Povijesni tekstil u nekadašnjoj Porečkoj biskupiji od 15. do kraja 18. stoljeća

Jazbec Tomaić, Iva

Doctoral thesis / Disertacija

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:485219

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-16**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Iva Jazbec Tomaić

Povijesni tekstil u nekadašnjoj Porečkoj biskupiji od 15. do kraja 18. stoljeća

Svezak I.

DOKTORSKI RAD

Mentori:

prof. dr. sc. Nina Kudiš i dr. sc. Jasenka Gudelj, izv. prof.

Zagreb, 2019.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Iva Jazbec Tomaić

Historic Textiles in the Former Diocese of Poreč, 1400 to 1800

Volume I.

DOCTORAL THESIS

Supervisors:

prof. dr. sc. Nina Kudiš i dr. sc. Jasenka Gudelj, izv. prof.

Zagreb, 2019.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

PODATCI O MENTORU

Nina Kudiš

Nina Kudiš diplomirala je povijest umjetnosti i anglistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 1986. godine. Na istom je fakultetu 1990. godine obranila magistarsku radnju s temom *Sakralno slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Rijeci i regiji*, a 1998. i doktorsku radnju s temom *Sakralno slikarstvo u Istri od 1550. do 1650.* godine.

Od 1987. do 2005. bila je zaposlena kao znanstveni novak, asistent i docent na Odsjeku za likovnu umjetnost Pedagoškog fakulteta (kasnije Filozofskog fakulteta) Sveučilišta u Rijeci. U razdoblju od 2003. do 2006. obnašala je dužnost prvog pročelnika Odsjeka za povijest umjetnosti pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci, a od 2014. do danas predstojnica je Katedre za umjetnost ranog novog vijeka. Od 2005. do 2010. bila je u statusu izvanrednog profesora, od 2010. do 2015. redovitog profesora, a 2016. izabrana je u trajno zvanje redovitog profesora. Od 1987. do danas održava nastavu povijesti umjetnosti na preddiplomskoj i diplomskoj razini iz kolegija: Umjetnost renesanse, Umjetnost baroka, Venecijansko slikarstvo, Teorija umjetnosti, Osnove vizualnih umjetnosti i drugi. Akademske godine 2018./2019. voditeljica je kolegija Osnove vizualnih umjetnosti i Umjetnost renesanse (PDS PU) te Metodologija znanstvenog istraživanja, Oltarna pala u Veneciji ili Tržište umjetnina (DS PU). Također, od 2002. do 2014. predavala je na doktorskom studiju povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, od 2014. do 2018. na interdisciplinarnom doktorskom študijskom programu HUMANISTIKA IN DRUŽBOSLOVJE pri Univerzi v Ljubljani, a od 2011. do danas i na doktorskom studiju humanističkih znanosti Sveučilišta u Zadru.

Dobitnica je povelje Josip Juraj Strossmayer za najuspješniji izdavački pothvat na području humanističkih znanosti za knjigu *U kraljevskim stranama i pod Svetim Markom = Dalle parti imperiali e sotto San Marco* (Rijeka, 2003.) 2003. godine, povelje Josip Juraj Strossmayer za najuspješniji izdavački pothvat na području humanističkih znanosti za knjigu Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije (Zagreb, 2006.) 2006. godine, godišnje nagrade Hrvatskog muzejskog društva za najbolji izložbeni i izdavački projekt za Criquenicza 1412. Život i

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

umjetnost Vinodola u doba pavlina 2012. godine te godišnje nagrade Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske „Radovan Ivančević" za knjigu Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule 2014. godine.

Bila je voditeljica nekoliko znanstvenih projekata. Od 2013. do 2017. bila je voditeljica projekta Sedam stoljeća augustinskog samostana u Rijeci koji je podupirao Grad Rijeka (predmet: slikarstvo, skulptura, arhitektura i prim. umj. u augustinskoj crkvi i samostanu u Rijeci). Od 2014. do 2018. vodila je i projekt Umjetnička baština srednjeg i ranog novog vijeka u Rijeci, na Kvarneru i u Istri koji je podupiralo Sveučilište u Rijeci (predmet: slikarstvo, skulptura, arhitektura i prim. umj. od 1300. do 1800.). Od 20. 3. 2017. do 19. 3. 2021. vodi projekt pod nazivom „ET TIBI DABO: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine" koji podupire Hrvatska zaklada za znanost (IP – 2016-06-1265, http://donart.uniri.hr/).

Značajnije publikacije tijekom posljednjih šest godina:

- „I teleri del presbiterio di San Pietro di Castello", La Chiesa di San Pietro di Castello e la nascita del patriarcato di Venezia, Venezia, 2018., str. 251. – 271.
- „Andrea Schiavone a Zara. Contesto storico e artistico", Andrea Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento, Venezia, 2018., str. 50. – 65.
- „L'orazione nell'orto del Tesoro abbaziale di Korčula (Curzola) e i suoi modelli", Scripta in honorem Igor Fisković, Zagreb – Motovun, 2015., str. 325. – 337.
- „Unknown Paintings by Pace in Dalmatia and a Proposal for Gabriele Caliari", Artibus et Historiae 68 (Papers dedicated to Peter Humfrey), Cracow – Vienna, 2013., str. 143. – 164.

Knjige

- Kudiš Burić, Nina i Nenad Labus, *U kraljevskim stranama i pod Svetim Markom = Dalle parti imperiali e sotto San Marco,* Rijeka, 2003. (monografija, 423 stranice)
- Bralić, Višnja i Nina Kudiš Burić, *Istria pittorica: dipinti dal XV al XVIII secolo diocesi Parenzo - Pola,* Rovigno – Trieste, 2006. (monografija, 454 stranice); isto izdanje na hrvatskom: Bralić, Višnja i Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006. (695 stranica)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

- Kudiš, Nina (urednica), *Criquenicza 1412. Život i umjetnost Vinodola u doba pavlina*, Crikvenica, 2012. (katalog uz izložbu, 252 stranice)
- Tulić, Damir i Nina Kudiš, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014. (monografija, 272 stranice)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

PODATCI O KOMENTORU

Jasenka Gudelj

Jasenka Gudelj (1975.) diplomirala je i magistrirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Tijekom studija bila je stipendistica Fonda za nadarene studente grada Rijeke. Doktorirala je 2008. godine pri School for Advanced Studies Venice (Ca' Foscari i IUAV, mentori H. Burns i N. Grujić), Italija, te joj je zbog međunarodne vrijednosti disertacije dodijeljena dodatna titula Doctor Europaeus. Tijekom poslijediplomskog studija usavršavala se na sljedećim ustanovama: Warburg Institute u Londonu, Centro Studi Andrea Palladio u Vicenzi te na Università di Pavia. Postdoktorski se usavršavala na sveučilištu University of Pittsburgh, SAD (JDFP fellow, 2009.) i pri Institutu fondacije Max Planck za povijest umjetnosti – Bibliotheca Hertziana u Rimu (2012. i 2013.) te je pohađala The Attingham Trust for the Study of Historic Houses and Collections Summer School (2011.).

Od 2000. godine zaposlena je na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta (2010. docentica, 2015. viša znanstvena suradnica, 2016. izvanredna profesorica, 2018. znanstvena savjetnica). Dobitnica je Državne nagrade za znanost (2015.). Predaje i istražuje teme iz povijesti umjetnosti i arhitekture od 15. do 20. stoljeća. Vodila je Internacionalni seminar „Architecture and the City in Central Europe" u suradnji s University of Pittsburgh (od 2009., 2012. financirao Fond za razvoj Sveučilišta u Zagrebu) te surađuje na seminaru International seminar for PhD students (suradničke institucije: Sveučilište u Brnu, Sveučilište u Lausannei). Pod njezinim mentorstvom izrađeni su studentski radovi koji su dobili Rektorovu nagradu (2014.) i nagradu Društva povjesničara umjetnosti za najbolji diplomski rad (2013., 2014., 2018.). Od 2008. do 2015. bila je inicijalni koordinator za program Erasmus na Odsjeku za povijest umjetnosti te je sklopila dvadesetak ugovora za međunarodnu mobilnost studenata i nastavnika. Bila je članica inicijalne Radne grupe znanstvenih novaka Sveučilišta u Zagrebu, inicijalnog Odbora za doktorske studije SuZ i inicijalnog Odbora za vrednovanje izvannastavnih aktivnosti SuZ. Voditeljica je smjera za umjetnost renesanse i baroka na poslijediplomskom doktorskom studiju povijesti umjetnosti.

Bila je voditeljica znanstvenih projekata koje su financirali Zaklada HAZU, HRZZ („Vizualiziranje nacionalnog. Bratovštine i kolegiji Schiavona/Ilira u Italiji i razmjena umjetničkih iskustava s jugoistočnom Europom (15. – 18. st.)") i SuZ („Migracije, mreže,

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

identiteti: Skjavoni, Grci i vizualne umjetnosti između Italije i hrvatskih povijesnih zemalja (15. – 18. st.)"). Voditeljica je znanstvene manifestacije s dvadesetogodišnjom tradicijom Dani Cvita Fiskovića i urednica serijske publikacije koja iz nje proizlazi. Također je aktivno surađivala projektima s potporom MZOŠ-a voditelja Igora Fiskovića i Nade Grujić te na međunarodnim istraživačkim projektima: „Città cosmopolita" voditeljice Donatelle Calabi (IUAV, Venecija), „Portable antiquities" voditeljice Aline Payne (Fondacija Max-Planck, Sveučilište Harvard) i „Roma communis patria" voditeljice Susanne Kubersky-Piredda (Fondacija Max Planck, Bibliotheca Hertziana). Bila je hrvatski predstavnik internacionalnog panela za znanstvene projekte Humanities in the European Research Area (HERA) 2015. – 2016. godine, kao i recenzent projekata nacionalnih zaklada za znanost više europskih država (Hrvatska, Poljska, Portugal). Članica je uredništva znanstvenog časopisa Annali di Accademia di San Luca iz Rima.

Održala je više od četrdeset izlaganja na domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima, objavila više od četrdeset znanstvenih i stručnih radova, većinom iz povijesti i teorije umjetnosti te arhitekture renesanse i baroka, u značajnim publikacijama, uredila je četiri znanstvena zbornika radova, osmislila i organizirala tri izložbe, dvadesetak znanstvenih i stručnih skupova i sesija, prevela dvije stručne knjige te održala niz javnih i pozvanih predavanja u zemlji i inozemstvu.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

SAŽETAK

Povijesne tkanine sačuvane u liturgijskim zbirkama na području nekadašnje Porečke biskupije dosad nisu bile sustavno istražene ni katalogizirane pa se kao osnovni cilj ovoga rada postavlja izrada kataloga te pojedinačna analiza i kontekstualizacija svila nastalih tijekom ranog novog vijeka. Jedan od ciljeva ove disertacije jest i ukazati na slojevitost suvremene metodologije znanstvenog bavljenja povijesnim tekstilom koja podrazumijeva poznavanje tehničkih specifičnosti tkanina te vještinu njihova iščitavanja i opisivanja. Suvremena metodologija datiranja i atribuiranja povijesnih tkanina, ako je riječ o svilama s uzorkom, zasniva se na provođenju stilske analize na temelju koje se tkanina prema tipologiji dekora grupira u određeno stilsko razdoblje. Za pobliže određivanje mjesta i vremena nastanka pojedine tkanine, osim estetskih i likovnih svojstva predloška, ključni su podatci dobiveni analizom njezine konstrukcije.

U povijesnom razdoblju obuhvaćenom ovom disertacijom, odnosno od 1420. do 1797. godine, istarski poluotok bio je podijeljen između dva politička entiteta – Mletačke Republike i Habsburškog Carstva te obilježen njihovim stalnim sukobima. U okviru ove disertacije katalogom su obuhvaćene župe na prostoru nekadašnje Porečke biskupije definirane na temelju popisa lokaliteta župa koje se spominju u sačuvanim knjigama pastoralnih vizitacija Porečke biskupije iz 17. i 18. stoljeća. Riječ je o trideset i dvije župe koje su se nalazile u mletačkom dijelu biskupije te deset župa koje su pripadale habsburškom dijelu.

Evidentiranje, katalogiziranje te sustavno bavljenje povijesnim tekstilom u Hrvatskoj još je uvijek u začetku. Predložene atribucije i datacije brojnih tekstilnih predmeta u Hrvatskoj argumentirane su isključivo na temelju vizualnih karakteristika uzoraka, dok tehnički elementi materijala nisu smatrani relevantnima. Značajni pomaci u tom smislu napravljeni su tek nedavno. Znanstvena istraživanja tekstilne baštine na području Istre pa tako i nekadašnje Porečke biskupije u potpunosti su izostala, a najznačajniji doprinos u njihovu evidentiranju odnosi se na stručne i pregledne, povijesne i historiografske radove te inventare autora prve polovice 20. stoljeća.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Na prostoru nekadašnje Porečke biskupije evidentirano je ukupno sto trideset svila koje su nastale u razdoblju ranog novog vijeka. Najstariji primjeri jesu baršuni iz sredine i druge polovice 15. stoljeća. Najveći broj sačuvanih svila nastao je u 18. stoljeću, a među njima dominiraju one talijanske provenijencije. Značajnu skupinu čine i svile s dekorima koji su bili osmišljeni za crkvene naručitelje, a koje su uglavnom nastale na području regije Veneto, odnosno u Veneciji. Vrijednu grupu predmeta čine primjeri figuralnog veza iz 16. stoljeća.

Ključne riječi: povijesni tekstil, svila, vez, Porečka biskupija, liturgijsko ruho

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

SUMMARY

The historical textiles preserved in the liturgical collections across the area of the former Diocese of Poreč have not been systematically researched and catalogued until now. Therefore, the main goal of this thesis is to create a catalogue and analyze as well as contextualize silks from the area dating to the Early Modern Age. One of the goals of this dissertation is to demonstrate the complexities of the contemporary methodology of scholarly research of historical textiles, which comprises of a familiarity with technical specificities of textiles as well as a proficiency in analyzing and describing them. The contemporary methodology of dating and attributing historical textiles, when it comes to patterned silks, is based on a stylistic analysis, which classifies textiles according to the typology of their ornaments and dates them to a particular stylistic period. For a more precise identification of where and when the textile was made, aside from its aesthetic and visual properties, it is crucial to consider the information gained from analyzing its construction.

This dissertation covers the historical period between 1420 and 1797, when the Istrian peninsula was divided between two political entities – the Republic of Venice and the Habsburg Empire. This was also a time of their constant conflicts, which marked the territory of Istria. The unstable political situation, wars and disease epidemics affected the economy of Istria at the time, which is why the period is marked by one of the biggest social and demographic crises and poverty, which clearly affected commissions as well. The catalogue of this thesis encompasses all parishes on the territory of the former Diocese of Poreč. The territory of the Diocese is reconstructed with regard to the list of parishes mentioned in the manuscripts of pastoral visits of the Poreč Diocese from the 17th and the 18th centuries. There were altogether 32 parishes in the Venetian part of the Diocese and 10 parishes in the Habsburg area.

Documenting, cataloguing and the systematic scholarly research of historical textiles in Croatia have only begun. Some travel writers, conservationists and collectors made records of several textiles in Croatian church and monastery collections in as early as the 19th century. However, the most significant progress made in the systematic documentation of the subject is rather recent. Croatian art historians in the 20th century continued to demonstrate a lack of interest in historical textiles, which resulted in highly selective publications of items from

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

cathedral and convent treasuries. Finally, it should be noted that the suggested attributions and dates of numerous textile items in Croatia are entirely supported by visual characteristics of patterns, while technical elements of the materials are overlooked. Substantial advances regarding that were made only recently. Scholarly research of textile heritage in Istria, and thus in the former Poreč Diocese, are virtually non-existent. The most important contribution to the documenting of historical textiles in Istria is contained in specialized articles, overviews as well as historic and historiographic texts, from the first half of the 20th century.

There have been records of 130 silks altogether made in the Early Modern Age on the territory of the former Diocese of Poreč. The oldest examples are velvets from the middle and the second half of the 15th century. The majority of the preserved silks date from the 18th century, most of which are of Italian provenance. Another significant part of the catalogue is a number of silks with ornaments that were specifically designed for church commissions, mostly made in the Veneto region, that is, Venice. Examples of figural embroidery from the 16th century are a valuable part of the collection of the Poreč Diocese as well.

Key words: Historical textiles, silk, embroidery, Diocese of Poreč, liturgical vestments

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

SADRŽAJ

1. UVOD 1
1.1. Ciljevi i metodologija istraživanja 1
1.2. Problematika datiranja i atribuiranja svilenih tkanina i veza 4
1.3. Prostorni i vremenski okvir istraživanja 11
1.3.1. Povijesni kontekst 11
1.3.2. Porečka biskupija 17
1.4. Pregled dosadašnjih spoznaja 21
1.4.1. Izvori 14., 15. i 16. stoljeća 22
1.4.2. Izvori 17. i 18. stoljeća 31
1.4.3. Priručnici i pregledi 19. stoljeća 34
1.4.4. Prvi kolekcionari i muzejske zbirke povijesnog tekstila 36
1.4.5. Najznačajniji autori, doprinosi i istraživačke institucije 20. i 21. stoljeća 39
1.4.6. Pregled istraživanja u Hrvatskoj 47
2. PROIZVODNJA SVILENIH TKANINA U EUROPI TIJEKOM RANOG NOVOG VIJEKA 65
2.1. Uspostavljanje i razvoj svilarske industrije u Europi 65
2.1.1. Najznačajnija tkalačka središta u 15. i 16. stoljeću 68
2.1.2. Najznačajnija tkalačka središta u 17. i 18. stoljeću 83
2.2. Procesi proizvodnje 90
2.2.1. Proizvodnja svilenih niti 91
2.2.2. Bojanje svilenih niti 95
2.2.3. Proizvodnja metalnih niti 104
2.2.4. Izrada predložaka za dekore tkanina 111
2.2.5. Tkanje 130
2.3. Strategije prodaje 135
2.3.1. Cijene svilenih tkanina 138
3. UPOTREBA SVILENIH TKANINA 140
3.1. Svila kao simbol moći i statusa 140
3.2. Liturgijsko ruho i paramenti 144
3.2.1. Porijeklo, značenje i razvoj liturgijskog ruha 145

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3.2.2. Tekstilna oprema oltara, svetohraništa, kaleža i ciborija i ostalih predmeta u crkvenom prostoru ... *155*
3.2.3. Procesijski predmeti ... *158*
3.2.4. Simbolika liturgijskih boja ... *160*
3.2.5. Dekori svila namijenjenih izradi liturgijskog ruha ... *163*
3.3. Pozamanterija ... 169
4. PREGLED VRSTA TKANINA I DEKORATIVNIH TIPOVA NASTALIH U EUROPI TIJEKOM RANOG NOVOG VIJEKA ... 172
4.1. Svile 15. stoljeća ... 172
4.2. Svile 16. stoljeća ... 182
4.3. Svile 17. stoljeća ... 191
4.4. Svile 18. stoljeća ... 196
4.4.1. Tip svila bizarre ... *196*
4.4.2. Tip à dentelle ... *201*
4.4.3. Faza naturalizma ... *204*
4.4.4. Dekori druge polovice 18. stoljeća: meandri i pruge ... *207*
5. UMIJEĆE VEZA ... 210
5.1. Vezilačke tehnike ... 210
5.2. Vezilačke manufakture i predlošci za vez ... 218
5.3. Uspostavljanje vezilačkih radionica u Europi ... 222
5.4. Ranonovovjeki centri proizvodnje ... 225
6. PREGLED RANONOVOVJEKIH TKANINA SAČUVANIH NA LITURGIJSKIM PREDMETIMA SAKRALNIH ZBIRCI NEKADAŠNJE POREČKE BISKUPIJE ... 234
6.1. Baršuni 15. i 16. stoljeća ... 234
6.1.1. Talijanski baršuni ... *235*
6.1.2. Osmanski baršuni ... *251*
6.3. Svile 16. stoljeća ... 257
6.4. Svile 17. stoljeća ... 275
6.5. Svile 18. stoljeća ... 289
6.5.1. Svile prve polovine 18. stoljeća ... *289*
6.5.2. Svile druge polovine 18. stoljeća ... *306*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.5.3. Svile liturgijske namjene *319*
6.5.4. Tkanine iz manufakture Jacopa Linussija *340*
7. VEZ NA LITURGIJSKIM PREDMETIMA SAČUVANIMA U SAKRALNIM ZBIRKAMA NA PODRUČJU NEKADAŠNJE POREČKE BISKUPIJE 346
7.1. Figuralne kompozicije 16. stoljeća 346
7.2. Kompozicije 17. i 18. stoljeća 362
8. LITURGIJSKO RUHO POREČKIH BISKUPA 367
9. ZAKLJUČAK 373
10. PRILOZI 375
10.1. Pojmovnik 375
10.2. Komparativne tablice 387
I. Plavi damasti 16. stoljeća 387
II. Crveni damasti 16. stoljeća 388
III. Venecijanske svile *ornament d'eglise* 389

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1. UVOD

1.1. Ciljevi i metodologija istraživanja

Povijesne tkanine, uglavnom svile, nastale u razdoblju ranog novog vijeka sačuvane na području nekadašnje Porečke biskupije dosad nisu bile sustavno katalogizirane niti istražene. Stoga je osnovni cilj ove disertacije sustavna znanstvena katalogizacija i stilska interpretacija te kontekstualizacija tkanina nastalih u razdoblju od 15. do kraja 18. stoljeća sačuvanih na predmetima liturgijske namjene na navedenom području. Znanstvena katalogizacija tkanina podrazumijeva stilsku analizu i analizu konstrukcije te tehnički opis materijala za svaku pojedinu tkaninu, odnosno vez. Na temelju dobivenih podataka pristupa se njihovoj usporedbi s grupom analognih primjera, nakon čega se predlaže datacija i mjesto proizvodnje. Primjeri se potom nastoje grupirati prema tipološkim skupinama te kontekstualizirati u okviru europske, odnosno osmanske ranonovovjeke produkcije. Svaka tkanina ili vezena kompozicija opisana je pojedinačno u svakoj kataloškoj jedinici kroz detaljnu tehničku i stilsku analizu te je popraćena relevantnim reprodukcijama. Katalogom predmeta, koji je integralni dio ove disertacije, ova bogata građa po prvi je put cjelovito prezentirana i valorizirana.

Jedan od ciljeva ove disertacije jest i ukazati na slojevitost suvremene metodologije znanstvenog bavljenja povijesnim tekstilom koja podrazumijeva poznavanje tehničkih specifičnosti tkanina te vještinu iščitavanja i opisivanja. Istraživanje građe na terenu, koje je provedeno u sklopu izrade ove disertacije, izvedeno je u skladu je s metodologijom analize i katalogizacije koju je predložila krovna institucija u području istraživanja povijesnog tekstila, *Centre International d'Étude des Textiles Anciens* (CIETA) u Lyonu. Predložena metodologija primjenjuje se u radu firentinske fondacije pod nazivom *Fondazione Arte della Seta Lisio* pri kojoj se održavaju stručni tečajevi te prakticira tradicionalno ručno tkanje skupocjenih svila. Znanje o prepoznavanju vrsta svila te definiranju različitih dekorativnih efekata kojima su izvedeni njihovi dekori te o formi kataloške jedinice i upotrebi stručne terminologije usvojila sam usavršavajući se pri *Fondazione Arte della Seta Lisio* u Firenci. Tijekom 2012. i 2013. godine pri ovoj instituciji završila sam stručni tečaj pod nazivom *Riconoscimento, analisi e schedatura dei tessuti* koji se sastoji od dvaju dijela: prvi obuhvaća

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

tkanine bez uzorka, a drugi se odnosi na analizu jednostavnih i kompleksnih povijesnih svila s dekorima.

Istraživanje katalogizirane građe na terenu trajalo je od 2011. do 2018. godine. Pritom su pregledane sve dostupne sakralne zbirke povijesnog tekstila sačuvane na području nekadašnje Porečke biskupije. Rad na terenu podrazumijevao je pronalazak i sistematizaciju građe, nakon čega se pristupilo analizi svih predmeta liturgijske namjene na kojima je sačuvan povijesni tekstil. Obrada predmeta sastoji se od mjerenja dimenzija svakog predmeta i fotografiranja cjeline i pozamanterije, nakon čega se pristupa analizi tkanine. Analiza tkanine podrazumijeva prikupljanje podataka o konstrukciji te dekoru ako je to primjenjivo. Dio tehničke analize podrazumijeva mjerenje gustoće niti i utvrđivanje njihove vrste te analizu strukture koja se provodi povećalom s mjernom skalom od jednog centimetra u bazi (tal. *contafili*). Posebna se pozornost posvećuje analizi sačuvanih rubova, utvrđivanju visine i šire raporta te ukupne širine tkanine ako je to primjenjivo. Osim analize povećalom, dijelovi tkanine koji su ključni za istraživanje tkanina fotografiraju se digitalnim mikroskopom (digitalno povećalo). Ovom prilikom provode se i drugi relevantni postupci poput analize podstave, bordura, našivaka i drugog. Slični postupci primjenjuju se i pri analizi veza. Ako je na predmetu sačuvan dio izveden vezom, pristupa se mjerenju cjeline i relevantnih segmenata te se definiraju i fotografiraju sve primijenjene tehnike vezenja kao i druge specifičnosti.

Za sve slikovne priloge navedeni su autori i godina nastanka slike, a za ostalo izvor preuzimanja[1].

Suvremeni pristup u istraživanju povijesnog tekstila uključuje konzultiranje opsežnog kompendija, stare i recentne, relevantne stručne i znanstvene literature. Stoga je za potrebe pisanja ove disertacije bilo potrebno provesti višemjesečna studijska istraživanja koja su provedena od 2012. do 2017. godine. Ključno je bilo istraživanje u bogatoj stručnoj

[1] Osim mene, autori fotografija jesu Damir Tulić, Danijel Ciković, Jovan Kliska i Dora Kušan Špalj kojima se ovom prilikom najsrdačnije zahvaljujem na pomoći. Također, dio fotografija korištenih u katalogu preuzete su iz fototeke Konzervatorskog odjela u Puli pa se ovom prilikom najsrdačnije zahvaljujem i konzervatorici Nataši Nefat na ljubazno ustupljenom materijalu.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

biblioteci venecijanskog centra *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume* sa sjedištem u Palazzo Mocenigo. Relevantna literatura prikupljena je i u drugim venecijanskim bibliotekama kao što su: *Biblioteca di Fondazione Giorgio Cini*, *Biblioteca Museo Correr*, *Biblioteca Nazionale Marciana* te *Biblioteca Area Umanistica* venecijanskog sveučilišta *Ca' Foscari*. Tijekom 2015. godine provedeno je i sustavno istraživanje u biblioteci *Kunsthistorisches Institut* u Firenci, a 2016. i 2017. godine pri knjižnicama *National Art Library* te *Britisih Library* u Londonu.

Konačno, za potrebe provođenja komparativne analize sličnih primjera tkanina i veza provedena su terenska istraživanja izvan područja nekadašnje Porečke biskupije kao i na građi koja se čuva u zbirci *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume* u Veneciji te zbirci *Victoria and Albert Museum* u Londonu.

Osnovni metodološki uzori koje sam primjenjivala pri pisanju ove disertacije suvremene su publikacije autorica Lise Monnas, Roberte Orsi Landini, Anne Jolly i Michaela Petera: *Renaissance Velvets* (2012.), *The Velvets. I Veluti* (2017.), *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. Bizarre Seiden I* (2000.), *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. Naturalismus II* (2002.), *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. Spitzenmuster III* (2018.) te *Mittelalterliche Textilien IV. Samte vor 1500* (2019.).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.2. Problematika datiranja i atribuiranja svilenih tkanina i veza

Iznimno su rijetki primjeri ranonovovjekih svila i veza za koje se može pouzdano utvrditi kada su i gdje nastali. To su uglavnom ekskluzivni tekstilni predmeti liturgijske namjene izrađeni po narudžbi i često prema unikatnim predlošcima. O okolnostima ovakvih narudžbi često se saznaje iz sačuvanih arhivskih dokumenata. U tim se dokumentima, među ostalim, nalaze podaci o vremenu i mjestu nastanka te podaci o naručitelju, cijeni proizvoda, crtaču predloška te tkalcu, odnosno veziocu. Takvih je primjera do danas sačuvano vrlo malo. Primjerice, na temelju arhivskih dokumenata venecijanskim se manufakturama, koje su tijekom 15. i 16. stoljeća bile iznimno produktivne, sa sigurnošću može pripisati samo jedan do danas sačuvani primjerak skupocjenog baršuna. Arhivski dokumenti poput inventara, popisa imovine, vizitacija i slično često mogu biti izvor korisnih informacija o kvantiteti i kvaliteti svilenih tkanina određene zbirke. No opisi tekstilnih predmeta u tim su dokumentima najčešće vrlo općeniti pa se ne može stvoriti veza s danas sačuvanim primjerima. Slojevitost problematike datiranja tkanina proizlazi i iz činjenice da se većina danas sačuvanih primjera iz vremena ranog novog vijeka nalazi na predmetima liturgijske namjene. Najčešće je riječ o svilama koje su za tu svrhu sekundarno upotrijebljene pa valja imati na umu da vrijeme izrade liturgijskog predmeta najčešće nije jednako vremenu nastanka tkanine. Također, na istom je predmetu vrlo često sačuvano više tkanina različitih vrsta i dekorativnih tipova koje su nastale u različitim produkcijskim središtima i u različito vrijeme. Stoga pri analizi takvih predmeta svaku tkaninu treba promatrati kao zasebnu cjelinu.

Suvremena metodologija datiranja i atribuiranja povijesnih tkanina, ako je riječ o svilama s uzorkom, temelji se na provođenju stilske analize na temelju koje se tkanina grupira prema tipologiji dekora u određeno stilsko razdoblje. Poznavanje mode, ukusa i likovnih kvaliteta te kompozicijskih shema predložaka prema kojima su se stvarali tekstilni dekori omogućuje relativno precizno datiranje određene tkanine. Pritom značajan oslonac predstavljaju likovna djela na kojima su prikazane tkanine s dekorom. Iako se svile prikazane na likovnim djelima, osobito portretima, vrlo često datiraju u skladu s vremenom nastanka likovnog djela, to valja uzeti s dozom opreza jer isti mogu biti rezultat specifične umjetnikove prakse, utjecaja naručitelja ili prilagođavanje određenom mjestu na kojemu će djelo biti pozicionirano. No prikazi tkanina na likovnim djelima nesumnjivo su izvor informacija o

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

tekstilnim dekorima određenog razdoblja, odnosno o promjenama stila, mode i ukusa. Promatranjem slikovnih prikaza tkanina, najčešće skupocjenih svila, može se dobiti uvid u njihov izvorni izgled, odnosno boje, bogatstvo nijansi te način upotrebe. Iako vrlo često ne mogu biti argument za njihovu dataciju, likovna djela na kojima su prikazane dragocjen su izvor iz kojeg se mogu vidjeti izvorni kontekst i namjena svilenih tkanina[2].

Za bliže određivanje mjesta i vremena nastanka pojedine tkanine, osim estetskih i likovnih svojstva predloška, ključni su podaci dobiveni analizom njezine konstrukcije. Naime, statuti svilarskih cehova redovito su propisivali nužne tehničke karakteristike za najznačajnije vrste svilenih tkanina koje su tkalci bili obvezni primjenjivati. Njima se regulirala svaka faza proizvodnje u cilju zadržavanja određene razine kvalitete gotovog proizvoda. Svi proizvođači u jednom gradu trebali su se pridržavati tih propisa, čime se nastojala zadržati reputacija, odnosno kvaliteta proizvodnje određenog centra[3]. Propisima su najčešće bili određeni gustoća niti, izgled rubova i širina tkanine[4]. Iz toga se može zaključiti da bi tkanine proizvedene u jednom određenom gradu trebale imati slične karakteristike. Čitanjem propisa koji su sačuvani do danas stječe se dojam da bi se dekodiranjem tehničkih karakteristika određene svile i usporedbom dobivenih podataka s onima iz statuta svilarskih cehova nedvojbeno moglo saznati njezino mjesto proizvodnje. Ipak, opsežne studije temeljene na analizi cehovskih propisa pokazale su da nema jedinstvene formule koja bi se mogla primijeniti pri određivanju porijekla sačuvanih svila. Uspoređujući statute svilarskih cehova najznačajnijih središta proizvodnje na Apeninskom poluotoku (Firenca, Venecija, Milano, Genova), Roberta Orsi Landini (2017.) ukazala je, primjerice, na to da se proizvodnja postupno standardizirala

---

[2] Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550* (London: Yale University Press, 2008.), str. 19. – 21.

[3] Roberta Orsi Landini, *The Velvets in the Collection of the Costume Gallery in Florence. I Velluti nella Collezione della Galleria del Costume di Firenze* (Florence: Abegg-Stiftung, Mauro Pagliai Editore, 2017.), str. 32.

[4] U sačuvanim izvorima uglavnom se nalaze podaci o tkaninama koje su bile najtraženiji proizvodi na tržištu. Od druge polovice 14. stoljeća to se osobito odnosilo na baršune, dok se od 18. stoljeća posebna pozornost posvećuje i definiranju kvalitete damasta, tafta i satena. Roberta Orsi Landini, nav. dj., 2017., str. 33. – 34.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

kada su u pitanju baršuni. Suprotno očekivanom procesu razlikovanja proizvoda, konkurentska središta proizvodnje ujednačavala su tehničke i stilske karakteristike baršuna, ali i drugih vrsta svila, imitirajući one koje su najbolje prolazile na tržištu. Navedeno uvelike otežava proces određivanja mjesta nastanka pojedine svile te je to gotovo i nemoguće utvrditi sa sigurnošću[5].

Izgled rubova pojedine tkanine bio je iznimno važan proizvođačima, kupcima, ali i inspekcijskim tijelima jer je u vrsti korištenih niti i načinu na koji su tkane bila sadržana informacija o kvaliteti pigmenata korištenih za bojanje tkanine. Kvaliteta i postojanost tkanine uvelike je ovisila o vrsti korištena pigmenta, a oni najkvalitetniji bili su i najskuplji pa su tkalci radi postizanja konkurentnije cijene često pribjegavali različitim načinima prijevare. To je posebno vrijedilo za svilu bojanu crvenim pigmentima kojom su tkalci često manipulirali te upotrebljavali jeftinija bojila, a gotov proizvod prodavali po cijeni formiranoj kao da je riječ o skupljem bojilu. Kako bi se spriječila zloporaba najskupljih crvenih pigmenata, venecijanski je ceh još 1457. godine uveo obavezu razlikovanja rubova ovisno o vrsti crvenog pigmenta kojim je obojana tkanina. Najskuplji grimizni baršuni bojani pigmentom *kermesom* morali su imati zelene rubove sa zlatnom niti u sredini, oni bojani pigmentom šelakom (dobivenim od kukca *Kerria lacca*) žute rubove, a oni bojani pigmentom košinelom (*Dactylopius coccus*) bijele rubove[6]. Venecijanci su se često žalili (1507. i 1545. godine) da su drugi centri, osobito Genova i Lucca, počeli primjenjivati jednake postupke razlikovanja tkanina bojanih najskupljim pigmentom *kermesom* dodavanjem zlatne niti u sredinu rubova, što je ugrožavalo

[5] Roberta Orsi Landini, nav. dj., 2017., str. 35. – 36.

[6] Lisa Monnas, „*Some Venetian Silk Weaving Statutes from the Thirteenth to the Sixteenth Century"*, u: Bulletin du CIETA, 69., 1991., Lyon, str. 54.; Lisa Monnas, „*Loom widths and selvedges prescribed by Italian silk weaving* statutes 1265–*1512: a preliminary investigation"*, u: *Bulletin du CIETA*, 66., Lyon, 1988., str. 35. – 44.; Doretta Davanzo Poli, „L'Arte e il Mestiere della Tessitura a Venezia nei sec. XIII-XVIII", u: *I Mestieri Della Moda a Venezia Dal XIII al XVIII Secolo – The Crafts of the Venetian Fashion Industry from Thirteenth to the Eighteenth Centuries*, ur. Doretta Davanzo Poli (Venezia: Museo Correr, 1988.), str. 49.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

prepoznatljivost venecijanskih proizvoda na tržištu[7]. Firentinci su prema sličnom modelu još od 1496. godine na grimizne i ljubičaste svile stavljali rubove s dvjema zlatnim nitima kao i na sve reljefne i baršune *broché* bojane skupocjenim *kermesom*[8]. Takvi propisi nisu onemogućili tkalce u varanju jer je poznato da su se koristili metodama naknadnog umetanja zlatnih niti u originalni rub tkanine, odnosno nakon što bi tkanina prošla inspekciju. Talijanske svile tijekom 14. i ranog 15. stoljeća gotovo redovito imaju jednostavne, jednobojne rubove, dok kompleksni rubovi tkani u prugama različitih boja svi pripadaju europskim tkalačkim centrima kasnog 15., 16. i kasnijih stoljeća[9]. Primjer jednog od dosad najsloženijih poznatih rubova jest onaj izveden u zelenoj ili u ružičastoj boji sa središnjom prugom omeđenom dvama bijelim linijama unutar kojih se u dijagonalama izmjenjuju žute i ljubičaste, odnosno žute i smeđe svilene niti. Vrlo sličan rub evidentiran je na nekoliko različitih vrsta tkanina koje se uglavnom pripisuju firentinskim manufakturama[10].

[7] Chiara Buss, „Seta, oro e cremisi", u: *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, ur. Chiara Buss (Milano: Silvana, 2009.), str. 46.; Luca Molà, *The Silk Industry of Renaissance Venice* (Johns Hopkins University Press, 2000.), str. 146.

[8] Umberto Dorini, *Statuti dell'arte di Por Santa Maria del tempo della Repubblica* (Firenze: L. S. Olschki, 1934.), str. 706. – 707.

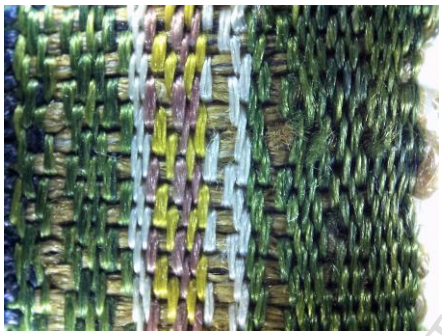
[9] Lisa Monnas, *Renaissance Velvets* (London: Victoria and Albert Museum, 2012.), str. 26.

[10] Monnas, nav. dj. 2008., str. 63., 193.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 1. Rub *brocatella* misnice iz župne crkve svetih Kancija, Kancijana i Kancijanile mučenika, Lanišće, Firenca (?) prva polovica 16. stoljeća (foto: IJT, 2015.)

Sl. 2. Rubovi firentinskog *brocatella* iz kasnog 15. stoljeća te firentinskog lampasa iz kasnog 15. stoljeća, Victoria and Albert Museum London (foto: izvor Monnas, 2008.)



Sl. 3. Rub *brocatellea*, Firenca (?), oko 1540. – 1550., Victoria and Albert Museum London (foto: IJT, 2016.)

Sl. 4. Rub dvobojnog damasta, Firenca (?), sredina ili druga polovica 16. stoljeća, Victoria and Albert Museum London (foto: IJT, 2016.)

Dosad su provedene brojne studije u cilju utvrđivanja veze između cehovskih propisa o izgledu rubova baršuna (i drugih tkanina) i danas sačuvanog materijala, no nisu dokazale da su tkalci uvijek slijedili pravila koja su propisale njihove cehovske organizacije. Lisa Monnas u opsežnoj studiji *Renaissance Velvets* (2012.) zaključuje da je sasvim moguće da je izgled rubova bio i zaštitni znak određenog proizvođača te da ne treba očekivati ujednačenost na razini grada. Iz dokumenata svilarskih cehova vidi se da su se pravila mijenjala relativno često, što je, prema mišljenju stručnjaka, posljedica njihova stalnog kršenja. Primjerice, tkalci baršuna često su pokušavali krivotvoriti prave vrijednosti za gustoću osnove flora te uštedjeti na utrošenoj količini svile pa su započinjali tkanje režući osnovu flora na višu razinu, dok bi

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

se pred kraj bale ona postupno skraćivala[11]. Stoga valja imati na umu da su se odstupanja od propisanih normi događala kao i činjenicu da je broj takvih tkanina sigurno velik.

Datiranje i određivanje mjesta nastanka svila u razdoblju od kraja 17., a osobito tijekom 18. stoljeća, također je vrlo izazovno. Naime, u tom su razdoblju talijanske i engleske manufakture izrađivale često vrlo dobre imitacije francuskih svila. Izniman uspjeh francuskih manufaktura na tržištu u 18. stoljeću bio je posljedica ulaganja u nove, inovativne i kvalitetne dekore. Novine su se plasirale na tržište svake godine, a konkurentske manufakture nastojale su ih kopirati. Peter Thornton stoga bez pretjerivanja izjavljuje: *„all high-class European silks were eather French or virtually French"*[12]. Nadalje, tvrdi da čak i čitav niz datiranih engleskih predložaka za svile nastalih u manufakturama Spitalfieldsa govori više o istovremenim francuskim dekorima negoli su svjedočanstvo kreativnosti engleskih crtača. Brojni su primjeri izravnog kopiranja francuskih uzora, poput predloška za talijansku svilu koji se danas čuva u muzeju *Musée des Arts Décoratifs* u Parizu na kojemu stoji natpis: *Coppiato da un campione di Francia.* Među spomenutim engleskim predloščima nastalima u radionicama Spitalfieldsa tijekom prve polovice 18. stoljeća također se nalaze oni na kojima je zapisano: *Taken from a French brocaded damask*[13].

Kada su u pitanju predmeti izrađeni tehnikom veza, podaci o vrstama korištenih materijala kao i o tehnikama kojima su niti aplicirane na temeljnu tkaninu mogu biti ključni za određivanje vremena i mjesta nastanka. Poznato je da su pojedina središta proizvodnje upotrebljavala točno određene vrste niti, odnosno točno određene tehnike apliciranja na podlogu ili vrlo slične predloške. U tom su kontekstu posebno važni rezultati kemijske analize kvalitete metalnih niti poput čistoće plemenitih metala. Vezene kompozicije s figuralnom dekoracijom liturgijske namjene vrlo se rijetko mogu precizno datirati s obzirom na predložak. Iako je vrlo često riječ o predloščima koji su vrlo bliski rješenjima nekih poznatih likovnih djela, valja imati na umu kompleksan proces njihova nastanka te kasnijeg

[11] Monnas, nav. dj., 2012., str. 23. – 25.

[12] Peter Thornton, *Baroque an Rococo Silks* (London: Faber and Faber, 1965.), str. 22. – 23., 28. – 29.

[13] Thornton, nav. dj., 1965., str. 22. – 23.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

preslikavanja i umnožavanja. Vrlo slična rješenja stoga su primjenjivale radionice različitih vezilačkih centara, a isto je tako poznato da su se isti predlošci upotrebljavali dugi niz godina. Također, vezene kompozicije liturgijske namjene sa svetačkim figurama proizvodile su se serijski, što dodatno otežava određivanje mjesta i vremena njihova nastanka[14].

[14] Uta-Christiane Bergemann, „Serial Produstion of Embroidered Orphreys in the Late Middle Ages", u: *Iconografpy of Liturgical Textiles in the Midde Ages. Riggisberger Berichte* 18, ur. Evelin Wetter, (Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2010.), str. 171. – 182.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.3. Prostorni i vremenski okvir istraživanja

1.3.1. Povijesni kontekst

U povijesnom razdoblju obuhvaćenom ovom disertacijom, odnosno od 1420. do 1797. godine[15], istarski poluotok bio je podijeljen između dva politička entiteta, Mletačke Republike i Habsburškog Carstva. U 15. stoljeću, nakon gotovo stoljeća i pol osvajanja, bila je učvršćena venecijanska vlast u Istri te je time bila završena i podjela poluotoka na mletački dio i habsburški dio. Mletački dio Istre (Pokrajina Istra, tal. *Provincia dell'Istria*), koji je obuhvaćao gotovo tri četvrtine poluotoka, bio je ustrojen kao Republička provincija na čelu koje se u 17. stoljeću nalazio koparski podestat i kapetan. Habsburška Istra (Istarska knežija, njem. *Grafschaft Isterreich*, tal. *Contea d'Istria*) od srednjeg vijeka pa do 19. stoljeća bila je organizirana po principu feudalnih posjeda, od kojih je najperspektivnija bila Pazinska knežija (Pazinska grofovija, njem. *Grafschaft Mitterburg*, tal. Contea di Pisino) pod upravnom vlašću pazinskog kapetana (kneza). Sukobi između ova dva moćna europska politička i ekonomska čimbenika obilježili su istarsku povijest ranog novog vijeka. Tijekom rata Cambraiske lige (1508. – 1523.) Pazinska knežija uvelike je razorena i osiromašena. Godine 1532. prodana je za 26 000 rajnskih *fiorina* feudalnoj obitelji Mosconi koja je 1558. godine zbog velikog feudalnog pritiska i zloupotreba ostala bez ovoga posjeda[16].

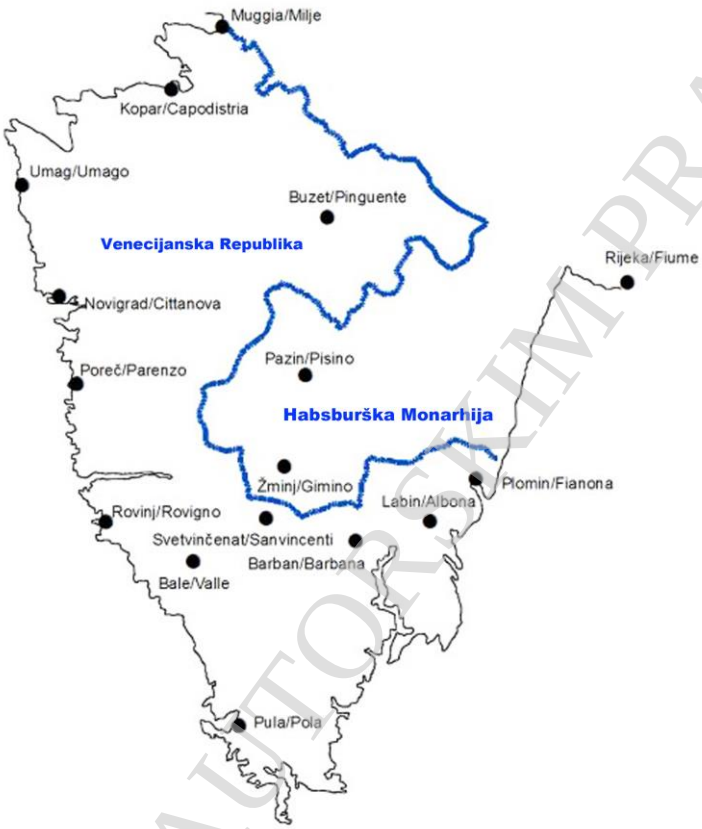
Mletački posjedi u Istri dijelili su se na gradove koji su bili stari rimski municipiji te poslije biskupska središta poput Poreča, Pule, Novigrada i Kopra te koji su imali viši stupanj municipalnog uređenja. Urbana središta nižeg ranga bile su utvrde (*castelli* i *terre*) u kojima se živjelo gradskim i polugradskim životom te koje su imale ograničena autonomna prava. Ostala naselja dijelila su se na sela i feude podložne gospodarima, plemićima, odnosno njihovim upraviteljima. Na čelu gradova, kaštela i drugih urbanih središta bili su podestati koje je imenovao venecijanski senat. Njihova se jurisdikcija protezala i na okolna seoska

[15] Nakon mira u Campoformiju 1797. godine Mletačka Republika prestala je postojati Mletačka Republika, a čitav poluotok došao je pod vlast Austrije.

[16] Slaven Bertoša, Istra i Rijeka pod Habsburgovcima u 16. stoljeću, u: *Povijest Hrvata. Druga knjiga. Od kraja 15. st. do kraja Prvog svjetskog rata*, ur. Mirko Valentić i Lovorka Čoralić (Zagreb: Školska knjiga, 2005b.), str. 63. – 64.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

područja s kojih su ubirali poreze. Većina venecijanskih feuda u Istri pripadala je plemićkim obiteljima stalno naseljenima u Veneciji koje su na svojim posjedima imenovale upravitelje. Neke od najznačajnijih istarskih feudalnih obitelji bile su obitelj Contarini u Završju, Grimani u Svetvinčentu ili Loredan u Barbanu[17].



Sl. 5. Venecijanski i Habsburški posjedi u Istri

[17] Miroslav Bertoša, „Istarsko rano novovjekovlje. Razvojne smjernice od 16. do 18. stoljeća", u: Josip Vrandečić i Miroslav Bertoša, *Dalmacija, Dubrovnik i Istra u ranom novom vijeku*, ur. Neven Budak, Hrvatska povijest u ranom novom vijeku, 3. svezak. (Zagreb: Leykam international, 2007.), str. 94.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Nakon tršćanske krize početkom 15. stoljeća, pojačale su se napetosti između dvaju istarskih vladara. Habsburgovci su nastojali vojno i ekonomski osnažiti svoja uporišta na Jadranu, prvenstveno važnu sjevernojadransku luku Trst te Goričku grofoviju, kako bi se suprotstavili Veneciji. Sukobi su se intenzivirali krajem 15. stoljeća te nastavili tijekom naredna dva stoljeća. Razdoblje 16. stoljeća bilo je za Istru vrijeme velikih gospodarskih, ekonomskih i demografskih kriza. Iako se na području istarskog poluotoka vodilo malo ratova, imali su katastrofalne posljedice za gospodarstvo i ekonomiju gradova[18]. Razvoj su dodatno otežavale okolnosti vezane uz iseljavanje pa je bilo nužno kontinuirano kolonizirati napuštene krajeve. Upravno je Pazin, sjedište Pazinske knežije, 1508. godine imao svega 150 *ognjišća*. Pićan, Žminj i Lovran imali su 80, a manja mjesta od 10 do 20. Loša demografska situacija knežije bila je posljedica velikih davanja koje su podanici bili obvezni davati feudalnom posjedniku, ali i ratnih sukoba koji su je značajno osiromašili. Situacija se sredinom 15. stoljeća popravila primjenom politike doseljavanja kolonista[19]. Od druge polovice 15. stoljeća pa do početka 16. na mletački dio Istre vrlo su često u pljačkaškim pohodima nasrtale i turske čete, što je dodatno osiromašivalo taj kraj. Sukobi oko granica između dvaju istarskih vladara, poznati kao sukobi oko *differentie*, odnosno nepodijeljene zemlje, trajali su sve do 18. stoljeća[20]. Iznimno nepovoljne za razvoj istarskog poluotoka bile su i epidemije kuge u 16. i 17. stoljeću (1507. – 1514., 1525., 1527., 1553., 1556., 1573., 1600., 1601.), od kojih je najrazornija bila ona 1631. i 1632. godine[21]. Stanovništvo se znatno prorijedilo zbog epidemija malarije. Poznato je da se upravo zbog te zarazne bolesti stanovništvo Poreča između 1580. i 1601. godine smanjilo za gotovo 75 posto.

---

[18] Primjerice, rat Cambraiske lige (1508. – 1523.) vodio se, među ostalim, i na sjevernom dijelu istarskog poluotoka, a pritom su ti krajevi bili opustošeni i razoreni. Slaven Bertoša, „Mletačka Istra u 16. stoljeću“, u: *Povijest Hrvata. Druga knjiga. Od kraja 15. st. do kraja Prvog svjetskog rata*, (ur.) Mirko Valentić i Lovorka Čoralić (Zagreb: Školska knjiga, 2005a.), str. 57.

[19] Slaven Bertoša, nav. dj., 2005a., str. 60. – 63.

[20] Miroslav Bertoša, nav.dj., 2007., str. 83. – 85.

[21] Miroslav Bertoša, nav.dj., 2007., str. 88. – 89; Slaven Bertoša, nav. dj., 2005a., str. 59. – 60.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Novi zamah u sukobima između Habsburgovaca i Mletačke Republike dogodio se krajem 16. stoljeća uključivanjem uskoka koji su iz svojega uporišta u Senju kretali u iznenadne napade na mletačke, dubrovačke i turske lađe te mletačke pomorske gradove. Na njihove napade mletačko brodovlje uzvratilo je snažnim bombardiranjem istočnojadranskih pomorskih središta pod vlašću Austrije. Najžešći sukobi dogodili su se 1609., 1612. i 1614. godine. Uskočki rat ili rat za Gradišku vodio se u Istri od 1615. do 1618. godine, a može se okarakterizirati kao „pljačkaška gerila" u kojoj su osnovne ratne metode bili pljačkaški pohodi, palež i otimačina stoke i ljudi, što se negativno odrazilo na istarsko gospodarstvo[22]. Najteže je stradala unutrašnjost Istre, odnosno područja oko Pazinske knežije. Posebno teške napade pretrpjeli su i gradovi Labin, Plomin, Bale, Vodnjan, Tinjan i Žminj. U pograničnim područjima ubijeno je 30 do 50 posto stanovništva, a odvedeno, zaklano ili ubijeno 90 do 99,5 posto stoke, porušeno ili spaljeno 60 do 90 posto kuća te napušteno 90 do 98 posto obradivog zemljišta. Iako nakon Uskočkog rata u Istri više nije bilo sukoba većih razmjera, ratne trzavice nastavile su se tijekom čitavog 17. stoljeća, osobito na pograničnim dijelovima, a posljedice Kandijskog (1645. – 1669.) i Tridesetogodišnjeg rata (1618. – 1648.) osjetile su se i u Istri[23]. Početkom 18. stoljeća smirile su se napetosti između dvaju vladara te je za Istru počelo razdoblje stabilnosti i neutralnosti. Kraj jedne povijesne ere označio je čin Napoleonova osvajanja Mletačke Republike 1797. godine, na temelju čega je Habsburško Carstvo postalo nasljednikom venecijanskih posjeda u Istri i Dalmaciji[24].

Najznačajniji gradovi na zapadnoj obali poluotoka u 15. stoljeću bili su Kopar, Pula i Poreč. Početkom 15. stoljeća Pula je imala oko 1 400 do 1 500 stanovnika, dok je krajem tog stoljeća broj narastao na otprilike 2 000[25]. Sredinom stoljeća Poreč je imao oko 2 000

---

[22] Slaven Bertoša, „Mletačka i austrijska Istra u 17. stoljeću", u: *Povijest Hrvata. Druga knjiga. Od kraja 15. st. do kraja Prvog svjetskog rata*, (ur.) Mirko Valentić i Lovorka Čoralić (Zagreb: Školska knjiga, 2005c.), str. 151. – 153.

[23] Miroslav Bertoša, nav. dj., 2007., str. 90. – 91.; Egidio Ivetic, *Istra kroz vrijeme: pregled povijesti Istre sa osvrtom na grad Rijeku* (Rovinj: Unione italiana, Fiume; Universita popolare di Trieste; Centro Ricerce Storiche, Rovigno, 2006.), str. 313.

[24] Ivetić, nav. dj., 2006., str. 314.

[25] Jasenka Gudelj, *Europska renesansa antičke Pule* (Zagreb: Školska knjiga, 2014.), str. 23.

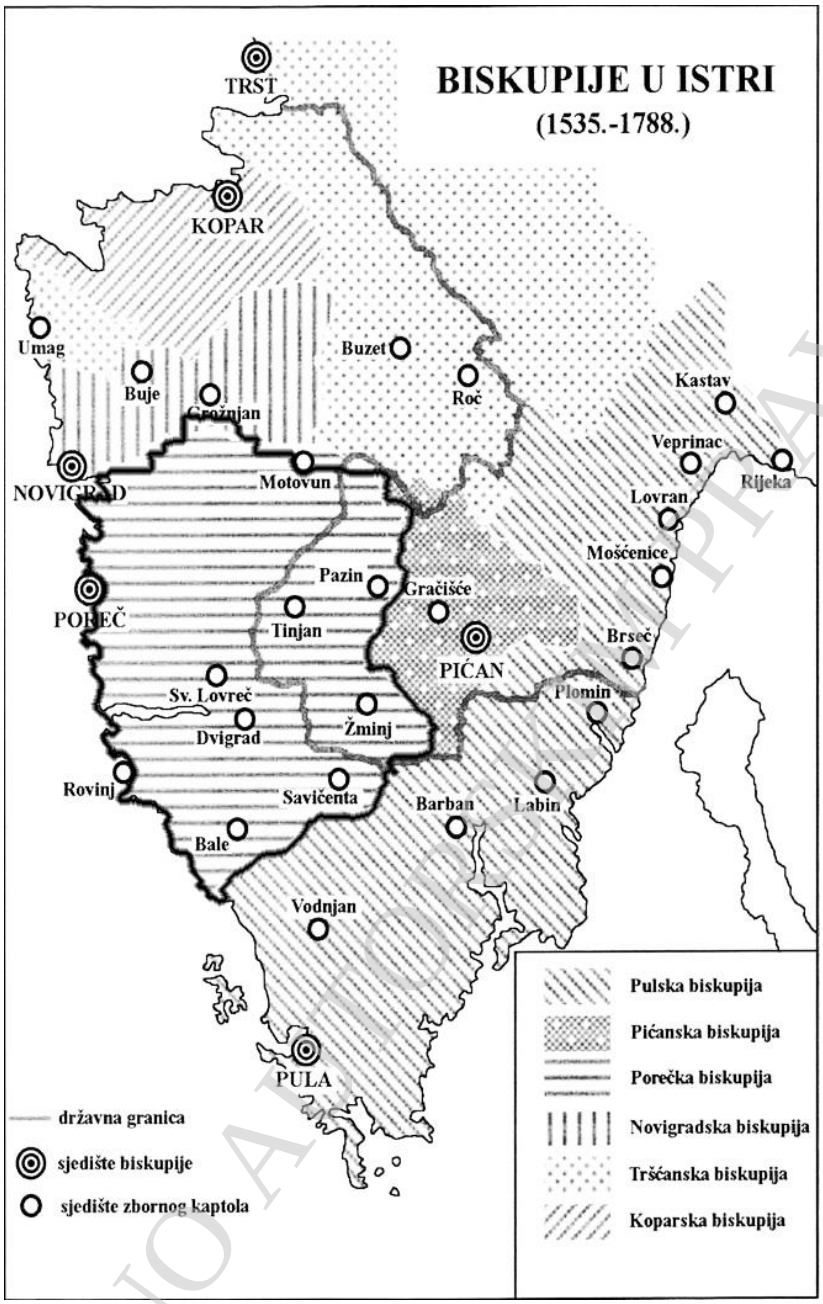
ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

stanovnika. U mletačkom dijelu Istre oko 1480. godine živjelo je između 45 000 i 47 000 stanovnika, a na čitavu poluotoku oko 55 000 do 60 000 stanovnika. Na prijelazu u 16. stoljeće obalni gradovi značajno su zaostali s razvojem i broj stanovnika počeo je opadati. Prehrambene nestašice i epidemije kuge u prvoj polovici 16. stoljeća dodatno su osiromašili poluotok. Situacija se nastojala popraviti kolonizacijom napuštenih krajeva, što je donekle popravilo demografsku sliku krajem 16. stoljeća. Prvu polovicu 17. stoljeća obilježili su sukobi vezani uz Uskočki rat te katastrofalne posljedice kuge 1630. i 1631. godine. Istra je 1580. godine imala oko 85 000 stanovnika, 1610. oko 65 000, a 1632. godine, nakon kuge, između 40 000 i 42 000. Gospodarski i demografski uzlet poluotoka dogodio se tek u 18. stoljeću. Najperspektivnije istarsko središte postao je grad Rovinj, njegovo se gospodarstvo brzo prilagodilo potrebama tržišta i usmjerilo na trgovinu uljem, slanom ribom i građevinskim kamenom. U skladu s time rastao je i broj stanovnika pa je Rovinj u 18. stoljeću bio najgušće naseljeno mjesto s 5 600 stanovnika 1710. godine te čak 10 000 do 11 000 stanovnika 1780. godine, dok je, primjerice, Kopar u istom razdoblju imao svega 4 500 do 5 000 stanovnika[26]. Uzlet gospodarstva u ovom su razdoblju dostigli i gradovi pazinštine, buzetski kras te labinština kao i Poreč u kojemu je nastao plemićki stalež koji je bio treći po važnosti u regiji, odmah nakon koparskog i piranskog. Iako je broj povijesnih gradića na poluotoku bio razmjerno velik, svi su oni bili premali da bi bili žarišta jačeg umjetničkog života. Rovinj se u smislu kvalitete i kvantitete umjetničke i materijalne baštine ranog novog vijeka treba smatrati iznimkom na području poluotoka, odnosno na području današnje Porečko-pulske biskupije[27].

[26] Miroslav Bertoša, nav. dj., 1995., bilj. 43., str. 593. – 594.; Slaven Bertoša, „Istra u 18. stoljeću“, u: P*ovijest Hrvata. Druga knjiga. Od kraja 15. st. do kraja Prvog svjetskog rata*, ur. Mirko Valentić i Lovorka Čoralić (Zagreb: Školska knjiga, 2005d.), str. 300.

[27] Damir Tulić, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko-pulskoj biskupiji*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2012., str. 25.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 6. Biskupije u Istri u razdoblju od 1535. do 1788. godine

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.3.2. Porečka biskupija

Područje obuhvaćeno katalogizacijom u svrhu pisanja ove disertacije odnosi se na prostor nekadašnje Porečke biskupije. Identifikacija župa koje su se tijekom ranog novog vijeka nalazile na prostoru nekadašnje Porečke biskupije definirano je na temelju popisa lokaliteta župa koje se spominju u sačuvanim knjigama pastoralnih vizitacija Porečke biskupije iz 17. i 18. stoljeća[28]. Župe Porečke biskupije u mletačkom dijelu u tom su razdoblju bile: Bačva, Baderna, Bale, Brkač, Frata, Funtana, Fuškulin, Gradina, Kaldir, Kanfanar, Karojba, Motovun, Motovunski Novaki, Muntrilj, Nova Vas Porečka, Poreč, Rakotule, Rovinj, Rovinjsko Selo, Sveti Ivan od Šterne, Sveti Lovreč Pazenatički, Sveti Mihovil pod Zemljom (Labinci), Sveti Vital – Brig, Svetvinčenat, Tar, Vabriga, Višnjan, Vižinada, Vrsar, Zamask i Žbandaj. Župe Porečke biskupije koje su pripadale habsburškom dijelu poluotoka znatno su malobrojnije, a to su: Beram, Grdoselo, Kašćerga, Kringa, Pazin, Stari Pazin, Sveti Petar u Šumi, Tinjan, Trviž (Zamask[29]) i Žminj.

Porečka biskupija smatra se najstarijom u Istri zbog tradicije o mučeniku i biskupu svetom Mauru za kojeg se vjeruje da je umro mučeničkom smrću između 249. i 305. godine.

---

[28] Riječ je o knjigama vizitacije biskupa Giovannija Lippomana (1598. do 1608.) iz 1600. – 1603. godine, Leonarda Tritonija (1609. do 1631.) iz 1622. – 1625., Ruggera Tritonija (1632. do 1644.) iz 1634. i 1639., Giambattiste Del Giudicea (1644. do 1666.) iz 1645., 1649., 1653, 1656. – 1657., 1658., 1663, Nikole Petronija Caldane (1667. do 1670.) iz 1667. – 1668., Alessandra Adelasija (1671. do 1711.) iz 1676. – 1677., 1683. – 1684., 1688. – 1689., 1692., 1697., 1701. i 1704., 1710., Antonia Vaire (1712. do 1717.) iz 1714., Pietra Grassija (1718. – 1731.) iz 1719. – 1720., 1726. – 1727., 1729. – 1731., Marije Mazzoleija (1731. – 1741.) iz 1732. – 1733., 1736. – 1739., 1738./1740. – 1741., Gaspara Negrija (1742. – 1778.) iz 1743. – 1748., 1745. i Francesca Polesinija (1778. – 1819.) iz 1779. – 1781. i 1780. Jakov Jelinčić, Elena Uljančić Vekić, „Popis lokaliteta pastoralnih vizitacija porečkih biskupa u 17. i 18. stoljeću", u: *Vjesnik Istarskog arhiva*, Vol. 8 – 10 br. (Pazin: Državni arhiv u Pazinu, 2001. – 2003.), 2007. str. 111. – 114.

[29] Zamask je dijelom spadao pod mletačku, a dijelom pod habsburšku Istru. Slaven Bertoša, nav. dj., 2005b., str. 66.; Jelinčić, Uljančić Vekić, nav. dj., 2007., str. 116.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Granice biskupije povijesno su se mijenjale u odnosu na prvotno područje koje se poklapalo s porečkim agerom, odnosno protezalo od rijeke Mirne i Limskog kanala do Motovuna, Žminja i Pazina. Oko 780. godine, nakon propasti Cisse, područje biskupije obuhvaćalo je i Rovinj, Bale, Svetvinčenat i Dvigrad. Biskupija je graničila s Novigradskom, Pulskom, Tršćanskom i Pićanskom biskupijom. Godine 1788. godine granica biskupije uredila se prema državnoj granici pa je izgubila pazinski, a dobila buzetski dekanat. Među najznačajnije gradove ubrajali su se Poreč, Rovinj, Motovun, Pazin i Žminj te manji gradići i kašteli Svetvinčenat, Bale, Dvigrad, Kanfanar, Tinjan. Bulom pape Leona XVII. iz 1828. godine biskupija je sjedinjena s Pulskom kada je izgubila buzetski dekanat te venecijanski dio Zamaska. Konačno stanje utvrđeno je 1977. godine trajnim ujedinjenjem hrvatskog dijela Istre[30].

Za uvid u stanje u Porečkoj biskupiji tijekom ranog novog vijeka dragocjeni su *Izvještaji porečkih biskupa Svetoj Stolici* koje je objavio i sistematizirao Ivan Grah. Iz te opsežne građe ovdje izdvajam samo nekoliko crtica kojima se oslikava situacija u pojedinim gradovima i naseljima. Prema tome biskup Cesare de Nores (1573. – 1597.) navodi da veliki problem na porečkom ageru predstavljaju Morlaci koje je mletačka vlast naselila iz Dalmacije nakon što je taj kraj uslijed kuge, malarije i ratova bio potpuno opustošen. Pridošlice su odbile davati desetinu pa su prihodi izostali, a kanonici su se zahvalili na službama, predali biskupu katedralu i razišli u potrazi za boljim uvjetima življenja. Uz velike financijske napore, u Poreču je 1578. godine bilo otvoreno i sjemenište, no već 1592. biskup je bio primoran zatvoriti ga zbog nedostatka sredstava[31]. Biskup Giovanni Lipomano (1598. – 1608.) dalje svjedoči o tome kako je Poreč gotovo u potpunosti napušten grad u kojemu su malobrojni svećenici uglavnom nepismeni i neuki te o tome kako velik problem predstavlja nedostatak knjiga na hrvatskom jeziku[32]. Iznimno lošim prilikama u biskupiji svjedočio je i biskup

---

[30] *Crkva u Istri. Osobe, mjesta i drugi podaci Porečke i Pulske biskupije*, priredili Marijan Bratolić i Ivan Grah, III. dopunjeno izdanje (Pazin IKD „Juraj Dobrila", 1999.), str. 21. – 22.; Dragutin Nežić, *Iz istarske crkvene povijesti* (Pazin: „Josip Turčinović" d.o.o. i Pazinski kolegij – klasična gimnazija, 2000.), str. 9. – 10.

[31] Ivan Grah, „Izvještaji porečkih biskupa Svetoj Stolici (1588. – 1775.)", *Croatica Christiana Periodica* 12, god. VII., 1983., str. 1. – 6.

[32] Grah, nav. dj., 1983., str. 6. – 10.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Leonardo Tritonio (1609. – 1631.) u godinama Uskočkog rata. Prema njegovu izvještaju, Poreč je imao oko 100 stanovnika, a nekadašnji Kaptol od 12 kanonika bio je raspušten jer su prihodi iznosili tek 60 dukata. Dalje navodi kako katedrala ima tek tri vrlo siromašna kanonika koji su uz nju prikovani isključivo domoljubljem. Većina seoskih crkava u tom je trenutku bila zapuštena ili spaljena u ratnim razaranjima. Biskup izvještava da je sakristija katedrale dobro opremljena za obavljanje svečanosti, no da nema dovoljno crkvenog ruha i paramenata[33]. Biskup Giovanni Battista del Giudice (1644. – 1666.) venecijanskom je Senatu predlagao obnovu Poreča, no Republički interesi u tom su trenutku bili usmjereni sukobu s Turcima te obrani Krete i Dalmacije. No biskup se nakon dugogodišnjih sporova izborio za desetinu koju su Morlaci bili obvezni plaćati pa su se prihodi biskupije povećali[34]. Tijekom dugogodišnje uprave biskupa Alessandra Adelassija (1671. – 1717.) Poreč se u značajnoj mjeri obnovio i oporavio, čemu je doprinijela i kolonizacija Krećana. Prema biskupovu izvještaju, porečka katedrala u tom trenutku bila je siromašna i zapuštena, bez ukrasa, dragocjenosti i liturgijskog ruha, a materijalno stanje Kaptola bilo je zabrinjavajuće. O nemogućnosti ulaganja u obnovu katedrale i njezina inventara svjedoči i biskupov navod o donaciji kompleta liturgijskog ruha pape Aleksandra VII. (1599. – 1667.) zahvaljujući kojoj je biskup mogao održavati pontifikalne obrede. U tom trenutku prihod katedrale iznosio je jedva 50 dukata[35]. Za povijest Porečke biskupije iznimno je važan bio biskup Gaspare Negri (1697. – 1778.). Porijeklom Venecijanac, bio je pravnik, povjesničar, kolekcionar, obnovitelj, mecena i erudit te vrlo istaknuta i cijenjena ličnost 18. stoljeća u Istri[36]. Dužnost biskupa susjedne Novigradske biskupije obavljao je od 1732. do 1742. godine, kada postaje porečkim biskupom, što i ostaje sve do svoje smrti 1778. godine. U vrijeme dok je bio na čelu Novigradske biskupije neumorno se zalagao za poboljšanje općeg stanja u biskupiji, obnovu i gradnju novih sakralnih objekata te za obrazovanje puka i klera. Istim ciljevima vodio se i nakon prelaska u susjednu Porečku biskupiju gdje je odmah prionuo na prikupljanje sredstava

[33] Grah, nav. dj., 1983., str. 10. – 14.

[34] Grah, nav. dj., 1983., str. 17. – 24.

[35] Grah, nav. dj., 1983., str. 24. – 31.

[36] Enrico Lucchese, „Gaspare Negri vescovo di Cittanova e Parenzo, un mecenate del Settecento in Istria", u: *Saggi e memorie di storia dell'arte,* 30 (2006.), str. 209. – 305.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

za obnovu porečke katedrale, a u njegovo vrijeme bila je dovršena i izgradnja nove rovinjske župne crkve. Aktivno se bavio i proučavanjem porečke povijesti i baštine te je posjedovao zbirku arheoloških spomenika i rukopisa[37].

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[37] Grah, nav. dj., 1983., str. 42. – 46.

1.4. Pregled dosadašnjih spoznaja

U povijesti pisanja o umijeću tkanja i proizvodnji svilenih tkanina može se razlikovati nekoliko skupina izvora, ovisno o interesima i ciljevima pojedinih autora te općoj percepciji primijenjenih umjetnosti. Tako je, primjerice, *fortuna critica* primijenjenih umjetnosti do 18. stoljeća bila podređena temama klasifikacije i hijerarhije umjetnosti te pitanjima kriterija umjetničke vrijednosti i ljepote. Prve studije usmjerene sistematiziranju znanja o povijesti proizvodnje svilenih tkanina nastaju tijekom 19. stoljeća, ali su tek sredinom 20. stoljeća dosegle znanstvenu razinu. No doprinos istraživanjima povijesnog tekstila, iako donekle posredno, dali su mnogi autori i prije 19. stoljeća. Tako se ključni podaci o povijesti i osobitostima umijeća tkanja mogu saznati iz dokumenata proizašlih iz praktičnog bavljenja zanatom: priručnika, traktata, radioničkih knjiga računa i narudžbi, službenih spisa poput cehovskih statuta, državnih propisa i zakona. Značajni izvori takve vrste uglavnom pripadaju razdoblju 15. i 16. stoljeća, što koincidira s trenutkom naglog povećanja proizvodnje svilenih tkanina u Europi, te razdoblju 18. i 19. stoljeća kada se potreba za detaljnim tehničkim priručnicima ponovno javlja kao posljedica industrijalizacije. Osim navedene skupine, važan izvor za razumijevanje povijesti tekstila čine traktati i priručnici namijenjeni slikarima kao i biografski podaci iz kojih se vidi njihova djelatnosti u polju primijenjenih umjetnosti.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.4.1. Izvori 14., 15. i 16. stoljeća

Skupocjeni obrtnički proizvodi poput svilenih tkanina bili su iznimno važni za gospodarstvo ranonovovjekih produkcijskih središta kao što su bili gradovi Lucca, Firenca ili Venecija. Zbog toga su napisani brojni traktati i priručnici namijenjeni sudionicima proizvodnog procesa. Takvi izvori važni su za razumijevanje umijeća proizvodnje svilenih tkanina i sadržavaju specifične podatke na temelju kojih se danas može zaključivati o vremenu i mjestu nastanka sačuvanih primjera. Takav je priručnik pod nazivom *Trattato dell'Arte della Seta* nastao sredinom 15. stoljeća u Firenci, prvi put objavljen 1896. godine[38]. Riječ je o traktatu koji pripada skupini tehničke srednjovjekovne literature, a nastao je u cilju prenošenja praktičnih informacija o organiziranju proizvodnje svilenih tkanina. Iz teksta se vidi da je namijenjen organizatoru proizvodnje kojemu su u detaljnom priručniku pružene brojne informacije o materijalima i fazama proizvodnog procesa, poput načina „uštimavanja" tkalačkog stana, vođenja poslovnih knjiga te opisa mogućih grešaka pri proizvodnji. Iz svega se vidi da je autor, o kojemu se zna samo da se zvao *Niccola*, bio dobar poznavatelj teme te da pisao iz vlastita iskustva, najvjerojatnije s pozicije *setaiola*[39] te se toj skupini čitatelja i obraća[40]. Traktat je stoga dragocjen izvor tehničkih informacija o tkaninama koje su se tkale tijekom 15. stoljeća u Firenci. Riječ je o vrlo važnim podacima jer oni mogu doprinijeti preciznijem određivanju mjesta i vremena proizvodnje danas sačuvanih tkanina. Slični podaci sadržani su i u statutima (*mariegole*) svilarskih cehova kojima su bili određeni detalji zanatske proizvodnje. Iz odredbi statuta venecijanskog i firentinskog ceha tkalaca svile koji se sastoje od spisa nastalih u razdoblju od 1265. do 1635. godine mogu se dobiti precizne obavijesti o

[38] Slične tekstove pišu i članovi drugih cehova u cilju definiranja proizvodnih standarda. Girolamo Gargiolli, *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV* (Firenze: G. Barbera, 1896.); Regula Schorta, „Il Trattato dell'Arte della Seta. A Floretine 15th century Treatise on Silk Manufacturing", u: *Bulletin du CIETA*, 69 (1991.), str. 57. – 83.

[39] *Setaioli* su poduzetnici koji su kupovali neprerađenu svilu, koordinirali proces proizvodnje i trgovali gotovim tkaninama. Luca Molà, *The silk industry od renaissance Venice* (Baltimore: John Hopkins, 2000.), str. 407.

[40] Schorta, nav. dj., 1991., str. 63.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

organizaciji tkalačke radionice, školovanju i napredovanju tkalca, karakteristikama proizvoda (boja i konstrukcija ruba te širina tkanine) kao i o načinima njihove prodaje[41].

Liječnik i pisac Leonardo Fioravanti (Bologna, 1517. – Venecija, nakon 1583.) jedno poglavlje u knjizi *Dello specchio di scientia universale* (Venecija, 1572.) posvetio je umijeću tkanja svile te ga započeo rečenicom: „*L'Arte della Seta è arte nobilissima,… degna da essere fatta da ogni gran gentiluomo*"[42]. Fioravantijev tekst jedan je od najranijih opisa faza u proizvodnji svilenih tkanina i odjeće te jasno ukazuje na važnost koju je proizvodnja svilenih tkanina imala za gospodarstvo talijanskih gradova 15. i 16 stoljeća, pritom navodeći i vrste, poput baršuna, damasta i *ormesina*. Zanimljivo je napomenuti da je Leonardo Fioravanti sa Zuanom Antonijem Dell'Ocom u kolovozu 1560. godine podnio molbu mletačkom senatu u kojoj oba bolonjska poduzetnika traže priliku da predstave svoj projekt naseljavanja grada Pule, što im je i odobreno[43]. Fioravanti je boravio u Puli gdje se spominje u pismu pročitanome 18. ožujka 1562. godine providurima za neobrađena dobra kao jedan od „vođa i ideatora naseljavanja Pule". Tom prilikom providure je savjetovao u pokretanju sajmova koji bi u tom gradu povećali promet i trgovinu[44].

O nizu specijaliziranih obrtnika koji su bili uključeni u proces proizvodnje tkanina saznaje se i iz knjige Tommasa Garzonija (Bagnacavallo, 1549. – 1589.) *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venecija, 1587.). U poglavljima *De' tiratori da oro, argento, ferro, rame e ottone, e battilori, filatori da oro e argento, e macinatori da oro e indoratori e inargentatori* i *De' setaiuoli ove si comprendono gli accavigliatori, bavellari, agguindilatori, filatori, le maestre, i tessitori e i mercanti da seta* Tommaso Garzoni opisuje

[41] Monnas, nav. dj., 1991., str. 37. – 41.

[42] Leonardo Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale* (Venetia: Appresso gli heredi di Marchio Sessa, 1572.), str. 58.

[43] Miroslav Bertoša, *Istra: doba Venecije (XVI. – XVIII. stoljeće)* (Pula: Žakan Juri, 1995.), str. 86. – 90.

[44] Gudelj, nav. dj., 2014., str. 93. – 95.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

detalje procesa proizvodnje, od izrade metalnih i svilenih niti do samoga tkanja i prodaje[45]. Dragocjeni podaci sadržani su i u spisima tkalačkih radionica poput knjiga računa i narudžbi firentinskih tkalaca 15. i 16. stoljeća Andree Banchia i Iacopa Tedesca[46]. Dokumentacija koju su ovi poduzetnici vodili danas je ključan izvor za razumijevanje načina na koji su radionice pribavljale sirovinu, prihvaćale narudžbe te međusobno surađujući na tržište stavljale gotove proizvode. Zanimljiv je i primjer knjige *Dialoghi di M. Magino Hebreo Venetiano. Sopra l'utili sue inventioni circa la seta* (1588.) židovskog poduzetnika Maggina Gabriellija. On je u Veneciji sklopio ugovor o partnerstvu s inovatorom Giovanom Battistom Guidobonijem u cilju međunarodnog djelovanja u promociji zajedničkih inovacija vezanih uz uzgoj dudova svilca te proizvodnju svilenih niti. Njegova knjiga svjedoči o važnosti ulaganja u inovacije važnih proizvodnih središta kako bi ona ostala konkurentna. Slikovni prilozi iz Gabriellijeve knjige prikazuju faze u procesu uzgoja dudova svilca te proizvodnje svile, a u pozadini središnjih prikaza grafika često se nalaze vedute različitih talijanskih gradova. O važnosti industrije svile za gospodarstvo europskih gradova 15. i 16. stoljeća svjedoči i ciklus grafika pod nazivom *Vermis sericus* (oko 1600.) nastao prema nacrtu flamanskog slikara predložaka za grafike i tapiserije Jana van der Straeta (italijaniziranog imena Giovanni Stradano, Bruges, 1523. – Firenca, 1605.)[47]. Sadržaj grafika vezan je uz uzgoj dudova svilca te povijest i tehniku proizvodnje svile.

Sasvim su druge naravi izvori poput traktata i priručnika koji su namijenjeni slikarima. Iz takvih publikacija saznajemo o vrstama tkanina koje su slikari razlikovali kao i o pozornosti koju su pridavali prikazima tekstila na svojim djelima te o načinima izrade tekstilnih slikanih predložaka. Značajno je da se prvi opis izrade veza i slikanja na tkaninama nalazi u priručniku koji nije bio namijenjen veziocima ili tkalcima već slikarima. Riječ je o knjizi *Libro dell'arte* koju je oko 1390. godine napisao Cennino Cennini (Colle di Val d'Elsa, 1370. – Firenca, 1440), a koja je važan izvor podataka o izvedbenim postupcima svih vrsta

---

[45] Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo,* (Venetia: Appresso l'Herede di Gio. Battista Somasco, 1605.), str. 903. – 911.

[46] Richard A. Goldthwaite, „An Entrepreneurial Silk Weaver in Renaissance Florence", u: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, vol. 10 (2005.), str. 69. – 126.

[47] Molà, nav. dj., 2000., str. 206. – 208.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

umjetnosti, odnosno o slikarskim, kiparskim i dekorativnim tehnikama[48]. Osim niza savjeta i recepata vezanih uz slikarske tehnike te pripremu alata, podloga i pigmenata, autor opisuje i načine stvaranja iluzije teksture različitih materijala. Osobitu pozornost u čak dvadeset i dva poglavlja posvetio je opisima tehničkih postupaka pri slikanju tkanina te načinima slikanja na tekstilnim površinama. Podaci koje Cennini donosi isključivo su tehničke naravi i odnose se na savjete o primjeni najboljih metoda u određenim situacijama te je većinom usmjeren na probleme stvaranja efekta različitih tkanina na zidnim i drvenim površinama. Pritom za opisivanje tekstilnih vrsta upotrebljava općenite termine poput *drappo d'oro*, *drappo d'argento*, *ricco drappo d'oro*, *velluto*, *panno di lana*, *drappo di seta*, *drappo di lana* i *vestimento*[49]. Znatno manje pozornosti Cennini posvećuje slikarskim postupcima vezanim uz tekstilne površine koje naziva *tela* ili *panno lino*, *zendado*, *panno di lana* i *velluto*, kojima je posvetio šest poglavlja u kojima saznajemo osnove tadašnje slikarske prakse[50]. Daleko

[48] Cennino Cennini, *Knjiga o umjetnosti. Il libro dell' arte*, ur. Milan Pelc (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007.), str. 29. – 163.

[49] Navedeni termini mogu se tumačiti kao općeniti nazivi za lanene, vunene ili svilene tkanine pa bi prijedlog prijevoda bio: *zlatna tkanina, srebrna tkanina, bogata zlatna tkanina, baršun, lanena tkanina, svilena tkanina, odjeća ili draperija*. Iako je proizvodnja tekstilnih vrsta, suvremena Cenniniju, poznavala širok raspona vrsta, on ih ne imenuje pojedinačno, već najčešće upotrebljava opće termine. Giuseppe Boerio u svojem rječniku venecijanskog narječja pojmu *drapo (drappo)* pripisuje značenje „*tessuto di pura seta"*. Vidi: Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano* (Venezia: Giovanni Cecchini edit., 1867.), str. 247. O tumačenju navedenih pojmova vidjeti i Rembrandt Duits, *Gold brocade and Renaissance painting: a study in material culture* (London: Pindar press, 2008.), str. 19. – 24.

[50] Navedeni termini mogu se prevesti kao „lanena tkanina", „vunena tkanina", „baršun" i *zendado*. Pritom je baršun naziv za točno određenu vrstu tkanja (konstrukcija tkanine), a *zendado, cendà ili cendal* jest naziv za laganu svilenu tkaninu kojim nije definirana točna vrsta tkanja, a najčešće je riječ o crvenom satenu ili taftu. Giuseppe Boerio opisuje pojam *candà, cendad*, odnosno *zendado* kao „drappo di seta leggierismo e notissimo", o značenju pojma vidjeti: Giuseppe Boerio, nav. dj., 1867., str. 158.; Doretta Davanzo Poli, *I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII. Documenti, vol. 1-2,* (Venecija: Edizzioni del

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

najzanimljivije podatke saznajemo iz poglavlja pod nazivom *Come si dee disegnare in tela o in zendado per servigio de'ricamatori*[51] koji započinje obrazloženjem „*Ancora ti conviene alcune volte servire ricamatori di più ragioni disegni"*. Navedeno poglavlje ukazuje na uobičajenu praksu vezilačkih radionica koje su se pri pribavljanju crtanih predložaka obraćale slikarima. Oni pak, prema Cenninijevu savjetu, na tkanini iscrtavanju obrisne linije ugljenom. Tkanina se potom moči s naličja, a daljnje sjenčanje izvodi se tušem. Također je zanimljivo i poglavlje *Il modo di colorire e di mettere d'oro in velluti* u kojemu Cennini opisuje vrlo čestu praksu apliciranja veza na baršun: *„Ma men fatica ti sarà a lavorare ogni cosa in zendado bianco, tagliato fuora le figure o altro che facessi: e falle fermare a'ricamatori in su tuo velluto."*[52] Cennini pokazuje ograničenost u primjeni tekstilne terminologije i ne spominje specifične dekorativne efekte ni tipove veza pa nam iz te perspektive nije zahvalan izvor, međutim njegova je važnost u rasvjetljavanju elemenata slikarske i vezilačke radioničke prakse neupitna. Važan doprinos knjige *Libro dell'arte* čini i formiranje pojma *disegno* koji u vidu materijalnog, ali i kreativnog rješenja čini osnovu umjetnikova obrazovanja[53]. Cennini upućuje na suradnju vezioca, tkalca i slikara koja je ostvarena upravo po osnovi *disegna,* odnosno crteža. Također valja zamijetiti postojanje svijesti da na slikarskim djelima treba razlikovati tekstilne vrste, za razliku od vremena kada je o tom pitanju pisao redovnik Teofil

---

Gazzettino, 1988.), str. 150.; Michele A. Cartelazzo, Adriana da Rin, Paola Frattaroli, „Glossario", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattarol (Verona: Banca Popolare Di Verona, 1993.), str. 31. – 32. O značenju pojmova *pano, panno lano* i *tela* vidi: Boerio, nav. dj., 1867., str. 468.

[51] Navedeni naslov poglavlja u prijevodu Cenninijeve knjige Katarine Hraste i Jurice Matijevića u izdanju Instituta za povijest umjetnosti glasi: *Kako valja crtati na platnu ili na svili radove koji se kasnije vezu.* Cennini, nav. dj., 2007., str. 137. No s obzirom na specifično značenje termina, mislim da je prikladnije koristiti se izvornim terminom *zedadado* ili *cendal*.

[52] Cennini, nav. dj., 2007., str. 137.

[53] Milan Pelc, „Dvostruka narav Cenninijeva traktata", u: Cennino Cennini, *Knjiga o umjetnosti. Il libro dell' arte*, ur. Milan Pelc (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007.), str. 318. – 319.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

(Theophilus) u djelu *Schedula diversarum artium* (oko 1110. – 1140.)[54]. Sličan pristup temi slikarskih tehnika u prikazu draperije može se pronaći u kompilaciji spisa *Trattato della pittura* Leonarda da Vincija (Vinci, 1452. – Amboise, 1519.). U nekoliko poglavlja, koje posvećuje načinima postizanja uvjerljivih nabora pojedine draperije, i u jednom u kojemu opisuje načine slikanja na tkanini Leonardo upotrebljava općenite termine poput *panno* i *tela*[55]. Leonardo, poput Cenninija, upotrebljava općenite termine pri definiranju tkanina, što nije nužno posljedica nepoznavanja njihovih vrsta. Vjerojatnijim se čini da u kontekstu savjeta koje nude slikarima navođenje specifičnih naziva nisu smatrali potrebnim.[56] Tek nakon 1500. godine na slikarskim se djelima mogu pronaći prikazi većeg broja različitih tekstilnih vrsta, stoga su ona dragocjen izvor za poznavanje tipologije dekorativnih kompozicija na tekstilu.[57] Prvi traktat koji ukazuje na slikarevo poznavanje tkanina jest *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* Giovannija Paola Lomazza (Sarano, 1538. – ?, 1600.) iz 1584. godine[58]. Lomazzo u dvama poglavljima traktata pod nazivima *Dei*

---

[54] Pri opisu različitih umijeća Teofil ne obraća posebnu pozornost na tkanine, ali se one posredno spominju u dvama poglavljima: *De mixtura vestimentorum in laqueari* i *De mixtura vestimentorum in muro*. U njima opisuje slikarske postupke kojima se postižu efekti tkanina različitih boja. Pritom autor ne spominje različite vrste tkanine, već ih označuje zajedničkim terminom *vestimentorum*, a razlikuje ih po bojama. Robert Hendrie, *Theophili, qui et Rugerus, presbyteri et monachi libri III de diversis artibus seu diversarum artium schedula*, (London: Londini, J. Murray, 1847.), str. 10. – 17.

[55] Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, ur. Giovanni Boggi, Amoretti Carlo (Milano: Dalla Societa tipografica de' Classici Italiani, contrada di S. Margherita, 1804.), str. 24. – 25.

[56] Činjenica da je Leonardo da Vinci osmislio nekoliko rješenja za tehničko unaprjeđenje proizvodnje svilenih tkanina, poput mehaničkog tkalačkog stana, pokazuje da je bio vrlo dobro upoznat s umijećem tkanja svile. U kontakt s industrijom svile Leonardo je mogao doći i posredstvom svojeg ujaka Francesca da Vincija, člana firentinske gilde proizvođača svilenih tkanina *Arte dela Seta*. Duits, nav. dj., 2008., str. 17.

[57] Duits, nav. dj., 2008., str. 24. – 27.

[58] Duits, nav. dj., 2008., str. 30. – 31.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

moti di tutte le sorte di panni i *Composizioni dei panni e delle pieghe* razlikuje lagane tkanine *zendadi* i teške *broccati*, a kao vrste skupocjenih tkanina posebno izdvaja *velluti, rasi, ormesini* i *damaschi*. Lomazzov traktat vjerojatno je prvi povijesno-umjetnički traktat u kojemu su svilene tkanine tkane s dodatnim svilenim ili zlatnim nitima potke nazvane zajedničkim nazivom *broccati*[59].

Zasebnu skupinu izvora čine biografski podaci o djelatnosti slikara na području primijenjenih umjetnosti, osobito zlatarstva, arhitektonske dekoracije, tapiserije i veza. Kao najznačajnije djelo iz navedene skupine svakako treba spomenuti *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550.) Giorgija Vasarija (Arezzo, 1511. – Firenca, 1574.). Na primjer, na kraju biografije braće Antonija i Pietra Pollaioula autor navodi: „*E per questo in tal quiete furono fatte condurre con suoi disegni in San Giovanni di Fiorenza due tonicelle et una pianeta e piviale di broccato, riccio sopra riccio tessuti tutti d'un pezzo senza alcuna cucitura; e per fregi et ornamenti di quelle furono ricamate le storie della vita di San Giovanni con sotilissimo magisterio et arte di Paulo da Verona, divino in quella professione sopra ogni altro ingegno rarissimo, dal quale non sono condotte manco bene le figure con l'ago che se le dipignesse Antonio col pennello: di che si debbe avere obligo non mediocre alla virtù dell'uno nel disegno et alla pazienza dell'altro nel ricamare"*[60]. Također navodi vrlo zanimljiv podatak o nacrtu koji je izradio Leonardo da Vinci za tkaninu (najvjerojatnije tapiseriju) koja je trebala biti izrađena u Flandriji, ali djelo nikada nije izrađeno, a nacrt, koji se u vrijeme Vasarijeva pisanja nalazio u vlasništvu Ottaviana de' Medicija u Firenci, danas nije sačuvan[61]. S osobitim zanosom Vasari spominje i nacrte za tapiserije koje je po narudžbi

---

[59] Lomazzo upotrebljava termin *broccati* kao općeniti naziv za tu skupinu tkanina, a ne u smislu točno definirane tehnike dekoriranja tkanine i istovjetan je Cenninijevu terminu *drappi d'oro*. To vrijedi i za termine *damast, baršun, saten, zendad* ili *ormesin*, iz čega se vidi da su termini korišteni da bi se ukazalo na određene karakteristike pojedinih tkanina, ali bez želje da se razlikuje pojedini tip veza ili vrste tkanine. Duits, nav. dj., 2008., str. 30. – 31.

[60] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (Fiorenza: appresso i Giunti, 1550.), str. 503.

[61] „*Li fu allogato per una portiera, che si aveva a fare in Fiandra d'oro e di seta tessuta per mandare al re di Portogallo, un cartone d'Adamo e d'Eva quando nel paradiso terrestre*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

pape Lea X. izradio Rafael opisujući ih kao „*...miracolo che d'artificio umano... che non tessuti ma paiono veramente fatti col pennello*"[62]. U biografiji Giulija Romana također navodi da je umjetnik izradio „*...al Duca di Ferrara moltissimi disegni per panni di seta e d'arazzi*"[63]. Osim već spomenutog vezioca Paula iz Verone, koji je izradio vez po nacrtu Antonija Pollaioula, Vasari u životopisu slikara Perina del Vage spominje i njegova prijatelja vezioca Niccolu Veneziana za kojeg kaže da je „*...raro et unico maestro di ricami, servitore del principe Doria, ...*"[64]. Također donosi i nekoliko podataka o Andrei di Cosimu Feltriniju koji je, među ostalim, bio i autor nacrta za tkanine; „*... nè si fece mai opera di fogliature di broccati vari e di tele e drappi d'oro tessuto, che lui non ne facessi disegno...*"[65] Vasarijevi

---

peccano; dove col pennello fece Lionardo di chiaro e scuro lumeggiato di biacca un prato di erbe ... La quale opera altrimenti non si fece, onde il cartone è oggi in Fiorenza nella felice casa del magnifico Ottaviano de' Medici, donatogli non ha molto dal zio di Lionardo." Vasari, nav. dj., 1550., str. 565.; Giambattista de Toni, *Le piante e i animali di Leonardo da Vinci* (Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1922.), str. 16.

[62] „*Era Rafaello dal nome e dall'opre tanto in grandezza venuto, che Leon X ordinò che egli cominciasse la sala grande di sopra, dove sono le vittorie di Gostantino, alla quale egli diede principio. E similmente venne volontà al Papa di far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta infilaticci; per che Rafaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni della medesima grandezza coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti vennero a Roma. La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che di gran maraviglia è il vedere come sia possibile avere sfilato i capegli e le barbe, e dato morbidezza alle carni: opera certo più tosto di miracolo che d'artificio umano, perché in essi sono acque, animali, casamenti, e talmente ben fatti, che non tessuti ma paiono veramente fatti col pennello*." Vasari, nav. dj., 1550., str. 667.

[63] Vasari, nav. dj., 1550., str. 891.

[64] Vasari, nav. dj., 1550., str. 929.

[65] Lisa Monnas nedavno je ukazala na postojanje posebnog zanimanja autora uzoraka tkanina koje su se tkale na tkalačkom stanu s obzirom da je za to trebalo posjedovati posebna tehnička znanja o samom procesu tkanja, što nisu trebali posjedovati oni koji bi izrađivali *disegno* za vez. Monnas, nav. dj., 2008., str. 62.; Vasari, nav. dj., 1550., str. 834.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

opisi jasno ukazuju na vezu slikarskih i vezilačkih, odnosno tkalačkih radionica te je jasno da je takva praksa, iako on navodi samo najznačajnije primjere, bila više nego uobičajena.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.4.2. Izvori 17. i 18. stoljeća

Čini se da tijekom 17. stoljeća dolazi do stagnacije u pisanju o proizvodnji svile te se ne može izdvojiti nijedan značajniji tekst, traktat ili naputak. Ta se situacija bitno izmijenila početkom 18. stoljeća. Potrebe rastuće industrije svile tijekom 18. stoljeća rezultirale su sve većim brojem specijaliziranih crtača predložaka čiji je kreativni rad označio inovaciju na području tekstilnih uzoraka. Njihovi nacrti sačuvani u knjigama predložaka i skica danas su važan izvor za rekonstruiranje stilskog i tipološkog razvoja tekstilnih kompozicija 18. stoljeća. Njihovo je obrazovanje nužno bilo visokospecijalizirano jer su za izradu slikanog predloška za tekstilni uzorak bila potrebna znanja o funkcioniranju tkalačkog stana. Riječ je prvenstveno o francuskim i engleskim kreatorima poput Jamesa Lemana (1688. – 1745.), Jeana Revela (1684. – 1751.) i Anne Marie Garthwaite (1690. – 1763.).[66] Njihovo je profesionalno obrazovanje i djelovanje bilo uglavnom vezano uz velike centre proizvodnje svilenih tkanina 18. stoljeća poput Lyona i Spitalfieldsa.

Početak 18. stoljeća označio je ponovno vraćanje sistematiziranju znanja o tehničkim elementima vezanim uz proizvodnju obrtničkih predmeta pa tako i o tkanju skupocjenog tekstila, odnosno o umijeću izrade veza. S pojavom prosvjetiteljskih ideja o vrijednosti vještina i znanja primijenjene su umjetnosti konačno postale predmetom sustavnih pozitivističko-didaktičnih studija koje se usredotočuju na teorijske i praktične aspekte obrtničke proizvodnje[67]. Ideja dostojanstvene pozicije svih umijeća u poimanju sveukupnog ljudskog znanja vidi se i u sadržaju enciklopedijskih izdanja 18. stoljeća. Osobito naklonjena temi primijenjene umjetnosti je enciklopedija Ephraima Chambersa (Kendal, oko 1680. – Islington, 1740.), što se može zaključiti i iz njezina punog naslova *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences containing an Explanation of the Terms and an*

---

[66] Natalie Rothstein, *Silk Designs of the Eighteenth Century: In the Collection of the Victoria and Albert Museum, London, With a Complete Catalogue* (London: Thames and Hudson, 1990.), str. 27. – 36.

[67] Iiana Castelfranchi Vegas, *Le arti minori nel Medioevo* (Milano: Jaca Book, 1994.), str. 14. – 15; Francesco Bologna, *Dalle arti minori all' industrial design. Storia di una ideologia* (Bari: Laterza, 1972.), str. 96. – 106.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Account of the Things Signified thereby in the several Arts, Liberal and Mechanical, and the several Sciences, Human and Divine (1728.). Detalji o procesu proizvodnje svilenih niti te o tkanju različitih vrsta tkanina mogu se pronaći u djelu *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* Denisa Diderota i Jeana-Baptistea D'Alemberta objavljenom u razdoblju između 1751. i 1772. godine. Stav o jednakom vrednovanju teorijskih i praktičnih znanja osobito se vidi u natuknicama koje se odnose na proizvodnju svile, a koje su popraćene zanimljivim skicama, shemama vezova i grafikama te danas predstavlja dragocjen izvor za razumijevanje izvedbenih postupaka[68].

Započeta praksa sistematiziranja znanja rezultirala je objavom nekoliko zanimljivih publikacija o procesu proizvodnje skupocjenih tkanina i izrade veza, od kojih je nužno spomenuti prvi značajniji priručnik za izradu crteža na svilenim tkaninama *Le Dessinateur, pour les fabriques, d'étoffes, d'or, d'argent et de soie: avec la traduction de six tables raisonnées, tirées de l'Abecedario pittorico* (1765.) autora Antoine-Nicolasa Jouberta de l'Hiberderiea. On je bio lionski autor nacrta za tkanine koji piše svoje djelo obraćajući se ambicioznim kreatorima koji su na početku karijere. Tekst njegova djela relativno je usko specijaliziran te je usredotočen na opisivanje različitih vrsta nacrta, uz pretpostavku da čitač već posjeduje određena tehnička, umjetnička i tržišna znanja. De l'Hiberderijev tekst pripada skupini tehničko-didaktičke literature proizašle iz potreba naglo rastuće industrije svile u francuskim gradovima koji su tijekom 18. stoljeća preuzeli i značajan dio tržišta, dotad okrenutog talijanskim središtima[69]. Treba izdvojiti i traktat o vezu *L'art du brodeur* (1770.) autora Charlesa Germaina de Saint-Aubina koji je bio autor nacrta za tkanine i vezioc na dvoru francuskog kralja Luja XV. Njegov je traktat temeljni izvor tehničkih informacija o vezu 18. stoljeća. Skupini utjecajnih tekstova 18. stoljeća pripada i traktat Jeana Pauleta,

[68] Za popis pojmova i pripadajućih grafičkih priloga opisanih u djelu *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* urednika Denisa Diderota i Jean-Baptistea d'Alemberta vidjeti: https://quod.lib.umich.edu/d/did/ (12. siječnja 2019.).

[69] Lesley Ellis Miller, „Representing Silk Design: Nicolas Joubert de l'Hiberderie and Le Dessinateur pour les etoffes d'or, d'argent et de soie (Paris, 1765)", u: *Journal of Design History*, vol. 17., br. 1. (2004.), str. 29.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

tkalca iz Nimesa, pod naslovom *L'Art du fabriquant d'etoffes de soie* objavljen u Parizu 1789. godine[70].

Na području Italije valja izvojiti traktat o tkanju i kreiranju tekstilnih uzoraka pod nazivom *Regole per la meccanica del telaio da seta* nastao 1753. godine. Autor traktata jest Venecijanac Pietro D'Avanzo, tkalac koji je izrađivao i tapiserije te crtao nacrte tekstilnih uzoraka[71]. Prema D'Avanzovim riječima, *Regole* su namijenjene podučavanju tkalaca i autora nacrta praktičnim metodama i tehnikama. Opisane metode odnose se na svilene tkanine s uzorkom i bez njega. Tekst *Regola* popraćen je s nekoliko vrlo zanimljivih crteža u boji koji služe kao primjer nacrta tekstilnih uzoraka. Riječ je o crtežima koji prikazuju načine simetričnog ponavljanja višebojnog uzorka na manualnom tkalačkom stanu koji je prethodio onom automatskom.

[70] Traktat Jeana Pauleta nastao je kao dio *Description des arts et metiers* Kraljevske akademije znanosti u Parizu (*Academie Royale des Sciences*). U njemu se vrlo sistematično opisuje redoslijed proizvodnje svilenih tkanina, od uzgoja dudova svilca do tkanja. Miller, nav. dj. 2004., str. 42.

[71] Traktat je objavljen u prijepisu i faksimilu. *Pietro D'Avanzio: Regole per la meccanica del telaio da seta*, ur. Ileana Chiappini di Sorio, Vol. I. i II. (Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1981.).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.4.3. Priručnici i pregledi 19. stoljeća

Nagla industrijalizacija u proizvodnji koja se dogodila sredinom 19. stoljeća rezultirala je novim interesom za područje primijenjenih umjetnosti. No prvi istraživači tekstilne baštine tijekom druge polovice 19. stoljeća pristupali su temi relativno površno analizirajući samo pojedine segmente problematike u skladu s određenim ciljevima i kriterijima koje su si postavili. U središtu njihova interesa bila su pitanja ornamenta, stila i dizajna koja su trebala riješiti probleme suvremene industrijske proizvodnje, poput manjka kreativnosti. Djelovanje teoretičara poput Williama Morisa, A. W. N. Pugina, Henrija Colea i Johna Ruskina tijekom 19. stoljeća u duhu pokreta *Arts & Chrafts* bilo je usmjereno rješavanju navedenih problema, što je uvelike utjecalo na publicistiku vezanu uz teme umjetničkog obrta[72]. U duhu toga pokreta otvorena su pitanja o naravi ornamentalne dekoracije i stila, što je rezultiralo interesom za povijesnu, prvenstveno tekstilnu, baštinu. Svojim su publikacijama postavili temelje kasnijem znanstvenom istraživanju, a zahvaljujući stvaranju prvih javnih i privatnih zbirki, predmeti umjetničkog obrta postali su „povijesna baština“[73].

U tom je kontekstu važno spomenuti knjigu engleskog arhitekta i jednog od najutjecajnijih teoretičara dizajna 19. stoljeća Owena Jonesa (London, 1809. – London, 1874.) *The Grammar of Ornament* (London, 1856.) te *L'Ornement polychrome* djelo industrijskog dizajnera Augusta Racineta (Pariz, 1825. – Montfort-l'Amaury, 1893.) s pregledom ornamenta svih povijesnih stilova. Racinet je autor i edicije od šest dijelova pod nazivom *Le Costume historique* (Paris, 1876. – 1888.) koja donosi pregled vrsta i dekoracije odjeće kroz povijest s

[72] Bologna, nav. dj., 1972., str. 191. – 240; Edward Lucie-Smith, *The story of craft. The craftsman's role in society* (Oxford: Phaidon, 1981.), str. 207. – 220.

[73] Sintagma *applied arts* odnosno „primijenjena umjetnost”, stvorena je upravo tijekom 19. stoljeća u doslovnom značaju apliciranja „lijepe umjetnosti” na industrijske proizvode. Jedan od primjera svakako je engleska keramičarska radionica *Wedgewood* u kojoj su se redovito povijesni uzorci koristili kao inspiracija. Vegas, nav. dj., 1994., str. 16. – 17.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

mnogo detalja o uporabnim predmetima te pojašnjenjima i bogatim pojmovnikom[74]. Slična metodologija primijenjena je i u knjizi Augusta Dupont-Aubervillea *L'Ornement des Tissus. Recueil historique et patrique* (Pariz, 1877. – 1888.) koja sadržava pregled tekstilnih povijesnih ornamenata temeljen na primjerima iz autorove vlastite zbirke povijesnih tkanina. Temi tekstila s teorijskog su stajališta krajem 19. i početkom 20. stoljeća pristupali još brojni povjesničari umjetnosti, uglavnom u cilju uklapanja predmeta primijenjenih umjetnosti u opću shemu povijesno-umjetničkih razdoblja, pritom ukazujući na specifičnosti stila i ornamenta koje se podjednako manifestiraju u obje kategorije. U tom kontekstu valja izdvojiti ličnosti poput Gottfrieda Sempera (Hamburg, 1803. – Rim, 1879.) i Aloisa Riegela (Linz, 1858. – Beč, 1905.) čija su djela *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860. – 1863.) i *Stilfragen* (1893.) postavila temelje novim teorijskim raspravama o povijesnom razvoju ornamenta te uz revaloriziranje tradicionalnog poretka primijenjenih i likovnih umjetnosti[75].

[74] Jones se smatra začetnikom moderne teorije ornamenta. Bio je ključna figura u osnivanju muzeja *South Kensington Museum* koji je kasnije preimenovan u *Vicoria and Albert Museum*, čiji je prvi direktor bio Henry Cole s kojim je blisko prijateljevao. Radio je kao savjetnik stalne zbirke *South Kensington Museum* i formulirao principe dekorativne umjetnosti koji su postali nastavni okvir škole *Government School of Design*. Ti su principi postali temelj za njegovu prvu publikaciju *The Grammar of Ornament.* Također je osmislio unutarnju dekoraciju i raspored izložaka u zgradi koja je ugostila Veliku svjetsku izložbu 1851. godine u Londonu. Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum. The Making of he Collection* (London: Windward, 1980.), str. 3. – 16.

[75] Bologna, nav. dj., 1972., str. 251. – 258; Vegas, nav. dj., 1994., str. 18. – 19.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.4.4. Prvi kolekcionari i muzejske zbirke povijesnog tekstila

Od druge polovice 19. stoljeća primjetno se intenzivira djelatnost kolekcionara čije zbirke postaju temeljem za osnivanje prvih muzeja primijenjenih umjetnosti i povijesnog tekstila. Također, u posljednjoj trećini 19. stoljeća oživljava tržište umjetninama što je kolekcionarima, koji su bili dobri poznavatelji povijesnog tekstila, omogućilo nabavu vrijednih i raritetnih primjeraka[76]. Upravo zahvaljujući njihovu djelovanju istraživanja tekstila dobila su ključan zamah. Naime, danas najznačajnije muzejske zbirke povijesnog tekstila, na temelju kojih su nastale prve ozbiljne znanstvene studije, sastoje se upravo od nekadašnjih privatnih kolekcija.

Od najznačajnijih kolekcionara 19. stoljeća svakako treba izdvojiti Isabelle Erreru koja je svoju zbirku povijesnog tekstila poklonila muzeju *Musées royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles*, Alexandrea Du Sommerarda čija je kolekcija predmeta umjetničkog obrta postala osnovom muzejskog fonda muzeja *Musée de Cluny* (1844.) u Parizu, Luigija Alberta Gandinija iz čije se donacije formirala značajna tekstilna zbirka u muzeju *Museo Civico di Modena*, Giulija Franchettija i Louisa Carranda čije zbirke danas čine fond muzeja *Museo Nazionale del Bargello* u Firenci, Michelangela Guggenheima, Vittorija Cinija i ostale čije kolekcije danas čine fond muzeja *Musei Civici Veneziani* objedinjen u tekstiloteci *Centro*

[76] Njihovo je djelovanje u tom smislu svakako posljedica teorija čiji su autori Gottfried Semper, Alois Riegel, John Ruskin ili Wiliam Morris, a koje su posredno i neposredno pridale osobitu povijesnu važnost pitanjima primijenjenih umjetnosti, a time i senzibilizirale javnost. Takva je društvena „klima" pogodovala aktivnostima kolekcionara, ali i trgovaca umjetninama, koji su svoje zbirke kao „vrhunske" umjetničke proizvode prošlosti predali na raspolaganje javnosti, a posebno umjetniku-obrtniku. Kolekcionari kupuju predmete izravno od crkvenih institucija ili trgovaca. Trgovci su često rezali cjelovite predmete na nekoliko manjih, što je stvaralo veću dobit u prodaji. Neki predmeti pritom su bili i restaurirani, nažalost često ireverzibilnim i agresivnim metodama i prema načelima kolažiranja u cilju prilagođavanja novim fragmentima ili stvaranja „skladne" cjeline. Fancesca Piccinini, „Tessuto. Collezionismo" u: *Le Arti minori nei secoli XV e XVI.*, ur. Cinzia Piglione (Milano: Jaca Book, 2000.), str. 373. – 374.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Studi di Storia del Tessuto e del costume osnovanoj 1985. u *Palazzo Mocenigo* u Veneciji, zatim zbirku poznatog firentinskog trgovca umjetnina Giuseppea Salvadorija od čak 610 fragmenata koja je podijeljena između *Textilingenieurschule* u Krefeldu i muzeja *Museo di Tessuto* u Pratu koji je osnovan 1975. godine te mnoge druge. Tijekom zadnje trećine 19. stoljeća djeluju brojni kolekcionari i trgovci umjetnina te se osniva čitav niz manjih muzejskih zbirki tekstila kojih je većina tijekom 20. stoljeća inventarizirana i publicirana. Među prvim katalozima važno je izdvojiti *Catalogue d'étoffes anciennes* koji je 1901. godine objavila Isabelle Errera. On se temelji na tekstilnoj zbirci koju je autorica donirala muzeju *Musées royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles*, kako je ranije istaknuto.

Važan doprinos afirmiranju primijenjenih umjetnosti dale su i velike svjetske izložbe pa se nakon sredine 19. stoljeća u nadasve poticajnom okruženju javlja sve veći broj kolekcionara tekstila kao i umjetničkih škola i muzeja[77]. Osnivanje jednog od najznačajnijih muzeja primijenjene umjetnosti pod nazivom *South Kensington Museum* 1852. godine, koji je 1899. preimenovan u *Victoria and Albert Museum*, potaknula je Velika svjetska izložba u Londonu 1851. godine. Zbirka koja je činila originalni postav muzeja sastojala se od najznačajnijih predmeta koji su bili izloženi na spomenutoj izložbi te onih koji su kao didaktički materijal koristili polaznicima škole *Goverment School of Design* osnovane 1837. godine[78]. Također, potaknut londonskim primjerom i održavanjem izložbe u Parizu 1855., u Lionu je 1864. godine osnovan muzej *Musée d'Art et d'Industrie* koji 1891. mijenja naziv u *Musée Historique des Tissus* koje i danas nosi. Ubrzo nakon toga nastaju muzeji primijenjenih umjetnosti i u drugim velikim europskim gradovima kao što su *Osterreischiches Museum fur Kunst und Industrie* [79] (1863.) u Beču, *Museo del Bargello* u Firenci (1865.), *Kunstgewerbemuseum* u Berlinu (1868.) i drugi. Uz navedene muzeje često djeluju i škole koje potiču praktičnu djelatnost na polju proizvodnje i dizajna predmeta umjetničkog obrta kao što je već spomenuta škola *Goverment School of Design*.

---

[77] Linda Aimone, Carlo Olm, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, 1990., 45, 184. – 191.

[78] Anna Somers Cocks, nav. dj., 1980., str. 250.

[79] Muzej danas nosi naziv *Österreichisches Museum für angewandte Kunst.*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Praksa organiziranja izložbi posvećenih povijesnom tekstilu od početka 20. stoljeća i publiciranja pripadajućih kataloga doprinijela je intenzivnom širenju novih spoznaja. Strastveni kolekcionar i poznavatelj povijesnog tekstila te vlasnik renomirane umjetničke galerije u Rimu Giorgio Sangiorgi (Messina 1886. – 1960.) objavio je početkom 20. stoljeća nekoliko značajnih članaka koji su rezultat njegova dugogodišnjeg istraživanja tekstilnih uzoraka i vrsta tkanina[80]. Njegova privatna zbirka povijesnog tekstila smatrana je jednom od najvećih u Italiji, a raritetni i vrijedni primjerci prezentirani su javnosti na velikoj izložbi 1911. godine u *Castel Sant'Angelo* te ponovno 1937. u *Circo Massimo* u Rimu pod naslovom *Antico Tessuto d'arte italiano*[81].

[80] Ivana Bruno, „Tessuti siciliani d'età normanno-sveva in collezioni ed esposizioni tra Otto e Novecento" u: *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia,* 5. 8. 2012., *online* izdanje, URL: http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1172 (pristupljeno 17. srpnja 2018.)

[81] S. L. Rosenbaum, „The role of a dealer in the development of collections: Loewi-Robertson, inc., a case study", u: *Bulletin du CIETA*, 67, Lyon, 1989., str. 96.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.4.5. Najznačajniji autori, doprinosi i istraživačke institucije 20. i 21. stoljeća

Značajan iskorak u istraživanju povijesnog tekstila može se zamijetiti kod njemačkih istraživača koji teže povezivanju povijesnih karakteristika tekstilne proizvodnje s općim stilskim promjenama u povijesno-umjetničkim razdobljima. Navedena tvrdnja očituje se i u preuzimanju te primjeni metodologije znanstvenog istraživanja bliske povijesti umjetnosti. Na početku toga procesa stoji povjesničar umjetnosti i arheolog Otto von Falke (Beč, 1862. – Schwäbisch Hall, 1942.) koji je primjenom nove metodologije istraživanja na području primijenjenih umjetnosti ostvario znatan pomak, a temama tekstilne baštine konačno pridao znanstveni kontekst. Navedena metodologija primijenjena je u knjizi *Kunstgeschichte der Seidenweberei* objavljenoj 1913. godine, u kojoj je Falke kronološki grupirao reprezentativne primjere orijentalnih i zapadnjačkih tkanina od vremena ranog srednjeg vijeka do 18. stoljeća te opisao glavne karakteristike kompozicija njihovih uzoraka. U razdoblju između 1925. i 1930. godine objavljeno je nekoliko važnih radova Luigija Brennija: *La Tessitura Serica attraverso i secoli, Le Seterie Italiane, I Velluti di seta Italiani* i *L'arte del batilloro ed i filati d'oro e d'argento.* Riječ je o djelima pregledno-povijesnog karaktera koja su nastala na temelju autorova dugogodišnjeg istraživanja arhivske građe i muzejskih fondova u brojnim talijanskim gradovima. Zahvaljujući sustavnim istraživanjima starih statuta obrtničkih cehova, zakona, periodike i ostalih važnih dokumenata, njegova su djela i danas relevantan izvor za razumijevanje organizacije pojedinih faza proizvodnje.

Prvu opsežnu sintezu povijesti proizvodnje svilenih tkanina u velikim talijanskim produkcijskim središtima napravila je Fanny Podreider 1928. godine. Njezina knjiga *Storia dei Tessuti d'arte in Italia (secoli XII-XVIII)* metodološki je naprednija u odnosu na prethodne slične preglede te se može smatrati prvom modernom povijesnom studijom. Podreider je, sumirajući doprinose poznavatelja poput Falkea, Sangiorgija i Brennija, rekonstruirala povijest umjetničkog tekstila na području Italije s opisima povijesnog slijeda tipova uzoraka koje je potkrijepila primjerima koji su relevantni s obzirom na njihovu dataciju i ubikaciju. Knjiga je podijeljena na poglavlja te započinje opisom tehničkog procesa izrade nakon čega slijedi povijesni pregled proizvodnje u razdoblju od 12. do 18. stoljeća. Osim tkanih, obuhvaćeni su i vezeni tekstilni predmeti. Njezini opisi popraćeni su bogatim slikovnim prilozima kao i grafičkim rekonstrukcijama uzoraka. Očiti pomak ka kontekstualizaciji

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

primjetan je u čestim usporedbama s prikazima tkanina na slikarskim djelima te pokušaju rekonstruiranja evolucije pojedine dekorativne tipologije. No u knjizi Fanny Podreider još uvijek je prisutan ključan metodološki problem vezan uz izostanak potpune tehničko-tehnološke analize kao i ujednačene terminologije.

Povjesničar umjetnosti Antonino Santangelo objavio je 1959. godine katalog tkanina sačuvanih na području Italije pod nazivom *Tessuti d'Arte Italiani: dal 12. al 18. secolo*. Katalogom su obuhvaćene sve značajne tipološke varijante talijanske tekstilne produkcije, uključujući i vez, iz razdoblja od 12. do 18. stoljeća. Katalog se sastoji od slikovnog materijala popraćenog kraćim opisima, dok se detaljnije informacije mogu pronaći u uvodnom dijelu publikacije. Santangelovo dobro poznavanje talijanskih i pojedinih stranih zbirki tekstila vidi se u brojnim komparativnim primjerima koje navodi. Ipak, autor ih povezuje isključivo na temelju stilske, odnosno vizualne, analize, što često dovodi do krivih ili nedovoljno preciznih zaključaka. Neupitan doprinos istraživača poput Otta von Falkea, Fanny Podreider ili Antonina Santangela, sadržan u njihovim opsežnim publikacijama, odnosi se na prezentiranje velikog korpusa sačuvanih umjetnina široj i stručnoj javnosti, što je omogućilo mlađoj generaciji istraživača da im se vrate primjenjujući novu, moderniju metodologiju.

Veliki europski muzeji primijenjene umjetnosti te novoosnovane fondacije, instituti i centri tijekom druge polovice 20. stoljeća postali su nosioci važnih istraživačkih projekata i organizatori značajnih izložbi te su se tako istaknuli kao središta stručnih i znanstvenih inicijativa. Interes istraživača postupno je, u odnosu na dotadašnji relativno uzak tematski interes, usmjeren na niz novih pitanja o pojedinim tekstilnim skupinama ili fazama proizvodnog procesa te na područje konzervacije i restauracije. Godine 1954. Wolfgang Friedrich Volbach[82] predložio je osnivanje internacionalnog istraživačkog centra pod nazivom *Centre International d'Etude des Textiles Anciens* (CIETA) te je u suradnji s kustosima muzeja *Louvre* u Parizu dogovoreno da krovna institucija bude muzej *Musée Historique des*

[82] Wolfgang Friedrich Volbach (Mainz, 1892. – 1988.) bio je profesor ranokršćanske umjetnosti i direktor muzeja *Kaiser-Friedrich Museum*a u Berlinu te kustos zbirki Vatikanskih muzeja i muzeja *Mainz Museum*.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Tissus u Lyonu pod upravom francuske komore *Chambre de Commerce et d'Industrie*[83]. Djelovanje Centra od samoga je osnutka bilo usmjereno stvaranju jedinstvenog znanstvenog kriterija u pristupu temi povijesnog tekstila te standardizaciji terminologije i stvaranju jedinstvenog pojmovnika. Nadalje, znanstvenici uključeni u djelovanje Centra predložili su jedinstvenu formu kataloške skede kojom bi svaki predmet bio opisan jasnim redoslijedom od općenitih elemenata, koji ga vizualno određuju, do tekstilno-tehnološke i povijesno-umjetničke analize. S tim namjerama CIETA već 1959. godine izdaje prvi rječnik tehničkih termina koji je doživio nekoliko izdanja te je objavljen na devet jezika. Ostali prijedlozi i znanstveni doprinosi članova CIETA-e objavljuju se u godišnjaku *Bulletin du CIETA*[84]. Djelovanje organizacije danas je usmjereno ostvarivanju već započetih ciljeva vezanih uz standardizaciju metodologije istraživanja i definiranja terminologije vezane uz tekstilne konstrukcije i dekorativne efekte, što bi olakšalo komunikaciju među znanstvenicima iz različitih zemalja. Osim istraživačkog i publicističkog djelovanja, CIETA organizira godišnje tečajeve tekstilno-tehnološke analize i pravilne primjene predložene terminologije.

Nakon višegodišnjeg rada kolekcionari i entuzijasti Werner i Margaret Abegg osnovali su 1961. godine *Institut der Abegg-Stiftung* sa sjedištem u švicarskom selu Riggisbergu radi istraživanja i očuvanja povijesnog tekstila. Uz Fondaciju je osnovan i muzej sa stalnim postavom u čijoj je organizaciji postavljen i niz važnih izložbi. Naposljetku je otvorena i restauratorska radionica koja se danas smatra najmjerodavnijom na području restauracije i konzervacije tekstila. Tako je restauratorica Mechthild Flury-Lamberg 1988. godine objavila knjigu *Textile Conservation and research* u kojoj je prezentirana metodologija restauracije i konzervacije koju predlaže Fondacija na temelju dugogodišnjeg iskustva usko specijaliziranih stručnjaka[85]. Opširno prezentirani procesi restauracije pojedinih predmeta dragocjen su izvor

---

[83] Harold B. Burnham, „Foreword to the second edition", u: *C.I.E.T.A. Vocabulary of Technical Terms*, Lyon, 1963., str. 5. – 6.

[84] Prvi broj *Bulletin de Liaison du CIETA* objavljen je 1957. godine.

[85] Mechthild Flury-Lamberg studirala je tekstilnu umjetnost, arheologiju te povijest umjetnosti i usavršavala se na području konzervacije tekstila. Godine 1963. dobila je zadatak organizirati tekstilni odjel novoosnovane Fondacije Abegg u švicarskom selu Riggisbergu koja je otvorena 1967. godine i do danas priznata u cijelom svijetu. U knjizi *Textile*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ne samo za restauratore već i za povjesničare umjetnosti koji se žele studiozno baviti temom povijesnog tekstila.

Godine 1971. Fidalma Lisio, potaknuta entuzijazmom svojeg oca Giuseppea Lisia, osnovala je *Fondazione Arte della Seta Lisio* u Firenci. Giuseppe Lisio želio je tijekom prve polovice tog stoljeća obnoviti talijansku proizvodnju svilenih tkanina pa je osnovao poduzeće koje je poslovalo iznimno dobro zahvaljujući dizajnu inspiriranom povijesnim predloščima. Djelovanje fondacije *Fondazione Lisio* usmjereno je očuvanju umijeća manualnog tkanja povijesnih tkanina te njihovoj rekonstrukciji kao i didaktičkim ciljevima zahvaljujući nizu praktičnih i teorijskih tečajeva čiji se program temelji na onome koji predlaže CIETA.

Osim navedenih organizacija, ključne korake u istraživanjima vezanima uz tekstilnu baštinu tijekom 60-tih i 70-tih godina 20. stoljeća napravili su kustosi, istraživači i konzervatori poput Donalda Kinga, Wolfganga Friedricha Volbacha, Agnes Geijer, Natalie Rothstein, Petera Thorntona, Marie Schuette, Sigrid Müller-Christensen, Ruth Grönwoldt i brojnih drugih. Osobiti poznavatelj povijesnog tekstila bio je Donald King. Radeći na odjelu za tekstil muzeja *Victoria and Albert Museum* od 1948. do 1980. godine, organizirao je niz važnih izložbi te se kontinuirano zalagao za nove muzejske akvizicije u skladu s različitim interesima svojih kolega. Primjerice, na njegov prijedlog kupljen je vezeni antependij koji se nekada nalazio u krčkoj katedrali, a koji je nastao prema predlošku majstora Paola Veneziana[86]. Ovaj stručnjak usavršavao se i u tehničkoj identifikaciji tekstila pa je završio tečaj pri CIETA-i u Lyonu. Godine 1977. preuzeo je i ulogu predsjednika te organizacije. Široko područje njegova interesa rezultiralo je brojnim radovima, većinom iz područja srednjovjekovnog tekstila, a pod njegovim se mentorstvom formirao čitav niz znanstvenika čiji je doprinos bio ključan tijekom druge polovice 20. stoljeća. Jedna od njih svakako je

---

Conservation and research prezentiran je i restauratorski postupak „Ladislavova plašta" koji se nalazi u Riznici zagrebačke katedrale te bale damasta pronađene u olupini venecijanske galije potopljene kod otoka Gnalića sredinom 16. stoljeća. Mechthild Flury-Lamberg, *Textile Conservation and research* (Bern: Schriften der Abegg-Stiftung, 1988.), str. 9. – 10.

[86] Donald King, „Venetian embroidered altar frontal", u: *Collected Textile Studies. Donald King*, ur. Anna Muthesius, Monique King (London: The Pindar Press, 2004.), str. 135. – 156.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Natalie Rothstein čija su specijalnost tkanine iz razdoblja od 1650. do 1850. godine, osobito one francuske i engleske produkcije.

Peter Thornton objavio je 1965. godine prvu sustavnu studiju posvećenu isključivo tkaninama s uzorkom iz 17. i 18. stoljeća pod nazivom *Baroque and Rococo silks* koja se do danas smatra najznačajnijim pregledom ove teme. Riječ je o rekonstrukciji povijesnog slijeda tekstilnih uzoraka koju autor temelji na primjerima iz zbirke muzeja *Victoria and Albert Museum*. Thornton je, opisujući pojedine primjere, pokušao dati njihovu dotad najprecizniju dataciju i ubikaciju te primijeniti konkretniji tehnički opis pojedine tkanine, uz parcijalno uvođenje francuske tekstilne terminologije. Inovativnost ovog teksta očituje se i u autorovu upozorenju da se datacijama koje je predložio ne vjeruje u potpunosti, čime je ukazao da je svjestan postojanja velikog broja činjenica, vezanih uz europsku tekstilnu produkciju, koje se još trebaju otkriti i koje će nadopuniti ili izmijeniti njegove tvrdnje. Ipak, većina njegovih zaključaka proizašlih iz dugogodišnjeg analiziranja londonske zbirke koja sadržava najrazličitije vrste tkanina i danas je vjerodostojna. Radovi Petera Thorntona postali su temeljem za sva daljnja istraživanja s obzirom na njihovu temu te su postali primjer i za metodološki pristup koji nužno mora obuhvaćati stilsku analizu te uvažiti tehničke karakteristike materijala, društveno-sociološke aspekte njegova nastanka kao i arhivske dokumente.

Sljedeći korak u metodologiji istraživanja povijesnih tekstila označila je knjiga Donate Devoti *L'arte del tessuto in Europa* objavljena 1974. godine u kojoj se temi tekstila prvi put pristupilo uzimajući u obzir i tehničke karakteristike te se smatra prvom knjigom s cjelovito modernim pristupom temi[87]. Dotadašnji istraživači temi su pristupali relativno površno, koncentrirajući se na rekonstruiranje stilskih promjena uzoraka, pritom se vrlo rijetko koristeći konstrukcijskim elementima tkanine kao argumentom. Suvremenim studijama ukazano je na to da su greške starije literature u dataciji ili ubikaciji najčešće posljedica pogrešno analizirane strukture tkanine kao i nedovoljnog poznavanja komparativnog

[87] Stručnjaci poput Fanny Podreider, Volbacha i Santangela svojim su radovima pokušali rekonstruirati povijest razvoja tkanina na temelju stilskih i formalnih pomaka, no sustavno su izostavljali tehničku analizu, što je često rezultiralo pogreškama u dataciji i ubikaciji djela.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

materijala i arhivske dokumentacije. Nepoznavanje tehnike, strukture i materijala pri istraživanju povijesnog tekstila, baš kao i kod slikarskih i kiparskih djela, može dovesti do nepotpunih ili krivih zaključaka. Tijekom 70-tih i 80-tih godina 20. stoljeća nastaju važna djela poput *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des XIV* (1967.) Brigitte Klesse koja će postati poticaj za opsežne studije o prikazima tekstila na slikarskim djelima Lise Monnas i Rembranta Duitsa. Vezeni tekstilni predmeti obrađeni su u ključnim djelima poput *Das Stickereiwerk* (1963.) Marie Schuette i Sigrid Müller-Christensen ili studije Annarosa Garzellija o aktivnosti umjetnika poput Antonija Pollaiola, Sandra Botticellija i Bartolomea di Giovannija u izradi nacrta za vez. U tom razdoblju nastaju do danas najcjelovitiji katalozi tekstilnih zbirki muzeja poput *Kunstgewerbemuseum der Stad* u Kölnu pod nazivom *Europäische Seidengewebe des 13.-18. Jarhunderts* Barbare Markowsky ili *Deutschen Textilmuseums* u Krefeldu autorice Brigitte Tietzel naslovljen *Italienische Seidengewebe des 13.,14. und 15. Jarhunders* (1984.).

Važna internacionalna znanstvena inicijativa pokrenuta je 1980. godine u Italiji projektom *Centro italiano per lo studio della storia del tessuto* (CISST) u čijoj su organizaciji u nekoliko talijanskih pokrajina održani skupovi s temama posvećenim isključivo tekstilu[88]. Potaknuti 500. obljetnicom boravka Leonarda da Vincija u Milanu, članovi CISST-a odlučili su organizirati izložbu tkanina suvremenih umjetniku. Katalog izložbe pod nazivom *Tessuti serici italiani 1450-1530* koji je potom izašao dragocjen je kompendij znanstvenih tekstova o tkaninama iz razdoblja 15. i 16. stoljeća. U narednim godinama objavljuju se opsežni katalozi svih velikih talijanskih muzejskih zbirki tekstila i organizira se niz tematskih izložbi. Valja izdvojiti neke od značajnijih kataloga poput onih zbirke Gandini koja se nalazi u muzeju *Museo Civico* u Modeni, a koja je dosad objavljena u trima opsežnim edicijama. *Museo Nazionale del Bargello* u Firenci objavio je dijelove svoje zbirke u nekoliko izdanja pod

[88] Prvi skup održan je 1980. godine u Comu pod nazivom *La conservazione e il restauro dei tessili*. Okupljena grupa renomiranih stručnjaka iz cijeloga svijeta tim je povodom predstavila rezultate svojih dosadašnjih istraživanja. Tema drugog skupa bila je *Aspetti e problemi degli studi sui tessili antichi*, a održan 1981. godine u Firenci. Treći skup održan je 1984. godine u Torinu, a tema je bila *Tessili antichi e il loro uso: testimonianze sui centri di reproduzione in Italia, lessici, ricerca documentaria e metodologica*.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

uredništvom kustosa Paola Peria i Rosanne de Gennaro, s naglaskom na remek-djela poput kompleta pape Nicole V. ili firentinskih baršuna iz 15. stoljeća. Osim *Bargella*, svoju vrijednu zbirku javnosti je prezentirao i muzej *Museo del Tessuto* u Pratu. Brojne izložbe i kataloge u organizaciji tog jedinstvenog muzeja tijekom 80-tih i 90-tih godina 20. stoljeća većinom su uredile Rosalia Bonito Fanelli i Tamara Boccherini.

Važno je spomenuti i inicijativu pod nazivom *Seta in Lombardia* na temelju koje su objavljena dva kataloga *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, (2009.) i *Seta Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola* (2011.) autorice Chiare Buss. Knjigama Roberte Orsi Landini *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo* (2006.), *Moda a Firenze 1540-1580: Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza* (2005.) i *Moda a Firenze 1540-1580: Lo stile di Cosimo I de' Medici* (2011.) ostvarene su nove spoznaje o tekstilu, vezane uz povijesti mode i odijevanja. Tamara Boccherini i Paola Marabelli autorice su knjiga *Sopra ogni sorte di drapperia* (1993.) i *Atlante di storia del Tessuto* (1995.) u kojima su prezentirale suvremenu metodologiju istraživanja povijesnih tkanina. Dvije su autorice u spomenutom atlasu napravile povijesni pregled tkanina, uključujući stilske i tehnološke analize temeljene na dobrom poznavanju tekstilnih konstrukcija kao i na temeljitom poznavanju povijesti umjetnosti.

Ni Venecija ne zaostaje u publiciranju tekstilnih zbirki. U organizaciji centra *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume* pri muzeju *Museo di Palazzo Mocenigo* postavljene su izložbe poput *Tessuti Costumi e Moda. Le racolte storice di Palazzo Mocenigo* (1985.) i *mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo* (1988.) te su obavljeni katalozi Dorette Davanzo Poli i Stefanie Moronato. Iste autorice objavile su i knjigu *Le stoffe dei veneziani* (1994.) o tkaninama specifičnima za venecijansku produkciju. Radovi Dorette Davanzo Poli predstavljaju temelj za poznavanje tekstilne produkcije Venecije i Veneta. Treba je spomenuti i katalog zbirke tekstila bazilike svetog Antuna u Padovi te katalog zbirke Mariana Fortunija *Seta e oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny* (1997.) kao i studiju *Abiti antichi e moderni dei Veneziani* (2001) iste autorice. Knjiga *Tessuti nel Veneto, Abiti antichi e moderni dei Veneziani Venezia e la Terraferma* (1993.) u uredništvu Giuliane Ericani i Paole Frattaroli model je suvremene katalogizacija tekstilne baštine jednog područja. Riječ je o opsežnoj studiji sačuvanih predmeta, uglavnom liturgijskog tekstila, na području regije Veneto.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Vizualni materijal, tehnički opisi i objavljena arhivska istraživanja dragocjen su izvor komparativnog materijala za sve istraživače koji se bave venecijanskom produkcijom tekstila i veza.

Zaključno, valja spomenuti znanstveni doprinos povjesničarke umjetnosti Lise Monnas, čija knjiga *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300- 1550.* objavljena 2008. godine označava još jednu u nizu opsežnih studijskih sinteza kojima su otvoreni novi pogledi na identifikaciju povijesnog tekstila. Također, njezina su arhivska istraživanja rezultirala objavom ključnih studija o širinama tkalačkih stanova kao i o ostalim tehničkim karakteristikama tkanina koje su bile određene statutima talijanskih svilarskih cehova na temelju čega se mogu izvesti određeni zaključci o porijeklu pojedine analizirane tkanine. Važno je spomenuti i ekonomsko-društvene studije o proizvodnji svile poput niza članaka objavljenih u zborniku *La seta in Europa sec. XIII – XX* (1993.) i *Dal baco al drappo: la seta in Italia dal medioevo all'età moderna* (2000.) ili opsežne studije Luce Molà *The Silk Industry of Renaisance Venice* (2000.) u kojoj je autor pokazao ključne modele na temelju kojih se venecijanska industrija svile pokušala izboriti za poziciju na svjetskom tržištu u vrijeme jačanja sve većeg broja konkurentskih europskih centara.

Na temelju uvida u zaista bogatu literaturu o proizvodnji skupocjenog tekstila u razdoblju ranog novog vijeka mogu se izvesti gotovo svi nužni elementi potrebni za kontekstualizaciju sačuvane tekstilne baštine u Hrvatskoj.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1.4.6. Pregled istraživanja u Hrvatskoj

Već tijekom 19. stoljeća pojedini su putopisci, konzervatori ili kolekcionari, potaknuti različitim interesima, evidentirali poneki tekstilni predmet u hrvatskim crkvenim i samostanskim zbirkama. Riječ je uglavnom o liturgijskim predmetima s figuralnim vezenim aplikacijama koji su zbog vještog „crteža iglom" i upotrebe skupocjenih materijala poput srebrnih i pozlaćenih niti prvi prepoznati kao umjetničko djelo vrijedno spomena[89].

Tijekom tridesetih godina 20. stoljeća započinju projekti evidentiranja kulturne baštine koje na prostoru Hrvatskog primorja i Dalmacije provodi Artur Schneider, a u Istri, na kvarnerskim otocima i u Zadru timovi talijanskih stručnjaka predvođeni Carlom Cecchelliem i Antoninom Santangelom[90]. Različite sposobnosti i senzibiliteti popisivača navedenih timova očituju se u kvaliteti opisa pojedinih predmeta. Stručnost i preciznost u pristupu osobito je vidljiva u natuknicama takozvanog „Santangelova inventara" u kojima autor nadilazi razinu amaterske identifikacije predmeta te primjenjuje komparativnu metodu utemeljenu na

[89] Takav primjer sigurno je djelo T. G. Jacksona u kojemu je evidentirano postojanje crkvenog tekstila u zbirkama katedrala u Splitu, na Hvaru, Korčuli i Krku. Riječ je uglavnom o vezenom tekstilu. Thomas Graham Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria, with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado*, II (Oxford: Clarendon Press, 1887.), str. 58. – 59., 224. – 226., 384., 392.; Isti, *Dalmatia, the Quarnero and Istria, with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado*, III (Oxford: Clarendon Press, 1887.), str. 150., 196.; Cvito Fisković, „Prijedlog za vezioca Antuna Hamzića u Korčuli", u: *Petricoliev zbornik II. Prilozi za povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36, (1996.), str. 59.

[90] *Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti: Schneiderov fotografski arhiv*, ur. Đuro Vanđura, Borivoj Popovčak, Sanja Cvetnić, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Strossmayerova galerija starih majstora, 1999.), str. 309. – 346.; Carlo Cecchelli, *Zara catalogo delle cose d'arte e antichità d'Italia* (Roma: Libreria dello Stato, 1932.); Antonino Santangelo, *Inventario degli oggeti d'arte d'Italia V. Provinci di Pola*, (Roma: Libreria dello Stato, 1935.).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

iskustvu poznavanja talijanskih tekstilnih zbirki[91]. Fond tekstilnih predmeta koji se nalaze u katalogu Artura Schneidera obuhvaća tek nekoliko primjera, a uglavnom je riječ o vezu[92]. Schneiderove su bilješke, kada je riječ o tekstilu, uglavnom dokumentacijske naravi, a predmeti nisu pobliže određeni u smislu historiografskog ili formalnog opisa.

Općenito, interes hrvatskih povjesničara umjetnosti za teme povijesnog tekstila tijekom prošlog stoljeća bio je minimalan, što je rezultiralo krajnje selektivnim objavama predmeta pojedinih katedralnih ili samostanskih riznica. Stoga je izostao nužan proces identifikacije „skrivene" baštine razasute po terenu. Stav o povijesnom tekstilu i njegovu stanju sačuvanosti tijekom prve polovice 20. stoljeća najbolje ilustrira članak Gjure Szabe *O starom misnom ruhu u našim crkvama* iz 1928. godine. U njemu autor konstatira: „*Od svih gotovo spomenika crkvene umjetnosti najviše su stradale crkvene haljine za bogoslužje. Istina, velik je broj još ipak sačuvan, ali to se mora poglavito pripisati vanredno dobrom starom materijalu, naročito svili*." Osim što ukazuje na stanje sačuvanosti crkvenog tekstila u Hrvatskoj, Szabo izdvaja nekoliko vrsta liturgijske odjeće te opisuje njihov izgled i namjenu. Opise potkrepljuje i

[91] U izradi Inventra sudjelovali su i povjesničari umjetnosti Vittorio Moschini i Antonio Morassi, no za pretpostaviti je da je većinu natuknica o tekstilu izradio sam Antonino Santangelo.

[92] Riječ je o skupini liturgijskog ruha iz splitske katedrale s vezenim renesansnim našivcima, vezenom antependiju iz Dobrinja, vezenoj misnici iz crkve Svetog Franje Ksaverskog u Zagrebu te o dvije misnice iz Vrbovca. Artur Schneider, „Popisivanje, proučavanje i fotografijsko snimanje starih umjetnina u Hrvatskom Primorju i Dalmaciji", u: *Ljetopis JAZU-a* 1930./1931., svezak 44 (1932.), str. 157. – 160.; Isti, „Izvještaj o proučavanju i snimanju umjetničkih spomenika na otoku Krku 1933.", u: *Ljetopis JAZU-a* 1932./1933., svezak 46 (1934.), str. 124. – 129.; Isti, „Popisivanje i fotografijsko snimanje umjetničkih spomenika zagrebačkih godine 1937.", u: *Ljetopis JAZU-a* 1936./1937., svezak 50 (1938.), str. 148. – 155.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

primjerima koje izdvaja iz sebi bliskih zbirki kontinentalne Hrvatske te ukratko opisuje ornamentalnu dekoraciju tkanine i iznosi okvirne datacije[93].

Najznačajniji doprinos poznavanju i zaštiti povijesne tekstilne baštine sjeverne Hrvatske dale su kustosice Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu Vanda Pavelić-Weinert, Zdenka Munk i Jelena Ivoš te kustosica Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu Snježana Pavičić. Vanda Pavelić-Weinert objavila je nekoliko značajnih radova poput članka iz 1977. godine *Ostavliam moju černoga baršuna halju…Povijesne tkanine u svetičkom kraju* u kojemu jena temelju arhivskih dokumenata ukazala na nekadašnje bogatstvo crkava svetičkog područja kao i na praksu darivanja tkanina i odjeće crkvi iz čega se potom krojilo liturgijsko ruho i drugi tekstilni predmeti[94]. Na izložbi *Riznica zagrebačke katedrale* postavljenoj 1983. godine predstavljen je i dio tekstilnih predmeta o kojima je u istoimenom katalogu pisala Zdenka Munk.[95] U uvodnom dijelu teksta koji prethodi katalogu autorica zamjećuje kako hrvatska znanstvena publicistika već tada zaostaje za europskom: „*…umjetnički [je] tekstil već čitavo stoljeće predmet dubljeg istraživalačkog zanimanja europske povijesti umjetnosti, [ali] ipak smo dugo ostali osiromašeni za spoznavanje velikih stvaralačkih potencijala i ostvarenja,…oblasti koja još ni vizualno nije integrirana u našu predodžbu...”*[96]. Kataloške jedinice izloženih predmeta popraćene su bogatim slikovnim prilozima te korisnim historijatom dok opisi još uvijek nisu ujednačeni s europskom praksom.

---

[93] Gjuro Szabo, „O starom misnom ruhu u našim crkvama”, u: *Narodne Starine*, br. 17., knj. 2., Zagreb, 1928., str. 145. – 153.

[94] Vanda Pavelić-Weinert, „Ostavliam moju černoga baršuna halju…Povijesne tkanine u svetičkom kraju”, u: *Kaj*, 9. – 10., str. 75. – 90. Također treba spomenuti i radove poput: Ista, „Jedan minijaturni odjevni predmet kasnog baroka”, u: *Tkalčićev zbornik*, sv. II., Zagreb 1958.; Ista, „Tekstilna umjetnost 18. stoljeća u Slavoniji”, u: *Umjetnost 18. stoljeća u Slavoniji* (Osijek: 1971.); Ista, „Misno ruho u Muzeju Slavonskog Broda, Dio turskog šatora 17. stoljeća?”, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, god. XVIII., br. 5. – 6., str. 36. – 41.; Ista, „Vezilačka radionica 17. stoljeća u Zagrebu” (Zagreb: DPUH, 1988.)

[95] Zdenka Munk, „Tekstilne dragocjenosti iz katedralne riznice”, u: *Riznica zagrebačke katedrale* (Zagreb: MTM, 1983.), str. 89. – 94.

[96] Munk, nav. dj., 1983., str. 89.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Važno je spomenuti povijesno-umjetnički i ikonografski doprinos Milana Pelca analizi i iznesenim prijedlozima za predloške kojima su se mogli koristiti vezilačka radionica biskupa Petretića i vezioc Jacob Stoll 1659. godine pri izradi Kristova groba iz Riznice zagrebačke katedrale[97]. Metodološki odstupajući od suvremenih stranih publikacija, obrađeni su predmeti liturgijskog tekstila izloženi na velikim tematskim izložbama franjevačke, isusovačke, pavlinske i dominikanske baštine koje su se održale u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu. Rad Jelene Ivoš u identifikaciji predmeta na terenu kao i pripremi kataloških jedinica i uvodnih tekstova za kataloge navedenih izložbi pod nazivima *Prošlost i baština Vinodola* (1988.), *Kultura pavlina u Hrvatskoj* (1989.), *Isusovačka baština u Hrvata* (1992.), *Od blagdana do svagdana. Barok u Hrvatskoj* (1993.), *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti zagrebačke nadbiskupije 1094. – 1994* (1994.), *Mir i dobro* (2000.), *Dominikanci u Hrvatskoj* (2011.) kao i za knjige umjetničkih topografija u organizaciji Instituta za povijest umjetnosti može se smatrati dotad najznačajnijim doprinosom u prezentiranju hrvatskih tekstilnih zbirki[98].

---

[97] Milan Pelc, „Holy Sepulchre of the Cathedral in Zagreb and Baroque Typological Iconography", u: *ICON*, 1 (2008.), str. 227. – 236.

[98] Jelena Ivoš, „Kataloške jedinice 242. – 244.", u: *Prošlost i baština Vinodola*, ur. Jasna Tomičić (Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1988.), str. 146.; Ista, „Crkveno ruho pavlinskih samostana", u: *Kultura pavlina u Hrvatskoj*, ur. Durđica Cvitanović (Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989.), str. 249. – 253.; Ista, „Crkveno ruho isusovaca", u: *Isusovačka baština u Hrvata*, ur. Biserka Rauter Plančić (Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1992.), str. 133. – 137., 350. – 354.; Ista, „Wolfgang Jacob Stoll i njegova vezilačka radionica", u: *Od svagdana do blagdana. Barok u Hrvatskoj*, ur. Vladimir Maleković (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1993.), str. 180. – 187.; Ista, „Crkveno ruho Riznice zagrebačke katedrale i Dijecezanskog muzeja", u: *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti zagrebačke nadbiskupije 1094. – 1994.*, ur. Tugomir Lukšić, Ivanka Reberski (Zagreb: Muzejsko-galerijski centar – Institut za povijest umjetnosti – Zagrebačka nadbiskupija, 1994.), str. 407. – 422.; Ista, „Liturgijska odjeća franjevaca", u: *Mir i dobro, umjetničko i kulturno nasljeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda o proslavi stote obljetnice utemeljenja*, ur. Mirjana Mirković (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 1999.), str. 304. – 312., 394. – 396.; Ista, „Liturgijsko ruho dominikanskih samostana u Hrvatskoj", u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, ur.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Autorica kataloških jedinica i uvodnog teksta o liturgijskom ruhu u katalogu *Milost susreta* (2010. – 2011.) istoimene izložbe umjetničke baštine Franjevačke provincije sv. Jeronima Silvija Banić ukazala je na nužan odmak od tradicionalnog shvaćanja tekstilne problematike i primijenila model međunarodno prihvaćene kataloške jedinice, uz argumentiranje iznesenih datacija i ubikacija[99]. U katalogu izložbe *Czriquenicza 1412. – život i umjetnost Vinodola u doba pavlina* (2012.), nadovezujući se na već poznate spoznaje objavljene u katalogu *Prošlost i baština Vinodola* (1988.) i slijedeći međunarodne standarde, prezentiran je dotad neobjavljen crkveni i svjetovni tekstil sakralnih i muzejskih zbirki vinodolskog i crikveničkog područja[100].

U Hrvatskoj je tek nekoliko izložbi bilo većinom ili isključivo posvećeno liturgijskom tekstilu. Kustosica tekstilne zbirke Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu Snježana Pavičić autorica je izložbe i kataloga pod nazivom *Tekstil paramenta. Crkveni tekstil Hrvatskog povijesnog muzeja* (1998.). U uvodnim poglavljima autorica je ukazala na nužnu širinu u pristupu istraživanjima tekstilne baštine, od tehničke i stilske razine definiranja do uvažavanja šireg kulturološkog konteksta. Iako o tim načelima autorica piše u uvodnom dijelu, u katalogu ih nažalost ne primjenjuje[101]. Kustosica Muzeja grada Splita Vjekoslava Sokol organizacijom

---

Igor Fisković (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.), str. 449. – 459.; Ista, „Crkveno ruho", u: *Ludbreg-Ludbreška Podravina,* ur. Katarina Horvat-Levaj, Ivanka Reberski (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1997.), str. 207. – 208.; Ista, „Liturgijsko ruho", u: *Krapinsko-zagorska županija: sakralna arhitektura s inventarom, feudalna arhitektura, spomen-obilježja,* ur. Ivanka Reberski (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2008.), str. 70. – 73. U katalogu *Prošlost i baština Vinodola* dio kataloških jedinica napisala je i Marina Bregovac-Pisk, „Kataloške jedinice 245. – 248.", u: *Prošlost i baština Vinodola*, ur. Jasna Tomičić, (Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1988.), str. 164. – 149.

[99] Silvija Banić, „Liturgijsko ruho", u: *Milost susreta*, ur. Igor Fisković (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010.), str. 320. – 330.

[100] Iva Jazbec, „Povijesni tekstil na području Vinodola", u: *Czriquenicza 1412. – život i umjetnost Vinodola u doba pavlina,* ur. Nina Kudiš (Crikvenica: Muzej Grada Crikvenice 2012.), str. 129. – 142.

[101] Snježana Pavičić, *Tekstil paramenta. Crkveni tekstil Hrvatskog povijesnog muzeja* (Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 1998.), str. 15. – 20.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

izložbe *Baršunasti trag mučeništva* (2005.), posvećene splitskoj tekstilnoj crkvenoj baštini i popraćene istoimenim katalogom, ukazala je na postojanje dotad neobjavljenih predmeta. Povijesno-pregledni uvodni tekst kataloga koristan je izvor informacija o historijatu pojedinih predmeta, ali njihovi opisi u kataloškim jedinicama nažalost obiluju nejasnim terminima i slabo argumentiranim zaključcima[102].

Valja spomenuti i izložbu *Hortus Sancti Viti* postavljenu u prostoru Državnog arhiva u Rijeci 2009. godine čiji su autori Nina Kudiš i Damir Tulić. Na izložbi je, među ostalim, javnosti prvi put predstavljen i značajniji dio zbirke liturgijskog tekstila katedrale Svetog Vida u Rijeci. Također, izložba je ukazala na nužnost kontekstualnog i sinkronog pristupa istraživanjima predmeta liturgijskog tekstila u odnosu na ostali povijesno-umjetnički inventar. Kustosica tekstilne zbirke Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu Jelena Ivoš autorica je kataloga *Liturgijsko ruho iz zbirke tekstila Muzeja za umjetnost i obrt* (2010.) u kojemu je prezentirana najznačajnija muzejska zbirka povijesnog tekstila u Hrvatskoj[103]. Objavom kataloga napravljen je znatan iskorak u metodološkom pristupu obradi tekstila. Iako neusklađen sa standardima terminologije i katalogizacije tekstila, koje je predložio institut CIETA, ovdje je u kataloški opis predmeta prvi put u domaćoj literaturi uvrštena i tekstilno-tehnološka analiza koju potpisuje Stana Kovačević iz Zavoda za projektiranje i menadžment tekstila Tekstilno-tehnološkog fakulteta u Zagrebu. Muzej za umjetnost i obrt organizirao je 2012. godine i izložbu posvećenu isključivo liturgijskom tekstilu na kojoj su izloženi neki od najznačajnijih predmeta te zbirke.

Korak dalje u upoznavanju stručne i šire javnosti s postojanjem značajnih količina skupocjenog povijesnog tekstila sačuvanog na liturgijskom ruhu u Hrvatskoj kao i s nužnošću primjene internacionalno prihvaćene terminologije (CIETA) u definiranju tipova tkanja i veza napravila je Silvija Banić, autorica izložbe *Liturgijsko ruho – blago crkava i samostana Zadra i okolice* koja je postavljena 2010. godine u prostorima Stalne izložbe crkvene umjetnosti u

[102] Vjekoslava Sokol, *Baršunasti trag mučeništva* (Split: Muzej grada Splita, 2005.), str. 7. – 39., 40. – 66.

[103] Jelena Ivoš, *Liturgijsko ruho iz zbirke tekstila Muzeja za umjetnost i obrt* (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt Zagreb, 2010).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Zadru. Konciznu znanstvenu analizu i primjenu suvremenih metodoloških načela u analizi tekstila provela je i na primjeru misnog kompleta iz Franjevačkog samostana u Hvaru 2011. godine te na čitavu nizu predmeta iz hrvatskih sakralnih zbirki[104].

Istraživanja tekstilne baštine na prostoru jadranske Hrvatske započeli su povjesničari umjetnosti Ljubo Karaman, Grgo Gamulin, Ivo Petricioli i Cvito Fisković. Njihov doprinos uglavnom se odnosi na figuralne vezene dijelove crkvenog ruha iz vremena 15. i 16. stoljeća, dok je tkanina pritom u potpunosti zanemarena. Ljubo Karaman u knjizi *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka* (1933.) spominje „*ornate od crvenog baršuna 15. i 16. stoljeća"* koje je vidio u „*zadarskim crkvama, u katedrali u Trogiru, u katedrali u Splitu, u franjevačkom samostanu u Hvaru, u katedrali u Korčuli, u franjevačkom samostanu u Dubrovniku"*[105]. Među slikovnim prilozima na kraju spomenute knjige reproducirana je i

---

[104] Silvija Banić, „Misno ruho i liturgijsko srebro 17. i 18. stoljeća u posjedu župe Uznesenja Blažene Djevice Marije na otoku Ravi", u: *Otok Rava*, ur. Josip Faričić (Zadar: Sveučilište u Zadru, 2008.), str. 407. – 420.; Silvija Banić, „Damast i vez iz druge polovice 15. stoljeća na misnom ornatu u Franjevačkom samostanu u Hvaru". *Ars adriatica*, 1 (2011.), str. 117. – 132.; Silvija Banić, „Prilog poznavanju sakralnih inventara otoka Raba: najvrjedniji povijesni tekstili sačuvani na misnom ruhu i drugim dijelovima liturgijske opreme", u: *Rapski zbornik II*, ur. Josip Andrić, Robert Lončarić (Rab: Ogranak Matice hrvatske u Rabu, Sveučilište u Zadru, Grad Rab, Općina Lopar, 2012.), str. 461. – 498.; Silvija Banić, „Indijski chintz u obiteljskoj kući Fiskovića u Orebićima", u: *Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskom bazenu. Zbornik radova znanstvenog skupa Dani Cvita Fiskovića održanog 2014. godine*, ur. Jasenka Gudelj, Predrag Marković (Zagreb: Filozofski fakultet, 2016.a.), str. 139. – 152.; Silvija Banić, „Nekoliko svilenih tkanina iz sredine 18. stoljeća sačuvanih na liturgijskom ruhu na istočnoj obali Jadrana i njihovi predlošci (*mises en carte*)". *Radovi za povijest umjetnosti*, 38. (2017.a.), str. 151. – 170.; Silvija Banić, „Tekstil i čipka", u: *Vrboska i njezine znamenitosti*, ur. Radoslav Tomić (Vrboska: Župa sv. Lovre, 2016.b.), str. 265. – 277.; Silvija Banić, *Svile iz sakristije. Povijesni tekstil u crkvama creskog dekanata* (Zagreb: Creski muzej, 2018.).

[105] Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka* (Zagreb: Matica hrvatska, 1933.), 187.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

misnica opisana kao „*kasnogotička vezena kazula iz riznice katedrale u Korčuli*". Njegov je pristup temi evidencijskog karaktera, a predmete izdvaja na temelju tradicijske valorizacije ustanovljene s obzirom na figuralnost predmeta[106]. Tekstil je, iako vrlo marginalno, prisutan i u radovima Ive Petricolia. U članku *Umjetnička baština samostana sv. Marije u Zadru* (1968.) te u katalogu *Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru* iz 1980. godine mogu se pronaći osnovne informacije o vezenim fragmentima iz 16. stoljeća koji su nekada bili aplicirani na liturgijsko ruho kao i o jednom fragmentu venecijanskog baršuna[107]. Značajniji predmeti zadarskih sakralnih zbirki, od kojih je većina već evidentirana na Cecchelijevu popisu, opisani su vrlo kratkim kataloškim jedinicama u katalogu izložbe *Sjaj zadarskih riznica. Sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od IV. do XVIII. stoljeća* 1990. godine[108]. Značajno je spomenuti i članke Nevenke Bezić-Božanić *Prilog dubrovačkom umjetničkom vezivu 16. stoljeća* (1962.) i *Renesansno crkveno ruho u trogirskoj stolnici* (1996.) u kojima je na temelju arhivskih dokumenata utvrđeno postojanje domaćih vezilaca, a autorica je vez s misnica iz katedrale i franjevačkog samostana u Dubrovniku pripisala Antunu Hamziću[109].

Doprinos poznavanju predmeta povijesnog tekstila dao je i Cvito Fisković koji je veziocu Antunu Hamziću pripisao i misnicu iz korčulanske Opatske riznice te je datirao u

---

[106] Isti, *Eseji i članci* (Zagreb: Redovno izdanje Matice hrvatske, 1939.), str. 49.; Isti, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji* (Zagreb: Matica hrvatska, 1952.), str. 28., 47., 79.

[107] Ivo Petricoli, „Umjetnička baština samostana sv. Marije u Zadru", *Radovi Instituta JAZU* 13/14 (1968.), str. 98. – 100.; Isti, *Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru* (Zadar: Stalna izložba crkvene umjetnosti, 1980.), str. 110. – 113., 136. – 137.; Isti, „Najstariji inventar riznice zadarske katedrale". *Prilozi za povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26 (1986. – 1987.), str. 157. – 166.

[108] Miljenko Domjan, Ivo Petricioli, Pavuša Vežić, „Katalog", u: *Sjaj zadarskih riznica. Sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od IV. do XVIII. stoljeća*, ur. Tugomir Lukšić (Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1990.), str. 289. – 290., 326. – 327., 339., 347.

[109] Nevenka Bezić-Božanić, „Prilog dubrovačkom umjetničkom vezivu 16. stoljeća". *Prilozi za povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 14 (1962.), str. 156. – 163.; Ista, „Renesansno crkveno srebro u trogirskoj stolnici", u: *Ivan Duknović i njegovo doba* (Trogir: Muzej grada Trogira, 1996.), str. 152. – 153.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

prvu polovicu 16. stoljeća[110]. Fiskovićev članak ujedno je i prvi pokušaj ozbiljnije znanstvene analize primijenjene pri atribuciji i dataciji tekstilnog predmeta u nas. Ipak, njegovi se zaključci temelje na stilskim odrednicama, a da pritom ne uzima u obzir moguće konstrukcijske sličnosti ili nejednakosti te činjenicu da je riječ o predmetima koji su izrađivani serijskom proizvodnjom kao i to da danas postoji čitav niz predmeta nastalih prema identičnim predlošcima.

Dragocjen doprinos nužnoj kontekstualizaciji tekstilnih umjetnina u okviru discipline povijesti umjetnosti ostvaren je u radovima Zoraide Demori Staničić. Autorica je člankom *Figuralni umjetnički vez obrednog ruha iz vremena renesanse u Dalmaciji i Istri* (2008.) prvi put u hrvatskoj literaturi jasno ukazala na tipološke i stilske karakteristike pojedinih vezenih fragmenata te ih opisala usporedivši ih sa suvremenim slikarskim djelima ne samo domaćih majstora, već i onih koji su djelovali u većim umjetničkim centrima poput Venecije[111]. Na ovom mjestu treba svakako spomenuti i tekst Dorette Davanzo Poli koji je ta vrsna poznavateljica povijesnog tekstila napisala analizirav̌ši tkanine pronađene u olupini venecijanske galije potopljene kod otoka Gnalića, što je ujedno bila i njihova prva suvremena znanstvena obrada[112].

Doprinos poznavanju metoda i postupaka restauracije i zaštite tekstilne baštine dali su brojni hrvatski konzervatori i restauratori pa osim restauratorskih elaborata treba spomenuti i

---

[110] O korčulanskom crkvenom ruhu pisali su i Ljubo Karaman, nav. dj., 1933., str. 49.; Anđelko Fazinić, Ivo Matijica, „Liturgijsko ruho u zbirki Opatske riznice u Korčuli". *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 29 (1990.), str. 177. – 192.; Fisković, nav. dj., 1996., str. 57. – 78.

[111] Zoraida Demori Staničić, „Prilozi o srednjovjekovnom tekstilu u Trogiru. Prijedlog za lokalnu vezilačku radionicu". *Prilozi* 40 (2003. – 2004.), str. 113. – 147.; Istra, „Figuralni umjetnički vez obrednog ruha iz vremena renesanse u Dalmaciji i Istri". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008.), str. 69. – 84.; Ista, „Paramenti", u: *Tesori della Croazia. Restaurati da Venetian Heritage Inc*. (Venecija: Edizioni Multigraf, 2001.), str. 149. – 162.

[112] Doretta Davanzo Poli, „I reperti tessili di Gnalić", u: *The heritage of the Serenissima*, ur. Mitija Guštin, Sauro Gelichi, Konrad Spindler (Kopar: Založba Annales, 2006.), str. 98. – 99.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

članke Sofije Petricoli *O Zakladi Abegg u Riggisbergu kod Berna i knjizi Mechtild Flury-Lamberg „Textil-Konservierung”,* Vlaste Želehovski i Antonine Srše *Restauracija barokne kazule,* Sandre Lucić Vujičić *Primjer dopuštene rekonstrukcije na pluvijalu iz sredine 18. st.* i *Istraživački radovi na kazuli 15. stoljeća iz Motovuna,* Mirele Ramljak Purgar i Dore Kušan Špalj *Zbirka misnog ruha Dijecezanskog muzeja Zagrebačke nadbiskupije – inventarizacija i zaštita,* ali i još mnoge druge[113].

Iako su sve do nedavno predmeti povijesnog tekstila bili na margini stručnog i znanstvenog interesa u Hrvatskoj, valja istaknuti da postoji čitav niz vrlo važnih doprinosa poznavanju teme, nastalih od početka 20. stoljeća do danas. Oni se uglavnom temelje na povijesnim, historiografskim i arhivskim istraživanjima te ih je kao integralni dio istraživačkog procesa nužno upotpuniti primjenom suvremene, međunarodno prihvaćene metodologije istraživanja povijesnog tekstila. U tom smislu osvježenje za hrvatsku historiografiju o povijesnom tekstilu predstavljaju znanstveni radovi Silvije Banić u kojima je studiozno publicirala najraznovrsniju tekstilnu baštinu Hrvatske. U tom kontekstu, osim već spomenutih radova, valja izdvojiti i njezinu doktorsku disertaciju *Ranonovovjekovne tkanine s uzorkom na liturgijskim predmetima Zadarske nadbiskupije* koja je obranjena 2016. godine i koja predstavalja značajan doprinos poznavanju hrvatske tekstilne baštine te, kroz

[113] Sofija Petricioli, „O Zakladi Abegg u Riggisbergu kod Berna i knjizi Mechtild Flury-Lamberg ‚Textil-Konservierung'”. *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 16 (1990.), str. 171. – 185.; Vlasta Želehovski i Antonina Srša, „Restauracija barokne kazule”. *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 18./19. (1992. – 1993.), str. 57. – 62.; Sandra Lucić Vujičić, „Primjer dopuštene rekonstrukcije na pluvijalu iz sredine 18. stoljeća”. *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, br. 18./19. (1992. – 1993.), str. 51. – 55.; Mirela Ramljak Purgar, Dora Kušan Špalj, „Zbirka misnog ruha Dijecezanskog muzeja Zagrebačke nadbiskupije – inventarizacija i zaštita”. *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske,* 26. – 27. (2000. – 2001.), str. 120. – 137.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

katalogizaciju svila Zadarske nadbiskupije, primjer metodološki suvremene prakse u kada je u pitanju katalogizacija[114].

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[114] Silvija Banić, *Ranonovovjekovne tkanine s uzorkom na liturgijskim predmetima Zadarske nadbiskupije*, doktorski rad. Sveučilište u Zagrebu. Filozofski fakultet (Zagreb, 2016c.).

1.4.6.1. Istraživanja na području nekadašnje Porečke biskupije

Znanstvena istraživanja tekstilne baštine na području Istre pa tako i nekadašnje Porečke biskupije u potpunosti su izostala, a najznačajniji doprinos u njihovu evidentiranju odnosi se na stručne i pregledne, povijesne i historiografske radove te inventare autora prve polovice 20. stoljeća.

Historiografska ili putopisna literatura nastala tijekom 19. i ranijih stoljeća uglavnom nas obavještava o postojanju značajnijih zbirki liturgijskog tekstila koje se i danas količinom i povijesno-umjetničkom vrijednošću ističu na području Istre. To su one u župnim crkvama u Žminju, Motovunu, Rovinju ili Vodnjanu. No, pritom nisu bili izneseni konkretni podaci o pojedinim tekstilnim predmetima. Povijesni putopis novigradskog biskupa Giacoma Filippa Tommasinija (1642. – 1655.) *Comentarij storici-geografici della provincia dell'Istria libri otto* (1837.) jedno je od najznačajnijih djela za proučavanje povijesti i tradicije istarskih gradova u 17. stoljeću. Opisujući sakralnu baštinu, Tommasini ne spominje pojedine predmete liturgijskog tekstila, ali nas izvještava o crkvi svetog Mihovila Arkanđela u Žminju koja je „*…molto ricca d'argenteria e sacre vesti…*" te o inventaru sakristije župne crkve u Motovunu u kojoj se nalaze „*…molti ricchi paramenti"*[115]. Historiografska literatura s kraja 19. stoljeća uglavnom je vezana uz povijesne prikaze pojedinih istarskih mjesta ili sakralnih objekata pa u studijama Marca Tamara *Le Città e le Castella dell'Istria (Rovigno – Dignano*) iz 1893. godine i Giuseppea Morteania *Storia di Montona* (*L'Archeografo Triestino*, 1894.) također nije posvećena posebna pozornost predmetima liturgijskog tekstila. U rukopisu rovinjskog kanonika Tomasa Caenazza (Rovinj, 1819. – 1901.), koji je ključan izvor informacija za povijest gradnje i opremanja rovinjske župne crkve svete Eufemije, tek se usputno spominje i bogatstvo liturgijskog ruha, a riječ je o jednoj od najvećih zbirci povijesnog tekstila na području Istre[116].

---

[115] Giacomo Filippo Tommasini, „Comentari storici-geografici della provincia dell'Istria libri otto", u: *L'Archeografo Triestino,* IV., Trst, 1837. , str. 411.

[116] Bernardo Benussi, „Memorie sopra la Chiesa Collegiata Parrocchiale di Rovigno, il Campanile, Il Capitolo Collegiale, Le Chiese Figliali ed i Coventi", u: *Miscelanea di Storia*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Prvi tekst u kojemu se spominju konkretni predmeti tekstilne baštine s područja nekadašnje Porečke biskupije djelo je Giuseppea Caprina *L'Istra Nobilissima* (vol. 1., 1905., vol. 2., 1907.). U tom pregledu kulturne baštine Istre Caprin je, među ostalim, skrenuo pozornost na niz predmeta primijenjene umjetnosti, među kojima i na dvije misnice s vezenim figuralnim fragmentima iz Gologorice i Bala[117]. Riječ je o fragmentu misnice s vezenim likom sv. Pavla iz Gologorice te čitavu prednjem vezenom križu misnice iz Bala koja nije sačuvana do danas. Vez iz Bala Caprin opisuje kao vrlo kvalitetan rad ukazujući na bogatstvo srebrnih i pozlaćenih niti kojima je izveden arhitektonski okvir u kojemu su smješteni likovi svetaca. Autor nadalje opisuje vješto izvedena lica i ruke likova „slikarskom" tehnikom (tal.) *agopittura*[118]. Opisu spomenutog veza prethodi i kraći tekst o umijeću vezenja u kojemu autor piše da vezioci prema slikanim predlošcima, iglom i koncem, uspijevaju prikazati „*mille effetti d'ombre e di luce della pittura"*. Vezeni dio misnice iz Bala Caprin je datirao u prvu polovicu 15. stoljeća[119]. Fotografijom i kratkim opisom Caprin je zabilježio i postojanje „*magnifica pianeta"* koju je, zajedno s pripadajućom štolom i manipulom, župi u Višnjanu poklonio kanonik iz Cadorea[120]. Misnicu iz Bala i komplet iz Višnjana spominje u katalogu *Inventario degli oggeti d'Arte d'Italia V. Provincia di Pola* (1935.) Antonino Santangelo te dodaje da se komplet nalazi u Višnjanu od 1830. godine te da je vjerojatno pripadao venecijanskom patrijarhu Giovanniju Bragadinu (1758. – 1775.). Komplet je potom prenesen u Poreč i konačno u Višnjan. Iznesene pretpostavke autor ne potkrepljuje navođenjem dokumenata ili izvora, a tkaninu misnice opisuje kao „*Bel tessuto veneziano del Settecento"*[121]. Santangelov inventar umjetničkih predmeta Italije peti je svezak edicije

---

Veneta edita per cura della R. Deputazione di Storia Patria per le Venezie, III. (1930.), str. 6. – 136.

[117] Giuseppe Caprin, *L'Istra Nobilissima*, II. (Trst: 1968.), str. 5. – 78.

[118] *Puntopittura (puntto raso, pittura ad ago)* je naziv za vrstu veza nitima različitih boja, raspoređenih neujednačeno na način da dočaraju efekte *chiaroscuro* i lagane prijelaze boja.

[119] Vezene fragmente iz Bala spominje i Carlo Cecchelli te ih uspoređuje s vezenim fragmentima iz benediktinske crkve svete Marije. Cecchelli, nav. dj., 1932., str. 92.

[120] Caprin, nav. dj., 1968., app. XIV.

[121] Santangelo, nav. dj., 1935., str. 197.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

talijanskog Ministarstva obrazovanja (*Ministero della Educazione Nazionale*) nastao u cilju detaljnog popisivanja sačuvane umjetničke baštine na čitavu području tadašnje države. U njemu su brižljivo popisana brojna povijesno-umjetnička djela u Istri i na kvarnerskim otocima. Valja istaknuti da je tom prilikom u samo četrnaest mjesta na prostoru nekadašnje Porečke biskupije evidentirano više od pedeset predmeta liturgijskog tekstila datiranog u razdoblje od 15. do kraja 18. stoljeća[122]. Natuknice kojima su opisani tekstilni predmeti sastoje se od kraćeg opisa materijala, ponekad i vrste tkanine, odnosno veza, opisa kompozicije uzorka te prijedloga datacije i provenijencije. Uz opise značajnijih predmeta, poput biskupskih kompleta iz Poreča ili onih koji su donacija važnih crkvenih dužnosnika, često se nalaze korisni historiografski podaci[123]. Također, autor kataloških jedinica nije propustio prepisati pronađene natpise koji se nalaze na pozamanterijama crkvenog ruha. Takav su primjer misnice iz župne crkve u Tinjanu i Motovunskim Novakima koje nose natpis „SS. ROSARII /1766" i „HAEC PIANETA ANNO DNI 1754 A.M.R.D PAROCHO ANTONIO RAVESINI PER 162 LIBRAS EMPTA FVIT. ANNO VERO 1880 REPARATA"[124]. Nažalost, te se misnice danas više ne mogu pronaći. Iako su iznesene datacije relativno široke, zanimljivo je da ih popisivač ponekad i argumentira navodeći komparativne primjere iz objavljenih publikacija ili njemu poznatih lokaliteta. Primjerice, iz priložene fotografije i istovrsnih primjera na koje nas autor upućuje saznajemo kakav je bio

[122] Riječ je naseljima: Sveti Lovreč Pazenatički, Sveti Vital (Brig), Višnjan, Bale, Kanfanar, Svetvinčenat, Rovinj, Pazin, Motovun, Motovunski Novaki, Brkač, Tinjan, Trviž i Žminj. Brojni predmeti koje Santangelo navodi danas nisu sačuvani, ali valja istaknuti da je mnoge i izostavio.

[123] Od biskupskog ruha u Eufrazijani Santangelo spominje nekoliko misnica i dalmatika te pritom za neke ostavlja otvoreno pitanje identifikacije apliciranog biskupskog grba. Navodi se jedna misnica s grbom biskupa Gaspara Negrija (1742. – 1778.), pluvijal i dvije dalmatike s grbom biskupa Negrija ili Pietra de Grassija (1718. – 1731.), dvije dalmatike s grbom biskupa Vicenza Marije Mazzolenija (1731. – 1741.), jedna vezena misnica s grbom Francesca Polesinija (1778. – 1819.) ili Negrija i misnica biskupa Mazzolenija. Santangelo, nav. dj., 1935., str. 133.

[124] Santangelo, nav. dj., 1935., str. 18., 118.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

uzorak baršuna pluvijala iz sredine 15. stoljeća koji se nekada nalazio u župnoj crkvi u Kanfanaru[125]. Prema mišljenju Silvije Banić, fragment baršuna pluvijala iz Kanfanara danas se nalazi u zbirci *Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica* u Torinu[126]. Na temelju niza detalja kojima su popraćene natuknice iz *Inventaria* može se zaključiti da je većinu bilježaka o liturgijskom ruhu napisao vrlo dobar poznavatelj povijesnog tekstila, odnosno sam Anonino Santangelo (Rim, 1904. – ?, 1965.)[127]. Naime, on je, među ostalim, i autor knjige *Tessuti d'arte italiani: dal 12. al 18. secolo* objavljene 1958. godine, a koja predstavlja značajan doprinos poznavanju sačuvane talijanske tekstilne baštine i njezine povijesti te je, unatoč pomalo zastarjeloj metodologiji, vrlo korisno štivo. Nesumnjivo se može ustvrditi da je najznačajniji doprinos poznavanju istarske tekstilne baštine sadržan upravo u inventaru Antonina Santangela. U pregledu istarske umjetnosti Francesca Semia *L'arte in Istria* (1935.), koji je gotovo istovremen Santangelovu *Inventaru*, nisu evidentirani tekstilni predmeti, a samo je fotografijom zabilježeno postojanje misnice biskupa Naldinija iz katedrale u Kopru[128].

[125] Taj je primjer samo jedan od mnogih. Autor se s posebnim interesom posvetio opisivanju renesansnih vezenih fragmenata sačuvanih na liturgijskim predmetima u Balama, Žminju, Motovunu, baš kao i skupini biskupskog ruha katedrale u Poreču. Santangelo, nav. dj., 1935., str. 25., 95., 113., 191., 126.

[126] Silvija Banić, „Tragom nestalih tekstilnih umjetnina: renesansi baršun pluvijala iz Kanfanara u Torinu". *Kvartal – kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, XVII – 3/4 (2014.a), str. 57. – 63.

[127] Santangelovi opisi napredniji su i kvalitetniji od, primjerice, onih u C*atalogo* delle cose d'arte e di antichità. *Zara* ili u odnosu na one u *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia VII. Provincia di Padova*, ur. Wart Arslan, Rim, 1936., str. 92. – 93.

[128] Francesco Semi, *L'arte in Istria* (Pula: 1937.), str. 241.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 7. „*Vezeni križ misnice iz Bala*“, (izvor: Caprin, 1968.)

Sl. 8. „*Vezena misnica*“, 18. stoljeće, župna crkva svetih Kvirika i Julite, Višnjan (izvor: fototeka Konzervatorskog odjela u Rijeci)

Dva predmeta tekstilne zbirke franjevačkog samostana u Pazinu ipak su evidentirana u katalogu *Mir i dobro*. Riječ je o misnici od zelenog damasta, koju je autorica datirala u prvu trećinu 17. stoljeća, i misnici čiji su postrani dijelovi izvedeni u damastu s uzorkom tipa *bizzare* karakterističnim za prvo desetljeće 18. stoljeća, a koji autorica datira nešto šire, u razdoblje između 1695. i 1720. godine[129]. U katalogu pavlinske sakralne baštine *Kultura pavlina u Hrvatskoj* Jelena Ivoš pisala je o sudbini tekstilnih predmeta pojedinih hrvatskih pavlinskih riznica navodeći one sačuvane[130]. Pritom se ne spominju dva dalmatika iz samostana u Svetom Petru u Šumi koji se mogu datirati u razdoblje između 1720. i 1740.

[129] Ivoš, nav. dj., 1989., str. 249. – 254., 487. – 489.

[130] Ista, nav. dj., 2000., str. 304. – 312., 394. – 396.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

godine. Ovdje valja istaknuti prvu knjigu edicije *Hereditas Histriae Zavičajnog muzeja Poreštine* pod nazivom *Tar, Frata, Vabriga – kulturna baština* (2006.) u kojoj su evidentirani i predmeti liturgijskog tekstila. U *Zbirci sakralne umjetnosti* u Taru evidentirane su misnica i stola („posljednja četvrtina 17. stoljeća") te *velum humerale* i bursa iz 18. stoljeća. Ova hvalevrijedna inicijativa umjetničke topografije na području Istre ukazuje na još uvijek dominantnu praksu selektivne i nedovoljno promišljene inventarizacije ili katalogizacije povijesnog tekstila u Hrvatskoj, uz sustavno predlaganje mjesta nastanka i datacija bez znanstveno utemeljene argumentacije. Takav pristup, nažalost, redovito prati izostanak navođenja relevantne literature[131]. Određeni izuzetak čini već navedeni članak Zoraide Demori Staničić *Figuralni umjetnički vez obrednog ruha iz vremena renesanse u Dalmaciji i Istri* (2008.) u kojemu je autorica ukazala na nužnu primjenu povijesno-umjetničke metodologije istraživanja umjetničkog veza, za razliku od dotadašnjih uglavnom povijesno-arhivističkih pristupa. Iako se autorica u tekstu ne bavi specifično istarskom skupinom renesansnog veza, utvrđuje njegovo postojanje u Balama, Motovunu i Žminju. Nužno je izdvojiti i stručni rad Sandre Lucić Vujičić pod nazivom *Istraživački radovi na kazuli 15. stoljeća iz Motovuna* (2010.) jer sadržava opis izvedenih restauratorskih radova s jasno prezentiranim konstrukcijskim elementima tkanine i detaljima koji su povezani s konačnom datacijom i atribucijom predmeta. Podaci dobiveni tako detaljnom restauracijom predmeta dragocjen su izvor i nužan temelj za svako daljnje istraživanje[132].

Značajan izvor za poznavanje kulture odijevanja porečkog plemstva te zastupljenost tkanina kao i vrsta odjevnih predmeta koje su upotrebljavali u od 1650. do 1720. godine predstavlja doktorski rad Elene Uljančić-Vekić *Kultura odijevanja porečkih plemića u kontekstu svakodnevne povijesti (1650. – 1720.)*[133]. U radu se analizira opsežna građa fonda

---

[131] *Tar, Frata, Vabriga – kulturna baština*, ur. Dragana Lucija Ratković (Poreč: Zavičajni muzej Poreštine, 2006.), str. 68. – 69.

[132] Sandra Lucić Vujičić, „Istraživački radovi na kazuli 15. stoljeća iz Motovuna". *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 1 (2010.), str. 89. – 98.

[133] Elena Uljančić-Vekić, *Kultura odijevanja porečkih plemića u kontekstu svakodnevne povijesti (1650. – 1720.)*, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu. Filozofski fakultet. Zagreb, 2012.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

porečkih bilježnika iz Državnog arhiva u Pazinu koja obuhvaća brojne podatke o imovini, nabavi tkanina i odjevnih predmeta te trgovini njima.

Na koncu, treba naglasiti da su predložene atribucije i datacije brojnih tekstilnih predmeta u Hrvatskoj argumentirane isključivo na temelju vizualnih karakteristika uzoraka, dok tehnički elementi materijala nisu smatrani relevantnima. Također, nepoznavanje iznimno velike količine objavljene građe u inozemnim publikacijama postalo je, osobito tijekom zadnjih godina, gorući problem. Tekstilna baština u Hrvatskoj tek je djelomično inventarizirana i publicirana, što je rezultiralo slabom informiranošću stručne i šire javnosti o sačuvanim predmetima te je utjecalo na njihovo stanje očuvanosti. Tome u prilog ide i činjenica da su sve velike sinteze povijesno-umjetničke baštine u Hrvatskoj gotovo u potpunosti zanemarile predmete povijesnog tekstila[134]. Takav odnos obilježio je stručnu publicistiku gotovo čitavog 20. stoljeća, uz pojedine iznimke na njegovu kraju, dok se značajniji pomak u osuvremenjivanju metodologije dogodio tek u proteklih nekoliko godina.

[134] U sintezi povijesno-umjetničke baštine u Hrvatskoj *Barok u Hrvatskoj* (1982.) samo Anđela Horvat donosi kraći osvrt na značajnije predmete liturgijskog tekstila, uglavnom iz zbirke zagrebačke katedrale, dok ih Kruno Prijatelj i Radmila Matejčić u potpunosti izostavljaju. Sintezom renesansne umjetnosti u Hrvatskoj Milana Pelca također nije obuhvaćen nijedan tekstilni predmet. Anđela Horvat, „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj", u: *Barok u Hrvatskoj* (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982.), str. 276. – 277.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2. PROIZVODNJA SVILENIH TKANINA U EUROPI TIJEKOM RANOG NOVOG VIJEKA

2.1. Uspostavljanje i razvoj svilarske industrije u Europi

Svilarska industrija u prošlosti se uvijek razvijala na područjima koja su bila ekonomski najrazvijenija. Tijekom kasnog srednjeg vijeka središta svilarske proizvodnje nalazila su se uglavnom na području Bizanta te u islamskim zemljama smještenima uz Mediteran otkuda je, zahvaljujući ekonomskim, trgovinskim i političkim vezama, umijeće tkanja svile uvezeno i na prostor Europe[135]. Do 1300. godine to se umijeće prakticiralo u tek nekoliko europskih gradova, među kojima su prednjačili oni s područja Apeninskog poluotoka i Sicilije gdje je proizvodnja postojala već tijekom 11. stoljeća[136]. Umijeće tkanja svile na Siciliju su uveli Arapi, a proizvodnju su osnažili grčki majstori iz Tebe i Korinta čije su naseljavanje poticali normanski vladari[137]. Doseljeni majstori radili su u kraljevskoj tkalačkoj radionici pod nazivom *tiraz* sa sjedištem u Palermu i proizvodili svile visoke kvalitete za potrebe dvora te umijeću učili lokalne obrtnike[138]. Najpoznatiji rad sicilijanske kraljevske radionice jest krunidbeni plašt normanskog vladara Sicilije Rogera II. (1097. – 1154.) nastao između 1133. i 1134. godine. Plašt je izveden od uvezene bizantske svile, dok su vezenu dekoraciju izveli

[135] Anna Muthesius, „Silk in the medieval world", u: *The Cambridge History of Western Textiles I*, ur. David Jenkins (Cambridge: Cambridge University Press, 2003.), str. 325.; Bruno Dini, „L'industria serica in Italia. Secc. XIII – XV", u: *La Seta in Europa sec. XIII-XX: atti della „Ventiquattresima Settimana di Studi", 4 – 9 maggio 1992* (Firenca: Le Monnier, 1993.), str. 91. – 92.

[136] David Jacoby, „Dalla materia prima ai drappi tra Bisanzio, il Levante e Venezia: la prima fase dell'industria serica veneziana", u: *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento: dal baco al drappo*, ur. Luca Molà, Reinhold C. Mueller, Claudio Zanier (Venecija: Marsilio, 2000.), str. 267. – 268.

[137] Muthesius, nav. dj., 2003., str. 331.

[138] Monnas, nav. dj., 2008., str. 5.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

muslimanski majstori koji su radili pri sicilijanskom dvoru[139]. Svilarska industrija lokalnog karaktera postojala je na Siciliji tijekom sljedećih nekoliko stoljeća, no svoj najveći uzlet postigla je tijekom ranog novog vijeka.

U razdoblju između 1300. i 1550. godine glavnina europske proizvodnje svile odvijala se na Apeninskom i Pirinejskom poluotoku[140]. Gradovi Apeninskog poluotoka ubrzo su postali najznačajnija europska proizvodna središta te su odigrali ključnu ulogu u procesu prenošenja tehnologije proizvodnje s bizantskog i arapskog istoka na Zapad[141].

Tijekom kasnog srednjeg vijeka svilarska industrija ojačala je na prostoru čitavog Mediterana, a trgovina svilenim tkaninama i sirovom svilom (primarne niti nastale nakon procesa odmatanja čahure dudova svilca) postala je jedna od najznačajnijih gospodarskih grana. Tijekom kasnog srednjeg vijeka glavnina sirove svile proizvodila se na Siciliji te u Španjolskoj, Bizantskom Carstvu, Siriji, Palestini, Egiptu, Iraku, Iranu, Indiji i Kini[142]. S razvojem svilarske industrije na Apeninskom poluotoku povećavao se i udio domaće svile na tržištu. Dudov svilac tako se uzgajao u Toskani, uglavnom oko grada Lucce, ali i oko drugih tkalačkih centara, u Bologni te u regijama Emiliji Romagni i Markama. Sadnju duda i uzgoj dudova svilca poticali su brojni vladari talijanskih gradova država, poput obitelji Gozaga u Mantovi ili Sforza u Milanu, koji su u jačaju ove industrije vidjeli mogućnost snažnoga

---

[139] William Tronzo, „Il manto di Ruggero II. Le parti e il tutto", u: *Nobiles officinae. Perle, filigrane e trame di seta del Palazzo Reale di Palermo,* ur. M. Andaloro, vol. II. (Catania: Goiseppe Maimone Editore, 2006.), str. 257. – 263.

[140] Proizvodnja svile u Španjolskoj započela je nakon islamskih invazija u 8. stoljeću, a zahvaljujući iskusnim ligurskim i toskanskim majstorima koji su već od 14., a osobito od sredine 15. stoljeća, u značajnom broju emigrirali na prostor Pirinejskog poluotoka, Toledo, Cordoba, Malaga, Sevilla i Granada postali su važni centri proizvodnje. Proizvodile su se svile visoke i srednje kvalitete kao i polusvile te pozamanterija. Molà, nav. dj., 2000., str. 21.

[141] Osim na Siciliji, u razdoblju između 12. i 13. stoljeća svila se tkala i u Lucci i u Veneciji, što je vrlo vjerojatno povezano s činjenicom da su ti gradovi, uz Genovu i Amalfi, odigrali ključnu ulogu pri uvozu bizantskih svila na Zapad. Muthesius, nav. dj., 2003., str. 332. – 333.

[142] Muthesius, nav. dj., 2003., str. 326.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

gospodarskog rasta. Venecijanci su uzgajali dud na području Terraferme, no zalihe domaće svile nisu bile dovoljne za potrebe rastuće tkalačke industrije. Stoga se sirova svila uglavnom uvozila iz Irana, Sirije, Palestine, Grčke, Albanije, s Pirinejskog poluotoka ili iz sjeverne Italije[143]. Europska tkalačka središta uglavnom su nastojala sirovu svilu istovremeno uvoziti iz više različitih područja jer je potražnja bila velika pa se proizvodnja nije mogla osloniti isključivo na jednog dobavljača. Sirova svila, ovisno o porijeklu, znatno se razlikovala po kvaliteti te je stoga bila prikladna za različite svrhe[144]. Uzgajanje dudova svilca i otpredanje postaju osnovne djelatnosti seoskog stanovništva Apeninskog poluotoka od 16. stoljeća nadalje. Proces se dalje nastavljao u gradovima gdje su se obavljali poslovi predenja, namatanja, bojanja, snovanja i tkanja kao i poslovi vezani uz izradu predložaka za uzorke ili uz izradu metalnih niti. O dimenzijama talijanske svilarske industrije u 16. stoljeću govore i neki statistički podaci o broju ljudi koji su bili zaposleni u ovom sektoru kao i podaci o količini svilenih tkanina koje su se iz Italije izvozile u druge europske zemlje. Prema tome, poznato je da se u 16. stoljeću 20 do 35 posto cjelokupnog uvoza u Francusku i Nizozemsku odnosio na talijanske svile i svilene niti te da je početkom 17. stoljeća oko 40 posto ukupnog stanovništva razvijenih talijanskih gradova bilo zaposleno na poslovima vezanima uz svilarsku industriju[145].

---

[143] Proizvodnja svile malih razmjera postojala je i na istočnoj obali Jadrana. Na primjer, iz arhivskih je vijesti poznato da se Rab od 1018. godine nadalje obavezao svakog Božića venecijanskom duždu plaćati danak u iznosu od 10 libri svile dobre kvalitete. Riječ je o maloj masi koja se možda upotrebljavala samo za izradu duždeve opreme, no svjedoči o tome koliko se svaka, pa i najmanja, količina svile cijenila. Jacoby, nav. dj., 2000., str. 269.; Monnas, nav. dj., 2008., str. 7.

[144] Monnas, nav. dj., 2008., str. 7.; Flavio Crippa, „Dal baco al filo", u: *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento: dal baco al drappo,* ur. Luca Molà, Reinhold C. Mueller, Claudio Zanier (Venecija: Marsilio, 2000.), str. 10. – 14.

[145] Molà, nav. dj., 2009., str. LXXXV.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.1.1. Najznačajnija tkalačka središta u 15. i 16. stoljeću

Razdoblje koje se okvirno može omeđiti godinama 1450. i 1600. obilježeno je kontinuiranim kretanjem majstora i poduzetnika te snažnom diseminacijom znanja i vještina vezanih uz procese proizvodnje svile. Brojni majstori u ovom su razdoblju emigrirali iz najznačajnijih produkcijskih središta Apeninskog poluotoka te svoja znanja i umijeća prenosili u europske gradove. Ovaj proces događao se unatoč zabranama iseljavanja iskusnih majstora koje su svilarski cehovi donosili kako bi zaštitili svoju poziciju na tržištu. No migracije trgovaca i tkalaca svilenih tkanina nisu se mogle spriječiti – dapače, pojedini gradovi pozivali su cijenjenu radnu snagu te davali brojne poticaje i povlastice kako bi lokalno stanovništvo obučili novom umijeću. Primjerice, venecijansku vlast kao i poduzetnike na čelu svilarskog ceha *Arte della Seta* najviše je zabrinjavao odlazak majstora koji su u Veneciju došli iz drugih gradova te su se nakon usavršavanja odlučili vratiti u svoje rodno mjesto i primijeniti stečena znanja.

Najznačajniji tkalački centri Apeninskog poluotoka poput Venecije, Genove, Lucce, Firence i Bologne tijekom kasnog srednjeg vijeka postupno su specijalizirali proizvodnju te su tako osigurali prepoznatljivost svojih proizvoda na tržištu. Toskanski grad Lucca tako je početkom 14. stoljeća postao najznačajniji proizvođač svile u zapadnoj Europi. U tom je trenutku u gradu bilo aktivno oko 3 000 tkalačkih stanova na kojima su se proizvodile svile različite kvalitete, od jednostavnijih i jeftinih do skupocjenih svila s uzorcima vrhunske kvalitete. Prema sačuvanim dokumentima iz 13. i 14. stoljeća, u Lucci su se tkali *zendadi, sciamiti, diaspri* te niz drugih vrsta svila koje su se dobro uhodanim trgovačkim rutama plasirale diljem Europe[146]. O organiziranosti i širokim razmjerima lukeške svilarske industrije

[146] Proizvodnja svilenih tkanina postojala je i u Lucci vrlo vjerojatno već oko sredine 12. stoljeća, a najraniji sačuvani primjerci mogu se datirati u 13. stoljeće. Riječ je o svilama koje su kompozicijom dekora tipološki snažno vezane uz bizantsku tradiciju pa se tako najčešće pronalaze motivi medaljona, parovi različitih, uglavnom egzotičnih, životinja te niz karakterističnih biljnih detalja. Nazivi svila koje su se tkale u Lucci preuzeti su iz grčkoj jezika: *zendadi, sciamiti, diaspri, ciggatoni, imperiali*. Njihov spomen nalazi se u inventarima brojnih europskih dvorova, Svete Stolice, katedrale sv. Pavla u Londonu, riznice u Avignonu i

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

svjedoči vrlo rano uspostavljanje zakonske regulative. Tako je već 1255. godine donesen statut cehovskog udruženja majstora koji su se bavili bojanjem svilenih niti, a 1376. i prvi statut tkalaca svile. Genova je zbog svojih trgovinskih veza na čitavu Mediteranu Lukežanima bila strateški ključno mjesto pa su upravo tu pribavljali glavninu skupocjene sirovine[147]. Proizvodnja je u Lucci nakon prvog desetljeća 14. stoljeća naglo opala zbog niza društveno-političkih čimbenika potaknutih sukobom između dviju političkih opcija, *gvelfa* i *gibelina*[148]. Rezultat sukoba, među ostalim, bio je masovni egzodus lukeških *gvelfa* koji su uglavnom bili obrtnici djelatni u svilarskoj industriji[149]. Iskusni majstori tkalci tako su masovno emigrirali iz Lucce te svoju djelatnost nastavili u drugim gradovima na Apeninskom poluotoku, što se pokazalo ključnim faktorom u rastu i razvoju talijanske svilarske industrije u narednom razdoblju. Bologna, Firenca i Venecija doseljenim su lukeškim trgovcima i majstorima osigurale povoljne uvjete za rad, što je rezultiralo značajnim unaprjeđenjem i modernizacijom

---

drugdje. Raspon i kvaliteta dekora lukeških svila bili su na zavidnoj razini upravo zahvaljujući majstorstvu koje su posjedovali domaći tkalci i autori predložaka. Stoga ne čudi pretpostavka da je upravo u Lucci prvi put na europskom tlu započelo tkanje baršuna, i to već na samom početku 14. stoljeća. Sophie Desrosiers, „Sur l'origine d'un tissus qui a participé à la fortune de Venice: le velours de soie", u: *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento: dal baco al drappo,* ur. Luca Molà, Reinhold C. Mueller, Claudio Zanier (Venecija: Marsilio, 2000.), str. 35. – 61.; Molà, nav. dj., 2000., str. 3.; Muthesius, nav. dj., 2003., str. 334.; Domenica Digilio, „La produzione di tessuti di seta nele principali città mercantili e manifatturiere italiane tra tardo Medioevo e Rinascimento", u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinacimento,* ur. Marta Cuoghi Costantini i Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.), str. 37.

[147] Digilio, nav. dj., 2010., str. 36.

[148] U razdoblju 1335. – 1341. godine iz Lucce se izvozilo oko 125 000 težinskih funti godišnje, dok je 1410. taj broj pao na 10 000 težinskih funti. Monnas, nav. dj., 2008., str. 5. – 6.

[149] Franco Brunello, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento* (Vicenza: Nerri Pozza, 1981.), str. 123.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

dotadašnjih procesa proizvodnje[150]. Iako u znatno smanjenom obujmu, proizvodnja svile u Lucci nastavila se te je i tijekom narednih stoljeća činila značajan udio u talijanskoj proizvodnji.

Nagli uspon tekstilne industrije u 15. i 16. stoljeću bio je moguć zbog povoljne ekonomske situacije i sveopćeg kulturnog razvoja Europe. Snažan zamah u proizvodnji dogodio se sredinom 15. stoljeća, što je, među ostalim, posljedica unaprjeđenja proizvodnog procesa iz jednostavnijeg obrtničkog modela u profesionalnu proizvodnju viših poduzetničkih standarda. Rast svilarske industrije u Italiji bio je moguć i zbog niza protekcionističkih mjera koje su trajno provodili vladari talijanskih gradova te snažne međunarodne marketinške kampanje koju su podupirali[151]. Članovi društvene elite bili su glavni naručitelji i korisnici svilenih tkanina, a ujedno i glavni mecene svilarske industrije. Ubrzo je proizvodnja svile postala jedna od najznačajnijih i najprofitabilnijih gospodarskih aktivnosti na području Italije. U 15. i 16. stoljeću svile proizvedene na Apeninskom poluotoku nisu imale ozbiljnu konkurenciju na tržištu čitave Europe i Levanta[152]. O razmjerima talijanske svilarske industrije tijekom ranog novog vijeka govore i podaci o broju zaposlenih majstora u pojedinom gradu. Tako je u Firenci 1461. godine gotovo trećina stanovnika radila u svilarskoj

---

[150] U Bolognu su se doselili uglavnom lukeški tkalci specijalizirani za proizvodnju laganih svila bez uzorka (*cendal*, taft i *veiling*), dok su tkalci svila s uzorcima gravitirali Veneciji u kojoj su dali novi polet već postojećoj svilarskoj industriji toga grada. Luca Molà, „L' industria della seta a Lucca nel tardo Medioevo: emigrazione della manodopera e creazione di una rete produttiva a Bologna e Venezia", u: *La seta in Europa sec. XIII – XX. Atti della „Ventiquattresima Settimana di Studi", 4 – 9 maggio 1992*, ur. Simonetta Cavaciocchi (Firenze: Le Monnier, 1993.), str. 436. – 437.; Monnas, nav. dj., str. 2008., str. 6.; Molà, nav. dj., 2000., str. 3.; Patrizia Mainoni, „La seta in Italia fra XII e XIII secolo: migrazioni artigiane e tipologie seriche", u: *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento: dal baco al drappo*, ur. Luca Molà, Reinhold C. Mueller, Claudio Zanier (Venecija: Marsilio, 2000.), str. 372. – 373.

[151] Molà, nav. dj., 2000., str. 14.

[152] Primjerice u 16. stoljeću 30 posto sveukupnog francuskog uvoza odnosilo se na proizvode s područja Italije.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

industriji, a u Lucci početkom 16. stoljeća gotovo 12 000 ljudi i dvostruko više u Veneciji. U drugoj polovici 16. stoljeća ti su brojevi dodatno porasli pa se zna da je 1561. godine u Veneciji u tom sektoru bilo zaposleno oko 30 000 ljudi, a u Genovi 1579./1580. između 35 000 i 38 000 ljudi[153]. Složene odnose unutar djelatnosti dodatno su komplicirali procesi diversifikacije i modernizacije procesa te snažna konkurencija među vodećim manufakturama. Tijekom 15. i 16. stoljeća svile vrhunske kvalitete na Apeninskom poluotoku proizvodile su se uglavnom u Veneciji, Firenci, Lucci, Bologni, Genovi, Milanu i Napulju[154].

Proizvodnja svile u Firenci postojala je vrlo vjerojatno već u 13. stoljeću, no industrija je svoj ključan zamah dobila upravo zahvaljujući lukeškim majstorima koji su se u grad doselili tijekom prve polovice 14. stoljeća. S jačanjem društvenog i ekonomskog značaja djelatnosti, trgovci svilom i majstori djelatni u različitim fazama proizvodnog procesa pridružili su se cehu pod nazivom *Arte di Por' Santa Maria*, jednom od sedam firentinskih *Arti Maggiori*, koji je u 15. stoljeću promijenio naziv u *Arte della Seta*[155]. Najraniji spomen udruženja potječe iz 1248., dok je najstariji danas poznati statut iz 1335. godine[156]. Vodeća

---

[153] Molà, nav. dj., 2000., str. 15. – 16.

[154] Krajem 15. stoljeća organizirana proizvodnja svile postojala je u Milanu, Ferrari, Modeni, Sieni, Peruggi, Napulju, Catanzaru, Messini i drugdje, a u 16. stoljeću i u manjim centrima poput Coma, Cremone, Bergama, Vicenze, Verone, Padove, Mantove, Pise, Rima, Palerma i drugih. Molà, nav. dj., 2000., str. 4.

[155] Sjedište ceha nalazilo se u samom centru Firence, u ulici *Via di Capaccio,* u palači koja je do danas sačuvana, a poznata je pod nazivom *Palazzo dell'Arte della Seta*.

[156] U cehu su se, osim *setaiola*, nalazili i *cuffai, cappellai, farsettai, calzaioli, berrettai, materassai i orefici*. U njemu su zapisane odredbe koje reguliraju način rada različitih umjetničkih obrta i zanata djelatnih na području Firentinske Republike, a vezanih uz tekstilnu industriju. Na čelu ceha bili su *consoli* (konzuli), savjetnici koji su, poput čelnika cehova drugih gradova, bili zaduženi da donošenje propisa i regulativa vezanih uz proizvodnju i trgovinu te koji su poduzimali potrebne mjere za njihovu provedbu i nadgledali rad. Umberto Dorini, *L'arte della Seta in Toscana* (Firenca: Edizioni dell'Ente per le Atività Toscane, 1928.) str. 7. – 8.; Florence Edler De Roover, *L'arte della seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, ur. Sergio Tognetti (Firenca: L. S. Olschki, 1999.), str. 5. – 8.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

gradska oligarhija tijekom 15. stoljeća vrlo je aktivno podupirala razvoj svilarske industrije jer je ona postala ekonomski najprofitabilnija djelatnost, a grad jedan od najznačajnijih tkalačkih centara u Europi[157]. Uspjeh industrije bio je rezultat dobre organizacije poslovanja i značajne količine uloženih sredstava. Firentinski trgovci svilom, odnosno *setaiuoli*, dijelili su se na trgovce krupnom i sitnom robom. *Setaiuoli Minuti*, trgovci sitnom robom, smjeli su trgovati isključivo svilenom galanterijom i jednostavnim svilenim tkaninama bez uzorka, a *Setaiuoli Grossi*, trgovci krupnom robom, prodajom skupocjenih svila s uzorcima. Prodajna i poslovna sjedišta *setaiuola* nazivala su se *botteghe*, a bila su smještena u samom centru Firence, u ulici *Via di Por 'Santa Maria* u neposrednoj blizini *Piazze della Signoria* i sjedišta svilarskog ceha. Firentinski kroničar Benedetto Dei u svojem je djelu *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500* iz 1472. godine zapisao da su u Firenci tada djelovale čak 83 *botteghe d'arte di seta*[158]. Proizvodile su se svile različite kvalitete, no posebna pozornost bila je usmjerena proizvodnji svila vrlo visoke kakvoće i cijene. Proizvodnja se tako velikim dijelom odnosila na skupocjene lampase, baršune i *broché* svile s uzorcima izvedenima zlatnim i srebrnim nitima, a koje se u izvorima često nazivaju tkaninama od zlata, odnosno *drappi d'oro*[159]. Naručitelji ovih proizvoda bili su članovi najviših društvenih slojeva, redovito firentinska vladajuća oligarhija i imućni građani koji su zbog političkih i ekonomskih razloga uglavnom preferirali

[157] Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 282. – 283.; Florence Edler De Roover, „Andrea Banchi, Florentine Silk Manufacturer and Merchant in the Fifteenth Century", u: *Studies in Medieval and Renaissance History*, 3., 1966., str. 223. – 285.

[158] O načinu funkcioniranja firentinskih *bottegha* i tkalačkih radionica iz 15. stoljeća mnogo se saznaje iz sačuvanih spisa dvaju firentinskih poduzetnika, Andree Banchija i Tommasa Spinellija, koji su se bavili proizvodnjom svilenih tkanina i trgovinom svilenim tkaninama. Također, u traktatu anonimnog majstora pod nazivom *Trattato dell'Arte della Seta*, koji je nastao u 15. stoljeću, detaljno se opisuju stadiji proizvodnje svile. Detalji ukazuju na to da je autor bio vrlo dobro upoznat s cijelim procesom te da je u njemu sudjelovao. Zanimljivost su ilustracije kojima se dodatno opisuju određeni stadiji i postupci procesa. Roberta Morelli, *La seta fiorentina nel Cinquecento* (Milano: A. Giuffre, 1976.), str. 1.

[159] Monnas, nav. dj., 2008., str. 6.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

lokalne proizvode[160]. Također, proizvodnja luksuznih predmeta poput svilenih tkanina u potpunosti je ovisila o državnim poticajima zahvaljujući kojima se nabavljala skupocjena sirovina – sirova svila, pigmenti, zlato i srebro. Firentinska industrija stoga se tijekom 15. stoljeća oslanjala isključivo na poticaje imućnih gradskih obitelji poput obitelji Medici, Pitti, Antinori i Martelli[161]. Sve navedeno očito je polučilo značajan uspjeh jer su se firentinske svile tijekom 15. i 16. stoljeća izvozile diljem Apeninskog poluotoka, ali i na prostor čitavog Sredozemlja, osobito u Francusku, Španjolsku i Osmansko Carstvo. Firentinski trgovci imali su svoje ispostave u velikim europskim gradovima u kojima su se redovito održavali sajmovi skupocjene robe poput Brugesa, Londona, Frankfurta, Nürnberga, Ženeve, Lyona i Antwerpena[162]. Popis svila kojima je, primjerice, trgovala firentinska firma Bernarda

[160] Firentinske proizvodnje sigurno su bile i svile koje su detaljno opisane u inventaru palače Palazzo Vechio iz vremena Cosima I. 1553. godine. Redom se spominju: *paramenti* (tapete) *in teletta d'oro et raso incarnato fregiato da capo di tella d'oro, cortinaggi* (baldahini za krevet) od *damasco d'oro a dua ritti parte in seta pavonazza et parte in seta incarnata* ili od *drappo d'oro et seta rossa et pavonazza,* zatim *coperte di raso incarnato con frage* ili *di velluto rosso* i tako dalje. Paola Marabelli, „La seta a Firenze tra cinque e seicento: Cenni storico-economici", u: *"Sopra ogni sorte di drapperia..." tipologie decorative e tecniche tessili nella produzione fiorentina del Cinquecento e Seicento,* (Firenca: Maria Cristina de Montemayor Editore, 1993.a.), str. 14.; Rosalia Bonito Fanelli, „I drappi d'oro: economia e moda a Firenze nel Cinquecento", u: *Le Arti del Principato Mediceo* (Firenca: Studio per Edizioni Scelte, 1980.), str. 412.

[161] Anna Muthesius, „Silk in the medieval world", u: *The Cambridge History of Western Textiles I,* ur. David Jenkins (Cambridge: Cambridge University Press, 2003.), str. 339. – 340.

[162] Tamara Boccherini, „La produzione dei tessuti di seta a Firenze. Diffusione e caratteristiche tecniche e tipologiche", u: *"Sopra ogni sorte di drapperia... " tipologie decorative e tecniche tessili nella produzione fiorentina del Cinquecento e SeicentoI,* ur. Paola Marabelli i Tamara Boccherini (Firenca: Maria Cristina de Montemayor Editore, 1993.a), str. 21. – 22.; Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 289.; Muthesius, nav. dj., 2003., str. 339.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Acciaiuolija i Bernarda Salitija 1519. godine u Nürnbergu sastoji se od čak 267 različitih firentinskih svila, među kojima se nalaze i one opisane kao *alla lucchese* i *alla veneziana*[163].

Promjene na globalnom tržištu početkom 16. stoljeća dovele su do značajne transformacije firentinske industrije. Od tog trenutka konkurencija je naglo jačala, uglavnom uslijed uspostavljanja masovne proizvodnje u Milanu i Napulju, velikim dijelom upravo zahvaljujući doseljenim firentinskim majstorima, kao i u Lucci, Bologni, Genovi i Veneciji. Proizvodnja svila u Firenci u tom je trenutku bila samo mali dio ukupnog talijanskog proizvoda koji se krajem stoljeća sve intenzivnije smanjivao. Tijekom 16. stoljeća s područja Firentinske Republike emigrirali su brojni iskusni majstori tkalci, što je značajno poljuljalo stabilnost svilarske industrije. Cosimo I. Medici (1519. – 1574.) sredinom 16. stoljeća nastojao je spriječiti negativne trendove donošenjem niza novih propisa kojima se nastojala spriječiti sve intenzivnija emigracija kvalitetnih majstora, potaknuti vraćanje i naseljavanje onih koji su već emigrirali te ojačati izvoz firentinske svile u strane zemlje[164]. Kako bi se prilagodila novoj situaciji na tržištu, firentinska svilarska industrija okrenula se proizvodnji jeftinijih svila potaknuta novim tržišnim trendovima te je smanjila proizvodnju baršuna i skupocjenih *broché* svila koje su sve brže izlazile iz mode. Prema zapažanju venecijanskog ambasadora u Francuskoj Marina Cavallija 1546. godine, laganije svile, sateni i damasti postali su iznimno traženi na francuskom tržištu, a brojni toskanski i đenoveški trgovci na njihovoj su prodaji dobro profitirali[165]. Prema njegovu mišljenju, Firentinci proizvode svile koje koštaju malo i traju još manje, što savršeno odgovara željama i ukusu Francuza koji bi se vrlo brzo zasitili previše trajne odjeće[166]. Sredinom 17. stoljeća svilarski ceh izvijestio je da se

[163] Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 200. – 201., 291.

[164] Brojne vodeće firentinske obitelji (Medici, Strozzi, Gondi, Corsi) bavile su se proizvodnjom i prodajom svile, od jednostavnih vrsta do kompleksnih svila s uzorcima poput lampasa, damasta i baršuna. Bonito Fanelli, nav. dj., 1980., str. 407. – 409.; Marabelli, nav. dj., 1993.a, str. 13.

[165] Goldthwaite, 2011., str. 290. – 292.

[166] Molà, nav. dj., 2000., str. 96.; Goldthwaite, 2011., str. 292.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

90 posto industrije odnosi na proizvodnju jeftinih svila te da samo jedan majstor u gradu zna kako tkati skupocjene svile s uzorcima, odnosno *drappi d'oro*[167].

Točno vrijeme i utjecaji pod kojima je u Veneciji započela proizvodnja svile nisu nedvojbeno utvrđeni, ali vrlo vjerojatno nije postojala prije 13. stoljeća. Lokalna svilarska djelatnost možda je uspostavljenja posredstvom snažnih trgovinskih veza s Bizantom te višestoljetne aktivnosti u transferu azijskih svila prema Zapadu[168]. Ključan trenutak u razvoju venecijanske svilarske djelatnosti dogodio se 1314. godine, po doseljavanju grupe lukeških obrtnika specijaliziranih u različitim djelatnostima vezanima uz svilarsku industriju (tkalci, bojači tkanina i drugi) kojima su se njihove obitelji bavile generacijama[169]. Doseljenici su u Veneciji dobili građanstvo te im je nizom poticaja omogućen rad i institucionalizacija poslovanja po lukeškom uzoru[170]. Svilarska industrija u Veneciji u 14. stoljeću bila je gospodarski i društveno iznimno važna djelatnost, zbog čega je grad postao jedan od najznačajnijih tkalačkih centara na području čitavog Mediterana i prepoznatljiv po svilama vrhunske kvalitete. Djelatnost je bujala zahvaljujući specijaliziranoj radnoj snazi te uhodanoj trgovinskoj logistici i infrastrukturi u brojnim međunarodnim lukama te na sajmovima diljem

---

[167] Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 292.

[168] Naime, Venecija je zahvaljujući brojnim privilegijama još od 9. stoljeća intenzivno trgovala s azijskim zemljama, osobito s Bizantskim Carstvom, otkud je uvozila luksuzne proizvode poput svile te ih prodavala imućnoj europskoj klijenteli. Poznato je da su na sajmu u lombardskom gradu Paviji, koji se održavao dvaputa godišnje, venecijanski trgovci redovito prodavali skupocjene bizantske svilene tkanine ili već gotove odjevne predmete te sirovi svilu – sirovinu za proizvodnju svilenih niti. Brunello, nav. dj., 1981., str. 120. – 121.; Ileana Chiappini di Sorio, „Le premesse storiche della tessitura a Venezia", u: *Origine e svilupo dei velluti a Venezia: il velluto allucciolato d'oro* (Venecija: Università internazionale dell'arte, 1986.), str. 9., 12. – 13.; Doretta Davanzo Poli, „La produzione serica a Venezia", u: *Tessuti Nel Veneto. Venezia e La Terraferma*, ur. Giuliana Ericani i Paola Frattaroli (Verona: Arnoldo Mondadori, 1993.), str. 21. – 22.; Jacoby, nav. dj., 2000., str. 266. – 269.

[169] Chiappini di Sorio, nav. dj., 1986., str. 13.

[170] Luca Molà, *La comunità dei lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo* (Venecija: Ist. Veneto di Scienze, 1994.), str. 73. – 74.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Europe. U tom je razdoblju svilarska industrija bila organizirana u nekoliko faza po principu podjele i podugovaranja poslova. Osnovni akteri u procesu bili su poduzetnici i trgovci te proizvođači koji su se udruživali u strukovna udruženja kako bi definirali i zaštitili svoja prava. Jedna od najstarijih venecijanskih organizacija, osnovana na poticaj doseljenih lukeških majstora, bila je *Corte della Seta*, odnosno sud koji je sudio u građanskim parnicama vezanima uz svilarsku djelatnost[171]. Postupno se *Corte della Seta* počeo izjednačavati s nazivom *Arte della Seta*, a u ovo cehovsko udruženje bili su upisani svi sudionici u procesu proizvodnje. Ključnu ulogu u udruženju imali su poduzetnici i trgovci pod nazivom (tal.) *setaiuoli*[172], a za nadzor su bili zaduženi *Provveditori alla Seta* te od 1494. godine i posebno povjerenstvo pod nazivom *Capitolo dei Venticinque Mercanti*. Ovlasti ovog udruženja postupno su postajale znatno šire pa su, osim pravnih pitanja, donosili propise za čitavu djelatnost, a utjecaj *setaiuola* time je znatno rastao[173].

U opoziciji prema poduzetničkom cehu (*Arte dell Seta*), majstori djelatni u svilarskoj industriji zahtijevali su formalno udruživanje u dodatne strukovne udruge kako bi lakše poslovali i osigurali potrebnu zaštitu Republike. U proizvodnom procesu sudjelovalo je pet osnovnih djelatnosti: prelci (*filatori*), bojači tkanina (*tintori*), izrađivači metalnih niti (*tiraori* i *battiori*), tkalci jednostavnih svila (*tessitori* ili *samiteri*) i tkalci svila s osnovom flora (*veluderi*). Najstariji ceh osnovali su bojači tkanina (*Arte di Tintori*), čiji statut datira iz 1243. godine, dok je onaj tkalaca svile (*Arte dei Samitari*) pod nazivom *Statuti Samitariorum*[174]

---

[171] Sjedište suda nalazilo se u župi San Giovanni Grisostomo.

[172] *Setaiuoli* nisu bili isključivo trgovci, oni su imali kapital o kojemu je ovisio cjelokupan proces proizvodnje. Po dobivanju određene narudžbe *setaiuoli* bi kupovali sirovinu te podugovarali sve obrtnike u procesu te konačno upravljali sudbinom gotova proizvoda koji su plasirali na tržište. Luca Molà, „The Italian Silk Industry during the Renaissance", u: *Le Mariegole delle Arti dei Tessitori di Seta: I Veluderi (1347 – 1474) e i Samitari (1370 – 1475)*, ur. Simone Rauch (Venecija: Il Comitato Editore, 2009.), str. LXXX. – LXXXV.

[173] Molà, nav. dj., 2000., str. XVII.

[174] *Samiteri* ili *samitari*, tkalci svile, dolazi od riječi *sciamitum* ili *examitum*, što je bio naziv za vrstu svile koja se vrlo često tkala tijekom 13. stoljeća.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

donesen 1265. godine[175]. U njemu su okupljena pravila vezana uz proizvodnju i trgovinu svilom koja su se vrlo vjerojatno primjenjivala i prije formalne objave statuta[176]. Statut sadržava vrlo korisne informacije o načinu organizacije tkalačke djelatnosti te tehničkim karakteristikama svila s precizno navedenim vrstama i njihovim nazivima koji su derivirani iz bizantskih uzora (*diaspers, purples, samites*), što upućuje na kompleksnost u formiranju venecijanske svilarske prakse. Tkalački ceh podijelio se 1347. godine te su osnovana dva ceha: *Arte dei Samiteri* i *Arte dei Veluderi*. Pritom su se u cehu *Arte dei Veluderi* okupili tkalci specijalizirani za tkanje baršuna, odnosno tkanina s osnovom flora, dok su u drugome bili tkalci svih ostalih vrsta svila[177]. Oba venecijanska ceha tkalaca ponovno su se ujedinila 1488. godine. Budući da je svilarska industrija u Veneciji imala status iznimno značajne ekonomske djelatnosti, pomno ju je nadzirao niz republičkih tijela. Nadzor je podrazumijevao poštivanje pravila proizvodnje i trgovine (definiranje gustoće i maksimalne širine tkanina, vlasništvo nad tkalačkim stanovima, obrazovanje majstora, šegrta i drugo) u cilju osiguravanja kvalitete gotovih proizvoda. Strukovni cehovi provodili su prvu razinu nadzora nad proizvodnjom i kontrolirali svakodnevan rad majstora i trgovaca *setaiola*, dok je druga razina bila republička i odnosila se na administrativni i pravni nadzor, a provodila se kroz čak četiri tijela: *Ufficiali ai Panni Oro, Consoli de' Mercanti, Provveditori di Comun* i *Cinque Savi alla Mercanzia*. Treći stupanj nadzora odnosi se na venecijanski *Collegio* i *Senato*[178].

Venecijanska svilarska industrija razvila je pet različitih kategorija svila koje su se razlikovale kvalitetom, a koja je ovisila o krajnjem kupcu, odnosno o načinu njihove prodaje. *Drappi domestici*, odnosno tkanine za domaću klijentelu, bile su namijenjene venecijanskim kupcima ili stranim trgovcima u gradu te se nisu izvozile, a mogle su biti različite kvalitete.

---

[175] Simone Rauch, „L'Industria della seta nella Venezia tardomedievale", u: *Le Mariegole delle Arti dei Tessitori di Seta: I Veluderi (1347 – 1474) e i Samitari (1370 – 1475),* ur. Simone Rauch (Venecija: Il Comitato Editore, 2009.), str. CIII.

[176] Iako donošenje Statuta podrazumijeva da je proizvodanja porasla, iz ovog razdoblja nisu sačuvani konkretni primjeri ili podaci koji bi tome svjedočili. Chiappini di Sorio, nav. dj., 1986., str. 12.

[177] Davanzo Poli, nav. dj., 1993., str. 24.

[178] Molà, nav. dj., 2000., str. XVII.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Panni da parangon[179], tkanine za sravnjivanje, bile su najkvalitetnije i najskuplje venecijanske svile koje su se prodavale domaćim i stranim klijentima na povremenim sajmovima organiziranima upravo u tu svrhu. Ova „izložba" svila u 15. stoljeću održavala se u *Corte del parangon*, kako se nazivao *Corte dei Cagnoli*, odnosno dvorište ili zatvoreni trg koji je bio smješten negdje u župi San Bartolomeo[180]. Početkom 16. stoljeća institucija *parangona* seli se na prostor obnovljenog mosta Rialto gdje se održavao u nekoj od okolnih zgrada. Treća kategorija venecijanskih tkanina bile su one srednje kvalitete, *drappi mezzani*, koje su bile namijenjene domaćem i inozemnom tržištu. Kako bi udovoljila zahtjevima kupaca na Levantu, talijanska tkalačka središta započela su proizvoditi svile isključivo za to tržište, drugačije od onih namijenjenih prodaji u zapadnoj Europi. Oko 1420. godine prvi se put spominju *zetani vellutati a navigando* ili *pro navigando*, odnosno svile istkane u Veneciji koje su u početku bile namijenjene isključivo prodaji u prekomorskim ispostavama u Egiptu i Siriji, no kasnije su u tu kategoriju svrstavane sve tkanine namijenjene izvozu. Svile *pro navigando*, odnosno *drappi da navegar*, bile su niže kvalitete od primjerice *drappi da parangon*, no njihova je proizvodnja bila ekonomski najisplativija. Peta kategorija poznata je pod nazivom *drappi da fontego* i također se odnosila na svile nižeg cjenovnog ranga i kvalitete u odnosu na *drappi da parangon*. Bile su namijenjene isključivo za distribuciju preko *Fondaco dei Tedeschi* otkud su se izvozile na prostor srednje Europe[181].

Proizvodnja svile u Venecijanskoj Republici u ovom razdoblju bila je gotovo u potpunosti smještena u samom gradu. Iako je širenje tkalačke djelatnosti izvan centra bilo

---

[179] Naziv za ovu kategoriju svila dolazi od talijanske riječ *paragonare*, što znači usporediti. Riječ je o svilama koje su se prodavale na povremenim sajmovima, pri čemu su kupci, ali i inspekcijska tijela, uspoređivali kvalitetu tih svila. Takav način prodaje bio je važan lokalnoj klijenteli. U dokumentima se prvi put spominje 1457. godine, iako je vrlo vjerojatno riječ o znatno starijem običaju. Molà, nav. dj., 2000., str. 98.

[180] Suđenje su provodili *Soprastanti ai Parangoni*, odnosno šest *poduzetnika* iz područja svilarske industrije. U slučaju otkrivanja prijevare, njihov je zadatak bio zaplijeniti tkaninu, označiti je i poslati na *Corte della Seta* gdje su konačan sud donosili *Provveditori alla Seta*. Molà, nav. dj., 2000., str. 101.

[181] Molà, nav. dj., 2000., str. 96. – 105.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

zabranjeno, poslovi vezani uz obradu sirovine i proizvodnju svilenih niti odvijali su se u brojnim gradovima na području Terraferme (Vicenzi, Veroni, Bresci, Bassanu, Udinama, Trevisu, Castelfrancu). Formalno dopuštenje za tkanje samo određenih vrsta svila sredinom 16. stoljeća dobila je tek nekolicina gradova na području Veneta[182].

Svila se tijekom 15. stoljeća tkala i u drugim gradovima na Apeninskom poluotoku poput Genove, Bologne, Milana, Ferrare, Modene, Peruggije, Siene, Napulja i drugih. Od većeg je značaja milanska industrija ustanovljena oko sredine 15. stoljeća, što je relativno kasno u odnosu na ostale talijanske centre. Upravo zahvaljujući pozivu vojvode Filippa Marije Viscontija (1392. – 1447.) u Milano su se doselili majstori Ligurije i Toskane te pokrenuli proizvodnju[183]. Djelatnost su poticali i njegovi nasljednici pa je milanska svilarska industrija u narednom razdoblju ojačala. Godine 1457. u pogonu je bilo 80 tkalačkih stanova na kojima se tkala svila s uzorcima, a 1467. u gradu je bilo zaposleno oko 300 tkalaca svile. Od sveukupno 100 000 stanovnika, koliko ih je tada Milano imao, oko 15 000 bilo je na neki način vezano uz svilarsku industriju[184]. O jačanju industrije svjedoči i potreba za organizacijom te donošenjem statuta trgovaca i tkalaca svile 1461. godine[185]. Milanska

[182] Gradovi venecijanske Terraferme, osobito Vicenza i Verona, u 16. stoljeću bili su među vodećim proizvođačima sirove svile u Europi. I dok se proces proizvodnje sirovine redovito odvijao u venecijanskom zaleđu, Venecija je nastojala zadržati monopol u provođenju tkalačke djelatnosti. Gradovi na području *Terraferme* smatrali su pak opravdanim proširiti svoju djelatnost te, uz procese uzgoja i proizvodnje svilenih niti, uvesti i proizvodnju određenih vrsta tkanina. Sve jači pritisci koji su stizali do Venecije konačno su bili uvaženi tijekom druge polovice 16. stoljeća kada su pojedinim gradovima na području Veneta izdana dopuštenja za obavljanje tkalačke djelatnosti. Molà, nav. dj., 2000., str. 5., 297. – 298.

[183] Jednaku politiku primijenio je i vojvoda Borso d'Este u Ferarri sredinom 15. stoljeća, što se pokazalo plodonosnim pa je proizvodnja zaživjela i u brojnim drugim gradovima regije. Molà, nav. dj., 2000., str. 6. – 8.

[184] Monnas, nav. dj., 2008., str. 6.

[185] Franca Leverotti, „Organizzazione della corte sforzesca e produzione serica", u: *Seta Oro Cremisi. Segreti e technologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, ur. Chiara Buss (Milano: Silvana Editoriale, 2009.), str. 18. – 19.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

svilarska industrija bila je uglavnom orijentirana na proizvodnju skupocjenih svila čiji su kupci bili iz redova imućne gradske oligarhije. Posebnost milanskih radionica bile su srebrne, zlatne i pozlaćene niti kojima su se izvodili uzorci, što je dovelo i do specijalizacije u području izrade veza po kojemu je krajem 15. stoljeća Milano bio iznimno cijenjen[186].

Proizvodnja svile u Genovi dokumentirano je postojala već u 13. stoljeću, no profesionalnu razinu dostigla je tijekom 15. stoljeća. Krajem 13. stoljeća u Genovi su se dokumentirano tkali *velluti, sciamiti, baldacchini, zetani, cendadi, damaschi, taffetas* i *camocati*[187]. Povećanju značaja ove djelatnosti u gradu svjedoči donošenje statuta ceha svilara 1432. godine te brojka od 2 303 tkalca svile, koliko ih je 1531. godine bilo upisano u navedeni dokument. Đenoveške radionice bile su specijalizirane za proizvodnju svila različite kvalitete, od najkvalitetnijih složenih uzoraka do jednostavnijih vrsta poput tafta. No najcjenjeniji proizvod bili su baršuni, osobito oni s tri osnove flora u različitim bojama, poznati pod nazivom *terciopelo*[188]. Valja izdvojiti i Napulj u kojemu je ozbiljnija proizvodnja započela u drugoj polovici 15. stoljeća pod aragonskim vladarima te je nastavila rasti i u 16. stoljeću kada je postala najznačajnija ekonomska djelatnost grada[189]. Nisu svi veliki gradovi u 15. i 16. stoljeću uspjeli pokrenuti proizvodnju svile. Primjerice, u Rimu je ta industrija zaživjela tek u 17. stoljeću, unatoč značajnim poticajima tijekom čitavog 16. stoljeća, a osobito pape Lea X. i Pija V.[190].

Tkanje svila na području Pirinejskog poluotoka poznato je još od vremena arapskih vladara u 8. stoljeću, no ključan poticaj razvoju svilarske industrije krajem 15. stoljeća dali su

---

[186] Leverotti, nav. dj., 2009., str. 24.

[187] Pia Spagiari, „Cartulari notarili e produzione serica a Genova nel XIII secolo", u: *Seta a Genova 1491 – 1991* (Genova: Edizioni Colombo, 1991.), str. 13.

[188] Paola Massa, *L'Arte Genovese della Seta nella Normativa del XV e del XVI secolo. Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. X. (LXXXIV.) (Genova: Società ligure di storia patria, 1970.), str. 167. – 168.; Monnas, nav. dj., 2008., str. 6.; Muthesius, nav. dj., 2003., str. 339.

[189] Molà, nav. dj., 2000., str. 12.

[190] Muthesius, nav. dj., 2003., str. 338.; Molà, nav. dj., 2000., str. 11.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

doseljeni talijanski majstori, uglavnom iz Genove, ali i iz Venecije, Firence i Lucce. U Granadi i Valenciji proizvodila se glavnina sirove svile kojom su se opskrbljivala španjolska tkalačka središta[191]. Od kasnog 15. stoljeća središta proizvodnje svilenih tkanina bili su gradovi Toledo, Cordoba, Sevilla, Murcia, Granada i Valencia. Najznačajnije količine proizvodile su se upravo u Granadi i Valenciji koja je zahvaljujući doseljenim đenoveškim majstorima postala centar proizvodnje skupocjenih svila i baršuna. Godine 1457. objavljen je statut tkalaca baršuna grada Valencije, što ukazuje na to da je tradicija tkanja baršuna vrlo vjerojatno već ranije postojala[192].

Osim na Apeninskom i Pirinejskom poluotoku, umijeće tkanja svile bilo je poznato i drugdje u Europi. Proizvodnja malih razmjera, uglavnom galanterije i jeftinih svila, postojala je još u 13. stoljeću u francuskim gradovima Parizu i Montpellieru. Tek u 15. stoljeću, zahvaljujući poticajima kraljeva Luja XI. (1461. – 1483.) i Luja XII. (1498. - 1515.), u Avignon, Tours i Lyon doselili su se iskusni tkalci iz Italije (Firence, Venecije i Lombardije) te je započela proizvodnja svila visoke kvalitete koje su mogle konkurirati talijanskima. U 16. stoljeću svilarska industrija postala je ekonomski najznačajnija djelatnost u Toursu, o čemu je u svojim izvještajima 1546. godine pisao i venecijanski ambasador Marino Cavalli diveći se radu doseljenih venecijanskih, đenoveških, lukeških i francuskih majstora[193]. Industrija svile u Lyonu razvila se tijekom 16. stoljeća, nakon čega je nezaustavljivo rasla pa su u razdoblju između 1560. i 1575. godine u gradu bila zaposlena čak 164 tkalca baršuna. Francuski tkalački centri brzo su se razvijali i već tijekom 17. stoljeća poslali ozbiljna konkurencija talijanskima[194].

Doseljeni talijanski majstori potaknuli su razvoj svilarstva i na području sjeverne Europe. U 14. i 15. stoljeću postojala je proizvodnja svilene galanterijske robe u Londonu, no zamah industriji u Engleskoj dali su flamanski i francuski protestantski majstori koji su se tamo doselili oko 1560. godine, nakon čega je započela proizvodnja kompleksnijih vrsta

[191] Muthesius, nav. dj., 2003., str. 340. – 342.

[192] Monnas, nav. dj., 2012., str. 11.

[193] Molà, nav. dj., 2000., str. 23.

[194] Monnas, nav. dj., 2012., str. 11.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

svilenih, vunenih i lanenih tkanina. Engleska tekstilna industrija svoj je internacionalni značaj dobila tek u 17. stoljeću kada su s radom započele radionice u londonskom predgrađu Spitalfieldsu. Zahvaljujući francuskim, flamanskim i talijanskim majstorima, u drugoj polovici 16. stoljeća na području današnje Švicarske i u Njemačkoj uspostavljena je proizvodnja baršuna, tafta i galanterijske robe malih razmjera te svila s uzorcima izvedenima metalnim nitima (Köln)[195].

Od tkalačkih centara izvan Europe valja izdvojiti grad Bursu koja je bila glavni centar distribucije sirove svile iz Irana u Europu te najznačajnije tkalačko središte Osmanskog Carstva u tom razdoblju. Odnos između Europe i Carstva uvelike se temeljio na međusobnoj trgovinskoj razmjeni dobara, među kojima su tkanine imale značajan udio. Talijanski trgovci prodavali su na prostoru Carstva europske vunene i svilene tkanine, a otamo su dobavljali sirovinu. Posebne privilegije u trgovini s Carstvom, nakon pada Konstantinopola 1453. godine, imala je Venecijanska Republika. Tijekom vladavine Mehmeda II. Osvajača (1451. – 1481.) u Carstvu je uspostavljen ceh tkalaca baršuna (*kadifecis*) sa sjedištem u Bursi koja je postala najznačajniji centar proizvodnje ove vrste svile. Iako je postojala domaća proizvodnja, talijanski, a osobito venecijanski baršuni u Carstvu su bili vrlo cijenjeni, o čemu svjedoči i zbirka carskih kaftana izrađenih od talijanskih svila u zbirci *Topkapy Saray* u Istanbulu[196]. Baršuni su često vladarima služili i kao diplomatski pokloni, o čemu postoje brojna svjedočanstva[197]. Turski baršuni sačuvani su u brojnim svjetskim zbirkama, no njihova identifikacija i pravilna valorizacija tek predstoji.

[195] Molà, nav. dj., 2000., str. 22. – 27.

[196] Hülya Tezcan, Selma Delibaş, *The Topkapi Saray Museum. Costumes, Embroideries and other Textiles*, ur. J. M. Rogers (London: Thames and Hudson, 1986.), str. 11. – 14.

[197] Poput turskog baršuna koji je sultan Bajazid II. (1481. – 1512.) 1483. godine poklonio venecijanskom ambasadoru.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.1.2. Najznačajnija tkalačka središta u 17. i 18. stoljeću

Kao i u prethodnim stoljećima, najznačajniji centri proizvodnje u 17. i 18. stoljeću bili su oni u kojima je postojala vrlo složena organizacija proizvodnje poduprta značajnim kapitalnim ulaganjima. Sirovina za proizvodnju skupocjenih svila i dalje je bila iznimno skupa kao i sam proces proizvodnje. Neprerađene, sirove svilene niti, kojima su se opskrbljivale engleske tkalačke manufakture uvozile su se iz Kine, Perzije, Turske i Italije. Francuske manufakture uglavnom su nabavljale svilene niti iz Italije, Levanta, Španjolske ili su upotrebljavale onu domaće proizvodnje. Svile bez uzorka tkale su se gotovo svugdje, a svile s uzorcima samo u najznačajnijim europskim centrima.

Najznačajniji centri proizvodnje na Apeninskom poluotoku – Lucca, Firenca, Genova, Milano, Venecija, Bologna i drugi – prolazili su već početkom 17. stoljeća kroz niz kriza. U tom procesu postupno se smanjivala proizvodnja skupocjenih svila s uzorcima, a povećavala proizvodnja jeftinijih vrsta s jednostavnim uzorcima u malom raportu ili onih bez uzoraka. Iz Torina, Milana, Modene, Firence i drugih centara na europsko tržište sve su se više slale svile skromnije kvalitete, među kojima su damasti i baršuni s uzorcima u malom raportu (fr. *petits velours noirs*) te svile bez uzoraka kao što su taft i saten[198]. O raznovrsnosti svila koje su se tkale u Firenci u prvoj polovici 17. stoljeća saznaje se iz dokumenta pod nazivom *Legge sopra ogni sorte di drapperia* iz 1621. godine. U njemu su navedene različite vrste i tipologije svila kao što su: *broccato d'oro e d'argento tirato e filato, dommaschi d'ogni sorte, velluti alti e basi d'ogni sorte, velluti piani, rasi e broccatelli che broccheranno d'oro o argento e di seta, zetani con pelo, drappi d'oro* i druge. S obzirom na to da je na tržištu postojala potražnja za svilama koje su bile karakteristične za neka druga tkalačka središta, firentinske su ih manufakture nastojale imitirati pa su se proizvodili i: *rasi broccati a opera d'oro o d'argento alla Milanese, telletine alla Milanese broccate con oro, argento e seta, velluti piani con pelo tagliato, o ricciuto, e a opera, o tagliati a fondo di raso, o di ermesino, e vellutati di ogni*

[198] Domenica Digilio, „Crisi e riconversione delle manifatture seriche italiane del seicento", u: *La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*, ur. Donata Devoti, Marta Cuoghi Costantini (Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1993.), str. 13. – 14.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

opera alla Genovese, rasi alla Bolognese, e Genovese, alla Veneziana i alla Lucchese[199]. Sredinom 17. stoljeća ceh firentinskih svilara izvijestio je da se devedeset posto industrije odnosi na proizvodnju jeftinih svila te da samo jedan majstor u gradu zna kako tkati *drappi d'oro ricchissimi*, odnosno skupocjene svile s uzorcima u zlatnim i srebrnim nitima[200]. Venecijanska svilarska industrija tradicionalno je bila usmjerena na proizvodnju svila vrhunske kvalitete, što se nastavilo i u 17. stoljeću. Proizvodnja najkvalitetnijih tkanina za domaće i strano tržište bila je strogo nadzirana i regulirana propisima zbog kojih su obrtnici i poduzetnici bili primorani upotrebljavati skupe materijale vrhunske kvalitete i primjenjivati vrlo visoke standarde u proizvodnji. Ta politika rezultirala je vrlo skupom i dugotrajnom proizvodnjom, ali i vrhunski proizvodi. I dok se ranije smatralo da je fokusiranost venecijanske industrije svile na luksuzne proizvode bila razlog njezine propasti, recentna sustavna i slojevita istraživanja Luce Molé ukazala su na činjenicu da venecijanska industrija nije bila statična te da se može smatrati jednom od najvitalnijih industrija talijanske ekonomije. Istraživanja arhivskih dokumenata niza venecijanskih tijela koja su bila aktivna u toj industriji pokazala su njezinu iznimnu fleksibilnost te kontinuirano prilagođavanje trendovima, novim navikama i ukusu naručitelja sve do početka 18. stoljeća[201].

Talijanska svilarska industrija još je od kraja 17. stoljeća značajno zaostajala za francuskom. Dok su u prethodnom razdoblju francuske manufakture uvozile kvalificiranu radnu snagu s područja Apeninskog poluotoka te nastojale imitirati talijanske dekore i usavršiti tehnike tkanja, situacija se u 18. stoljeću potpuno promijenila. U biblioteci muzeja *Musée des Arts Décoratifs* u Parizu nalazi se zbirka talijanskih predložaka za svile koji uglavnom potječu iz razdoblja od 1760. do 1780. godine i koji su nastali u manufakturama Vicenze i Venecije, a iz kojih se vidi oslanjanje na francuske uzore. Primjerice, na jednom od njih uz godinu 1765. stoji i natpis *copiato da un campione di Francia*[202]. No višebojni đenoveški baršuni s uzorcima u velikom raportu (fr. *velours jardinière*), namijenjeni dekoraciji interijera, u 18. stoljeću nisu imali konkurenciju. Bili su cijenjeni i traženi diljem

[199] Boccherini, nav. dj., 1993.a, str. 24. – 25.

[200] Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 292.

[201] Molà, nav. dj., 2000., str. XIX.

[202] Thornton, nav. dj., 1965., str. 42.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Europe te su ih, iako neuspješno, nastojale imitirati i francuske i engleske manufakture[203]. Načelno valja reći da, talijanske manufakture nisu imale ozbiljnu konkurenciju u tkanju baršuna i damasta s uzorcima u velikom raportu, namijenjenih dekoraciji interijera jer su se one francuske uglavnom orijentirale na modne svile za izradu odjevnih predmeta. Broj djelatnih tkalaca i tkalačkih stanova na Apeninskom poluotoku u 18. stoljeću opao je u svim velikim centrima, no djelatnost je još uvijek postojala u Milanu, Napulju, Bologni, Firenci, Luci, Milanu, Torinu, Veneciji, Vicenzi i drugima[204]. U Veneciji su 1705. godine bila 832 *capomaestra* tkalca (oni koji su vodili i često posjedovali tkalačke manufakture), a 1782. godine njih svega 343[205]. Krajem 17. stoljeća i početkom 18. stoljeća venecijanska svilarska industrija na europsko tržište plasirala je svile iznimne kvalitete. Riječ je o kompleksnim, skupocjenim lampasima poznatima pod nazivom *ganzi* s uzorcima izvedenima mnoštvom dodatnih metalnih potki, što je ujedno bio i posljednji proizvod slavne venecijanske svilarske industrije koji je postigao internacionalnu slavu. Venecijanske manufakture nisu mogle pratiti ubrzane promjene mode i ukusa europske klijentele koje su uslijedile potaknute francuskim inovacijama[206]. Jean-Jacques Lalande, koji je 1765. – 1766. godine posjetio Veneciju, zamijetio je da je taj grad još uvijek jedan od najznačajnijih talijanskih proizvođača svile, no da su visoku kvalitetu, po kojoj je grad bio poznat, zadržali samo *damasquettes* i *petites étoffes légères*[207]. U prvoj polovici 18. stoljeća oko 65 do 70 posto proizvedenih svila u Veneciji obuhvaćao je svile s uzorcima visoke kvalitete, dok je svega 30 posto svila bilo bez uzorka. Sedamdesetih godina 18. stoljeća taj se omjer okrenuo[208]. Primjerice, poznato je da je 1782. godine venecijanska manufaktura Gio Andrea Zanibon istkala 4 000 *brazza di lavori alla piana* (tkanine bez uzorka) i tek 150 brazza *lavori con oro* (svile s dekorima izvedenima

[203] Thornton, nav. dj., 1965., str. 49.

[204] Thornton, nav. dj., 1965., str. 52. – 53.

[205] Marcello Della Valentina, *Operai, mezzadi, mercanti. Tessitori e industria della seta a Venezia tra '600 e '700* (Padova: CLUEP, 2003.), str. 51.

[206] Davanzo Poli, nav. dj., 1993., str. 30. – 31.

[207] Thornton, nav. dj., 1965., str. 48.

[208] Della Valentina, nav. dj., 2003., str. 140.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

metalnim nitima)[209]. Posljedica toga svakako je bio očiti nedostatak specijaliziranih crtača koji bi umijećem, kreativnošću i poznavanjem tehnike mogli konkurirati francuskim crtačima.

Francuska svilarska industrija osnažila je od druge polovice 17. stoljeća. Najveći zamah industriji dale su reforme koje je 1665. godine uveo Jean-Baptise Colbert (1619. – 1683.), ministar financija kralja Louisa XVI. (1754. – 1793.), a kojima se nastojalo reformirati proizvodnja i unaprijediti modele prodaje. Neposredno nakon toga kraljevsko odobrenje dobili su statuti svilarskih cehovskih udruženja gradova Toursa, Lyona, Orléansa, Marseillesa, Nîmesa i Pariza. Coulbertova namjera bila je povećati kvalitetu proizvodnje, no na način da francuski centri ne budu međusobno konkurencija, već da se zajedničkim snagama nametnu europskom tržištu. Stoga je uveo visoke poreze na uvoz strane robe, što je dodatno osnažilo domaću proizvodnju[210]. Tours, koji je u prethodnom razdoblju bio središte proizvodnje francuskih luksuznih proizvoda, uključujući i svila, postupno gubi na važnosti, a trgovački grad Lyon postaje centar reorganizirane industrije. Tijekom 16. stoljeća i prve polovice 17. stoljeća francuski tkalački centri imitirali su talijanske uzore koji su bili slavni u Europi. Tako su manufakture iz Toursa proizvodile svile pod nazivima *gros de Naples*, *luquoizes*, *venitiennes*, *ras de Sicile* i taft *façon de Florence*[211]. Krajem 17. stoljeća Lyon je postupno počeo preuzimati ulogu najvećeg francuskog centra proizvodnje skupocjenih svila. U tom gradu godišnje su se proizvodile stotine novih predložaka koji su diktirali modne trendove. O rastu industrije u gradu svjedoči i broj djelatnih tkalaca kojih je 1621. godine bilo 1 698, a 1660. godine čak 3 019[212]. U tom su se razdoblju proizvodile najrazličitije vrste svila, s uzorcima i bez uzoraka, te takozvane polusvile – tkanine koje su tkane svilenim nitima te nitima nekog jeftinijeg materijala poput vune ili pamuka. Također, proizvodile su se i neke inovativne vrste svila poput tafta s ljeskajućim efektima površine koji su bili poznati kao *taffeta lustré* koju je, vjeruje se, izumio stanoviti Otavio May 1656. godine. Te svile postale su slavne diljem Europe pa je proces njihova tkanja bio strogo čuvana tajna. Lionske svile

[209] Della Valentina, nav. dj., 2003., str. 150.

[210] Mary Schoeser, Kathleen Dajardin, *French Textiles. From 1760 to the Present* (London: Lawrence King, 1991.), str. 11. – 12.

[211] Thornton, nav. dj., 1965., str. 48.

[212] Thornton, nav. dj., 1965., str. 39.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ubrzo su počele dominirati europskim tržištem 18. stoljeća, što je uvelike zasluga Coulbertovih reformi te kreiranja strategije vezane uz uvođenje inovacija u proizvodnju i prodaju luksuznih modnih predmeta. U vrijeme vladavine Louisa XV. (1710. – 1774.) situacija je postala još povoljnija, a proizvodnja svila s uzorcima (fr. *façonné*) značajno je porasla. Godine 1739. svile s uzorcima tkale su se na čak 4 874 od ukupno 8 289 tkalačkih stanova u gradu Lyonu, 1752. godine na 5 252 od 9 404 te 1769. godine na 5 500 od ukupno 11 000 djelatnih tkalačkih stanova[213].

Ključnu ulogu u promociji lionskih svila odigrao je Pariz u kojem su se one promovirale u luksuznim dućanima i skladno uređenim izlozima. S time je povezana i pojava modnih časopisa poput *Le Mercure Galant* koji su znatan prostor posvećivali opisima i promociji skupocjenih svila. Također su se prodavale i na prestižnim sajmovima koji su se održavali u Leipzigu, Frankfurtu i Lyonu kao i angažmanom trgovačkih putnika koji su kupcima predstavljali najnovije uzorke. Jedan od temeljnih razloga njihova uspjeha bio je vezan uz kvalitetno razrađene marketinške strategije, no ključ uspjeha ležao je u kvalificiranoj radnoj snazi te značajnim financijskim poticajima. Lionski ceh svilara (*Grande Fabrique*), poput onih talijanskih, upravljao je procesima proizvodnje na način da je izdavao odredbe i zakone vezane uz djelovanje manufaktura te je nadzirao kvalitetu gotovih proizvoda. S obzirom na to da je potražnja za svilenim tkaninama u 18. stoljeću kontinuirano rasla, jačanje konkurentskih središta u Engleskoj i Nizozemskoj nije značajnije utjecalo na lionsku proizvodnju. Ipak, zadržavanje pozicije na tržištu bilo je uvelike zasluga vještih tkalaca, sposobnih poduzetnika, no, prije svega, lionskih crtača predložaka. Zbog njihova plodnog rada izumljeni su novi materijali, nove tipologije dekora, nove tehnike postizanja efekata kao i novi modni stilovi. Najbolji primjer toga upravo su predlošci najznačajnijeg lionskog crtača Jeana Revela nastali oko 1730. godine koji su ubrzo postali pravi europski modni hit. Većina najkvalitetnijih svila koje su se u razdoblju između 1670. i 1800. godine nalazile na europskom tržištu bile su iskane u Lyonu. No njihove vrlo dobre imitacije izrađivale su se u

[213] Jean-Michel Tuchscherer, „Wovern Textiles", u: *French textiles: from the Middle Ages through the Second Empire*, ur. Marianne Carlano i Larry Salmon (Hartford: Wadsworth Atheneum, 1985.), str. 28.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

brojnim drugim tkalačkim središtima, zbog čega ih je ponekad vrlo teško identificirati. Uz Lyon i Tours, važna tkalačka središta u Francuskoj bili su i gradovi Nîmes i Avignon[214].

U Londonu je 1155. godine osnovano udruženje tkalaca pod nazivom *The Worshipful Company of Weavers*. Proizvodnja se uglavnom odnosila na galanterijsku robu i vunene tkanine. No uvidjevši velike profite talijanske svilarske industrije, engleski kralj Jakov I. (1566. – 1625.) pozvao je nekolicinu francuskih tkalaca svile da uspostave proizvodnju u Engleskoj. Ključnu ulogu u rastu engleske svilarske industrije odigrali su doseljeni hugenoti, uglavnom iz Francuske, ali i brojnih drugih europskih zemalja, koji su bili prisiljeni potražiti novo mjesto rada. U razdoblju između 1681. i 1733./1734. godine udruženje londonskih tkalaca imalo je više od 6 000 članova[215]. Ulaganja u industriju nastavila su se te je početkom 18. stoljeća porasla proizvodnja kvalitetnih svila s uzorcima inspiriranima francuskim originalima. Brzorastuća industrija bila je organizirana u londonskom predgrađu Spitalfieldsu. Vlada je ulagala značajna sredstva u njezin razvoj, no iako su engleske svile bile vrlo cijenjene u Europi, nikada nisu dostigle razinu francuskih. To je prvenstveno posljedica nerazumijevanja važnosti kontinuiranog ulaganja u najbolje crtače predložaka. Oni su radili uglavnom kao slobodni umjetnici te ugovarali poslove s vlasnicima manufaktura, za razliku od francuskih koji su bili uglavnom vlasnici ili partneri u manufakturama te tako osobno uključeni u čitav proces proizvodnje i konačan tržišni uspjeh svile. Također, škola crtanja osnovana je u Spitalfieldsu tek u 19. stoljeću pa crtači nisu mogli pronaći sposobnog učitelja da ih poduči tome zanatu. Stoga i ne čudi da su se engleski tkalci oslanjali na francuske predloške kao primarne uzore te u njima tražili inspiraciju. Tijekom druge četvrtine 18. stoljeća svilarska industrija Spitalfieldsa značajno je osnažila. Najkvalitetnije svile izvedbom i skladnošću uzorka proizvodile su se u razdoblju između 1745. i 1755. godine. O njihovoj kvaliteti saznaje se iz bogatog fonda danas sačuvanih engleskih svila kao i iz serije sačuvanih predložaka nastalih u manufakturama Spitalfieldsa koji se čuvaju u muzeju *Victoria and Albert Museum* u Londonu. Vrijednost predložaka prije svega je u činjenici da su uglavnom datirani te da se s velikom preciznošću mogu pretpostaviti njihovi autori. Prateći stilski razvoj dekora može se zaključiti da su se svile namijenjene izradi odjevnih predmeta mijenjale

[214] Thornton, nav. dj., 1965., str. 32. – 37.

[215] Rothstein, nav. dj., 1990., str. 18. – 20.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

otprilike svakih šest godina, a one za dekoraciju interijera svakih petnaest[216]. Nakon 1760. godine industrija je zabilježila značajan pad proizvodnje[217].

Razvijena svilarska industrija u tom je razdoblju postojala i u drugim europskim zemljama, prije svega u Nizozemskoj, uglavnom u Harlemu, gdje su se naselili protjerani francuski protestanti, među kojima su većina bili majstori tkalci. Kompleksne svile s uzorcima u tom su se gradu sigurno tkale 1678. godine kao i tijekom čitavog 18. stoljeća kada su predstavljale ozbiljnu konkurenciju francuskim i engleskim manufakturama. O toj bojazni svjedoči i podatak iz 1739. godine o pritužbama tkalaca Toursa koji su od vlasti zahtijevali smrtnu kaznu za one koji su uhvaćeni u krijumčarenju nizozemskih svila s uzorcima u Francusku[218]. Jednostavnije svilene tkanine, uglavnom damasti ili svile bez uzoraka, tkale su se u 18. stoljeću i u Njemačkoj, u gradovima Krefeldu, Berlinu, Hanoveru, Elberfeldu, Göttingenu i drugima, no inspiraciju su prvenstveno tražili u francuskim primjerima[219].

[216] Lesley Ellis Miller, „Innovation and Industrial Espionage in Eighteenth-Century France: An Investigation of the Selling of Silks Through Samples". *Journal of Design History*, Vol. 12., br. 3., 1999., str. 285.

[217] Thornton, nav. dj., 1965., str. 56. – 59.

[218] Thornton, nav. dj., 1965., str. 66.

[219] Thornton, nav. dj., 1965., str. 74. – 75. Ekskurs o najvažnijim europskim središtima proizvodnje u svojoj je doktorskoj disertaciji također obradila Silvija Banić, vidi: Banić, nav. dj., 2016.c, str. 53. – 71.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.2. Procesi proizvodnje

U talijanskim gradovima državama cijeli proces proizvodnje koordinirao je poduzetnik i trgovac zvan *setaiolo*. *Setaioli* su bili glavni pokretači procesa proizvodnje jer su posjedovali kapital koji se ulagao u svilarsku industriju. Uloga *setaiola* bila je kupiti skupocjenu sirovinu (neobrađene svilene niti, pigmente i ostalo) te po dobivenoj narudžbi koordinirati cijeli proces, što je podrazumijevalo podugovaranje specijaliziranih majstora kojima je plaćao po obavljenom poslu[220]. *Setaiolo* bi potom upravljao i procesom prodaje gotovih svila na lokalnom ili inozemnom tržištu te snosio eventualni rizik od neuspješne prodaje. Poduzetničke tvrtke kojima je na čelu bio *setaiolo* imale su nekoliko zaposlenika koji su obavljali administrativne poslove i bili zaduženi za kontrolu kvalitete niti nakon svake proizvodne faze kao i za kontrolu gotove tkanine. Te tvrtke poslovale su sa značajnim profitom, a *setaioli* su bili utjecajni članovi društva. U svakom gradu na njihov su poticaj osnivana korporativna udruženja, svilarski cehovi poznati pod nazivom *Arte della Seta* koji su donosili dokumente poput statuta kojima su se regulirali proizvodnja te međusobna prava i obaveze sudionika procesa. *Setaioli* su načelno nastojali zadržati monopol nad čitavim procesom te upravljati proizvodnjom i trgovinom svilenim tkaninama, no postojali su slučajevi kada su imućniji tkalci posjedovali dovoljno kapitala da sami kupuju sirovinu, proizvode gotovu tkaninu te je prodaju na tržištu[221].

[220] Goldthwaite, nav. dj., 2005, str. 69. – 70., 75.; Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 312.

[221] Molà, nav. dj., 2009., str. LXXX., LXXXI.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.2.1. Proizvodnja svilenih niti

Proizvodnja svile usavršena je u Kini oko 3 000 godina prije Krista i otamo je to umijeće preneseno na Zapad. Prema legendi, dva redovnika nestorijanca prokrijumčarila su jajašca dudova svilca iz Kine te su ih ponijela sa sobom i predala caru Justinijanu (482. – 565.) koji je ubrzo pokrenuo proizvodnju svile na području Istočnog Rimskog Carstva. Iako je legenda o redovnicima koji općinjeni kvalitetom svile kradu dragocjena jajašca sociološki vrlo zanimljiva, za prijenos tehnologije uzgoja svile i proizvodnje svilenih tkanina s Dalekog istoka na Zapad bile su potrebne detaljne logističke pripreme[222]. Postoji više vrsta leptira iz čije se čahure mogu izlučiti svilene niti, no najbolja i najkvalitetnija svila dobiva se iz čahure (kukuljice) gusjenice leptira dudova svilca (lat. *Bombyx mori*). Intenzivni uzgoj i proizvodnja svile iz čahure dudova svilca započinje na prostoru Bizantskog Carstva oko 6. stoljeća, a od 13. stoljeća i u Europi. Gusjenica dudova svilca mora se hraniti isključivo lišćem stabla duda (murve) kako bi dobivena svila bila vrhunske kvalitete[223]. Stoga proizvodnja svile nužno podrazumijeva i planirani uzgoj ove biljke.

Prvi stadij proizvodnje svile odnosi se na izlaganje čahura dudova svilca (lat. *Bombyx mori*) visokoj temperaturi (pari) kako bi se ubila gusjenica koja je u njoj (oko 70 do 80 °C)[224].

---

[222] Richard Hills, „From Cocoon to Cloth: the Technology of Silk Production", u: *La seta in Europa sec. XIII - XX. Atti della „Ventiquattresima Settimana di Studi", 4 – 9 maggio 1992*, ur. Simonetta Cavaciocchi (Firenca: Le Monnier, 1993.), str. 59. – 60.

[223] Gusjenica dudova svilca živi otprilike sedam do osam tjedana. Iz položenog jajašca razvija se gusjenica duga otprilike tri milimetra koja potom, hraneći se iznimno velikim količinama lišća murve, naraste do otprilike osam ili devet centimetara dužine. Zatim se pričvrsti na granu te se počne omatati, stvarajući zaštitnu čahuru (kukuljicu). U čahuri započinje proces metamorfoze u leptira koji se nakon izlaska pari i polaže jajašca, nakon čega ciklus kreće iznova. Daniela Degl'Innocenti, Mattia Zupo, *Seta ad arte. Storia e tecniche dell'eccellenza toscana. The art of silk. A History of silk manufacturing in Tuscany* (Firenca: Edifir, 2010.), str. 65. – 67.

[224] Stana Kovačević, *Ručno tkanje* (Zagreb: Prometej i Centar za kreativne alternative Zagreb, 2003.), str. 33.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Zatim slijedi proces odvajanja niti u toploj vodi u kojoj se odvaja površinski sloj čahure koji se sastoji od manje kvalitetnih (kraćih) svilenih niti. Iz toga se dijela, kao i iz dijela najbližeg unutrašnjosti, dobivaju kratka svilena vlakna koja se nazivaju *šap, floret* i *buret* (fr. *shappe, filoselle* i *bourette*)[225]. Nakon uklanjanja vanjskog sloja čahure oslobađa se najkvalitetnija svilena pređa koja se sastoji od tri do četiri sirove svilene niti čijim se pozornim odmatanjem može dobiti neprekinuta nit (*filamentna pređa ili primarna nit*) koja je uglavnom duga oko 300 do 500 metara, a u nekim slučajevima i do 900 metara[226]. Niti se potom izvlače (tal. *trattura*, eng. *reeling*) i namataju na špule (kalem), što su najčešće obavljale žene (tal. *incannaresse*). S obzirom na to da su odmotane niti pretanke za daljnju obradu, istovremeno se odmata više čahura (od pet do sedam) koje se zajedno provlače kroz sitnu očicu pri čemu se zbog prisutnosti prirodnog ljepila *sericina* spajaju u jedinstvenu čvršću nit koja se potom namata na za to specijalno konstruiranu napravu. Tako dobivene niti bez daljnje obrade nazivaju se sirova svila. Sljedeća faza u proizvodnji odnosi na proces predenja (tal. *filatura*, *torcitura*, eng. *throwing*), odnosno uvijanja (sukanja) primarnih niti u čvršće niti pogodne za tkanje[227]. Osnova postupka sastoji se u uvijanju pojedinačnih niti te njihovu spajanju i ponovnom uvijanju u suprotnom smjeru kako bi se dobila jedna jedinstvena nit. S obzirom na to da je proces predenja bio iznimno kompleksan, proizvodnju je u 12. stoljeću ekonomizirao izum stroja za predenje (vretena) koji je ubrzao proizvodnju, no rezultat su i dalje bile niti nejednake debljine jer procesi odmotavanja i sukanja nisu bili mehanički usklađeni. Daljnji razvoj stroja za predenje (tal. *filatoio, torcitoio*, eng. *throwing machine*) dogodio se u 14. stoljeću izumom hidrauličnog mehanizma. Mehanizacija procesa predenja rezultirala je većom kvalitetom i ubrzanjem proizvodnje[228].

Predenjem su se izrađivale niti različite kvalitete, što je bilo povezano s njihovom krajnjom namjenom[229]. Najkvalitetnija vrsta svilene niti dobivena predenjem naziva se (tal.) *organcin, orsio* ili *organsine (organzine)*. Zbog svoje čvrstoće, elasticiteta i sjaja te su se niti

[225] Degl'Innocenti, Zupo, nav. dj., 2010., str. 74. – 75.

[226] Hills, nav. dj., 1993., str. 62. – 63.; Kovačević, nav. dj., 2003., str. 34.

[227] Monnas, nav. dj., 2008., str. 6.

[228] Degl'Innocenti, Zupo, nav. dj., 2010., str. 72. – 73; Crippa, nav. dj., 2000., str. 16. – 17.

[229] Crippa, nav. dj., 2000., str. 24.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

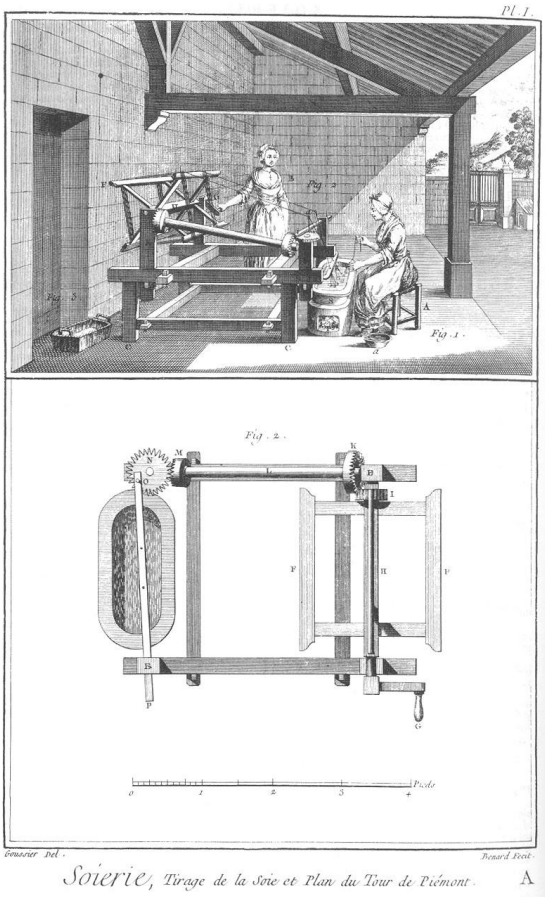
upotrebljavale kao niti osnove. Naime, niti osnove pod najvećom su tenzijom u procesu tkanja te su u velikoj mjeri vidljive na gotovoj tkanini, stoga su čvrstoća i vizualne kvalitete nužna svojstva koja su morala biti zadovoljena. Proces izrade niti *organsine* sastojao se od pojedinačnog uvijanja dva para niti u Z smjeru (*di filato*) te njihova spajanja i cjelovitog uvijanja u suprotnom, S smjeru (*di torto*)[230]. Niti potke nisu morale biti snažno uvijene pa su se u tu svrhu najčešće birale niti pod nazivom (tal.) *tramin* ili *tram* koje su nastale spajanjem više niti u jednu, no pritom nisu bile snažno ili uopće uvijene, zbog čega su obično bile znatno deblje i slabije od niti osnove[231].

Niti dobivene nakon ove faze još uvijek nisu pogodne za tkanje. Zbog *sericina* kojim su prirodno obložene one su neugledne, zelenkastožute boje i grube na dodir. Iz odmotanih svilenih niti stoga je potrebno ukloniti *sericin* koji ih drži zajedno, što se postiže procesom degumiranja (tal. *coccitura*). Postupak se odnosi na umakanje niti u toplu sapunsku otopinu blago povišene temperature u kojoj se *sericin* lako topi, a svilene niti postaju nježne, sjajne i bijele. Također, *sericin* je onemogućavao fiksiranje pigmenata na svilene niti pa su ova dva procesa često slijedila neposredno jedan za drugim, a proces degumiranja su od 15. stoljeća provodili bojači (tal. *tentori, tinctores*), obrtnici specijalizirani za bojanje svilenih niti. Proces bojanja svile podrazumijevao je umakanje degumiranih svilenih niti u iznimno vruću vodu u kojoj su bili rastopljeni pigment i fiksator, uz kontinuirano održavanje visoke temperature i miješanje.

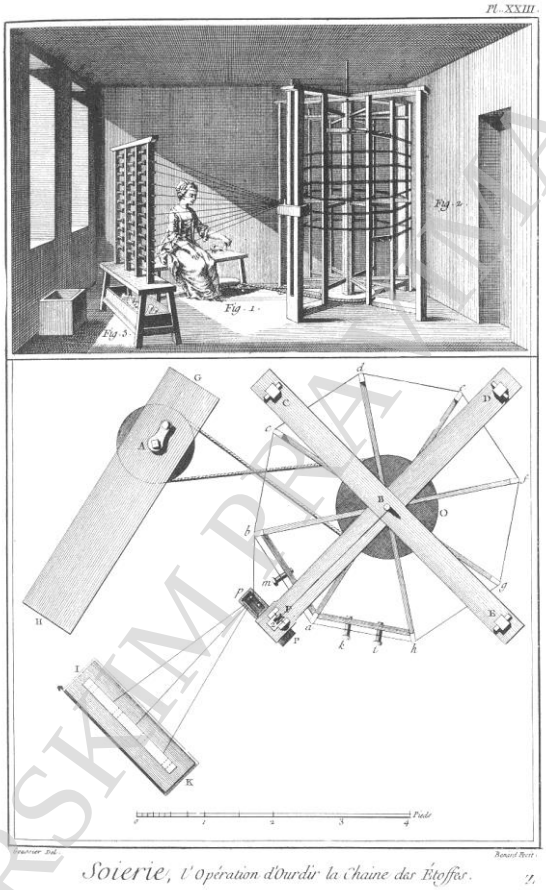
[230] Hills, nav. dj., 1993., str. 67. – 68.; Crippa, nav. dj., 2000., str. 23.

[231] Često se upotrebljavala iranska svila za izradu potke bolje kvalitete ili *seta stravari* iz Asterabada na Kaspijskom jezeru opisana u *Trattato della Seta* iz 15. stoljeća. Monnas, nav. dj., 2008., str. 7.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 9. *Proizvodnja svile*, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 11, Paris, 1772.[232]



Sl. 10. *Proizvodnja svile*, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 11, Paris, 1772.[233]

[232] The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010. URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.653 (pristupljeno 21. studenog 2018.)

[233] The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010. URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.654 (pristupljeno 21. studenog 2018.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.2.2. Bojanje svilenih niti

Umijeće izrade pigmenata tijekom ranog novog vijeka na prostoru Europe bilo je iznimno cijenjeno zanimanje. Bojači tkanina (tal. *tintori*), odnosno svilenih niti, obavljali su vrlo delikatan dio procesa proizvodnje. Sredstvo njihova rada prvenstveno su bili skupocjeni pigmenti koji su se na prostor Europe glavnom uvozili iz udaljenih krajeva. Istaknuti venecijanski bojač tkanina, hrvatski iseljenik Giovanni Barich[234], u svojem je traktatu *Trattato dell'arte della tintura* (Venecija, 1794.) zapisao: „*da questa bell'arte si ritrova il secreto di imitare quanto vi é di più bello e vago nella natura, e si può dire in qualche maniera ch'ella é l'anima che fa vivere turto ciò che ha per oggetto"* [235]. Važnost ovog umijeća u trenutku snažnog rasta i razvoja svilarske industrije talijanskih gradova država u 13. stoljeću očituje se u osnivanju prvih cehovskih udruženja te kodificiranju obrtničke prakse. Najstariji poznati dokument kojim su bojači regulirali svoju praksu jest statut venecijanskih bojača *Capitolaribus de Tictorum* objavljen u Veneciji 1243. godine[236]. Statutom su definirani poslovi koje bojači obavljaju te različite upute i zabrane poput one o miješanju različitih crvenih pigmenata, iz čega se već vidi nastojanje da se venecijansko umijeće proizvodnje osebujne grimizne boje očuva. Godine 1255. donesen je i statut bojača tkanina djelatnih u gradu Lucci, a tijekom 14. stoljeća slični statuti donosili su se u brojnim gradovima na Apeninskom poluotoku i u čitavoj Europi[237].

Na početku 15. stoljeća značajno se povećao broj pisanih dokumenata koji sadržavaju upute i recepte za pripremu pigmenta i opisuju metode bojanja tkanina, odnosno niti ako je riječ o svili[238]. Najznačajniji izvori za 15. i 16. stoljeće jesu dva anonimna traktata, firentinski *Trattato dell'arte della seta* (Firenca, 15. stoljeće) i venecijanski *Modo di fare i colori per*

---

[234] Lovorka Čoralić, „Hrvati u mletačkim katastrima (XVII. – XVIII. st.)". *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru,* br. 44 (2002.), str. 125.

[235] Franco Brunello, *L' arte della Tintura nella storia dell'umanità* (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1968.), str. XV.

[236] Brunello, nav. dj., 1968., str. 140. – 141.

[237] Brunello, nav. dj., 1968., str. 143.

[238] Brunello, nav. dj., 1968., str. 163.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

tingere fustagni, panni e seta (Venecija, između 1470. i 1498.) te iznimno važan kompendij recepata, instrukcija i metoda bojanja niti Venecijanca Giovanventure Rosettija *Plictho de l'arte de Tentori* (Venezia, 1548.). Svilene niti bojale su se prirodnim pigmentima biljnog, životinjskog ili mineralnog porijekla tijekom čitavog ranog novog vijeka, sve do otkrića novih kemijskih spojeva od druge polovice 18. stoljeća nadalje, a na temelju kojih su se sintetizirali brojni umjetni pigmenti[239].

Dominantna boja svila proizvedenih tijekom 15. i 16. stoljeća bila je crvena pa ne čudi da je u spomenutim traktatima znatna pozornost posvećena upravo postupcima i pigmentima od kojih se dobivala ta boja. Za pripremu crvene boje postojao je znatan broj različitih pigmenata životinjskog i biljnog porijekla[240]. Tijekom srednjeg vijeka u Italiji i Flandriji upotrebljavao se pigment broćevo crvenilo (eng. *madder*, tal. *robbia*) koji se dobivao od korijena biljke (lat.) *Rubia tinctorum* koja se u hrvatskom jeziku naziva broć[241]. Talijanske tkalačke radionice vrlo su se rijetko koristile njime. Primjerice, u Lucci je 1308. godine zabranjena upotreba ovog pigmenta, a u venecijanskim cehovskim odredbama ne spominje se ni u kasnijim stoljećima. Vjerojatno se upotrebljavao samo u iznimnim slučajevima jer je uveden u neke knjige recepata venecijanskih bojača svile 15. i 16. stoljeća uz druge vrste crvenih pigmenata biljnog porijekla poput *oricella* (tal. *oricello*, eng. *orchil*) dobivenog od lišaja (lat.) *Rocella tinctoria* koji je bio prepoznatljiv po izraženoj ljubičastoj nijansi. Pigment broćevo crvenilo upotrebljavao se znatno češće u Osmanskom Carstvu, što se može zaključiti iz činjenice da je postojanje ovog pigmenta utvrđeno na brojnim baršunima osmanskog porijekla[242]. U Veneciji se upotrebljavao i pigment *verzino* (tal. *verzino*, eng. *brazilwood*) koji

---

[239] Prvu sintetičku boju izumio je 1856. godine britanski kemičar William Perkin. Sintetičke boje omogućile su bojanje tkanina u znatno širi spektar boja te su bile dugotrajnije, osobito pri dužem izlaganju svjetlu ili pranju, znatno su jeftinije, a proizvođačima su bile dostupnije. Degl'Innocenti, Zupo, nav. dj., 2010., str. 82.

[240] Molà, nav. dj., 2000., str. 108. – 109.; Paolo Bensi, „Tintura dei tessuti serici nei secoli XV e XVI secolo. Nota storica e tecnica", u: *Tessuti serici italiani 1450 –1530* (Milano: Electa, 1983.), str. 40. – 47.; Monnas, nav. dj., 2012., str. 23.

[241] Dobivena boja naziva se *alzarin*.

[242] Monnas, nav. dj., 2012., str. 23.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

se dobivao od stabla (*lat*.) *Caesalpinia sapan* te se, kategoriziran kao začin, masovno uvozio u grad iz Levanta[243].

Pigmenti životinjskog porijekla bili su znatno kvalitetniji, a boje dobivene njihovom obradom dugotrajnije i otpornije. Kvaliteta pigmenata osobito je dolazila do izražaja na tkaninama koje su svakodnevno bile izložene vanjskim utjecajima i čije je održavanje zahtijevalo redovito ispiranje. Tri su se pigmenta crvene boje dobivala od insekata, odnosno od više vrsta štitastih uši, nametnika na različitom bilju. Iz južne Azije uvozio se pigment pod nazivom šelakova crvena (eng. *lac, shellac,* tal. *lacca*) koji se dobivao od nametnika (*lat*.) *Kerria lacca* i *Kerria chinensis.* Identifikacija ovog pigmenta može biti ključna za prepoznavanje osmanskih svila 15. i 16. stoljeća jer su ga osmanske tkalačke radionice redovito upotrebljavale za bojanje niti osnove[244]. Najkvalitetniji pigmenti crvene boje, koji su se dobivali od sličnih insekata, bili su *grana* i *kermes* (tal. *kermes, chermisi, cremisi*). Pigment *grana* uglavnom se dobivao od vrste (lat.) *Kermes vermilio,* ali i (lat.) *Kermes ilicis,* nametnika koji su uglavnom obitavali na mediteranskom hrastu[245]. Tijekom 13. i 14. stoljeća na prostoru Apeninskog poluotoka pigment *grana* bio je najznačajniji izvor za dobivanje crvene boje prepoznatljive zbog narančaste nijanse. Početkom 15. stoljeća skupocjeni pigment *kermes,* upotrebljavan za dobivanje grimizne (tal. *scarlatto*), odnosno karmin crvene boje, ušao je u široku upotrebu i postao najtraženiji pigment svilarske industrije. Dobivao se od nametnika (lat.) *Porpyhrophora hamelii* koji se uvozio iz Armenije, Gruzije, Azerbajdžana, Anatolije i Perzije te vrste (lat.) *Porpyhrophora polonica* koja je uglavnom stizala iz srednje i istočne Europe, preciznije iz Pruske, Saske, Poljske i Ukrajine[246]. Venecijanski trgovci uvozili su ga u velikim količinama iz ispostava na Levantu ili od njemačkih i poljskih trgovaca stacioniranih pri *Fondaco dei Tedeschi*.

---

[243] Molà, nav. dj., 2000., str. 109.

[244] Monnas, nav. dj., 2012., str. 23.

[245] *Grana, granum* (lat.) – naziv mu je dan zbog toga što osušeni insekti izgledom podsjećaju na zrna pšenice. Činjenica je da su venecijanski statuti jasno razlikovali tkanine bojane ovim pigmentima, pri čemu je bilo jasno da su one bojane pimentom *grana* bile znatno niže kvalitete. Molà, nav. dj., 2000., str. 109.

[246] Obje vrste bile su poznate kao grimizi Starog svijeta. Molà, nav. dj., 2000., str. 110.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Kvaliteta svila bojanih *kermesom* očitovala se u postojanosti i rafiniranosti boje i sjaja, a visoka cijena koju su postizale rezultat je visoke cijene pigmenta te kompleksnijeg postupka bojanja[247]. Svile bojane *kermesom* stoga su bile vrlo prepoznatljive i tražene, no kako bi ostvarili dodatni profit, poduzetnici i bojači tkanina razvili su čitav niz postupaka kojima su miješanjem jeftinijih pigmenata dobivali nijanse nalik grimiznoj te tako varali kupce. Na ovaj način osmišljene su neke od iznimno popularnih nijansi crvene boje poput ljubičaste nijanse (tal.) *paonazzo* koja se mogla dobiti miješanjem većine dostupnih crvenih pigmenata[248]. S obzirom na to da su pigmenti poput *kermesa* i *grane* bili iznimno skupi, zakoni i propisi kojima se regulirala proizvodnja svile često su bili usmjereni sprečavanju manipulacije i miješanja crvenih pigmenata. Ipak, kako bi venecijanske svile ostale konkurentne na europskom tržištu, Senat je 1457. godine odobrio miješanje određenih pigmenata poput *kermesa* i šelakove crvene samo za svile *da navegar* kako bi se dobile svile kvalitetne boje, ali pristupačnijeg cjenovnog ranga[249]. Od 16. stoljeća talijanska tkalačka središta poput Genove, Milana, Ferrare, Bologne i Firence uvela su novine u bojanje svilenih tkanina crvenom bojom pa se miješanjem *kermesa* s *orcellom* dobivala nijansa poznata pod nazivom (tal.) *rosasecca di cremis.* Svile bojane ovim tonom bile su vrlo tražene na tržištima Njemačke, Mađarske i Španjolske. Tržište je učestalo zahtijevalo inovacije pa je početkom 16. stoljeća osmišljena i nova nijansa grimiza pod nazivom (tal.) *incarnato di cremisi.* Iako se u Veneciji tradicionalno zabranjivalo miješati crvene pigmente, odnosno „okaljati čistoću" *kermesa*, tržište je vrlo brzo natjeralo ceh da po uzoru na ostala talijanska središta uvede promjene pa je tijekom prve četvrtine 16. stoljeća odobreno bojanje svile u obje nijanse grimizne boje. Ipak, odredbe o zabrani miješanja *kermesa* s drugim pigmentima ostale su važeće za *drappi mezzani* i *drappi da parangon*[250].

Velike promjene za talijansku svilarsku industriju dogodile su se u drugoj polovici 16. stoljeća kada su u Europu s kontinenata Novog svijeta uvezeni novi pigmenti.

---

[247] Molà, nav. dj., 2000., str. 111.

[248] Ta ljubičasta nijansa dobivala se bojanjem niti u crvenu boju te potom u *vagello* – plavu boju dobivenu od mješavine indiga i broća. Molà, nav. dj., 2000., str. 112.

[249] Molà, nav. dj., 2000., str. 116.

[250] Molà, nav. dj., 2000., str. 119.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Najznačajniji od njih bio je pigment karmin ili košenil (tal. *cochineal*) dobiven od insekta (lat.) *Dactylopius coccus* koji se od 1523. godine počinje uvoziti iz Meksika u Španjolsku te potom na prostor čitave Europe. Njegova najveća prednost bila je znatno niža cijena u odnosu na tradicionalni *kermes*, ali i ostale crvene pigmente kojima su se bojači svila dotad opskrbljivali. Od 1540. godine *cochineal* se upotrebljavao u Veneciji, Milanu, Firenci, Lucci i drugdje te je bio poznat kao grimiz Novoga svijeta[251]. Košinel je i tijekom 17. i 18. stoljeća bio dominantan crveni pigment u Europi, dok su se grimizi Starog svijeta upotrebljavali gotovo isključivo u Veneciji[252].

Posebno umijeće majstora koji su se specijalizirali za bojenje tkanina ogledalo se u postizanju kvalitetne crne boje, što im je predstavljalo i velik izazov. Postupak dobivanja najkvalitetnije crne boje sastojao se od umakanja svilenih niti u nekoliko kupki različite boje kako bi se postigla postojana i tamna crna boja. Prije umakanja u crnu boju niti su se najčešće umakale u kupke plavog (najčešće *guada*) i crvenog (broć) pigmenta te ponekad i žutog kako bi se postigla što tamnija nijansa. Tijekom 18. stoljeća ti su postupci potpuno napušteni te su ih zamijenili ekonomičniji načini bojanja s pomoću pigmenata dobivenih od biljnih pripravaka bogatih taninima, poput mješavina hrastovih šiški, kore drva johe, bobica biljke krkavine te različitih supstancija koje su sadržavale željezne sulfate[253]. Tkanine bojane crnom bojom postale su iznimno tražene po uvođenju restriktivnih propisa o ograničavanju luksuza (tal. *leggi suntuarie*) kojima je plemstvo od 13. stoljeća nadalje nastojalo regulirati pretjerano iskazivanje bogatstva odjećom i drugim pokretninama, osobito kod novoobogaćenog sloja trgovaca. Kako bi doskočili tim propisima, često su za izradu svoje odjeće birali skupocjene crne baršune. Crne svile osobito su se cijenile i u Veneciji gdje su jednostavne toge krojene od crnog baršuna bile službena odjeća duždeva i senatora pri pojavljivanju u javnosti. No čini se

---

[251] Monnas, nav. dj., 2012., str. 23.

[252] Paolo Bensi, „La tintura dei tessuti in Liguria nel XVIII secolo: note storiche e tecniche", u: *I tessili antichi e il loro uso: testimonianze sui centri di produzione in Italia, lessici, ricerca documentaria e metodologica. III Convegno C.I.S.S.T* (Torino: Centro Italiano per lo Studio della Storia del tessuto, 1986.), str. 86.

[253] Monnas, nav. dj., 2012., str. 25.; Bensi, nav. dj., 1983., str. 41.; Bensi, nav. dj., 1986., str. 68.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

da venecijanski baršuni crne boje nisu bili dobre kvalitete pa su ga uglavnom uvozili. Sredinom 16. stoljeća u primjeni umijeća izrade crnog pigmenta i bojanja tkanina znatno uspješnije od venecijanskih bile su manufakture u Veroni. Dobivši i službeno dopuštenje Republike za tkanje crnih baršuna, Verona je tako postala glavni proizvođač crnih svila koje su se izvozile diljem poluotoka. Znatan uspjeh u proizvodnji crnih svila imala je i Genova čiji su crni baršuni bili osobito cijenjeni na tržištu čitave Europe sve do kraja 18. stoljeća[254].

Za bojanje svila u plavo najčešće se upotrebljavao pigment indigo dobiven od biljke (lat.) *Indigofera tinctoria* koja se uvozila s istoka, a po uspostavi trgovine s kontinentima Novoga svijeta značajne količine dopremale su se i iz Srednje i Južne Amerike. Od 16. stoljeća biljka *Indigofera tinctoria* uzgajala se i u Europi kao i (lat.) *Isatis tinctoria* (sač ili sinjevica), biljka od koje se dobivao plavi pigment *guado* koji se češće upotrebljavao za tkanine niže kvalitete[255]. Posebno je bila cijenjena nijansa tamne plavo-ljubičaste boje pod nazivom (tal.) *alessandrino* koja se od 13. stoljeća proizvodila u Italiji. Postupak dobivanja ove nijanse bio je jedan od najkompleksnijih, a podrazumijevao je bojanje svilenih niti u skupocjeni indigo te potom u *oricello* i broćevo crvenilo.

Žuti pigmenti također su se dobivali od pigmenata biljnog porijekla, a među najčešće upotrebljavanima bio je pigment *luteolin* dobiven od biljke (lat.) *Raseda luteola*. Najskuplji žuti pigment *krocetin* dobivao se od osušenih tučaka šafrana (lat. *Crocuc sativus*), a osim za dobivanje žute boje, upotrebljavao se i pri dobivanju različitih nijansi, poput narančaste, te za dobivanje zelene boje[256].

U razdoblju od kraja 16. do početka 18. stoljeća pokrenuta su tri ključna procesa vezana uz postupke bojanja tkanina: prvi se odnosio na veću dostupnost sirovina, što je posljedica uspostavljanja trgovine s kontinentima Novoga svijeta; drugi je proces uvođenja

[254] Monnas, nav. dj., 2012., str. 23. – 25.; Bensi, nav. dj., 1983., str. 41.

[255] Bensi, nav. dj., 1983., str. 41.

[256] Njegova se upotreba znatno povećala tijekom 17. i 18. stoljeća širenjem palete pigmenata kojima su se bojile svile. Bensi, nav. dj., 1983., str. 41.; Bensi, nav. dj., 1986., str. 68.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

jednostavnijih postupaka izrade pigmenata i bojenja tkanina, što je rezultiralo padom kvalitete; treći proces odnosi se na povećanje raspona tonova boja[257].

Središte proizvodnje luksuznih svila, a time i središte inovacija u procesima bojanja, u 18. stoljeću postaje Francuska. Da bi zadovoljile stalnu potrebu tržišta za novim modnim trendovima, francuske manufakture vrlo su često uvodile nove boje i njihove nijanse. Naime, budući da je promjena tkalačke konstrukcije ili uzorka podrazumijevala dugotrajan i skup proces prilagodbe tkalačkog stana, inovacije u svilarskoj industriji najlakše je bilo primijeniti u procesu bojanja. Godine 1775. završena je enciklopedijska natuknica pod nazivom fr. *teint* (boje) u kojoj je bilo navedeno čak 112 pigmenata i 163 različita tona boje[258]. Načini dobivanja pigmenata i procesi bojanja te definiranje bojila postali su pitanje napretka znanosti. Brojni kemičari počeli su eksperimentirati s pigmentima, nakon čega su sintetizirani brojni anorganski pigmenti dobiveni isključivo kemijskim putem[259]. Najznačajnije inovacije dogodile su se sredinom 18. stoljeća u Francuskoj, a potom i u Engleskoj[260]. Prednosti uvođenja sintetičkih pigmenata brojne su, a odnose se na povećanje broja boja i tonova te znatno nižu cijenu proizvodnje gotovog proizvoda[261].

Regulative i propisi o bojanju svila i upotrebi određenih pigmenata bili su vrlo važni poduzetnicima svilarske industrije tijekom ranog novog vijeka jer su o vrsti pigmenta ovisile kvaliteta i cijena tkanine, a razlike u cijeni među pojedinim vrstama značajno su se razlikovale. Ti su se propisi stoga opetovano revidirali i usklađivali s potrebama tržišta.

---

[257] Paolo Bensi, „Nuove materie coloranti, nuove tonalità: la tintura della seta in Italia tra fine del XVI e gli inizi del XVIII secolo", u: *Seta Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, ur. Chiara Buss (Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2011.), str. 31.

[258] Chiara Buss, *Seta. Dizionario delle mezzetinte 1628-1939. Da Avinato a Zizzolino* (Milano: Sivana Editore, 2013.), str. 42. – 46.

[259] Bensi, nav. dj., 1986., str. 67.

[260] Susan Kay-Williams, *The Story of Colour in Textiles* (London: Bloomsbury, 2013.), str. 110. – 111.

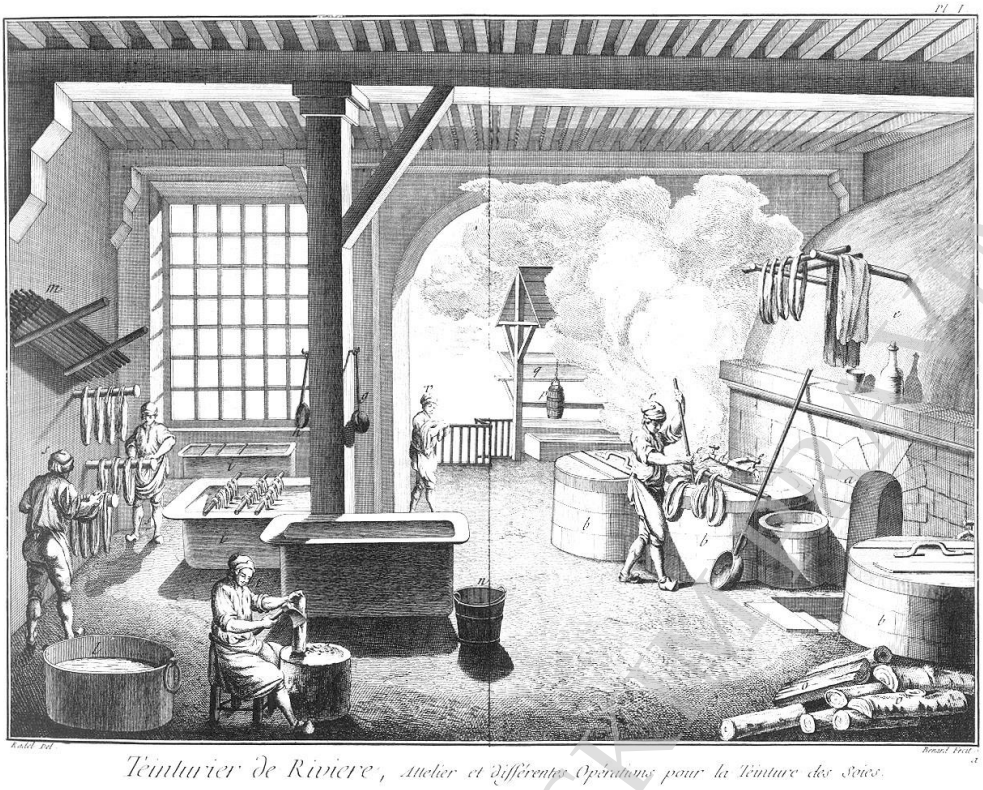
[261] Bensi, nav. dj., 1986., str. 67.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Setaiuoli i bojači tkanina vrlo su ih često nastojali zaobići upotrebom jeftinijih materijala kako bi smanjili cijenu proizvodnje, dok se krajnjem kupcu prezentirala vrhunska kvaliteta. Zahvaljujući podacima o cehovskoj regulativi te saznanjima o vrsti pigmenta koja je upotrebljavana za bojanje određene svile, danas se mogu izvesti određene pretpostavke i zaključci o vremenu i mjestu njezina nastanka. Kako bi nadzirali kvalitetu gotova proizvoda, cehovi su propisima definirali način izvedbe rubova tkanina koji je ovisio o upotrijebljenim pigmentima. Međutim, kompendij danas poznatih vrsta svila nastalih tijekom ranog novog vijeka u europskim tkalačkim središtima te načini na koje su izrađeni njihovi rubovi ukazuju na to da proizvođači često nisu slijedili zadane propise, što otvara pitanje njihove dodatne uloge.

Sl. 11. Nepoznati slikar, Znakovlje ceha venecijanskih bojača tkanina (Insegna dell'arte dei tintori), Venecija, 18. stoljeće, Museo Correr, Venecija

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 12. *Radionica bojača svile/Teinturier en soie ou teinturier de rivière*. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 10. Paris, 1772.[262]

[262] The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010. URL. http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.619. (pristupljeno: 22. studeni 2018.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.2.3. Proizvodnja metalnih niti

Metalne niti, odnosno srebrne, zlatne i pozlaćene niti, različitih vrsta tijekom ranog novog vijeka bile su neizostavan dio pri kreiranju impresivnih uzoraka najluksuznijih svilenih tkanina i vezenih kompozicija. Značajna količina proizvedenih metalnih niti u 18. stoljeću upotrebljavala se i za proizvodnju ukrasnih traka, vrpca, bordura i resica kojima su se u velikoj mjeri ukrašavali muški i ženski odjevni predmeti[263]. Umijeće izrade takvih niti bilo je organizirano u trima osnovnim stadijima proizvodnje, odnosno bilo je podijeljeno na poslove koje su obavljali majstori (tal.) *battilori*, (tal.) *tiraori* i (tal.) *filaori*[264].

Majstori *battilori* (eng. *gold beaters*), uvijek muškarci, procesom stanjivanja grumena zlata ili srebra snažnim udarcima čekićem izrađivali su tanke zlatne listiće koji su se daljnjim procesima obrade mogli upotrebljavati za izradu različitih vrsta metalnih niti te za pozlatu predmeta umjetničkog obrta te slikarskih i kiparskih djela[265]. Listiće plemenitih metala, koje su pripremali *battilori*, u sljedećoj su fazi obrađivali majstori *filaori*, odnosno *filatrici*, a to su najčešće bile žene. Njihov posao obuhvaćao je rezanje listića na tanke, uske, trake (tal.) *lamelle* (fr. *lamé*) od kojih su se mogle izrađivati različite vrste metalnih niti ili koje su se upotrebljavale samostalno kao dodatne potke u procesu tkanja[266]. Kako bi se dobile

---

[263] Paolo Peri, „Oro e argento nella moda del XIX e XX secolo" u: *Oro filato. Il romanzo dei fili metallici preziosi dalle origini ad oggi*, ur. Alessandra Geromel Pauletti (Pieve di Soligo, 2000), str. 28. – 31.

[264] Luigi Brenni, *L'arte del battoloro ed i filati d'oro e d'argento: Cenni storico-tecnici e 18 illustrazoni* (Milano: L. Breni, 1930.), str. 10.

[265] Brenni, nav. dj., 1930., str. 12. – 13.

[266] *Lamelle* su se u funkciji dodatne potke upotrebljavale u procesu tkanja, najčešće prekrivajući u potpunosti površinu tkanine kao što je to slučaj sa svilama poznatima pod nazivom *teletta d'oro e d'argento* koje su upravo zbog prisutnosti ove niti imale specifičnu sjajnu, ljeskajuću površinu te su se uglavnom upotrebljavale kao podloga vezu. Marie Hélène Guelton, „Tecniche di tessitura", u: *Seta Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, ur. Chiara Buss (Milano: Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2011.), str. 176.; Chiara Buss, „Dal restagno al drappo lama d'argento", u: *Seta Oro*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

kompleksne metalne niti, majstori *filatrici* imali su zadatak *lamelle* omatati u S ili Z smjeru oko jezgre od nekog drugog materijala, najčešće svile. Ako bi se *lamella* omatala vrlo gusto tako da u potpunosti prekriva jezgru, dobivene niti nazivale bi se (fr.) *filé*. No metalna *lamella* mogla se omatati u nešto širim navojima tako da ne prekriva u potpunosti jezgru, već je namjerno stavlja vidljivom. Tako dobivena nit naziva se (fr.) *or riant*. Nit valovita efekta, dobivena rastezanjem svilene niti pri procesu ovijanja metalne *lamelle*, naziva se (fr.) *or frisé*. Osim metalnih traka, oko svilene, pamučne ili lanene jezgre mogle su se omatati i trake od pozlaćene kože, čime se dobivala vrsta niti (tal.) *oro membranaceo* (lat. *auri pellis* i *argenti pellis*) koju su upotrebljavala srednjovjekovna produkcijska središta na Mediteranu[267]. Majstori *tiraori* bili su specijalizirani za izradu metalnih niti kružnog presjeka pod nazivom (fr.) *tirà* niti (tal. *filo tirato* ili *trafilato*). Postupak izrade tih niti također je bio vrlo zahtjevan, a sastojao se od provlačenja širih komada zagrijanog zlata ili srebra kroz rupe kružnog presjeka različitih promjera, što je rezultiralo njihovim stanjivanjem na debljinu nešto veću od vlasi kose kako bi bile pogodne za tkanje[268]. Postupkom stanjivanja debljih *tirà* niti također su se izrađivale *lamelle* poznatije kao (tal.) *oro cartolino*[269].

Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola, ur. Chiara Buss (Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2011.b), str. 94. – 97.

[267] *Oro membranaceo* zamijenio je metalne niti negdje oko 11. stoljeća kao jeftinija verzija te se upotrebljavao do 15. stoljeća, kada ponovno u svilarskoj industriji prevladavaju metalne niti. Márta Járó, „Gold Embroidery and Fabrics in Europe: XI – XIV Centuries", u: *Gold Bulletin* 23/2 (1990.), str. 40. – 42. (40. – 56.).

[268] Alessandra Geromel Pauletti, „Trame d'oro", u: *Oro filato. Il romanzo dei fili metallici preziosi dalle origini ad oggi*, ur. Alessandra Geromel Pauletti (Milan: Lurex, 1999.) str. 19.; Brenni, nav. dj., 1930., str. 14. – 17.

[269] Najznačajniji proizvođač i izvoznik ove vrste tijekom 15. i 16. stoljeća bio je Milano. Posebna vrsta *cartolina*, odnosno srebrne *lamelle* koja je bila pozlaćena samo s jedne strane, nazivala se *oro di Milano*, a milanski *tiraori* stoljećima su čuvali tajnu izrade ove vrste niti te su bezuspješno istu kvalitetu pokušali dostići francuski majstori. Chiara Buss, „Seta, oro e colore", u: *Seta Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, ur. Chiara

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Umijeće izrade niti od plemenitih metala, zlata i srebra u Europu je uvedeno s Istoka te se prakticiralo u brojnim razvijenim gradovima. Dokumentirano je od 13. stoljeća te tijekom čitavog ranog novog vijeka. S ekonomskim rastom, povećanjem proizvodnje i trgovine luksuznim predmetima, a osobito s razvojem svilarske industrije, razvijala se i ta djelatnost. Organizirana proizvodnja metalnih niti (srebrne, zlatne ili pozlaćene niti) na europskom tlu najranije se razvila u Španjolskoj, vrlo vjerojatno još u 8. stoljeću, i to pod arapskim utjecajem. Podaci o djelovanju *batteurs d'or en fil* u Francuskoj sežu u 13. stoljeće, a najstariji poznati statut francuskih *tireurs, écacheurs d'or et d'argent* datira u 1535. godinu. Intenzivan rast i razvoj proizvodnje u Francuskoj odvijao se istovremeno s naglim razvojem svilarske industrije u 17. i 18. stoljeću. U njemačkim zemljama postojanje djelatnosti zabilježeno je od 15. stoljeća, no značajan rast i razvoj započinju u 16. stoljeću, osobito u gradovima Nürnbergu i Augsburgu, zahvaljujući iskusnim majstorima doseljenima iz Milana i Venecije[270].

Proizvodnja metalnih niti bila je osobito razvijena na Apeninskom poluotoku gdje najraniji dokumenti o postojanju organizirane djelatnosti sežu u 13. stoljeće kada su u brojnim gradovima osnovani cehovi te doneseni statuti kojima se reguliralo poslovanje. Najstariji dokumenti u kojima se spominje djelatnost majstora *battilora* i *tiraora*, koji su bili ključni u procesu izrade metalnih niti, vezani su uz gradove Luccu, Veneciju i Genovu. *Battilori*, odnosno *battifolii*, imali su svoje radionice u Genovi već oko 1200. godine, a od sredine 13. stoljeća dokumentirane su i u Lucci. Točna godina osnivanja ceha venecijanskih *battilora* nije pouzdano utvrđena, no na temelju kasnijih dokumenata valja pretpostaviti da je postojao u drugoj polovici 13. stoljeća[271]. Djelatnost je u gradu možda postojala i ranije, no iz trenutačno

---

Buss (Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2011.a), str. 47. – 48.; Michele A. Cartelazzo, Adriana da Rin, Paola Frattaroli, nav. dj., 1993., str. 16.

[270] Brenni, nav. dj. 1930., str. 29. – 34.

[271] Prema V. Sandi, *Principi storia civile di Venezia*, Venezia, 1755. preuzeto iz Benni, nav. dj., 1930., str. 47, godine 1264. u Veneciji je postojao ured (sjedište ili radionica) *oro o foglia d'oro*. U dokumentu koji su *ufficiali sopra la foglia d 'oro* 1319. godine poslali *Giustizieri Vecchi* oni se pozivaju na stari statut ceha koji je izgorio, što svjedoči o postojanju udruženja u 13. stoljeću. Davanzo Poli spominje godinu 1233. koja se ne nalazi ni u jednom drugom

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

dostupnih dokumenata to se ne može potvrditi[272]. Najstariji sačuvani dokument ceha venecijanskih *battilora* jest *Capitolare dell'arte dei Battioro*[273] koji je nastao 1419. godine, no starije verzije, na koje se on poziva, nisu sačuvane. Iz rukopisnog dokumenta iz 18. stoljeća saznajemo da je najstariji statut (*mariegola*) bio izgubljen u požaru te da se prvotno sjedište ceha nalazilo u blizini mosta Rialto[274]. U istom dokumentu navodi se i da su se cehovi *battilora* i *tiraora* 1576. godine ujedinili u jedinstveni ceh čije se sjedište u 18. stoljeću nalazilo neposredno uz crkvu San Stae u Veneciji, na mjestu gdje se i danas nalazi barokna zgrada nad čijim portalom stoji natpis *Scola dell'arte de tiraoro e battioro – 1711*[275].

Profesionalne radionice *battilora* u Firenci su postojale još od 1420. godine, a nagli razvoj svilarske industrije rezultirao je povećanom potražnjom za metalnim nitima pa se od

---

izvoru, vidi Doretta Davanzo Poli, „Oro, argento e seta". *Ataneo Veneto. Tesori dell'orificeria veneziana. Immaginario religioso tra arti, produzione, commitenza* CXCVIII, terza serie 10/1 (2011.), str. 11.

[272] Prisutnost svila protkanih zlatnim nitima zabilježeno je u Veneciji još u 9. stoljeću u dokumentu poznatom kao *La carta delle donazioni* te u dokumentu iz 1145. godine u kojemu se spominju dvije *camicie* (košulje, tunike) *inlistade da collo et da mano de auro batudo*. Prema Andrei Màscaru, *L'arte del Battiloro*, Venecija, 1928. godine preuzeto iz: Benni, nav. dj., 1930., str. 47. i Davanzo Poli, nav. dj., 2011., str. 11. No, prisutnost svila s uzorcima, odnosno odjevnih predmeta ukrašenih vezom zlatnim nitima, ne podrazumijeva da je djelatnost proizvodnje metalnih niti na području Venecije postojala, osobito ako se uzme u obzir da su se dokumentirano proizvodile tijekom srednjega vijeka na području Bizanta otkud su se luksuzni predmeti, osobito svile, masovno uvozile na područje Venecije.

[273] Brenni, nav. dj., 1930., str. 47.

[274] Giovanni Caniato, „Intagliatori, doratori e battiloro a Venezia dal tardo medioevo ai giorni nostri", u: *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, ur. Giovanni Caniato (Venezia: Cierre edizioni, 2009.), str. 29.; Pietro Lucchi, „L'arte dei tira e battioro: sulle tracce della mariégola perduta", u: *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, ur. Giovanni Caniato (Verona: Cierre edizioni, 2009.), str. 201. – 202.

[275] Caniato, nav. dj., 2009., str. 28.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

druge polovice 15. stoljeća povećavao i broj manufaktura. Godine 1460. u gradu je bilo oko devet, a već 1490. godine između 16 i 20 aktivnih radionica *battilora*[276]. Neki *battilori* bili su članovi firentinskog ceha svilara, *Arte della seta*, dok su drugi bili članovi *Arte dei Medici e Speziali*, ceha doktora, apotekara, trgovaca začinima i slikara. Istom cehu pripadali su i majstori *orpellai* koji su se bavili pozlaćivanjem kože, a pripremali su pozlaćene ili posrebrene kožne trake od kojih su se izrađivale već spomenute niti *oro membranaceo*. S obzirom na to da su *battilori* proizvodili i zlatne listiće vrlo široke upotrebe, osim sa *setaiuolima* i tkalcima, redovito su sklapali ugovore o partnerstvu sa slikarima i kiparima te s brojnim drugim majstorima[277].

Zlatne i srebrne niti proizvedene u Milanu u vrijeme španjolske uprave (1535. – 1706.) bile su poznate i cijenjene po čitavoj Europi zbog iznimne kvalitete i čistoće upotrebljavanih plemenitih metala. Također, inovacija milanske proizvodnje bila je uvođenje niti punog presjeka zvanih (fr.) *tirà* niti, odnosno (tal.) *trafilato*, od druge polovice 16. stoljeća. (tu ću staviti sliku mikrokrčkog antependija). Najtanje *tirà* niti utkivale su se kao dodatna potka punom širinom svilenih tkanina, dok su se one deblje upotrebljavale pri izradi skupocjenih našivaka (tal.) *canutiglia*[278]. Drugi inovativni proizvod milanskih radionica bile su srebrne trake, *lamelle*, pozlaćene samo s jedne strane, koje su u 16. stoljeću bile poznate u čitavoj Europi kao *oro di Milano*. Njihovu kvalitetu bezuspješno su pokušavale dostići lionske radionice u kojima su se dokumentirano proizvodile niti *façon de Milan*[279]. Proizvodnja

[276] Goldthwaite, nav. dj., 2011., 288.

[277] Monnas, nav. dj., 2008., str. 7. – 8.

[278] Najluksuzniji vezeni ukrasi koji su se prišivali jednako na skupocjenu svjetovnu odjeću kao i liturgijsku nastali od druge polovice 16. do sredine 17. stoljeća bili su vrlo često izvedeni kompleksnim kompozicijama spiralno uvijenim *tirà* nitima i *lamellama* koje su se nazivale (tal.) *canutiglia* ili *cannottiglia*. Reprezentativni primjer takve vrste veza nalazi se na antependiju krčkog biskupa Giovannia della Torrea koji je datiran u sam početak 17. stoljeća. Buss, nav. dj., 2011.b, str. 46.; Iva Jazbec Tomaić, Danijel Ciković, „Antependij i gremijal biskupa Giovannija della Torrea (1589. – 1623.) u katedrali Uznesenja Marijina u Krku". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 40 (2016.), str. 63. – 77.

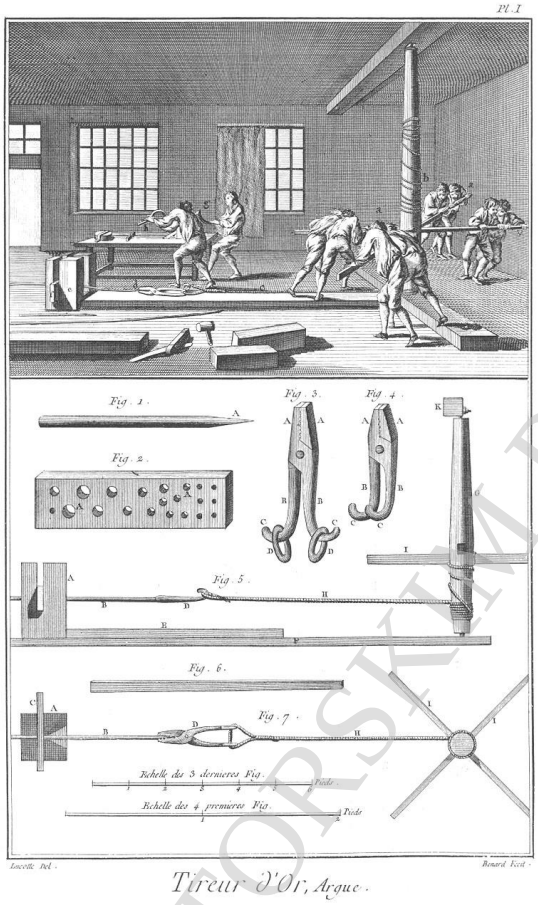
[279] Brenni, nav. dj., 1930., str. 32.; Buss, nav. dj., 2011.a, str. 47. – 48.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

metalnih niti dokumentirana je i u drugim gradovima na Apeninskom poluotoku: u Napulju u 15. stoljeću, Mantovi i Piacenzi u 16. stoljeću te Rimu i Palermu u 17. stoljeću.

Upotreba metalnih niti u svilarskoj industriji uvijek je bila povezana s proizvodnjom najkvalitetnijih svila. Uzorci raskošnih renesansnih baršuna i lampasa bili su izvedeni nizom metalnih potki zbog kojih su te svile često bile teške i nepraktične, a njihove cijene vrlo visoke. Tijekom 17. i do prve polovice 18. stoljeća metalne niti upotrebljavane za tkanje svila odlikovale su se nikad većim bogatstvom i raznovrsnošću. Na istoj se svili često može pronaći i nekoliko različitih vrsta srebrnih i pozlaćenih niti utkivanih na različite načine, čime su se stvarali najraznovrsniji efekti.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 13. *Proizvodnja metalnih niti/Tireur et fileur d'or. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 10. Paris, 1772.[280]

[280] The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010.
URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.637

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.2.4. Izrada predložaka za dekore tkanina

Tkanju svila s uzorcima prethodila je izrada skice, a potom i gotova predloška raporta, odnosno dijela uzorka čijim se ponavljanjem stvara cjelovita kompozicija. Taj se predložak naziva (fr.) *mise en carte*, a zapravo je riječ o crtežu na papiru s horizontalnim i vertikalnim linijama koji je izveden u istom mjerilu kao i gotova svila. Tek je po dobivenom predlošku tkalac, odnosno osoba zadužena za „prenošenje" uzorka, mogao započeti proces „uštimavanja" tkalačkog stana. Proces prilagodbe tkalačkog stana određenom predlošku bio je vrlo dugotrajan i zahtjevan. Manufakture su takav zastoj u proizvodnji nastojale izbjeći pa su se promjenom boja svilenih niti nastojali osvježiti uzorci koji su već dugo bili na tržištu. Stoga postoji velik broj svila koje su različitih boja, ali rađene prema istim uzorcima. I dok su se u 15. i 16. stoljeću uzorci mijenjali znatno rjeđe, u drugoj polovici 17. stoljeća te u 18. stoljeću francuske manufakture mijenjale su uzorke svake godine, a ponekad i sezonski.

Za tkanje svila s jednostavnim geometrijskim uzorcima poput horizontalnih pruga tkalci su mogli sami namjestiti tkalački stan, no *mise en carte* za bilo koju kompleksniju verziju uzorka trebalo je povjeriti crtačima koji su imali specifično znanje potrebno za izradu takvih vrsta predložaka. Naime, za izradu predloška trebalo je dobro poznavati način rada tkalačkog stana jer se svaki crtež ne može prenesti na tkaninu. Kako bi bio pogodan za tkanje, crtež je morao biti prilagođen tkalačkom procesu, odnosno morao se moći ponavljati i preslikavati kako bi konačna kompozicija bila logična. Iz tog su razloga crtači tekstilnih predložaka bili aktivno uključeni u proces prilagodbe tkalačkog stana izrađenom predlošku. Osim nužnog znanja o mehaničkom procesu tkanja, crtači predložaka morali su biti upoznati i s ograničenjima dekora koja su ovisila i o vrsti tkanine. Nisu svi uzorci bili izvedivi u svim vrstama svila. Kako bi se složeni uzorci na svilama pravilno reproducirali, bila je potrebna suradnja osobe koja je bila zadužena za montiranje niti na tkalački stan, tkalca i pomoćnika koji je bio zadužen za povlačenje listova. Iako je tkalac bio odgovoran za umetanje metalnog štapa i rezanje osnove flora u procesu tkanja baršuna, znatnu odgovornost za kvalitetu gotove svile snosila je osoba koja je prilagođavala tkalački stan prema crtanom predlošku. Kako bi taj proces tekao glatko, predložak je morao biti vrlo precizno izveden da bi osoba koja povlači listove točno znala kojim redoslijedom to činiti.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Prvi dokumenti u kojima se spominje postojanje profesije crtača predložaka za svilene tkanine jesu statuti svilarskih cehova gradova Firence i Lucce. U njima se s posebnom pozornošću regulira djelatnost crtača tekstilnih predložaka kako bi se spriječila migracija tih iskusnih majstora u konkurentska tkalačka središta. U tim dokumentima crtači predložaka spominju se kao *pictur[es]operarum drapporum, chi fa l'opera, dipintori d'op[e]re di lavoro di seta* ili *pittori d'opere*[281]. U statutu *Statuto della Corte dei Mercanti* grada Lucce iz 1378. godine u poglavlju *Ordini sopra le drapperie* opisuje se djelatnost majstora *disegnatorum drapporum* koji su navedeni u popisu zanimanja kojima je izrijekom bilo zabranjeno prakticirati zanat izvan grada[282]. Jednaka odredba nalazi se i u statutima grada Firence iz 1429., 1443. i 1481. godine, no sačuvani dokumenti svjedoče o učestalosti te prakse.

Još od ranog 15. stoljeća u statutima svilarskih cehova gradova Firence i Genove spominju se postupci kojima se nastoji spriječiti kopiranje ili neovlašteno distribuiranje predložaka za svilene tkanine kao i prodaje istog crteža različitim tkalcima[283]. Predlošci su se stoga vrlo dobro čuvali te se njihovo vlasništvo moglo prenositi oporučno, što se vidi iz slučaja lukeškog crtača predložaka za svile Bernarda Rugiera. Nakon što je 1430. godine Rugiero umro, trgovac Casruccio di Poggio otkupio je prava na sve njegove nacrte za sedamdeset dukata. Kada ih je neposredno nakon toga došao pregledati, bio je vrlo razočaran jer je shvatio da su oni najbolji već bili prodani drugim trgovcima svile[284]. Crtači predložaka za svile svoju su djelatnost tijekom 15. i 16. stoljeća obavljali u sklopu svilarskih manufaktura i na temelju kratkoročnih ugovora, a poznato je i da su se udruživali i u međusobna partnerstva kako bi bili konkurentniji na tržištu. Lukeški crtač predložaka za svile Baldo Franceschi (dokumentiran oko 1424. do 1447. godine) preselio se 1424. godine u Genovu gdje je potpisao dvogodišnji ugovor o suradnji s tamošnjom tkalačkom manufakturom u kojoj su bila zaposlena četiri tkalca. Prema ugovoru, u kojemu je opisan kao *magister picturarum operas pannorum septe,* bio je obavezan manufakturi isporučiti najmanje šezdeset novih

[281] Dorini, nav. dj., 1934., str. 483., 560.; Monnas, nav. dj., 2008., str. 40.

[282] Spagiari, nav. dj., 1991., str. 16.

[283] Monnas, nav. dj. 2008., str. 40.

[284] Monnas, nav. dj., 2008., str. 41.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

predložaka godišnje. Za svaki isporučeni nacrt bio je plaćen dvije *lire* i deset *soldi*, a za vrijeme trajanja ugovora obje su strane bile obavezne međusobno surađivati. Godine 1443. Baldo je sklopio novi ugovor o suradnji s trgovcem svilenih tkanina Giovannijem da Haldanom i tkalcem Gabrieleom Ricciom. Ugovorom tkalci nisu dobili ekskluzivna prava na upotrebu njegovih nacrta, ali je uvjetovano da ih autor može prodavati samo tkalcima grada Genove[285]. Crtači predložaka mogli su biti plaćeni i ovisno o složenosti crteža. Primjer takva ugovora sklopljen je između firentinskog trgovca Andree Banchija (1372. – 1462.) i dvaju crtača, Giovannija d'Antonija i njegova sina Baldassarrea di Giovannija, koji su njegovu tvrtku opskrbljivali nacrtima za baršune s uzorkom i višebojne damaste. Predlošci koje su oni isporučivali tvrtki Andree Banchija procjenjivali su se po kompleksnosti pa je njihova cijena mogla varirati od četiri lire za najjednostavnije do 16 lira za one najsloženije.

O tome da su crtači predložaka za tekstilne uzorke morali biti posebno obrazovani svjedoči i primjer firentinskog crtača predložaka Giovannija di Paola di Bartolomea zvanog *Il Biancho* (1440. – 1502.?) koji se u dokumentu o povratu poreza 1469./1470. godine spominje kao *pittore d'opere* te kao majstor u tkalačkoj manufakturi 1502. godine. *Il Bianco* se spominje u dokumentima koji su vezani uz narudžbu liturgijskog ruha za kapelu portugalskog kardinala u crkvi San Miniato al Monte u Firenci. Njegova je uloga u izvršavanju narudžbe, kako se čini, bila dvojaka. Na jednome mjestu navodi ga se kao slikara, vrlo vjerojatno onoga koji je izradio predloške za uzorke svila od kojih se ruho imalo istkati, dok se na drugom mjestu spominje u kontekstu plaćanja usluge za *achonciare uno telaio per paramenti*[286]. Prema tome, *Il Biancu* je bilo plaćeno i da sudjeluje u montiranju niti na tkalački stan kako bi se njegov predložak, ali moguće i predložak nekog drugog crtača, pravilno istkao. O ulozi crtača predložaka u pripremanju tkalačkog stana ukazuju i nazivi za ovu profesiju navedeni u statutu firentinskog svilarskog ceha iz 1443. godine: *pictor sive levator operarum drapporum.* Slična konstrukcija nalazi se i u statutu venecijanskih tkalaca baršuna (*Mariegola dei Velluderi*) iz 1424. godine prema kojemu je majstor tkalac baršuna s uzorcima morao

[285] Monnas, nav. dj. 2008., str. 41. – 42.

[286] Monnas, nav. dj. 2008., str. 53. – 54., bilj. 72., str. 346.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

posjedovati znanje pripreme tkalačkog stana: *far e emeter un teller de do p[e]lli … e saver levar l'op[e]ra'*[287].

Iako iz sačuvanih dokumenata znamo da su precizni nacrti – *mise en carte* – izvedeni na papiru s mrežom horizontalnih i vertikalnih linija postojali (kao što je to, primjerice, opisano u poglavlju *Dell'opera* poznatog firentinskog traktata *Trattato della Seta* iz 15. stoljeća), do danas nije sačuvan nijedan takav primjer iz 15. i 16. stoljeća. Sačuvano je nekoliko studija za uzorke svila koje su vrlo vjerojatno bile skice za prikaze tkanina na slikarskim djelima kao što su, primjerice, poznati crteži Jacopa Bellinija i Antonija Pisanella.

Crteži nastali tijekom druge polovice 14. stoljeća i u 15. stoljeću, a koji se mogu povezati s tekstilnim uzorcima, sačuvani su u bilježnici slikara Jacopa Bellinija (1424. – 1470.) i Antonija di Puccije, poznatijeg pod imenom Pisanella (1395. – 1455.). U knjizi skica Jacopa Bellinija, koja se čuva u muzeju *Musée du Louvre* u Parizu, nalazi se osam stranica s crtežima uzoraka za svilene tkanine. Vrlo često se navode kao dokaz da je poznati slikar izrađivao predloške za svilene tkanine. Nedavno je utvrđeno da je Jacopo, iako je autor nekoliko crteža u bilježnici, većinu vrlo vjerojatno naslijedio, što se pretpostavlja i za crteže s tekstilnim dekorima. Također, neki od njih mogu se datirati znatno ranije od razdoblja kada bi ih Jacopo mogao nacrtati, odnosno u drugu polovicu 14. stoljeća. Vjerojatnijim se čini da su crteži pripadali obitelji Jacopove žene Anne Rinversum koja je bila lukeškog porijekla. Članovi njezine obitelji tradicionalno su se bavili proizvodnjom svilenih tkanina i trgovinom tim tkaninama. Još četiri crteža sa studijama uzoraka za svile te predlošcima za vez pronađena su u trima drugima muzejskim zbirkama te je tako rekonstruirana bilježnica s ukupno dvanaest listova koji se mogu datirati u drugu polovicu 14. stoljeća[288]. Takvih je knjiga predložaka i skica sigurno bilo mnogo, a prenosile su se i čuvale generacijama, zbog čega se brojni motivi na renesansnim svilama u gotovo nepromijenjenom obliku ponavljaju tijekom dugog vremenskog razdoblja. Šest sačuvanih Pisanellovih crteža iz zbirke *Codex Vallardi* (*Musée du Louvre,* Pariz) nastalo je tijekom prve polovice 15. stoljeća, a prikazuju motive nalik onima koji se javljaju na svilenim tkaninama te se često interpretiraju kao crteži za svile

[287] Monnas, nav. dj. 2008., str. 54.

[288] Monnas, nav. dj. 2008., str. 51.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

koje je slikar izradio prema narudžbi kralja Alfonsa Aragonskog. No vjerojatnije su to skice za oblikovanje uzoraka svila na slikarskim djelima[289]. Riječ je o studijama asimetričnih tekstilnih dekora (tal. *a gricia*) s vrlo detaljnim prikazima cvjetnih motiva na kojima se mjestimično naznačuje i primijenjena tkalačka tehnika[290].

Činjenicu da su slavni slikari ipak sudjelovali u stvaranju predložaka za svile otkriva nekoliko ekskluzivnih i unikatnih narudžbi iz druge polovice 15. i početka 16. stoljeća. Okolnosti izvršenja tih narudžbi dobro su dokumentirane u arhivskim izvorima. Riječ je o svilama koje su istkane prema individualiziranim predloščima te često sadržavaju grbove i znamenja obitelji naručitelja. Ekskluzivnost ovih narudžbi, osim u unikatnom uzorku, sadržana je i u načinu na koji je uzorak već pri nastajanju bio prilagođen kroju tekstilnog predmeta kojemu je svila bila namijenjena.

U tom kontekstu svakako valja istaknuti misnicu izvedenu od (tal.) *riccio sopra riccio* baršuna[291] iznimne kvalitete, datiranu u posljednju četvrtinu 15. stoljeća, s prišivenim grbom pape Siksta IV., odnosno Francesca della Roverea (1414. – 1484.). Misnica je nekada bila dio kompleta liturgijskog ruha koje je papa Siksto IV. dao izraditi 1472. godine za baziliku sv.

---

[289] Primjerice, sačuvana je studija iz Codexa Vallardi za fiktivni tekstilni uzorak koji je Pisanello iskoristio na prikazu Giovannija Antonija Pellegrinjia u kapeli Pellegrini crkve *Santa Anastasia* u Veroni (oko 1434. – 1438.). U istom kodeksu sačuvana je i studija za uzorak koji je iskorišten na oltarnoj pali *Madonna Quartesi* Gentilea da Fabriana iz 1425. godine. Monnas, nav. dj., 2008., str. 52. – 53.

[290] U sjenčanju je deblo u obliku malih omčica, što označava moguću upotrebu specifične *bouclé* tehnike koja se u svilarskoj industriji počela upotrebljavati oko 1420. godine.

[291] Misnica za koju se smatra da je jedini danas sačuvani ostatak kompleta izrađenog od ovog venecijanskog baršuna prerađena je u 17. stoljeću. Riječ je o grimiznom baršunu s rezanim i nerezanim dijelovima osnove flora te uzorkom izvedenim *broché* tehnikom s pozlaćenim *filé* nitima i *bouclé* efektima u dvjema visinama i dvjema bojama te s *allucciolato* efektom. Prišiveni grb obitelji della Rovere izveden je u *or nué* tehnici. Monnas, nav. dj., 2008., str. 18., 55.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Antuna u Padovi[292]. Prema sačuvanim dokumentima, svestrani padovanski majstori Jacopo da Montagnana (dok. 1469. – 1508.) i Pietro Calzetta (1430./1440. – 1486.) dugi niz godina bili su zaposleni na uređenju bazilike sv. Antuna. Pritom su obavljali različite poslove koji su uključivali izradu elemenata arhitektonske dekorativne plastike, pozlaćivanje dijelova na Donatellovu glavnom oltaru te izradu fresko oslika za kapelu Erasma Narnija poznatijeg kao *condottiere Gattamelata*. Kada je papa naručio izradu kompleta liturgijskog ruha za baziliku, Jacopu je plaćeno 12 *lira* i osam *soldi* za dva predloška prema kojima se skupocjena tkanina treba istkati: *A maisto Iacomo Montagnana depentor, per dui designi el fé del pano doro deli paramenti uno fu mandà a roma e l'altro a venesia*. Jedan predložak vrlo je vjerojatno poslan u Rim kako bi ga naručitelj odobrio, a drugi u najbliži tkalački centar, Veneciju. S obzirom na pretpostavljeno Jacopovo neiskustvo u području tekstilnih predložaka, *disegno* koji je izradio vrlo vjerojatno nije bio *mise en carte*, već skica, odnosno pripremni crtež za izradu gotova predloška. Potraga za tkalcem u Veneciji bila je odgovornost franjevaca, a po dogovorenom poslu 1474. godine, dakle dvije godine nakon narudžbe, isporučeno je impresivnih 112 *braccia*, odnosno oko 71,5 metar baršuna za cijenu od 2 072 zlatnih dukata[293]. Na temelju te narudžbe u Padovu je između 1478. i 1483. godine pristiglo još 36 *braccia* skupocjena baršuna prema predlošku nepoznatog crtača. S obzirom na iznimnu kvalitetu izvedbe i osobito precizno izvedene detalje uzorka te kompleksnu tkalačku tehniku i skupocjenost upotrijebljenih metalnih i svilenih niti grimizne boje, opravdano je pretpostaviti da je baršun misnice koja se i danas čuva u bazilici sv. Antuna Padovanskog dio izvorne narudžbe pape Siksta IV. te raritetan primjerak dokumentiranog venecijanskog baršuna iz 15. stoljeća[294].

---

[292] Komplet se sastojao od pluvijala, misnice, dalmatike, tunike i antependija.

[293] Monnas, nav. dj., 2008., str. 55. – 56.

[294] Monnas, nav. dj., 2008., str. 55. – 56. Poznate su i okolnosti izrade traka s figuralnim vezom koje su bile dio ovog raskošnog kompleta, a o čijem se izgledu saznaje iz sakristijskog inventara iz 1487. godine. Predloške za izradu traka s nizom svetačkih figura te za vez na kapuljači pluvijala (kompozicija se sastojala od figure sv. Antuna i pape Siksta IV. te njegova grba) izradio je spomenuti padovanski majstor Pietro Calzetta. Izvedba ove prestižne papinske narudžbe bila je povjerena dvojici milanskih vezioca, Maestru Bernardu koji je živio u Veneciji te Maestru Pietru da Pusterli djelatnom u Padovi, što svjedoči o reputaciji i

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Uz istog naručitelja, papu Siksta IV., povezana je i izrada još jednog ekskluzivnog tekstilnog predmeta, antependija poklonjenog bazilici sv. Franje u Assisiju. Skupocjeni antependij izrađen je od firentinskog višebojnog *riccio sopra riccio* baršuna s uzorkom izvedenim pozlaćenim i srebrnim *filé* nitima i grimiznom svilom *broché* tehnikom na zlatnoj podlozi, a danas se može smatrati jednim od najkvalitetnijih primjera renesansnog *panno d'oro*. Uzorak baršuna u potpunosti je prilagođen narudžbi, a središtem kompozicije dominiraju likovi sv. Franje i pape Siksta IV. Desno i lijevo od centralnih likova nalaze se gusto razvedene grane hrastova lišća te dva vijenca u kojima su stabla hrasta (čime se aludira na grb obitelji della Rovere) oko kojih je traka s natpisom *SIXTVS III PONT MAXIMVS*. Čitav antependij, uključujući i traku koja uokviruje njegov glavni dio, tkan je, a samo su glave, ruke i noge likova izvedene vezenim našivcima. Gornja zona antependija izvedena je vezenom trakom s trinaest niša u kojima su likovi svetaca izvedeni tehnikom (fr.) *or nué*. Pitanje autorstva predloška za baršun antependija, kao i za traku izvedenu tehnikom veza, još uvijek nije razjašnjeno: dok ih stariji autori nedvojbeno smatraju radom svestranog firentinskog majstora Antonija del Pollaiuola (1429./1433. – 1498.), u novijim istraživanjima ukazano je na određena odstupanja u oblikovanju u odnosu na djela koja se nedvojbeno smatraju njegovim radom[295]. Antoniju del Pollaiuolu pripisuje se i predložak za baršun namijenjen prekrivanju trona kralja Matije Korvina (1443. – 1490.) koji je također istkan u Firenci između 1476. i 1490. godine[296].

U firentinskim manufakturama izvedena je između 1498. i 1502. godine još jedna ekskluzivna narudžba skupocjenog baršuna, ovog puta za engleskog kralja Henrika VII. Grimizni baršun protkan metalnim nitima različitih vrsta *broché* tehnikom te s *alluciolato* efektima impresivne širine od čak 163 cm tkan je na mjeru te je kompozicijom u potpunosti prilagođen obliku predmeta. Kompozicija dekora sastoji se od simbola kraljevske obitelji,

---

nedvojbenoj kvaliteti milanskih vezilačkih manufaktura 15. stoljeća. Monnas, nav. dj., 2008., str. 56.

[295] Monnas, nav. dj., 2008., str. 58.

[296] Isabella Bigazzi, „Il drappo d'oro del trono di Mattia Corvino", u: *Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*, ur. Péter Farbaky i drugi (Firenze: Giunti Editore, 2013.), str. 36. – 41.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

heraldičkih motiva poput masivnih vratnica poznatih kao *beaufort portcullis* te grma ruža, simbola obitelji Tudor. Stilski kompozicija značajno odskače od istovremenih djela talijanskih slikara pa je vrlo vjerojatno riječ o skici koju je izradio neki engleski dvorski slikar, a koja je potom poslana u Firencu gdje je izrađen predložak[297].

Po specijalnoj narudžbi u firentinskoj tkalačkoj radionici bio je izrađen i raskošan komplet liturgijskog ruha kardinala Silvija Passerinija (1469. – 1529.) koji je njegova majka donirala katedrali Uznesenja Blažene Djevice Marije u Cortoni[298]. Također je riječ o skupocjenom firentinskom *riccio sopra ricio* baršunu koji je oko 1526. godine tkan prema predlošku s heraldičkim simbolima posebno izrađenom u tu svrhu. Dekor baršuna tipično je firentinski, s razvedenim granama s motivima šipka koji formiraju vijence u kojima je ležeći bik – znak donatora. Iako baršun nije tkan kako bi se u potpunosti prilagodio određenom antependiju, pri kreiranju kompozicije razmišljalo se o njegovoj namjeni. To se vidi u dijelu na kojemu bik na dvama komadima baršuna gleda udesno, prema središtu kompozicije, dok je na drugim dvama fragmentima tkan zrcalno kako bi gledao ulijevo, ponovno prema središnjem medaljonu antependija. Predmeti kompleta ukrašeni su i figuralnim vezenim kompozicijama izvedenima tehnikom *or nué*, od kojih valja istaknuti traku u gornjem dijelu antependija s nizom medaljona u kojima su likovi svetaca atribuirani Andreji del Sartu (1486. – 1530.) kao i scenu preobraženja Krista na kapuljači pluvijala, prema predlošku istog slikara iz 1522. godine[299].

Predlošci koje je izrađivao Pollaiuolo sigurno su bili u formi detaljnih nacrta kompozicije dekora, a malo je vjerojatno da je bila riječ o razrađenim predlošcima prema kojima se mogao „uštimavati" tkalački stan. Dragocjen primjer sačuvane skice tog tipa jest nacrt uzorka damasta s dekorom poznatim pod nazivom *brocone con caperi*, a koji je vrlo

---

[297] Monnas, nav. dj., 2008., str. 60.

[298] Komplet liturgijskog ruha sastoji se od misnice, dalmatike, tunicele, dviju stola s manipulima, pluvijala, veluma za kalež, burse, prekrivke za legile i antependija. Donata Devoti, „Parato Passerini", u: *Tesori dalle chiese di Cortona*, ur. Marco Collareta i Donata Devoti (Cortona: Palazzo Casali, 1897.), str. 56. – 83.

[299] Monnas, nav. dj., 2008., str. 61.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

vjerojatno skicirao trgovac iz Frankfurta te ga uz detaljan opis poslao u Firencu 1555. godine kako bi ukazao na vrstu tkanine koja se na tom tržištu najbolje prodaje[300]. Izvorni kreator ovog popularnog dekora nije poznat kao ni njegova *mise en carte*, no pozornost s kojom ga je njegov crtač, vrlo vjerojatno iskusan trgovac svilama, skicirao impresivna je. Sličan dokument i račun poslani su 1408. godine iz Avignona u Firencu, u tvrtku Marca Datinija; uz svaku stavku svilene tkanine skiciran je i tip uzorka, odnosno verzija motiva šipka[301].

U ovom kontekstu valja spomenuti i skicu, odnosno studiju za uzorak svile izvedenu u tinti i akvarelu[302] između 1655. i 1667. godine, a koja se smatra radom svestranog umjetnika Giana Lorenza Berninija (1598. – 1680.) i njegove radionice. Skica je nastala u vrijeme kada je Bernini zajedno s Giovannijem Paolom Schorom u Rimu sudjelovao u kreiranju predložaka za čitav niz predmeta po narudžbi pape Aleksandara VII. Chigija (1599. – 1667.). Poznato je da je Bernini izradio predloške za crveni damast kojim su za svečanost kanonizacije Francesca di Salesa bili prekriveni pilastri crkve sv. Petra koji su djelomično sačuvani u *Depositi della Reverenda Fabbrica di San Pietro* u Vatikanu. Uzorak tih damasta stilski je blizak spomenutoj skici koja se pripisuje Berniniju, a sastoji se od prikaza masivnih grana s uskovitlanim lišćem koje tvore ovale u kojima se nalaze heraldički motivi obitelji Chigi i papinska tijara. Damast se vidi i na grafici G. B. Falda *Canonizzazione di S. Francesco di Sales celebrata dal Papa Alessandro VII in S. Pietro,* 1665 (*Gabinetto Comunale delle*

[300] Danas je prijepis dokumenta koji se nalazi u arhivu Archivio di Stato di Firenze objavljen je u: Paola Marabelli, „La tipologia "a rete" nei tessuti fiorentini del XVI e XVII secolo", u: *"Sopra ogni sorte di drapperia...": tipologie decorative e tecniche tessili nella produzione fiorentina del Cinquecento e Seicento* (Firenze: Maria Cristina de Montemayor Editore, 1993.c), str. 49.; Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 201.

[301] Rosalia Bonito Fanelli, „The Pomegranate Motif in Italian Renaissance Silks: A Semiological Interpretation of Pattern and Color", u: *La Seta in Europa sec. XIII – XX: atti della "Ventiquattresima Settimana di Studi", 4 – 9 maggio 1992* ur. Simonetta Cavaciocchi (Firenze: Le Monnier, 1993.), str. 524.

[302] Čuva se u *Gabinetto Nazionale delle Stampe* u Rimu.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Stampe u *Museo di Roma*)[303]. Moguće je da je još jedan sačuvani damast nastao prema Berninijevu nacrtu, a riječ je o damastu namijenjenom kapeli u *Palazzo Chigi* u Rimu. Taj se damast danas čuva u palači *Palazzo Chigi* u Arriciji, a na njemu su isprepletene hrastove grane, lišće i žirevi, također heraldički motivi obitelji Chigi[304].

Znatno je više podataka o praksi izrade predložaka za dekore svilenih tkanina kao i identitetu njihovih autora dostupno za razdoblje od kraja 17. stoljeća te za 18. stoljeće. Naime, rastuća svilarska industrija u Francuskoj te preuzimanje uloge vodećeg proizvođača svile u Europi rezultirala je povećanjem broja manufaktura, specijaliziranih majstora, trgovaca te crtača predložaka. Brojni su razlozi značajnog tržišnog uspjeha francuskih svila, no jedan od presudnih faktora bio je uviđanje važnosti kvalitete i inovativnosti predloška[305]. Stoga se u Francuskoj znatna pozornost počela usmjeravati na rad crtača i njihovo obrazovanje. Za izradu kvalitetnog predloška crtač je morao posjedovati brojna znanja i sposobnosti kako bi svoje kreacije mogao prilagoditi procesu tkanja. Za izradu *mise en carte* trebalo mu je znanje o tehnici tkanja te mogućnostima i ograničenjima koja iz toga proizlaze. Prije svega, trebao je primijeniti znanja o procesu multipliciranja dijela uzorka širinom tkanine kako bi već u procesu kreiranja imao na umu njihovu usklađenost te znao iskoristiti sav potencijal tkalačke tehnike. Također, predlošci su se prilagođavali određenoj vrsti tkalačke konstrukcije, odnosno razlikovali su se ovisno o vrsti tkanine, ali i njezinoj namjeni. Posebno je bilo važno imati na umu izgled kompozicije, odnosno mogućnosti kasnijeg spajanja fragmenata tkanine kako bi se u horizontalnom smjeru postigla skladna cjelina, što je bilo osobito važno kod svila namijenjenih dekoriranju velikih površina (tapete i zastori).

Kako bi zadržali poziciju na tržištu, francuski proizvođači provodili su niz mjera. Ključno je pritom bilo shvaćanje važnosti kontinuiranog uvođenja inovacija u tekstilne

---

[303] Marc Worsdale, „Bernini inventore", u: *Bernini in Vaticano. Braccio di Carlo Magno maggio – luglio 1981* (Roma: De Luca Editore, 1981.), str. 231. – 235.

[304] Francesco Petrucci, „Parato per la Cappela del Palazzo Chigi di Roma", u: *L'Ariccia del Bernini*, ur. M. Fagiolo dell'Arco i F. Petrucci (Roma: Edizioni De Luca, 1998.), str. 116. – 117., kat. 28.

[305] Miller, nav. dj., 1999., str. 271. – 272.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

dekore. U odnosu na prethodna stoljeća, uzorci su se tijekom 18. stoljeća mijenjali znatno češće: svake godine, a ponekad i sezonski. Francuske su manufakture svake godine kupcima nudile nova rješenja, o čemu svjedoče do danas sačuvani izvori poput predložaka koji se čuvaju u *Bibliothèque Nationale* u Parizu naslovljeni *Noveau du printemps 1725*, *Plante nouvelle du printemps 1733* i slično[306]. U tom je kontekstu iznimno važna zbirka predložaka s precizno navedenim datacijama koji su nastali u manufakturama Spitlafieldsa, a koji se danas čuvaju u muzeju *Victoria and Albert Museum* u Londonu[307]. Iz nekih se izvora vidi da su se predlošci, iako ne značajno, mijenjali i sezonski[308]. Iako je proces prilagodbe tkalačkog stana drugačijem predlošku bio skup i dugotrajan, francuske i engleske manufakture 18. stoljeća to su si mogle priuštiti. Praksa čestih izmjena uzoraka posljedica je sveopćeg rasta platežne moći europske klijentele i veće potražnje za luksuznim predmetima od druge polovice 17. stoljeća, a osobito u 18. stoljeću[309]. Francuska je pritom postala vodeći europski centar stila, mode, ukusa i luksuza. Francuske manufakture postavljale su standarde, a ostatak Europe nastojao ih je slijediti i imitirati. Već 1688. godine zabilježene su primjedbe tkalaca iz Toursa, a 1725. godine i lionskih tkalaca o učestaloj praksi neovlaštenog kopiranja predložaka. Engleski i talijanski tkalci često su u 18. stoljeću svoje crtače slali u Pariz kako bi se osvjedočili o novim trendovima u nadolazećoj sezoni. Poznato je i da su neki od lionskih crtača predložaka prodavali kopije svojih radova stranim tkalcima koji su tako dobili uvid u najnovije modne uzorke te ih kopirali kako bi preduhitrili plasiranje „francuskih originala" na tržište[310]. Kao i u ranijim stoljećima, takva praksa bila je strogo zabranjena. Propisom koji je 1712. godine izdao francuski svilarski ceh bilo je strogo zabranjeno ukrasti, prodavati, iznajmiti ili na bilo koji način zloupotrijebiti nacrte koji su tkalcima bili povjereni. Zanimljiva je i formulacija iz 1787. godine kojom se definira rok u kojemu se predlošci smatraju nepovredivim

---

[306] Thornton, nav. dj., 1965. str. 19.; Peter Thornton, „An 18th Century Silk-Designer's Manual". *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, Vol. 42., N 2 (1958.), str. 10.

[307] Thornton, nav. dj., 1965., str. 20. – 21.; Natalie Rothstein, „Taste and Technique. The work of an 18th century silk designer". *Bulletin du CIETA* 70, (1992.), str. 147. – 154.

[308] Miller, nav. dj., 1999., str. 271. – 279.

[309] Thornton, nav. dj., 1965., str. 21.

[310] Thornton, nav. dj., 1965., str. 23., 28. – 29.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

vlasništvom: šest godina za predloške svila namijenjenih odjevnim predmetima i petnaest za one namijenjene dekoraciji interijera i izradi crkvenih paramenata[311].

Vrlo brzo postalo je jasno da ključ uspjeha svilarske industrije u Francuskoj nosi osoba crtača pa se znatna pozornost posvećivala njihovu obrazovanju i usavršavanju. To zanimanje postalo je iznimno cijenjeno i dobro plaćeno, a brojni crtači bili su suvlasnici, direktori ili partneri na vodećim upravljačkim pozicijama u tkalačkim manufakturama, zbog čega su u znatno većoj mjeri bili motivirani za rad i tržišni uspjeh svila koje su proizvodili. S druge strane, engleski crtači uglavnom su bili samostalni umjetnici koji su radili po narudžbi. Već 1676. godine pojavila se inicijativa za osnivanjem škole za obuku crtača u Lyonu, no zbog smrti inicijatora Thomasa Blancheta ona nije nikada započela s radom. To je tek 1756. godine uspjelo Donatu Nonotteu te je osnovana *École gratuite de dessin* koja je dobila kraljevu dozvolu te je izravno financirana od 1780. godine[312]. Argument zbog kojeg se desetljećima otezalo s otvaranjem specijalizirane institucije bila je diseminacija znanja, odnosno tajni zanata koje bi se tako prenijele studentima, od kojih bi neki dolazili iz konkurentskih središta. No i po osnivanju ove ustanove nije se vodilo računa o potrebama svilarske industrije. Savjeti cijenjenih lionskih crtača poput Jeana Baptistea Edméa Doueta o nužnosti specijaliziranog poučavanja metoda slikanja cvjetnih motiva te o potrebi za uspostavljanjem bogatog vrta u kojemu bi učenici mogli tražiti inspiraciju kao i o potrebi za podučavanjem tkalačkih tehnika, nisu se uvažavali. Stoga je spomenuta škola bila bliže običnoj školi crtanja u kojoj se program nije mnogo razlikovao od onoga koji su prolazili učenici koji su se obrazovali u području lijepih umjetnosti[313]. Obrazovanje crtača predložaka u Francuskoj u 18. stoljeću bilo je skupo te su si ga mogli priuštiti samo potomci, uglavnom sinovi, dobrostojećih obitelji[314]. Proces stvaranja predloška za svile u 18. stoljeću sastojao se od triju faza. Na početku bi nastao (fr.) *esquisse,* skica, odnosno slobodan crtež rukom, bojan vodenim bojama ili pastelama. Uzorak je bio prikazan u stvarnim proporcijama, a pritom su bile definirane i sve predložene nijanse boja, raport uzorka (najmanji dio uzorka koji se

[311] Miller, nav. dj., 1999., str. 279.

[312] Miller, nav. dj., 1998., str. 272. – 281.

[313] Miller, nav. dj., 1998., str. 277. – 279.

[314] Thornton, nav. dj., 1965., str. 25.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ponavlja širinom tkanine), na nekima i vrsta niti te konstrukcija tkanine za pojedini dio uzorka. Ako bi skica bila odobrena za tkanje, crtač bi izrađivao tehnički crtež (*mise en carte*) na papiru s rasterom (eng. *point paper*). Taj dio procesa odnosio se na kreiranje preciznih uputa o „prevođenju" crteža na „jezik" tkalačkog stana, što se moglo samo u formi *mise en carte*. Izvorni se crtež pri prenošenju, uz zadržavanje izvornih proporcija, povećavao četiri do šest puta. Forma *mise en carte* sadržavala je informaciju o broju niti koje se na tkalačkom stanu grupiraju na listove, o vrsti tkalačke konstrukcije te detaljne informacije o vrstama i bojama niti[315].

U eseju anonimnog crtača predložaka *Designing and drawing Patterns for the Flower'd-silk Manufactory, Embriodery, and Printing*, koji je objavljen 1756. godine u prvom izdanju knjige Godfreya Smitha *Laboratory, or School of Arts*, saznaje se o kvalitetama francuskih crtača kao i o razlikama u odnosu na engleske. Autor tekst započinje napomenom o tome kako su francuski crtači ornamenata, odnosno majstori dekorativnih umjetnosti, cijenjeni u čitavoj Europi pa nije čudno da se njihove kreacije imitiraju i kopiraju diljem kontinenta. Istovremeno hvaleći prvenstvo francuskog „dizajna",' autor smatra da su u izradi znatno vještije engleske manufakture. Autor dalje potiče one koji se žele baviti ovom profesijom da od vrlo rane dobi uče crtati te da krenu u likovnu školu, nakon čega je poželjno da nastave rad uz iskusnog crtača cvijeća. Tako bi mogli steći temeljna znanja o kreiranju, oslikavanju i sjenčanju cvijeća i ornamenata. Navodi da dobar crtač predložaka mora biti spretan u crtanju različitih stvari te izvrstan u crtanju ornamenata te jednako naturalističnih motiva kao i onih izmišljenih i fantastičnih. Mora biti dobar poznavatelj matematike, geometrije i zakonitosti perspektive te se pridržavati principa koji se odnose na sklad i ljepotu i koji su navedeni u knjizi *Analysis of Beauty* (1753.) Williama Hogartha. Hoghart je u knjizi promovirao i svoju ideju o liniji ljepote (eng. *Line of Beauty*) ,odnosno o meandrirajućoj S liniji koja je postala temeljnom kompozicijskom shemom tekstilnih dekora druge polovice stoljeća. Konačno, dobar crtač predložaka mora poznavati način rada tkalačkog stana[316]. Dalje u tekstu, pod naslovom *Of the various kinds of Flower'd Silks*, autor eseja opisuje sedam različitih vrsta svilenih tkanina za koje su se u njegovo vrijeme kreirali predlošci: *gold and*

[315] Miller, nav. dj., 1998., str. 275.

[316] Thornton, nav. dj., 1958., str. 7. – 14.; Thornton, nav. dj., 1965., str. 25.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

silver brocades, grand designs for gold and silver stuff with colours, gold and silver tissues, padauasoys, and double ground brocades, lutestring brocades, damasks i *flowered velvets.* Pritom crtačima daje upute o najboljim metodama kombiniranja vrste tkanine i upotrijebljenog materijala, odnosno vrste niti. Primjerice, savjetuje da za sitne detalje uzorka treba izbjegavati metalne niti jer to usporava proizvodnju, a da za dobivanje raskošnog efekta treba upotrebljavati srebrne ili zlatne *lamelle* umjesto *filé* niti. U kreiranju uzoraka za damaste savjetuje da cvjetovi i listovi trebaju biti veliki i da treba izbjegavati sitne motive i detalje osim ako nisu u sredini većeg cvijeta ili lista te daje niz sličnih savjeta[317].

Značajne informacije o djelovanju lionskih crtača predložaka u 18. stoljeću saznajemo iz već spomenutog djela *Le Dessinateur, pour les fabriques, d'étoffes, d'or, d'argent et de soie: avec la traduction de six tables raisonnées, tirées de l'Abecedario pittorico* (Pariz, 1765.) Antoine-Nicolasa Jouberta de l'Hiberderiea. Autor je i sam bio lionski crtač predložaka za tkanine, a mladim naučnicima savjetovao je da barem jednu godinu rade kao tkalci prije negoli započnu kreirati predloške[318]. U svojem traktatu *L'Art du fabriquant d'etoffes de soie*,, koji je objavljen 1789. godine u Parizu, Jean Paulet iz Nimesa, još jedan francuski crtač i tkalac, budućim crtačima savjetuje da se specijaliziraju u kreiranju predložaka s nekoliko određenih vrsta svila jer je riječ o vrlo kompleksnom zanimanju.

Upravo iz spomenutog djela Jouberta de l'Hiberderiea saznajemo da je najznačajniji od svih lionskih crtača predložaka za svile bio Jean Revel (1684. – 1751.). Njegov doprinos umijeću kreiranja uzoraka i tkanja svilenih tkanina suvremenicima je bio iznimno važan. Trgovac, poduzetnik, inovator i crtač predložaka za svile Jean Revel bio je cijenjen pripadnik lionske buržoazije. Nije poznato gdje se obrazovao i izučio zanat, no između 1730. i 1750. godine bavio se proizvodnjom metalnih niti za svile (fr. *marchand de dorures*) te vodio vlastitu tvrtku u partnerstvu sa svojim zetovima. Njegovo ime nalazi se na četirima predloščima datiranima oko 1733. godine: na dvjema skicama u *Bibliothèque Nationale* u Parizu te na skici i *mise en carte* iz muzeja *Musée des Tissus* u Lyonu. Nije do kraja razjašnjena narav njegova potpisa na ovim predloščima, no mogu se interpretirati kao njegova

[317] Thornton, nav. dj., 1958., str. 14. – 17.

[318] Miller, nav. dj., 2004., str. 29.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

autorska djela ili kao oznaka vlasništva, odnosno trgovca koji ih je naručio. Revelovi predlošci označili su početak jedne nove faze u procesu stvaranja tekstilnih uzoraka te su ih vrlo brzo prihvatili brojni drugi crtači, a stil *a la Revele* postao je dominantan modni trend tridesetih godina 18. stoljeća. Inovacija Revelovih predložaka sadržana je u primjeni nove tehnike poznate pod nazivom (fr.) *point rentrés,* odnosno (fr.) *berclé.* Riječ je o postupku kojim se pri tkanju stvaraju suptilna sjenčanja na obrisanim linijama motiva tako da se isprepliću niti različitih nijansi kako bi se stvorili postupni i prirodniji prijelazi. Tako su dekori postali voluminozniji te je postignut dotad neviđen privid trodimenzionalnosti i perspektive[319].

[319] Opširno o Jeanu Revelu u: Peter Thornton, „Jean Revel, dessinateur de la Grande Fabrique". *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité* 71 (1960.), str. 71. – 86.; Lesley Ellis Miller. *Dictionary of Eighteenth-Century French Silk Designers*. *Pasold Resources in Textile History* 2 (Pashold Research Fund, 2015.), str. 399. – 407.; Lesley Ellis Miller, „Jean Revel: Silk Designer, Fine Artist, or Entrepreneur?". *Journal of Design History,* Vol. 8., br. 2. (1995.), str. 79. – 96.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 14. Jean Revel, *Mise en carte*, 1733. godina (*Musée des Tissus*, Lyon, Inv. no. 40932)

Kreiranje i tkanje skupocjenih modnih svila u Lyonu doseglo je svoj vrhunac u 18. stoljeću, što je bila zasluga sposobnih, kreativnih i obučenih crtača te vrsnih majstora tkalaca. Najveći uspjeh lionskih crtača bio je invencija i usavršavanje tehnike postizanja naturalističkih tekstilnih dekora. Osim Jeana Revela, poznata su imena brojnih drugih cijenjenih lionskih crtača predložaka koji su tome doprinijeli: Courtoius (? – 1750.), Ringuet (1721. – 1769.), Philipe de Lasalle (1723. – 1804.), Jean Pillement (1728. – 1808.), Jean François Bony (1754. – 1825.) te mnogi drugi[320].

Engleski crtači predložaka 18. stoljeća bili su koncentrirani u manufakturama Spitalfieldsa u Londonu te je sačuvan razmjerno veliki broj predložaka koji su datirani i potpisani pa predstavljaju važno ishodište za dataciju i razumijevanje stilskih razdoblja kada su u pitanju tekstilni dekori. Najznačajnije doprinose u tom smislu dali su crtači Christopher Baudouin (aktivan 1680. – oko 1736.), Joseph Dandridge (1665. – 1746.), James Leman (oko

[320] H. A. Elsberg, „The Textiles of Lyons, Their Designs and Designers". *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 30, br. 178. (1932.), str. 30. – 33.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1688. – 1745.), Anna Maria Gathwailte (1688. – 1763.) i drugi. Anna Maria Garthwaite, neovisno o činjenici da nije imala formalno obrazovanje u području kreiranja predložaka za svile, postala je jednom od najznačajnijih engleskih crtačica predložaka. U razdoblju od oko 1720. do 1756. godine izrađivala je oko osamdeset predložaka godišnje prema narudžbama tkalaca i trgovaca. Uspješno je primjenjivala francusku tehniku postizanja trodimenzionalnosti *points rentrés.* Bogati fond njezinih crteža kao i crteža ostalih crtača iz Spitalfieldsa danas se nalazi u muzeju *Victoria and Albert Museum* u Londonu. Inspiraciju za svoje crteže engleski su crtači tražili u prirodi nastojeći postići što veći stupanj naturalizma, ali i u prirodoslovnim publikacijama iz kojih su preuzimali motive egzotičnih biljnih vrsta[321].

Nekada slavna talijanska svilarska industrija u 18. stoljeću značajno je zaostajala za konkurencijom u Francuskoj i Engleskoj. Broj *capomaestra* tkalaca 1754. godine bio je 797, a majstora koji su se izjasnili kao crtači predložaka te godine bilo je svega tri[322]. Zanimiljivo je da se danas najpoznatiji venecijanski crtač predložaka Pietro D'Avanzo nije izjašnjavao primarno kao crtač, već kao tkalac, jednako kao i Domenico Zani, tkalac, koji je često izrađivao predloške za svilene tkanine[323].

Ključan problem zaostajanja venecijanske svilarske industrije za francuskom bio je u nedostatku specijaliziranih crtača. Dok je u Francuskoj ovo zanimanje bilo iznimno cijenjeno te je bila riječ o istaknutim pripadnicima društva, u Veneciji je važnost ulaganja u ovaj segment industrije shvaćena prekasno. Crtanjem predložaka u Veneciji su se uglavnom bavili tkalci koji su imali određen crtački talent. Stoga i ne čudi da su se 1754. godine u gradu

---

[321] Natalie Rothstein, *Silk Designs of the Eighteenth Century In the Collection of the Victoria and Albert Museum, London, With a Complete Catalogue* (London: Thames and Hudson, 1990.), str. 42. – 43.; Clare Brown, „The Influence of Botanical Sources on Early 18th-Century English Silk Designs", u: *Seidengewebe des 18. Jahrhznderts. Die Industrien in England und in Nordeuropa/18th-Century Silks. The Industries of England and Northern Europe. Riggisberg Berichte 8,* ur. Regula Schorta (Riggisberg: Abegg Stiftung, 2000.), str. 25. – 38.

[322] Della Valentina, nav. dj., 2003., str. 15., 31.

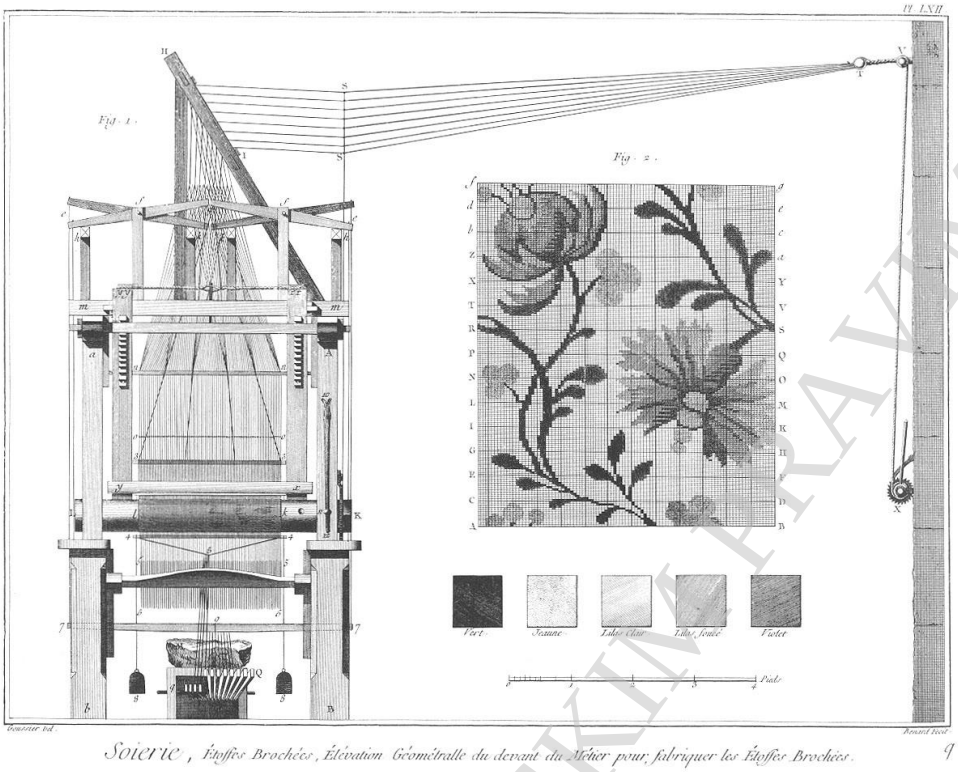
[323] Della Valentina, nav. dj., 2003., str. 30., bilj. 64.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

nalazila svega četiri crtača predložaka (koji su ujedno bili i tkalci), a 1763. svega tri. Prema izvještaju *Inquisitore alle Arti* Sebastiana Molina, dvojica od njih sposobna su samo kopirati tuđe, ali ne i kreirati vlastite originalne predloške. Uvidjevši važnost obrazovanja crtača, Republika je 1763. godine odobrila osnivanje akademije *Accademie di disegno* u cilju obrazovanja profesionalnih crtača. Osnivanje takve institucije u Veneciji Senatu je još 1754. godine predložio lionski crtač Francesco Fayetant te se ponudio biti njezinim direktorom kao i obučiti Venecijance lionskim tehnikama. No njegov protukandidat bio je Venecijanac Pietro D'Avanzo (kraj 17. stoljeća – 1776.), tkalac te, prema Molinu, jedini venecijanski crtač predložaka koji je znao kreirati originalne predloške. Njegovim izborom na mjesto direktora škole, prema izjavi suca *Arte dei tesstiori* Antonija Rossija, Venecija je izgubila: „*...la distinta professione di disegnatore di drappi di seta et oro, di fornimenti, di arazzi e richiami di miniature e sughi d'erbe...*"[324]. Pietro D'Avanzo (Avanzo ili Davanzo) postao je oko 1728. godine *capomaestro tessitore di seta*, specijaliziran u tkanju svila s uzorcima. Njegovom najznačajnijom ostavštinom smatra se djelo *Regole per la meccanica del telaio da seta* (oko 1753.) u kojemu, osim uputa tkalcima i crtačima predložaka te savjeta o najboljim metodama i tehnikama, donosi i niz koloriranih *mises en cartes.* Osim D'Avanzovih, rijetki su do danas sačuvani predlošci za svile izrađeni na području Italije. Valja spomenuti dvije *mise en carte* datirane između 1750. i 1770. godine, nastale vrlo vjerojatno u Veneciji, koje se nalaze u *Civica Raccolta delle Stampe* u Milanu te fragmentarno sačuvan fond od petnaestak predložaka nastalih u Firenci između 1755. i 1790. godine.

[324] Della Valentina, nav. dj., 2003., str. 168. – 172.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 15. *Tkalački stan za tkanje tkanina s broché uzorcima s prikazom gotova predloška*. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. 11. Paris, 1772.[325]

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[325] URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.655 (pristpljeno 13. ožujka 2019.)

2.2.5. Tkanje

Tkanje svila s uzorkom tijekom ranog novog vijeka bio je vrlo kompleksan i dugotrajan proces koji je zahtijevao višegodišnje naukovanje i praksu. Tijekom 15. stoljeća školovanje za zanimanje tkalca u Veneciji je trajalo najmanje četiri godine do osam godina, što je bilo određeno u pravilnicima venecijanskog ceha svilara. Od 1347. godine tkalci svile bili su podijeljeni na tkalce baršuna (*velluderi*) i tkalce ostalih svila (*samiteri*). *Samiteri* su dalje bili podijeljeni na tkalce satena (*maestri del raso*) koji su tkali svile bez uzorka i one s jednostavnim uzorcima te na tkalce kompleksnih svila s uzorcima poput lampasa ili damasta (*maestri dell'arte del tirar cioe del baldachin e damaschin*) koji su morali biti obučeni za upravljanje kompleksnim tkalačkim stanovima s mehanizmom za podizanje pojedinačnih niti osnove (eng. *drawloom*, fr. *looms à la tire*)[326].

O načinu funkcioniranja jedne tkalačke radionice 15. stoljeća mnogo saznajemo iz istraživanja i sačuvanih dokumenata dviju firentinskih radionica Andree Banchija i Tommasa Spinellija (1398. i 1400. – 1471.) kao i iz niza sačuvanih knjiga i računa firentinskog tkalca svile Iacopa del Tedesca iz razdoblja od 1490. do 1548. godine. U njihovim radionicama bilo je zaposleno oko trideset majstora različitih specijalizacija. Vidi se da su kompleksne svile s uzorcima uglavnom tkali muškarci, dok su jednostavnije tkanine poput satena i tafta tkale i žene. Tkanje kompleksnih svila bilo je iznimno zahtjevan i dugotrajan proces. Primjerice, tkalcu baršuna Domenicu di Micheleu, koji je bio zaposlen u radionici Andree Banchija, za tkanje pedeset *braccia* (jedan firentinki *braccio* ekvivalentan je 58.362 centimetara) baršuna *broché* rezanog na tri visine osnove flora trebalo je šest mjeseci, dok bi tkalcu tafta za istu dužinu bilo dovoljno pet do šest tjedana[327]. S obzirom na vrlo kompleksan postupak tkanja baršuna, *veluderi* su bili vrlo dobro plaćeni za svoj rad pa je plaća Domenica di Michelea godišnje iznosila oko 165 *florina* (od 1459. do 1460. godine). U istoj radionici bila je zaposlena i udovica Monna Antonia koja je zarađivala oko 32 *florina* za otprilike petsto *braccia* tafta godišnje. Iz sačuvanih knjiga računa firentinskog poduzetnika Iacopa del Tedesca saznajemo da je bio tkalac skupocjenih svila s uzorcima te da je do 1525. godine

[326] Molà, nav. dj., 2000., str. XVII.

[327] Monnas, nav. dj., 2012., str. 20. – 21.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

njegova tkalačka radionica s 25 tkalačkih stanova u pogonu bila najveća u gradu [328]. Monopolizacija, odnosno akumuliranje velike količine tkalačkih stanova u istoj radionici u Veneciji nije bilo poželjno. Venecijanski ceh izvještavao je o zabrinjavajućim podacima o broju tkalaca djelatnih u jednoj radionici. Prema njihovim podacima, od oko petstotinjak djelatnih tkalaca u gradu, koji su 1493. godine bili upisani u ceh, njih desetak upravljalo je većinom proizvodnje u gradu na način da su podugovarali druge tkalce i prisvajali njihove tkalačke stanove te ih tako iskorištavali[329].

Tijekom kasnijih stoljeća način funkcioniranja tkalačke radionice nije se mnogo promijenio. Poznato je da su tkalci najznačajnijeg francuskog centra Lyona bili strogo odijeljeni u dvije grupe. Jednu su činili „mali" majstori tkalci (fr. *maîtres ouvriers*) koji nisu imali kapital i posjedovali su jedan tkalački stan ili dva tkalačka stana te su zbog toga bili primorani raditi za druge. Drugu grupu činili su bogati majstori tkalci (fr. *maîtres fabricants*) koji su posjedovali značajan kapital te su tako mogli podugovarati „male" tkalce i dogovarati poslovne poduhvate[330]. Osoba na čelu takve manufakture mogla je ujedno biti i trgovac i poduzetnik, a tkalci i ostali zaposlenici mogli su raditi na ugovor. U svakoj manufakturi nalazio se i (eng.) *cabinet of design* – mjesto gdje su nastajali predlošci[331].

Znanje o načinu funkcioniranja tkalačkog stana te poznavanje osnovnih procesa tkanja ključni su za razumijevanje vrsta i dekorativnih efekata skupocjenih ranonovovjekih svila, odnosno za analiziranje njihovih konstrukcija. Tkanje je mehanički proces nastajanja tkanine na stroju koji se zove tkalački stan ili razboj. Proces tkanja podrazumijeva ispreplitanje uzdužnog sustava niti, **osnove**, i poprečnog sustava niti, **potke**, prema zadanim obrascima i pravilima za određene vrste konstrukcija. Multipliciranjem sustava osnove i potke te kombiniranjem različitih tkalačkih tehnika nastaju različite vrste tkanina. Nakon što se pripreme svi potrebni materijali, započinje proces montiranja niti na tkalački stan. Na tkalačkom stanu niti osnove namotane su na **osnovin valjak**. Postupak pripreme niti osnove

[328] Goldthwaite, nav. dj., 2005., str. 72.

[329] Molà, nav. dj., 2000., str. XVII.

[330] Thornton, nav. dj., 1965., str. 40.

[331] Elsberg, nav. dj., 1932., str. 28. – 33.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

prema *mise en carte*, njihova rezanja na određenu dužinu te prilagođavanja konačnoj širini tkanine te njihovo namatanje na osnovin valjak naziva se snovanje. Taj posao obavljali su majstori (tal.) *orditori* (prema tal. *ordito* – osnova). U skladu s predloškom, niti osnove provlače se kroz **listove**, odnosno kroz njihove **kotlace (**otvore u sredini svake žice lista) kako bi se u procesu tkanja njima moglo pojedinačno manipulirati. Naime, podizanjem i spuštanjem listova u skladu s predloškom stvara se **zijev** kroz koji se potom provlači potka, odnosno potke. Za tkanje najjednostavnijih svila kao što je, primjerice, taft bila su dovoljna samo dva lista, no za tkanje kompleksnijih svila i do dvadeset i četiri[332]. Potka se u stvoreni zijev utkiva alatom koji se zove **čunak** ili lađica i u kojem se nalazi **kalem** s prethodno namotanim nitima. Manualno utkivanje potke činilo je proces tkanja vrlo sporim pa je značajne uštede vremena i novaca označio izum Johna Kaya 1738. godine kojim se čunak automatski prenosio širinom tkanine (eng. *flying shuttle*) [333]. Kako bi se utkana potka učvrstila u tkaninu, pribija se **tkalačkim brdom** koji usto osigurava i zadržavanje određene širine tkanine te njezinu ujednačenu gustoću[334].

Jednostavne vrste svila bez uzorka, kao što su taft, saten ili keper, tkale su se na jednostavnim tkalačkim stanovima s listovima kojima je mogao upravljati jedan tkalac. Znatno je kompleksniji tkalački stan bio potreban za tkanje svila s uzorcima kojim su u pravilu upravljala dva majstora: jedan je bio zadužen za utkivanje potke, a drugi (eng. *drawboy*, fr. *tireur de lacs*) je, u skladu s *mise en carte*, ručno podizao **uzice** koje su bile privezane za listove[335].

Posao majstora koji je stajao ispred tkalačkog stana bio je znatno kompleksniji kada su se tkali baršuni. Naime, osim manipuliranja čunkom, morao je u zijev uvoditi **metalni štap** kojim bi se dodatna osnova flora oblikovala u niz **omčica**. Ako je uzorkom bilo predviđeno da

---

[332] Kovačević, nav. dj., 2003., str. 56. – 59.

[333] Roberto Tolaini, *La tessitura* (Foligno: Arnaldo Caprai Gruppo Tessile, 1995.), str. 19. – 20.

[334] Kovačević, nav. dj., 2003., str. 39. – 54.

[335] Dorothy K. Burnham, *Warp and Weft. A Textile Terminology* (Toronto: Royal Ontario Museum, 1980.), str. 48. – 50.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

osnova flora ostane **nerezana**, upotrebljavao bi se **metalni štap kružnog presjeka**, a osnova flora ostala bi u formi niza omčica, odnosno petlji. Ako je trebalo oblikovati **rezanu osnovu flora**, upotrebljavao bi se **štap s udubljenjem** kojim je bilo omogućeno rezanje osnove flora specifičnim **nožićem** kako bi se stvorila **rezana osnova flora**. Najkvalitetnije vrste baršuna bile su rezane na više razina osnove flora, za što je trebalo upotrebljavati metalne štapove različite visine i presjeka[336].

Vrste tkalačkih stanova razlikovale su se tijekom povijesti, no skupocjene svile s uzorcima tijekom ranog novog vijeka tkale su se na tkalačkom stanu s ručnim mehanizmom za pojedinačno podizanje niti osnove. Taj je postupak bio vrlo kompleksan te stoga dugotrajan i skup pa su inovacije u drugoj polovici 18. stoljeća i s početka 19. stoljeća proizvodnju učinile znatno efikasnijom. Najznačajnija inovacija dogodila se 1801. godine kada je francuski tkalac Joseph Maria Jacquard (1752. – 1834.) modernizirao tradicionalni ranonovovjeki mehanički tkalački stan uvođenjem sustava automatizacije[337]. Riječ je o izumu mehanizma za automatsko „čitanje" predloška (s pomoću sustava bušenih kartica) koji se montirao na vrh tkalačkog stana, a koji je omogućavao automatsko podizanje listova pa više nije postojala potreba za dodatnim majstorom tkalcem. Taj sustav postao je potpuno funkcionalan i primjenjiv tek oko 1820. godine. Usto, taj je izum značajno ubrzao proces tkanja tkanina s uzorkom. Automatizacijom tkalačkog procesa započinje razdoblje značajnog povećanja proizvodnje koja ubrzo poprima elemente serijske produkcije, čime je kvaliteta gotova proizvoda neupitno kompromitirana[338].

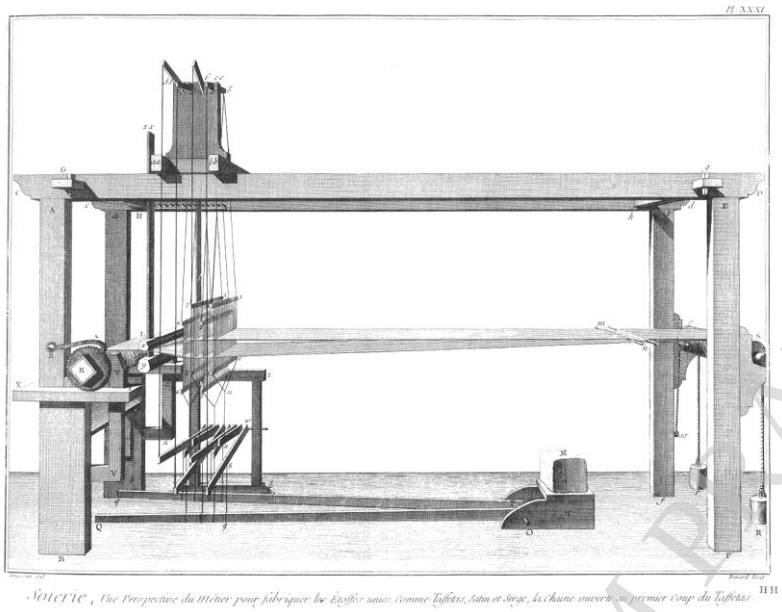
---

[336] Orsi Landini, nav. dj., 2017., str. 15. – 24.

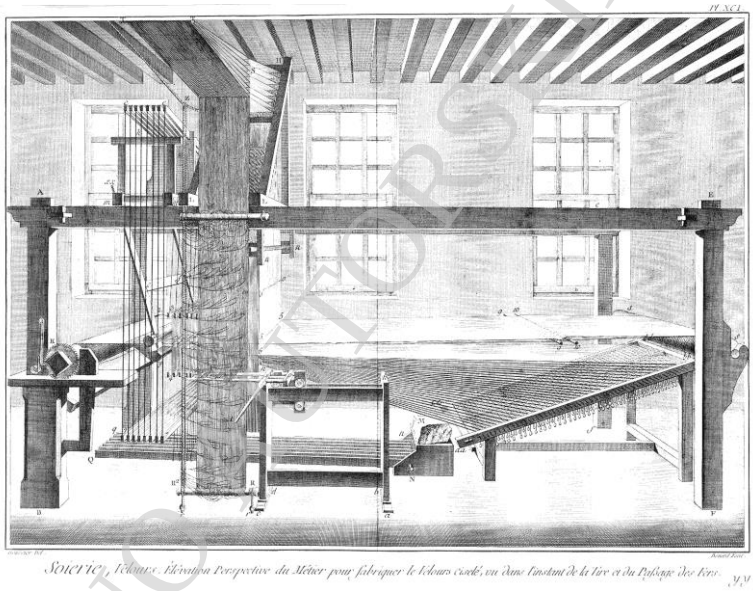
[337] Burnham, nav. dj., 1980., str. 76. – 77.

[338] Jean-Michel Tuchscherer, nav. dj., 1985., str. 37. – 39. Poglavlje o ustroju i funkcioniranju svilarskih industrija također je u svojoj doktorskoj disertaciji obradila Silvija Banić, vidi: Banić, nav. dj., 2016.c, str. 77. – 119.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 16. *Tkalački stan za tkanje tafta, satena i kepera*. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 11. Paris, 1772.[339]



Sl. 17. *Tkalački stan za tkanje baršuna*. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 11. Paris, 1772.[340]

[339] The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010. URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.654 (pristupljeno 15. ožujka 2019.)

[340] The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2010. URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.654 (pristupljeno 15. ožujka 2019.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.3. Strategije prodaje

Novi proizvodi plasirali su se na tržište na nekoliko načina: trgovci svile prodavali su ih u svojim dućanima, preko trgovačkih ispostava ili na sajmovima te izravno potencijalnim krajnjim kupcima. Talijanski trgovci redovito su osnivali su ispostave u stranim zemljama preko kojih su na tržište plasirali svoje proizvode. Svaki grad, odnosno tkalački centar, imao je svoju ispostavu na čelu koje je bio konzul. Venecijanci, Đenovljani i Pisanci uglavnom su trgovali s Orijentom i osnivali ispostave u Iranu, Maloj Aziji i Svetoj Zemlji. Talijanske svile iznimno su se cijenile na osmanskom dvoru, o čemu svjedoči velik broj sačuvanih kaftana izrađenih od talijanskih baršuna koji se danas čuvaju u muzeju *Topkapi Palace Museum* u Istanbulu. Talijanski gradovi osnivali su svoje ispostave i u važnim trgovačkim središtima diljem Europe pa je tako poznato da su postojale kolonije građana Lucce, Firence, Genove i Venecije u Parizu, Montpellieru, Avignonu, Londonu, Brugesu, Antwerpenu i Ženevi[341]. Do danas je sačuvan niz dokumenta iz kojih saznajemo o aktivnostima trgovaca u inozemstvu – knjige računa, narudžbi, statuta, inventara i sličnih. Prodaja je bila organizirana preko trgovačkih tvrtki koje su u potpunosti, najčešće preko sestrinskih tvrtki, upravljale čitavim procesom, od nabave sirovina do proizvodnje i distribucije gotovih proizvoda u gradovima diljem Europe[342]. Primjerice, iz sačuvanih dokumenata saznajemo da je Firentinac Benvenuto di Francesco Nuti u suradnji s Andreom Banchijem, redovito prodavao svilenu pozamanteriju i liturgijsko ruho na sajmovima u Abruzziju i Markama te na sajmu koji se dvaput godišnje održavao u Recanatiju[343].

U svakom gradu postojalo je određeno mjesto na kojemu su se prodavale svile. Središte trgovine svilenim tkaninama u Veneciji bilo je oko mosta Rialto. U neposrednoj blizini Rialta nalazili su se *fondachi*, skladišta stranih trgovaca koji su u njima skladištili kupljenu robu i izvozili u svoje zemlje. Najskuplje tkanine nisu se, primjerice, prodavale na najvećem venecijanskom sajmu *La Sensa*, koji se održavao u svibnju uoči svetkovine

[341] Monnas, nav. dj., 2008., str. 8.

[342] Donata Devoti, *L'arte del tessuto in Europa* (Milano: Bramante Editrice, 1993. [1974.]) str. 20.

[343] Monnas, nav. dj., 2008., str. 9.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Uznesenja Bogorodice, već na privremenim izložbama zvanim *parangoni*. *Parangoni* su se mogli održavati bilo gdje te na zahtjev uvaženih kupaca, a od 1519. godine održavaju se isključivo na Rialtu te, konačno, u posebnoj zgradi nazvanoj *Drapperie* koja je upravo u tu svrhu izgrađena u neposrednoj blizini trga *Rialto Nuovo*.

Pri prodaji najluksuznijih vrsta svila i veza ključan je ipak bio osobni kontakt. Znatan broj takvih tkanina bio je izrađen po narudžbi, a glavnina se prodavala u direktnom kontaktu trgovca s krajnjim kupcem. Ključne podatke o načinu poslovanja uspješnih talijanskih poduzetnika i trgovaca saznajemo iz sačuvane dokumentacije poput one trgovačke firme Francesca di Marca Datinija (1335. – 1410.) iz Prata koji je svoju uspješnu karijeru gradio opskrbljujući uvaženu klijentelu na papinskom dvoru u Avignonu. Jednako su važni podaci o djelatnosti firentinskog trgovca Tommasa Spinelija koji je stvorio gustu mrežu veza među najuglednijim naručiteljima te je zapošljavao agente koji su njegovu firmu prezentirali i u njezino ime direktno prodavali proizvode imućnoj klijenteli u Ženevi, Rimu, Matovi, Ruenu, Leydenu te, primjerice, papi Nikoli V. (1447. – 1455.)[344]. Najistaknutiji talijanski trgovac u Brugesu bio je Firentinac Tommaso Portinari (1428. – 1501.), upravitelj tamošnje ispostave banke Medici. Portinari, koji je u povijesti umjetnosti značajan kao naručitelj impresivnog triptiha Portinari Huga van der Goesa, prodavao je skupocjene talijanske svile na burgundskom dvoru. Upravo je navedeni primjer kompleksnih društvenih i ekonomskih odnosa koji se reflektiraju na prikazanim svilenim tkanima. Tommaso i njegova obitelj prikazani su u odjeći koja je krojena prema flamanskoj modi, a skupocjeni baršuni i damasti od kojih je izrađena sigurno su reprezentacije talijanskih svila koje je Portinari prodavao u Brugesu i na burgundskom dvoru[345]. Osobito važno tržište za firentinske svile bio je Nürnberg. Inventar firentinske firme Bernarda Acciaiuolija i Bernarda Salitija pokazuje da je tvrtka imala 5 544 metara svilenih tkanina na zalihi, što je osam puta više od prosječne godišnje proizvodnje svile najveće firentinske tkalačke manufakture Iacopa di Tedesca koji je u tom trenutku imao čak dvadeset i pet tkalačkih stanova u pogonu. Na popisu svila kojima je

[344] Monnas, nav. dj., 2008., str. 9.

[345] Monnas, nav., dj., 2008., str. 10.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

firma 1519. godine trgovala u Nürnbergu navodi se 267 različitih vrsta, među kojima su i one opisane kao *alla lucchese* i *alla veneziana*[346].

U 17. i 18. stoljeću francuski tkalački centri u usponu uveli su i modernizirali metode prodaje svilenih tkanine. Proizvođači su sve češće uspostavljali komunikaciju direktno s potencijalnim kupcima tako što su im slali „kataloge", odnosno pisma u kojima su se nalazili listovi s malim uzorcima najnovijih modnih svila i pripadajućim opisima (fr. *cartes d'échantillons*). Usto su postojali profesionalni trgovački putnici koji su imali ključnu ulogu u promociji i privlačenju klijentele. Uzorci, odnosno knjige uzoraka, pritom su bili njihovo glavno sredstvo rada i razlog uspješnosti prodaje. Pisma u kojima su se nalazili listovi s uzorcima najčešće su bili radovi iste manufakture, dok su knjige uzoraka sadržavale primjerke prikupljene od više različitih proizvođača, najčešće iz istog grada ili regije. Do danas su pronađene dvije knjige uzoraka porijeklom iz Lyona. Sadržavaju fragmente svila namijenjenih izradi odjevnih predmeta iz 1763. i 1777. – 1781. godine, a nalaze se u muzejima *Victoria and Albert Museum* i *Musée des Tissus* u Lyonu. Obje knjige sadržavaju uzorke grupirane po sezonama[347]. No ta je marketinška metoda ubrzo bila zabranjena (1765.). Naime, dokazano je da su na svakih deset poslanih uzoraka samo dva rezultirala narudžbama, dok su ostatak kopirala konkurentska središta. Knjige uzoraka bile su zapravo najava onoga što će se tkati u narednih tri do šest mjeseci, što je omogućavalo konkurenciji da se unaprijed pripremi te pokuša preduhitriti plasiranje novina na tržište. Kada je u pitanju kopiranje gotovih svila, značajno se smanjuje učinak plagiranja jer je novina, u trenutku kada je konkurencija usvoji, već zastarjela[348].

[346] Goldthwaite, nav. dj., (2009.) 2011., str. 200., 201., 291.

[347] Miller, nav. dj., 1999., str. 271. – 279.

[348] Miller, nav. dj., 1999., str. 281.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

2.3.1. Cijene svilenih tkanina

Cijena svilene tkanine ovisila je o više čimbenika. Osim cijene materijala, ključan element bila je vrsta tkalačke konstrukcije, odnosno kompleksnost procesa tkanja. Tkanje kompleksnih svila s uzorcima poput baršuna ili lampasa zahtijevalo je znatno više vremena te rad vještijih i obrazovanijih majstora. Vrsta uzorka također je utjecala na konačnu cijenu. Svile s uzorcima u manjem raportu bile su znatno jeftinije u odnosu na one u velikom raportu, jednako kao i svile simetričnih uzoraka u odnosu na one asimetrične. Primjerice, tkanje svila s uzorcima zahtijevalo je dodatnog majstora koji je ručno povlačio svaku pojedinačnu nit osnove kako bi se stvorio uzorak. Svile s uzorcima u velikom raportu zahtijevale su više listova te u nekim slučajevima i više od jednog pomagača koji je podizao niti osnove. Stoga je rad bio duži i kompleksniji pa su i tkanine s uzorcima u većem raportu bile skuplje. Također, za tkanje tkanina simetričnih uzoraka (*a point repeat* ili *a cammino*) trebalo je upotrebljavati upola manje listova u odnosu na one asimetričnih uzoraka (*comber repeat* ili *a griccia*). U tehničkom smislu, tkanje simetričnih uzoraka jednostavnije je jer se po podizanju svih listova te „dolaska" do osi simetrije raporta isti listovi ponovno podižu, ali suprotnim redoslijedom, što rezultira osnosimetričnim preslikavanjem dekora na tkanini[349].

U najskuplje svile na tržištu ubrajao se baršun zbog kompleksnosti procesa tkanja te upotrebe velike količinu svile kako bi se postigla karakteristična površina koju tvori uzdignuta osnova flora. Dužina niti osnove bila je, primjerice, šest puta veća od one koja je bila potrebna za niti temeljne osnove. Drugi važan faktor bio je broj različitih osnova flora (tal. *a due peli, atre peli*) te njihova gustoća. Proces tkanja baršuna s uzorkom znatno je ekonomiziran kod *ciselé* baršuna jer su upotrebom istog sustava osnove flora postignuta dva različita efekta uzorka u istoj boji.

Pigmenti su bili jedan od ključnih faktora definiranja konačne cijene tkanine. Među najskupljim pigmentima bili su žuti pigment, koji se dobivao se od biljke (lat.) *Crocuc sativus*, te nijanse plave boje poput *alessandrina*. Zbog vrlo zahtjevnog procesa dobivanja postojane crne boje, i svile u toj boji osobito su bile na cijeni. Umijeće dobivanja visokokvalitetnih crnih svila, a osobito baršuna, usavršili su đenoveški majstori. No

[349] Monnas, nav. dj., 2008., str. 23.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

najskuplje od svih bile su tkanine bojane crvenim pigmentom u nijansama tamnocrvene, grimizne i ljubičaste boje. Početkom 15. stoljeća skupocjeni pigment *kermes,* upotrebljavan za dobivanje grimizne, odnosno karmin crvene boje, ušao je u široku upotrebu i postao najtraženiji pigment svilarske industrije. Dobivao se od nametnika (lat.) *Porpyhrophora hamelii* koji se uvozio iz Armenije, Gruzije, Azerbajdžana, Anatolije i Perzije te vrste (lat.) *Porpyhrophora polonica* koja je uglavnom stizala iz srednje i istočne Europe, preciznije iz Pruske, Saske, Poljske i Ukrajine[350]. Cijena pigmenata dobivenih od ovih insekata ovisila je o količini potrebnoj za bojanje. Također, znatan utjecaj na cijenu imala je i količina metalnih, srebrnih i zlatnih niti.

[350] Molà, nav. dj., 2000., str. 110.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3. UPOTREBA SVILENIH TKANINA

3.1. Svila kao simbol moći i statusa

Tijekom srednjega vijeka predmete izrađene od svilenih tkanina mogao si je priuštiti samo najuži sloj društvene elite. U 15. i 16. stoljeću broj onih koji su svilene tkanine mogli kupiti znatno se povećao, što je posljedica jačanja srednjeg građanskog staleža te povećanja broja crkvene i sekularne aristokracije. S obzirom na sve veću potražnju, u Europi se kontinuirano povećavala i proizvodnja. Tijekom ranog novog vijeka svila se višestruka upotrebljavala. Svila je bila osnovni materijal u dekoriranju liturgijskih i svjetovnih reprezentativnih prostora, no, prije svega, u izradi odjevnih predmeta i pozamanterije. Tijekom 15. i 16. stoljeća svilene su tkanine, neovisno o porijeklu, imale višestruku namjenu u svakodnevnom životu pripadnika viših društvenih staleža. Prvenstveno su se upotrebljavale u izradi skupocjenih odjevnih predmeta, ali i u opremanju interijera imućnih vlasnika. Od svilenih tkanina izrađivale su se zavjese za krevete i prozore, prekrivači, jastuci i ostalo. U dekoraciji interijera uglavnom su se upotrebljavali baršuni, lampasi i damasti. S obzirom na to da su svilama bili prekriveni veliki dijelovi interijera, zbog skupocjenosti materijala te su se tkanine upotrebljavale tijekom dugog vremenskog razdoblja te su se rijetko mijenjale. Stoga nisu bile poželjne velike stilske i modne promjene u dekorima svila namijenjenih opremanju interijera.

Svila je bila toliko vrijedna da su se odjeća i drugi predmeti izrađeni od svilenih tkanina kontinuirano prepravljali u druge, odnosno manje predmete kako bi se skupocjeni materijal što duže i bolje iskoristio[351]. Glavnina danas sačuvanih svila nalazi se u obliku liturgijskih predmeta, odnosno ruha, a tek manji dio odnosi se na sekularnu odjeću. To je posljedica brojnih faktora, među kojima i činjenice da su se stari odjevni predmeti izrađeni od svile koja je već izašla iz mode bacali ili donirali crkvi kao zavjeti te su se prekrajali u liturgijsko ruho i paramente koje se zbog posvećenosti čuvalo stoljećima. Također, brojni predmeti izrađeni od svile s uzorcima izvedenima metalnim nitima spaljeni su kako bi se izdvojio skupocjeni metal (zlato i srebro).

[351] Molà, nav. dj., 2000., str. 95.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Zoran primjer tkanine koja je simboliku moći i statusa zadržala tijekom gotovo čitavog ranog novog vijeka jest baršun. Zbog činjenice da su kupci baršuna redovito bili pripadnici najviših društvenih slojeva, baršun je postao vrlo jasan statusni simbol. Zanimljiv uvid u strukturu kupaca baršuna u gradu Bologni na samom početku 15. stoljeća imamo zahvaljujući dokumentu iz kojeg saznajemo da je ženama bilo zabranjeno nositi baršun s uzorkom ili baršun s dužom osnovom flora, osim ako svoje odjevne predmete nisu dale označiti i na njih platiti porez. U siječnju 1401. godine grupa bolonjskih žena došla je gradskom nadležnom tijelu (*Registro della bollatura delle vesti*) s namjerom da prijavi svoju ilegalnu odjeću. Od 211 prijavljenih odjevnih predmeta, njih 59 bilo je izrađeno od baršuna. Pri prijavi morale su se i izjasniti o zanimanju svojih muževa, koji su najčešće radili u trgovačkim djelatnostima: trgovac rabljenom robom, trgovac vunom, zlatar, apotekar, postolar i drugi[352]. Nošenje baršuna smatralo se ekstravagantnim pa je upotreba ovog luksuznog materijala vrlo brzo nakon početka proizvodnje u Europi ograničena nizom zakonskih propisa (eng. *sumptuary leglislation*) s jasnim uputama o tome tko i u kojim prilikama može nositi baršun te, primjerice, o količini odjevnih predmeta izrađenih od te tkanine koju može posjedovati. U Venecijanskoj Republici još je 1334. godine izdan propis kojim je ženama bilo ograničeno posjedovanje više od dviju skupocjenih haljina izrađenih od baršuna, dok je dječacima starijima od deset godina bilo u potpunosti zabranjeno nošenje odjevnih predmeta izrađenih od baršuna[353]. Nošenje reljefnih baršuna rezanih u dvije ili više visina osnove flora te *broché* baršuna sa zlatnim ili srebrnim nitima u Firenci je 1464. godine bilo gotovo u potpunosti zabranjeno. Udane žene mogle su imati dvije haljine od jednostavnog baršuna: jednu u grimiznoj boji, a drugu u bilo kojoj drugoj boji, s time da nijedna nije mogla biti napravljena od reljefnih ili *broché* baršuna. Slični zakoni postojali su i u Engleskoj gdje je zakonom koji je 1463. godine donio Edward IV. (1442. – 1483.) bilo kažnjivo nositi odjeću izrađenu od reljefnih baršuna i baršuna s uzorkom. Smisao ovih zakona bio je zadržati socijalni poredak te spriječiti one koji su niže rangirani na društvenoj ljestvici u oponašanju onih višeg statusa. Naravno, isti ili još restriktivniji zakoni donosili su se opetovano upravo zbog njihova česta kršenja kao i činjenice da je provedbu takvih zakona bilo vrlo teško nadzirati. S obzirom na to

[352] Monnas, nav. dj., 2012., str. 32.

[353] Monnas, nav. dj., 2012., str. 38.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

da liturgijsko ruho nije privatna imovina nego sredstvo rada svećenstva, oni su bili izuzeti od zakona o ograničavanju luksuza[354].

Osim vrstom tkanine, društvena hijerarhija, socijalne, moralne i druge društvene kategorije iskazivale su se i bojom odjevnih predmeta. Najznačajnije boje u tom pogledu bile su zlatna, grimizna, plavo-ljubičasta (*pavonazzo*), crna i žuta. Grimizna crvena postala je politički i socijalno najutjecajnija boja te je prevladavala u najvišim društvenim krugovima tijekom 15. i 16. stoljeća. Primjerice, u Veneciji su grimizne toge, osim dužda, mogli nositi pripadnici društvene elite iz reda *primaria magistratura*, odnosno vodećih vojnih i civilnih državnih dužnosnika. To su bile prestižne pozicije moći i utjecaja. Oni niže rangirani nosili su plave toge, a pripadnici generalnog plemstva crne toge[355]. U vrijeme engleskih kraljeva Edwarda IV. i Henrija VIII. samo su monarh i njegova uža obitelj mogli nositi ljubičastu svilu. Crni baršun bio je osobito popularan jer nije imao tu težinu skupocjena izgleda, odavao je dojam profinjenosti, ali i nepretencioznog luksuza. Stoga su ga mogli nositi i kraljevi i njegovi podanici.[356] Možda najslikovitiji primjer iz kojeg se vidi da se moć i društveni status mogu manifestirati s pomoću tkanine jest odjeća venecijanskih senatora u grimiznoj boji, s *lentom* (stolom) od ranije spomenutog grimizna reljefna baršuna. Zanimljivo je istaknuti da je jedan od razloga vrlo vjernog prikazivanja vrste tkanina i uzoraka na renesansnim slikama upravo činjenica da su boja i kvaliteta tkanine bile znak važnosti, statusa i društvene pozicije prikazane osobe.

Osim osobnoj promociji, svila je služila prezentaciji moći određene države ili carstva. Slikovit primjer upravo je dolazak francuskog kralja Henrija III. u Veneciju 1574. godine[357]. Strani plemići i vladari često su svoje agente slali u Veneciju kako bi tamo kupili skupocjene tkanine za svoju garderobu i palače[358]. Svilene tkanine često su služile kao darovi za uvažene goste ili darovi vladara drugim vladarima, politički darovi. Primjerice, Senat je u čast

[354] Monnas, nav. dj., 2012., str. 44.

[355] Monnas, nav. dj., 2008., str. 25. – 28.

[356] Monnas, nav. dj., 2012., 40.

[357] Molà, nav. dj., 2000., str. 94.

[358] Molà, nav. dj., 2000., str. 91.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

svečanosti obrezivanja četvrta sina osmanskog sultana odlučio poslati tkanine od zlata, svile i vune u iznosu od sedam tisuća dukata. Svilom je Venecijanska Republika često darivala strane ambasadore, a osobito izaslanstva Osmanskog Carstva s kojim je Republika nastojala imati vrlo dobre odnose. Poznate su, primjerice, situacije u kojima su osmanski poslanici na putu za Veneciju stali u Dalmaciji ili Albaniji te sa sobom poveli nekoliko siromašnih osoba koje su u Veneciji predstavili kao članove carskog izaslanstva. Venecijanci bi ih potom darivali odjećom koju bi poslanici na povratku u Konstantinopol s njih skinuli[359].

Odjećom su se oduvijek prenosile određene informacije kao što su spol, socijalni i društveni status, porijeklo i slično. No u 17. i 18. stoljeću odjeća je dobila znatno šire konotacije. Prije svega, postala je instrumentom političke i društvene propagande i demonstracije ekonomske moći još za vladavine francuskog kralja Luja XIV. (1643. – 1715.) i njegova ministra Coulberta. Francuska kultura i jezik postupno su postajali superiorni u Europi, a jedan od najznačajnijih pokretača i nositelja ove kampanje bila je moda. Osim krojeva odjeće, tu se ubrajaju cjelokupan izgled, nakit, frizure, gestikulacija, drugi modni dodaci i, dakako, svila.

[359] Molà, nav. dj., 2000., str. 93.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3.2. Liturgijsko ruho i paramenti

Skupocjene svilene tkanine u sakralnom kontekstu do danas su sačuvane na čitavom nizu predmeta različite namjene. Najveći broj predmeta sačuvan je u obliku liturgijskog ruha i liturgijskog znakovlja, no od istovrsnih svila izrađivali su se i drugi uporabni predmeti čija je namjena bila definirana liturgijskim obredom ili ritualima poput procesija. Svilene tkanine u sakralnom prostoru imale su i dekorativnu ulogu kada su se njima oblagale velike površine crkvenog interijera poput stupova i zidova ili su mogle imati funkciju zastora, odnosno zavjesa. Uloga tekstilnih predmeta u opremanju sakralnih prostora te izvođenju liturgijskih obreda tijekom ranog novog vijeka bila je znatno važnija negoli danas. Simbolika materijala, dekorativnih motiva, figuralnih kompozicija, boja i oblika bila je iznimno slojevita. Također, liturgijsko ruho kao i tekstilne predmete kojima su se opremali oltar i kalež posvećivao je biskup. Tim činom postajali bi sveti predmeti te su ih mogli doticati samo svećenici, đakoni i podđakoni. Takvi predmeti nisu se mogli olako bacati, već su se zbog istrošenosti tek nakon dugotrajnog procesa prekrajanja iz većih predmeta u manje u konačnici spaljivali[360].

Liturgijsko ruho sačuvano na području Porečke biskupije uglavnom se krojilo kod domaćih majstora jer su svile za njegovu izradu većinom crkvi bile donirane[361]. Čak i u slučajevima kada se za izradu liturgijskog ruha kupovala nova svila valja pretpostaviti da se ono krojilo kod domaćih majstora jer je usluga venecijanskih majstora, koji su bili znatno vještiji u umijeću krojenja i šivanja, sigurno bila mnogo skuplja. Elena Uljančić-Vekić navodi da istarski krojači vještinom nisu mogli parirati venecijanskim krojačima te da su istarski plemići za izradu skupocjenih odjevnih predmeta često odlazili u Veneciju[362]. O istoj praksi svjedočio je i novigradski biskup Filippo Tomasini koji navodi kako se odjeća za najviše društvene slojeve uvozila iz Venecije[363].

---

[360] Joseph Braun, *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo* (Torino: Pietro Marietti, 1914.), str. 49.

[361] O krojačima koji su djelovali u Poreču u razdoblju od 1650. do 1720. godine vidi: Uljančić-Vekić, nav. dj., 2012., str. 76. – 80.

[362] Uljančić-Vekić, nav. dj., 2012., str. 63.

[363] Uljančić-Vekić, nav. dj., 2012., str. 63.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3.2.1. Porijeklo, značenje i razvoj liturgijskog ruha

U kasnoantičko doba liturgijsko ruho nije se razlikovalo od svakodnevne grčko-rimske građanske odjeće. Bilo je vrlo skromno i skrojeno od jeftinih materijala poput vune ili lana. Ipak, sasvim je vjerojatno da se ista odjeća nije rabila u svakodnevnom životu i u crkvi. *Liber pontificalis* papi Stjepanu I. (257. – 260.) pripisuje uvođenje uredbe kojom se utvrđuje da se posvećena odjeća ne upotrebljava u svakodnevnici, već samo u crkvi. Riječ je o predmetima koji su bili posebni zbog svoje funkcije, ali ne i oblika[364]. Nekoliko je osnovnih vrsta rimske odjeće iz vremena Carstva koje su se zadržale u liturgijskim obredima poput tunike, toge, dalmatike, *poenule* i *palija*, odnosno plašta. Tunika (alba) je bila široka haljina u obliku košulje bijele ili svijetle boje, s ukrasom u obliku dviju vertikalnih traka (*clavi*) na prednjoj i leđnoj strani. Toga je tipični rimski odjevni predmet, upotrebljavala se kao gornja haljina, a bila je široka te kružna ili eliptična oblika. Dalmatika je bila vrlo slična tunici, ali kraća i raspuštena, sa širokim rukavima te je služila kao odjeća za šetnju. *Poenula* je bila lanena odjeća kružna oblika, zatvorena sa svih strana kapuljačom, a oblačila se preko glave jer je imala otvor na sredini te je služila kao odjeća za putovanja te kao zaštita od kiše i hladnoće. *Palij*, odnosno plašt, bio je vrlo zahtjevan odjevni predmet grčkog porijekla od lanenog platna koji je bio znatno duži od svoje širine te se omatao oko tijela i pričvršćivao kopčom na način da bi desna ruka uvijek ostala slobodna[365]. Tijekom srednjeg vijeka svećeničko se ruho počelo značajnije razlikovati od svjetovne odjeće. Osim oblika, razlike su se odnosile i na kvalitetu izrade i skupocjenost materijala jer je prevladalo mišljenje da se u liturgijskom slavlju moraju upotrebljavati samo najskuplji i najkvalitetniji materijali kako bi bili dostojni Božje časti i slave. U Rimokatoličkoj Crkvi ruho se smatralo jednim od najvažnijih elemenata liturgije. Poznato je da su redovnici koji su pratili sv. Augustina na njegovoj misiji u Engleskoj sa sobom nosili liturgijsko ruho. Također, sv. Ignacije Loyola u jednom od svojih pisama upućenih isusovcima u misiji u Etiopiji naglašava važnost sakramenata i liturgijskog života te važnosti ruha i dekoracije oltara. Nakon crkvenog raskola 1054. godine liturgijsko ruho i paramenti koji su se koristili u Pravoslavnoj Crkvi u većoj su se mjeri počeli razlikovati od

---

[364] Ivan Šaško, *Per signa sensibilia. Liturgijski simbolički govor* (Zagreb: Glas Koncila, 2005.), str. 454.

[365] Šaško, nav. dj., 2005., str. 456. – 458.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

onih u rimokatoličkim obredima. S obzirom na predmete sačuvane na području Porečke biskupije, više pozornosti u ovom poglavlju bit će posvećeno značenju, vrstama i razvoju liturgijskog ruha i paramenata u katoličkim crkvama.

Značajnija istraživanja o porijeklu i značenju pojedinih predmeta liturgijske odjeće provode se tek od sredine 19. stoljeća. Prva ozbiljna studija o toj temi monumentalno je djelo Josepha Brauna *Die liturgische Gewandung* objavljeno 1907. godine. Te su studije nesumnjivo pokazale da se u najranijim kršćanskim obredima upotrebljavala odjeća jednaka svakodnevnoj građanskoj odjeći kasnoantičkog razdoblja. Nakon službenog priznanja kršćanske vjeroispovijesti, odjeća koju su rani kršćani upotrebljavali u obredima ostala je nepromijenjena iako se moda svjetovne odjeće mijenjala. Taj tradicionalni oblik odjeće postupno se počeo smatrati jedinim prihvatljivim za obavljanje crkvenih obreda. Povijest liturgijskog ruha u zapadnoj Europi stoga se može promatrati jedino u kontekstu Rimokatoličke Crkve u kojoj se zadržala neprekinuta tradicija od kasne antike do danas. Osnovne značajke, simboli i oblici liturgijskog ruha koji se danas upotrebljavaju utvrđeni su još tijekom srednjeg vijeka.

Reformirane crkve, poput luterana ili kalvinista, potpuno su odbacile upotrebu liturgijskog ruha kakvo se upotrebljavalo u rimokatoličkim obredima. U Engleskoj se tradicionalni oblik liturgijskog ruha nakon reformacije nastavio upotrebljavati sve do njegova ukidanja za vrijeme kraljice Elizabete I. (1533. – 1603.). Mnogobrojni predmeti liturgijskog ruha bili su uništeni tijekom srednjeg vijeka kako bi se iz njih izvadili plemeniti metali i drago kamenje. Također, prikazi svetaca na ruhu u Nizozemskoj su tijekom druge polovice 16. stoljeća bili sustavno uništavani zbog ikonoklazma kao posljedice reformacije, jednako kao i u Francuskoj tijekom ratova s Hugenotima. Francuska revolucija i reforme u Austriji i Bavarskoj tijekom 18. stoljeća dovele su do novih valova uništavanja skupocjenog liturgijskog ruha.

Na koncilu u Trentu, koji je trajao od 1545. do 1563. godine, doneseni su brojni zaključci o tumačenju simbolike liturgijskih predmeta, uključujući i liturgijsko ruho, te su utvrđena brojna pravila i norme o obavljanju liturgije te prihvatljivosti određenih materijala. Primjerice, baršun je naveden kao neprihvatljiva i nepoželjna vrsta svile te je trebalo

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

izbjegavati njegovu upotrebu[366]. Temeljne odredbe koncila vezane uz liturgijske predmete, opremu, ruho i paramente navedene su u djelu Carla Borromea (1538. – 1584.) *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* objavljenom 1577. godine. Godine 1588. osnovana je *Sacra Congregazione dei Riti* sa zadatkom nadziranja provedbe odredbi koncila u Trentu te uputa navedenih u Borromeovu djelu[367]. Norme vezane uz upotrebu liturgijskog ruha nakon protureformacije objavljene su u tekstu *Ceremoniale dei Vescovi* koji je 14. srpnja 1600. godine objavio papa Klement VIII. Riječ je o dokumentu koji je nastao na temelju dokumenta *Sacrarum Caeremoniarum sive rituum ecclesiasticorum Sanctae Romanae Ecclesiae libri tres* objavljenog 1516. godine[368]. Nakon Drugog vatikanskog koncila (1962. – 1965.) izvan upotrebe stavljeni su manipuli te *tunicelle* koje su nosili podđakoni kao i paramenti crne boje te oni odviše raskošni i skupocjeni koji su trebali biti zamijenjeni skromnijim i jeftinijim verzijama. Kao posljedica odluka Drugog vatikanskog koncila, uništeni su brojni liturgijski predmeti izrađeni od skupocjenih svila.

Liturgijsko ruho danas se dijeli na gornju i donju liturgijsku odjeću. Donja liturgijska odjeća bila je izrađena od jednobojnih, uglavnom bijelih, tkanina poput lana ili pamuka, a s obzirom na to da je bila sakrivena raskošnim predmetima gornje liturgijske odjeće, nije imala nikakve dekoracije. Donju liturgijsku odjeću čine amikt ili naglavnik, fanon, roketa, alba i pâs ili cingulum. Naglavnik ili amikt jest dio odjeće od duguljastog bijelog platna s izvezenim križićem koji svećenik najprije oblači. Roketa je naborana haljina od bijelog platna do koljena s dugim uskim rukavima. Alba (lat. *bijela*) je bijela donja lanena tunika do peta. Pâs ili cingulum jest laneno uže koje se veže oko struka povrh albe i njime se učvršćuju krajevi

[366] Sara Piccolo Paci, *Storia delle veste liturgische. Forma, immagine e funzione* (Milano: Àncora Editrice, 2008.), str. 135.

[367] Gabriella Delfini Filippi, „I tessili nella liturgia cattolica", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattarol (Verona: Banca Popolare Di Verona, 1993.) str. 301.

[368] Piccolo Paci, nav. dj., 2008., str. 302.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

stole[369]. S obzirom na vrstu materijala od kojih su izrađeni i nedostatak dekora, u ovom pregledu neće biti podrobnije analizirani. Gornju liturgijsku odjeću čine misnica, dalmatika, *tunicella* i pluvijal. Svećeničko znakovlje, odnosno insignije izrađene od tkanina jesu rukavice, sandale, mitra, manipul i stola. Komplet liturgijskog ruha čine navedeni gornji dijelovi svećeničke odjeće i predmeti liturgijskog, odnosno svećeničkog znakovlja, a vrlo često i predmeti opreme kaleža poput burse, pale i veluma te ponekad i oltarnog antependija, stoga su ti predmeti često bili izrađivani od istovrsnih skupocjenih tkanina. Takvi kompleti liturgijskog ruha nazivaju se (fr.) *chapelle* ili (tal.) *cappella*. Također, za misnicu, dalmatiku i *tunicellu* uobičajeno se upotrebljava termin (tal.) *parato in terzo*, dok misnica, dalmatika, *tunicella* i pluvijal čine (tal.) *parato in quarto*.

Misnica (lat. *planeta, casula,* tal. *pianeta,* eng. i fr. *chasuble,* njem. *Kasel*) se nosi iznad albe i stole. Razvila se iz starorimske *poenule*, ogrtača, odnosno plašta koji se navlačio preko glave. Od 5. stoljeća odjevni predmet *planeta,* koji je bio sličan rimskoj *poenuli,* ali izrađen od znatno skupljeg materijala, upotrebljavali su pripadnici viših društvenih staleža za svečane, ceremonijalne prigode. Upravo po uzoru na taj predmet formirana je misnica koja je preuzela i njegov naziv. Od 9. stoljeća upotrebljavao se i odjevni predmet latinskog naziva *casula* (mala kuća), a riječ je o plaštu nalik rimskoj *poenuli* koji su za putovanja upotrebljavale osobe skromnijeg imovinskog stanja. Po uzoru na *poenulu* i *casulu,* misnica je u 10. stoljeću imala oblik kružnog isječka, a jedini otvor bio je onaj na gornjem dijelu za vrat. Takva se misnica, koja u potpunosti prekriva ruke i dugačka je gotovo do stopala, naziva i zvonolika misnica. Tek se na prijelazu iz 10. stoljeća u 11. stoljeće misnica počela upotrebljavati isključivo za obavljanje misnog slavlja, dok je pluvijal postao procesionalnom svečanom odjećom. Budući da misnica u tom razdoblju nije imala proreze sa strane, svećenik je, ako se htio koristiti rukama, tkaninu morao naborati preko lakta. Budući da su tkanine, uglavnom svile, od kojih su se izrađivale misnice s vremenom postajale sve teže te ukrašene sve bogatijim dekoracijama, misnica se zbog praktičnih razloga sa strana postupno skraćivala još krajem 13. stoljeća. Do kraja 15. stoljeća misnica je skraćena na način da su se otvori za

[369] Marijan Grgić, „naglavnik", „fanon", „roketa", „alba" i „pâs", u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.), str. 449., 254., 544., 122., 482.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ruke povećavali sve dok širina tkanine sa svake strane otvora za vrat nije postala široka gotovo kao i rame. Tako je predmet ostao otvoren sa svake strane te dobio oblik dvaju gotovo jednakih strana koje slobodno padaju s ramena s prednje i leđne strane.

Sv. Karlo Boromejski, milanski nadbiskup, u drugoj polovici 16. stoljeća napisao je vrlo jasne upute o krojevima i dimenzijama liturgijskog ruha. Prema njegovu mišljenju, misnica je bila nešto duža i šira od onih koje su se u to vrijeme upotrebljavale na sjeveru Europe. U predjelu ramena misnica je trebala biti široka oko 130 centimetara i duga oko 140 centimetara (ponekad se za taj oblik misnice upotrebljava naziv *boromejka*). Misnica je sredinom 17. stoljeća znatno skraćena i sužena i u Italiji, a obično se krojila tako da se leđni dio tkanine prebacivao preko ramena te se s prednjim dijelom spajao otprilike u razini prsa. Uz manje izmjene, taj se oblik misnice nastavio upotrebljavati sve do 19. stoljeća kada se pod utjecajem neogotičkog stila ponovno uvodi srednjovjekovni tip misnice. Postoje četiri osnovne tipologije kroja misnice: njemački (*casula tedesca*), španjolski (*casula spagnola*), francuski (*casula francese*) i rimski (*casula romana*) kroj[370]. Rimska misnica duža je na leđnom dijelu u odnosu na prednji dio. Na prednjem dijelu ima križno polje, dok je na leđnom uglavnom samo vertikalna kolona, a otvor za vrat ima oblik trapeza. Francuski kroj vrlo je blizak španjolskom, znatno je uži od rimskog, s vrlo uskim dijelom na ramenu te, za razliku od rimske misnice, na prednjem dijelu ima vertikalnu kolonu, a na leđnom križno polje. Njemački kroj misnice uglavnom je duži od navedenih te je otvor za vrat polukružan[371].

Pluvijal (tal. *pluviale, cappa*) se također razvio od rimske *paenule* te joj je u početku bio vrlo sličan. Riječ je o polukružnom komadu tkanine koji, za razliku od *paenule*, nije spojen na prednjem dijelu. U brojnim inventarima spominje se njegova upotreba još od 10. stoljeća, no pluvijal je tek u 11. stoljeću zamijenio misnicu u određenim prilikama tako da se misnica počela upotrebljavati isključivo za misno slavlje. Prvi pluvijali u upotrebi bili su izrađeni od crne vunene tkanine te su se nosili kao zaštita od hladnoće preko redovničkog habita. Postupno su se počeli izrađivati od skupljih materijala i dekorirati te su postali svečana odjeća koju se nosilo u procesijama. Pluvijal se prebacivao preko ramena te na prsima

[370] Pauline Johanstone, *High Fashion in the Church* (Wakefield: Maney, 2002.), str. 10. – 11.
[371] Piccolo Paci, nav. dj., 2008., str. 314.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

povezivao kopčom. Na leđnoj strani pluvijala zadržao se dio tkanine koji svoje porijeklo ima u kapuljači koju je imala i rimska *paenula* i koja je poput kabanice štitila od lošeg vremena. Najraniji pluvijali imali su pravu kapuljaču koja je do početka 14. stoljeća izgubila svoju izvornu funkciju i izgled te postala samo simboličan oblik polukružnog ili trokutastog komada tkanine koji je za pluvijal na leđnom dijelu pričvršćen dvama gumbima. S obzirom na svoje vrlo istaknuto mjesto, kapuljača pluvijala postala je bogato dekorirana figuralnim vezenim kompozicijama[372].

Dalmatika (lat. *dalmatica*) je predmet gornje liturgijske odjeće koja svoje porijeklo ima u odjeći koju su na području Dalmacije (prema kojoj je i dobila ime) nosili uglavnom pastiri, a koju su preuzeli Rimljani tijekom 2. stoljeća. Riječ je o dugačkoj i širokoj tunici s vrlo velikim rukavima. Tradicionalno se dekorirala dvjema vertikalnim ljubičastim prugama na prednjoj i leđnoj strani pod nazivom *clavi* te kratkim poprečnim prugama po rubovima rukava. Taj je odjevni predmet u sakralnu upotrebu ušao u 4. stoljeću da bi iz sekularne upotrebe potpuno izašao u 7. stoljeću. Kao predmet gornje liturgijske odjeće, dalmatika je imala dvije osnovne funkcije. Nosio ju je papa, a kasnije i biskupi kao dio cjelovitog papinskog misnog ornata, i to redovito ispod misnice ili pluvijala. Također, dalmatika je gornja liturgijska odjeća koju za vrijeme misnog slavlja nose đakoni povrh albe. ***Tunicella*** (*tunica*) je dio gornje liturgijske odjeće koji je vrlo sličan dalmatici, no koji se razvio iz rimske *tunice* ili *colobiuma.* Bila je znatno manje moderna od dalmatike. Uglavnom su je nosili podđakoni od 9. stoljeća. Također su je nosili i pape i biskupi ispod dalmatike kao dio cjelovitog pontifikalnog ornata. Između 9. i 12. stoljeća dalmatika je znatno skraćena te je, poput misnice, potpuno odvojena sa strana. Dva dijela tkanine, koja padaju s prednje i leđne strane, ispod ruku su povezana vrpcama. Prve dalmatike bile su krojene od bijelog lanenog platna. No u trenutku kada je uspostavljen kanon liturgijskih boja, krajem 12. stoljeća, dalmatike su se počele izrađivati u boji i materijalima koji su odgovarali misnici. Umjesto vertikalnih pruga *clava*, koje su u potpunosti izgubljene, dalmatike i *tunicelle* počele su se dekorirati raskošnim vezenim kompozicijama, osobito tijekom 15. i 16. stoljeća[373].

---

[372] Johanstone, nav. dj., 2002., str. 11.

[373] Johanstone, nav. dj. 2002., str. 12.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Posebnu skupinu liturgijskih predmeta čini liturgijsko znakovlje: **stola, manipul, mitra, tijara, prsten, pektoral i pastoral**. **Stola** se već u 6. i 7. stoljeću upotrebljavala u zapadnoj Europi kao predmet liturgijske namjene. Pod nazivom *orarium* isprva su je upotrebljavali samo đakoni, a kasnije i svećenici i biskupi, dok je naziv stola u upotrebi od 12. stoljeća. Iako je porijeklo ovog dugačkog i uskog predmeta nejasno, smatra se da je prvotno imao namjenu rupca za brisanje lica kojim su se koristili govornici. Zbog naziva *orarium*, koji se povezivao s činom propovijedanja i molitve (lat. *orare*), počela se poistovjećivati sa službom propovijedanja. Do 9. stoljeća upotreba stole smatrala se obaveznom tijekom misnog slavlja. Ovisno o stupnjevima svećeničkog reda, stola se nosila na drugačije načine. Svećenici je redovito nose oko vrata tako da oba kraja padaju preko prsa, dok je đakoni prebacuju preko lijevog ramena i povezuju pojasom na desnoj strani. Stola se danas redovito upotrebljava u slavlju sakramenata i blagoslovima te svaki put kada svećenik ima dodir s euharistijom. Kao i manipul, redovito je ukrašena s trima križevima te na krajevima završena ukrasnom resicom[374]. **Manipul** (lat. *manipulus*) je od srednjeg vijeka dobio oblik nalik stoli, samo znatno manjih dimenzija, a nosio se preklopljen preko lijeve ruke. Bio je obavezan dio liturgijske opreme za vrijeme misnog slavlja za đakone, svećenike i ostale članove viših redova klera već od 9. stoljeća. Vrlo vjerojatno potječe od rimskog predmeta koji se nazivao *mappa* ili *mappula*, a riječ je o manjem komadu tkanine nalik rupčiću koji su nosili visoki državni dužnosnici. Manipul se nosio u ruci sve do 12. i 13. stoljeća, otkad se prebacuje preko lijeve podlaktice. Njegovo simbolično značenje vezano je uz Krista te krhkost njegova ljudskog života[375]. Biskupska **mitra** počela se upotrebljavati tek od 11. i 12. stoljeća. Privilegiju nošenja mitre biskupima, ali i nekim drugim visokorangiranim pripadnicima klera, dodjeljivao je papa. Porijeklo mitre može se pratiti od sekularnih pokrivala za glavu. U 11. stoljeću imala je oblik kružne kape zašiljene u vrhu. Postupno je taj zašiljeni dio postajao sve mekši, s naglašenom podjelom na prednji i stražnji dio koji su se izduživali, kulminirajući u razdoblju baroka. Kod najranijih primjera kružni pojas u bazi mitre bio je raskošno ukrašen da bi do 12. stoljeća bile dodane i dvije trake nazvane (lat.) *infulae* koje su bile prišivene na stražnjem dijelu i slobodno padale po ramenima te koje su imale isključivo dekorativnu ulogu.

[374] Šaško, nav. dj., 2005., str. 469. – 471.

[375] Piccolo Paci, nav. dj., 2008., str. 276.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Mitre 12. stoljeća uglavnom su bile izrađene od bijele svile s dekoracijom izvedenom metalnim nitima, a kasnije se količina ukrasa povećavala dodavanjem raskošnih vezenih našivaka. Postoje tri vrste mite: *mitra pretiosa* ukrašena draguljima, *mitra auriftigata* ukrašena vezom zlatnim nitima, no bez dragog kamenja, i jednostavna *mitra simplex* izrađena od tkanine bez dekora. Budući da mitra nije bila uobičajen dio misnog ruha, nije se izrađivala u kompletu s ostalim premetima, već vrlo često u drugačijem dekoru[376]. Na prostoru nekadašnje Porečke biskupije zasad nije pronađena nijedna mitra porečkih biskupa, iako se u arhivskim izvorima spominje njihovo postojanje.

Tijara je pokrivalo za glavu koje se oblikovalo tijekom srednjeg vijeka. Simbol je pobjedničke crkve te papinske duhovne, ali i političke moći. Porijeklo ovog predmeta vrlo je vjerojatno u *camelauciumu*, porijeklom iz Bizanta i Male Azije, koji je bio znak vladarske moći. Innocent II. opisuje tijaru kao simbol papinske privremene moći, a mitru kao simbol njegove svetosti. U početku je vrlo vjerojatno bila slična mitri, no tijekom 14. i 15. stoljeća znatno se izdužuje i dobiva ovalni oblik. Ukrašena je s trima krunama (*triregnum*) i dvjema crnim *infulama* koje sa stražnje strane padaju na ramena. Prvotno izrađivana od vrlo jednostavnih materijala, tijara postupno postaje vrlo raskošno dekoriran predmet izrađen od skupocjenih svila te ukrašen vezenim aplikama u zlatu i srebru te dragim kamenjem[377].

U dodatke liturgijskoj odjeći ubrajaju se **sandale, rukavice**, **velum humerale** i **gremijal**. Posebna vrsta obuće, svečane sandale, bila je dio misnog ornata biskupa od najranijih vremena po uzoru na rimsku obuću viših staleža. U tom su razdoblju sandale bile izrađene od lagane obojene kože. Do 9. stoljeća upotreba takve svečane obuće bila je prihvaćena kao uobičajen dio liturgijske odjeće viših svećeničkih redova, vrlo često bogato dekorirane. Rukavice i mitra kao dio liturgijske opreme uvedeni su u upotrebu znatno kasnije te nemaju svoje izvorište u rimskoj odjeći. Rukavice se javljaju tek od 10. stoljeća, a uglavnom su bile pletene, a tek se od 13. stoljeća kroje od lanenog platna, vune ili svile. Vrlo često bile su ukrašene vezenim dekoracijama. **Velum humerale** (lat. *velum humeralis*) dio je liturgijske odjeće u obliku širokoga šala dugačkog otprilike dva i pol metra i širokog pola

[376] Šaško, nav. dj., 2005., str. 486. – 487.

[377] Piccolo Pacci, nav. dj., 2008., str. 266. – 270.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

metra. Prebacuje se preko ramena tako da prekriva ruke. Porijeklo ovog predmeta jest u običaju da se rukom ne diraju posvećeni predmeti. Velum humerale obično su nosili podđakoni u trenutku kada bi đakonu predavali patenu ili svećenici pri obredu blagoslova ili u procesiji presvetog sakramenta kako bi se izbjeglo dodirivanje monstrance rukama[378]. **Gremijal** (lat. *gremium*) je pravokutni komad tkanine, lanen ili svilen (ovisno o svečanosti blagdana), koji se stavlja biskupu preko koljena dok sjedi na tronu da bi na njega položio ruke te da pri pranju ruku, dijeljenju svijeća, grančica i sličnog ne uprlja misnicu[379].

Važan dio dekoracije gornje liturgijske odjeće činile su ornamentalne trake, odnosno polja (lat. *auriphrygium*, eng. *orphrey*) koja su mogla biti naglašena prišivanjem vezenih kompozicija ili upotrebom kontrastne svile, druge tipologije ili boje. Upotrebljavaju se od 11. stoljeća, a njihov se izgled mijenjao kroz povijest i ovisno o podneblju. Ornamentalna polja na misnici mogla su biti oblikovana na tri načina: u obliku slova Y, križa ili vertikalnog stupa. Polje u obliku križa na misnicama se u početku oblikovalo samo na leđnom, a kasnije i na prednjem dijelu. Polje je otprilike do 14. stoljeća imalo oblik slova Y (tzv. račvasti križ) simbolizirajući drvo života da bi se u kasnije ustalio oblik slova T (križ sv. Antuna, latinski križ, lat. *crux commisa*). Polje u obliku latinskog križa na misnici simbol je Kristove muke, a može biti izvedeno u tkanini drugačije tipologije ili vezom. Formiranje križa na leđnom dijelu misnice bilo je povezano s činjenicom da je u trenutku euharistije svećenik puku bio okrenut leđima. Stoga se posebna pozornost posvećivala dekoraciji leđnog polja, a vrlo česta tema bilo je Kristovo raspeće. Ornamentalno polje u obliku vertikalnog stupa često se kombinira s poljem u obliku križa na drugoj strani misnice, a osobito se upotrebljavalo u Italiji. Tijekom 15. i 16. stoljeća križevi na prednjoj i leđnoj strani misnice uglavnom su bili izvedeni trakama s vezenom figuralnom dekoracijom, dok su u kasnijim stoljećima bili naznačeni samo prišivanjem razdjelnih bordura ili upotrebom kontrastne tkanine. Ornamentalno polje na pluvijalu oblikovano je na ravnom dijelu polukruga, odnosno proteže se čitavom širinom predmeta, a pri nošenju je istaknuto jer pada od vrata preko prsa u obliku dviju vertikalnih kolona. Jednako kao i na misnicama tijekom kasnog srednjeg vijeka i renesanse polje se

---

[378] Johanstone, nav. dj., 2002., str. 12. – 13.

[379] Anđelko Badurina, „gremijal“, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.), str. 275.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

dekoriralo nizom vezenih svetačkih figura, što je kasnije zamijenjeno upotrebom tkanine druge vrste ili boje, odnosno moglo je biti samo istaknuto obrubnom bordurom. Na dalmatikama i *tunicellama* bila su uglavnom dva ornamentalna polja u obliku pravokutnika, po jedno na svakoj strani predmeta, no ponekad ih je bilo i četiri, po dva na svakoj strani, jedno u gornjem, a jedno u donjem dijelu. Istaknuta polja ponekad su se nalazila i na rukavima[380].

[380] Johanstone, nav. dj., 2002., str. 13. – 15.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3.2.2. Tekstilna oprema oltara, svetohraništa, kaleža i ciborija i ostalih predmeta u crkvenom prostoru

Oltarna menza već se od najranijih vremena, od 4. stoljeća, pokrivala tkaninom koja je uglavnom bila lanena i bez dekoracije (tal. *tovaglia da altare*). Tijekom srednjeg vijeka uglavnom su se upotrebljavale tkanine s uzorkom ili ukrašene vezom na uskom rubnom dijelu koji je bio prebačen s prednje strane oltara. Kada se misno slavlje nije održavalo, preko te bi se tkanine prebacivala zaštitna tkanina (tal. *coprialtare*) koja ju je štitila od prašine.

Najraskošnija tkanina kojom se opremao oltar bila je ona od kojom bi se prekrivao stipes oltara, a koju danas nazivamo **antependijem**. Naziv za tu vrstu oltarne dekoracije mijenjao se tijekom povijesti. Tijekom ranokršćanskog razdoblja tkaninama su se uglavnom prekrivale sve stranice oltara, a nazivale su se *pallium* ili *vestis altaris*. Od ranog novog vijeka skupocjenom tkaninom prekrivao bi se samo prednji dio, odnosno stipes, a upotrebljavali su se termini *pallium, dossale, antelatare* ili *frontale*. Naziv *antependium* u upotrebi je od kasnog srednjeg vijeka. Svečane oltarne antependije često su naručivali i donirali visoki crkveni dužnosnici, o čemu svjedoče brojni dokumenti, među ostalim *Liber Pontificalis*, gdje su zabilježene brojne papinske donacije rimskim crkvama. O važnosti posjedovanja ukrasnih antependija svjedoče i brojni popisi crkvenih inventara iz kojih se vidi da su često bili ukrašeni figuralnim vezenim aplikacijama i grbovima donatora. Do danas je sačuvan vrlo mali broj oltarnih antependija iz vremena prije 13. stoljeća, dok je nešto veći broj onih iz razdoblja od 13. do 16. stoljeća. Osim u tkaninama s uzorcima ili vezom, izrađivali su se i u tapiserijama. Kako bi se izbjegli nabori, oltarni s antependiji vrlo su često bili napeti na drveni okvir koji bi se potom pričvršćivao za stipes oltara. Od 17. stoljeća antependiji su se upotrebljavali sve rjeđe, a uglavnom su se montirali samo na glavni oltar te na oltar Presvetog sakramenta.

Iznad oltara postavlja se **baldahin**, odnosno oltarni ciborij. Izrađen je od drvene poligonalne, ovalne ili kružne konstrukcije na koju se razapinje svilena tkanina. Oltarni baldahin ima ornamentalnu i praktičnu funkciju. Njime se ukrašava sveto mjesto i naglašava njegova važnost, a ujedno služi kako bi se spriječilo padanje prašine i drugih nečistoća na

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

oltarnu menzu. Do danas je sačuvano vrlo malo oltarnih baldahina, uglavnom iz 17. i 18. stoljeća[381].

Oprema svetohraništa (lat. *tabernaculum*) podrazumijeva tkaninu kojom se potpuno prekriva gornja strana ili koja u obliku zavjesa samo prekriva prednju stranu te oblogu unutrašnjosti ako ona nije pozlaćena. No najčešće se upotrebljavaju samo zavjese podijeljene na dva panela koja se povlače na svaku stranu kako bi se vrata svetohraništa mogla otvoriti. Tijekom srednjeg vijeka svetohranište se najčešće nalazilo u zidnom ormaru da bi kasnije bilo smješteno na oltarnoj menzi, uglavnom u obliku malog ormara[382].

Liturgijska oprema kaleža sastoji se od lanenih i svilenih tkanina. Od bijelog lanenog platna izrađuju se tjelesnih ili korporal, pala ili pokrovcac za kalež i purifikatorij, dok se od svilenih tkanina, često u kompletu s litrugijskim ruhom, izrađuju velum i bursa. Na kalež se prvo postavlja purifikatorij, a na njega metalna patena, zatim pala te preko nje velum, a na kraju bursa s korporalom. **Korporal** (lat. *corpus*, tal. *corporale*) ili tjelesnik jest komad bijelog lanenog platna na koji se kod mise na oltaru stavljaju čestice kruha, odnosno tijelo Kristovo i kalež s vinom za euharistijsku posvetu. **Pala** (lat. *palla,* ogrtač, gornja haljina) je bijeli laneni, škrobom ukrućeni pokrovac za kalež. **Purifikatorij** (slat. *purificatorium,* purifikacija) je bijeli laneni rupčić kojim se čisti kalež nakon euharistije. **Velum za kalež** (lat. *velum calis*, pokrivalo za kalež) jest tkanina od svile kojom se tijekom misnog slavlja pokrivaju kalež i patena. **Bursa** (lat. *bursa* vrećica) je spremnica za korporal. Kvadratna je i sastavljena od dviju ploha koje su na jednoj strani povezane, na dvije su samo djelomično povezane, dok su na četvrtoj u potpunosti odvojene kako bi se stvorio otvor kroz koji se umeće korporal[383]. Ciborij, u kojemu se spremaju hostije, također se često prekrivao tkaninom koja je mogla biti jednostavna i jednobojna, ali i izrađena od skupocjenih svila poput

[381] Braun, nav. dj., 1914., str. 180. – 181.

[382] Braun, nav. dj., 1914., str. 182. – 184.

[383] M. Grgić, ad vocem „korporal", „pala", „purifikatorij", „velum", „bursa" u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.), str. 599.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

liturgijskog ruha. **Pokrivalo za ciborij** krojilo se u različitim formama (polukružnoj, kružnoj ili pravokutnoj), pri čemu bi se s dvjema vrpcama povezivalo na stražnjoj strani predmeta[384].

Ambon je povišeno mjesto na spoju svetišta i broda crkve s kojeg se čitaju evanđelje, poslanice, starozavjetni tekstovi i druge poruke za vrijeme misnog slavlja. Budući da se na njemu čitaju sveti biblijski tekstovi, često je bio prekriven uskom i dugačkom svilenom tkaninom, **prekrivačem za ambon** (fr. *parament de lutrin*, eng. *lectern cloth panel*, tal. *banda coprileggìo*). Ta je tkanina vrlo često bila izrađena u kompletu s ostalim predmetima liturgijskog ruha[385].

U opremu liturgijskog prostora često su se ubrajali i ukrasni jastučići, osobito tijekom srednjeg vijeka, ali i kasnije. Upotrebljavali su se kao podloge za misal ili relikvijare te na biskupskoj katedri ili klupama u koru. Lanenim, vunenim ili svilenim tkaninama oblagali su se crkveni stupovi te prekivali dijelovi crkvenog zida, osobito za vrijeme velikih blagdana i svečanosti, a od njih su se mogle izrađivati i zavjese[386].

[384] Braun, nav. dj., 1914., str. 184. – 196.

[385] Sandra Vasco Rocca, „Gli oggeti liturgici", u: *Suppellettile ecclesiastica* 1, ur. Benedetta Montevecchi, Sandra Vasco Rocca (Firenze: Centro Di Editore, 1988.,), str. 273.

[386] Braun, nav. dj., 1914., str. 200. – 203.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3.2.3. Procesijski predmeti

Procesija je, kao ritual zajedničke molitve grupe vjernika koji u pokretu odaju počast određenom svetom predmetu, prisutna u brojnim religijama pa tako i u kršćanstvu. Broj procesijskih slavlja osobito se povećao od 13. stoljeća izvan uobičajenog misnog obreda. Tako su postojale procesije vezane uz štovanje Bogorodice i brojnih svetaca tijekom kojih su se izlagale relikvije, štovani kipovi i slike, odnosno ikone i slično, zatim procesije posvećivanja svijeća, procesije klera na uskrsno bdijenje, procesije vezane uz štovanje relikvija, procesije vezane uz posvećivanje određenih mjesta ili objekata te procesija na Tijelovo (*Corpus Domini*), koja je jedna od najznačajnijih. Budući da je riječ o vrlo značajnom ritualu, procesije su se obavljale s pomoću čitavog niza posebno osmišljenih liturgijskih predmeta i ukrasa koji su objedinjeni pod zajedničkim nazivom *procesijski predmeti*. Brojni od njih bili su predmeti uz koje se vežu određene pobožnosti, vrlo specifični za religijske zajednice, primjerice bratovštine[387].

Zastava ili stijeg (tal. *banda processionale*) simbol je pobjede te je obično ukrašena križem, čime se podsjeća na viđenje cara Konstantina. Zastava je u kršćanstvu oznaka i svetaca koji su bili vojnici ili su propovijedali kršćanstvo u udaljenim krajevima. Uglavnom je riječ o pravokutnoj tkanini koja se nosila na motki u procesijama. Njezina isključiva uloga bila je dati posebnu svečanost ritualu procesije. Danas se više ne upotrebljavaju. Ima oblik dugačkog pravokutnog komada tkanine (dugačka je otprilike dva do tri metra) koji je na krajevima ukrašen resicom i kićankama[388]. U talijanskom jeziku razlikuje se od (tal.) *stendardo processionale* ili (tal.) *gonfalone*. Riječ je o pravokutnom komadu tkanine s određenim simboličkim prikazom, odnosno znakovljem određenoga grada, crkve ili religijske bratovštine. Usko su vezani uz rituale procesije, nosili su se na jednoj motki ili dvjema motkama te su na krajevima bili ukrašeni bordurama, resicom ili kićankama. U sredini obaju strana zastave redovito se nalazi prikaz Bogorodice ili nekog drugog sveca, odnosno

[387] Benedetta Montevecchi, „Gli oggetti processionali", u: *Suppellettile ecclesiastica* 1, ur. Benedetta Montevecchi, Sandra Vasco Rocca (Firenze: Centro Di Editore, 1988.,), str. 322.

[388] Montevecchi, nav. dj., 1988., str. 235.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

znakovlja određene bratovštine[389]. **Nebnica**, odnosno baldahin (tal. *baldacchino*), predmet je orijentalnog porijekla koji služi prekrivanju počasnih predmeta ili dostojanstvenika. Riječ je o skupocjenoj tkanini koja tvori „nebo", a koja je razapeta iznad oltara, biskupskog trona ili nekih čašćenih mjesta, odnosno svetih predmeta. Ako je napeta na četirima motkama, može se nositi u procesiji iznad svećenika koji nosi pokaznicu, odnosno iznad određene relikvije ili čašćenog kipa, odnosno slike (ikone). Višak tkanine slobodno pada sa strana, a vrlo često završava ukrasnom resicom, bordurama i kićankama. Prvotna namjena bila je zaštita od kiše, no kasnije je postala samo počasna[390]. **Procesijsko sjenilo** (tal. *ombrellino processionale*) jest predmet nalik većem kišobranu s drvenom konstrukcijom na kojoj je razapeta svilena tkanina, a koji se drži iznad svećenika koji nosi Presveti sakrament. Danas se više ne upotrebljava[391].

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[389] Montevecchi, nav. dj., 1988., str. 350.

[390] Montevecchi, nav. dj., 1988., str. 323.

[391] Montevecchi, nav. dj., 1988., str. 347.

3.2.4. Simbolika liturgijskih boja

U komuniciranju određenih poruka i informacija, osim vrste i oblika liturgijskog ruha, važnu su ulogu imale i boje. Simbolika boja koju mi danas prihvaćamo rezultat je kompleksne evolucije i procesa kodifikacije koji je trajao od 7. pa do 19. stoljeća. Najranije liturgijsko ruho bilo je jednobojno, uglavnom bijelo, a obojene tkanine počele su se upotrebljavati negdje od karolinškog vremena, i to isključivo za svečane prilike.

Kanon osnovnih liturgijskih boja po uzoru na običaje rimske kurije ustanovio je papa Inocent III. (1160. – 1216.) u svojem djelu *De sacro altaris mysterio* definirajući pritom i pravila o njihovoj upotrebi s obzirom na dio liturgijske godine[392]. Prema njemu, četiri temeljne liturgijske boje jesu bijela, crvena, zelena i crna, no kao peta se spominje i ljubičasta koja se gotovo u potpunosti izjednačava s crnom. Prema njegovoj interpretaciji, bijela boja simbolizira nevinost te duhovnu i tjelesnu čistoću, a ruho bijele boje primjereno je za prigode ispovijedanja i svečanosti vezane uz slavlje Bogorodice, rođenja Kristovog, Uskrsa, Uznesenja te Bogojavljanja. Crvena boja simbolizira Kristovu krv i njegovo mučeništvo pa se ruho crvene boje upotrebljavalo za blagdane mučenika i apostola te blagdan Svetog Križa i na Duhove. Crna boja simbolizira tugu, žaljenje, pokoru i suzdržavanje od grijeha. Upotrebljavala se za obrede pogreba te na Veliki petak i Veliku subotu kao i za sve prilike žalovanja i oplakivanja. Upotreba crne boje ukinuta je nakon Drugog vatikanskog koncila. Ljubičasta je sa svojim brojnim varijantama (*viola, violaceo, turchino*) u sakralnom kontekstu bila bliska crnoj boji. Uglavnom se smatrala bojom žalovanja, ali i nade, mučeništva i žrtvovanja. Kasnije se počela upotrebljavati u razdoblju Adventa. Zelena se smatrala bojom koja se nalazi između svijetlih i tamnih te je stoga primjerena za svakodnevnu upotrebu, a u svojem značenju i upotrebi bila je izjednačena sa žutom koja je kasnije ipak u potpunosti odbačena. To je boja prirode pa se često vezuje uz plodnost, rast, rođenje, obnovu i nadu. Sve te boje imale su svoju simboliku i u sekularnoj upotrebi koja se njih nije mogla odvojiti od one sakralne. Liturgijsko ruho izrađivalo se i u bojama koje nisu bile određene kanonom pape Innocenta II. Upotreba plavih tkanina za izradu liturgijskog ruha nije bila uobičajena, što se

[392] Braun, nav. dj., 2005. str. 38. – 47; Piccolo Paci, nav. dj., 2008., str. 239. – 242; Šaško, nav. dj., 2005., str. 501.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

može povezati s činjenicom da su svile bojane plavim pigmentima bile vrlo skupe. No plave se svile tradicionalno vezuju uz kult Bogorodice te se iznimno upotrebljavaju na marijanske blagdane. Simbolika plave boje povezana je s idejom o beskonačnosti i vječnosti te se poistovjećuje s nebom i kraljevstvom Božjim[393]. U izradi liturgijskog ruha upotrebljavala se i ružičasta boja, uglavnom za treću nedjelju došašća (*Gaudete*) i za četvrtu korizmenu nedjelju (*Laetare*), no danas je u praksi gotovo izgubljena[394].

Tkanine od kojih se izrađivalo liturgijsko ruho tijekom povijesti najčešće su bile višebojne pa je pravilo nalagalo da se osnovnom bojom smatra onu koja je dominantna. Također, iz osnovnog kanona liturgijskih boja izlaze i one koje su gotovo u potpunosti izrađene zlatnim ili srebrnim nitima. U tom je slučaju dragocjenost materijala bila znatno važnija od boje pa se srebrna često poistovjećivala sa bijelom, a zlatna sa žutom. Zlatna boja često se zbog efekta ljeskanja, odnosno dojma svjetlosti koju „isijava" poistovjećivala s božanskom prisutnošću. Zlato na liturgijskom ruhu u kršćanskoj ideologiji znak je inteligencije, vrlina i duhovnosti koje dolaze od Boga, odnosno izraz su duhovnog i materijalnog bogatstva i moći.

Liturgijsko ruho izrađivalo se u mnogo širem spektru boja, što navodi na zaključak da nisu postojale jedinstvene norme. Primjerice, u djelu Carla Borromea dane su detaljne upute o izgledu i upotrebi liturgijskog ruha, no kad je riječ o njihovim bojama, navodi se samo uputa da je potrebno da svi predmeti kompleta budu jedinstvene boje i ornamenta. Nema spomena o određenim bojama koje se trebaju upotrebljavati u određenim dijelovima godine, što ukazuje na činjenicu da se kanon od četiriju, odnosno pet, temeljnih boja nije poštivao. Tijekom 17. i 18. stoljeća kanoni su se još izražajnije ignorirali. Za izradu liturgijskog ruha redovito su se upotrebljavale modne svile pastelnih tonova, gotovo uobičajeno svjetloružičaste i svjetloplave boje, kao i višebojne svile s dekorima izvedenima u raskošnim cvjetnim kompozicijama, često s mnoštvom metalnih potki. Temeljnom bojom takvih svila smatrala se boja podloge, iako je vrlo često bila gotovo u potpunosti prekrivena „teškim" dekorima. Prema Braunu, takva praksa postojala je još i u srednjem vijeku, što se vidi iz arhivskih dokumenata u kojima se

[393] Piccolo Paci, nav. dj., 2008., str. 219. – 242.

[394] Šaško, nav. dj., 2005., str. 502.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

vrlo često u opisima liturgijskog ruha navodila boja podloge i boja dekora. Važnost boje podloge u slučajevima kada je dekor višebojan potvrdio je i papa Pio V. (1566. – 1572.) u svojem misalu iz 1570. godine. Tijekom 17. i 18. stoljeća primjetno je i znatno povećanje broja liturgijskog ruha koje je bilo izvedeno raznobojnim vezenim kompozicijama na bijeloj svilenoj podlozi. Takva moda uglavnom se dovodi u vezu s jačanjem kulta Bogorodice i povećanjem broja marijanskih blagdana, zbog čega je postojala sve veća potreba za bijelim liturgijskim ruhom. No činjenica je i da su takve svile bile iznimno popularne i u izradi sekularnih odjevnih predmeta. Kako bi se što više uštedjelo na kupovini liturgijskog ruha, Crkva je osobito preferirala kupovinu liturgijskog ruha koje se moglo obostrano upotrebljavati. Umjesto podstave, s unutrašnje strane predmeta bila je prišivena svila drugačije boje pa se ista misnica mogla prilagođavati određenom dijelu godine. Takvu vrstu misnice opisao je i već spomenuti francuski vezilac Charles Germain de St Aubin, pri čemu je dekoracija bila izvedena tehnikom veza tako da prolazi kroz oba sloja tkanine, čime je tvorila jedinstven uzorak na vanjskom i unutarnjem dijelu. Vrlo čest mjera uštede u izradi liturgijskog ruha bila je upotreba svila s dekorom u obliku raznobojnih vertikalnih pruga, često u crvenoj, zelenoj, ljubičastoj i bijeloj boji, čime su bile obuhvaćene sve osnovne liturgijske boje. Tako se isti predmet mogao upotrebljavati čitave godine. Takve svile bile su osobito u modi tijekom posljednje četvrtine 17. stoljeća te u 18. stoljeću[395].

[395] Johanstone, nav. dj., 2002., str. 23. – 24.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3.2.5. Dekori svila namijenjenih izradi liturgijskog ruha

Od najranijih vremena u izradi liturgijskog ruha preferirala se upotreba svile, iako se ono izrađivalo i od drugih materijala. Poznato je da su se liturgijski paramenti izrađivali od svile već u razdoblju između 4. i 5. stoljeća. Svila je zbog svoje cijene smatrana statusnim simbolom, zbog čega su joj pridodane brojne druge vrijednosti koje su postale personifikacija osobina onih koji su je upotrebljavali. Svila je dakle bila simbolom materijalnog, ali i duhovnog bogatstva, časti i dostojanstva osoba koje su je posjedovale. Od jeftinijih materijala, liturgijsko se ruho najčešće izrađivao od lana i vune. Inventari crkve sv. Petra u Rimu iz 14. i 15. stoljeća spominju misnice izrađene od lanenih tkanina, a inventar Svete Stolice iz 1329. godine i pamučne. Liturgijsko ruho izrađeno od lanenih i vunenih tkanina izrađivalo se osobito na sjeveru Europe u duhu reformacije[396]. Tek od 19. stoljeća u izradi gornje liturgijske odjeće i paramenata uvedena je obavezna upotreba svile, a zabranjene su lanene, vunene i pamučne tkanine. No ostavljena je mogućnost upotrebe polusvila, odnosno tkanina koje su tkane svilenim nitima i nitima nekog drugog materijala, ali samo ako svilene niti u potpunosti prekrivaju niti jeftinijeg materijala. Dakako, umjesto svile mogle su se upotrebljavati i tkanine prekrivene zlatnim i srebrnim nitima[397].

Svile koje su se tijekom ranog novog vijeka tkale u Europi uglavnom su bile modne svile namijenjene naručiteljima iz najviših društvenih krugova – imućnim građanima te plemstvu i aristokraciji. No značajan konzument i naručitelj svila bila je i Crkva. Tijekom 16. i 17. stoljeća Crkva je za talijanske i španjolske proizvođače bila vrlo značajan kupac kao i za francuske proizvođače u 18. stoljeću. Osim manjeg dijela svila koje su se tkale prema direktnim narudžbama određenih crkvenih dostojanstvenika, i to prema vrlo često prilagođenim i unikatnim predlošcima s integriranim simbolima i grbovima obitelji naručitelja, glavnina svila od kojih se izrađivalo liturgijsko ruho bile su modne svile namijenjene izradi luksuzne svjetovne odjeće. Liturgijsko ruho tijekom stoljeća redovito se izrađivalo od skupocjenih svila koje su bile namijenjene izradi raskošnih svjetovnih odjevnih

[396] Piccolo Paci, nav. dj., 2008., str. 183. – 184.

[397] Braun, nav. dj., 1914., str. 7.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

predmeta, prvenstveno damskih haljina. Takve su svile odgovarale crkvenim naručiteljima prvenstveno zbog kvalitete i skupoće korištenih materijala. Te su se svile najčešće donirale Crkvi nakon što bi određeni dekori izašli iz mode, odnosno nakon što bi njihovi vlasnici poželjeli nove odjevne predmete. Vrlo često svoju su odjeću, osobito raskošne ženske haljine, Crkvi donirali oporučno. O praksi oporučnog doniranja skupocjenih svila crkvama svjedoče dosad poznate brojne oporuke imućnih građana, među kojima i one porečkih plemića. Tako je, primjerice, poznato da je Camilla Chiozza 1702. godine u svojoj oporuci navela da svoju podsuknju (izrađivale su se uglavnom od svila) ostavlja za izradu jedne misnice za svećenika katedralne crkve, a Elena Papadopoli ostavila je 1680. godine crkvi sv. Antuna izvan gradskih zidina svoju haljinu za šetnju (*vestura da zaradin*) da se od nje napravi antependij[398].

No svile su se također tkale i specifično za crkvene naručitelje, s njima prilagođenim dekorima. Ovdje nije riječ o svilama tkanima prema posebno naručenim, odnosno unikatnim predlošcima, već je riječ o posebno osmišljenim dekorima koji su se od modnih svila razlikovali po vrlo tradicionalnom i konzervativnom stilu. Svile za koje se smatralo da su osobito pogodne za crkvene naručitelje tkalci su nazivali (fr.) *ornament d'église* – svile za Crkvu, odnosno za izradu liturgijskog ruha. Redovito su to bile svile s dekorima izvedenima metalnim potkama. Također je poznato da su crkveni naručitelji preferirali dekore koji su već izašli iz mode, odnosno koji su osmišljeni prije nekoliko, pa i desetak, godina ako su bile jednake kvalitete. To je odgovaralo i tkalcima jer su višegodišnjom proizvodnjom svila jednakih dekora znatno smanjivali troškove prilagođavanja tkalačkih stanova novim predlošcima[399]. Za europske tkalce iznimno su važna bila i prekomorska tržišta, osobito sjeverna Amerika, a iste svile trgovci su mogli nuditi naručiteljima katoličke crkve kao i

[398] Detaljno o praksi doniranja raznovrsnih odjevnih predmeta porečkih plemića crkvama pisala je Elena Uljančić-Vekić u svojoj doktorskoj disertaciji. Uljančić-Vekić, nav. dj., 2012., str. 128. – 129.

[399] Pauline Johanstone, *High Fashion in the Church* (Wakefield: Maney, 2002.), str. 88.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

židovskim zajednicama ili za opremanje interijera jer su se kršćanski, odnosno židovski simboli nakon krojenja predmeta dodavali tehnikom veza[400].

Tijekom 16. stoljeća svile koje je preferirala Crkva nisu se značajno razlikovale od onih koje je koristila aristokracija no u narednim stoljećima te su se razlike pojačavale, a dva su se tržišta sve jasnije odvajala. Venecijanska svilarska industrija specijalizirala se, osobito od druge polovice 17. stoljeća, u proizvodnji svila *ornament d'église* upravo u trenutku kada su francuske, uglavnom lionske, manufakture preuzele gotovo čitavo tržište modnih svila. U svojem djelu *Du commerce et des manufactures distinctives de la ville de Lyon* (Montpellier: Impr. de J. Martel ainé, 1787.) Pierre Bertholon (1742. – 1800.) opisao je „*ornements d'Eglife"* kao grupu svila čiji se dekori jedini nisu mijenjali preko noći. Stoga je na temelju analize njihova dekora vrlo teško predložiti dataciju jer su se gotovo nepromijenjenih kompozicija tkale dugi niz godina.

Osnovne značajke predložaka osmišljenih za svile liturgijske namjene općenito su tradicionalne i klasične kompozicije, često s motivima većih dimenzija koji su na većim površinama liturgijske odjeće mogli biti jasno „čitljivi". Kompozicije su redovito simetrične (fr. *dessin à point*), a motivi uvijek jasne kršćanske simbolike. Ornament, odnosno motiv, nužno treba biti usklađen sa sakralnom namjenom liturgijskog ruha te prema Josephu Braunu mora biti dostojanstven. Nije potrebno da njegova izvedba bude originalno ni vrhunsko djelo – ornament može biti vrlo jednostavan, no mora biti jasan i odmjerenih proporcija. S dekoracijom liturgijskog ruha ne smije se pretjerivati da se ne zasjeni sam predmet. Ona je uvijek dodatak i mora biti aplicirana s mjerom. Također, dekoracija mora biti prilagođena određenom predmetu. Prema Braunu, dekor tkanina liturgijskog ruha također mora biti u kontrastu s podlogom tako da se na podlozi jasno raspoznaje i iz neposredne blizine kao i iz daljine[401].

---

[400] Natalie Rothstein, „Silk in the Early Modern Period, c. 1500 – 1780", u: *The Cambridge History of Western Textiles I,* ur. David Jenkins (Cambridge: Cambridge University Press, 2003.), str. 559.

[401] Braun, nav. dj., 1914., str. 18. – 19.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Među brojnim motivima koji se često javljaju na predloščima svila koje su se upotrebljavale za izradu liturgijskog ruha tijekom ranog novog vijeka najčešći su biljni motivi vrlo snažne kršćanske simbolike. Iako se slični motivi upotrebljavaju i u profanom kontekstu, vrlo često imaju i jasnu kršćansku simboliku. Motiv stabla jedan je od najstarijih motiva koji se javlja kod svih religija zbog simbolike povezivanja neba i zemlje. U kršćanskoj kulturi simbolizira život, ali i smrt. Također ima značenje Jošuina stabla kao i Kristove genealogije koja počinje od Davidova oca Jošue. U krošnji stabla ponekad se nalazi Bogorodica s djetetom ili samo Marijin ili Kristov monogram. Drvo može imati i značenje raspeća i Kristove muke kao i drva života[402]. Kruna od bilja ili metalna kruna simbol je pobjede, vlasti, časti i dostojanstva, nagrada pobjednika i pobjeda nad smrti. Bogorodica ima krunu od zvijezda, Krist trnovu krunu – simboli su to vlasti nad nebom i zemljom. Zvijezde simboliziraju duhovno savršenstvo Bogorodice, trn Kristovu muku, mučeništvo i žrtvu. Križ je univerzalan simbol koji se nalazio na najranijim poznatim prikazima svećeničkog ruha[403]. Redovito se nalazi na misnicama na prednjoj i leđnoj strani, a njegov se oblik mijenjao tijekom stoljeća. Najraniji primjerci imali su oblik slova Y, simbolizirajući drvo života. Taj se oblik osobito zadržao na prostoru srednje i sjeverne Europe. Vrlo se često susreće motiv karanfila koji je vrlo vjerojatno preuzet sa Srednjeg istoka oko 13. stoljeća. Simbolizira ljubav, povjerenje, zaruke, vjernost i brak. Simbol je Božje ljubavi, naziva se i Božjim cvijetom kad je u bijeloj ili crvenoj boji, a vrlo često je i simbolom Bogorodice. Ljiljan je simbol Marijine čistoće te se poistovjećuje i s crkvom kao takvom. Ljiljan među trnjem simbol je bezgrešna začeća. Također je personifikacija djevičanstva i nevinosti pa se često nalazi i kao atribut drugih svetaca kao i arkanđela Gabrijela. Često se javlja motiv klasja koje je simbol euharistije, ljudske naravi Kristove, bogatstva i plodnosti.

Motiv *Hortus conclusus,* odnosno ograđeni vrt, inspiriran je citatom iz starozavjetne biblijske *Pjesme nad pjesmama* (4:12): „*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus”*. Vrlo je čest motiv veza i tkanina, a simbolizira Bogorodicu i njezinu čistoću i nevinost, odnosno djevičansko materinstvo. Može biti oblikovan motivom

[402] Braun, nav. dj., 1914., str. 197.

[403] Braun, nav. dj., 1914., str. 198.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ograde ili cvjetnim buketom u vazi, najčešće cvijeća koje se direktno vezuje uz Bogorodicu kao što su ruža, ljubičica ili ljiljan.

Jedan od najčešće upotrebljavanih motiva jest motiv ploda šipka, odnosno mogranja. Vrlo se često javlja na skupocjenim svilama, a redovito na renesansnim baršunima namijenjenima izradi skupocjenih misnih ornata ili obrednih predmeta. Tijekom dugog niza godina taj se motiv javljao na predloščima za svile u brojnim više ili manje stiliziranim varijantama te u različitim stilovima. Taj se motiv kao simbol upotrebljavao još u antici te u srednjem i novom vijeku jednako u kršćanskoj i u židovskoj kulturi. Prvenstveno ima značenje plodnosti, zajedništva Crkve zbog unutarnjeg jedinstva mnogobrojnih sjemenki unutar istog ploda te simbola krvi Kristove zbog intenzivne crvene boje sjemenki kao i smrti, žrtve i uskrsnuća. Simbolizira nadu u besmrtnost i iščekivanje uskrsnuća. Uz motiv mogranja vrlo se često prikazuje i motiv čička (čkalj) kao simbola Bogorodice[404].

Među najčešće upotrebljavanim cvjetnim motivima svakako je ruža. Nosi vrlo složenu simboliku savršenstva, božanske ljubavi i ljubavi među ljudima, strasti i uzvišene duhovnosti, plodnosti, nevinosti. Crvena ruža u kršćanskoj simbolici znak je mučeništva, a bijela čistoće. Cvijet je mučenika jer ima trnje kao i zbog intenzivna mirisa. Girlanda od ruža jest krunica, odnosno ružarij[405].

Tulipan se kao motiv počinje javljati na zapadu od sredine 16. stoljeća. Simbol Osmanlija bio je poznat i kao perzijski simbol savršene ljubavi i ljubavi prema Bogu. Preuzet je kao kršćanski simbol božje ljubavi. Vinova loza, odnosno grozdovi vinove loze simboliziraju Kristovu krv i mučeništvo, žrtvu, euharistijsko vino. Grozd i list vinove loze simbol su Krista Spasitelja[406].

---

[404] Marijan Grgić, „mogranj", u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.), str. 441. – 442.

[405] Braun, nav. dj., 1914., str. 202.; Marijan Grgić, „ruža", u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.), str. 547.

[406] Braun, nav. dj., 1914., str. 203.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Osim biljnih motiva, na vezenim se predmetima vrlo često susreću i životinjski motivi, osobito golubica koja se u biblijskom značenju referira na priču o Noi pa se često prikazuje s maslinovom grančicom, simbolom ponovnog mira između ljudi i Boga, u kljunu. Bijela golubica simbolizira čistoću, iskupljenje, personificira Bogorodicu i svece poput Katarine Sijenske, sv. Skolastike i sv. Grgura Velikog, no uglavnom simbolizira Duha Svetoga.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

3.3. Pozamanterija

Proizvodnja pozamanterije (fr. *passementier*, njem. *Posamentier*, tal. *passamaneria*, eng. *passementerie*), vrpca, bordura, kićanki, resica i drugih ukrasnih tekstilnih dodataka kojima se dekorirala odjeća i interijeri činila je velik dio europske svilarske industrije tijekom ranog novog vijeka. Proizvodnja tih proizvoda bila je vrlo kompleksna te je zahtijevala specijalizirano obrtničko znanje. Francuski grad St. Etienne i engleski grad Conventry od druge polovice 17. stoljeća u potpunosti su ovisili o proizvodnji pozamanterije. Basel je bio jedan od najznačajnijih europskih centara proizvodnje pozamanerijske robe sve do druge polovice 19. stoljeća. Pozamanterija se tkala i u svim drugim centrima u kojima je bila razvijena svilarska industrija. Proizvodila se pozamanterija različitih kvaliteta, od vrlo jednostavnih do bordura i vrpca s modnim uzorcima izvedenima svilenim i metalnim nitima[407]. Proizvođači pozamanterije u gradovima udruživali su se u zasebne cehove. Primjerice, poznato je da je *L'Arte dei Passamaneri* u Veneciji osnovana 1593. godine iako je proizvodnja bordura, vrpca i resica od pamuka, svile, srebrnih i zlatnih niti u tom gradu imala višestoljetnu tradiciju[408]. U drugoj polovici 18. stoljeća ta je djelatnost značajno oslabila pa je 1773. godine u gradu bilo svega pet naučnika i 59 majstora koji su radili u 31 radionici. Proizvodnja je sasvim sigurno postojala i u brojnim drugim talijanskim gradovima – primjerice, poznato je da je venecijanski Senat 1674. godine zabranio uvoz padovanske pozamanterije[409]. Proizvodnja pozamanterije postojala je i u Genovi, Milanu, Torinu, Napulju i drugdje.

Većina danas sačuvane pozamanterije iz ranog novog vijeka sačuvana je na liturgijskim predmetima. Uglavnom je riječ o tkanim bordurama koje su bile izvedene svilenim, lanenim i metalnim nitima jednostavnih geometrijskih uzoraka. Proces izrade tkanih bordura bio je vrlo sličan procesu tkanja tkanina, no odvijao se na nešto drugačijim i manjim tkalačkim stanovima, što je bilo nužno zbog znatno manjih dimenzija gotovog proizvoda.

---

[407] Rothstein, nav. dj., 2003., str. 560.

[408] Vittorio Ferrari, *Tessuti decorativi. Galloni-Nastri-Bordure-Fiocchi dei secoli XVI – XIX* (Milano: Luigi Alfieri, 1944.), str. 15.

[409] Ferrari, nav. dj., 1944., str. 21.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Također, na klasičnom tkalačkom stanu nisu se mogle upotrebljavati metalne niti u funkciji osnove, što je kod bordura bio vrlo čest slučaj. Uzorci na bordurama izvodili su se dodatnim nitima potke s pomoću lađice na gotovo jednak način kao s *broché* svilama, dok je podloga često izvedena lanenim nitima[410]. Upotreba ukrasnih resica bila je vrlo raširena. Uglavnom su se upotrebljavale u dekoraciji namještaja te liturgijskog ruha, ali i svjetovnih odjevnih predmeta. Izrađivale su se na posebnim tkalačkim stanovima u vrlo jednostavnim oblicima, ali i s vrlo kompleksnim sustavom dekoracije u obliku čvorova te kombiniranjem metalnih i svilenih niti[411]. Kićanke su se, jednako kao i resice, uglavnom upotrebljavale u dekoraciji interijera, ali i na brojnim liturgijskim predmetima. Za razliku od resica i bordura, izrađivale su se ručno u različitim materijalima, najčešće svili i metalnim nitima[412].

U znatno manjem broju do danas su sačuvane metalne čipke. Izrađivale su se jednako kao i one svilene, tehnikom na batiće (tal. *fuselli, piombini*) ili iglom. Proizvodnja metalnih čipki bila je iznimno rasprostranjena u Europi jer se smatrala simbolom raskoši, luksuza i aristokracije, osobito od druge polovice 16. stoljeća i tijekom 17. stoljeća. Pod utjecajem španjolske mode, čipka se na francuskom i engleskom dvoru izrađivala još od 16. stoljeća. S istim značenjem metalne su se čipke upotrebljavale i za ukrašavanje liturgijskog ruha. Tijekom druge polovice 18. stoljeća znatan dio proizvodnje metalnih čipki bio je namijenjen sakralnoj upotrebi jer su u izradi svjetovne odjeće postale moderne znatno jednostavnije vrste ukrasa, poput bordura izvedenih svilenim ili lanenim nitima. Najznačajniji centri proizvodnje tijekom ranog novog vijeka nalazili su se u Italiji, Francuskoj i Engleskoj. U Genovi i Veneciji izrađivale su se čipke na iglu i čipke na batiće, a u Milanu isključivo na batiće.

---

[410] Lorenzo Lorenzini, „La passamaneria: un 'virtuoso artifizio' dell'arte tessile", u: *La Collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, ur. Thessy Schoenholzer Nichols, Iolanda Silvestri (Modena: Franco Cosimo Panini, 2002.a), str. 89. – 91.

[411] Lorenzo Lorenzini, „Frange", u: *La Collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, ur. Thessy Schoenholzer Nichols, Iolanda Silvestri (Modena: Franco Cosimo Panini, 2002.b), str. 378.

[412] Lorenzo Lorenzini, „Fiocchi", *La Collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, ur. Thessy Schoenholzer Nichols, Iolanda Silvestri (Modena: Franco Cosimo Panini, 2002.c), str. 434.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Tijekom 17. stoljeća venecijanske i milanske metalne i svilene čipke postale su vrlo cijenjene te su se izvozile diljem Europe. Među značajnim proizvođačima bili su i francuski gradovi Pariz i Lyon[413]. Zbog velike količine metalnih niti, bordure iz razdoblja od 16. do 18. stoljeća često su bile spaljivane kako bi se iz njih izvadio plemeniti metal[414].

[413] Marialuisa Rizzini, „'L'incostanza della moda ch'ogn'ora si cangia'. Meretti metallici e ricami tra cinque e settecento", u: *La Collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, ur. Thessy Schoenholzer Nichols, Iolanda Silvestri (Modena: Franco Cosimo Panini, 2002.), str. 56. – 60.

[414] O upotrebi svilenih tkanina u rimokatoličkim svetištima ekstenzivno je pisala Silvija Banić. Banić, nav. dj., 2016.c, str. 168. – 218.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

4. PREGLED VRSTA TKANINA I DEKORATIVNIH TIPOVA NASTALIH U EUROPI TIJEKOM RANOG NOVOG VIJEKA

4.1. Svile 15. stoljeća

Proizvodnja svila u prvim europskim tkalačkim centrima tijekom kasnog srednjeg vijeka na području Pirinejskog i Apeninskog poluotoka te na Siciliji razvila se pod utjecajem vodećih bizantskih i arapskih mediteranskih centara. Utjecaji koji su pristizali iz tih dvaju moćnih kulturnih centara bili su ključni za uspostavljanje lokalnih manufaktura u kojima tijekom 13. stoljeća započinje proizvodnja visokokvalitetnih svila[415]. Talijanski majstori djelatni u Lucci i Veneciji tijekom 14. stoljeća uveli su znatne stilske i tehničke inovacije u proizvodnju svilenih tkanina, posljedica čega je i napuštanje tradicionalnih vrsta svila poput *sciamita* u korist lampasa. Majstorstvo koje su posjedovali lukeški tkalci i kreatori predložaka već u ovom ranom trenutku bilo je na zavidnoj razini kao i raznovrsnost dekora te vještina njihove implementacije. Ikonografija ranih europskih svila iznimno je bogata i egzotična, zbog čega se to razdoblje kao i prva polovica 18. stoljeća može definirati najkreativnijim trenutkom europske svilarske tradicije. Kompozicije nastale u tom razdoblju vrlo su prepoznatljive po narativnoj koncepciji i značajki (lat.) *horror vacui*, a obiluju kompleksnim biljnim i životinjskim motivima orijentalnog porijekla [416].

Za razliku od prethodnog razdoblja, talijanske svile 15. stoljeća tkane su sa znatno suzdržanijim, racionalnijim i elegantnijim kompozicijama dekora. U ikonografskom je smislu

---

[415] Osim u stilskom i tehničkom smislu, ovi se utjecaji mogu prepoznati i u nazivima orijentalnog porijekla pa je tako poznato da su se u 13. i 14. stoljeću u Lucci tkali *zendadi, sciamiti, diaspri* i druge vrste svila koje se spominju u inventarima brojnih europskih dvorova, Svete Stolice, katedrale sv. Pavla u Londonu, Avignonske riznice i drugdje. Desrosiers, nav. dj., 2000., str. 35. – 61. Za nazive svila koje su se tkale u Genovi vidjeti: Spagiari, nav. dj., 1991., str. 13.

[416] Devoti, nav.dj., 1993. [1974.], str. 17.; Marta Cuoghi Costantini, „Tessuti medievali nella Raccolta Gandini", u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento* ur. Marta Cuoghi Costantini i Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.), str. 57. – 60.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

15. stoljeće vrijeme trijumfa, gotovo pa samo jednog motiva, ploda šipka (naziva se još i zrnati mogranj, granat, ljutak, nar ili pomagranata)[417]. Vrlo se često pod terminom motiva šipka (tal. *melagrana*, eng. *pomegranate motif*, njem. *granatapfel*) u stranoj literaturi podrazumijeva čitav niz biljnih motiva poput češera, ananasa, artičoke ili cvijeta čička. Simboličko značenje tih motiva bilo je vezano uz besmrtnost, plodnost, život, zajedništvo i obnovu, zbog čega su se s njima jednako mogli poistovjetiti i svjetovni i crkveni naručitelji. Motiv šipka u kršćanskoj ikonografiji simbol je Kristova mučeništva i žrtve zbog čega su dekori kojima ovaj motiv dominira bili omiljeni u izradi liturgijskog ruha[418].

U 15. stoljeću prevladavala su dva osnovna tipa kompozicije dekora koja su detaljno opisana u firentinskom traktatu *Il tarattato dell'Arte della seta* (15. stoljeće), a spominju se i u drugim onodobnim izvorima[419]. Prvi tip pod nazivom (tal.) *de' cammini* ili *a cammini* označava simetričnu kompoziciju motiva koji se određen broj puta ponavljaju visinom tkanine. Druga vrsta nazvana (tal.) *a griccia* ili *delle gricce* označava asimetričnu kompoziciju, često s motivom koji se razvija u vertikalnom smjeru, odnosno dužinom tkanine[420]. U oba slučaja osnovna jedinica uzorka jest kružni motiv raščlanjen na šiljate odsječke (nalik plošnom obrisu motiva palmete ili lotosova lista) koji može biti formiran na različite načine: tankim obrisnim linijama, gustim spletom sitnih cvjetnih motiva, biljnim granama ili kombiniranjem navedenih elemenata. U sredini kružnog motiva redovito se nalazi

---

[417] Pod nazivom šipak (nar ili mogranj, od tal. *melograno*) podrazumijeva se plod voćke (lat. *Punica granatum*) iz porodice šipaka. Potječe iz jugozapadne Azije, odakle se proširio po Sredozemlju, a potom po cijelome svijetu. Veličine je jabuke te sadržava kiselkasta crvena zrna. *Hrvatska enciklopedija. Mrežno izdanje,* ad vocem „mogranj", ur. Slaven Ravlić (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019.)
http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=41515

[418] O simbolici renesansnih svila detaljnije: Bonito Fanelli, nav. dj., 1993., str. 507.

[419] Gargioli, nav. dj., 1868., str. 90. – 91.; Orsi Landini, nav. dj., 2017., str. 23.; Rosanna De Gennaro i Robreta Landini, *Velluti operati del secolo XV. col motivo „de camini"* (Firenze: Museo Nazionale del Bargelo, 1987.), str. 11.

[420] Rosanna De Gennaro, Paolo Peri, *Velluti operati del XV secolo col motivo delle „gricce"*, (Firenze: Museo Nazionale del Bargelo, 1985.), str. 3.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

stilizirani prikaz šipka ili cvijeta čička[421]. Prema istraživanjima Rosalije Bonito Fanelli, uzorci renesansnih svila s motivom šipka mogu se detaljnije grupirati u tri temeljne kompozicijske strukture, od kojih prve dvije pripadaju dekorima tipa *a cammini*, dok se treća odnosi na tip *a griccia*[422]. U prvoj grupi, opisanoj kao *mreža šiljatih lukova*, motivi šipka mogu biti smješteni u četirima dodirnim točkama, a redovito se smještaju unutar šiljatih odsječaka. Drugu strukturu, opisanu kao *horizontalne redove kružnih palmeta na stabljikama što se račvaju,* čine kružni motivi šiljatih odsječaka ili palmeta koji se nižu u horizontalnim redovima, pri čemu su račvastom stabljikom povezani s istim motivima u „donjem" nizu. Treća vrsta kompozicije, nazvana *zavojite vertikalne kompozicije*, odnosi se na asimetrične uzorke tipa *a griccia* kojima dominira jedan veći kružni motiv (šipak ili cvijet čička) na debljoj stabljici koja se razvija dijagonalno ili vertikalno punom visinom tkanine. Tom tipu pripadaju primjeri dosad najkompleksnijih poznatih baršuna 15. stoljeća. Njihova slojevita konstrukcija omogućila je formiranje različitih područja uzorka. Primjerice, na područja rezane osnove flora (često u više visina), ne rezane osnove flora te na dijelove oblikovane utkivanjem dodatnih metalnih potki kompleksnim *broché* ili *lancé* tehnikama. *A griccia* je zapravo naziv za način montiranja tkalačkog stana kojim se omogućava izvođenje asimetričnog uzorka. Termin je potom postao oznakom specifičnog tipa dekora baršuna 15. stoljeća. Riječ je o uzorcima izvedenima u velikom raportu (oko 90 x 60 cm), s motivima koji su imali snažnu simboličku vrijednost kao i skupocjeni materijali od kojih su bili tkani (zlato, srebro i grimiz), zbog čega su ih jednako cijenili pripadnici svjetovne i crvene elite[423]. O popularnosti svila ovoga dekora među europskom elitom svjedoče sačuvani predmeti,

---

[421] Bonito Fanelli, nav. dj., 1993., str. 507.; Paola Marabelli „La fortuna della tipologa disegnativa "a rete"", u: „*"Sopra ogni sorte di drapperia...": tipologie decorative e tecniche tessili nella produzione fiorentina del Cinquecento e Seicento*", ur. Paola Marabelli, Tamara Boccherini (Firenze: Maria Cristina de Montemayor Editore, 1993.b.), str. 31.

[422] Bonito Fanelli, nav. dj., 1993., str. 510.

[423] Lorenzo Lorenzini, „Velluti del Quatrocento", u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento* ur. Marta Cuoghi Costantini i Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.a), str. 131.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

arhivski dokumenti, ali i brojna likovna djela iz kojih saznajemo da su se tkale tijekom 15., 16. i 17. stoljeća[424].

Simetrične i asimetrične kompozicije 15. stoljeća kreirane su u skladu s općepoznatom renesansnom estetikom u čijoj je osnovi želja za redom, jasnoćom i harmonijom detalja. Krajem tog stoljeća predlošci za svile znatno su slobodnije komponirani, uz veću dozu naturalizma i pokrenutosti pojedinačnih motiva.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[424] Monnas, nav. dj., 2008., str. 258. – 267.

4.1.1. Renesansni baršuni s uzorkom

Tijekom 15. i 16. stoljeća baršuni su postali simbol luksuza i privilegija pripadnika vrlo uskog kruga društvene elite. Iako je riječ o tkanini čija je proizvodnja bila dugotrajan i spor proces vrlo visokih operativnih troškova i troškova sirovina, poznato je da se od 14. stoljeća tkala u više gradova na Apeninskom poluotoku, a potražnja za tom vrstom svile otad je nezaustavljivo rasla[425]. Svoju popularnost baršuni su stekli upravo zahvaljujući jedinstvenim dekorativnim efektima površine kao i zbog upotrebe najkvalitetnijih vrsta svilenih i metalnih niti. Konstruktivna specifičnost baršuna jest površina vlaknaste strukture koja nastaje uvođenjem dodatnog sustava niti osnove (osnova flora) koja se u procesu tkanja izdiže specijalnim tankim metalnim šipkama te može biti rezana ili nerezana. Uzdignuta osnova flora stvara dojam voluminoznosti i reljefnosti površine, a brojni načini na koje se može konstruirati utječu na konačan izgled lica tkanine te se prema njima definiraju različite vrste baršuna[426]. Upravo zbog uvođenja osnove flora površina baršuna reflektira svjetlost, čime se stječe dojam nestalnosti, prelijevanja i presijavanja tonova iste boje. Dodatne estetske kvalitete imali su baršuni kojima su uzorci izvedeni utkivanjem metalnih potki[427]. Primarna podjela baršuna odnosi se na postojanje dekora pa se prema tome dijele na baršune s uzorkom i baršune bez uzorka.

Baršuni s uzorkom (fr. *velours façonné*, it. *velluti operati*, eng. *figured velvet*) tkali su se tijekom 15. i 16. stoljeća na kompleksnim tkalačkim stanovima kojima su upravljala najmanje dva majstora (tal. *telaio al tiro*, eng. *drawloom*). Osim uobičajene pozicije tkalca ispred tkalačkog stana, za tkanje baršuna s uzorkom bio je potreban majstor zadužen za pojedinačno povlačenje niti osnove. Takvi tkalački stanovi imaju mehanizam (tal. *corpo di*

---

[425] Proizvodnja baršuna ustanovljena je vrlo vjerojatno još u 14., a sigurno u 15. stoljeću u Firenci, Lucci, Genovi, Veneciji i Milanu. U drugim gradovima (Sieni, Ferari, Torini, Veroni, Vicenzi, Reggio Emiliji i Mantovi) također se proizvodio baršun, ali bez uzorka ili s uzorcima u sitnom raportu.

[426] Osnova flora može biti rezana pa tvori specifičnu vlaknastu („dlakavu") strukturu površine ili nerezana kada ima oblik niza petlji, odnosno omčica.

[427] Lorenzini, nav. dj., 2010.a, str. 131.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

maglioni, eng. *figure harness*) koji se sastoji od niza končića kojima je privezana svaka pojedina nit osnove tako da se one mogu kontrolirati individualno ili u prethodno određenim grupama kako bi se stvorio uzorak. Baršuni s uzorkom mogu biti izvedeni jednostavnijim ili vrlo kompleksnim tkalačkim postupcima, a načini postizanja dekora, opisani u nastavku, mogli su se međusobno kombinirati.

Najekonomičniji i najpraktičniji način tkanja baršuna s uzorkom jest po principu izuzimanja dijelova površine od rezane osnove flora. Površina tih baršuna izgleda kao da je uzorak oblikovan otiskom užarena željeza pa se u 19. stoljeću za tu vrstu ustalio naziv (fr.) *ferronnerie* prema francuskoj i talijanskoj riječi (fr.) *fer* i (tal.) *ferro*, što znači željezo[428]. U engleskom govornom području ta vrsta baršuna opisuje se kao (eng.) *voided*, što u doslovnom prijevodu znači baršun s prazninama. U konstrukcijskom smislu, glavninu površine čini uzdignuta, rezana, osnova flora, dok je uzorak stvoren njezinim mjestimičnim izostavljanjem u formi tankih linija. Na tim je dijelovima osnova flora također prisutna, ali se ne reže kako bi stvorila specifičnu teksturu baršuna već „ponire" ispod temeljne vezne konstrukcije. Za tkanje ove vrste baršuna s uzorkom, za razliku od drugih tehnika postizanja uzorka, bila je potrebna manja količina svile, odnosno manja količina niti osnove flora[429]. Najzahtjevniji je bio postupak tkanja takozvanih reljefnih baršuna (fr. *velours relevé*, eng. *pile on pile*, tal. *alto e basso* ili *controtagliato*) kod kojih je osnova flora rezana u nekoliko visina s pomoću šipki različita presjeka, pri čemu svaka razina reflektira svjetlo na drugačiji način[430].

Reljefni baršuni bili su iznimno cijenjeni među društvenom elitom koja se vrlo često dala portretirati u odjeći izrađenoj upravo od te vrste svile. Grimizni reljefni baršuni s vegetabilnim uzorkom u velikom raportu proizvedeni u venecijanskim manufakturama 15. i 16. stoljeća bili su statusni simbol venecijanske vladajuće aristokracije što se vidi i iz brojnih sačuvanih slikarskih primjera [431]. Uzorak baršuna može biti stvoren i kombiniranjem rezanih i

[428] Za istu vrstu baršuna često se upotrebljava i talijanski termin *a (ad) inferriata*.

[429] Monnas, nav. dj., 2012., str. 16.

[430] Monnas, nav. dj., 2012., str. 15. – 16.

[431] Grimizni reljefni baršuni s uzorkom rozeta iz kojih izlaze masivne grane s dvostrukim petljama i povezane krunama bile su prepoznatljiv proizvod venecijanskih tkalačkih radionica

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ne rezanih dijelova osnove flora (fr. *velours ciselé*, tal. *velluto cesellato*, eng. *figured ciselé velvet*), čime se otvara mogućnost kreiranja potpuno novih vrsta dekora[432]. Ta je vrsta baršuna od 16. stoljeća poslala iznimno popularna i zbog znatno ekonomičnijeg načina postizanja dekora koji nije podrazumijevao upotrebu srebrnih i pozlaćenih niti[433]. Dosad opisane tehnike odnose se na stvaranje uzorka kod monokromnih baršuna, no dekor se može postići i uvođenjem višebojne osnove flora, odnosno uvođenjem više sustava osnove flora, od kojih je svaki druge boje.

Najskupocjenije vrste baršuna redovito su imale uzorak obogaćen ili u potpunosti izveden metalnim potkama, no takve su svile bile vrlo teške i nepraktične za nošenje pa su se

---

u 15. i 16. stoljeću, a njihovoj popularnosti pridonijela je i činjenica da su se redovito birali za izradu toga i stola prokuratora i senatora Venecijanske Republike, o čemu i svjedoče brojni slikarski primjeri poput Tizianove Pale Pesaro na kojoj je naručitelj Jacopo Pesaro prikazan u plaštu izvedenom od grimiznog baršuna ove tipologije, na portretu senatora Leandra Bassana (Oxford, Ashmolean Museum), ili portretu prokuratora Gerolama Querinija slikara Sebastiana Bombellija (Fondazione Querini Stampalia, Venecija). Giovanna Galasso, „Modeli e schemi per la produzione tessile in età moderna. Problemi metodologici ed evoluzione dei modeli iconografici dal Cinquecento alla seconda metà del Seicento", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattarol (Verona: Banca Popolare Di Verona), 1993., str. 232. – 233.; Franco Francesci, „Seta per i ricchi, seta per diventare ricchi. Lo slanco della manifattura serica nell'Italia del Quatrocento", u: *Seta, potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, ur. Roberta Orsi Landini (Milano: Silvana Editoriale, 2006.), str. 33. – 34.

[432] Iolanda Silvestri, „L'opera nuova'nei tessuti del Rinascimento" u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinacimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini i Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.), str. 66.

[433] Osim *filé* nitima, raskošne varijante renesansnih baršuna dodatno su se oplemenjivale i metalnim nitima punog presjeka kojima je mogla biti prekrivena čitava površina. Monnas, nav. dj., 2012., str. 20.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

upotrebljavale samo u posebnim prilikama[434]. Jedna od najčešće primjenjivanih tehnika stvaranja uzorka s pomoću metalnih potki jest *broché* (tkanje s dodatnim nitima potke s pomoću čunka). Riječ je o zahtjevnoj tehnici koju su mogli prakticirati samo vrlo vješti majstori tkalci, a podrazumijevala je uvođenje metalnih niti tijekom procesa tkanja samo na mjesta predviđena uzorkom. Metalne niti utkivane tom tehnikom mogu biti položene na lice tkanine na način da je prekrivaju ujednačeno ili samo mjestimično, a mogu formirati i petlje koje se izdižu i oblikuju elemente uzorka. Ako su petlje formirane u relativno rijetkom rasteru, a na mjestima na kojima je osnova flora rezana, postiže se efekt poznat pod nazivom (fr.) *alluciolato,* a baršun se naziva (fr.) *velours alluciolato.* Jednake te petlje mogu biti i vrlo gusto utkivane, što nazivamo efektom (fr.) *bouclé*, a vrstu baršuna (fr.) *velours bouclé,* odnosno (tal.) *broccato riccio sopra riccio*[435]. Metalne niti na najskupljim varijantama baršuna mogu biti utkane i tehnikom *lancé* kada u potpunosti prekrivaju čitavu površinu tkanine od jednog do drugog ruba. Na taj način oblikuju i podlogu i uzorak tkanine kao na skupocjenim *a griccia* baršunima[436].

Sagledavajući tehničke postupke kojima se postizao uzorak, vidi se da su najzastupljeniji bili baršuni *ferronnerie* izvedeni prema već opisanoj tehnici, a koje prema tipu redovito svrstavamo u *de' cammini* ili *a cammini* uzorke. Repertoar biljnih i cvjetnih motiva uglavnom je vrlo ograničen te se u svim tkalačkim radionicama ponavlja s tek sitnim

---

[434] Odjeću izrađenu od takvih baršuna mogao si je priuštiti samo vrlo uzak krug naručitelja poput, primjerice, Lucrezije Borgie, kćerke pape Aleksandra VI., koja je bila među prvim i svakako rijetkim ženama koje su posjedovale haljinu od skupocjena baršuna protkanoga zlatnim nitima, što saznajemo iz popisa njezine imovine iz 1502. godine. S odmakom 16. stoljeća postupno se mijenjao ukus naručitelja pa su teške svile s uzorcima izvedenima gustim spletom metalnih potki postupno zamijenjene laganijim i jednostavnijim vrstama tkanina, a poželjniji su postali baršuni s uzorkom oblikovanim samo kombiniranjem rezanih i nerezanih dijelova osnove flora. Luca Beltrami, *La Guarderoba di Lucrezia Borgia, dall'archivisto di stato di Modena* (Milan: Umberto Alegretti, 1903.), 15. – 16., 49.; Monnas, nav. dj. 2012., str. 20.

[435] Monnas, nav. dj., 2012., str. 19.

[436] Silvestri, nav. dj., 2010., str. 66. – 67.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

razlikama u načinu stilizacije. Riječ je o motivima cvijeta čička, mogranja i češera koji su zbog svoje simbolike bili prihvatljivi vrlo širokom krugu naručitelja te su se u gotovo nepromijenjenom obliku upotrebljavali tijekom gotovo dva stoljeća. Baršuni tipa *de' cammini* pravilne su simetrične kompozicije elemenata raspoređenih u dvama paralelnim nizovima vrlo sličnih i međusobno povezanih motiva listova u čijem se središtu nalazi stilizirani cvijet čička, mogranja ili češera. Najraniji poznati primjeri toga tipa nastali su početkom 15. stoljeća i bili su jednostavniji te sa znatno manje elemenata i detalja u donosu na one nastale u narednom stoljeću. Kompozicije *a gricca* također su međusobno vrlo slične te se načelno sastoje od vertikalnih vijugavih grana iz kojih izrastaju dominantni elementi kompozicije: stilizirani cvjetovi čička, mogranja i češera. Pri dataciji renesansnih baršuna od uvelike pomažu likovna djela jer su slikari i kipari vrlo vjerno prikazivali tekstilne uzorke i vrste tkanina.

Tijekom 15. i 16. stoljeća svi tkalački centri u Europi u kojima se proizvodio baršun s uzorkom upotrebljavali su vrlo slične kompozicije i motive, a njihova ujednačenost u konstrukciji vrlo je vjerojatno posljedica namjerne standardizacije proizvodnje svila vrhunske kvalitete, zbog čega je danas vrlo teško definirati njihovo mjesto nastanka[437].

[437] Primjerice, najčešće se upotrebljavala temeljna konstrukcija pet veznog satena s omjerom od 6 : 1 između temeljne i osnove flora ili, nešto rjeđe, taft *doublé*, kad je omjer među osnovama iznosio 4 : 1. Orsi Landini, nav. dj., 2017., str. 83.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 18. *Velours coupé façonné, simple corps, lancé, broché* (*a griccia*), Italija, posljednja četvrtina 15. stoljeća, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2018.)

Sl. 19. *Velours coupé façonné, simple corps, dit ferronnerie* (*a camini*), Italija, sredina 15. stoljeća, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2018.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

4.2. Svile 16. stoljeća

Talijansku svilarsku industriju u 16. stoljeća obilježio je znatan rast potražnje, što je rezultiralo povećanjem proizvodnje, ali i proširenjem ponude svila raznovrsnih uzoraka i tehnika izrade. Dekori 16. stoljeća mogu se podijeliti u dvije osnovne tipološke grupe. Prvu čine klasični dekori koji su u osnovi derivacije *a cammini* i *a griccia* kompozicija 15. stoljeća s tek manjim izmjenama u rasporedu i stilizaciji motiva, često izvedenima mnoštvom metalnih potki. Drugoj grupi pripadaju kompozicije s određenim inovacijama u rasporedu i vrsti te načinu stilizacije pojedinačnih motiva. Osim motiva karakterističnih za dekore 15. stoljeća (šipak, češer, čička i drugi), uvode se i novi poput motiva srcolikih listova, odnosno motiva kapara, vaza i kantarosa s buketima cvijeća, kruna, različitih obruča, motiva šahovske ploče, uvijenih grana, vijenaca, perforiranih vrpci povezanih u čvorove te rogova obilja i niza drugih[438].

Društveni fenomen osvješćivanja mode i formiranja vlastitog stila i ukusa rezultirao je povećanjem potražnje za svilama i sve većim spektrom dostupnih dekora. O povećanju broja odjevnih predmeta koje društvena elita posjeduje slikovito je izvijestio talijanski slikar i teoretičar Gian Paolo Lomazzo 1584. godine: *„più di giorno in giorno, non tanto per utilità, quanto per diletto e pompa”*[439]. Inspiraciju za nove kreacije crtači predložaka za svile mogli su pronaći i u sve većem broju tiskanih priručnika koji su obilovali grafičkim i likovnim rješenjima. Tiskan je čitav niz knjiga s grafičkim predlošcima poput djela Giovannija Ostausa *La vera perfettione* (1546.) koje je prema opisu autora namijenjeno *„a ogni altra opera che dia opera di disegni”*[440]. Stoga ne čudi da su likovni jezik i stil dekora svila nastalih u ovom

---

[438] Silvestri, nav. dj., 2010., str. 72.

[439] *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* citat iz: Silvestri, nav. dj., 2010., str. 64. – 65.

[440] Neke od najpoznatijih knjiga/priručnika s primjerima i predlošcima za uzorke iz kojih su se crtači predložaka mogli inspirirati jesu: Giovanni Antonio Tagliente, *Essempio di ricami*, (Venezia: Giovanni Antonio et fratelli da Sabbio, 1527); Elisa Ricci, *Il Burato. Libro de Recami di P. Alex Paganino* (Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1909. [Venezia: 1529. – 1538.], reizdanje); *Il libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*,

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

razdoblju bliski istovremenim djelima likovnih i drugih vrsta primijenjenih umjetnosti uzme li se u obzir da su u slikarskim, kiparskim, zlatarskim, drvorezbarskim i drugim manufakturama i radionicama kolali jednaki grafičkih predlošci[441].

Dok je 15. stoljeće bilo vrijeme dominacije baršuna, tijekom 16. stoljeća posebna pozornost usmjerena je na kreiranje luksuznih lampasa koji, iako su se tkali i u prethodnom stoljeću, sada dobivaju na važnosti te, poput baršuna, postaju statusnim simbolom europskog plemstva. Najskupocjenije varijante ove tkanine, s uzorcima izvedenima srebrnim i pozlaćenim nitima često su se nazivale *tessuti d'oro damaschini* zbog kontrastnog efekta između sjajnih (izvedenih metalnim nitima) i matiranih (izvedenih svilom u tehnici satena) dijelova dekora. Ova vrsta tkanine navedena je i u firentinskom *Trattato dell arte della Seta* iz 15. stoljeća kao *drappi ricchi per ornamenti reali e per arrredi sacri con oro e argento*. Površine ovih lampasa gotovo su u potpunosti bile prekrivene skupocjenim metalnim *lancé* ili

---

ur. Paolo Getrevi (Modena: Panini, 1987.); Elisa Ricci, *A. Vavassore, Esemplario di lavori: che insegna alle donne il modo e l'ordine di lavorare* (reizdanje, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. [1530.]; Giovanni Ostaus, *La vera perfettione del disegno di varie sorti di ricami…e ogni altra arte che dia opera a disegni* (Venetia: Presso gli heredi di L. Valvassori e G.D. Micheli, 1583. [1546.]); Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due, fatti da Cesare Veccellio e con discorsi da lui dichiarati*… (Venezia: Presso Damian Zenaro, 1590.); Cesare Vecellio, *Corona delle Nobili et virtuose donne (...). Libro terzo* (Venetia: Appresso Cesare Vecellio, 1592.); Relevantne studije vezane uz knjige predložaka i uzore: Silvia Urbini, „Libri di modelli. Repertori per le arti decorative del Rinascimento", u: *La Collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, ur. Thessy Schoenholzer Nichols, Iolanda Silvestri, (Modena: Franco Cosimo Panini, 2002.), str. 41. – 54; Giovanna Galasso, „Modelli e schemi per la produzoione tessile in età moderna. Problemi metofologici ed evoluzione dei modelli iconografici dal Cinquecento alla seconda metà del Seicento", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattarol (Verona: Banca Popolare Di Verona), 1993., str. 229. – 248.

[441] Silvestri, nav. dj., 2010., str. 65.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

broché potkama (*filé, tirà*, *lamé, bouclé* niti) zbog čega postaju sredstvo komuniciranja moći i statusa, o čemu svjedoče brojni sačuvani portreti pripadnika društvene elite 16. stoljeća[442].

Iznimno je zanimljiv dekor dosad neobjavljenog *brocatellea* misnice iz župne crkve u Lanišću. Riječ je svili koja je bila namijenjena dekoraciji interijera, čemu u prilog ide čvrsta konstrukcija i odsutnost metalnih niti te velike dimenzije raporta. Iako bojama i dekorom vrlo blizak španjolskoj tradiciji, nedavna istraživanja ukazala su da je riječ o svilama koje su se, prema španjolskim uzorima, tkale u Firenci. Tomu u prilog ide i vrlo prepoznatljiv i kompleksan rub koji je, osim na lampasima i *brocatelleima,* evidentiran i na baršunima i damastima koji se svi vežu uz djelovanje firentinskih manufaktura kasnog 15. do sredine 16. stoljeća (vidi sl. 1 – 4)[443].

[442] Primjerice, portret Isabelle Austrijske Georgesa van der Straetena iz 1573., portret Alesandra Farnesea, A. S. Coella nastao oko 1558. i brojni drugi. Silvestri, nav. dj., 2010., str. 68. – 69.

[443] Monass, nav. dj., 2008., str. 62. – 65., 193; Monnas, nav. dj., 2012., str. 26.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 20. Misnica, *brocatello*, župna crkva svetih Kancija, Kancijana i Kancijanile mučenika, Firenca (?), prva polovica 16. stoljeća, župna crkva u Lanišću (foto: IJT, 2016.)

Sl. 21. Misnica, *lampas*, Firenca (?), prva polovica 16. stoljeća, zbirka Mariano Fortuny, Museo di Palazzo Mocenigo, Venecija (preuzeto iz Davanzo Poli, 2008.)

Zbog promjena na tržištu i sve veće konkurencije među tkalačkim središtima, naglo je opadala proizvodnja iznimno skupih svila za izradu odjeće poput lampasa ili baršuna s metalnim potkama, a prodaja jeftinijih vrsta poput damasta iznimno je porasla u 16. stoljeću. Uglavnom monokromni ili dvobojni damasti 16. stoljeća tkani su u različitim kompozicijama kombiniranjem elemenata klasičnih *a cammino* dekora 15. stoljeća s nizom novih motiva poput kantara i vaza s buketima sitnog cvijeća, kapara i drugih[444]. Uspjeh koji su damasti 16. stoljeća ostvarili na tržištu spoj je optimalne cijene i kvalitete proizvoda. Naime, talijanski svileni damasti bili su vrlo kvalitetne tkanine bojane skupocjenim pigmentima, vrlo širokog repertoara motiva te s raportima različitih dimenzija zbog čega su mogli biti upotrijebljeni u

[444] Silvestri, nav. dj., 2010., str. 70. – 72.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

najrazličitije svrhe – izradi liturgijskog ruha te liturgijskih paramenata kao i u izradu muških i ženskih odjevnih predmeta te u dekoraciji interijera. Zbog svih navedenih prednosti najpopularniji dekori talijanskih damasta (opisani u nastavku) ostali su popularni i dostupni na tržištu tijekom čitavog 16. stoljeća, ali i u 17. stoljeću. Osim uspjeha na domaćem tržištu, talijanski damasti izvozili su se diljem Europe[445]. Tu situaciju vrlo slikovito dočarava izjava venecijanskog ambasadora Marina Cavallija u Francuskoj 1546. godine koji se divio velikom profitu koji su toskanski i đenoveški trgovci svile ostvarivali na francuskom tržištu od prodaje damasta i satena. Primijetio je da oni proizvode svile koje pristaju željama i ukusu Francuza, a to je da su to svile koje koštaju malo, a traju još manje, što je upravo ono što ta nacija želi jer im vrlo brzo postane dosadno ako koji odjevni predmet potraje predugo[446].

Dominantna dekorativna shema 16. stoljeća postala je mreža različitih zatvorenih ili otvorenih modula, ovala, tonda, petlji, različitih oblika i dimenzija koja se razvila iz simetrične *a cammini* kompozicije prethodnog stoljeća. U talijanskom je jeziku ovaj tip, poznat pod nazivom *a rete*, prisutan u dekorima svila u gotovo svim stilskim razdobljima, a označava način komponiranja kompozicije raspoređivanjem osnovnih modula u formu mreže. Tijekom 16. stoljeća tkale su se svile u nebrojenim varijantama ovoga tipa, pri čemu je mreža mogla biti formirana nizom različitih elemenata, stiliziranim granama, lišćem, vrpcama s jednostrukim ili dvostrukim petljama, kantarima, buketima, a pri čemu se u formiranom ovalu često smješta dominantan element – stilizirani cvijet čička, šipak, češer i slično. Firentinski crtači predložaka za svile u 16. stoljeća razvili su čitav niz prepoznatljivih dekora ovog tipa: *a maglie ogivali*, *a maglie chiuse e arabeschi* ili *a grandi foglie lanceolate*[447].

Dekorima ovog tipa pripada i uzorak poznat pod nazivom *brocone con caperi*, odnosno *a bronconi di cappero*, koji se tkao tijekom čitavog 16. stoljeća, a vrlo vjerojatno i tijekom

[445] Tamara Boccherini i Paola Marabelli, *Atlante di storia del Tessuto. Itinerario nell'tessile dall'antichità al Déco* (Firenze: Maria Cristina de Montemayor Editore, 1995.,), str. 54.

[446] Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 292.; Molà, nav. dj., 2000., str. 96.

[447] Marabelli, nav. dj., 1993.c, str. 37. – 63.; Silvestri, nav. dj., 2010., str. 72. – 76.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

prve polovice 17. stoljeća[448]. O njegovoj popularnosti svjedoči sačuvana skica iz 1555. godine poslana iz Frankfurta u Firencu uz napomenu da su upravo takvi dekori tamo najtraženiji[449]. Iako je najveći dio danas sačuvanih primjera izveden u damastu, u ovom tipu tkali su se i baršuni[450]. Svile ove vrste imale su vrlo široku namjenu, a dekor je bio prihvatljiv i svjetovnim i sekularnim naručiteljima, zbog čega su se proizvodile tijekom dugog vremenskog razdoblja, sigurno u Firenci i Veneciji, ali moguće i u drugim tkalačkim središtima na Apeninskom poluotoku[451]. Haljine izvedene u svilama ovoga tipa prikazane su i na brojnim slikarskim djelima: *Portret žene s košarom* (1517.), Andrea del Sarto ili Jacopo Pontormo iz galerije *Galleria degli Uffizi* u Firenci; *Portret žene s dječakom* (oko 1540.) Angola Bronzina iz galerije *National Gallery of Art* u Washingtonu; *Portret žene* (1550. – 1555.) istog slikara iz galerije *Galleria Sabauda* u Torinu. S obzirom na velike dimenzije raporta, damasti ovog tipa bili su osobito pogodni za primjenu u dekoraciji interijera; primjerice, u izradi zastora, kao što je prikazano na poznatoj slici Hansa Holbeina Mlađeg, *Ambasadori* (1533.) na kojoj je čitava pozadina slike prekrivena zelenim damastom istog tipa[452].

Na području nekadašnje Porečke biskupije nije evidentiran nijedan predmet ovog tipa, no valja ukazati na dosad neobjavljen primjerak plavo-ljubičastog damasta koji je sačuvan na mitri za koju se pretpostavlja da je pripadala posljednjem novigradskom biskupu Teodoru Loredanu Balbiju u zbirci crkve sv. Pelagija i Maksima u Novigradu. Ovom primjeru valja

---

[448] Devoti, nav. dj., 1993. str. 174., kat. 97.; Marco Ciatti, „Note sulla storia dei tessuti a Siena" u: *Drappi, velluti, taffetà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, ur. Marco Ciatti (Siena: Nuova imagine, 1994.), str. 31.; Marabelli, nav. dj., 1993.c., str. 48. – 49.; Goldthwaite, nav. dj., 2011., str. 201.; Galasso, nav. dj., 1993., str. 256. – 257.

[449] Boccherini, Marabelli, nav. dj., 1995., str. 54.; Marabelli, nav. dj., 1993.c., str. 49., bilj. 20.

[450] Iolanda Silvestri, „Velluti ricamo a un corpo" u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.), str. 203., kat. 156.

[451] Silvija Banić, „Tkanine i vez", u: *Zborna crkva sv. Vlaha u Dubrovniku*, ur. Katarina Horvat-Levaj (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2017.b), str. 232.

[452] Monnas, nav. dj. 2008., str. 251. – 254.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

pridodati još niz dosad pronađenih i objavljenih predmeta izrađenih od damasta ovog tipa sačuvanih na području Hrvatske, poput raskošne toge od crvenog damasta iz Kulturno-povijesnog muzeja u Dubrovniku, misnice i stole iz crkve sv. Vlaha u Dubrovniku, pluvijala iz franjevačkog samostana u Zaostrogu te misnice iz crkve Gospe od Šunja na otoku Lopudu[453].

Sl. 22. Fragment dvobojnog damasta, Firenca (?), druga polovica 16. stoljeća, Victoria and Albert Museum, London (foto: IJT, 2015.)

Sl. 23. Mitra, klasični damast, Firenca ili Venecija, druga polovica 16. ili prva 17. stoljeća, sakralna zbirka župne crkve u Novigradu (foto: IJT, 2015.)

[453] Sve primjere autorica datira u drugu polovicu 16. ili prvu 17. stoljeća i pripisuje mletačkim manufakturama te im pridružuje još niz istovrsnih damasta evidentiranih u Veneciji. Banić, nav. dj., 2017.b., str. 323.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Iznimnu popularnost sredinom 16. stoljeća postigao je još jedan dekor u velikom raportu, poznat kao dekor tipa *Gnalić* prema podmorskom arheološkom lokalitetu u Pašmanskom kanalu iz kojeg je 1967. godine izronjena bala od 54 metara damasta. Na spomenutom je lokalitetu 1583. godine potopljena venecijanska trgovačka galija *Gagliana Grossa* koja je plovila iz Venecije u Carigrad, a u kojoj se, među ostalim vrijednim teretom, nalazila i škrinja s impresivnom količinom grimiznog damasta namijenjenog prodaji na istočnom tržištu[454]. Damasti ove dekorativne skupine simetrične su kompozicije i tkani u vrlo velikom raportu koji kod većine primjeraka doseže i do 158 cm visine koliko je izmjereno i na primjerku iz *Gagliane Grosse* te koji zauzima čitavu širinu tkanine. Do danas je u stranim i hrvatskim zbirkama evidentiran veliki broj primjeraka koji tipološki pripadaju ovoj skupini, no njihovom pomnijom analizom može se izdvojiti nekoliko tipoloških podgrupa kao i dokazati da su se tkali u više tkalačkih središta na Apeninskom poluotoku u razdoblju od druge polovice 16. stoljeća i tijekom prve polovice 17. stoljeća[455]. Datacija i atribucija pojedinih primjeraka ovog tipa stoga predstavljaju nemali izazov za istraživače te nadilaze razinu pukog promatranja stilskih promjena u predloščima prema kojima su se ove svile tkale.

Sredinom 16. stoljeća vrste motiva i kompozicija dobivaju novu širinu paralelno s procesom specijalizacije tekstilnih dekora na one namijenjene izradi odjeće, odnosno uređenju interijera (tapete, zavjese, zastori i slično). Obilježje novih dekora namijenjenih svilama od kojih će se krojiti odjevni predmet odnosilo se na znatno manje dimenzije raporta. Smanjenjem raporta svile su se znatno lakše mogle prilagoditi novim modnim krojevima, a njihova je izrada bila znatno ekonomičnija[456]. Do kraja stoljeća, a osobito početkom

---

[454] Doretta Davanzo Poli, nav. dj., 2006., str. 98. – 99.

[455] Opširno o damastima tipologije *Gnalić* koji su dosad objavljeni u stranoj literaturi kao i onima evidentiranima na području Hrvatske vidjeti: Silvija Banić, „Damast s podvodnog lokaliteta Gnalić i srodni primjerci sačuvani u Hrvatskoj". *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske,* br.. 37/38 (2013.), str. 65. – 80.

[456] Roberta Orsi Landini, „All'origine della produzione moderna: il differenziarsi della produzione per abbigliamento e arredamento nei velluti fra Cinque e Seicento", u: *Velluti e Moda tra XV e XVII secolo,* ur. Annalisa Zanni, Margherita Bellezza Rosina, Margherita Ghirardi (Milano: Skira, 1999.), str. 17. – 22.; Silvestri, nav. dj., 2010., str. 65.; Elisabetta

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

17. stoljeća razvio se čitav niz varijanti dekora u malim raportima – naglašenije naturalistički prikazani biljni i cvjetni motivi (širi repertoar motiva u odnosu na prethodno razdoblje) ili iznimno stilizirani – kratke biljne grančice sa sitnim cvjetovima, listovi, perforirane pločice, palmete raspoređene u formu mreže, često svijene u obliku slova S i pozicionirane u paralelne redove tako da se dinamika postiže izmjenom smjera prema kojemu su nagnuti. Svile s ovim uzorcima imale su brojne prednosti: primjerice, lako su se mogli krojiti – nije trebalo pratiti određeni smjer pružanja raporta pri krojenju, već su mogli biti okrenuti na različite načine, čime se štedio materijal i mogli su se iskoristiti i manji fragmenti tkanine. Također, tkanine s malim raportom uzorka bile su jeftinije za tkanje i brže su se mogle proizvesti. Postojale su i skupocjene verzije, primjerice *ceselé* baršuni u dvjema bojama, čime se stvorio kontrast između podloge i uzorka[457].

No paralelno se nastavlja produkcija svila u velikom raportu koje su uglavnom služile za prekrivanje velikih zidnih površina, a bile su omiljene i u izradi liturgijske odjeće. Ovu načelnu podjelu nikako ne treba doživljavati isključivom i konačnom jer je bilo uobičajeno i dalje izrađivati odjevne predmete od svila u velikom raportu primjer čega je odjeća Magdalene pokajnice na Caravaggiovoj slici iz 1594./1595. godine u kojoj je njezina donja haljina izrađena od damasta tipa *Gnalić*, a ogrtač od damasta s uzorkom *broccone con caperi*.

Bazzani, „Continuità e innovazione nei tessuti d'abbigliamento del seicento, u: *La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*, ur. Donata Devoti, Marta Cuoghi Costantini (Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1993.),
str. 76. – 77.

[457] Bazzani, nav. dj., 1993., str. 77.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

4.3. Svile 17. stoljeća

Tijekom prvih desetljeća 17. stoljeća skupocjene svile tkale su se u dvama osnovnim tipovima kompozicije. Prvi tip odnosi se na simetrične kompozicije derivirane iz *a cammini* dekora prethodnih dvaju stoljeća, dok se drugi odnosi na kompozicije malog raporta s motivima manjih dimenzija, često raspoređenih u paralelne i zbijene redove.

Promjene koje su se dogodile u modi, odnosno u krojevima odjeće početkom 17. stoljeća povezane su s utjecajima i propagandom ideologije španjolskog dvorskog stila iz vremena kralja Filipa II (1527. – 1598.). U tom su se razdoblju dogodile ključne promjene u percepciji dvorske elegancije i raskoši koje su rezultirale promjenama u dekorima skupocjenih svila namijenjenih izradi odjeće. Raskošne renesansne haljine postupno su pojednostavnjene, a novi krojevi, koji su bili osmišljeni tako da se spaja više manjih komada tkanine, nisu bili primjereni za dekore u velikom raportu. Naime, uzorci u velikom raportu krojenjem na male fragmente nisu mogli biti čitljivi jer su ih šavovi presijecali na ključnim mjestima[458]. Stoga već od kraja 16. stoljeća crtači predložaka na tržište plasiraju čitav niz novih varijanti dekora za svile s motivima u malom raportu. Strukture kompozicija na prijelazu stoljeća nisu se odmah značajno izmijenile te su uglavnom zadržale „stari" koncept mreže međusobno povezanih šiljatih oblika s dominantnim biljnim motivom u sredini (tal. *maglie a doppia punta*). Učestalo se upotrebljavaju motivi kao što su amfore s buketima cvijeća, odnosno krune ili prstenje koje ih povezuje, a po uzoru na kompozicije prve polovice 16. stoljeća. Početkom 17. stoljeća dekori se reduciraju na sve jednostavnije elemente, uglavnom biljne, često stilizirane do neprepoznatljivosti. Kompozicije su prepoznatljive po naglašenom geometrizmu, odnosno strogim shemama prema kojima su pojedinačni elementi raspoređeni. Novi tip dekora u malom raportu (tal. *a disegni minuti*), prvenstveno namijenjen svilama za izradu muške i ženske odjeće, naziva se (tal.) *a mazze,* a prepoznaje se po paralelnim nizovima sitnih cvjetnih grančica (često uvijenih u obliku slova S), listova ili geometrijskih motiva koji su međusobno jasno razdvojeni. Dinamika je pritom postignuta izmjenom redova

[458] Thornton, nav. dj., 1965., str. 85. – 87.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

jednakih ili sličnih motiva koji su u jednom redu nagnuti u lijevu, a u drugom u desnu stranu[459].

Za tkanje ovakvih uzoraka najpogodniji su bili damasti i baršuni pa je ovo razdoblje ujedno i vrijeme trijumfa ovih vrsta po kojima su talijanska tkalačka središta bila poznata u čitavoj Europi. Nebrojene varijante iznimno kvalitetnih baršuna tipa *a mazze* proizvodile su se u brojnim gradovima na Apeninskom poluotoku, a najuspješnije su bile manufakture Genove, Milana i Venecije. Specifična vrsta baršuna *ciselé*, na kojoj se uzorak postizao kombiniranjem rezanih i nerezanih dijelova osnove flora, omogućavala je variranje nebrojenih načina na koje se uzorak mogao postići. Iznimno efektni bili su oni s osnovama u različitim bojama, pri čemu bi se uzorak stvoren osnovom flora isticao na podlozi različite boje. Također, jednako su bili efektni i oni jednobojni, pri čemu se uzorak stvarao različitim efektima osnove flora (kombiniranjem nerezanih dijelova i onih rezanih na različite visine) kao i uvođenjem dodatnih *lamé* ili *broché* potki[460]. Tijekom 17. stoljeća osmišljen je još niz varijanti *a mazze* tipa dekora koje prepoznajemo po motivima nešto većih dimenzija koji se jasnije ističu na podlozi te koji su jasnije odvojeni od motiva kojih ih okružuju. Tamara Boccherini opisuje ove motive terminom (tal.) *isolato*[461], a njihovu pojavu povezuje s utjecajima koje su na europske crtače predložaka izvršile tkanine uvezene iz Azije, prije svega Anatolije, Perzije i Indije. Najčešće je riječ o malim buketima ili pojedinačnim cvjetovima na kratkoj stabljici s jednim listom ili više listova uvijenih u S liniji, koji su uvijek raspoređeni u kompoziciji mreže.

---

[459] Bazzani, nav. dj., 1993., str. 59. – 61.; Tamara Boccherini, „Il motivo "a mazze" origine e sviluppo di una tipologia destinata al settore abbigliamento“, u *"Sopra ogni sorte di drapperia...": tipologie decorative e tecniche tessili nella produzione fiorentina del Cinquecento e Seicento,* ur. Tamara Boccherini, Paola Marabelli (Firenze: Maria Cristina de Montemayor Editore, 1993.b), str. 63. – 76.

[460] Bazzani, nav. dj. 1993., str. 64. – 65.

[461] Tamara Boccherini, „Il motivo "isolato" lineamenti tecnico-stilistici di una nuova tipologia tessile“, u: *„'Sopra ogni sorte di drapperia...": tipologie decorative e tecniche tessili nella produzione fiorentina del Cinquecento e Seicento”*, ur. Tamara Boccherini, Paola Marabelli (Firenze: Maria Cristina de Montemayor Editore, 1993.c), str. 77. – 94.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 24. Dvobojni damast, Italija, prva četvrtina 17. stoljeća, župna crkva u Osoru (foto: IJT, 2015.)

Sl. 25. Klasični damast, Toskana (Lucca ?), 1620. – 1650. godine, župna crkva u Osoru (foto: IJT, 2015.)

Uzorci prve polovice 17. stoljeća redovito su bili vrlo plošni, statični i shematizirani, a kompozicije uvijek jasno definiranog rastera. Tijekom druge četvrtine 17. stoljeća motivi postaju znatno gušći i voluminozniji, zadržavajući osnovnu shemu mreže. Takvi dekori, primjer kojeg je klasični damast iz Barbana (sl. 26) pod nazivom *a tre fiori*, vrlo se usko povezuju se s toskanskim manufakturama, osobito onima grada Lucce gdje je do danas sačuvan iznimno velik broj sličnih primjeraka[462]. Od sredine 17. stoljeća, a osobito u njegovoj posljednjoj četvrtini, crtači predložaka značajniju su pozornost posvećivali postizanju volumena i prostornosti kompozicije. Pojedinačni motivi postaju znatno razvedeniji i bogatiji, čime se postizala izražajnija dinamika kompozicije. Dragocjen izvor predstavlja serija grafika pod nazivom *Feuillages et Fleurs Propres aux Peintres, Brodeurs et Ouvriers en Soye* s

[462] *La seta. Tesori di un'antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo*, ur. Donata Devoti (Lucca: Maria Pacini Fazzi editore, 1989.), str. 64. – 71.; Silvia Casini, „Kataloška jedinica 67", u: *Drappi, velluti, taffetà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, ur. Marco Ciatti (Siena: Nuova imagine, 1994.), str. 151; Sandra Bogi, „Kataloška jedinica 68", u: *Drappi, velluti, taffetà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, ur. Marco Ciatti (Siena: Nuova imagine, 1994.), str. 151.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

prikazima cvjetnih motiva primjerenih za svile koju je izradio francuski zlatar i graver Paul Androuet Ducerceau (1623. – 1710.) u razdoblju od 1660. do 1690. godine. Iako nije bio profesionalni crtač predložaka, izradio je ove modele za tkalce tada najznačajnijeg francuskog tkalačkog centra Toursa[463]. Svile vrlo sličnih kompozicija, kojima dominiraju buketi na kratkim grančicama s velikim, gusto zbijenim i isprepletenim cvjetnim motivima svijenim u S liniji, tkale su se i tijekom treće četvrtine 17. stoljeća u još dekorativnijim i razvedenijim varijantama, primjer čega je klasični damast kompleta iz Korčule (sl. 28). Svile ovoga tipa sasvim su se sigurno tkale osim u Toskani i u Liguriji te Venetu odnosno Veneciji, gdje su bile poznate kao *opera a spianzi*[464].

Kako bi se postigli efekti trodimenzionalnosti prikaza, crtači predložaka kombinirali su dvije metode. Jedna se odnosila na uvođenje dviju razina, odnosno dva „sloja" uzoraka: osnovni uzorak i onaj u podlozi tkanine. Uzorak u podlozi jest onaj koji je izveden u istoj boji kao i podloga tkanine pa je manje vidljiv i često je riječ o efektima damasta. On leži „ispod" glavnog uzorka te ima funkciju njegova isticanja kao i stvaranja dojma trodimenzionalnosti. Glavni je uzorak najčešće stvoren efektima dodatnih *broché* ili *lancé* potki. Drugi način koji su crtači predložaka u 17. stoljeću upotrebljavali za postizanje dubine odnosi se na poznavanje i upotrebu pravila perspektive. Dotad vrlo plošni prikazi biljnih motiva počinju se zakretati u prostoru, čime je postignut dojam dubine prikaza. Uzorci 17. stoljeća načelno jesu dvodimenzionalni. No, u odnosu na prethodna stoljeća, primjetno je da se veća pozornost posvećivala kreiranju predložaka koji su dinamičniji te su učinjeni značajni pomaci k postizanju perspektive, odnosno dubine prostora[465].

[463] Bazzani, nav. dj. 1993., st. 76.

[464] Francesca Capra, „Treviso, chiesa di San Nicolò in Santo Stefano. Piviale", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattaroli (Verona: Banca Popolare Di Verona), 1993., str. 334, kat. 22.

[465] Thornton, nav. dj., 1965., str. 90. – 92.; Bazzani, nav. dj. 1993., str. 79. – 77.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 26. Detalj klasičnog damasta, župna crkva u Barbanu, Venecija, 1630. – 1640. godine (foto: NV, JK, 2012.)

Sl. 27. Detalj klasičnog damasta, crkva *San Nicolò* u Trevisu, Venecija, 1630. – 1640. godine (ljubaznošću *Ufficio diocesano per l'arte sacra e i beni culturali di Treviso*)

Sl. 28. Klasični damast, Italija, treća četvrtina 17. stoljeća, Opatska riznica u Korčuli (foto: DT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

4.4. Svile 18. stoljeća

4.4.1. *Tip svila bizarre*

Već krajem 17. stoljeća, točnije od oko 1695. godine, u Europi se počinju tkati svile s neobičnim te dotad nekonvencionalnim motivima. U ovom ranom razdoblju razvoja novog tipa tekstilnih dekora „bizarni" motivi nisu dominirali, već su bili suptilno uklopljeni u već razrađene klasične kompozicije. Stoga su često bili gotovo i neprimjetni, no pozornijom analizom može se uočiti da se među cvjetnim motivima karakterističnima za 17. stoljeće javljaju neki vrlo neobični. Ovu fazu u razvoju bizarnog stila, koja je trajala od kraja 17. i tijekom prvih nekoliko godina 18. stoljeća, Peter Thornton stoga definira proto bizarnom (eng. *proto-bizarre stage*)[466]. Vrhunac stilskog razvoja bizarne faze uslijedio je neposredno nakon toga, oko 1710. godine, iako su se bizarni i fantastični motivi zadržali sve do 1720. godine[467].

Svile bizarnog tipa već su od sredine 20. stoljeća bile u fokusu istraživača povijesnog tekstila. Prvi od njih, Vilhelm Slomann, u svojoj knjizi *Bizarre Designs in Silks: Trade and Tradition* objavljenoj 1953. godine skrenuo je pozornost na njihovo postojanje, nakon čega se termin *bizarre,* u smislu definiranja specifičnog stilskog razdoblja, počinje uobičajeno upotrebljavati. Istraživanja tog tipa do danas su značajno napredovala, što je rezultiralo definiranjem određenih stilskih i kompozicijskih faza kao i tehničkih specifičnosti te produkcijskih središta. O tome koliko su zapravo ove svile bile začudne te naizgled potpuno različite od svega što se dotad proizvodilo u Europi svjedoči Slomannova teza da su se proizvodile u Indiji specifično za europsko tržište[468]. Ova je teza danas u potpunosti napuštena, a iz istraživanja koje je šezdesetih godina 20. stoljeća proveo Peter Thornton te impresivnog kataloga svila bizarnog tipa iz zbirke *Abegg-Stiftung u Riggisbergu* Hansa Christopha Ackermanna, vidi se da su francuski, engleski i talijanski crtači predložaka

---

[466] Thornton, nav. dj., 1965., str. 96.; Hans Christoph Ackermann, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I. Bizarre Seiden* (Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000.), str. 43. – 90.

[467] Thornton, nav.dj., 1965., str. 95.

[468] Vilhelm Slomann, *Bizarre Designs in Silks: Trade and Tradition* (Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1953.), str. 4. – 6.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

postupno razvijali ovaj stil, i to već od kraja 17. stoljeća. Ishodišta ovog stila valja tražiti u općoj fascinaciji europske elite istočnim kulturama koja je osobito bila izražena u 17. stoljeću, no nastavila se i u 18. stoljeću. Privlačnost orijentalnih kultura posljedica je prisutnosti europskih zemalja na prostoru Azije, a osobito nizozemske pomorske prevlasti u zemljama na azijskom istoku te općeg razvoja svjetske trgovine. Europske pomorske sile, među kojima najviše Nizozemska, uvozile su na prostor Europe velike količine predmeta s Istoka, perzijske svile, japansku svilenu odjeću (*kosode*), indijski *chints* (oslikani i tiskani pamuci) i svile, kineski i japanski porculan, ilustrirane knjige, slike te niz drugih[469]. Čini se da je upravo Nizozemska prva europska zemlja koja je već 1602. godine osnovala trgovačku podružnicu u Indiji preko koje je u Europu uvozila ogromne količine dobara iz svih zemalja Dalekog Istoka. Zbog toga, ali i niza drugih okolnosti, opravdanom se smatra teza da je ishodište ovog stila upravo u nizozemskim manufakturama[470]. Na taj način Europa je upoznata s orijentalnom estetikom, stilom, dekorativnim repertoarom i kompozicijama japanskog slikarskog stila kao što su: kombiniranje različitih pogleda i perspektiva u jednom prikazu, dvosmislenost planova, suprotstavljanje oblika ravnih i zakrivljenih formi, apstraktni ili djelomično prikazani motivi te suprotstavljanje malih i velikih motiva. Ti su modeli integrirani, odnosno „prevedeni" u predloške europskih svila tkanih od druge polovice 17. stoljeća te u prvim desetljećima 18. stoljeća[471]. Istovremeno je skovan i termin kinezerjia

[469] Lia Camerlengo, „Note sull'iconografia dei tessuti d'abbigliamento nell ultimo secolo di dominio della Serenissima", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattaroli (Verona: Banca Popolare Di Verona), 1993., str. 249. – 252. (249. – 269.); Susan Miller, „Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680 – 1710", u: *Seta. Potere e Glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XIX secolo*, ur. Roberta Orsi Landini (Milano: Silvana Editoriale Spa, 2006.), str. 83. -– 90.

[470] Roberta Orsi Landini, „Il teatro delle invenzioni nelle sete del Settecento", u: *Il Capriccio e la ragione. Eleganze del Settecento europeo* (Milano: Silvana Editoriale Spa, 2017.a), str. 42.

[471] Susan Miller, „Europe Looks East: Ceramics and Silks, 1680-1710", u: *A Taste for the Exotic. Forign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, ur. Anna Jolly, Riggisberg Berichte 14, 2007., str. 155. – 157.; Thornton, nav. dj., 1965., str. 100. – 101.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

(fr. *Chinoiserie*) kojim su se imenovali predmeti izrađeni u Europi u orijentalnom stilu, često kombinirajući elemente različitih kultura, no u iznimno egzotičnom stilu.

Svile bizarnog tipa tkale su se u svim značajnijim tkalačkim središtima u Europi. Takve predloške osmišljavali su crtači u Engleskoj, Francuskoj, Nizozemskoj i Italiji, među kojima su produkcijom sigurno prednjačile manufakture Lyona i Spitalfieldsa. Upravo zahvaljujući predlošcima engleskih crtača poput Jamesa Lemana mogu se bliže datirati danas sačuvane svile bizarnog tipa te se mogu grupirati u određene stilske faze. Osim spomenute proto bizarne faze, koju je označila postupna pojava fantastičnih motiva na svilama s kraja 17. stoljeća, na temelju istraživanja datiranih engleskih predložaka, Peter Thornton razlikuje tri osnovne faze zrelog bizarnog stila[472]. Prva faza od oko 1707. do 1710. godine može se nazvati *egzotičnom*. Predlošcima nastalima u tom razdoblju dominiraju izrazito orijentalni motivi: arhitektonski elementi (balustrade, trijemovi, pergole, hramovi) apstraktni oblici te cvjetni i biljni motivi direktno preuzeti s uvezenih orijentalnih tiskanih pamuka, sagova te drugih predmeta. Sljedeća faza u razdoblju od oko 1710. do 1715. godine jest *apstraktna*. U ovoj fazi motivi koji su se ranije mogli identificirati ili izdvojiti sada postaju potpuno apstraktni te gotovo neopisivi. Od oko 1715. do 1720. godine dominirale su svile *luksuzne* faze. Dekori ovih svila i dalje pripadaju bizarnom stilu, no oni su manje upadljivi (uglavnom egzotični cvjetni i biljni motivi), dok je naglasak stavljen na efekte presijavanja i ljeskanja mnoštva srebrnih i pozlaćenih potki kojima je lice tkanine bilo gotovo u potpunosti prekriveno. Posljednja faza razvoja bizarnog stila uvod je u sljedeći značajni tip tekstilnih dekora 18. stoljeća poznatu kao fazu čipkastih motiva koja započinje oko 1720. godine[473].

Osim u radionicama Spitalfieldsa i Lyona, svile bizarnog tipa tkale su se i u Veneciji. U tom je gradu krajem 17. stoljeću i na samom početku 18. stoljeća tekstilna industrija bila iznimno plodna i kreativna. Venecijanske bizarne svile iznimne su kvalitete te se nedvojbeno mogu pripisati najvećim dostignućima venecijanskih tkalačkih manufaktura. U tom je

[472] Ove faze dakako ne predstavljaju fiksna i nepremostiva razdoblja, već okvirne smjernice s pomoću koji se lakše snalazimo i grupirano iznimno velik broj različitih svila ove tipologije.

[473] Peter Thornton, „The 'Bizarre' Silks". *The Burlington Magazine*, Vol. 100., (1958.), str. 269.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

razdoblju zabilježen izniman rast proizvodnje luksuznih tekstilnih predmeta u gradu, a takva je situacija trajala do oko 1712. godine. Venecijanske bizarne svile ponekad je vrlo teško razlikovati od onih francuskih, no relativno su prepoznatljive one poznate kao *ganzi*[474]. Riječ je o svilama, uglavnom lampasima *liseré* i *broché*, namijenjenima isključivo izradi odjevnih predmeta. Raskošan uzorak ovih svila gotovo u potpunosti je izveden srebrnim ili pozlaćenim potkama. Riječ je o specifičnom tekstilnom tipu koji se prepoznaje po bogatstvu metalnih potki koje gotovo u potpunosti prekrivaju lice tkanine, dok su obrisi i sitni dijelovi biljnih motiva izvedeni svilenim nitima vrlo nježnih pastelnih tonova. Ova skupina svila, koja se tradicionalno smatra venecijanskim novitetom, pripada kasnoj fazi bizarnog tipa, a, osim u Veneciji, sigurno su se tkale i u Lyonu. Ostale vrste svila bizarnog tipa također su se tkale u Veneciji, no danas je vrlo teško sa sigurnošću odrediti stilske ili tehničke karakteristike na temelju kojih bi ih se moglo razlikovati od onih istkanih u Lyonu[475]. Motiv koji se vrlo često javlja na venecijanskim svilama ovoga razdoblja jest stilizirani plod (glavica) opijumskog maka, zatim i čitav niz drugih bizarnih motiva poput algi, patlidžana, meduza, lula te drugih ornamentalnih ili apstraktnih elemenata.

[474] Porijeklo ove riječi nije do danas razjašnjeno, no pretpostavlja se da dolazi od riječi Ganges (tal. Gange), što implicira indijske utjecaje u kreiranju prototipova ove tipologije. Doretta Davanzo Poli, Stefania Moronato, *Le stoffe dei Veneziani* (Venezia: Albrizi Editore, 1994.), str. 81.

[475] Prema Doretti Davanzo Poli, svile bizarne tipologije, koje se smatraju venecijanskim radom, široke su 53,5 cm, s vrlo visokom gustoćom niti osnove, rubovi su široki od sedam milimetara do jednog centimetra, najčešće su tkani u tehnici satena te su jednake kvalitete kao i tkanina s nekoliko niti na vanjskom dijelu koje su tkane u taftu. Doretta Davanzo Poli, „La produzione tessile serica a Venezia tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo: ganzi e „bizarres". *Arte Documento. Rivista di storia e tutela dei Beni Culturali* 15 (2001.), str. 153. – 155.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 29. Taft *liseré*, Italija ili Francuska, oko 1710. godine, župna crkva u Velom Lošinju (foto: IJT, 2015.)

Sl. 30. Klasični damast *lancé,* Italija, oko 1720. – 1730. godine, župna crkva u Pićnu (foto: DT, 2016.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

4.4.2. Tip *à dentelle*

Kompozicije svila koje pripadaju ovom tekstilnom tipu gotovo su redovito kreirane u simetričnim kompozicijama velikog raporta, pri čemu os simetrije prolazi sredinom širine tkanine (fr. *à deux chemins à pointe*, eng. *a point repeat*). Središtem kompozicije dominira cvijet ili grupa cvijeća okružena širokim ovalnim poljem koje je perforirano i dekorirano tako da podsjeća na čipku, odnosno suptilnu mrežu često geometrijskog rastera. Stoga je ovu vrlo prepoznatljivu grupu tekstilnih dekora već Otto von Falke nazvao (njem.) *Spitzenornamentik*, odnosno uzorci tipa čipke (fr. *à la dentelle*, tal. *a pizzo*, eng. *lace-pattern silks*, njem. *Spitzenmuster*). Svile s čipkastim uzorcima proizvodile su se istovremeno sa svilama bizarnog tipa kao i s onima naturalističke faze pa se stilovi često preklapaju. S obzirom na dugo razdoblje tijekom kojeg su se proizvodile u klasičnu shemu simetričnih čipkastih ovala, često se implementiraju novi motivi poput raznovrsnog lišća, perja, neobičnih biljnih motiva i plodova te egzotičnog voća[476].

Prema Peteru Thorntonu tkanine na kojima dominiraju motivi nalik čipkama tkale su se otprilike u isto vrijeme kada i svile bizarnih uzoraka, odnosno u razdoblju od 1685. do 1730. godine. Očita pomama među dvorskom elitom za čipkama još od 16. stoljeća odražavala se i u dekorima svila koji su ih nastojali oponašati. Izvorištem ovoga tipa smatra se Francuska, točnije Lyon, čemu u prilog ide i činjenica da se ovaj stil u Francuskoj tradicionalno naziva i *Le Style Louis XIII*, čime se aludira na stil koji je bio omiljen kod francuske aristokracije 17. stoljeća, iako Thornton smatra da bi, uzme li se u obzir točno vrijeme kada je grupa ovih svila nastala, točnije bilo nazvati ga *Style Louis XIV*[477]. No, najnovija istraživanja pokazuju da su se svile s čipkastim uzorcima pojavile krajem drugog desetljeća 18. stoljeća te da su dominirale tijekom dvadesetih godina i sve do početka tridesetih kada ih smjenjuju naturalistički koncipirani dekori[478]. Najranije svile s čipkastim dekorima pripadaju prijelaznom razdoblju (između 1715. i 1720. godine) te se, na još uvijek

[476] Donata Devoti, nav. dj., str. 28.

[477] Thornton, nav. dj., 1965., str. 109.

[478] Anna Jolly, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts III. Spitzenmuster* (Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2018.), str. 348.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

bizarnim kompozicijama, primjećuju detalji izvedeni u stilu čipke (vrpce ili podloge), a redovito je riječ o asimetričnim kompozicijama (fr. *à deux chemins suvis*, eng. *straight repeat*). Klasični simetrični uzorci koji pripadaju čipkastoj fazi nastaju oko 1720. godine te su često još uvijek u znatnoj mjeri ovisni o bizarnom stilu s izraženim apstraktnim i egzotičnim motivima. Klasične kompozicije svila s čipkastim dekorima uglavnom imaju jedan dominantni cvjetni motiv u sredini s lišćem koje ima oblik koplja te je redovito po rubovima nazubljeno. Kao i kod svila s bizarnim dekorima javljaju se motivi voćaka i egzotičnih plodova biljaka, a vrlo često su to glavice opijumskog maka. Centralnu cvjetnu grupu sa svake strane uglavnom flankiraju vrpce s uzorkom stiliziranih biljnih vitica ili su perforirane mrežom različitih geometrijskih oblika. Krajem dvadesetih godina 18. stoljeća cvjetni motivi postaju izražajnije naturalistični i voluminozniji. Sredinom trdesetih godina čipkasti su dekori na svilama gotovo u potpunosti zamijenjeni novim kompozicijama u naturalističkom stilu[479].

Kao već opisane svile bizarnog tipa, i svile s čipkastim uzorcima bile su namijenjene isključivo izradi luksuzne ženske i muške odjeće. Brojni su razlozi zbog kojih se ovaj tekstilni tip identificirao s profinjenim aristokratskim stilom: prvenstveno zbog preuzimanja motiva čipke, no i zbog kompozicije koja je bila strogo simetrična, jasna, suptilna i profinjena zbog čega su ove svile bile omiljeni izbor za sva formalna društvena događanja[480].

Valja istaknuti i da su skupocjene svile kraja 17. i početka 18. stoljeća s uzorcima u velikom raportu postigle izniman tržišni uspjeh kod klijentele koja je pripadala europskoj društvenoj eliti jer su se savršeno isticale na najmodernijim odjevnim predmetima. Naime, kaputi, prsluci, haljine (*mantua*, *sacque*, *robe volante*, *robe à la française*) bili su krojeni od više spojenih dugačkih pravokutnih komada svile, zbog čega su izduženi uzorci u velikom raportu bili gotovo u potpunosti čitljivi, a logika kompozicije nije se prekidala naprasno

[479] Jolly, nav. dj., 2018., str. 348-349.

[480] Thornton, nav. dj., 1965., str. 109.; Alain Gruber, „Introduction", u: *Das Spitzenmuster im 18. Jahrhundert. Les motifs à dentelle au XVIIIe siècle*, (Bern: Abegg-Stiftung, 1979.), str. 5.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

uvedenim šavovima[481]. Najčešće su to lampasi s uzorcima izvedenima u *lancé, liseré* ili *broché* tehnikama.

U svjetskim je zbirkama do danas sačuvan izuzetno veliki broj svila ovoga tipa te zapanjuje činjenica da je vrlo rijetko moguće pronaći bliske komparativne primjerke. Anna Jolly stoga zaključuje da su se svile s motivima čipki vrlo vjerojatno tkale u većem broj varijanti u odnosu na svile drugih dekorativnih tipova pa je među danas sačuvanim materijalom vrlo izazovno pronaći jednake primjere[482]. Znatnu pomoć pružaju do danas sačuvani likovni predlošci te sačuvani nacrti. Najraniji do sada poznati predlošci za svile na kojima se vide čipkasti motivi su oni autora Jamesa Lemana nastali između 1708. i 1711. godine[483]. U potpunosti razvijen *à dentelle* tip prikazan je na predlošcima koji su uglavnom nastali oko 1720. godine, među kojima valja izdvojiti one iz biblioteke *Bibliothèque Nationale* i muzeja *Musèe des Arts Décoratifs* u Parizu te iz muzeja *Museum of Fine arts* u Bostonu kao i one iz muzeja *Victoria and Albert Museum* u Londonu[484].

Za razliku od svila s bizarnim dekorima koji su gotovo redovito asimetričnih, organskih kompozicija, čipkasti su uzorci nastali oko 1720. godine uglavnom simetrični, stilizirani i grafički riješeni. Stoga se u značajnoj mjeri razlikuju i od svila bizarnog i naturalističkog tipa[485]. S obzirom na mnoštvo cvjetnih i biljnih elemenata, poznavanje evolucije naturalističkog stila od kraja 17. do sredine 18. stoljeća vrlo je korisno u određivanju vremena njihova nastanka. Oni nastali oko 1720. godine znatno su razvijeniji, bogatiji te naturalističniji od onih prethodnih godina.

---

[481] Roberta Orsi Landini, „Exotic Influences on European Fashion, 1680 – 1720", u: *A Taste for the Exotic. Forign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs. Riggisberg Berichte 14*, ur. Anna Jolly (Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2007.), str. 209.

[482] Jolly, nav. dj., 2018., str. 338.

[483] Jolly, nav. dj., 2018., str. 335; Santina M. Levey, „Lace and Lace – Patterned Silks: Some Comparative Illustrations", u: *Studies in Textile History. In Memory of Harold B. Burnham*, ur. Veronika Gerves (Toronto: Royal Ontario Museum, 1977.), str. 184-185, 191.

[484] Jolly, nav. dj., 2018., str. 334-336; Thornton, nav. dj., 1965., str. 110.

[485] Jolly, nav. dj., 2018., str. 347.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

4.4.3. Faza naturalizma

Rana faza u razvoju naturalističkog prikazivanja motiva tekstilnih dekora trajala je od otprilike sredine 17. stoljeća do oko 1720. godine. Iako se prvi odmaci od shematiziranih i stiliziranih renesansnih dekora primjećuju od sredine 17. stoljeća, tek na prijelazu u 18. stoljeće značajnija se pozornost crtača predložaka počinje usmjeravati postizanju vjernijeg, odnosno prirodnijeg izgleda cvjetnih motiva. Jedan od razloga zbog kojeg je vjerno prikazivanje prirode tek na prijelazu stoljeća došlo u fokus europskih crtača predložaka jest sklonost baroka prema luksuznim materijalima, odnosno raznovrsnim srebrnim i pozlaćenim nitima kojima se ni na koji način nije mogao prikazati stvarni svijet. Rana faza odnosila se na primjenu nježnijih i prirodnijih boja stvarnog cvijeća i bilja. Sve veća pozornost posvećuje se istraživanju botanike i botaničke literature te izvora koji mogu poslužiti kao inspiracija. Vodeće zemlje u tom smislu bile su Nizozemska i Francuska[486].

Najznačajnije promjene u kreiranju tekstilnih predložaka u 18. stoljeću dogodile su se tridesetih godina kada započinje zrela faza u razvoju naturalističkog stila. Veliki, voluminozni, mesnati listovi i cvijeće prikazani u potpuno naturalističkom stilu prevladali su tekstilnim dekorima zaslugom lionskih crtača, prvenstveno najboljega od njih, Jeana Revela. Velika pozornost posvećivala se crtanju skica za cvjetne i biljne motive kao i istraživanjima vezanima uz postizanje realističnog sjenčanja motiva tekstilnih dekora. Tom procesu značajno je doprinio lionski crtač Courtouis o kojemu postoji vrlo malo podataka, no vjeruje se da je osmislio sustav modeliranja kojim je bilo moguće sjenčanje motiva primjenom više nijansi iste boje, od najsvjetlije do one najtamnije. Na taj način su prijelazi između područja različitih boja postali postupni i prirodni. Posljedično je čitav prikaz dobivao je na trodimenzionalnosti i uvjerljivosti. U ovom trenutku u modu se ponovno vraćaju asimetrične kompozicije.

Novi korak u razvoju tekstilnih dekora kao i modernizaciji tehnologije njihova prenošenja na tkalački stan označili su doprinosi iznimno talentiranog lionskog crtača predložaka Jeana Revela. Njegov otac bio je slikar i radio je za Lebruna u Versaillesu, a nakon Dijona seli se u Lyon gdje se aktivno uključio u svilarsku industriju, vrlo vjerojatno kao učitelj crtanja. O ranoj fazi Revelove karijere nema podataka, no pretpostavlja se da je na

[486] Thornton, nav. dj., 1965., str. 102. – 108.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

poticaj oca postao crtač predložaka za svile. Njegov talent, znanje i zasluge za razvoj lionske industrije hvali u svojem djelu Abbé Pernetti kao i Joubert, navodeći da je upravo on osmislio tehniku (fr.) *points rentrés.* Riječ je o postupku kojim se niti potke koje oblikuju polja različite boje određenog motiva međusobno isprepliću, čime linija koja ih je ranije oštro razdvajala nestaje, odnosno blijedi[487]. O četiriju predložaka na kojima je sačuvan Revelov potpis, samo se jedan predložak sa sigurnošću može pripisati Revelu. No do danas je sačuvana čitava grupa sličnih predložaka koji se nalaze u muzeju *Musée des Arts Décoratifs* u Parizu kao i istkanih svila koje se dovode u vezu s njegovim djelovanjem. Uz potpis, na spomenutom predlošku nalazi se i datum, 22. prosinca 1733. godine[488].

Nova tehnika vrlo se brzo počela primjenjivati i u Engleskoj. Poznato je da je Anna Maria Garthwaite posjedovala kopije francuskih crteža, među kojima se nalazila i kopija ranije spomenutog potpisanog Revelova predloška koja je u njezino vlasništvo došla tek nekoliko mjeseci nakon što je nastala. U predloščima koje je napravila 1735. i 1736. godine vidi se da je usvojila i primjenjivala Revelovu tehniku.

Nakon 1740. godine tržište se zasitilo Revelova stila te je trebalo ponuditi nova rješenja. Nakon postizanja najvećeg mogućeg stupnja naturalizma u dekorima svila, crtači se ponovno okreću stiliziranim motivima.

[487] Thornton, nav. dj., 1965., str. 119.

[488] Anna Jolly, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts II. Naturalismus* (Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2002.), str. 12.; Miller, nav. dj., 1995., str. 79. – 96.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 31. Detalj svile istkane prema predlošku Jeana Revela, *Victoria and Albert Museum*, London (foto: IJT, 2016.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

4.4.4. Dekori druge polovice 18. stoljeća: meandri i pruge

„*The beauty of intricacy lies in contriving winding shapes… Every part of dress that will admit of the application of this principle, has and air (as it is term'd) given to it therby; and although it requires dexterity and taste to execute these windings well, we find them daily performed with success*." (William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753.)

Osnovni modni izraz sredine 18. stoljeća postale su zakrivljene i asimetrične linije koje su se počele primjenjivati u krojevima odjeće te dekorima skupocjenih svila. Uporište novim modnim standardima nesumnjivo je dala knjiga *The Analysis of Beauty* Williama Hogartha objavljena 1753. godine, a u kojoj je S linija opisana kao linija ljepote. Sredinom 18. stoljeća osnovni kompozicijski element skupocjenih svila postaju valovite, meandrirajuće linije, odnosno oblici nalik serpentinama. Novi trendovi koji su ubrzo preplavili Europu imaju svoje ishodište u Francuskoj. Cjelokupni društveni stav francuske aristokracije, koji se postupno nametnuo čitavoj Europi, postavio je nove standarde u modi, stilu i ponašanju elite. Francuske dame „postale su" sofisticirane, literarno obrazovane i inteligentne pripadnice društva koje su na taj način predstavljale važnost Francuske. Stoga su znatne napore morale ulagati u svoj izgled, ponašanje te opremu svojih domova i reprezentativnih salona. Uzori u tom smislu postale su pripadnice francuske aristokracije i francuskog dvora, među kojima je najznačajnija bila Madame de Pompadour (1721. – 1764.) ljubavnica kralja Louisa XV. (1710. – 1774.) koja je svojom pojavom postavila nove ideale ljepote[489]. Meandrirajući motivi, ne toliko raskošni, koliko kitnjasti i prepuni različitih dekorativnih dodataka, učinili su ovaj ljupki stil izrazom rokokoa kada je u pitanju moda i tekstilni dekori. Sredinom 19. stoljeća stoga je za ovaj tip tekstilnih dekora skovan i termin *dessin Pompadour*[490].

---

[489] Katarina Nina Simončič, „Portreti druge polovice 18. stoljeća na tlu Hrvatske – svjedoci odjevnih oblika i modnih utjecaja razdoblja rokokoa". *Issues in ethnology and anthropology*, 10 (2015), 4., str. 896. – 897.

[490] Chiara Buss, „From the Rococo to Neoclassicism", u: *The meandring patter in brocaded silks 1745 – 1775. From the Ermenegildo Zegna Historic Textile Collection* (Milan: Ermenegildo Zegna, 1990.a), str. 13.; Thornton, nav. dj., 1965., str. 128.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

U odnosu na prethodne tipove, dekori postaju „lakši", znatno nježnijih boja i manjeg raporta, a motivi se raspoređuju u elegantnim menadrirajućim uvijenim linijama vertikalnog usmjerenja. Likovnost više nije primarna kao ni postizanje volumena ni dubine prikaza, dok se fokusiranost crtača predložaka gotovo isključivo usmjerila na postizanje bogate, ali skladne, elegantne i profinjene dekorativne kompozicije. Vrpce, čipke i ostali modni dodaci prišivali su se na ženske odjevne predmete gdje god je to bilo moguće, redovito u meandrirajućim linijama, a uz osnovni dekorativni element, cvijeće, ti su ukrasi ujedno postali i motivi skupocjenih svila. Kompozicije nastale oko 1760. godine uglavnom se sastoje se od dvaju paralelnih meandara koji tvore vrpce, čipke, trake ili krzno oko kojih se omataju cvjetne girlande ili u koje su umetnuti elegantni cvjetni buketi. Kako bi se postigla punina dekora, vrlo često uvodi se i uzorak u podlozi koji teče usporedno s cvjetnim girlandama ili trakama. Brojne do danas sačuvane raskošne haljine iz 18. stoljeća, poznate pod nazivom *Adrienne*, krojene su od svila, s *a mandro* dekorima jer je zbog karakterističnog kroja trebali upotrebljavati lagane svile koje su padale u mekim naborima te s uzorcima koji su se među njima mogli čitati. Meandri su bili u modi od otprilike 1740. do 1770. godine. Ovo razdoblje bilo je obilježeno iznimnom raznovrsnošću tekstilnih vrsta i načina postizanja dekorativnih efekata s pomoću čitavog niza različitih metalnih i svilenih niti. Najčešće je riječ o varijantama vrlo jednostavnih konstrukcija kao što je taft na kojemu su potom efektima dodatnih *broché, lancé* ili *liseré* potki stvoreni uzorci.

Šezdesetih i sedamdesetih godina 18. stoljeća fascinacija meandrom počinje jenjavati pa su crtači tržištu nudili nova rješenja. Na tržište se plasiraju nove vrste svila kao što su *pékin, cannelé* i *chiné*. Novitet predstavlja tehnika postizanja uzorka uvođenjem dodatnih osnova koje „preskaču" (eng. *flushing warp*) određen broj niti temeljne potke te tako ostavljaju lice tkanine rebrastim. Također, 1770. godine uvodi se i nova vrsta svile poznata kao *pékin* s vertikalnim prugama koje su oblikovane kombiniranjem različitih vrsta veznih konstrukcija. Do danas su sačuvani brojni predlošci s uzorkom *a meandro* tipa. Valja spomenuti one koji se nalaze u traktatu venecijanskog tkalca Pietra D'Avanza iz 1753. godine. Vrlo je vjerojatno venecijanskog porijekla i predložak koji se danas nalazi u muzeju *U Musee des* u Parizu iz 1765. godine na kojemu je sačuvana zabilješka: „*Copiato da un Campione di*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Francia avuto da Gaillard"[491]. Otprilike u isto vreme nastao je i predložak iz *Civica Raccolta di Stampe „Achille Bertarelli"* u Milanu za koji se pretpostavlja da je nastao u Venetu (moguće Veneciji ili Veroni). U zbirci od šezdeset predložaka nastalih u razdoblju od šezdesetih do osamdesetih godina 18. stoljeća, koja je dio zbirke Marasca u muzeju *Museo Civico* u Vicenzi, nalaze se i oni s *a meandro* uzorcima, ali i oni na kojima prevladavaju vertikalne pruge[492]. Valja spomenuti i *mise en carte* koja je 1771. godine nastala u lionskoj manufakturi J. Galliena, a na kojoj podlogu *a meandro* uzorku čine vertikalne pruge[493].

Oko 1760. godine u Engleskoj se postupno počinju primjenjivati sve jednostavniji principi dekoracije, a lijepim i ukusnim postaje ono što je jednostavno, prirodno, jasno i klasično. Odjeća i tekstilni dekori oslobađaju se „viška" dekoracije i nepotrebnih modnih dodataka kao što su bile skupocjene čipke, vrpce i nakit. Dekori svila postaju vrlo jednostavni, blagih i prirodnih boja, s nizovima sitnih elegantnih cvjetnih motiva koji su raspoređeni u prugama. Neoklasicistički principi u kreiranju uzoraka svila vide se u motivu pruge koja postaje dominantan motiv dekora od 1770. godine do kraja 18. stoljeća. Ovi klasicizirajući impulsi iz Engleske vrlo su se brzo proširili i u Francuskoj gdje glavnim promotorom novih modnih standarda postaje Marija Antoinetta (1755. – 1793.), žena kralja Louisa XVI. (1754. – 1793.). Upravo ona postaje nositeljicom i promotoricom novog klasicizirajućeg stila, osobito u neformalnim prilikama. Oko 1780. godina dekori se dodatno ublažavaju, a odjeća postaje još jednostavnija, primjer čega je haljina *en chemise* skrojena od lagane bijele pamučne tkanine, muslina[494].

---

[491] Camerlengo, nav. dj., 1993., str. 161. – 162; Chiara Buss, „Figured silks and the role of the Grad Fabrique of Lyon", u: *The meandring patter in brocaded silks 1745 – 1775. From the Ermenegildo Zegna Historic Textile Collection* (Milan: Ermenegildo Zegna, 1990.b), str. 23.

[492] Camerlengo, nav. dj., 1993., str. 162. – 163.

[493] Thornton, nav. dj., 1965., str. 129., 187., pl. 97b.

[494] Chiara Buss, nav. dj., 1990.a, str. 15. – 16. O dekorativnim tipologijama ranonovovjekih tkanina te popis relevantnih primjeraka sačuvanih na području Hrvatske također vidjeti Banić, nav. dj., 2016.c, str. 126. – 167.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

5. UMIJEĆE VEZA

5.1. Vezilačke tehnike

Vez je tehnika kojom se s pomoću igle na tkaninu prišivaju niti tvoreći određeni uzorak. Postoje različite tehnike vezenja, odnosno bodovi, kao i materijali u kojima se ovaj postupak može ostvariti. Vez se izvodi prema prethodno izvedenom predlošku koji se s izvorne podloge, najčešće papira, prenosi na podlogu na kojoj će biti izveden. Ovisno o predlošku, površina određene tkanine može biti djelomično ili u potpunosti prekrivena uzorkom izvedenim tehnikom veza. Osim niti, uzorak može biti izveden i prišivanjem različitih ukrasa poput perli, bisera, titranki i slično. Ukrašavanje tkanina ovom tehnikom vrlo je staro umijeće koje su poznavali i prakticirali brojni antički narodi. Veliku rasprostranjenost veza među antičkim civilizacijama, srednjovjekovnim i novovjekovnim društvima moguće je pripisati iznimnoj primjenjivosti i prilagodljivosti ovog umijeća. Istom tehnikom ukrašavale su se tkanine različite namjene, primjerice one namijenjene dekoraciji ili opremanju interijera te izradi jednostavnih, ali i luksuznih odjevnih predmeta. Osim široke primjene, tkanine ukrašene vezom na jednak su način bile prihvatljive različitim naručiteljima. Ovisno o kvaliteti materijala, predmete ukrašene vezom posjedovali su pripadnici svih društvenih slojeva. Najkvalitetnije i najluksuznije primjere izvedene u svili i plemenitim metalima naručivali su imućni građani, plemstvo i Crkva, dok su si one jeftinije izvedbe od lana, vune ili pamuka mogli priuštiti i znatno širi slojevi društva. Skupocjeni primjeri veza, nastali za svjetovne naručitelje i Crkvu, izvodili su se na svilenoj podlozi (taftu, satenu ili baršunu) svilenim te metalnim nitima različitih vrsta kao i drugim ukrasima poput dragog kamenja, perli ili titranki. Predmeti namijenjeni svakodnevnoj upotrebi bili su izrađeni od lana, vune ili pamuka te su nitima od tih istih materijala mogli biti izvedeni i vezeni ukrasi[495].

Izradom veza tijekom ranog novog vijeka bavili su se priučeni vezioci amateri te majstori djelatni u profesionalnim vezilačkim radionicama, zbog čega postoje velike razlike u

[495] Marie Schuette, „Introduzione" u: *Il Ricamo nella Storia e nell'Arte* ur. Marie Schuette, Sigrid Müller-Christensen (Rome: Edizioni Mediterranee, 1963.), str. 7. – 8.; Laura Casprini, Roberto Lunardi, *Il filo degli angeli. Tessuti liturgici ricamati delle chiese del territorio di Bagno a Ripoli dal XVI al XX secolo* (Firenze: Edizioni Polistampa, 2004.), str. 161. – 162.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

kvaliteti do danas sačuvanih predmeta. I dok su radovi koje vezujemo uz prvu grupu vezioca uglavnom izvedeni u jeftinijim i jednostavnim materijalima te se najčešće odnose na manje složene, često vegetabilne kompozicije, radovi profesionalnih vezilačkih radionica tijekom srednjeg i novog vijeka visoko su sofisticirane rukotvorine u smislu skupocjenosti upotrijebljenih materijala te kompleksnosti kompozicija dekora. Iako je ta tehnika bila vrlo rasprostranjena u Europi, osobito od 11. do 18. stoljeća, do danas je sačuvan tek mali dio. Zbog fragilnost materijala i specifičnosti tehnike, brojni predmeti nastali tijekom ranog novog vijeka izgubljeni su zbog dotrajalosti ili su bili namjerno uništeni kako bi se iz njih izdvojili plemeniti metali.

Osnovo sredstvo izvođenja veza jest igla kroz koju se provlači nit, nakon čega zajedno prolaze kroz tkaninu podloge prateći određeni predložak[496]. Niti se na podlogu apliciraju različitim tehnikama (bodovima),[497] uglavnom na način da igla probada lice tkanine, a izlazi na naličju i obrnuto. Pojedine tehnike izvode se i na drugačiji način, primjerice upotrebom dviju različitih vrsta niti tako da se jedna polaže na lice tkanine, dok se druga uvodi s naličja te povezuje one položene na prednjoj strani. Najkvalitetniji primjeri veza izvedeni su uglavnom na svilenoj podlozi, redovito bez uzorka kako on ne bi „ometao" vezenu kompoziciju. Kako bi se osigurala čvrstoća i postojanost, osobito kod kompleksnih kompozicija izvedenih mnoštvom metalnih niti, vez se izvodi na lanenoj podlozi koja se potom prišiva na svilenu tkaninu. U određenim primjerima kao dodatna podloga često se uvodi i papir, pri čemu metalne i svilene niti prolaze kroz obje podloge, lanenu i papirnatu, kako bi se čvrsto povezale.

Tehnika izrade veza tijekom ranog novog vijeka uglavnom se nije mnogo mijenjala. Metode opisane u ključnim srednjovjekovnim i ranonovovjekim izvorima podudaraju se s predmetima koje danas možemo istražiti i analizirati. Ključan izvor informacija o tehnikama izrade i prenošenja predloška na tekstilnu površinu jest traktat *Il Libro del Arte* firentinskog slikara Cennina Cenninija (1370. – 1427.) s kraja 14. stoljeća. U poglavlju *Kako valja crtati*

---

[496] Igle su se u prošlosti izrađivale od drva ili kostiju, a tek u novije vrijeme od metala.

[497] Nazive i opise najznačajnijih tehnika vezenja relevantnih za predmete u katalogu vidjeti u pojmovniku.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

na platnu ili svili radove koji se kasnije vezu (*Come si dee disegnare in tela o in zendado per servigio de'ricamatori*) Cennini opisuje postupak crtanja ugljenom direktno na napetu svilenu podlogu predmeta na kojoj bi se vez izvodio[498]. Prema Cenniniju, slikar bi prvo direktno na tkaninu nacrtao jednostavan monokromni crtež drvenim ugljenom, a potom bi mokrom spužvom namočio pozadinu tkanine te na licu tkanine kistom napravio sjenčanje. Prije direktnog crtanja na tkaninu, a osobito kod značajnijih narudžbi, bila je izrađena skica kompozicije prema željama naručitelja. Dimenzije skice mogle su biti znatno manje od originala, a prema njoj je majstor, slikar ili specijalizirani crtač mogao izvesti skicu na podlozi na kojoj će se vez izvoditi.

Primjer skice za izradu vezenog antependija vrlo je vjerojatno crtež pripisan Lorenzu Venezianu (aktivan u Veneciji od 1356. do 1372.) s prikazom Bogorodice Milosrdne sa svetim Ivanom Krstiteljem, Ivanom Evanđelistom, obrezanjem i predstavljanjem Djevice, nastao oko 1370. godine[499]. Slična skica sasvim sigurno prethodila je i izradi vezenog antependija koji je vrlo vjerojatno 1358. godine naručen za krčku katedralu, a koji se danas nalazi u muzeju *Victoria and Albert Museum* u Londonu[500]. Iznimna kvaliteta predloška opravdano je navela istraživače da autorstvo predloška pripišu venecijanskom slikaru Paolu Venezianu. Iako je crtež gotovo u potpunosti izgubljen, vidi se na malom dijelu crvene svilene podloge na mjestima na kojima su svilene i metalne niti izgubljene. Precizan crtež na podlozi sasvim je sigurno trebao biti izrađen u dijelu lica, a na to da ga je vrlo vjerojatno izradio sam majstor Paolo te pritom i nadzirao izradu ukazuje iznimna kvaliteta predloška kao

---

[498] Cennino Cennini, *Knjiga o umjetnosti. Il libro dell' arte*, prijevod Katarina Hraste, Jurica Matijević, ur. Milan Pelc (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007.), str. 137.

[499] Crtež dimenzija 14,6 x 26,3 cm, nalazi se u muzeju *Metropolitan Museum*, a reprodukcija je dostupna na: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459179; Christina Guarneri, *Lorenzo Veneziano* (Milan: Silvana Editoriale, 2006.), str. 67.

[500] Banić, nav. dj., 2014., str. 85.; Danijel Ciković, Iva Jazbec Tomaić, „Rethinking The Veglia Altar Frontal from the Victoria and Albert Museum and its Patron", u: *North of Byzantium: Artistic and Cultural Interchange in Eastern Europe in the Late Middle Ages* (Brill: 2020.), u postupku objave.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

i izvedbe. Napravljeni crtež potom je mogao biti dorađen i tehnikom mokrog sjenčanja, što pretpostavlja Lisa Monnas[501].

Drugu, jednostavniju metodu prenošenja predloška također opisuje Ceninno Cennini, a odnosila se na izradu s pomoću gotove matrice, odnosno crteža na papiru u stvarnom mjerilu koji je po obrisima perforiran nizom sitnih rupica. Takva bi se matrica potom prislanjala na napetu podlogu na kojoj će se izvoditi vez, nakon čega bi se ugljenom prašinom punile rupice na papiru, pri čemu su se obrisi preslikavali na podlogu. Dobiveni obrisi u obliku niza točkica potom bi se podebljavali. Ova tehnika uglavnom se upotrebljavala u serijskoj proizvodnji te je omogućavala opetovanu upotrebu istog predloška u istoj radionici. Tako su se isti predlošci mogli upotrebljavati dugi niz godina, o čemu svjedoče izvori poput dokumenata firentinskog samostana Santa Verdiana u kojima se spominje da su za izradu određenih vezova iskorišteni nacrti stari šesnaest godina[502]. Do danas je sačuvano nekoliko pripremnih predložaka iz 15. i 16. stoljeća kojima su linije perforirane nizom malih rupica, na temelju čega se opravdano smatra da su bili namijenjeni izradi veza. Valja izdvojiti tondo s prikazom anđela iz grupe Navještenja te crtež anđela serafina koji se pripisuju firentinskom slikaru Raffaellinu del Garbu (1466. – 1524.), učeniku slikara Filippina Lippija, a koji se nalaze u zbirci muzeja *Metropolitan Museum* u New Yorku[503]. Vasari je smatrao da je to bilo rasipanje njegova talenta te je komentirao da je za život zarađivao radeći različite vrste mehaničkih poslova, uključujući nacrte za vez za najnižu cijenu[504]. Izradi veza namijenjen je i predložak s prikazom svete Marije Magdalene koji se nalazi u muzeju *Staatens Museum for Kunst di*

---

[501] Monnas, nav. dj., 2008., str. 42.

[502] Cristina Borgioli, „Tessuti e ricami. Progettualità ed esecuzione tra Medioevo e Rinascimento". *Predella. Chirurgia della creazione. Mano e arti visive,* br. 3 (2011.), str. 62. – 63.

[503] Borgioli, nav. dj., 2011., str. 23. – 24.

[504] „*In ultimo si ridusse a far ogni lavoro meccanico: ed alcune monache ed altre genti, che allora ricamavano assai paramenti da chiesa si diede a fare disegni di chiaro scuro e di fregiature di santi e di storie, per vilissimprezzo"*, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (Fiorenza: appresso i Giunti, 1550.), str. 503.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Copenhagen[505]. Ovdje valja spomenuti i perforirane crteže vegetabilnih motiva te crtež s prikazom Krista koji se nalaze u „Korčulanskoj bilježnici", a koji su sasvim sigurno bili namijenjeni izradi veza[506]. Za razdoblje 17. i 18. stoljeća sačuvan je znatno veći broj sličnih predložaka, uglavnom biljnih kompozicija, a koji su se, osim u profesionalnim radionicama, u velikom broju izrađivali i u samostanskim radionicama.

U izradi veza ponekad se primjenjivala i metoda precrtavanja uz pozadinsko osvjetljenje, osobito kada su u pitanju bile tanke tkanine. Takva metoda, među ostalim, opisana je u jednoj od najstarijih knjiga predložaka za vez *Il Burato: libro dei recami* autora Alessadra Paganinija koja je tiskana u Veneciji od 1518. do 1538. godine[507]. Riječ je o manje preciznoj metodi, no njezina prednost bila je u činjenici da se pripremni crtež na taj način ne bi oštećivao.

Ključne informacije o vezilačkim tehnikama koje su se upotrebljavale u 18. stoljeću saznajemo iz djela *L'art du Brodeur* koje je objavljeno u Parizu 1770. godine, a čiji je autor Charles Germain de Saint Aubin, autor nacrta za tkanine i vezioc na dvoru francuskog kralja Luja XV. Autor u djelu vrlo detaljno opisuje i tehnike koje su se upotrebljavale i ranije, poput izrade koloriranih predložaka, odnosno modela, te način izrade kompleksne *or nuè* tehnike[508].

Jedan od najzanimljivijih primjera iz kojih saznajemo o tehnikama izrade veza liturgijske namjene jest nedovršena lanena traka s figuralnim prikazima koja je pronađena u urni sv. Pietra Paranzija (*Museo dell'Opera del Duomo,* Orvieto) iz sredine 14. stoljeća. Na lanenoj podlozi vidi se crtež izveden olovkom, a prema kojemu je započeta izrada veza[509]. U

---

[505] Borgioli, nav. dj., 2011., str. 63.

[506] Damir Tulić, Nina Kudiš, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule* (Korčula: Župa svetog Marka na Korčuli, 2014.), str. 28. – 29.

[507] Knjiga je objavljena u nekoliko faksimilnih izdanja. Ricci, nav. dj., 1909.; Laura Casprini, Roberto Lunardi, nav. dj., 2004., str. 191.

[508] Laura Casprini, Roberto Lunardi, nav. dj., 2004., str. 194.

[509] Violante Brandolini, Francesco Liguori, „Lista do lino con ricamo incompiuto rivenuta nell'urna di San Pietro Paranzio", u: *Capolavori resturati dell'Arte tessile*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Ferrara: Nuova Alfa Editoriale, 1991.), str. 93. – 95.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

dostupnoj literaturi iz koje su poznati rezultati konzervatorsko-restauratorskih istraživanja provedenih na predmetima izrađenima u tehnici veza saznaje se mnogo o metodama rada ranonovovjekih vezilačkih manufaktura. Takva su istraživanja provedena na brojnim predmetima sačuvanima na prostoru Hrvatske, među kojima izdvajam misnicu iz motovunske župne crkve, pluvijal iz župne crkve u Žminju te komplet liturgijskog ruha iz sakralne zbirke u Osoru. Istraživanjima su utvrđeni crteži na lanenim podlogama veza kao i zanimljivosti poput uputa veziocima u vidu imena svetaca ili skica njihovih atributa[510].

[510] Sandra Lucić Vujičić, „Istraživački radovi na kazuli 15. stoljeća iz Motovuna". *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 1 (2010.), str. 89. – 98.

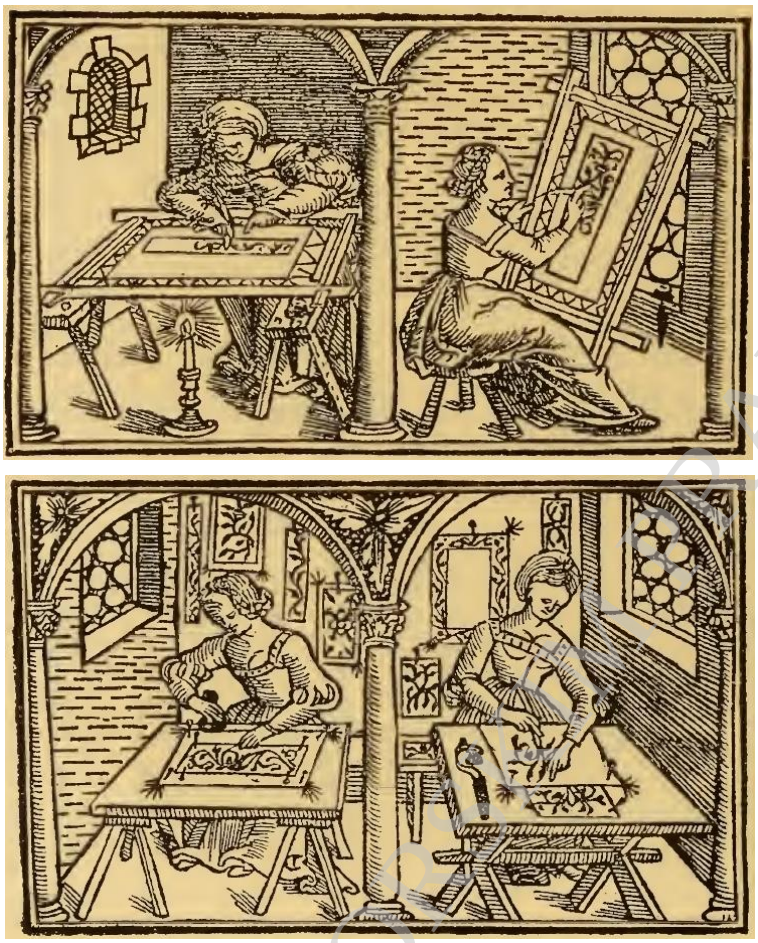
ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 32. Raffaellino del Garbo (?), predložak za vez, oko 1466. – 1524. *The Metropolitan Museum of Arts*

Sl. 33. Nepoznati autor, predložak za vez, *Staatens Museum for Kunst di Copenhagen*

Sl. 34. Nepoznati autor, *Korčulanska bilježnica*, predlošci za vez, 16./17. stoljeće, Opatska riznica, Korčula (foto: DT, 2013.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 35. Alessadro Paganini, *Il Burato: libro dei recami*, list s prikazom tehnika prenošenja predloška na tekstilnu podlogu, Venecija, 1518. do 1538. godine

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

5.2. Vezilačke manufakture i predlošci za vez

Tijekom ranog novog vijeka djelovale su sekularne, profesionalne, vezilačke manufakture te one samostanske. Profesionalne vezilačke manufakture tijekom 15. i 16. stoljeća radile su na dva osnovna načina. Jedan način primjenjivao se za izradu predmeta serijske proizvodnje, a drugi u slučaju posebnih ekskluzivnih narudžbi. Redovita djelatnost profesionalnih vezilačkih radionica, osim dekoracije za skupocjene predmete svjetovne odjeće, uglavnom se odnosila na izradu vezenih traka s figuralnom dekoracijom namijenjenih ukrašavanju liturgijskog ruha. Tijekom 15. i 16. stoljeća postojala je iznimno velika potražnja za takvom dekoracijom. Uglavnom je riječ o svetačkim figurama smještenima u nekim arhitektonskim strukturama. U njihovoj proizvodnji primjenjivali su se standardizirani modeli s manjim razlikama koji su se izrađivali u dijelovima koji su potom mogli biti vrlo lako kombinirani i prilagođavani narudžbama. Primjerice, odvojeno su se izrađivale svetačke figure i njihovi atributi te, primjerice, arhitektonski elementi. Predlošcima nisu trebale biti definirane boje pa ih je svaki vezioc mogao kombinirati na drugačiji način. Stoga se vrlo često pronalaze radovi izrađeni prema istim ili sličnim predlošcima, ali u različitim bojama. Vrlo su se često koristile iste figure kojima su se naknadno, uz manje modifikacije, dodavali drugačiji atributi kako bi se izradile figure različitih svetaca. Brojni su primjeri takve prakse, a pokazuju da su se istim metodama koristile talijanske, ali i njemačke i nizozemske te druge europske vezilačke manufakture[511]. Na lanenoj podlozi ponekad se nalaze i upute veziocima u obliku skice atributa ili imena kako bi znali kako je oblikovati. Tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova na misnici iz župne crkve u Motovunu na lanenoj podlozi vezenih likova Sv. Margarite i sv. Marka pronađeni su natpisi: matea[a] i S marco. Imena svetaca

[511] Prema istom predlošku izvedeni su likovi sv. Ursule i sv. Apolonije koje su sačuvane u Catharijneconvent u Utrechtu kao i sv. Ivana Krstitelja iz istog samostana te dva jednaka sveca koja se čuvaju u *Deutsches Textilmuseum* u Krefeldu. Uta-Christiane Bergemann, „Serial Production of Embroidered Orphreys in the Late Middle Ages", u: *Iconography of liturgical textiles in the Middle Ages*. *Riggisberger Berichte* 18, ur. Evelin Wetter. (Riggisberg: Abegg Stiftung, 2010.), str. 172. – 175.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

navedena su i na podlogama likova na kompletu misnog ruha iz Osora, a posebno je zanimljiv lik sv. Nikole na čijoj su podlozi nacrtane i tri jabuke kao njegov atribut[512].

Mnogo restriktivnija pravila primjenjivala su se kada su u pitanju bile narudžbe za koje su se izrađivali posebni predlošci. U tom slučaju narudžbom bi bili točno određeni svi detalji pa tako i boja, a vezioci nisu imali slobodu odlučivanja. Moguće je također da su autori predložaka, slikari ili specijalizirani crtači, bili prisutni pri prijenosu nacrta na tkaninu kako bi se uvjerili u točnost i kvalitetu prikaza kao što je to predloženo na primjeru krčkog antependija. Za kompleksnije kompozicije, ali i one jednostavnije, također izvedene *or nuè* tehnikom upotrebljavale su se skice jednako kao pri izradi tapiserija[513]. Naime, ovom se tehnikom podloga, na kojoj bi se nalazio predložak, u potpunosti prekrivala metalnim nitima preko kojih bi se potom svilenim nitima oblikovali detalji kompozicije. Kako bi vezioc mogao oblikovati kompoziciju, bio mu je potreban predložak u obliku skice.

Poznato je da su krajem 15. stoljeća vezilačke manufakture, ali i one u kojima su se izrađivale tapiserije, mogle slobodno duplicirati, modificirati i trgovati crtanim predloščima koje bi otkupile ili dale izraditi za određenu narudžbu, osim ako ugovorom s crtačem nije bilo drugačije određeno. No predlošci za vez, kao i predlošci za tkanine, uglavnom su se nakon upotrebe čuvale u manufakturama kao model i vrijedna imovina. Vezilačke manufakture mogle su se na različite načine opskrbljivati predloščima, odnosno modelima za izradu vezenih kompozicija. Za kompleksnije kompozicije trebalo je pribaviti znatno kvalitetnije predloške pa su se često naručivali od slikara i slikarskih radionica. Dok su crtači predložaka za svile morali posjedovati specifična znanja vezana uz funkcioniranje tkalačkog stana i poznavati procese tkanja te su redovito po izradi predloška (*mise en carte*) sudjelovali u montiranju svilenih niti u skladu s njime, priprema i izrada predložaka za vez znatno je jednostavniji proces. Stoga su slikari vrlo rijetko mogli producirati funkcionalne predloške za svilene tkanine, a mnogo su se češće prema njihovim nacrtima izrađivali vez ili tapiserije, osobito u razdoblju 15. i 16. stoljeća. Također, već gotova slikarska rješenja mogla su poslužiti kao inspiracija pa su ih vještiji crtači u vezilačkim manufakturama mogli precrtavati

[512] Lucić Vujičić, nav. dj., 2010., str. 53.

[513] Borgioli, nav. dj., 2011., str. 61.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

i kopirati. Veze između slikara i vezioca mogu se uspostaviti na čitavu nizu primjera, osobito u razdoblju 15. i 16. stoljeća. Osim što se gotova vezena djela mogu često povezati sa slikarskim uzorima, vezom ukrašene dijelove liturgijskog ruha slikari su vrlo često iznimno precizno prikazivali na svojim djelima. Navedeno može ukazivati na činjenicu da su slikari bili vrlo dobro upoznati s proizvodnjom figuralnih vezenih kompozicija te da su u izradi predložaka vrlo vjerojatno i sami sudjelovali. Slikarski su uzori dragocjeni jer mogu poslužiti kao dodatan argument za dataciju pojedinih primjera, iako treba imati u vidu činjenicu da su se jednom usvojena tipska riješena dugi niz godina upotrebljavala kao model za izradu vezenih kompozicija.

Kada su u pitanju jednostavnije biljne kompozicije ili one figuralne serijske proizvodnje namijenjene dekoraciji liturgijskog ruha, najčešće su se upotrebljavali predlošci koje su izrađivali specijalizirani crtači radionice inspirirajući se uglavnom dostupnim gravurama, drvorezima ili knjigama predložaka. Iz brojnih sačuvanih dokumenata saznaje se o kompleksnom odnosu između vezioca i naručitelja te o vrlo strogim i detaljnim ugovornim odredbama kojima se nastajala osigurati kvaliteta gotova proizvoda. Ugovor za komplet liturgijskog ruha iz 1480. godine između vezioca Bernarda Scudellina i padovanskog biskupa sadržavao je odredbu prema kojoj se vezioc trebao pridržavati uzorka koji je pokazao biskupu i drugim svjedocima. Radilo se o figuralnom vezu sa svetačkim figurama čije su mitre bile ukrašene biserima te grbom biskupa donatora. Posebno je bilo naglašeno da lica svetaca trebaju biti izrađena na najbolji mogući način te da moraju biti popravljena ako ne budu odgovarala donatoru. Kako ne bi bilo zabune, veziocu je bio pokazan primjer već gotova kompleta liturgijskog ruha s vezenim kompozicijama čiju je kvalitetu i stil trebao slijediti. Bernardo je za taj posao bio plaćen 95 dukata koji su mu mogli biti isplaćeni po isporuci čitavog kompleta ili u fazama[514].

Slično kao u tkalačkim manufakturama, i u vezilačkim manufakturama postojala je jasna specijalizacija majstora. Osnovna podjela odnosila se na vezioce koji su bili (tal.) *esperti nell'arte del disegno*, odnosno one koji su sami izrađivali predloške za vez te na one koji su

[514] Monnas, nav. dj., 2008., str. 43.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

mogli samo slijediti dane im modele[515]. Oni prvi dalje su se u radionici dijelili na one koji su bili specijalizirani u izradi određenih dijelova kompozicije poput podloga, arhitekture, figura i slično. Tako se znatno smanjivalo vrijeme potrebno za izradu određene kompozicije[516]. Iz brojnih milanskih dokumenata poznato je da su u profesionalnim vezilačkim radionicama osim muškaraca bile zaposlene i žene te da su neke od njih bile specijalizirane u izradi predložaka. Iz tih se dokumenata također vidi da su se unutar radionice razlikovali jednostavni majstori te majstori (tal.) *disegnatori* [517].

[515] Borgioli, nav. dj., 2011., str. 66.

[516] Tilliet-Haulot, Mariè-Françoise „La collaboration pour l'execution des broderies liturgiques à la fin du Moyen Âge". *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, 4 (1982.), str. 56. – 65.

[517] Maria Paola Zanoboni, „Il lavoro femminile nella manifattura serica", u: *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, ur. Chiara Buss (Milano: Silvana, 2009.), str. 33. – 34.; Borgioli, nav. dj., 2011., str. 67.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

5.3. Uspostavljanje vezilačkih radionica u Europi

Vez je drevno umijeće koje su poznavali brojni stari narodi poput Egipćana, Grka, Židova, Asiraca i Babilonaca. Ova djelatnost postojala je u obliku profesionalnih vezilačkih radionica u razvijenim gradovima arapskog svijeta te Bizantskog Carstva, otkud su tijekom ranog srednjeg vijeka u Europu pristigli temeljni poticaji za uspostavljanje lokalne proizvodnje. Trgovinske i političke veze ranosrednjovjekovnih europskih centara, u prvom redu onih na Apeninskom poluotoku i Siciliji, bile su ključne za uspostavljanje lokalne tekstilne industrije, a u sklopu nje i vezilačkih radionica, početkom 11. stoljeća[518]. O tome svjedoči i etimologija talijanske riječi *ricamo* izvedene iz arapske riječi *rakam* ili *raqm* – znak, ornament, uzorak[519]. Srednjovjekovne vezilačke radionice postojale su i u Engleskoj i Njemačkoj još od kraja 11. stoljeća, no upravo je djelatnost onih na Siciliji i u Španjolskoj bila ključna u razmjeni kulturnih utjecaja između Istoka i Zapada te stvaranju dekorativnog repertoara karakterističnog za europsku srednjovjekovnu tekstilnu produkciju[520]. Važnu ulogu u tom procesu imala je sicilijanska carska vezilačka i tkalačka radionica pod nazivom *thiraz* (vezom ukrašena odjeća) u kojoj su radili bizantski tkalci (tal. *maestranze greche*) i arapski majstori vezioci, što objašnjava kombinaciju bizantskih i islamskih utjecaja u njihovim radovima[521]. Ova radionica proizvodila je samo ekskluzivne predmete namijenjene carskoj odjeći ili predmete koji su bili namijenjeni darivanju vladara[522]. Sicilijanski tkalci i vezioci svoje su umijeće proširili i u drugim gradovima Italije poput Genove, Milana, Venecije,

---

[518] Marialuisa Rizzini, „Ricamo", u: *Arti minori*, ur. Liana Castelfranchi Vegas, Cinzia Piglione, Francesca Tasso (Milano: Jaca book, 2000.), str. 272.

[519] Laura Casprini, Roberto Lunardi, nav. dj., 2004., str. 162.

[520] Srednjovjekovne kompozicije uglavnom su bile preuzete iz bizantskih likovnih shema. To su bile geometrijske te stilizirane biljne kompozicije i životinjski motivi.

[521] Elisa Ricci, *Ricami Italiani antichi e moderni* (Firenze: Felice le Monnier, 1925.), str. 9.; Casprini, Lunardi, nav. dj., 2004., str. 162.

[522] Najpoznatiji predmet sicilijanske radionice *thiraz* svakako je krunidbeni ogrtač kralja Rogera II. nastao 1133. godine. Ogrtač je izveden od crvene svile s vezenom kompozicijom dvaju lavljih figura koji hvataju devu sa obje strane stiliziranog stabla plame zlatnim nitima, dragim kamenjem i perlama. Ricci, nav. dj., 1925., str. 9.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Firence, Napulja i drugih. Djelatnost se ubrzano počela razvijati, a povećavala se proizvodnja tkanina sekularne namjene te liturgijske odjeće ukrašene vezom.. U razdoblju do 14. stoljeća na sve je radove stilski snažno utjecao orijentalni dekorativni repertoar[523]. Spoj tih utjecaja i lokalne tradicije, odnosno „gotičkih" stilskih elemenata, rezultirao je stvaranjem specifičnog izraza u nekoliko ključnih centara proizvodnje na Apeninskom poluotoku, u zemljama njemačkoga govornog područja te u Španjolskoj i Engleskoj. Osim geografske odrednice, ti se centri proizvodnje razlikuju i s obzirom na specifičan stil i kvalitetu. Srednjovjekovni i ranonovovjeki izvori prema tome razlikuju *opus cyprense, opus anglicanum, opus theotonicum, opus romanum, opus venetum* i druge. Najpoznatija i najrasprostranjenija vrsta srednjovjekovnog veza sigurno je *opus anglicanum*. Proizvodile su ga engleske i francuske radionice tijekom 13. i 14. stoljeća, a među danas sačuvanim fondom srednjovjekovnih vezenih predmeta najzastupljenija je „škola". U tehničkom smislu, izvodio se osnovnim bodovima (svilenim nitima u tehnikama *punto catenela, punto spaccato, punto teso, punto diviso i teso rientrato* te metalnim nitima u tehnici *punto affondato*), a prepoznatljiv je po specifičnom stilskom i ikonografskom izrazu te visokoj kvaliteti izrade i skupocjenosti materijala, ali i slikarskom razumijevanju kompozicije[524].

U Njemačkoj i Švicarskoj proizvodio se *opus theotonicum* (tal. *ricamo in bianco su bianco*) kojim se, osim geografske odrednice, podrazumijeva i posebna vrsta izvođenja koja se prakticirala i na Apeninskom poluotoku. Riječ je o vezu na bijeloj lanenoj podlozi koji je izveden nitima iste boje i istog materijala. Tom tehnikom ukrašavali su se predmeti sakralne namjene, kao dio opreme oltara (tal. *tovaglie d'altare*), ili svjetovne namjene u svakodnevnoj kućnoj upotrebi[525]. U izvorima se na Apeninskom poluotoku spominju brojni centri proizvodnje: *opere lucano, opere senese, opere veneto, opus romanum* i *opus fiorentinum*. Najznačajnijom vezilačkom „školom" na Apeninskom poluotoku smatra se *opus fiorentinum* koja je uz *opus anglicanum* sigurno bila i najpoznatija vezilačka „škola" u Europi.

[523] Ricci, nav. dj., 1925., str. 10. – -11.

[524] Schuette, nav. dj., 1963., str. 15. – 16.; Rizzini, nav. dj., 2000., str. 275. – 276.

[525] Schuette, nav. dj., 1963., str. 18. – 19.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

U literaturi je neopravdano izostala sinteza radova nastalih u drugim talijanskim središtima. Primjerice, u kapitalnoj studiji *Il Ricamo della Storia e nell'Arte* iz 1963. godine Marie Schuette i Sigrid Müller-Christensen navode da je proizvodanja postojala i u drugim gradovima na području poluotoka, primjerice u Veneciji i Sieni, gdje su djelovale manufakture poznate po kvaliteti proizvoda, no svjesne neistraženosti teme, navode da se ne mogu izdvojiti konkretni primjeri[526]. Selektivni pristup temi primjećuje se i u kasnijim izvorima, a tek su nedavno dani konkretniji doprinosi kojima se u kontaktu kasnosrednjovjekovnih vezilačkih centara ukazuje na iznimno likovno i tehničko umijeće radova nastalih u venecijanskim vezilačkim radionicama tijekom 14. stoljeća[527].

[526] Schuette, nav. dj., 1963, str. 23.

[527] Danijel Ciković, „L'eredita artistica del medioevo nei documenti d'archivio della prima eta moderna: alcuni esempi quarnerini e istriani", *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, 129/1 (2017.), str. 153. – 154.; Enrica Cozzi, „Paolo Veneziano e bottega: il polittico di Santa Lucia e gli antependia per l'isola di Veglia". *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, 35 (2016.), str. 235.; Banić Silvija, „Zadarski gotički vezeni antependij u Budimpešti". *Ars Adriatica*, 4 (2014.b), str. 93.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

5.4. Ranonovovjeki centri proizvodnje

Tijekom 15. i 16. stoljeća znatno se povećao broj djelatnih profesionalnih vezilačkih radionica u Europi u odnosu na prethodno razdoblje. Liturgijsko ruho ukrašeno vezenim poljima postalo je iznimno popularno pa su trake s figuralnim vezenim kompozicijama postale uobičajena dekoracija svečanih misnih ornata. U odnosu na prethodno razdoblje, postaju znatno kompleksnije, a od 16. stoljeća i s vrlo vjerno prikazanom perspektivom. U cilju što vjernijeg preslikavanja slikarskih uzora, vezioci su u tom razdoblju značajno unaprijedili vezilačke tehnike[528]. Osim napretka u tehnici, u tom su se razdoblju dogodile i promjene u percepciji vezilačkog umijeća pa, osim proizvodnje u profesionalnim radionicama, sve aktivnija postaje i amaterska djelatnost. Umijeće vezenja postaje obavezan dio općeg obrazovanja ženske djece te uobičajeni način provođenja slobodnog vremena djevojaka i žena viših društvenih slojeva. Kvaliteta proizvoda profesionalnih i amaterskih radionica značajno se razlikovala. Figuralne vezene kompozicije, osobito one koje su podrazumijevale upotrebu metalnih i svilenih niti, namijenjenih ukrašavanju svečanih misnih ornata ili luksuznih svjetovnih odjevnih predmeta, mogle su izvršiti samo vezilačke radionice organizirane po principu profesionalnih obrtničkih djelatnosti. Danas sačuvani predmeti kao i rijetki, ali dragocjeni arhivski izvori, dokazuju da su takve radionice djelovale u brojnim razvijenim europskim gradovima na području današnjih država Nizozemske, Njemačke, Švicarske, Engleske, Španjolske, Italije i drugih. Međutim, na područjima na kojima je Katolička Crkva prihvatila reformacijski nauk, tijekom 16. stoljeća prestala se upotrebljavati, a time i proizvoditi luksuzna liturgijska odjeća ukrašena vezom zlatnim i svilenim nitima[529].

Najznačajnije talijanske vezilačke manufakture djelovale su u Milanu i Firenci, a iznimnu kvalitetu postigle su zahvaljujući poticajima vladajućih obitelji Medici i Sforza kojima je ulaganje u luksuzne industrije bilo prioritet. Profesionalna vezilačka djelatnost postojala je u Firenci još od 14. stojeća. *Opus fiorentinum* zabilježen je u brojnim izvorima poput inventara bazilike sv. Petra u Vatikanu iz 1361. godine kao i onome katedrale u

[528] Ricci, nav. dj., 1925., str. 24.

[529] Bergemann, nav. dj., 2010., str. 179.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Angersu iz 1391. i katedrale u Chartresu iz 1405. godine[530]. Od 15. stoljeća firentinski su radovi postali još cjenjeniji kada su firentinske manufakture usavršile gotovo slikarsku tehniku vezenja koja se izvodila višebojnim svilenim nitima na podlozi koja je bila u potpunosti prekrivena metalnim nitima. Tako se postiže efekt ljeskanja i blještavila zlata jer se između svilenih niti nazire pozlaćena podloga. Ovom tehnikom, poznatom pod nazivom *or nuè,* odnosno *oro velato,* moglo se postići sjenčanje prikaza tako da su gotove kompozicije, poput tapiserija, djelovale vrlo slikarski. S obzirom na veliku količinu skupocjenog materijala te znatno duže vrijeme koje je bilo potrebno za izradu kompozicija u ovoj tehnici, upotrebljavala se za najznačajnije narudžbe, pri čemu se izrada predložaka gotovo redovito povjeravala cijenjenim slikarima[531]. Budući da je ova tehnika vrlo bliska onoj izrade tapiserije, opravdana je teza da je usavršena u Flandriji gdje su najranije datirani predmeti izvedeni tom tehnikom iz 1430. godine, a riječ je o svečanoj odjeći članova burgundskog viteškog reda zlatnog runa (šp. *Orden del Toisón de Oro*, njem. *Orden vom Goldenen Vlies*) koja se danas nalazi u *Kaiserliche Schatzkammer* u Beču[532].

Najpoznatiji rad firentinskih manufaktura 15. stoljeća nedvojbeno je slavni komplet liturgijskog ruha koji su 1466. godine naručili predstavnici firentinskog ceha trgovaca *Arte di Calimala* za firentinsku krstionicu *San Giovanni* u čast svojem svecu zaštitniku. Komplet se izrađivao punih dvadeset godina, a sastojao se od pluvijala, misnice, *tunicelle* i dalmatike. Od kompleta do danas je sačuvano samo dvadeset i sedam vezenih polja (*Museo dell'Opera dell Duomo* u Firenci) sa scenama iz života sv. Ivana Krstitelja izvedenih *or nué* tehnikom prema predlošcima koje je izradio Antonio del Pollaiuolo. Izvedba je bila povjerena grupi od čak jedanaest majstora vezioca porijeklom iz Venecije, Verone i Firence te Flandrije, Francuske i

---

[530] Mario Salmi, „Il paliotto di Manresa e l'Opus Florentinum". *Bollettino d'Arte X,* 1 (1930.), str. 388.

[531] Cristina Borgioli, „Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture". *Revista Diálogos Mediterrânicos - Dossiê Imagens e História na Arte Antiga e Medieval* , 10 (2016.), str. 118. – 119.

[532] Borgioli, nav. dj., 2016., str. 121.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Španjolske, a kojima je posljednja uplata za izvršenje narudžbe uplaćena 1487. godine[533]. Poznato je da su predloške za vez izrađivali i drugi firentinski slikari poput Sandra Botticellija i Bartolomea di Giovannija, Raffaelina del Garba, Benozza Gozzolija, Paola Schiava, Andree del Sarta i drugih[534].

Najkvalitetniji primjeri milanskih renesansnih vezilačkih manufaktura također su sačuvani na predmetima liturgijske namjene. Iako je vrlo vjerojatno bila uspostavljena i ranije, djelatnost milanskih vezilačkih manufaktura iznimno je dobro dokumentirana od 15. stoljeća. Prema kvaliteti do danas sačuvanih proizvoda može se smatrati jednim od najznačajnijih vezilačkih centara na Apeninskom poluotoku[535]. O kvaliteti milanskih vezioca u 15. stoljeću svjedoči i već spomenuta narudžba kompleta liturgijskog ruha pape Siksta IV. (1414. – 1484.) iz 1472. godine za baziliku sv. Antuna u Padovi. Predloške za izradu polja s nizom svetačkih figura te za kompoziciju na kapuljači pluvijala izradio je spomenuti padovanski majstor Pietro Calzetta, dok je izvedba ove prestižne papinske narudžbe bila povjerena dvojici milanskih vezioca, Maestru Bernardu i Maestru Pietru da Pusterli[536]. U 16. i 17. stoljeću Milano je postao jedan od najaktivnijih gradova kada je u pitanju proizvodnja vezene dekoracije namijenjene odjevnim predmetima, dekoraciji interijera ili liturgijskog ruha. Jedan od ključnih poticaja razvoju ove djelatnosti bila je dobro razvijena proizvodnja visokokvalitetnih niti od plemenitih metala. O izvrsnosti milanskih vezioca ukazuje brojnost narudžbi te kvaliteta do danas sačuvanih proizvoda. U razdoblju između 1580. i 1630. godine u gradu su djelovala 323 vezioca, u što se ne ubrajaju žene koje su također bile djelatne u tom sektoru kao ni samostanske radionice. U odnosu na druge centre Apeninskog poluotoka, kao posebnost treba navesti i iznimno dobru sačuvanost dokumentacije o djelatnosti milanskih manufaktura na temelju koje imamo podatke o majstorima, tehnikama, narudžbama i naručiteljima. Primjerice, jedan od najznačajnijih izvora iznimno je detaljan ugovor sklopljen

---

[533] Monnas, nav. dj., 2008, bilj. 90., str. 56.

[534] Schuette, nav. dj., 1963, str. 23; Borogioli, nav. dj., 2016., str. 113. – 146.

[535] Marina Carmignani, „Il ricamo nella Milano degli Sforza", u: *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, ur. Chiara Buss (Milano: Silvana, 2009.), str. 128. – 133.

[536] Monnas, nav. dj., 2008., str. 56.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

s veziocima Scipioneom Delfinoneom i Camillom Posterlom za izradu barjaka sv. Ambrozija (*gonfalone di Sant'Ambrogio*) u kojemu su navedene specifične tehnike kao i opis čitavog procesa izrade predmeta. Profesionalni vezioci izrađivali su predmete različite namjene te jednako prihvaćali narudžbe svjetovnih i crkvenih naručitelja. O takvoj praksi svjedoče brojni dokumenti, među kojima je i slučaj poznatog milanskog vezioca Pompea Berlusconija koji je, među ostalim, izradio vez metalnim nitima na kompletu izrađenom za svečanost kanonizacije sv. Karla Boromejskog te vez na odjeći u čast zaruka savojskih princeza Margherite i Isabelle s vojvodama Mantove i Modene[537].

Profesionalne vezilačke radionice djelovale su i na području Genove, Rima, Padove i Venecije. Organizirana vezilačka djelatnost u Veneciji vrlo je vjerojatno postojala i prije 1271. godine kada se njihovo udruženje *L'arte dei ricamatori* spominje u sklopu venecijanskog ceha slikara[538]. Također, sasvim se opravdano pretpostavlja da je ceh venecijanskih *battilora*, proizvođača metalnih niti koje su veziocima bile ključan materijal, postojao u gradu u drugoj polovici 13. stoljeća[539]. Stoga uspostavljanje profesionalnih vezilačkih radionica u kontekstu rastuće venecijanske svilarske industrije u 13. stoljeću nimalo nije neočekivano. O prepoznatljivosti venecijanskih proizvoda svjedoče brojni izvori, poput inventara crkve sv. Petra u Vatikanu iz 1295. godine u kojemu se spominju tkanine *de Venetiis* odnosno *de opere Venettico*, što, prema mišljenju Ileane Chiappini di Sorio, nužno ne

---

[537] Gian Luca Bovenzi, „"Non pur fiori e fogliami, ma figure e istorie". Il ricamo a Milano fra Cinque e Seicento", u: *Seta Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, ur. Chiara Buss (Milano: Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2011.), str. 114.

[538] Doretta Davanzo Poli, „Pietro e Marco nei ricami medievali", u: *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, ur. Letizia Caselli (Roma: Gagemi Editore, 2009.), str. 202.; Doretta Davanzo Poli, „I'impiego dell'oro e dell'argento nei pizzi e ricami", u: *Contributi per la storia dell'oreficeria argenteria e gioielleria. Prima collana di studi sull'oreficeria*, ur. Pietro Pazzi (Venezia: Biblioteca orafa di Sant'Antonio Abate, 1996.), str. 247.

[539] Godine 1264. u Veneciji je postojao ured (sjedište ili radionica) pod nazivom *oro o foglia d'oro*. Luigi Brenni, *L'arte del battoloro ed i filati d'oro e d'argento. Cenni storico-tecnici e 18 illustrazoni* (Milano: Brenni, 1930.), str. 47.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

potvrđuje postojanje lokalne proizvodnje, već je odrednica porijekla tkanine[540]. Međutim, u popisu inventara iste crkve iz 1361. godine ponovno se razlikuje *opus Venetum* od, na primjer, *opus Senese, opus Neapolitanum, opus Lucanum* ili *opus Romanum*[541]. Donald King smatra da je riječ o predmetima venecijanskih vezilačkih manufaktura, navodeći da se isti termini spominju i u inventarima crkve sv. Pavla u Londonu iz 1245. i 1295. godine kao i papinskog dvora u Avignonu iz 1343. godine[542]. Postojanje predmeta liturgijske namjene ukrašenih vezom spominje se i u venecijanskim dokumentima, od kojih je najstariji zapis u statutu (*mariegole*) venecijanske škole *Scuola di San Teodoro* u kojemu stoji da je ispred oltara ovog udruženja 1009. godine bila postavljena tkanina od lagane grimizne crvene svile s figurama vezenima zlatnim nitima[543]. Crvene tkanine ukrašene vezom (*pannum rubeum cositum ad agum*) spominju se i u popisu inventara dragocjenosti riznice Svetog Marka iz 1283. godine[544]. Konačno, venecijanski su rad sasvim sigurno bile i *panos Theotonicum* koje je 1335. godine izrađivao *pictor*[545] Marco za crkvu San Francesco u Trevisu[546]. Od sasvim

---

[540] Ileana Chiappini di Sorio, „Le premese storiche della tessitura a Venezia" u: *Origine e svilupo dei Velluti a Venezia: Il velluto allucciolato d'oro* (Venezia: Università Internazionale dell'Arte, 1986.), str. 9. – 13.

[541] Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450. II. Venedig 1300 – 1400. Addenda zu Süd und Mittelitalien* (Berlin: Mann, 1980.), str. 91.

[542] Donald King, „A Venetian embroidered altar frontal". *Victoria and Albert Museum Bulletin,* Vol. I., br. 4. (1965.), str. 12.

[543] Brunello, nav. dj., 1981., str. 129.

[544] Brunello, nav. dj., 1981., str. 129. – 130.

[545] Svile s vezenom dekoracijom često se u povijesnim izvorima opisuju kao *picti*, odnosno oslikani s obzirom na to da su kvalitetom izrade podsjećale na slikarska djela. Brunello, nav. dj., 1981, str. 130.

[546] U nastavku ovog dokumenta stoji da Marco ima brata Paola (*pictorem*) koji je izradio crtež na papiru prema kojemu je, *ad modum Theotonicum*, izveden dekor tkanine također za redovnike u Trevisu: *qui haber in carta designatam mortem Sancti Francisci et Virginis gloriose, sicut picte sunt ad modum Theotonicum in pano ad locum minorum in Tarviso.*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

sigurno brojnih predmeta koji su izašli iz venecijanskih vezilačkih radionica 14. stoljeća, do danas je sačuvan tek vrlo mali dio. Na temelju stilskih i tehničkih karakteristika venecijanskoj vezilačkoj produkciji 14. stoljeća može se pripisati niz predmeta figuralne vezene dekoracije. U tom je kontekstu dragocjen Barjak sv. Foške koji se čuva u muzeju *Museo Provinciale* na Torcellu, a koji je nastao u Veneciji 1366. godine, o čemu svjedoči natpis na samom predmetu[547]. Venecijanski je rad i vezeni friz vegetabilnog ornamenta i sa svetačkim figurama ispod tročlanih lukova koji se danas nalazi u zbirci *Keir Collection* u muzeju *Dallas Museum of Art* te njemu sličan fragment iz muzeja *Iparművészeti Múzeum* u Budimpešti kao i vezeni antependij porijeklom iz zadarske crkve sv. Krševana u istom muzeju[548]. Na istočnoj obali Jadrana sačuvano je tek nekoliko predmeta koji pripadaju ovoj skupini: friz s vezenim poprsjima svetačkih figura na orukavlju para biskupskih rukavica iz riznice katedrale sv. Dujma u Splitu[549], mitra biskupa Nikole Kažotića iz riznice trogirske katedrale[550], osam pravokutnih fragmenata s ornamentalnom dekoracijom i poprsjima svetačkih figura iz Stalne

---

Slikar *Paulus* koji se spominje u ovom izvoru dovodi se u vezu s Paolom Venezianom, a *panos ad modum Theotonicum,* moguće su upravo monokromne lanene tkanine s figuralnim dekorom poznate kao *opus teutonicum.* Iako se izvorištem ove tehnike smatraju područja njemačkoga govornog područja, poznato je da se proizvodio i u gradovima na Apeninskom poluotoku, osobito u funkciji opremanja oltara (*tovaglie d'altare*). Schuette, nav. dj., 1963, str. 19.

[547] Davazo Poli, nav. dj., 2009., str. 130.

[548] Banić, nav. dj., 2014.b, str. 92., bilj. br. 28; Monique King, Donald King, *European Textiles in the Keir Collection 400 BC to 1800 AD* (London: Faber&Faber 1990.), str. 92.

[549] Banić, nav. dj., 2014.b, str. 92., bilj. br. 28.; Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik* (Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1964.), str. 374.; Diana Deša, Nada Gogala, Sofija Matijević, *Riznica splitske katedrale* (Split: Muzej Grada Splita, 1972.), str. 133.

[550] Banić, nav. dj., 2014.b, bilj. br. 13.; Zoraida Demori Staničić, „Prilozi o srednjovjekovnom tekstilu u Trogiru: prijedlozi za lokalnu vezilačku radionicu", u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 40 (2003. – 2004.), str. 113. – 147.; Davazo Poli, nav. dj., 2009, str. 195. – 202.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

izložbe crkvene umjetnosti u Zadru[551], fragment antependija s likom sv. Petra iz Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu[552], antependiji iz Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru i župne crkve sv. Stjepana u Dobrinju[553]. Ovom popisu ovom prilikom valja pridodati i šesnaest poprsja sačuvanih na pravokutnim fragmentima prišivenima na dvije dalmatike iz Opatske riznice u Korčuli[554] kao i polja figuralne dekoracije iz Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu[555]. Svakako najmonumentalniji sačuvani predmet venecijanske vezilačke produkcije 14. stoljeća jest već spomenuti antependij porijeklom iz krčke katedrale, a koji se danas nalazi u *Victoria and Albert Museum* u Londonu[556]. Za razliku od brojnih radova firentinskih i milanskih manufaktura 15. i 16. stoljeća, za koje se na temelju arhivskih dokumenata znaju okolnosti narudžbe kao i mjesto proizvodnje, gotovo uopće nije sačuvana slična dokumentacija za područje Venecije i Veneta[557]. No na čitavu prostoru istočne obale Jadrana kao i regije Veneto sačuvana je grupa predmeta, mahom figuralnih vezenih kompozicija liturgijske namjene, koji se zbog podudarnosti u izvedbi, stilu i upotrijebljenim predlošcima, pripisuju venecijanskim ili venetskim vezilačkim manufakturama.

Figuralna vezena dekoracija na predmetima liturgijske namjene od 17. stoljeća u značajnoj se mjeri zamjenjuje biljnim i naturalističkim kompozicijama. U dekoriranju liturgijskog ruha napuštaju se kompleksne narativne scene karakteristične za renesansu, a preuzimaju novi modeli u skladu s novom francuskom baroknom estetikom. U modu ulazi

---

[551] Banić, nav. dj., 2014.b, str. 82. – 83.

[552] Ivoš, nav. dj., 2010., str. 44. – 45.; Banić, nav. dj., 2014.b, str. 84. – 85.

[553] Banić, nav. dj., 2014.b, str. 83. – 84.

[554] Tulić, Kudiš. nav. dj., 2014., str. 133. – 134.

[555] Ivoš, nav. dj., 2010., str. 45. – 46.

[556] Banić, nav. dj., 2014.b, str. 85; Ciković, Jazbec Tomaić, nav. dj., 2020.

[557] Poznate su tek vrlo fragmentarne vijesti o venecijanskim veziocima pa se tako spominje određeni *Bernardo recamator* koji je vrlo vjerojatno izradio vezena polja pluvijala iz venecijanske crkve San Pantalon 1486. godine. Godine 1563. godine spominju se i venecijanski vezioci Viva de Acerbi i Santo Manzini, koji su izradili biljne vezene kompozicije na pluvijalu koji se čuva u župi Nese u Bergamu. Davanzo Poli, nav. dj., 1996., str. 24.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

čipka izvedena lanenim, srebrnim ili pozlaćenim nitima kojima se liturgijski predmeti kao i svjetovna odjeća obrubljuju i dekoriraju. Dominantni elementi kompozicije postaju voluminozni te gusto isprepleteni biljni motivi kojima se postupno dodaju elementi poput kartuša, rogova obilja te *rocaille* elemenata. Pritom su se upotrebljavale raznovrsne tehnike i materijali kako bi se postigli što raznovrsniji dekorativni efekti. U značajnoj se mjeri upotrebljavala tehnika reljefnog veza s gustim prepletima pozlaćenih i srebrnih niti. U skladu s naturalističkim stilom koji je u tekstilnoj umjetnosti prevladao od tridesetih godina 18. stoljeća, i vezene kompozicije počinju se osmišljavati u tom duhu. Jednako kao i na svilama, motivi na vezenim kompozicijama često su orijentalna porijekla. Javljaju se i nove vrste biljnih motiva poput božura, krizantema, tulipana i drugih, a pod utjecajem uvezenih orijentalnih predmeta. U izradi predložaka za vez modeli su se u značajnoj mjeri preuzimali iz botaničke literature, odnosno *Florilegia* u kojima su se nalazili crteži raznovrsna bilja. Izvor inspiracije bile su i knjige s tiskanim predlošcima, dok su se samo za najznačajnije narudžbe, kao i u ranijem razdoblju, za njihovu izradu angažirali slikari. Kao modeli služili su i zlatarski radovi kao i drugi predmeti primijenjene umjetnosti, a nesumnjivo i modne svile i predlošci za svilene tkanine. Nove modne trendove u dekoriranju interijera i modnih tkanina od druge polovice 17. stoljeća promovirao je francuski kralj Luj XIV. te su demonstrirani u novom ruhu Versaillesa, nakon čega su se proširili čitavom Europom[558].

Tijekom 17. i 18. stoljeća profesionalna i amaterska vezilačka djelatnost značajno se proširila, dok su se istovremeno smanjile razlike u radovima pojedinih tkalačkih centara. Stoga radove ovoga razdoblja u velikoj mjeri definira načelna uniformiranost kompozicija, motiva i izvedbe. Tradicija profesionalnih vezilačkih manufaktura koje su u ranijem razdoblju djelovale na području Italije nastavila se i tijekom 17. i 18. stoljeća, no u značajnoj se mjeri povećala i proizvodnja u okviru samostanskih zajednica. Do danas su sačuvani brojni predmeti veza vrhunske kvalitete, uglavnom sakralne namjene, nastali u radionicama na području Genove, Firence, Milana, Rima i drugdje. Valja izdvojiti svečane pontifikalne ornate rimskih biskupa i kardinala koji su izvedeni u lokalnim manufakturama, a od kojih su neki izvedeni po predlošcima Gija Paola Schora (1516. – 1674.) koji je bio imenovan *Pittore e Disegnatore di Palazzo,* a koji se danas čuvaju u muzeju *Museo Sacro dela Cappella Sistina* i

[558] Rizzini, nav. dj., 2000., str. 282. – 283.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Depositi della Reverenda Fabbrica di San Peitro[559]. Ekskluzivne narudžbe tijekom 17. i 18. stoljeća izvršavale su i napuljske i sicilijanske vezilačke manufakture u kojima su bili zaposleni vrhunski majstori. Od sredine 18. stoljeća, u skladu s novom estetikom rokokoa, teški barokni dekori postupno se olakšavaju, a počinju prevladavati lepršavi meandrirajući uzorci pastelnih tonova koji se gotovo u potpunosti izvode svilenim nitima[560].

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[559] Marizia Cataldi Gallo, *Le vesti dei Papi. I parati della Sacrestia Pontificia. Seicento e Settecento* (Genova: De Ferrari, 2011.), str. 27. – 39.

[560] Rizzini, nav., dj., 2000., str. 283. – 288.

6. PREGLED RANONOVOVJEKIH TKANINA SAČUVANIH NA LITURGIJSKIM PREDMETIMA SAKRALNIH ZBIRCI NEKADAŠNJE POREČKE BISKUPIJE

6.1. Baršuni 15. i 16. stoljeća

Na području nekadašnje Porečke biskupije evidentirano je sveukupno šest vrsta baršuna s uzorcima koji se mogu datirati u 15. stoljeće. Pritom su tri baršuna talijanske provenijencije dok su ostala tri baršuna osmanska. Na području biskupije sačuvana su i tri talijanska baršuna bez uzorka iz 16. stoljeća.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.1.1. Talijanski baršuni

6.1.1.1. *Baršuni s uzorkom*

Na području nekadašnje Porečke biskupije sačuvano je nekoliko vrsta renesansnih baršuna s uzorkom koji su istkani u razdoblju ranog novog vijeka na Apeninskom poluotoku. Najstariji je komad tamnocrvenog baršuna *ferronnerie* tipa sačuvan na stoli iz crkve sv. Marije na Škrilinah kraj Berma koji se može datirati u razbolje od 1440. do 1450. godine (kat. 16, sl. 36). Iako su sačuvani fragmenti manjih dimenzija te puni raport uzorka nije vidljiv, jasno je da je riječ o baršunu simetrična dekora *a cammini* tipa. Osnovni motiv tako je kružni obris nalik listu u kojemu je smješten stilizirani plod šipka. Rana datacija predložena je zbog iznimno jednostavnog dekora. Motivi su oblikovani isključivo obrisnim linijama bez niza dodatnih dekorativnih ukrasa, a veliki dijelovi kompozicije ostavljeni su bez dekora. Renesansni baršuni s *a cammini* dekorima tijekom čitavog 15. stoljeća zadržali su osnovnu kompozicijsku strukturu, no primjeri nastali tijekom prve polovice i sredine stoljeća znatno su jednostavnijeg dekora u odnosu na one nastale tijekom druge polovice stoljeća[561]. Primjeri baršuna istkanih prema predlošku sličnom onome beramske stole vrlo su rijetki pa valja izdvojiti dosad objavljene fragmente iz muzeja *Victoria and Albert Museum* u Londonu (sl. 37, datiran u razbolje između 1440. i 1450. godine te pripisan talijanskim manufakturama)[562] te onaj iz muzeja *Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*[563], a koji su nekada bili dio cjeline. Prema Isabelle Errera, raport fragmenta iz Bruxellesa iznosi 40 x 28 cm, dok je Lisa Monnas na londonskom primjerku izmjerila širinu od 29,2 cm, dok visina nije poznata. Zanimljivo je da je na londonskom primjeru provedena analiza pigmenata koja je pokazala da je za temeljnu i osnovu flora upotrijebljen pigment *armenijski košinel*, dok je za temeljnu potku upotrijebljen pigment niže kvalitete biljnog porijekla[564]. Na ovom je primjeru sačuvan i rub širine 1,5 cm tkan bijelim svilenim nitima u satenu. Budući da na beramskom baršunu

[561] Lorenzini, nav. dj., 2010.a, str. 131.

[562] Monnas, nav. dj., 2012., str. 88. – 89., kat. 19.

[563] Errera, nav. dj., 1901., str. 85.

[564] Monnas, nav. dj., 2012., str. 89.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

nisu pronađeni rubovi, a nisu poznati ni raport ni širina tkanine, usporedbe u tom smislu nisu moguće, no gustoće niti osnove i potke londonskog i beramskog primjera vrlo su slične.

U razdoblje između 1470. – 1480 godine valja datirati tamnocrvene rezane baršune *ferronnerie* tipa koji su sačuvani na liturgijskim predmetima iz zbirke župne crkve sv. Mihovila Arkanđela u Žminju (kat. 109.)[565]. U toj je crkvi evidentirano čak sedam predmeta istog kompleta koji su djelomično ili u potpunosti izrađeni od te vrste tkanine, a najveći fragmenti sačuvani su na prednjoj i stražnjoj strani misnice. Dijelovi *ferronnerie* baršuna sačuvani na misnici vrlo su vjerojatno dio iste bale, što nije slučaj s fragmentima sačuvanima na ostalim predmetima kompleta. Detaljnu analizu svih fragmenata baršuna sačuvanih na stolama i manipulima nije bilo moguće provesti, no na temelju razlika u detaljima dekora smatram da su ovi predmeti izrađeni od najmanje dviju različitih bala baršuna jednakog dekorativnog tipa. Iako fragmenti sačuvani na misnici nisu dovoljno veliki kako bi se sa sigurnošću utvrdile dimenzije raporta ovog baršuna, to se može pretpostaviti na temelju niza sličnih primjera objavljenih u domaćoj i stranoj literaturi. Prema tome, žminjski *ferronnerie* baršun pripada skupini simetričnih renesansnih kompozicija tipa *a cammini*, s pretpostavljenim raportom od 58 x 30 cm koji se širinom tkanine ponavlja dva puta, pri čemu bi pretpostavljena ukupna širina baršuna iznosila 60 cm bez rubova. Kompoziciju čine dva horizontalna reda kružnih motiva definiranih nježnom obrisnim linijom u čijem su središtu dvije varijante stiliziranog motiva šipka. Iz podataka dobivenih tehničkom i stilskom analizom baršuna ne mogu se izvesti konkretni zaključci o mjestu nastanka s obzirom na to da su brojne studije dokazale znatne sličnosti kod onih istkanih u različitim tkalačkim središtima, primjerice Firenci, Veneciji ili Genovi[566]. Recentna istraživanja talijanskih baršuna pokazala su da je izgled rubova vrlo vjerojatno najjasniji razlikovni element među manufakturama, no djelomično sačuvan rub žminjskog baršuna izveden dvostrukim svilenim nitima zelene boje u četiri veznom satenu *doublé* nije indikativan jer su isti pronađeni na baršunima slična dekora koji se, primjerice, jednako pripisuju i venecijanskim i firentinskim manufakturama. Istovrsni primjeri baršuna, uglavnom tamnocrvene, ali i plave i zelene boje, sačuvani su u brojnim

[565] Iva Jazbec Tomaić, „Povijesne tkanine i vez" u: *Crkva sv. Mihovila Arkanđela u Žminju*, ur. Elvis Orbanić (Žminj: Župa sv. Mihovila Arkanđela Žminj, 2017.), str. 121. – 141.

[566] Lorenzini, nav. dj., 2010.a, str. 131.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

stranim zbirkama i datirani su uglavnom u sredinu 15. stoljeća ili u razdoblje između 1470. i 1480. godine što u svojoj recentnoj studiji predlaže Michael Peter[567]. Kao mjesto njihova nastanka uglavnom se navodi Italija[568], no za primjere kod kojih je pronađen karakterističan zeleni rub sa središnjom niti koja je izvorno bila pozlaćena oprezno se pretpostavlja i venecijansko porijeklo. Iz te grupe valja izdvojiti fragmente iz galerije *Galleria del costume di Firenze*[569] i zbirke Gandini u muzejima *Musei Civici di Modena*[570], misnicu iz zbirke Franchetti u muzeju *Museo Nazionale del Bargello* u Firenci[571] te predmete iz venecijanske zbirke Cini (pluvijalu i fragmentu)[572] i zbirke Mariana Fortunyja (više fragmenata)[573] koji su

---

[567] Michael Peter, *Mittelalterliche Textilien IV. Samte vor 1500*. (Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2019.), str. 295. – 312.

[568] Peter, nav. dj., str. 300. – 302., 305. – 308., kat. 59., kat. 61.

[569] Sličnosti se vide u elementima kompozicije, pretpostavljenim dimenzijama raporta (51,4 x 28,4, 55 x 30 u odnosu na 58 x 30 kod žminjskog primjera), temeljnoj veznoj konstrukciji (pet vezni saten *doublé*), gustoći niti (baršun pod kataloškom jedinicom broj sedam ima 78 niti po cm, pod kataloškom jedinicom broj osam ima 90 niti po cm, dok je kod žminjskog baršuna izmjereno 90), izgledu ruba (rub baršuna pod kataloškom jedinicom broj sedam firentinske zbirke sačuvan je u cjelini te tkan dvostrukim zelenim svilenim nitima u pet veznom satenu *doublé* sa lanenom ili svilenom (svila *bourrette*) niti u sredini koja je izvorno bila prekrivena zlatnom prašinom). Orsi Landini, nav. dj., 2017.b, str. 90., kat. 7, kat. 8.

[570] Na fragmentu *a cammini* baršuna grimizne boje sačuvan je rub izveden zelenim svilenim nitima u satenu i završen dvama krupnim končićima („*Venezia o Firenze, 1440 – 1480"*), vidi: Elisabeta Bazzani, „Velluto tagliato a un corpo", u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.), str. 134., kat. 33.

[571] De Gennaro, Landini, nav. dj., 1987., str. 30., kat. 6.

[572] Doretta Davanzo Poli, *Tessuti antichi. Collezione Cini dei musei civici Veneziani* (Venezia: Museo Correr Venezia, 1991.), str. 22. – 23., kat. 4. i 5.

[573] Doretta Davanzo Poli, *Le collezioni della Fondazione di Venezia: i tessili Fortuny di Oriente e Occidente* (Venezia: Fondazione di Venezia. Umberto Allemandi 2008.), str. 198. – 207., kat. jed. 162., 163., 167., 169. i 170.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

danas dio zbirke muzeja *Museo di Palazzo Mocenigo* u Veneciji (sl. 39.). Slični baršuni evidentirani su i u Hrvatskoj, u zbirci Opatske riznice u Korčuli (sl. 38.)[574], na misnicama iz Riznice splitske katedrale[575] i na misnici iz župne crkve Navještenja Blažene Djevice Marije u Pićnu (sl. 40. i 41.)[576]. Ovdje valja istaknuti da je cjelovito sačuvan rub fragmenata *ferronnerie* baršuna iz riznice korčulanske katedrale vrlo sličan sačuvanom dijelu ruba žminjskog primjera, a izveden je dvostrukim svilenim nitima zelene boje s dvama krupnijim končićima vezenima u taftu na njegovu vanjskom dijelu.

Ipak, određivanje mjesta nastanka renesansnih baršuna isključivo temeljem tehničkih karakteristika (primjerice temeljem izgleda ruba) kao vrlo nepouzdano dokazao je i opisao Michael Peter u svojoj sasvim recentnoj studiji o baršunima 15. stoljeća sačuvanima u zbirci švicarske fondacije Abegg Stiftung[577]. On naime navodi da širine tkanina kao i izgled ruba značajno variraju čak i u grupi svila koje su stilski i tehnički vrlo bliske te da su tek vrlo rijetko u skladu s onovremenim odredbama svilarskih statuta. Njegov se zaključak osobito odnosi na karakterističan rub izveden zelenim svilenim nitima sa zlatnom niti u sredini za kojega se tvrdi da se u Veneciji koristio isključivo za svile bojane kermesom. No isti je rub evidentiran i na baršunima koji su primjerice plave i zelene boje. Iz navedenoga Peter zaključuje da se takav rub vrlo vjerojatno koristio u više tkalačkih središta istovremeno i to za svile bojane različitim pigmentima ili da odredbe statuta nisu bile obaveza odnosno da su se vrlo često kršile.

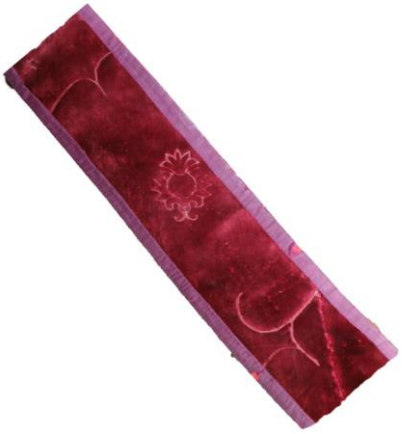
[574] Tulić, Kudiš, nav. dj., 2014., str. 119.

[575] Sokol, nav. dj., 2005., str. 40. – 41., kat. jed. 4.

[576] Fragmenti su dosad neobjavljeni, ali na njegovo postojanje ukazala je i Silvija Banić u svojoj doktorskoj disertaciji. Banić, nav. dj., 2016.c, str. XV., sl. 31.

[577] Peter, nav. dj., 2019., str. 474.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 36. Detalj *ferronnerie* baršuna stole, Italija, oko 1440. – 1450., crkva svete Marije na Škriljinah, Beram (foto: IB, 2015.)

Sl. 37. Fragment *ferronnerie* baršuna, 1440. – 1450., *Victoria and Albert Museum*, London (V&A: 622-1892)

Sl. 38. Detalj *ferronnerie* baršuna, Italija, između 1470. – 1480 godine, Opatska riznica u Korčuli (foto: DT, 2013.)

Sl. 39. Detalj *ferronnerie* baršuna, Italija, između 1470. – 1480 godine, Museo di Palazzo Mocenigo, Venecija (foto: IJT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 40. Prednja strana misnice s *ferronnerie* baršunom (I.), župna crkva u Pićnu (foto: DT, 2017.)

Sl. 41. Leđna strana misnice s *ferronnerie* baršunom (II.), župna crkva u Pićnu (foto: DT, 2017.)

U zbirci župne crkve sv. Stjepana u Motovunu sačuvana je stola izvedena od vrijednog baršuna iz posljednje četvrtine 15. stoljeća asimetrične kompozicije uzorka poznatog pod nazivom *a griccia* (kat. 25). Baršuni ovoga tipa u velikoj su se mjeri upotrebljavali upravo u dekoriranju interijera s obzirom na vrlo raskošan dekor koji je redovito tkan u velikim dimenzijama raporta koji je kod većine sačuvanih primjera visok oko 90 cm i širok oko 60 cm[578]. Spajanjem komada po dužini tako se stvara dojam neprekinute logične cjeline, zbog čega se često upotrebljavao u funkciji zastora ili tapeta. Riječ je o vrlo kvalitetnom primjerku nastalom tijekom posljednje četvrtine 15. stoljeća, na što ukazuju konstruktivni detalji poput osnove flora rezane na dvije visine te upotrebe dviju *lancé* potki, od kojih je jedna svilena, a

[578] Postoje i oni kod kojih je izmjereno i do 125 cm visine. *Museo del Tessuto a Prato. La donazione Bertini*, ur. Rosalia Bonito Fanelli (Firenze: Editore Centro Di Luogo, 1975.), str. 65., kat. 8.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

druga od pozlaćenih *filé* niti. Na dijelu dekora pozlaćena *lancé* potka tvori *bouclé* efekt, čime se povećava potrebna količina skupocjena metala. Djelomično sačuvan rub baršuna izveden je dvostrukim žutim svilenim nitima vezanima u *gros de Toursu.* Komparativni primjeri baršuna tog tipa gotovo redovito imaju rubove tkane vezom koji je jednak onome temeljne konstrukcije s dvostrukim svilenim nitima u prugama zelene i žute (ili bež) boje, a rjeđe u potpunosti žutim nitima. Baršun tipa *a griccia* iz venecijanske zbirke Fortuny Davanzo Poli datira u sredinu 15. stoljeća i pripisuje se venecijanskim manufakturama zbog ruba koji je u cjelini izveden žutim svilenim nitima na način propisan odredbama venecijanskog statuta bojača svile za sve svile bojane crvenim pigmentom *šelakom*[579]. Provedenim analizama tijekom konzervatorsko-restauratorskih istraživanja motovunskog baršuna utvrđeno je da osnova flora nije bojana pigmentima *alzarinom, košinelom i verzinom* pa je moguće da je upotrijebljen neki od ostalih crvenih pigmenata koji su se u to vrijeme upotrebljavali poput *grane, kermesa* ili *šelaka*. S obzirom na odsutnost zelenih niti u rubu motovunskog baršuna, opravdanim se čini pretpostaviti da je tamnocrvena boja osnove flora bojana upravo pigmentom *šelakom*[580].

Porijeklo baršuna ne može se sa sigurnošću potvrditi jer nedostaju ključni podaci o njegovoj konstrukciji poput širine, cjelovitog izgleda rubova te dimenzija i izgleda raporta. Primjeri sačuvani u stranim zbirkama koji se mogu smatrati sličnima motovunskom primjeru uglavnom se datiraju u posljednju četvrtinu 15. stoljeća te se pripisuju firentinskim manufakturama[581]. Valja izdvojiti fragmente iz zbirke muzeja *Victoria and Albert Museum* u Londonu[582], iz venecijanskih zbirki Fortuny i Cini[583] te fragmente iz galerije *Galleria del*

---

[579] Davanzo Poli, nav. dj., 2008., str. 236., kat. jed. 202.

[580] Kod svih komparativnih primjera javljaju u prugama zajedno sa žutim nitima, počevši od pruge zelene boje s unutrašnje strane ruba, pa je malo vjerojatno da je na taj način bio izveden rub motovunskog baršuna.

[581] Osim karakterističnog dekora, firentinsko je porijeklo kod glavnine primjera pretpostavljeno zbog širina od oko 56 do 60 cm i karakterističnih rubova izvedenih u prugama zelene i žute svile.

[582] Monnas, nav. dj., 2012., str. 102. – 103., kat. 26.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Costume u Firenci[584] kao i zastor impresivnih dimenzija iz zbirke društva *Hispanic Society of America*[585]. U Hrvatskoj su baršuni *a griccia* tipa sačuvani na bočnim dijelovima misnice iz franjevačkog samostana u Zaostrogu[586], na stoli i dvama manipulima iz Dijecezanskog muzeja u Zagrebu[587], na rubnom pojasu pluvijala u samostanu Male braće u Dubrovniku[588], na središnjem polju misnice iz Gradskog muzeja u Varaždinu[589] te na misnici iz Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu[590].

---

583 Davanzo Poli, nav. dj., 2008., str. 235. – 237., kat. 201. i 202.; Davanzo Poli, nav. dj., 1991., str. 31., kat. 13.

584 Orsi Landini, nav. dj., 2017.b, str. 100, kat. 26.

585 Gema Ibáñez Barberán, *L 'Art dels Velluters Sederia de los siglos XV – XVI* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2011.), str. 50, kat. 55.

586 Banić, nav. dj., 2011., str. 119.

587 Banić, nav. dj., 2016.c, str. 127.

588 Banić, nav. dj., 2016.c, str. 128.

589 Mata Budicin, Marija Zupčić, „Popis kataloških jedinica iz kataloga radova u 2015. Varaždin. Gradski muzej Varaždin". *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, ur. Krasanka Majer Jurišić, Ana Azinović Bebek, Zagreb, 7 (2016.), str. 239. – 240.

590 Jelena Ivoš, nav. dj., 2010., str. 51. – 53., 56. – 58., kat. 8 i 13.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 42. Rekonstrukcija *a griccia* baršuna stole iz župne crkve u Motovunu (foto i rekonstrukcija: IJT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.1.1.2. *Baršuni bez uzorka*

Postoje dvije vrste baršuna bez uzorka (fr. *velours uni*, tal. *velluto unito*, eng. *plain velvet*): ujednačeno rezani baršun iz jedne osnove flora (fr. *velours coupé uni, simple corps*, tal. *velluto tagliato unito ad un corpo*, eng. *plain cut velvet, single harness*) i nerezani baršun iz jedne osnove flora (fr. *velours frisé uni, simple corps*, tal. *velluto riccio unito ad un corpo*, eng. *plain uncut velvet, single harness*). Rezani baršuni bez uzorka tijekom 15. i 16. stoljeća imali su vrlo široku primjenu u ukrašavanju interijera (tapeciranje namještaja, pokrivanje zidova i drugo) kao i izradi odjevnih predmeta i liturgijskog ruha, o čemu svjedoče danas sačuvani primjeri. Tkali su se na jednostavnom tkalačkom stanu s podnoškama (papučicama za stvaranje zijeva) kojim je upravljao jedan tkalac te je njegova izrada bila jednostavnija od drugih vrsta baršuna. Datiranje baršuna bez uzorka vrlo je izazovno i podrazumijeva sagledavanje brojnih parametara. Prije svega, uvidom u površinu baršuna može se utvrditi stanje očuvanosti osnove flora i izvornost boje, što je prvi indikator starosti tkanine. Dalje provedenom tehničkom analizom utvrđuju se detalji na temelju kojih se, u usporedbi s dosad objavljenim i datiranim primjerima te arhivskim podacima poput cehovskih regulativa, mogu donesti konkretniji zaključci[591]. Ipak, danas sačuvane primjere vrlo je teško precizno datirati uzme li se u obzir da su tijekom dužeg razdoblja baršuni bez uzorka tkani s vrlo sličnim tehničkim karakteristikama[592]. Temeljna vezna konstrukcija gotovo uvijek je u nepravilnom pet veznom satenu (može se definirati i kao četiri vezni saten *doublé*), što u principu znači da

[591] Baršuni 14. stoljeća uglavnom su tkani u omjeru 45 niti temeljne osnove i 14 niti osnove flora po centimetru, pri čemu su niti osnove uvijene u Z smjeru. Talijanski baršuni nastali nakon 1420. godine uglavnom imaju niti osnove uvijene u S smjeru. U ranijim stoljećima temeljna vezna konstrukcija bila je taft, a od 1420. godine uglavnom saten, odnosno nepravilni 3/1 keper (od kasnog 15. stoljeća). Obilježje baršuna bez uzorka koji su istkani u 16. stoljeću jest veća gustoća, odnosno povećanje broja niti temeljne osnove na 90 niti osnove flora na 30 po centimetru. Monnas, nav. dj., 2012., str. 14. – 15.

[592] Lorenzo Lorenzini, „Tessuti uniti dal cinquecento all'ottocento. Velluti, rasi e taffetas", u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento* ur. Marta Cuoghi Costantini i Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.b), str. 411.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

jedna nit osnove „preskače" četiri prolaza potke koji ne koincidiraju s četirima (kao što je to slučaj s pravilnim pet veznim satenom) nitima, već sa šest niti potke[593]. Omjer niti temeljne i osnove flora uvijek je 3 : 1, a opisana struktura smatra se i definira klasičnom za sve renesansne baršune bez uzorka[594].

Na području nekadašnje Porečke biskupije sačuvano je šest predmeta izrađenih od triju različitih grimiznih baršuna bez uzorka (fr. *velours coupé, uni, simple corps*). Riječ je o pluvijalu (kat. 108) i dvama dalmatikama (kat. 110) iz župne crkve sv. Mihovila u Žminju[595] te misnici i pripadajućoj stoli i manipulu iz župne crkve sv. Stjepana Prvomučenika u Motovunu (kat. 24). Sva tri primjera baršuna nedvojbeno se mogu smatrati proizvodima talijanskih tkalačkih radionica i datirati u 16. stoljeće. Uzme li se u obzir činjenicu da su se baršuni jednake strukture tkali u više različitih tkalačkih centara na Apeninskom poluotoku, mjesto njihova nastanka može se samo pretpostaviti.

Analizom grimiznog baršuna žminjskog pluvijala i dalmatika te motovunskog kompleta utvrđeno je da su izrađeni prema vrlo sličnim tehničkim karakteristikama[596].

---

[593] Kod ovih baršuna prolaz potke ne podrazumijeva uvijek jednak broj niti. Dva prolaza u ovom slučaju sadržavaju dvije niti (dva para niti potke), a dva po jednu nit, zbog čega četiri prolaza potke sadržava šest niti.

[594] Orsi Landini, nav. dj., 2017.b, str. 138.

[595] Može se pretpostavit da su ova tri predmeta, zajedno s misnicom i trima stolama i manipulima (kat. 109.) iz iste zbirke, izrađenima od grimiznog *ferronnerie* baršuna, nekada činili jedan reprezentativni komplet.

[596] Dosad još nisu provedena sustavna istraživanja talijanskih baršuna bez uzorka na temelju kojih bi se moglo zaključiti o gustoćama niti osnove i širinama za svaki od tkalačkih centara, a koji bi postavili referentni okvir u kojemu bi se podaci dobiveni analizom žminjskog baršuna mogli uklopiti. Detaljnija istraživanja provedena su na razini određenih zbirki, ali se u tom procesu nije radila razlika između baršuna s uzorkom i onih bez uzorka. Takvo istraživanje provela je Roberta Orsi Landini (2017.b) na primjerima iz zbirke firentinske *Galleria del Costume*, a dobiveni rezultati vezani uz gustoću niti osnove ne omogućavaju konkretno i nedvosmisleno određivanje mjesta nastanka baršuna žminjskog pluvijala.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Temeljna vezna konstrukcija u svim je primjerima izvedena u četiri veznom satenu *doublé*, a omjeri temeljne osnove i osnove flora iznose 3 : 1. Gustoće niti po centimetru jednake su kod motovunske misnice i žminjskih dalmatika, a iznose 90 niti, dok je tijekom restauracije žminjskog pluvijala izmjerena nešto manja gustoća od 60 niti. Kod svih primjera prolazi potke gotovo su jednaki i iznose 48, odnosno 45 prolaza po cm. Baršuni žminjskog pluvijala i motovunske misnice sačuvani su u punoj širini te iznose 56 i 60 cm bez rubova pa je poznat i ukupan broj niti osnove koji kod žminjskog baršuna iznosi 3 360, a kod motovunskog čak 5 400 niti [597]. Prema odredbama venecijanske *Mariegole* (statut svilarskog ceha) iz 1481. godine, baršuni skupine *da navegar* morali su se tkati s minimalnom gustoćom od 4 800 niti osnove, odnosno 5 400 niti osnove za one *da parangon*[598]. Prema tome, baršun motovunske misnice mogao bi pripadati skupini najkvalitetnijih venecijanskih svila nazvanoj *da parangon* koje su se prodavale isključivo u Veneciji.

Jedan od indikatora u pokušaju predlaganja mjesta nastanka, osim gustoće niti, može biti izgled rubova koji su sačuvani na žminjskom pluvijalu te na misnici i manipulu motovunskog kompleta. Rub sačuvan na komadima baršuna motovunskog kompleta izveden je dvostrukim svilenim zelenim nitima u četiri veznom satenu *doublé,* kao i temeljna konstrukcija, no nije sačuvan u cijelosti pa nije moguće saznati njegov izvorni izgled. Sasvim je izvjesno da nije sadržavao karakterističnu zlatnu *filé* nit u sredini koja je bila indikator svila bojanih tradicionalnim venecijanskim pigmentom *kermesom* dobivenim od biljnih uši *Porpyhrophora hamelii* i *Porpyhrophora polonica* jer je analizom provedenom tijekom restauracije kompleta utvrđeno da je za bojanje svilenih niti osnove flora upotrijebljen pigment *košinel* dobiven od vrste (lat.) *Dactylopius coccus* (eng. *cochineal*) [599]. Ta je informacija dragocjena jer navodi na zaključak da baršun nije mogao biti istkan ranije od četrdesetih godina 16. stoljeća kada se upotreba ovog pigmenta prvi put uvodi u talijanskim manufakturama bojača svile[600]. Rub motovunskog baršuna mogao je imati srebrnu *filé* nit u sredini, kako je navedeno u odredbi venecijanskih *Consoli dei Mercanti* iz 1557. godine o

[597] Lucić Vujičić, nav. dj., 2010., str. 93.

[598] Monnas, nav. dj., 1991., str. 55.

[599] Lucić Vujičić, nav. dj., 2010., str. 89. – 98.

[600] Molà, nav. dj., 2000, str. 121. – 122.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

nužnom uvođenju zelenih rubova sa srebrnom niti za baršune, damaste i satene bojane novim *kermesom* (španjolskim *kermesom*), odnosno pigmentom *košinelom* kako bi se te svile razlikovale od onih bojanih tradicionalnim venecijanskim *kermesom*[601]. Od objavljenih primjera talijanskih tamnocrvenih baršuna bez uzorka, valja izdvojiti niz fragmenata koji datiraju u razdoblje od 15. do 16. stoljeća, a sačuvani su u zbirci Gandini u muzeju *Museo Civico d'Arte* u Modeni,[602] te fragmente datirane u razdoblje od 16. do 18. stoljeća iz zbirke galerije *Gallerie del Costume di Firenze* u Firenci[603]. Konstrukcija svih primjera uglavnom je vrlo slična, a može ih se grupirati s obzirom na način izvedbe ruba. U većini primjera tkani su u četiri veznom satenu *doublé* u prugama zelene i bijele boje, no na jednom je primjeru izveden zelenim svilenim nitima u taftu *doublé*[604]. Upravo u taftu *doublé* izveden je i rub pronađen na fragmentu tamnocrvenog baršuna bez uzorka iz župne crkve Navještenja Blažene Djevice Marije u Pićnu. Valja spomenuti i venecijanski grimizni baršun bez uzorka koji je sačuvan na pluvijalu iz crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji na kojemu je sačuvan karakterističan zeleni rub sa središnjom pozlaćenom niti, na temelju čega je i pretpostavljeno venecijansko porijeklo[605]. Iako se porijeklo motovunskog baršuna ne može potvrditi, valja ukazati na podudarnosti izmjerene gustoće niti osnove i širine te izgleda ruba s odredbama venecijanskih statuta tkalaca.

Jednako kao i za baršun motovunske misnice, porijeklo baršuna žminjskog pluvijala ne može se nedvojbeno utvrditi. Određene specifičnosti njegove konstrukcije poput izgleda

---

[601] Molà, nav. dj., 2000, str. 129.

[602] Svi fragmenti određeni su kao „*Italia, secc. XV – XVI*", vidi: Barbara Corradi, „Velluto tagliato unito"', u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.), str. 413. – 414., kat. 638. – 644.

[603] Orsi Landini, nav. dj., 2017.b, str. 138. – 139., kat. 84. – 89.

[604] Fragment grimiznog baršuna bez uzorka („*Italia, secc. XV – XVI (?)*"), vidi: Corradi, nav. dj., 2010., str. 413, kat. 639.

[605] Doretta Davanzo Poli, „Catalogo", u: *Otto secoli di arte tessile ai Frari. Sciamiti, velluti, damaschi, broccati, ricami*, ur. Doretta Davanzo Poli, Micola Mario Riccadona (Noventa Padovana: Basilica S. Maria Gloriosa dei Frari, Centro Studi Antoniani, 2014.), str. 42. – 43.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ruba ili ukupne visine tkanine podudaraju se s odredbama venecijanskih, ali i đenoveških statuta tkalaca svile. Rubovi ovog baršuna izvedeni su dvostrukim svilenim nitima žute i bež boje tkanima u pet veznom satenu[606]. Žuti rub bio je venecijanskom *Mariegolom* iz 1457. godine propisan kao obavezan za sve tkanine bojane crvenim pigmentom *šelakom* (tal. *lacca*), dok je u propisu izdanom 1469. godine određeno da se izvodi žutim svilenim nitima s jednom crnom svilenom niti u sredini[607]. Pigment šelak znatno se češće pronalazi kod osmanskih baršuna, kao i rub izveden žutim svilenim nitima, no drugi tehnički detalji žminjskog baršuna, poput smjera uvoja niti, ukazuju na to da je vrlo vjerojatno riječ o talijanskom baršunu[608]. Poznato je također da su se u Veneciji za dobivanje crvene boje skupocjenom *kermesu* dodavali jeftiniji pigmenti radi uštede. Venecijanski Senat stoga je 1457. godine odobrio miješanje određenih pigmenata poput *kermesa* i *šelaka* samo za svile *da navegar* kako bi se dobile svile kvalitetne boje, ali pristupačnijeg cjenovnog ranga[609]. Svile bojane takvim mješavinama morale su se izgledom rubova razlikovati od onih bojanih samo *kermesom*, što također može biti slučaj kod žminjskog baršuna. Rub izveden žutim svilenim nitima bio je određen i đenoveškim statutom iz 1432. godine, što je ponovljeno i u statutima iz 18. stoljeća za baršune bojane upravo skupocjenim pigmentom *kermesom*. Saznanje o pigmentu koji je upotrijebljen za dobivanje tamnocrvene boje žminjskog pluvijala bilo bi dragocjeno za bliže određivanje mjesta njegova nastanka, no tijekom restauracije predmeta, koja je provedena u od 2013. do 2015. godine, nije provedena potrebna analiza. Širina između

[606] Lana Čačić, *Izvješće o izvedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na pluvijalu iz župne crkve sv. Mihovila arkanđela u Žminju*, Hrvatski restauratorski zavod, Odjel za tekstil, papir i kožu, Zagreb 2016., str. 15. (neobjavljeno).

[607] Molà, nav. dj., 2000, str. 115. – 116.

[608] Rubovi osmanskih renesansnih baršuna uglavnom su izvedeni dvostrukim žutim svilenim nitima snažno sukanima u Z smjeru, dok je analizom niti žminjskog baršuna utvrđeno da su sukane u S smjeru.

[609] Molà, nav. dj., 2000, str. 116.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

rubova na baršunu žminjskog pluvijala iznosi 56 cm, što korespondira s odredbama izdanima u više talijanskih gradova, primjerice Veneciji, Genovi i Firenci[610].

Renesansni tamnocrveni baršuni bez uzorka sačuvani su u brojnim hrvatskim zbirkama, od kojih izdvajam samo neke sačuvane na[611]: crkvenoj zastavi poznatoj kao Avignonski stijeg iz Povijesnog muzeja u Zagrebu[612], dalmatikama iz riznice Splitske katedrale[613], kompletu liturgijskog ruha iz riznice katedrale sv. Lovre u Trogiru, misnici i pluvijalu iz katedrale sv. Stjepana u Hvaru[614], dalmatikama iz Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru te na antependiju i dalmatikama iz Opatske riznice u Korčuli[615]. Valja izdvojiti i neobjavljene fragmente pronađene u niši sv. Teodora koji se danas također čuvaju u zbirci Opatske riznice u Korčuli kao i one pronađene u župnoj crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pićnu (sl. 43).

---

[610] Godine 1481. venecijanske svile *da navegar* trebale su se tkati u širinama od 55,72, što je potvrđeno i odredbama iz 1507. godine. Svile tkane u Genovi 1432. godine tkale su se u širinama od 57,86, a ista je dimenzija potvrđena i odredbama iz 1533. godine, da bi 1542. bila smanjena i standardizirana na 55,7 cm. Isti uzor slijedio se i u Firenci pa je statutima iz 1429., 1507. i 1621. godine utvrđeno da se baršuni imaju tkati u širinama od 58,36 (za baršune bez uzorka i *ferronerrie* baršune, odnosno *zetane vellutate*), no tijekom druge polovice 15. stoljeća tkali su se u širinama od 56 do 57 cm, što je i potvrđeno 1580. godine kada je po uzoru na Genovu dopušteno smanjivanje širina na 55,4 cm. Orsi Landini, nav. dj., 2017. str. 37. – 69.; Monnas, nav. dj., 1991., str. 54.

[611] Iako se iz dostupne literature vidi da su na spomenutim predmetima vrlo vjerojatno sačuvani renesansni tamnocrveni baršuni, nijedan od njih nije valoriziran ni analiziran pa stoga nisu poznati podaci koji bi bili korisni pri njihovu datiranju ili određivanju mjesta njihova nastanka. Stoga se svi ovi primjeri zapravo mogu smatrati neistraženima i neobjavljenima.

[612] Pavičić, nav. dj., 1998., str. 92. – 93, kat. 66.

[613] Sokol, nav. dj., str. 42. – 43., kat. 6., 7.

[614] Demori Staničić, nav. dj., 2008., str. 69. – 86.

[615] Tulić, Kudiš, nav. dj., 2014., str. 123., 134.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 43. *Velours coupé, uni, simple corps,* Italija, 16. stoljeće, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pićnu (foto: DT, 2017.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.1.2. Osmanski baršuni

Nakon pada Konstantinopola 1453. godine znatno se povećala trgovinska aktivnost talijanskih gradova s Istokom. Osmanske tkanine i tepisi bili su među najznačajnijim uvoznim proizvodima na europskom tržištu. Prisutnost tih svila na Apeninskom poluotoku i potražnja za njima na europskom i osmanskom tržištu značajno su utjecale na talijansku svilarsku industriju. Talijanske manufakture vrlo brzo počele su vješto imitirati popularne orijentalne dekore koji su se dobro prodavali i na području poluotoka kao i u Osmanskom Carstvu. Talijanski baršuni bili su osobito cijenjeni pri osmanskom dvoru pa su karakteristične lokalne manufakture vrlo uspješno kopirale talijanske dekore[616]. Upravo zbog ovog kompleksnog fenomena još su uvijek otvoreni problemi određivanja provenijencije pojedinih svila. Pritom je ključno, osim stilske analize, osloniti se na specifičnosti njihove konstrukcije te kvalitetu upotrebljavanih materijala koja se znatno razlikuje kod svila istkanih na Apeninskom poluotoku, odnosno u Osmanskom Carstvu. Budući da su se analizirali isključivo elementi uzorka, koji u ovom specifičnom vremenskom razdoblju ne mogu biti presudni u određivanju porijekla svile, ovo pitanje ostalo je otvoreno dugi niz godina. Ključan doprinos za prepoznavanje osmanskih baršuna daju istraživanja Sandre Sardjono koja su provedena na trima primjercima „spornih" baršuna iz muzeja *Metropolitan Museum of Art* i muzeja *Cooper Hewitt Museum*. U istraživanjima su utvrđene vrlo konkretne osobitosti osmanskih baršuna 15. stoljeća, na temelju čega ih je lako razlikovati od uzorkom sličnih talijanskih primjera. Razlike se odnose na dekor, vrstu niti, strukturu veza te upotrebljavane pigmente. Osmanski baršuni mogu se lako prepoznati prema sljedećim kriterijima: niti osnove sukane u Z smjeru, *broché* potke povezane u 1/4 keperu, prisutnost „prekrivajuće" potke, utkivanje *broché* potke neposredno nakon uvođenja metalnog štapa, niti osnove flora koje ne povezuju *broché* potke, specifična struktura metalnih niti, odnosno metalne lamele koja ovija svilenu jezgru (srebrna s

[616] Anna Contadini, „L'Ornamento nel Mondo Ottomano e nell'Italia del Rinascimento: Trasmissione e Congiunzione" u: *Incontri di Civiltà nel Mediterraneo. L'Impero Ottomano e l'Italia del Rinascimento. Storia, Arte e Architettura* ur. N. Alireza Eslami (Florence: Olschki Editore, 2014.), str. 61. – 62.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

pozlatom i bakrom u tragovima) te primjena pigmenta šelaka[617]. Osim navedenog, osmanske crvene svile uglavnom se prepoznaju po specifičnoj crvenonarančastoj nijansi kojom su bojane niti osnove i potke, a koja je dobivena kombinacijom pigmenata šelaka i broća. Navedeni pigmenti vrlo se rijetko pronalaze na talijanskim svilama iz ovog razdoblja. Primjerice, pigment šelak bio je 1466. godine zabranjen u Genovi, dok se u Veneciji rijetko upotrebljavao. Od 1457. godine venecijanske svile bojane šelakom trebale su imati žute rubove, a miješanje pigmenata šelaka i broća nije bilo dopušteno (dok je, primjerice, ta kombinacija pronađena na svilama osmanskog porijekla)[618]. Na značajnom broju baršuna za koje se pretpostavlja osmansko porijeklo evidentirani su i karakteristični rubovi tkani u nepravilnom pet veznom satenu (četiri veznom satenu *doublé*), izvedeni dvostrukim žutim nitima sukanima u Z smjeru, dok su niti u talijanskim primjerima sukane u obrnutom smjeru[619].

Na području nekadašnje Porečke biskupije sačuvane su tri vrste baršuna koje pripadaju skupini svila oko čijeg se porijekla dvojilo, no podaci dobiveni tehničkom analizom podudaraju se s onima koji su karakteristični za osmanske svile. Između 1460. i 1480. godine mogu se datirati fragmenti sačuvani na središnjem dijelu misnice iz župne crkve sv. Mihovila u Žminju (kat. 109). Riječ je o ujednačeno rezanom baršunu iz dviju osnova flora, od kojih druga alternira u tri boje (fr. *velours coupé façonné, double corps*). Zbog dimenzija i vrlo lošeg stanja očuvanosti fragmenata, dekor je teško čitljiv, no digitalnim rekomponiranjem komada može se napraviti prijedlog rekonstrukcije raporta. Riječ je o tipu *a cammini* kompozicije koja bi se, prema klasifikaciji Rosalije Bonito Fanelli, mogla svrstati u grupu dekora koji se sastoje od *horizontalnih redova kružnih palmeta na stabljikama što se račvaju.* Drugim riječima, osnovna jedinica uzorka jest kružni motiv šiljatih odsječaka koji se niže u horizontalnim redovima, pri čemu je račvastom stabljikom povezan s jednakim motivima u „donjem" nizu. Iz kratke stabljike sa svake strane izrasta uvijeni list nalik onome hrasta ili

[617] Monnas, nav. dj., 2012., str. 148. – 149., kat. 49.; Sandra Sandjorno, „Velluti ottomani o italiani? Uno studio tecnico", u: *Venezia e l'Islam 828 – 1797*, ur. Stefano Carboni (Venezia: Marsilio Editori, 2007.), str. 207. – 216.

[618] Sandjorno, nav. dj., 2007., str. 13. – 14.

[619] Monnas, nav. dj., 2012., str. 148. – 149., kat. 49.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

akanta, pri čemu se razlikuju oni „gornje" i „donje" zone. Ovi detalji najistaknutiji su dijelovi dekora i izvedeni su crvenom rezanom osnovom flora. U dominantnim kružnim motivima nalazi se stilizirani plod šipka iz kojeg se radijalno šire tanke grančice sa sitnim cvjetovima, a među njima se po vertikalnoj osi nižu sitni vegetabilni motivi. Kompozicija ovog baršuna znatno je bogatija i kompleksnija varijanta tradicionalnih talijanskih *a cammini* dekora karakterističnih za 15. stoljeće, što se vidi i u količini i raznovrsnosti sitnih motiva kao i u načinu na koji su stilizirani. Zbog svega navedenoga stručnjaci su često dvojili oko talijanskog (uglavnom venecijanskog) te orijentalnog (osmanskog) porijekla tkanina ovog tipa. Na fragmentima žminjskog baršuna nije pronađen rub, ali vrsta niti i konstrukcija dokazuju da je riječ o osmanskoj tkanini (osmanski rezani baršun *kadîfe*) nastaloj tijekom druge polovice 15. stoljeća vrlo vjerojatno u razdoblju između 1460. i 1480. godine. Vrlo slični baršuni nalaze se u zbirci muzeja *Victoria and Albert Museum* u Londonu[620], u muzeju *Musée Royaux du Cinquantenaire* u Bruxellesu[621], muzeju *Museo Poldi Pezzoli* u Milanu[622], u zbirci centra *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume* u Veneciji[623] te u zbirci fondacije Abegg Stiftung u Riggisbergu („Osmansko Carstvo, 1460. – 1480.")[624].

Najspektakularniji i najbolje očuvani jest baršun pluvijala (fr. *velours coupé façonné, simple corps, broché, à liage repris*) iz župne crkve Pohođenja Blažene Djevice Marije u Balama koji je nastao krajem 15. stoljeća (kat. 2). Čitav pluvijal skrojen je od tamnocrvenog *ferronnerie* baršuna s detaljima uzorka izvedenima pozlaćenim *filé* nitima u *broché* tehnici. Riječ je o ujednačeno rezanom baršunu s uzorkom iz jedne osnove flora i efektima *broché* potke fiksirane nitima temeljne osnove. Kompozicija dekora pripada tipu simetričnih

---

[620] Baršun je objavljen kao „*Turkey (Ottoman), second half of the 15th century*", vidi: Monnas, nav. dj., 2012., str. 144. – 145., kat. 47.

[621] Isabelle Errera, *Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites par madame Isabelle Errera. Catalogue* (Bruxelles: Falk fils, 1901.), str. 83.

[622] Roberta Orsi Landini, „Velluto tagliato operato a due copri, il secondo a disposizione" u: *Velluti e Moda tra XV e XVII secolo*, ur. Annalisa Zanni, Margherita Bellezza Rosina, Margherita Ghirardi (Milano: Skira, 1999.), str. 52., kat. 4.

[623] Davanzo Poli, nav. dj., 1991., str. 36.

[624] Peter, nav. dj., 2019, str. 445. – 452., kat. 86.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

a cammini dekora, odnosno mreži šiljatih lukova u kojima je smješten motiv stiliziranog ploda šipka. Iako se dekor ovog baršuna na prvi pogled doima tipično talijanskim, detaljnija analiza njegove konstrukcije ukazuje na to da je, poput prethodnog primjera, riječ o radu osmanskih manufaktura. Tome u prilog ide specifična crvenonarančasta boja niti potke, koja je zajednička svilama osmanskog porijekla, a vrlo je vjerojatno dobivena primjenom pigmenta broća koji se dobivao od korijena biljke *Rubia tinctorum* (lat.)[625]. Nastanak ovog baršuna smješta se u kasno 15. stoljeće, a opravdano je pretpostaviti da je izrađen u najznačajnijem osmanskom tkalačkom središtu Bursi u kojoj su manufakture u tom razdoblju vrlo vješto kopirale talijanske uzore[626]. Konstrukcijom i dekorom vrlo sličan komad baršuna nalazi se u muzeju *Victoria and Albert Museum* u Londonu (sl. 45.)[627], a datiran je u kasno 15. stoljeće. Prema vrlo sličnom predlošku istkan je i fragment ujednačeno rezanog *broché* baršuna s uzorkom koji se nalazi u Državnom muzeju *Ermitáž* u Sankt-Peterburgu[628], a analogni fragmenti nalaze se i u muzeju *Metropolitan Museum* u New Yorku (sl. 46. i 47.)[629].

Treći osmanski baršun sačuvan je u obliku manjeg fragmenta na manipulu kompleta liturgijskog ruha koji je izrađen od svile iz druge četvrtine 18. stoljeća, a nalazi se u zbirci župne crkve u Motovunu (kat. 38, tkanina II.). Iako je riječ o vrlo malom fragmentu, može se

---

[625] Monnas, nav. dj., 2012., str. 23.

[626] Monnas, nav. dj., 2012., str. 146.

[627] Grimizni baršun *broché* opisan je kao „*Turkey (Ottoman), probably Bursa, late 15th century"* vidi: Monnas, nav. dj., 2012., str. 146. – 147., kat. 48.

[628] Baršun, za koji se pretpostavlja da je talijanskog porijekla te se datira u početak 16. stoljeća, također je vrlo vjerojatno proizvod neke od osmanskih manufaktura. Iako detalji tehničke analize fragmenta nisu objavljeni, vidi se rub u potpunosti izveden žutim svilenim nitima. Daniela Degli Innocenti, Tatiana Lekhovich, *Lo stile dello Zar. Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo* (Milano: Skira, 2009.), str. 156. – 157., kat. 48.

[629] Fragmenti su distupni na on-line katalogu muzeja: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/230087?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=2002.494.65a&offset=0&rpp=20&pos=1 (pristupljeno 17. ožujka 2019.) i https://www.metmuseum.org/art/collection/search/230533?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=2002.494.511&offset=0&rpp=20&pos=1 (pristupljeno 17. ožujka 2019.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

pretpostaviti da pripada grupi baršuna vrlo specifične osnosimetrične kompozicije koju tvori gusti splet uvijenih biljnih vitica s karakterističnim izdancima stiliziranog lišća i cvijeća, a u tehničkom se smislu može definirati kao (fr.) *velours coupé façonné, simple corps, broché, à liage repris*. Uzorak je izveden mjestimičnim poniranjem osnove flora u stilu *ferronnerie* baršuna te vrlo vjerojatno pozlaćenim *filé* nitima utkanima *broché* tehnikom. Baršuni ovog tipa uglavnom su bili pretrpani tipično osmanskim motivima. Struktura baršuna vrlo je slična onoj baršuna sačuvanog na pluvijalu iz Bala, primjerice u detaljima kao što su smjer sukanja niti osnove te specifična crvenonarančasta boja potke. Iznimne vizualne kvalitete ovog baršuna rezultat su kombiniranja različitih tehnika postizanja dekora. Svijetli dijelovi dekora izvedeni poniranjem tamnocrvene osnove flora djeluju kao da se kreću i izlaze iz tamne podloge „na površinu", dok se dijelovi izvedeni pozlaćenim nitima ljeskaju i reflektiraju svjetlost. Slični primjeri sačuvani su u brojnim zbirkama od kojih izdvajam dobro sačuvane primjere iz muzeja *Victoria and Albert Museum*[630] te fragmente iz zbirke Gandini[631] datirane u kasno 15. stoljeće. Primjeri sličnih baršuna za koje također valja pretpostaviti osmansko porijeklo nalaze se u zbirci Hrvatskog povijesnog muzeja[632] te Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu[633].

[630] Dva spojena fragmenta *ferronnerie* baršuna *broché* opisana su kao „*Turkey (Ottoman), probably Bursa, late 15th century"*, vidi: Monnas, nav. dj., 2012., str. 148. – 149., kat. 49.

[631] Dva vrlo slična fragmenta opisana su kao „*Venezia, prima metà del sec. XV*", vidi: Elisabeta Bazzani, „Velluto tagliato ad un corpo broccato", u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.b), str. 143. – 144., kat. 55. i 56.

[632] Pavičić, nav. dj., 1988., str. 60.

[633] Ivoš, nav. dj., 2010., str. 60. – 61., kat. 15 i 16.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 44. Detalj baršuna pluvijala iz župne crkve u Balama, Bursa (?), kasno 15. stoljeće (foto: DT,)

Sl. 45. Detalj baršuna iz Victoria and Albert Museum u Londonu, Bursa (?), kasno 15. stoljeće (V&A: T.359-1977)

Sl. 46. Fragment baršuna, Bursa (?), kasno 15. stoljeće, *The Metropolitan Museum of Art* (MMA: 2002.494.65a, b)

Sl. 47. Fragment baršuna, Bursa (?), kasno 15. stoljeće, *The Metropolitan Museum of Art* (MMA: 2002.494.511)

Sl. 48. Detalj baršuna misnice iz župne crkve u Žminju, Bursa (?), druga polovica 15. stoljeća (foto: IJT, 2016.)

Sl. 49. Detalj baršuna iz Victoria and Albert Museum u Londonu, Bursa (?) druga polovica 15. stoljeća (V&A: 92&a-1882)

ZAŠTITA AUTORSKIM PRAVIMA

6.3. Svile 16. stoljeća

Na području nekadašnje Porečke biskupije evidentirano je sveukupno devet svila koje se mogu datirati u razdoblje 16. stoljeća. Riječ je o damastima, lampasima i jednom primjeru satena *liseré*.

Najranije se, u razdoblje od kraja 15. do sredine 16. stoljeća, može datirati crveni klasični damast sačuvan na prednjem i leđnom dijelu misnice iz župne crkve u Vižinadi (kat. 102, tkanina I., sl. 50.). Kompozicija ove svile pripada varijanti simetričnog dekora tipa *a cammini* karakterističnog za 15. stoljeće. Osnovni motiv kompozicije jest palmeta raščlanjena na šiljate odsječke sa stiliziranim cvijetom čička, odnosno plodom šipka u sredini, koji su još uvijek bliski tradiciji 15. stoljeća. No riječ je o znatno kompleksnijem dekoru kojim dominiraju motivi sastavljeni od niza sitnih elemenata koji pritom gotovo uopće ne ostavljaju „praznog" prostora, što je karakteristično za *a cammini* dekore 15. stoljeća. Čitava kompozicija ispunjena je nizom sitnih elemenata koji se nadograđuju i međusobno nadopunjavaju tvoreći naizgled konfuznu, no ipak strogo simetričnu kompoziciju. Raznobojni damasti ovog tipa sačuvani su u brojnim hrvatskim i stranim zbirkama, a u skladu s problematikom datiranja i atribuiranja svila u ovom razdoblju, točno mjesto ili vrijeme njihova nastanka vrlo se često zasad ne može nedvojbeno utvrditi. Stručnjaci se uglavnom slažu da svile ovog tipa valja datirati u razdoblje kraja 15. stoljeća i prve polovice 16. stoljeća, no određivanje mjesta njihova nastanka još uvijek predstavlja izazov. Damasti koji su konstrukcijom i dekorom slični onome misnice iz Vižinade sačuvani su u brojnim stranim zbirkama, od kojih izdvajam primjerak iz zbirke Muzeja Ermitaž u Sankt-Peterburgu[634], zbirci fondacije *Abegg Stiftung* u Riggisbergu[635], zbirke Gandini u muzeju *Museo Civico d'Arte* u

[634] Širina raporta primjerka iz Ermitaža je 85 x 30,2 cm dok je minimalna visina istarskog primjera 80 cm, a pretpostavljena širina oko 29 cm. Gustoća niti osnove i potke kod primjera iz Ermitaža iznosi 110 i 37 niti po cm, dok je na damastu iz Vižinade izmjereno 125 i 31 nit po centimetru. Buss, nav. dj., 2009., str. 106. – 107.

[635] Buss, nav. dj., 2009., str. 58. – 59.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Modeni[636], zbirke muzeja *Kunstgewerbemuseum* u Kölnu[637] te u mjestu Enna na Sicliji[638]. Fragment damasta ljubičastoplave nijanse, poznate kao *alessandrino*, iz Muzeja Ermitaž u Sankt-Peterburgu i crveni damast iz zbirke u Riggisbergu smatraju se radom milanskih radionica, dok je za fragment plavog damasta iz Modene navedeno da je rad milanskih ili firentinskih manufaktura te je datiran u kraj 15. stoljeća ili prvu četvrtinu 16. stoljeća. Fragment iz Enne datiran je u drugu polovicu 16. stoljeća, a kao mjesto nastanka navodi se Španjolska. Glavnina objavljenih primjera povezuje se s radom milanskih manufaktura, uglavnom zbog određenih stilskih razlika u dekoru u odnosu na one koji se smatraju tipično talijanskim. Ta se odstupanja stilski vežu uz španjolski kulturni krug, što je brojne istraživače opravdano navelo na to da njihovo porijeklo pripišu milanskim, ali i španjolskim

[636] Fragment plavog damasta datiran je u kraj 15. i prvu četvrtinu 16. stoljeća, a pripisan milanskim ili firentinskim manufakturama. Raport ovog primjerka sigurno je veći od visine samog fragmenta koji iznosi 90 cm, dok je širina raporta poznata i iznosi 29,5 cm. Iolanda Silvestri, „Damasco", u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.b), str. 176., kat. 99.

[637] Fragment zelenog damasta datiran je u posljednju četvrtinu 15. stoljeća, a kao mjesto nastanka navodi se Italija. Ovaj je primjerak, za razliku od ostalih, tkan u manjem raportu i iznosi 42,5 x 30,5 cm. Barbara Markowsky, *Europäische Seidengewebe des 13. – 18. Jahrhunderts* (Köln: Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, 1976.), str. 134., kat. 46.

[638] Fragment je pripisan španjolskim manufakturama i datiran u drugu polovicu 16. stoljeća (raport veći od 98 cm). Gustoća niti osnove jest 120 niti po cm, a potke 32 niti po cm. G. Cantelli ga je pripisao španjolskim radionicama, što opravdava činjenicom da su detalji dekora vrlo bliski španjolskoj tradiciji te da se razlikuju od dekora istovremenih talijanskih svila tkanih u milanskim, đenoveškim, toskanskim ili venecijanskim manufakturama. Giuseppe Cantelli, Roberta Civiletto, „Pianeta, stola e manipolo", u: *Magnificenza dell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* Vol. II., ur. Giuseppe Cantelli (Palermo: Giuseppe Maimonte Editore, 2000.), str. 336. – 339., kat. 1.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

manufakturama[639]. U prilog tezi da su se svile ovog tipa tkale u Milanu ide i činjenica da su prikazane na portretima lombardskog plemstva s kraja 15. stoljeća. Od damasta ovog tipa skrojena je plava tunika donatora Ludovica il Mora na poznatoj *Pali Sforzesci* koja se datira oko 1494. – 1495. godine (*Pinacoteca di Brera*, Milano) te crvena košulja milanskog plemića Giovannija Francesca Brivia na portretu Vicenza Foppe iz 1495. – 1499. godine (*Museo Poldi Pezzoli*, Milano). No sasvim je opravdano pretpostaviti da su se vrlo slične, ako ne i jednake verzije dekora, tkale i u drugim tkalačkim centrima poput Firence ili Venecije. U prilog toj tezi idu određene razlike u konstrukcijama među primjerima gotovo identičnih dekora. Prije svega, razlike se odnose na izgled rubova. Tako valja primijetiti da su rubovi plavog damasta iz zbirke Gandini izvedeni svilenim nitima iste plave boje te tkani u konstrukciji koja je jednaka temeljnoj – pet veznom satenu[640]. U sakralnoj zbirci nekadašnje osorske katedrale čuva se misnica izvedena od plavog damasta istog tipa (sl. 51.) na kojemu je pronađen djelomično sačuvan lijevi rub. Vanjski dio ruba osorskog damasta odrezan je, ali sačuvan je unutarnji dio u širini od 0,6 cm izveden žutim svilenim nitima tkanima u pet veznom satenu sa središnjom krupnom bijelom niti[641]. Postavljanje krupnije svilene niti u sredinu jednobojnog ruba često se susreće kod venecijanskih svila, iako su istu praksu dokazano imale i manufakture drugih talijanskih tkalačkih središta, osobito Genova i Firenca. No s obzirom na

[639] No o mjestu nastanka pojedine od ovih svila valja razmišljati neovisno o različitim utjecajima koji su bili ključni u formiranju predloška jer je poznato da su se svile vrlo sličnih dekora tkale u gotovo svim razvijenim centrima apeninskog poluotoka (Milano, Genova, Firenca i Venecija).

[640] Na sličan način izveden je i rub damasta iste dekorativne tipologije iz katedrale s. Lovre u Trogiru. Banić, nav. dj., 2016.c, str. 130. i XLIII.

[641] S damastom iz Vižinade osorski se podudara u gustoći niti (125 niti osnove i 39 niti potke) i dimenzijama raporta (više od 80 cm, dok bi širina bila oko 29 cm). Damasti zelene boje s dekorima koji su tipološki bliski onima iz Osora i Vižinade sačuvani su u franjevačkom samostanu u Hvaru te katedrali sv. Tripuna u Kotoru, a koje Silvija Banić datira u drugu polovicu 15. stoljeća te pripisuje firentinskim radionicama. Na oba zelena damasta sačuvani su rubovi tkani u satenu, nitima boje bjelokosti na primjerku iz Hvara te nitima oker boje na primjerku iz Kotora s krupnom svilenom niti u sredini. Banić, nav. dj., 2011., str. 123.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

specifičan izgled ruba, čija se vrlo slična varijanta nalazi i na plavom damastu žminjske misnice (kat. 111, tkanina I.) te na crvenom damastu motovunskog kompleta (kat. 26.), za ta dva primjera predlaže se venecijansko porijeklo. Zavjesa od bijelog damasta sličnog dekorativnog tipa s upadljivo prikazanim rubom izvedenim zelenim nitima s bijelom (ili žutom) niti u sredini prikazana je na portretu *Mladića s lucernom* Lorenza Lotta iz 1506. godine (*Kunsthistorisches Museum*, Beč) [642]. Vidljivost ruba tkanine može se interpretirati kao oznaka visoke kvalitete damasta te, u skladu s time, visokog društvenog položaja portretirane osobe. Budući da je djelo nastalo u vrijeme slikareva boravka u Trevisu te se pretpostavlja da je portretirana osoba Broccardo Malchiostro, kancelar treviškog biskupa Bernarda de' Rossija, moguće je da je prikazani bijeli damast s *a cammini* uzorkom venecijanske provenijencije, no ne treba isključiti i firentinsko porijeklo. Damasti istog tipa dekora, kao i primjeri iz Vižinade i Osora, sačuvani su u brojnim zbirkama na području Hrvatske, od kojih izdvajam one koje je u svojoj doktorskoj disertaciji recentno objavila Silvija Banić. Riječ je o primjercima iz Zbirke tekstila zadarske nadbiskupije (porijeklom iz Lukorana i Zatona), katedrale sv. Lovre u Trogiru i Nove crkve u Šibeniku[643]. Rubovi evidentirani na ovim primjerima kompleksniji su od dva opisana primjera. Na damastu iz Lukorana (*bordeaux* boje) i Trogira (zelene boje) rubovi su izvedeni u zelenim i bijelim, odnosno ružičastim i bijelim prugama, pri čemu su pruge u boji tkane pet veznim satenom, dok su bijele tkane u keperu. Spomenute damaste Banić datira u kraj 15. stoljeća i prvu polovicu 16. stoljeća te ih pripisuje sjevernotalijanskim manufakturama. Kao komparativni primjer valja izdvojiti i zeleni damast istog tipa sačuvan na kapuljači i rubnom dijelu pluvijala iz franjevačkog samostana u Dubrovniku[644]. Dok se rubovi s jednom krupnom niti uglavnom

[642] Pretpostavlja se da je djelo nastalo u vrijeme njegova boravka u Trevisu (1503. – 1506.) te da je portretirana osoba Broccardo Malchiostro, kancelar treviškog biskupa Bernarda de' Rossija. Enrico Maria Dal Pozzolo „Portrait of a Young Man with a Lamp", u: *Lorenzo Lotto. Portraits*, ur. Enrico Maria Dal Pozzolo i Miguel Falomir (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.), str. 205. – 208., kat. 8.

[643] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 565. – 571., kat. 1 i 2.

[644] Banić, nav. dj., 2011., str. 121. – 122. U tom članku naveden je i niz damasta slične dekorativne tipologije koji se nalaze u hrvatskim zbirkama.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

smatraju venecijanskim „pečatom”, rubovi u prugama različitih boja i veznih konstrukcija jednako se javljaju na damastima koji se pripisuju različitim talijanskim tkalačkim središtima. Budući da je na crvenom damastu iz Vižinade sačuvan samo unutarnji dio ruba, izveden u potpunosti zelenim svilenim nitima tkanima u satenu, ne može se saznati izgled njegova vanjskog dijela pa mjesto njegova nastanka valja ostaviti otvorenim među nekoliko većih talijanskih tkalačkih središta poput Venecije, Milana ili Firence.

Sl. 50. Klasični damast, Italija (Milano, Firenca ili Venecija), posljednja četvrtina 15. ili prva polovica 16. stoljeća, župna crkva u Vižinadi (foto: IJT, 2015.)

Sl. 51. Klasični damast, Italija (Venecija?), posljednja četvrtina 15. ili prva polovica 16. stoljeća, zbirka župne crkve u Osoru (foto: IJT, 2015.)

Na području nekadašnje Porečke biskupije evidentirane su dvije tipološke podgrupe dekora poznatog pod nazivom *Gnalić* koje se mogu datirati u drugu polovicu 16. stoljeća te pripisati venecijanskim manufakturama. U prvu skupinu valja svrstati crveni damast sačuvan na misnici i velumu iz župne crkve u Motovunu (kat. 26) te na velumu i stoli iz župne crkve u Svetom Lovreču Pazenatičkom (kat. 94, sl. 53.). Osim što su četiri predmeta iz Motovuna i Svetog Lovreča izrađena od damasta koji je vrlo vjerojatno bio dio iste bale, na oba su veluma sačuvane i identične bordure. Najveći fragmenti sačuvani su na leđnom dijelu misnice iz

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Motovuna pa se može pretpostaviti izgled njegova raporta koji kod ovoga primjerka ima visinu od oko 157 cm. Specifičnost podskupine kojoj ovaj primjerak odnosi se na ukras masivnog cvijeta čička koji je presječen uskim pojasom koji se proširuje pri krajevima, a ispunjen je uzorkom tipa šahovske ploče. Drugi specifičan detalj jest način stilizacije motiva okruglih plodova šipka s nizom paralelnih valovitih linija. Dekorom vrlo blizak primjerak, također u crvenoj boji, sačuvan je na kompletu misnog ruha iz crkve *Ss. Geremia e Lucia* u Veneciji. Na misnici kompleta prišiven je grb s natpisom „I.G.P.F. / Anno Domini / MDLVIII / RIN. MDCCCXX", prema kojemu se čitavi komplet datira u 1558. godinu i pripisuje venecijanskoj manufakturi[645]. U istu podgrupu valja smjestiti i damast misnice iz župne crkve u Lubenicama na Cresu, a koji je datiran u drugu polovicu 16. stoljeća [646] te dosad neobjavljene primjerke crvenih damasta sačuvanih na pluvijalu iz župne crkve Svih Svetih u Blatu na Korčuli (sl. 52.) te stoli iz župne crkve u Mutvoranu (sl. 54.). Podudarnosti među damastima iz Motovuna, Svetog Lovreča Pazenatičkog i Blata, osim u tipologiji uzorka, odnose se i na konstrukciju, odnosno gustoću i vrstu niti te pretpostavljene dimenzije raporta kao i izgled ruba (Komparativna tablica br. 1). Naime, na primjerku iz Motovuna i Blata pronađeni su vrlo slični rubovi izvedeni zelenim svilenim nitima osnove s jednom krupnijom niti u sredini. Upravo je takav rub pronađen i na spomenutoj bali nekada grimiznog damasta pronađenog u olupini *Gagliane Grosse*[647]. Rubovi identične konstrukcije, tkani svilenom osnovom zelene boje, fragmentarno su sačuvani i na dekorom bliskom crvenom damastu pluvijala iz samostana sv. Frane u Šibeniku za koji se iznosi da je vjerojatno nastao u

[645] Banić, nav. dj., 2013., str. 65. – 80.

[646] Banić, nav. dj., 2018., str. 24. – 26.; Banić, nav. dj., 2013., str. 65. – 80. Kao bliske primjerke autorica navodi i komplet iz samostana sv. Frane u Šibeniku, damast upotrijebljen za izradu jastuka za misal u samostanu sv. Antuna Opata u Rabu te primjerak na rubnom dijelu i kapuljači pluvijala u Zbirci tekstila u Skradinu koje datira u drugu polovicu 16. stoljeća i pripisuje se venecijanskim manufakturama.

[647] Visina raporta ovog primjerka iznosi 158 cm, širina damasta je 62 cm, a pronađenih rubova 1,2 i 1,4 cm. Tkani su u nepravilnom (četiri veznom) satenu zelenim svilenim nitima osnove s dvama krupnima svilenim končića na vanjskom rubu, dok sredinom prolazi jedna deblja svilena nit. Davanzo Poli, nav. dj., 2006. str. 98.

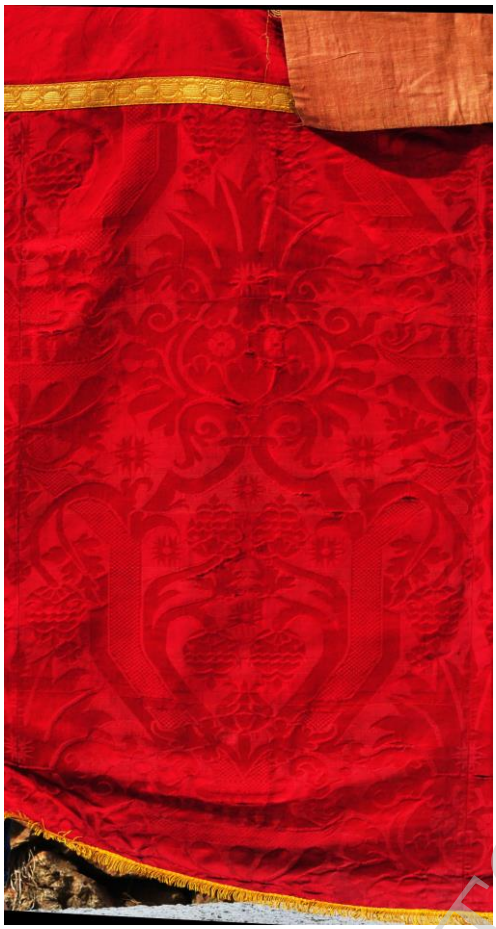
ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

venecijanskoj tkalačkoj manufakturi tijekom druge polovice 16. stoljeća[648]. Znatne sličnosti s dosad spomenutim damastima ima i onaj sačuvan na kompletu liturgijskog ruha iz župne crkve u Pićnu (sl. 55.)[649]. Impresivan dekor ovog damasta razlikuje se od dosad navedenih primjeraka po načinu stilizacije središnjeg motiva cvijeta čička i drugim detaljima, što je posljedica njegova nešto kasnijeg nastanka. No u značajnoj im je mjeri blizak strukturom, što se najjasnije očituje u izgledu ruba koji je na ovom primjerku cjelovito sačuvan pa se i za njega ovdje pretpostavlja venecijansko porijeklo (vidjeti Komparativnu tablicu br. 1).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[648] Banić, nav. dj., 2013., str. 72. – 73.

[649] Banić, nav. dj., 2013., str. 72. – 73.

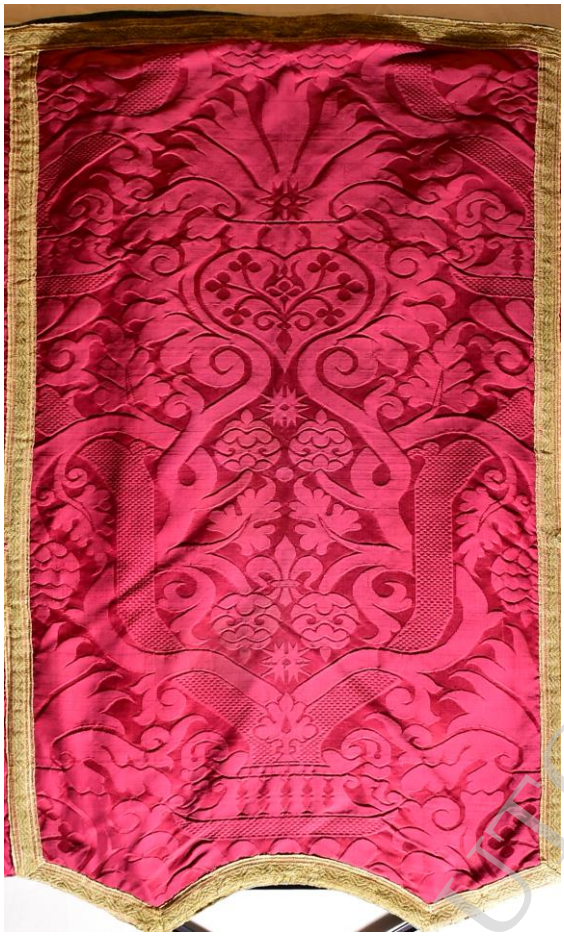


Sl. 52. Klasični damast pluvijala iz župne crkve u Blatu na Korčuli, Venecija, druga polovica 16. stoljeća (foto: DT, 2014.)

Sl. 53. Klasični damast veluma iz župne crkve u Svetom Lovreču Pazenatičkom, Venecija, druga polovica 16. stoljeća (foto: IJT, 2013.)

Sl. 54. Detalj klasičnog damasta stole iz župne crkve u Mutvoranu, Venecija, druga polovica 16. stoljeća (foto: IJT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 55. Klasični damast dalmatike iz župne crkve u Pićnu, Venecija (?), kraj 16. stoljeća ili prva polovica 17. stoljeća (foto: DT, 2017.)

Sl. 56. Klasični damast iz zbirke Palazzo Mocenigo U Veneciji, Firenca (?), prva polovica 17. stoljeća (foto: IJT, 2015.)

Damast plave boje sačuvan ispod sloja mlađeg plavog damasta na misnici iz župne crkve sv. Mihovila u Žminju (kat. 111, tkanina I.) pripada drugoj podskupini dekora tipa *Gnalić* sačuvanog na području Porečke biskupije[650]. Iako je u značajnoj mjeri oštećen te sačuvan u obliku manjih fragmenata, prepoznaju se elementi na temelju kojih ga se može datirati u drugu polovicu 16. stoljeća i pripisati venecijanskoj manufakturi. Središnji dio motiva čička, kao i na damastu pronađenom na lokalitetu Gnalić, ukrašen je listovima

[650] Jazbec Tomaić, nav. dj., 2017., str. 129.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

djeteline, a motivi plodova šipka dekorirani su jednostavnim valovitim šarama. Iznimno je važan pronalazak cjelovito sačuvanog ruba na jednom od fragmenata plavog damasta koji je tkan u pet veznom satenu svilenim nitima žute boje s jednom krupnom niti u sredini, dok je vanjski dio završen s dvjema žutima i dvjema plavima krupnijim nitima tkanima u taftu[651]. Vrlo sličan rub sačuvan je i na plavom damastu osorske misnice (vidjeti Komparativnu tablicu 1.).

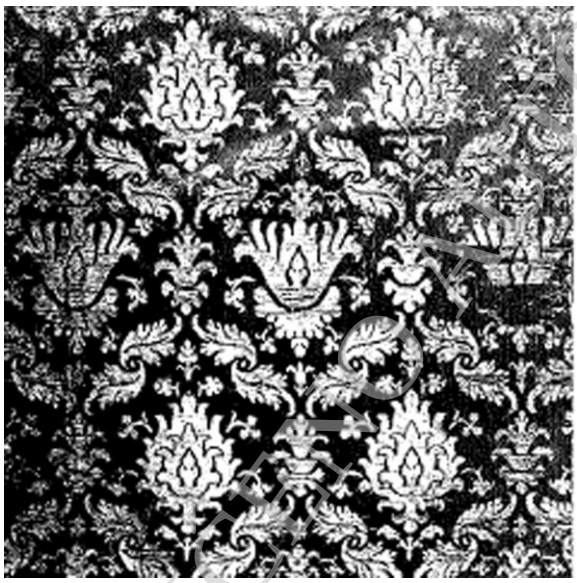
Valja izdvojiti još jedan primjerak damasta koji je vrlo vjerojatno nastao u posljednjoj trećini 16. stoljeća ili početkom 17. stoljeća, a koji pripada sasvim drugačijem tipu dekora. Riječ je o zelenom damastu s uzorkom tipa mreže koji je sačuvan na kompletu liturgijskog ruha iz župne crkve sv. Eufemije u Rovinju (kat. 73, sl. 57.). Struktura kompozicije sastoji se od mreže romboidnih odsječaka koji su oblikovani naizmjeničnim nizanjem dvaju različitih motiva. Motiv valovitih zraka sunca koje izbijaju iz baze nalik cvjetnoj čaški ili vazi vrlo se rijetko susreće u talijanskim svilama ovoga razdoblja te inspiraciju za njegovu kreaciju valja tražiti u orijentalnim uzorima. Drugi motiv nalik buketu raznovrsna bilja povezanog tankim obručem stiliziran je gotovo do razine apstraktnog ornamenta. Vrsta motiva i njihova stilizacija znatno se razlikuju od prethodno opisanih svila, a broj sličnih primjeraka iznimno je mali. Dvije svile iz muzeja *Kunstgewerbemuseum* u Kölnu, objavljene kao talijanski rad, mogu se povezati s ovim primjerkom – damast datiran oko 1600. godine (sl. 58.) te njemu vrlo sličan saten *broché* datiran u posljednju trećinu 16. stoljeća (sl. 59.)[652]. Na velumu kompleta djelomično su sačuvana oba ruba tkana u pet veznom satenu naizmjenično ljubičastim i bijelim svilenim nitima. Kompleksni rubovi izvedeni u prugama svilenih niti različitih boja nisu karakteristični za venecijansku ili venetsku produkciju pa ovaj detalj, kao i sam dekor zelenog damasta, idu u prilog tezi o lombardskom, a moguće i toskanskom porijeklu ove svile.

[651] Restauratorici Dori Kušan Špalj zahvaljujem na ljubazno ustupljenim informacijama i reprodukcijama ruba.

[652] Markowsky, nav. dj., 1976., str. 176., 180.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 57. Klasični damast, Italija (Lombardija ili Toskana), posljednja trećina 16. ili početak 17. stoljeća, župna crkva u Rovinju (foto: DT, 2012.)



Sl. 58. Saten *broché*, Italija, posljednja trećina 16. stoljeća, *Kunstgewerbemuseum der Stadt u Kölnu* (preuzeto iz Markowsky, 1976.)

Sl. 59. Damast, Italija, oko 1600., *Kunstgewerbemuseum der Stadt u Kölnu* (preuzeto iz Markowsky, 1976.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

U župnoj crkvi Navještenja Blažene Djevice Marije u Svetvinčentu sačuvane su dvije vrste svila iz druge polovice 16. stoljeća koji pripadaju dekorativnoj tipologiji *ad arabesco* (kat. 88). Obje svile sačuvane su na predmetima istog kompleta, pri čemu je zastupljeniji zeleni *broccatelle lancé* (tkanina I., sl. 60.), dok je crveni lampas *liseré* (tkanina II., sl. 63.) sačuvan samo na istaknutim poljima prednje i leđne strane misnice. Kompozicija dekora zelenog *broccatellea* sastoji se od kompleksnog prepleta vrpca koje oblikuju višekutna polja u čijem su središtu stilizirani biljni motivi i apstraktni ornamenti. U jednom nizu izmjenjuje se motiv buketa s uvijenim granama i plodom šipka te motiv stilizirane rozete. U drugom nizu izmjenjuje se sličan kružni motiv nalik na četiri isprepletene kružnice u čijem je središtu cvijet te motiv buketa triju tankih stabljika s biljnim izdancima u vazi. Dominantan element dekora svakako je vrpca koja tvori kompleksnu, gotovo iluzionističku mrežu geometrijskih oblika, što otkriva ruku vrlo vještog crtača predloška. Struktura kompozicije kao i specifičan način stilizacije pojedinih motiva inspirirani su orijentalnim, a prije svega arapskim, odnosno španjolsko-maurskim ornamentom. Ornamentalna dekoracija stilski bliska španjolsko-maurskoj umjetnosti gotovo redovito podrazumijeva kombiniranje motiva arabeske, geometrijskih uzoraka te kaligrafije. Riječ je o ornamentu koji se prepoznaje po specifičnoj stilizaciji motiva koji više nemaju jasnih poveznica u prirodi te su svedeni gotovo na razinu apstrakcije, odnosno grafičkog simbola[653]. Svile u španjolsko-maurskom stilu često su prikazane na djelima talijanskih slikara 14. stoljeća. Njihovu identifikaciju i analizu već je provela Brigitte Klesse 1967. godine u svojem antologijskom djelu *Seidenstoffe in der Italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts,* a tema je recentno ponovno aktualizirana te u svjetlu suvremene metodologije obrađena u kapitalnoj studiji *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300 – 1550* Lise Monnas (2008.). Klesse je ukazala na to da se brojni prikazi dekora svilenih tkanina na slikarskim djelima iz 14. stoljeća mogu povezati s danas sačuvanim primjerima te da su se slikari u procesu kreiranja prvotne skice za slikani predložak vrlo često inspirirali stvarnim svilama. Prema Monnas, geometrijski uzorci svila u španjolsko-maurskom stilu slikarima su često bili ključni u konstruiranju perspektivnih skraćenja te se, unatoč današnjoj malobrojnosti sličnih primjera iz 13. i 14. stoljeća, može pretpostaviti da su se u značajnom broju uvozile iz Španjolske, ali i

[653] Silvestri, nav. dj., 2010.a, str. 75. – 76.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

da su ih kopirale talijanske manufakture. Primjerice, *panni hispanicorum* zabilježene su u vatikanskom inventaru iz 1295. godine[654]. Svile s dekorima sličnima lampasu iz Svetvinčenta prikazane su na djelima Bernarda Daddija, Ambrogija Lorenzzetija, Giotta i drugih. Sličnosti motiva lampasa iz Svetvinčenta sa španjolsko-maurskim ornamentima odnose se na detalje poput isprepletenih kružnica koje Monnas naziva motivom arabeske[655], visokostiliziranih biljnih vitica na vrpcama kao i na geometrizirajući efekt čitave kompozicije. Ipak, istarski *broccatelle* nastao je znatno kasnije od navedenih slikanih predložaka, vrlo vjerojatno tijekom druge polovice 16. stoljeća, na što ukazuju drugi motivi njegova dekora poput cvjetnih buketa, odnosno motiva vaze, te sama konstrukcija tkanine. Isto se može zaključiti i za crveni lampas *liseré* sačuvan na istoj misnici koji je strukturom i dekorom znatno drugačiji od prethodno opisane svile, no čiji je predložak također nastao pod izrazitim utjecajem islamske umjetnosti. Digitalnim spajanjem sačuvanih fragmenata može se napraviti rekonstrukcija iz koje se vidi da se kompozicija sastoji od dvaju vertikalnih nizova različitih biljnih motiva povezanih mnoštvom isprepletenih uvijenih grančica. Dekor pripada specifičnoj kompoziciji tipa mreže koju istraživači tekstila često opisuju kao *maglie chiuse e arabeschi*[656]. Stilizirani motivi nalik plodu šipka i cvijetu čička te mreža uvijenih vitica povezanih prstenjem dominiraju kompozicijom, a način njihove dispozicije i stilizacije inspiriran je španjolsko-maurskim ornamentom arabeske[657]. Crveni lampas *liseré* iz Svetvinčenta tako pripada skupini svila koje su tijekom 16. i 17. stoljeća bile iznimno popularne među imućnom europskom klijentelom pa su u ovom stilu istkani i neki od najluksuznijih primjeraka lampasa, baršuna i *broccatella* koji su sačuvani do danas.

---

[654] Monnas, nav. dj., 2008., str. 70.

[655] Monnas, nav. dj., 2008., str. 78. – 79.

[656] Marabelli, nav. dj., 1993.c., str. 40. – 46.

[657] Arabeska, od fr. *arabesque* i tal. *arabesco*, označava ornament u arapskom stilu – linearni uzorak koji tvore biljne vitice i svici, izdanci, lišće i trake kombinirani s drugim, često geometrijskim, motivima. *Hrvatska enciklopedija.* Mrežno izdanje, nav. dj., ad vocem „arabeska" http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3487 (pristupljeno 15. siječnja 2019.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Problematika datiranja i atribuiranja ove grupe svila vrlo je slojevita. Motivi koji čine kompozicije ovih dekora preuzeti su i „prevedeni" iz orijentalnih kultura te ih je vrlo teško jednoznačno opisati i kategorizirati s obzirom na to da predstavljaju spoj osmanskih, talijanskih i španjolskih utjecaja. Njihova atribucija među ova tri značajna područja proizvodnje svilenih tkanina u 16. stoljeću stoga se vrlo često iznosi s oprezom[658]. Orijentalni, osmanski, odnosno načelno islamski utjecaji u Europu su, osim venecijanskim trgovačkim rutama i trgovinskom razmjenom između Venecije i Španjolske, stizali još od 15. stoljeća, no vrlo intenzivno tijekom čitavog 16. stoljeća. Uslijed političkih i ekonomskih prilika, intenzivne kontakte s gradovima Pirinejskog poluotoka imali su veliki talijanski tkalački centri Firenca, Genova i Milano. Španjolsko-maurski stil postao je dominantni modni trend koji je prevladao među europskom društvenom elitom 16. stoljeća i koji se, osim u dekorima, realizirao i u krojevima i modnim detaljima, eklatantni primjer čega je raskošna haljina Eleonore Toledo na slavnom portretu Agnola Bronzina nastalom oko 1545. godine[659]. Procvat novog „stila" najbolje se prepoznaje u primijenjenim umjetnostima, a njegovoj popularizaciji doprinijeli su brojni grafičkih predlošci koji su postali široko dostupni. Najznačajnija je serija crteža talijanskog slikara Francesca Pellegrina objavljena 1530. godine u Parizu pod nazivom *La Fleur de la Science de Pourtraicture: façon arabicque et ytalique.* U narednim godinama doživjela je još nekoliko izdanja u Njemačkoj i Veneciji. Riječ je o knjizi koja se smatra prvim sustavnim kompendijem ornamenata u stilu arabeski, odnosno moreski, objavljenim u Europi, a koji su tijekom čitavog 16. stoljeća ostali iznimno popularni. Crteže u istom stilu sadržava i knjiga s predlošcima za vez *Il burato: libro de recami* (1527. – 1538.) P. A. Paganina te, primjerice, *Libro de recami* Gaspara Novella iz 1570. godine posvećena Loredani Mocenigi, ženi dužda Alvisea Moceniga, koja se danas nalazi u muzeju *Museo del Tessuto* u Pratu[660]. Ovi Ti crteži derivacije su orijentalnog motiva arabeske druge polovice

---

[658] Marabelli, nav dj., 1993.c., str. 37. – 46.

[659] Značajna količina svilenih tkanina koje su se proizvodile u Firenci prodavale su se na španjolskom tržištu te su stilom morale biti prilagođene ukusu naručitelja, kriteriji su bili karakteristični ornamenti i vrhunska kvaliteta izrade.

[660] Posveta na knjizi: *„vaghi lavori dille done disegnati / da mi Gasoare Novello e presentati / alla Vertuosa e Nobile / LOREDANA MOCEIGO / Degna et Ingegnosa Persona nei quali /*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

16. stoljeća (varijante stiliziranih cvjetnih motiva karanfila, tulipana, lišća i vitice) te su sasvim sigurno bili iznimno popularni u Veneciji jer se nalaze na brojnim venecijanskim predmetima primijenjene umjetnosti (zlatarski predmeti, kovane bravarije, koricama knjiga)[661]. Danas sačuvane tkanine, ali i njihove reprezentacije na likovnim djelima te djelima drugih primijenjenih umjetnosti, svjedoče o tome da su se istim materijalima inspirirali i crtači predložaka za svile[662].

Iako svile iz Svetvinčenta, s obzirom na odsutnost metalnih potki, nisu najluksuzniji primjeri ovog dekorativnog tipa zbog specifične varijante dekora, svakako predstavljaju iznimku u kontekstu tekstilne baštine 16. stoljeća koja je sačuvana na području Hrvatske.

Kao komparativni primjeri mogu se izdvojiti lampasi *lancé* iz zbirke Gandini koji se datiraju u razdoblje druge polovice 16. stoljeća. Osim sličnosti u dekoru, valja istaknuti podudarnosti u izvođenju ruba koji je u talijanskim primjerima kao i kod zelenog *brocatellea lancé* iz Svetvinčenta izveden u prugama raznobojnih svilenih niti. Na *brocatelleu* iz Svetvinčenta djelomično sačuvan rub izveden je u prugama svilenih niti bijele (boja bjelokosti), plave, bijele, zelene i ružičaste boje vezanih u tehnici satena. Na fragmentu satena

---

presenti cinquantanove vari disegni / ne riceverà gran fruto col suo pronto / Ingegno et potrà pore in opera secondo / el suo bisogno. venetia li tre dili mexe / octobre 1570". Tijekom 16. stoljeća količina ovakvih predložaka sasvim je sigurno bila značajna, a primjeri poput ovoga mogli su se donirati ili kupovati na tržištu ili naručivati. Dvije vrlo slične knjižice Amadia Novella i Lunarda Ferra nastale 1559. godine danas se nalaze u muzeju *Victoria and Albert Museum*. Daniela Degl'Innocenti, „Quaderno di disegni per ricami" u: *Intrecci mediterranei: il tessuto come dizionario di rapporti economici, culturali e sociali* (Prato: Museo del Tessuto, 2006.), str. 76. – 77., kat. 12.

[661] Anna Contadini, „Threads of Ornament in the Style World of the Fifteenth and Sixteenth Centuries" u: *Histories of Ornament: From Global to Local,* ur. Gülru Necipoğlu Alina Payne (Princeton University Press, 2016.), str. 290. – 308.

[662] Silvestri, nav. dj., 2010.a, str. 74. – 77.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

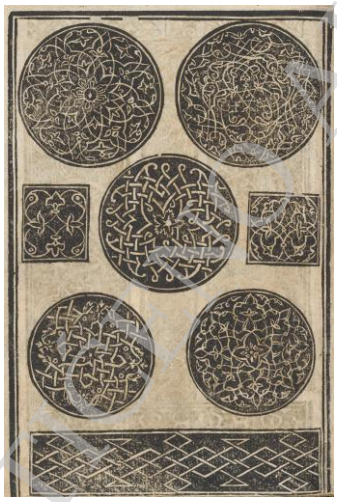
liseré iz zbirke Gandini („Italija, druga polovica 16. stoljeća”)[663] rub je izveden svilenim nitima boje bjelokosti te zelene i ružičaste boje koje su također tkane u satenu, dok je s vanjske strane rub završen debljim končićem od žute svile i svile boje bjelokosti povezane u *gros de Toursu*. Fragment lampasa *lancé* iz iste zbirke[664] također je izveden s rubom tkanim u prugama ružičaste, bijele (boje bjelokosti), žute i zelene boje u tehnici satena. Kao mjesto nastanka potonjeg primjerka navode se Španjolska ili Italija.

[663] Iolanda Silvestri, „*Raso liseré”*, u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.d), str. 85., kat. 121.

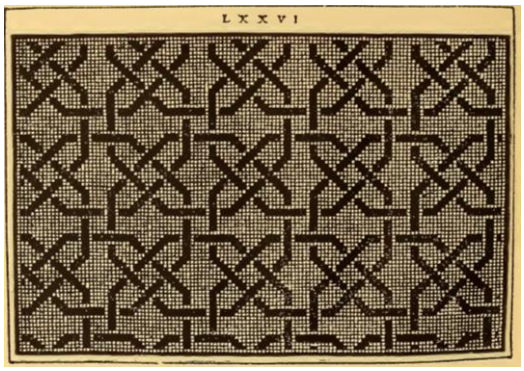
[664] Iolanda Silvestri, „*Lampaso lancé”*, u: *La Collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, ur. Marta Cuoghi Costantini, Iolanda Silvestri (Bologna: Bononia University Press, 2010.e), str. 207., kat. 166.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 60. Rekonstrukcija *brocatelle lancé*, Italija ili Španjolska, druga polovica 16. stoljeća, župna crkva u Svetvinčentu (foto: DT, 2012.)



Sl. 61. Giovanni Antonio Tagliente, *Essempio di recami* , Venecija, 1530., „*Groppi moreschi*"



Sl. 62. Giovanni Ostaus, *La vera perfettione del disegno di varie sorti di ricami…e ogni altra arte che dia opera a disegni*, Venezia 1546. (1561.), slika LXXVI

ZAD NAKLADNIK SKELA PRAVIMA

Sl. 63. Rekonstrukcija lampasa *lancé*, Italija ili Španjolska, druga polovina 16. stoljeća, župna crkva u Svetvinčentu (foto: DT, 2012.)

Sl. 64. Lunardo Fero, Predlošci za vez, Venecija, 1559. (Victoria and Albert Museum[665])

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

[665] Reprodukcija je dostupna u *on line* katalogu muzeja. URL: http://collections.vam.ac.uk/item/O116855/design-fero-lunardo/ (pristupljeno 12. siječnja 2019.)

6.4. Svile 17. stoljeća

Na prostoru nekadašnje Porečke biskupije sačuvane su četiri varijante tekstilnih dekora tipa *a mazze* s početka 17. stoljeća. Riječ je o zelenim klasičnim damastima iz franjevačkog samostana u Pazinu (kat. 55., sl. 66.) i župne crkve u Kanfanaru (kat. 17.), crvenom klasičnom damastu iz župne crkve u Motovunu (kat. 28., sl. 65.) te plavom klasičnom damastu iz župne crkve u Žminju (kat. 111, tkanina II., sl. 67.). Sva tri damasta vrlo su kvalitetne svile, što se očituje u velikoj gustoći niti osnove. Njihova je namjena prvenstveno bila izrada sekularne odjeće, a bili su u modi tijekom prve četvrtine 17. stoljeća. Znatan broj svila ove tipologije, izvedenih uglavnom u tehnici damasta, ali i baršuna, sačuvan je do danas. Komparativni primjeri bliski damastima iz Motovuna i Pazina sačuvani su u zbirci Gandini u Modeni („dvobojni damast, Italija, kraj 16. početak 17. stoljeća" i „damast, Italija, kraj 16. početak 17. stoljeća")[666], u mjestu Roncade nedaleko od Trevisa („damast, Italija, Venecija ?, prva četvrtina 17. stoljeća")[667], muzej *Kunstgewerbemuseum der Stadt* u Kölnu („damasti, Italija, prva četvrtina 17. stoljeća")[668] te brojnim drugima. Primjeri analogni damastu žminjske misnice u stranim zbirkama sačuvani su u muzeju *Museum Schnütgen* u Kölnu („Italija, oko 1600. godine")[669] te u muzeju *Kunstegewerbe Der Stadt Museum* u Kölnu („damast, Italija, oko 1600. godine")[670].

Znatan broj damasta istog dekorativnog tipa sačuvan je i u drugim hrvatskim zbirkama, među kojima izdvajam dva primjerka zelenih klasičnih damasta iz katedrale u Krku

---

[666] Elisabeta Bazzani, „damasco bicolore" i „damasco" u: *La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*, ur. Donata Devoti, Marta Cuoghi Costantini (Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1993.), str. 95., kat. 34. i str. 114., kat. 44.

[667] *Le stoffe degli Abati. Tessuti e paramenti sacri dell'antica Abbazia di Monastier e die territoti della Serenissima*, ur. Alessandra Geromel Pauletti (Treviso: Edimedia, 1997.), str. 34., kat. 2.

[668] Markowsky, nav. dj., 1976., str. 222. – 223., kat. 287., 288. i 289.

[669] Gurdun Sporbeck, *Museum Schnütgen, Die Liturgischen Gewänderstr II. bis 19. Jahrhundert* (Köln: Museum Schnütgen i Abegg Stiftung, 2001.), str. 285., 286., kat. 81.

[670] Markovski, nav. dj., 1976., str. 177. – 178.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

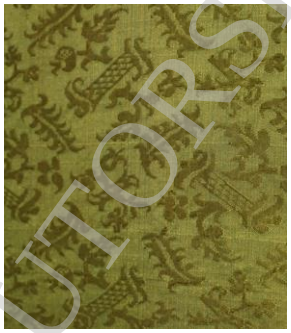
(sl. 68. i 69.) te crkve u Barbanu (sl. 70.) koji se također mogu datirati na početak 17. stoljeća i smatrati radovima talijanskih manufaktura. Zeleni damast, koji je dekorom identičan damastu II. sačuvanom na kompletu liturgijskog ruha iz katedrale u Krku (sl. 69.), evidentiran je i na misnici katedrale u Trogiru[671].

Sl. 65. Klasični damast, Italija, početak 17. stoljeća, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2015.)

Sl. 66. Klasični damast, Italija, početak 17. stoljeća, franjevački samostan u Pazinu (foto: IJT, 2013.)

Sl. 67. Klasični damast, Italija, početak 17. stoljeća, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2015.)

Sl. 68. Klasični damast (I.), Italija, početak 17. stoljeća, katedrala u Krku[672] (foto: IJT, 2015.)



Sl. 69. Klasični damast (II.), Italija, početak 17. stoljeća, katedrala u Krku (foto: IJT, 2015.)

Sl. 70. Klasični damast, Italija, početak 17. stoljeća, župna crkva u Barbanu (foto: JK, 2012.)

U zbirci župne crkve u Žminju nalaze se dvije dalmatike i dva manipula koji su izrađeni od plavog klasičnog damasta koji je nastao tijekom druge četvrtine 17. stoljeća, a koji u izgledu i teksturi ima brojne nesavršenosti koje se uglavnom očituju zbog različitih debljina

[671] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 290. i XXI.

[672] Reprodukciju damasta objavila je Silvija Banić, vidi: Banić, nav. dj., 2016.c, str. XXI.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

niti potke (kat. 112., sl. 75.). Kompoziciju damasta čine stilizirani cvjetovi koji se ponavljaju u horizontalnim nizovima i stvaraju mrežu rombova. Damasti gotovo identična dekora sačuvani su u Opatskoj riznici korčulanske katedrale (sl. 74.), zbirci župne crkve u Velom Lošinju (sl. 73.) te na području nadbiskupije Siena - Colle di Val D'Elsa-Montalcino u talijanskoj regiji Toscani[673]. Vrlo slične dekore imaju i višebojni sateni *liseré* sačuvani na stoli iz nekadašnje krčke katedrale (sl. 71.) i kompletu iz samostana svetog Antuna Padovanskog u Crikvenici (sl. 72.)[674] te klasični damast sačuvan na misnici iz dominikanskog samostana u Dubrovniku, čiju dataciju valja pomaknuti u drugu četvrtinu ili sredinu 17. stoljeća[675]. Brojne svile slična dekora sačuvane su i u inozemnim zbirkama, među kojima su neki vrlo slični primjeri pripisani venecijanskim manufakturama ili manufakturama s područja venecijanske Terraferme, što se čini vjerojatnijim s obzirom na to da su uglavnom tkane jeftinijim materijalima i jednostavnijim tkalačkim tehnikama. Valja izdvojiti damast *gros de Tours* misnice iz crkve San Michele Archangelo u Codroipu blizu Udina („Italija, Venecija?")[676] i damast misnice iz crkve Pieve di Santa Maria u Gortu („Venecija ?")[677] koji su datirani u sredinu 17. stoljeća. Sličnog je dekora i saten *liseré* iz zbirke Gandini u muzejima *Musei*

---

[673] Misnica nije objavljena, a može se pogledati na internetskim stranicama *Beni ecclesiastici in web* (BeWeb): http://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1253602/Manif.+italiana+sec.+XVII%2C+Pianeta+in+damasco+verde#tipo_facc=%22pianeta%22&locale=it&ambito=CEIOA&action=CERCAOA&limite=100&ordine=rilevanza&domini=1&regione_ecc_facc=TOSCANA&da=1&frase=damasco+verde&secolo_facc=%22XVII%22 (pristupljeno: 11. siječnja 2019.)

[674] Jazbec, nav. dj., 2012., str. 132., 133.

[675] Jelena Ivoš, „Paramentika – crkveno ruho", u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, ur. Igor Fisković, Zagreb 2011., str. 449., 450.

[676] Maria Rosa Amabile, „Kataloška jedinica broj 1", u: *Paramenti sacri tra storia e tutela*, ur. Michela Villotta (Udine: Arti Grafiche Friulane, 1996.), str. 46., 47., kat. 1.

[677] Atiliana Argentieri Zanetti, „Schede", u: *Tesori d'arte in Carnia. Paramenti sacri e tradizione tessile*, ur. Giliberto Ganzer (Pordenone. Grafiche Lema, 1987.), str. 84.. kat. 5.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Civici di Modena datiran u prvu četvrtinu 17. stoljeća[678] te neobjavljeni fragment *broccatella* iz zbirke *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume* u Veneciji (in. br. 0222)[679]. Dekorom vrlo blizak saten *liseré* koji se, u skladu s natpisom na misnici, datira u 1637. godinu sačuvan je i na bočnim poljima misnice iz minhenske zbirke Bernheimer[680].

U drugoj četvrtini 17. stoljeća klasični *a mazze* dekori modificiraju se u skladu s novim trendovima pa sitne grančice stiliziranog bilja i strogo geometrijskih shema postaju znatno složenije, voluminoznije i dinamičnije. Riječ je o kompozicijama koje tvore horizontalni nizovi uvijenih cvjetnih buketa, pri čemu se uglavnom izmjenjuju dvije verzije koje se u svakom narednom redu naginju u suprotnu stranu. Od klasičnih se geometrijskih *a mazze* kompozicija ti dekori razlikuju po iznimnoj dinamici, isprepletenosti i živosti te voluminoznosti motiva, što je u skladu s novom baroknom estetikom. Dekori ovog tipa nazivaju se *opera a spianzi*[681] ili *opera a tre fiori*[682]. Ovim skupinama pripadaju već spomenuti damasti iz Barbana (sl. 26.) i Trevisa (sl. 27.). Tipološki bliske, no znatno izduženije varijante osmišljavaju se tijekom treće četvrtine 17. stoljeća. Ovom tipu pripada crveni damast od kojeg je izrađen komplet liturgijskog ruha iz župne crkve u Motovunu (kat. 29., sl. 76.). Njemu vrlo blizak damast sačuvan je na pluvijalu iz crkve Uznesenja Marijina u Osoru (sl. 78.)[683], što se, osim u dekoru, očituje i u izgledu rubova pa se za potonja dva

---

[678] Domenica Digilio, „Kataloška jedinica broj 95", u: *La Collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*, ur. Donata Devoti, Marta Cuoghi Costantini (Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1993.), str. 131.

[679] Fragment se može pogledati u *online* katalogu muzeja *Museo di Palazzo Mocenigo*: http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/11237/?WEB=MuseiVE (pristupljeno: 11. siječnja 2019.)

[680] Saskia Durian-Ress, *Textilien Sammlung Bernheimer. Paramente 15. – 19. Jahrhundert* (München: Hirmer Verlag, 1991.), str. 196., kat. 86.

[681] Cartelazzo, Da Rin, Frattaroli, nav. dj., 1993., str. 21.

[682] Devoti, nav. dj., 1989., str. 64. – 71.

[683] Reprodukciju damasta objavila je Silvija Banić te ga povezala sa skupinom svla evidentiranih na području Zadarske nadbiskupije, a koje je datirala u razdoblje između 1660. i

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

primjerka predlaže venecijansko porijeklo i datacija u treću četvrtinu 17. stoljeća. Širina crvena damasta osorskog pluvijala bez rubova iznosi 54 cm, jednako kao i u motovunskom primjeru. Rubovi su na oba primjera sačuvani cjelovito, u širini od 1,3 cm, te su izvedeni u satenu u prugama zelene i bijele boje, a s vanjske su strane završeni četirima zeleno-bijelim svilenim nitima tkanim u taftu (sl. 79.). Ovoj skupini valja dodati i primjerak neobjavljenog zelenog damasta iz župne crkve sv. Marka u Korčuli (sl. 28.) te damast iz župe sv. Tome apostola u Tkonu na Pašmanu („Italija, Venecija?, između 1660. i 1680.") [684]. Kao komparativne primjere sačuvane u stranim zbirkama valja navesti saten *lancé* iz zbirke Mariana Fortunija („treća četvrtina 17. stoljeća")[685] i klasični damast tamnoljubičaste boje iz crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji („Venecija, druga četvrtina 17. stoljeća")[686]. Prema predlošku, koji je vrlo sličan onome motovunskog damasta, izveden je i zeleni klasični damast koji se nalazi u zbirci muzeja *Museo di Palazzo Mocenigo* (sl. 77.)[687].

1680. godine i za koje je pretpostavila talijansko, odnosno venecijansko porijeklo. Banić, nav. dj., 2016., str. 729. – 737.

[684] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 734. – 735.

[685] Davanzo Poli, nav. dj., 2008., str. 338., 339.

[686] Ipak, rub koji je sačuvan na ovom primjeru u širini od 0,8 cm, znatno je drugačiji od rubova dekorom sličnih damasta evidentiranih na istočnoj obali Jadrana. Rub je izveden u taftu svilenim nitima zelene boje s centralnom prugom u keperu izvedenom bijelim i crnim nitima. Širina ovog damasta bez rubova jest 53 cm. Davanzo Poli, nav. dj., 2014., str. 56., 57.

[687] Fragment se može pogledati u *on line* katalogu muzeja *Museo di Palazzo Mocenigo*: http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/10830/?WEB=MuseiVE (pristupljeno: 11. siječnja 2019.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 71. Saten *liseré*, Veneto (Venecija?), druga četvrtina 17. stoljeća, katedrala u Krku[688] (foto: IJT, 2015.)

Sl. 72. Saten *liseré*, Veneto (Venecija?) druga četvrtina 17. stoljeća, samostan svetog Antuna Padovanskog u Crikvenici (foto: IJT, 2012.)

Sl. 73. Klasični damast, Veneto (Venecija?), druga četvrtina 17. stoljeća, župna crkva u Velom Lošinju (foto: IJT, 2015.)

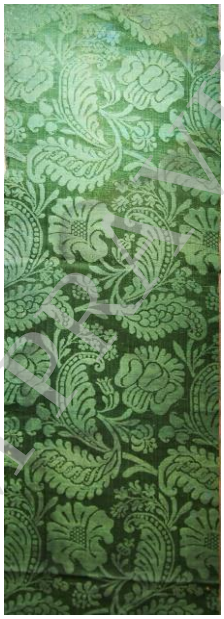
Sl. 74. Dvobojni klasični damast, Italija, Veneto (Venecija?), druga četvrtina 17. stoljeća, Opatska riznica u Korčuli (foto: DT, 2013.)

Sl. 75. Dvobojni klasični damast, Veneto (Venecija?), druga četvrtina 17. stoljeća, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2016.)

[688] Damast je objavila Silvija Banić, vidi: Banić, nav. dj., 2016.c, str. XXI, XXII.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 76. Detalj klasičnog damasta, Venecija (?), treća četvrtina 17. stoljeća, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2015.)



Sl. 77. Detalj klasičnog damasta Venecija (?), treća četvrtina 17. stoljeća, *Museo di Palazzo Mocenigo*, inv. 0094 (foto: IJT, 2017.)

Sl. 78. Detalj klasičnog damasta, Venecija (?), treća četvrtina 17. stoljeća, župna crkva u Osoru (foto: IJT, 2015.)

Sl. 79. Detalj desnog ruba damasta iz Osora (lijevo), i detalj desnog ruba damasta iz Motovuna (desno) (foto: IJT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

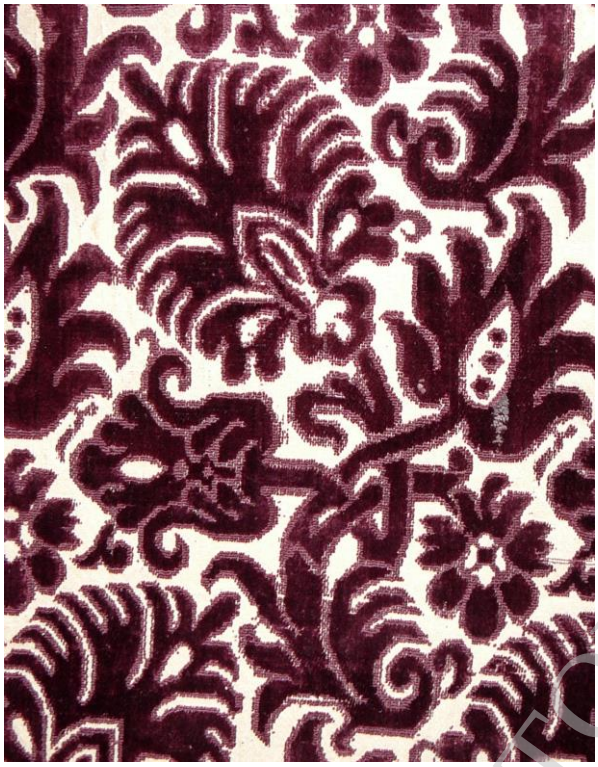
Na području nekadašnje Porečke biskupije sačuvan je samo jedan primjerak baršuna iz 17. stoljeća, i to na misnici, stoli i manipulu iz župne crkve u Žminju (kat. 114., sl. 80.). Riječ je o *ciselé* baršunu čija je podloga dekora krem boje, dok je uzorak stvoren rezanim i nerezanim dijelovima ljubičaste (fr. *bordeaux*) svile. Tipološki, baršun pripada dekorima tipičnima za prvu polovicu 17. stoljeća koji se sastoje od biljnih grančica koje se često u oprečnim smjerovima nižu po horizontalnim linijama, a koje smo ranije definirali kao (tal.) *opera a spianzi*. Osnovnu jedinicu uzorka *ciselé* baršuna čini motiv razvedena buketa s dvjema isprepletenim stabljikama koje se potom granaju na još dvije (tal. *doppia ramificazione*). Na krajevima stabljika nalaze se stilizirani cvjetovi nalik tulipanu, irisu i šišarki, a isti se motiv niže u zrcalno simetričnoj varijanti po horizontalnim linijama, tvoreći tako dinamičnu kompoziciju. Iako baršun nije sačuvan u punoj širini, može se pretpostaviti da se raport uzorka, kao i u brojnim sličnim primjercima, ponavlja od šest do devet puta širinom tkanine. Riječ je o baršunu koji je bio namijenjen izradi skupocjenih odjevnih predmeta i to prema novim modnim krojevima ugledajući se na španjolske uzore, a o čemu svjedoče brojni portreti europske društvene elite nastali tijekom prve polovice 17. stoljeća. Talijanske tkalačke manufakture u tom su razdoblju osmislile čitav niz varijanti vrlo sličnih motiva, a najpopularnije su se redovito kopirale među konkurentskim središtima što danas otežava, a vrlo često i onemogućava, pouzdano određivanje mjesta njihova nastanka. U ovom se razdoblju najčešće upotrebljavao *ciselé* baršun. Prednosti te tehnike bile su brojne, a uglavnom su se odnosile na mogućnost postizanja trodimenzionalnih efekata kombiniranjem različitih planova, podloge, zatim dijela na kojemu osnova flora nije rezana te rezanih dijelova osnove flora[689]. S obzirom na konstrukciju i način izvedbe ruba, žminjski se primjerak najuže može povezati s đenoveškim i venecijanskim baršunima datiranima između 1610. i 1640. godine. U kompoziciji su primjetne znatne sličnosti s fragmentima *ciselé* baršuna sačuvanima u zbirci galerije *Gallerie del Costume* u Firenci koji su datirani između 1610. i 1640. godine i pripisani đenoveškim radionicama[690]. Osobite konstrukcijske sličnosti uočavaju se sa fragmentu objavljenom pod kataloškom jedinicom 329, a koji je, poput žminjskog primjera, tkan u konstrukciji pet veznog satena

[689] Orsi Landini, nav. dj., 2017.b, str. 148.

[690] Orsi Landini, nav. dj., 2017.b, str. 239., 240., kat. 329. – 332.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

doublé[691]. Bliski primjeri sačuvani su i u *Museo Poldi Pezzoli* („prva četvrtina 17. stoljeća, Genova“)[692] i *Il Museo del Tessuto di Prato* („prav četvrtina 17. stoljeća, Italija“)[693]. Identičan baršun sačuvan je na misnici, manipulu i stoli kompleta koji se nalazi u zbirci *Museo di Palazzo Mocenigo* u Veneciji (sl. 98.)[694] te u zbirci *Metropolitan Museum of Art* (sl. 81.)[695].



[691] Orsi Landini, nav. dj., 2017.b, str. 239., kat. 329.

[692] *Museo Poldi Pezzoli. Velluti e Moda tra XV e XVII. secolo*, ur. Annalisa Zanni, Margherita Bellezza Rosina, Margherita Ghirardi, (Milano: Skira, 1999.), str. 65., kat. 12.

[693] *Il Museo del Tessuto di Prato*, ur. Tamara Boccherini (Milano: Skira, 1999.), str. 57., kat. 26.

[694] Reprodukciju misnice objavila je Silvija Banić, vidi: Banić, nav. dj., 2018., str. 50.

[695] Fragment je moguće vidjeti u *on line* katalogu muzeja, a obzirom na kroj vrlo je vjerojatno nekada bio dio misnice: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/230202?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=2002.494.180&offset=0&rpp=20&pos=1

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 80. Detalj baršuna *ciselé,* Venecija ili Genova, 1610. – 1640. godina, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2016.)

Sl. 81. Detalj baršuna *ciselé,* Venecija ili Genova, 1610. – 1640. godina, *The Metropolitan Museum of Art* (MMA: 2002.494.180)

U župnoj crkvi u Vižinadi na području nekadašnje Porečke biskupije sačuvan je i primjerak damasta tipologije *Gnalić* koji se može datirati u drugu polovicu 17. stoljeća (kat. 103., sl. 86.). Damasti te tipologije tkali su se u više talijanskih tkalačkih centara od druge polovice 16. stoljeća pa do sredine 17. stoljeća. Tijekom ovog dugog razdoblja svile ovog tipa tkale su se s tek manjim izmjenama u odnosu na prve varijante kompozicije osmišljene tijekom druge polovice 16. stoljeća. Upravo na temelju sitnih razlika u načinu stilizacije i dispozicije, ali i konstrukcije pojedinih elemenata dekora može ih je datirati u 16., odnosno u 17. stoljeće. No budući da je riječ o dekoru koji je bio vrlo tražen i popularan na tržištu čitave Europe, veće promjene u kompoziciji sasvim sigurno nisu ni bile dobrodošle. Stoga je, kao i kod svila drugih tipova dekora, sasvim opravdano očekivati da su se gotovo identične varijante tkale u više različitih tkalačkih središta. Stoga pozorna usporedba sličnosti i razlika njihovih konstrukcija omogućuje mnogo preciznije određenje mjesta njihove proizvodnje. Sa sačuvanih se fragmenata vrlo često ne mogu prikupiti sve ključne informacije, kao što su širina tkanine ili izgled rubova, pa mjesto njihova nastanka ostaje otvoreno. Prema mišljenju Domenice Digilio i Silvije Banić, pojava „heraldičkog ljiljana", odnosno motiva poznatog kao *fleur de lis* na svilama ove tipološke grupe oznaka je njihova firentinskog porijekla[696]. No smatram da se ovaj motiv od prve polovice 17. stoljeća nadalje podjednako javlja na svilama firentinske i venecijanske proizvodnje. Stoga pojavu *fleur de lisa* na damastima tipologije *Gnalić*, ali i drugima, kao što su lukeški damasti *a tre fiori*, tijekom prve polovice 17. stoljeća treba promatrati kao ornament, a nipošto kao „firentinski pečat". U prilog tom mišljenju ide velika količina damasta tipologije *Gnalić* s detaljem stiliziranog ljiljana sačuvana na području Veneta i Venecije te na području istočne obale Jadrana kao i činjenica da se ljiljani u detaljima razlikuju u detaljima, što sigurno ne bi bilo slučaj da je riječ o heraldičkoj inačici. U prilog tezi o različitom porijeklu idu i razlike u konstrukciji, odnosno izgledu rubova kod

[696] Domenica Digilio, „Echi della Controriforma nel rinnovo delle vesti liturgiche", u: *La cattedrale di Volterra tra maniera e riforma,* ur. Rossella Martignoni (Venecija: Regionale Toscana Giunta i Masilio Editori, 1994.), str. 110. – 111., kat. 1.; Banić, nav. dj., 2018., str. 28. – 29.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

damasta vrlo sličnih kompozicija dekora (sl. 82. – 85.). Prema tome, damaste iz župne crkve u Pićnu i župne crkve u Osoru valja datirati na kraj 16. stoljeća ili u prvu polovicu 17. stoljeća i pripisati venecijanskim manufakturama, dok za primjere iz Porata i zbirke muzeja *Museo di Palazzo Mocenigo* u Veneciji (sl. 56.) valja ostaviti otvorenom i mogućnost firentinskog porijekla. Također, damasti te tipologije vrlo su se vjerojatno tkali i tijekom 18. i 19. stoljeća, a od izvornih kompozicija razlikuju se po znatno manjim dimenzijama raporta te gotovo shematiziranom stilizacijom pojedinih detalja, uključujući i detalj *fleur de lisa* koji je na nekim primjercima gotovo „defragmentiran" – primjerice, na zelenom damastu iz župne crkve u Motovunu (sl. 87.). „Evolucija" ovog detalja stoga ide u prilog tezi da je riječ o motivu koji je izvorno možda imao svoju konkretnu namjenu u smislu simbolike nekog određenog lokaliteta, osobe ili organizacije, no vrlo brzo postao je dekorativnim dijelom kompozicije koja se u gotovo jednakim verzijama tkala i u Firenci i u Veneciji, a vrlo vjerojatno i drugdje.

Zeleni damast tipa *Gnalić*, sačuvan na kompletu iz župne crkve u Vižinadi (kat. 103.), kompozicijom dekora blizak je primjercima koji su datirani u prvu polovicu 17. stoljeća, a što se očituje u načinu stilizacije detalja poput *fleur de lisa* (sl. 86.), plodova šipka, cvjetova karanfila te oblikovanju kantrosa. Ipak, rub damasta iz Vižinade sačuvan je samo djelomično i izveden crvenim svilenim nitima tkanima u satenu pa mjesto nastanka, između Firence i Venecije, valja ostaviti otvorenim.

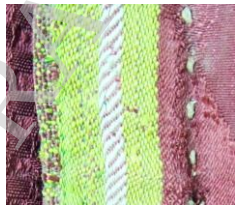
ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 82. Detalj klasičnog damasta i desnog ruba iz župne crkve u Pićnu, Venecija (?), kraj 16. ili prva polovica 17. stoljeća (foto: IJT, 2017.)

Sl. 83. Detalj klasičnog damasta i desnog ruba iz zbirke u Osoru, Venecija (?), kraj 16. ili prva polovica 17. stoljeća (foto: IJT, 2015.)

Sl. 84. Detalj klasičnog damasta i lijevog ruba iz zbirke franjevačkog samostana u Poratu, Firenca (?), prva polovica 17. stoljeća (foto: IJT, 2014.)

Sl. 85. Detalj klasičnog damasta i lijevog ruba iz zbirke Museo di Palazzo Mocenigo u Veneciji, Firenca (?), prva polovica 17. stoljeća (foto: IJT, 2015.)



Sl. 86. Detalj klasičnog damasta iz župne crkve u Vižinadi, prva polovica 17. stoljeća, Firenca ili Venecija (foto: IJT, 2015.)

Sl. 87. Detalj klasičnog damasta iz župne crkve u Motovunu, Italija, 19. stoljeće (foto: IJT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

U posljednju četvrtinu 17. stoljeća valja datirati dvije svile koje su sačuvane na misnici i bursi iz župne crkve u Svetvinčentu (kat. 89.). Riječ je o svilama koje kompozicijom dekora te načinom izvedbe i stilizacije detalja pripadaju grupi svila namijenjenih izradi odjevnih predmeta. Raznovrsnost efekata koji se vide na površini te svile rezultat su kombiniranja dekora u podlozi koji je stvoren izmjenom sjajnih i matiranih dijelova damasta te „gornjeg" dekora izvedenog srebrnim *filé* i *frisé* potkama koje reflektiraju svjetlost na različite načine. Nesumnjivo je riječ o modnoj svili koja je mogla nastati u više talijanskih, ali i francuskih tkalačkih središta tijekom posljednje četvrtine 17. stoljeća. Osim specifične „igre" gornjeg dekora i dekora u podlozi, koji su svojstveni svilama druge polovice 17. stoljeća, na spomenutu dataciju ukazuju i neobični i fantastični motivi. Kao komparativne primjere valja izdvojiti fragmente iz zbirke Gandini („saten *rayé liseré* i *pékin,* Italija ili Francuska, posljednja četvrtina 17. stoljeća")[697] te damast *broché* iz venecijanske zbirke Fortuny („Italija ili Francuska, posljednja četvrtina 17. stoljeća")[698].

U drugu polovicu 17. stoljeća valja datirati dva impresivna komada crvenog *broccatella lancé* koji su sačuvani u dužini od 286 cm i širini od 70 i 140 cm u zbirci župne crkve u Motovunu (kat. 30., sl. 88.). Riječ je o tkanini namijenjenoj dekoraciji interijera, na što upućuje iznimno velik raport i jasna dvobojna struktura kompozicije. Osim toga, tkanine koje su tkane s potkom od nekog čvršćeg i grubljeg materijala poput lana bile su dugotrajne te vrlo izdržljive, a upravo su to bile osnovne kvalitete koje je tkanina za dekoraciju interijera morala imati. Takve svile uglavnom su se kupovale u velikim količinama kako bi se upotrijebile za izradu zavjesa, paravana, baldahina ili tapeta u liturgijskim i svjetovnim prostorima. Stoga su se za tu namjenu uglavnom birali vrlo konzervativni i simetrični dekori jasnih motiva koji nisu bili „podložni" stalnim modnim promjenama, kao što je to bio slučaj sa svilama namijenjenima izradi odjevnih predmeta. Istom tipu pripada i lampas *lancé broché* sačuvan na procesijskom sjenilu iz župne crkve u Balama koji se zbog specifičnog kroja predmeta te iznimno velikih dimenzija raporta ne može rekonstruirati (kat. 3.).

---

[697] Elisabeta Bazzani, „Raso rigato *liseré*" i „Tessuto operato ad aspeto *pékin",* u: *La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo,* ur. Donata Devoti, Marta Cuoghi Costantini (Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1993.), str. 179., kat. 249. i 250.

[698] Davanzo Poli, nav. dj., 2008., str. 344., 345.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Motovunskom *broccatelleu* dekorom i konstrukcijom vrlo je blizak *broccatelle lancé* („Francuska, druga polovica 17. stoljeća”) koji se nalazi u muzeju *Musée des arts décoratifs* u Lyonu (sl. 89.)[699].

Sl. 88. *Broccatelle lancé*, Francuska ili Italija, druga polovina 17. stoljeća (foto: IJT, 2017.)

Sl. 89. *Broccatelle lancé*, Francuska, druga polovina 17. stoljeća, *Musée* des *arts décoratifs,* Lyon

[699] Maximilien Durand, *La Génie de la Fabrique* (Lyon: Musée des arts décoratifs, 2016.), str. 11., kat. 2.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.5. Svile 18. stoljeća

6.5.1. Svile prve polovine 18. stoljeća

Na području nekadašnje Porečke biskupije sačuvano je se nekoliko svila koje pripadaju grupi bizarnih dekora. Svile ove tipologije okvirno se mogu svrstati u nekoliko osnovnih skupina s obzirom na specifičnosti detalja kompozicije. Tako na svilama prvog desetljeća 18. stoljeća prevladavaju iznimno apstraktni i bizarni detalji koji se u razdoblju do oko 1720. godine nadopunjuju novim svježim motivima kao što su naturalistički oblikovano cvijeće, neobični masivni plodovi ili čipke.

Konstrukcijom najjednostavnija svila bizarnog tipa evidentirana na području biskupije jest damast *lancé* sačuvan na velumu iz župne crkve u Motovunu (kat. 31.). Riječ je o svili vrlo jednostavnog dekora i relativno malog raporta koji je izveden isključivo efektima damasta i svilenom *lancé* potkom. S obzirom na apstraktne motive koji tvore njezin dekor ovu svilu valja svrstati u apstraktnu fazu bizarnog tipa te datirati u razdoblje između 171. i 1715. godine. Znatno raskošnije varijante iste tipologije sačuvane su na kompletima iz Pazina (klasični damast *lancé broché, à liage répris,* Italija ili Francuska, 1700. – 1715., kat. 57., sl. 90.), Poreča (klasični damast *broché*, Italija ili Francuska, 1700. – 1715., kat. 59., sl. 91.) i Svetog Lovreča Pazenatičkog (lampas *broché,* Italija ili Francuska, 1700. – 1715., kat. 95., sl. 92.). Dekori tih svila izvedeni su od nekoliko vrsta srebrnih i pozlaćenih metalnih potki na koje se skladno nadovezuje dekor damasta u podlozi. Dekorativni efekti tih svila stoga su vrlo raznovrsni, što je dodatno povećavalo njihovu cijenu. Riječ je o svilama koje su osmišljene isključivo za izradu odjevnih predmeta – ženskih raskošnih haljina kao i dijelova muške odjeće, osobito kaputa i prsluka. Impresivna zbirka svila bizarne tipologije nalazi se u fondaciji Abegg Stiftung u Bernu, a brojni primjerci iz te zbirke, datirani uglavnom oko 1705. godine, bliski su damastima iz Poreča i Pazina te lampasu iz Svetog Lovreča Pazenatičkog. Mjesto njihova nastanka gotovo kod svih primjera nije nedvojbeno utvrđeno, već je ostavljeno otvorenim između Francuske i Venecije[700].

Ljubičasti klasični damast iz župne crkve u Vižinadi (kat. 104., sl. 93.) i lyonski damast *broché, à liage répris* iz Biskupijskog muzeja u Poreču (kat. 61., sl. 95.) primjer su

[700] Ackermann, nav. dj., 2000., str. 129. – 141., 147. – 148., kat. 60., 61., 64., 65., 70.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

svila kasnije faze bizarnih uzoraka koja se prepoznaje po motivu uvijene vertikalne čipke oko koje se omataju fantastični biljni motivi. S obzirom na specifičnu konstrukciju i izgled ruba, kao mjesto izrade dva primjerka predlaže se Venecija. Vrlo je vjerojatno riječ o inovaciji koja je osmišljena u Lyonu, a koju su vrlo brzo počele kopirati i engleske manufakture u Spitalfieldsu gdje su sačuvani vrlo slični predlošci autora Josepha Dandridgea iz 1720. godine (sl. 94.)[701].

[701] Rothstein, nav. dj., 1990., str. 86.; Natalie Rothstein, *The Victoria & Albert Museum's Textile Collection woven textile design in Britain to 1750* (London: Victoria and Albert Museum, 1944.), str. 58.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 90. Klasični damast *lancé broché, à liage répris*, Italija ili Francuska, 1700. – 1715. godine, franjevački samostan u Pazinu (foto: IJT, 2013.)

Sl. 91. Klasični damast *broché*, Italija ili Francuska, 1715. – 1718. godine, Biskupijski muzej Poreč (foto: IJT, 2015.)

Sl. 92. Lampas *broché,* Italija ili Francuska, 1700. – 1715. godine, župna crkva u Svetom Lovreču Pazenatičkom (foto: IJT, 2013.)

ZAŠTIĆENO – TISKANJE DOZVOLJENO

Sl. 93. Klasični damast, Italija (Venecija ?), oko 1720. godine, župna crkva u Vižinadi (foto: IJT, 2015.)

Sl. 94. Joseph Dandridge, *Predlošci za svile*, Spitalfields, 1720. godina, *Victoria and Albert Museum*, London (izvor: Rothstein, 1990.)

Sl. 95. Lyonski damast *broché, à liage répris*, Italija (Venecija ?), oko 1720. godine, Biskupijski muzej Poreč (foto: IJT, 2015.)

Sl. 96. Damast *broché, à liage répris,* Zbirka Abegg Stiftung, Lyon (?), 1718. – 1720. (izvor: Ackerman, 2000.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Na prostoru nekadašnje Porečke biskupije sačuvan je jedan primjerak skupocjene venecijanske svile *ganza* (kat. 114., tkanina II., sl. 99.). Riječ je o iznimno raskošnoj verziji lampasa *lancé broché* čije je lice gotovo u potpunosti prekriveno metalnim potkama. Iz detalja uzorka vidi se da je riječ o svili koja pripada kasnoj fazi luksuznih bizarnih dekora s karakterističnim nazubljenim uskim i dugačkim lišćem, grozdastim plodovima te motivima stiliziranog ploda opijumskog maka. Značajka ovih tkanina jest iznimno visoka razina tehničkog umijeća izrade te vrlo kvalitetni i skupi materijali, velika gustoća svilenih niti i mnoštvo metalnih, srebrnih i pozlaćenih potki različitih vrsta koje gotovo u potpunosti prekrivaju lice tkanine. Na misnici iz venecijanske zbirke *Museo di Palazzo Mocenigo*, koja je sa žminjskom sigurno nekada činila komplet, sačuvan je identičan *ganzo* (sl. 98.) No fragmenti sačuvani na obje misnice premali su da bi se dekor ove svile mogao opisati u potpunosti. Dragocjen je stoga nalaz misnice iz samostana sv. Frane u Cresu koja je u cijelosti izvedena od identičnog *ganza* – lampasa *lancé broché* (sl. 101.)[702]. Na misnici su sačuvani znatno veći fragmenti ove svile na kojima su evidentirani i rubovi, zahvaljujući čemu je moguće napraviti rekonstrukciju kompozicije dekora i raporta te pretpostaviti punu širinu tkanine. Na ukupno četiri fragmenta sačuvana su četiri ruba od kojih su dva lijeva i dva desna. Zanimljivo je da su jedan desni i dva lijeva ruba izvedena na jednak način, tkani su u satenu nitima žute boje sa središnjom prugom u zelenoj te završeni s četiri deblje bijele niti tkane u taftu, dok je jedan desni rub drugačiji - tkan je u satenu nitima svijetlo smeđe boje sa središnjom bijelom prugom i završen s, vrlo vjerojatno, četiri deblje bijele niti takane u taftu (sl. 104.). Lijevi rubovi izvedeni u zelenim i žutim svilenim nitima u satenu evidentirani su i na primjercima iste svile iz Žminja i Venecije (sl. 102. i 103.). S obzirom na podudarnosti u dekoru te tehničkim karakteristikama, opravdano se može zaključiti da je riječ o svilama koje su nastale na istom tkalačkom stanu, odnosno u istoj manufakturi. Iako stručnjaci svile te tipologije gotovo redovito pripisuju venecijanskim manufakturama, vrlo slični skupocjeni lampasi tkani su i u Francuskoj i Engleskoj[703]. No u ovom slučaju smatram potpuno

[702] Banić, nav. dj., 2018., str. 50. – 51; Marta Budicin, Bernarda Rundek Franić, „Cres, Franjevački samostan i crkva sv. Frane“. *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 2 (2011.), Katalog radova u 2010., str. 23.

[703] Davanzo Poli, nav. dj., 2001., str. 152. – 155.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

opravdanim prikloniti se mišljenju Silvije Banić koja smatra da je riječ o venecijanskim svilama[704]. Na prostoru Hrvatske sačuvano je nekoliko svila koje se mogu definirati kao *ganzo* te pripisati venecijanskim manufakturama i datirati u razdoblje između 1715. i 1720. godine[705]. Na području Istre, uz žminjski primjer, dosad je evidentiran samo *ganzo* iz župne crkve u Pićnu koji je sačuvan na bočnim poljima misnice te pripadajućoj stoli[706]. Valja ukazati i na postojanje do sada neobjavljenog primjerka koji se nalazi i u zbirci katedrale sv. Vida u Rijeci.

[704] Banić, nav. dj., 2018., str. 50. – 51.; Jazbec Tomaić, nav. dj., 2017., str. 133.

[705] Opširno o *ganzima* koji su evidentirani u stranim zbirkama te onima na području Hrvatske u: Banić, nav. dj., 2016.c, str. 811. – 815.

[706] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 813.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 97. Komplet liturgijskog ruha, župna crkva u Žminju (foto: DC, 2013.)

Sl. 98. Komplet liturgijskog ruha, *Museo di Palazzo Mocenigo*, Venecija (inv. Cl. XXIII n. 0315, foto: IJT, 2015.)

ZAŠTITA AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 99. Lampas *lancé broché – ganzo*, Venecija, 1715. – 1720. godine, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2015.)

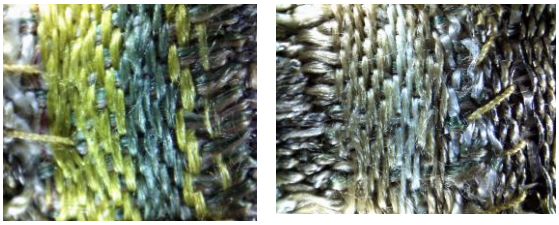
Sl. 100. Lampas *lancé broché – ganzo*, Venecija, 1715. – 1720. godine, *Museo di Palazzo Mocenigo*, Venezia (foto: IJT, 2016.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVOM

Sl. 101. Rekonstrukcija dekora lampasa *lancé broché – ganzo*, Venecija, 1715. – 1720. godine, franjevački samostan u Cresu (foto i rekonstrukcija: IJT, 2018.)

Sl. 102. Lampas *lancé broché – ganzo*, detalj lijevog ruba, župna crkva u Žminju, Venecija, 1715. – 1720. godine (foto: IJT, 2015.)

Sl. 103. Lampas *lancé broché – ganzo*, detalj lijevog ruba, *Museo di Palazzo Mocenigo*, Venecija, 1715. – 1720. godine (foto: IJT, 2015.)



Sl. 104. Lampas *lancé broché – ganzo*, detalji lijevog i desnog ruba, franjevački samostan u Cresu, Venecija, 1715. – 1720. godine (foto: IJT, 2018.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKA PRAVIMA

Treću značajnu skupinu svila prve polovice 18. stoljeća čine svile čipkastih motiva namijenjene izradi raskošnih ženskih haljina, ali i muških odjevnih predmeta. Osobito su lijepo pristajale na odjevnim predmetima krojenima od većih komada svile na kojima je ovaj dekor, redovito u velikom raportu, potpuno dolazio do izražaja. Kompozicije su kod svih primjera strogo simetrične, pri čemu os simetrije prolazi sredinom širine tkanine. Svile ove tipologije tkale su se otprilike u razdoblju od 1715. do oko 1725. godine, pri čemu se najraniji primjerci prepoznaju po „čistim" kompozicijama kojima dominiraju elementi koji podsjećaju na čipkaste vrpce te egzotično bilje, redovito duguljasti listovi koji podsjećaju na orijentalni tip poznat pod nazivom *saz*. Toj grupi svila pripada lampas *lancé* sačuvan na dalmatici iz župne crkve u Pazinu (kat. 53.) kojega valja datirati u razdoblje između 1720. i 1725. godine obzirom da su prisutni elementi poput izduženog i nazubljenog lišća te egzotičnih plodova biljaka i stiliziranih glavica opijumskog maka karakteristični za dekore *bizzare* stila. Također, riječ je o dekorima koji su riješeni gotovo grafički te se na njima još uvijek ne primjećuju naturalistički osmišljeni detalji. Istom tipu vrlo vjerojatno pripada i *gros de Tours liseré* od kojega je danas sačuvan tek mali dio na bursi iz župne crkve u Motovunu (kat. 32.). Iako je bliske primjere, kada su u pitanju svile *a dentelle* tipa, vrlo teško pronaći određene sličnosti uočavaju se sa svilom iz zbirke Abegg Stiftung u Riggisbergu („Francuska ili Italija, između 1720. – 1725.")[707]. U zbirci župne crkve u Motovunu na bursi i manipulu sačuvala se još jedna svila *a dentelle* tipa čiji je dekor vidljiv samo djelomično (kat. 33.) no obzirom na odsustvo naturalističkih cvjetnih detalja vrlo je vjerojatno nastala u istom razdoblju. Tipološki blizak lampas *lancé broché* sačuvan je u zbirci Mariana Fortunija u Veneciji („Francuska ili Italija, prva četvrtina 18. stoljeća")[708].

Posebno je impresivan lampas *lancé broché* sačuvan na misnici iz Nove Vasi (kat. 52.) kojega cjeloviti raport možemo vidjeti po učinjenoj rekonstrukciji (sl. 105.). Svilu valja datirati u razdoblje između 1725. i 1730. godine. Kompozicija je izuzetno bogata i kompleksna s mnoštvom isprepletenih biljnih i cvjetnih elemenata koji gotovo u potpunosti zasjenjuju detalje kojima se oponaša čipka. Znatne sličnosti vidljive su sa svilom koja se nalazi u *Victoria and Albert Museum* u Londonu koja je vrlo vjerojatno služila kao zastor

[707] Jolly, nav. dj., 2018., str. 115-116, kat. 15.

[708] Doretta Davanzo Poli, nav. dj., 2008., str. 386.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

baldahina koji se koristio prilikom krunidbe kralja Georga II. 1727. godine (sl. 106.)[709]. Od svile bliska dekora izrađena je i haljina francuske kraljice Marie Leszczynske, žene kralja Luja XV., na portretu Françoisa Alberta Stiemarta iz 1725. godine.

Vrijedne svile koje pripadaju istom dekorativnom tipu sačuvale su se i u zbirkama u Kašteliru, Pazinu i Rovinju. Lampas *lancé broché, à liage répris* sačuvan na misnici i velumu iz župne crkve u Pazinu (kat. 54., sl. 108.), lampas *lancè brochè* iz župne crkve u Kašteliru (kat. 22.) i lampas *lancé broché* iz župne crkve u Rovinju nastali su u razdoblju između 1720. i 1730. godine. Kao bliske primjere valja izdvojiti lampase iz zbirke Abegg Stiftung u Riggisbergu („Francuska, Lyon ili Italija, Venecija, između 1720. – 1725.“[710], „između 1720. i 1730“[711] i „Francuska, Lyon ili Italija, Venecija, između 1725. – 1730.“[712]). S obzirom na karakterističan dekor i konstrukciju lampasi iz Pazina, Kaštelira i Rovinja pripadaju specifičnoj podgrupi svila s čipkastim dekorima pod nazivom *persienne.* Riječ je o povijesnom nazivu za svile ovoga tipa, a kojega je u svojem djelu *Le Dessinateur* iz 1765. godine Joubert de l'Hiberderie opisao kao tipično francuske svile nastale pod utjecajem orijentalnih motiva[713]. Osim specifičnog dekora, koji je strogo simetričan, pri čemu je središnji dio od bočnih dijelova odvojen polukružnim vertikalnim vrpcama, prepoznaju se i po konstrukciji. Gotovo redovito je riječ o svilama pastelnih boja kojima je podloga u određenoj boji tkana u aversu satena dok je uzorak tkan nitima temeljne bijele potke i dodatne bijele osnove u taftu pri čemu su detalji izvedeni i dodatnim *lancé* i *broché* potkama[714]. Prema sačuvanim svilama i predloščima, slične varijante dekora tkale su se u francuskim tkalačkim

[709] Jolly, nav. dj., 2018., str. 341.

[710] Jolly, nav. dj., 2018., str. 221, kat. 62.

[711] Jolly, nav. dj., 2018., str. 225-226, kat. 64.

[712] Jolly, nav. dj., 2018., str. 292-293, kat. 97.

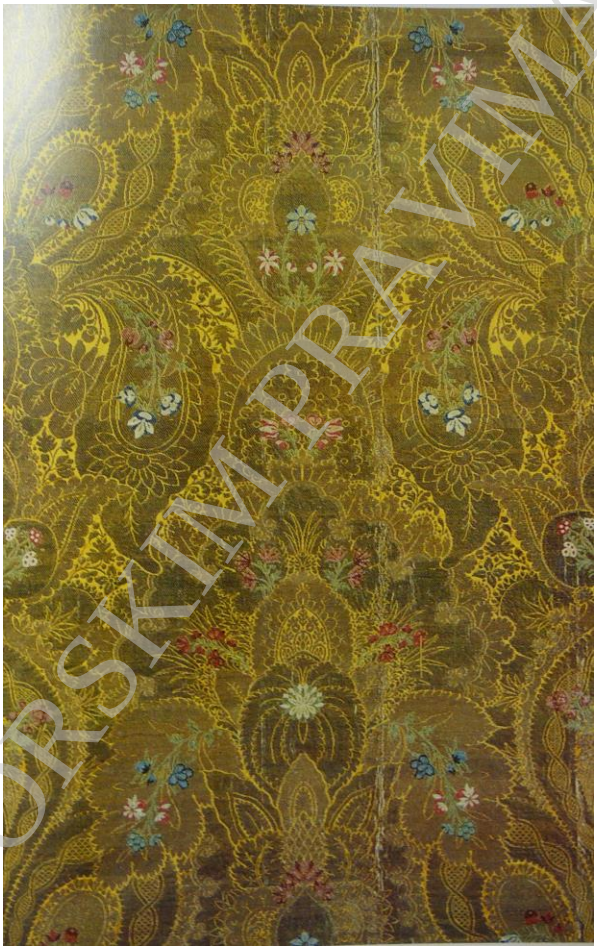
[713] Jean-Paul Leclercq, „From Threads to Pattern Composition, Technique and Aesthetics”, u: *A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eightenth-Century Silks Designs*. *Riggisberger Berichte* 14, ur. Anna Jolly, str. 139. – 142. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2007.

[714] Jolly, nav. dj., 2018., str. 332. – 333.; Detaljno o karakteristikama *persienne* lampasa koji su se sačuvali na području Zadarske nadbiskupije u Banić, nav. dj., 2016., str. 296., 819. – 823 , kat. 100.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

središtima Lyonu, Toursu i Parizu te Spitalfieldsu u Engleskoj i u Veneciji, zbog čega je otežano određivanje mjesta nastanka pojedinog primjera.

Sl. 105. Rekonstrukcija lampasa *lancé broché*, župna crkva u Novoj Vasi, Italija (Venecija?) ili Francuska (Lyon?), 1725. – 1730. godine (foto: IJT)



Sl. 106. Saten *broché* (?), *Victora and Albert Museum*, Spitalfields, 1727. godine (preuzeto iz: Rothstein, 1990.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 107. Lampas *lancé broché,* Italija ili Francuska, 1725. – 1730. godine, župna crkva u Rovinju (foto: DT, 2012.)

Sl. 108. Lampas *lancé broché*, župna crkva u Pazinu, Lyon (?), 1720. – 1730. godine (foto: IJT, 2013.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 109. *Natté liseré broché à liage répris*, Italija, druga četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Svetvinčentu (foto: DT, 2013.)

Sl. 110. Rekonstrukcija dijela kompozicije dekora, *gros de Tours liseré broché*, *à liage répris*, Italija, druga četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2016.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Četvrta tipologija tekstilnih dekora koja se može prepoznati na svilama 18. stoljeća sačuvanima na području Porečke biskupije jest ona „naturalistička". Tridesetih godina 18. stoljeća crtači predložaka sve su se intenzivnije bavili problematikom postizanja što uvjerljivih i prirodi vjernijih prikaza na svilama. Intenzivno traganje za postizanjem trodimenzionalnosti rezultiralo je određenim inovacijama u tehnici tkanja zbog kojih su se mogli postići efekti bliski slikarskima, poput sjenčanja. Najznačajnije zasluge u tom procesu pripisuju se lionskom crtaču i poduzetniku Jeanu Revelu. Najkvalitetniji primjerak svile ove tipologije jest lampas *lancé broché* sačuvan na kompletu iz župne crkve u Balama (kat. 6., sl. 111.). Na vrlo visoke radioničke standarde ukazuje vrlo skladna i kvalitetna kompozicija koja je izvedena iznimno vješto, uz primjenu velikog raspona u tonalitetima svilenih niti te upotrebu čak pet različitih metalnih potki od kojih jedna, srebrna *filé* nit, gotovo u potpunosti prekriva podlogu lica tkanine. Kompozicija ove svile jest asimetrična (fr. *à deux chemins suivis*) te se širinom tkanine ponavlja jednom. Sjenčanje detalja postignuto je tehnikom *point rentré*. Zbog svega navedenoga predlaže se Lyon kao mjesto proizvodnje i datacija u razdoblje između 1735. i 1745. godine. Svile koje su dekorom i tehnikom bliske ovom primjerku sačuvane su u zbirci Abegg („Francuska, Lyon ?, 1735. – 1740.")[715], u muzeju Museo Diocesano Tridentino („Lyon, 1730. – 1740.")[716] te brojnim drugima.

U zbirci iste crkve sačuvan je još jedan komplet od svile (*cannetillé broché à liage répri*) iznimno raskošna dekora (kat. 9., sl. 113.). Riječ je o svili osnosimetričnog dekora s osi simetrije koja prolazi sredinom širine tkanine (fr. *à deux chemins à pointe*). Podloga dekoru u potpunosti je prekrivena dodatnim svilenim potkama utkanima *cannetillé* tehnikom. Bliski primjeri sačuvani su u brojnim zbirkama na području Italije pa, osim francuskih središta u kojima su svile ove tipologije sigurno tkane, otvorenom treba ostaviti i mogućnost talijanskog porijekla. Vrlo blizak primjer nalazi se u zbirci crkve S. Maria Gloriosa dei Frari (*cannetillé broché*, Francuska ili Italija, sredina 18. stoljeća)[717], crkvi San Michele Arcangelo u Abbadiji

[715] Jolly, nav. dj., 2002., str. 274. – 275., kat. 158.

[716] Domenica Digilio, „Catalogo", u: *Vesti e frammenti tessili nella raccolta del Museo Diocesano Tridentino*, ur. Donata Devoti, Domenica Digilio, Domenica Primerano (Trento: Museo Diocesano Tridentino, 1999.), str. 104. – 105., kat. 54.

[717] Davanzo Poli, nav. dj., 2014., str. 110.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

kod Siene (*gros de Tours liseré broché,* Italija, druga polovica 18. stoljeća), crkvi Beata Vergine delle Grazie u Udinama (*gros de Tours liseré broché,* Francuska, 1735. – 1740.)[718]. *Gros de Tours liseré broché* iste tipologije sačuvan je u zbornoj crkvi Marijina Uznesenja u Rijeci, a izrađen je prema istom predlošku kao i fragment iz zbirke *Fondazione Lisio* u Firenci[719].

Sl. 111. Lampas *lancé broché,* Lyon, 1735. – 1745. godine, župna crkva u Balama (foto: DT, 2015.)

Sl. 112. Antoine Pesne, Pruska princeza Sophia Dorothea sa suprugom Frederickom Williamom, 1734. godine, *Berlin Staatliche Schlöser und Gärten*

[718] Maria Beatrice Bertone, „Paramento liturgico", u: *Paramenti sacri tra storia e tutela*, ur. Michela Villotta (Udine: regione Friuli-Venezia Giulia, 1996.), str. 68., kat. 12.

[719] Fragment nije objavljen.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 113. *Cannetillé broché à liage répris,* Italija ili Francuska, sredina 18. stoljeća, župna crkva u Balama (foto: DT, 2015.)

Sl. 114. *Gros de Tours liseré broché*, zborna crkva Marijina Uznesenja u Rijeci (foto: DT, 2015.)

Sl. 115. *Gros de Tours liseré broché*, *Collezione di Fondazione Lisio*, Firenca (foto: IJT, 2013.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.5.2. Svile druge polovine 18. stoljeća

U odnosu na prvu polovinu 18. stoljeća, kada su cvjetni motivi dominirali kompleksnim zgusnutim kompozicijama u naturalističkom stilu, od sredine i tijekom druge polovice stoljeća pratimo postupno „olakšavanje" dekora u skladu s novom estetikom kasnog baroka i rokokoa. Kompozicije postaju prozračne, a cvjetni i biljni motivi nježni, suptilni i sve manjih dimenzija. Pritom je podloga, odnosno temeljna vezna konstrukcija, uglavnom od svile svijetlih boja i često razvedena nježnim monokromnim poduzorcima. Postupno se cvjetni motivi grupiraju u elegantne vertikalne meandre, kao što se vidi na uzorku *natte liseré broché* sačuvanom na velumu iz žminjske zbirke (kat. 117., sl. 120.)[720]. Kompoziciju čini vertikalni niz bogato razvedenih cvjetnih grana svijenih u S liniji. Grane i raznovrsni cvjetni motivi, od kojih su najistaknutiji božuri i mimoze, izvedeni su u više boja, dok se u podlozi vidi monokromni poduzorak čipkaste vrpce (sl. 122.). Da je riječ o kvalitetnoj svili, vrlo vjerojatno francuskog, ali moguće i talijanskog porijekla, ukazuje činjenica da je dekor izveden u čak dvanaest *broché* potki različitih boja koje su utkane tehnikom koja je donekle jednostavnija varijanta kompleksne *point rentré* tehnike[721]. No ovakav jednostavniji način ispreplitanja potki različitih nijansi kako bi se dobio dojam voluminoznosti sigurno je bio znatno brži i ekonomičniji pa su mu tkalačke radionice, vrlo vjerojatno i one francuske, često pribjegavale. Takvim su se postupcima koristile i manufakture koje nisu u potpunosti savladale francusku tehniku, poput onih talijanskih. Svila istog tipa sačuvana je i u zbirci župne crkve u Rovinju (kat. 75., sl. 123.) te na kompletu iz župne crkve u Motovunu (kat. 41.) Vrlo sličnog dekora jest taft *liseré broché* sačuvan na kompletu liturgijskog ruha iz crkve *Santa Maria Assunata* u Arcu u talijanskoj pokrajini Trento, a koji je objavljen kao francuski rad treće četvrtine 18. stoljeća[722]. Kao značajan komparativni primjer treba izdvojiti i *gros de Tours liseré broché* sačuvan na kompletu misnog ruha iz Sperceniga kod Trevisa koji je datiran u razdoblje od 1745. do 1750. godine i koji je također pripisan francuskim

---

[720] Thornton, nav. dj., 1965., str. 126.

[721] Cartelazzo, Da Rin, Frattaroli, nav. dj., 1993., str. 4.

[722] Lia Camerlengo, Daniela Floris, „Paramento liturgico", u: *La chiesa di S. Maria Assunta ad Arco*, ur. Maria Botteri (Riva del Garda: Museo Civico Riva del Garda, 1992.), str. 213., 230. – 231.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

radionicama, konkretno onima grada Lyona[723]. Sličan primjer nalazi se i u muzeju *Museo Diocesano Tridentino* u Trentu („Italija, 1750. – 1760.")[724]. Vrlo slična rješenja nalaze se i u skupini sačuvanih nacrta za dekore tkanina engleske autorice Anne Marie Gartwaite koji su nastali četrdesetih godina 18. stoljeća (sl. 121.)[725].

Ovoj grupi svila valja pridodati i dva primjerka *gros de Tours liseré broché, à liage répris* iz župne crkve u Novoj Vasi (kat. 51., sl. 116.) i Biskupijske zbirke u Poreču (kat. 72., sl. 117.), a koji su poslužili za krojenje haljina Bogorodičina kipa[726]. Na bočnom oltaru župne crkve sv. Roka u Novoj Vasi Porečkoj nalazi se Bogorodičin kip obučen u raskošnu haljinu skrojenu od spomenute svile, dok je u porečkoj zbirci sačuvana samo haljina za koju trenutačno nije poznato kojem je Bogorodičinom kipu pripadala. Obje svile izvedene su prema identičnom predlošku i jednake su kvalitete, no nijanse zelene i ljubičaste boje koje su upotrijebljene za oblikovanje cvjetnih detalja razlikuju se. Moguće je da su niti na primjeru iz Nove Vasi vremenom izblijedjele s obzirom na to da su se nalazile u drugačijim uvjetima od svile iz Poreča, no također je moguće da su na taj način i tkane. No dvije su svile, neovisno o tome jesu li bile dio iste bale, vrlo vjerojatno nastale u istoj tkalačkoj radionici s obzirom da je njihovom analizom utvrđeno da, osim uzorka, imaju jednake tehničke karakteristike te da su na oba primjera sačuvani jednaki rubovi.

---

[723] Alesandra Gromel Pauletti, „Catalogo", u: *Le Stoffe degli Abati. Tessuti e paramenti sacri dell'antica Abbazia di Monastier e dei territori della Serenissima*, ur. Alessandra Gromel Pauletti (Treviso Edimedia,1997.), str. 70. – 71., kat. 25.

[724] Digilio, nav. dj., 1999., str. 135., kat. 83.

[725] Rothstein, nav. dj., 1994., str. 26., 86.

[726] Opsežno o običaju odijevanja kipova Bogorodice vidjeti: Banić, nav. dj., 2016.c, str. 207. – 212.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 116. Detalj haljine kipa Bogorodice iz Nove Vasi, *gros de Tours broché liseré, à liage répris,* Francuska (?), oko 1740. godine (foto: IJT, 2015.)

Sl. 117. Detalj haljine iz porečke zbirke, *gros de Tours broché liseré, à liage répris,* Francuska (?), oko 1740. godine (foto: IJT, 2015.)

Sl. 118. Anna Maria Garthwaite, Predložak za svilu, Spitalfields, 1743. godine, Victoria and Albert Museum, London (Victoria and Albert Museum London, n. 5982:10)

Sl. 119. Anna Maria Garthwaite, Predložak za svilu, Spitalfields, 1744. godine, Victoria and Albert Museum, London (Victoria and Albert Museum London, n. 5982:10)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Na prostoru Porečke biskupije sačuvana je i grupa svila koje pripadaju tipologiji *a meandro* dekora. Uzorci s *a meandro* kompozicijama zadržali su se u modi do osamdesetih godina 18. stoljeća pa su se u tom razdoblju razvile brojne varijante kojima su se ovi popularni dekori nastojali održati „svježima". Sredinom stoljeća u modi su bili pastelni tonovi i uzorci na jednostavnim podlogama, redovito varijanama tafta, bez dodatnih dekorativnih efekata, a osnovni dekor redovito je bio izveden u *broché* tehnici. Primjer takve svile koju valja datirati u razdoblje između 1750. i 1760. godine jest *natté broché* blijedo ljubičaste podloge iz motovunske zbirke (sl. 124.) kojoj je blizak primjerak iz zbirke Ermenegildo Zegna u Triveru u Piemontu („Lyon, 1750. – 1760.")[727]. U tom razdoblju, a po uzoru na francuske *a isoloto* svile s naturalističkim dekorima, između meandara i cvjetnih buketa umeću se neobični slikoviti prizori poput egzotičnih dvoraca, mostova i potoka, vrtnih ograda, košara, vaza i slično. Takvi su dekori narančastih svila iz Rovinja (sl. 125.) i Motovuna (sl. 126.). Skupini *a meandro* svila pripada i *gros de Tours liseré broché* sačuvan na kompletu iz Žminja (sl. 128.), a koji se od prethodnih primjera razlikuje po jasnoj horizontalnoj podjeli podloge i manje raskošnim cvjetnim detaljima. Slična rješenja primjenjivale su i engleske tkalačke radionice, o čemu svjedoči i nacrt Anne Marie Garthwaite iz 1749. godine (sl. 127.)[728].

U razdoblju između 1760. i 1770. godine počinju dominirati vertikalne i horizontalne pruge, znatno izražajnije boje te čitav niz motiva poput raskošnih vrpci, krzna, čipki i sličnih. Kako bi se na tkaninama dočarali ti luksuzni dekorativni predmeti, upotrebljavaju se nove vrste svilenih niti poput *chenille* niti kojima se stvara efekt baršunaste površine. Podloge ovih svila uglavnom su oplemenjene dodatnim nitima osnove u različitim efektima, uglavnom u tehnici *cannelé simpleté*. Primjeri takvih svila sačuvani su u Rovinju (sl. 129.), Motovunu (sl. 130. i 131.) i Poreču (sl. 132.). Među njima valja istaknuti da se primjerci iz Motovuna i Rovinja ističu kvalitetom predloška i izvedbe te raznovrsnošću upotrijebljenih potki, dok je

[727] Chiara Buss, „Catalogo", u: *The meandring pattern in brocaded silks 1745-1775. From the Ermenegildo Zegna Historic Textile Collection* (Milan: Ermenegildo Zegna, 1990.c.), str. 60. – 61., kat. 5.

[728] Nacrti se čuvaju pod inventarnim brojevima 5986.9, 5987-19 i 5987-27; Rothstein, nav. dj., 1990., str. 209., 237., 238.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

svila iz Poreča znatno slabije kvalitete, što se prije svega očituje u pojednostavnjenom i vrlo „krutom” predlošku.

Sl. 120. *Natté liseré broché,* Francuska ili Italija, 1745. – 1775. godine, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2017.)

Sl. 121. Anna Maria Garthwaite, Spitalfields, 1744. godine, Victoria and Albert Museum, London (Victoria and Albert Museum London, n. 5982:10)

Sl. 122. *Natté liseré broché*, detalj, Francuska ili Italija, 1740. – 1750., župna crkva u Žminju (foto: IJT,

Sl. 123. *Natté liseré broché*, Francuska ili Italija, 1745. – 1775. godine, župna crkva u Rovinju (foto: DT,

ZAJEDNICA AUTORSKIH PRAVA

2017.) 2013.)

Sl. 124. *Natté broché*, Francuska ili Italija, oko 1750. – 1760. godine, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2018.)

Sl. 125. *Natté liseré broché,* Francuska (Lyon ?), 1750. – 1760. godine, župna crkva u Rovinju (foto: DT, 2013.)

Sl. 126. *Natté broché*, Italija ili Francuska, sredina 18. stoljeća, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2018.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 127. Anna Maria Garthwaite, Predložak za svilu, Spitalfields, 1748. godine, *Victoria and Albert Museum*, London (izvor: Rothstein, 1990.)

Sl. 128. *Gros de Tours liseré broché*, Italija (?), 1750. – 1760. godine, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2015.)

Sl. 129. *Cannelé simpleté liseré broché*, Italija ili Francuska, 1760. – 1770. godine, župna crkva u Rovinju

Sl. 130. *Cannelé simplete liseré broché*, Lyon, 1760. – 1775. godine, župna crkva u Motovunu

ZA AUTORSKIM PRAVIMA

(foto: DT, 2013.)

Sl. 131. *Cannelé simpleté liseré broché*, Lyon (?), 1760. – 1770. godine, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2015.)

(foto: IJT, 2015.)

Sl. 132. *Cannelé simpleté broché*, Veneto (Venecija?), posljednja četvrtina 18. stoljeća, Biskupijski muzej Poreč (foto: DT, 2018.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

U sedamdesete godine 18. stoljeća valja datirati grupu svila koja se također može svrstati u *a meandro* tip, a kojoj pripada *cannelé alternatif lancé brochè* iz župne crkve sv. Martina u Taru (kat. 100., sl. 133.) koje su vrlo vjerojatno istkane na području talijanskih regija Veneto ili Friuli Venezia Giulia. Tome u prilog ide velik broj sačuvanih primjeraka na tom području, ali i na istočnoj obali Jadrana. Riječ je o svilama koje su nastale po uzoru na francuske modne svile, no koje kvalitetom izrade znatno zaostaju. Njihova je popularnost očito bila velika te su omjerom cijene i kvalitete nesumnjivo zadovoljavale potrebe svjetovnih, ali i crkvenih naručitelja. Riječ je o tkanini koja ima specifičnu rebrastu površinu koju čine niti temeljne osnove koje „preskaču" niti temeljne i *lancé* potke stvarajući tako horizontalnu podjelu površine. Na toj vrlo efektnoj podlozi žute boje izveden je uzorak *lancé* (bijela i crna) i *brochè* (plava, ružičasta, zelena) potkama. Kompoziciju dekora čine raznobojni elegantni buketi (dvije varijante većih i dvije manjih) livadskog cvijeća koji se nižu u horizontalnim redovima, a naizmjenično su suprotno nagnuti, što u cjelini stvara dojam vertikalnih menadrirajućih linija. Takva kompozicija sitnih, lepršavih, prozračnih cvjetnih uzoraka karakteristična je za ukus druge polovice 18. stoljeća koju su obilježili uzorci tipa *a meandro* koji su se uglavnom upotrebljavali za tkanine namijenjene odjeći[729]. Primjeru iz Tara (sl. 133.) vrlo je blizak *cannelé alternatif lancé brochè* iz župne crkve u Barbanu (sl. 134.), a osim podudarnosti u konstrukciji i detaljima kompozicije, izvedeni su u jednakoj, žutoj, boji podloge. Misnica izrađena od tkanine jednakog uzorka, ali ljubičaste podloge, nalazi se u zbirci župne crkve svetog Antuna Opata u Velom Lošinju (*cannelé alternatif lancé brochè*, sl. 136.)[730]. Vrlo slični primjeri sačuvani su i u brojnim talijanskim zbirkama: u zbirci *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume* u Veneciji („Italija, treća četvrtina 18. stoljeća")[731], *Kunstgewerbemuseum* u Kölnu[732], crkvama Santa Bona Nuova u Trevisu

[729] Buss, 1990., nav. dj., str. 11. – 16.

[730] Misnicu je kao „*cannelé alternatif lance broché*, sjeverna Italija, oko 1770." objavila Silvija Banić. Banić, nav. dj., 2016.c, str. XCIII., sl. 252.

[731] Davanzo Poli, nav. dj., 1991., str. 176.

[732] Markowsky, nav. dj., 1976., str. 337.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

(„Italija, oko 1760. – 1770.")[733] i San Vigilio u Ovaru („Venecija, sredina 18. stoljeća")[734], u muzeju *Museo Diocesano* u Tridentu („Gorizia, posljednja četvrtina 18. stoljeća")[735] te nizu drugih[736]. Ove svile uglavnom su datirane u razdoblje između 1760. i 1770. godine ili u treću četvrtinu 18. stoljeća i objavljene kao talijanske, odnosno venecijanske, osim fragmenta iz muzeja *Museo Diocesano Tridentino* za koji je iznesena pretpostavka o goričkom porijeklu i koji je datiran u posljednju četvrtinu 18. stoljeća. U istom muzeju nalazi se još fragmenata iste tkanine, a također i u drugim mjestima regije (Trento-Alto Adige, u Brezu i Roncegnu te u muzeju *Musei Provinciali* u Goriziji)[737]. Svi predmeti skupine konstrukcijom su također vrlo bliski, što upućuje na isti centar proizvodnje[738].

Na području Porečke biskupije sačuvane su i tri svile koje pripadaju tipologiji koja je obilježila svijet modnih svila tijekom posljednje četvrtine 18. stoljeća. Dekori svila značajnije se pojednostavnjuju i minimaliziraju, a dominantan ukras postaju pruge - simbol nadolazeće klasicističke estetike. Već tijekom sedamdesetih godina 18. stoljeća u *a meadro* dekore postupno se umeću horizontalne pruge u podlozi koje krajem stoljeća počinju u potpunosti dominirati. Lionske manufakture osmislile su i novu tkalačku tehniku umetanjem dodatnog

---

[733] Francesca Luzi, „Scheda n. 136.", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani i Paola Frattaroli (Verona: Banca Popolare, 1993.), str. 491. – 492., kat. 136.

[734] Maria Beatrice Bertone, *Paramenti sacri di Ovaro* (Udine: Litho stampa Pasian di Prato, 1991.), str. 38.

[735] Digilio, nav. dj., 1999., str. 169.

[736] Ekstenzivan popis komparativnih primjeraka za ovu tipologiju donijela je Silvija Banić u svojoj doktorskoj disertaciji, vidi: Banić, nav. dj., 2016.c, str. 1142. – 1145., kat. 237.

[737] Digiglio, nav. dj., 1999., str. 169.

[738] Komparacija se može provesti zahvaljujući detaljnoj analizi konstrukcije tkanina koje su sačuvane u zbirci Cini, na misnici iz crkve Santa Bona Nuova u Trevisu, stoli iz crkve San Vigilio u Ovaru i barbanskog kompleta. Prema tome, svila iz Tara vrlo je bliska onoj barbanskoj. Rezultati se gotovo u potpunosti podudaraju. Dimenzije raporta barbanske tkanine iznose otprilike 29 x 22 cm, gustoća niti osnove je 70 cm, a potke 20 cm. Sačuvani rub izveden je nitima osnove i *lancé* potki povezanih s četirima bijelima i crnima debljim nitima osnove.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

sustava osnove – *pékin* kako bi se horizontalne pruge mogle tkati u čitavu nizu varijanti. Budući da je riječ o svilama koje su prvenstveno bile namijenjene izradi odjevnih predmeta te koje su bile vrlo popularne tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina 18. stoljeća, tkale su se u više tkalačkih centara pa je njihova sigurna atribucija danas vrlo otežana. Uglavnom je riječ o varijantama tafta ili *pékina* s dekorima raznobojnih vertikalnih pruga isprepletenih sa sitnim elegantnim cvjetnim grančicama ili uvijenim vrpcama. Takvi su primjeri sačuvani u Motovunu (sl. 137., kat. 44.), Kanfanaru (sl. 138., kat. 19.) i Žminju (sl. 139., kat. 119.). Svili iz Kanfanara bliska je ona iz župe sv. Stošije u Zadru („*pékin rayé broché*, Italija (Veneto?) izmežu 1775.i 1785.“)[739], svila iz crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji („Venecija, posljednja četvrtina 18. stoljeća”)[740] te čitav niz sličnih sačuvanih u brojnim inozemnim zbirkama.

[739] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 1195. – 1194., kat. 258.

[740] Davanzo Poli, nav. dj., 2014., str. 119.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 133. Misnica, *cannelé alternatif lancé brochè*, Veneto ili Friuli, posljednja četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Taru (foto: IJT, 2015.)

Sl. 134. Misnica, *cannelé alternatif lancé brochè*, Veneto ili Friuli, posljednja četvrtina 18. stoljeća, Barban, zbirka liturgijskog ruha, (foto: JK, 2012.).

Sl. 135. Misnica, *cannellé simpleté lancé,* Italija, Treviso, Chiesa di Santa Bona Nuova (ljubaznošću: *Ufficio diocesano per l'arte sacra e i beni culturali della Diocesi di Treviso*).

Sl. 136. Misnica, *cannelé alternatif lancé brochè*, Veneto ili Friuli, posljednja četvrtina 18. stoljeća, župna crkva Svetog Antuna Opata Pustinjaka u Velom Lošinju, (foto: DT, 2011.).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 137. *Pékin broché,* Italija ili Francuska, posljednja četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2017.)

Sl. 138. *Pékin rayé broché,* Italija ili Francuska, posljednja četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Kanfanaru (foto: IJT, 2013.)

Sl. 139. Taft *rayé, à effet poil taînant,* Francuska ili Italija, posljednja četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.5.3. Svile liturgijske namjene

Jedan od najznačajnijih proizvođača svila liturgijske namjene u 18. stoljeću bila je Venecija. Naime u trenutku kada su francuske manufakture preuzele vodstvo u proizvodnji modnih svila, Venecija se specijalizira u izradi svila liturgijske namjene kako bi zadržala dio tržišta[741]. Osim Venecije tkanjem svila liturgijske namjene bavile su se i druge tkalačke manufakture na području regije Veneto. Stoga ne čudi da su svile ove tipologije evidentirane na području Porečke biskupije uglavnom možemo sa sigurnošću pripisati venetskim, odnosno venecijanskim manufakturama s obzirom na iznimno velik broj komparativnih primjera koji su evidentirani i na području Italije. Uglavnom je riječ o svilama u velikom raportu, simetričnog dekora te vrlo često žute, odnosno zlatnožute boje, što je postignuto utkivanjem dodatne *lamé* potke, odnosno srebrne *lamelle* koja gotovo u potpunosti pokriva lice tkanine te, presijavajući se na žutoj svilenoj podlozi, stvara efekt zlata. Također, vrlo se često upotrebljavaju svile svijetle, najčešće bijele podloge, s dekorom izvedenim biljnim kompozicijama u više boja koje su se mogle upotrebljavati tijekom čitave godine. Veliki i jasni dekori bez previše detalja bili su vrlo pogodni za upotrebu u liturgijske svrhe jer su na velikim površinama pluvijala, dalmatika i leđnih strana misnica mogli doći do izražaja.

Takve svile proizvodile su se u Veneciji sigurno već tijekom druge polovice 17. stoljeća, a dekori 18. stoljeća često su inspirirani uzorima iz prethodnog razdoblja. Među najranije sačuvane svile koje možemo definirati kao *ornament d'église* valja uvrstiti damast *broché* kompleta liturgijskog ruha korčulanskog biskupa Nikole Španića koji se čuva u zbirci Opatske riznice u Korčuli, a koji je vrlo vjerojatno oko 1680. godine naručen u Veneciji (sl. 140.)[742]. U posljednjoj četvrtini 17. stoljeća nastao je i žuti klasični damast *lamé broché* iz krčke katedrale s dekorom koji je zbog doživio „*revival*" u 18. stoljeću (sl. 141.).

---

[741] O svilama liturgijske namjene opsežno je pisala Silvija Banić u svojoj doktorskoj disertaciji te u članku *Nekoliko svilenih tkanina iz sredine 18. stoljeća sačuvanih na liturgijskom ruhu na istočnoj obali Jadrana i njihovi predlošci (mises en carte)*, vidi: Banić, nav. dj., 2014., str. 151. – 170. i Banić, nav. dj., 2016.c, str. 213. – 218.

[742] Da je riječ o *ornament d'église,* primijetila je već Silvija Banić, vidi: Banić, nav. dj., 2014., str. 136., bilj. 34. Tom prilikom spominje i liturgijsko ruho u katedrali sv. Marije u Krku.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 140. Detalj damasta *broché*, Opatska riznica Korčula, Venecija (?), oko 1680. godine (foto: DT, 2013.)

Sl. 141. Klasični damast *lamé broché*, Krk, posljednja četvrtina 17. stoljeća (foto: DC, 2015.)

Tijekom druge i treće četvrtine nastaje čitav niz svila sličnih krčkom damastu, asimetričnog dekora s nizom vertikalnih, blago ukošenih, valovitih biljnih vitica koje su izvedene svilenim (bijele ili žute boje) ili metalnim *brochè* potkama (*frisé*, *filé* ili *or riant* nitima) na način da se ističu na kontrastnoj podlozi damasta. Iz svake pojedine vitice izrastaju dva veća stilizirana cvijeta nagnuta u suprotnim smjerovima. Redovito se javljaju stilizirani plod nara i cvijet nalik razvedenom ljiljanu. Iz oba cvijeta nastavljaju se lisnate grančice s cvijetom ruže ili karanfila koje su kod svih primjera izvedene višebojnim svilenim *brochè* potkama. Iako na prvi pogled svile ove skupine djeluju jednako, pojedini se predlošci razlikuju u manjim detaljima poput vrste ili broja listića, odnosno u načinu na koji su kombinirane grančice s cvijetom ruže i karanfila. Dekor u podlozi ovih svila redovito je usklađen s „gornjim" dekorom koji tvore svilene ili metalne potke te predstavlja njegov logičan nastavak ili sjenu. Na taj je način postignuta određena dinamika kompozicije. Raport uzoraka redovito se ponavlja tri puta širinom tkanine. Osim razlika u predlošcima, do danas

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

su sačuvani primjerci u različitim bojama, od kojih se najčešće javlja žuta, zlatnožuta te tamnožuta, odnosno oker boja, a poznati su i primjerci u crvenoj, zelenoj, bijeloj i krem boji. Svile ove tipološke skupine tijekom druge i treće četvrtine 18. stoljeća sasvim su sigurno bile vrlo tražene, o čemu svjedoči veliki broj do danas sačuvanih primjeraka. Nesumnjivo je riječ o tipologiji koja je osmišljena za svile namijenjene izradi liturgijskog ruha. U prilog ovoj tezi ide raspon boja do danas sačuvanih primjeraka, među kojima dominiraju zlatnožute varijante. Također, riječ je o vrlo klasičnoj kompoziciji koja je tijekom nekoliko desetljeća ostala gotovo nepromijenjena, a osmišljena je po uzoru na dekore koji su se tkali tijekom posljednje četvrtine 17. stoljeća. Osim vrlo sličnog rasporeda osnovnih elemenata kompozicije, podudarnosti sa svilama iz 17. stoljeća očite su i u načinu na koji se gusti vegetabilni dekor u podlozi damasta podudara s „gornjim" dekorom kreiranim *brochè* potkama (svilenim ili metalnim). Iako je osnovna dispozicija motiva vrlo slična, tkanine 18. stoljeća od onih prethodnog stoljeća ipak se razlikuju, osim u konstrukcijskom smislu, i u detaljima dekora poput „naturalistički" osmišljenih grančica s cvjetovima ruže i karanfila. Da je riječ o svilama liturgijske namjene, ukazuje i činjenica da su se tkale u materijalima različitih kvaliteta i cjenovnih kategorija. Na pojedinim su primjerima potka i osnova izrađene od vrlo kvalitetnih svilenih niti, no evidentirani su i oni kojima je potka izvedena od vrlo grube, sirove svile redovito nejednakih debljina. Na pojedinim primjercima dekor je izveden isključivo svilenim nitima, no isti dekori tkali su se i u znatno skupljim varijantama s podlogom prekrivenom srebrnom *lamé* potkom te dekorom izvedenim u srebrnim *filé, frisé* ili *or riant* nitima. Upravo kod ovih primjeraka evidentirane su temeljne potke izvedene od svilenih niti znatno manje kvalitete, čime se očito nastojalo postići ravnoteža cijene koja se upotrebom srebrnih potki nesumnjivo povećavala.

Na području Porečke biskupije sačuvana su četiri primjerka svila ove tipologije. Isključivo svilenim nitima izveden je klasični damast *brochè, à liage répris* zagasito žute iz župne crkve Rođenja Blažene Djevice Marije u Baderni (sl. 142.). Prema istom predlošku koji je poslužio za tkanje svile iz Baderne izveden je i klasični damast *brochè a liage repris* krem boje iz sakralne zbirke župne crkve u Taru (sl. 145.). Znatno su raskošnije izvedbe žuti damasti *lamé broché* iz župne crkve u Balama (sl. 143 i 144.) te nadbiskupske zbirke u Poreču (kat. 68.). Površine obaju svila prekrivene su srebrnom *lamellom* koja se na žutoj svilenoj podlozi ljeska, što stvara dojam zlatne površine. Dekor je na oba primjera izveden je većim

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

dijelom srebrnim *or riant* i *frisé* nitima, dok su grančice ruže i karanfila izvedene višebojnim svilenim nitima. Od prethodno opisanih svila primjerci iz Bala i Poreča razlikuju se i u konstrukciji. Riječ je o damastima koji su nastali obrtanjem lica i naličja četiri veznog satena (*raso turco*), za razliku od jeftinijih varijanti koje su tkane u lionskom ili klasičnom damastu.

Sl. 142. Klasični damast *brochè, à liage répris*, Veneto (Venecija?), druga ili treća četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Baderni (foto: IJT, 2013.)

Sl. 143. Damast *lamé broché, à liage répris*, Veneto (Venecija), druga četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Balama (foto: DT, 2013.)

Sl. 144. Detalj damasta *lamé broché, à liage répris*, Veneto (Venecija), druga četvrtina 18. stoljeća, župna crkva u Balama (foto: IJT, 2013.)

Sl. 145. Klasični damast *brochè, a liage repris*, Veneto (Venecija?), druga četvrtina 18. stoljeća, zbirka sakralne umjetnosti Tar (foto: IJT, 2015.)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

S obzirom na brojnost varijanti dekora, tkalačkih konstrukcija te relativno dugo razdoblje u kojemu su se proizvodile, opravdano je pretpostaviti da su se svile ove skupine tkale u nekoliko različitih tkalačkih centara na području regije Veneto te vrlo vjerojatno i u Veneciji. U prilog venetskom porijeklu ove skupine tkanina ide velik broj primjera sačuvanih u sakralnim zbirkama na području regija Veneto i Friuli Venezia Giulia te na području istočne obale Jadrana. Od velikog broja do danas poznatih i evidentiranih, ovdje izdvajam samo neke objavljene u domaćoj i stranoj literaturi. Svile ove tipologije sačuvane su u opatiji Abbazia di Praglia u bijeloj boji („Italija, druga polovica 17. stoljeća")[743] i oker boji („Italija, Veneto, prva polovica 18. stoljeća")[744]. Također, od damasta *broché* oker boje izrađen je i par jastuka koji su dio opreme relikvije San Seconda („Venecija, druga polovica 18. stoljeća")[745]. U lionskom damastu *broché* oker boje („Venecija ili Veneto, treća četvrtina 18. stoljeća") izvedena su i dva baldahina iz župne crkve sv. Mihovila u Omišu i župi sv. Marka u Makarskoj („lionski damast *broché*, Venecija ili Veneto, treća četvrtina 18. stoljeća")[746] te misnica iz crkve Rođenja Marijina u Prčnju („Italija, oko 1650.")[747]. U damastu bijele boje („Italija, kraj 17. stoljeća") izrađene su i dalmatika iz katedrale sv. Tripuna[748] te misnica iz župne crkve sv. Marije Velike u Cresu („damast *Gros de Tours broché, fond lamé*, Venecija, između 1750. i 1775.") kao i pluvijal iz venecijanske crkve Ss. Apostoli („damast *Gros de Tours broché, fond lamé*, Venecija, između 1750. i 1775.")[749]. Blizak damastima iz Poreča i

[743] Doretta Davanzo Poli, „Il sacro nell'arte tessile", u: *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedittina* (Teolo: Edizioni Scritti Monastici, 2013.), str. 519., kat. 1.

[744] Davanzo Poli, nav. dj., 2013., str. 521., kat. 5.

[745] Doretta Davanzo Poli, „I tessili di San Secondo, considerazioni inedite sui reperti", u: *San Secondo, un santo cavaliere tra le lagune*, ur. Silvia Lunardon (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, Venezia, 2007.), str. 119. – 120.

[746] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 270. – 271.

[747] Jelena Ivoš, „Liturgijsko ruho", u: *Zagovori svetom Tripunu. Blago Kotorske biskupije*, ur. Radoslav Tomić (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2009.), str. 318.

[748] Ivoš, nav. dj., 2009., str. 332., kat. 20.

[749] Banić, nav. dj, 2018., str. 72. – 73., kat. 26.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Bala jest i žuti damast gros de Tours *lamé broché* iz crkve San Giuseppe u Trevisu („Venecija, tridesete godine 18. stoljeća")[750]. Velik broj svila ove tipologije, čak jedanaest primjeraka, Silvija Banić evidentirala je na području Zadarske nadbiskupije. Riječ je lionskim damastima *broché à liage répris* („Veneto, druga četvrtina 18. stoljeća")[751] te klasičnim damastima *broché, fond lamé, à liage répris* („Veneto, Venecija?, druga četvrtina 18. stoljeća")[752]. Ovoj grupi valja pridodati i velum humerale iz osorske sakralne zbirke izveden od damasta *broché, fond lamé* koji valja datirati u drugu četvrtinu 18. stoljeća.

Znatno je veći broj svila liturgijske namjene tkan u simetrično koncipiranim dekorima, pri čemu os simetrije prolazi sredinom širine tkanine. U tu skupinu valja ubrojiti žute damaste *lamé* koji su sačuvani u zbirci u Motovunu (komplet s grbom biskupa Polesinija, sl. 154.), u Poreču (komplet s grbom biskupa Negrija i komplet s grbom biskupa Polesinija, sl. 150. i 151.) i Rovinju. Riječ je o damastima *lamé* koji su tkani žutim svilenim nitima temeljne osnove i potke, a čitavom širinom tkanine prolazi i srebrna *lamé* potka. Kombiniranjem specifične žute boje svile i srebrne *lamelle* stvoren je efekt blještave površine koja podsjeća na zlato. Upravo zbog toga tkanine iz ove skupine bile su poznate pod talijanskim nazivom *semisdoro* i omiljene u izradi liturgijskog ruha. Riječ je o većoj skupini tkanina venecijanske ili venetske provenijencije koje se razlikuju dekorom, a konstrukcijom su vrlo bliske te su uglavnom evidentirane na prostoru sjeverne i sjeveroistočne Italije te istočne obale Jadrana.

Tkanine ove tipološke skupine tkale su se tijekom druge polovice 18. pa do početka 19. stoljeća, no ove konkretne primjere valja datirati u treću četvrtinu 18. stoljeća. Kompozicija uzorka damasta jest osnosimetrična, pri čemu os simetrije prolazi sredinom širine tkanine. Raport uzorka stoga se ponavlja dva puta širinom tkanine. U središtu se nalazi dominantni motiv buketa stiliziranog cvijeća koji se razvija po vertikalnoj osi. Središnju grupu sa svake strane frankiraju cvjetne i biljne girlande u „serpentinama" s manjim cvjetnim grančicama. Svile izvedene prema bliskim predloščima sačuvane su u crkvi San Remigio u

[750] Francesca Capra, „Pianeta", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattarol (Verona: Banca Popolare Di Verona, 1993.), str. 446. – 446., kat. 127.
[751] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 906. – 916., kat. 139. – 143.
[752] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 917. – 922., kat. 144. – 146.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Cavasso Nuovo nedaleko od Pordenonea[753], crkvi Beata Vergine della Salute u Esteu („Veneto druga polovica 18. stoljeća")[754] te u zbirkama na Krku i u Osoru[755]. Istoj skupini valja dodati i konstrukcijom slične damaste *lamé* koji su izvedeni u asimetričnim dekorima te koje treba datirati nešto ranije, u drugu četvrtinu 18. stoljeća, a koje su sačuvane na dalmatici biskupa Mazzolenija (sl. 147. i 148.) te misnici biskupa Negrija iz zbirke u Poreču (sl. 46.). Na raniju dataciju damasta Mazzolenijeve dalmatike upućuje karakteristična kompozicija uvijenih cvjetnih grana te primjena bizarnih i fantastičnih motiva karakterističnih za modne svile početka 18. stoljeća.

Sl. 146. Detalj misnice biskupa Negrija, damast, Veneto (Venecija?), druga četvrtina 18. stoljeća, Poreč

Sl. 147. Detalj dalmatike biskupa Mazzolenija, damast *lamé*, Veneto (Venecija ?), 1730. – 1740. godine, Poreč

Sl. 148. Detalj dalmatike biskupa Mazzolenija, damast *lamé*, Veneto (Venecija ?), 1730. – 1740. godine, Poreč

[753] Mariacher, nav. dj., str. 52., kat. 50.

[754] Davanzo Poli, nav. dj., 1989., str. 87. – 98.

[755] Osorski primjerak objavila je Silvija Banić („damast *lamé*, Venecija ?, 1775. – 1790."). Banić, nav, dj., 2016.c, str. XCVIII., sl. 264.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 149. Misnica, damast *lamé*, „*druga polovica 18. stoljeća, Veneto*“ *Chiesa della B. Vergine della Salute*, Este

Sl. 150. Detalj misnice biskupa Negrija, lyonski damast *lamé*, Veneto (Venecija?), treća četvrtina 18. stoljeća, Poreč

Sl. 151. Detalj dalmatike biskupa Polesinija, damast *lamé*, Veneto (Venecija ?), treća četvrtina 18. stoljeća, Poreč

Sl. 152. Damast *lamé*, Veneto (Venecija?), treća četvrtina 18. stoljeća, Krk

Sl. 153. Damast *lamé*, Veneto (Venecija?), treća četvrtina 18. stoljeća, Osor

Sl. 154. Detalj dalmatike kompleta biskupa Polesinija, damast *lamé*, Veneto (Venecija?), treća četvrtina 18. stoljeća, Motovun

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

U razdoblje između 1730. i 1770. godine može se datirati skupina svila s vrlo naturalistički koncipiranim dekorima koje su imale svoju primjenu u izradi svjetovnih odjevnih predmeta, uglavnom ženske odjeće, no čini se većinom u izradi liturgijskog ruha. S obzirom na vrlo tradicionalne i konzervativne dekore, ove su svile bile omiljene u izradi liturgijskog ruha, o čemu svjedoči zaista velik broj do danas sačuvanih primjera. Budući da je Crkva bila jedan od najznačajnijih naručitelja svila ove tipologije, razmatrane su u kontekstu svila *ornament d'église*. Osim primjerenih dekora, crkvenim naručiteljima sigurno odgovarala je i pristupačna cijena koja je postignuta upotrebom vrlo ekonomičnih tkalačkih tehnika. Primjerice, dekori ovih svila uglavnom su izvedeni *lancé* tehnikom, čime je proizvodnja bila znatno ekonomizirana u odnosu na *broché* tehniku kojom se uzorak utkivao ručno te tako u značajnoj mjeri usporavao čitav proces. Da je riječ o svilama koje su bile vrlo pristupačnih cijena ukazuje i odsutnost metalnih potki u oblikovanju dekora. Stručnjaci se uglavnom slažu da je većina svila ove tipologije venetskog, odnosno venecijanskog porijekla na što, među ostalim, upućuje odsutnost tehnike *point rentré*, specifičan način stilizacije motiva koji se učestalo ponavljaju te velik broj sličnih svila sačuvanih na tom području. Riječ je o svilama koje su bile vrlo popularne te su se sigurno tkale u više centara na području Veneta, što se pretpostavlja zbog raznovrsnosti tipoloških podgrupa te razlika u kvaliteti i tehničkim karakteristikama.

Na prostoru Porečke biskupije sačuvan je velik broj svila ove tipologije koje se mogu grupirati u one simetričnih i asimetričnih kompozicija. Sve su izvedene na bijeloj podlozi s raznobojnim dekorom, no svile ove tipologije tkale su se i na podlogama u drugim bojama. Primjerice, svila sačuvana na misnici iz Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu izvedena je s podlogom u zelenoj boji[756], a poznate su i one u žutim varijantama poput kompleta iz župne crkve u Velom Lošinju[757].

Skupini svila ove tipologije s asimetričnim dekorima pripadaju *louisine lancé, à liage répris* iz Žminja (kat. 116., sl. 156.), saten *liseré broché, a trame alternatif, à liage répris* iz

[756] Ivoš, nav. dj., 2010., str. 116., kat. 63.

[757] Fotografiju dalmatike („taft *louisine* 2-1 *lancé broché à liage répris*, Venecija, treća četvrtina 18. stoljeća“) objavila je Silvija Banić, nav. dj., 2016.c, str. LXXXI., sl. 223.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Motovuna (kat. 35.) i *gros de Tours broché, à liage répris iz* Motovunskih Novaka (kat. 50., sl. 160.). Kod ovih primjera kompozicija je oblikovana tako da se motivi cvjetnih grana uvijenih u S liniji nižu po horizontalnim redovima tako da su u svakom sljedećem „okrenuti" na suprotnu stranu. Širinom tkanine raport uzorka redovito se ponavlja tri puta. Na spomenutu dataciju ukazuju naturalistički koncipirani cvjetni motivi, zbijena kompozicija kao i odsutnost elemenata poput *rocaille* motiva. Kompozicija proizlazi iz tipologije *a isolotti* dekora, no vertikalno uvijeni motivi nagovještaj su novog stilskoj repertoara druge polovice 18. stoljeća kojim dominira element meandra. Prema predlošku koji je isti onome *gros de Toursa lancé* iz žminjske zbirke tkane su iste svile sačuvane u crkvi sv. Marije Milosrdnice u Bujama (sl. 157.), osorskoj zbirci (sl. 155.) te crkvi Svih Svetih u Blatu na Korčuli (sl. 158.) [758]. Predloškom vrlo blizak lampas *lancé* sačuvan je na velumu iz mjesta S. Biago di Callalta nedaleko od Trevisa („Venecija, 1730. – 1740.")[759] te u mjestu Biancade („Venecija, 1735. – 1740.")[760]. Svile ove skupine, koje su bliske primjerku iz Žminja, sačuvane su i na prostoru Zadarske nadbiskupije u Novigradu („Italija, oko 1730. godine")[761], u Zapuntelu na otoku Molatu, na Pašmanu i u Pakoštanama („sjeverna Italija, Veneto?, 1740. – 1750.")[762].

Nešto drugačija varijanta iste tipologije koncipirana je na način da se u osnosimetričnim preslikama širinom tkanine raport uzorka ponavlja četiri puta. Također, kao i kod prethodne tipologije, riječ je o dominantnom motivu uspravne cvjetne grane koja se razvija u vertikalnom smjeru, pri čemu se isti motiv cjelovito ponavlja dva puta širinom tkanine. Dominantni motiv tako tvori kompoziciju tipa mreže na način da se u jednom redu vide dva cjelovita cvjetna motiva, dok se u sljedećem vidi jedan u cjelini te dva polovično sa svake strane. Prema istom predlošku izvedene su svile iz Svetinčenta (sl. 163.) te one sačuvane na dalmatikama iz župne crkve u Lindaru (sl. 164.), dok je prema predlošku s tek manjim izmjenama izvedena i svila iz Tara, no u drugačijoj kombinaciji boja (sl. 162.). Prema

[758] Jazbec Tomaić, nav. dj., 2017., str. 134. – 136.

[759] Geromel Pauletti, nav. dj., 1997., str. 56., kat. 17.; Thornton, nav. dj., 1965., br. 63B; Markowsky, nav. dj., 1976., kat. 549., 695.

[760] Geromel Pauletti, nav. dj., 1997., str. 57., kat. 18.

[761] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 1005. – 1007., kat 179.

[762] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 1014. – 1023., kat. 183., 184., 185. i 186.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

istom predlošku kao i primjerci iz Lindara i Tara bio je izveden i saten *lancé* procesijskog sjenila iz franjevačkog samostana u Zadru koji je danas izgubljen[763]. Tipološki vrlo bliska je i svila pluvijala iz župne crkve u Blatu na Korčuli (sl. 165.). Bliske svile sačuvane su i na području Zadarske nadbiskupije na otoku Pašmanu („sjeverna Italija, Veneto ?, 1740. – 1750.”)[764].

Simetrično koncipiranog dekora su i tri vrlo slične svile iz zbirke u Rovinju (kat. 77.), njima bliska svila iz Vižinade (kat. 105., sl. 169.) te svile iz župnih crkava u Balama (kat. 10.), Kanfanaru (kat. 18.) i Svetom Petru u Šumi (kat. 96.). Kompozicije su kod svih primjera osnosimetrične u velikom raportu, s osi simetrije koja prolazi sredinom širine tkanine. U sredini kompozicije jest motiv cvjetne grupe koja dominira, a sa strane su uglavnom svijene žute grane stilizirane tako da podsjećaju na *rocaille* dekorativne elemente. Svile ove tipologije s manjim razlikama u dispoziciji osnovnih elemenata kompozicije i varijantama sličnih boja vrlo su brojne, osobito na prostoru Veneta i oko grada Trevisa. Znatan broj evidentiran je i drugim stranim zbirkama te na području Hrvatske. Prema istom predlošku kao i svila iz Rovinja (kat. 77.) izveden je i lampas *lancé broché* kompleta iz mjesta Rovaré („Venecija, 1720. – 1730.”)[765]. Vrlo sličan lampas *lancé broché* sačuvan je i u mjestu Biancade („Venecija, 1720. – 1730.”)[766]. Prema istom predlošku kao i svila iz Vižinade izvedeni su *louisine* 2-1 *lancé broché, à liage répris* iz Malog Iža na otoku Ižu („Venecija, treća četvrtina 18. stoljeća”) te tkanina na kompletu iz župne crkve sv. Antuna Opata u Velom Lošinju (sl. 170.)[767]. Svili iz Vižinade vrlo je blizak i lampas *lancé broché* iz mjesta Castelfranco Veneto („Venecija, druga polovica 18. stoljeća”)[768] kao i *louisine* 2-1 *lancé*

[763] Fotografiju je objavila Silvija Banić. Banić, nav. dj., 2016.c, str. LXXXIV, sl. 232.

[764] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 1027. – 1031., kat. 188. i 189.

[765] Geromel Pauletti, nav. dj., 1997., str. 51., kat. 13.

[766] Geromel Pauletti, nav. dj. 1997., str. 50., kat. 12.

[767] Svilu iz Velog Lošinja u ovom kontekstu spominje Banić. Banić, nav. dj., 2016.c, str. 988. – 989., kat. 172.

[768] Alessandra Geromel Pauletti, *Il tesoro tessile del Duomo di Castelfranco Veneto* (Castelfranco Veneto: Paper-Pack, 2014.), str. 85., kat. 30.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

broché, à liage répris iz Dragove na Dugom otoku („Venecija, treća četvrtina 18. stoljeća”)[769].

Istoj skupni pripada i svila sačuvana na baldahinu iz župne crkve u Balama (sl. 171.) izvedena prema istom predlošku kao i ona iz župne crkve u Mutvoranu (sl. 172.) te lampas *lancé broché* („Venecija, 1730. – 1740.”) iz mjesta Biancade (sl. 173.)[770]. Na nešto kasniju dataciju upućuju i sličnosti s predloščima za tkanine koje je u svojem djelu objavio Venecijanac Pietro D'Avanzo, na što je ukazala Silvija Banić[771]. Na D'Avanzovim crtežima koji su nastali 1753. godine prikazani su bujni cvjetni motivi nalik rascvalim ružama i božurima isprepleteni s *rocaille* motivima koji su vrlo bliski onima na svilama ove tipologije.

[769] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 983. – 987., kat. 70. i 71.

[770] Geromel Pauletti, nav. dj., 1997., str. 52., kat. 14.

[771] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 984.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 155. *Louisine lancé, à liage répris*, Veneto (?), 1730. – 1750., Osor

Sl. 156. *Louisine lancé, à liage répris*, Veneto (?), 1730. – 1750., Žminj

Sl. 157. *Louisine lancé, à liage répris*, Veneto (?), 1730. – 1750., Buje

Sl. 158. *Louisine lancé, à liage répris*, Veneto (?), 1730. – 1750., Blato

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 159. *Gros de Tours broché, à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Osor

Sl. 160. *Gros de Tours broché, à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Motovunski Novaki

Sl. 161. *Gros de Tours broché, à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Buje, crkva sv. Marije

ZAŠTIĆENI DIGITALNI ZAPIS

Sl. 162. Dvobojni damast *lancé, a trame alternatif*, Veneto (Venecija ?), 1740. – 1750. godine, Tar

Sl. 163. *Louisine lancé broché, à liage répris*, Veneto (?), 1740. – 1750. godine, Svetvinčenat

Sl. 164. *Louisine lancé broché, à liage répris*, Veneto (?), 1740. – 1750. godine, Lindar

Sl. 165. *Louisine lancé broché, à liage répris*, Veneto (?), 1740. – 1750. godine, Blato

ZAŠTITA AUTORSKIH PRAVA

Sl. 166. *Louisine lancé broché, à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Rovinj

Sl. 167. *Louisine lancé broché, à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Buje, crkva sv. Marije

Sl. 168. Lampas *lancé broché* Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Rovaré (Veneto)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 169. Taft *lancé broché, à liage répris* Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Vižinada

Sl. 170. Taft *lancé broché à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Veli Lošinj

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 171. *Louisine liseré broché, à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, zbirka župne crkve u Balama

Sl. 172. *Louisine liseré broché, à liage répris*, Veneto (?), sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Mutvoran

Sl. 173. Lampas *lancé broché* sredina ili treća četvrtina 18. stoljeća, Biancade

Tijekom druge četvrtine 18. stoljeća vrlo je vjerojatno istkan *natté liseré broché* od kojeg je izrađen komplet liturgijskog ruha iz župne crkve u Žminju (sl. 174., kat. 118.). Kompozicija svile jest osnosimetrična, s dominantnim buketom u sredini koji sa svake strane okružuju vertikalno uvijene raznobojne cvjetne grančice isprepletene s monokromnim čipkastim vrpcama u podlozi. Grančice su zrcalno simetrične te tako stvaraju ovale u kojima je dominantan motiv buketa ruža. Cijenjeni francuski crtač nacrta za tkanine Nicolas Joubert de L'Hiberderie u svojem djelu *Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie* iz 1765. godine nazvao je ovu tipologiju osnosimetrične kompozicije koja se sastoji od dviju identičnih zrcalnih polovica (fr.) *à pointe* te navodi kako je uglavnom bila primjenjivana na tkaninama namijenjenima dekoraciji namještaja te za krojenje liturgijskog

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

ruha. No s obzirom na raznovrsnost metalnih potki koje tvore dekor, ovaj primjer jedan od kvalitetnijih pa se sasvim opravdano može pretpostaviti da se prvenstveno upotrebljavao u izradi liturgijskog ruha i svjetovne odjeće. Skica za vrlo sličnu tkaninu ili vez nalazi se u muzeju *Museum of Fine Arts* u Bostonu (sl. 177.), a pripisuje se lionskom crtaču uzoraka za tekstil Jeanu Piereu Ringuettu (1698. – 1771.).[772] Svile slična dekora sačuvane su u brojnim inozemnim zbirkama, primjerice na misnici iz crkve San Giacomo u Clauzettu,[773] u manastiru *Monastero della Visitazione* u Aroni („Francuska ili Italija, oko 1760.")[774], muzeju *Museo Diocesano Tridentino* u Trentu („Venecija, 1760. – 1770."),[775] muzeju *Kunstgewerbemuseum* u Kölnu[776] te zbirci muzeja *Victoria and Albert Museum* u Londonu (sl. 178.).[777] Svile ove grupe uglavnom su datirane u razdoblje između 1760. i 1770. godine, ali stručnjaci dvoje oko njihove atribucije francuskim ili talijanskim radionicama. S obzirom na relativno velik broj tkanina slična dekora i njihovu rasprostranjenost, opravdano se može pretpostaviti da su se proizvodile i u talijanskim i u francuskim radionicama. Naime, dekor je vrlo vjerojatno francuska invencija, a zbog popularnosti, iste svile počele su se tkati i u Italiji, uglavnom Veneciji i Venetu, gdje je sačuvan velik broj sličnih primjera[778]. Istoj skupini valja pridružiti i taft *broché* ružičaste podloge sačuvan na kompletu iz motovunske zbirke (sl. 176.).

---

[772] Thornton, nav. dj., 1979., str. 188.

[773] Paola Turrin, „Kataloška jedinica 72", u: *Stoffe antiche del Friuli occidentale sec. XVI – XIX*, ur. Giovanni Mariacher (Pordenone: Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1978.), slika 72., str. 61.

[774] Marta Cuoghi Costantini, „Kataloška jedinica broj 17", u: *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, ur. Donata Devoti, Giovanni Romano (Torino: Mole Antonelliana, 1981.), str. 179. – 181., kat. 17.

[775] Digilio, nav. dj., 2010., str. 144.

[776] Markowsky, nav. dj., 1976., str. 336.

[777] Thornton, nav. dj., 1979., str. 188., 130.

[778] Digilio, nav. dj., 2010., str. 144.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

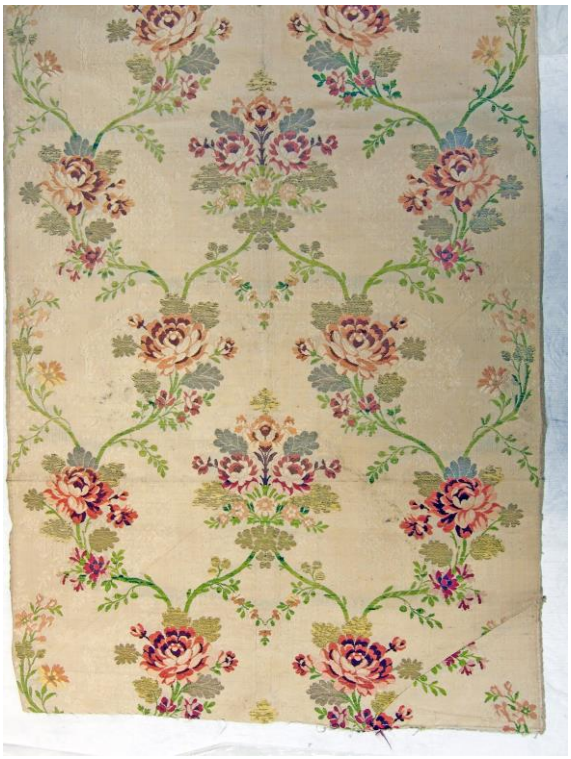
Sl. 174. *Natté liseré broché*, Italija (Venecija?), 1760. - 1770., Žminj

Sl. 175. Damast *lamé broché*, Italija (Venecija?), 1760. - 1770., Bale

Sl. 176. Taft *broché*, Veneto (?), sredina 18. stoljeća Motovun

Sl. 177. Jean Piere Ringuett (?), Skica za tkaninu ili vez, *Museum of Fine Arts Boston*

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA



Sl. 178. *Natté liseré broché*, Victoria and Albert Museum, Italija ili Francuska, 1760. - 1770. (foto: IJT 206)

Sl. 179. Velum, *natté liseré broché*, Veneto (Venecija ?), 1760. - 1770. godine, Rovinj

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

6.5.4. Tkanine iz manufakture Jacopa Linussija

U venecijanskoj pokrajini Friuliju te njezinu sjeveroistočnom dijelu Karniji tradicija proizvodnje tkanina od vune, lana i konoplje bila je vrlo duga. S novim poticajima Republike u 18. stoljeću na području čitave *Terraferme* nastaje nekoliko vrlo uspješnih tekstilnih manufaktura, od kojih je nedvojbeno najznačajnija bila ona Jacopa Linussija (Villa di Mezzo, 8. travnja 1691. – Tolmezzo, 17. lipnja 1747.) sa sjedištem u Tolmezzu[779]. Linussiove tkanine redovito su se razvijenim kanalima prodaje izvozile u susjedne regije sjeverne Italije te gradove Napulj, Kadiz i Carigrad otkuda su se slale u Aziju i Ameriku[780]. Antonio Zanon (Udine, 18. lipnja 1696. – Venecija, 4. prosinca 1770.), poduzetnik, inovator, ekonomist, agronomski stručnjak te Jacopov prijatelj i biograf u svojem poznatom djelu *Scritti di agricoltura, Arti e Commercio* (1828.) dao je subjektivan, ali zanimljiv opis Linussiove manufakture: „*Non vi fu mai nel Friuli, né nella Carnia un'impresa meglio formata, o condotta con maggiore coraggio, fermezza ed abilità di quelle del signor Linussio, il quale in pochi anni stabilì la più grande manifattura in tele che sia in Europa, tanto in riguardo all' ampienzza e magnificenza delle fabbriche, quanto alla qualità del prodotto*"[781].

Jacopo se rodio 8. travnja 1691. godine u mjestu Villa di Mezzo u provinciji Udine. Senzibilitet za tkanine stekao je već u djetinjstvu jer je njegov otac bio trgovac lanenim tkaninama, zbog čega je Jacopo dobio prezime Linussio. Školovao se u austrijskom gradu Villachu u Koruškoj gdje je učio tkalački zanat nakon čega se vraća u Karniju i radi kao naučnik u radionici Zanin Prabotti u Tolmezzu. Vrlo je vjerojatno već oko 1720. godine

---

[779] Claudio Zanier, „Il secolo di Linussio", u: *Jacopo Linussio. Arte e Impresa nel Settecento in Carnia*, ur. Gilberto Ganzer, Attiliana Argentieri Zanetti (Udine: Arti Grafiche Friuliane,1991.), str. 48.

[780] Gilberto Ganzer, „L'arte tessile e la manifattura Linussio", u: *Tesori d'arte in Carnia. Paramenti sacri e tradizione tessile* (Pordenone: Grafiche Lema, 1987.), str. 17.

[781] Gilberto Ganzer, „"Esso Linussio introduce piu'menzogne che parole": Esordi Auccesso e breve vita di Jacopo Linussio", u: *Jacopo Linussio. Arte e Impresa nel Settecento in Carnia*, ur. Gilberto Ganzer, Attiliana Argentieri Zanetti (Udine: Arti Grafiche Friuliane, 1991.a), str. 15.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

osnovao vlastitu firmu za obradu lanene pređe u gradiću Moggio u okolici Udina[782]. Firma je očito vrlo uspješno poslovala pa je Jacopo ubrzo proširio djelatnost i započeo tkati vlastite tkanine. Posao je bio podijeljen na proizvodnju primarne sirovine, lana i vune, na ruralnim područjima te na zahtjevnije djelatnosti poput bojanja pređe i tkanja koje se obavljalo u tvornicama u Tolmezzu i Moggiju. Zahvaljujući vještom pregovaranju, manufaktura Linussio uživala je poseban status koji se očitovao u znatnim izuzećima od poreznih davanja Republici i gradu Udinama koja su se produživala sve do njezina zatvaranja početkom 19. stoljeća. Prema izvještaju venecijanskog poreznog inspektora Marc'Antonia Banderina iz 1726. godine, Linussiove tvornice proizvele su između 10. studenoga 1725. i 25. lipnja 1726. godine 2 563 bala tkanina, od kojih su u trenutku pisanja bile preostale još samo 72, a ostale su prodane na tržištu Mletačke Republike, Gorizie, Piacenze, Ferrare i Civitavecchie[783]. Godine 1747., kada je njegova firma ostvarila dotad najveću proizvodnju od 26 237 bala, Jacopo umire, a firmu nasljeđuju njegova braća Antonio i Gian Pietro. Nakon pada Republike firma je još uvijek poslovala, a s radom je u potpunosti prestala 1814. godine[784].

Najveći dio proizvodnje u manufakturi Linussio odnosio se na jednostavne vunene tkanine bez uzorka te tkanine s vertikalnim prugama različitih boja poznate kao *tele rigate* ili *rigadini*. Od vune su se proizvodile i tkanine *a piccolo operato*, odnosno one s jednostavnim geometrijskim uzorkom u malom raportu koji se periodično ponavlja njihovom čitavom širinom. Primjena ovih tkanina bila je široka, od odjevnih predmeta do dekoracije interijera, što je značajno utjecalo na njihov tržišni uspjeh. Linussiove vunene tkanine te svile i polusvile bile su vrlo popularne za izradu crkvenog ruha, što je rezultat pristupačne cijene te uglavnom „konzervativnog" i suzdržanog, a istovremeno elegantnog, suvremenog i dostojanstvenog dekora te upotrebe uglavnom liturgijskih boja.

---

[782] Ganzer, nav. dj., 1987., str. 11.

[783] Ganzer, nav. dj., 1991., str. 16.

[784] Gilberto Ganzer, „Il declino", u: *Jacopo Linussio. Arte e Impresa nel Settecento in Carnia*, ur. Gilberto Ganzer, Attiliana Argentieri Zanetti (Udine: Arti Grafiche Friuliane,1991.b.), str. 41.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

U Jacopovoj manufakturi tkale su se i znatno kvalitetnije tkanine, od svile ili lana, s razvijenim cvjetnim uzorcima, koje su kreirali vješti crtači, a upravo takvi primjeri mahom su sačuvani u formi liturgijskog ruha. Najveći broj sačuvan je u crkvenim, muzejskim i privatnim zbirkama na području sjeveroistočne Italije, osobito u provinciji Udine.

Velik dio sačuvane Linussiove baštine odnosi se na damaste, najčešće u konstrukcijama osam, pet ili sedam veznog satena, čije lice osnove čini podlogu tkanine, dok je uzorak stvoren naličjem iste konstrukcije. Damast ove tipologije izveden vunenim nitima u crvenoj boji sačuvan je na stoli u župnoj crkvi u Vižinadi. Na temelju tipologije njegova dekora i sličnosti s damastima sačuvanima u katedrali Santa Maria Assunta u Cividaleu, crkvi Beata Vergine del Rosario e San Daniele u Ampezzu te u privatnim zbirkama u Friuliu, može se datirati oko 1750. godine[785]. S obzirom na to da su razlike u glatkim i sjajnim, odnosno grubljim i matiranim dijelovima kod vunenih damasta slabije u odnosu na one svilene, iznimno popularni bili su dvobojni damasti. Tkani su nitima osnove i potke različitih boja, pri čemu je lice osnove činilo podlogu, a lice potke uzorak. Kompozicije su uglavnom osnosimetrične, vertikalne artikulacije gusto raspoređenih biljnih i cvjetno-voćnih motiva s dominantnom grupom u sredini kojom prolazi os simetrije, dok je sa strana flankiraju manje grančice. Linussiove damaste općenito karakteriziraju razvedenost i bogatstvo stiliziranih te relativno plošnih biljnih motiva koji su nastali po uzoru na vrlo slične engleske i njemačke damaste od vune ili svile. Toj skupini pripada crveno-bijeli vuneni damast misnice iz župne crkve u Balama koji prema stilskim i konstrukcijskim elementima treba datirati oko 1750. godine (kat. 12., sl. 180.)[786].

[785] Argentieri Zanetti, nav. dj., 1991., str. 94. – 106.

[786] Argentieri Zanetti, nav. dj., 1991., str. 102.; Dekorom je vrlo blizak i damast misnice iz zbirke u Osoru. Iva Jazbec Tomaić, „Između dviju provincija: tkanine Jacopa Linussija u Istri. Between two Provinces: Jacopo Linussio's Fabrics in Istria", u: *Istra, lav i orao. L'Istria, il leone, l'aquila. Istria, the Lion and the Eagle* ur. Tatjana Bradara (Zagreb: Arheološki muzej Istre, 2017.), str. 376.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 180. Vuneni dvobojni damast, manufaktura Jacopa Linussia, Friuli, druga polovina 18. stoljeća, Bale

Sl. 181. Dvobojni damast, manufaktura Jacopa Linussia, Friuli, oko 1730. i 1740. godine, Vižinada

Dvobojni damasti u Linussiovoj radionici tkali su se i od svile, pri čemu su niti osnove bile od kvalitetnije svile, dok je potka redovito od nejednake, grublje svile drugorazredne kvalitete. Takav ljubičasto-zeleni damast nastao između 1730. i 1740. godine sačuvan je u župnoj crkvi u Vižinadi (kat. 105., sl. 181.), a njemu dekorom analogni primjeri nalaze se u crkvi San Stefano u Cesclansu i župi Gortu kod Udina te u privatnim zbirkama u Friuliju[787]. Svileni ružičasto-bijeli damast sačuvan na misnici i stoli iz župne crkve u Taru također treba pripisati Linussiovoj manufakturi te datirati oko 1750. godine (kat. 97.)[788]. Uzori ovom popularnom dekoru su u svilama posljednje četvrtine 17. stoljeća. Linussiovi damasti identične kompozicije, ali različitih boja sačuvani su u nepoznatoj privatnoj zbirci u Friuliju, zbirci Giovannija Cancianija u Paularu[789] te župnoj crkvi u Paluzzu kod Udina[790].

[787] Argentieri Zanetti, nav. dj., 1991., str. 82., 84., 86.; Argentieri Zanetti, nav. dj., 1987., str. 124.

[788] Dragana Lucija Ratković, „Tar – nepokretna i pokretna sakralna baština", u: *Tar, Frata, Vabriga – kulturna baština*, ur. Dragana Lucija Ratković (Poreč: Zavičajni muzej Poreštine, 2006.), str. 68. – 69.

[789] Argentieri Zanetti, nav. dj., 1991., str. 96.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Gotovo zaštitni simbol Linussiove manufakture jesu prugasti damasti (fr. *damas rayé*) tkani osnovom u nekoliko boja koja alternira te stvara vertikalne pruge u podlozi (najčešće ružičaste, zelene, plave, ljubičaste, žute i narančaste), dok uzorak formira bijela potka. Pritom kompoziciju dekora može činiti niz manjih elemenata raspoređenih u prugama podloge, po uzoru na slične damaste 17. stoljeća, ili biti potpuno neovisan o podjeli podloge kada se sastoji od vertikalnih cvjetnih kompozicija, često s fantastičnim ili *rocaille* dekorativnim elementima. Toj skupini pripadaju svileni damasti nastali oko 1760. godine sačuvani bočnim poljima prednje i stražnje strane misnice iz župne crkve u Vižinadi (kat. 106.) te na velumu iz motovunske župne crkve (kat. 48.)[791].

Brojne tehnike za postizanje uzoraka kojima su se u 18. stoljeću redovito služile tkalačke radionice skupocjenih svila Linussio si nije mogao priuštiti. Stoga je svoju proizvodnju usmjerio na tkanine izrađene od jeftinijih i lako dostupnih sirovina te primjenjivao znatno ekonomičnije postupke tkanja kako bi postigao slične kompozicije i dekorativne efekte. Tako su nastale poznate Linusiove vunene tkanine s uzorkom koji tvori dodatna osnova (it. *tele a pelo strisciante*, fr. *taffetas à effet poil traînant*). Riječ je o sasvim drugačijem načinu uzorkovanja tkanina od zahtjevnih *broché* ili *lancé* efekata koji su se postizali manualnim utkivanjem niti dodatne potke pri samom procesu tkanja. Linusiovi uzorci stvoreni su znatno bržim i jeftinijim postupcima uvođenjem dodatne osnove koja se prije samog procesa tkanja na tkalački stan mogla montirati paralelno s nitima temeljne osnove. Ovoj skupini pripadaju tkanine nastale između 1760. i 1770. godine sačuvane na misnici i stoli iz Svetvinčenta (kat. 90.) te dvama misnicama iz Žminja (kat. 120. i 121.)[792]. Prema gotovo identičnom nacrtu nastale su tkanine sačuvane na bočnim poljima prednje i stražnje strane dvaju misnica iz Žminja te na taftu iz crkve San Elena u Luincisu kod

---

[790] Argentieri Zanetti, nav. dj., 1987., str. 138.

[791] Istoj skupini pripadaju i dvije dalmatike i dva manipula iz župne crkve u Humu, svileni damast misnice iz osorske zbirke te laneni damast misnice iz župne crkve u Velom Lošinju. Jazbec Tomaić, nav. dj., 2017., str. 375. – 376.

[792] Linussiove *tele a pelo strisciante* nalaze se i u sakralnoj zbirci župne crkve u Osoru te u župnoj crkvi u Velom Lošinju, Labinu i drugdje.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Udina[793]. *Tele a pelo strisciante* sačuvane su na velumu i bursi (kat. 47.) te stoli iz zbirke u Motovunu (kat. 49.). Dosad je više primjera Linussiovih tkanina evidentirano i na području Zadarske nadbiskupije[794] te u nadžupnoj crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Rabu[795].

[793] Argentieri Zanetti, nav. dj., 1991., str. 144.; Argentieri Zanetti, nav. dj., 1987., str. 154., 186.

[794] Banić, nav. dj., 2016.c, str. 299. – 302.

[795] Banić, nav. dj., 2012., str. 473.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

7. VEZ NA LITURGIJSKIM PREDMETIMA SAČUVANIMA U SAKRALNIM ZBIRKAMA NA PODRUČJU NEKADAŠNJE POREČKE BISKUPIJE

7.1. Figuralne kompozicije 16. stoljeća

Na prostoru nekadašnje Porečke biskupije od nekad sasvim sigurno većeg broja liturgijskih predmeta ukrašenih figuralnim vezenim dekoracijama do danas su sačuvana samo tri. Riječ je o misnici iz župne crkve u Motovunu (kat. 24.) te pluvijalu (kat. 108.) i misnici iz župne crkve u Žminju (kat. 111.). Riječ je o primjerima veza serijske proizvodnje koji su nastali na temelju tipiziranih predložaka koji se danas mogu identificirati i na brojnim predmetima sačuvanima na području talijanskih regija Veneto i Friuli Venezia Giulia.

Početkom ili tijekom prve polovice 16. stoljeća vrlo su vjerojatno izvedene vezene kompozicije sačuvane na pluvijalu od crvenog baršuna koji se čuva u župnoj crkvi sv. Mihovila u Žminju. Kompoziciju veza na rubnom dijelu pluvijala čini šest cjelovitih arhitektonskih niša koje podsjećaju na plošni prikaz oltarnog ciborija u kojima su smještene pune figure svetaca među kojima se mogu prepoznati sveti Petar i sveti Pavao te Bogorodica s djetetom, dok su zbog nastalih oštećenja ostali likovi neprepoznatljivi. Na sredini rubne trake nalaze se dva manja polja u kojima se vrlo vjerojatno nalaze prikazi mučenika svetog Stjepana i svetog Lovre do pasa. Znatna pozornost posvećena je izradi veza na kapuljači pluvijala s prikazom svetog Mihovila Arkanđela koji gazi Sotonu i probada ga kopljem (sl. 182., 184.). Na spomenutu dataciju ukazuju plošno i statično koncipirani predlošci kao i plošno tretiranje draperije tehnikom *oro posato*. Stilske i konstrukcijske specifičnosti veza kapuljače i rubnog dijela pluvijala ukazuju na to da je riječ o cjelini koju je prema vrlo kvalitetnim likovnim predlošcima izradila ruka vještog vezioca, vrlo vjerojatno u nekoj od venetskih ili venecijanskih vezilačkih manufaktura. Kompozicija i tehnika izrade veza na žminjskom pluvijalu bliske su brojnim primjerima koji se pripisuju venecijanskim radionicama te su uglavnom sačuvani na području Venecije i Veneta, a datirani u razdoblje od kraja 15. stoljeća do sredine 16. stoljeća. Istoj skupini pripada i vez sačuvan na misnici iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu[796] kao i vez sačuvan na dalmatikama iz

[796] Ivoš, nav. dj., 2010., str. 53. – 54.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

katedrale u Motta di Livenza („Italija, Venecija, kraj 15. početak 16. stoljeća")[797]. Iako je žminjskom pluvijalu na prvi pogled vrlo blizak vez sačuvan na pluvijalu iz venecijanske bazilike Santa Maria Gloriosa dei Frari (sl. 185.)[798], predlošci i tehnike vezenja razlikuju se. Predlošci prema kojima su izvedeni likovi na pluvijalu iz bazilike Frari znatno su bliži onima koji su nastali sredinom te tijekom druge polovice 16. stoljeća, iako su sličnosti u dijelu ciborija sa žminjskim primjerom neupitne. Sličnosti u predlošcima prema kojima su izrađeni likovi na venecijanskom pluvijalu vide se na vezenim trakama iz Zadra, na misnici iz biskupije Trident[799] te na još mnogima pa smatram da dataciju pluvijala iz bazilike Frari valja pomaknuti na sredinu, odnosno u drugu polovicu 16. stoljeća. Također valja ukazati i na sličnosti u predlošku prema kojemu je izvedena Bogorodica u grupi Navještenja na pluvijalu iz bazilike Frari kao i ona na misnici iz biskupije Trident s venecijanskim slikarstvom sredine i druge polovice 16. stoljeća, a zajednički predložak može se vidjeti na Tizijanovu djelu Navještenje iz muzeja *Museo di Capodimonte* u Napulju (sl. 188.)[800]. Uzori prema kojima su nastali predlošci upotrijebljeni za svetačke figure vezene na žminjskom pluvijalu mogu se pronaći u djelima venecijanskih slikara druge polovice 15. i samog početka 16. stoljeća poput Vivarinija ili Cime da Conegliana (sl. 183.). Uspoređujući žminjski vez s onim pluvijala iz bazilike Frari dodatno se uočavaju sličnosti u kroju i vezenim kompozicijama kapuljača. Sveti

---

[797] Atiliana Argentieri Zanetti, „Paramenti ecclesiali", u: *Ornamenta Ecclesiae. Dipinti, oreficeria liturgica e paramenti ecclesiali a Mota di Livenza*, ur. Francesco Aliprandi (Mota di Livenza: Edizioni Acelum, 1988.), str. 80. – 83.; Cristina Falsarella, „Pianeta", u: *Splendori del Risorto. Arte e fede nelle Chiese del Triveneto*, ur. Anna Maria Spiazzi, Andrea Nante, Leo Andergassen (Milano: Silvana Editore, 2006.), str. 186.

[798] Davanzo Poli, nav. dj., 2014., str. 42. – 43., kat. 3.

[799] Misnica nije objavljena, a njezina reprodukcija može se vidjeti na internetskim stranicama *Beni ecclesiastici in web* (BeWeb): http://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/6306942/Manifattura+veneta+sec.+XVI%2C+Pianeta+rossa#locale=it&action=CERCA&ordine=rilevanza&regione_ecc_facc=TRIVENETO&da=1&frase=parato+in+velluto&secolo_facc=XVI

[800] Zahvaljujem mentorici Nini Kudiš na pomoći pri pronalasku mogućih uzora za predloške prema kojima su izvezene svetačke figure spomenute u ovom poglavlju.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Mihovil na žminjskom i Krist na prijestolju na venecijanskom primjeru smješteni su ispod središnjeg od triju lukova kojima je scena podijeljena. Brojne sličnosti među ovim primjerima ukazuju da su vrlo vjerojatno nastali na istom području, u Veneciji ili drugdje na području Veneta [801]. No vrlo blizak primjer veza sačuvan je i na pluvijalu iz župne crkve S. Giorgio Bagolino u Bresci („Lombardija, prva polovica 16. stoljeća") koji autor pripisuje lombardskim manufakturama, no pritom napominje da su tipološki slične primjere izrađivale brojne radionice na području sjeverne Italije, a osobito u krugu gradova Venecije i Padove[802].

[801] Davanzo Poli, nav. dj., 2014., str. 42. – 43.

[802] Paolo Peri, „Piviale", u: *Nel lume del rinascimento. Dipinti, sculture ed oggetti dalla diocesi di Brescia*, ur. Rossana Prestini (Brescia: Museo Diocesano, 1997.), str. 97. – 99., kat. 51.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 182. Detalj kapuljače pluvijala, župna crkva u Žminju, Venecija (?), prva polovica 16. stoljeća

Sl. 183. Cima da Conegliano, *Bogorodica s Djetetom sa sv. Mihovilom Arkanđelom i sv. Andrijom*, Galleria Nazionale Parma, kraj 15. stoljeća

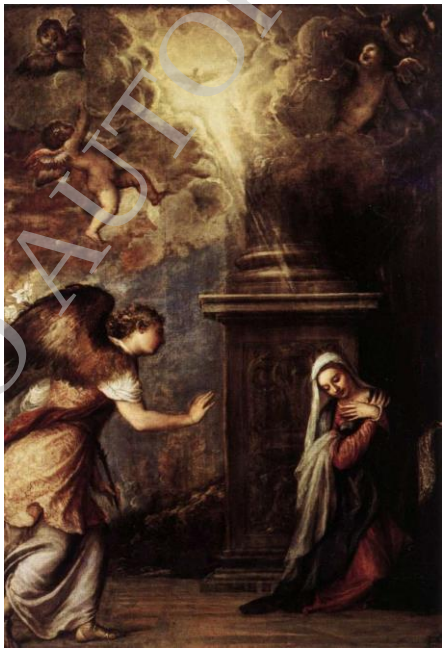
Sl. 184. Detalj kapuljače pluvijala, župna crkva u Žminju, Venecija (?), prva polovica 16. stoljeća

Sl. 185. Detalj kapuljače pluvijala, druga polovica 16. stoljeća, bazilika Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 186. Detalj misnice iz biskupije Trident, sredina ili druga polovica 16. stoljeća

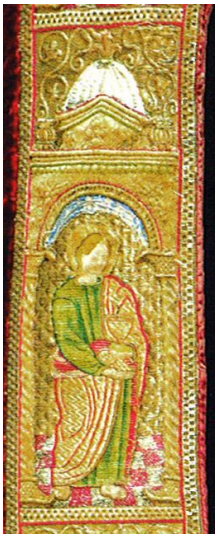
Sl. 187. Detalj pluvijala iz bazilike Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija sredina ili druga polovica 16. stoljeća



Sl. 188. Tizian, *Navještenje*, 1557., Museo di Capodimonte, Napulj

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 189. Zadar, sredina ili druga polovica 16. stoljeća



Sl. 190. Frari, sredina ili druga polovca 16. stoljeća

Sl. 191. Sveti Marko, Frari, sredina ili druga polovca 16. stoljeća

Sl. 192. Sveti Marko, Zadar, sredina ili druga polovica 16. stoljeća

Sl. 193. Sv. Marko, Biskupija Trident, druga polovica 16. stoljeća

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 194. Sveti Pavao, vez srebrnim i svilenim nitima, Venecija, prva polovica 16. stoljeća, Žminj

Sl. 195. Bartolomeo Vivarini, sv. Pavao, pliptih sv. Ambrozija, 1447., Gallerie del Accademia, Venecija

Tijekom prve polovice ili sredine 16. stoljeća nastao je vez sačuvan na misnici iz župne crkve u Motovunu (kat. 24.) [803]. Restauratorskim istraživanjima utvrđeno je da su svi elementi kompozicije spajani na podlogu poput kolaža (glave likova odvojene su od tijela kao i njihovi atributi te arhitektonski dijelovi, girlande i ostalo), što ide u prilog već iznesenim zaključcima o serijskoj izradi veza ove tipologije te načinima rada u vezilačkim radionicama. Vrlo je vjerojatno riječ o dijelovima vezenih cjelina koje su se nekada nalazile na drugim predmetima, u prilog čemu idu i znatne razlike u tehnici izrade pojedinih dijelova kao i vidljive intervencije kojima su se stvorene nelogičnosti u rasporedu likova nastojale umanjiti. Budući da se ne može tvrditi da su vezeni dijelovi nastali istovremeno kada i baršun misnice, činjenica da je baršun nastao sredinom ili tijekom druge polovice 16. stoljeća ne može biti presudna za datiranje vezenih dijelova. Iako se ne može sa sigurnošću utvrditi točno vrijeme nastanka ovih intervencija, analiza likova te njihovih predložaka ukazuje na to da je većina

[803] O motovunskoj misnici ranije su pisali: Demori Staničić, nav. dj., 2008., str. 69. – 86.; Lucić Vujičić, nav. dj., 2010., str. 89. – 98.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

nastala tijekom prve polovice ili sredinom 16. stoljeća. Na to ukazuje voluminozno tretiranje draperije te upotreba jednakih predložaka na brojnim predmetima sačuvanima na području talijanskih regija Veneto i Friuli Venezia Giulia. Likovi Bogorodice s djetetom koji su nastali prema istom predlošku kao i onaj motovunske misnice sačuvani su na misnici iz mjesta Rasai (Belluno) i datirani u 16. stoljeće[804] te na onoj iz crkve Santa Margerita al Gruagno (Pieve di santa Margherita) nedaleko od Udina („Venecija, 15. – 16. stoljeće")[805]. Na istoj se misnici nalazi i lik sv. Margarete izrađen prema vrlo sličnom predlošku kao i isti lik na motovunskoj misnici (sl. 196. i 197.). Predloškom, ali ne i izradom motovunskom je liku Bogorodice s djetetom blizak i fragment vezene trake koji se izvorno nalazio u župnoj crkvi Santo Stefano u mjestu Roncone, a danas je dio zbirke muzeja Museo Diocesano u Trentu („Venecija, sredina 16. stoljeća")[806]. Lik sv. Lovre s motovunske misnice izrađen je prema istom predlošku kao i isti svetac na misnici iz crkve Santo Stefano u Martellagu u Venetu nedaleko od Mestre[807].

[804] Giuliana Ericani, „Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma. Sorie di 'lavorieri de seda', tecniche, manufatti e parole", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattarol (Verona: Banca Popolare Di Verona, 1993.), str. 12.

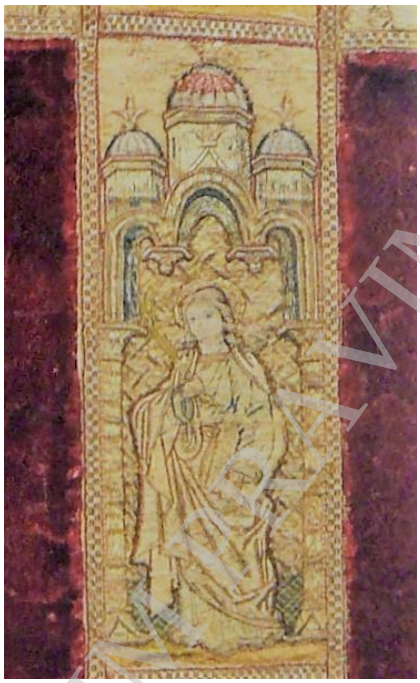
[805] Maria Beatrice Bertone, „Pianeta", u: *Splendori del gotico nel patriarcato di Aquileia*, ur. Maurizio Buora (Udine: Musei Civici, 2009.), str. 191. – 195, kat. 3.

[806] Diglio, nav. dj., 1999., str. 56., kat. 7.

[807] Misnica nije objavljena, a njezina reprodukcija dostupna je na stranici http://sacrissolemniis.blogspot.com/2012/10/sacra-supellex-ricami-quattrocenteschi.html (pristupljeno: 19. travnja 2019.).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 196. Sveta Margarita, vez srebrnim i svilenim nitima, Venecija, prva polovica ili sredina 16. stoljeća, Motovun



Sl. 197. Sveta Margerita, Venecija, prva polovica ili sredina 16. stoljeća, župna crkva u Gruagnu

Značajan gubitak za baštinu nekadašnje Porečke biskupije predstavlja nestanak veza sa svetačkim figurama koji se početkom 20. stoljeća još nalazio u župnoj crkvi u Balama. Njegovo postojanje zabilježili su i Santangelo i Caprin te objavili reprodukciju. Riječ je o vezu koji se također može datirati u prvu polovicu 16. stoljeća, a osebujan je po prikazu figure Krista koji izlazi iz kaleža. Misnica s istim motivom sačuvana je u katedrali San Nicolò u mjestu Mota di Livenza nedaleko od Trevisa[808].

Tijekom druge polovice 16. stoljeća nastali su vezeni dijelovi misnice izvedene od plavog damasta iz župne crkve u Žminju (kat. 111.). Za razliku od ranije opisanih primjera vezenih traka koje su u cjelini izvedene na lanenoj podlozi, a koja je potom u potpunosti prekrivena metalnim i svilenim nitima, na žminjskoj misnici likovi svetaca vezeni su na lanenoj podlozi koja je odrezana točno po obrisima likova, a koja je potom prišivena na plavi saten koji postaje podloga kompozicije. Osim tehnike, u značajnoj mjeri razlikuje se i tipologija kompozicije koja se ovdje sastoji od niza međusobno povezanih okvira raščlanjenih na četiri segmenta, a izmjenjuju se oni u kojima su smještene svetačke figure prikazane do

[808] Argentieri Zanetti, nav. dj., 1988., str. 80. – 83.; Falsarella, nav. dj., 2006., str. 186.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

pojasa i stilizirani biljni motivi. Vezene trake namijenjene dekoriranju liturgijskog ruha s kompozicijama kojima više ne dominiraju jasno odijeljene arhitektonske niše s cjelovito prikazanim figurama, već s dominantnim prepletom biljnih vitica u kojima se potom umeću likovi prikazani do pojasa postale su vrlo popularne tijekom druge polovice 16. stoljeća. Brojni primjeri ove skupine veza evidentirani su na području Veneta i istočne obale Jadrana, a da je riječ o predmetima koji su nastali u okviru istog kulturnog i umjetničkog kruga, Venecije, potvrđuju sličnosti u predlošcima te tehnici vezenja. U hrvatskim zbirkama sačuvano je nekoliko predmeta koji pripadaju ovoj skupini. Primjerice, vrlo slična vezena figuralna dekoracija nalazi se na predmetima misnog ornata iz samostana konventualaca svetog Frane u Šibeniku i na misnici iz crkve svetog Nikole u Komiži[809]. Prema Zoraidi Demori Staničić, vez na kompletu liturgijskog ruha iz samostana konventualaca u Šibeniku izdvaja se od uobičajenih venecijanskih radova[810]. No iako je riječ o drugačijoj vrsti okvira u kojima su smješteni likovi, same figure izvedene su prema istim predlošcima kao i one koje su smještene u „klasičnoj" arhitektonskoj strukturi, odnosno ciborijima s jednom kupolom ili trima kupolama. Prema tome, sveci na šibenskoj dalmatici izvedeni su prema istom predlošku kao i likovi na vezenim trakama iz Zadra, s područja biskupije Trident i župe Udine kao i na pluvijalu iz venecijanske crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari. Svi primjeri mogu se datirati u razdoblje sredine ili druge polovice 16. stoljeća, a od ranijih primjera venecijanskog veza razlikuju se u vezilačkoj tehnici. Naime, dijelovi koji su izvedeni svilenim nitima značajnije su sjenčani primjenom više nijansi svile iste boje, dok su na dijelovima odjeće izvedenima metalnim nitima nabori značajnije istaknuti. Čitave su figure voluminoznije, gestikulacija je naglašenija, a ponekad djeluju kao da su u pokretu. Radovi s kraja 15. i iz prve polovice 16. stoljeća uglavnom su plošniji. Istoj skupini veza kojoj pripada žminjska misnica valja dodati i traku s figuralnim vezom koja je iskorištena kao zakrpa na gornjem rubu antependija Paola Veneziana iz krčke katedrale, a koja je danas u muzeju *Victoria and Albert Museum* u Londonu[811]. Postoji čitav niz analognih primjera koji se čuvaju u sakralnim zbirkama na području Veneta, među kojima znatnu sličnost s vezom žminjske misnice pokazuje i onaj

[809] Demori Staničić, nav. dj., 2008., str. 76., 78.; Banić, nav. dj., 2014.b., str. 72. – 73.

[810] Demori Staničić, nav. dj., 2008., str. 78.

[811] King, nav. dj., 1965., str. 4.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

sačuvan na misnici koja se nalazi u jednoj od župa na području biskupije Trident[812]. Osobito su sugestivni likovi Bogorodice s djetetom koji se nalaze na obje misnice, a izvezeni su prema jednakom predlošku (sl. 200. i 201.).

[812] Misnica nije objavljena, a njezina reprodukcija može se vidjeti na internetskim stranicama *Beni ecclesiastici in web* (BeWeb): http://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/6306942/Manifattura+veneta+sec.+XVI%2C+Pianeta+rossa#locale=it&action=CERCA&ordine=rilevanza&regione_ecc_facc=TRIVENETO&da=1&frase=parato+in+velluto&secolo_facc=XVI

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 198. Misnica, župna crkva u Žminju (foto: DC, 2013.)

Sl. 199. Misnica, Biskupija Trident

Sl. 200. Bogorodica, vez srebrnim i svilenim nitima, Venecija, sredina ili druga polovica 16. stoljeća, župna crkva u Žminju (foto: IJT, 2017.)

Sl. 201. Bogorodica, vez srebrnim i svilenim nitima, Venecija, sredina ili druga polovica 16. stoljeća, Biskupija Trident

Dosad objavljeni primjeri veza koji se pripisuju venetskim ili venecijanskim manufakturama s kraja 15. te iz 16. stoljeća nalaze se u mjestu San Vito di Cadore (Belluno)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

(„početak 16. stoljeća, Venecija”)[813], muzeju Museo di San Pio X u Salzanu („Italija, Venecija, posljednja četvrtina 15. stoljeća”)[814], muzeju Museo Diocesano Tridentino u Tridentu[815], muzeju Museo della Basilica u Gandinu („Venecija, 16. stoljeće”)[816], muzeju Museo di Palazzo Mocenigo („Venecija, 15. stoljeće”)[817], u katedrali San Nicolòu Trivenetu („Venecija, početak 16. stoljeća”)[818] i drugdje.

Osim već spomenutih fragmenata iz Zadra i Šibenika, figuralni vez iz razdoblja renesanse sačuvan je u još mnogim zbirkama na području Hrvatske: u Trogiru, Splitu, Hvaru, Komiži, Korčuli, u franjevačkom samostanu i katedrali u Dubrovniku[819], Zaostrogu, Mandaljeni na Lopudu, Krku i Osoru[820] u Muzeju za umjetnost i obrt te u Povijesnom muzeju u Zagrebu[821]. O eventualnim sličnostima i razlikama kao i centrima, odnosno vremenu, izrade ovih predmeta može se govoriti tek nakon sustavnih istraživanja provedenih na području Hrvatske i Italije, a čiji bi cilj bio definiranje eventualnih stilskih i tehničkih specifičnosti. Značajan problem predstavlja i vrlo oskudna arhivska građa o veziocima i vezilačkim

---

[813] Giovanna Galasso, „Pianeta”, u: *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle valle dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, ur. Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini, Luca Majoli (Cinisello Balsamo - Milano: Silvana Editore, 2004.), kat. 88., str. 400.

[814] Alessandra Geromel Pauletti, „Lo splendore della chiesa di san Bartolomeo di Salzano attraverso i suoi paramenti: notizie e documenti dagli archivi parocchiali e diocesani”, u: *Il Museo di san Pio X a Salzano. Argenti, tessuti e arredi sacri dal Quattrocento al Novecento* (Venezia: Multigraf, 1999.), str. 64. – 65., kat. 1.; Geromel Pauletti, nav. dj., 2001., str. 193. – 199.

[815] Diglio, nav. dj., 1999., str. 50. – 57., kat. 3., 6., 7. i 8.

[816] Chiara Buss, „Catalogo“, u: *Tessuti serici italiani 1450 –1530* (Milano: Electa, 1983.), str. 126. – 128., kat. 31.

[817] Geromel Pauletti, nav. dj., 2001., str. 198.; Davanzo Poli, nav. dj., 1991., str. 30., kat. 12.

[818] Falsarella, nav. dj., 2006., str. 186.

[819] Jelena Ivoš, „Liturgijsko ruho”, u: *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, ur. Katarina Horvat-Levaj (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004.), str. 339. – 342.

[820] Demori Staničić, nav. dj., 2008., str. 69.

[821] Ivoš, nav. dj., 2010., str. 46. – 58.; Pavičić, nav. dj., 1998., str. 60.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

manufakturama na području Veneta pa se u nedostatku čvrstih znanstvenih premisa samo na temelju evidentiranih sličnosti mogu pretpostavljati razmjeri vezilačke djelatnosti na prostoru Veneta. U tom je smislu sugestivan i zaključak Alessandre Geromel Pauletti: „*...pecularità tecniche e figurative delle boteghe di ricamatori attive a Venezia, ancora portroppo nell'obolio, dimenticate o poco conoscioute attraverso i documenti e in attesa di ricevere la dignità che meritano"*[822].

Stoga su upravo internacionalno važni dokumenti o djelovanju „dalmatinskih" vezioca u Dubrovniku početkom 16. stoljeća[823]. No pri pokušaju povezivanja danas sačuvanih predmeta s onima koji se spominju u pronađenim dokumentima, nailazi se na niz prepreka. Zoraida Demori Staničić već je ukazala na razlike u kvaliteti pojedinačnih vezova te njihovu neujednačenost, što prepoznaje kao rad različitih majstora, ali i različitih mjesta proizvodnje. Kao radove najviše kvalitete pritom izdvaja one iz Zadra, Trogira, Korčule i Komiže[824]. Također zaključuje da su sheme, odnosno predlošci po kojima su vezioci djelatni na značajnim geografskim udaljenostima vrlo bliski kao i vezilačke tehnike i materijali poput metalnih i svilenih niti koje su vezioci u Dalmaciji možda mogli kupovati u *marzerijama,* odnosno trgovinama sitnom robom kojih je vjerojatno bilo i na istočnoj obali Jadrana[825]. U vezi s već dobro poznatim primjerom vezioca Antuna Hamzića te njegovim eventualnim radovima koji su sačuvani u Dubrovniku i na Korčuli, Demori Staničić s pravom zaključuje da, ako je riječ o njegovim radovima, tada je bez sumnje naručiteljima prezentirao već gotove šablone, odnosno pripremne crteže. Iako je zasad sasvim nemoguće sa sigurnošću tvrditi da je

---

[822] Alessandra Geromel Pauletti, „Ricami veneziani in una pianeta della chiesa di San Bartolomeo di Salzano tra Quattrocento e inizi del Cinquecento", u: *Il ricamo in Italia dal XVI al XVIII secolo. Atti delle giornate di studio (Novara 21 – 22 Novembre 1998),* ur. Flavia Fiori, Margherita Zanetta Accornero (Novara: Interlinea, 2001.), str. 198.

[823] Nevenka Božanić-Bezić, „Prilog dubrovačkom umjetničkom vezivu XVI stoljeća". *Prilog povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 14. (1962.), str. 156. – 164; Cvito Fisković, „Prijedlog za vezioca Antuna Hamzića u Korčuli". *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 36, Petriciolijev zbornik II* (1996.), str. 59. – 78.

[824] Demori Staničić, nav. dj., 2008., str. 75. – 76.

[825] Demori Staničić, nav. dj., 2008., str. 76.

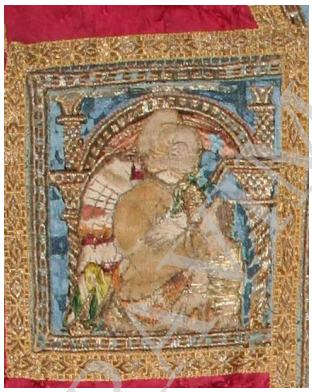
ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

vez sačuvan na misnici iz franjevačkog samostana u Dubrovniku i Opatske riznice u Korčuli zaista rad vezioca Antuna Hamzića, može se zaključiti da je riječ o predmetima koji su nastali prema tipiziranim predlošcima. Ako i pretpostavimo da je riječ o radovima Antuna Hamzića, tada valja uzeti u obzir činjenicu da se za ovaj zanat nesumnjivo morao školovati te da iznimna sličnost u vezilačkoj tehnici i upotrijebljenim predlošcima s radovima koji su pronađeni na području Veneta ukazuju na to da je dobro poznavao rad venetskih, odnosno venecijanskih vezilačkih manufaktura.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 202. Anđeo Gabrijel, franjevački samostan u Dubrovniku, prva polovica 16. stoljeća

Sl. 203. Anđeo Gabrijel, opatska riznica u Korčuli, prva polovica 16. stoljeća



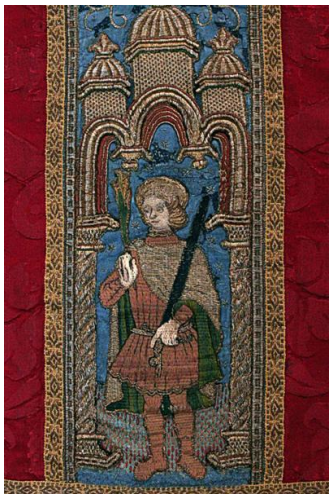
Sl. 204. Anđeo Gabrijel, crkva Santo Stefano, Martellago, prva polovica 16. stoljeća

Sl. 205. Bogorodica, franjevački samostan u Dubrovniku, prva polovica 16. stoljeća

Sl. 206. Bogorodica, opatska riznica u Korčuli, prva polovica 16. stoljeća

Sl. 207. Bogorodica, crkva Santo Stefano, Martellago, prva polovica 16. stoljeća

Sl. 208. Sveti Stjepan, Opatska riznica u Korčuli, prva polovica 16. stoljeća (foto: DT, 2013.)



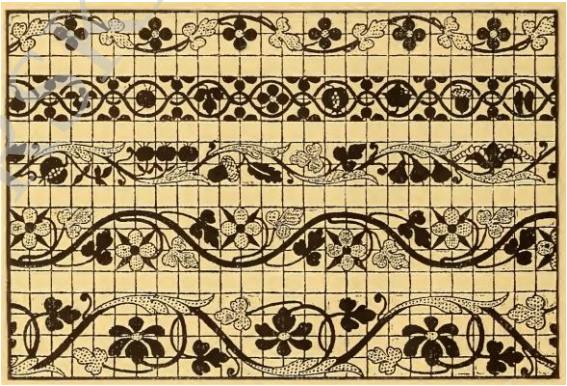
Sl. 209. Crkva Santo Stefano, Martellago, prva polovica 16. stoljeća

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

7.2. Kompozicije 17. i 18. stoljeća

Sačuvano je vrlo malo vezom ukrašenih predmeta liturgijske namjene koji su nastali tijekom 17. i 18. stoljeća na području nekadašnje Porečke biskupije. Krajem 16. stoljeća ili tijekom prve polovice 17. stoljeća vrlo je vjerojatno nastao vez na bursi iz župne crkve u Motovunu (kat. 27., sl. 210.). Riječ je o kompoziciji biljnih motiva koja je izvedena uglavnom metalnim nitima u tehnikama *oro posato su imbottitura* i *oro posato.* Vez je u znatnoj mjeri oštećen te se vidi tek dio izvorne kompozicije. Izvedba i predložak vrlo su kvalitetni, što se vidi u vještom kombiniranju tehnika polaganja metalnih niti s reljefnom ispunom i bez nje kako bi se postigao efekt uskovitlanih vrhova lišća te kako bi se naglasili dijelovi poput lisnih vena. Način stilizacije elemenata i njihova dispozicija u kompoziciji ukazuju na to da je riječ o vezu koji je nastao u navedenom razdoblju, vrlo vjerojatno u Italiji, a čija je izvorna namjena mogla biti i svjetovna.

Sl. 210. Vez srebrnim i svilenim nitima, Italija, kraj 16. ili prva polovica 17. stoljeća, župna crkva u Motovunu (foto: IJT, 2015.)



Sl. 211. Giovanni Ostaus, *La vera perfezione*, predlošci za vez, 1567.

Zanimljiv komplet izveden srebrnim nitima sačuvan je u zbirci župne crkve u Svetvinčentu (kat. 93., sl. 212.). Na leđnoj strani misnice vide se najveći dijelovi izvorne kompozicije koja je vrlo vjerojatno bila osnosimetrična. Tvore je raznovrsni motivi pa se tako

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

isprepliću elementi poput lepeza i čipki te biljnih i cvjetnih detalja koji su vrlo neobični i fantastični te podsjećaju na detalje koji se redovito javljaju na svilama bizarne tipologije. Znatne sličnosti u detaljima motiva kompozicije vide se na kompletu iz bazilike Beata Vergine u Tiranu („sjeverna Italija, početak 18. stoljeća")[826].

Tijekom druge polovine 18. stoljeća vrlo je vjerojatno izrađen velum iz zbirke u Motovunu (sl. 215.) koji s obzirom na upotrijebljene predloške biljnih motiva kao i tehniku izrade pokazuje znatne sličnosti s brojnim predmetima koji se vezuju uz radionice koje su djelovale u ženskim samostanima. Vrlo slične predloške pritom su upotrebljavale radionice koje su djelovale na prostoru Hrvatske kao i one talijanske ili njemačke. Pritom valja istaknuti i sličnosti s radovima koje su izradile redovnice riječkog benediktinskog samostana[827]. Na motovunskom velumu sačuvana je i vrijedna metalna čipka koja je vrlo vjerojatno nastala na području sjeverne Italije.

Sl. 212. Detalji vezene misnice, župna crkva u Svetvinčentu (foto: IJT, 2013.)

[826] Gian Luca Bovenzi, str. 176. – 180., kat. 8

[827] Ivoš, nav. dj., 2010., str. 97. – 103.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 213. *Detalj veluma iz crkve Marijina Uznesenja u Rijeci,* oko 1720. – 1730., riječka benediktinska vezilačka radionica (foto: IJT, 2015.)

Sl. 214. *Detalj veluma iz Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu,* oko 1720. – 1730., riječka benediktinska vezilačka radionica (foto: IJT, 2015.)

Sl. 215. *Detalj veluma iz zbirke u Motovunu,* druga polovina 18. stoljeća, nepoznata vezilačka radionica (foto: IJT, 2015.)

Iznimno vrijedan vezeni komplet sačuvan je u Višnjanu (kat. 101., sl. 216.) te je ujedno riječ o jedinom tekstilnom predmetu iz vremena ranog novog vijeka sačuvanom u toj župi. U svojem katalogu iz 1935. godine Antonino Santangelo navodi da se komplet od 1830. godine nalazi u Višnjanu te da je vjerojatno pripadao venecijanskom patrijarhu Giovanniju Bragadinu (1758. – 1775.). Prema njemu, komplet je potom prenesen u Poreč i konačno u Višnjan. Iznesene pretpostavke autor ne potkrjepljuje navođenjem dokumenata ili

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

izvora, a tkaninu misnice opisuje kao „*Bel tessuto veneziano del Settecento*”[828]. No u donjem dijelu leđne strane misnice ne nalazi se karakterističan grb patrijarha Bragadina sa središnjim motivom križa, već oval sa stiliziranim prikazom ljiljana. Postojanje kompleta fotografijom i kratkim opisom zabilježio je 1968. godine i Caprin u svojem djelu. Pritom je iznio podatak da je misnicu, zajedno s pripadajućom stolom i manipulom, župi u Višnjanu poklonio kanonik iz Cadorea, ne navodeći vrijeme[829]. Ove tvrdnje zasad se ne mogu niti potvrditi niti poreći. Činjenica je da je riječ o vezu koji je nedvojbeno nastao u nekoj profesionalnoj ili samostanskoj vezilačkoj manufakturi na području sjeverne Italije ili današnje Austrije. Bogatstvo metalnih niti koje u potpunosti prekrivaju lanenu podlogu te vrlo kvalitetan predložak ukazuju na to da je riječ o kompletu koji je izrađen prema posebnoj narudžbi. Slični predmeti, iako manje raskošni, evidentirani su na području grada Gorizie te su pripisani radionici uršulinskog samostana[830].

Sl. 216. Detalj misnice, vez metalnim i svilenim nitima, sjeverna Italija ili Austrija, druga polovica 18.

[828] Santangelo, nav. dj., 1935., str. 197.

[829] Caprin, nav. dj., 1968., app. XIV.

[830] Maddalena Malani Pascoletti, „Pianeta”, u: *Maria Teresa e il Settecento Goriziano* (Gorizia: Tipografia Sociale di Gorizia, 1982.), str. 269. – 270.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

stoljeća, župna crkva u Višnjanu (foto: IJT, 2015.)

Vrlo je vjerojatno da su na prostoru sjeverne Italije tijekom druge polovice 18. stoljeća izvedeni vezeni komplet liturgijskog ruha koji se sastoji od misnice, stole i manipula iz župne crkve u Motovunu (sl. 217.). Riječ je o vrlo kvalitetnom vezu koji je možda izveden u nekoj od profesionalnih ili samostanskih vezilačkih manufaktura. Kompozicijom veza vrlo je slična misnica iz katedrale u Gorizi za koju se pretpostavlja da je dar carice Marije Terezije iz 1760. godine[831]. Znatno je slabije izvedbe vezena misnica s grbom biskupa Gaspara Negrija koja je nastala tijekom posljednje četvrtine 18. stoljeća, vrlo vjerojatno u nekoj domaćoj samostanskoj vezilačkoj radionici (sl. 218.). U Porečkoj zbirci sačuvana je još jedna vezena misnica s grbom biskupa Negrija koju valja datirati u isto razdoblje, vrlo jednostavnog, gotovo geometrijski koncipiranog dekora izvedenog u potpunosti pozlaćenim nitima. Tijekom posljednje četvrtine 18. stoljeća u nekoj lokalnoj vezilačkoj radionici vrlo vjerojatno izvedena je i misnica s grbom biskupa Francesca Polesinija.

Sl. 217. Misnica, zbirka u Motovunu, Italija, druga polovica 18. stoljeća (foto: IJT, 2016.)

Sl. 218. Misnica biskupa Negrija, nepoznata vezilačka radionica, treća četvrtina 18. stoljeća (foto: DT, 2018.)

[831] Malani Pascoletti, nav. dj., 1982., str. 218. – 219.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

8. LITURGIJSKO RUHO POREČKIH BISKUPA

U Biskupijskom muzeju Eufrazijeve bazilike u Poreču do danas je sačuvano liturgijsko ruho izrađeno od tkanina i veza iz 18. stoljeća, s grbovima četvorice porečkih biskupa. Činjenica da je sačuvano ruho čak četvorice od ukupno šest porečkih biskupa koji su u 18. stoljeću stolovali u Poreču, rijetka je u kontekstu čitavog Istarskog poluotoka, Hrvatskog primorja, ali i šire. Sačuvan je jedan komplet biskupa Pietra Grassija (porečki biskup od 1718. do 1731.), dalmatika i jedan komplet biskupa Vicenza Marije Mazzolenija (porečki biskup od 1731. do 1741.), četiri kompleta biskupa Gaspara Negrija (porečki biskup od 1742. do 1778.) te tri kompleta liturgijskog ruha biskupa Francesca Polesinija (porečki biskup od 1778. do 1819.). Svile sačuvane na ovim predmetima uglavnom su damasti ili svile bez uzorka dekorirane tehnikom veza.

Nažalost, tekstilna zbirka Biskupijskog muzeja ne sadržava nijedan predmet od najluksuznije svile, baršuna, koji je porečka prvostolnica u prošlosti sigurno imala, o čemu, primjerice, svjedoči apostolski vizitator Agostino Valier kada je 29. prosinca 1579. godine u sakristiji porečke katedrale, među ostalim, paramentima zatekao: „*Paramentum album ex demasco cum planeta, tunicellam duam, et pluviale cum stolis et manipulis. Omnia lacera. / Paramentum rub(eum)? ex villuto, cum planeta, tunicellam duam, pluvialia duo cum stolis et manipulis./ Paramentum viride ex villuto depillato cum planeta, duam tunicellam, et duo pluvialia ex raso. Omnia vetera sine stolis et manipulis./ Paramentum violac(ium?) ex ostada cum planeta et tunicellam duam sine stolis, et manipulis, et sine pluviali. Omnia vetera.*”[832].

Na svim dalmatikama, misnicama i pluvijalima danas sačuvanih pontifikalnih ornata prišiveni su biskupski grbovi, dok su manipuli, stole i burse pridružene kompletima na temelju istovjetnosti svile. Zanimljivo je da nije sačuvana nijedna mitra porečkih biskupa, a koje su i na prostoru čitavog istarskog poluotoka iznimno raritetan nalaz.

---

[832] Archivio Segreto Vaticano, Congr. vescovi e regolari, *Visita ap.*, 86 (*d. Parentina*), f. 103r-v; Biskupijski arhiv u Poreču, Fond Porečka biskupija, serija Vizitacije, 2.25. zahvaljujem kolegi Danijelu Cikoviću na ovim podacima.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sl. 219. Grb biskupa Pietra Grassija (porečki biskup od 1718. do 1731.),

Sl. 220. Grb biskupa Vicenza Marije Mazzolenija (porečki biskup od 1731. do 1741.)

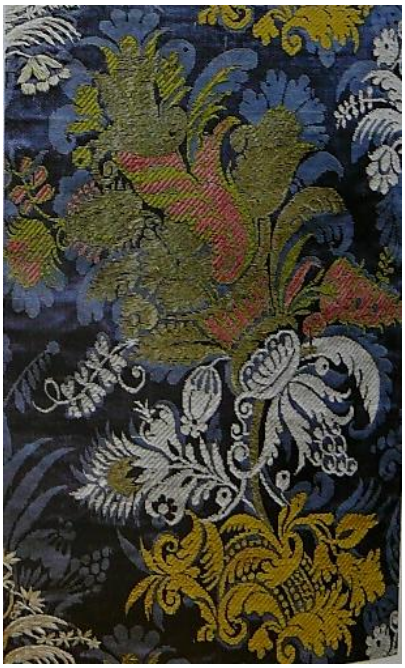
Sl. 221. Grb biskupa Gaspara Negrija (porečki biskup od 1742. do 1778.)

Sl. 222. Grb biskupa Francesca Polesinija (porečki biskup od 1778. do 1819.)

Na početak 18. stoljeća valja datirati klasični damast *broché* od kojeg je izrađen komplet biskupa Pietra Grassija, a koji je ujedno i najkvalitetnija svila sačuvana na ornatima porečkih biskupa (kat. 59.). Riječ je o skupocjenoj svili s dekorom koji pripada bizarnoj tipologiji, a čija je namjena bila izrada luksuzne svjetovne odjeće. No malo je vjerojatno da je svila naručena upravo za izradu ornata biskupa Grassija, na što ukazuje fragmentiranost u načinu krojenja te „nepoštivanje" izvorne kompozicije na pluvijalu, kao i datacija svile u vrijeme koje prethodi njegovu imenovanju. Može se pretpostaviti da je komplet izrađen prekrajanjem kompleta koji su pripadali biskupovim prethodnicima, biskupu Alessandru Adelasiju (1671. – 1711) ili biskupu Antoniju Vairi (1712. – 1717.) ili je pak riječ o donaciji nekog svjetovnog odjevnog predmeta.

Ostale svile sačuvane na kompletima porečkih biskupa, izuzev ljubičastog kompleta biskupa Negrija (kat. 65., sl. 224.) i Mazzolenija (kat. 63.), pripadaju grupi svila liturgijske namjene čije su kvaliteta i cijena bila dakako manje u odnosu na istovremene modne pandane. Dalmatika (kat. 62.) i komplet biskupa Mazzolenija (kat. 63.) izrađeni su od sveukupno triju vrsta svila. U razdoblje između 1730. i 1740. godine valja datirati dva vrlo slična žuta damasta *lamé* sačuvana na dalmatici s biskupovim grbom (kat. 62.) kao i ljubičasti taft *moiré* od kojeg su izrađeni pluvijal i misnica njegova drugog kompleta (kat. 63.).

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVOM



Sl. 223. Damast *broché,* Veneto (Venecija?), 1730. – 1740., *Museo Diocesano Tridentino*, Trident

Sl. 224. Detalj misnice biskupa Negrija, lyonski damast *broché, à liage répris*, Italija (Venecija ?), 1730. – 1740., Poreč (foto: DT, 2018.)

Dva kompleta biskupa Gaspara Negrija, žuti (kat. 64.) i ljubičasti (kat. 65.), izvedeni su od sveukupno četiriju vrsti svila, dok su njegova druga dva kompleta u svilama bijele i crvene boje dekorirana tehnikom veza (kat. 66., kat. 67.). Dva kompleta liturgijskog ruha biskupa Francesca Polesinija izrađena su od dvije vrste svila, damasta *lamé* koji je uzorkom jednak lionskom damastu *lamé* sačuvanom na misnici biskupa Negrija (kat. 64. tkanina I.) te zelenog *cannelé simpleté broché* (kat. 70.). Među predmetima nalazi se najmnogobrojniji žuti komplet biskupa Polesinija koji se sastoji od čak četiriju dalmatika i triju pluvijala. Budući da se svila, iako nešto drugačije konstrukcije, ali jednakog dekora nalazi i na kompletu biskupa Negrija, može se pretpostaviti da je nešto od predmeta koji danas čine Polesinov komplet nasljedstvo njegova prethodnika Negrija. O praksi nasljeđivanja i prekrajanja liturgijskog ruha svjedoče arhivski dokumenti poput vizitacije porečkog biskupa Mazzolenija koji 20. svibnja

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

1740. godine, pri pregledu paramenata porečke sakristije, među ostalim, navodi da se od dvije „*tonicelle vechie"* poprave dva bijela pluvijala[833]:

No, dosad najznačajniji dokument iz kojeg saznajemo o praksi prenamjene porečkih biskupskih misnih ornata je oporuka biskupa Gaspara Negrija sastavljena neposredno prije njegove smrti 1778. godine[834]. U dokumentu se, između ostaloga, nalaze zanimljive informacije o liturgijskom ruhu koje je biskup posjedovao odnosno naslijedio od svojih prethodnika uz upute onima koji ga na biskupskoj stolici nasljeđuju. Dokumenti ovoga tipa vrlo su rijetko sačuvani pa se sadržaj oporuke biskupa Negrija, u dijelu koji se odnosi na postupanje s biskupskim kompletima liturgijskog ruha, može smatrati dragocjenim[835]. Prema biskupovoj želji sve četiri mitre koje je posjedovao ostavlja svojim nasljednicima, a u tekstu oporuke svaku od njih pobliže opisuje. Dvije najvrijednije mitre imale su i biskupov grb, a opisuje ih kao *preziosu* s dragim kamenjem te onu s uzorkom izvedenim zlatnim nitima u

---

[833] Vincenzo Maria Mazzoleni, 1740 (Mazzoleni Tertiae Visitationis Generalis), f. 4r-v. Zahvaljujem kolegi Danijelu Cikoviću na uvidu u ovaj dokument.

[834] Prijepis i prijevod oporuke objavila je Branka Antolić, vidi: Branka Antolić, „Oporuka porečkog biskupa Gašpara Negrija (1742. – 1778.), u: *Vjesnik Istarskog arhiva*, Vol. 6. – 7., br. (1996. – 1997.), 2001.

[835] "*Alli Illustrissimi e Reverendissimi Vescovi di Parenzo, miei successori pro tempore, lascio tutte le mie mitre, cio e una preziosa con pietre, l'altra di ricamo d'oro, ambe due con le mie arme, la terza di samis d'oro incordellata, e la quarta di samis d'argento, le dalmatiche, li sandali, e li guanti di seda; dichiarando che il piviale di raso bianco riccamato del quondam Monsignor Grassi, mio precessore, fu ridotto in due tonicelle, perche quelle che ho trovato in essere, furono dall'uso e dal tempo logorate e stracciate, dal ricavato delle quali ho fatto fare una mitra di samis d'oro, che pure si ritrova in essere, dovendo la sudetta mia roba essere unita a queHa del predetto Monsignor Grassi, per uso de Vescovi successori, giusto la di lui disposizione. Al Reverendissimo Capitolo e Canonici di Parenzo, presenti e futuri, lascio la mia pianetta di samis d'oro, per loro uso nella Cattedrale, con l'obbligo di doverla somministrare agl'Illustrissimi e Reverendissimi Vescovi, miei successori, ogni volta che loro piacesse di adoperarla nelle solenni funzioni occorenti in questa Cattedrale."* Antolić, nav. dj., 2001., str. 325.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

tehnici veza (*ricamo d'oro*). Treća mitra izrađena je od tkanine koju biskup definira kao *samis d'oro*, dok je četvrta od tkanine *samis d'argento*. Ova dva termina vrlo često se koriste u crkvenim izvorima, a njima se opisuje svilena tkanina koja je tkana sa zlatnim ili srebrnim nitima, odnosno najčešće je riječ o žutim svilama sa srebrnom *lamé* potkom poput onih na do danas sačuvanim kompletima biskupa Negrija i Polesinija. Mitra izrađena od *samis d'oro* vrlo je vjerojatno nastala prekrajanjem dotrajalih *tunicela* koje je biskup Negri zatekao došavši u Poreč, a koje su pripadale njegovim prethodnicima, o čemu također saznajemo iz oporuke. Dotrajale *tunicele* koje je biskup Negri zatekao moguće su dio ostavštine njegova neposrednog prethodnika, biskupa Vicenza Marije Mazzolenija (1731. – 1741.). S obzirom na to da je do danas sačuvana jedna dalmatika (*tunicela*) s grbom biskupa Mazzolenija izrađena od damasta *lamé,* svile koju je biskup Negri sasvim opravdano mogao opisati kao *samis d'oro*, valja pretpostaviti da je nekada postojao cjelovit komplet. Vrlo je vjerojatno da je u vrijeme biskupa Negrija od jedne Mazzolenijeve dotrajale *tunicele* napravljena mitra, dok je druga ostala sačuvana do danas (kat. 62.).

Biskup Negri u svojoj oporuci navodi i pluvijal izrađen od bijelog satena ukrašen vezom koji je pripadao njegovu prethodniku, biskupu Pietru Grassiju (1718. – 1731.), a koji je preradio u dvije *tunicele* te ga u takvu obliku, zajedno sa svim svojim ruhom, predao svojim nasljednicima u skladu sa željom prvotnog vlasnika. Pritom izdvaja još jedan predmet, svoju misnicu izrađenu od tkanine *samis d'oro*, koju ostavlja Kaptolu i porečkim kanonicima, uz obavezu da je predaju njegovim nasljednicima. Do danas nažalost nisu pronađene nijedna mitra od četiriju koje spominje biskup Negri kao ni *tunicele* od bijelog vezenog satena. Ipak, vjerujem da je posljednji predmet opisan u oporuci, misnica izrađena od tkanine *samis d'oro*, do danas sačuvana te da je riječ o misnici na koju je prišiven grb biskupa Negrija (kat. 64.).

Iz kratkog dijela oporuke, koji se odnosi na misno ruho, vrlo se vjerojatno saznaje o najznačajnijim predmetima koje je porečki biskup posjedovao. No znatno su zanimljivije informacije o praksi prekrajanja i prenamjene dotrajalih liturgijskih predmeta izrađenih od skupocjenih svila. Razlozi tome su brojni: skupoća materijala, činjenica da su predmeti liturgijskog ruha bili posvećeni i njihovo bacanje strogo zabranjeno te želja za održavanjem kontinuiteta određenog crkvenog središta kao i uvažavanje želja i ostavštine prethodnika. Upravo zbog posljednjeg razloga biskup Negri u svojoj oporuci ističe da je bijeli vezeni pluvijal biskupa Grassija sačuvan u obliku dviju *tunicela* te da ga, iako u drugom obliku, on prema njegovoj želji predaje biskupima nasljednicima.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Sagleda li se zbirka liturgijskog ruha koje se nalazi u Biskupijskom muzeju u Poreču, a koje se na temelju apliciranih grbova može sa sigurnošću povezati s nekim od porečkih biskupa 18. stoljeća, sasvim se opravdano može ustvrditi da je riječ o vrlo velikom broju predmeta. Iako je danas sačuvan broj vrlo vjerojatno znatno manji od onoga što su porečki biskupi u 18. stoljeću posjedovali, zanimljiva je činjenica da ni približno mnogo predmeta biskupske ostavštine nije sačuvano u središtima drugih istarskih biskupija. Opsežna zbirka biskupskog ruha porečke katedrale, koja obuhvaća čak trideset predmeta, s obzirom na dosad poznate, jedinstvena je i na području čitave Hrvatske.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

9. ZAKLJUČAK

Provedenim istraživanjem prvenstveno su ispunjeni osnovni ciljevi doktorske disertacije vezani uz katalogizaciju do danas sačuvanih ranonovovjekih tkanina na liturgijskom ruhu nekadašnje Porečke biskupije. Pritom je utvrđeno da je dosad sačuvano čak sto i trideset različitih svila te jedanaest predmeta s vezom koji su obrađeni u sveukupno sto dvadeset i jednoj kataloškoj jedinici. Posebno vrijednu skupinu predstavljaju svile iz 15. i 16. stoljeća te vezene figuralne kompozicije. Osim talijanskih renesansnih baršuna s uzorkom i bez uzorka značajno je otkriće da su na prostoru biskupije sačuvana čak tri osmanska baršuna iz 15. stoljeća, od kojih je najmonumentalniji onaj sačuvan na pluvijalu iz župne crkve u Balama.

Među sačuvanom građom dominiraju svile 18. stoljeća, od kojih je nekoliko primjeraka pripisano francuskim manufakturama, dok je većina nastala na području Veneta i Venecije. Značajnu grupu čine venecijanske svile s dekorima koji su bili posebno osmišljeni za Crkvu, a koje su sačuvane i u brojnim drugim zbirkama na području Hrvatske i inozemstva. Porečko plemstvo, ali i crkveni naručitelji, skupocjene su tkanine naručivali uglavnom u Veneciji, na što je u svojoj doktorskoj disertaciji također ukazala Elena Uljančić-Vekić, ali o čemu su svjedočili i raniji autori poput novigradskog biskupa Filippa Tomasinija. Ta je praksa potvrđena i rezultatima ovog istraživanja koje je pokazalo da među danas sačuvanom građom dominiraju svile vrhunske, ali i prosječne kvalitete, izrađene mahom u venecijanskoj tradiciji i venecijanskim radionicama.

Liturgijsko ruho sačuvano na području Porečke biskupije uglavnom se krojilo kod domaćih majstora jer su svile od kojih se izrađivalo većinom bile donirane Crkvi. Osim podataka o djelatnostima domaćih krojača, na takav zaključak upućuje i način krojenja pojedinih primjeraka, iz čega se vidi da često nisu razumijevali kompleksne moderne dekore.

Ovim radom nastojalo se sistematizirati i kontekstualizirati sačuvane predmete te ih datirati i atribuirati u skladu sa suvremenom metodologijom znanstvenog istraživanja koja podrazumijeva grupiranje svila na temelju njihovih tehničkih i stilskih karakteristika. S obzirom na dosadašnji stupanj istraženosti ranonovovjekih svila u inozemstvu i u Hrvatskoj, ovaj rad predstavlja tek mali doprinos poznavanju te slojevite teme, a valja ukazati na to da su

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

vrijedne svile sačuvane na području čitavog istarskog poluotoka te da je njihova katalogizacija i valorizacija nužan preduvjet njihova očuvanja.

Slojevitost bavljenja ovom temom vidi se i u činjenici da su brojna pitanja još uvijek ostala nerazjašnjenja te će zbog specifičnosti problematike biti predmetom daljnjeg, znatno specifičnijeg, istraživanja.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

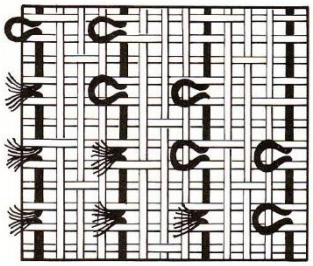
10. PRILOZI

10.1. Pojmovnik[836]

Baršun (fr. *velours*, tal. *velluto*, eng. *velvet*) – tkanina s dvama osnovama, temeljnom i osnovom flora. Temeljna veže osnovnu strukturu tkanine, a osnova flora je uzdignuta pomoću metalnog štapa tijekom tkanja te tako tvori flor tkanine. Omče mogu biti rezane pa onda tkanina dobiva karakterističnu dlakavu površinu. Varijante tafta ili satena koriste se za temeljnu strukturu tkanine, najčešće *taffetas doublé* ili satenu *doublé* (fr. *satin de 5 doublé* ili eng. *4-end satin doublé*).

- ***velours ciselé***, fr. (tal. *velluto casellato*, eng. *ciselé velvet*) – baršun s uzorkom koji je formiran kombiniranjem rezanih i ne rezanih dijelova osnove flora.

kat. 114.



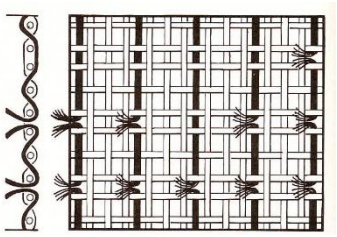
[836] Za izradu pojmovnika stručnih termina upotrijebljeni su sljedeći izvori: *C.I.E.T.A. Vocabulary of Technical Terms* (Lyon: CIETA, 1963.); Michele A. Cartelazzo, Adriana da Rin, Paola Frattaroli, „Glossario", u: *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, ur. Giuliana Ericani, Paola Frattarol (Verona: Banca Popolare Di Verona), 1993., str. 551. – 554.; Nikola Vuljanić, Dubravka Vuljanić, *Rječnik tekstilstva. Englesko-hrvatski. Hrvatsko-engleski* (Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, 2008.). U svojoj doktorskoj disertaciji pojmovnik je izradila i Silvija Banić, nav. dj., 2016.c, str. 548. – 562.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

- ***velours coupé***, fr. (tal. *velluto tagliato*, eng. *cut velvet*) – rezani baršun, s površinom u potpunosti prekrivenom rezanom osnovom flora. Može biti jednobojni ili višebojni.

kat. 110.

- ***velours relevé***, fr. (tal. *velluto alto e basso*, eng. *pile-on-pile velvet*) - reljefni baršun s osnovom flora rezanom na više razina. Čitava površina tkanine prekrivena je niže rezanom osnovom flora, dok uzorak tvore dijelovi koji su rezani na višu ili nekoliko viših razina osnove flora.
- ***velours frisé***, fr. (tal. *velluto riccio*, eng. *uncut velvet*) – nerezani baršun.
- ***velours faconné***, fr. (tal. *velluto operato*, eng. *voided velvet*) - baršun s uzorkom pri čemu su na određenim dijelovima osnova flora nije vidljiva, već „ponire ispod temeljne konstrukcije“ čime se stvara uzorak



kat. 109.

- ***velours alluciolato***, fr. – baršun s efektima postignutima umetanjem metalnih *bouclé* niti na mjesta rezane osnove flora.
- ***velours bouclé***, fr. (tal. *velluto riccio sopra ricio*) – baršun s uzorkom formiranim metalnim *bouclé* nitima.

kat. 25.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Bouclé, fr. – naziv za vrstu dodatne potke, uglavnom metalne *filé* niti, koja je utkana na način da na površini tkanine stvara metalne omče.

Broocatelle, fr. (tal. *broccatello*) – naziv za vrstu lampasa koja je u dijelu lica osnove uzdignuta u odnosu na dijelove koji su tkani licem potke, a što je posljedica uporabe krupnijih niti potke, često od lana.

kat. 88.

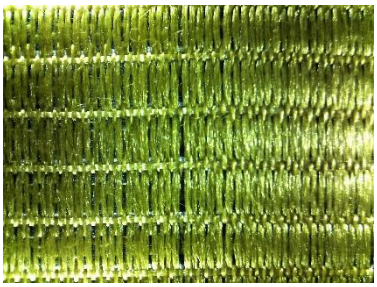
Canutiglia, tal. – vrsta aplikacije u obliku spiralnog niza metalnih niti kroz koje je provučena najčešće svilena nit, a pomoću koje se aplicira na površinu tkanine.

kat. 4.

Cannelé simpleté, fr. - struktura s horizontalnim rebrima samo na licu tkanine. Na naličju je vidljiva temeljna jedinica veza, taft, koju čine temeljna osnova i potka. Rebra tvori dodatna osnova koju povezuju niti temeljne potke u pravilnim intervalima. Dodatna osnova prelazi preko određenog broja niti potke te je potom fiksirana ispod jedne ili više niti potke. Na taj se način i definira navođenjem broja niti potke iznad kojih osnova prijelazi te broja onih koje povezuje.

kat. 38.

Cannelé alternatif, fr. – vrsta konstrukcije s rebrima samo na aversu koja su oblikovana nitima temeljne osnove na način da određen broj preskače niti temeljne potke dok je ostatak vezan i tvori podlogu.



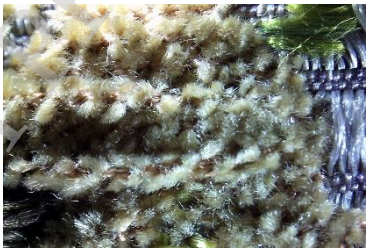
kat. 100.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Cannetillé, fr. - struktura koja je derivirana iz veza *cannelé simpleté* s kratkim rebrima na licu tkanine. Uređeni su na način da stvaraju izgled malih monokromnih odjeljaka. Dodana osnova „lebdi“ iznad tafta kojega tvore niti temeljne osnove i potke i povezuju u grupe niti potke koje su nakon određenog broja imaju pomak. Slična je *royalu* (fr.), ali ima povezujuću osnovu i različito lice i naličje tkanine dok *royale* (fr.) nema povezujuću osnovu i obje strane tkanine imaju istu strukturu rebara.

kat.5.

Chenille, fr. – vrsta niti koja je izrađena na način da s jedne strane ima čuperak te daje tkanini efekt baršuna. Osmišljena je u Francuskoj u drugoj polovici 18. stoljeća.



kat. 83.

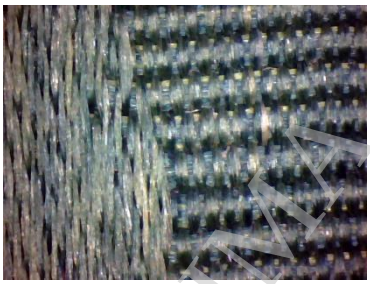
Damast (fr. *damas,* it. *damasco*, eng. *damask*) - tkanina s uzorkom koji je stvoren nitima temeljne vezne konstrukcije. Ovisno o vrsti konstrukcije odnosno o načinu na koji su uzdužne i poprečne niti isprepletene, lice i naličje tkanine mogu se razlikovati. Upravo izmjenom lica i naličja iste konstrukcije ili dvaju različitih konstrukcija na površini tkanine su vidljive dvije različite strukture čije se granice definiraju prilikom tkanja (temeljem nacrta) i tako stvaraju uzorak.

- **Klasični damast** – damast koji je tkan obrtanjem lica potke i lica osnove pet veznog satena.

kat. 111.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

- **Damast *gros de Tours*** - damast kojemu je podloga tkana licem osnove satena dok je uzorak stvoren licem potke tafta ili neke od proširenih vezija tafta poput *gros de Toursa*, *natté* ili *louisine* veza.



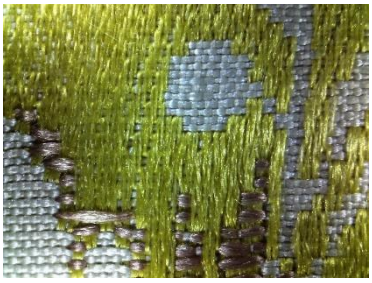
kat. 89.

- **Lyonski damast** - damast kojemu je podloga tkana licem osnove satena dok je uzorak stvoren licem potke kepera.

kat. 61.

Drouguet, fr. (tal. *droghetto*, eng. *droguet*) – vrsta svile koja se tkala tijekom 18. stoljeća s uzorcima u malom raportu koji su izvedeni različitim konstrukcijama i efektima.

Lampas, fr. (tal. *lampasso*, eng. *lampas*) – tkanina s uzorkom koji je stvoren efektima jedne ili više potki koja je na licu tkanine fiksirana nitima dodatne (povezujuće) osnove.

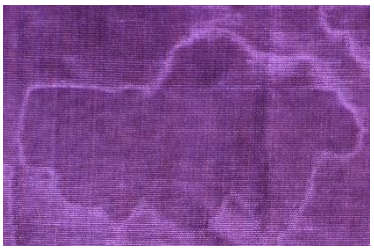


kat. 22.

À liage repris, fr. – postupak kojim su suplementarne potke na licu tkanine fiksirane nitima temeljne osnove.

kat. 65.

Moiré, fr. (tal. *marezzato*) – termin kojim se imenuju tkanine s karakterističnim efektom sjajne površine koja se doima kao da se nijanse iste boje preljevaju, a koji je postignut mehaničkim postupkom „peglanja“ određenih rebara površine tkanine (kod tkanina koje su tkane nekom od verzija tafta) dok su drugi

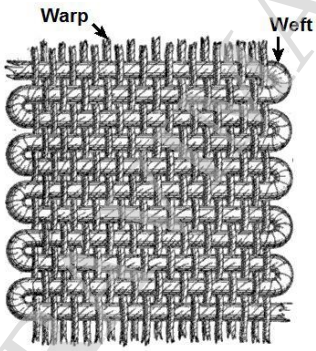


kat. 63.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

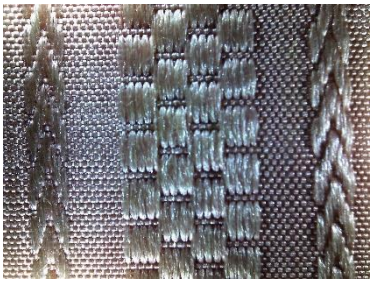
dijelovi ostavljeni netaknuti. Na taj način izvorni i „ispeglani“ dijelovi površine reflektiraju svjetlost na različite načine.

Osnova (fr. *chaine*, tal. *ordito*, *catena*, eng. *warp*) – longitudinalni odnosno uzdužni sustav niti temeljne vezne konstrukcije, a koji se prethodno procesu tkanja fiksira na tkalački stan.



- **temeljna –** temeljni sustav niti osnove koji tvori osnovnu veznu konstrukciju tkanine.
- **dodatna osnova flora** (fr. *caîne poil*, it. *catena di pelo*, eng. *flushing warp*) – ima ulogu oblikovanja uzorka
- **dodatna povezujuća osnova flora –** ima ulogu fiksiranja *broché* i *lancé* potki

Pékin, fr. - vrsta tkanine s uzorkom u vidu vertikalnih pruga koje su stvorene različitim vrstama veza.



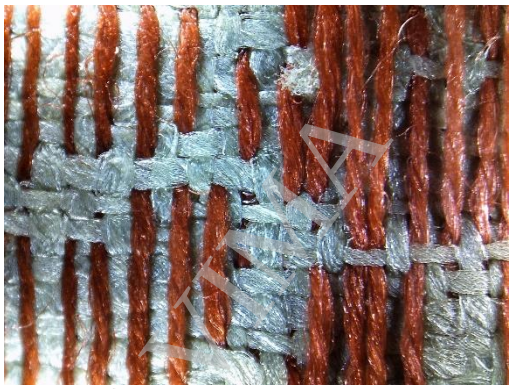
kat. 86.

Point rentré (*berclé*), fr. - efekt sjenčanja postignut međusobnim ispreplitanjem *broché* potki različitih boja i nijansa.

kat. 6.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Poil traînant, fr. – formiranje uzorka nitima dodatne osnove.



kat. 49.

Potka (fr. *trame*, tal. *trama*. eng. *weft*) – poprečni sustav niti temeljne konstrukcije koji se u procesu tkanja umeće u zijev.

- **temeljna –** temeljni sustav niti potke koji formira osnovnu konstrukciju odnosno podlogu tkanine.
- ***broché***, fr. – termin koji se koristi za opisivanje uzorka koji je postignut utkivanjem dodatnih sustava potki koje su prisutne samo na onom dijelu tkanine na kojemu je to nužno kako bi tvorile uzorak.

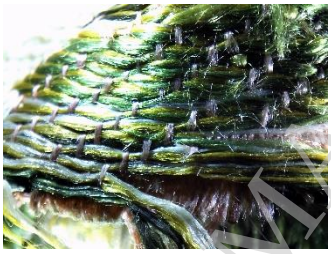
kat. 76.

- *broché* potke na reversu

- *broché* potke na aversu

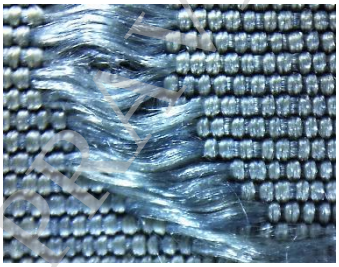
ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

- ***lancé***, fr. (tal. *lanciato*, eng. *weft patterned*) – termin koji se koristi za opisivanje uzorka tkanina koji je postignut uporabom dodatne potke koja „teče“ cijelom širinom tkanine. Kada tvori uzorak vidljiva je na licu tkanine, a kada to nije potrebno fiksirana je na reversu.



kat. 6.

- ***liseré***, fr. – termin koji se koristi za opisivanje uzorka koji je postignut efektma temeljne potke na način da ona „izlazi“ iz osnovne konstrukcije kako bi oblikovala uzoak te se potom „vraća“ kako bi tvorila podlogu tkanine.

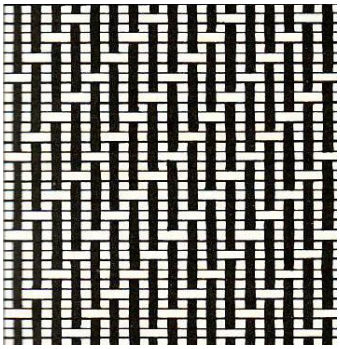


kat. 7.

Raport uzorka (fr. *rapport de dessin*, tal. *rapporto di disegno*, eng. *repeat, pattern unit*) – jedinica uzorka koja se sastoji od jednog ili više motiva ponavljanjem koje se stvara uzorak tkanine. Ta se ponavljanja mogu konstruirati na različite načine posljedica čega su simetrični odnosno asimetrični uzorci.

- fr. *dessin à pointe* ili *à deux chemins à pointe*, tal. *disegno a punta*, eng. *point repeat* – simetrična kompozicija s osi simetrije koja prolazi sredinom širine tkanine pri čemu se raport uzorka ponavlja u zrcalnoj (obrtnutoj) varijanti
- fr. *à deux chemins suivis* – asimetrična kompozicija s raportom koji se ponavlja jednom širinom tkanine
- eng. *comber repeat* – ravno, pravilno ponavljanje uzorka u nizu
- fr. *à deux chemins à pointe repeat* - raport koji se ponavlja četiri puta širinom tkanine, dva puta kao jednaka kopija, a dva puta u zrcalno simetričnoj odnosno obrnutoj varijanti

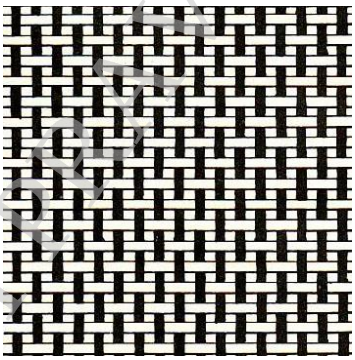
Keper (fr. *sergé*, tal. *spina, diagonale*, eng. *twill*) – vez koji se sastoji od grupe od tri ili više niti osnove i potke pri čemu svaka nit osnove prelazi preko dvije ili više susjednih niti potke te iznad jedne ili više sljedećih. Povezujuće točke uvijek su pozicionirane tako da su sve niti potke povezane u istom smijeru formirajući tako dijagonalne linije. Broj niti kojima je određeni keper tkan iskazuje se numeričkim vrijednostima na



ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

način da prvi broj označava broj niti potke iznad kojih jedna nit osnove prelazi, a drugi broj niti potke ispod kojih ta nit osnove ponire. Primjerice, najčešći oblik kepera 1/3 označava vez u kojemu nit osnove prelazi iznad jedne niti potke i ispod susjednih tri niti potke. Pritom se navodi i smijer formiranih dijagonalnih niti (S ili Z).

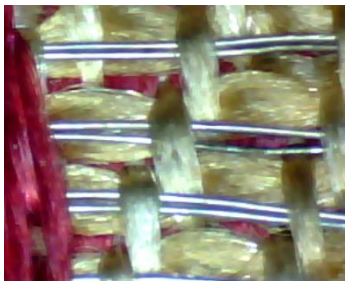
Taft (fr. *taffetas*, it. *taffeta*, eng. *tabby*) – temeljna i najjednostavnija vrsta veza u kojoj svaka nit osnove prolazi ispod jedne i iznad jedne niti potke. Ukoliko više niti osnove ili potke rade zajedno tada je riječ o jednoj od proširenih varijanti tafta (eng. *extended tabby*):



- ***louisine***, fr. – vrsta proširenog tafta u kojemu niti osnove rade u grupama od dvije ili više niti. Pritom je svaka nit osnove umetnuta u zaseban kotlac lista iako rade na potpuno jednak način. Najčešća je varijanta *louisine* 2-1 pri kojoj dvije niti osnove prelazi preko jedne niti potke, no postoje i one s više niti poput *louisine* 3-1 i druge.
- ***gros de Tours***, fr. – vrsta prošitenog tafta u kojemu dvije niti potke prolaze istim zjevom.
- ***natté***, fr. – vrsta proširenog tafta u kojemu i niti potke i niti osnove rade u grupama od dvije ili više niti.
- ***cannelé***, fr. – vrsta proširenog tafta u kojemu u svakom zjevu prolaze više od dvije niti potke. Postoji pravilni i nepravilni *cannelé.* Pritom pravilni ima „rebra“ jednake širine, a nepravilni nejedankih širina

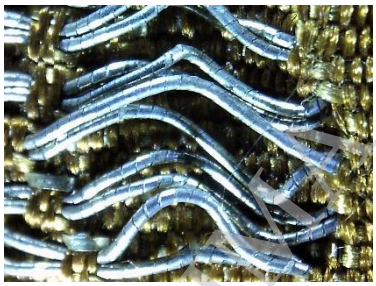
Metalne niti

- ***trafilato***, tal. – metalna niti punog presjeka.

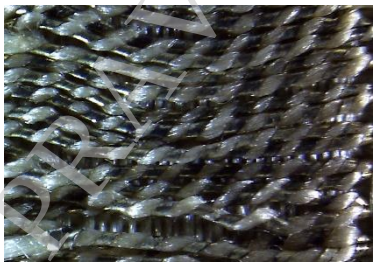


ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

- ***filé***, fr. (tal. *laminato*) – vrsta metalne niti koja je izvedena na način da se oko jezgre, najčešće od svile, omata metalna *lamella* u S ili Z smjeru na način da se jezgra ne vidi.

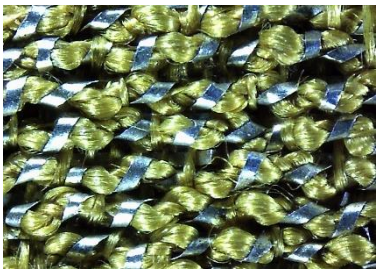


- ***or riant***, fr. – vrsta metalne niti koja ke izvedena na način da se oko jezgre, najčešće od svile, vrlo rijetko omata metalna *lamella* u S ili Z smjeru tako da jezgra ostane vidljiva.



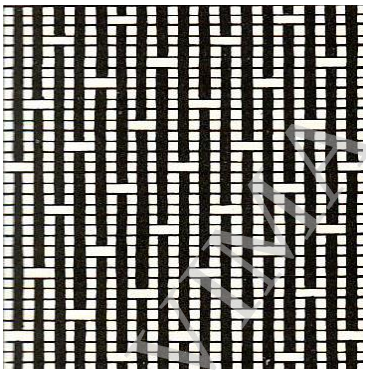
- ***lamella***, eng. (fr. *lamé*, tal. *laminetta*) – tanka metalna, srebrna ili pozlaćena traka koja je kao suplementarna potka utkiva kako bi u potpunosti ili djelomično prekrila površinu tkanine.

- ***frisé***, fr. (tal. *arricciato*) – svilena ili metalna nit koja je izrađena na način da se na jednu od niti koje su sukane zajedno primjenjuje određena tenzija kako bi se omotala oko druge niti.



ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

Saten (fr. *satin*, it. *raso*, eng. *satin*) – vrsta veza koja se sastoji od jedinice od pet ili više niti osnove te jednakog ili višekratnog broja niti potke. Pritom svaka nit osnove prelazi preko četiri niti potke te ispod sljedeće ili ispod četiri te iznad jedne sljedeće niti potke. Satene dijelimo na pravilne i nepravilne. Pritom su pravilni oni kojima su točke vezanja raspoređene u jednakim intervalima. Jedinica veza pritom se sastoji od najmanje pet niti osnove i potke. Najučestalije vrste pravilnih satena su pet vezni i osam vezni saten. Nepravilni saten konstruiran je na način da su točke vezanja nejedankih razmaka. Četiri su vrste nepravilnih satena:

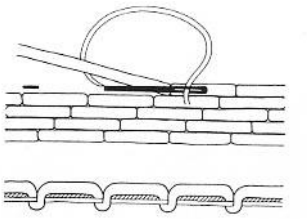


- fr. *satin de Lyon* (it. *raso da 3*) – nepravilni je saten koji je u osnovi 1/2 keper
- it. *raso turco* – (it. *raso da 4*) nepravilni odnosno četiri vezni saten konstruiran je na način da jedna nit osnove preskače tri niti potke te potom ponire ispod četvrte
- fr. *satin d'Alsace* i fr. *satin à la Reine* (it. *raso da 6*) – nepravilni su šest vezni sateni koji se razlikuju s obzirom na skok između susjednih veznih točaka.

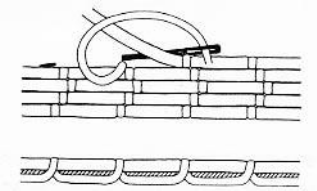
Vez

Tehnike vezenja metalnim nitima:

- ***punto affondato***, tal.



- ***punto posato*** (*steso*), tal.

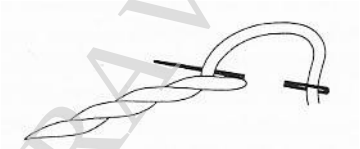


ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

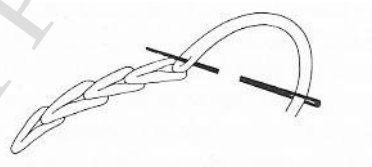
- ***or nué*** (*oro velato, punto serrato*), tal.

Tehnike vezenja svilenim nitima (izbor):

- ***punto erba***, tal.



- ***punto spaccato***, tal.

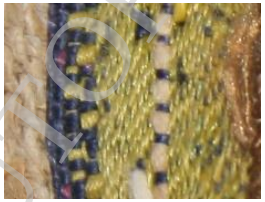
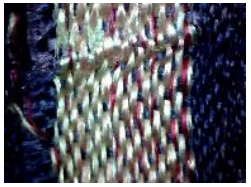


- ***punto raso***, tal.

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

10.2. Komparativne tablice

I. Plavi damasti 16. stoljeća

Vrsta tkanine i lokacija	*OSOR* *klasični damast*	*ŽMINJ* *klasični damast*	*BARBAN* *klasični damast*
Raport (VxŠ)			
	više od 80 i oko 29		
Rub			
	0,6	1 cm	
Širina tkanine	-	-	
Gustoća temeljne osnove i potke na 1 cm	125 i 39	135 i 37	
Gustoća osnove	-	-	
Mjesto i vrijeme nastanka	Venecija (?), kraj 15. ili prva polovica 16. stoljeća	Venecija, druga polovica 16. stoljeća	Lombardija ili Toskana druga polovica 16. stoljeća

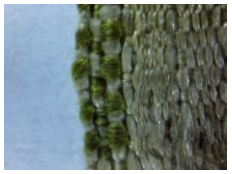
ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

II. Crveni damasti 16. stoljeća

Vrsta tkanine i lokacija	*VIŽINADA* *klasični damast*	*BLATO* *klasični damast*	*MOTOVUN* *klasični damast*	*PIĆAN* *klasični damast*
Raport (VxŠ)				
	80 x 29?	više od 106 x 59	oko 157 ?	više od 93 x 59
Struktura				
Rub				
	0,4	0,7	1 cm	1,2
Širina tkanine	-	59	-	59
Gustoća temeljne osnove i potke na 1 cm	125 i 31	125 i 35	120 i 39	125 i 45
Gustoća osnove	-	7375	-	7375
Mjesto i vrijeme nastanka	Italija (Milano, Firenca ili Venecija), posljednja četvrtina 15. ili prva polovica 16. stoljeća	Venecija, druga polovica 16. stoljeća	Venecija, druga polovica 16. stoljeća	Venecija, druga polovica 16. stoljeća

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA

III. Venecijanske svile *ornament d'eglise*

Vrsta tkanine i lokacija	*BALE* *louisine liseré broché à liage répri*	*MUTVORAN* *louisine liseré broché à liage répri*	*VENECIJA Biancade* *lampas lancé broché*	*KANFANAR* *Gros lancé broché*
Raport (VxŠ)				
	70 x 23?	72 x 23	68 x 25,5	90 x 24 cm
Rub			Izveden bijelim nitima temeljne potke i zelenim *lancé* potke i dvije deblje bijele niti osnove u taftu	
Širina tkanine	0,2	0,3	0,1	0,3
Gustoća temeljne osnove i potke na 1 cm	-	46	51	48
Ukupan broj niti osnove	80 i 22	80 i 22	60 i 24	68 i 16
Mjesto i vrijeme nastanka	-	3 704	3 060	3 264
	Veneto (Venecija ?)	Veneto (Venecija ?)	Venecija, 1730.- 1740.	Veneto (Venecija ?)

ZAŠTIĆENO AUTORSKIM PRAVIMA