес: AV (мон) *Ostade 1671.*

36_553

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 27 X.

112 THE COBBLER, 1671

Etching, and image 17 x 14

On the ground, lower right: AV (mon) *Ostade 1671.*

36_553

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 27 X.

113. ОБУЋАР, 1671.

Бакропис, л/пр: 17,1 x 14,5

На тлу д. дес: AV (мон) *Ostade 1671.*

36_1805

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 27 X.

113 THE COBBLER, 1671

Etching, sheet and image: 17.1 x 14.5

On the ground, lower right: AV (mon) *Ostade 1671.*

36_1805

The Sakelarides Collection

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 27 X.

114. СЕЉАНИН ОСЛОЊЕН НА СВОЈА ВРАТА, 1672.

Бакропис, л: 27 x 24,7 пл: 10,7 x 9,2 пр: 10 x 8,6

Сред. ниже лево, уз врата: AV (мон) *Ostade*

На маргини д. лево запис оловком, нечитко.

36_1953

Откуп, 1960.

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 9 IV.

114 PEASANT LEANING ON HIS DOORWAY, 1672

Etching, sheet: 27 x 24.7 plate: 10.7 x 9.2 image: 10 x 8.6

Centre lower left, along the door: AV (mon) *Ostade*

In the margin, lower left, inscription in pencil, illegible.

36_1953

Purchase, 1960.

Hollstein 1964 (Vol XV, Van Ostade): 9 IV.



(102)



(103)



(104)



(105)



(106)



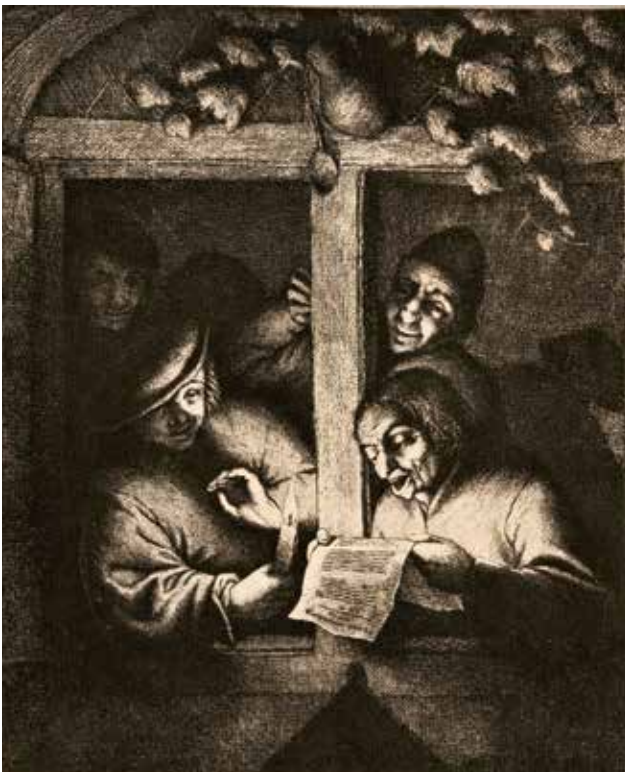
(107)



(108)



(109)



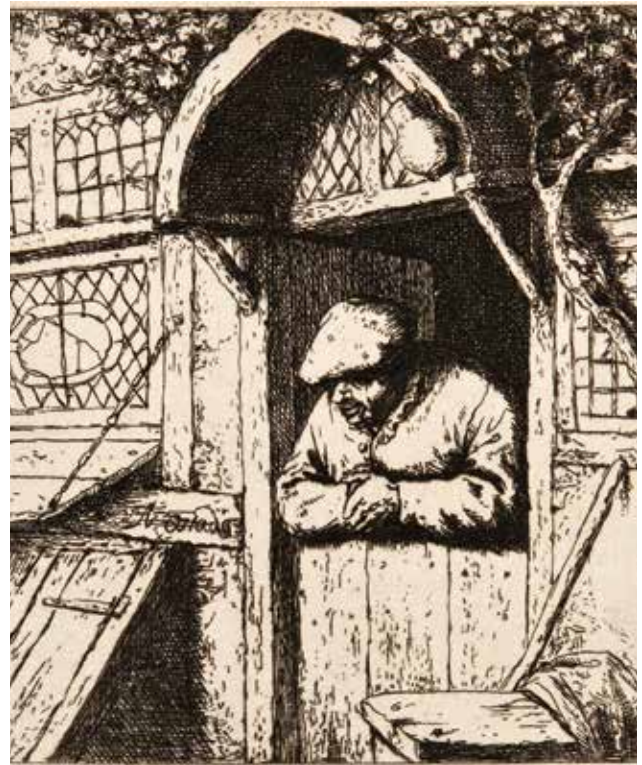
(110)



(111)



(112)



(113)



(114)

БРАЋА БОТ

Рођени у Утрехту, браћа Андрис (Утрехт, 1611/12 – Венеција, 1641/42) и Јан (Утрехт, 1615 – Утрехт, 1652) су били синови витражисте Дирка Бота, који је био и њихов први учитељ. Учење су затим наставили код сликара Абрахама Блумарта. Андрис и Јан су 1633. преко Лиона отишли у Рим, где су провели три године, да би 1641. прешли у Венецију. У марту 1642. Андрис се у Венецији утопио, после чега се Јан вратио у Утрехт, где је радио до краја живота. Јан је имао ученике и био је декан гилде Св. Луке. Првенствено је био познат по пејзажима, који су се стилски уобличили за време његовог боравка у Риму. Основна тема његових пејзажа је светлост, а простори су употпуњени жанр сценама са путницима. Браћа Бот су у Италији, такође под утицајем барока, радили поетичне призоре из свакодневног живота. Припремне цртеже за серију „Пет чула” урадио је Андрис Бот пре одласка у Италију, 1633. године (Luijten 1997: 244). За разлику од алегоријске и идеализоване, грађанске интерпретације овога темата какву је промовисао Хендрик Голцијус (видети кат. бр. 47), Андрис Бот је поредак чула који, према Аристотелу, упућује на постепено достизање профињености и склада тела и духа, сместио у рурално окружење.

Он је вид, слух, мирис, укус и додир приказао у свакодневним ситуацијама као „драстичне сеоске сцене” (Pigler 1974, према: Luijten 1997: 243.). Тумачење Андриса Бота је засновано на „тврдом” реализму. Вероватно је овакав начин цртања, неуглађен и „мрачан”, развио под утицајем сликара Јоста Корнелиса Дрохслота, који је у том погледу био за њега много значајнији од званичног ментора, А. Блумарта (Luijten 1997: 244). Свака сцена из серије „Пет чула” Андриса Бота допуњена је стиховима народних песама из околине Утрехта, који приказима дају хумористичко – сатирички тон (Luijten 1997: 243, 244).

BOTH BROTHERS

Born in Utrecht to glass painter Dirk Both, Andries (Utrecht, 1611/12 – Venice, 1642) and Jan (Utrecht, 1615 – Utrecht, 1652) learned the fundamentals of their craft from their father before studying under painter Abraham Bloemaert. In 1633, the brothers travelled to Rome via Lyon. They spent three years in Rome, and then moved to Venice in 1641. The following spring Andries drowned (March 1642), after which Jan returned to Utrecht. Jan spent the rest of his life in Utrecht, both working as a painter and tutoring artists-in-training, and even serving as dean of the city's Guild of St. Luke. The younger Both was primarily known for his landscapes, the style of which was heavily influenced by his stay in Rome. The main subject of his works is light, with genre scenes of travellers completing each composition. While in Italy, the Both brothers created poetic genre art influenced by the Baroque. The designs for *The Five Senses* series were done by Andries Both prior to the brothers' departure for Italy in 1633 (Luijten, 1997: 244). Unlike the traditional sixteenth-century allegoric and idealised bourgeois interpretations of the five senses, for instance depicted by Hendrick Goltzius (see in this cat. no. 47), Andries adhered hierarchy of the senses which, according to Aristotle, implied the gradual attainment of refinement and harmony of body and spirit, into a rural context.

Thus, sight, hearing, smell, taste and touch were depicted through everyday situations as "drastic peasant scenes" (Pigler 1974, quoted in Luijten, 1997: 243) – an interpretation is based on so-called 'hard' realism. Andries's unrefined and "dark" drawing style likely developed under the influence of painter Joost Cornelisz. Droochsloot, whose impact on Both's drawing was greater than that of Both's official mentor, Abraham Bloemaert (Luijten, 1997: 244). In addition to their sharp imagery, each scene from *The Five Senses* is complemented by folk

Бакрописе је, према нацртима Андриса, урадио Јан Бот после повратка из Италије, око 1642/43 године. Ова серија је била веома популарна, тако да је од 1680. штамана у издањима Фредерика де Вита, Питера Шенка и Јакоба Голеа (Luijten 1997: 245).

Отисци „Вид” и „Слух” из Народног музеја не припадају истом издању, што се очитује у нумерацији. Наиме, сцена „Вид” нема нумеричку ознаку и отиснута је са првог стања плоче, док је сцена „Слух”, означена бројем два и отиснута је са другог стања плоче (Hollstein 1950 [Vol III, J. Both]: 162). На овим отисцима нема података о издавачу.

Јан Бот према Андрису Боту

Из серије бакрописа „Пет чула”, 1642/43.

115. ВИД, 1/5

Бакропис, л: 23,8 x 19,2 пл: 22,7 x 18,3 пр: 19,5 x 16,3

Д. лево: *J. Both f*; на маргини д. лево: *Andries. Both. Inventor.*; дес: *Jan. Both. Fecit. / Fratres.*; г. лево: *t GESICHT*; д. сред, четири реда (низ): *Ian slodder ... en wil* 36_1789

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1950 (Vol III, J. Both): 11 I; Luijten 1997: 48.

116. СЛУХ, 2/5

Бакропис, л: 23,7 x 19,2 пл: 23 x 18,6 пр: 19,6 x 17,1

Д. лево: 2, на маргини д. лево: *Aboth. Inven.*; дес: *JBoth. fecit.*; г. лево: *t' GEHOOR*; д. сред, четири реда (низ): *Hier hebbe ... ooren staedt*

36_1788

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1950 (Vol III, J. Both): 11 I. 48.

song verses from the Utrecht area, lending the series a satirical tone (Luijten, 1997: 243, 244). Andries's designs were etched by his brother following Jan's return from Italy in 1642 or 1643. Being quite popular, after 1680 the series was re-issued by Frederik de Wit, Pieter Schenck and Jacob Gole (Luijten 1997: 245).

Although the prints *Sight* and *Hearing* from the National Museum's collection contain no information on their publishers, it is apparent they do not belong to the same edition. This is evident in their numeration: while *Hearing* is labelled with the number 2, signifying its creation using the second state of the plate, *Sight* bears no such marking meaning it was printed from the plate's original state (Hollstein 1950 [Vol III, J. Both]: 162).

Јан Ботх након Андриес Ботх

The Five Senses series of etchings, 1642/43

115 SIGHT, 1/5

Etching, sheet: 23.8 x 19.2 plate: 22.7 x 18.3 image: 19.5 x 16.3

Bottom left: *J. Both f*; in the margin, bottom left: *Andries. Both. Inventor.*; right: *Jan. Both. Fecit. / Fratres.*; top left: *t GESICHT*; bottom centre, four rows: *Ian slodder ... en wil*

36_1789

The Sakelarides Collection

Hollstein 1950 (Vol III, J. Both): 11 I; Luijten 1997: 48.

116 HEARING, 2/5

Etching, sheet: 23.7 x 19.2 plate: 23 x 18.6 image: 19.6 x 17.1

Bottom left: 2; in the margin, bottom left: *Aboth. Inven.*; right: *JBoth. fecit.*; top left: *t' GEHOOR*; bottom centre, four rows: *Hier hebbe ... ooren staedt*

36_1788

The Sakelarides Collection

Hollstein 1950 (Vol III, J. Both): 11 I. 48.



(115)



(116)

ВИЛЕМ ВАН ДЕ ЛАНДЕ

Бакрописац и сликар пејзажа Вилем ван де Ланде (Лајден, 1610/11 – Лондон, 1693) био је активан у Делфту од 1635, када је забележен као сарадник у гилди Св. Луке. Од 1650. је углавном радио сцене ратне тематике, као и неколико композиција у којима је алегоријски интерпретирана низоземска историја. Поред тога, 1635. урадио је и шест бакрописа италијанских пејзажа према Адријану ван Нијланду и издању Корнелиса Данкертса 1635. године (Thieme-Becker Bd. 22: 289).

Серију бакрописа „Дејства коњице” оригинално је објавио Клас Јанс Висхер. Поред пејзажа, мапа, портрета, библијских сцена, панорама градова и картографија, војна тематика је такође представљала значајан део у продукцији Висхерове издавачке куће. Ову серију је потом, између 1721. и 1752, заменивши Висхерову адресу својом, објавио Рајнер Отенс I (Hollstein 1953 [Vol X, Lande]: 25).

Вилем ван де Ланде, серија од шест бакрописа „Дејства коњице”, издање: Клас Јанс Висхер, Амстредам

117. КОЊИЧКА БИТКА НА ДРВЕНОМ МОСТУ, 1/6

Бакропис, пл/пр: 14 x 20

Д. сред. лево: *W.V. Lande fecit*; сред: *CIViſcher. excude.* (CVI мон)

36_1092

Колекција др Хенрих Ледерер, откуп, 1957.

Hollstein 1953 (Vol X, Lande): 1 I.

WILLEM VAN DE LANDE

Etcher and landscapes painter Willem van de Lande (Leiden, 1610-1611 – London, 1693) began working in Delft, where he was mentioned as a member of Guild of St Luke in 1635. After 1650 his work mostly involves war scenes, but he also made several allegorical interpretations of the history of the Netherlands. In addition, Van de Lande's oeuvre includes six etchings of Italian landscapes after Adriaen Van Nieuland, published by Cornelis Dankerts in 1635 (Thieme-Becker Bd. 22: 289).

The Cavalry Engagements series was originally issued by Claes Jansz. Visscher. The Visscher publishing house predominantly published landscapes, maps, portraits, Biblical scenes and city views, but cartography and military themes were also prominently featured. Between 1721 and 1752, the series was re-issued by Reinier Ottens I (Hollstein 1953 [Vol X, Lande]: 25), who replaced Visscher's address with his own.

Willem van de Lande, *Cavalry Engagements*, series of six etchings published by Claes Jansz. Visscher, Amsterdam

117 THE FIGHT NEAR THE WOODEN BRIDGE, 1/6

Etching, plate and image: 14 x 20

Bottom left: *W.V. Landefecit*; centre: *CIViſcher. excude.* (CVI monogram)

36_1092

Purchase, 1957 (Dr Henrich Lederer collection).

Hollstein, 1953 (Vol. X, Lande): 1 I.

118. ПЕТ ЈАХАЧА У БОРБИ, 2/6

Бакропис, пл/пр: 13,9 x 20,2

Д. сред: *W.V. Landefec; CIV* (мон) *excu*; дес: 2

На пол. округли жиг музеја и четири округла жига „H. Lederer”

36_1094

Колекција др Хенрих Ледерер, откуп, 1957.

Hollstein 1953 (Vol X, Lande): 2 I.

118 FIVE HORSEMEN, 2/6

Etching, plate and image: 13.9 x 20.2

Bottom centre: *W.V. Landefec; CIV* (monogram) *excu*; right: 2

On the reverse is the Museum's round seal and four round seals reading "H. Lederer"

36_1094

Purchase, 1957 (Dr Henrich Lederer collection).

Hollstein, 1953 (Vol. X, Lande): 2 I.

119. ДВА КОПЉАНИКА, 3/6

Бакропис, пл/пр: 13,8 x 20

Д. сред. лево: *W.V. Landefec.*; сред: *CIV excu* (мон), дес: 3. На пол. округли жиг (круна, орао са језиком)

36_1090

Колекција др Хенрих Ледерер, откуп, 1957.

Hollstein 1953 (Vol X, Lande): 3 I.

119 TWO LANSQUENETS, 3/6

Etching, plate and image: 13.8 x 20

Bottom left: *W.V. Landefec.*, centre: *CIV excu* (monogram), right: 3 On the reverse is a round seal (a crown, a double-headed eagle with the tongues out)

39_1090

Purchase, 1957 (Dr Henrich Lederer collection).

Hollstein, 1953 (Vol. X, Lande): 3 I.

120. СЦЕНА БИТКЕ СА ТУРЦИМА, 4/6

Бакропис, пл: 14,2 x 20,9 пр: 14,3 x 20,1

Д. лево: *W.V. Landefecit*.

36_1095

Колекција др Хенрих Ледерер, откуп, 1957.

Hollstein 1953 (Vol X, Lande): 4.

120 A BATTLE WITH THE TURKS, 4/6

Etching, plate: 14.2 x 20.9 image: 14.3 x 20.1

Bottom left: *W.V. Landefecit*.

36_1095

Purchase, 1957 (Dr Henrich Lederer collection).

Hollstein, 1953 (Vol. X, Lande): 4.

121. КОЊАНИК БЕЖИ ОД ПУШКЕ, 5/6

Бакропис, пл/пр: 14,1 x 20,2

Д. лево: *W.V. Landefecit, CIV* (мон) *excu.*; дес: 5

36_1093

Колекција др Хенрих Ледерер, откуп, 1957.

Hollstein 1953 (Vol X, Lande): 5 I.

121 THE FLEEING HORSEMAN, 5/6

Etching, plate and image: 14.1 x 20.2

Bottom left: *W.V. Landefecit, CIV* (monogram) *excu.*; right: 5

36_1093

Purchase, 1957 (Dr Henrich Lederer collection).

Hollstein, 1953 (Vol. X, Lande): 5 I.

122. СЦЕНА БИТКЕ СА ИЗБОДЕНИМ
КОЊАНИКОМ, 6/6

Бакропис, пл/пр: 13,8 x 20

Д. лево: *W.V. Landefecit*; дес: *CIViſcher. excu.* (*CVI* мон), 6

36_1091

Колекција др Хенрих Ледерер, откуп, 1957.

Hollstein 1953 (Vol X, Lande): 6 I.

122 HORSEMAN STABBED IN BATTLE, 6/6

Etching, plate/image: 13.8 x 20

Bottom left: *W.V. Landefecit*; right: *CIViſcher. excu.* (*CVI* monogram), 6.

36_1091

Purchase, 1957 (Dr Henrich Lederer collection).

Hollstein, 1953 (Vol. X, Lande): 6 I.



(117)



(118)



(119)



(120)



(121)



(122)

ФИЛИПС АНХЕЛ I

Филипс Анхел I (Миделбург, 1616 – Миделбург, 1683) првенствено је познат као интимистички сликар сеоских ентеријера и мртвих природа. Не зна се ко му је био учитељ. Његово име је остало уписано у гилдама Св. Луке у Харлему (1639–1643) и Миделбургу (1669–1683). Анхелове приказе сеоских ентеријера карактеришу илузионистички представљене мртве природе, са посудама и прибором за јело. Особени статус орнитолога међу сликарима стекао је захваљујући добром познавању анатомије животиња, посебно птица северних крајева (Saur, Bd. 3: 731).

Анхел је у историји уметности упамћен и као аутор похвале „У славу сликарства” (1642) која, ослобођена стега теорије уметности, пружа јединствени увид у уметнички миље Лајдена који је у том тренутку био један од водећих центара севернониземског сликарства (Angel, Miedema, Hoyle 1996: 227-258).

Мање се бавио графиком, односно бакрописом. Отисак „Биста старца са дугом брадом” из Народног музеја, настао је са првог стања плоче (Hollstein 1949 [Vol. I, Angel]: 35). У избору мотива, поставци модела, као и начину на који светлост одређује материју, овај рад малог формата показује снажан утицај Рембрантових и Ливенсових портрета, који су, такође, изведени у бакропису.

PHILIPS ANGEL I

Philips Angel I (Middelburg, 1616-Middelburg, 1683) is mostly known as an intimist painter of peasant houses interiors and meal still lifes. After studying under an unknown mentor, Angel became a registered member of the Guild of St. Luke, first in Haarlem (1639–1643) and then Middelburg (1669–1683). Angel's rural interiors feature illusionary still lifes with dishes and cutlery. He gained the special status of an ornithologist among painters due to his thorough knowledge of animal anatomy, particularly that of northern European birds (Saur, Bd. 3: 731).

Angel is also known in the history of art as the author of the encomium "In Praise of Painting" (1642), which, freed from the confines of art theory, offers a unique insight into the artistic milieu of Leiden, one of the leading centres of Northern Netherlandish painting at the time (Angel, Miedema, Hoyle 1996: 227-258).

Although to a lesser extent, Angel made etchings as well. *His Bust of an Old Man with a Long Beard* at the National Museum of Serbia was printed from the plate's first state (Hollstein, 1949 [Vol. I, Angel]: 35). Considering the choice of subject, the pose, and the usage of light to define matter, this small-sized work shows a strong influence of the portraits etched by Rembrandt and Jan Lievens.

XVII век / 17th century

Филипс Анхел I

123. БИСТА СТАРЦА СА ДУГОМ БРАДОМ, 1637.

Бакропис, л/пр: 5,2 x 4,8

Д. лево: *P Angel 1637*

36_1104

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1949 (Vol I, Angel): 1 I.

Philips Angel I

123 BUST OF AN OLD MAN WITH A
LONG BEARD, 1673

Etching, sheet and image: 5.2 x 4.8

Bottom left: *P Angel 1637*

36_1104

The Sakelarides Collection

Hollstein, 1949 (Vol. I, Angel): 1 I.



(123)

ТЕОДОР ВАН КЕСЕЛ

Гравер Теодор ван Кесел (Утрехт, око 1620 – Антверпен, после 1660) је од 1652. радио у Антверпену и то првенствено на репродукцијама према радовима савремених сликара, као нпр. П. П. Рубенсу („Изобиље”) или Антонису Ван Дајку („Биста Сенеке”).

Давид Тениерс м. (Антверпен, 1610 – Брисел, 1670) био је у то време дворски сликар хабзбуршког надвојводе Вилхелма Леополда који је, као царски намесник, од 1647. био смештен у Бриселу. Будући да је био велики љубитељ уметности, Вилхелм Леополд је формирао збирку од преко хиљаду слика домаћих и италијанских уметника касне ренесансе и маниризма. Поред тога што је за надвојводу радио као сликар, Давид Тениерс је био чувар ове колекције, али и њен промотер. Наиме, Тениерс је био ангажован да начини илустровани каталог италијанских слика из ове колекције. Као припрему за овај пројекат, који је назван *Theatrum Pictorium*, Тениерс је урадио умањене слике – реплике оригинала. Према овим предлошцима су затим гравери које је он позвао, резали репродукције. Међу њима је био и Теодор ван Кесел који је урадио двадест и седам гравира за ово издање.

Поклоњење пастира

„Поклоњење пастира” из Народног музеја представља репродукцију (у супротном смеру) истоимене слике Јакопа Басана из 1589. (уље на платну, Уметничко историјски музеј, Беч). Поред ове, ван Кесел је гравирао још неколико репродукција према Басану, (нпр. „Поклоњење мудраца” (Hollstein 1953 [Vol. IX, Kessel]: 3) као и према другим италијанским сликарима, Андреи Скјавонеу, Тицијану, Веронезеу и Тинторету.

THEODOR VAN KESSEL

Active in Antwerp from 1652, engraver Theodor van Kessel (Utrecht, cca 1620 – Antwerp, after 1660) was mostly known for reproductive work after his contemporaries, such as Peter Paul Rubens (*Abundance*) and Anthony Van Dyck (*Bust of Seneca*).

Around the same time, David Teniers the Younger (Antwerp, 1610 – Brussels, 1670) served as court painter to Archduke Leopold Wilhelm, who was appointed to Brussels as governor of the Habsburg Netherlands in 1647. A great lover of art, the Archduke amassed a collection of over a thousand paintings during his stay, the works authored by both local artists and Italian Late Renaissance and Mannerist painters. In addition to his position as court painter, Teniers curated and promoted the archduke's collection. Specifically, he was commissioned to create an illustrated catalogue of the archduke's favourite Italian paintings – a project entitled *Theatrum Pictorium*. Teniers made small-scale reproductions of the chosen originals, and then commissioned a team of masters to engrave them. This team included Theodor van Kessel, who contributed twenty-seven engravings to the series.

The Adoration of the Shepherds

The Adoration of the Shepherds at the National Museum of Serbia is a mirror-image reproduction of the eponymous 1589 painting by Jacopo Bassano (oil on canvas, Kunsthistorisches Museum, Vienna). Van Kessel did several other prints after Bassano's works (such as *the Adoration of the Magi* (Hollstein, 1953 [Vol. IX, Kessel]: 3) – as well as after the works of Italian painters Andrea Schiavone, Titian, Veronese and Tintoretto. *Theatrum Pictorium* was first released in Antwerp in 1658, then in Brussels in 1660. Teniers's brother Abraham was listed as a publisher along with Hendrick Aertssens,

Прво издање каталога *Theatrum Pictorium* објављено је у Антверпену 1658, а затим у Бриселу, 1660. године. Као издавачи се помињу брат Давида Тениерса, Абрахам, као и Хендрик Ертсенс. Трошкове издања платио је сам Давид Тениерс будући да се надвојвода Вилхелм Леополд пре завршетка каталога повукао са дужности и отишао са својом колекцијом у Беч.

while Teniers himself financed the publication since the archduke had withdrawn from office before the catalogue was completed, and moved to Vienna taking the collection with him.

Теодор ван Кесел према Јакопу Басану, издање: Абрахам Тениерс, Хенрик Ертсен, Брисел

Из серије од двеста четрдесет и пет бакрореза *Theatrum Pictorium*, 1660.

124. ПОКЛОЊЕЊЕ ПАСТИРА, 146/245

Бакрорез, л: 22,1 x 32,2 пр: 20,3 x 30,8

Д. лево: *I. Bassan p.*; сред: *4 Alta. 6 Lata.*; дес: *T. Van Kessel f.*

36_1174

Порекло непознато

Hollstein 1953 (Vol. IX, Kessel): 2.

Theodor van Kessel after Jacopo Bassano, published by: Abraham Teniers, Hendrick Aertssens, Brussels

From the *Theatrum Pictorium*, a series of two hundred and forty-five engravings, 1660

124 ADORATION OF THE SHEPHERDS, 146/245

Engraving, sheet: 22.1 x 32.2, image: 20.3 x 30.8

Bottom left: *I. Bassan p.*; bottom centre: *4 Alta. 6 Lata.*; bottom right: *T. Van Kessel f.*

36_1174

Unknown provenance

Hollstein, 1953 (Vol. IX, Kessel): 2.



(124)

НИКОЛАС ПИТЕРС БЕРХЕМ

Један од најпродуктивнијих низоземских сликара седамнаестог века био је Николас Берхем (Харлем, 1620 – Амстердам, 1683). Према Арнолду Хоубракену, први учитељ му је био отац, сликар мртвих природа, Питер Клас. Касније је учио код пејзажисте Јана ван Гојена и сликара историјских композиција Питера де Гребера и Класа Мојерта (Houbraken 1718/21 [Vol. II]: 110–111). На основу тематских и стилских особености његових слика, верује се, мада није потврђено, да је своја почетна знања проширио дугим боравком у Италији, и то од 1642. до 1645 или од 1651. до 1655. године (Blankert 1978: 147–149, fn. 12; Van Thiel-Stroman 1999: 242–243, fn. 21, 24, 25; Biesboer 2006: 21–23).

Сва ова искуства сублимирао је у себи својствену иконографску и композициону формулу која подразумева италијанске пејзаже са фигурама људи и животиња. Деценијама је варирао ову тематику, користећи као предлошке своје радове са италијанским мотивима (Wurzbach Bd. 1: 82). Поред тога, радио је и зимске пејзаже, сцене из лова, религиозним и митолошким садржајима, као и алегоријске композиције (Wurzbach Bd. 1: 83).

Берхем је још за живота био веома познат и значајан и као графичар. Плоче је обрађивао сам, јер је добро познавао технику бакрописа. Највећи део његовог графичког опуса настао је у релативно кратком периоду (1652–1657) и то према његовим цртежима који су били намењени за штампу (Wuestman 1996: 23, 24). Његове графике су биле веома популарне, како у Низоземској тако и у Европи, те су деценијама објављивана њихова накнадна издања. Сматра се да је неколико десетина хиљада Берхемових графика кружило Низоземском током седамнаестог века (Wuestman 1996: 28).

NICOLAES PIETERSZ. BERCHEM

The painter, draftsman and etcher Nicolaes Berchem (Haarlem, 1620 – Amsterdam, 1683) was one of the most prolific Dutch painters of the seventeenth century. According to Arnold Houbraken his first teacher was his father, the still life painter Pieter Claesz. Later teachers were the landscapist Jan van Goyen and the history painters Claes Moeyaert en Pieter de Grebber (Houbraken 1718/21 [Vol. II]: 110–111). The thematic and stylistic features of Berchem's paintings suggest that he might have additionally honed his skills during an extended stay in Italy, either from 1642 to 1645 or between 1651 and 1655, but that has not been confirmed (Blankert 1978: 147–149, fn. 12; Van Thiel-Stroman 1999: 242–243, fn. 21, 24, 25; Biesboer 2006: 21–23).

Berchem sublimated his formative experiences into a unique iconographic and compositional formula: Italianate landscapes featuring human and animal figures. For decades, Berchem adhered to this subject matter producing numerous variations based on Italianate landscapes (Wurzbach Bd. 1: 82). He also painted winter landscapes, hunting scenes, landscapes with religious and mythological themes, as well as allegorical compositions (Wurzbach Bd. 1: 83).

During his lifetime, Berchem was also well-known as an important printmaker. The bulk of Berchem's prints were created within a relatively short period (1652–1657) based on his own designs (Wuestman 1996: 23, 24). These prints were quite popular both in the Netherlands and across Europe, and were re-issued for decades. It is believed that tens of thousands of Berchem's prints circulated the Netherlands during the seventeenth century (Wuestman 1996: 28). In addition to individual scenes, Berchem also produced print series. Other artists used his prints as study models, but also to copy his figures and landscapes.

Поред појединачних композиција, радио је и серије графика. Његове графике користили су други уменици као моделе за учење и за копирање фигура и пејзажа. Берхем је продуктивно сарађивао са разним издавачима, а нарочито са Николасом Висхером I, који је дистрибуирао његове графике у иностранству, због чега су се оне брзо постале познате и популарне широм Европе (Wuestman 1996: 21, 34).

Berchem collaborated quite productively with a variety of publishers, but mostly worked with Nicolas Visscher I, who distributed Berchem's prints abroad enabling their quick rise to fame and popularity throughout Europe (Wuestman 1996: 21, 34).

Николас Берхем, из серије шест бакрописа „Животиње”, издање: Николас Висхер I, Амстердам
125. ТРИ КОЊА, 2/6
Бакропис, л/пр: 12 x 17
Д. сред: *Cum Privilegio*, сред. дес: *NB* (мон), дес: 2
36_1101
Откуп, 1950.
Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 14 III.

Nikolaes Berchem, from the series of six etchings entitled "Animals," published by Nicolas Visscher I, Amsterdam
125 THREE HORSES, 2/6
Etching, sheet and image: 12 x 17
Bottom centre: *Cum Privilegio*, centre right: *NB* (monogram), right: 2
36_1101
Purchase, 1950
Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 14 III.

126. КРАВА КОЈА ЛЕЖИ И КРАВА КОЈА ПИША, 3/6
Бакропис, л/пр: 11,4 x 16,8
Д. сред: *Cum Privilegio*, сред. дес: *NB* (мон), дес: 3
36_1100
Откуп, 1950.
Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 15 III.

126 A LYING AND A PISSING COW, 3/6
Etching, sheet and image: 11.4 x 16.8
Bottom centre: *Cum Privilegio*, centre right: *NB* (monogram), right: 3
36_1100
Purchase, 1950
Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 15 III.

127. ПЕЈЗАЖ СА МАГАРЦЕМ, ОВЦОМ, КОЗОМ И ПАСТИРИМА, 4/6
Бакропис, л/пр: 12 x 17
Д. сред: *cum Privilegio NB*, дес: 4
36_1098
Откуп, 1950.
Nagler IV: стр. 737, кат. бр. 2328, 2337; Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 16 III.

127 LANDSCAPE WITH DONKEY, SHEEP, GOAT AND SHEPHERDS, 4/6
Etching, sheet and image: 12 x 17
Bottom centre: *cum Privilegio NB*, right: 4
36_1098
Purchase, 1950
Nagler IV: p. 737, cat. no. 2328, 2337; Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 16 III.

128. ТРИ КРАВЕ НА ПЛАНДОВАЊУ

Бакропис, л: 17,7 x 24,4 пл/пр: 17,1 x 23,5

36_1831

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 3 II.

128 THREE RESTING COWS

Etching, sheet: 17.7 x 24.4, plate and image: 17.1 x 23.5

36_1831

The Sakelarides Collection

Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 3 II.



(125)



(126)



(127)



(128)

XVII век / 17th century

Анонимни гравер према Николасу Берхему

Из серије шест бакрописа „Пастир који седи са својим псом и козама”

129. ПАСТИР КОЈИ СЕДИ СА СВОЈИМ ПСОМ И КОЗАМА (насловна страна)

Бакропис, л/пр: 10,3 x 13,2

На камену, доле лево: *ANIMALIA / ad vivum delineata, et aquâ forti / aeri impressa / Studio et Arte / NICOLAI BERCHEM*

36_1099

Откуп, 1950.

Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): није забележено

Anonymous engraver after Nikolaes Berchem

From the series of six etchings entitled "Sitting shepherd with his dog and goats"

129 SITTING SHEPHERD WITH HIS DOG AND GOATS (title page)

Etching, sheet and image: 10.3 x 13.2

On the stone, bottom left: *ANIMALIA / ad vivum delineata, et aquâ forti / aeri impressa / Studio et Arte / NICOLAS BERCHEM*

36_1099

Purchase, 1950.

Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): not mentioned

Ово је насловна сцена из серије од шест приказа који су штампани по три на једном листу, и то са одвојених плоча. Примерак из Народног музеја исечен је са првог листа ове серије и на њему нема адресе издавача. Иначе, Берхем је неколико пута користио исту композицију, са одступањима у наслову и адресама, нпр: Hollstein 1949 (Vol. I, Berchem): 35.

This is the title image is the first print of a series of six scenes, all printed from separate plates, with three prints per sheet. The copy belonging to the National Museum was cut out of the series' first sheet and has no publisher's address. Berchem employed this same composition several times, with variations in the title and addresses (e.g.: Hollstein 1949, [Vol. I, Berchem]: 35).



(129)

ПАУЛУС ПОТЕР

Таленат за цртање Паулуса Потера (Енкхуизен, 1625 – Амстердам, 1654) испољио се у раној младости. Сматрали су га чудом од детета (Houbraken 1718/21 [Vol. II]: 125–130). Био је син Питера Симонса Потера који је сликао на стаклу и израђивао историјске композиције. Прошао је, такође, утицај сликара историјских темата, пре свих Николаса Мојерта.

Од 1643. је напустио историјско сликарство, да би изградио особен и препознатљив стил који је подразумевао композиције са натуралистичким приказима животиња смештеним у познати холандски пејзаж. Веома важно место у Потеровом раду имао је цртеж. Користио га је на два начина, као скице и као довршена дела (Lammertse 1995: 224). Скице је углавном радио у природи. Током шетњи је правио белешке, да би навече, уз светлост свеће, настављао да ради у бакропису према А. Хоубракену (Borenus 1942: 294). Као предлошке за бакрописе користио је такође и довршене цртеже.

Његов кратки живот је протекао између Делфта, Хага и Амстердама, где се и завршио. Потеров опус броји две стотине слика, поред којих је такође радио и цртеже и бакрописе међу којима су коњи и краве најзаступљенији, било као стада или као појединачни прикази.

Потеров начин посматрања животиња био је популаран на тржишту, што му је обезбедило сталну клијентелу. Његов композициони модел подразумевао је нешто снижену тачку посматрања захваљујући којој животиња делује монументалније и снажније, те доминира испред пејзажа у позадини.

Године 1652. Потер је урадио серију од пет бакрописа са приказима коња у којима је варирао приказе једне или две животиње са пејзажом у позадини. Прикази свих коња

PAULUS POTTER

Paulus Potter (Enkhuizen, 1625 – Amsterdam, 1654) showed his talent for drawing at an early age, so much so that he was considered a child prodigy (Houbraken 1718/21 [Vol. II]: 125–130). He was the son of Pieter Simonsz. Potter, who was a glass painter and produced historical compositions. Paulus was also influenced by several history painters, above all Nicolaes Moeyaert.

From 1643 onwards, however, he abandoned historical painting in order to develop his distinctive, recognizable style featuring scenes of animals situated in the familiar Dutch landscape. Drawing was a very important part of Potter's process. He used it in two ways, as both preparatory studies for his paintings and as a works of art in their own right (Lammertse 1995: 224). His sketches were mostly done outdoors in a natural setting. He would take notes during his walks, and later, in the evening, continued to work by candlelight on his etchings (Borenus after A. Houbraken, Borenus 1942: 294). He also used independent drawings as templates for etchings.

He spent his short life in Delft, The Hague, and Amsterdam, where he died at the age of twenty-eight. His opus comprises two hundred paintings, in addition to his drawings and etchings. His career spanned some fifteen years. Potter's oeuvre is dominated by scenes of animals, with horses and cows featuring most frequently, either in herds or individually.

Potter's manner of observing animals enjoyed popularity on the art market, ensuring a steady clientele. His compositional model, which involved a slightly lowered perspective, made the animal appear stronger and more monumental, thus dominating the landscape in the background.

In 1652 Potter made a series of etchings with images of horses, with variations of scenes featuring one or two animals and a landscape

из ове серије су у основи реалистички, док је последњи, коњ на умору, више натуралистички. Тренуци патње и умирања имају, несумњиво, симболичко значење (Turnbull 2010: 10, 11).

Листови из оригиналног издања нису били нумерисани и серијски повезани. На примерку из Народног музеја налази се број 6 и адреса издавача, Николаса Висхера из Амстердама, што указује на то да је у његовом издању била оформљена серија и да је број и распоред приказа био тек тада установљен. Са нашег отиска, такође, доле десно је избрисан потпис „Paulus Potter f. 1652”.

Паулус Потер, издање: Николаус Висхер, Амстердам, 1652.

Из серије бакрописа „Коњи”

130. КОЊ НА УМОРУ

Бакропис, л: 17,3 x 25 пл: 16 x 23,7 пр: 15,2 x 22,9

На маргини д, дес: *Ex Formis N. Visscher cum Privil: 6*

36_1102

Откуп, 1950.

Hollstein 1976 (Paulus Potter, Vol. XVII): 13.

in the background. The images of the horses from this series are based on drawings after life, particularly the worn out and dying animals on the last etching. The moments of suffering and death unquestionably carry symbolic meaning (Turnbull 2010: 10, 11).

The sheets from the series' original edition were neither numbered nor serially bound. The copy at the National Museum bears the number 6 and the address of the publisher, Nicolaes Visscher from Amsterdam, which suggests that in this later edition the etchings were considered as a series that the number and order of the images was only then established. Likewise, the signature "Paulus Potter f. 1652" has been erased from the bottom right of the National Museum's proof.

Paulus Potter, published by: Nicolaes Visscher, Amsterdam, 1652.

From the series *Horses*

130 THE WORN-OUT HORSE

Etching, sheet: 17.3 x 25 plate: 16 x 23.7

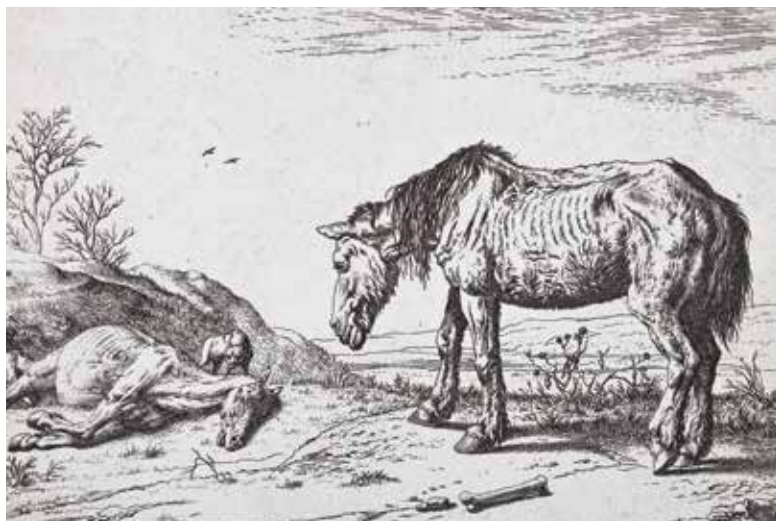
image: 15.2 x 22.9

In the lower right margin: *Ex Formis N. Visscher cum Privil: 6*

36_1102

Purchase, 1950.

Hollstein 1976 (Paulus Potter, Vol. XVII): 13.



(130)

Крава

Крава заузима запажено место у Потеровој иконографији. Посебно крава музара симболизује привредни напредак, благостање и понос Републике Холандије.

С обзиром на то да су краве, поред коња, највише заступљене у Потеровом опусу, дуго времена се сматрало да је он гравирао ову композицију. Ова атрибуција је у новије време коригована и одбачена.

Непознати гравер према Паулусу Потеру, издање: Фредерик де Вит, Амстердам

Из серије од осам бакрописа „Волови и краве”

131. КРАВА, 6/8

Бакропис, л: 10,2 x 14,2 пр: 9,9 x 13,9

Г. дес: 6

36_1103

Колекција Сакеларидес

Bartsch : 69*

Cow

Potter's iconography attributed great importance to the cow. The dairy cow in particular symbolises economic progress and prosperity, and represents the pride of the Dutch Republic.

Since cows, next to horses, were most frequently represented in Potter's oeuvre, this composition was long attributed to Potter. However, this attribution has recently been reassessed and refuted; the etching was made by an unknown artist, possibly after designs by Potter.

Unknown maker after Paulus Potter, published by Frederick de Wit, Amsterdam

From the series of eight etchings, *Oxen and Cows*

131 COW, 6/8

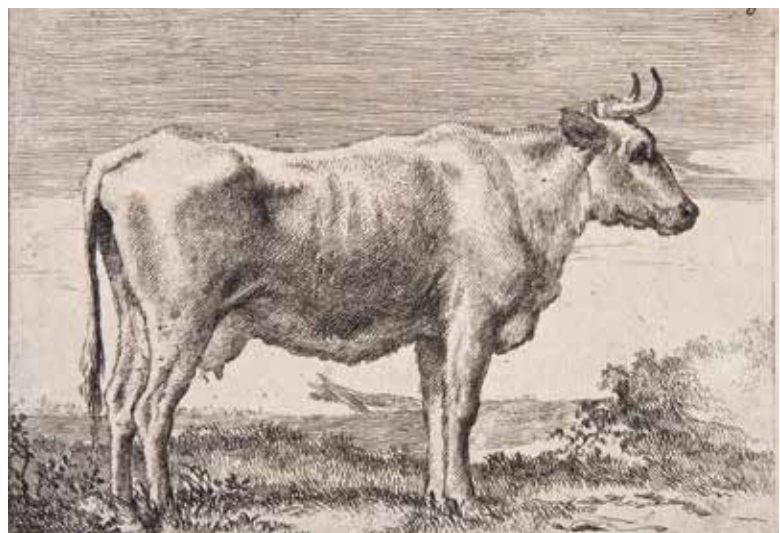
Etching, sheet: 10.2 x 14.2 image: 9.9 x 13.9

Top right: 6

36_1103

The Sakelarides Collection

Bartsch: 69*



(131)

* <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=10&ps=12&f.principalMakers.name.sort=Paulus+Potter&st=Objects&ii=11#/RP-P-OB-65.729,119> приступљено 15. 11. 2019.

* <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=10&ps=12&f.principalMakers.name.sort=Paulus+Potter&st=Objects&ii=11#/RP-P-OB-65.729,119> accessed 15 November 2019.

КОРНЕЛИС ПИТЕРС БЕГА

Мало је поузданих података о цртачу и графичару Корнелису Питерсу Бегау (Харлем, 1631/32 – Харлем, 1664), унуку чувеног сликара Корнелиса Корнелиса ван Харлема и сину скулптора и вајара Питера Јанса Бехејна (или Бега, у. 1628). Обучавао се у атељеу Адриена ван Остадеа, где је био активан и 1650. када је забележено да је био његов „први и најбољи ученик” (Houbraken 1718/21 [Vol. I]: 349–350; Van Thiel-Stroman 2006: 100).

У пролеће 1653. кренуо је на пут по Немачкој, Француској и Швајцарској, где је истраживао уметничку сцену, али изгледа да је ово путовање оставило мало трага у његовој уметности (Saur, Bd. 8: 263). Са друге стране, неки истраживачи уочили су утицај италијанског сликарства на рад Корнелиса Бегаа. Чињеница да је његов цртеж „Зубар” (Шлосмузеј, Вајмар) потписан са *Begga Romae* довела је до уверења да је боравио у Риму. Други истраживачи, међутим, не слажу са овом тврдњом (Begheyn 1979: 274).

Бега је посредно био повезан са Италијом преко свога рада у монотипији, техници коју је иновирао Ђ. Б. Кастиљоне. Данас је остало познато само шест Бегаових монотипија у којима је, за разлику од Кастиљонеа и Рембранта, користио више провидан сиво-браон туш, као нпр. „Картароши” (Morgan Library & Museum, инв. бр. III, 209). Још једно сведочанство о Бегаовој склоности истраживању представљају његови цртежи у сангвину и креди („Аутопортрет”, Графичка соба, Лајденски универзитет, Лајден).

CORNELIS PIETERSZ. BEGA

Little is known for certain about the life of Dutch painter and printmaker Cornelis Pietersz. Bega (Haarlem, 1631 – Haarlem, 1664), grandson of famous painter Cornelis Cornelisz. van Haarlem and son of sculptor and goldsmith Pieter Jansz. Begijn (or Bega, d. 1648). The younger Bega was a student of Adriaen van Ostade and is considered the best of the 1650s generation (Houbraken 1718/21 [Vol. I]: 349–350; Van Thiel-Stroman 2006: 100).

In spring 1653 Bega travelled to Germany, France and Switzerland exploring their respective art scenes, but it seems the journey had little effect on his art (Saur Bd. 8: 263). On the other hand, some scholars note a marked Italian influence in Bega’s work, citing the signature *Begga Romae* used on his drawing *Dentist* (Schlossmuseum, Weimar) as evidence that Bega spent time in Rome. Others, however, disagree (Begheyn 1979: 274).

One fact that ties Bega to Italy beyond a doubt is his use of monotyping, a technique invented by Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664) which Bega may well have learned during his stay in Italy. Today, only six of Bega’s monotypes still exist, evidencing the artist’s departure from the black oil-based ink used by Rembrandt and Castiglione, in favour of a more transparent grey-brow ink (*Card-players*, Morgan Library & Museum, inv. nr. III, 209). A further testament to Bega’s taste for experimentation are his drawings done in red and grey chalks (*Self-portrait*, Leiden, Printroom Leiden University).

Крај огњишта

Познато је тридесет и шест Бегаових бакрописа који, као и његове слике, показују тематску сродност са опусом Адриана ван Остадеа као и јужнониоземским сликарима Давидом Тенијерсом мл. и Адријеном Брауером. У сценама из свакодневног руралног окружења, приказујући друштво пушача и пијанаца у крчмама, Бега је следио свога учитеља и узора. Тако и бакропис „Крај огњишта”, по композицији и формату, показује снажан утицај Ван Остадеовог бакрописа „Два пушача и пијаница у крчми” (Hollstein, 1964 [Vol. XV, Van Ostade]:13). Овај Бегаов рад одсликава сву особеност његовог стила: оштар и грубљи граверски рад иглом, чији је резултат карикатурална експресивност која се граничи са гротеском.

Отисак из Народног музеја представља друго стање плоче, када је обрисан туш са њених доњих делова.



(132)

The Group at the Fireplace

As for Bega's etchings, thirty-three are known today and they, like his paintings, share a thematic similarity with the work of Adriaen Van Ostade and Flemish artists David Teniers the Younger and Adriaen Brouwer. Bega emulated his teacher by depicting scenes from everyday rural life – such as smokers and drunkards at local inns – and so *The Group at the Fireplace* seems to be strongly influenced by Van Ostade's *Two Smokers and a Drunk in a Tavern* in terms of both composition and format (Hollstein, 1964 [Vol. XV, Van Ostade]:13). Yet at the same time the Bega etching demonstrates the artist's unique style, his sharp and rougher needle strokes yielding an exaggerated expressiveness that borders grotesque.

The engraving *The Group at the Fireplace* housed at the National Museum of Serbia was printed from the copperplate in its second state, when its lower portion was not inked.

132. КРАЈ ОГЊИШТА, око 1650.
Бакропис, л: 8 x 6,1 пр: 6 x 5,7 cm
36_2290
Откуп, 1956.
Hollstein 1949 (Vol I, Bega): 23 II.

132 THE GROUP AT THE FIREPLACE, circa 1650
Etching, sheet: 8 x 6.1 image: 6 x 5.7 cm
36_2290
Purchase, 1956.
Hollstein, 1949 (Vol. I, Bega): 23 II.

ЛУКА ФОРСТЕРМАН II

Лука Форстерман II (Антверпен, 1604 – Антверпен, 1666/67), изучио је граверску вештину код свога оца, Луке Форстермана I. Мајсторски ниво достигао је 1651/52. године. Био је ангажован за израду репродуктивне графике према водећим сликарима свога доба: Антонису ван Дајку, П.П. Рубенсу, Јакобу Јордансу и Јану Петерсу. Такође, извео је бројне репродукције за *Theatrum pictorum* (1658) Давида Тенијерса. Сарађивао је са различитим издавачима, између осталих са Гаспаром Бутом. Од 1645. до 1648. живео је у Португалији*.

Репрезентативни портрет Дом Жоао де Кастра урађен је за књигу „Живот Дом Жоаоа де Кастра, IV вице краља Индије” коју је написао Жакинто Фрејер де Андраде (више о томе у: Moura Sobral 1988). Била је то прва биографија на португалском језику. У њој је описан буран живот морепловца, картографа и администратора у колонијама, Жоаоа де Кастра (1500–1548), који је учествовао у освајачким ратовима на северу Африке и Блиском Истоку. Био је успешан у експедицијама у Индији и у освајању Цејлона. Књига о његовом животу била је веома популарна и превођена на друге језике. Оригиналнo издање објавила је лисабонска издавачка кућа Кресбекијана. Форстерман II је портрет Дом Жоаоа де Кастра урадио према сопственом цртежу, као и насловну страну књиге.

LUCAS VORSTERMAN II

Lucas Vorsterman II (Antwerp, 1604 – Antwerp, 1666/67) learned the skill of engraving from his father, Lucas Vorsterman I, and went on to attain the status of master in 1651/52. He was highly active in reproductive printmaking, working after the leading painters of the era: Anthony van Dyck, Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens and Jan Peeters. In addition, he made numerous reproductions for David Teniers' *Theatrum pictorum* (1658). He worked with various publishers, including Gaspar Bouttats. From 1645 to 1648 he lived in Portugal*.

This representative portrait of Dom João de Castro was created for the book *The Life of Dom John de Castro, IV Viceroy of India*, by Jacinto Freire de Andrade (1597–1657) (for more on this, see: Moura Sobral 1988). The first biography written in the Portuguese language, it describes the adventurous life of the navigator, cartographer and colonial administrator, João de Castro (1500–1548), who participated in the wars of acquisition in Africa and the Middle East. He was successful in his expeditions in India and in the capture of Ceylon. The book about his life, originally published in Lisbon by Craesbeeckiana, enjoyed great popularity and was translated into other languages. Vorsterman II rendered the portrait of Dom João de Castro after his own sketch, as well as the title page of the book.

* <http://www.livroraro.com> приступљено 22. 02. 2022.

* <http://www.livroraro.com>, accessed 22 February 2022

Лука Форстерман II, издање: Кресбекијана,
Лисабон, 1651

133. ПОРТРЕТ ДОН ЖУАНА ДЕ КАСТРА, IV ВИЦЕ
КРАЉА ИНДИЈЕ, 1651.

Бакрорез, л: 22,4 x 16,9 пл: 22,2 x 16,6 пр: 22 x 16,4

Д. лево: LV (мон). У картушу испод портрета, два
реда: D. IOÃO DE CASTRO / QVATRO VISOREY DE
INDIA.

36_1378

Набављено 1950.

Nagler, Bd. IV: no 1394, S. 441.

Lucas Vorsterman II, published at Craesbeeckiana,
Lisbon, 1651.

133 PORTRAIT OF DOM JOÃO DE CASTRO, IV
VICEROY TO INDIA, 1651

Engraving, stuck on cardboard, sheet: 22.4 x 16.9 plate:
22.2 x 16.6 image: 22 x 16.4

Lower left: LV (monogram). In the cartouche below the
portrait, two rows: D. IOÃO DE CASTRO / QVATRO
VISOREY DE INDIA.

36_1378

Purchase, 1950.

Nagler, Bd. IV: no 1394, S. 441.



(133)

ДАНКЕР ДАНКЕРТС

Међу бакрописцима који су радили према цртежима Николаса Берхема био је и Данкерт Данкертс (Амстердам, 1634 – Амстердам, 1666). Поред бакрописа, Данкертс се бавио и бакрорезом. Породица Данкертс највећим делом се бавила картографијом и објављивала је атласе (Saur, Bd. 24: 78).

Данкерт Данкертс је значајан и због тога што је 1656. из Венеције донео оригиналне бакарне плоче за књигу „Идеја о универзалној архитектури” Вићенца Скамоција, коју је потом издао у Амстердаму. По сопственим речима, отац га је слао широм света, као би придобио нове сараднике за породично предузеће (према: Van der Veen 2011: 68).

Врхунац његовог рада у штампаној графици представљају бакрописи са мотивом животиња, сценама из лова, сценама из живота пастира и сељана.

Бакропис „Италијански пејзаж са пастирима и стадом говеда” из Народног музеја објавио је Теодорус син Данкертовог брата Јустуса. Отисак је настао са каснијег стања плоче, са кога је оригинална адреса избрисана и замењена са *Theodorus Danckerts excudit*. Претходна издања су реализовали Данкер Данкертс, Клемент де Јонге и Николас Висхер.

DANCKER DANCKERTS

Dancker Danckerts (Amsterdam, 1634 – Amsterdam, 1666) was one of the etchers who worked after Nikolaes Berchem's designs. An engraver as well, Danckerts took over his family's publishing business in Amsterdam following the death of his father, Cornelis Danckerts.

Dancker Danckerts is also known for having brought original copper plates for Vincenzo Skamozzi's *Idea of Universal Architecture* from Venice in 1656; he later published the work in Amsterdam. Danckerts himself reports that his father sent him all around the world in search of new collaborators in the family business (cited in: Van der Veen 2011: 68).

Dancker's etchings of animal motifs, hunting scenes, and scenes from the everyday life of shepherds and villagers represent the pinnacle of his career as a printmaker.

The National Museum's proof of *Italian landscape with shepherds and cattle resting at rock* was published by Theodorus, the son of Dancker's brother, Justus. The print was made from the plate's later state, from which the original address was erased and replaced with *Theodorus Danckerts excudit*. Prior to this, the print was issued by Dancker Danckerts, Clement de Jonghe and Nicolas Visscher.

Данкер Данкертс према Николасу Берхему, издање:
Теодорус Данкертс, Амстердам

Из серије четири бакрописа „Италијански пејзажи”

134. ИТАЛИЈАНСКИ ПЕЈЗАЖ СА ПАСТИРИМА И
СТАДОМ ГОВЕДА, 1/4

Бакропис, лист / плоча: 17,8 x 25,2 приказ: 15,2 x 24

На камену у сред: *Berchem Inventor / Danker Dankerts
fecit.* На маргини доле, сред: *Theodorus Danckerts
excudit.* Дес: 1

36_560

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Vol. V, Danckerts): 18.

Dancker Danckerts after Nikolaes Berchem, published
by Theodorus Danckerts, Amsterdam

From a series of four etchings entitled *Italian
landscapes*

134 ITALIAN LANDSCAPE WITH SHEPHERDS AND
CATTLE RESTING AT ROCK, 1/4

Etching, sheet and plate: 17.8 x 25.2, image: 15.2 x 24

On the rock at the centre: *Berchem Inventor / Danker
Dankerts fecit.* In the margin, bottom centre: *Theodorus
Danckerts excudit.* Right: 1

36_560

The Sakelarides Collection

Hollstein 1951 (Vol. V, Danckerts): 18.



(134)

АЛБЕРТ КЛУВЕ

У раном периоду свога стваралаштва, гравер Алберт Клуве (Антверпен, 1636 – Напуљ, 1679) је радио репродукције по фламанским мајсторима у Антверпену. Од 1664. је прешао у Рим, где је учио и сарађивао са Корнелисом Блумартом II. У Риму је радио и са другим сликарима, и то композиције различите тематике, као и бројне портрете. Са Блумартом је 1677. био у Палати Пити у Фиренци, где је настао бакрорез „Август и Клеопатра”. Урађен је према фресци Пјетра да Кортоне у лунетама Венерине сале у Палати Пити. Поред Клувеа, сцене из Палате Пити су у графици радили Корнелис Блумарт II, Ламберт Висхер, Конрад Лауверс и др. Сви бакрорези су објављени као серија *Heroicae virtutis imagines* („Представе херојских дела”)*, код римског издавача Јакобуса де Рубеиса.

Клуве се 1677. преселио у Напуљ, где је следеће године умро.

ALBERT CLOUWET

In the early period of his career, engraver Albert Clouwet (Antwerp, 1636 – Naples, 1679) worked on reproductions after Flemish masters in Antwerp. In 1664 he moved to Rome, where he studied and collaborated with Cornelis Bloemaert II. While in Rome, he also worked with other painters on compositions of various themes, as well as numerous portraits. In 1677 he and Bloemaert visited the Palazzo Pitti in Florence, where he began the engraving "Augustus and Cleopatra," after Pietro da Cortona's fresco in lunette in the Sala di Venere. Other artists, including Bloemaert, Lambert Visscher and Conrad Lauvers, also worked on the other scenes in Palazzo Pitti. All of the engravings were published in the series *Heroicae virtutis imagines* (Images of Heroic Deeds)*, by the Roman publisher Jacobus de Rubeis.

In 1678 Clouwet moved to Naples, where he died the following year.

* https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-3703, приступљено 12. 05. 2022.

* https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-3703 (accessed 12 May 2022)

Алберт Клуве према Пјетру да Кортони, издање:
Јакобус де Рубеис, Рим, 1677.

Из серије бакрореза *Heroicae virtutis imagines*
(„Представе херојских дела”).

135. АВГУСТ И КЛЕОПАТРА

Бакрорез, л/пл: 22,5 x 38,8

На маргини д. сред: *Augustus Regiam nili Sirene Cera Prudentiae aure Obserata contemit.*

Уз ивицу маргине д. лево: *Eg. Petrus Berettin.⁹ Corton pinx. Floren. In AE dib.⁹ Seren. Magni Ducis Hetrur in camera Veneris*; д. сред: *Io. Jacob.⁹ de Rubeis formis Romae ad Temp. pacis cu priu. S. Pont.*; д. дес: *Alb. Clouuet Sculp.*

36_1112

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1951 (Clouwet, Vol. IV): 173.

Albert Clouwet after Pietro da Cortona, published by
Jacobus de Rubeis, Rome, 1677.

From the series of engravings, *Heroicae virtutis imagines*
(Images of Heroic Deeds).

135 AUGUSTUS AND CLEOPATRA

Engraving, sheet and plate: 22.5 x 38.8

In the lower margin, centre: *Augustus Regiam nili Sirene Cera Prudentiae aure Obserata contemit.*

Along the edge of the lower left margin: *Eg. Petrus Berettin.⁹ Corton pinx. Floren. In AE dib.⁹ Seren. Magni Ducis Hetrur in camera Veneris*; lower centre: *Io. Jacob.⁹ de Rubeis formis Romae ad Temp. pacis cu priu. S. Pont.*; lower right: *Alb. Clouuet Sculp.*

36_1112

The Sakelarides Collection

Hollstein 1951 (Clouwet, Vol. IV): 173.



(135)

АНТОН ВАН ДЕН БОРХТ

Бакропис „Гостољубље Аврамово” рад је мање познатог јужнониземског уметника Антона ван ден Борхта, који је био активан од 1638. до 1663. године. Бавио се цртежом, акварелом и репродуктивном графиком коју је изводио у бакропису. За сада је евидентирано само неколико његових остварења (Saur, Bd. 12: 675), и то су: „Борба купидона и пута”, „Купидон ломи свој лук” према Лоренцу Лолију и „Купидон на делфину” према Ђованију Андреа Сиранију*, као и акварел *Два лептира и гусеница* (Wurzbach, 1906, Bd. 1: 139).

Бакропис „Гостољубље Аврамово” је репродукција према Лодовику Карачију и изведен је брзим и лаким цртачким поступком, са доста белине и скицозно. Овај примерак је штампан неколико деценија после окончања Ван ден Борхтове каријере, и то у издавачкој кући Јеремиаса Волфа у Аугсбургу.

Судећи према округлом плавом печату, примерак из Народног музеја долази из колекције чувеног шведско – норвешког библиофила и колекционара графика, Кристијана Хамера (1818–1905). Његова збирка од педесет хиљада књига као и знатан број графика, продата је на аукцији почетком двадесетог века у Штокхолму. За сада је непознат начин и пут којим је овај рад из колекције Хамер дошао у колекцију Сакеларидес.

ANTON VAN DEN BORCHT

Abraham Receives the Three Angels as an etching by Anton van den Borch, a lesser-known artist from the Southern Netherlands who was active from 1638 to 1663. Van den Borch produced drawings, watercolours and reproductive etchings, although only a handful of his works is known today (Saur, Bd. 12: 675). Of these, four are prints – including *The Fight between Cupid and Putti*, *Cupid Breaks His Bow*, after Lorenzo Loli, and *Cupid Riding a Dolphin*, after Giovanni Andrea Sirani* – and one watercolour entitled *Two Butterflies and a Caterpillar* (Wurzbach, 1906, Bd. 1: 139).

His fourth known print is *Abraham Receives the Three Angels*, a reproduction after Ludovico Caracci. Executed with ease in swift, sketch-like strokes and featuring many white surfaces, this print was issued several decades after Anton van den Borch concluded his career at the Augsburg-based publishing house run by Jeremias Wolff.

According to the round blue stamp, the National Museum of Serbia's copy of *Abraham Receives the Three Angels* was once owned by famed Swedish-Norwegian bibliophile and print collector Christian Hammer (1818–1905). The Hammer collection comprised fifty thousands books and numerous prints, and was sold at a Stockholm auction in early twentieth century. How "Abraham" found its way into the Sakelarides collection, however, remains unknown.

* <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?q=Borcht+anton&v=&s=artist>, приступљено 25. 08. 2019.

* <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?q=Borcht+anton&v=&s=artist>, accessed 25 August 2019

Антон ван ден Борхт према Лодовику Карачију,
издање: Јеремијас Волф, Аугсбург.

136. ГОСТОЉУБЉЕ АВРАМОВО

Бакропис, л: 17 x 23,2 пл: 16 x 23,2

Д. на маргини лево: *Lod Carratins delineavit*;
дес: *ADBorcht fecit / Jerem. Wolff exc. Aug. Vind*;
сред: *Credidit Abraham Deo ... illi ad Justitiam*.
У углу д. дес: 29

36_1160

Округли плави печат колекционара: *CHRISTIAN
HAMMER, Steekholm*.

Колекција Сакеларидес

Anton van den Borcht after Ludovico Caracci, published
by Jeremias Wolff, Augsburg.

136 ABRAHAM RECEIVES THE THREE ANGELS

Etching, sheet: 17 x 23.2 plate: 16 x 23.2

In the margin, bottom left: *Lod Carratinsdelineavit*;
right: *ADBorcht fecit / Jerem. Wolff exc. Aug. Vind*;
centre: *Credidit Abraham Deo ... illi ad Justitiam*.
Bottom right corner: 29

36_1160

Collection owner's stamp in blue ink, circular:
CHRISTIAN HAMMER, Steekholm.

The Sakelarides Collection



(136)

ХЕРАРД ДЕ ЛАРЕС

Прва сазнања о уметности Херард де Ларес (Лијеж, 1640/41 – Амстердам, 1711) је добио од свога оца Ренијеа де Лареса као и барокног сликара Бертолеа Флемала у Лијежу. Професионалну каријеру је започео у овом граду, а затим се преселио у Уједињене провинције, где је током 1664. на кратко боравио у Утрехту, да би 1665. или 1666. трајно прешао у Амстердам (Lammertse 2017: 16). Иако се ова средина, у верском, друштвеном и уметничком смислу, веома разликовала од Лијежа из кога је потекао, Де Ларес се брзо укључио у оне амстердамске интелектуалне кругове који су, инспирисани француском културом, ширили идеје неокласицизма. Предвођени драмским писцем и театрологом, Андрисом Пелсом, они су 1669. основали удружење *Nil Volentibus Arduum*. Де Ларес је именован за гравера овога Удружења и илустратора Пелсових текстова (Timmers 1942: 45).

Де Ларесова естетичка уверења била су оснажена читањем Хорацијеве „Поетике”, и „Уметности поезије”, као и књиге „Одражавања” Андреа Фелбјана, које му је препоручио Пелс (Žakula 2022: 13–26). Ова литература је величала антички идеал у приказивању тела, истичући његову лепоту, елеганцију покрета и изражајност (Žakula 2013-2014: 16-18). Де Ларес је своје ставове, који су се супротстављали низоземском натурализму седамнаестог века, примењивао у бројним композицијама већег формата које је радио за богату клијентелу. Упоредо са тим, он је непрекидно и посвећено радио у бакропису, у коме је показао савршену вештину.

У својим теоријским делима, „Трактату о уметности цртања” (1701) и „Великој књизи сликарства” (1707) која су имала образовну улогу и била утицајна почетком осамнаестог века, промовисао је постулате класичне лепоте, те меру разума и просуђивања

GERARD DE LAIRESSE

Gerard de Lairesse (Liège, 1640/41 – Amsterdam, 1711) received his first instruction in art from his father Reinier de Lairesse and the Baroque painter Bartholet Flémalle, eventually beginning a professional career in his hometown as well. In 1664, Lairesse moved to the Dutch Republic. He first settled in Utrecht, before moving permanently to Amsterdam in 1665 or 1666 (Lammertse 2017: 16). There, De Lairesse encountered a completely new environment, one that differed from Liège particularly in its religious, social and artistic views. De Lairesse, however, quickly joined the city’s intellectual circles, which, influenced by French culture, were enamoured with Neoclassicism. In 1669, a group of scholars led by playwright and theatrologist Andries Pels founded the *Nil Volentibus Arduum* society, appointing De Lairesse the illustrator of Pels’ writings and society’s official engraver (Timmers 1942: 45).

De Lairesse further developed his aesthetic beliefs by reading Aristotle’s *Poetics*, Horace’s *Ars Poetica* and André Félibien’s *Entretiens*, works recommended to him by Pels (Žakula 2022: 13–26) which underscore the beauty, elegance of motion and expressiveness of the human body and champion Classical ideals in representing the human form (Žakula, 2013-2014: 16-18). De Lairesse conveyed his artistic outlook – so very different from the seventeenth – century Dutch naturalism – in numerous large-scale paintings commissioned by his wealthy patrons. In addition, he was quite dedicated to his etchings, working continuously in the medium and demonstrating outstanding skill and artistry.

Eventually, De Lairesse translated his views into his publications *Grondlegginge ter teekenkonst* (“A Treatise on the Art of Drawing”, 1701) and *Het groot schilderboek* (The Great Book of Painting, 1707). Promoting

у стварању. У овом систему вредности, графика је имала кључну улогу, и то као средство за посредовање класичног идеализма: „Поред античких статута, други важан извор за достизање перфекције су графике.” Наиме, циљ посматрања графике, према Де Ларесеу, је двојак: графика треба да умири око и да му угоди, као и да обогати мисли уметника када ствара властиту композицију. Графика омогућава да уметник својим умећем и судом коригује многе недостатке изворне природе (Žakula 2013/14: 12).

Његова мисао, исказана у тринаестом делу „Велике књиге о сликарству”, да графика има моћ да, као слављеничка труба прелети свет и буде свеприсутна (према: Žakula 2019: 135), указује на то да је Де Ларес на модеран начин схватао могућности овога медија.

Бакрописи „Пегаз и путе који музицирају” и „Меркур убија Аргуса” из мале серије „Историја Аргуса” сублимирају Де Ларесове естетске ставове: тело у покрету и акцији, експресију и декоративност. Поред ових, забележена су још два рада из серије (Hollstein 1953 [Vol X, Lairesse]: 41, 43; Timmers 1942: 119–120). Објављени су у издању Николаса Висхера I, са којим је Де Ларес најчешће сарађивао.

the principles of Classical beauty and emphasizing the need for careful consideration in creation, these educational texts were highly influential at the beginning of the eighteenth century. Their paradigm assigned a central importance to printmaking, viewing it as a gateway to Classical idealism: ”In addition to Classical statues, another crucial means of reaching perfection are prints.” According to De Lairesse, a print serves two purposes. The first is to appease and please the eye of its beholder. The second, to expand and enrich the mind of its creator; for creating a print allows the artist to use his skill and judgment to correct the many faults of the unvarnished world (Žakula, 2013/14: 12).

Furthermore, De Lairesse seemed to have a rather modern awareness of the medium’s potential reach: in the thirteenth volume of *Groot schilderboek* he claims that prints have the power of ubiquity, of spreading through the world like the sound of fanfare (as cited in Žakula 2019: 135).

The etchings *Music-making Putti with Pegasus* and *Mercury Killing Argus* from the small series *The History of Argus*, epitomize De Lairesse’s aesthetic values: the body in motion, expressivity, decorative appeal. Beside these two etchings, Hollstein mentions another two prints in the same series (Hollstein, 1953 [Vol. X, Lairesse]: 41, 43; Timmers 1942: 119–120). Both prints were published by De Lairesse’s frequent collaborator Nicolaes Visscher I.

XVII век / 17th century

Херард де Ларес, издање: Николас Висхер I, Амстердам, 1670.

137. ПЕГАЗ И ПУТИ КОЈИ МУЗИЦИРАЈУ

Бакропис, л: 12,9 x 22,7 пл: 8,8 x 17,2 пр: 8x16,6

Д, лево: *Per G. Laireſſe invent: et sculp;*; дес: *Per Nicolaum Viſcher edit: cum Privil;*; изнад: 44.

36_41

The Sakelarides Collection

Hollstein, 1953 (Vol. X, Laireſſe): 39.

Gerard de Laireſſe, published by Nicolaes Viſcher I, Amsterdam, 1670.

137 MUSIC-MAKING PUTTI WITH PEGASUS

Etching, sheet: 12.9 x 22.7 plate: 8.8 x 17.2 image: 8 x 16.6

Bottom left: *Per G. Laireſſe invent: et sculp:* bottom right: *Per Nicolaum Viſcher edit: cum Privil:* above: 44.

36_41

The Sakelarides Collection

Hollstein, 1953 (Vol. X, Laireſſe): 39.

Херард де Ларес, издање: Николас Висхер I, Амстердам, 1670/72.

138. МЕРКУР УБИЈА АРГУСА

Из серије „Историја Аргуса”

Бакропис, л: 15 x 21,1 пл: 11,3 x 15,2 пр: 10,7 x 14,6

Д, у углу лево: 79; сред.: *Per Gerardum de Laireſſe inv: et sculpt: et Per Nicolaum Viſſcher edit: cum Priv: Ord: Gen: Belgii Faederati.*

36_1793

Колекција Сакеларидес

Hollstein 1953 (Vol X, Laireſſe): 42.

Gerard de Laireſſe, published by Nicolaes Viſcher I, Amsterdam, 1670/72.

138 MERCURY KILLING ARGUS

From the *History of Argus* series of etchings

Etching, sheet: 15 x 21.1 plate: 11.3 x 15.2 image: 10.7 x 14.6

Bottom left corner: 79; centre: *Per Gerardum de Laireſſe inv: et sculpt: et Per Nicolaum Viſſche edit: cum Priv: Ord: Gen: Belgii Faederati.*

36_1793

The Sakelarides Collection

Hollstein, 1953 (Vol. X, Laireſſe): 42.



(137)



(138)

ГАСПАР БУТА

Гаспар Бута (Антверпен, 1648 – Антверпен, 1695) потекао је из породице гравера којој су припадали његов отац, стриц и млађи брат. Знање које је стекао од свога оца Фредерика Буте ст, Гаспар Бута је пренео на своје синове. Био је декан гилде Св. Луке у Антверпену (1690–1691). Као продуктиван цртач, бакрописац и гравер, посебно је био специјализован за ведуте и географске карте, као и илустрације за књиге, а радио је и историјску тематику и портрете савременика. Различити издавачи ангажовали су га на бројним серијама и издањима.

Темишвар и Сентандреја

Бакрописи „Темишвар” и „Сентандреја” припадају серији ведута коју је под називом „Угарски градови” (*Hongariae civitates*) објавио Јакоб Петерс, са којим је Бута често радио. Ова серија у којој су приказани средњоевропски и балкански градови, вероватно је инспирисана ратовима Хабзбурговаца са Турцима. Њих двојица су такође реализовала и сличну серију „Победничка одбрана Граца од Турака 1532” (Saur, Bd. 13: 411).

На исти начин рађени су и бакрописи у капиталном издању „Атлас света” који је Петерс објавио у Антверпену 1692. године. Бута је обрадио већину од сто четрнаест плоча на којима су приказани приморски градови, од Јадранског мора преко Источног Средоземља, Свете земље и Турске до Каспијског језера.

GASPAR BOUTTATS

Gaspar Bouttats (Antwerp, 1648 – Antwerp 1695) hailed from a family of engravers: his father, paternal uncle and younger brother were all engravers, and the training he received from his father – Frederick Bouttats the Elder – Gaspar in turn passed on to his own sons. A prolific draftsman, etcher and engraver, Bouttats specialised in maps, vedutas and book illustrations, but also ventured into historic themes and did portraits of his contemporaries as well. He collaborated on numerous series and other publications with a variety of publishers and, from 1690 to 1691, served as dean of Antwerp’s Guild of St. Luke.

Timișoara and Szentendre

The etchings *Timișoara* and *Szentendre* are both vedutas from the *Hungarian Cities* series (*Hongariae civitates*) published by Jacob Peeters, with whom Bouttats frequently collaborated. This series depicting Central European and Balkan cities was likely inspired by the wars between the Habsburg Monarchy and the Turks. Bouttats and Peeters also co-created a similarly-themed series entitled *The Victorious Defence of Graz from the Turks in 1532* (Saur, Bd. 13: 411).

The two again collaborated on the remarkable *World Atlas* Peeters published in Antwerp in 1692. Bouttats etched most of the work’s one hundred and fourteen plates, depicting coastal cities throughout the Adriatic, Eastern Mediterranean, Holy Land, Turkey, ending with the Caspian Sea.

Гаспар Бута, из серије бакрописа „Угарски градови”, издање: Јакоб Петерс, Антверпен, 1684.

139. ТЕМИШВАР

Бакропис, колорисани, л: 13,2 x 28,5 пл: 10,5 x 24,8
пр: 9,6 x 24,7

Д, лево: *Gasp: Bouttats fecit / I. Peeters. ex. Anv.*; сред:
A. de Stadt Temes war. B. het Slot. C. Waeter-meulens.
D. de voor Stadt. E. de Rivier Tamas. У картуши, г. сред:
TEMESWAR.

36_1690

Откуп, 1989.

Hollstein 1950 (Vol. III, Bouttats): није наведено.

Gaspar Bouttats, from the series of etchings entitled
Hungarian Cities, published by Jacob Peeters,
Antwerp, 1684

139 TIMIȘOARA

Etching, coloured, sheet: 13.2 x 28.5; plate: 10.5 x 24.8
image: 9.6 x 24.7

Bottom left: *Gasp: Bouttats fecit / I. Peeters. ex. Anv.*;
centre: *A. de Stadt Temes war. B. het Slot. C. Waeter-*
meulens. D. de voor Stadt. E. de Rivier Tamas. In the
cartouche, top centre: *TEMESWAR.*

36_1690

Purchase, 1989.

Hollstein 1950 (Vol. III, Bouttats): undescribed.

140. СЕНТАНДРЕЈА

Бакропис, колорисани, л: 16 x 27,8 пл: 11 x 25,8
пр: 9,5 x 24,8

Д, сред, дес: *Gaspar Bouttats fecit.* У картуши, горе.
сред: *SENDRAE*

36_1675

Откуп, 1989.

Hollstein 1950 (Vol. III, Bouttats): није наведено.

140 SZENTENDRE

Etching, coloured, sheet: 16 x 27.8 plate: 11 x 25.8
image: 9.5 x 24.8

Bottom centre right: *Gaspar Bouttats fecit.* In the
cartouche, top centre: *SENDRAE*

36_1675

Purchase, 1989.

Hollstein 1950 (Vol. III, Bouttats): undescribed.



(139)



(140)

НИКОЛАС ВАРЛАВЕН ВАН ХАФТЕН

Сликар мртвих природа, библијске и митолошке тематике и породичних портрета, Николас ван Хафтен (Горинхем око 1663 – Париз, 1715) до 1690-их је радио углавном у Антверпену, да би 1694. прешао у Париз, где је и завршио своју каријеру (Meijer 2014: 142–153).

Рад у бакропису и мецотинти представља значајан део његовог опуса. Бројне сцене малог формата приказују свакодневни живот у сеоским крчмама. Ван Хафтен је ове композиције радио у мецотинти којом је постигао меке, светло-тамне моделације форме и бакропису, у коме је линијом наглашена рустикалност призора.

Управо такав, поједностављени али изражајан стил, карактерише бакропис „Пушач са друштвом за столом”. Исте године, Ван Хафтен је урадио неколико сличних композиција на којима су приказане групе од неколико сељана у средње-крупном плану у једноставном ентеријеру куће или крчме (нпр. „Земљорадници за столом са хлебом”, „Два пушача за столом” (Hollstein 1953 [Vol VIII, Haeften]: 27, 26).

Пушење је активност која се често понавља на графикама Николаса ван Хафтена. То је навика коју су током седамнаестог века једнако упражњавали виши, углађени слојеви, као и припадници ниже класе (Honig 1996: 513). Поред тога што документују особену социјалну навик, ове сцене имају и алегоријско значење. Оне носе поруку о пролазности живота (*Vanitas*) о чему сељани размишљају док седе и пуше (Saur, Bd. 67: 379).

NICOLAS WALRAVEN VAN HAEFTEN

A painter of still lifes, family portraits, and biblical and mythological themes, Nicolas van Haeften (Gorinchem, around 1663 – Paris, 1715) spent the first part of his life working mostly in Antwerp. In 1694, he moved to Paris, where he remained until the end of his career (Meijer 2014: 142–153).

The majority of Van Haeften's oeuvre comprises etchings and mezzotints, frequently small formats depicting the everyday life in village taverns i.e. the rowdy life of the lower classes. In executing these compositions Van Haeften used two techniques: mezzotint – to softly model shapes with light and shadows, and etching – for the lines which lend the images their rustic expressiveness.

The latter is especially notable in the simplistic yet eloquent style of the etching *A Smoker and Three Other Peasants*, from 1695. That same year Van Haeften did several similar compositions featuring groups of villagers depicted as half figures, situated in a house or tavern, such as *Peasants at the table with bread* or *Two smokers at the table* (Hollstein 1953 [Vol VIII, Haeften]: 27, 26).

Smoking appears frequently in Van Haeften prints. During the seventeenth century, this was a habit equally indulged by the higher, more cultured classes as by the members of the lower class (Honig 1996: 513). In addition to documenting this social fact, Van Haeften's images are also allegorical, conveying the message of *Vanitas* – life's transience, pondered by the villagers as they sit and smoke in silence (Saur, Bd. 67: 379).

XVII век / 17th century

141. ПУШАЧ СА ДРУШТВОМ ЗА СТОЛОМ, 1695.

Бакропис, л: 9,3 x 8,3 пл/пр: 8,2 x 7,4

Д. сред: *NWHaeften f. 1695*

36_1097

Збирка др Хенриха Ледерера

Hollstein 1953 (Vol VIII, Haeften): 42.

141 A SMOKER AND THREE OTHER PEASANTS,
HALF-LENGTH, 1695

Etching, sheet: 9.3 x 8.3 plate and image: 8.2 x 7.4

Bottom centre: *NWHaeften f. 1695*

36_1097

The Dr Henrih Lederer Collection

Hollstein 1953 (Vol. VIII, Haeften): 42.



(141)

ЈАКОБУС (ЖАК) ХАРЕВЕЈН

Јакобус (Жак) Харевејн (Амстердам, 1660 – Брисел, 1727) је припадао уметничкој породици бакрорезаца, резача новца и медаљера из јужне Низоземске.

Према неким подацима, Харевејн је био ученик Ромејна де Хогеа из Амстердама. Од 1688. је био сарадник гилде Св. Луке у Антверпену, а од 1695. у Бриселу.

Био је цртач, бакрописац и издавач.

Радио је картографске мапе, религиозне и историјске мотиве, и радове малих формата као и илустрације за књиге. Познат је и по приказима архитектонских комплекса, замкова, цркава, манастира и села.

Често је у својим бакрописима обрађивао мотив опсаде и заузимања градова (Saur, Vol. 69: 395).

Освајање Св. Жан де Пиј де Порта

У овој композицији приказана је једна од битака које су се водиле за утврђење у Пиринејима, а у току ратних сукоба између војводства Наваре и кастиљанско-арагонске војске коју је предводио војвода од Албе. Пошто је прешао Пиринеје, Алба је 1512. заузео место Св. Жан. Будући да је ово место било стратешки важна тачка у шпанској инвазији према северу, Алба га је војно утврдио. Сукоби и битке за тврђаву често су се водиле, те је у наредним деценијама Св. Жан прелазео из једних руку у друге. Град је изгубио стратешки значај за време Карла V Хабзбуршког, светог римског цара, који га је 1530. напустио јер је био неисплатив за одржавање.

JACOBUS (JACQUES) HARREWIYN

Jacobus (Jacques) Harrewiyn (Amsterdam, 1660 – Brussels, 1727) came from an artistic family of engravers, minters and medallists from the south of the Low Countries.

According to some sources, Harrewiyn was a pupil of Romeyn de Hooghe Amsterdam. He was a draughtsman, etcher and publisher, producing cartographic maps, religious and historical prints, small-format works and illustrations for books. He was also known for his scenes of architectural complexes, castles, churches, monasteries and villages. His etchings frequently depict motifs of the siege and conquest of cities. In 1688 he joined the Guild of Saint Luke in Antwerp, and later in Brussels in 1695 (Saur, vol. 69: 395).

The Conquest of Saint-Jean-Pied-de-Port

The composition *Conquest of Saint-Jean-Pied-de-Port* shows one of the battles fought for this fortress in the Pyrenees during the time of military conflicts between the Kingdom of Navarre and the army of Castile and Aragon led by the Duke of Alba II. After crossing the Pyrenees, Alba took St. Jean in 1512. As this was an important strategic point in the Spanish invasion moving to the north, Alba fortified it militarily. Skirmishes and battles for this stronghold were frequent, and in the following decades control of St. Jean changed hands several times. The city lost its strategic importance in the time of Charles V, Holy Roman Emperor, who considered it unprofitable to maintain and abandoned it in 1530.

XVIII век / 18th century

Јакобус Харвејн према непознатом предлошку
142. ОСВАЈАЊЕ СВ. ЖАНА ДЕ ПИЈ ДЕ ПОРА
Бакропис, л: 12,3 x 16,3 пл: 11,6 x 15,6 пр: 11,2 x 15

Д. сред. на земљи: *Harrewijn / fecit*; г. лево: *S. JEAN DE
PIE' DE PORC.*; сред. лево од вешала: *janicota*

36_526

Колекција Сакеларидес

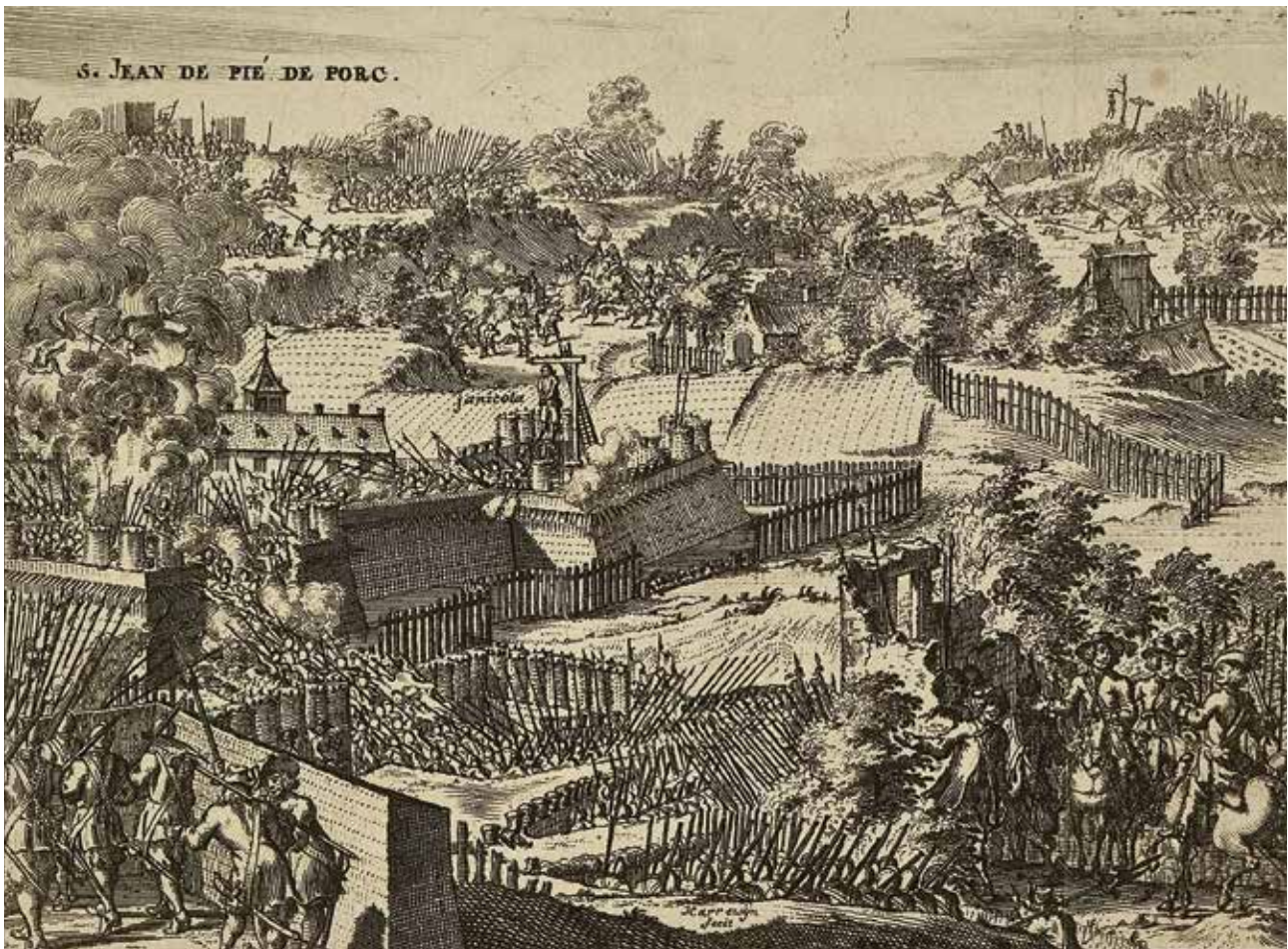
Jacobus Harrewijn after Unknown designer
142 CONQUEST OF
SAINT-JEAN-DE-PIED-DE-PORT

Etching, sheet: 12.3 x 16.3 plate: 11.6 x 15.6
image: 11.2 x 15

Lower centre, on the ground: *Harrewijn / fecit*; upper
left: *S. JEAN DE PIE' DE PORC.*; centre left of the
gallows: *janicota*

36_526

The Sakelarides Collection



(142)

Цар оставља добра своме сину

У композицији „Цар оставља добра своме сину” приказана је церемонија којом Карло V Хабзбуршки предаје један део свога царства, и то Напуљ, Низоземску, Шпанију и Западну Индију, на управу своме сину Филипу II. То се догодило 25. октобра 1555. у Бриселу. Следеће године ће Карло V своју круну, а тиме и највећи део огромног царства предати своме брату Фердинанду. У позадини композиције је приказана сцена у којој се Карло V укрцава на брод у луци у Влсингену, да би отпловио у манастир Св. Јусте у Шпанији, где ће боравити до краја живота.

Јакобус Харевејн према непознатом предлошку

143. ЦАР ОСТАВЉА ДОБРА СВОМЕ СИНУ

Бакропис, л: 12 x 15,4 пл: 11,3 x 11,4 пр: 11,2 x 15

Д. лево: *J. Harrewyn / fecit.*; г. сред, дес.: *L'EMPEREUR QUITTE SES / ETATS A SONT FILS.*

36_1155

Колекција Сакеларидес

The Emperor Leaves His States to His Son

The Emperor Leaves His States to His Son depicts the ceremony in which Charles V gave part of his empire, including Naples, the Low Countries, Spain and the West Indies, to his son Philip II. This happened on 25 October 1555, in Brussels. The following year, Charles was to give his crown, and with it the largest part of his expansive empire, to his brother Ferdinand. In the background of the composition is a scene in which Charles V is boarding a ship in the port at Vlissingen, from where he would set sail for a monastery in St. Juste in Spain, where he would spend the remainder of his life.

Jacobus Harrewijn after Unknown designer

143 THE EMPEROR LEAVES HIS STATES TO HIS SON

Etching, sheet: 12 x 15.4 plate: 11.3 x 11.4 image: 11.2 x 15

Lower left: *J. Harrewijn / fecit.*; upper centre right: *L'EMPEREUR QUITTE SES / ETATS A SONT FILS.*

36_1155

The Sakelarides Collection

(143)



XVIII век / 18th century

Јакобус Харевејн према непознатом предлошку

144. СВ. ТЕОДОР ОСВЕЋЕНИ

Бакропис, л: 13,7 x 7,5 пр: 11,2 x 7,6

На маргини д. лево: 19.; дес: *Harrewyn fecit.*

На маргини, д. сред. три реда франц: *S. Theodore le Sanctifié. ... de Dieu en Jesus-Christ. Rom. 8.*

36_1105

Колекција Сакеларидес

Jacobus Harrewijn after unknown designer

144 SAINT THEODORE THE SANCTIFIED

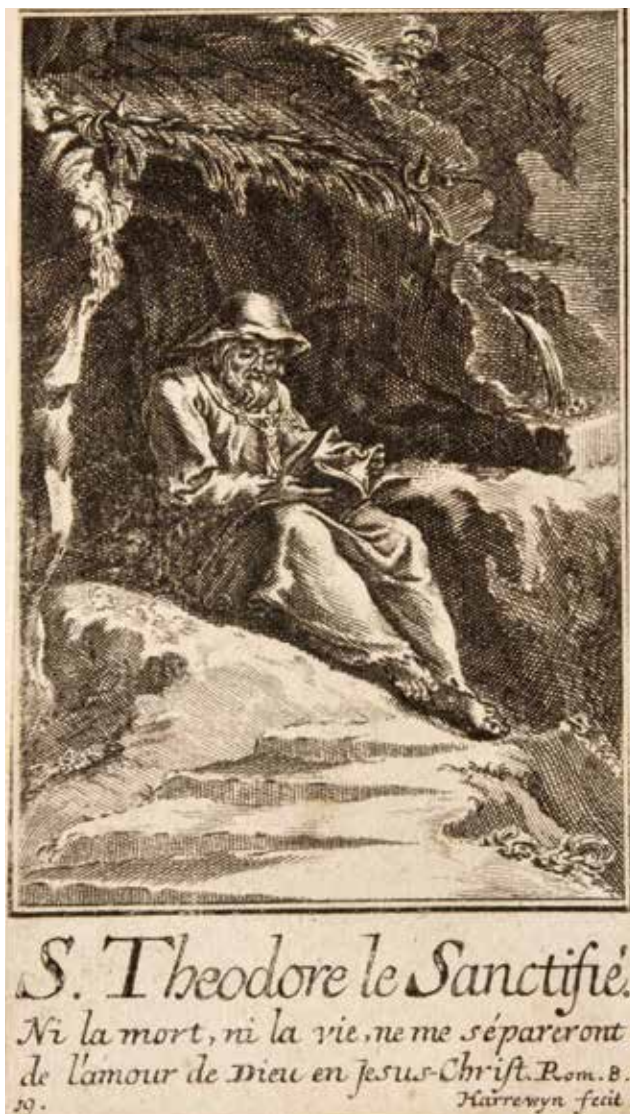
Etching, sheet: 13.7 x 7.5 image: 11.2 x 7.6

In the margin, lower left: 19.; right: *Harrewyn fecit.*

In the margin, lower right, three lines, French: *S. Theodore le Sanctifié. ... de Dieu en Jesus-Christ. Rom. 8.*

36_1105

The Sakelarides Collection



(144)

Јакобус Харевејн према непознатом предлошку
145. ПИСАЊЕ ПИСМА (Сцена из неког романа)

Бакропис, л: 12,6 x 6,8 пр: 12,4 x 6,6

Сред. дес. на зиду куће: *J. Harrewijn / fecit.*

36_1156

Колекција Сакеларидес

Jacobus Harrewijn after unknown designer

145 WRITING A LETTER (A scene from a novel)

Etching, sheet: 12.6 x 6.8 image: 12.4 x 6.6

Centre right, on the wall of the house: *J. Harrewijn / fecit.*

36_1156

The Sakelarides Collection



(145)

ИЛУСТРАЦИЈЕ ИЗ КЊИГЕ
„КОМЕНТАРИ” ГАЈА ЈУЛИЈА ЦЕЗАРА

Гравери: Корелис Хујбертс, Јакоб де Латер и други.
Уредник: Семјуел Кларк
Издање: Џејкоб Тонсон, Лондон 1712.

Књига „Коментари” представља једно од најуспешнијих дела које је написао Гај Јулије Цезар. Она обухвата два наслова. Први од њих, „Забелешке о галском рату” (*Comentarii de bello Gallico*), подељен је у седам књига у којима се описују искуства из освајачких ратова у Галији, Германији и Британији 58–50. г.п.н.е. Други наслов, „Забелешке о грађанском рату” (*Comentarii de bello Civili*), такође је написао Цезар, мада се ауторство приписује и римском историчару Аулу Хирцију, а у њој се говори о рату са Помпејом (49–48 г.п.н.е). И поред тога што је писана са апологетским и политичким тенденцијама, књига „Коментари” представља веродостојан историјски извор. Исто тако, она је драгоцену у географском смислу, јер прилично верно описује северне области Римског царства, њихову топографију, народе и обичаје.

Управо због тога је издање „Коментара” које је 1712. за штампу приредио енглески филозоф Семјуел Кларк (1675–1729) било богато илустровано. Од укупно осамдесет и седам сцена урађених у бакрорезу и бакропису, у шездесет и једној су приказани историјски догађаји и топографске мапе, док је двадесет и пет посвећено етнографским описима. Уз бројне вињете и иницијале, портрет Лорда од Малбороа од Џорџа Виртјуа заокружује ово опсежно и луксузно издање. Књига је наишла на одличан пријем и критике, а Џозеф Адисон је хвалио као „[...] прави пример енглеског генија”.*

* *The Spectator* no. 367, May 1712. (<https://www.gutenberg.org/files/11010/11010-h/11010-h.htm>, приступљено, 15. 02. 2022.

ILLUSTRATIONS FROM GAIUS JULIUS
CAESAR, *THE COMMENTARIES*

Printmakers: Cornelis Huyberts, Jacob de Later and others
Editor: Samuel Clarke
Publisher: Jacob Tonson, London 1712

The Commentaries is one of the most successful works written by Gaius Julius Caesar. It includes two parts: the first, *Commentarii de bello civili* (The Gallic Wars) is divided into seven books that describe the emperor's successful war campaigns in Gaul, Germany and Britain, 58–50 BCE; the second, *Commentarii de bello civili* (The Civil War) gives an account of the war in Pompey (49–48 BCE), and although it is also penned by Caesar, authorship has been ascribed to the Roman historian Aulus Hirtius. While written with apologetic and political tendencies, *The Commentaries* are nevertheless considered an accurate historical source. Likewise, the book is valuable in the geographic sense, as it faithfully describes the northern parts of the Roman empire, as well as their topography, people and traditions.

For that reason, the 1712 edition, edited by English philosopher Samuel Clarke (1675–1729), was elaborately illustrated. Of the eighty-seven scenes rendered in etchings and engravings, sixty-one feature scenes of historical events and topographic maps, while twenty-five are related to the text's ethnographic descriptions. In addition to the numerous vignettes and embellished initial letters, a portrait of the Duke of Marlborough by George Vertue completes this voluminous, luxurious edition. The book met with excellent popular and critical reception, and Joseph Addison praised it as "a true Instance of the English Genius".*

* *The Spectator* no. 367, May 1712. (<https://www.gutenberg.org/files/11010/11010-h/11010-h.htm>, accessed 15.02.2022.

Илустрације у књизи компиловане су из различитих извора. У Народном музеју постоји осам листова из овога издања који су исечени из књиге. Према њима се може закључити да су илустрације преузимање, тј. копиране из најмање два извора: серије графика Ван Ауденарда „Тријумф Цезара” и књиге Филипа Клуверијуса, *Germaniae antiquae* (Лајден, 1616).

Четири отиска из Народног музеја су потписали Корнелис Хујбертус и Јакоб де Латер, док је четири остало непотписано. Будући да су и то копије из низоземске књиге, можемо претпоставити да су у питању низоземски бакрописци, можда управо Хујбертс и Де Латер. Такође, две непотписане графике приказују сцене из британске старине. Судајући према начину резања, могуће је да су и ово радови Јакоба де Латера.

Један део илустрација Кларковог издања Цезарових „Коментара” преузет је из књиге Филипа Клуверијуса, *Germaniae antiquae* која је објављена у Лајдену код издавача Лудовика Елзевира 1616. године. Немачки географ и историчар, оснивач историјске географије, Клуверијус (или Филип Кливер, 1580–1622) је радио у Универзитетској библиотеци у Лајдену. Његова књига се темељи на текстовима Тацита (*Germania*) и других античких писаца. Илустрације у овом издању представљају несумњиво најзначајнију серију графика са темом из германске старине, древне културе и обичаја, не само у Низоземској, већ и широм Европе. Њихова вредност није толико у научној тачности, колико у великој сугестивној моћи (Van de Waal 1952). Бакрорезе за ову књигу су радили Симон Фрисијус (Харлинген, 1580 – Хаг, 1628), и Николас ван Гелкерхен (Схерпензел, око 1585 – Арnhem, 1656).

The illustrations for the book were compiled from various sources. The National Museum has eight sheets from this edition (they have been cut out of the book). Judging from these examples we can conclude that the illustrations are taken, i.e. copied, from at least two sources: a series of prints titled "The Triumphs of Caesar" by Van Audenaerde and a book by Philippus Cluverius, *Germaniae antiquae* (Leiden, 1616).

Four of the copies at the National Museum are signed by Cornelius Huyberts and Jacob de Later, while the other four are unsigned. Because they are also copies from a Netherlandish book, we may assume that they are the work of Netherlandish printmakers, perhaps even Huyberts and De Later. Likewise, two unsigned prints show scenes from ancient British history. Judging from the engraving technique it is most likely that they are also made by Jacob de Later.

Another part of the illustrations for Clarke's edition of Caesar's *Commentaries* is taken from a book by Philippus Cluverius, *Germaniae antiquae*, published in Leiden in 1616 by Lodewijk Elzevier. A German geographer and historian, and founder of historical geography, Cluverius (or Philipp Clüver, 1580–1622), worked at the Leiden University Library. His book is based on the texts of Tacitus (*Germania*) and other authors from antiquity. The illustrations for this edition undoubtedly represent the most significant series of prints on the theme of ancient Germanic history, culture and traditions, not only in The Netherlands, but across Europe. Their value lies not so much in scientific accuracy as it does in their immensely evocative power. Simon Frisius (Harlingen 1580 – The Hague 1628) and Nicolaes van Geelkercken (Scherpenzeel ca. 1585 – Arnhem 1656) made the engravings for this book.

На основу њихових бакрореза Хујбертс и Де Латер су урадили увећане копије* за Кларково издање „Коментара”. У складу са потребама и циљевима енглеског издања, на копије су додати грбови енглеског племства и текстови на латинском језику.

Huyberts and De Later produced enlarged versions of those engravings* for Clarke's edition of *The Commentaries*. In accordance with the needs and goals of the English edition, the copies featured the addition of coats of arms of English nobility and texts in Latin.

КОРНЕЛИС ХУЈБЕРТС

Корнелис Хујбертс (Емерих, 1669/70 – Амстердам, после 1712) је био цртач и гравер чија је каријера била везана за Амстердам, где је радио сцене историјске тематике, илустрације за књиге о анатомији, албуме животиња, као и алегоријске сцене. Сарађивао је и са Херардом де Ларесом, као и са издавачем Питером Мортијеом, где је до израза дошло његово умеће у изради репродукција (Thieme–Becker, Bd. XVIII: 195, 196).

Хујбертс је 1696. неко време провео у Лондону. Ту је извео репродукције слика Андреа Мантење „Тријумф Цезара” из палате војводе Гонзага у Мантови. Ова серија од девет слика била је веома популарна и репродукована још за Мантењиног живота. Затим их је 1599. у дрворезу извео Андреа Андриани. Ова верзија је измењена у односу на оригиналне слике. Исту верзију је преузео Ван Ауденард 1692. у Риму, где је серија објављена у издању Доменика и Ђованија Ђакома де Росија. Хујбертс је за Кларково издање „Коментара” урадио копије управо ових графика.

* На овом податку захваљујем др Петеру ван дер Келену чији савети су били кључни у разрешењу дилеме око атрибуције и порекла ових отисака.

CORNELIS HUYBERTS

Cornelis Huyberts (Emmerich, 1669/70 – Amsterdam, in or after 1712) was a draughtsman and printmaker whose career was closely linked to Amsterdam, where he engraved allegorical images and illustrations for books on anatomy, albums of animals. He also collaborated with Gerard de Lairesse and the publisher Pieter Mortier, through which his skills as engraver came to its fullest realization (Thieme–Becker, Bd. XVIII: 195, 196).

Huyberts spent the year 1696 in London, where he produced series of engravings of "The Triumphs of Caesar", a series of nine paintings by Andrea Mantegna from the palace of the Gonzaga dynasty in Mantua. The series was highly popular and reproduced during Mantegna's lifetime, and again in 1599 as woodcuts by Andrea Andriani. This version made certain changes to the original images, and was later used by Van Audenaerde in 1692 in Rome, where the series was published in an edition by Domenico and Giovanni Giacomo de Rossi. It was this edition's prints that Huyberts copied for Clarke's edition of *The Commentaries*.

* I am grateful to Dr Peter van der Coelen, whose guidance was invaluable in resolving certain ambiguities concerning the attribution and origin of these prints.

Корнелис Хујбертс, копија према Ван Ауденарду који је копирао Андреа Андрианија, из циклуса „Цезаров тријумф”, 1712/1616.

146. ТРУБАЧИ И СТЕГОНОША, копија, 8/9

Бакрорез и бакропис, л: 45,9 x 52,4 пл: 47 x 43.33
пр: 43 x 40

Д. лево: *Andreas Mantinea Pinxit.*; Д. дес: *C. Huyberts. Sculp.*; на постаменту стуба дес: 8; у углу Д. лево: *n° 86*, у углу Д. дес: *Page 478*; Д. сред: грб Чарлса Монагјуа; лево и дес. од грба, пет редова, лат: *Ad sonum Tubarum, Ac. Tympanorum ... Scaccraij Auditori.*

36_600

Колекција Сакеларидес

Cornelis Huyberts, a copy after Robert van Audenaerde who made a copy after Andrea Andriani from the cycle *Caesar's Triumph*, 1712/1616

146 TRUMPETERS AND STANDARD BEARER, copy, 8/9

Engraving and etching, sheet: 45.9 x 52.4
plate: 47 x 43.3 image: 43 x 40.

Lower left: *Andreas Mantinea Pinxit.*; lower right: *C. Huyberts. Sculp.*; on the plinth of the column, right: 8; in the lower left corner: *n° 86*, in the lower right corner: *Page 478*; lower centre, coat of arms of Charles Montagu, 1st Earl of Halifax; left and right of the coat of arms, five lines, Latin: *Ad sonum Tubarum, Ac. Tympanorum ... Scaccraij Auditori.*

36_600

Sakelarides Collection



(146)

XVIII век / 18th century

Корнелис Хујбертс, копија према Симону Фрисиусу
147. БРИНИО, ПОДИГНУТ НА ШТИТ
копија 1712/1616.

Бакрорез и бакропис, л: 46 x 26,8 пл: 40 x 24 пр: 32,8 x 22,8

У пл. д. лево: *C. Huyberts f.* У углу д. лево: *N° 49*, у углу д. дес: *Page 143*. Д. на сред. грб Чарлса Бенета; лево и дес. од грба шест редова, лат: *Germanus in Scuto ... dictata est.*

36_595

Копија према: Cluverius 1616: стр. 366.

Колекција Сакеларидес

Cornelis Huyberts, a copy after Simon Frisius
147 BRINIO RAISED UPON THE SHIELD,
copy 1712/1616

Engraving and etching, sheet: 46 x 26.8 plate: 40 x 24 image: 32.8 x 22.8

On the plate, lower left: *C. Huyberts f.* In the lower left corner: *N° 49*, in the lower right corner: *Page 143*; lower centre, coat of arms of Charles Bennet; left and right of the coat of arms, six lines, Latin: *Germanus in Scuto ... dictata est.*

36_595

Copy after Frisius in: Cluverius 1616: p. 366.

Sakelarides Collection



(147)

ЈАКОБ ДЕ ЛАТЕР

Јакоб де Латер (1670 – после 1709) је рођен у Амстердаму. Поред сликарства, бавио се и репродуктивном графиком. Сарађивао је са Питером Мортијеом на издањима Старог и Новог завета, као и *Thesaurus Antiquitatum* Ј. Г. Гревијуса из 1696. године. Октобра 1696. Питер Мортије је запослио Де Латера да у току наредне две године ради за њега шест дана недељно по десет сати дневно. Уговор је предвиђао плату од дванаест гулдена недељно (Moes 1899: стр. 120-121). По истеку уговора, од 1698. до 1700. Де Латер је био активан у Стокхолму, да би се вратио у Амстердам, где се његово име помиње до 1709. године (Thieme–Becker, Bd. XXII: 416, 417).

Јакоб де Латер, копија према Николасу ван Гелкерхену (приписано)

148. ГЕРМАНИ ОБУЧЕНИ У КОЖЕ И ЧЕЉУСТИ
ЗВЕРИ, копија, 1712/1616.

Бакрорез и бакропис, л: 46 x 26,8 пл: 39,5 x 23,6 пр:
32,6 x 22,2

Д. дес: *J.D. Later f.* У углу д. лево: *N° 49*, у углу д. дес:
Page 136. Д. на сред. грб Едварада Расела; лево и дес.
од грба пет редова, лат: *Germani pellibus ... humillime
Dictata est.*

36_597

Копија према: Cluverius 1616: стр. 360, ил. 2.

Колекција Сакеларидес

JACOB DE LATER

Jacob de Later (1670 – after 1709) was born in Amsterdam and was active as painter and printmaker. For the Amsterdam publisher Pieter Mortier he engraved illustrations for *Historie des Ouden en Nieuwen Testaments* (Amsterdam 1700). He also delivered engravings for *Thesaurus Antiquitatum Romanarum* (Amsterdam, J.G. Graevius, 1696). In 1696 Pieter Mortier engaged De Later to work for him six days a week, ten hours a day, for the next two years. The contract included a weekly salary of twelve guilders (Moes 1899: pp. 120-121). Upon the contract's expiry, from 1698 to 1700 De Later was active in Stockholm, and subsequently returned to Amsterdam, where we find records of his name through 1709 (Thieme–Becker, Bd. XXII: 416, 417).

Jacob de Later, a copy after Nicolaes van Geelkercken (attributed)

148 GERMANS DRESSED IN THE SKINS AND JAWS
OF BEASTS, copy, 1712/1616

Engraving and etching, sheet: 46 x 26.8 plate: 39.5 x
23.6 image: 32.6 x 22.2

Lower right: *J.D. Later f.*; in the lower left corner: *N° 49*;
in the lower right corner: *Page 136*; lower centre, coat of
arms of the Duke of Bedford; left and right of the coat
of arms: five lines, Latin: *Germani pellibus ... humillime
Dictata est.*

36_597

Copy after Cluverius 1616: p. 360, figure 2.

The Sakelarides Collection

Јакоб де Латер, копија према Теодору де Брају

149. ИСТЕГОВИРАНИ БРИТАНАЦ,
копија 1712/1590.

Бакрорез и бакропис, л: 45,9 x 27,2 пл: 39,9 x 23,8
пр: 32,9 x 22,9

У пл. д. дес: *J.D. Later fe.* У углу д. лево: *N° 28*, у
углу д. дес: *Pag 98*; д. на сред. грб грофа Тина од
Вормистера; лево и дес. од грба пет редова, лат:
Vir Britannus Pictus ... humillime Dictata est.

36_ 601

Копија према Теодору де Брају
(неведено у: Van de Waale 1952: s.p).

Колекција Сакеларидес

Jacob de Later, a copy after Theodor de Bry

149 TATTOOED BRITON, copy 1712/1590

Engraving and etching, sheet: 45.9 x 27.2
plate: 39.9 x 23.8 image: 32.9 x 22.9

On the plate, lower right: *J.D. Later fe.* In the lower left
corner: *N° 28*, in the lower right corner: *Pag 98*; lower
centre, coat of arms of Baron Thynne de Warminster;
left and right of the coat of arms, five lines, Latin:
Vir Britannus Pictus ... humillime Dictata est.

36_ 601

Copy after Theodore de Bry
(according to: Van de Waale 1952: s.p).

The Sakelarides Collection

Непознати гравер према према Николасу ван
Гелкерхену (приписано)

150. ГЕРМАНИ СА ДРВЕНИМ ШТИТОВИМА,
копија 1712/1616.

Бакрорез и бакропис, л: 46 x 26,9 пл: 39,7 x 24,3
пр: 31,9 x 22,6

У пл. у углу д. лево: *N° 43*, у углу д. дес: *Page 136*; д.
на сред. грб куће Берти од Абингдона; лево и дес. од
грба пет редова, лат: *Germani Scutis ex Arboribus ...*
humillime Dictata est.

36_ 596

Копија према: Cluverius 1616: стр. 310, ил. 1.

Колекција Сакеларидес

Unknown engraver after Nicolaes van Geelkercken
(attributed)

150 GERMANS WITH WOODEN SHIELDS, copy,
1712/1616

Engraving and etching, sheet: 46 x 26.9 plate: 39.7 x 24.3
image: 31.9 x 22.6

On the plate, in the lower left corner: *N° 43*, in the lower
right corner: *Page 136*; lower centre, coat of arms of the
House of Bertie of Abingdon; left and right of the coat
of arms, five lines, Latin: *Germani Scutis ex Arboribus ...*
humillime Dictata est.

36_ 596

Copy after: Cluverius 1616: p. 310, figure 1.

The Sakelarides Collection

Непознати гравер према Николасу ван Гелкерхену
(приписано)

151. ГЕРМАНИ ОБУЧЕНИ У КОЖЕ И ЧЕЉУСТИ
ЗВЕРИ, копија, 1712/1616.

Бакрорез и бакропис, л: 45,1 x 26,8 пл: 39,7 x 23,9
пр: 31,5 x 22,5

У пл. д. лево у углу: *N° 46*, у углу д. дес: *Page 138*; д.
на сред. грб барона Џорџа Бриџеса од Авингтона;
лево и дес. од грба пет редова, лат: *Germani pellibus*
et belluarum rictibus induti ... humillime Dictata est.

36_ 598

Копија према: Cluverius 1616: стр. 310, ил. 5.

Колекција Сакеларидес

Unknown engraver after Nicolaes van Geelkercken
(attributed)

151 GERMANS DRESSED IN THE SKINS AND JAWS
OF BEASTS, copy, 1712/1616

Engraving and etching, sheet: 45.1 x 26.8 plate: 39.7 x
23.9 image: 31.5 x 22.5

In lower left corner: *N° 46*, in the lower right corner:
Page 138; lower centre, coat of arms of Baron George
Brydges Rodney of Avington; left and right of the coat
of arms, five lines, Latin: *Germani pellibus et belluarum*
rictibus induti ... humillime Dictata est.

36_ 598

Copy after: Cluverius 1616: p. 310, figure 5.

The Sakelarides Collection

Непознати гравер према Николасу ван Гелкерхену (приписано)

152. ГЕРМАНСКА ОРУЖАНА КОЊИЦА, копија, 1712/1616.

Бакрорез и бакропис, л: 45,9 x 26,5 пл: 39,4 x 23,7 пр: 31,5 x 22,6

Д. дес. у углу: *N° 47*; д. лево у углу: *Page 140*; д. сред: грб Николаса Мориса од Верингтона. Лево и дес. од грба, пет редова, лат: *Germanus Eques Armatus ... humillime dictata est.*

36_599

Копија према: Cluverius 1616: стр. 364, ил. 1.

Колекција Сакеларидес

Unknown engraver after Nicolaes van Geelkercken (atributed)

152 ARMED GERMAN CAVALRY, copy 1712/1616

Engraving and etching, sheet: 45.9 x 26.5 plate: 39.4 x 23.7 image: 31.5 x 22.6

Lower left corner: *N° 47*, in the lower right corner: *Page 140*; lower centre: coat of arms of Sir Nicholas Morice of Werrington; left and right of the coat of arms, five lines, Latin: *Germanus Eques Armatus ... humillime dictata est.*

36_599

Copy after: Cluverius 1616: p. 364, figure 1.

The Sakelarides Collection

Непознати гравер

153. БРИТАНСКИ ПИКТ РАТНИК

Бакрорез и бакропис, л: 45,9 x 26,9 пл: 39,1 x 24 пр: 30,3 x 22

У пл. д. лево у углу: *N° 31*, у углу д. дес: *Page 104*; д. на сред. грб Thomas Maule; лево и дес. од грба пет редова, лат: *Vir Britannus Pictis Vicinus ... humillime Dictata est.*

36_602

Колекција Сакеларидес

Unknown engraver

153 A BRITISH PICT WARRIOR

Engraving and etching, sheet: 45.9 x 26.9 plate: 39.1 x 24 image: 30.3 x 22

On the plate, in the lower left corner: *N° 31*, in the lower right corner: *Page 104*; lower centre, coat of arms of Thomas Maule; left and right of the coat of arms, five lines, Latin: *Vir Britannus Pictis Vicinus ... humillime Dictata est.*

36_602

The Sakelarides Collection



(148)



(149)



(150)



(151)



(152)



(153)

ЈАКОБ ФОЛКЕМА

Јакоб Фолкема (Докум, 1692 – Амстердам, 1767) био је цртач и графичар. Обучавао се код свога оца, златара Јоханеса Јакобса Фолкеме. Његова, сестра Ана, као и брат Фопе такође су се бавили гравиром. Иза Јакоба Фолкеме остало је мноштво цртежа и око три стотине графика разнорodne тематике: портрета, историјских композиција, библијских сцена, топографских приказа и илустрација. Сарађивао је са својим ментором, Бернаром Пикаром који је дошао из Париза и у чијој је радионици у Амстердаму Фолкема усавршавао граверско умеће. Фолкема је за Пикара, између осталог, гравирао плоче за Библију Јохана ван дер Марка која је објављена 1728. године (Saur, Bd. 42: 11).

Поред тога, радио је репродуктивне графике према познатим уметницима, Хансу Холбајну, Јакопу Белинију, Тицијану, итд. Међу његовим илустрацијама издвајају се радови за Сервантесове „Узорне новеле” из 1739. и илустрације према Шарлу Којпелу за „Историју Дон Кихота” из 1744. године.

Историја Инка, краљева Перуа ...

У Пикаровом атељеу Фолкема се обучавао заједно са Габријелом Франсоом Лујем де Бријем (Wurzbach Bd. 1: 387). Де Бри је крајем треће и током четврте деценије осамнаестог века био активан у Амстердаму, а затим је следећих двадесетак година радио у Португалији. Књига „Историја Инка, краљева Перуа, која садржи њихово порекло, од првог Инка Манко Капака, њиховог оснивања, њиховог идолопоклонства, њихових жртвовања ... Са описом животиња, воћа, минерала, биљака ...” била је популарна у Низоземској. Први пут ју је објавио Г. Кујпер 1704, а затим Ж. Деборде 1715. у Амстердаму (Martino 1993: 52).

JACOB FOLKEMA

Jacob Folkema (Dokkum, 1692 – Amsterdam, 1676) was a designer and engraver. He received instruction from his father, the goldsmith Johannes Jacobsz Folkema. His sister Anna and brother Fope were also engravers. Jacob Folkema left a large body of drawings and about three hundred prints on a variety of themes: portraits, historical compositions, biblical scenes, topographic views and illustrations. He collaborated with his mentor, Bernard Picart, who came from Paris and in whose Amsterdam workshop Folkema refined his skills as an engraver. He produced for Picart, among other things, engraved plates for Johann van der Marck's Bible, published in 1728 (Saur, Bd. 42: 11).

In addition, he worked on reproductive prints of works by famous artists such as Hans Holbein, Jacopo Bellini, and Titian. Highlights from his illustrations include works for Cervantes' *Novelas exemplares* in 1739, and illustrations after designs by Charles Coypel for *Don Quixote* in 1744.

Histoire des Yncas, rois du Pérou...

While at Picart's studio Folkema trained alongside Gabriël François Louis de Brie, another student of Picart's (Wurzbach, Bd. 1: 387). De Brie was active in Amsterdam from the end of the 1720s through the 1730s, and subsequently in Portugal for the next twenty years. The book *Histoire des Yncas, rois du Pérou, contenant leur origine, depuis le premier Ynca Manco Capac, leur établissement, leur idolatrie, leurs sacrifices... Avec une description des animaux, des fruits, des minéraux, des plantes...* enjoyed popularity in the Low Countries. It was first published by G. Kuyper in 1704, and subsequently by J. Desbordes in 1715 in Amsterdam (Martino 1993: 52).

Аутор овог обимног дела био је перуански хуманиста и песник Инка, Гаркиласо де ла Вега (1539–1616) чији су непосредни преци били шпански конквистадори и краљеви Инка.

Де Бри је за време боравка у Амстердаму урадио цртеже – илустрације за треће издање ове књиге. Према његовим цртежима Фолкема је гравирао плоче, а књигу је објавио Ј. Ф. Бернар у Амстердаму од 1727. до 1737. године. Књига је штампана на француском језику, а испод сваке илустрације налази се текст у неколико редова.

Три примерка из Народног музеја имају једноредни текст на немачком. Такође, калиграфија се разликује у односу на оригинал. Закључило би се да примерци из Народног музеја потичу из каснијег издања, за које је избрисан првобитни текст и замењен немачким, вероватно да би се продукција књиге прилагодила потребама другог тржишта.

The author of this expansive work was the Peruvian humanist and poet Inca Garcilaso de la Vega (1539–1616), a direct descendent of Spanish conquistadors and Inca kings.

During his time in Amsterdam De Brie made drawings for the third edition of this book. Folkema engraved plates based on these designs, and the edition was published by J. F. Bernard in Amsterdam from 1727 to 1737. The book is printed in French, and underneath every illustration are a few lines of text.

Three pieces from the National Museum's collection have a single line of text in German. The calligraphy also differs from the original. It may be presumed that the copies at the National Museum are from a later, German edition, most likely in order to adapt the book's production to the needs of a different market.

Јакоб Фолкема према Габријелу Франсоа-Лују де Брију, илустрације из књиге „Историја Инка ...”, издање: Ј. Ф. Бернар Амстердам, 1728 / ?

154. ПОГЛАВИЦА ИНКА, МАИТА КАПАК,
УКАЗУЈЕ МИЛОСТ ЗАРОБЉЕНИЦИМА

Бакрорез, л: 23,5 x 19,6 пл: 22,7 x 17,7 пр: 20,4 x 17

Д. лево: *G.F.L. Debrie inve.* дес: *J. Folkema sculp.*
На маргини доле, сред. један ред, нем: *Gnade des Ynca Mayta Capac gegen die Collaer.*

36_1153

Колекција Сакеларидес

Jacob Folkema after Gabriël François Louis de Brie, illustrations from the book *The History of the Incas*, published by J. F. Bernard, Amsterdam, circa 1728 / ?

154 THE INCA CHIEF MAITA CAPAC SHOWS
MERCY TO PRISONERS

Etching, sheet: 23.5 x 19.6 plate: 22.7 x 17.7 image: 20.4 x 17

Lower left: *G.F.L. Debrie inve.*; right: *J. Folkema sculp.*
In the lower margin, centre, one line, German: *Gnade des Ynca Mayta Capac gegen die Collaer.*

36_1153

The Sakelarides Collection

155. ОКРУТНОСТ КРАЉА АТАВАЛПА ПРЕМА
ЊЕГОВИМ РОЂАЦИМА

Бакрорез, л: 23,7 x 19,7 пл: 23,7 x 18,2 пр: 20,3 x 17,1

Д. лево: *G.F.L. Debrie inve.* дес: *J. Folkema sculp.*
На маргини доле, сред. један ред, нем: *Graumsamkeit des ATAHUALIPA gegen Seine verwandten.*

36_1154

Колекција Сакеларидес

155 THE CRUELTY OF KING ATAWALLPA
TOWARDS HIS RELATIVES

Engraving, sheet: 23.7 x 19.7 plate: 23.7 x 18.2 image: 20.3 x 17.1

Lower left: *G.F.L. Debrie inve.*; right: *J. Folkema sculp.*
In the lower margin, centre, one line, German: *Graumsamkeit des ATAHUALIPA gegen Seine verwandten.*

36_1154

The Sakelarides Collection

156. МАНКО КАПАК И ЊЕГОВА ЖЕНА КОЈА
МАМА ОЕЛО ХУАКО САКУПЉАЈУ РОБОВЕ
ЗА ЗИДАЊЕ КУСКА

Бакрорез, л: 23,5 x 19,7 пл: 22,8 x 17,8 пр: 20 x 17,3

Д. лево: *G.F.J. Debrie. Inv.*; дес: *J. Folkema sculp.*
На маргини доле, сред. један ред, нем: *Der erste YNCA und seine Gemahlinn bringen die Wilden Zufammen, und / bauen CUSCO.*

36_1791

Колекција Сакеларидес

156 MANCO CAPAC AND HIS WIFE COJA MAMA
OELLO HUACO GATHERING THE SAVAGES
AND BUILDING CUZCO

Engraving, sheet: 23.5 x 19.7 plate: 22.8 x 17.8 image: 20 x 17.3

Lower left: *G.F.J. Debrie. Inv.*; right: *J. Folkema sculp.*
In the lower margin, centre, one line, German: *Der erste YNCA und seine Gemahlinn bringen die Wilden Zufammen, und / bauen CUSCO.*

36_1791

The Sakelarides Collection



(154)



(155)



(156)

Фризијски племић Галама се брани мачем од грофа Флориса II

Ова композиција приказује епизоду из 1112. године која означава крај конфликта између фризијског племића Галаме и Флориса II, првог низоземског грофа. Спор је настао када је Флорис II, током лова, присвојио Галамине псе. После тога је Галама мачем ранио Флориса II. У сукобу пратњи два племића, Галама је смртно страдао. Повест Флориса II као и овај догађај из његовог живота, испрличани су у другом делу књиге „Холандска историја” коју је написао историчар Јан Вагенар, а 1749. објавио амстердамски издавач и колекционар цртежа и штампане графике, Исак Тирион (Wagenaar 1749: 214). Овај наслов укупно је имао двадесет и један том, који су издати од 1749. до 1759. године.

Нацрт за бакорез урадио је Луис Фабрицијус Дибур (Амстердам, 1693 – Амстердам, 1775) који је најпре учио сликарство код Херарда де Лареса, а затим графике код Бернара Пикара. Радио је историјске и митолошке композиције за декорацију ентеријера, као и аквареле и цртеже по поруџбини. Најчешће је сарађивао са Пикаром (Wurzbach, Bd. 1: 431).

The Frisian Nobelman Galama Defends Himself with a Sword from Count Floris II

This composition shows an episode from 1112 that marks the end of the conflict between the Frisian nobleman Galama and Floris II, count of the Low Countries. The conflict arose when Floris II, during a hunt, usurped Galama's dogs. Galama then wounded Floris II with a sword. In a fight between the escorts of the two nobles, Galama was fatally injured. The history of Floris II, including this event from his life, is told in the second part of the book *Dutch History / Vaderlandse historie*, written by Jan Wagenaar and published in 1749 by Isaak Tirion, an Amsterdam publisher and collector of drawings and prints (Wagenaar 1749: 214). The work comprises a total of twenty-one volumes, published between 1749 and 1759.

The design for the engraving was rendered by Louis Fabritius Dubourg (Amsterdam, 1693 – Amsterdam, 1775), who primarily studied painting with Gerard de Laresse, and then printmaking with Bernard Picart. He worked on historical and mythological compositions for interior decoration, as well as watercolours and drawings by commission. His most frequent collaborator was Picart (Wurzbach, Bd. 1: 431).

XVIII век / 18th century

Јакоб Фолкема према Лују Фабрицијусу Дибурју, илустрација из књиге „Холандска историја”, други део, стр. 214, издавач Исак Тирион, Амстердам, 1749.

157. ФРИЗИЈСКИ ПЛЕМИЋ ГАЛАМА СЕ БРАНИ
МАЧЕМ ОД ГРОФА ФЛОРИСА II

Бакропис, л: 19,1 x 23,9 пл: 17,1 x 20,1 пр: 15,1 x 19,8

Д. лево: *L.F. du Burg del.* дес: *J. Folkema sculp.* На сред: *De Friesche Edelman GALAMA verdedeigt zyn Regt tegen Graave, FLORIS den II. met het Zwaard. G. des: II Deet, bt. 214.*

36_1790

Колекција Сакеларидес

Jacob Folkema after Louis Fabritius Dubourg, illustration from *Dutch History*, Part II, p. 214, published by Isaac Tirion, Amsterdam, 1749.

157 THE FRISIAN NOBELMAN GALAMA DEFENDS
HIMSELF WITH A SWORD FROM COUNT
FLORIS II

Etching, sheet: 19.1 x 23.9 plate: 17.1 x 20.1
image: 15.1 x 19.8

Lower left: *L.F. du Burg del.* right: *J. Folkema sculp.*
centre: *De Friesche Edelman GALAMA verdedeigt zyn Regt tegen Graave, FLORIS den II. met het Zwaard.*
Upper right: II Deet, bt. 214.

36_1790

The Sakelarides Collection



(157)

Портрет Јакоба Фридриха ван Билфелда

У духу просветитељства, Фолкема је радио портрете умних људи, Волтера, Корелија, Јоханеса Готлиба, Јоханеса Енса, Сервантеса, итд. Овде је приказан немачки писац и политичар, барон Јакоб Фридрих фон Билфелд, који је био саветник Фридриха великог Пруског. Поред тога, Фон Билфелд је нарочито допринео политичкој науци и статистици. Нацрт за овај бакропис је урадио немачки минијатуриста и портретиста из Хамбурга, Т. Ф. Штајн (1730–1788).

Portrait of Jacob Friedrich van Bielfeld

In the spirit of the Age of Enlightenment, Folkema made portraits of intellectuals from the period: Voltaire, Corelli, Johannes Gottlieb, Johannes Ens, Cervantes, etc. Shown here is the German writer and politician, Baron Jakob Friedrich von Bielfeld (1717 – 1770), advisor to Frederick the Great of Prussia, and a major influence in the fields of political science and statistics. The sketch for this etching was done by the German miniaturist and portraitist T. F. Stein (1730 – 1788) from Hamburg.



(158)

Јакоб Фолкема према Теодору Фридриху Штајну, издање: Самјуел и Јоханес Лухтманс, Лајден, 1766.

158. ПОРТРЕТ ЈАКОБА ФРИДРИХА ФОН БИЛФЕЛДА

Бакропис, л: 17,5 x 11,7 пр: 14,8x9,2

Д. лево: *J. F. Stien pinx.* дес: *J. Folkema sculp.*
1766. д. сред. адреса: *S. et J. Luchtman excuderunt.*
Испод грба у картуши: *LE BARON DE BIELFELD.*

36_2309

Откуп, 1995.

Jacob Folkema after Theodor Friedrich Stein, published by: Samuel & Joannes Luchtman, Leiden, 1766.

158 PORTRAIT OF JACOB FRIEDRICH VAN BIELFELD

Etching, sheet: 17.5 x 11.7 image: 14.8 x 9.2

Lower left: *J. F. Stien pinx.* right: *J. Folkema sculp.*
1766. Lower centre address: *S. et J. Luchtman excuderunt.* Underneath seal in cartouche: *LE BARON DE BIELFELD.*

36_2309

Purchase, 1995.

РОБЕРТ ВАН АУДЕНАРД

Роберт ван Ауденард (Гент, 1663 – Гент, 1743) је био сликар, гравер и бакрописац који је учење започео код Јана ван Клевеа III и Франса Кујка де Мејерхопа у Генту. Затим је 1685. отишао у Рим у атеље познатог сликара и гравера касног барока Карла Марате. Ауденард се специјализовао за репродукције, а радио је према Доменикину, Гвиду Ренију, Пјетру да Кортони, и др. Изводио је и оригиналне графике религиозне и митолошке тематике, као и портрете, међу којима је најпознатија серија бакрореза породице нумизматичара Барбадика са алегоријским композицијама у књизи „*Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente*”, објављеној 1732. године.

Узор за бакропис „Самарићанка и Христ поред бунара” је слика Анибалеа Карачија „Самарићанка поред бунара” која датира из друге половине шеснаестог века (Пинакотека Брера). Ову слику је, са делимичним изменама у композицији, у бакропис пренео Карло Марата 1649. године. У Маратиној интерпретацији, у потпуности је преузет централни мотив Самарићанке и Христа, али је уместо хоризонталног, уведен вертикални формат. Према овом бакропису, Ауденард је урадио скоро идентичан бакропис сличних димензија, али као копију у огледалу. Овај бакропис показује колико је његов начин рада био усклађен са методом професора Марате.

После тридесет и седам година проведених у Италији, Ауденард се вратио у Гент, где је и умро (Nagler, Bd V: стр. 203, Wurzbach 1906, Bd. 1: стр. 34).

ROBERT VAN AUDENAERDE

Robert van Audenaerde (Ghent, 1663 – Ghent, 1743) was a painter, printmaker and etcher who was a pupil of Jan van Cleve III and Frans Cuyck de Myerhop in Ghent. In 1685 he continued in the studio of the famous late -Baroque painter and printmaker Carlo Maratta in Rome. Van Audenaerde specialised in reproductive prints and made engravings after Domenichino, Guido Reni, Pietro da Cortona, and others. He also created original prints with religious and mythological themes, as well as portraits. The most well-known of the latter was a series of engravings of the Barbadica family of numismatists: these allegorical compositions were compiled in the book *Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente*, published in 1732.

The etching *The Samaritan Woman and Christ at the Well* is based on a painting by Annibale Carracci, *The Samaritan Woman at the Well*, which dates from the second half of the sixteenth century (Pinacoteca Brera). In 1649 Carlo Maratta made an etching after this painting, focusing on the central motif of the Samaritan woman and Christ, changing the horizontal format into a vertical one. Van Audenaerde's nearly identical etching is of similar dimensions as Maratta's version, but the composition is in mirror image. The work demonstrates to what extent his methods were aligned with those of his teacher, Maratta.

After thirty-seven years spent in Italy, Van Audenaerde returned to Ghent, where he died (Nagler, Bd V: S. 203; Wurzbach 1906, Bd. 1: p. 34).

Роберт ван Ауденард према Анибалеу Карачију,
издање: Арнолд ван Вестерхаут, Рим, 1723/1743.

159. САМАРИЋАНКА И ХРИСТ ПОРЕД БУНАРА

Бакропис, л/пр: 48,5 x 39,7

Д. лево: *Anibal Caracci pinxit*; д. сред: *Arnoldo van
Westerhout formis*; д. дес: *WAR (mon) sculp. Rome.*

36_1944

Набављено 1945.

Nagler, Bd V: 1027.

Robert van Audenaerde, after Annibale Carracci after
Carlo Maratta, published by Arnold van Westerhout,
Rome, 1723/1743

159 CHRIST AND THE SAMARITAN
WOMAN AT THE WELL

Etching, sheet and image: 48.5 x 39.7

Lower left: *Anibal Caracci pinxit*; lower centre: *Arnoldo
van Westerhout formis*; lower right: *WAR (mon) sculp.
Rome.*

36_1944

Acquired, 1945.

Nagler, Bd V: 1027.



(159)

АРНОЛД ВАН ВЕСТЕРХОУТ

Арнолд ван Вестерхоут (Антверпен, 1651 – Рим, 1725), цртач, гравер и издавач који се у мањој мери бавио и сликарством, учио је у Антверпену код Алекса Гутијеа. Најпродуктивнији период његовог рада везан је за Италију и Рим, где је објављено шест стотина седамдесет његових графика. Првих неколико година у Риму (1681–1683) је живео код Корнелиса Блумарта. Затим је четири године (1688–1692) радио у Фиренци. Бавио се нацртима за илустрације, а упоредо са тим је радио и репродукције по бројним италијанским сликарима, као нпр. Анибале Карачију, Доменикину, Тицијану, итд (Thieme–Becker, Bd. 35: 446–447). Папа Клемент X издао је 1703. наредбу да се почне са ископавањем античких слојева на Монтећиторију. Том приликом је архитекта Карло Фонтана, Франческов отац, открио стуб цара Антонија Пија из II века наше ере. Франческо је наставио радове и стуб је извађен из земље 1705. године. Ова графика, неубичајено великог формата, приказује величину и захтевност тог грађевинско – техничког подухвата. Пројекат на крају, ипак, није завршио успешно, због тога што није била одређена даља намена стуба Антонија Пија. Стуб је остао да лежи у земљи испод неких шупа, да би потпуно био уништен у пожару 1759. У даљем покушају да се очува, неки његови делови су искоришћени за обнову обелиска цара Августа који се данас налази на тргу Монтећиторио.

Графика „Подизање стуба за апотеозу цара Антонија Пија по наредби папе Клемента X” је урађена у комбинацији бакрореза и бакрописа, према нацрту архитекте Франческа Фонтане (Рим, 1668 – Кастел Гандолфо, 1708). Неубичајено велики формат овога рада постигнут је штампом

ARNOLD VAN WESTERHOUT

A draughtsman, printmaker, and publisher who was also active as a painter, Arnold van Westerhout (Antwerp, 1651 – Rome, 1725) studied in Antwerp with Alexander Goetiers. His most productive period is connected to his stay in Italy, and in Rome specifically, where more than 670 of his prints were published. He spent the first several years in Rome (1681–1683), living with Cornelis Bloemaert. He also worked for four years (1688–1692) in Florence. He made designs for book illustrations, and engravings after paintings and frescos by famous Italian masters such as Annibale Carracci, Domenichino, Titian, etc. (Thieme–Becker, Bd. 35: 446–447). In 1703 Pope Clement XI ordered the initiation of an excavation of the ancient layers in Montecitorio in Rome. During this process, architect Carlo Fontana (1634–1714), Francesco’s father, discovered the column of Antoninus Pius (86–161 CE), which was excavated in 1705. This print, unusually large in format, conveys the challenge and scale of this feat of civil and technological engineering. Nevertheless, the project did not end well, since there was no directive as to what to do with the column of Antoninus Pius. The column remained horizontal in the ground at the base of some sheds, only to be completely destroyed by a fire in 1759. Further preservation efforts led to the inclusion of some of its parts in the restoration of an obelisk to Emperor Augustus, which today stands on the square in Montecitorio.

The print “Raising the Column for the Apotheosis of Emperor Antoninus Pius as Ordered by Pope Clement X” was rendered as etching and engraving, after a design by the architect Francesco Fontana (Rome, 1668 – Castel Gandolfo, 1708). This, uncommonly large print, was executed from two plates. It was printed by G. B. Piranesi in his book

са две плоче. Ван Вестерхаутов бакрорез објавио је у својој књизи *Campus Martius antiquae urbis* Ђ. Б. Пиранези 1762. године. Претпоставка је да су Ван Вестерхаутове плоче, после његове смрти, биле у Пиранезијевом власништву.

Campus Martius antiquae urbis in 1762.
We assume that Piranesi also owned Westerhout's plates.

Арнолд ван Вестерхаут према Франческу Антонију Фонтани, издање Ђ. Б. Пиранези, Рим, 1707/1762.

160. ПОДИЗАЊЕ СТУБА ЗА АПОТЕОЗУ ЦАРА
АНТОНИЈА ПИЈА ПО НАРЕДБИ ПАПЕ
КЛЕМЕНТА X

Бакропис и бакрорез, л: 54 x 116 пл: 47 x 98,7 пр: 46,2 x 98

У углу горе лево: *Tab. XXXI*; д. лево: *AEgues Fran. Fontana ... inuen: et delin. Arnolds van Westerhout Antwerp. Forde Mag Princ, ... Sculptor Scuplsit*. Испоа пр. лево: *Scala di Palmi*; дес: *Romani N° 50*. На свитку, д. лево, осам редова, лат: *Scenographia Machine ... Campi Martii*; у картуши, д. дес. четири реда, лат: *A. Machina amplissimus tignis constans ... ad terrorem plebis et operaiorum ...*

36_1319

Откуп, 1984.

Arnold van Westerhout after Francesco Antonio Fontana, published by Giovanni Battista Piranesi, Rome, 1707/1762

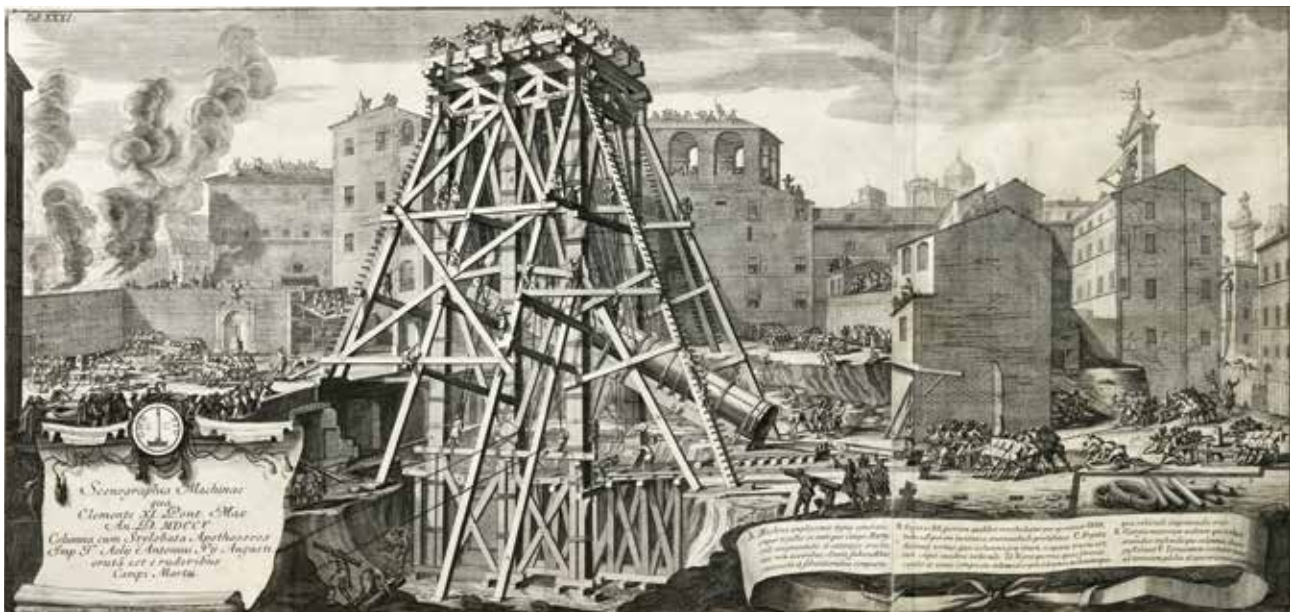
160 RAISING THE COLUMN FOR THE
APOTHEOSIS OF EMPEROR ANTONINUS PIUS
AS ORDERED BY POPE CLEMENT X

Engraving and etching, sheet: 54 x 116 plate: 47 x 98.7 image: 46.2 x 98

In upper corner, right: *Tab. XXXI*. Lower right: *AEgues Fran. Fontana ... inuen: et delin. Arnolds van Westerhout Antwerp. Forde Mag Princ, ... Sculptor Scuplsit*. Below the Lower line, left: *Scala di Palmi*; right: *Romani N° 50*. On the scroll, lower left, eight lines, Latin: *Scenographia Machine ... Campi Martii*; in cartouche lower right, three columns by four rows, Latin: *A. Machina amplissimus tignis constans ... ad terrorem plebis et operaiorum ...*

36_1319

Purchase, 1984.



(160)

ЈОХАНЕС ПУНТ

Јоханес Пунт (Амстердам, 1711 – Амстердам, 1779) је изучавање граверског умећа започео код Адолфа ван дер Лана, а затим наставио код сликара Јакоба де Вита. У својим двадесетим годинама, међутим, открио је и свет театра. Иако је славу и углед достигао као сликар и гравер, Јоханес Пунт је изнад свега био глумач (Stijl 1781: 10, 11).

Глумачку каријеру започео је у аматерском позоришту, где је до изражаја дошла његова даровитост. Улоге је интерпретирао на темпераментан и брз начин, због чега је добио признања публике. Убрзо је прешао у чувено Схоувбург позориште. Славу је стекао насловним улогама класичног репертоара и постао је највећи низоземски глумач осамнаестог века (Albach 1946: 7, 16, 17). Играо је у драмама Волтера и Корнеја, а његова жена, глумица Ана Марија де Бријн је била комичарка.

Графика је за њега била додатно занимање које му је, уз нестабилан глумачки посао, обезбеђивало материјалну сигурност. Његове серије илустрација драмских дела представљају спој две уметности. Од 1731. се активно бавио графиком, обрађујући разноводну тематику: портрете, жанр сцене, историјске и топографске композиције. Такође, изводио је и објављивао репродуктивне графике према другим ауторима. У том домену најпознатији су радови реализовани према предлошцима Јакоба де Вита, са којим је, између осталог, 1747. објавио „Сликовницу пропорција људског тела” (Roodenburg 1995: 422–423).

JOHANNES PUNT

Johannes Punt (Amsterdam, 1711 – Amsterdam, 1779) began his art career as a student of printmaking with Adolf van der Laan, and later continued to hone his skills under the tutelage of painter Jacob de Wit. In his twenties, however, he discovered the world of theatre. Although he attained reputation and fame as a painter and engraver, Johannes Punt was above all an actor (Stijl 1781: 10, 11).

His acting career began in the amateur theatre, where his talent soon became apparent. Audiences were drawn to the brisk, temperamental manner in which he interpreted his roles. He soon moved on to the celebrated Amsterdam Schouwburg Theatre, gaining fame in eponymous roles in the classical repertoire and becoming the greatest Netherlandish actor of the eighteenth century (Albach 1946: 7, 16, 17). For Punt, the trade of printmaking served as a steady source of income in a way that the unstable work of an actor did not. His series of illustrations of dramatic works represent a fusion of two arts. He played in the dramas of Voltaire and Corneille, while his wife, Ana Maria de Bruyn was a comedic actress.

Alongside acting, Punt was very active as an engraver beginning in 1731. He worked on diverse themes and genres: portraits, genre scenes, and historical and topographical compositions. Likewise, he rendered and published reproductive prints after famous artists. In this sphere the best-known prints are those created after drawings by Jacob de Wit, with whom he published, among other works, the *Drawing Book of the Proportions of the Human Body* in 1747 (Roodenburg 1995: 422–423).

Јоханес Пунт

161. АЛЕГОРИЈСКА КОМПОЗИЦИЈА, 1736.

Бакропис, л: 13,9 x 8,5 пл / пр: 11,7 x 7

Д. лево: *J. Punt inv. et fec. 1736.*

36_1190

Колекција Сакеларидес

Из серије бакрореза „Шарл де Сан-Евремон, дела” нацртао и резао Јоханес Пунт, издање Амстердам, 1739.

162. АЛЕГОРИЈСКА НАСЛОВНА СТРАНА СА ПОРТРЕТОМ ШАРЛА ДЕ САН-ЕВЕРМОНА

Бакрорез и бакропис, л: 15,3 x 8,5 пл: 14 x 8,4 пр: 12,9 x 8

Д. дес: *J. Punt inv. et fecit 1739.* На маргини доле, четири реда фран: *La RENOMMÉE eleve ... La Memoire à la posterité.*

36_1151

Колекција Сакеларидес

163. АЛЕГОРИЈСКА НАСЛОВНА СТРАНА СА ПОРТРЕТОМ ШАРЛА ДЕ САН-ЕВЕРМОНА

Бакрорез и бакропис, л: 15,3 x 8,5 пл: 14 x 8,4 пр: 12,9 x 8

Д. дес: *J. Punt inv. et fecit 1739.* На маргини доле, четири реда фран: *La RENOMMÉE eleve ... La Memoire à la posterité.*

36_1152

Колекција Сакеларидес

Johannes Punt

161 ALLEGORICAL COMPOSITION, 1736.

Etching, sheet: 13.9 x 8.5 plate and image: 11.7 x 7

Lower left: *J. Punt inv. et fec. 1736.*

36_1190

The Sakelarides Collection

From the etching series *Charles de Saint-Évremond, Oeuvres*, designed and engraved by Johannes Punt, published in Amsterdam, 1739.

162 ALLEGORICAL TITLE PAGE WITH A PORTRAIT OF CHARLES DE SAINT-ÉVREMOND

Engraving, etching, sheet: 15.3 x 8.5 plate: 14 x 8.4 image: 12.9 x 8

Lower right: *J. Punt inv. et fecit 1739.* In the lower margin, four lines, French: *La RENOMMÉE eleve ... La Memoire à la posterité.*

36_1151

The Sakelarides Collection

163 ALLEGORICAL TITLE PAGE WITH A PORTRAIT OF CHARLES DE SAINT-ÉVREMOND

Engraving, etching, sheet: 15.3 x 8.5 plate: 14 x 8.4 image: 12.9 x 8

Lower right: *J. Punt inv. et fecit 1739.* In the lower margin, four lines, French: *La RENOMMÉE eleve ... La Memoire à la posterité.*

36_1152

The Sakelarides Collection



(161)



(162)



(163)

Илустрације Молијера

Између 1736. и 1740. Пунт је објавио серију од тридесет и четири композиције према делима Молијера, укључујући и портрет самог писца. Иако је Пунт на свим композицијама потписан као аутор цртежа и гравер, извесно је да радови из ове серије представљају копије илустрација из књиге „Молијерова дела”, за коју је цртеже урадио Франсоа Буше, а резао их је Лоран Кар. Књига је објављена у Паризу 1734. године.* Репродукције Јоханеса Пунта се разликују у односу на оригинал по нешто издуженијем формату.

Јоханес Пунт, копије илустрација из књиге "Молијерова дела" (гравер Лоран Кар према Франоса Бушеу, издање: Франсоа-Антоан Жоли, Париз 1734). Издање: Амстердам 1738/40.

164. ШКОЛА ЗА МУЖЕВЕ, 1738.

Бакропис, л: 13,6 x 8,4 пр: 11,7 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin et fecit, 1738.* Д. сред: *L' ÉCOLE DES MARIS.*

36_1176

Колекција Сакеларидес

165. ЉУБАВНА РАЗМИРИЦА, 1738.

Бакропис, бакрорез, л: 14 x 8,3 пр: 11,7 x 6,2

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1738.* Д. сред: *LE DÉPIT AMOUREUX.*

36_1186

Колекција Сакеларидес

Illustrations for Œuvres de Molière

From 1736 to 1740 Punt produced a series of thirty-four compositions after the works of Molière, including a portrait of the writer himself. Although all the compositions bear Punt's signature as both designer and engraver, it is known that the works from this series are copies of the illustrations from the book *Œuvres* by Molière, with drawings by François Boucher and engravings by Laurent Cars. The original book was published in Paris in 1734.* Copies of the book differ from the original in their slightly elongated format.

Johannes Punt, copies of illustrations from the book *Œuvres* by Molière (designed by François Boucher, engraved by Laurent Cars, and published by François-Antoine Jolly, Paris, 1734), published in Amsterdam from 1738 to 1740.

164 THE SCHOOL FOR HUSBANDS, 1738

Etching, sheet: 13.6 x 8.4 image: 11.7 x 6.1

Lower left margin: *J. Punt delin et fecit, 1738.* Lower centre: *L' ÉCOLE DES MARIS.*

36_1176

The Sakelarides Collection

165 LOVERS' QUARRELS, 1738

Etching, engraving, sheet: 14 x 8.3 image: 11.7 x 6.2

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit, 1738.* Lower centre: *LE DÉPIT AMOUREUX.*

36_1186

The Sakelarides Collection

* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051602r.r=Laurent%20Cars%20moliere?rk=21459;2>

* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051602r.r=Laurent%20Cars%20moliere?rk=21459;2>

166. УОБРАЖЕНИ РОГОЊА, 1738.

Бакропис, бакрорез, л: 13,7 x 8,5 пр: 11,7 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1738.*

Д. сред: *LE COCU IMAGINAIRE.*

36_1187

Колекција Сакеларидес

166 THE IMAGINARY CUCKOLD, 1738

Etching, engraving, sheet: 13.7 x 8.5 image: 11.7 x 6.1

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit, 1738.*

Lower centre: *LE COCU IMAGINAIRE.*

36_1187

The Sakelarides Collection

167. КРИТИКА ШКОЛЕ ЗА ЖЕНЕ, 1738.

Бакропис, бакрорез, л: 13,8 x 8,3 пр: 11,8 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Д. сред: *LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES.*

36_1177

Колекција Сакеларидес

167 CRITIQUE OF THE SCHOOL FOR WIVES, 1738

Etching, engraving, sheet: 13.8 x 8.3 image: 11.8 x 6.1

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Lower centre: *LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES.*

36_1177

The Sakelarides Collection

168. MÉLICERTE, 1739.

Бакропис, бакрорез, л: 13,7 x 8,5 пр: 11,6 x 8,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Д. сред: *MÉLICERTE.*

36_1175

Колекција Сакеларидес

168 MÉLICERTE, 1739

Etching, engraving, sheet: 13.7 x 8.5 image: 11.6 x 8.1

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Lower centre: *MÉLICERTE.*

36_1175

The Sakelarides Collection

169. ДОН ЖУАН, 1739.

Бакропис, бакрорез, л: 14 x 8,3 пр: 11,6 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1739.* Д. сред: *LE FESTIN DE PIERRE.*

36_1180

Колекција Сакеларидес

169 DON JUAN, 1739

Etching, engraving, sheet: 14 x 8.3 image: 11.6 x 6.1

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit, 1739.* Lower centre: *LE FESTIN DE PIERRE.*

36_1180

The Sakelarides Collection

170. ЗАЉУБЉЕНИ ДОКТОР, 1739.

Бакропис, бакрорез, л: 14 x 8,2 пр: 11,5 x 6,2

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1739.* Д. сред: *L' AMOUR MEDECIN.*

36_1181

Колекција Сакеларидес

170 THE LOVE DOCTOR, 1739

Etching, engraving, sheet: 14 x 8.2 image: 11.5 x 6.2

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit, 1739.* Lower centre: *L' AMOUR MEDECIN.*

36_1181

The Sakelarides Collection

171. ГЊАВАТОРИ, 1739.

Бакропис, бакрорез, л: 14 x 8,4 пр: 11,8 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Д. сред: *LES FACHEUX.*

36_1182

Колекција Сакеларидес

171 THE BORES, 1739

Etching, engraving, sheet: 14 x 8.4 image: 11.8 x 6.1

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Lower centre: *LES FACHEUX.*

36_1182

The Sakelarides Collection

172. ВЕРСАЈСКЕ ИМПРОВИЗАЦИЈЕ, 1739.

Бакропис, бакрорез, л: 14,1 x 8,5 пр: 11,7 x 6,2

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Д. сред: *L' IMPROMPTU DE VERSAILLES.*

36_1184

Колекција Сакеларидес

172 THE VERSAILLES IMPROMPTU, 1739.

Etching, engraving, sheet: 14.1 x 8.5 image: 11.7 x 6.2

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit 1739.* Lower centre: *L' IMPROMPTU DE VERSAILLES.*

36_1184

The Sakelarides Collection

173. ТВРДИЦА, 1740.

Бакропис, л: 14 x 8,6 пр: 11,6 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1740.* Д. сред: *L' AVARE.*

36_1178

Колекција Сакеларидес

173 THE MISER, 1740

Etching, sheet: 14 x 8.6 image: 11.6 x 6.1

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit, 1740.* Lower centre: *L' AVARE.*

36_1178

The Sakelarides Collection

174. УЧЕНЕ ЖЕНЕ, 1740.

Бакропис, бакрорез, л: 13,9 x 8,1 пр: 11,6 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit 1740.* Д. сред: *LES FEMMES SÇAVANTES.*

36_1179

Колекција Сакеларидес

174 THE LEARNED LADIES, 1740

Etching, engraving, sheet: 13.9 x 8.1 image: 11.6 x 6.1

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit 1740.* Lower centre: *LES FEMMES SÇAVANTES.*

36_1179

The Sakelarides Collection

175. ГРАЂАНИН ПЛЕМИЋ, 1740.

Бакропис, бакрорез, 13,9 x 8,4 пр: 11,6 x 6,2

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1740.* Д. сред: *LE BOURGEOIS GENTIL-HOMME.*

36_1183

Колекција Сакеларидес

175 THE BOURGEOIS GENTLEMAN, 1740

Etching, engraving, sheet: 13.9 x 8.4 image: 11.6 x 6.2

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit, 1740.* Lower centre: *LE BOURGEOIS GENTIL-HOMME.*

36_1183

The Sakelarides Collection

XVIII век / 18th century

176. УОБРАЖЕНИ БОЛЕСНИК, 1740.

Бакропис, бакрорез, л: 14 x 8,2 пр: 11,8 x 6,2

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit 1740.* Д. сред: *LE MALADE IMAGINAIRE.*

36_1185

Колекција Сакеларидес

176 THE IMAGINARY INVALID, 1740

Etching, engraving, sheet: 14 x 8.2 image: 11.8 x 6.2

Lower left margin: *J. Punt delin. et fecit 1740.* Lower centre: *LE MALADE IMAGINAIRE.*

36_1185

The Sakelarides Collection

177. СКАПЕНОВЕ СПЛЕТКЕ, 1740.

Бакрорез, бакропис, л: 13,8 x 8,5 пр: 11,7 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1740.* Д. сред: *LES FOURBERIES DE SCAPIN.*

36_1188

Колекција Сакеларидес

177 THE IMPOSTURES OF SCAPIN, 1740

Engraving, etching, sheet: 13.8 x 8.5 image: 11.7 x 6.1

In the lower right margin: *J. Punt delin. et fecit, 1740.* Lower centre: *LES FOURBERIES DE SCAPIN.*

36_1188

The Sakelarides Collection

178. ВЕТРОПИР, 1738.

Бакропис, бакрорез, л: 13,9 x 8,4 пр: 11,7 x 6,1

На маргини д. лево: *J. Punt delin. et fecit, 1738.* Д. сред: *L' ETOURDI.*

36_1189

Колекција Сакеларидес

178 THE BLUNDERER, 1738

Etching, engraving, sheet: 13.9 x 8.4 image: 11.7 x 6.1

In the lower right margin: *J. Punt delin. et fecit, 1738.* Lower centre: *L' ETOURDI.*

36_1189

The Sakelarides Collection



(164)



(165)



(166)



(167)



(168)



(169)



(170)



(171)



(172)



(173)



(176)



(177)



(174)



(175)



(178)

ЕМАНУЕЛ ЖАН ДЕ ХЕНТ

Емануел Жан де Хент (Св. Николас, 1738 – Париз, 1815) започео је учење у Антверпену, да би га убрзо наставио у Паризу, у атељеу Жака Алиамеа.

Постао је члан париске школе гравера Абервиј, која је гравираним репродукцијама популаризовала низоземско сликарство.

Де Хент је гравирао слике Јана Стејна за вишетомно издање *Galerie des tableaux flamands, hollandais et allemands* које је објављивано од 1792. до 1796. године.

Урадио је и бројне илустрације за књиге које су преносиле шарм париског живота. Илустрације за Овидијеве „Метаморфозе” резао је према цртежима дворског сликара и цртача Шарла Ајзена (1720–1778) (Turner ed. Vol. 12: 515, 516).

Са листова из Народног музеја исечене су маргине, због чега недостаје пуна адреса издавача: „A Paris chez Naudet M.d. d’Estampes au Louvre”.

Емануел Жан де Хент према Шарлу Ајезену, из серије „Пигмалион”, издање Тома Шарл Ноде, Париз, 1767 – 1671.

179. ПИГМАЛИОН ВАЈА СТАТУУ ГАЛАТЕЈЕ

Бакрорез, бакропис, л: 19,5 x 13,9 пр: 14,4 x 9,6

На маргини д. лево: *Ch. Eisen inv.*; сред: *A liemel Dircexit*; дес: *E. de Ghendt sculp.* На маргини д. сред: *PIGMALION*

36_1892

Набављено 1945.

EMMANUEL JEAN DE GHENDT

Emmanuel Jean de Ghendt (St Niklaas, 1738 – Paris, 1815) began his studies in Antwerp but soon thereafter moved to Paris to continue under the tutelage of Jacques Aliamet.

He became a member of the Parisian Abeville school of engravers, whose reproductive prints popularised Netherlandish paintings.

De Ghendt engraved the paintings of Jan Steen for the multivolume edition *Galerie des tableaux flamands, hollandais et allemands*, published between 1792 and 1796.

He also made numerous illustrations for books capturing the charm of life in Paris, as well as engravings for Ovid’s *Metamorphoses* after the drawings by court painter and draughtsman Charles Eisen (1720–1778) (Turner ed. Vol. 12: 515–516).

The margins have been cut off from the sheets belonging to the National Museum, hence the missing information on the publisher: “A Paris chez Naudet M.d. d’Estampes au Louvre”.

Emmanuel Jean de Ghendt after Charles Eisen, from the series *Pygmalion*, publisher Tomas Charles Naudet, Paris, 1767 – 1671.

179 PYGMALION SCULPTS A STATUE OF GALATEA

Engraving, etching, sheet: 19.5 x 13.9 image: 14.4 x 9.6

In margin, Lower left: *Ch. Eisen inv.*; centre: *A liemel Dircexit*; right: *E. de Ghendt sculp.* In the margin, lower centre: *PIGMALION*

36_1892

Acquired, 1945.

180. ПОСМАТРАЧИ СЕ ДИВЕ СТАТУИ ГАЛАТЕЈЕ

Бакрорез, бакропис, л: 19,5 x 13,9 пр: 14,4 x 9,6

На маргини д. лево: *Ch. Eisen inv.*; сред: *A liemel Dircexit*; дес: *E. de Ghendt sculp.* На маргини д. сред: *PIGMALION*

36_1893

Набављено 1945.

180 BEHOLDERS ADMIRE THE STATUE OF GALATEA

Engraving, etching, sheet: 19.5 x 13.9 image: 14.4 x 9.6

In the margin, lower left: *Ch. Eisen inv.*; centre: *A liemel Dircexit*; right: *E. de Ghendt sculp.* In the margin, lower centre: *PIGMALION*

36_1893

Acquired, 1945.

181. ОЖИВЕЛА ГАЛАТЕЈИНА СТАТУА

Бакрорез, бакропис, л: 19,5 x 13,9 пр: 14,4 x 9,6

На маргини д. лево: *Ch. Eisen inv.*; сред: *A ...* (нечитко) *Dircexit*; дес: *E. de Ghendt sculp.* На маргини д. сред: *PIGMALION*

36_1891

Набављено 1945.

181 THE STATUE OF GALATEA COMES TO LIFE

Engraving, etching, sheet: 19.5 x 13.9 image: 14.4 x 9.6

In the margin, lower left: *Ch. Eisen inv.*; centre: *A ...* (illegible) *Dircexit*; right: *E. de Ghendt sculp.* In the margin, lower centre: *PIGMALION*

36_1891

Acquired, 1945.

182. ГАЛАТЕЈА И ПИГМАЛИОН ЗА ТРПЕЗОМ

Бакрорез, бакропис, л: 19,5 x 13,9 пр: 14,4 x 9,6

На маргини д. сред: *PIGMALION*

36_1895

Набављено 1945.

182 GALATEA AND PYGMALION AT THE DINING TABLE

Engraving, etching, sheet: 19.5 x 13.9 image: 14.4 x 9.6

In the margin, lower centre: *PIGMALION*

36_1895

Acquired, 1945.

183. ГАЛАТЕЈА И ПИГМАЛИОН У РАЗГОВОРУ

Бакрорез, бакропис, л: 19,5 x 13,9 пр: 14,4 x 9,6

На маргини д. сред: *PIGMALION*

36_1894

Набављено 1945.

183 GALATEA AND PYGMALION IN CONVERSATION

Engraving, etching, sheet: 19.5 x 13.9 image: 14.4 x 9.6

In the margin, lower centre: *PIGMALION*

36_1894

Acquired, 1945.



(179)



(180)



(181)



(182)



(183)

НЕПОЗНАТИ ГРАВЕРИ
ИЗ СЕДАМНАЕСТОГ И
ОСАМНАЕСТОГ ВЕКА

Непознати гравер, издање: Гаспар Хуберти,
Антверпен

184. БОГОРОДИЦА СА ДЕТЕТОМ

Бакрорез, л: 26,5 x 14,4 пл/пр: 24,5 x 13,8

Д. лево: *Gaspar Hubertii excud.*

Д. сред: *Quae est ista quae prorgeditur quasi aurora confurgens.*

36_1159

Колекција Сакеларидес

Непознати гравер, издање: Фредерик де Вит,
Амстердам

185. ПРАЊЕ НОГУ АПОСТОЛИМА

Бакрорез, л. 43,9 x 58,4 пл: 38,5 x 49,9 пр: 36 x 49,6

Д. сред, дес: *Frederic De Wiit excudit*

На маргини доле: четири ступца у четири реда, низ
и енг: *Die aen des Heeren ... towell where with he was girded.*

36_594

Колекција Сакеларидес

Непознати гравер, издање: Фредерик де Вит,
Амстердам

186. РУГАЊЕ ХРИСТУ

Бакрорез, л: 46 x 59,5 пл: 39,5 x 50,5 пр: 35 x 50

Д. дес: *Frederick de Widt excudit.*

На маргини доле: четири ступца у четири реда, низ:
De smert was niet ... en staen de flaechen flet. На сред:
Matth. 27. / Vers 28.

36_2101

Колекција Сакеларидес

Напознати гравер, издање: Корнелис Гале II (?)

187. ПОВРАТАК СТАДА

Бакропис, пл: 8,8 x 12,8 пр: 8,5 x 12,6

Д. дес: *C. Galle*

36_1106

Колекција Сакеларидес

UNKNOWN ENGRAVERS FROM
THE SEVENTEENTH AND
EIGHTEENTH CENTURIES

Unknown engraver, published by Gaspar Hubertii,
Antwerp

184 VIRGIN WITH CHILD

Engraving, sheet: 26.5 x 14.4 plate an image: 24.5 x 13.8

Lower left: *Gaspar Hubertii excud.*

Lower centre: *Quae est ista quae prorgeditur quasi aurora confurgens.*

36_1159

The Sakelarides Collection

Unknown engraver, published by Frederik de Witt,
Amsteradm

185 JESUS CHRIST WASHING THE FEET OF THE
APOSTLES

Engraving, sheet: 43.9 x 58.4 plate: 38.5 x 49.9
image: 36 x 49.6

Lower centre: *Frederic De Wiit excudit*

In the margin below, four columns in four rows, Dutch
and English: *Die aen des Heeren ... towell where with he was girded.*

36_594

The Sakelarides Collection

Unknown engraver, published by Frederik de Witt,
Amsteradm

186 THE MOCKING OF CHRIST

Engraving, sheet: 46 x 59.5 plate: 39.5 x 50.5 image: 35 x 50

Lowe right: *Frederick de Widt excudit.*

In the margin below, four columns in four rows, Dutch:
De smert was niet ... en staen de flaechen flet., centre:
Matth. 27. / Vers 28.

36_2101

The Sakelarides Collection

Unknown etcher, published by Cornelis Galle II (?)

187 THE RETURN OF THE HERD

Etching, plate: 8.8 x 12.8 image: 8.5 x 12.6

Lower right: *C. Galle*

36_1106

The Sakelarides Collection

Непознати гравер
188. ПЕЈЗАЖ СА ПУТНИЦИМА НА ДРУМУ
Бакропис, л: 18,8 x 20,5 пр: 17,8 x 19,5
36_559
Колекција Сакеларидес

Unknown etcher
188 LANDSCAPE WITH PASSENGERS ON
THE ROAD
Etching, sheet: 18.8 x 20.5 image: 17.8 x 19.5
36_559
The Sakelarides Collection

Непознати бакрописац
189. РОПСКА ОДАНОСТ
Бакропис, л: 21,6 x 26,4 пр: 15,9 x 19,8
На маргини д. сред: *DE TROUW EENS SLAAFS.*
36_1157
Колекција Сакеларидес

Unknown etcher
189 LOYALTY OF THE SLAVE
Etching, sheet: 21.6 x 26.4 image: 15.9 x 19.8
In the margin, lower centre: *DE TROUW EENS SLAAFS.*
36_1157
The Sakelarides Collection



(184)



(185)



(186)



(187)



(188)



(189)

КОПИЈЕ

Непознати бакрорезац према Абрахаму Блумарту
 К 1 МАРИЈА МАГДАЛЕНА, копија у обрнутом смеру
 Бакрорез, л: 35,5 x 27,7 пл: 27,4 x 19,9 пр: 25,5 x 19,8
 Д. дес: *A. Bloemaert. Inven:*
 На маргини д. сред: *S. MARIA MAGDALENA*
 36_1114
 Колекција Сакеларидес

НОВИЈЕ КОПИЈЕ

Непознати бакрописац, непознато издање
 К 2 ТОБИЈА И АНЂЕО, копија према А. Болсверту
 Бакропис, л/пр: 10,2 x 15,5
 36_1108
 Колекција Сакеларидес

Непознати бакрописац, непознато издање
 К 3 АУТОПОРТРЕТ СА ТОКОМ
 У ОВАЛУ: БИСТА, копија Рембранта ван Рајна
 Бакропис, 7,3 x 5,6
 36_549
 Откуп, 1960.

Непознати бакрописац, непознато издање
 К 4 АУТОПОРТРЕТ СА КАПОМ: НАСМЕЈАНИ,
 копија Рембранта ван Рајна
 Фотобакропис, л: 9,6 x 8,3 пл: 8,3 x 5,1 пр: 6 x 4
 36_547
 Откуп, 1960.

Непознати бакрописац, издање после 1900.
 К 5 ТОРБАР, копија Рембранта ван Рајна
 Фотобакропис, л: 14,4 x 9,6 пл: 11,2 x 6,6 пр: 7,4 x 3,6
 Д. сред: *Rembrandt f 1635.*
 Д. у углу дес. суви жиг: *Reichsdruck*; д. у углу лево: 780
 36_1087
 Откуп, 1957.

COPIES

Unknown engraver after Abraham Bloemart
 К 1 MERY MAGDALENE, copy in opposite direction
 Engraving, sheet: 35,5 x 27,7 plate: 27,4 x 19,9
 image: 25,5 x 19,8
 Lower right: *A. Bloemaert. Inven:*
 Lower center in margin: *S. MARIA MAGDALENA*
 36_1114
 The Sakelarides Collection

NEWER COPIES

Unknown etcher, unknown edition
 К 2 TOBIAS AND ANGEL, copy after B. A. Boelswert
 Etching, sheet and image: 10,2 x 15,5
 36_1108
 The Sakelarides Collection

Unknown etcher, unknown edition
 К 3 SELF-PORTRAIT IN A FUR CAP
 AND IN OVAL BORDER: BUST, copy after Rembrandt
 van Rijn
 Etching, sheet and image: 7,3 x 5,6
 36_549
 Purchase, 1960.

Unknown etcher, unknown edition
 К 4 SELF PORTRAIT IN A CAP: LAUGHING, copy
 after Rembrandt van Rijn
 Photogravue, sheet: 9,6 x 8,3 plate: 8,3 x 5,1 image: 6 x 4
 36_547
 Purchase, 1960.

Unknown etcher, unknown edition, after 1900.
 К 5 QUACKSALVER, copy after Rembrandt van Rijn
 Photogravue, sheet: 14,4 x 9,6 plate: 11,2 x 6,6 image:
 7,4 x 3,6
 Lower center: *Rembrandt f 1635.*
 Lower in right corner, dry seal: *Reichsdruck*; lower in left
 corner: 780
 36_1087
 Purchase, 1957.

Копије / Copies

Непознати бакрописац, непознато издање
К 6 ТРИЈУМФ МАРДОХЕЈОВ,
копија Рембранта ван Рајна
Бакропис, л: 22,7 x 26,7 пл: 18,5 x 22,5 пр: 17 x 21
36_1819
Колекција Сакеларидес

Unknown etcher, unknown edition
K 6 THE TRIUMPH OF MORDECAI,
copy after Rembrandt van Rijn
Photogravue, sheet: 22,7 x 26,7 plate: 18,5 x 22,5
sheet: 17 x 21
36_1819
The Sakelarides Collection

Непознати бакрописац, непознато издање
К 7 ЕССЕ НОМО, копија Рембранта
ван Рајна / Јана ван Флита
Бакропис, ретуширан, л/пр: 55,3 x 44,5
Д. лево: *Rembrandt f. 1636 cum priv.*
36_546
Откуп, 1951.

Unknown etcher, unknown edition
K 7 ECCE HOMO, copy after Rembrandt
van Rijn / Jan van Vliet
Etching (?), heavily retouched in brush and ink, sheet
and image: 55,3 x 44,5
Lower left: *Rembrandt f. 1636 cum priv.*
36_546
Purchase, 1951.

Непознати бакрописац, непознато издање
К 8 БЕЗБРАДИ ЧОВЕК У КРЗНеном ОГРТАЧУ
И КАПИ: БИСТА, копија Рембранта ван Рајна
Фотобакропис, л: 12 x 9,7 пл/пр: 9,3 x 7
Г. лево, поред капе: *R 1631*
36_548
Откуп, 1960.

Unknown etcher, unknown edition
K 8 BEARDLESS MAN IN
A FUR CLOAK AND CAP: BUST, копија Рембранта
ван Рајна
Photogravure, sheet: 12 x 9,7 plate and image: 9,3 x 7
Upper left: *R 1631*
36_548
Purchase, 1960.



(K1)



(K2)



(K3)



(K4)



(K5)



(K6)



(K7)

(K8)

Архивски извори / Primary sources

НМА = Архив Народног музеја Србије
 NMA = National Museum of Serbia Archive

ИАБ = Историјски архив Београда
 НАВ = Historical Archives of Belgrade

РКД архив
 RKD Archive
<https://rkd.nl/en/explore/archives/search>

Литература / Bibliography

Albach 1946

Ben Albach. *Jan Punt and Marten Corver. Dutch theater life in the 18th century*, Amsterdam MCMXLVI.
https://www.dbnl.org/tekst/alba001janp01_01/alba001janp01_01_0001.php

Ampzing, Scriverius 1628

Samuel Ampzing and Petrus Scriverius. *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, 1628.

Angel, Miedema, Hoyle 1996

Philips Angel, Hessel Miedema and Michael Hoyle. "Praise of Painting". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 24, No. 2/3 (1996), pp. 227–258.

Barrett 2012

Kerry Barrett. *Pieter Soutman: Life and oeuvre*, Amsterdam&Philadelphia 2012.

Begheyn 1979

P. J. Begheyn. "Biografische gegevens betreffende de Haarlemse schilder Cornelis Bega (ca. 1632-1664) en zijn verwanten". *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, Vol. 93, No. 4 (1979), pp. 270–278.

Београд 1988

Никола Кусовац. *Поклон збирка Арса и Војке Милатовић*, Народни музеј, Београд, 1988.

Van Berge-Gerbaud 1993

Mària van Berge-Gerbaud. "Willem Buytewech, The Anatomy Lesson, ca 1617". In Ger Luijten et al. (eds.), *Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580–1620*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1993, pp. 621, 622

De Bie 1661/62

Cornelis de Bie. *Het gulden cabinet Van de edele vry schilderconst*, Antwerp, 1661/62.

Biesboer 2006

Pieter Biesboer. *Nicolaas Berchem: in het licht Van Italië*, Gent, 2006.

Blankert 1978

Albert Blankert. *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapsschilders*, Davaco, 1978.

Bok 1990

Marten Jan Bok. „Nulla dies sine linie”. De opleiding Van schilders in Utrecht in de eerste helft Van de zeventiende eeuw”. *De zeventiende eeuw*. Jahrgang 6, No 1 (1990), pp. 59 – 65.

Borenius 1942

Tancred Borenius. „Paul Potter”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 81, No. 477 (Dec., 1942), pp. 290–294.

Бошњак 2004

Татјана Бошњак. „Маниристичка слика „Рај” из Народног музеја у Београду – прилог тумачењу и атрибуцији”. *Зборник Народног музеја XVII/2*, Београд, Народни музеј, стр. 139–157.

Bowen 2009

Karen L. Bowen. „Workshop Practices in Antwerp: The Galles”. *Print Quarterly*, Vol 26, No 2 (June 2009), pp. 123–142.

Bowen, Imhof 2003

Karel L. Bowen and Dirk Imhof. „The Case of Engravers Who Worked for the Plantin–Moretus Press”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 30, No. 3/4 (2003), pp. 161– 195.

British Museum online Collection

<https://www.britishmuseum.org/research/collection>

Brown 2014

Charles Brown. „Notes [Boëtius and Schelte à Bolswert]”. *Print Quarterly*, Vol. 31 (2014), pp. 430–432.

Buchanan 2016

Iain Buchanan. „The Four Winds”: the house of the Antwerp print publisher Hieronymus Cock”. *The Burlington Magazine*, Vol. 158, No. 1355, Northern European art (February 2016), pp. 87–93.

Van der Coelen, Leesberg 2018

Peter Van der Coelen and Marjolein Leesberg, „Depicting the Bible and Mapping the World: Gerard de Jode and his Legacy”. In Van der Coelen – Leesberg, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 (The De Jode Dynasty, Part I)*, Amsterdam 2018, pp. xxviii–xciii.

Courtright 2004

Nicole Courtright. „Hendrick Goltzius (1558 – 1617) Drawings, Prints and Paintings” (review). *Print Quarterly*, Vol. 57, No. 3 (Autumn) 2004, pp. 1028–1032.

Dergenc 2021

Jelena Dergenc. „Maarten de Vos’ Paradise Among Prints”. In D. Kovačić and J. Novaković (eds.), *Beyond boundaires. Conceptualizing Natherlandish prints*, Belgrade, National Musuem, 2012, pp. 69–81.

Diels, Leesberg 2005

Ann Diels and Marjolein Leesberg. "Introduction". In Leesberg – Balis (eds.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 (The Collaert Dynasty, Part 1)*, Rotterdam, 2005.

Diels 2009

Ann Diels, *The Shadow of Rubens, Print Publishing in 17th – century Antwerp (The Print Collection of the Royal Librarian of Belgium)*, London, Harvey Miller Publ., 2009.

Diels 2019

Ann Diels. "Whose bread I eat, his song I sing. Philips Galle's *Ecominum Musices* series". *Print Quarterly*, Vol. XXXVI, No. 2 (June 2019) pp. 131–139.

Van Eeghen 1990

Isabella Henriette Van Eeghen. "De familie Van de plaatsnijder Claes Jansz Visscher". *Maandblad Amstelodamum* 77 (1990), pp. 73–82.

Ekkart 1989

Rudolf O. Ekkart. "Jan Cornelisz. Van 't Woudt als portretschilder". *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, Vol. 103, No. 4 (1989), pp. 223–242.

Filedt Kok 1978

J. P. Filedt Kok. *Lucas Van Leyden-grafiek (1489 of 1494 - 1533), met een complete oeuvre catalogus Van zijn gravures, etsen en houtsneden*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1978.

Filedt Kok 1990

J. P. Filedt Kok. "Jacques de Gheyn II Engraver, Designer and Publisher – I". *Print Quarterly*, Vol. 7, No. 3 (September 1990), pp. 248–281.

Filedt Kok 1990a

J. P. Filedt Kok. "Jacques de Gheyn II Engraver, Designer and Publisher – II. A Catalogue". *Print Quarterly*, Vol. 7, No. 4 (December 1990), pp. 370–396.

Filedt Kok 1994

J. P. Filedt Kok. "Jan Harmensz. Muller as Printmaker – I". *Print Quarterly*, Vol. 11, No. 3 (September 1994), pp. 223–264.

Filedt Kok 2000

J. P. Filedt Kok. "Introduction" In Ger Luijten (ed.). *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 (The Gheyn Family, Part I)*, Rotterdam 2000, pp. xxi–xlii + 120.

Fucci 2015

Robert L. Fucci. "Arcadia Unbound: Early Dutch landscape prints and the *Amenissimae aliquot regiunculae* of 1616 by Jan Van de Velde II". *Art in Print*, Vol. 4, No. 5, 2015, pp. 1–6.

<http://artinprint.org/article/arcadia-unbound>

Van Gelder 1953

Hendrik Enno Van Gelder. "Rembrandts Portretjes Van M. Huygens en J. de Gheyn III". *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, Vol. 68, No. 2 (1953), p. 107.

Goldschmidt 1919

Adolph Goldschmidt. "Lambert Lombard". *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd IV, Berlin, 1919, S. 206–240. <https://www.digizeitschriften.de>

Van Grieken et al. 2013

Joris Van Grieken, Ger Luijten and Jan Van der Stock (eds.) *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, Louvain (Museum M)/ Paris (Fondation Custodia), 2013.

Hautekeete 2015

Stefaan Hautekeete. "Introduction". In Ger Luijten (ed.), *The New Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700 (Hans Boll, Part I)*, Amsterdam, 2015.

Herrin 2014

Armanda K. Herrin. "Pioneers of the Printed Paradise: Maarten de Vos, Johann Sadeler I and the Emblematic Natural History in the Late Sixteenth Century". In Karl A. Enekel, E. Smith and J. Paul J. (eds.). *Zoology in Early Modern Culture: Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, Archives of Natural History (Vol 42), Edinburgh Univ. Press, October 2014, pp. 329–400.

Hirschmann 1921

Otto Hirschmann. *Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius 1558-1617*, Leipzig, 1921
<https://archive.org/details>

Hollstein

F. W. H. Hollstein. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca 1450–1700*, Amsterdam, 1949–1992.

New Hollstein

F. W. H. Hollstein. *The New Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca 1450–1700*, Amsterdam, 1993.

Honig 1996

Elisabeth Alice Honig. "Country Folk and City Business: A Print Series by Van de Velde". *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 3 (Sep. 1996), pp. 511–526.

Houbraken 1718

Arnold Houbraken. *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 1718.

Hunt, Jacob, Mijnhardt 2010

Lynn Hunt, Jacob Margare and Wijnand W. Mijnhardt. *The book that changed Europe: Picard & Bernard's religious ceremonies of the world*, Cambridge [MA] [etc.]: Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Jacobowitz, Stepanek 1983

Ellen S. Jacobowitz and Stephani Loeb Stepanek. *The prints of Lucas Van Leyden & his contemporaries*, The National Gallery of Art, Washington, 1983.

Janson 2017

Carol Janson. "The Animal fable: Prints and popular culture in the Dutch Revolt". In Hermans Theo and Reinier Salverda (eds.), *From Revolt to Riches*, UCL Press 2017.

Janssen 2012

Paul Huys Janssen. "Pieter Soutman. Life and oeuvre by Kerry Barrett" (review). *The Burlington Magazine*, Vol. 154, No. 1314, Seventeenth-century art (September 2012), p. 641.

Khromov 2021

Oleg Khromov. "Netherlandish Engravings in Seventeenth-Century Russia and Formation of the National Style of Russian Ornamentation". In Dragana Kovačić and Jasmina Novaković (eds.), *Beyond boundaries. Conceptualizing Netherlandish prints*, National Museum, Belgrade, 2021, pp. 121–130.

Ковачић 2011

Драгана Ковачић. *Изворна истина црно–белог*, Београд, Народни музеј, 2011.

Kovačić 2021

Dragana Kovačić. "Netherlandish Prints in Serbia. The Creation of Private and Public Collections". In D. Kovačić and J. Novaković (eds.), *Beyond boundaries. Conceptualizing Netherlandish prints*, National Museum, Belgrade, 2021, pp. 165–176.

Lammertse 1995

Friso Lammertse. "Paulus Potter. Schilderijen, tekeningen en etsen. Catalogus behorende bij de tentoonstelling't Land Van Paulus Potter by Amy Walsh, Edwin Buijsen and Ben Broos" (review). *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, Vol. 109, No. 4 (1995) pp. 222–226.

Lammertse 2017

Friso Lammertse. "om dat die Haas hem niet ontslippen zoude': De Laiesse vlucht uit Luik en zijn stormachtige entree in de Amsterdamse kunstwereld". In J. Beltman, P. Knolle and Q. Van der Meer Mohr, *Eindelijk! De Laiesse*, Rijksmuseum Twente, 2017, pp. 16–19.

Landau, Parshall 1996

David Landau and Peter Parshall. *The Renaissance Print, 1470–1550*, Yale Univ. Press, 1996.

Leeflang 2003

Huigen Leeflang. "The Life of Hendrick Goltzius". In Huigen Leeflang and Ger Luijten (eds.), *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Wamnders & Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 13–32.

Leeflang 2014

Huigen Leeflang. "The Sign of Claes Jansz Visscher and his Progeny: The History and Significance of a Brand". *The Rijksmuseum Bulletin*, Vol. 62, No. 3 (2014), pp. 240–269.

Leesberg 1999

Marjolein Leesberg. "Introduction". In Huigen Leeflang and Christiaan Schuckman (eds.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 (Karel Van Mander)*, Rotterdam 1999, pp. xv – lxii.

Leesberg 2012

Marjolein Leesberg. "Drawings & Prints". In Alessandra Baroni and Manfred Sellink (eds.), *Stradanus 1523–1605 Court Artist of Medici*, Brepols Publ, Turnhout, 2012, pp. 253–258. 306–313.

Leesberg 2012a

Marjolein Leesberg. "Introduction". In Huigen Leeflang (ed.), *The New Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700 (Henrick Goltzius, Part I)*, Sound & Vision, Rotterdam 2012: pp. xv–lxxxiii.

Limouze 1989

Dotorhy Limouze. "Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker". *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 85, No 362 (Spring 1989), pp. 1+3–24.

Luijten 1993

Ger Luijten. "After Hendrick Goltzius / Jacques de Gheyn. *Soldiers and Officers 1587*". In Ger Luijten et al. (eds.), *Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580–1620*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1993, pp. 350–352.

Luijten 1997

Ger Luijten. "Jan Both naar Andries Both, Vijf zintuigen". In Eddy de Jongh and Ger Luijten. *Spiegel Van alledag. Nederlandse genreprenten 1550 – 1700*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1997, pp. 241–246.

Malcot 2017

Petra Malcot. "An imaginary visit to The Four Winds, the house and shop of Hieronymus Cock and Volcxken Diericx". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 39, No. 3, (2017) pp. 161–170.

Ван Мандер 2007

Карел ван Мандер. Книга о художниках, Санкт–Петербург, *Азбука-классика*, 2007.
<https://www.rulit.me/books/kniga-o-hudozhnikah>

Markey 2012

Lia Markey. "Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth-Century Florence". *Renaissance Quarterly*, Vol. 65, No. 2 (Summer 2012), pp. 385–442.

Markova 2002

Nataliya Markova. *Lucas Van Leyden (1489/1494–1533) Engravings in the Collection of the State Pushkin Museum of Fine Arts*, Moscow, 2002.

Martino 1993

Alberto Martino. *Lektüre und Leser in Norddeutschland in 18. Jh*, Bd 14, Amsterdam – Atlanta, 1993, pp. 51, 52.
<https://books.google.rs/books>

Meijer 2014

F. G. Meijer. "Nicolaes Van Haeften, Prints and Paintings". In E. Buijsen et al. (eds.), *Kunst op papier in de achttiende eeuw/Art on Paper in the Eighteenth Century. Liber Amicorum aangeboden aan Charles Dumas ter gelegenheid Van zijn 65ste verjaardag*, Zoetermeer 2014, pp. 142–153.

Melion 1990

Walter Melion. "Hendrick Goltzius's Project in Reproductive Engraving". *Art History*, Vol. 13, No 4, December 1990, pp. 458–487.

Melion 1995

Walter S. Melion. "Memorabilia aliquot Romanae strenuitatis exempla: The Thematics of Artisanal Virtue in Hendrick Goltzius's 'Roman Heroes'". *MLN*, Vol. 110, No. 5 (French Issue) (Dec., 1995), The Johns Hopkins University Press, pp. 1090–1134.

Mielke 1975

Hans Mielke. "Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts: Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38. Bd., H. 1 (1975), S. 29–83.

Mijnhardt 2020

Wijnand W. Mijnhardt. *The Amsterdam booksellers Jean Frederic Bernard (1680–1744) and Marc Michel Ray (1720–1780)*, 2020. <https://mmrey.hypotheses.org>

Moes 1899

Ernst Wilhelm Moes. "Korte mededeelingen over Nederlandsche plaatsnijders". *Oud Holland– Journal for Art of the Low Countries*, 1899, Vol. 17, No. 2 (1899), pp. 120–122.

Moura Sobral 1988

L. de Moura Sobral. "Théologie et propagande politique dans une gravure de Lucas Vorsterman II: l'Immaculé Conception et la Restauration de la monarchie portugaise de 1640". *Nouvelles de l'estampe*, BnF, Vol. 101–102 (1988), pp. 4–9.

Möhle 1963

Hans Möhle. "Drawings by Jacques de Gheyn III". *Master Drawings*, Vol. 1, No. 2 (Summer, 1963), pp. 3–12.

Nagler 1858

Georg Kaspar Nagler. *Die Monogrammisten*, 5 Bd, München, 1858–1879.

Nicolson 1961

Benedict Nicolson. "Notes on Adam de Coster". *The Burlington Magazine*, Vol. 103, No. 698 (May, 1961), pp. 185–186 + 188–189.

Nicolson 1966

Benedict Nicolson. "Candlelight Pictures from the South Netherlands". *The Burlington Magazine*, Vol. 108, No. 758 (May, 1966), pp. 252–256.

Novaković–Lopušina 1995

Jelica Novaković–Lopušina. "Niederländische Reisende auf dem Weg nach Konstantinopel". In Leopold Decloedt & Herbert Van Uffelen (eds.), *Der Niederländische Sprachraum und Mitteleuropa*, Wien, 1995, S. 120–128.

Orenstein et al. 1993

Nadine Orenstein, Huigen Leeftang, et al. "Print Publishers in the Netherlands, 1580–1620". In Ger Luijten et al. (eds.), *Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580–1620*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1993, pp. 167–200.

Orenstein 2006

Nadine M. Orenstein. "The Other Prints in the Age of Rembrandt" (review). *Print Quarterly*, Vol. 23, No. 4 (December 2006), pp. 454–456.

Pawlak 2018

Anna Pawlak. "Poetologie des Sturzes". In Johannes Lipps, Anna Pawlak (eds.), *Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie*, Tübingen, 2018, S. 66–80.

Pelletier 1994

William S. Pelletier. "Van Ostade's Etchings Published by 'La Veuve Jean'". *Print Quarterly*, Vol. 11, No. 4 (December 1994), pp. 395–401.

Van Regteren Altena 1983

I. Q. Van Regteren Altena. *Jacques de Gheyn. Three generations*, The Hague, Boston, London, 1983.

Rijksmuseum online Collection

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects>

Roethlisberger 1992

Marcel G. Roethlisberger. "Abraham Bloemaert's Series of the Penitents". *Print Quarterly*, Vol. 9, No. 1 (March 1992), pp. 36–45.

Roodenburg 1995

Herman Roodenburg. "'Welstand' en 'wellevendheid'. Over houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukkingen in de schilderkunst, de toneelkunst en de rhetorica: de inbreng Van het classicisme". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 416–439.

Rutgers 2017

Jaco Rutgers. "Jan Van Vliet and Rembrandt Van Rijn: Their Collaboration Reassessed" In S. Dickey (ed.), *Rembrandt and his Circle. Insights and Discoveries*, Amsterdam 2017, pp. 285– 304.

Salamon 1994

Silverio Salamon. *Lucas Van Leyden, Quinto centenario della nascita, 1494–1994*, Torino, 1994.

Sancho Lobis 2013

Vicoria Sancho Lobis. "Pieter Soutman: Life and Oeuvre by Kerry Barrett" (review). *Print Quarterly*, Vol. 30, No. 2 (June 2013), pp. 226–228.

Van Sasse Van Ysselst 1994

Dorine Van Sasse Van Ysselst. "Stradanus Drawings for the 'Life of Apollonius of Tyane'". *Master Drawings*, Vol. 32, No 4 (Winter 1994), pp. 351–359.

Saur

K. G. Saur. *Allgemeines Künstler-Lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München – Leipzig, 1983 –.

Schnackenburg 2016

Bernhard Schnackenburg. *Jan Lievens: Freund und Rivale des jungen Rembrandt: mit einem kritischen Katalog des Leidener Frühwerks 1623-1632*, Petersberg, Imhof, 2016.

Sellink 1997

Manfred Sellink. *Philips Galle 1537 – 1612. Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp, I Text*, Vrije Univesiteit te Amstredam, 1997. (dissertation)

<https://research.vu.nl/ws/portalfiles/portal>

Sellink, Leesberg 2001

Manfred Sellink and Marjolein Leesberg (eds.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 (Philips Galle, Vol. I– IV)*, Rotterdam 2001.

Shoaf 1980

Jane V. Shoaf. "A Seventeenth-Century Album of Drawings by Marten de Vos". *Master Drawings*, Vol. 18, No. 3 (Autumn, 1980), pp. 237–252 + 295–311.

Van der Sman 2006

Gert Jan Van der Sman. "Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1560–1600". *Print Quarterly*, Vol. 22, No. 3 (September 2005), pp. 251–264.

Stijl 1781

Simon Stijl. *Het leven Van Jan Punt*, Amsterdam 1781.
<https://dbnl.org/tekst/stij>

Van der Stock 1998

Jan Van der Stock. *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printing in City, Fiveteenth century to 1585*, Rotterdam, 1998.

Стошић 1992

Љиљана Стошић. *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, САНУ, Београд, 1992.

Van Straaten 2002

Roelof Van Straaten. "Rembrandt's 'Earliest Prints' Reconsider". *Artibus et Historiae*, 2002, Vol. 23, No. 45 (2002), pp. 167–177.

Van Tatenhove 2001

Jan Van Tatenhove. "Pieter Schenk (1660–1713)". *Delineavit et Sculpsit* No. 23 (July 2001), pp. 31–32.

Van Thiel–Stroman 1999

Irene Van Thiel–Stroman. "Nicolaes Berchem". In A. Blankert et al., *Hollands Classicisme in de zeventiende – eeuwse schilderkunst*, Rotterdam 1999.

Van Thiel–Stroman 2006

Irene Van Thiel–Stroman. "Cornelis Pietersz Bega". In Köhler Neeltje and P. Biesboer (eds.), *Painting in Haarlem 1500-1850: the collection of the Frans Hals Museum*, Ghent, 2006, pp. 100–102.

Thieme–Becker

Ulrich Thieme and Felix Becker. *Allgemeinis Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart*, Leipzig, 1907–1950.

Timmers 1942

Jan Joseph Marie Timmers. *Gérard de Lairesse*, Amsterdam&Paris, 1942.

Todorović 2009

Ksenija Todorović. (ed.), *The Museum of Prince Pavle*, Belgrade, National Musuem, 2009.

Turnbull 2010

Alexandra Turnbull. "The Horse in Landscape: Animals, Grooming, Labour and the City in the Seventeenth-Century Netherlands". *Queen's Journal of Visual & Material Culture* Issue 3, 2010, pp. 1–17.
<http://shiftjournal.org/wp-content/uploads/2014/11/turnbull.pdf>

Turner ed.

Jane Shoaf Turner (ed.). *The Grove Dictionary of Art*, Oxford Univ. Press, 1996 -.

Vandommele 2018

Jeroen Vandommele. "Arranging 'facts' in 'fiction' – Presenting categories of knowledge in Antwerp prints and plays (1550–1565)". *Renaissance Studies* Vol. 32 No. 1, pp. 59–84.

Van der Veen 2011

Jaap Van der Veen. "Danckerts en Zonen. Prentuitgevers, plaatsnijders en kunstverkopers te Amsterdam, ca. 1625-1700". In E. Kolfijn and J. Van der Veen (eds.) *Gedrukt tot Amsterdam. Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de Gouden Eeuw*, Zwolle, 2011.

Veldman, De Jonghe 1985

Ilja Veldman and H. J. de Jonghe. "The Sons of Jacob: 'The Twelve Patriarchs in Sixteenth-Century Netherlandish Prints and Popular Literature'". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 15, No. 3/4 (1985), pp. 176–196.

Veldman 2006

Ilja M. Veldman. *Images for Eye and Soul. Function and Meaning of Netherlandish Prints (1450–1650)*, Primavera Pers, Leiden, 2006.

Veldman 2012

Ilja M. Veldman. "The formative years of Lucas Van Leyden (1506—08): visual sources and the question of patronage". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 36, No. 1/2 (2012), pp. 5–34.

<https://www.jstor.org/stable>

Vignau–Wilberg 1990

Thea Vignau-Wilberg. "Einige frühe Zeichnungen von Gerard Horst (Gerrit Van der Horst)". *Delineavit et Sculpsit*, No. 3 (Juni 1990), S. 1–11.

Vrbaški 2011

Milena Vrbaški. *The Imaginarium of Pavle Simić*, GMS, Novi Sad, 2011.

Van de Waal 1952

Hans Van de Waal. *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800. Een iconologische studie*, Martinus Nijhoff / S. Gravenhage, 1952.

Wagenaar 1749

Jan Wagenaar. *Vaderlandse Historie*, Amsterdam, 1749.

<https://www.dbnl.org/tekst/wage>

Walker 2008

Suzanne J. Walker. "Arms and the man: constructing the soldier in Jacques de Gheyn's Wapenhandlinghe". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 58 (2007-2008), pp. 138–161.

Wanley 1778

Nathaniel Wanley. *The Wonders of Little World: or, A General History of Man*, London, MDCCLXXXVIII.

<https://books.google.rs/books>

Welcker 1953

Albertus Welcker. "Gerryt (Gerard) Van der Horst of Gerhard Horst, 1581/2 – Rheinbach – Kampen – 1629". *Oud-Holland*, 68 (1953), pp. 24–48.

Widerkehr 2007

Léna Widerkehr. "Introduction". In Leeftang Huigen (ed.) *The New Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. (Jacob Matham, Part 1)*, Amsterdam, 2007.

Wouk 2012

Edward H. Wouk. "Reclaiming the antiquities of Gaul: Lambert Lombard and the history of northern art". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 36, No. 1/2 (2012), pp. 35–65.

Wouk 2015

Edward H. Wouk. "Maarten Peeters, publisher at the Sign of Golden Fountain". *Delineavit et Sculpsit*, no 38 (April 2015), pp. 2–49.

Wouk 2015–2016

Edward H. Wouk. "Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2015–2016, Vol. 38, No. 1/2 (2015–2016), pp. 31–61.

Wuestman 1996

Gerdien Wuestman. "Nicolaes Berchem in print: fluctuations in the function and significance of reproductive engraving". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 24, No. 1 (1996), pp. 19–53.

Wuestman 2006

Gerdien Wuestman. "Withered Nell or Rembrandt's Aunt? Prints of "Tronies" and Their Titles". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 32, No. 1 (2006), pp. 58–77.

Von Wurzbach 1906

Alfred von Wurzbach. *Niederländisches Künstlerlexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen (Band 1): A - K* — Amsterdam, 1906.

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wurzbach>

Žakula 2013–2014

Tijana Žakula. "Reforming Dutch Art: Gerard de Lairese on Beauty, Morals and Class". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 37, (Special Edition, 2013–2014), pp. 3–5, 7–142.

Žakula 2019

Tijana Žakula. "Gerard de Lairese in Portuguese: the *Groot Schilderboek* in Lisbon and Rio". *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, Vol. 132 (2019): Issue 2–3 (Oct 2019), pp: 135–147.

Žakula 2022

Tijana Žakula. "Rethinking Horace in Dutch Classicist Art Theory and in the Theory of Poetry and Drama: Gerard de Lairese and Andries Pels". In K. Enenkel and M. Laureys (eds.), *Intersections 82: Horace Across Media*, Leiden 2022, pp. 13–26.

Индекс**А**

Адисон, Џозеф 216
 Ајзен, Шарл 249
 Аламани, Луиђи 50
 Алба II, војвода 211
 Алберт VII, надвојвода 68
 Албрехт, надвојвода аустријски 137, 138
 Алиаме, Жак 249
 Анхел, Филипс 181, **182**
 Де Андраде, Жакинто Фреире 194
 Андреани, Андреа 218
 Антоније Пије, цар 20, 236, 237
 Анхел, Филипс 181, **182**
 Аристотел 94, 175
 Ван Ауденард, Роберт 20, 217, 218, **219**, 234, **235**
 Аул Хирције 216

Б

Барбадика, породица 234
 Да Барга, Анђелио Пјетро 50
 Барч, Адам 103, 191
 Басан, Пјер Франсоа 168
 Басано, Јакопо 183, **184**
 Бега, Корнелис Питерс 192, **193**
 Белини, Ћовани 109
 Белини, Јакопо 227
 Бенет, Чарлс 220
 Де Бер, Арнолд 40
 Бернар, Ј. Ф. 19, 228, **229**
 Берти од Абингдона 229
 Берхем, Николас Питерс 31, 32, 185, **186**, **188**, 196, **197**
 Берхем, Питер Клас 185
 Бехејн, Питер Јанс 192
 Ван Билфелд, Јакоб Фридрих 223
 Блумарт, Абрахам 139, 140, 143, **144**, 145, 175, **257**
 Блумарт, Корнелис II 159, 198, 236
 Бокамаца, Доменико 50

Index**A**

Addison, Joseph 216
 Aertssens, Hendrick 183
 Alamanni, Luigi 249
 Duke of Alba II 211
 Albert VII, archduke 68
 Albrecht, Archduke of Austria 137, 138
 Aliamet, Jacques 249
 De Andrade, Jacinto Freire 194
 Andriani, Andrea 218
 Angel, Philips 181, **182**
 Antoninus Pius 20, 236, 237
 Aristotle 94, 175
 Van Audenaerde, Robert 20, 217, 218, **219**, 234, **235**
 Aulus Hirtius 216

B

Barbadica family 234
 Da Barga, Pietro Angeli 50
 Bartsch, Adam 103, 191
 Basan, Pierre François 168
 Bassano, Jacopo 183, **184**
 De Beer, Arnlod 40
 Bega, Cornelis Pitzersz. 192, **193**
 Begijn, Pieter Jansz. 192
 Bellini, Giovanni 109
 Bellini, Jacopo 227
 Bennet, Charles 220
 Berchem, Nicolaes Pietersz. 31, 32, 185, **186**, **188**, 196, **197**
 Berchem, Pieter Claesz. 185
 Bernard, J. F. 32, 228, **229**
 Bertie of Abingdon 229
 Van Bielfeld, Jacob Friedrich 223
 Bloemaert, Abraham 139, 140, 143, **144**, 145, 175, **257**
 Bloemaert, Cornelis II 159, 198, 236
 Boccamazza, Domenico 50

Бол, Ханс 44, **45**, 66, **67**, 83, 150
 Болсверт, Боетијус 145
 Болсверт, Схелте Амдамс 145, **146**, 159, **257**
 Ван ден Борхт, Антон 200, **201**
 Бот, браћа 170
 Бот, Андриес 175, **176**
 Бот, Дирк 175
 Бот, Јан 175, **176**
 Ботичели, Сандро 109
 Бохе, Јоханес 70
 Бош, Хијеронимус 40, 41
 Де Брај, Теодор 222
 Брауер, Адријен 168, 192
 Де Бри, Габријел Франсоа Луј 227, 228, **229**
 Де Бријн, Ана Марија 238
 Брицес, Џорџ од Авингтона 222
 Ван дер Брок, Криспијн 83, **84**
 Бујтевех, Вилем 150
 Бута, Гаспар 194, 206, **207**
 Буше, **Франсоа** 241, **241**

В

Вагенар, Јан 281
 Вазари, Ђорџо 49
 Валтровић, Михаило 10
 Де ла Вега, Гаркиласо 228
 Ван де Велде, Естијас 150
 Ван де Велде, Јан I 150
 Ван де Велде, Јан II 150, 151, **151**
 Ван де Велден, Георг 137, **138**
 Ван Вен, Ото 137, **138**
 Веронезе 75, 112, 143, 183
 Де Верт, Адријан 92
 Ван Вестерхоут, Арнолд 236, **237**
 Вилхелм V, баварски војвода 77, 90
 Вилхелм Леополд, хабзбуршки надвојвода 182, 184
 Вирикс, Антониус II 52, **57**
 Вирикс, Хијеронимус 103
 Виртју, Џорџ 216
 Висхер, издавачка кућа 15, 18, 19, 108, 133, 178

Bocchius, Jahannes 70
 Bol, Hans 44, **45**, 66, **67**, 83, 150
 Bolswert, Boëtius 145
 Bolswert, Schelte Adamsz. 145, **146**, 159, **257**
 Van den Borch, Anton 200, **201**
 Bosch, Hieronymus 40, 41
 Both, brothers 170
 Both, Andries 175, **176**
 Both, Dirk 175
 Both, Jan 175, **176**
 Botticelli, Sandro 109
 Boucher, François 241, **241**
 Bouttats, Gaspar 194, 206, **207**
 De Brie, Gabriël François Louis 227, 228, **229**
 Van der Broeck, Crispijn 83, **84**
 Brouwer, Adriaen 168, 192
 De Bruyn, Ana Maria 238
 De Bry, Theodore 222
 Brydges, George of Avington 222
 Buytewech, Willem 150

С

Caesar, Gaius Julius 33, 216, 217, 218
 Caracci, Annibale 234, **235**, 236
 Caracci, Lodovico 200, **201**
 Cars, Laurent 241
 Castiglione, Giovanni Benedetto
 De Castro, Dom, João 194, 195
 De Cervantes, Miguel 223, 227
 Cesari, Giuseppe (Cavaliere d'Arpino) 114, **115**
 Charles I, king 155
 Charles V, Holy Roman Emperor 26, 213
 Chisi, Giorgio 101
 Clarke, Samuel, 33, **216**, 217, 218
 Pope Clement XI 236
 Van Cleve III, Jan 234
 Clouwet, Albert 198, **199**
 Clouwet, Petrus 159
 Cluverius, Philippus 217

Висхер, Клас Јанс 18, 151, 178
 Висхер, Корнелис 108
 Висхер, Ламберт 198
 Висхер, Николас I 186, **186**, 190, **190**, 196, 203, 204
 Висхер, Николас II 18, 51
 Де Вит, Јакоб 238
 Де Вит, Фредерик 176, **191**, **254**
 Владислав Сигисмунд, принц Пољске 148
 Волтер, Франсоа Мари Ауре 233, 238
 Волф, Јеремијас 200, **201**
 Де Вос, Мартен 10, 15, 16, 68, **69**, 75, **76**, 77, 78, **79**, 81, **82**, 83, 90, **91**, 92, 95, 96, 103, 104, 108, **108**
 Воунданус, Јан Корнелис (ван / <т Воут) 141, **142**

Г

Галама, фризијски племић 231, 232
 Гале, породица 46, 65
 Гале, Јоханес (Јан) 46, 51, 52
 Гале, Корнелис 51, **55**, **56**, **58**
 Гале, Корнелис II 46, **254**
 Гале, Корнелис III 46
 Гале, Теодор 51, 68, **69**
 Гале, Филипс 16, 41, 46, 47, **48**, 49, 50, **52**, **58**, 65, 68, 70, **72**, 92, 94, **95**, 103
 Ван Гелкерхен, Николас 217, **221**, **222**, 223
 Геснер, Конрад 50
 Ван Гојен, Јан 185
 Голе, Јакоб 176
 Голцијус, Хендрик 10, 16–19, 37, 38, 78, 92–94, **95**, **96**, 97, **98**, 101, **102**, 103, **105**, 110, **111**, 112, **113**, 116, 118, 119, **120**, 122, 131, 143, 175
 Голцијус, Хубертус 40
 Госарт, Јан 40
 Готлиб, Јоханес 233
 Де Гребер, Питер 185
 Греввијус, Ј. Г. 221
 Григорије XIII, папа 137
 Де Грот, Хуго (Гротијус Хуго) 134
 Гутије, Алекс 236

Cock, Hieronymus 28, 29, 30, 41, **42**, 47, 49, 65, 92, 103
 Collaert, family 46, 65
 Collaert, Adriaen 51, **52**, **58**, 65, 66, **67**, 68, **69**, 70, **72**, **73**
 Collaert, Carel 65
 Collaert, Jan I 65, 103, **105**, **106**
 Collaert, Jan II 51, **52**, **53**, **54**, **55**, **57**, 59, 60, 65
 Collaert, Jan III 65
 Coornhert, Dirck Volckertsz. 46, 47, 92, 101
 Cort, Cornelis 94, 101
 Da Cortona, Pietro 198, **199**, 234
 De Coster, Adam 155, **156**
 Coypel, Charles 227
 Crescenzi, Pietro 50

D

Danckerts, Cornelis I 31
 Danckerts, Cornelis II 178
 Danckerts, Dankert 19, 196, **197**
 Danckerts, Justus 196
 Danckerts, Theodorus 196, **197**
 Darius, king 134
 Delff, Jacob Willemsz., the elder 141
 Demeuse, Jan 40
 Desbordes, J. 227
 Van Diepenbeeck, Abraham 159, **160**
 Diericx, Volksken 28, 29, 49, 92, **96**, 103
 Van der Dift, Edouard 70
 Dolendo, Bartholomeus 141
 Dolendo, Zacharias 133, **135**, **136**
 Droochsloot, Joost Cornelisz. 140, 175
 Dubourg, Louis Fabritius 231, **232**
 Dürer, Albrecht 37, 165
 Van Dyck, Anthony 145, 148, 155, 161, 183, 194

E

Eisen, Charles 249
 Elzevier, Lodewijk 217
 Engebrectsz, Cornelisz. 37
 Ens, Johannes 233
 Estius, Franco 97, 98

Д

Ван Дајк, Антонис 145, 148, 155, 161, 183, 194
 Данкертс, Данкерт 19, 196, **197**
 Данкертс, Јустус 196
 Данкертс, Корнелис I 31
 Данкертс, Корнелис II 178
 Данкертс, Теодорус 196, **197**
 Дарије, краљ 134
 Деборде, Ж. 227
 Делф, Јакоб Вилемс ст. 141
 Демезе, Јан 40
 Дибур, Луис Фабрицијус 231, **232**
 Ван дер Дилфт, Едуард 70
 Ван Дипенбек, Абрахам 159, **160**
 Дирер, Албрехт 37, 165
 Дирикс, Волкскен 15, 16, 49, 92, **96**, 103
 Долендо, Бартоломеус 141
 Долендо, Захаријас 133, **135**, **136**
 Дрохслот, Јост Корнелис 140, 175

Е

Елзевир, Лудовик 217
 Енгебрехтс, Корнелис 37
 Енс, Јоханес 233
 Ертсенс, Хендрик 183, **184**
 Естијус, Франко 97, 98

Ж

Жан, Огист 168
 Жоли, Франсоа–Антоан **241**

И

Изабела, надвојвоткиња 68, 137

Ј

Де Јоде, Герард 15, 18, 68, 83, **84**, 108
 Де Јонге, Клемент 19, 196
 Јорданс, Јакоб 145, 194

Ф

Farnese, Alexander, cardinal 83, 137
 Faydherbe, Raoul 150
 Félibien, André 202
 Ferdinand, the king 213
 Flémalle, Bartholet 202
 Floris, Frans 40, 41, 83, 94
 Floris II, count of the Low Countries 231, 232
 Folkema, Anna 227
 Folkema, Jacob 19, 227
 Folkema, Johannes Jacobsz. 227, 228, **229**, 232, **233**
 Fontana, Carlo 236
 Fontana, Francesco Antonio 20, 236, **237**
 Frederick the Great of Prussia 233
 Frisius, Simon 217

Г

Galama, Frisian nobleman 231, 232
 Galle, family 46, 65
 Galle, Cornelis 51, 55, 56, 58
 Galle, Cornelis II 46, 254
 Galle, Cornelis III 46
 Galle, Johannes 46, 51, 52
 Galle, Philips 28, 29, 41, 46, 47, **48**, 49, 50, **52**, **58**, 65, 68, 70, **72**, 92, 94, **95**, 103
 Galle, Theodoor 51, 68, **69**
 Van Geelkercken, Nicolaes 217, **221**, **222**, 223
 Gesner, Conrad 50
 De Ghendt, Emmanuel Jean **249**
 De Gheyn, Jacques I 118
 De Gheyn, Jacques II 30, 37, 118, 119, **120**, 122, 123, **124**, 133, 134, **135**, 139
 De Gheyn, Jacques III 157, **158**
 Goetier, Alexander 236
 Gole, Jacob 176
 Goltzius, Hendrick 22, 29–31, 37, 38, 78, 92–94, **95**, **96**, 97, **98**, 101, **102**, 103, **105**, 110, **111**, 112, **113**, 116, 118, 119, **120**, 122, 131, 143, 175
 Goltzius, Hubertus 40
 Gossart, Jan 40
 Gottlieb, Johannes 233

К

Кар, Лоран 241
 Карачи, Анибале 20, 234, **235**, 236
 Карачи, Лодовико 200, **201**
 Карло V Хабзбуршки, свети римски цар 14, 213
 Каролус 41, **42**
 Кастиљоне, Ђовани Бенедето 192
 Де Кастро, Жоао 194, 195
 Кеј, Вилем 40
 Ван Кесел, Теодор 183, **184**
 Кизи, Ђорђо 101
 Килијан, Корнелис 51
 Кларк, Семјуел 20, **216**, 217, 218
 Ван Клеве, Јан III 234
 Клемент X, папа 236
 Клуве, Алберт 198, **199**
 Клуве, Петрус 159
 Клуверијус, Филип 217
 Којпел, Шарл 227
 Кок, Хијеронимус 15, 16, 18, 41, **42**, 47, 49, 65, 92, 103
 Коларт, породица 46, 65
 Коларт, Адриан 51, **52**, **58**, 65, 66, **67**, 68, **69**, 70, **72**, **73**
 Коларт, Јан I 65, 103, **105**, **106**
 Коларт, Јан II 51, **52**, **53**, **54**, **55**, **57**, 59, 60, 65
 Коларт, Јан III 65
 Коларт, Карел 65
 Корнеј, Пјер 238
 Корнхерт, Дирк Фолкертс 46, 47, 92, 101
 Корт, Корнелис 94, 104
 Да Коргона, Пјетро 198, **199**, 234
 Де Костер, Адам 155, **156**
 Крешенци, Пјетро 50
 Кујпер, Г. 227

Л

Ван Лајден, Лука 13, 14, 15, 37, 38, **39**
 Лајден, Хујх Јакобс 37
 Ван дер Лан, Адолф 238
 Ван де Ланде, Вилем **178**

Goyen, Jan van 185
 Graevius, J. G. 221
 De Grebber, Pieter 185
 Gregory XIII, the Pope 137
 De Groot, Hugo 134

Н

Van Haarlem, Cornelis Cornelisz. 29, 93, 101, **102**, 122, 131, **132**, 192
 Van Haeften, Nicolas Warlaven 209, **210**
 Hals, Frans 149, 168
 Hammer, Christian 200
 Harrewiyn, Jacobus (Jacques) 211, **212**, **213**, **214**, 215
 Van Heemskerck, Maarten 47, **48**, 83
 Herdotus 50
 Van der Heyden, Pieter (Petrus A Merica) 41, **42**
 Hirschmann, Otto 103
 Van der Hoeven, Valerius 123
 Hogenberg, Remigius (monogrammist RHB) 44, **45**
 Holbein, Hans 227
 Hollar, Wenceslaus 159
 De Hooghe, Romeyn 211
 Homer 50
 Horatio / Horace 131, 202
 Van der Horst, Gerrit 150
 Houbraken, Arnold 139, 163, 185
 Huyberts, Cornelis 33, 216, 217, 218, **219**, 220

И

Isabella, archduchess 68, 137

Ј

Jean, Auguste 168
 De Jode, Gerard 27, 31, 68, 83, **84**, 108
 Jolly, François–Antoine **241**
 De Jonghe, Clement 19, 196
 Jordaens, Jacob 145, 194

Де Ларес, Реније 202
 Де Ларес, Херард 19, 202, 203, **204**, 218, 231
 Ластман, Питер 161, 163
 Де Латер, Јакоб 20, 216, 217, 218, **221**, **222**
 Лауверс, Конрад 198
 Леисберг, Марјолеин 103
 Леополд Вилхелм, надвојвода 183
 Ливен, Генрикс (Де Рехте) 161, **162**, 181
 Ливенс, Јан **161**
 Ван Лијк, Ханс 66
 Ломбард, Ламберт 40, **42**
 Лорд од Малбороа 216
 Лухтманс, Самјуел и Јоханес **233**

М

Малери, породица 16, 46
 Де Малери, Карол 51, 52, **53**, **56**, **57**
 Малинеус, Шарл 70
 Мантења, Андреа 218
 Максимилијан, свети римски цар 97
 Марата, Карло 234
 Де ла Марко, Ерард 40
 Матам, Јакоб 10, 17, 109, 110, **III**, 112, **III**, 114, **III**, 116, **III**, 148, 150
 Маул, Томас 223
 Де Медичи, Алесандро, кардинал 68
 Де Медичи, Козимо 49
 Де Мејерхоп, Франс Кујк 254
 Микеланђело, Буонароти 101
 Миличић, Јосип–Сибе 48
 Мојерт, Клас 185, 189
 Молијер, Жан-Батист Поклен 241
 Де Момпер, Бартоломеус 44, **45**
 Морелсе, Паулус 139, **140**
 Моретус, породица 16, 41, 46, 65, 145, 159
 Моретус, Јан 103
 Морис, Николас од Верингтона 223
 Мортије, Питер 218, 221
 Мулер, Јан Харменс 17, 131, **132**
 Мулер, Хармен **132**

К

Karolus 41, **42**
 Kessel, Theodor van 183, **184**
 Key, Willem 40
 Kiliaan, Cornelis 51
 Kuuper, G. 227

L

Van der Laan, Adolf 238
 De Lairesse, Gerard 31, 202, 203, **204**, 218, 231
 De Lairesse, Renier 202
 Van de Lande, Willem **178**
 Lastman, Peter 161, 163
 De Later, Jacob 33, 216, 217, 218, **221**, **222**
 Lauvers, Conrad 198
 Leesberg, Marjolein 103
 Leopold Wilhelm, archduke 183
 Leyden, Huygh Jacobsz. 37
 Van Leyden, Lucas 25, 27, 37, 38, **39**
 Lieven, Genricsz. (De Rechte) 161, **162**, 181
 Lievens, Jan **161**
 Lombard, Lambert 40, **42**
 Lord of Marlborough 216
 Luchtman, Samuel & Joannes **233**
 Van Luyck, Hans 66

М

Malineus, Charles 70
 Mallery, family 28, 46
 De Mallery, Carol 51, 52, **53**, **56**, **57**
 Mantegna, Andrea 218
 Maratta, Carlo 234
 De la Marck, Erard, bishop 40
 Matham, Jacob 22, 30, 109, 110, **III**, 112, **III**, 114, **III**, 116, **III**, 148, 150
 Maule, Thomas 223
 Maximilian, Holy Roman Emperor 97
 De Medici, Alessandro, cardinal 68
 De Medici, Cosimo 49

Н

Ван Нијланд, Адријан 178
Ноде, Тома Шарл **249**

О

Овидије, Публије Назон 100, 101, 249
Ван Остаде, Адријен 168, **169, 170, 171**, 192, 193
Отенс, Јохем 101, **102**
Отенс, Рајнер I 178

П

Палма, Јакопо мл. 112
Ван де Пасе, Кристин 150
Певернаг, Андреас 70
Пелс, Андриес 202
Петерс, Јакоб 206, **207**
Петерс, Јан 194
Петерс, Марген 15, 38, **39**
Пикар, Бернар 168, 231, 227
Пиранези, Ђовани Батиста 20, **237**
Плантен, Кристоф 15, 16, 75
Платен – Моретус 41, 145, 159
Плиније, ст. 50
Понтормо, Јакопо 37
Потер, Паулус 19, 189, **190, 191**
Потер, Питер Симонс 189
Пунт, Јоханес 238, **239, 241**

Р

Расел, Едвард, војвода од Бедфорда 221
Рауверт, Јакоб 47
Ван Ријн, Рембрант Харменс 13, 37, 157, 161, 163, 164, **165, 167**, 168, 181, 192, **257, 258**
Рени, Гвидо 234
Де Роси, Ђакомо 218
Де Рубеис, Јакобус 198, **199**
Рубенс, Петер Паул 46, 75, 137, 139, 143, 145, 148, **149**, 155, 159, 162, 183, 194
Рудолф II, цар св. Римског царства 17, 74, 90, 97, 116

De Myerhop, Frans Cuyck 254
Michelangelo, Buonarotti 101
Miličić, Josip – Sibe 48
Moeyaert, Claes 185, 189
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 241
De Momper, Bartholomäus 44, **45**
Moreelse, Paulus 139, **140**
Moretus, family 28, 41, 46, 65, 145, 159
Moretus, Jan 103
Mortier, Pieter 218, 221
Muller, Jan Harmensz. 30, 131, **132**
Muller, Harmen **132**

Н

Naudet, Tomas Charles **249**
Nicholas Morice of Werrington 223
Van Nieuland, Adriaen 178

О

Van Ostade, Adraien 168, **169, 170, 171**, 192, 193
Ottens, Jochem 101, **102**
Ottens, Reiner I 178
Ovid, Publius Naso 100, 101, 249

Р

Palma Giovane, the Younger 112
Van de Passe, Crispijn 150
Peeters, Jacob 206, **207**
Peeters, Jan 194
Peeters, Maerten 27, 38, **39**
Pels, Andries 202
Pevernage, Andreas 70
Philip II, the king 27, 213
Philostratus 50
Picart, Bernard 168, 231, 227
Piranesi, Giovanni Batista 32, 33, **237**
Plantin, Chistophe 27, 28, 29, 75
Plantin – Moretus 41, 145, 159
Pliny, the elder 50

C

Саделер, породица 16, 65, 74, 75
 Саделер, Егидиус I 74
 Саделер, Егидијус II 90, **91**
 Саделер, Јоханес I 15, **67**, 75, **76**, 77, 78, **79**, 81, **82**, **84**, **85**, **86**, 116
 Саделер, Јоханес II 74
 Саделер, Јустус I 74
 Саделер, Рафаел I 74, 90
 Саделер, Рафаел II 74
 Саделер, Филипс 74
 Саделер, Тобиас 74
 Сакеларидес, породица 10, 11
 Сакеларидес, Аристотел 11
 Сакеларидес, Димитрије 11
 Сакеларидес, Јелена 11
 Санредам, Јан Питерс 122
 Дел Сарто, Андреа 37
 Ван Сваненбург, Вилем 139, **140**, 141, **142**, 143
 Ван Сваненбург, Исак 139
 Ван Сваненбург, Исак Клас 137
 Ван Сваненбург, Јаков 163
 Сегерс, Герард **146**
 Сегерс, Херкул 150
 Де Сервантес, Мигел 223, 227
 Сигусмунд III, краљ Пољске 148
 Симоновић, Петар 10
 Сирани, Ђовани Андреа 200
 Сќјавоне, Андреа 183
 Спихел, Хендрик Лауренс 131
 Спрангер, Бартоломеус 92, 100, 143
 Стејн, Јан 249
 Ван дер Сток, Јан 15
 Страданус / Ван дер Страт, Јан 11, 47, 49, 50, **52**, 68, 70, 71, **72**, 73
 Суатакопиус, краљ Чешке и Моравске 81
 Сутман, Питер Клас 148, **149**
 Ван Схотен, Јорис 161

Pontormo, Jacopo 37
 Potter, Paulus 31, 189, **190**, **191**
 Potter, Pieter Simonsz. 189
 Punt, Johannes 238, **239**, **241**

R

Rauwert, Jacob 47
 Van Rijn Rembrandt, Harmensz. 25, 37, 157, 161, 163, 164, **165**, **167**, 168, 181, 192, **257**, **258**
 Reni, Guido 234
 De Rossi, Giacomo 218
 De Rubeis, Jacobus 198, **199**
 Rubens, Peter Paul 46, 75, 137, 139, 143, 145, 148, **149**, 155, 159, 162, 183, 194
 Rudolf II, Holy Roman Emperor 17, 74, 90, 97, 116
 Russell, Edward, duke of Bedford 221

S

Sadeler, family 28, 65, 74, 75
 Sadeler, Aegidius I 74
 Sadeler, Aegidius II 90, **91**
 Sadeler, Filips 74
 Sadeler, Johannes I 27, **67**, 75, **76**, 77, 78, **79**, 81, **82**, **84**, **85**, **86**, 116
 Sadeler, Johannes II 74
 Sadeler, Justus I 74
 Sadeler, Raphael I 74, 90
 Sadeler, Raphael II 74
 Sadeler, Tobias 74
 Saenredam, Jan Pietersz. 122
 Sakelarides family 23
 Sakelarides, Aristotel 23
 Sakelarides, Dimitrije 23
 Sakelarides, Jelena 23
 Del Sarto, Andrea 37
 Schenck, Pieter **151**, 176
 Schiavone, Andrea 183
 Van Schooten, Joris 161
 Seghers, Gérard 146
 Seghers, Hercules Pietersz. 150

Т

Тацит 217
 Темпеста, Антонио 157
 Тенијерс, Давид мл. 184, 193, 194
 Тенијерс, Абрахам **184**
 Тин од Вормистера 222
 Тинторето, Јакопо Робусти 75, 104, 112, 183
Тирион, Исак 231, **232**
 Тит Ливије 97
 Тицијан, Величели 112, **113**, 183, 227, 236
 Тонсон, Џејкоб 20, 216
 Тот, Бернадет 165

У

Утевал, Јоаким 139, 140

Ф

Фарнезе, Александар, кардинал 83, 137
 Фејдерб, Раул 150
 Фелбјан, Андре 202
 Фердинанд, краљ 213
 Филип I, краљ 14, 213
 Филострат 50
 Флемал, Бартоле 202
 Ван Флит, Јан Јорис 163, 164, **258**
 Флорис, Франс 40, 41, 83, 94
Флорис II, први низоземски гроф 231, 232
 Фолкема, Ана 227
 Фолкема, Јакоб 19, 227
 Фолкема, Јоханес Јакобс 227, 228, **229**, 232, **233**
 Фонтана, Карло 236
 Фонтана, Франческо Антонио 20, 236, **237**
 Форстерман, Лукас Емил I 155, **156**
 Форстерман, Лука II 194, **195**
 Фридрих Велики, пруски краљ 233
 Фрисијус, Симон 217

Siarni, Giovanni Andrea 200
 Sigismund III, the king of Poland 148
 Simonović, Petar 22
 Soutman, Pieter Claesz. 148, **149**
 Spieghel, Hendrick Laurensz. 131
 Spranger, Bartholomeus 92, 100, 143
 Steen, Jan 249
 Stein, Theodor Friedrich **233**
 Stradanus / Van der Straat, Jan 24, 47, 49, 50, **52**, 68, 70, 71, **72**, 73
 Van der Stock, Jan 28
 Suatacopius, the king of Bohemia and Moravia 81
 Van Swanenburg, Isaac 139
 Van Swanenburg, Isaac Claesz. 137
 Van Swanenburg, Jacob 163
 Van Swanenburg, Willem 139, **140**, 141, **142**, 143

Т

Tacitus 217
 Tempesta, Antonio 157
 Teniers, Abraham 183, **184**
 Teniers, David, the Younger 184, 193, 194
 Tintoretto, Jacopo Robusti 75, 104, 112, 183
 Tirion, Isaak 231, **232**
 Titus Livy 97
 Tizian, Velicelli 112, **113**, 183, 227, 236
 Tonson, Jacob 33, 216
 Thynne de Warminster 222
 Tóth, Bernadett 165

V

Valtrović, Mihailo 22
 Vasari, Giorgio 49
 Van Veen, Otto 137, **138**
 De la Vega, Garcilaso 228
 Van de Velde, Esaias 150
 Van de Velde, Jan I 150
 Van de Velde, Jan II 150, 151, **151**
 Van de Velden, Georg 137, **138**
 Veronese 75, 112, 143, 183

X

Халс, Франс 149, 168
 Хамер, Кристијан 200
 Харевејн, Јакобус (Жак) 211, **212**, **213**, **214**, 215
 Ван Харлем, Корнелис Корнелис 17, 93, 101, **102**, 122, 131, **132**, 192
 Ван Хафтен, Николас Варлавен 209, **210**
 Ван ден Хејден, Питер (Петрус А Мерика) 41, **42**
 Де Хејн, Жак I 118
 Де Хејн, Жак II 18, 19, 37, 118, 119, **120**, 122, 123, **124**, 133, 134, **135**, 139
 Де Хејн, Жак III 157, **158**
 Ван Хемскерк, Мартен 47, **48**, 83
 Де Хент, Емануел Жан **249**
 Херодот 50
 Хиршман, Ото 103
 Хогенборг, Ремигиус (монограмиста РХБ) 44, **45**
 Ван де Хоевен, Валеријус 123
 Холар, Венцеслав 159
 Холбајн, Ханс 227
 Хомер 50
 Хорације, Квинт Фалк 131, 202
 Ван дер Хорст, Герит 150
 Хоубракен, Арнолд 139, 163, 185
 Де Хохе, Ромејн 211
 Хујбертс, Корелис 20, 216, 217, 218, **219**, 220

Ц

Цезар, Гај Јулије 20, 216, 217, 218

Ч

Чарлс I, краљ Енглеске 155

Ђ

Ђезари, Ђузепе (Кавалијере д'Арпино) 114, **115**

Ш

Шенк, Питер **151**, 176
 Штајн, Теодор Фридрих **233**

Vertue, George 216
 Visscher, publishing house 15, 18, 19, 108, 133, 178
 Visscher, Claes Jansz. 18, 151, 178
 Visscher, Cornelis 108
 Visscher, Lambert 198
 Visscher, Nicholas I 186, **186**, 190, **190**, 196, 203, 204
 Visscher, Nicholas II 18, 51
 Van Vliet, Jan Joris 163, 164, **258**
 Voltaire, François-Marie Arouet, 233, 238
 Vorsterman, Lucas Emil I 155, **156**
 Vorsterman, Lucas II 194, **195**
 De Vos, Maarten 22, 27, 29, 68, **69**, 75, **76**, 77, 78, **79**, 81, **82**, 83, 90, **91**, 92, 95, 96. 103, 104, 108, **108**

W

Wagenaar, Jan 281
 De Wert, Adriaen 92
 Van Westerhout, Arnold 236, **237**
 Wierix, Antonius II 52, **57**
 Wierix, Hieronymus 103
 Willaim V, duke of Bavaria 77, 90
 De Wit, Frederik 176, **191**, **254**
 De Wit, Jacob 238
 Wladislaus Sigismund, prince of Poland 148
 Woff, Jeremias 200, **201**
 Woundanus, Jan Cornelisz. (Van / t' Woudt) 141, **142**
 Wtewaël, Joachim 139, 140

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

069.51:76(497.11)(083.822)
76(=112.5)"15/17"(083.822)

КОВАЧИЋ, Драгана, 1961-

Низоземска, фламанска и холандска графика од XVI до XVIII века
из Народног музеја Србије : [каталог збирке] / [аутор Драгана Ковачић]
; [превод на енглески језик Никол Бургунд, Ана Селић, Ивана Лемкул]
; [фотографије Вељко Илић] = Netherlandish, Flemish and Dutch Prints from
the 16th to 18th Centuries from the National Museum of Serbia : [catalogue
of the collection] / [author Dragana Kovačić] ; [translation by Nicole Burgund,
Ana Selić, Ivana Lemcool] ; [photos by Veljko Ilić]. - Београд : Народни музеј
Србије = Belgrade : National Museum of Serbia, 2023 (Београд : Службени
гласник = Belgrade : Službeni glasnik). - 282 стр. ; 28 см. - (Историја
уметности = Art history ; 11. Страна уметност = Foreign art ; 2)

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 200. - Стр. 7: Реч директора
/ Бојана Борић-Брешковић. - Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија: стр. 261-271. - Регистар.

ISBN 978-86-7269-227-3

а) Народни музеј Србије (Београд) - Збирка цртежа и графика страних аутора
- Каталогизи б) Графика - Холандија - 16в-18в в) Графика - Белгија - 16в-18в

COBISS.SR-ID 130559241

