

PORTRET V ZAPADNOEVROPSKI LIKOVNI UMETNOSTI

O portretu na splošno

Lucijan Menaše, Ljubljana

Upodablajoča umetnost slikarstva in kiparstva nam razkazuje s svojim neprestanim odmikanjem in približevanjem objektu, odnosno, širše vzeto, naravi, dolg in širok pas prehodov: od čisto likovne, v bistvu krasilne in torej umetno-obrtno, z modernim izrazom abstraktne umetnosti na eni strani — do mehničnemu posnetku se približujočega objektivističnega prepisovanja oblikovnih lastnosti objekta odnosno narave. S tega stališča gledano ima prav tako imenovani portret¹ izredno važno vlogo v umetnostnem nauku in umetnostni zgodovini. Portret, ki je likovna umetnina, likovno-umetnostni portret (pogostejša a manj točna oznaka je umetniški portret) je v ožjem, splošno znanem smislu predvsem likovno umetnostno pomembna interpretacija določenega, individualnega človeka v njegovem osebnostno spoznavnem fizičnem izgledu. Kot tak je umetnostni portret krepko zasidran med obema označenima skrajnostima upodablajoče umetnosti, ki ga ne moreta več ostvariti. »Likovno umetnostno pomembna« interpretacija pomeni s pomočjo črte ter nato oblike in barve, ne pa z izraznimi sredstvi kake druge umetnosti doseženo umetnostno popolnost in nikoli pomembnost modela. Z zahtevo po individualni spoznavnosti upodobljenega pa preneha biti portret samo karakteristika motivne zvrsti, kot so to n. pr. krajina, genre, tihožitje itd. Lastnost individualne spoznavnosti določa portretu njegov specifično pozitiven odnos do enkratnega, posebnega izven same umetnine — v umetnostno neoblikovanem svetu. Na ta način pa portret že postaja vsebinski pojem, ki si pod njim ne predstavljamo več le upodobitve nekega določenega predmeta, ampak tudi način in s tem — široko vzeto — tudi nazor, s pomočjo in na podlagi katerih dveh je umetnik reševal zastavljeno nalogo. Prejšnji oznaki bistva portretne umetnosti smem pridružiti še eno: samostojni umetnostni portret je vsebinsko izraz realističnega in humanističnega svetovnega nazora umetnika, z njim pa tudi vladajočega razreda in dobe, ki sta se že povzpela do zanimanja za svoje predstavnike in to tudi kot osebnostno občutene posameznike, ne več le kot simbole moči in

religije. Razvoj književnosti koraka tu, v zapadni Evropi, roko v roki z razvojem upodablajoče umetnosti: z večje perspektive gledano se prično istočasno s portreti in lastnimi podobami pojavljati tudi biografije in avtobiografije.

Glede na način obdelave njegovega predmeta označujemo potemtakem danes lahko v najširšem, točneje prenesenem smislu, kot portret vsako na podobenosti temelječo upodobitev katerega koli objekta ali dogodka. Tedaj je naša edina zahteva, da bodi objekt, naj bo to človek, žival, rastlina ali predmet vsakdanje uporabe, notranjščina, arhitektura ali krajina, določen, poseben, individualen, in prav tako dogodek, naj bo to parada ali bitka, gostija, sprejem ali nesreča, enkratni, zgodovinski, neponovljiv. Govorimo pač o portretu krajine, arhitekture, dogodka in podobno. Vsako znanstveno delo zahteva seveda točnejšo opredelitev zastavljene naloge. Takoj moram poudariti, da bom tu obravnaval portret kot likovno interpretacijo človeka v zapadnoevropski umetnosti. S tako opredelitvijo naloge je pojasnjeno troje. Najprej, da me bodo zanimale samo portretne upodobitve ljudi, torej portret v svojem najobičajnejšem, najprvotnejšem in zgodovinsko-razvojno najbolj utemeljenem pomenu. Dalje je razvidno, da bom upošteval samo likovno umetnost. Na eni strani bodo odpadle ostale vrste umetnosti, n. pr. film ali literatura, čeprav je pri njej izraz »literarni portret« docela domač. Po drugi plati bodo deležni moje pozornosti vsi najrazličnejši bolj ali manj mehanični posnetki človekove zunanosti — vsakovrstni odlivki po živi ali mrtvi osebi, fotografija in deloma tudi silhueta — le toliko, kolikor so kdaj vplivali na razvoj samega likovno-umetnostnega portreta. Slednjič pa sem s tem tudi povedal, da bo polje mojega raziskovanja samo ona likovna umetnost, ki smo jo navajeni označiti kot zapadnoevropsko, torej umetnost, ki se je v njej portret najbogateje uresničil in ki v njej edini tvori tudi enega središčnih problemov.

V tako začrtanem okviru se nam skozi stoletja prikazuje izredno številno in po kakovosti vsebinsko, snovno in oblikovno toliko bogato gradivo, da zasluži svojo posebno umetnostno-zgodovinsko obdelavo tako glede svoje splošne formalne, ikonografske in vsebinske zakonitosti kot posebej glede svojega zgodovinskega nastanka, razcveta in propada.

Vsaka umetnina je z neštetimi bolj ali manj vidnimi nitmi povezana s celotnim okoljem, ki je v njem nastala in ki ga odgovarjajoče svoji posebni nalogi, ki jo vrši v njem, na svojski način odseva, ki pa postaja v njem s svojim nadaljnjim življenjem tudi aktivni faktor z večjim ali manjšim radijem vplivnosti, kar je spet odvisno tako od vsebinskih, motivnih in oblikovnih odlik dela kot od njegove družbene funkcionalnosti. Spomeniki upodablajoče umetnosti se povsem podrejajo splošnemu pravilu, njihova možnost vplivanja in predstavljanja dobe pa je logično še posebej pogojena v motiviki njihovih upodobitev. Pri portretu, ki nima le za tvorca in naročnika, ampak tudi za svojo snov po času, kraju, razredni pripadnosti in celotnem okolju povsem določljivo zgodovinsko osebnost ter je tako tudi po tej strani svoje biti izrazito neposredno socialno opredeljen, je zato dokumentarni značaj

najvidnejši. Poglavitni pomen, specifičnost in odlika likovno-umetnostnega portreta tiče vprav v neločljivi in jasno izraženi povezanosti obeh plasti — umetnine in dokumenta. A njuna enakopravnost je tudi vzrok, da imamo o likovno-umetnostnem portretu danes že veliko posameznih študij in obdelav ločeno historičnega, biografsko-ikonografskega, psihološkega, filozofsko-estetskega, sociološkega in umetnostno-stilskega značaja, nimamo pa še in tudi še nekaj časa ne bomo imeli zadovoljive zgodovine likovno-umetnostnega portreta.²

Naj tu naznačim vsaj njene najvažnejše naloge, ki vse nujno izvirajo iz zgoraj povedanega. Umetnostna zgodovina zapadnoevropskega portreta ne bo nikoli mogla biti samo zgodovina velikih portretistov in njihovih portretnih del. Logično in nujno bo portretni material vedno žarišče njenih zanimanj, toda razlagati ga ne bo smela le s posebnostmi ustvarjanja posameznih mojstrov in s stilnimi značilnostmi sodobnega in predhodnega neportretnega umetnostnega gradiva. Z isto pazljivostjo se bo morala obračati tudi k vsem njegovim tako imenovanim izvenumetnostnim pogojnikom. Ako bo povsem morala prodreti preko študija posameznih osebnosti umetnikov in naročnikov ter njihovega individualnega okusa, nagnjenj, miselnosti in čustvovanja do splošne miselno-čustvene strukture družbenega razreda v določeni dobi in slednje v celoti, bodo s tem na eni strani nujno tangirana tudi tolikokrat prezirana vprašanja posebnosti in višine splošne družbene kulturne ravni, v širokem smislu vzete mode in družbenih odnosov, na drugi strani pa bo vzpostavljena realna vzročna zveza z gibalni celokupnega družbeno-kulturnega življenja, ki koncem koncev odločajo preko naznačenega posredstva tudi o značaju pojavnih oblik duhovne nastavebe, od likovne in ostalih umetnosti do religije, prava in filozofije (posebej o likovni umetnosti prim. str. 37 sl.). Da je za reševanje tako obširne in zamotane naloge potrebno kolektivno delo širokega kroga in ne le umetnostnih zgodovinarjev, je jasno, nič manj pa tudi, da bo količjak zadovoljiva končna sinteza zgodovine razvoja zapadno-evropskega portreta možna šele na podlagi napredka mnogih disciplin znanosti, poleg umetnostne zgodovine predvsem do danes metodično še povsem neizdelane družbene psihologije. Šele s približanjem takemu končnemu rezultatu pa bodo dokazali upravičenost svojega obstanka tudi vsi dosedanja poskusi, ki opravičujejo svoje nujne pomanjkljivosti le s tem, da omenjeno zaželeno sintezo zavedno ali nezavedno pripravljajo in vedno bolj teže k njej.

*

Naslednje vrstice naj podajo le v glavnem posneti splošno veljavni pregled zapadnoevropskega portretnega gradiva, ki ga pač morem obvladati samo z določitvijo poglavitnih oblikovno-motivnih možnosti in historičnih tipov. Prve in druge dobim, ako obravnavam zbrana dela v luči vprašanj od najpreprostejših glede na stroko, format, tehniko in zunanji okvir do določitve dvojnega, trojnega in skupinskega portreta ter nadaljujem ob stalnem upoštevanju portretnosti v nave-

denih primerih preko možnosti samostojnega in nesamostojnega portreta do temeljnih problemov portretne družbene funkcionalnosti in splošne likovne zakonitosti. Šele izsledek take obravnave, sproti ilustrirane z značilnimi historičnimi primeri, bo omogočil reševanje naslednje, veliko težje naloge — pregleda razvoja zapadnoevropskega portreta.

Pričenjam z najenostavnejšo formalno-tehnično razdelitvijo. Glede na stroke delimo likovno-umetnostni portret v dve veliki skupini: plastični in slikani portret, katerih medsebojni odnos v njunem skupnem razvoju je tak, da vedno najprej vodi plastični in nato slikani. V zapadnoevropskem okviru je slikani portret v vodstvu od konca 15. stoletja pa vse do prve polovice našega stoletja, ko propada vsled odmiranja upodabljalnega momenta v slikarstvu na sploh, pa zato zopet prevzema vodilno vlogo kiparstvo. Pri obeh, pri plastičnem in pri slikanem portretu se problematika formata izraža predvsem v vprašanju, ali je portret izvršen v naravni, nadnaravni ali pomanjšani velikosti. Teoretično so možnosti povečanja in pomanjševanja neomejene za obe umetnostni stroki, razgled po zgodovinskem gradivu pa — kot bom še utemeljil — kaže, da sta si enakopravni le v srednjem formatu naravne velikosti, da v malih merilih in pomanjšani prevladuje slikarstvo (z grafiko in reliefom), v velikem formatu z nadnaravno velikostjo pa skulptura.

Slednja nam kaže v svojem zgodovinskem razvoju od egipčanskih kolosov faraonov tja do Gutzona Borgluma orjaških portretov severnoameriških državnikov,³ ki oboji predstavljajo že skrajne meje, dovolj primerov, ko portret izrazito presega mere živega modela. V ožjem okviru zapadnoevropske umetnosti najdemo med njimi od quattrocenta dalje zlasti vse pogostejše samostojne portretne spomenike, samostojne v razliko od oble portretne sepulkralne plastike, ki je — v ostalem tudi še časovno vzporedna z njimi — največkrat vezana na cerkev, pa je v glavnem izvršena v naravni ali vsaj tej približani velikosti. Izjeme so seve tu in tam, pri samostojnih spomenikih je pogosta naravna, pri obli nagrobniški plastiki tudi pomanjšana velikost, prvi in zadnja pa tvorijo s svojo arhitekturno ureditvijo in njenimi dodatki zvezni člen med skulpturo in stavbarstvom. Arhitektura sicer kakor tudi ornament zaradi svojega neupodabljalnega značaja ne vstopa neposredno v območje našega raziskovanja. Skupaj z ornamentom pa zasluži vso pozornost pri vprašanju vokvirnitve portreta. — Polnplastični portret v pomanjšani velikosti⁴ nastopa v najrazličnejših kovinskih, koščenih, porcelanastih in posebej biskvitnih kipeih; kot pri naravni velikosti pa se tudi tu uveljavljajo vse ostale tvarine od voska, žgane gline, mavca in lesa do tudi večja merila zmagujočih bron, marmorja, alabastra in lesa ter drugih zlitin in kamnov. Pridružujejo se mu iz najrazličnejših arhitektonskih členov in detajlov ter iz lesenih in kovinskih umetno-obrtnih izdelkov izvedeni portreti od najstarejših in razvojno najpomembnejših primerov pozne gotike in zgodnje renesanse naprej,⁵ glavnino plastičnega portreta v pomanjšanem merilu pa seve zavzema

skulpturalnega in slikanega vežočí reliefni portret. Od antike do danes ga zastopajo preštevílni novci in pečati,⁶ v antiki in od renesanse dalje še medalje,⁷ plakete in geme (kameje in intagli),⁸ ki vsi predstavljajo v pretežni meri prav portrete. Posebno, manjšo a razvojno važno skupino reliefnega portreta v pomanjšani velikosti tvorijo še tako imenovani konzularni diptihi⁹ 4. in 5. stoletja n. e. Z izjemo teh in pravokotno oblikovanih plaket¹⁰ nastopa torej reliefni portret malega formata, kolikor ni sestavni del večjih kompozicij,¹¹ pretežno v okrogli, kvečjemu v ovalni obliki. To velja tudi za večino primerov, ko je vključen v nagrobno in drugo spomeniško arhitekturo¹² ali pa, ko tvori, izdelan n. pr. v štuku, kar del arhitekturne notranjščine.¹³ Z obema primeroma smo prešli že na reliefni portret v naravni velikosti, ki je vobče običajno vezan na stavbarstvo. Splošno umetnostno in posebej portretno razvojno je tu najvažnejša reliefna nagrobna plastika, ki jo poznamo v okviru zapadne Evrope v bogati in neprekinjeni vrsti od najstarejših ohranjenih primerov iz druge polovice 12. stoletja¹⁴ vse do danes. Razvoj se odvija od pomanjšane velikosti in vrezane risbe do malone in tudi povsem oble plastike tumb, pri katerih so nagrobne plošče z redoma v naravni velikosti izvršenim likom ležečega pokojnika z zidanim ali ulitim podstavkom dvignjene nad grob ali pa — kot kenotaf — tudi brez zveze z njim.¹⁵ Iz nagrobne plošče, vzdane v steno, pa se je proti sredi 14. stoletja na severu razvil epitaf, ki je sprva ohranil obliko slednje, doživel nato, zlasti v 16. stoletju, bogat samostojen razvoj s praviloma pomanjšanimi¹⁶ upodobitvami umrlega in njegove družine ter se slednjič — v baroku — enako kot tumba povsem zlił v splošni nagrobni spomenik najrazličnejših oblik.

V slikarstvu more biti portretiranec predočen v nadnaravni velikosti predvsem v stenskih slikarijah, bodisi da so izvršene v mozaični, fresko-, tempera- ali sgraffito-tehniki. Dočim sta prva in zlasti zadnja za razvoj evropskega portreta malo pomembni (mozaik pač v 6. stoletju v Ravenni),¹⁷ pripada portretu v stenskih freskah italijanskega quattrocenta in cinquecenta zgodovinsko razvojno izredno važno mesto. Poudariti je potrebno, da ne doseže nikoli izrednih velikosti plastike in da ga i takrat i pozneje tu in drugod pogosto srečujemo v naravni velikosti ali vsaj njej blizu.¹⁸ Slikani portret v zmanjšanem merilu najdemo v miniaturah srednjeveškega knjižnega slikarstva, največ v avtorskih in dedikacijskih podobah, v kolikor imajo te že portretni značaj.¹⁹ Pomembne so te podobe za nas še v 15. stoletju in v svojem zadnjem razcvetu prvih desetletij 16.,²⁰ ko jih od druge polovice prejšnjega veka že prične izpodrivati tiskana, grafično opremljena knjiga in se počasi že uveljavlja nova za nas važna vrsta samostojnih portretnih miniatur. Te so v svojem približno tristoletnem razcvetu od srede 16. do srede 19. stoletja, ko jim izpodkoplje tla fotografija in se poslej ukvarjajo z njimi le še redki posamezni umetniki, slikane po večini z emajlnimi in akvarelnimi barvami razen na les, platno, pergament in papir zlasti na dragocenejši material, na slonovo kost, razne kovinske ploščice, porcelan in podobno.²¹ Kakor drobni plastični portreti, tako so tudi posebno slikane

miniature, izdelane v pointillistični (pikčasti)²² tehniki, služile kot okras najrazličnejših praktičnih in krasilnih predmetov. Z njimi niso bile okrašene le ure, tobačne doze, zapestnice in obeski, ampak tudi prstani, gumbi in glavnice naprsnih igel.²³

Iz široko pojmovanega slikanega portreta pa se s svojimi posebnimi lastnostmi izločata risani in ožje grafični portret. Tudi pri slednjem popolnoma prevladuje pomanjšana velikost, toda niti v preteklih stoletjih niti v novejši dobi niso posebna redkost portreti v naravni velikosti²⁴ in poznamo celo primerke v nadnaravni.²⁵

Po materialu in tehniki se deli grafični portret predvsem v tri glavne skupine: v lesorezni, bakrorezni in litografski portret. V zgodovinskem razvoju je njihovo medsebojno razmerje tako, da zasluži po 15. stoletju, ki je še revno v gradivu,²⁶ pozornost predvsem lesorezni portret 16. stoletja in to v Nemčiji,²⁷ nato bakrorezni portret druge polovice 16., 17. in 18. stoletja na Nizozemskem in zlasti v Franciji, ki daje pod zadnjimi tremi Ludoviki pred revolucijo daleko najboljše,²⁸ ter slednjič litografski portret v prvi polovici 19. stoletja z glavnimi središči Dunaj—München—Pariz.²⁹ V ožje bakrorezni portret sodita še portret v punktirni maniri³¹ in mezzotintoportret,³² ki se oba uveljavljata že z nastankom svoje tehnike in doživita svoj največji razmah v Angliji 18. stoletja,³³ posebno mesto pa zavzema jedkani portret. Ujedenke poznamo že iz prvih let 16. stoletja, a za portret dobé pomen šele v holandskem 17. stoletju z Rembrandtom na čelu, ki mu morem pridružiti v južni Nizozemski v tej zvezi le še van Dycka.³⁴ Od konca 19. stoletja pričenja nova doba modernega grafičnega portreta v vseh tehnikah, ki se od velike večine starejših del razlikuje tudi po tem, da večidel ne nastaja po predlogi.³⁵

Enobarvni risani portret ne živi po najstarejših pomembnih ohranjenih delih s konca 15. in začetka 16. stoletja³⁶ niti v renesansi niti v baroku kot samostojna umetnina. Kot takega ga goji šele 19. in naše stoletje.³⁷ Izjema so, pogosto v nekoliko večjem merilu izdelani, barvni kredni portreti. Poznamo jih v francoski dvorni umetnosti 15. in 16. stoletja³⁸ in na njihovo »manière à trois crayons«³⁹ navezuje tudi Holbeinovo tovrstno delo.⁴⁰ Za njimi smem tu omeniti še pravi pastelni portret, ki zaradi svojega krhklega ustroja prav tako ne ljubi večjih formatov.⁴¹ Po umetnostno manj pomembnih primerih 17. stoletja⁴² je v izredni modi v 18. stoletju, posebno v Franciji,⁴³ v mnogo skromnejši meri pa ga uporablja spet novejša doba sedemdesetih let preteklega stoletja dalje.⁴³

Ne glede na umetnostno stroko so lahko portretove mere zelo važne tudi za samo portretnost upodobitve. Dejstvo je, da se portretnost upodobitve tem izrazitejše zmanjšuje, čim bolj se podoba približuje skrajnostim povečanja ali zmanjševanja. Po formatu monumentalna upodobitev izgublja vzporedno z zvečanjem svojo človeško individualnost: portretni spomenik postaja ne glede na svojo portretno karakteristiko vse bolj spomenik nasploh, upodobljena oseba pa s tem vse manj posamezni »osebni«⁴⁴ človek in vse bolj občečloveški, ako ne kar nadčloveški simbol.⁴⁴ Če upoštevamo še močno

stilizacijo, ki je s svojim na najrazličnejše načine izvedenim poenostavljanjem naravnih oblik v njihovi posebnosti umetnostno nujna spremljevalka vseh večjih meril, tedaj bomo o portretnih zmožnostih, točno nezmožnostih gigantskih razsežnosti le toliko bolj prepričani. Podobno je z nasprotnim primerom, z miniaturnim portretom. Ne glede na tvarino in izdelavo in tudi če ne jemljemo v poštev njenega okvira in namena, ki mu služi, postaja portretna miniatūra, čim manjša je, vedno bolj le okrasek, dragocenost, posebnost, in ne morem se znebiti nekega igračkastega, bolj pritlikavega kot otroškega, na vsak način pa resnemu značaju portretnega nasprotujočega vtisa.⁴⁵ In dopolnilno k protiportretni stilizaciji velikih meril: tudi ob negativnem večanju razmerja z naravno velikostjo pada možnost psihološko globlje karakteristike, ki je niti mikroskopsko skrbna obdelava ne more ustvariti.⁴⁶ Če je končni učinek torej isti kot v nasprotni skrajnosti, portretnost praviloma tudi ne bo večja, če miniaturo povečamo, spomenik pa pomanjšamo v naravno velikost. Prav zaradi imanentnih lastnosti spomenika in miniatüre ne. — Iz razlogov, o katerih moram takoj spregovoriti, edino črnobeli grafični portret ne izgubi svojega portretnega pomena z merami, ki se gibljejo dosti pod naravno telesno velikostjo pa so zanj, kot smo že rekli, običajne.

Tudi to bo takoj jasno, če poprašamo, kako portretno zmožljivost imajo tu linija, tam barva in tam plastična forma. Jasno in razumljivo bo to po analizi grafičnih del in risb, ki se izražajo v pretežni meri s črto in šele nato z iluzijo barve in telesnosti, ože slikarskih del, ki se izražajo z linijo in barvo v njunih raznih odnosih do tudi popolne prevlade barve in vedno šele potem in z njeno pomočjo tudi z iluzijo telesnosti, po analizi plastike, ki se praviloma izraža z vzboklo, v prostoru zaključeno plastično obliko in šele za tem in s sredstvi slednje tudi z linijo in videzom barve. — in slednjič tudi po razčlenitvi našega osebnega likovno portretnega zaznavanja živih individuov in našega likovno portretnega spomina. Z analizo doženem, da se opira naše spoznavanje portreta tako pred naravnim modelom kot pred njegovo umetniško interpretacijo najbolj na zunanje obrisni in notranje razčlenjujoči sistem karakterističnih linij,⁴⁷ s katerimi je realno trodimenzionalna individualna osebnost v našem vtisu in tudi v naši predstavi zreducirana v ploskev.⁴⁸ Portretno moč linije dokazuje tudi skrajna (in močno abstrahirana) oblika portreta, ki se opira celo le na zunanje obrisni sistem linij, na konture človeške glave in eventualno tudi telesa v profilu — silhueta, tenja, senčni obris ali senčna podoba. V razvoju evropskega portreta se je po dolgi predzgodovini uveljavila predvsem v drugi polovici 18. stoletja, ko je dosegla izredno popularnost.⁴⁹ Tu nas ne more še posebej zanimati že glede na to, da je največkrat ostvarjena na povsem mehaničen način.⁵⁰ — Kar barvo in plastično obliko tiče, pa iz gornjega vemo, da analogno naši čutni zaznavi lahko za portret povsem zadoščata v svoji črno-beli linearni transkripciji risba in grafika. Zato sta barva in plastična oblika tudi v barvnih in polnoplastičnih portretih le tisto drugotno, ki lahko linearno karakteristiko izpopolnjuje in krepi, lahko pa jo, če je iz umetnostno-umet-

niških nagibov postavljeno na prvo mesto, tudi močno slabi ali povsem uniči. V slikarstvu to najbolj dokazujejo od vključno impresionizma dalje vse one portretne umetnine, ki je njih glavni poudarek v reševanju svetlobnih in kolorističnih problemov.⁵¹ Po navedenem bo tudi razumljivo, da nas v črno-beli grafiki,⁵² ki se koncentrira na — za portret bistveno — linearno karakterizacijo, pri portretu že zadovoljuje plošča v merah, ki so portretno nesprijemljive v barvni miniaturni ali še celo v barvni, n. pr. porcelanasti, skulpturi.⁵³ To in ono bo zato splošna zgodovina portreta obravnavala mimogrede in bolj kot znak velike priljubljenosti portreta predvsem v 18. stoletju, ob miniaturnih grafičnih portretih Etienna Ficqueta (1717—1794) in njegovih učencev pa, da postavim nasproti skrajni grafični primer iz istega časa,⁵⁴ se bo le smela dlje pomuditi. Prav osredotočena portretna karakteristika dela v grafiki naravni format kar nepotreben⁵⁵ in daje le-tej po drugi plati v razliko s slikarstvom in plastiko veliko večjo možnost portretne karikature, ki jo označuje pretirano poudarjanje posameznih individualnih značilnosti kake osebe.⁵⁶ Tako si stoje nasproti kot skrajne oblikovne možnosti »golega« portreta portretna silhueta na eni in karikatura na drugi strani v grafiki, koloristično impresionistični portret v slikarstvu in tipični, monumentalni spomenik v kiparstvu, vse pa veže s strogimi in čistimi portreti široka in globoka fronta prehodov.

Nujni sklep, ki iz vsega tega sledi, je, da se tako v skulpturi kot v slikarstvu portret najuspešnejše uveljavlja v delih, ki so podana v naravni velikosti ali vsaj niso od nje preveč oddaljena. Zaradi tega pravila, ki ga gotovo ne smemo jemati togo dogmatično — saj dobro vemo že eno veliko izjemo, grafični portret — pa se vendar morata umakniti veliki spomenik in miniaturni portret v bolj periferne predele področja, ki ga raziskuje umetnostna zgodovina portreta, in ki ga bo napolnjeval zato predvsem tabelni, grafični in običajni plastični portret glave, poprsja ali celopostavne upodobitve.

Naravna velikost je najbolj zaželjena tudi zaradi portretove reprezentativne funkcije: tako kot kulturna podoba predstavlja tega ali onega boga, božanstvo, svetnika, in ima tedaj za tej ali oni cerkvi ali veri podložnega še poseben, izvenumetniški pomen, tako portret reprezentira in predločuje določenega, individualnega človeka v njegovem določenem, individualnem izgledu in samostojnem obstoju ter ima tedaj prav tako še poseben, izvenumetniški pomen.⁵⁷ V razliko z neumetniškim pomenom kulturno-verske podobe, ki je religiozen, je neumetniški pomen portreta socialen, družben in zato neprimerno važnejši. Saj je očiten in neposredno razumljiv vsakemu človeku ne glede na dobo in deželo,⁵⁸ oni pa more govoriti le pripadniku te ali one domače religije ali vsaj nje poznavalcu.

Le kolikor se portretist drži naravne velikosti, je od formata upodobitve odvisen tudi obseg ali izrez, v katerem je portretiranec podan. Najmanj, kar umetnik mora prikazati od človekove fizične pojave, je glava, oziroma, če gre za dvodimenzionalno podobo ali

portretno masko, obraz kot najznačilnejši, najprezentativnejši del človekovega telesa.⁵⁹ Ako lahko tvori upodobitev same glave portret v vseh vrstah slikarstva in plastike, velja to tudi za naslednjo, najobičajnejšo stopnjo — poprsje ali doprsni portret, v katerega morejo biti vsaj pri slikarskih upodobitvah pritegnjene tudi roke.⁶⁰ Sledita upodobitev do pasu in do ledij,⁶¹ prav tako znana v vseh strokah, nato pa upodobitev do kolen ali dokolenski portret, ki ga opazamo le v slikarstvu. Možnosti glede obsega zaključuje v vseh umetnostnih strokah nastopajoči celopostavni portret.

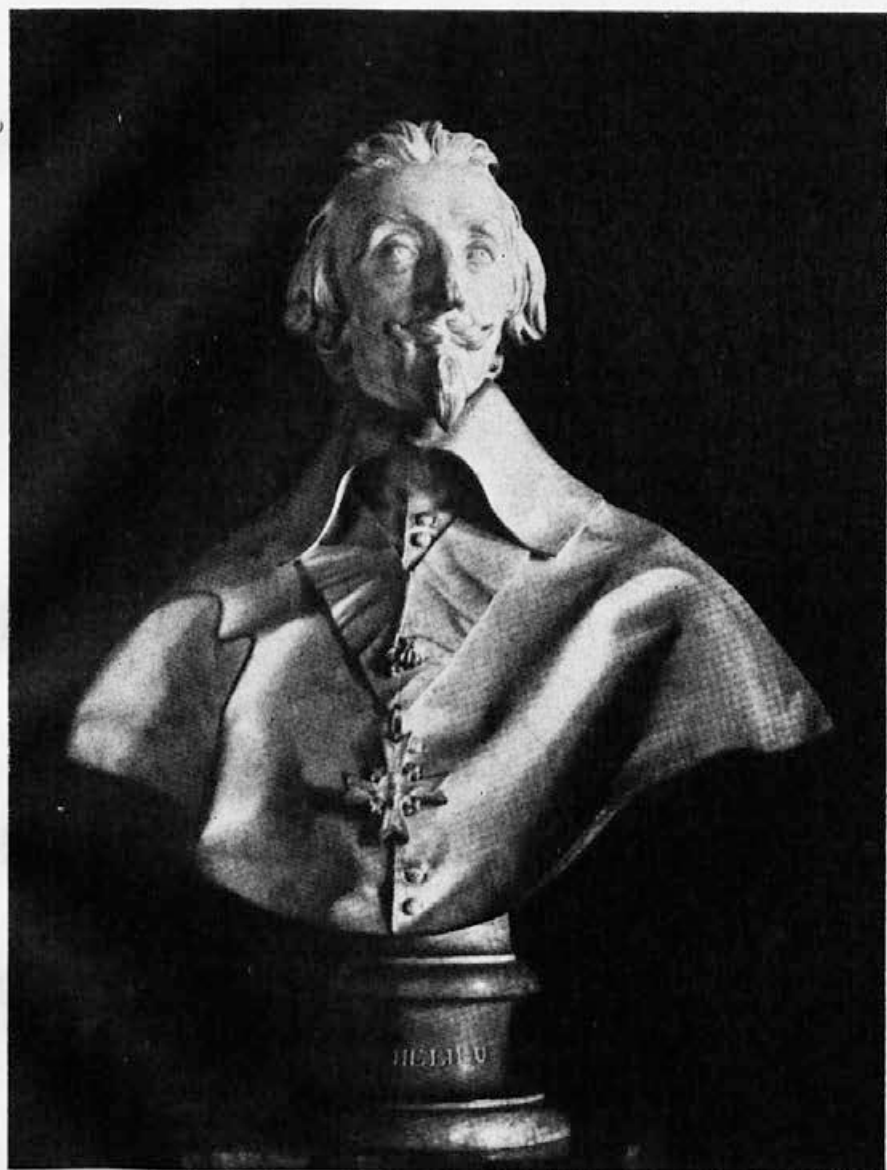
*

Zgodovinski razvoj portretnega obsega je toliko zamotan, da se ne dá zgostiti v preprosto pravilo. V glavnem drži, da so celopostavne upodobitve starejše in da šele kasnejši razvoj prinaša vedno manjše izreze vse do poprsja. Take celofigurne portrete poznamo pri starih Grkih brez izjem vse do helenizma, pri rimskih prednikih Etruščanih na njihovih sarkofagih in skozi ves srednji vek. Toda potrebno je pojasniti. Res da se arhaične dobe posameznih kultur odlikujejo s celopostavnimi upodobitvami, nič manj pa ni res, da je pravi portret s svojo individualno karakteristiko šele sad naslednjih, zrelejših obdobj, oni prejšnji primeri pa so portreti le po individualnem imenu, ki označujejo tipični lik. Kakor hitro pa se na podlagi nakopičenih osebnostnih znakov izvrši kvalitetna izprememba iz tipične v individualno upodobitev, si družba in umetnik ustvarita tudi novo samostojno motivno zvrst — samostojni portret, ta pa je zdaj samostojna doprsna upodobitev in ne več celopostavna.⁶² Seveda imamo v istem času in sprva v veliki večini tudi celopostavne upodobitve, toda za razloček z novimi so nesamostojnega značaja ter brez izjeme kažejo umrle in donatorje. Obseg samostojnega portreta pa zdaj — v nasprotju s prejšnjimi predportretnimi in deloma portretnimi upodobitvami — počasi narašča. Pri tem mu seve pomagajo podobe ustanovnikov⁶³ in tako nam daje prve samostojne tabelne celopostavne portrete šele prva polovica 16. stoletja z deli Luke Cranacha starejšega (1472—1553)⁶⁴ in že zaradi zveze s Tizianom važnega Jacoba Seiseneggerja (1505—1567) v južnih nemških deželah,⁶⁵ pa Alessandra Moretta (okoli 1498—1554)⁶⁶ in Tiziana⁶⁷ v severni Italiji. — Pozen je tudi stoječi dokolenski portret, ki nima prednikov med donatorji in ga uveljavi — prav tako v severni Italiji — šele Parmigianino (1503—1540).⁶⁸

Obseg in izrez vplivata zopet naprej, od njiju ni odvisna le z zadnjim se ujemaajoča vrsta portreta,⁶⁹ ampak tudi drža, ki je v njej oseba podana. Pri podobi glave so možnosti razumljivo najmanjše. Polnoplastični portret nam kot živi model nudi poglede od vseh strani, reliefni, ože slikarski in grafični le od ene. Pri teh je glava lahko zajeta v vseh možnih obratih med obema in razmeroma redkima skrajnostima — izgublja jo čim se profilom na levo ali na desno. Praktično ločujemo le strogo frontalni, čelni en face in strogi ali ostri profil na levo ali desno ter priljubljeno kompromisno rešitev, pol — ali tričetrtinski profil na levo ali desno, ki srečno

združuje lastnosti profila in frontalnega obrata. — Tudi obrat vpliva na portretnost. Najočitneje potrjuje to izgubljaajoči se profil, ki komaj še zadovoljuje portretno zahtevo po minimalnem prikazu človekove zunanosti. Pomembni razloček pa je tudi med obema strogima obratoma: en face portret (kakor tudi polprofil) stopa z menoj v neprimerno bolj živ odnos in vrši svoj akt predstavljanja mnogo neposredneje kot hladno odmaknjeni ostri profil, katerega važnost obrisnih linij približuje silhueti. Portretni pomen obrata izpolnjuje, podpira ali manjša zlasti smer pogleda. Direktni pogled v gledalca šele ustvarja z u n a n j o enotnost portreta,⁷⁰ ki je zato pri strogem profilu skoraj nemogoča. — Semkaj sodi še omemba posebne oblike trikratnega portreta (triple portrait),⁷¹ ki združuje tri upodobitve — dve profilni in eno polprofilno — iste osebe na isti sliki. Trikratni portret je nastajal skoraj izključno le kot predloga za kiparska poprsja. Iz 16. stoletja je znan tako imenovani »Plemič« Lorenza Lotta,⁷² iz 17. predvsem dela, ki so služila prezaposlenemu Berniniju: Philippa Champaigna »Richelieu« (sl. 1 in 2), van Dyckov »Charles I.« in Suttermannsov »Francesco I. d'Este«.⁷³

Čim večji je obseg upodobitve, tem številnejše so njene možnosti. Pri celopostavnem portretu že zdavnaj ne govorim več le preprosto o obratu, ampak opisujem držo, kretnje in položaj, ki je v njem portretirani. Ali stoji, ali sedi, ali leži? Ali miruje ali se giblje? S čim se ukvarja? V kakem okolju je? Vsaka od naštetih možnih rešitev lahko deluje zaviralno ali pospeševalno na portretnost slike ali kipa. Praviloma si bo portretist največ pomagal z r o k a m i, ki so slej ko prej poleg obraza z očmi najvernejše kazalo človekove individualne biti in dejavnosti,⁷⁴ morejo pa tudi uresničiti n o t r a n j o enotnost portreta z njegovo okolico ali z u n a n j o z menoj in tako opravljajo tudi funkcijo pogleda.⁷⁵ Pri glavi govorim le o m i m i k i, o b r a z n i g r i, ki more portret, če je močnejše poudarjena — primer so Halsovi žanrski portreti —,⁷⁶ zlahka približati ž a n r s k i figuri. Pri večjem izrezu in celotni postavi razlagam njeno pantomimo, igro kretenj. Zanj o še bolj velja, kar sem dejal o mimiki. Z vsakim močnejšim obraznim ali telesnim gibom se večja nepotretni delež upodobitve: žanrski moment, vtis figuralne študije po modelu, ilustracije itd., premišljeno uporabljeni pa moreta seve obe — mimika in pantomima — portret tudi podčrtavati v njegovi individualni karakteristiki. Ne smemo pozabiti, da mora ob vsem tem glava kot fokus človekove individualnosti vedno dominirati nad ostalim. Da je to najtežje takrat, kadar se celopostavni portret razširi v k o n j e n i š k i p o r t r e t, je evidentno. Teorija⁷⁷ se sklada s prakso v ugotovitvi, da slikani portret lažje ohrani svoj portretni značaj kot plastični konjeniški spomenik. Pri zadnjem mora biti karakteristika glave glede na nizko in oddaljeno gledalčevo opazovališče pretirana in hkrati sumarična, da jo opazovalec vobče razloči. V slikanem se moreta celotnostno obdelana žival in jezdec podrediti glavi tega, saj moj pogled enakopravno in iz ne prevelike razdalje objema celoto. Klasični primer za plastiko je Verrocchijev Colleoni v Benetkah,⁷⁸ v slikarstvu pa lahko predstavljajo Velasquezovi konje-

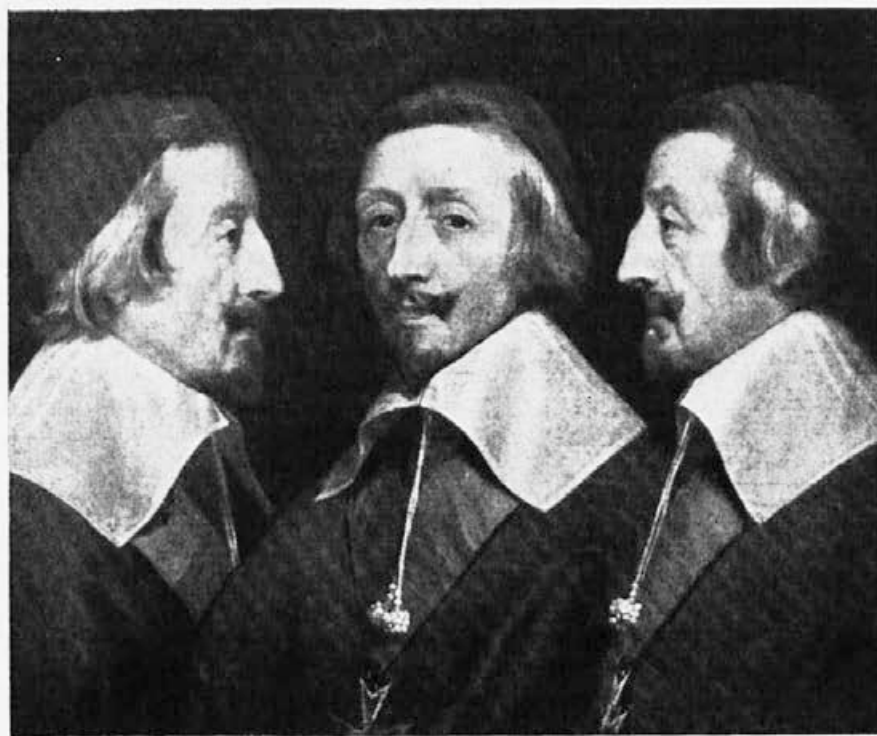


Sl. 1. G.L. Bernini, Podoba kardinala Richelieuja (posnet po podobi Ph. de Champaignea), Paris, Louvre

niški portreti⁷⁹ portretno pozitivne, starejša Uccelov in Castagnev pa portretno negativne primere.⁸⁰

Kot vidimo, se s formalno tako trdno povezana portretna problematika vzporedno z obsegom upodobitve neprestano širi in komplicira. Pri portretni glavi se še ne pojavlja vprašanje noše, že pa se oglašča pri poprsju in še celo pri celopostavnem delu. Pač pa zahteva že podoba glave rešitev »najprvotnejše noše« — frizure in brade. Možno je, da karakteristika individualnega obraza blesti spriču pozornosti, s katero je kipar ali slikar obdelal frizuro. V tem primeru, ki se mu približujejo n. pr. marsikateri rimski ženski portreti cesarske dobe,⁸¹ je portretnost nedvomno zmanjšana in vsiljuje se banalna primera z izložbenimi lutkami. Problem celopostavnega portreta je v bistvu isti. Ali gospoduje individualna osebnost nad nošo ali obratno. Ali je obleka dopolnilo, ali osebnost morda celo podčrtuje ali pa se ta izgublja v njej. Pri portretiranju glave je nevarnost, da ostane upodobitev pri modelski študiji glave — postavim primer: študija glave starca z brki. Celopostavni portret je v nič manjši nevarnosti, da se spremeni v kostumsko študijo ali v modno podobo.⁸² Nikoli ne smemo pozabiti na socialno izenačujočo in stanovsko tipizirajočo moč oblačila. Zaradi nje nam je tolikokrat upravičeno na ustih oznaka: ne portret moža ali žene, ampak podoba dame, gentlemana, oficirja, duhovnika, kmet ali dekle v tej in tej narodni noši in podobno. Portretno bolj ali manj zadovoljivih rešitev je več. Najprej sumarično obdelana ali tudi komaj naznačena obleka v nasprotju s pozorno obdelano glavo. Tak način kažejo mnogi portreti Lenbacha že v skrajnih oblikah.⁸³

Sledi v zapadnoevropski umetnosti pogosta rešitev z antično ali svobodno prikrojeno, včasih povsem fantastično nošo. Najpogostejše je antično odevalo zlasti na samostojnih monumentalnih spomenikih od renesanse dalje.⁸⁴ Po njegovi dolgotrajni priljubljenosti, ko ga srečujemo posebno pogosto v baročnem in klasicističnem kiparstvu,⁸⁵ pomeni prelomnico šele druga četrtina 19. stoletja. Delo Davida d'Angersa (1788—1856), ki se tudi z besedo bori za sodobno obleko na spomenikih, v praksi pa se ji še večkrat izogne,⁸⁶ je značilen odsev splošne spremembe okusa. Antična ali vsaj tej približana noša, ki jo je zagovarjal še Reynolds v svojih akademjskih govorih, se mora končno umakniti historičnemu kostumu celo v delu glavnega mojstra zrelega klasicizma, Thorvaldsena, kjer je zadevni novum 1839 odkriti spomenik volilnega kneza Maksimilijana I. v Münchenu.⁸⁶ — O tako imenovanih preoblečenih in mitoloških portretih želim spregovoriti na drugem mestu, zato naj se tu dotaknem le še svobodno prikrojene in »povsem fantastične« noše. Obe nastopata sporadično v vseh dobah od renesanse dalje. Toda, medtem ko prvo kakor antično večkrat pobujajo tudi estetsko portretni nagibi, je potrebno iskati vzroke za fantastično nošo po večini v umetniškem reševanju barvnih in svetlobnih problemov.⁸⁸ S tem v zvezi, pa že izven strožjega okvira fantastičnega kostuma je tudi kovinski oklep nasploh, ki ga kaže vrsta znamenitih slikanih portretov od pionirja Giorgioneja⁸⁹ do Corintha v našem stoletju.⁹⁰



Sl. 2. Ph. de Champaigne, Kardinal Richelieu, London, Nat. Gal.
(predloga za sl. 1.)

Tretja rešitev je portret z golim telesom. Uporabljam tak naziv, ker dobro označuje heterogeno, sešteto in ne zlito, ki je zanj značilno. Pred portretom z golim telesom ima evropski človek, ki je že od starih Grkov dalje nevajen stalnega in splošno družabnega stika z goloto, občutek, da je portretni glavi pritaknjeno ne-individualno golo telo. To pa ne samo pred primeri, kjer se je to resnično zgodilo,⁹¹ ampak tudi pred deli, ki so nastala dosledno po opazovanju enega modela.⁹² Možno je le, da vtis akta z maga nad vtisom portreta, bodi, da je umetnik to hotel ali ne. Tako ne-individualno dejansko tudi učinkujejo po bolj ali manj znanih modelih upodobljene Tizianove »Venere«, približno istočasni polakti fontainebleaujske šole⁹³ ter številno nasledstvo prvih in drugih. Goyeva Gola Maja predstavlja s tega gledišča eno redkih izjem visoke umetnosti.⁹⁴ V ostalem dojemamo celo dela kakor Voltaire⁹⁵ Jeana-Baptista Pigalla (1714–1785) iz leta 1776 in Antonija Canove (1757–1822) Paolino Borghese (sl. 3) ali Napoleona⁹⁶ le kot polportrete. Konkretni primeri uče, da je zadnji način — gola figura — portretnemu značaju dela le v kvar. Ta kot prejšnji — z »idealno nošo« — pa tudi nasprotuje portretni zahtevi po predstavitvi določenega človeka v njegovem določenem, značilnem izgledu.⁹⁷

Od navedenih načinov je portretno najugodnejša nedvomno prva rešitev, v tem se ji približuje zadnja možna in najbolj nasprotna, v kateri ni obdelan z vso pozornostjo le človek oziroma njegov obraz, ampak je obenem z isto skrbjo obravnavana tudi obleka in vsa eventualna dopolnila. Da kljub takemu, celoto enako objektivno-portretno zajemajočemu umetniškemu nazoru portret osebnosti vendar lahko triumfira nad portretom akcesoričnega, je dokaz zlasti vrsta portretov Hansa Holbeina mlajšega,⁹⁸ ki so enako zgledni primeri te poslednje vrste, kot so Rembrandtovi najpopolnejša paradigmatata prve.

Portretna dopolnila, ki pogosto dobivajo značaj pravih atributov, bi bila med poslednjim, kar moremo opazati posebnega pri vseh portretih, tako pri plastičnih kot pri slikanih. Glede na njihovo večjo udeležbo in pomen v slikanih in grafičnih portretih jih prihranim za predzadnji del svoje obravnave, ki bo v glavnem posvečena le-tem. Poslednje, kar zadeva vsak spomenik upodabljačje umetnosti in s tem tudi likovno-umetnostni portret, je okvir. V danes običajnih primerih ima vedno dvojno nalogo: obrobja umetnino in jo ločuje od zunanjega sveta izven nje. Zgodovinsko umetnostno gradivo pa razločno govori o celih obdobjih, ko okvir ne opravlja le teh dveh funkcij. Mnogokrat je mogel okvir upodobitev tudi dopolnjevati. V dobah, ki so razodevale svojo kulturno fiziognomijo v najtesnejši povezanosti raznih strok umetnosti, umetnosti in narave, pa tudi umetnosti in religije in predvsem umetnosti in praktičnega življenja, pa okvir umetnine velikokrat ne oddeljuje od njene okolice, ampak jo z njo veže, da, skuša celo zabrisati vse meje med njima. Tudi pri vokviritvi portreta se lahko nazorno pokažejo vse te tendence. Možnosti so pri posameznih strokah različne. Pri običajnem primeru poprsja je to skromni arhitekturni detajl podstavka. Že tu se kažejo razlike. Ali je podstavek jasen v svoji zgradbi in vidno kaže svoj od portreta v ožjem smislu različni sestav ali pa ga n. pr. draperija močno, ako ne kar povsem zakriva in tako portret neposredno postavlja v umetnostno oblikovano ali pa tudi neoblikovano okolje. Najizrazitejše primere za to dajeta logično v eno povezani naturalizem in iluzionizem baročne umetnosti.⁹⁹ Arhitekturni okvir poprsij rimskih baročnih nagrobnikov budi z neverjetnim tehničnim rafinmajem v gledalcu vtis, da ima oprava s celopostavno upodobitvijo osebe, ki jo molitveni pult ali pregraja spodnjega roba niše deloma zakriva, ki pa ji daje temno poglobljeno ozadje videz možnosti popolne telesne razsežnosti (sl. 4). K okviru sodijo predmetna dopolnila, v samostojna pregrinjala prehajajoča sama draperija oblek, molitveniki, zlasti pa blazine, ki povsem neprisiljeno vežejo portret z arhitekturno okolico.¹⁰⁰ Tako tvori šele celotni spomenik zadovoljiv okvir svojemu portretu (sl. 5). Toda ne le tu, vedno, kadar je bil nagrobniški portret izvršen v naprej preračunani skladnosti in povezanosti s celoto, se bo zdel brez nje okrnjen in večkrat tudi nerazumljiv, pa naj gre za portretne upodobitve na antičnih in starokrščanskih sarkofagih, na nagrobnih ploščah in tumbah, na epitafih, na stenskih ali samostojnih nagrobnih spomenikih tako renesanse kot baroka ali klasicizma. V baročnem nagrobniku zahteva portret velikokrat še celo širši okvir. Ekstremno centrifugalni motiv



Sl. 3. Ant. Canova, Venus victrix (Paolina Borghese) v Museo Borghese v Rimu
(»goli« portret)

tako imenovanih »večnih molivcev«¹⁰¹ je kakor upodobitve na epitafih nerazumljiv brez pritegnitve predmeta pozornosti in molitve — tega pa velikokrat predstavlja šele bližnji oltar s svojo vsebino. Če ustvarja tako tu portretni okvir celotni arhitekturni prostor — n. pr. neke kapele — in je brez njega notranja enotnost portreta z njegovo okolico porušena, tedaj vem, da lahko dobi okvir samostojnega monumentalnega portretnega spomenika, za katerega velja portretno-načelno vedno isto, celo že pravi urbanistični značaj.¹⁰²

Doslej povedano je bilo tako splošno, da je veljalo za vse portretne upodobitve. Preden pa preidem k posameznim možnostim samostojnega in nesamostojnega, enojnega kot skupinskega portreta v zvezi z ostalo motiviko, bo metodično dobro, če poprej ugotovim specifičnost zadnjega. Vprašanje portretnosti je namreč v skupinskem portretu mnogo bolj zamotano kot v enojnem ene same osebe.

Povzetek poglavitnih zahtev enojnega portreta je: vse portretno sekundarno in akcesorično naj bo portretu v ožjem smislu čim bolj podrejeno in čim jasneje izraženo v svoji funkciji dopolnjevanja. Torej subordinacija dopolnil in okolice portretirani osebi, pri tej pa spet telesa glavi, ki je portretno središče in žarišče upodobitve. V enojnem portretu je dana vsaj delna zadevna rešitev že v našem humanističnem dojemanju človeka v njegovem okolju tudi za dela, v katerih je človeku in dopolnilnemu posvečena enaka pozornost. Skupinski portret pa reprezentira, nepo-

sredno predstavlja skupino več enakopravnih določenih oseb v njihovem določenem, značilnem in posebnem, torej tudi enakopravnem izgledu. V njem se torej poleg osnovne zahteve po subordinaciji okolice človeku postavlja specifična zahteva po koordinaciji večjega ali manjšega števila enakopravnih individuv.

Raznoliko spomeniško gradivo široko pojmovanega skupinskega portreta morem tako tudi teoretično razporediti v najvažnejše značilne oblike. Prva zanemarja zahtevo skupnosti: upodobitve oseb so portretne, med seboj enakopravne, toda povsem nepovezane. S pogledi portretiranih naravnost ali vsaj v smeri proti enemu ali več presumptivnim gledalcem je sicer ustvarjena zunanja enotnost, manjka pa za realizacijo skupine potrebna notranja. Pred seboj še nimam skupinskega portreta, ampak le portretno skupino, z drugimi besedami: več portretov v istem okviru. — Sledeča diametralno nasprotna možnost: upodobitve oseb so same na sebi portretne in bi bile bolj ali manj enakopravne, da niso med seboj skrajno povezane s svojo fizično aktivnostjo in s svojimi v pogledih se razodevajočimi interesi. Zunanje enotnosti, vezi z enim ali več domnevnimi gledalci izven upodobitve ni, zato pa je notranja enotnost popolna: upodobitev pa ni več skupinski portret, ampak portret skupine, ki nima kljub portretnosti upodobitev nič več skupnega s skupinskim portretom kot z žanrsko podobo. — Skupinski portret ustvarja šele tretja realizacija, ki mora kompromisno združiti odlike obeh ostalih rešitev — ohraniti individualno samostojnost vsakega posameznega portreta in obdržati popolno enotnost skupine tako v sliki kot z gledalcem. Skoraj nasprotujoče si zahteve so tako velike, da je čistih rešitev prav malo. Iz strogo pojmovanega skupinskega portreta moramo zgolj iz formalnih razlogov¹⁰³ načelno izločiti tudi družinski portret, v katerem se naravna podreditev — tu starši, tam otroci — odraža v formalni subordinaciji na upodobitvi tudi, kadar je izločen sleherni žanrski moment. Postulat koordinacije pa še jasneje deli od skupinskega portreta zgodovinsko podobo, ki ne le, da vedno pozna glavne junake, ampak so v njej običajni tudi neportretni statisti.

Razen po kriterijih notranje in zunanje enotnosti ter podreditve in enakopravnosti morem na splošno zajeti skupinski portret deliti še po številu upodobljenih. Opravičljiva in praktična se mi zdi le delitev v dvojni, trojni in ože skupinski portret, od katerih ima seveda vsak svoje vsebinske in formalne posebnosti in svoj *raison d'être* v času in prostoru.

Dvojni portret reprezentira le dve osebi, pa vendar kaže že vse možnosti skupinskega portreta. Naravno in formalno ločimo koordinirane in subordinirane dvojice. Po pomenu in razširjenosti stoje v zgodovinskem gradivu na prvem mestu naravno in po večini tudi oblikovno enakopravne upodobitve zakoncev. Znane so že iz antike, v zahodnoevropski umetnosti pa se dolgo časa pojavljajo le v sepulkralni plastiki nagrobnih plošč in tumb, na katerih poznamo bogato razvojno



Sl. 4. Gius. Mazzuoli, Podoba Gaudencija Poli v cerkvi S. Crisogono v Rimu
(»svečni molivec«)

vrsto od prvih, komaj v zarodku portretnih likov dalje. Slede upodobitve v okviru donatorjev in prve samostojne portretne upodobitve. Delo Jana van Eycka z »Zakoncema Arnolfini« iz leta 1434 na čelu predstavlja tudi v tej zvezi unicum.¹⁰⁴ V Italiji so najstarejše samostojne portretne podobe zakoncev tako imenovani *aliantsni portreti*, ki kažejo dopolnjujoče se profilne portrete obeh soprogov še na ločenih tablah. Preko *aliantsnih portretov* v skupnem okviru¹⁰⁵ dospe za severnim zaostajajoči italijanski razvoj portreta do pravega dvojnega portreta zakoncev. Eden najzgodnejših primerov je Andreja del Sarta »Lastna podoba z ženo«. Če delo v resnici prikazuje slikarja,¹⁰⁶ potem inavgurira na jugu tudi umetniški avtoportret z ženo, ki bo tu v bodoče prav tako vedno redkejši kot onstran Alp.¹⁰⁷ Tako številnih ostalih primerov na tem mestu ne kaže obravnavati. Praktično jim lahko prištejem še mnoge družinske portrete, ki na njih

eden ali dva upodobljena otroka ne fungirata kot samostojna portreta, ampak le kot živo dopolnilo staršev.¹⁰⁸

Avtoportret nastopa kot sestavni del tudi v drugi, poleg zakoncev najpogostejši naravno in formalno koordinirani dvojici, v tako imenovanem prijateljskem portretu. Tudi če izvzamem te posebne, zaradi svoje izpričanosti posebno zanimive, a v baroku in sledeči dobi ne baš redke primere,¹⁰⁹ ostane dolga vrsta značilnih del od Raffaela, Sebastiana del Piomba, Holbeina in Pontorma do van Dycka, Ph. de Champaigna, Reynoldsa, Lenbacha in drugih.¹¹⁰ Njihovim tovrstnim stvaritvam se pridružujejo še dvojni portreti bratovskih in sestrskih dvojic¹¹¹ kot tretji in zadnji važnejši tip pretežno koordiniranega dvojnega portreta. — Subordinirani dvojni portret umetnik lahko ostvari v vseh odtenkih med enakopravnim dvojnim in v bistvu enojnim portretom. Naj gre za očeta ali mater z otrokom,¹¹² za kardinala s tajnikom¹¹³ ali za kneza s pažem¹¹⁴ — v bistvu to ni važno —, v skrajni subordinaciji postane drugoimenovani samo dopolnilo prvega in izgubi vsak samostojni portretni pomen.

Trojni portret je največkrat za eno osebo razširjeni dvojni portret. Tvorijo ga v prejšnjo vrsto spadajoči zakonci z enim otrokom in trojice »prijateljev«, bratov in sestra.¹¹⁵ Zgodovinsko važnejšo samostojno realizacijo trojnega portreta ustvarjata le benečanski trio-portret¹¹⁶ in papeški nepotski portret s Tizianovim Pavlom III. in Raffaelovim, kompozicionalno še manj predelanim Leonom X.¹¹⁷

Zarodki strože pojmovanega skupinskega portreta tiče v nabožni podobi, njegov razvoj pa je pomemben samo na severu in se tudi tam omejuje na nekatera mesta današnje Nizozemske. Predstopnja so zametki v religiozno-legendarnih historijah Diericka Boutsja iz okrog leta 1475,¹¹⁸ v tej zvezi najvažnejšega Gertgena tot Sint Jansa (Gertgena van Haarlem)¹¹⁹ in Gerarda Davida iz leta 1498.¹²⁰ V dvajsetih in tridesetih letih 16. stoletja nastali Jeruzalemski romarji Jana van Scorela in drugih predstavljajo že samostojno portretno skupino.¹²¹ Pravi skupinski portret pa je možen šele, ko odpade tudi poslednji religiozni okvir, ki je vsaj posredno odločujoč tudi še za Jeruzalemske romarje. Od treh glavnih tipov holandskega skupinskega portreta se najprej, že koncem dvajsetih let 16. stoletja,¹²² uveljavi skupinski portret strelcev. Predstavlja nam člane prostovoljnih strelskih združenj, to je za razliko od mobilnejše najemniške vojske v glavnem za obrambo domačega mesta ustvarjene civilne garde, ki je odigrala v dobi osvobodilne borbe proti Špancem in v nemirnih časih tridesetletne vojne dovolj pomembno vlogo. Poudarjam prostovoljnih združenj: sestavljali so jih enakopravni holandski meščanje, ki so po navadi tudi z enakimi prispevki poskrbeli za skupna poslopja in njihovo notranjo opremo. Važen del te slednje so bili prav skupinski portreti: enakopravno portretno reprezentacijo je terjala torej že enakopravnost v plačevanju. Razen iz Amsterdama in bližnjega Haarlema, ki sta za razvoj najvažnejša in se z značajem svojih del srečno izpopolnjujeta, poznamo strelske podobe tudi iz Haaga, Delfta in Alkmaarja. Ločimo jih lahko tudi po glavnem tradicionalnem orožju posameznih



Sl. 5. Domenico Guidi, Ljubezen na nagrobnem spomeniku Falconieri v cerkvi S. Giovanni dei Fiorentini v Rimu (portret podrejen alegoriji)

združenj. Tri vrste so: Kloveniers = mušketirji, Handbogschutters = samostrelci in Voetbogschutters = lokostrelci. Skupinski portret strelcev se med holandskimi skupinskimi portreti prvi pojavi in po koncu tridesetletne vojne tudi logično prvi izgine. Razvoj se začneja z deli, ki se še vežejo na portretno skupino, pa vedno bolj napreduje v smeri notranje enotnosti in čim neprisiljenejše zunanje. Po krajšem premoru, ki ga izpolnjujejo najvažnejši dogodki nizozemske zgodovine, je omembe vreden konec osemdesetih let, ko 1588 Cornelis Ketel (1548 do 1616) prvič¹²³ upodobi medtem reorganizirane strelce v celih postavah,¹²⁴ najrazkošnejša dela v tem žanru pa ustvarita v prvi polovici 17. stoletja Frans Hals († 1666) s svojimi strelskimi banketi in drugimi podobami¹²⁵ in za njim njegov ožji rojak Bartholomaeus van der Helst (1613–1670).¹²⁶ Umetnostni višek holandskega skupinskega portreta strelcev je Rembrandtova tako imenovana »Nočna straža« iz 1642.¹²⁷ A le umetnostni. Skupinski portret je v njej reduciran na dvojni portret kapitana Fransa Banninga Cocqua in poročnika van Ruytenburgha pred ozadjem neportretne množice. Znamenito delo, ki so ga naročniki prav zaradi tega odklonili, omenjam zato le s to pripombo. Rembrandt pa je ustvaril tudi s stališča skupinskega portreta zgledne rešitve za oba ostala tipa holandskega skupinskega portreta. To sta »anatomija« in skupinski portret regentov, ki se oba pojavita na prehodu iz 16. v 17. stoletje¹²⁸ pa se ponavljata v številnih inačicah tja v zadnja desetletja 18. stoletja. »Anatomija« kaže zdravnike, zbrane v tako imenovanem anatomskega teatru¹²⁹ okoli trupla ali skeleta, ob katerem docira eden izmed njih, profesor. Rembrandt jo je ostvaril v Anatomiji doktorja Tulpa iz leta 1632¹³⁰ in v Anatomiji doktorja Dymana (1656), ki se nam je žal ohranila le v fragmentu.¹³¹ Za razvoj skupinskega portreta kot takega pa je najvažnejši njegov poslednji skupinski portret iz leta 1661/62, s katerim je rešil še problem regentske podobe, ki naj reprezentira predstojnike različnih dobrodelnih ustanov in cehov (sl. 6). Rešil ga je tako, da so nam Staalmeesters¹³² s svojo do skrajnosti poenostavljeno in povezano zunanjo in notranjo enotnostjo v prostoru, času, dejanju, interesu in barvi ne le še danes najčistejši primer holandskega skupinskega portreta, ampak kar inkarnacija pojma skupinski portret par excellence. — Holandski skupinski portret zaključujejo po več kot dvestoletnem zmagoslavju obstoju šele dela Thomasa van der Wilta (1659–1773),¹³³ Cornelisa Troosta (1697–1750) in Tibouta Regtersa (1710–1768),¹³⁴ Jana Mauritsa Quinkharda (1688–1772)¹³⁵ in še kasnejših Aerta Schoumana (1710–1792), Adriaana de Lelie (1755–1820) ter Wybranda Hendriksa (1744–1831).¹³⁶

Ostale dežele, ki nudijo zametkom holandskega skupinskega portreta v 15. in tudi še v 16. stoletju nekaj zanimivih paralel,¹³⁷ v času njegovega razmaha ne ustvarijo ničesar podobnega. Ponovno rešujejo skupinski portret šele umetniki novejšega časa, pa le posamezniki in vedno povsem priložnostno.¹³⁸ Družbeno-družabni razlogi so tu povsem očitni. Kolikor so edino na Holandskem omogočili splošen razmah skupinskega portreta, pa se povsod brez izjeme od 16. stoletja dalje vse močneje uveljavlja družinski portret, ki sem se ga načelno in



Sl. 6. Rembrandt, Predstojniki združbe trgovcev s suknom (1661–1662), Amsterdam, Ryksmuseum

vsaj v njegovih skromnejših oblikah že nekoliko dotaknil. Okoli obeh najrepzentativnejših del 15. in 16. stoletja, Mantegnovih fresk *Camere degli Sposi* v Mantovi¹³⁹ in Holbeinovega portreta družine Thomasa Mora,¹⁴⁰ morem razvrstiti le malo del. Toliko bogatejše je gradivo baroka, 19. in našega stoletja. Izstopa nekaj značilnih in deloma zelo bogatih, deželno in časovno omejenih tipov: holandski in flamski družinski portret 17. stoletja (sl. 7),¹⁴¹ klasični angleški 18. in bidermajersko-romantični nemški na severu,¹⁴² »famiglia veneziana« na jugu.¹⁴³ Zlasti angleški »conversation piece«, deloma pa tudi beneški 18. in nemški 19. stoletja dobivajo s svojo poudarjeno notranjo enotnostjo močan žanrski prizvok.

Široko vzeti skupinski portret pa nudi še eno možnost, ki si jo moramo ogledati, preden zaključim obravnavo portreta glede na število upodobljenih. Slednje se namreč lahko v skupinskem portretu toliko poveča, da vsaj zaradi dveh razlogov ne morem več uporabljati pridevnika skupinski. Prvič nimam pred seboj na prvi mah pregledne skupine, ampak v prvem trenutku povsem nepregledno množico upodobljenih. Drugič posamezne osebe v tej množici niso več niti enakovrni niti samostojni individui. V veliki množici se morajo njihove fiziognomije perspektivno zmanjševati, njih natrpanost pa me ovira, da bi mogel dojeti vsako posebej v vsem njenem samostojnem izgledu. Ali sem tedaj upravičen, da nadomestim pridevnik skupinski z »množični« in govorim analogno skupinskemu portretu o »množičnem portretu«? Preprost preudarek to pobije. Skupinski portret združuje pojma

portretne skupine in portreta skupine. Bistvo novega primera je prav to, da morem v prvem trenutku dojeti samo nepregledno množico upodobljenih. To ni torej niti portret množice, ki bi zajel množico kot tako brez nadležnih individuov, ki se mi tu s pretirano jasnostjo vsiljujejo, da bi jih počasi, sukcesivno pregledal, še manj pa je to seveda množični portret. Upravičen sem torej govoriti le o portretni množici,¹⁴⁵ v kateri analogno portretni skupini ne more biti jasno vidne notranje enotnosti in s tem tudi ne izoblikovane skupine oziroma množice. O portretni množici govorimo torej v nasprotju s skupinskim portretom takrat, kadar nam postane nemogoče, da bi množico portretov optično istočasno zajeli tako v celoti kot v posameznih individualnih portretih. Drugega kriterija za opredelitev portretne množice ni in sta pri tem tudi format slike in velikost figur nepomembna: portretna množica je tako Gerarda Terbocha »Sklenitev miru v Münstru«¹⁴⁶ kot Zoffanyja »Royal Academy«,¹⁴⁷ ne glede na mali format prve in veliki druge upodobitve. — Pri portretni množici, ki nedvomno predstavlja eno najmanj hvaležnih in najbolj napornih umetniških nalog, more biti vzrok nastanka le še zunanje naročilo, nikakor pa ne več umetnikov osebni artistični ali psihološki interes. Portretna množica tudi po veliki večini sovпада z zgodovinsko podobo ali pa je vsaj njen sestavni del. Zato bom na njene konkretne realizacije opozoril v enem naslednjih odstavkov.

*

Vse doslej sem obravnaval portret le kot samostojno umetniško nalogo in kot ikonografsko samostojno zvrst. V spomeniškem gradivu pa je ogromno število primerov, ko portret ni bil edina umetniška naloga in nam umetnina ne govori samo kot portret. Ikonografija, umetnostnozgodovinska veda, ki v svojem današnjem stanju raziskuje spomenike upodablajoče umetnosti predvsem glede na njihovo motiviko in smisel, po svoje loči zgodovinsko gradivo upodablajoče umetnosti v portret, žanr, krajino, interieur, tihožitje, živalsko podobo, akt, v zgodovinsko, mitološko in alegorično podobo ter v široko področje religioznih kulturnih in legendarno-historičnih upodobitev. Spomeniki pričujejo, da se lahko portret veže z vsake od navedenih ikonografskih zvrsti v nadrejenem, podrejenem ali enakopravnem razmerju. V prvem primeru je portret samostojen, v zadnjem nesamostojen. Moja naslednja naloga je: pregledati portret v njegovem odnosu do najvažnejših ikonografskih zvrsti.

Genetično najvažnejša je v zahodnoevropski umetnosti zveza z religiozno upodobitvijo, ki je ali kulturna podoba v ožjem smislu, to je, da predstavlja kot objekt čaščenja boga, Marijo ali svetnika, ali pa likovna interpretacija raznih dogodkov iz starega in novega testamenta, legend, »verskih resnic« in podobnega. Portret nastopa v njej predvsem v treh oblikah: kot donatorski, kot asistenčni in kot preoblečeni portret.



Sl. 7. K. Fabritius, Družinski portret

Donatorji, naročniki ali ustanovniki, ki jih zaradi njihove funkcije na upodobitvah redkeje imenujemo tudi molivce ali častilce,¹⁴⁸ so poleg nagrobnih podob ena najvažnejših korenin portreta v srednjem veku. V zgodnjih primerih so vedno podani v celi postavi, kleče, v molitveni drži s povzdignjenimi rokami, ki velikokrat drže rožni venec, pogosto z napisnimi trakovi in v primeri z božjimi osebami in svetniki dosledno v pomanjšanem merilu. Ta njihova neproporcionalna minucioznost se z razvojem spreminja — donatorji se relativno in absolutno večajo in z njihovo rastjo naraščajo tudi možnosti portretne karakteristike, ki je bila pri prejšnjih merah že zaradi premajhnih dimenzij minimalna. Njihov razvoj je zelo neenoten;

zaznamujemo pa znatne razlike ne le med posameznimi umetnostno kulturnimi območji, ampak tudi med posameznimi umetniki. V 14. stoletju so pritlikavi ustanovniki redni,¹⁴⁹ toda že v njegovi drugi polovici opazamo izjeme, značilno je, da v obeh kulturno najnaprednejših deželah tega časa, ki se v njiju dveh prav takrat porajajo tudi prvi samostojni portreti, v Franciji¹⁵⁰ in z njo tesno povezani Češki za vlade Karla IV.¹⁵¹ 15. stoletje je glede formata donatorjev še veliko bolj neenotno — v celotnem razvoju ustanovnikov nedvomno najbolj. Seve je njihov značaj odvisen od individualne pogojenosti umetnika in naročnika, očitna pa je tudi kongruenca konservativnejših in progresivnejših umetnostnih oblik s splošno družbeno ravno okolja. Neproporcionalni ustanovniki prevladujejo v Nemčiji¹⁵² in tudi v Španiji,¹⁵³ proporcionalni v Franciji,¹⁵⁴ v Italiji¹⁵⁵ in zlasti na Nizozemskem.¹⁵⁶ V 16. stoletju so pomanjšani donatorji v Italiji že arhaizirajoča posebnost izven glavnega toka stoječega umetnika,¹⁵⁷ v nemških deželah jih dobimo še celo pri Holbeinu mlajšem v začetku dvajsetih let,¹⁵⁸ torej polni dve stoletji pozneje, odkar so se pojavili na najstarejši ohranjeni nemški tabelni podobi.¹⁵⁹ — Različen je tudi način, kako so naročniki vkomponirani v celotno kompozicijo. Za črvičaste osebe se božja oseba ne meni. Ko je pričelo čudno sožitje neproporcionalnih figur umetnike motiti, so jih na severu pričeli prelagati z glavnega polja krilnega oltarja na njegovi stranski krili¹⁶⁰ ali — predvsem pri epitafih — na predelo; ločitev je bilo mogoče izvesti tudi s slikarskimi sredstvi.¹⁶¹ Ko se pa donatorji na stranskih krilih otresejo neproporcionalnosti, so lahko — upodobljeni s svojimi patroni ali brez njih, sami ali z družinami¹⁶² — že enakovredni samostojnim tabelnim portretom.¹⁶³ S svetim osebami proporcionalno velikostjo se spremeni portretni pomen donatorjev tudi v primerih, kjer so z religioznim prizorom v istem okviru. Na Nizozemskem je odnos donatorjev in svetih oseb že od najstarejših primerov dalje dokaj intimen in enakopraven,¹⁶⁴ podobno velja za francosko 15. stoletje,¹⁶⁵ v Italiji pa so razlike med quattrocentom in 16. stoletjem večje in tu se glavni razvoj izvrši v Benetkah in na ozemlju pod beneškim vplivom. Oba najpogostejša beneška tipa votivne podobe, tega s celopostavnim in onega skromnejšega pa pogostejšega z doprskim donatorjem, izoblikuje Giovanni Bellini.¹⁶⁶ Od njega gre razvoj z deli mladega Tiziana,¹⁶⁷ Lotta,¹⁶⁸ Andreja Previtalija,¹⁶⁹ Savolda¹⁷⁰ in Dossa Dossija¹⁷¹ k Tintoretu¹⁷² in Veronesu,¹⁷³ pri katerih slednjič portreti donatorjev povsem gospodujejo nad prvotno odločujočim religioznim motivom in je s tem v svetovni umetnosti razvoj donatorjev toliko kot zaključen.¹⁷⁴

Na obširneje ekspliciranem primeru donatorjev nismo ugotovili le vseh treh možnosti povezave portreta z neko ikonografsko zvrstjo, podreditve, enakopravnosti in dominacije, ampak tudi konstantni razvoj od podrejenega do nadrejenega položaja portreta. Ta pa je značilen le za zvezo z nabožnimi upodobitvami, kjer po svoje odraža veliki preokret, ki se je izvršil v evropski duhovni kulturni na osnovi postopnega prehoda iz srednjeveške fevdalne, cerkvenemu duhovnemu okviru se pokoravajoče družbe, v modernejšo občestvo z zavestjo



Sl. 8. D. Ghirlandaio, Oznajenje Cahariji, freska v cerkvi S. Maria Novella v Firenci (asistenčna skupina)

individualne svobode in pomembnosti. V zvezi z ostalimi snovno-motivnimi zvrstmi je portret odvisen od mnogo drobnejših in vsakakor specifičnejših pogojev okolja in samih naročnikov in umetnikov.

Na kratko naj orišem še značaj ostalih dveh tipov portreta v religiozni upodobitvi asistenčnega in preoblečenega portreta.

Asistenčni portret, ki ga spoznamo na religioznih historijah prav po njegovi asistenci, to je v modno oblečenih portretnih figurah, ki središčnemu dogodku le asistirajo, velikokrat pa ne poklanjajo niti nobene pozornosti, je predvsem otrok dveh stoletij, quattrocenta in cinquecenta. Višek doživi v Italiji, in sicer v Firenci, kjer so njegovi zametki že pri tamošnjih Giottovih freskah,¹⁷⁵ pa lahko zasledujem njegov razvoj skozi ves 15. vek in izven Toskane še precej v visoko renesanso, ki mu je sicer izrazito nenaklonjena.¹⁷⁶ Če ga poznajo tudi ostale umetnostno pomembne evropske dežele, najprej in zlasti Nizozemska,¹⁷⁷ za njo pa tudi Nemčija, Francija in Španija,¹⁷⁸ pa vendar drži, da nikjer ne pride do tega pomena, ki ga ima v Firenci. Posamezne Ghirlandajeve freske n. pr. dobivajo že povsem značaj portretnih skupin (sl. 8)¹⁷⁹ in prišteli bi jim lahko vrsto drugih in številne tabelne podobe, ki je v njih portret vsaj enakovreden neportretnemu delu.¹⁸⁰

Številne, a vedno manjše možnosti uveljavljanja ima tudi portret kot preoblečeni portret. Značilen pa ni le za religiozne, ampak za prav vse figuralne upodobitve, torej tudi za mitološke, zgodovinske in žanrske in — čeprav je izraz »preoblečen« tu ne-

prikladen — tudi za a k t. Vsaj na kratko si ga oglejmo glede na vse te možnosti in tako slednjič zapustimo specialno religiozno upodobitev. V glavnem le večji ali manjši delež portretnosti v fiziognomiji odloča, da govorimo ali o Veneri, bogu, Mariji, svetniku, pastirici itd. s portretnimi potezami¹⁸¹ ali pa o portretu v mitološki, svetopisemski, svetniški, pastirski preobleki. V prvem slučaju je portret pod-, v zadnjem nadrejen. Znanih je dovolj primerov v raznih ikonografskih zvrsteh od 15. stoletja do danes. Portret v preobleki ne kaže pri tem nič manj stopenj portretnosti kot portretno šibkejša rešitev figure s portretnimi potezami. Pri skrajnih rešitvah, kakršne pozna v nabožni tematiki zlasti 16. stoletje, posebej pa slikarstvo protestantskih dežel, razvzlamo izvenportretni pomen upodobitve le še ob poznavanju cerkvenega konteksta, kolikor se ta razodeva v celotni kompoziciji. Ikonografsko tedaj portret lahko niha tako med asistenčnim portretom in portretom v svetniški, mitološki itd. funkciji kakor med tema dvema rešitvama in preoblečenim portretom, ostre meje pa ne moremo več potegniti in pridevnik »preoblečeni« uporabljamo tu že v prenesenem pomenu.¹⁸² — Poleg religioznega preoblečenega portreta stoji po svoji razširjenosti na prvem mestu mitološki preoblečeni portret, ki ga srečujemo od visoke renesanse dalje, svoj največji razmah pa doseže v 18. stoletju, ko predstavlja eno od številnih modnih privlačnosti te dobe. V okviru slednjega uporabljam krajši termin mitološki portret kot historično oznako posebne igračkaste oblike, ki jo je uvedel v francosko slikarstvo François de Troy (1645—1735)¹⁸³ in je doživela svojo najpopolnejšo manifestacijo v delih Jeana-Marc Nattiera.¹⁸⁴ V svojem baročnem razvoju dobiva mitološki preoblečeni portret zdaj značaj alegorije zdaj personifikacije, v najtesnejši zvezi z njim pa so tudi portreti igralcev v vlogah, ki se pojavljajo s svojimi inkunabulami vzporedno z uveljavljanjem opere in nadaljnjim razvojem drame in komedije v 17. in 18. stoletju.¹⁸⁵ Ti zadnji žive še naprej in jim konec 19. stoletja in v 20. stoletju posvečajo nekateri impresionistično usmerjeni slikarji močno pozornost.¹⁸⁶

Nadaljnji važni ikonografski zvrsti, ki se z njima veže portret, sta krajina in interieur. V svojem najbolj zreduciranem obsegu predstavljata v portretu problem ozadja, sicer okolja. Portret je v prvem primeru vedno nadrejen, v drugem je lahko nadrejen ali enakopraven, more pa postati kot štafážna figura krajini ali notranjščini tudi podrejen. Problem ozadja je tu toliko važen, ker ustvarjata tako krajina kot notranjščina slikani portret vsebinsko in formalno močno izpopolnjujoče pozitivno ozadje, za razloček z nevtralnimi, ki more biti ali abstraktno ali pa konkretno, to je z osenčenjem karakterizirano kot prostor, in z izjemo risanih portretov tudi le v tem primeru ne ustvarja neskladnosti s konkretnim, prostorsko določenim portretnim modelom. Poleg samo krajinskega ozadja, ki ga srečujemo ne le v slikarstvu v ožjem smislu, ampak tudi v grafiki (sl. 9 in 10),¹⁸⁷ je važna kombinacija ozadja stene in krajine, kot jo ljubijo realizirano z upodabljanjem zastora, okna ali fantastične arhitekture po prvotno prevladujočem abstraktnem nevtralnem ozadju



Sl. 9. Hans Sebald Lautensack, Bakrorezna podoba cesarja Ferdinanda I.



Sl. 10. Jarek Malczewski, Koncert (sodobni alegorični portret)

zlasti zadnja desetletja 15. in vse 16. stoletje.¹⁸⁸ V baroku se izoblikuje na reprezentativnih portretih v pravo šablonsko kuliso z dekorativno arhitekturo stebrov in stopnic, z žametnimi zavesami in s pogledi v jesenske večerne, s kamenito plastiko okrašene vrtove in parke ali pa tudi samo v nebo, sicer pa lahko enostavneje zamenja steno tudi velika obrasla skala, ki prav tako bolj ustreza slikovitim tendencam časa in je priljubljena zlasti v 17. stoletju na severu.¹⁸⁹ 19. stoletje uporablja deloma še oba načina, posebno prvega, v romantiki pa se zavestno naslanja tudi na starejše renesančne vzore.¹⁹⁰ Posebej moram zabeležiti poudarjeno arhitekturno ozadje v vsem njegovem razponu od krajine do podobe notranjščine. Najčisteje je izoblikovano v manierizmu 16. stoletja, ki je zanj tudi najbolj značilno.¹⁹¹ Nič manj ni zanimivo samcato krajinsko ozadje od svoje začetne perspektivne in optične dvojnosti s portretom v ožjem smislu,¹⁹² ko nam včasih poklanja prave topografske panorame,¹⁹³ preko baročne reprezentance z bitkami, vojskami in marinami za knezi in vojskovodji¹⁹⁴ do nove svežine in romantike v prvi polovici 19. stoletja ter zadnjih rešitev polpreteklega časa.¹⁹⁵ Dokolenskemu, še bolj pa celopostavnemu portretu moreta tvoriti krajina in interieur že okolje. V izrazito meščanskih kulturah holandskega 17. stoletja, angleškega 18. in dobe bidermajerja in romantike pa mno-



Sl. 11. François Chéreau, Podoba N. de Largillière po lastni upodobitvi

gokrat postaneta portretni upodobitvi človeka skoraj, včasih pa tudi povsem enakopravna in si jo tedaj lahko celo podredita. To so razne družine in posamezniki na sprehodih in na počitku v naravi,¹⁵⁶ ateljejske in galerijske podobe in mnogi »conversations pieces«,¹⁵⁷ ki je v njih često tudi žanrski moment močnejši kakor pa portretni. V Angliji, klasični deželi portreta in pejsaža, je njuna zveza najpomembnejša. Prvi celopostavni portreti v krajinskem okolju (točno — s krajinskim ozadjem) so ohranjeni tam iz štiridesetih let 16. stoletja.¹⁵⁸ Večje število poznejših primerov jih veže z viškom krajinskega portreta v slikah Gainsborougha in drugih,¹⁵⁹ ki so zgovoren in razločen odmev načina življenja angleške pol buržoazne pol aristokratske družbe na njenih podeželskih posestvih. Ostane mi odgovor na eno vprašanje. Dosledno impresionistični portret je v krajini še težje izvedljiv kot v notranjščini: v vseh »impresionističnih« portretnih upodobitvah na prostem gre za predstopnjo ali delno odstopanje od dosledno optičnega impresionizma²⁰⁰ ali pa za neportretno podobo s težiščem na reševanju barvnih in svetlobnih problemov.²⁰¹

Od zvrsti, ki delajo portretu družino, navezuje tihožitje tako na interieur kot na živalsko podobo. Z upodobitvijo živali je tihožitje tudi edini možni dodatek vseh portretnih del ne glede na umetnostno stroko, torej tudi plastičnih. V svoji povezavi s portretom, ki je za slednjega povečini pozitivna že zato, ker se mu s svojim neosebnim značajem smiselno dosledno podreja, more opravljati tihožitje predvsem dve nalogi: prostorske determinacije in portretne karakterizacije. V obeh primerih ga imenujem lahko, zlasti če nastopa samó v svojih posameznih sestavinah, predmetno dopolnilo. Če more celo samo tvoriti ozadje slikanega portreta kot preproga, tapeta itd.,²⁰² še toliko bolj lahko portret veže z njim in tako s taktičnimi sredstvi ustvarja videz prostorske razsežnosti (sl. 11 in 12). V zgodnejših dobah portreta je važna njegova vloga v ospredju slike. Kot stena ali zastor določa globino upodobitve, tako kameniti doprnski zid prepričljivo omejuje portret proti navidezni prednji mejni ploskvi in obenem neprisiljeno prevaja naš pogled od realne okolice, od roba slike v njeno središče k portretu. Taka doprsna ograja je v raznih inačicah v portretih poznega 15. in 16. stoletja izredno pogosta: najprej na severu in od tam preide tudi na jug.²⁰³ Vse češče jo zamenjuje miza, ki se polagoma suče v osi, da vedno bolj odkriva pogled na upodobljenega,²⁰⁴ dokler ne zavzame pri celopostavnih portretih, ko jo napravi s strogo optičnimi sredstvi²⁰⁵ dosežena iluzija prostora nepotrebno tudi kot prostorsko določilo, onega mesta ob strani upodobljenca, na katerem jo srečujemo do nastopa fotografije in nato v slednji, ki prevzame mnoge poteze portretnega aranžmaja, v neštetih obrtnih izdelkih vse do danes.

Predmetna dopolnila v ožjem pomenu — torej posamezni predmeti — postanejo lahko v službi portretne karakterizacije pravi portretni atributi. Le-ti so v portretnem razvoju tako številni in mnogolični, da se mi jih zdi praktično porazdeliti po vzoru Waetzoldta²⁰⁶ na posamezne skupine. Grobo ločim splošno pomembne, preprosto razumljive attribute, attribute docela simbo-



Sl. 12. Jean Daullé, Podoba H. Rigauda pri slikanju Elizabete de Gony

lične narave in poklicne ali stanovske attribute. Med prvimi — splošno pomembnimi — je rožni venec še ostanek z donatorskih podob in kaže kot molitvenik ali redkejša romarska palica na pobožnost upodobljenega.²⁰⁷ Knjiga nasploh priča o njegovi izobraženosti,²⁰⁸ ako nima še kakenga posebnega pomena (v tem primeru je na njej čitljiv naslov), podobno je s papirnim svitkom in pismom.²⁰⁹ Rokavice in ročaj meča opozarjajo na portretirančevo odličnost in plemenitost,²¹⁰ prstani, ogrlice, redovi na njegovo bogastvo ter pomembnost in globus ali kompas na daljna potovanja, ki se jih je udeležil.²¹¹ Tudi živali, konji, psi itd. lahko sodijo semkaj²¹² in slednjič postane, kakor sem omenil že pri skupinskem portretu, tudi človek portret v ožjem smislu natančneje označujoči atribut: otrok za starše, oproda za viteza itd.²¹³ — Atributi simbolične narave: razne cvetlice,²¹⁴ med njimi kot najpogostejša nagelj, ki simbolizira poroko ali pa zvestobo sploh, v istem pomenu porabljene spominčice,²¹⁵ lovor, peščene ure, lobanje, maske.²¹⁶ Cvetlice so enakomerno razširjene v 15. in 16. stoletju in jih tudi pozneje ne manjka, ostale simbole priključimo na upodobitev predvsem 16. stoletje. — Med stanovske attribute sodijo vladarske insignije, molitveniki in biblije pri duhovnikih, škofih in kardinalih, umetnine, slike, kipci, grafični listi in medalje pri umetnikih in zbiralcih,²¹⁷ glasbila in note pri glasbenikih,²¹⁸ šestila, stavbni modeli in tlorisi pri gradbenikih in arhitektih (sl. 13),²¹⁹ poveljniške palice pri vojskovodjih itd. Jasno je, da ostrih meja med tako približno postavljenimi tipi atributov ni, mednje štejemo lahko n. pr. tudi grbe, ki so i stanovsko označujoči i simboli i splošno pomembna navodila, kot je na drugi strani tudi obleka široko vzeto le predmetno dopolnilo z najrazličnejšim pomenom. O pomenu živali naj spregovorim pozneje. Tu naj poudarim samo, da lahko služi vsako predmetno dopolnilo tudi kot prostorsko določilo ali odrivalo (*repoussoir*)²²⁰ in da je v poznejših primerih velikokrat pomembno ali sploh navzoče zgolj zaradi svojih splošnih, formalnih, barvnih in svetlobnih kvalitete — torej kot v vsaki drugi, tudi nepotrebitni upodobitvi.

Omembe vredno je naposled, da nudita ože slikarski in grafični portret v svoji kompozicijski shemi atributov precej različne aspekte. V slikarstvu se pojavljajo v svoji zgodnji dobi 15. in 16. stoletja posamezno in izolirano, z običajno doprsnim portretirancem preprosto povezani s skupnim bivanjem v istem okviru, najpogosteje tako, da jih oseba drži v rokah, ki so sprva nekam skrivnostno vidne le s skupaj zloženimi prsti ali pestjo.²²¹ Na doprskih upodobitvah postajajo proti koncu 16. stoletja redki, v 17. in 18. stoletju jih skoraj več ne najdemo, pač pa še na portretih z večjim telesnim izrezom, vsaj polfigur ako ne dokolenskih ali celopostavnih upodobitev. Večja ploskev, v katero je zdaj figura svobodneje projicirana, omogoča veliko baročno teatralno gesto.²²² Z njo upodobljeni drži svoje predmetno dopolnilo²²³ ali pa kaže nanje²²⁴ in nas tako sugestivno opozarja na njegov pomen, ki bi ga zdaj, ko je velikokrat vključen v bogato opremljeno notranjščino, težje razbrali. Grafični portret 16.—18. stoletja se v svoji povezavi s predmetnimi dopolnili ujema s slikarskim le v celopostavnih upodo-



Sl. 13. Anton Pilgram, lastna podoba kot opora orgelske empore v stolnici sv. Štefana na Dunaju

bitvah, naj so samostojne, ali — zlasti v 18. stoletju — najvernejše reprodukcije tabelnega slikarstva. Pri doprskih portretih so atributi, kadar se pojavljajo, redno nameščeni med ožji okvir poprsja in notranji rob celotne grafične upodobitve. Z napisnimi kartušami in trakovi, grbi, draperijami, najrazličnejšim plastičnim ornamentom in alegoričnimi postavami pa se vežejo skupaj z obkrožajočo jih arhitekturo v vedno nove učinkovite enote širšega grafičnega portretnega okvira.²²⁵

S predmetnimi dopolnili smo prišli od neorganskih predmetov preko rastlin k živalim. Upodobitev živali (sl. 14) v zvezi s portretom je pogosta in za portret važna že zaradi tega, ker včasih nad njim prevlada. V tem pogledu je značilen zlasti konjeniški spomenik, ki sem se ga večkrat dotaknil pa se ga moram tudi tu. Značilno je, da njegovega razvoja, ki je po antiki, iz katere se nam je ohranil en sam spomenik, v Evropi dokazan s takim bogastvom primerov, ne zasledujemo po oblikovanju jezdeca, ampak nas zanima predvsem konj, še točneje konjeva razgibanost.²²⁶ Kot smo ugotovili, predstavljajo v ostalem živali na portretih v bistvu splošno pomembne attribute, takoj pa moram spomniti, da tudi attribute simbolične narave. Taka sta na srednjeveških nagrobnih ploščah in tumbah lev in pes; mnogo tega se je ohranilo v novejših spomenikih ne izvzemši slikarske.²²⁷ Predvsem naraven atribut so slednjič živali pri njihovih ljubiteljih²²⁸ in v mnogih upodobitvah otrok kot njihovi dobrodušni in nebolgljeni tovariši.²²⁹ V razgledu po posameznih nacionalnih umetnostih pa je potrebno na prvem mestu imenovati angleško, kjer pripada živali v portretu podobno kot iz istih vzrokov pri pokrajini posebno važno mesto²³⁰ in nastopa tu in tam celo v nadrejeni vlogi.²³¹

S tem sem pregledal portret v njegovem razmerju do najvažnejših ostalih ikonografskih vrst. Iz obravnavanih primerov in raznih prejšnjih in obrobni opazk mora biti razviden tudi njegov odnos do akta, do alegorije,²³² do zgodovinske podobe, ki je z njo neposreden zlasti v portretnih množicah,²³³ in končno do žanra, čigar delež se krepi i vzporedno z omiko in notranjo enotnostjo i z navzočnostjo interieura, tihožitja in živali.²³⁴ Poglavitni povzetek celotne zadevne obravnave je: v vseh primerih, ko se portretu neportretna upodobitev podreja, ga s tem že izpopolnjuje in tvori ne le neškodljiv, ampak celo portretni značaj dela močno podčrtujoč in izpopolnjujoč notranji okvir. Slehera ikonografska vrst more biti portretu portretno predmetno dopolnilo v širokem smislu in široko vzeti notranji okvir. V formalno kompozicijskem pogledu je to najlepše in najjasneje vidno pri nekaterih grafičnih lesorezih, še mnogo bolj pa pri številnih bakroreznih portretih 17. in 18. stoletja, pri katerih se ikonografski dodatki razvijajo na podlagi pretanjšano iluzionistično podane okvirne arhitekture in tako povsem združujejo pojem notranjega in zunanjega okvira.²³⁵

Preko široko pojmovanega zunanjega okvira, kot smo si ga že deloma ogledali pri plastičnem portretu, pa prispemo naravnost k problemu portretove družbene funkcionalnosti. — Portret more imeti v družbeno-kulturnem življenju svoje dobe najrazličnejše funkcije. Monumentalni plastični portretni spomenik in tudi portret, vključen v sestavljeni organizem stenske slikarije, nagrobnika, krilnega oltarja itd., opravlja individualno funkcijo celotni družbi namenjene reprezentacije. V tem pogledu najčistejši monumentalni portretni spomenik je zato najdljše pridržan vrhovnim predstavnikom hierarhije vladajočega razreda; zlasti za konjeniški spomenik je to pravi nenapisani zakon.²³⁶ TABELNI portreti in dolga vrsta portretne plastike v naravni in



Sl. 14. Jan Scorel, Podoba sedečega moža, London, Mr. W. M. Sabin

pomanjšani velikosti v svojem naravnem, običajnem obstanku nikoli ne dosežejo družbene reprezentacije. Močno se ji pa približajo, ko postanejo z ustanavljanjem javnih muzejev in galerij vsaj družbeno dostopni. Kolikor se v novi okolici oglašajo pretežno le s svojo splošno umetnostno pomembnostjo, pa je njihov specifično portretni značaj docela uveljavljen in še stopnjevan v portretnih zbirkah, ki se sledeč splošnemu družbenemu razvoju popolnoma spreminjajo iz privatnih kolekcij,²³⁷ v katerih se še velikokrat družijo z najrazličnejšimi zbirateljskimi kuriozitetami in imajo tudi sami včasih podoben »redkostni« pomen, v prave, javne portretne galerije.²³⁸ Slednje imajo svoje prednike že v antiki. Razumljivo so mogle nastati šele na določeni stopnji delitve in specializacije dela in šele takrat, ko so postale kulturne, umetnostne in znanstvene pridobitve dostopne nekemu širšemu, že notranje zdiferenciranemu razredu: saj ta ekonomsko in kulturno vodeči razred tudi predstavljajo v njegovih važnih in značilnih osebnostih. V starem agrarno-fevdalnem Egiptu in evropskem agrarno-fevdalnem-krščanskem srednjem veku jih zato ni bilo in tudi niso mogle nastati. Njihovi zarodki se pojavljajo v helenistični kulturi, v helenističnih knjižnicah in drugih javnih ustanovah, kjer prikazujejo vrste idealnih in realističnih portretov slavne pesnike, dramatike, filozofe in druge pomembne može po posebnem kánonu, ki se je medtem izoblikoval za predstavnike posameznih vej znanosti in umetnosti. Naj v ilustracijo omenim, da tudi podobe olimpijskih zmagovalcev dobe portretni značaj šele s specializacijo športnikov v poseben poklic.²³⁹ Krščanski srednji vek pozna serijske, neportretne upodobitve prerokov, apostolov in svetnikov, ki sicer dobe proti njegovemu koncu, v počasi vedno bolj meščanski in socialno diferencirani gotiki, izredno realističen izraz, toda tudi takrat še v nobenem pogledu ne predstavljajo portretnih ciklov. Z mnogimi drugimi vzori vred dá antika močnejši zgled s svojimi serijami portretov šele italijanski renesansi. »Uomini famosi« sicer niso brez kontinuitete tudi s srednjeveškimi upodobitvami, kot so zlasti tako imenovane kraljevske galerije, »les neuf preux«, personifikacije svobodnih umetnosti s svojimi glavnimi zastopniki in podobno, toda, kar se portretnosti tiče, že z mnogimi primeri dokazujejo kvalitetno nov odnos do individualne pomembnosti človeka. Vrste znamenitih mož, rimskih cesarjev in raznih drugih osebnosti se nadaljujejo kot plastični in slikani okras javnih in privatnih poslopij brez prekinitve skozi vsa stoletja²⁴⁰ in dobe svojo posebno pomembnost v grafiki, o kateri bomo še govorili.

Izven teh primerov pa opravljata običajni tabelni portret in samostojno plastično poprsje le individualno funkcijo posamezni osebi, družini ali ožji korporaciji namenjene reprezentacije. Značilni so tu začetki samostojnega portreta, ko se njegov značaj izrazite privatne dragocenosti razodeva tudi v tem, da je običajno shranjen v tokih (futeralih) ali pokrit s poklopci najrazličnejših oblik in izdelave ter tako dostopen le za individualni ogled.²⁴¹ S posebnim poudarkom velja to za miniaturne portrete vseh vrst: vedno vrše le individualno funkcijo posamezniku namenjene reprezentacije. Razširjata se

samostojni tabelni portret in poprsje v galerije prednikov, ki so jih prvi ustvarili stari Rimljani z zbirkami voščenih odlitkov po glavah umrlih svojcev.²⁴² V novem veku jim slede od 16. stoletja dalje v izrednem številu pretežno aristokratske galerije prednikov. Običajno gre za slikane, tu in tam tudi za plastične portrete,²⁴³ opirajo pa se skoraj vedno na celopostavne upodobitve; te dobivajo tako tudi same po sebi del poudarjeno razrednega značaja takih galerij,²⁴⁴ ki se vzporedno z družbenim položajem svojih lastnikov vedno močnejše obračajo tudi na širšo javnost in dobivajo tako funkcijo izrazito razredne, toda celotni družbi namenjene reprezentacije.²⁴⁵

Grafični portret ima končno svoj posebni družbeni pomen. Od svojih prvencev na koncu 15. stoletja nastopa v najrazličnejših oblikah: posamezno kot avtorski portret v tiskani knjigi²⁴⁶ na mestu nekdanje piščeve ali pisarjeve podobe v rokopisih, v okviru tako imenovanih teznih listov,²⁴⁷ kot letak in kot samostojni grafični list. Skupaj z drugimi služi za ilustracijo biografskih in zgodovinskih del,²⁴⁸ zlasti v večjih in manjših samostojnih portretnih publikacijah. Te srečujemo pod najrazličnejšimi naslovi v bogati in neprekinjeni vrsti od druge polovice 16. stoletja posebno v baroku in prvi polovici 19. stoletja, pa tudi pozneje do danes.²⁴⁹ V bistvu so taki grafični portretni albumi portretne galerije en miniature. Enako kot opravljajo v javnih prostorih stalno ali začasno²⁵⁰ zbrana dela kolektivno funkcijo družbi namenjene reprezentacije, vrše albumi portretnih miniatür in grafične portretne serije isto nalogo v intimnem odnosu do posameznika. Pomen zadnjih, grafičnih portretnih serij, pa v skladu s prisotnostjo mnogih razmnoženih in povsem enakovrednih izvodov, ki krožijo med javnostjo, narašča in na ta način tudi one dobivajo kolektivno funkcijo družbi namenjene, ako tudi intimnejše reprezentacije. Tako slednjič stoje skupaj v svoji družbeni pomembnosti na videz paradokso na eni strani monumentalni spomenik in grafični portret ter je pri tem grafični list iz že navedenih razlogov portretno močnejši, portretna galerija in grafični portretni album, na drugi strani pa privatni enojni, družinski in ože korporacijski skupinski tabelni portret.

*

Z dosedanjimi razmotrivanji sem osvetljeval fenomen likovno umetnostnega portreta predvsem v njegovi specifičnosti posebne ikonografske zvrsti zapadnoevropske umetnosti. To njegovo posebnost moramo v ostalem spoštovati v vsaki obravnavi, ki mu je posvečena kot posebnemu pojavu upodabljajoče umetnosti. Važno je pri tem le, da nikoli ne pozabimo na splošno likovno zakonitost in organičnost, ki se ji nujno podreja tudi portret. Ker je umetnostni vedi do danes uspelo na splošno opredeliti spomenike likovne umetnosti le po njihovem strogo formalnem ustroju, moram v nadaljnjem najprej odgovoriti na vprašanje, kak je položaj portreta v upodabljajoči umetnosti glede na znane tri morfološke stile ali osnovne stilske kategorije. Odgovor mora tičati tako v bistvu vsakega izmed njih kot v biti samega portreta. Če

sem o slednjem dejal (p 8), da reprezentira, neposredno predstavlja in predočuje določenega, individualnega človeka v njegovem določenem, individualnem izgledu in samostojnem obstoju, že vem, da izključujeta minimalni postulat portretnosti tako skrajni, čisti linearno-ploskoviti stil kot skrajni, čisti slikoviti stil, da pa se popolnoma sklada z zahtevami plastičnega sloga.

V skrajnem linearno-ploskovitem slogu je portret nemogoč, ker upodobitve tega sloga svojih objektov ne predstavljajo neposredno v njihovem posebnem, določenem individualnem izgledu, ampak nam kažejo le njihovo na ta ali oni način izvedeno skrajno abstrakcijo — simbol, tako da značilne lastnosti gradiva in tehnike dosledno laže spoznamo²⁵¹ kot lastnosti upodobljenega. Portret je neizvedljiv tudi v skrajno slikovitem slogu. Dosledno slikovite umetnine ne prikazujejo svojih predmetov niti v njihovem posebnem, določenem izgledu niti v njihovem samostojnem obstoju. Pri njih je važen le celoto enakopravno zajemajoči splošni in strogo optični vtis, v čigar umetniški ostvaritvi so razumsko in izkustveno ugotovljeni sestavni deli izgubili s svojim samostojnim obstojem tudi sleherno možnost individualnega izgleda. Le v plastičnem stilu je realizacija portreta povsem neovirana, saj v tem slogu izvršena dela individualni izgled svojih predmetov dopuščajo, njih samostojno obdelovanje pa celo zahtevajo.

Kljub taki teoretično povsem utemeljeni opredelitvi, ki se opira na značaj oblik, elementov, formalne resničnosti in načina nastanka upodobitev ter na prostor, gibanje, formalno, svetlobno in barvno kompozicijo, kot jih slednje podajajo, pa konkretno portretno gradivo vendar ne kaže tako preproste problematike in s svoje strani ponovno dokazuje, da je vsaka upodablajoče-likovna umetnina in z njo tudi portret organska združitev posameznih pojavnih oblik vseh treh morfoloških stilov, ki obstajajo povsem čisti in ločeni samo v teoriji in je tudi tam njihova prisotnost opravičljiva le z metodičnimi razlogi formalne analize. — Na vprašanje o formalnem mestu portreta smem torej odgovoriti sledeče: Vsaka likovna umetnina upodabljaajočih strok je oblikovno hkrati do neke mere linearno ploskovita, plastična in slikovita; posamezni spomeniki se med seboj razlikujejo le po tem, kolik je v njih delež elementov posameznih slogov; portret pa se razlikuje od slike ali kipa nasploh po dejstvu, da mu je od idealnega plastičnega stila nujno potrebna vsaj relativna samostojnost upodobitve posameznih objektov (portret reprezentira človeka v njegovem samostojnem obstoju), od idealnega slikovitega sloga vsaj relativna optična neposrednost upodobitve (portret neposredno predstavlja in predočuje) in od idealnega linearno-ploskovitega sloga vsaj relativna prisotnost za portretno karakteristiko fiziognomije bistvene zunanje in notranje obrisne črte (portret reprezentira določenega človeka v njegovem določenem izgledu; prim. str. 8: naše spoznavanje portreta). Vse tri portretno nujne formalnosti pa morajo kazati po zgoraj povedanem razumljivo le upodobitve zelo široko pojmovanega plastičnega stila, ki sega tedaj na eni strani do izrazito tektonsko vezanih

portretov starega Egipta, na drugi do slikovito sproščenih portretnih del francoskih impresionistov in kasnejših umetnikov ter kaže med prvimi in zadnjimi vse možne prehode.

Poudaril sem že, da velja ta razdelitev le za formalno plat spomenikov in zato tudi namenoma dosledno uporabljam le pridevnike linearno-ploskoviti, plastični in slikoviti. Iz atributov idealistični in naturalistični vse preradi sklepajo na vsebino upodobitve in celo svetovni nazor umetnika. Konkretno umetnosino gradivo temu premnogokrat odločno nasprotuje. Če ugotoviti, da portretu ustreza široko pojmovani plastični stil, dodam še trditev, da se mu vsebinsko, to je v odnosu do upodobljenega predmeta kot takega, razumljivo najbolj prilega široko pojmovani realizem, vendar ne morem mimo dejstva, da družijo mnoga dela, ki so neoporečna i kot portreti i kot umetnine, močne elemente linearno-ploskovitega sloga z vsebinskim realizmom ali celo naturalizmom, da je lahko v plastičnih formah zajeta tako idealistična kot naturalistična vsebina in da more biti oblikovno močno slikovita upodobitev ne le vsebinsko naturalistična, ampak tudi realistična in idealistična.

Vsebina vedno in povsod teži za tem, da polagoma sebi primerno preoblikuje zunanjo obliko, a tudi forma lahko vpliva nazaj na vsebino. Upodablajoča umetnost pa ne bi bila življenje v vsej njegovi zakonitosti odražajoča umetnost, ako niso možnosti za prvi in drugi primer vsaj toliko bogate in med seboj zamotane, da jih ne moremo razjasniti z nekim preprostim splošnim obrazcem; zato tudi čista umetnostna teorija ne sme delati svojemu gradivu sile z enostavnim istovetenjem oblike in vsebine, linearnega stila z idealizmom, plastičnega z realizmom in slikovitega z naturalizmom. Mnogi staronizozemski portreti 15. stoletja sodijo nedvomno pod plastični imenovalec, dočim imamo vsebinsko opravka z zglednim naturalizmom.²⁵² Stilno dovolj dosledni plastični portreti visoke renesanse in manierizma so spet vsebinsko nedvomno močno idealistični²⁵³ in podobno velja za tovrstna klasicistična dela.²⁵⁴ Formalno nedvomno predvsem slikoviti Nattierovi mitološki portreti so vsebinsko dovolj idealistični, Rembrandtovi kasni portreti pa niso pri vsej svoji oblikovni slikovitosti naturalistični, ampak predstavljajo zgledne vzore vzvišenega realizma.²⁵⁵ In slog, ki se približuje linearno-ploskovitim idealom? V evropskem krščanskem srednjem veku se je resda ponajveč družil z idealistično vsebino, zato pa je še vedno prav tako lahko tudi umetelna posoda vsebinskega realizma in celo naturalizma, kar odlično kažeta tako vzhodnoazijska kot moderno-evropska umetnost portreta in karikature.²⁵⁶

Že odnos med formo in vsebino je dovolj neenostaven in vedno nov in bi bilo pogrešno, ako bi ga hoteli izraziti z nekim nespremenljivim pravilom, ki bi ga določevalo natančneje, kot sem to storil v začetku prejšnjega odstavka. Napake pa delamo tudi tedaj, če preprosto enačimo umetniški nazor, ki se nam razodeva tako po likovni obliki kot po motivu in bolj ali manj določljivi vsebini umetnin, s splošnim družbeno-svetovnim nazorom časa in okolja, ki so v njem nastale. Ako niti pri umetnostnem niti pri svetovnem nazoru ne sežemo dlje kot do posamezne umetniške osebnosti, še celo nujno obstojimo

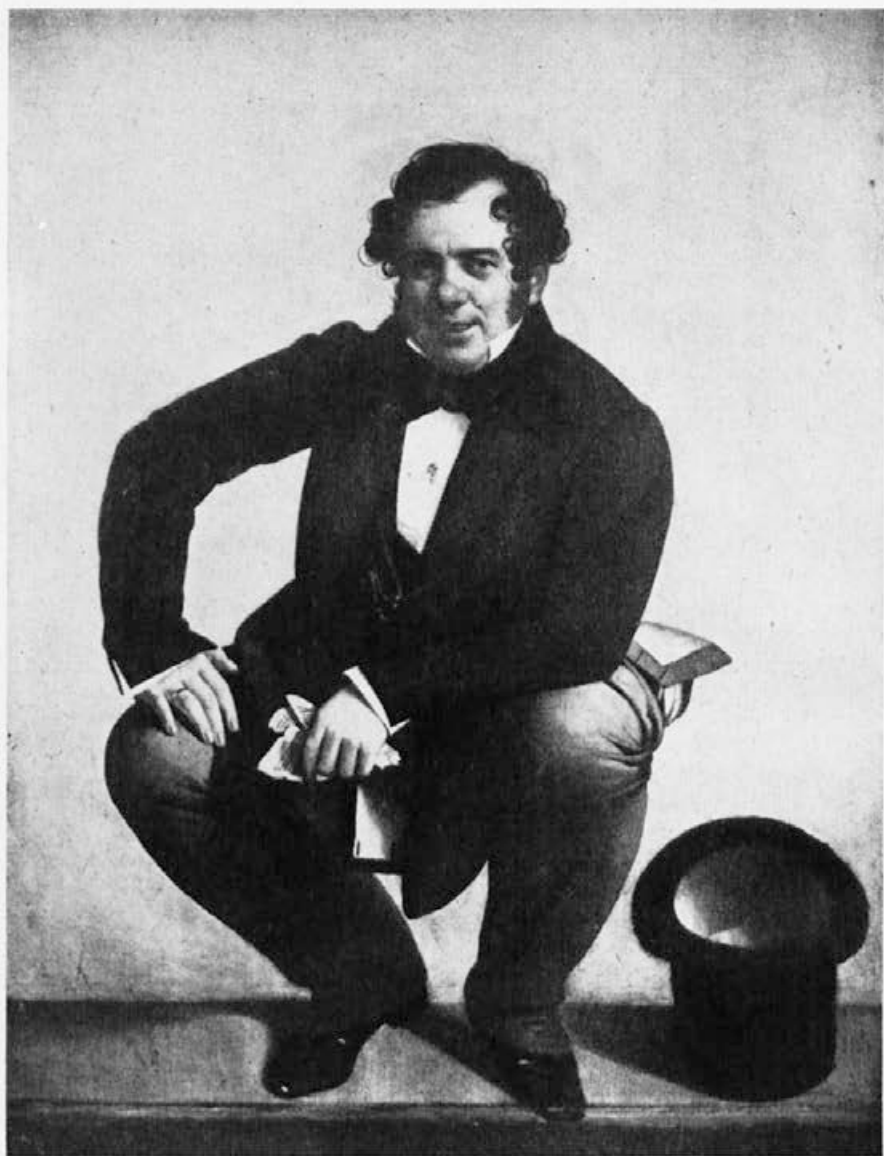
brez odgovora pred nerazrešljivo uganko nastanka umetnine, pri kateri smo tako razen enega prezrli vse pogojnike.

Vrnimo pa se k portretu v sklopu upodablajočih umetnosti. Nič manj ne bi bilo znanstveno zgrešeno, če bi razlagali bodi njegovo pojavljanje na sploh ali posebej njegov razvoj od prvih zametkov preko razcvetov in propadanj zgolj s formalnimi kakovostmi likovne umetnosti v danem času in prostoru. V začetku svoje obravnave sem dejal, da sta posebnost in odlika portreta organska združitev umetnine in dokumenta. To trditev je potrebno še obrazložiti. Vsaka umetnina je dokument tvorca in naročnika ter z njima družbe in celotnega okolja tako po svoji družbeni funkcionalnosti kot po svojih »čistih« likovnih oblikah, umetnine upodablajočih strok razen tega še po svoji motiviki. Družbeno funkcionalnost umetnine sem že vsaj nakazal na primeru portreta; preostane mi torej, da kratko pojasnim še razliko med dokumentarnim značajem forme in motiva. Likovna oblika dokumentira in odraža razen večje ali manjše logične vezanosti na samostojno formalno tradicijo ter v arhaičnih stopnjah umetnosti tudi na tehniko in gradivo družbeno kulturno življenje določenega obdobja in ozemlja v njegovi sintezi, toda vedno po posredovanju splošne družbene mentalitete z njenima neločljivima sestavinama intelektualnih in emocionalnih vrednot ter na njej temelječega družbenega likovnega dožemanja, predstavljanja in ustvarjanja. Nobeden posamezni družbeni faktor ne igra tu odločilne vloge, le vsi skupaj odločajo in le preko medsebojno dosledno se izpopolnjujočih razumskih in čustvenih komponent družbenega doživljanja, ki je zato v formi umetnine prvenstveno spoznavno. Pri motiviki pa je drugače. Tudi motiv je bolj ali manj vezan po sami motivni tradiciji, v razliko od forme pa ga morejo narekovati neposredno in tudi vsak posebej posamezni družbeni faktorji: specifično družbeno razredni interesi, specifična družbena pogojenost vključno široko vzeto modo, posebna oblika cerkvene religije, leposlovne in ostale umetnosti itd. Tu in le tu pa je zasidran tudi poprej omejeni izredni dokumentarni pomen portreta, saj v njem skozi individualne upodobitve posameznih osebnosti neposredno odseva sama družbeno razredna zavest in zdiferenciranost določene dobe in prostora in šele za njima in v najrazličnejših povezavah ostali splošni in individualni fenomeni.

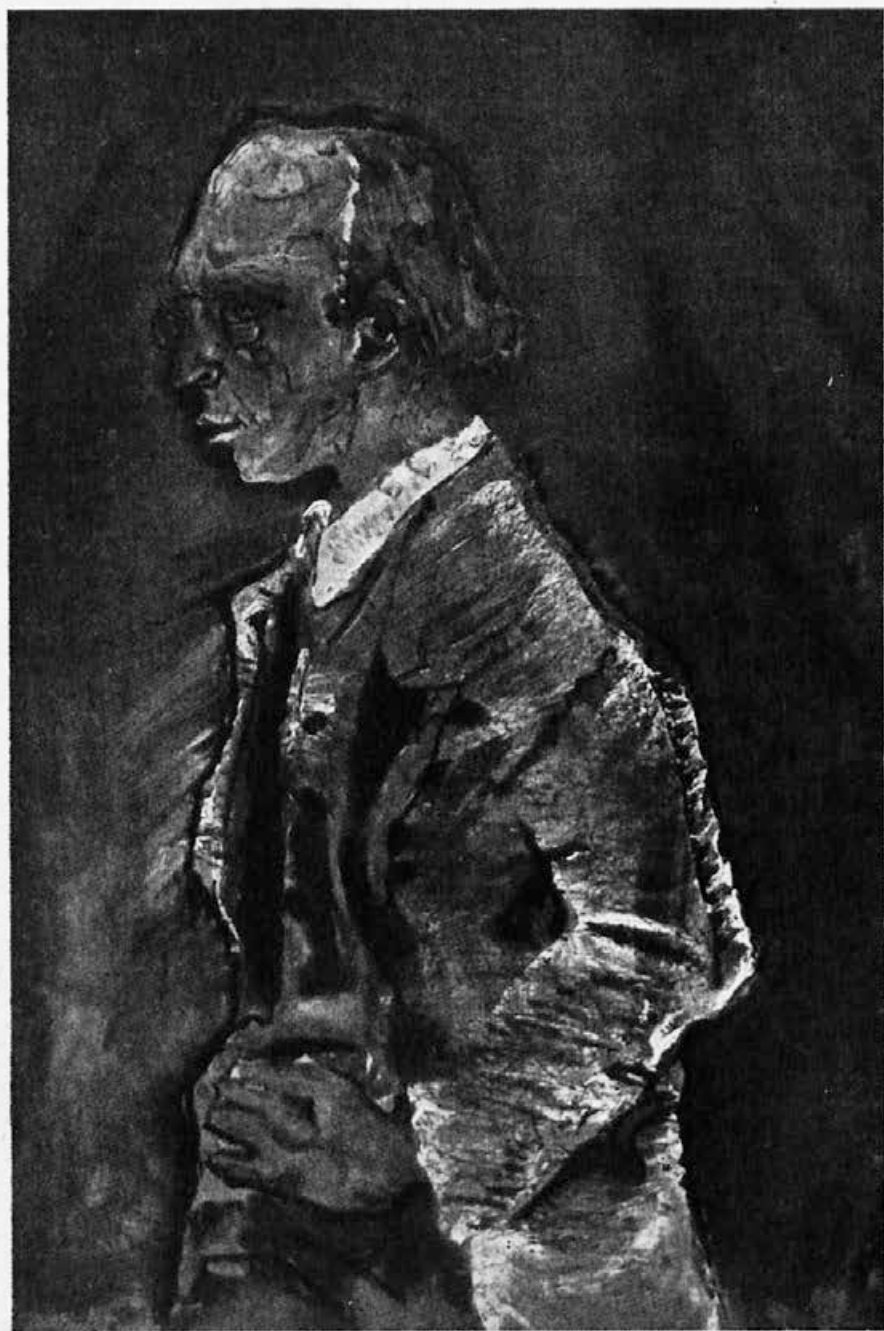
Odtod zahteva po taki in ne drugačni zgodovini umetnostnega portreta, kot sem jo postavil v začetku. Odtod pa je razložiti tudi dejstvo, da nas danes ne more več zadovoljiti kot splošna umetnostna zgodovina niti zgodovina strogo formalno-stilnega razvoja »brez imen« (Wölfflin), niti »zgodovina duha« (Dvořák), ki je — kot je bilo že ugotovljeno²⁵⁷ — v bistvu le tautologija z dokazovanjem s pomočjo enakovrednih pojavov duhovne nadstavbe, niti končno vulgarna sociologija umetnosti (primer Friče),²⁵⁸ ki enostavno vzporeja družbeno-ekonomski in likovno umetnostni razvoj, ne da bi jemala v poštev



Sl. 15. M. Siroy, Podoba g. Marinčiča (1831)



Sl. 16. Jos. Tominc, Lastna podoba v galeriji Rivoltella v Trstu
(žanrski avtoportret)



Sl. 17. Oskar Kokoschka, Herwarth Walden

nujno posredovanje zdiferencirane družbene miselne in čustvene psihične strukture ter iz tega posredovanja izvirajoča prehitavanja in zakasnevanja.

Z družbeno-ekonomsko skrajno razgibanim zgodovinskim razvojem zapadnoevropskega občestva je tako razločljiv razvoj njegove družbene miselnosti in čustvovanja, s spremembami v teh dveh pa izredni razvoj vseh vrst njegove umetnosti, ki prekaša umetnosti ostalih prostorov sveta i z množino i z naglico menjavanja slogov. Kot preživi edino zapadna Evropa v zadnjih dveh tisočletjih relativno naglo, samostojno in postopoma vse faze gospodarskega razvoja, tako je tudi zanjo edino značilen razvoj upodablajočih umetnosti z neprenehoma reševano težnjo po kar znanstveno realistični upodobitvi sveta, pot, ki se zdi v slikarstvu dokončno zaključena v impresionizmu konca preteklega stoletja glede na sam avtonomno likovni razvoj, z napredkom črno-bele in barvne fotografije in filma pa v naših dneh glede na družbeno funkcionalnost umetnine upodablajočih strok. V vseh dvajsetih stoletjih so bili pojavi, uspehi in padci portreta logični sestavni del tega splošnega procesa zapadnoevropske likovne umetnosti, visoka realistična stopnja pa, ki jo je tu tako dosegel, mu je omogočila, da je prevzel odločujočo vlogo v stiku z ostalimi umetnostmi, ne le z ameriško, ki je od naselitve ameriške celine z Evropejci v celoti derivat zapadnoevropske, ampak tudi z azijsko, ki je po rasno-etnični podlagi ostala od Evrope nedotaknjena in pri kateri vpliv evropske likovne umetnosti in posebej njenega portreta logično izraža le njeno sprejemljivost na podlagi že izvršene družbeno-gospodarske in kulturne infiltracije. Najlepše opazamo to v vzhodnoazijski umetnosti Kitajcev in Japoncev, od katerih so dosegli tako kulturno starejši in močnejši prvi kot realističnejše usmerjeni zadnji že dolgo pred zapadno Evropo lepe uspehe v portretni umetnosti.²⁵⁹ Da mnoga, evropskim kakovostno povsem enakovredna dela niso dobila razvojno pomembnejšega nasledstva, je možno razložiti le s pritegnitvijo psihične strukture obeh ljudstev, ki se, temelječ v okostenelem družbenem redu, vse do stika z zapadno Evropo ni mogla razviti naprej. Ni potrebno posebej pripominjati, da velja načelno isto za stik z bizantinsko umetnostjo.²⁶⁰

V sami zapadnoevropski umetnosti se je uveljavil uvodoma postavljeni oznaki ustrezajoči portret v približno šest sto let trajajočem razvoju od vključno druge polovice 14. stoletja do današnjega časa. Štiri in pol tisočletja dolgo dobo, ki leži pred njim, moremo imenovati obdobje predpriprav zanj. Najstarejši je celotnostno gledano mitično-kulturni in oblikovno tektonski staroegipčanski portret. Sledita mu oba formalno pretežno plastična, antična: herojski idealizirano-tipični grško-helenistični in stvarni fiziognomično-naturalistični etruščansko-rimski portret. Zapadnoevropski se razvije po propadu svojih prednikov šele na koncu tisočletnega premora srednjega veka, ki ga označuje le po imenu osebnostno določena upodobitev človeka, v oblikovno vedno bolj plastični in vsebinsko vedno bolj realistični umetnosti na meji med visoko in pozno gotiko ter proto- in zgodnjo renesanso. V svoji celoti predstavlja najvišjo stopnjo portretne umet-

nosti, ki ustreza specifični družbeno-psihični strukturi do takrat najnaprednejše ekonomske formacije kapitalizma, ki se je pričel oblikovati v naročju agrarno-fevdalnega reda že pred gori označenimi časovnimi mejami pa baš v teh stoletjih prispel do popolne zrelosti. Močno posplošeno je ta zadnja,²⁶¹ dobrega pol tisočletja obsegajoča stopnja portretne umetnosti karakterizirana v formalnem pogledu s težnjo po slikovitosti, vsebinsko pa ne le s fizično realistično, ampak tudi že s psihološko realistično portretno upodobitvijo določene osebnosti. Dejstvo, da zahodnoevropski portret ne nastaja več le po naročilu iz reprezentančnih, političnih, kulturnih in pietetnih razlogov, temveč tudi iz zgolj umetniških in psihološko-raziskovalnih nagibov, pa mu daje ob že poprej uveljavljenih možnostih nastanka po modelu, po predlogi in po fantaziji²⁶² dotlej nevideno portretno-umetnostno pestrost: portretna dela kažejo vse odtenke med portretom, ki ni več umetnina, in umetnino, ki ni več portret, čepravno je nastala po individualnem modelu. Značaj zahodnoevropskega portreta je tako pogojen razen po splošni družbeno-psihični vezanosti likovne umetnine nasploh ter po portretno nujni dialektiki med razredno zdiferenciranim naročnikom in modelom na eni strani ter portretistom na drugi (dialektiki, ki dobi v lastnih podobah²⁶³ monologičen in avtokritičen karakter) tudi z napetostjo med avtonomno stilno-formalno tradicijo umetnine in njenim družbeno-reprezentančnim pomenom²⁶⁴ in zahtevami po individualni psihični portretnosti upodobljenega (sl. 15, 16 in 17).

Viški zahodnoevropskega portreta, ki se je tako razvijal v trdnem okviru likovne umetnosti v vrsti rezultatov skozi osebi naročnika in tvorca projicirane dialektične borbe medsebojno istočasno nasprotnih in izpopolnjujočih se idealov in stvarnosti, kolektivne in individualne reprezentance, kažejo tedaj neko sorodnost le po tej osnovni karakteristiki nastanka. Če pa jih spoznavamo med deli pozne gotike, renesanse in baroka, 19. in našega stoletja, nam navidezno tako različna dela Jana van Eycka, Donatella in Piera della Francesca, Leonarda, Tiziana in Holbeina, Velasqueza, van Dycka, Rembrandta in Berninija, Rigauda, Latoura, Reynoldsa in Houdona, Goye, Davida, Maneta in Rodina, van Gogha, Muncha in Kokoschke — vendar vsa odgovarjajo na ista vprašanja: tak je bil evropski človek, taka njegova umetnost, tóliko se je poznal in takó je želel izgledati.

OPOMBE

Kratice v opombah

a) splošne:

anon.	= anonimen	p	= stran
atr.	= atribucija	r	= reprodukcija
b. n. l.	= brez navedbe leta izdanja	reg.	= register
c	= kolona, stolpec	rC	= barvna reprodukcija
cit.	= citirano	sl.	= sledeče
lit.	= literatura	st.	= starejši (pri umetnikih)
n. n. m.	= na navedenem mestu	t	= tabla
o. c.	= navedeno delo	tC	= barvna tabla
op.	= opomba		

b) večkrat citirane literature:

- A = L'Art et les Artistes, Paris.
- ADK = Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der Königl. Nationalgalerie Berlin 1906. Bd. I.—II. München 1906.
- AW = Allgemeine Weltgeschichte. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1884—1892.
- B = Max von Boehn, Die Mode. Dritte verbesserte Auflage. Bd. I.—IV. München 1923.
- BB = Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrh. von Dr. A. E. Brinckmann. Dritte verbesserte Auflage. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) Potsdam b. n. l.
- BBB = Das Bildnis im Berliner Biedermeier von Käthe Gläser. (Berlinische Bücher 4. Bd.). Berlin 1932.
- BH = Histoire de la littérature française. Publiée sous la direction de Bedier-Hazard. Paris 1949.
- EM = The Burlington Magazine, London.
- C = François Courboin, La gravure en France des origines à 1900. Paris 1923.
- C I—III = François Courboin, Histoire illustrée de la gravure en France. Paris 1923—1929. (Velika izdaja s tablami.)
- D II = Armand Dayot, La Renaissance en France (1498—1643). Paris b. n. l.
- D III = isti, Louis XIV. Illustrations d'après des Peintures, Sculptures, Gravures, Objets, etc., du temps. Paris 1909.
- D IV = isti, De la Régence à la Révolution. La vie française au XVIII-e siècle. Paris b. n. l.
- F = Max J. Friedländer, Altniederländische Malerei. Bd. I.—VII. Berlin 1924—1929. Bd. VIII.—XI. Leiden 1934.
- Fr = Dagobert Frey, Englisches Wesen in der bildenden Kunst. Stuttgart und Berlin 1942.
- FPF = Femme dans la peinture française. Paris 1938.
- G = Fünfhundert Selbstporträts. Gesammelt, gesichtet und eingeleitet von Ludwig Goldscheider. Wien 1936.
- H = Anton Hecker, Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart 1912.
- Hi = Georg Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch. Neu bearbeitet von Max von Boehn. Bd. I.—II. 1923—1925.
- IHH = Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit. Hrsgb. von Alfred Hentzen und Niels von Holst. Berlin 1936.
- HK = Handbuch der Kunstwissenschaft.
- HPM = Histoire de la peinture moderne I—III. (Peinture Couleur Histoire.) Genève-Paris 1949—1950.
- JSW = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien.
- JZK = Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung d. kunst- und historischen Denkmale, Wien.
- K = Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. Sonderheft aus dem Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte. III. Band. Wien 1939.
- Ki = Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der deutschen und niederländischen Malerei (Die Blauen Bücher). Königstein in Taunus & Leipzig 1937.

- Kr == Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten von Paul Kristeller. 3. Aufl. Berlin 1921.
- KF == Das deutsche Familienbildnis, Von Hanna Kronberger-Frentzen. Leipzig 1940.
- KK == Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Stuttgart (-Berlin-) und Leipzig.
- KM == Künstler-Monographien, Bielefeld und Leipzig.
- L == La peinture au Musée du Louvre. Tome I. Ecole française. Paris, b. n. l.
 I-1: XIV-e au XVI-e siècle,
 I-2: XVII-e siècle,
 I-3: XVIII-e siècle,
 I-4: XIX-e siècle 1-re partie,
 I-5: XIX-e siècle 2-e partie,
 I-6: XIX-e siècle 3-e partie.
 Tome II. Ecoles étrangères,
 II-1 = Ecole italienne (Primitifs),
 II-2 = Ecole italienne (XVI-e au XVIII-e siècle),
 II-3 = Ecole flamande,
 II-4 = Ecole hollandaise,
 II-5 = Ecole anglaise,
 II-6 = Ecole espagnole.
- Li == Kunsthistorischer Atlas. Hrsgb. v. d. k. k. Central-Commission ... X. Abtheilung. Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Redigirt von Dr. Karl Lind. Wien 1892-1894.
- M == Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Publiée sous la direction de André Michel, Paris.
- ▼M == van Marle, The Italian Schools of Painting. The Hague.
- MG == Geschichte der Spanischen Malerei von August L. Mayer. Leipzig 1922.
- MK == Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig.
- MP == Les mains dans la peinture. Texte de Marcel Brion. Paris 1949.
- NG == National Gallery Illustrations. London 1937.
 I = Italian Schools.
 II = Continental Schools (excluding Italian).
 III = British School (London 1936).
- NG(C) == The National Gallery. One hundred plates in colour. Vol. I-II. London 1909, 1912.
- ÖK == Österreichische Kunstopographie. Hrsgb. vom Kunsthistorischen Institute der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Wien.
- P == Pantheon, München.
- PK == Propyläen-Kunstgeschichte, Berlin.
- PK(E) == Propyläen-Kunstgeschichte-Ergänzungsband.
- R == Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Textband. Wien 1932.
- Re == Salomon Reinach, Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580). T. I-II. Paris 1905, 1907.
- Ri == A Century of French Painting 1400-1500 by Grete Ring. London 1949.
- RA == Revue de l'Art ancien et moderne, Paris. (Bull. de l'Art - Le Bulletin de l'Art ancien et moderne, Paris.)
- RDK == Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Hrsgb. von Otto Schmitt. Stuttgart 1937.
- RJK == Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien.
- S == The Studio, London.
- SG == E. A. Seemanns farbige Gemäldewiedergaben — po katalogu Farbige Gemäldewiedergaben. Systematisches Verzeichnis von 3000 originalgetreuen Kunstblättern, Ausgabe 1928, E. A. Seemann, Leipzig.
- Ti == Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika. Hrsgb. von Hans Tietze. Wien 1935.
- TB == Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig.
- V == A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano.
- W == Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.
- Wa == Das Bildnis im 19. Jahrhundert von Emil Waldmann. Berlin 1921.
- ZbK == Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig.
- ZK == Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin-Leipzig (od inkl. 1937 dalje Berlin).

¹ Glede besede: za iz francoščine vzeto oznako portret Slovenci nimamo enakovrednega domačega izraza; prim. v ostalem netočno razlago v zadnjem Slovenskem pravopisu (Ljubljana 1950, p. 574). V drugih jezikih in dobah: franc. *portrait* od lat. *protractum*, *protrahere*; nem. *Porträt* in *Bildnis*, že Dürer tudi *Konterfai* (= franc. *contraifai* od lat. *contrafactum*, *contrafacere*); ital. *ritratto* (Vasari: *ritratti di naturale*); angl. *portrait* itd. Od srednjega veka do 19. stoletja v rabi tudi *imago*, *effigies* in *icon* od gr. *eikon*.

² Celo do danes najpomembnejše delo o portretu je po sami avtorjevi izjavi (W, *Vorbemerkung*) zamišljeno kot donesek k estetiki slikarstva, tako da se sučejo njegova raziskavanja na meji med psihologijo in umetnostno zgodovino. Od ostalih vidikov je najbogateje zastopan biografsko-ikonografski. Zasilno predstavo o razširjenosti tovrstnih obravnav nudijo že *Répertoire d'art et d'archéologie*, Publié sous la direction de Marcel Aubert et Pierre Lelièvre, Paris od 1910 dalje (pod značko *Iconographie Historique*), *Internationale Bibliographie d. Kunstwissenschaft*, Bd. I—XIV, Berlin 1905—1918, za leta 1902—1916 (pod značko *Iconographie*) in bibliografije po posameznih umetnostno-zgodovinskih revijah, n. pr. v *ZK I*—*XI*. Bd., Berlin-Leipzig 1932—1944 (pod isto značko kot v *Int. Bibl.*), informativna pa s tega gledišča tudi kritika Georga Leyha v *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 57. Jhrg., 1940, p. 111—27 (*Randbemerkungen z. e. Bildniskatalog*).

³ Washingtona, Jeffersona, Lincolna in Roosevelta, izsekanih neposredno iz žive skale Black Hillsa v južni Dakoti, ZDA. Prim. Emil Pirchan, *Künstlerbrevier*, Wien 1939, p. 45 in r. 18.

⁴ Priljubljen v baroku in zlasti v rokoku (o statuetah Augustina Pajouja [1750—1809] gl. n. pr. v *TB XXVI*, 1932, p. 151). Umetnostno, redkeje portretno pomembni osnutki za večja spomeniška dela in njih pománjšane kopije iz vseh dob od inkl. renesanse dalje (prim. o najznamenitejšem v Leonardo da Vinci, Ediz. curata della Mostra di Leonardo d. V., Novara 1940, p. 124—126; za barok *BB*, r. 347—350; *D. Barockmuseum im unteren Belvedere*, Wien 1923, p. XXX in t. 76, 77). S samostojnim pomenom polnoplastični portret v pomanjšani velikosti ponovno v času romantike (gl. Pierre Lièvre, *Petits portraits sculptés de l'époque romantique*, *RA T. LXVII*, 1935, p. 107—16 z r.) in v 20. stoletju z deli kiparjev kot v tej zvezi pomembnega Arnolda Kramerja (1863 do 1918), prim. *TB XXI* 1927, p. 411—2, in posameznimi realizacijami à la Nurmi od Renée Sintenis (*PK XV*, r. p. 607). — Primere za posamezne tvarine gl. slonova kost — Chr. Scherer, *Elfenbeinplastik seit d. Renaissance* (*Monogr. d. Kstgew. VIII*), Leipzig b. n. l., p. 78, 110, 123 in r. 64, 90, 103; terrakota — *D. Barockmuseum...*, p. XXX in t. 108; biskvit — *RDK II*, c. 819, r. c. 816, 820; alabaster — *RDK I*, c. 319 (istotam c. 300, 306, 309, 312—5 in 322 = lit.; Arthur Gardner, *Alabaster Tombs of the pre-reformation period in England*, Cambridge 1949 — vse o alab. pri portretih večjih formatov) in na splošno v J. G. Th. Graesse-F. Jaenicke, *Kstgewerbl. Altertümer und Kuriositäten*, 6. Aufl., Berlin 1920.

⁵ V 15. in 16. stoletju važni tu zlasti avtoportreti: prim. G, r. 4 (Ghiberti), 44 (Syrlyn st.), 45 (Yselin), 50 (Meister des Berner Chorgestühls), 52 in r. p. 21 (Pilgram) in portreti umetnikov sploh (n. pr. Hansa Stethaimerja v Landshutu, *ZK I* [1932], r. p. 275). Z njimi prehajamo že na reliefni portret (prim. v G. tudi r. 8, 48—9, 51). *RDK II*, c. 616 sl.

⁶ Od številne zadevne literature: Kurt Lange, *Herrscherköpfe d. Altertums im Münzbild ihrer Zeit*, Berlin-Zürich 1945; i s t i, *Münzkunst des Mittelalters*, Leipzig 1942; Jean Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris 1942. — Pečati važni v naši zvezi le v srednjem veku kot ilustracija splošnega takratnega portretnega stanja.

⁷ Lit.: Max Bernhart, *Medaillen u. Plaketten* (Bibl. f. Kst.- u. Antiquitätensammler I), 2. Aufl., Berlin 1920 (s števil. lit.); Graesse-Jaenicke, o. c., p 45 sl.; Cornelius Fabriczy, *Medaillen d. ital. Renaissance* (Monogr. d. Kstgew. IX.), Leipzig b. n. l.; Karl Domanig, *Porträtmedaillen d. Erzhauses Österreich*, Wien 1896; isti, *D. deutsch. Medaille... nach d. Bestände d. Medaillensmlg. d. allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1907; Georg Habich, *D. deutsch. Schaumünzen d. 16. Jhrs.*, I—II in reg., München 1929—1934 — poročilo E. F. Bange v ZK I (1932), p 357—368, in III (1934), p 386—7; JSW, N. F., Bd. I (1926), Fritz Dworschak, *D. Renaissance-medaille in Österreich*, p 213 do 244, Jean Babelon, *La Médaille en France* (Arts, Styles et Techniques), Paris 1948 — itd.

⁸ Višek v helenistični in rimski umetnosti (prim. Willy Zschietzschmann, *D. hellenist. u. röm. Kst.* [HK], Potsdam 1959, p 162—169; Pericle Ducati, *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, Bologna 1958, p 141—145, 164 do 166, 191—2, 219, 310, 384—5, t LXXX—2, LXXXI, XCIV—2, XCV, CXII, CXXXI—1, CCXIII—2, 4, CCLXXXI). — Lit. (temeljno delo Adolf Furtwängler, *D. antiken Gemmen*, Leipzig 1900) gl. Zschietzschmann, o. c., p 168—9; Ducati, o. c., p 434 in Johannes Jahn, *Wörterbuch d. Kst.*, Stuttgart 1945, p 221). Po antiki portretna gema v skromnejši meri zlasti od renesanse do klasicizma. O posameznih umetnikih gl. Graesse-Jaenicke, o. c., p 55 sl., v TB XXIV, 1950 p 590 (Dionysio Miseroni, t 1661) ter XXXI, 1957, p 55 (Henri Simon, 1752—1834) itd. — Kot primer iz pozne renesanse gl. Ant. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, Milano, 1936, r 111 (gema iz okrog 1550), za male reliefne portrete v drugih materialih — zelenika (les), vosek itd. — pa n. pr. v Wallace Collection Catalogues, *Objects of art* (Illustrations), London 1924.

⁹ Prim. Ducati, o. c., t CCLXXI, CCLXXII—2, CCLXXXIII, CCLXXVI; Oskar Wulff: *Altchristl. u. byzant. Kst. I* (HK), Berlin-Neubabelsberg 1914, p 191 sl. — Lit.: Richard Delbrück, *D. Konsulardiptychen u. verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig 1929.

¹⁰ Poudarjam pravokotnik, ker danes večkrat ne upoštevajo, da se plaketa razlikuje od medalje baš v tem, da je oglate oblike. Prim. seznam razstavljenih del Umetnostne razstave DSUU april—maj 1951.

¹¹ Višek spet v antiki in to v rimskem zgodovinskem reliefu. Primerjaj Zschietzschmann, o. c., p 125—150 (z lit.).

¹² Prim. Li, t CXI—3 in CXII—1; Alberto Riccoboni, *Roma nell'arte*, Roma 1942, r 268—9, 356; Elena Bassi, *Canova Bergamo 1934*, t 54—5, 71, 76, in tako dalje.

¹³ Prim. pri Karlu Radnitzkyju (1818—1901), TB XXVII, 1935, p 551.

¹⁴ Najstarejši primer v plitvem reliefu ornamentalno shematična upodobitev bronaste nagrobne plošče leta 1080 v bitki na Elsteri ubitega Rudolfa Švabskega, protikralja Henrika IV., v merseburški stolnici. Prim. Wilh. Pinder, *D. Kst. d. deutsch. Kaiserzeit*, Bilder, t = p 134 (detajl), Textbd. p 165, PK VI, t = p 541.

¹⁵ Wilh. Pinder, *D. deutsch. Plastik vom ausgeh. Mittelalter b. z. Ende d. Renaissance I* (HK), Wildpark-Potsdam 1924, p 107—8; RDK II, c 350. — O problematiki portreta v okviru nagrobne plastike vobče prim. Marcel Aubert, *La sculpture française au moyen-âge*, Paris 1946, p 355 in sl. (Le développement du réalisme et la sculpture funéraire au XIV^e siècle) in p 359 sl. (Claus Sluter et l'atelier de Dijon).

¹⁶ Izjeme so pogoste, g. n. pr. pri delih družine Lorentz v Freibergu i. Sa., TB XXIII, 1929, p 385.

¹⁷ Zlasti z monumentalnimi upodobitvami Justinijana in Teodore s spremstvom v S. Vitalu, malo pred 547. Prim. Monumenti, *Tavole storiche dei mosaici*

di Ravenna, Fasc. 6. San Vitale (tekst Corrado Ricci), Roma 1935, t LXIII, LXIV; Mosaïques chrétiennes primitives, Paris 1943, tC XII; PK III, tC XLIII (detajl, glava Teodore).

¹⁸ Hans Misar, *Freskobildnisse aus Frührenaissance*, Wien 1941. Knjiga prikazuje portretne detajle v naravni velikosti.

¹⁹ Prim. RDK I, c 1509—1512.

²⁰ Prim. M IV—2, Paris 1911, p 765—768 (Paul Durrieu); André Blum et Philippe Lauer: *La miniature française au XV^e et XVI^e siècle*, Paris et Bruxelles 1950.

²¹ Lit. o portr. miniaturnah in miniaturnistih: Max Boehn: *Miniaturen u. Silhouetten*, 3. Aufl., München b. n. l.; Jean de Bourgoing: *D. franz. Bildnisminiatur*, Wien 1928; isti: *D. engl. Bildnismin.*, Wien 1927; isti: *D. Wiener Bildnismin.*, Wien 1926; Henri Clouzot: *La miniature en France*; isti: *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*; J.-E. Darmon: *Dictionnaire des peintres miniaturistes sur vélin, parchemin, ivoire, écaïlle* (zadnja tri dela v zbirki Archives de l'amateur, Paris b. n. l.); Leo Gruenstein: *Die Smlg. Prof. Dr. E. Ullmann*, Wien 1925; Ernst Lemberger: *Meistermin. aus fünf Jhrn.*, Stuttgart 1911; isti: *D. Bildnis-Min. in Skandinavien*, Bd. I—II, Berlin 1912; Williamson, G. C.: *Portrait Miniatures*, London 1910; Winter, Carl: *Elizabethan Miniatures*, London 1943, itd.

²² Prim. Lemberger, o. c., p 6, 7.

²³ Boehn, o. c., *D. Miniatur u. ihre Verwendung*, p 137—172; Graesse-Jaenicke, o. c., n. pr. p 94 (boîtes à portrait!). — Za tobačnice posebej gl. *Life*, Internat. Edit., Vol. 6, No. 4, 14. febr. 1949, rC p 36 in n. pr. znani Tominčev portret slikarjevega očeta.

²⁴ Le nekaj značilnih primerov. Približal se ji je že Albrecht Dürer v lesoreznih portretih cesarja Maksimiljana I. iz 1519 in Ulrika Varnbülerja iz 1522 (KK IV, 3 Aufl., t = p 315, 321) in iz istega stoletja naj omenim vsaj še Agostina Carraccija z bakroreznim portretom Tiziana iz 1587 (Kr, p 285; AW VII, 1886, r p 273). V 17. stoletju je slavni Robert Nanteuil (1623—1678) vrezal več kot 30 bakr. portretov v naravni velikosti (TB XXV, 1931, p 340—1), od sodobnikov pa zasluži tu predvsem opombo tudi od njega vplivana družina Kilian v Augsburgu. Prim. TB XX, 1927, p 288—91 (Bartolomej II, tezni listi, med njimi znani kralj Jožef na konju iz 1694), 292—4 (že v 18. stoletju delujoča Georg in Georg Christoph s portreti v mezzotintu). V 19. in 20. stoletju zlasti ujedanka. V 19. n. pr. Karl Stauffer-Bern (TB XXXI, 1937, p 498—9), v 20. Alois Kolb (TB XXI, 1927, p 220—1) in Ferdinand Schmutzer (TB XXX, 1936, p 184) s portreti v vernis-mou tehniki.

²⁵ Ustvarila sta jih zlasti Antoine Masson (1636—1700) v Franciji (bakrorez; prim. Kr, p 437) in Georg Philipp Rugendas (1666—1742) v Nemčiji (mezzotinto, Kr, p 462).

²⁶ Izreden v tem časovnem okviru Israhel van Meckenem (gl. G, r 39—40): prva lastna podoba z ženo. Kot tipičnejše primere gl. poleg pravkar omenjenega še v Italiji, Kr, r p 148 in 171.

²⁷ Prim. *Bilder-Katalog zu Max Geisberg*, D. Dtsch. Einblatt-Holzschnitt in d. ersten Hälfte d. XVI. Jhrs., München 1930, r p 17 (Aldegrevier), 26—7 (Amberger), 35—6 (Baldung), 64 (S. Beham), 87—9 (Brosamer), 98 (Burgkmair), 114—6 (Cranach st.), 119—121 (Cranach ml.), 161, 164, 171—2 (Ostendorfer), 219—222 (Schoen), 228 (Solis), 238—9 (Stoer), 262 (Weiditz), 270, 271.

²⁸ Prim. Kr, p 323—4, 328, 355, 366—7, 397.

²⁹ Kr, p 430 in sl.; G, p 72—86 (17. stoletje), 144—153 (18. stoletje).

³⁰ Dunaj z glavnim predstavnikom Jožefom Kriehuberjem (1800—1876), prim. TB XXI, 1927, p 535—9, München s Fr. Ser. Hanfstaenglom (1804—1877), ki posreduje med prvimi v Parizom, prim. TB XV, 1922, p 586—7. O slednjem

v C, p 220, 227, 230—2, 236, 238 in r 173—4, 181, na prvem mestu Achille Devéria (1800—1857), prim. M VII—I, p 434, za njim najpomembnejši francoski litogr.-portretist Alfonse Legros (1837—1911) pa živi v Londonu in tam tudi vpliva, prim. TB XXII, 1928, 574—5.

³¹ Angl. stippled work.

³² Uporabljam ital. izraz namesto nem. Schabkunst ali »Schwarze Kunst«.

³³ Kr, p 556 sl.

³⁴ Kr, p 360—2.

³⁵ Med glavnimi in značilnimi predstavniki v Nemčiji in v Avstriji za v tem pogledu pionirskim Stauffer-Bernom Max Liebermann (1847—1935) in Emil Orlik (1870—1932) poleg Ernsta Opplerja (1867—1929), Hermanna Strucka (1876—), Ferdinanda Schmutzerja (1870—1928) in dr., v skandinavskih deželah Norvežan Edvard Munch (1863—1944) in Šved Anders Zorn (1860—1920), v Angliji Augustus John (1879—) in Sir William Rothenstein (1872—1945) poleg manj samostojnih kot William Strang (1859—1921), Malcolm Osborne (1880—) itd., v Franciji, kjer zaključuje tradicionalni bakrorez Ferdinand Gaillard (1834—1887), v razvojno vodilni umetnosti že s Henrijem de Toulouse-Lautrecom (1864—1901) dosežena meja komaj še portretne grafike. V 20. stoletju zastopajo tu portret le še manj pomembni umetniki à la Achille Ouvre (1872—).

³⁶ Tu važna zlasti Holbein st. (Curt Glaser, Hans Holbein d. Ält., Leipzig 1908, t I, XXXIV—XXXVIII) in Dürer (Wilh. Waetzoldt, Dürer u. s. Zeit, Wien, Phaidon, 1935, r 1—2, 5—6, 8—9, 16—20, 29—31, 37—41, 43, 45—58, 61—3, 65—6, 73, 75).

³⁷ V 19. stoletju najvažnejši Ingres (prim. Jean Alazard, Ingres et l'ingrisme, Paris 1950, v Nemčiji posebej Nazarenci in njim sorodni umetniki 1. polovice stoletja (prim. Bruno Grimschitz, Dtsche. Bildnisse von Runge bis Menzel, Wien 1941, t 18—9, 22—3, 28—41), od posameznikov pa na prvem mestu Wilhelm Hensel (1794—1861). — Prim. v RDK II pod Bleistift, c 887—8, Joseph Meder, D. Handzeichnung, ihre Technik u. Entwicklung, Wien 1919, zlasti p 458 sl. (D. Bildniszeichnung).

³⁸ Meder, o. c., p 128, 138—9 in op. pod 7 tam; prim. v JSW, N. F., III. Bd., 1929 Irene Adler, D. Clouet, p 201 sl., v Armand Fourreau, Les Clouet, Paris 1929, in tC v L'illustration No. 4579 (Noël 1930). — O portretih v barvni kredi v 15. stoletju gl. pri Perréalu, TB XXVI, 1932, p 434, c 1.

³⁹ Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein d. J., Berlin 1938, p 114. Prim. istotam tC pri p 32, 64, 160, 192 ter t 4, 19, 39—41, 56—9, 76—8, 80, (94)—5, 106—7, 112—3, (117).

⁴⁰ Latourov »Président de Rieux« 1741, upodobljen v naravni velikosti sedeč v interieuru (prim. za njim prav tako celopostavni portret Marquise de Pompadour, 1755) je do danes nepreseženo največje delo pastelnega portretnega slikarstva vobče. Prim. Louisa Réauja v M VII—2, 1924, p 521—3, t VII in r 321, ter R. Graula v TB XXII, 1928, p 423. — O merah pastelov na splošno Robert Hahn, Pastellmalerei, Ravensburg b. n. l., p 41 (Bild-Format).

⁴¹ Prim. Robert Hahn, o. c., p 8, in o obeh najvažnejših predstavnikih tega časa, Wallerandu (1623—1677) in Bernardu (1623—98) Vaillantu v TB XXXIV, 1940, p 41—3.

⁴² Glavni francoski pastelni portretisti te dobe: Maurice Quentin de La Tour, »le roi des pastels de La Tour« (1704—1788), Jean-Baptiste Perronneau (1715—1783), Jean-Etienne Liotard (1702—1789), Adélaïde Labille-Guiard (1749 do 1803) in drugi, všteti v njihove prednike, katerih težišče je bilo v oljni tehniki (Rigaud, Largillière, Nattier). — Izven Francije najvažnejša Rosalba Carriera (1675—1737), ki je vplivala na Francoze s svojim delom v Parizu 1719/20, v Angliji Catherine Read (1723—1778), Hugh Douglas Hamilton (1739

do 1808, do 1791) in Charles Howard Hodges (1764—1837), v Nemčiji Anton Raphael Mengs (1728—1779), na Švedskem Gustaf Lundberg (1695—1786), na Holandskem Tako Hajo Jelgersma (1702—1795) itd. — Med številno lit. prim. tudi H. Macfall, *The French Pastellists of the 18th Century*, 1909, in Hermann Erhard, *La Tour, der Pastellmaler Ludwigs XV.*, 3. Aufl., München 1918 (z več tC); gl. v FPF tC pri p 107 (*La Tour, M^{me} de Pompadour*) in p 110 (*Perronneau*). Prim razstavo »*Pastels français des XVII^e et XVIII^e siècles*« v Parizu leta 1927 in med poročili o njej n. pr. Paula J am o t a, *Bull. de l'Art* 1927, p 209 sl. (z r), tudi p 181 sl.

⁴³ Francoski impresionisti (prim. Jean-Louis V a u d o y e r, *Les Impressionistes de Manet à Cézanne*, Paris 1950, rC p 5, 14 ter Gotthard Jedlicka, *Edouard Manet*, Erlenbach-Zürich 1941, p 331—356 in t pri p 289, 339, 340—1, 353) ter Lenbach (prim. Johannes J a h n, o. c., p 508 in Adolf Rosenberg, *Lenbach* [KM XXXIV], Bielfeld 1898).

⁴⁴ Za zgled lahko služi n. pr. Huga Ledererja Bismarck, Albert K u h n, *Allgem. Kst.-Gesch. d. Plastik*, II. Halbbd., 1909, t pri p 818. Prim tudi W, p 190.

⁴⁵ Prim. B o e h n, o. c., in W, n. n. m.

⁴⁶ Prim. L e m b e r g e r, o. c., p 7.

⁴⁷ Prim. W, p 154 sl.: *Die Farbe idealisiert, die Form charakterisiert*, in Hermann Deckert, *Zum Begriff des Porträts* v *Marburger Jhrb. f. Kstwiss.*, 5. Bd., 1929, p 272 (d. graphische Porträt).

⁴⁸ Vsaj normalno je tako. Izjemno se lahko naše spoznanje individua opira tudi na barvo ali plastiko, toda v teh primerih značilno ne govorimo več o osebnostih, ampak o tipičnih spoznavnih znakih. Deloma prim. tudi W, p 157—8.

⁴⁹ Prim. RDK II, c 693. Splošno o silueti o. c., c 691—5 (z lit.) in B o e h n, o. c., *D. Silhouette*, p 175—202.

⁵⁰ Prim. RDK II, c 692 in r c 694; M e d e r, o. c., p 467; B o e h n, o. c., r 146.

⁵¹ Prim. HPM I, tC p 27 (*Manet*) in 102—3 (*Bonnard*) ter p 50 teksta.

⁵² Za barvno grafiko to logično ne velja več.

⁵³ Prim. Friedrich H. H o f m a n n, *D. Porzellan* (PK—E), Berlin 1952, p 340 in r 345, 348.

⁵⁴ Splošno o miniaturnih graf. portretih v Kr, p 476—7.

⁵⁵ Prim. n. pr. o Massonu v Kr, p 437.

⁵⁶ Prim. Deckert, o. c., n. n. m.

⁵⁷ Deckert, o. c., p 265: »Die Kategorie Porträt ist eine Bedeutungskategorie«, in dalje (v II. D. Wesen d. Porträts): »D. Repräsentationsbedeutung teilt d. Gattung Porträt mit e. Reihe anderer Kunstgattungen: vor allem dem Monument u. dem Kultbild. —«

⁵⁸ Da spoznam golo portretnost upodobitve rasno povsem tujega človeka šele, ko ločim tudi v praksi njegove rojake kot individue, je logično in ne stoji v nobenem nasprotju s poprej povedanim.

⁵⁹ Gl. v W poglavje II (*Anschaulichkeit u. Seelenhaftigkeit des Gesichtes*) in pri Deckertu, o. c., pod 5, *Abstraktion*, in a) *D. Gesichtsporträt*.

⁶⁰ Dobesedno pritegnjene so v staronizozemskih tabelnih portretih 15. stol. in tudi še v pričetku 16. v nemških deželah. Gl. n. pr. znanega Moža s klinčkom (tC SG 2), dela Rogierja van der Weydena (F II, t XX) in Ti, t 199, 202 in 211. — Italija tudi v tem vprašanju zaostaja za severom. Tabelni portret, ki prikazuje roke, pričinja tu šele okoli 40-tih let 15. stol. Prim. Martin W a c k e r n a g e l, *D. Lebensraum d. Künstlers in d. flor. Renaissance*, Berlin 1938, p 178.

⁶¹ Dopasni portret, nem. Halbfigur(porträt); do ledij, nem. Hüftstück; do kolenski, nem. Kniestück.

⁶² Prim. prvi samostojni tabelni portret zahodnoevropskega slikarstva — Ivana Dobrega (Jean le Bon) v pariški Bibliothèque Nationale, Louis Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet*, Paris-Bruxelles 1925, t IV, in za plastični portret triforijsko galerijo 21 portretnih glav v praški stolnici sv. Vida, Karl M. Swoboda, Peter Parler, Smlg. Schroll, Wien 1940, r 45—65. — O zgodovinskem razvoju portretnega obsega odn. izreza prim. tudi Max J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-Life*, Oxford 1949, p 236.

⁶³ Werner Hager, *Meisterbildnisse der Dürerzeit*, 2. Aufl., Wien 1941, t 28 (Mittelrheinischer Meister ok. 1504).

⁶⁴ Portreti saških knezov iz let 1514, 1537, 1559 itd., gl. Heinrich Lilienfein, Lukas Cranach u. s. Zeit, Bielefeld u. Leipzig 1942, tC 8 in t 48 (oba 1514), 81 (1537), 70 (Luther, 1546).

⁶⁵ TB XXX, 1936, p 464—7 zlasti o portretu Karla V; Emmerich Schaffran, *Kstgesch. Österreichs*, Wien 1948, t 15. V zvezi z zgodnjimi nemškimi celopostavnimi tabelnimi portreti prim. tudi Hansa Wertingerja (umrl 1535) v Friedrich Winkler, *Altdtsch. Tafelmalerei*, München 1941, r 197, in P 1950, r p 400—1 (l. 1525; Wien Ksthist. Mus.). Zanimivo je slednjič, da uvede samostojni celopost. portret v nizozemskih deželah, ki sicer ostalo Evropo v razvoju portreta tako prekašajo — ako spregledamo Arnolfinija — šele Cornelis Ketel (prim. Wolfgang Stechow, *Cornelis Ketels Einzelbildnisse*, ZbK 63, 1929/30).

⁶⁶ V IX—4, Milano 1929, r 126 — prvi italijanski samostojni celopostavni tabelni portret, 1526, London, National Gallery. — Tovrstna dela njegovega naslednika G. B. Moronija gl. istotam, r 187 (1554), 189, 199, 204—8, 251—2.

⁶⁷ Tizian, *Gemälde u. Zeichnung*, Wien, Phaidon 1956 = Heinrich Tietze, T., *Tafelbd.*, r 92 (Karel V., Prado 1553), 135 (1542), 190 (1548), 192 (1545—50), 209 (1550, tC med SG, Nr. 1068), 211—2 (Filip II, 1550). O prvem iz 1533 gl. o. c., p 333 z lit. in op. 65 tu.

⁶⁸ TB XXIV, 1930, pod Mazzola, p 310, c 2, in V IX—2, r 544—5, 548, 557—8.

⁶⁹ Tako porabljam termin »vrsta« tu po Werner Fleischhauer, *Richtlinien zur Bildnisbeschreibung*, Historische Bildkunde VI, Hamburg 1937. Kartotečni popis portretov je zamišljen v naslednjem redu: I. stran: splošni podatki o portretiranecu, umetniku in delu — 1. priimek in rojstno ime upodobljenega, 2. poklic in delokrog, 3. kraj in dan rojstva in smrti, 4. material, tehnika, ohranitev, 5. umetnik, sign. dobesedno, umetn. krog, čas nastanka, 6. sedanji in prejšnji lastniki, inv. štev. večjih zbirk, 7. oblika in mere, 8. literatura in reprodukcije, 9. splošne pripombe; II. stran: popis portreta: 1. vrsta podobe, glava — vrat, do ramen, doprsni, dopasni, do ledij, dokolenski, cela figura — zadnji štirje primeri: sedeč ali stoječ, 2. drža, obrat, gesta, 3. obraz, oči, lasje in brada, telesne značilnosti, 4. obleka, 5. dodatki in ozadje, 6. pripisi, grbi, emblemi, 7. spl. pripombe. Ad I/1—9: ali so znani starejši vzori.

⁷⁰ Izraz »zunanja« in »notranja enotnost« uporabljen po R. — Glede odnosa med profilom in frontalno upodobitvijo prim. prav tako tudi zadnjo Friedländerjevo knjigo, o. c., p 235—6.

⁷¹ Prim. W, p 66.

⁷² Wien. Ksthist. Mus., *Gemälde-Gal.*; W, t 3.

⁷³ TB III, 1909, p 462, 464; XXXII, 1938, p 323; Friedrich Pollak, Lorenzo Bernini, Stuttgart 1909, p 78—9; BB, p 207—8. — Gl. tC SG 200 (Richelieu); Antonio Muñoz, Van Dyck, Roma 1941, t 82. Izjemoma nastane trikratni portret tudi kot študijsko delo za slikani portret — prim. tako pri Lenbachu (KM XXXIV, 1898, t 50 — Bismarck). Dvakratni profilni portret (kot večina trikratnih predlogov za plastiko): H. Rigaud; Umetnikova mati, 1695 (M VII—1, 1925, t 58). Najčešče pa dobimo portret iste osebnosti v dveh obratih v upodobitvah s pomočjo zrcala. Gl. take pri Hansu von Melem (Re II,

r p 236), pri Savoldu (V IX—3, 1928, r 514), H.-P. Danlouxu (RA T. LXXI, 1937, r p 191), Degasu ok. 1874 (AA febr. 1935, r p 160), pri Lászlu (RA T. LII, 1927, r p 29) in nešteti drugih.

⁷⁴ MP, tekst in r!

⁷⁵ To sta tako imenovani kažoča in »zgovorna« kretnja, ki se po svojih prvih pojavih v 16. stol. razmahneta zlasti v baroku. Prim. op. 222 in 224 tu.

⁷⁶ Hans Dülberg, Frans Hals, Stuttgart 1930, r 14, 23, 26—7, 41, 49, 50, 52—54, 67, pa tudi 34, 92 itd. — Najlepše o mimiki in pantomimi v tej zvezi gl. Bernard Berenson, Piero della Francesca o dell'arte non eloquente, Firenze 1950, p 46 in 48. — Ne glede na možnost nastanka (volja naročnika!) je portretnost upodobitve vobče ogrožena pri vseh osebah, ki kažejo znake duševnih ali fizičnih bolezni in poškodb. Naj tu imenujem kot skrajno nasprotje prepoudarjene mimike le slepoto, ki jemlje portretu njegovo prvo in najmožjo karakteristiko — izraz in smer pogleda.

⁷⁷ W, p 188 in sl.

⁷⁸ Leo Planiscig, Andrea del Verrocchio (Smlg. Schröll), Wien 1941, t 68—76.

⁷⁹ Die Meisterwerke des Prado-Museums, Basel b. n. l. (1940), tC 2; H. Knackfuss, Velasquez (KM 6), Bielefeld u. Leipzig 1940, tC pri p 41 in 48, r p 43.

⁸⁰ vM X, r 137 in 210.

⁸¹ H, t 236-b, 238, 239-b, 240, 243—4.

⁸² Najbolj je to evidentno pri polnoplastičnih portretnih upodobitvah v barvnem vosku, posebno popularnih v baroku, ko so jih običajno opremili tudi s »pristnimi« lasuljami in kostumom iz blaga (sl. 18). Prim. o tovrstnih delih v TB III, 1909, p 336—7 (Antoine Benoist 1632—1717), XXVIII, 1934, p 26 (Bartolomeo Carlo Rastrelli 1675—1774), in XXXIII, 1939, p 506 (Mme Tussaud 1761—1850, s katere družino se ta kuriozum nadaljuje v današnji čas).

⁸³ Prim. Adolf Rosenberg, o. c., r 10, 75, 78, 83 itd.

⁸⁴ V X—2, 1936, r 176 (Bandinelli: Giovanni delle Bande Nere); Antonio Muñoz, Roma barocca, Roma 1928, r p 69 (N. Cordier: Enrico IV); Otto von Schleinitz, London, Leipzig 1912, r 107 (Gibbons: James II); Hermann Lüer, Technik d. Bronzeplastik (Monogr. d. Kstgew. IV), Leipzig b. n. l., r 85—91 (Girardon: Louis XIV, Lemoyne, Bouchardon, Guibal, Pigalle, razni spomeniki Louisa XV); PK X, Berlin 1924, r p 297 (Girardon: Louis XIV, statueta), 400 (Schlüter: D. Gr. Kurfürst), t XXXVII (isti: Friedrich I); Siegfried Pückler-Limpurg, D. Klassizismus in d. dtsh. Kst., München 1929, t 14 (Zauner: Joseph II.); RA T. XLIII, 1923, r p 217 (Thorwaldsen: knez J. Poniatowski); PK XIV, 1925, r p 282 (Rauch: Maximilian Joseph). — Prim. tudi Albert Kuhn, o. c., p 787.

⁸⁵ Primere izven samostojnih spomenikov glej Wallace Collection Catalogues, Objects of art..., r p 20 (zgodnje firent. 16. stol.); M VI—2, 1922, r 441 (Jean Warin: Louis XIV kot rimski cesar), 449 (Gilles Guerin: Louis XIV), 451 (Fr. Anguier: Henri de Montmorency z ženo); Elena Bassi, o. c., t 56—7, 70, 87—8, 135; Adolf Rosenberg, Thorwaldsen (KM XVI), Bielefeld u. Leipzig 1896, r 50 (kneznja Barjatinska) in 51 (grofica Ostermann); PK XIV, Berlin 1925, r p 256 (Pierre Cartellier: Verniaud). Antični kostum v slikarstvu glej v W. Martin, Dutch Painting of the Great Period, London 1951, t 56 (Joh. Mijtens, 1668), v grafiki D III, r p 113, 162.

⁸⁶ Prim. TB VIII, 1913, p 465.

⁸⁷ TB XXXIII, 1939, p 97; Adolf Rosenberg, o. c., r 102.

⁸⁸ Najlepše primere gl. pri Rembrandtu: tC SG 1245 (»Poljski plemič v Eremitaži), 1403 (»Turek« v Münchenu, Alte Pinakothek), 1426 (»Mož z zlato



Sl. 18. A. Benoist, Voščena podoba s pristno periko Ludovika XIV. v muzeju v Versaillesu (naturalistični portret iz voska)

čelado« v Berlinu, Kaiser-Frdr.-Mus.), 1724 (Saskia z nageljčkom, Dresden, Staatsgalerie).

⁸⁹ Prim. Ludwig Justi, *Giorgione*, 2. Bd., Berlin 1926, p 345—350 in t 21.

⁹⁰ Prim. n. pr. Tizian, Wien, Phaidon, 1936, r 102 (Vojv. Urbinski, 1536—38), 106 (Alegorija Avalosa, ok. 1532), 124 (Avalos, 1538), 128 (Admiral Moro, ok. 1540), 144 (Nagovor Avalosa, ok. 1540), 177 (Pier Luigi Farnese, 1546), 186 (Karel V. pri Mühlbergu, 1548; tC SG 1556), 211 (Filip II., 1550). Razen Tiziana važni in značilni po Giorgioneju Dosso Dossi, Savoldo, Moroni, Tintoretto, Anth. Mor, Veronese, Caravaggio, Pourbus ml., M. J. Mierevelt, J. A. van Ravesteyn, Rubens, van Dyck, Suttermans, Velasquez, Rigaud, Largillière, Silvestre, Pesne itd. — V 20. stoletju in na prehodu vanj: Trübner (KK, Stuttgart u. Berlin 1917, t 228—9 in 371; 1899 in 1914); Lovis Corinth (G, r 459; 1914).

⁹¹ Poznamo jih predvsem v umetnosti starega Rima (H, t 82, 115, 127-b, 156-b, 246-b in 250), toda tudi v zahodnoevropski umetnosti niso posebno redki. Za primer gl. v TB XXX, 1936, p 509, o delu najpomembnejšega švedskega kiparja 18. stoletja, *Venus aux belles fesses*.

⁹² Bruno Grimschitz, *Dtsch. Bildnisse von Runge bis Menzel*, Wien 1941, t 50 (Victor Emil Janssen, Avtoportret).

⁹³ Za tovrstno portretno problematiko so značilne že pred navedenimi primeri razne replike po Leonardu preustvarjene Monne Vanne (Leonardo da Vinci, Novara 1940, r p 69—70) — ne glede na portretno manjvrednost zaradi nastanka po predlogi — in tako imenovana Simonetta Vespucci Piera di Cosima (Hanns Schulze, *D. weibl. Schönheitsideal in d. Malerei*, D. Kust. in Bildern, Jena 1912, t 12) — ne glede na preobleko v Kleopatru. Prim. pri Tizianu tudi Deklico v krznu (Wien, Phaidon 1936, r 96), značilna dela fontainebleaujske šole (FPF, t pri p 50, in Ti, t 249; FPF, r p 31, 33, 35 in 37, tC pri p 37 in r 57 v *Peinture Française, Collection des Maîtres*) — prav tako ne upoštevajo ostalih momentov, ki slabe portretnost, iz kasnejše dobe pa vsaj Rubensovo »Helene Fourment v krznem plašču« (tC SG 1475) in razne upodobitve znanih plesalk vse do danes, n. pr. v Ugo Ojetti, *La pittura italiana dell'ottocento*, Milano-Roma 1929, t 148 (Angelo Inganni: Taglioni) in RA T. XLVIII, 1925, r p 119 (Sorine: Mme Nikitina).

⁹⁴ tC SG 1546.

⁹⁵ RA, t. XLVI, 1924, r p 139.

⁹⁶ Oba, Paolino (1808) v Palazzo Borghese v Rimu in Napoleona (1811) na dvorišču palače Brere v Milanu, gl. v Elena Bassi, o. c., t 92—5. Portretna upodobitev golega moškega je od visoke renesanse naprej uporabljan način heroizacije določene osebnosti. Najzgodnejši tovrstni primer je kip Karla V., ki je bil ulit v bron 1551 in ima pod snemljivim oklepom izdelano aktno figuro (V X—3, 1937, r 334—5).

⁹⁷ Izjema bi bile danes le portretno upodobitve športnikov in bi lahko zadevnim grško-helenističnim upodobitvam (H, t 85—6) pritaknili kot moderni pendant dela, kakršno je že omenjena statueta Nurmija od Renée Sintenis ali upodobitev istega od Vainö Aaltonena iz 1925 (Bull. de l'art 1928, r p 407).

⁹⁸ tC SG 1097 (Henry VIII, Rim, Corsini), 1461 (Jane Seymour, Wien, Ksthist. Mus.), 1747 (Gisze, Berlin, K.-Frdr.-Mus.).

⁹⁹ Gl. poprsja BB, r 253 (Bernini: Louis XIV), 308 (Quellinus st., 1661), 399—400 (Schlüter-Jacobi), 418 (Lemoyne); A 11, r p 95 (Leymone, okrog 1760; Coustou), 97 (Pajou 1773), 139 (Cressant 1745); iz 19. stoletja zlasti pri Carpeauxu, Leon Rötter, C., *Les Grands artistes*, Paris b. n. l., t pri p 16 (1861), 28 (1863), 52 (1869), in prim. tudi normativno estetsko gledišče Ludwiga Volkman na v njegovih *Grundfragen d. Kstbetrachtung*, Leipzig 1925, p 276 (z r, o poprsjih) in 277—8 (z r, o monumentalnih spomenikih).

¹⁰⁰ Prim. v RJK, 4. Bd., 1940, Leo Bruhns, D. Motiv d. ewig. Anbetung in d. röm. Grabplastik d. 16., 17. u. 18. Jhrs., p 323—4 in r 246—252, 258—265, 275, 302—6, 318, 319—325, 327—335, 338—9, 345—6.

¹⁰¹ O. c., p 338—340 in r 262—3 (Berninijeva kapela družine Cornaro v cerkvi S. Maria della Vittoria kot najumetelnejši in najrazkošnejši primer).

¹⁰² Prvi, ki je pokazal razumevanje za ta problem v ožjem okviru zapadnoevropske umetnosti, je bil Michelangelo in prva uspela velikopotezna rešitev njegova nova postavitev konjeniškega spomenika Marka Avrelija na Campidogliu.

¹⁰³ Rieglova utemeljitev specifičnosti družinskega portreta tu ne more zadovoljiti. Prim. R, p 2: »D. Charakteristische d. Gruppenporträts ist d. Mehrzahl der in e. Bild vereinigten Porträtfiguren, wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt. D. Familienporträt, das uns in d. Kstgesch. so häufig begegnet, bleibt davon ausgeschlossen, denn es bildet im Grunde bloss e. erweitertes Einzelporträt. Mann u. Weib sind gleichsam zwei Seiten eines u. desselben Wesens... etc.«

¹⁰⁴ Kot glede samostojnega celopostavnega tabelnega portreta in portreta v interieuru. Gl. PK VII, 1927, tC XLI.

¹⁰⁵ V Italiji na prvem mestu Piera della Francesca Federico da Montefeltro in Battista Sforza v firenških Uffizijih (tC SG 1324; za okvir gl. Jacob Burckhardt, D. Kultur d. Renaissance in Italien, Wien, Phaidon b. n. l., r 56, in Kenneth Clark, Piero della Francesca, London 1951, p 38, in r 6—9, ter Paul Ganz, The Paintings of Hans Holbein, London 1950, r 59—60 in p 224). Za njima prim. o. c., r 12 (Lorenzo Costa: Giov. II Bentivoglio in Ginevra Sforza); Re I, r p 17 (sienska šola) — in med miniaturami vM XVII, 1935, r 229 (Jacometto Veneziano). — Aliansni portret v skupnem okviru, ki še vedno ne predstavlja dvojnega portreta, ampak le portretno dvojico, kmalu izgubi staro vezanost na profil in ločitev je lahko izvedena zdaj le z naslikano pregrado — prim. Re I, r p 23 (Mantegnov krog), podoba, ki sta na njej zakonca ločena z naslikanim stebričkom. — Sever prav tako pozna alianske portrete (ki se v ostalem ohranijo do danes), kot običajno pri donatorjih tudi tu večinoma z moškim na levi in ženo na desni, le da se ne v čistih profilih. Aliansni portreti se vežejo na severu najpogosteje v zložljive diptihe (prim. te v nabožno-alegorični zvezi, op. 163, za zakonce pa n. pr. v Hans Posse, Lucas Cranach d. Ä., Smlg. Schroll, Wien 1942, p 51—2, sicer pa se ohrani alianski portret v skupnem okviru, kot ga pozna 15. stoletje (prim. P 1930, r p 297, Burgkmair in J. Breu okrog 1497), še tja v 17. stoletje (N. Tarchiani, La R. Galleria Pitti a Firenze, Itinerari dei musei... N. 41, Roma 1935, r p 69, replika van Dyckovih portretov) in skupaj z drugimi spomini na ital. renes. ga oživi nemška romantika (prim. KM LI, 1901, r 63; naslikala A. Rethel in Eduard Ihlé 1844). O samostojnih dvojnih portretih zakoncev v nemških deželah 15. in 16. stoletja gl. RDK II, c 660 in 665 ter r c 663; Alfred Lehmann, D. Bildnis bei d. altdtschn. Meistern b. auf Dürer, Leipzig 1900, r p 174 (1475); Werner Deusch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., Berlin 1936, t 92 (Ulmer Meister 1479) itd. — Za Francijo 15. stoletja gl. — na ločenih tablah — Re II, r p 16 in 75 (diptih iz šole Nic. Fromenta), P V, 1932, r p 157 in tekst p 158 (diptih) ter Ri, r 138 (Maître de Saint Gilles), pri čemur je možno, da je zadnje delo le fragment (o. c., Catalogue, No. 247). — Dvojni portreti v nizoz. slikarstvu 16. stoletja: F VIII, 1934, t LVII (Gossaert) in X, 1934, t XCIV (Mojster Amsterdamske Marijine smrti).

¹⁰⁶ Firenze, Pitti — v Tarchiani, o. c., p 14 z vprašajem; gl. W, t 23.

¹⁰⁷ Kot najznamenitejše primere gl. tC SG 1251 (Rubens, Umetnik s svojo prvo ženo, München) in 1733 (Rembrandt, Lastna podoba z ženo, Dresden). Dalje prim. na severu, kjer bi lahko pričeli z izgubljenim delom Jana van

Eycka, v G, r 41 (Meister von Frankfurt), 195 (Rembrandt), 261 (Michiel van Musscher), 320 (Alexander Roslin), 327 (Joh. Heiner Tischbein st.), 354 (Jens Juel), 438 (Steinhausen, tudi tC SG 2094) in 439 (Besnard); ADK, r 152 (Böcklin); KM 116, 1926, rC 38 (Max Slevogt: Bal paré 1904); Wa, r 102 (Max Beckmann); HPM III, tC p 170 (Marc Chagall 1917).

¹⁰⁸ Prim. med SG tC 1155 (Fabritius, Amsterdam, Rijksmus.); 1029 (van Dyck, Kassel).

¹⁰⁹ Prijateljske dvojice, vključujoče avtoportret: G, r 227 (Sebastien Bourdon); Antonio Muñoz, Van Dyck, Roma 1941, t 105; C II, t 535 (bakrorez po izgubljeni Watteaujevi sliki »Assis, auprès de toy...«); G, r 388 (Carl Begas) in 402 (Schwind); AA febr. 1935, r p 147 (Degas s slikarjem Valernesom okrog 1868); SG 3885 (Hans van Marées; Marées in Lenbach). Za motiv prijateljskih portretov slikarjev sta posebej značilna po samem načinu nastanka leta 1654 izvršeni dvojni portret Nicolasa Plattenberga (imenovanega Montagne) in Ph. de Campaigna, v katerem je vsak od njiju naslikal in podpisal portret prijatelja (Rotterdam, Mus. Boymans; prim. TB XXVII, 1933, p 142), ter njegov novejši pendant, izdelan v skromnejši tehniki risbe leta 1883 pa predstavljajoč na isti način Pissarroja in Gauguina (gl. John Rewald, Storia dell'impressionismo, Firenze 1949, r 69). Prim. tudi G, r 436 (»Leibl u. Sperl auf d. Jagd«).

¹¹⁰ V IX—2, 1926, r 229 (Raffaell); RA T. XLIV, 1923, r p 203 (Sebastiano del Piombo); NG II, r p 164 (Holbein: Poslanika); V IX—5, 1932, r 48 (Pontormo — delo, ki je posebno karakteristično po atributu: ena od oseb kaže rokopisni odlomek iz Ciceronove »De amicitia«); L I—2, r 34 (Ph. de Champaigne: Fr. Mansart et Claude Perrault, 1656); B IV, r p 26 (Louis de Silvestre, 1728); NG III, r p 80 (Reynolds); Wa, r 85 (Hans v. Marées: Hildebrand in Grant, 1870); KM XXXIV, 1898, r 24 (Lenbach: Gladstone in Döllinger); Jena Leymarie, Les Degas du Louvre, Paris 1947, t 18 (Pagans et Auguste de Gas), 30 (Desboutin et Lepic) itd. — Za usode »prijateljskih« in sploh dvojnih portretov gl. najznamenitejši primer novejšega časa, Delacroix: George Sand et Chopin 1838, v Jacques Lassaigne, Eugène Delacroix, Paris 1950, tC 19 in t 22, ter v RA T. LVII, 1950, r p 3, Alfreda Robauta kroki prvotnega izgleda.

¹¹¹ NG I, r p 200 (Lotto: Agostino in Niccolò della Torre 1515); Muñoz, o. c., t 27 in 102 (van Dyck); tC SG 318 (Rubens: Umetnikova sinova, ok. 1625), 1051 (Cornelis de Vos: Slikarjevi hčerki ZbK, Beil. Kunstchronik ... jul. 1929, r p 46 (Jacob G. Cuyp: Dvojčka); RA T. XLIII, 1923, r p 257 (Largillière 1695); NG III, r p 45, Millar, o. c., tC 3 in Bull. de l'Art dec. 1929, r p 473 (Gainsborough: Slikarjevi hčerki); Cinque secoli di pittura friulana, Catalogo, Udine 1948, t 45 (Josip Tominc: Avtoportret z bratom, Gorica); G, r 395 (Wilh. Ahlborn, 1827); PK XV, 1927, r p 232 (Fr. X. Winterhalter: Umetnik z bratom, 1840); L I—6, r 14 (Th. Chassériau: Sestri, 1843); Rewald, o. c., r 85 (Fantin-Latour: Umetnikovi sestri, 1859) itd.

¹¹² Jan Lauts, Domenico Chirlandajo, Smlg. Schroll, Wien 1943, t 104—5; ZK II, 1933, r p 312 (Crispin Herrant, 1533); V IX—6, 1933, r 4—5 (Angelo Bronzino); Altere Pinakothek München, Amtl. Katalog 1936, 18. Aufl., t 77 (N. Neufchatel, 1561); Ti, t 104 (Veronese); Muñoz, o. c., t 10—1, 14, 29—b, 37, 48, 118; tC SG 1266 (Rubens: Helena Fourment s sinčkom), 1034 (Hals: Dojilja z otrokom), 1785 (Vigée-Lebrun: Lastna podoba s hčerko), 1119 (David); Br. Grimschitz, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1943, tC p 56 (1835); isti, Dtsch. Bildnisse, t 52 (Franz Alt); Rewald, o. c., r 273 (Renoir 1874) itd. — Kot dela, ki težje bolj ali manj k enakopravnosti obeh upodobljenih prim. n. pr. KK XX, 1911, r p 74 (Holbein 1528); Muñoz, o. c., t 42 (van Dyck); Rewald, o. c., r 208 (Morisot 1869) itd.

¹¹³ V IX—5, 1932, r 26 (Sebastiano del Piombo: Card. Ferry Carondelet), IX—7, 1934, r 424 (Pulzone: Card. Fabrizio Spada).

¹¹⁴ PK XI, 1924, r p 200 (Caravaggio); Muñoz, o. c., t 74 in 81 (van Dyck); tC SG 175 (Rigaud); John Rothenstein, Augustus John, Oxford & London 1946, r 39. Med starejšimi primeri subordiniranih dvojnih portretov prim. še V VII—2, 1913, r 98 (iz 1495). K subordiniranim, a še vedno dosledno portretno učinkujočim dvojnimi portretom smem prištei tudi one avtoportrete slikarjev pred slikarskim stojalom, na katerem naslikani portret vzbuja skoraj isto iluzijo resničnosti kot neposredno predstavljena lastna podoba. Gl. BM mar. 1951, r 31 p 89 (Agostino Carracci slika brata Annibala); ZbK 65, 1931/32, r p 161 (Niccolò Renieri okrog 1590—1667); Marburger Jhrb. f. Kstgsh. V, 1929, r 70 na p 249 (Jacob Cornelisz okrog 1635—1696); G, r 289 (Johann Kupetzky, 1667—1740); Cicerone V, 1913, r p 823 (Joh. Chr. Rincklake okrog 1800 — delo, v katerem predstavlja naslikani portret le še atribut in tako veže našete primere s temi pod op. 213 tu). Načelno isto velja tudi za širše skupinske in posebej družinske portrete: prim. M V—2, 1925, r 544 (Willem Jacobsz Delff, 1580—1638) in G, r 320 (Alexander Roslin, 1718—93). Temu načinu — s pomočjo naslikane slike subordiniranih portretov, ki ga porabljajo tudi kot edini realistično možni prikaz prednikov in vobče umrlih (prim. KF, t 24, Nicolas Guibal okrog 1760), pa lahko dodamo še s pomočjo zrcalne podobe podrejene portrete. Prim. tu kot prvega Valazqueza z njegovimi znamenitimi »Las Meninas« leta 1656 (D. Meisterwerke d. Prado-Museums, tC 6 in t 35), le malo kasnejšega Charlesa Lebruna (Družina bankirja Jabacha okrog 1660; KF, t 19) in v slovenskem slikarstvu zlasti Mateja Sternena.

¹¹⁵ Tudi trojni portret prične analogno portretni skupini in portretni dvojici kot portretna trojica. Uvaja ga najstarejši firentinski tabelni portret, ki se še tesno naslanja na starejšo fresko upodobitve — podoba treh Gad-dijev v Uffizijah (K, p 341 in r 302), portretni triptihi pa so za razliko z diptihi (prim. op. 105) dokaj redki (gl. n. pr. Cranacha st. tri saške volilne kneze, ZbK 55 1920, r p 32). Med zglednimi primeri gl. Muñoz, o. c., tC pri t 24 (van Dyck); tC SG 8154 (Ph. O. Runge: »Wir drei«); D. stille Garten, »Blaue Bücher«, Königstein im Taunus & Leipzig b. n. l., t 58 (Julius Hübner); tC SG 3917 (Hans von Marées: Hildebrand, Marées in Grant); Leymarie, o. c., t 20 (Degas: Jeanteaud, Linet in Lainé, 1871).

¹¹⁶ tC SG 1302 (Tizian?: Koncert, Pitti).

¹¹⁷ Gl. tC SG 1327 (Firenze, Pitti).

¹¹⁸ F III, 1925, t XLII—III.

¹¹⁹ R, t 1—2. — Kot prednika bodočih strelskih skupinskih portretov bi lahko imenovali iz istega časa podobo sv. Jurija v antwerpenski galeriji (F IV, 1926, t LXXIV).

¹²⁰ Les Primitifs Flamands, Fascicules 1 à 4, Le Musée communal de Bruges, Anvers 1951, t pod No. 5.

¹²¹ R, t 3—4. Prim. t 5 (A. Mor).

¹²² R, t 7 (Dirck Jacobsz 1529).

¹²³ Prim. R, p 113, op. in t 24.

¹²⁴ R, t 23. — Prim. pod op. 65 tu tudi njegovo delo glede na posamezne celopostavne portrete.

¹²⁵ Prim. Frans Hals, Portraits de groupes de la garde civique, Introduction, commentaires et notes par H. P. Baard, Paris 1950 (več tC).

¹²⁶ R, t 63—4.

¹²⁷ tC SG 1187 (Amsterdam, Rijksmus).

¹²⁸ Prim. R, t 32 (Aert Pietersz, Predstojniki suknarjev iz 1599) in 31 (isti, Anatomija dr. Egbertsa iz 1603).

¹²⁹ O njem v RDK I, c 675—9. O holandskem skupinskem portretu anatomije istotam, c 674 in 1136. R, t 31, 49, 54, 59.

¹³⁰ tC SG 1561 (Haag).

¹³¹ R, t 59.

¹³² tC SG 1057 (Amsterdam, Rijksmus). Poleg strože determiniranih predstojnikov gl. tudi skupinske portrete članov nekega ceha sploh, tako n. pr. slikarjev (G, r 267 — Haarlemski slikarji, 1675).

¹³³ Alfred W u r z b a c h, *Niederländ. Kstler-Lexikon*, II. Bd., Wien und Leipzig 1910, p 887.

¹³⁴ TB XXXIII, 1959, p 426—7, in XXVIII, 1954, p 92 (portreti regentov, 1751, 1766, in »anatomija«, 1758).

¹³⁵ TB XXVII, 1955, p 524.

¹³⁶ Schouman: skupinski portreti regentov iz let 1761, 1764 in 1787. Prim. TB XXX, 1956, p 270. — Lelie: n. pr. 1788. Prim. TB XXIII, 1929, p 7. — Hendriks: n. pr. 1786 in 1788. Prim. TB XVI, 1925, p 585.

¹³⁷ Skoraj dosledno le portretne skupine, od katerih je po omenjeni portretni trojici Gaddijev v Italiji najznamenitejša Uccellova tabla petih portretov. Prim. Mario Salmi, *Paolo Uccello...*, Valori plastici, Milano 1958, t 61—4 in p 34—5 ter 147—8 (z lit.). V okviru nabožne podobe naraste tu portretna skupina tudi do zametka portretne množice. Prim. zlasti dela Gentila Bellinija (Procesija na Markovem trgu, tC SG 1609 in V VII—4, 1915, r 127—133, Najdenje križev relikvije, istotam, r 154—6, in Pridiga sv. Marka, r 142), sicer pa dovolj konservativnega Antonellovega naslednika (istotam, r 58) in Lorenza Costo (P VII, 1954, p 358 sl. — Detlev v. Hadeln — in r p 359). — V začetku 16. stoletja Giovanni Cariani (1519; P V, 1952, r p 5) in na koncu Domenico Tintoretto (R, t 6), značilno še vedno v zvezi z nabožno upodobitvijo. — V nemških deželah podobni primeri mnogo redkejši: v 15. stoletju tu do neke mere pomembna »Zapisega« Dericka Baegerta (Winkler, o. c., r p 94—5), naslednji vek pa mora zastopati tudi v drugi zvezi izredna (gl. op. 178) skupina portretnih figur na Striglovi Marijini zaroki iz ok. 1520.

¹³⁸ V zadnjih desetletjih 19. stoletja omembe vredni Degas (*Les musiciens à l'orchestre* ok. 1868, HPM I, tC p 10) kot umetnostno najvažnejši, Theodore Fantin-Latour (1856—1904; 1864 »Hommage à Delacroix« in 1872 »Un coin de table«, L I—6, r 112 in 114, 1870 »L'Atelier aux Batignolles«, M VIII—2, r 361, in 1885 »Autour du Piano«) in Peter Severin Krøer (1851—1909; n. pr. Komité razst. franc. umetn. v Kopenhagenu, 1890, RA T. LIV, 1928, r p 83), v našem veku pa je J.-E. Blanche (1861—....; »Les amis d'André Gide« ok. 1900, RA T. XLV, 1924, r p 259), Maurice Denis (1870—1944; »Hommage à Cézanne« 1901, RA T. XLV, 1924, r p 365), Theo van Rysselberghe (1862—1926; *De lezing* 1905, François Maret, Th. v. R., Anvers 1948, t 15), Max Liebermann (1847—1935; »Hamburger Professorenkonvent« 1906, Wa, r 98), A. Déchenaud (»Le Comité des Forges de France« 1914, RA T. XLII, 1922, r p 265), Oskar Kokoschka (1886—....; »D. Auswanderer« 1916/17, »Die Freunde« 1917/18), John Singer Sargent (1856—1925; »Some Generals of the Great War« 1922, Illustr. London News 4. 5. 1935, r p 50), Tristan Klingsor (1874—....; »Le Divan«, RA T. XLVIII, 1925, r p 265), Jules Grun (1868—....; n. pr. »Un groupe d'artistes«, RA T. LVI, 1929, r p 35), Henry Tonks (1862—1937; »An evening in the vale«, Allan Gwynne-Jones, *Portrait-Painters*, London 1950, t 132), Hugues de Beaumont (1874—....; »Réunion d'amis«, r istotam), Emerik Stenberg (1875—1927), Max Ernst (1891—....; »Au rendez-vous des amis«, BH II, r p 429) itd. — Izjemen primer je skupinski portret otrok kot ta iz leta 1854 (gl. ZbK, Beil. Kstchronik u. Kstlit. maj 1951, tekst [H. Tietze] in r p 20).

¹³⁹ Floerke, D. *Moden d. ital. Renaissance*, München 1917, t 43—45.

¹⁴⁰ Wilh. Waetzoldt, Hans Holbein d. J. p 159—167, in Paul Ganz, o. c., p 276 in 280—4 (z r in t).

¹⁴¹ Gl. tC SG 1029 (van Dyck: Sebastian Leerse [?] z ženo in otrokom, Kassel), 1514 (Jordaens, Prado), 1737 (Rembrandt, Braunschweig) in 1155

(Fabritius: Willem van der Helm z ženo in otrokom, Amsterdam, Rijksmus.). — Dalje v Jacques Lavalleye, Trésor artistique de Belgique (Publications des Archives iconographiques d'art national, Première Série, vol. 1), Anvers 1947, r 353—8; P I, 1928, r p 275 (krog Thomasa de Keyserja; G, r 208 (Adriaen van Ostade); P V, 1932, r p 215 (Leendert van der Cooghen) itd.

¹⁴² Pričenjamo ga lahko glede na celotni vsebinsko-formalni stil, ki se neprisiljeno izvija iz baročnega družinskega portreta, že s koncem 18. stoletja. Prim. KF, t 41—80; Paul Ferdinand Schmidt, Biedermeier-Malerei, München 1922, r 21 (K. J. Milde), 26 (ok. 1820). — Odlični primeri tudi v danskem slikarstvu 1. pol. 19. stol. Prim. RA T. LIV, 1928, r p 7 (Eckersberg) in 71 (V. Bendz).

¹⁴³ Pompeo Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica, 7. ediz., Parte II.a, Bergamo 1928, r p 119 (Jacopo da Ponte), 130 (Bernardino Licinio), 333 (Tintoretto in učenci), Parte III.a, 1929, r p 335, 336 (Alessandro Longhi), 337 (Pietro Longhi) in 339 (isti). — Prim. isto v okviru religiozne historije v o. c., r p 329 (Veronese: La famiglia di Diario ai piedi di Alessandro), 330 (Tizian: detajl iz Madone Pesaro), 333 (Veronese: detajl iz Madone della Casa Coccina).

¹⁴⁴ Gl. op. 197 tu in časovno vzporedne pojave na kontinentu, zlasti v Franciji. N. pr. v Bull. de l'Art jul.—avg. 1928, r p 277 (Guillaume Voiriot), in RA T. XLIV, 1923, t pri p 244 (Charles Lepeintre 1792).

¹⁴⁵ W, p 302: Porträtmasse.

¹⁴⁶ G, r 231 ali NG (C) II, tC LXV.

¹⁴⁷ London, National Portrait Gallery.

¹⁴⁸ Ital. donatore, commitente in adoratore, nem. Stifter in Donator, angl. donor in adorer, franc. donateur in adoreur, itd.

¹⁴⁹ Otto Pächt: Österreichische Malerei d. Gotik, Augsburg 1929, t 3 (hrbna stran verdunskega oltarja [1324—29], Križanje); Antonín Matějček, Česká malba gotická, Praha 1938, tC 28—9, 130 in 132; Heribert Reiners, D. Kölner Malerschule, Gladbach 1925, r 5, 6, t I; D. dtsh. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis z. Ende d. Renaiss. (HK), II—1, Berlin, Neubabelsberg 1917, r 343 (ok. 1380).

¹⁵⁰ Znani wiltonski diptih, ki kaže angl. kralja Riharda II. (Borenius-Tristram, Englische Malerei d. Mittelalters, Firenze-München 1927, t 64) pa je bil izdelan v Franciji ali vsaj pod neposrednim frac. vplivom (prim. BM, july 1929, p 36 in sl.: W. G. Constable, The Date and the Nationality of the Wilton Diptych; ZbK 63 1929/30, p 145 — Kenneth Clark; L'École Parisienne, Texte de Germain Bazin, Les trésors de la peinture française, Genève 1947-s tC, končno Joan Evans, English Art 1307—1461, Oxford 1949, p 103—4) kot tudi »La vierge aux églantines« ok. 1380 (tC v Bazin, o. c.), »Križanje« Jeana Malouela (Jacques Dupont, Les Primitifs français, Paris 1937, r p 20) in približno istodobni berlinski diptih (Alfred Hentzen, Meisterwerke der europäischen Malerei, Berlin 1944, t 129).

¹⁵¹ Antonín Matějček, o. c., p 76—8 (z vso lit. do tega l.), t 69, tC 71—2, t 73.

¹⁵² Bolj ali manj pomanjšani klečeči donatorji med drugim pri naslednjih slikarjih: Konrad von Soest (Alfred Stange, Dtsch. Malerei d. Gotik III, Berlin 1938, r 18); Hans von Tübingen, 1434 (Karl Oettinger, Hans v. Tübingen u. s. Schule, Forsch. z. dtsh. Kstgesch. 28, Berlin 1938, t 12); Meister der Darmstädter Passion (Alfred Hentzen, o. c., t 14); Martin Schongauer (Julius Baum, M. Schongauer, Wien 1948, r 151); Meister des Hausbuches, ok. 1480 (Otto Fischer, Gesch. d. dtsh. Malerei, München 1942, r p 200); Meister von Grossgmain, 1483 (Otto Pächt, o. c., t 44); Hinrik Funhof (PK



Sl. 19. Fortunat Bergant, sv. Dominik na oltarni sliki v Čemšeniku
(skriti avtoportret)

VII, 1927, r 603); Michael Wolgemut (ZbK 63, 1929/30, r p 90, in 62, 1928/29, r p 50); Heinrich Bornemann (D. dtsh. Malerei... [HK], II—2, 1917, r 575). — Prim. tudi H. Reiners, o. c., t XII (köln. slikar 1. pol. 15. stol.), r 103 in 108—9 (köln. slikar sr. 15. stol.), 128—9 (Meister d. Georgslegende), 190 (Meister d. Aachener Schranktüren), 185 (köln. slik. 2. pol. 15. stol.); Stange, o. c., r 30—1, 34, 42—3, 60, 76, 81, 108, 110, 112, 159, 200, 261; Wiener Jhrb. f. Kstgesch. VII, r 15—6 na p 145 (Meister d. Albrechts-altars, 1440, in Meister d. Tucher-altars), 21 na p 155 (Meister von St. Magdalena, 1456), 24 na p 158 (Votivtaf. d. Jörg v. Pottendorf, 1467), 26 (Altar d. Dompopes Burkhard von Weißbriach, pred 1461), 50 na p 184 (Epitaf Gelleja Laxa, 1473), 51 na p 185 (Epitaf Flor. Winklerja, 1477) in 59 na p 196 (Meister d. Kreuzigungstriptychons). — Pri mnogih nemških slikarjih 15. in 16. stoletja povsem nedosledno tako sorazmerni kot nesorazmerni naročniki. Prim. Reiners, o. c., r 65—6, 79, t XXVI in Werner Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., Berlin 1936, t 22 (Stephan Lochner, zadnji, proporcionalni primer iz 1447 hkrati zgled spajanja z asistencijskim portretom); Reiners, o. c., r 142, 146, 159 in 156—8, t XXXIII (Meister d. Marienlebens), 198, 212 in 199, 202, 206, 209 (Meister d. heil. Sippe), 235, 256 in 249 in 252, 262, t XXXVI (Meister von St. Severin), 277—8 in 276 (Meister d. Aachener Altars).

Proporcionalni klečeči donatorji: Epitaf Ulrika Reicheneckerja, 1410 (Otto Päch t, o. c., t 83; stilno pod češkim vplivom — prim. BM, jul. 1929, p 30, Hans Tietze); pri daleč najnaprednejšem Konradu Witzu (Konrad Witz — Bd. 1 der Basler Kunstbücher —, Basel b. n. l., t 2 in 19), Meister von 1462 (Wiener Jhrb. f. Kstgesch. VII, r p 156; delo, nastalo pod neutajljivim nizozemskim vplivom); Max Reichlich, Votiv. tabla viteza Florianja Waldaufa, pred 1498 (Otto Päch t, o. c., t 76; otrok še minuciozen). Prim. tudi Stange, o. c., r 63. — Pri primerih seve, kot je Reiners, o. c., t XVI (köln. slikar ok. 1450), proporcionalnost glede na mali format številnih figur velike kompozicije naših izvajanj niti ne zanika, niti ne podpira.

¹⁵³ Deleč špansko slikarstvo po treh glavnih skupinah — aragonski, kastilski in andaluzijski — najdemo le v prvih dveh tudi proporcionalnost med donatorji in ostalimi figurami, v umetnostno in kulturno najšibkejši Andaluziji sploh ne, v ostalem pa v glavnem prevladuje nesorazmerje. Male ustanovnike gl. v aragonskem slikarstvu pri Jacomartu (MG, r 51), Pedru Alemanyju (MG, r 73), Bartoloméju Bermeju (= Vermejo; HPE, r p 37) in v delavnici Rodriga de Osone (HPE, tC 35); v kastilskem pri Fernandu Gallegu (MG, r 104), Pedru Diazu (?) ok. 1450 (MG, r 107 ali M III—2, r 459); v andaluzijskem v sevillski šoli v 1. četrtini 15. stoletja (MG, r 125) in pri Juanu Nuñezu (MG, r 135). — Povsem ali skoraj proporcionalni v aragonskem slikarstvu predvsem pri učencu Jana van Eycka Luisu Dalmau (MG, r 47), pri že omenjenem Bermeju 1490 (D. Kst. Kataloniens, Wien 1937, t CCXXI in CCXXIII) in pri Rodrigu de Osone ml. (MG, r 87), v Kastiliji ok. 1450/60 (MG, r 101) in v krogu Fernanda Gallega (MG, r 106) in ok. 1495 (HPE, tC p 42), višek donatorskega portreta na polotoku sploh pa je v tem stoletju v sosednji Portugalski z Nunom Gonçalvesom na čelu (prim. RA T. LX, 1931, r 76—7 ter 79 in 81 za detajle; 1458—62, hkrati donatorji in asistencijske figure).

¹⁵⁴ Odlični primeri pri Fouquetu (Paul Wescher, Jean Fouquet u. s. Zeit, Basel 1947, 2. erw. Aufl., tC p 37 in r 39), dalje Ri, r 60—1, 97, 98 in 103—4 (Simon Marmion), 107—8 in 111—2 (avign. šola, gl. tudi La pietà d'Avignon, Texte de Germain Bazin, Les trésors de la peinture française, Genève 1941), 114, 122 in 129—30 ter 125 (Nicolas Froment ter šola), 135—4, 150, 157 in 162—4 ter tC p 237 (Maître de Moulins); L I—1, r 32—3 (Maître de 1488); NG II, r p 130. — Gl. posebej miniature Ri, r 10, 21 (de Hesdin), 70 in 75 (Fouquet). Neproporcionalni: L I—1, r 11 (Bellechose, atr.); Ti, t 243; Ri, t 62.

¹⁵⁵ Če so v humanistični Italiji normalno veliki naročniki pravilo, pa bi vendar bila površnost, ako bi ponavljali trditev, da tu srečujemo le take. Res je, da so neproporcionalni izjema in rekvizit konservativnih, provincialnih umetnikov in šol, kot jih predstavljajo Ottaviano Nelli (vM VIII, 1927, t pri p 528), Francesco di Antonio da Viterbo (? istotam, r 288 in 290), Paolo di Stefano (= P. Schiavo; vM IX, 1927, r 26), Domenico di Bartolo (istotam, t pri nasl. p), Cristoforo da Sanseverino in Angelo da Camerino (vM XV, 1934, r 1), Quirizio da Murano (vM XVII, 1935, r 22—23), Marco Zoppo (V VII—3, 1914, r 4), Dario da Treviso (istotam, r 5), Lorenzo di Alessandri (vM XV, 1934, r 51), Nobile Lucchese (istotam, r 116), Carlo in Vittorio Crivelli (vM XVIII, 1936, r 15, 20 in 48), Antoniazio Romano (vM XV, 1934, r 154—6, 159 in V VII—2, 1915, r 219), Saturnino de Gatti (V VII—2, r 230) Andrea Bellunello (Remigio Marini, La scuola di Tolmezzo, Padova 1942, t 4—6) in Girolamo da Trento (ki se že, močneje kot na jug, veže na Pacherjevo šolo; Leo Planiscig, Denkmale d. südl. Kriegsgebietes, Wien 1915, r 90) ter seve del, ki so nastala na Siciliji in Sardiniji (vM, r 265, 271 — iz leta 1528!, 284). Res pa je prav tako, da jih uporabljajo — čeprav ne v tako skrajni obliki — tudi v razvoju vodilni prvorazredni mojstri, ne le Gentile da Fabriano (V VII—1, r 101, 135) na začetku stoletja, ampak tudi Benozzo Gozzoli (vM XI, 1929, r 91), Melozzo da Forlì (V VII—2, r 5, 12), Signorelli (istotam, r 237) in mladi Cima da Conegliano (vM XVII, r 283) na sredi in koncu stoletja.

¹⁵⁶ Tu je van Goes v svojem stilno naprednem Portinarijevem oltarju ustanovnike nekoliko pomanjšal, a so — kar se tiče »fizične« portretnosti — kot v vsem nizozemskem slikarstvu 15. stoletja v okviru možnosti dobe kar najbolj skrbno izdelani (gl. F IV, 1926, t XII). Za njim naletimo izjemoma na pomanjšane donatorje še na Memlingovi skrinji sv. Uršule (gl. Ludwig Baldass, Hans Memling, Smlg. Schroll, Wien 1942, tC 115).

¹⁵⁷ Najdemo jo n. pr. na ne povsem sigurno lastnoročno izvedenih freskah mladega Baldassara Peruzzija v rimski cerkvi Sant'Onofrio (V IX—5, 1932, r 207), v zgodnejšem opusu Giov. Ant. Pordenona (Giuseppe Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, Venezia 1941, t 47), pri Tommasu Manzuoliju, imenovanem Maso da San Friano (V IX—5, r 156) in celo v neki Peruginovi votivni podobi iz leta 1512 (KK XXV, 1914, r 144). Proporcionalnost glej razen pri nešteti drugih tako pri zrelem Peruzziju (V IX—5, r 224) kot pri kasnejšem Giov. Ant. Pordenonu (Fiocco, o. c., t 99).

¹⁵⁸ Na notranjih straneh levega in desnega krila oltarja Oberriedov (KK XX, r p 56—8). Miniaturne donatorje v nem. 16. stol. gl. še P XI, 1938, r p 348 (krilni oltar v Oberstenfeldu v Bottwartalu, 1512), za sam pričetek stoletja pa v Wilhelm Waetzoldt, Dürer u. s. Zeit, Wien, Phaidon 1935, r 81—2. — Za proporcionalne klečeče donatorje v nem. 16. stol. prim. sliko sv. Hieronima z ustanovnikom v krajini iz ok. 1500 (P XI, 1938, r p 129), ki bi bila brez nizozemskih pobud še prav tako nemogoča, Urbana Görtschacherja »Ecce Homo« 1508 (P ä c h t, o. c., t 96) in zlasti znamenito Holbeinovo Madono župana Meyerja (tC SG 1590). — Da se ohranijo mali donatorji v votivnih podobah izrazito podeželske umetnosti še mnogo dlje, se razume samo ob sebi (prim. D. Kstedenkmäler d. Kantons Luzern Bd. I, D. Kstedenkm. d. Schweiz, Basel 1946, r 162; votivna slika iz 1580).

¹⁵⁹ Na že omenjenem verdunskem oltarju.

¹⁶⁰ Prim. Alfred Lehmann, o. c., p 207.

¹⁶¹ Pritlikavi ustanovniki na predeli epitafa: D. dtsh. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis z. Ende d. Renaiss. (HK) II—1, Berlin-Neubabelsberg 1917, r 360 (Imhof-Thürler-Epitaph, Nürnberg, St. Lorenz 1449), 361—2, 369. V istem okviru izvršeno ločitev »s slikarskimi sredstvi« prim. istotam, r 365 (Imhof-Rothflach-Epitaph ok. 1430), pri Cranachu st. ok. 1507—9 (P 1930, r p 302), pri

omenjenem Holbeinovem oltarju družine Oberried in pri Baldungovi Pietà v Londonu (NG II, r p 14). Redek primer donatorjev na predeli zlatega oltarja na našem ozemlju gl. končno na desnem stranskem oltarju cerkve sv. Miklavža nad Celjem iz leta 1641 (prim. Marijan Marolt, Dekanija Celje, Maribor 1951, p 112).

¹⁶² Ustanovniki se prično pojavljati skupaj s svojimi bolj ali manj številnimi družinami nekoliko kasneje. V Italiji se zgodi to sicer že v 14. stoletju (vM IV, 1924, r 124–5, ok. 1365 in 1370), na Nizozemskem, kjer so tovrstne upodobitve najbogatejše, pa šele nekako od tretje četrtine 15. stoletja naprej (prim. Jacques L a v a l l e y e, *Le portrait au XV^e siècle*, Bruxelles 1945, p 11). Kot pri dvojnih in alijskih portretih je tudi tu odmerjena po veliki večini moškim leva in ženskim članom desna stran, pri čemur so umrli zaznamovani s križci nad glavami, umrli otroci tudi z belimi oblekami.

¹⁶³ Brez pridržka velja to za zložljive diptihe z Madono na eni = odličnejši levi in ustanovnikom na drugi tabli. Poznamo jih že pri Rogieru van der Weyden (prim. F II, p 34–6, 101–4, in t XXV ter XXVII), pozneje pa zlasti pri Memlingu (prim. L'Illustration N° 4892 [= Noël 1956] tC, oltarček Martina Newenhovena 1487; Ludwig B a l d a s s., o. c., p 28–9, 46–7, in t 98 [= tabla iz trodelnega oltarčka], 100–1 [= diptih s sv. Benediktom]) in za njim n. pr pri Janu Provostu (1522, F IX, 1934, t LXV). — Kot enega posebnih primerov gl. tudi v Joseph G a n t n e r, *Kstgesch. d. Schweiz. 2. Bd., Frauenfeld 1947, r 302* (diptih s smrtjo na desni).

¹⁶⁴ F I, 1924, t XXIII in XL (oboje Jan van Eyck), LXIII in LXVI (Petrus Christus); tC SG 1797 (Weyden: Triptih Peetra Baladelina, Berlin) itd.

¹⁶⁵ Gl. pod op. 154 navedene proporc. ustanovnike.

¹⁶⁶ Doprsnega donatorja pri do kolen upodobljeni Mariji in svetnikih kaže podoba v newyorški Pierpont Morgan Library (Philip H e n d y & Ludwig G o l d s c h e i d e r, Giovanni Bellini, Oxford & London 1945, r 98) in Madona s svetniki in ustanovnikom v beneški cerkvi S. Francesco delle Vigne (Giovanni Bellini, *Catalogo illustrato della mostra a cura di Rodolfo Pallucchini*, Venezia 1949, r 118). Že poprej je ustvaril Giambellini tudi po formatu najrepresntativnejši tip, ki kaže donatorja v Sacra Conversazione s celopostavnimi figurami. Tu je vzgled Madona s svetniki in dožem Barbarigom iz 1488 (o. c., r 93). Obe najobičajnejši kompoziciji beneških votivnih podob so posnemali v nedogled. Ako se na skromnejšo naslanjajo med drugimi Palma Vecchio (KK XXXVIII, 1937, t 15) in njegova šola (istotam, t 118–9), Vincenzo Catena (vM XVIII, 1936, r 214 in 219), Francesco Bissolo (NG I, r p 41), Andrea Previtali (V VII–4, 1915, r 374–5), Marco Basaiti (vM XVII, 1935, r 291 in 495), Agostino da Lodi (V VII–4, r 668), Giovanni Mansueti (vM XVII, r 115), Cima da Conegliano (vM XVII, r 240 in 269), Antonio da Solario (vM XVIII, t pri p 494), Cariani (V IX–III, r 291 in 296) ter manj pomembna fra Marco Pensaben (vM XVIII, r 292) in Pietro Duià (vM XVIII, r 246) — se drugi približujejo Cime da Conegliana Sacra Canversazione v Parmi (vM, r 259) pa enako naslovljena slika Palme Vecchia, ki je bila nazadnje na gradu Rohoncz (KK XXXVIII, 1937, t 26), votivne podobe Benedetta Diane v Beneški Cà d'Oro (vM XVIII, r 225), Catene v Museo Correr (vM XVII, r 218) in Ambrogia Bevilacqua v Breri (V VII–4, r 622) ter istotam hranjena znana Pala Sforzesca (V VII–4, r 721), pri čemer seveda zadnji dve deli nista nastali pod beneškimi vplivi, ampak v domači lombardski tradiciji, ki je zanjo značilen Borgognone.

¹⁶⁷ Antwerpenska podoba Jacopa Pesaro in papeža Aleksandra VI. pred sv. Petrom iz ok. 1506 (Tizian, Wien, Phaidon 1936, r 1).

¹⁶⁸ 1523 datirana »Zaroka sv. Katerine« v Bergamu (Bernhard B e r e n s o n, Lorenzo Lotto, London 1905, t pri p 152).

¹⁶⁸ Madona z zakoncem Casotti v Bergamu (Giuseppe Delogu, *Italienische Malerei*, Zürich 1939, tC p 191).

¹⁷⁰ Giovannija Girolama Savolda »Češčenje otroka« v galeriji v Hampton Court Palace iz 1527 (V IX—3, 1928, r 510).

¹⁷¹ »Rojstvo« v modenski galeriji Estense iz 1536 (V IX—3, r 681).

¹⁷² Ki podeli ne le v enem, temveč v celi vrsti svojih del poglavitni podarek naročnikom, nastopajočim kot v portretnih skupinah. Gl. Madono z detetom in 4 senatorji iz ok. 1553, Madono s Camerlenghi iz ok. 1567, Beneške prokuratorje iz ok. 1571 in Tri senatorje s sv. Justino iz ok. 1580 (Erich von der Bercken, *D. Gemälde d. Jacopo Tintoretto*, München 1942, t 63, 113, 125 in 192).

¹⁷³ Prim. Družino Cuccina v Dresdenu (RJK, 4. Bd., 1940, r 1—3). Kot je v sijajnih posameznih tega mojstra nabožni dogodek skoraj povsem izginil v docela žanrsko pojmovanih upodobitvah, ki so tako pretkane s portreti, da se že bližajo skupinskemu portretu, tako je tudi to delo le še družinski portret, ki so pri njem osebe, ki naj bi kot predmet čaščenja dominirale, le dodane, enako kot alegorične postavbe vere, upanja in ljubezni, ki jih je slikar vtaknil med realne osebe. Prav kombinacija z alegorijo bo odslej umetnikom edina pomagala, kako na nerealističen način povzdigniti portretirano osebo do posebne pomembnosti.

¹⁷⁴ Umetnostno pomembni primeri še v 17. stol. pri Rubensu (antwerpski Rockoxov triptih iz 1615—15 in dunajski krilni oltar sv. Ildefonsa iz 1630—2, KK V, 4. Aufl., 1921, t 85 in tC SG 100—1), pri van Dycku (louvreška Madona z ustanovnikom in verjetno 1634 nastali oval, A. Muñoz, *Van Dyck*, Roma 1941, r 40, in P XI, 1938, r p 122), pri Cornelisu de Vosu (1630, dat., kompozicija sv. Norberta, M VI—1, 1921, r 205), pri Ph. de Champaignu (D III, r p 3), pri Zurbaranu (MG, r p 312 in 317; 1620 in 1631) pri Valdésu Lealu (»Concepcione« z donatorjem in njegovo materjo iz 1661, MG, r p 353) in slednjič pri Nicolasu de Largillière (»Ex-voto à sainte Gèneviève« iz 1694, delo, ki ga morem — enako kot njegove ožje motivne prednike — komaj še omeniti v tej zvezi; Louis Réau, *Hist. de la peinture française au XVIII^e siècle*, T. I, Paris et Bruxelles 1925, t XLIV).

¹⁷⁵ KK XXIX, Berlin u. Leipzig 1929, n. pr. r p 152 in 154.

¹⁷⁶ Za tako značilno in pogosto sovpadanje donatorskega in asistenčnega portreta prim. dela Marca Marziale (vM XVIII, r 281 — iz 1500, 285 — iz 1507, 285), sicer pa je potrebno tu posebej omeniti še umetniške avtoportrete. Med njimi gl. v G (tekst p 17—9), r 20 (Gozzoli 1459), 25 (Botticelli ok. 1476), 33 (Melozzo da Forlì ok. 1478), 26 (Filippino Lippi ok. 1484/5), 32 in 21 (Ghirlandajo ok. 1485 in ok. 1490), 34 (Perugino ok. 1490), 77 (Sodoma 1505—6), 78 (Raffaello 1509/11), 91 (Pontorno). O le-tem Filippu Lippiju (G, r 19) gl. tudi Robert Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Smlg. Schroll, Wien 1942, p 65 in r 43, o Caravaggiovem v BM, julij 1951, r 19 na t p 235 in tekst Denisa Mahona, p 232, c 2.

¹⁷⁷ O znamenitem zgodnjem primeru pri Janu van Eycku gl. v Phoebus 1950/51, Vol. III, p 12—24 (Andreas Pigler, *D. Problem d. Budapester Kreuzigung*), za kasnejši čas pa v Hanfstaengl's Maler-Klassiker Bd. V, München 1903, t 104 (Maerten de Vos 1575), in v MK I, r p 747 (J. Danckers 1646). — Avtoportreti: G, p 19, r 17—18 (Dirk Bouts ok. 1468), 23 (Memling ok. 1467), 27 (Bosch), 37 (G. David 1509); F IX, t XXIV—XXV in tC SG 183 (Joos van Cleve ok. 1515 in ok. 1525).

¹⁷⁸ Redek nemški primer asistenčne skupine pri Bernh. Striglu ok. 1520 (P IV, 1951, r p 1 in 5 ter tekst Walterja Hugelshoferja). Nemške protestantske dežele 16. in tudi 17. stoletja pogosto poznajo pri zadnji večerji in drugih verskih upodobitvah asistenco Luthra in ostalih reformatorjev (prim.

RDK I, c 35, 577, 589; Ed. Heyck, Luther, Monogr. z. Weltgesch. 29, Bielefeld u. Leipzig 1909, r 113—4 in deloma 115; Lilienein, o. c., tC 26 in 28 ter r 137 — vse Caranach ml.), ako ti ne fungirajo kar kot apostoli in pod. (prim. op. 181—2 tu). Med ostalimi značilnejšimi nemškimi deli n. pr. Katarinin oltar Cranacha st. iz 1506 (ZbK 65, 1931/32, tC pri p 193 in besedilo Ludwiga Kaemmererja) ali Barthel Beham (Kreuzeswunder, P VI, 1933, r p 3, detajl, in Althere Pinakothek München, 1936, t 60). Avtoportreti: G, r 29 (Herlin 1488); Curt Glaser, o. c., t XXVI (Holbein st. ok. 1504); G r 42—3 (Meister von Frankfurt po 1504); Wilh. Waetzoldt, o. c., r 91, 103—4 in 13—15 (1506, 1508 in 1511); Lilienein, o. c., p 96 in r 116 (Cranach st. 1531); G, r 121 (Pencz). — O tovrstnih (deloma preoblečenih) lastnih podobah Martina Schafnerja gl. TB XXIX, 1935, p 564.

¹⁷⁹ Gl. v Jan Lauts, Domenico Ghirlandajo (Smlg. Schroll), Wien 1943, zlasti Angelovo oznanjenje Zahariji, t 79—82. — Izven Toskane prave asistenčne skupine in močice še v tabelnem slikarstvu v Benetkah pri Gentilu Belliniju (vM XVII, r 93—6), pri Giovanniju Mansuetiju (istotam, r 105—6) in pri Vittoru Carpacciu (vM XVIII, r 122, 125, t pri p 220 in 129), portreti, ki mestoma povsem zakrijejo motivno poglavitni dogodek. Sicer se to dogaja pogosteje v freskah, kjer so za vzgled spet izven Firenze in njene okolice n. pr. Lorenzo da Viterbo (V VII—2, 1913, r 187—192) ter pred vsemi drugimi v letih 1481—3 izvršene kompozicije v Sikstinski kapeli. Prim. Paul Schubring, D. Sixtinische Kapelle, Rom 1909, p 14—5, 17—8 in r p 55—6, 64 (Botticelli), p 16 in r p 60 (Ghirlandajo), p 18—19 in r p 66—7 (Perugino), p 19—20 in r 68—70 (Signorelli), p 12—13 in r p 50—1 in 53 (Pinturicchio), p 15—7 (Cosimo Rosselli in Pietro di Cosimo).

¹⁸⁰ Tako n. pr. mimo že imenovanih Botticellijev Poklonitev treh kraljev v Uffizijih (Botticelli, Wien, Phaidon 1937, tC 16 in ob nasl. p, t 12 in 15).

¹⁸¹ V plastiki eden najstarejših zanesljivih primerov kipec Madone v modni noši in s portretnimi potezami žene Rudolfa IV. Ustanovnika (prim. Franza Kieslingerja P X, 1932, p 326 in 328 ter r p 325 in 327, RDK II, c 657 in K, r 289. Tam, od p 325 naprej, tudi o prvih »preoblečenih« portreth, točno o upodobitvah s portretnimi potezami, še za časa portreta v zametku). V 16. stol. stojé na prvem mestu glinaste kompozicije objokovanj, polaganj v grob in jaslje Guida Mazzonija († 1518), prim. TB XXIV, 1930, p 315 ter V VI, 1908, r 516—8 in 520—2, značilen primer 17. stol. pa n. pr. pri Coyzevoxu (Adelajda Savojska kot Diana, D III, r p 2). — V slikarstvu 15. in 16. stol.: za številne Madone in svetnike s portretnimi potezami prim. K. Clark, o. c., r 145 (Piero della Francesca); Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., p 31; Dürerjev Paumgärtnerjev oltar ok. 1500 (Waetzoldt, o. c., r 83—4) in Holbeinovo Madono župana Meyerja, v francoski dvorski umetnosti pa n. pr. — izven mitoloških preoblek fontainebleaujske šole — dela Jeana Fouqueta (Melunska Madona s potezami Agnes Sorel, gl. Gotthard Jedlicka, Französische Malerei, Zürich-Berlin 1938, t 16 in tC zraven, ter prim. Paul Wescher, o. c., p 105) in pozneje Leonarda Limosina (sveta Pavel in Tomaž s potezami Franca I. in admirala Chabota, TB XXIII, 1929, p 230). Pri nemških protest. slikah z motivi Zadnje večerje in drugih svetopisemskih prizorov v 16. in 17. stol. pogosto nekateri ali pa tudi vsi apostoli s obrazi Luthra in drugih pomembnih protestantov, ki tesno meje na preoblečene in asistenčne portrete (prim. pod op. 178 in 182; RDK I, c 35 in Ed. Heyck, o. c., r 115). V 18. stol. značilna nekatera olja Antona Raphaela Mengsa (Sv. Družina 1749, TB XXIV, 1930, p 390), in iz 19. podobe kot »Corinne au Cap Misène« od François Gérarda (1770—1837; gl. BH II, r p 187-s pojasnilom) in opus Francesca Hayeza (1791—1881; TB XVI, 1923, p 177). — Posebej med avtoportreti prim. zlasti vrsto podob sv. Luke, ki slika Madono (G, r 15—6, 75—6, 85—7; De van Eyck à Bru-

eghel [Katalog razst. v Musée de l'Orangerie], Paris 1935, t XXVII), sicer pa zadevne upodobitve Grünewalda, Michelangela, Properzie de Rossi, že omenjenega Veronesa, Caravaggia, El Greca, Allorija in Permoserja (G. r 69—70, 103, 111—2, 94, 135—8, 141, 151—2, 195). Na splošno o tem vprašanju lastnih podob pod op. 265.

¹⁸² V kiparstvu zgodovinsko najvažnejša poprsja malih Jezusov in Janezov Krstnikov v 2. pol. firent. quattrocenta — prim. Wilh. Bode, Florentiner Bildhauer d. Renaissance, Berlin 1921 (IX. Porträts von Knaben aus vornehmen Florentiner Familien in Quattrocento-Büsten d. jungen Christus u. Johannes, p 214 sl., tudi p 240—1); Paul Schubring, D. ital. Plastik d. Quattrocento (HK), Berlin-Neubabelsberg 1915, p 120 in 122; Martin Wackernagel, D. Lebensraum d. Künstler in d. florent. Renaissance, Leipzig 1938, p 102—3. — Slikarstvo. V religioznem okviru poleg omenjenih protestantskih slik (gl. Liliénfein, o. c., r 137 — oba Cranacha 1555, in še celó Hanfstaengl's Maler-Klassiker IV, Rijks-Museum, München 1903, t 139 — Adriaen van der Venne 1614), ki smo se jih že dvakrat dotaknili in ki predstavljajo v obeh zadnjih primerih že alegorije (portreti, ki jih vsebujejo, pa portrete v funkciji), v tej zvezi najhvaležnejši ikonografski tip tako imenovanega Svetega sorodstva (nem. Heil. Sippe) in to v 16. stol. Prim. Cranacha st. — Liliénfein, o. c., p 30, tC 3 in r 21 (Torgauer Annenaltar 1509), p 96 in r 37 (D. heil. Sippe ok. 1510) in Bernh. Strigla v KF, t 8—9 (Družini Maksimilijana I. in Joh. Cuspiniana iz 1520). Nadalje gl. v svetniški preobleki oz. — večkrat točneje — funkciji (na določenega svetnika spominjajo le še atributi) sv. Magdalene: vM XIII, 1931, r 242 (Piero di Cosino), V IX—5, 1932, r 140 (Puligo), NG II, r p 130 (franc. šola 16. stol.), 199 (Mabuse), tC SG 1090 (znamenita Marija M. pod drevesom, ki je v njej upodobil Jan van Scorel Agato van Schoonhoven); — sv. Margarete: NG II, r p 417 (Zurbaran); — svete Katarine: Re II, r p 318 (atr. Domen. Ghirlandajo), M VI—2, 1922, r 340 (Lely); — Janeza: Re I, r p 678; — Hieronima: Liliénfein, o. c., r 83 in 85, ter Posse, o. c., r 64 (Cranach st. 1525, 1526, 1527; kardinal Albert Brandenburgski); — angela varuha: RA T. XLV, 1924, r p 202 (Alexis-Simon Belle 1699); — slednjič nekatere Sustermansove modele (n. pr. Vittorijo delle Rovere v Pal. Corsini, ki je za nas tipičen portret v funkciji, ki pa si o njej v tem pogledu pisci nasprotujejo. Prim. J. Lavalleye v TB XXXII, 1938, p 323—4, in Leo van Puyvelde, La peinture flamande à Rome, Bruxelles 1930, p 127) in tekst W. Martina v MK I, p 746 (kot Marija in angel Gabrijel). — Svetopisemska preobleka: Bercken, o. c., t 308 (Tintoretto; kot David); vM XV, 1934, r 229—30 (neapeljska šola ok. 1516; kot trije kralji). — Pogosto prepletanje preoblečenih portretov — točno p. v svetniških vlogah — in svetih oseb s portretnimi potezami na isti upodobitvi gl. n. pr. na votivni podobi škofa Slatkonje (Mantuan i v Dom in svet XX, 1907, p 363 in r p 461); od cesarja Maksimilijana v vlogi sv. Jurija do Marije s potezami cesarjeve žene. — Pastirska preobleka: 16. stol. — P IV, 1931, r p 226 (Barf. Veneto); izmed primerov 17. stol. gl. na Holandskem n. pr. Hendrika Pota (MK I, r p 741, tudi r p 742 in tekst W. Martina istotam), v Angliji v tem načinu zglednega Lelyja (Willi Drost, Barockmalerei in d. germ. Ländern [HK], Wildpark-Potsdam 1926, p 255 in r 191) ter njegovega posnemovalca Jacoba Huysmansa (S maj 1948, tC p 142, in TB XVIII, 1925, p 204), in v 18. stol. končno Rigauda za francosko (M VII—1, 1925, r 59) in Joh. Heinr. Seekatza (KF, t 25) za nemško slikarstvo. — Mitološka preobleka izven ože določenega mitol. portreta: prim. v »preobleki« Venere pri Holbeinu ml. (KK XX, 1911, t p 41, — Magdalena Offenburg 1526, tudi kot Laïs Carinthiaca iz istega l., tC SG 1717), na franc. freskah 2. pol. 16. stol. (RA T. LXIV, 1933, p 183—4 in t pri p 182), dela fontainebleaujske šole (gl. pod nasl. op.), v preobleki Minerve (OK V—1, 1911, r 580 — nem. šola



Sl. 20. Fortunat Bergant, sv. Frančišek na sliki v Nazarjih v Savinjski dolini
(skriti avtoportret)

ok. 1670), cit. sestavek W. Martina v MK I, p 744—5, itd. — Za preobleke vseh vrst prim. koncem 18. in na zač. 19. stol. zlasti Romneyeve portrete Emme Lyon-Hart in tovrstna dela Vigée-Lebrunove (n. pr. v Louis Hautecœur, Madame V.—L., *Les grands artistes*, Paris b. n. l., t pri p 116 — M^{me} de Staël Corinne, 1808, za razliko s poznejšo Gérardovo sliko, omenjeno pod op. 181). — Zadevne lastne podobe: tC SG 1198 (Holbein st. kot prosjak), 1646 (Dürer kot bobnar, sicer o njeg. preobl. avtop. Waetzoldt, o. c., p 43); Liliénfein, o. c., t 29, 37 in 125 (Cranach st. 1509 — lesorez, 1510 in 1515) ter p 96; G, r 202 (Rembrandt) in 240 (Jan de Bray). Dejansko jim lahko pridamo tudi vrsto romantično »preoblečenih« Courbetovih lastnih podob (prim. C., *Texte de Pierre Mac Orlan*, »Les demi-dieux«, Paris 1951, tC 1 in t6, 8, 9, 12 — 1849, 1842, 1844, 1844/5, 1854). Zanimiv v tem pogledu F. Bergant (sl. 19 in 20).

¹⁸³ Prim. Louis Réau, *Hist. de la peint. française au XVIII^e siècle*, T. I, Paris et Bruxelles 1925, p 54—5. — Tovrstna dela raznih mojstrov (n. pr. o. c., t XLVIII, Jean Raoux, M VII—1, 1923, r 56, Nicolas Largillière) imajo svoje neposredne prednike v fontainebleaujski šoli (gl. FPF, r p 33 in 35).

¹⁸⁴ tC SG 86 — M^{me} Lambesc v Louvru, ki je pomenila, 1737 razstavljena v Salonu, Nattierov prvi uspeh v tem žanru. Druga njegova taka dela gl. v FPF, r p 104 in Louis Réau, o. c., T. I, t L.

¹⁸⁵ Prim. Pierre Mignard, Molière kot Cezar (BH II, r p 449).

¹⁸⁶ V Nemčiji n. pr. Max Slevogt (1868—1932; gl. tC SG 2036 — D'Andrade kot Don Juan, in KM 116, 1926, rC 12, 31, r 35).

¹⁸⁷ AW VII, Berlin 1886, t pri p 544 (Hans Sebald Lautensack: Cesar Ferdinand I, 1556); Hi I, r 254 (Matthias Zündt: Grof Nikolaj Zrinjski).

¹⁸⁸ Prim. n. pr. za zgodnje italijanske tabelne portrete Wackernagel, o. c., p 177. — Zgledi posameznih možnosti — enostavno okno: Ti, t 109 (Ridolfo Ghirlandajo ok. 1520); NG I, r p 201 (Lotto) in 22 (J. Bassano); tC SG 1645 (Bruyn st.). — Okno in zavesa (ali tapeta): Deutsch, Dtsch. Malerei d 15. Jhrs., t 104 (Michael Wolgemut); Waetzoldt, o. c., r 23—5, in Winkler, o. c., tC III (Dürer, vse 1499); P IV, 1931, r p 2, in 1939, r p 21, ter Phoebus 1949, Vol. II, r 1—2 p 71 (Bernh. Strigel); Delogu, o. c., tC p 79, in Ti, t 81 (Bart. Veneto); vM XVIII, 1936, r 176 (Carpaccio); NG I, r p 83 (Cariani) in 200 (Lotto). — Okno v levi stranski steni: vM XIII, 1931, t pri p 288 (Lor. di Credi: Verrocchio); V IX—3, 1928, r 36 (Marco Basaiti); P I, 1928, r p 307 (portret arhitekta iz ok. 1488) — enako na desni: vM XVIII, 1936, r 12 (tu kot Carlo Crivelli, Giuseppe Fiocco — P V, 1932, p 340 — ferrarski mojster); P 1930; r p 343 (Mittelrheinischer Meister W. B. 1490). — Balustrada za portretirancem — tC SG 1001 (Domen. Veneziano) — in za njo krajina: tC SG 1446 (Lor. di Credi, prej atr. Verrocchio); NG I, r p 153 (Ridolfo del Ghirlandajo), 274 (Perruzzi, atr.), 358 (Solario). — Isto, kombinirano z zaveso: Erich v. d. Bercken, D. Malerei d. Früh- u. Hochrenaissance in Oberitalien (HK), Wildpark-Potsdam 1927, tC VIII (atr. Baldassare Estense ali Guido Aspertini, München). — Dve okni: P V, 1932, r p 343 (Ferrarski mojster).

¹⁸⁹ Za prvo rešitev najpomembnejši van Dyck (gl. Ant. Muñoz, Van Dyck, t 10, 14—6, tC pri t 24, 31—4, 50, 54—5, 61, 64, 67, 69—70, 83, 90, 93—6, 99, 102—3, 106, 121); dalje prim. Willi Drost, o. c., tC XIV (Caspar Netscher), BM jan. 1914, t pri p 232 (Murillo, atr.), ADK, r 970 (Lampi st.) itd. — Drugi način — z obraslo skalo — uporabljajo v 17. stol. poleg van Dycka (Muñoz, o. c., t 56 in 117 ter tC pri t 96) še n. pr. Pieter Nason in Johanne Mytens (1662 in 1668, W. Martin, Dutch Painting ..., t 60 in 56), Daniel Mytens, De Critz, John Hayls in Peter Lely (C. H. Collins Baker in W. G. Constable, D. Malerei d. 16. u. d. 17. Jhrs. in England, Firenze-Berlin 1930, t 40, 53, 57 in 60) itd.

¹⁹⁰ Za baročno tradicijo v ureditvi ozadja gl. Günther Probszt, Friedrich von Amerling. Zürich-Leipzig-Wien 1927, tC 4, t 42, 50; ADK, r 912 (Franz Krüger). Odmev baročnega aranžmaja s skalo n. pr. v 19. stol. pri nas Ceti-
novič (prim. Viktor Steska, Slovenska umetnost I, Prevalje 1927, p 279). —
Naslon na starejše, renesančne vzore: Bruno Grimschitz, Dtsch. Bild-
nisse von Runge bis Menzel, Wien 1941, t 20 (J. Fr. Overbeck, ozadje okno in
zavesa), 42 (Heinr. Maria v. Hess, ozadje enostavno okno s krajino), 49 (Fried-
rich Wassmann, nevtrarno ozadje z grbom).

¹⁹¹ Med redkimi primeri quattrocenta: PK VIII, 1925, tC XIII (Signorelli).
V 16. stol., posebej manierizmu, prim.: tC SG 1231 (Ambrosius Holbein); Wilh.
Waetzoldt, Hans Holbein d. J., t 14—5 in 18 (H. Holbein ml. 1516 in 1520);
Phoebus 1949, Vol. II, r 1 p 61 (kasno delo Holbeina st.); Robert Eigenber-
ger, D. Gemäldegalerie d. Akad. d. bild. Künste in Wien, Tafelbd., Wien 1927,
t 64 (Slikar H. F. 1524); P 1939, t p 18 (Wolf Huber 1526); V IX-3, 1928, r 322
(Domen. Mancini), 374 (Domen. Capriolo 1528), 585 (Romanino), 690—2 in 711—2
(Paris Bordone); V IX—4, 1929, r 187—191, 199, 204—8, 210—1, 231—2 (G. B. Mo-
roni); V IX—6, 1933, r 21—4 (Angelo Bronzino); C. H. Collins Baker in
W. G. Constable, o. c., t 33 (neznan mojster 1582).

¹⁹² Ki jo razodeva tudi še slavna Mona Lisa (Tout l'oeuvre peint de Léon-
ard de Vinci, Collection de la Pléiade II, Paris 1950, tC XIV—1). Po Pieru
della Francesca z njegovim že omenjenim alijsnim portretom v skupnem
okviru in ženskim portretom v Londonu (vM XI, 1929, r 3) je v ostalem Leon-
ardo med prvimi, ki uvajajo »čisto« krajinsko ozadje (Tout l'oeuvre peint...,
tC IV, in Wackernagel, o. c., p 179). Nadalje gl. v Italiji: vM XII, 1931,
r 11 in 17 (Botticelli), 150 (njeg. šola); XIII, 1931, r 119 (Utili), 142, 145—6, 149
(Mainardi), 195 (Lorenzo di Credi), t pri p 360 in r 251 (Piero di Cosimo); XIV,
1933, r 159—162 (Pinturicchio); tC SG 1345 (Perugino) in 1334 (Raffael); vM
XVI, 1937, r 31 (Signorelli), 165 (Neroccio) in 288 (Marco Basaiti); vM XVIII,
1936, r 279 (Marco Marziale) NG I, r p 145 (Francia in Franciabigio), 208 (Mai-
nardi) in 338 (Solario), itd. — Nizozemska: tC SG 1664 in Baldass, o. c.,
t 50—5 (Memling); F X, 1934, t XIII—XVI, XVIII—XX (Mostaert); F XI, 1934,
t LXXVII (Ysenbrant), LXXXIX, XCI—II (Ambr. Benson), Re I, r p 268 (Jacob
van Utrecht), itd. — V nemških deželah ni krajinsko ozadje posebno značilno
le za tako imenovano donavsko šolo (prim. P 1939, p 22 in 24, Walter Hu-
gels h o f e r), ampak za vse obdobje prve polovice 16. stol.: Werner H a g e r,
Meisterbildnisse d. Dürerzeit, Wien 1941, t 30—1 in tC III (Cranach st. ok.
1502/3 in 1503), 42 (Mojster A. G. 1540), 45 (Wolf Huber); Re II, r p 238 (Martin
Schaffner 1508); P 1939, r p 22 (Conrad Faber 1529, 1532); Re II, r p 362 (Mel-
chior Feselen); Re I, r p 104 (1543), 294 (Barth. Bruyn). — Nebo kot edino
ozadje predstavlja rešitev, ki se približuje konkretnemu nevtralnemu ozadju.
Gl. v 15. stol. tC SG 1281 in 1001 (Dom. Veneziano) ter vM XVIII, r 215—6 (Vin-
cenzo Catena); v 19. stol. n. pr. pri Grosu (Raymond Eschollier, Gros,
Paris 1936, tC pri nasl. p.).

¹⁹³ Werner H a g e r, o. c., t 80 (1568, Ludger Tom Ring. ml.). — V grafiki
gl. oba primera pod op. 187.

¹⁹⁴ Krajinska ozadja, motivno povezana s portretiranim vojskovodjem, že
v 16. stol. v nemškem (Deusch, Dtsch. Malerei d. 16. Jhrs., t 72 — Conrad
Faber 1536) in italijanskem slikarstvu (V IX—3, 1928, r 682 — Dosso), pozneje
v baroku pod vodstvom francoskega izoblikovan internacionalno veljaven tip
(prim. RA T. XLVIII, 1925, r p 151 — Rigaud; ADK: r 1782 — Joh. Heinr. Tisch-
bein st.). Kot nasledstvo v 19. stol. prim. Raymond Eschollier, o. c., t 19,
23—4 (Gros); HH, t p 225 (C. A. Herrmann 1924) in 323 (Krüger); Maräusch-
lein Walter, Ferdinand von Rayski, Bielefeld u. Leipzig 1943, r 4 in 156. —
Marina z ladjami za admiralom: Hanfstaengls Maler-Klassiker Bd. IV, t 70—1

(Barth, van der Helst), Bd. V, t 6 (Ferd. Bol); W. Martin, o. c., t 24 (Bol), 56 (Joh. Mytens), 65 (Nicolaes Maes); C. H. Collins Baker in W. G. Constable, o. c., t 61 (Lely), itd.

¹⁸⁵ Značilna zlasti 1. pol. 19. stol., ko je krajinsko ozadje najpogostejše. Prim. Gotthard Jedlicka, o. c., t 95 (Jean-Antoine Gros); NG II, r p 89 (Delacroix); Ti, t 263 (Ingres ok. 1813; gl. tudi Alazard, o. c., t VI in IX, 1806, 1807) in 273 (Courbet ok. 1856); BBB, t 2 (Wilh. Hensel), 4 in 64 (Carl Begas st., istega tudi v Paul Ferd. Schmidt, o. c., tC pri nasl. p), 6 (Frdr. Wilh. Herdt), 17, 29, 37 in 56 (Julius Schoppe), 50 (Eduard Magnus), 56 (Aug. Kaselowski), 46 (Jakob Schlesinger), 54 (Ferd. Weiss), 55 (Julius Baumann), 60 (Adolf Henning) in 61 (Oskar Begas); Günther Probszt, o. c., t 14 (Amerling), Bruno Grimschitz, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1945, tC p 34 (avtoportret, 1828); HH, t p 243 (1830), 305 (Waldmüller ok. 1830), 388 (Krüger 1855), itd., pri nas n. pr. v tem času Matevža Langusa in vsaj deloma tudi Tominca. — V letih pred prvo svetovno vojno zanimiva končno Španec Ignacio Zuloaga (gl. r v AA mar. 1925) in Poljak Jacek Malczewski, slednji s svojimi simboličnimi krajinskimi ozadji portretov, ki skušajo dati novega smisla tudi tradiciji alegoričnega okvira. Prim. portret njegove žene (D. Kst. f. Alle 1. nov. 1912) in med številnimi avtoportreti (n. pr. D. Christl. Kst. X, 1913/14, r p 1) tako imenovani Koncert (tC Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, Ser. 80, Nro. 5).

¹⁸⁶ Gl. MK I, 1908, r p 287, NG II, r p 82, in Hanfstaengls Maler-Klassiker Bd. V, t 14 (vse Aelbert Cuyp); MK VIII, 1915, t 1 (Andreas Stech in Thomas de Keyser); Hanfstaengls... Bd. IV, t 60 (Th. de Keyser) in 115 (Adriaen van de Velde); NG II, r p 91 (Donck — prim. TB IX, 1915, p 434—5); G, r 155 (Lucas van Valkenborgh), 156 (Peter Paul Rubens); W. Drost, o. c., r 59 (Gonzales Coques). V 19. stol. ADK, r 1360 (Frdr. Joh. Preller st. 1824); Bruno Grimschitz, o. c., tC p 43 (Waldmüller 1835); OK IV, 1910, t IV (Thomas Ender 1831 — portretna skupina v obliki štafažnih figur povsem podrejena krajini).

¹⁸⁷ Lit.: Williamson, G. C. - Sassoon, Ph., English conversation pictures of the eighteenth and early nineteenth centuries, London 1932. — Prim. T. W. Earp, The subject picture v S 1930, Vol. XCIX, p 307—14, in r p 316 (Hogarth, Zoffany), tC pri p 310, r p 313 in 324 (vse Zoffany), 325 (Gainsborough), 287 (Stubbs), tC pri p 307 (Copley); NG III, r p 12 (angl. šola 18. stol.), 50 (Hogarth); Illustrated London News 23. febr. 1946, p 216—7: XVIIIth — Century Conversation Pieces from an Arts Council Exhibition; BM apr. 1951, r 30 (James Russell, † 1763) itd. — Med ateljejskimi podobami z avtoportretom: G, r 186—7 (Joos van Craesbeeck), 194—5 (Rembrandt), 209 (Jan Miense Molenaer 1631), 210 (David Teniers ml.), 207 (Adriaen van Ostade 1663), 250 (Gerrit Adriaenszen Berckheyde), 257—8 (Frans van Mieris st.), 259 (Jan Vermeer), 260 (Michiel van Musscher 1690) in 261 (isti), 268 (Arent de Gelder); Katalog d. Gedächtnisausstell. z 150. Todestage von Martin Johann Schmidt, Wien 1951, r 32, itd., pri čemer zavzemajo posebno častno mesto Velazquezove »Las Meninas« iz 1656 v Pradu (tC SG 1507). V 19. in 20. stol.: ADK, r 599 (Thomas Fearnley 1825) in 499 (Eduard Freyhoff 1838); G, r 394 (Julius Louis Asher 1828), 398 (Friedrich Moosbrugger 1828), 458 (Lovis Corinth 1909), 477 (Felice Carena); ZK, N. F. II, 1933, r p 175 (Chr. Frdr. Kessler 1833); P. F. Schmidt, o. c., r 31 (Albr. Adam 1834); HPM I, r p 20 (Bazille 1870) — pred vsemi na prvem mestu Gustave Courbet (1835), »L'Atelier du peintre, allégorie réelle...«, Louvre; G, r 414). Prim. pod »Atelierbildnis« v RDK I, c 1175—9 (z lit.) in slednjič za galerijske podobe G, r 212 (David Teniers ml. ok. 1650) in 213 (Ferdinand van Apshoven), ter Hanfstaengls... Bd. V, t 11 (Gonzales Coques). — Za podreditve portreta podobi notranj-š čine v 19. stol. najbolj značilen G. Fr. Kersting (prim. G. Fr. K., Bilder u.

Zeichnungen. Eingel. v. Klaus Leonhardi, D. Silbrenen Bücher, Berlin 1939, tC I—II — 1811 in 1812), sicer pa je v tem in našem veku zanimiv pregled tudi čez posamezni portret v interieuru na sploh. Med značilnimi primeri stoji na prvem mestu portret v delovnem okolju, ki se opira že na tradicijo iz holandskega 17. (L II—4, r 37, Th. de Keyser) in francoskega 18. stol. (L I—4, r 2, H.-P. Danloux 1793) pa doživi svoj višek v 2. pol. 19. stol. ter se nadaljuje do danes. Prim. ADK, r 1280 (Moritz Oppenheim 1827) in 1830 (neznani avtor 1842), za 1. pol. 19. stol., za kasnejšo dobo pa HPM I, tC p 8 (Manet 1868); Leymarie, o. c., t XV (Degas ok. 1868—9); HH, r p 332 (Leon Pohle 1880), 371 in 385 (oboje Ludw. Knaus 1881 — v primeri s prej imenovanimi deli že prava, čeprav nehotena karikatura tega motiva); RA T. XLIII, 1923, r p 79 (Alb. Edelfelt 1886); AA jun. 1928, r p 301 (André Léveillé 1928); S 1950, r p 161 in 165 (Gerald Kelly 1933 in 1935).

¹⁹⁸ Fr, p 250.

¹⁹⁹ C. H. Collins Baker in W. G. Constable, o. c., t 36—7 (Paul van Somer), 43 (George Geldorp); Muñoz, o. c., t 74 in 107 (van Dyck). Celopostavne portrete v krajini gl. slednjič v NG III, r p 30 (Cotes, tudi B IV, r p 115), 35 (Devis), 41, 45, 49 (vse Gainsborough), 73—4 (Raeburn), 79 in 84 (Reynolds), 116 (Wright), 117 (Zoffany); B IV, tC 16 (Zoffany), r p 235 (Reynolds), 275 (Lawrence 1792); Oliver Millar, Thomas Gainsborough, Paris 1949, tC 4, t 16—8, 24, 32.

²⁰⁰ Kot tipičen plenerski portret gl. n. pr. Račićev Portrait starog prijatelja v zagrebški Moderni galeriji (Moderna galerija Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Privremeni katalog, Zagreb 1948, št. 222; Hrvatska umjetnost, Liepa naša domovina 2—3, Zgb. 1943, t 62).

²⁰¹ Jean-Louis Vaudoyer, Les impressionistes de Manet à Cézanne, tC p 12 (Manet 1874); John Rewald, o. c., r 210 (Monet ok. 1870) in 238 (Renoir 1873) itd.

²⁰² N. pr. pri Holbeinu ml. Gl. tC SG 169 (Morette, Dresden) in 1417 (Erazem Rotterdamski, Louvre). Značilen primer, kako veže tihožitje ože pojmovani portret z interieurom, gl. v G, r 249 (Hiob Berckheyde 1630—1693, Uffizi), in kako sta si portret in tihožitje v formalnem ravnovesju, v W. Martin, o. c., t 42 (Lodewijk van der Helst 1642 — po 1681; smiselno je iz samih atributov zgrajeno tihožitje osebi podrejeno), izreden — portret podrejen tihožitju — pa v P V, 1932, r p 212 (Vincent Laurens van der Vinne 1629—1702, portret kot slika na sliki), ter v ADK, r 1048 (Max Liebermann 1873, avtoportret v podobi žanrske nasmejanega kuharja za mizo z zelenjavo, značilno ne brez zveze s starimi Holandci).

²⁰² Na severu: F I, 1924, t XVIII (Jan van Eyck); F VII, 1929, t XXXVII, LV in (prim. o prehodu v mizo) XLII—III (vse Massys); F VIII, 1934, t XCII in CIV (van Orley); BM, apr. 1929, t(B) pri p 210 (Mojster Magdalene legend): Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., t 104 (Wolgmut); isti, ... d. 16. Jhrs., t 16 (H. L. Schüffelein 1519); KK XX, t p 37, 40—1, 69—71, 73—4, 79, 86, 96—7, 100—1, 107 itd. (H. Holbein ml. 1523, 1526, 1527, 1528, 1530, 1532, 1533, 1936 — prav tako že s prehodom v mizo) itd. Na jugu važno posredstvo Antonella da Messina — prim. Jan Lauts, Antonello da Messina, Smlg. Schroll, Wien 1940, t 35, 51, 53, 55 — in za njim Giovannija Bellinija (Philip Hendy & Ludwig Goldscheider, o. c., tC pri nasl. p, r p 28 in r 80, 82—3, 103, 106), ki ga posnemajo drugi Benečani in po njih vplivani umetniki, n. pr.: Marco Basaiti (vM XVII, r 288—9), Alvise Vivarini, 1497 (vM XVIII, r 96), Gerolamo Mocetto (istotam, r 235), Filippo Mazzola (V VII—4, r 385) itd. Gl. tudi NG I, r p 27 (Gentile Bellini), 49 (Bonsignori), 60 (Botticelli), 111 (Costa), 145 (Francia, Franciabigio), 152 (Dom. Ghirlandajo), 289 (Predis), 338 (Solario), 354 (Tizian), 359 (Torbido, atr.); BM, apr. 1929, t(A) pri p 210 (Cavazzola); Ti, 94—5 (Moroni).

— Posebno obliko enkrat stopničasto zalomljene balustrade uvede Giorgione — gl. tC SG 1588.

²⁰⁴ Miza namesto balustrade: gl. NG I, r p 200 (Lotto). — Diagonalno zasukana v stran: V IX—5, 1932, r 108 (Pontormo).

²⁰⁵ V nasprotju s haptičnimi sredstvi medsebojnega zakrivanja predmetov.

²⁰⁶ Prim. tudi strožjo določitev pojma atribut v RDK I, c 1212 sl., posebno c 1217; pri W prim. p 217 sl.

²⁰⁷ Rožni venec: Reiners, o. c., r 262 (Meister v. St. Severin); Meisterwerke d. Öffentl. Kstmlg. in Basel, r p 35 (Oberdsch. Meister ok. 1470), 54 (Hans Wertinger), 57 (Hans Leonhard Schäufolein); Ältere Pinakothek München, Amtl. Katalog 1936, t 35 (Bernhard Strigel); Liliénfein, o. c., r 82 (Cranach st. 1529); MP, r p 83 (Massys); F IX, 1934, t LIV, LVI in LVIII (Joos van Cleve); NG II, r p 198 (Mabuse) itd. — Romarska palica kot atribut: P IV, r p 230 (Bart. Veneto).

²⁰⁸ Prim. MP, r p 120 (Raffael) in 134 (Lotto). Enako svitek, gl. istotam n. pr. r p 85 (franc. 15. stol.). — O učenosti upodobljenega morejo govoriti v 15. in 16. stol. tudi naočniki. Gl. RDK I, c 1249—50, in kot dva različna primera konkretnih realizacij Aug. Grisebach, D. Kst. d. dtsch. Stämme u. Landschaften, Wien 1946, r 65 (Augsburški mojster [?] ok. 1455), in F VII, 1929, t XXXVII (Massys).

²⁰⁹ Lahko da naslikane odprte strani verno reproducirajo te v konkretni knjigi. Gl. Raffaelovo delo pod op. 117, KK XX, t p 70 in 86 (H. Holbein ml. 1527 in 1530), in L I—1, r 46 (François Clouet: Pierre Quithe 1562), ter za 19. stol. n. pr. Cicerone V, 1913, r p 826 (J. Chr. Rincklake 1801), in L'Illustration 12. jul. 1930, N° 4558, t p 397 (Auguste de Chatillon 1835). Sem sodi tudi izredno pogosto pismo, ki nas običajno obvešča vsaj o imenu upodobljenega. Prim. NG I, r p 145 (Francia, Franciabigio), 182 (Lazzarini), 200 (Lotto), 250 (oba Moroni); KK XX, t 95—6, 99 in 107 (H. Holbein ml. 1532, 1533 in 1536); Re II, r p 735 (Jan van Scorel); NG II, r p 39 (Bruyn), 55 (Christus), 103 (van Dyck); W. Martin, o. c., t 57 (Joh. de Baen po 1664); Fr. Stelè, Slovenski slikarji, Ljubljana 1949, t 6a (Fortunat Bergant); Drie eeuwen portret in Nederland, Amsterdam 1952, r 43 (Hendrik Pothoven 1771); ADK, r 1364 (M. F. Quadal 1796) ter 1926 (Waldmüller 1835), itd.

²¹⁰ Rokavice — MP, r p 58 (Antonio del Pollaiuolo), 88 (François Clouet), 128 (Tizian), 174 (Holbein ml.), 191 (Murillo) itd. — Ročaj meča: F II, 1924, t XXXVII (Rogier van der Weyden) itd. — Oboje gl. n. pr. F IX, 1934, t XLII (Joos van Cleve).

²¹¹ Kompas kot atribut: P V, 1932, r p 184 (Chr. Amberger) in tekst p 182, c 2 (Ludwig Baldass).

²¹² Psički na ženskih portretih: Ad. Venturi, D. Malerei d. 15. Jhrs. in d. Emilia, Firenze-Berlin 1930, t 75 (Lor. Costa); F XI, t LXXX (Ysenbrant); V IX—5, 1932, r 100 in 105 (Pontormo); V IX—6, 1933, r 565 (Bernardino Campi); NG II, r p 155 (Hemessen); PK X, 1928, r p 262 (Tobias Stimmer); BM apr. 1928, t(A) pri p 192 (Veronese); NG I, r p 12 (Anguisciola); Muñoz, o. c., t 61 in 96 (van Dyck); MK IV, 1911, t 6, in tC SG 1411 (Gainsborough); tC SG 1107 (Reynolds) in 3003 (Zuloaga), itd. Mačke na žen. portr.: NG II, r p 267 in tC v L I—3 (Perronneau). Prim. še Leonarda (Dama s hermelinom ok. 1483, Tout l'oeuvre peint..., tC XVIII), Vittora Carpaccia (Dama z opico iz zač. 16. stol., vM XVIII, 1936, r 176), Holbeina ml. (Dama z ververico in srako 1527—8, Paul Gantz o. c., r 75, tC pri p 234, p 232) in Mariotta Albertinellija (z zajčkom v naročju, P V, 1932, r p 219).

²¹³ Zamorček pri aristokratinji: NG II, r p 189 (Largillière); P XI, 1958, r p 342 (van Dyck). — Oproda pri vitezu: L II—2, r 65 (Caravaggio). — Še celó pade portretirani na stopnjo atributa v obliki na podobi naslikanega portreta.

V okviru religiozne tematike je tak izreden primer avtoportret Pinturicchia v cerkvi Maria Maggiore v Spellu (gl. Giacomo Prampolini, *L'annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milano 1939, t 109, in G, r 36), v okviru portretne pa so tu (prim. op. 114 in 202 tu, *L'illustration* 9. jan. 1932, N° 4636, r p 48 — De Troy, ter G, r 229—30 — Carlo Dolci 1674) predvsem upodobitve zvestih zakoncev, ki drže v rokah slike svojih umrlih ali pa so upodobljeni pred njimi. Prim. V IX—3, 1928, r 313 (Bernardino Licinio); Collins Baker-Constable, o. c., t 17 (Hans Eworth); D. Barockmuseum im unteren Belvedere..., t 48 (Johann Kupetzky, očetov portret drži sinko); ÖK XVI, 1919, r 108 (Karl Jak. Theod. Leybold 1816); nazadnje Fr. Stelè, o. c., t 7 (tudi že v tej zvezi omenjeni Tominčev portret očeta).

²¹⁴ NG I, r p 152 (Domen. Ghirlandajo); NG II, r p 95 (Duchatel, atr.), 136 (nem. šola).

²¹⁵ Prim. P IV, 1931, p 337 (s tC), in 1938, p 320 (Ludwig Baldass); splošno v Alfred Peltzer, *Über d. Porträtmalerei*, Esslingen 1910, p 15, in Fernand Mercier v RA T. LXXI, N 378, p 233—6 (z r). — Gl. tudi P IV, r p 142 (franc. šola 1510—20) in 155 (Cosimo Rosselli); F VII, 1929, t XLIV (Massys); L II—4, r 3 (Jacobus Claess) in 4 (Jan Swart); NG I, r p 338 (Andrea da Solario); P V, 1932, r p 178 (Chr. Amberger 1531); tC SG 82 (Holbein ml. ok. 1542); Deutsch, Dtsch. Malerei d. 16. Jhrs., t 73 (Meister AG 1540) in 102 (Bruyn st.). — Venec rož na glavi (Lilienfein, o. c., tC 11 in r 75 — Cranach st. 1526; Béla Lázár, *Studien z. Kunstgesch.*, Wien 1917, r 58 — obenem z nageljkom v roki) ter spominčice na ozadju (Re II, r p 198, ok. 1500, gl. napisni trak!). — Med lastnimi podobami z nageljem n. pr. Joos van Cleve (F. Dülberrg, *Niederländ. Malerei d. Spätgotik u. Renaissance* [HK], Wildpark-Potsdam 1929, tC X). Prim. tudi negativno tolmačenje atributa pri Dürerju v Waetzoldt, o. c., p 34. — Bolj ali manj v isti zvezi je mogoče končno omeniti tudi atribut prstana, ki ga oseba drži v roki ali pa se ga, nataknenega, dotika in nas tako opozarja nanj. Za prvi primer gl. F I, 1924, t XXXVI (Jan van Eyck; da pomeni lahko prstan tudi zlatarja, je umljivo, prim. o. c., p 91); vM XI, 1929, r 253 (Piero Pollaiuolo); Waetzoldt, o. c., r 23 in 25 (Dürer 1499); ZbK 62, 1928/29, r p 271 (Holbein st.); Re II, r p 604 (Amberger 1501) itd. Za drugi primer — P IV, 1931, r p 157 (Cosimo Rosselli); ZbK 62, r p 146 (Joos van Cleve), itd.

²¹⁶ Lobanja: NG II, r p 119 (flamska šola 15.—zg. 16. stol.); RA T. XLIX, 1926, t pri p 252 (Bacchiacca); Werner Hager, o. c., t 80 (Ludger Tom Ring ml.); P V, 1932, r p 206 (Samuel van Hoogstraaten: Avtoportret 1644); G, r 345 (Zoffany, kot pri prejšnjih treh primerih tudi peščena ura). — Okostnjak s peščeno uro (navedeni sliki Holbeina ml. iz 1520 in slikarja H. F. iz 1524, gl. op. 191), mrtvaške glave v zrealu (W. Hager, o. c., t 57 — Lucas Furtnagel 1529) in v spačeni optični skrajšavi (KK XX, r p 103 — Holbein ml.). — Lobanja kot stanovski atribut: NG II, r p 155 (nemška šola, portr. prof. medicine). — Med simbolične attribute štejem lovor (V VII—4, 1915, r 715 — Boltraffio; IX—3, 1928, r 539 — Boccaccino; PK X, r p 238 — Pontormo), maske (o. c., r p 240 — Vasari), Eskulapovo palico, ki je obenem stanovsko določujoče dopolnilo (V IX—6, 1933, r 574 — Lucia Anguisciola), puščico — v zvezi s svetim Boštjanom oz. njegovim cehom (Re II, r p 16 — franc. šola 15. stol.), gorečo svečo, če je njen preneseni pomen jasno razviden (MK I, 1908, r p 745 — Nicolaes Elias. Pickenoy), in končno tudi mavrico (gl. B II, tC 14 — Federigo Zuccherro; Elizabeta Angleška).

²¹⁷ Zbiratelj-ljubitelj s plastiko v roki: gl. NG I, r p 343 (Strozzi); Tizian, Wien, Phaidon 1936, tC pri r 273 (Jacopo da Strada 1568). — Plastika kot atribut kiparja: Lotto 1527 (V IX—4, 1929, r 58); Bronzino (L II—2, r 50); van Dyck (tC SG 1684); Ferdinand Bol (Hanfstaengl ... Bd. IV, t 95); Aert de

Gelder 1698? (W. Martin, o. c., r 34); Jean Ranc (MK VII, 1914, t 85); Louis Tocqué (RA T. XLIII, 1923, r p 185); Solomon J. Solomon (Rich. Muther, Gesch. d. Malerei III, 3. Aufl., Berlin 1920, r p 372). — Kakor lobanja tako je lahko tudi maska stanovski atribut. Dva primera: Domenico Fetti (Giuseppe Fio c c o, D. venez. Malerei d. 17. u. 18. Jhrs., Firenze-München 1929, t 7) in v 20. stol. Paul-Albert Laurens (RA T. LVI, 1929, r p 45).

²¹⁸ Tout l'oeuvre peint..., tC XIX (Leonardo); Catalogo della mostra d'arte antica, Lorenzo Magnifico e le arti, Firenze 1949, r (Filippino Lippi in Piero di Cosimo); NG I, r p 71 (Campi, atr.); V IX—5, 1932, r 47 (Pontormo); Wilh. Waetzoldt, Hans Holbein d. J., tC pri p 224 (1540—45); V IX—7, 1934, r 78 (Marescalchi); Muñoz, o. c., t 62 (van Dyck) itd.

²¹⁹ Prim. RDK II, c 96—100. — Sestilo pri arhitektu: P I, 1928, r p 307 (ok. 1488); Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., t 79 (kolnski mojster ok. 1490); Ti, t 211 (Burgkmair 1507); ZbK 65, 1931/32, r p 51 in 62 (Ludger Tom Ring st., avtoportr. in portr. ok. 1541); RA T. LXVIII, 1935, r p 75 (17. stol., anon.); L'Illustration 15. okt. 1932, N° 4676, rC p 223 (Perronneau 1765), Tloris: ÖK III, 1909, r 372 (zač. 18. stol.). — Stavbni model: RA T. LVI, 1929, r p 61 (Alexander Roslin).

²²⁰ Prim. tako pri Stroziju (NG I, r p 345).

²²¹ Prim. op. 60.

²²² O kretnjah rok v slikarstvu je bilo govora tudi že v slovenski umetnostnozgod. lit. (Fr. Stelè in Izidor Cankar v ZUZ VI, p 17—8, in VIII, p 67—8), tu, v zvezi s portretom pa je zanimivo zasledovati upodabljanje onih dveh gibov, ki ju hočem imenovati — prvega — enostavno kazalno in drugega — glede na to, da nam podkrepljuje neslišno govorjeno besedo portretiranega — zgovorno pojasnjevalno kretnjo. Začetek upodabljanja tipično razgibanih rok predstavlja po prvotni sklenjenosti v molitvi pri donatorjih, enostavnem mirovanju in enostavnem držanju atributov kazalna gesta, ki jo uvede Juan de Flandes (prim. Gustava Glü c k a v P IV, 1931, p 317, c 2, ter r p 314), za njim pa porablja v 1. pol. 16. stol. med drugimi Q. Massys (n. pr. F VII, 1929, t XXXV in tudi XXXVI, l. 1517 in 1509). Ože determinirana zgovorno pojasnjevalna kretnja se prav tako s pridom uporablja že na prelomu v 16. stol. in v njegovi prvi polovici z raznimi inačicami, tako n. pr. pri Wolgemutu (Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., t 104) v nemškem, pri Ridolfu Ghirlandaju v italijanskem (Ti, t 109, ok. 1520) in pri Joosu van Cleve (F IX, 1934, t XLIII—IV, IL—LI, LVII) ter Gossaertu (F VIII, 1934, t XLV—VI, LIV) v nizozemskem slikarstvu. Priljubljena kot nikdar poprej in pozneje pa postane v 17. in 18. stol. (prim. Adolf Fe u l n e r, Skulptur u. Malerei d. 18. Jhrs. in Deutschland (HK), Wildpark-Potsdam 1929, p 165). Po potrebah celotne kompozicije jo tudi zdaj lahko zamenja kazalna kretnja, ki je tokrat seve — večjemu izrezu in formatu primerno — veliko bolj sproščena (gl. primere pod op. 224).

²²³ Gl. n. pr. v H. Rigaud (Les peintres illustres No. 52), Paris b. n. l., tC I, (Louis XIV), II (M. de Crequi), IV (Cardinal de Polignac), V (Louis XV), VI (P. de Bérulle), VII (Družinski portret) in VIII (Bossuet). — Sedeč dokolenski portret pri navadni ali pisalni mizi: BM, mar. 1914, t pri p 307 (Aimée Duvivier, atr.), enak, dopasni: P I, 1928, r p 284 (J. B. Perroneau).

²²⁴ Gl. med avtoportreti G, r 114 (Bandinelli kot eden zgodnjih primerov), 239 (Giuseppe Nuvoloni), 253 (Maes), 266 (Pozzo), 270 (Ghislandi), 278 (Largillière), 283 (Adrian van der Werff), 300 (George de Marées), 320 (A. Roslin), 322 (Gerrit Bakhuizen). — Med ostalimi značilnimi primeri gl. AA apr. 1928, r p 225 (Largillière) in M VII—1, 1925, r 183 (George de Marées).

²²⁵ Gl. tudi op. 235. — Le nekaj primerov tipično grafičnega aranžmaja atributov: lavor in vladarske insignije (gl. D III, r p 98, Nanteuil: Louis XIV,

1661), kladivo in drugo kiparsko orodje (C II, t 555, Audran: Coyzevox, 1708); paleta s čopiči, mapa skic in papir (Hi II, r 755, Carmona po Boucheru: Fr. Boucher, 1761).

²²⁶ O razvoju konjeniškega spomenika gl. BB p 501—2.

²²⁷ Jana van Eycka dvojni portret Arnolfinijev!

²²⁸ N. pr. rC v Illustrated London News 26. 3. 1958, p 529 (Scorel); več primerov tudi pod op. 212 tu. Nadalje prim. dolgo vrsto tipičnih aristokratskih in z njimi tesno povezanih, a ožje določenih tako imenovanih lovskih portretov. Za prve Tizian, van Dyck itd., za druge po 15. in 16. stol., ko običajno kažejo portretiranega s sokolom (gl. P 1941, r p 273; Tizian, Wien, Phaidon 1936, r 77, ok. 1525; KK XX, r p 102 in 129, Holbein ml. 1532, 1542), Velazquez (Carl Justi, Diego V. u. s. Jhr., Zürich, Phaidon 1935, t 48—50, ok. 1635, 1634, 1635), François Desportes (G, r 286, 1699), B IV, tC 5 in 6 (anon., 18. stol.), Gainsborough (Millar, o. c., t 16), Raeburn (Hans Weigert, Gesch. d. europ. Kst., Tafelbd., Stuttgart 1931, t 440) in v 19. stol. n. pr. Rayski (Maräuschlein Walter, o. c., tC XI in XIX, r 49, 80, 100, 138, 141, 148), ter Leibl (tC SG 8121).

²²⁹ Psi na otroških portretih: tC SG 154 (Tizian: Hčerka Roberta Strozija), 1559 in 1458 (Velasquez: Infant Balt. Carlos in Inf. Filip Prosper; tudi Justi, o. c., t 82, Inf. Marija Terezija); Ki, r p 18, 23, 27, 34—5, 37, 50, 53 (hol. šola ok. 1565, J. W. Delff, Moreelse, A. Cuyt, Palamedesz, J. J. Borchers, Ziesenis); P 1930, r p 53 (J. G. Cuyt), Muñoz, o. c., tC pri t 64, t 70, 83 (van Dyck); RA T. XLVIII, r p 135 (P. Gobert; Louis XV enfant, 1714, s psičkom in opico), Fritz Stahl, Altenglische Meister, Kst. d. Gegenwart I, Bd. IV, Berlin b. n. l., t pri p 9 in 38 (Romney) in pri p 15 (Reynolds) itd. — V plastiki gl. Leon Riotor, o. c., t pri p 48 (Carpeaux: Le prince imperial et son chien Nero 1865).

²³⁰ Konji na portretih izven običajnih konjeniških portretov (jezdec stoji ob živali): Muñoz, o. c., t 74 (van Dyck); NG III, r p 79 (Reynolds); Millar, o. c., tC 7 (Gainsborough) itd.

²³¹ Allan Gwynne-Jones, o. c., t 120 (George Stubbs 1724—1806), ter Fr, r 240 in p 301—2 (Ben Marshall 1767—1835).

²³² Glede na umetnostne stroke je z njo najtesnejši v grafiki, kjer je alegorija vobče najbogateje zastopana (prim. RDK I, c 357—8 in r istotam), časovno pa po manieristih (n. pr. Parmigianino, V IX—2, r 520; v severnem manierizmu gl. portret zdravnika Rindfleischa iz sr. 16. stol., P XI, 1938, r p 129) in Benečanih (tu posebno pri Tizianu, KK III, 3. Aufl., 1907, t 58 — Alegorija Avalosa, 189 — Filip II. s sinčkom; prim. tudi Palma star., V IX—7, 1934, r 134—5) zlasti v baroku, ko poznamo vrsto primerov tako v slikarstvu, kjer je zgleden zlasti Rubens (KK V, 4. Aufl., 1921, t 243—63, 267 in 308), kot tudi v plastiki (gl. n. pr. G, r 295 — Permoser: Princ Evgen). V zadnjih primerih dobiva zveza portreta in alegorije značaj apoteoze (prim. RDK I, c 842—852), ki jo moremo označiti le kot natančneje determinirano alegorijo. — V novejši dobi prim. na nov način oblikovani alegorični portret pri Malczewskem (gl. dela pod op. 195) in v sami grafiki še D II, r p 227, 240; D III, r p 82. — Naposled nujno štejem med alegorične portrete tudi upodobitve, predstavljajoče antična božanstva, muze in pod., ki drže ovalni portret. Prim. D II, r p 216 (bakr. portr. Richelieuja); D III, r p 8 (bakr. Louisa XIV), 202, 213; D IV, r p 5 (Ant. Coypel: Portrait-médaille du régent, 9 (Rigaud: Louis XV enfant), 329; AW VIII, r p 41 (Andreas in Joseph Schmutzer: Karl VI, 1728), IX, r p 417 (Pierre François Bajan).

²³³ Nekaj pomembnejših starejših primerov le-teh gl. v G, r 148 (Anton Mozart ok. 1617), 231 (Gerard Ter Borch 1648, tudi tC v NG[C] II, t LXV) in 232 (Joachim von Sandrart 1649); Axel L. Romdahl och Johnny Roosval,

Svensk konsthistoria, Stockholm 1913, tC pri p 402 in r 282 (C. G. Pilo: Gustav III:s kröning). V 19. stol. so ustvarili po J. L. Davidu (Sacre de Napoleon I^{er} 1805—7; L I—4, r 17—8) najvažnejša dela te vrste, če jih navedem po času nastanka: Sir George Hayter (1792—1871) 1823 (nad 160 portretov) in 1848 (okoli 400), François-Joseph Heim (1787—1865) 1827 (Charles X distribuant les récompenses aux artistes...; M VIII—1, 1928), Franz Krüger (1797—1857) s svojimi znanimi »paradami« iz l. 1829, 1839 in 1849 ter »poklonitvijo« 1840 (ADK, r 927, 942 in 945 a), Eugène Devéria (1805—1865) 1834 (TB IX, 1913, p 184), Auguste Couder (1790—1873) 1840 (États généraux 1840; Allgem. Gesch. in Einzeldarstell. hrsgb. v. Wilh. Oncken, IV—1, Berlin 1884, t pri p 176), in Antonio Maria Esquivel (1806—1857) istega leta (»Los poetas«; TB XI, 1915, p 41, in M VIII—2, 1926, r 522), Adolf Menzel (1815—1905) 1861 (Kronanje kralja Viljema I; Emil Waldmann, D. Maler A. M., Smlg. Schroll, Wien 1941, t 66—9), David Octavius Hill (1802—1870) s svojim 1866 dokončanim delom (470 portr.), pomembnim zlasti zaradi ob tej priliki nastalih tako imenovanih calotypij, William Powell Frith (1819—1909) 1883 (»The Private View of the Royal Academy, 1881«; Illustr. London News 3. jan. 1952, tC I), v zadnjem poldrugem desetletju končno Laurits Regner Tuxen (1853—1927) s podobami raznih slavij evropskih vladarskih družin, Sir John Lavery (1856 do 1941) 1890 (preko 250 portr.), Peter Severin Krøyer (1851—1909) 1898 (Seja Akademije znanosti 1898, 51 portr.) in že v pričetku 20. stol. Ilja Jefimovič Repin (1844—1930) 1901—5 (Svečana seja drž. sveta, 80 portr.).

²³⁴ Posebno močan je seveda pri portretih otrok. Prim. Ki, r p 34 (Aelbert Cuyp), 40 (Jacob Gerrits Cuyp), 44 (Kaspar Netscher, notranja enotnost in tihožitje!) in 65 (Joh. Bapt. Seele); NG III, r p 45 (Gainsborough) in 53 (Hogarth); tC SG 8149 (Runge). — V smislu poudarjene notranje enotnosti vpliva končno tudi erotični moment na portret dosledno negativno in ga potiska v žanrsko sfero. Prim. Eduard Fuchs, Gesch. d. erot. Kst. in Einzeldarstellungen, 3. Bd., München 1926, t med p 112—3, in op. 76 tu.

²³⁵ V glavnem ločim lahko grafični portret 16.—18. stoletja v dve veliki skupini: v onega, ki ohranja značaj ploskve in ki v svoji celotni ureditvi sledi aranžmaju ože slikanega portreta ter tako ne predstavlja nobene posebne problematike in bi ga zato tudi vedno manj natančno obravnavali, ter v iluzionistično-vokvirjeni grafični portret, ki predstavlja po svoji celotni ureditvi nekaj specifičnega in zasluži zato posebno pozornost in raziskavanje. Grafični portret brez posebne iluzionistično podanega okvira nastopa v vsem naznačenem razdobju ter je pri tem posebno pogost v 16. stol., zlasti pri lesoreznih upodobitvah (gl. primere pod op. 27), ne glede na čas in tehniko pa pri portretih, ki prikazujejo več kot samo glavo z rameni in je torej tem rednejši, čim bolj se bližamo celopostavnim ali celo konjeniškim upodobitvam. Kot slika so obdelani tudi mnogi bakrorezní portreti 16. stol., ki imajo iluzionistično plastično podano le spodnji del zakrivajočo napisno tablo (Dürer, Bartel Beham, Aldegrever, Agostino Veneziano, René Boivin, Martin Rota itd.; prim. AW VII, 1886, t pri p 26, r p 29, 153, 159, 161, 167, 199, 323, 559, tudi še 181), ki igra tu vlogo prostor določujoče balustrade (jasno to vidimo pri navedenih primerih AW VII, r p 161 in 181 ter G, r 109 — Hirschvogel, ujedanka 1648), še bolj pa je ohranjen značaj tabelnega portreta pri delih, ki mu sledijo v oblikovanju ozadja (Elfried Böck, D. dtsh. Graphik, München 1922, r 111 — Jacob Binck, in 135 — H. S. Lautensack 1553). V ostalem je potrebno tu opozoriti predvsem še na 18. stol., ko je pri vodilnih zahodnoevropskih grafikih poglobitveni poudarek na čim vernejši reprodukciji tabelne slike. Kot primere bakroreznega ploskovito pojmovanega portreta gl. v AW VII, 1886, r p 393 in 465 (Willem Jacobsz Delff), 427 (Hendrik Hondius), 491 (Crispyn de Passe st.); VIII, 1887, r p 9 (1635, celopost., Samuel Weishun),

t med p 52—5 (konjen., Hendrik Hondius), p 141 (1637, celopost., Paul Fürst); slednjič v 18. stol. zlasti Pierra Dreveta (1663—1738), Hi II, r 669 (1706), BH r p 423 (1723), in njegovega sina Pierra-Imberta Dreveta (1697—1739), C r 110; Bernarda Picarta (1673—1733), Hi II, r 709; N. de Larmessina (1640?—1725?), Hi II, r 754; Georga Friedricha Schmidta (1712—1775), Hi II, r 835 (1767); Jeana-Josepha Baléchouja (1719—1764), C, r 111, in Francesca Bartolozzija (1728—1815), Il Settecento Italiano I, Milano-Roma 1932, r 309, 314—5, 318—9, 321—33, 338—40. — Kot pri celopostavnih upodobitvah prevladujejo ploskovite ureditve (med številnimi izjemami 17. stol. n. pr. celopostavni bakrorezni portreti v 1601. l. izišlem delu o zbirki orožja na gradu Ambras, bakrorezi Dom. Custosa po risbah Gio. Fontane v Schrenckha v. Notzinga knjigi junakov (nem. izd. 1603) Armamentarium, gl. AW VI, 1891, r p 387, 319, 351, 381, 625, in D II, r p 48 — z napačno datacijo; v istem veku tu in tam bogatejši okviri tudi pri konjeniških portretih, n. pr. pri Merianu, gl. Hi I, r 342), tako pri doprskih in še manjših izrezih dominirajo iluzionistični arhitekturni okviri. Če povsem približno začrtam njihov splošni razvoj, ki je zlasti v zgodnejši dobi 16. in prve polovice 17. stol. očitno odvisen od razvoja ornamenta, opazim več jasno določljivih tipov. Osnova je tako imenovani medaljonski tip, ki kaže le malo pod ramena ali do prsi segajočo portretno upodobitev v okroglem ali ovalnem okviru (prim. Otto Hirschmann, Hendrik Goltzius, Meister der Graphik VII, Leipzig 1919?, p 88 in sl.). v 16. stol. ga krasi še močno ploskoviti in v portr. grafiki manj razširjeni ornament tako imenovanega okovja (nem. Beschlagwerk, prim. RDK II, c 321 in sl.), ki se je uveljavil po zaslugi Vredemana de Vriesa ok. 1560 (prim. D II, r p 142, portret Aleksandra Farnese). V istem času, od srede 16. stol. dalje, pa ima večji pomen posebna oblika bolj plastičnega »Rollwerka«, ki je v ostalem, nastal v Fontainebleauju in posebno izoblikovan na Nizozemskem, tudi pogojnik poprej imenovanega okovja. Njegovo vlogo pri portr. okviru prim. n. pr. v BH, r p 230 (1544!), 241 (1552) in v AW VII, 1886, r p 659 (1554, Virgil Solis). V 1. pol. 17. stol. prevlada doslej veljavne oblike logično iz njih zraslo hrustančevje (Knorpelwerk), ki ga v Nemčiji uvede zlasti Lucas Kilian (1579—1637, TB XX, 1927, p 296; Hi r 392—3, šved. kralj. dvojica 1632—3). Prim. tudi dela sodobnikov Willema Jacobsza Delffa (1580—1638), AW VII, r p 453, in Petra Isselburga (ok. 1580—1630) v AW VIII, 1887, r p 31 (1619), in Hi I, r 323. — Sredi 17. stol. vlada spet v osnovi strožja oblika. Doprsna upodobitev v kamenitem ovalu, ki s spodnjim koncem navadno sloni na profiliranem kamenitem podstavku ali v le-tega golšasto razširjenem zidu, zgoraj pa bo včasih, redno od srede 18. stol. dalje, označen kot pravi medaljon s obročkom in trakcem. Klasično enostaven je ta tip pri Nanteuillu: le spodnji srednji rob ovala je običajno zakrit z grbom, dočim se napis razvija pod slednjim na podstavku ali pa na ovalnem okviru. Prim. BH, r p 340 (1650!), 341 (1656); C, r 57 (1656); D III, r p 65, 35, 70 in 269 (1657, 1660, 1662), vse Nanteuil, in za njim Edelincka, C, r 60 (1691), Jean Prinet, Le portrait gravé en France, Paris b. n. l., t 23 (1691), Hi II, r 641; Pietra van Schuppena, D III, r p 268 (1668); B. Audrana, D III, r p 178; G. F. Schmidta, Hi II, r 584—5; J. Hainzelmana, Hi II, r 637 (1686), in dr. Pri Nanteuillu nadomeščen kameniti okvir včasih z lovorovim (okroglim, D III, r p 14, ali ovalnim, 1662, o. c., r p 15; Prinet, o. c., t 13, 1665) ali hrastovim vencem (o. c., r p 96, okrogel; Hi I r 536, 1656, se prilega pravok. okviru). Ovalni lovorov venec gl. tudi D III, r p 260 (P. van Schuppen 1663); Hi II, r 567 (isti, 1660), 643 (Hainzelmann 1690), 710—1 (Blesendorf 1696). Iluzionistično prepričljivost upodobitve kamenitega ovala in stene, ki je v njo vključen, pa v 18. stol. še rafinirano stopnjujejo razpokline in okruški, ki so se sedaj pojavili, kot da jih je izjedel zob časa. Prim. Hi II, r 718 (C. Vermeulen), 755 (Manuel Salvador Carmona 1761); Jean Prinet, o. c., t 32

(J.-G. Wille 1738); D III, r p 191 (Jacques Philippe Le Bas 1741), 192 (Jean Audran 1708); D IV, r p 10 (Duflos), 19, 38, 72 (vsj trije Pierre Drevet). Isto iluzionistično igračkanje opažamo pri dopasnih podobah in večjih izrezih, ki jih v 18. stol. velikokrat podajajo za zgoraj ukrivljeno zaključenim ali dosledno pravokotnim »okenskim« okvirom. Prim. C II, t 527 (Jean Daullé 1742); AW IX, 1889, t pri p 186 (Cemesov 1761). — Pregled posebnosti medaljonskega tipa zaključujem z obema zadnjima značilnostima 2. pol. 18. stol.: poudarjeni obroček in petljica pri v ostalem preprosti obdelavi, prim. C II, t 663–5 (Charles-Nicolas Cochin ml.), 678–91 (Augustin de Saint-Aubin, 1764, 1765, 1768, 1770, 1774); in drugič: festoni na kamenitem okviru. Gl. Goethe, E. Bilerbuch, Leipzig 1932, r p 31–4 in 47; Hi II, 880–1 in 885. — Izven »čistega« medaljonskega tipa se javlja iluzionistično plastično uokvirjeni grafični portret še v mnogih drugih oblikah. Kot medaljon v samostojno stoječem arhitekt. spomeniku, prim. AW VII, 1886, r p 591 (Aegidius Sadeler 1605). Kot del plastičnega dekorativnega emblema: AW IX, 1889, t pri p 66 (G. F. Schmidt in J. G. Wille); D II, r p 285, 287, 294. — Tako naznačeni glavni problematiki grafičnih portretov pa se približujejo tudi mnoga tabelna dela 17. in 18. stol. in to z dveh strani. Prvič table skupaj z ohranjenimi originalnimi okvirji, ki zlasti pri reprezentativnejših portretih mnogokrat vsebujejo v plastičnem reliefu predmet dopolnjujoče portretne attribute. Prim. RDK II, c 578, r c 575–6; W. Martin, Alt-Holländische Bilder, 2. Aufl., Berlin 1921, p 226 in r 123–6; ÖK V–1, 1911, r 374 (konec 17. stol.) in II Settecento Italiano, r 1–2. — Drugič: tabelni portreti z naslikanim notranjim okvirom. Spočetka, pri portretnih inkunabulah, pa tudi še pozneje, kaže ta okvir oglete oblike (prim. Karl Oettinger, Altdisch. Maler d. Ostmark, Wien 1942, t 8 — portret Rudolfa Ustanovnika ok. 1565; tC SG 1 — Jan van Eyck; Wescher, o. c., tC X — Fouquet; Bercken, o. c., tC VIII — Baldassare Estense ?, itd.; v 17. stol. n. pr. G, r 214 — Gerard Dou). Pozneje, v 17. in 18. stol., povsem prevladuje pri številnih naslikanih okvirjih ovalna oblika, ki jo le včasih zamenja okrogla. Gl. že v 16. stol., n. pr. V IX–3, 1928, r 539 (Boccaccino), nato pa Dülberg, Frans Hals, Stuttgart 1930, r 9, 34, 62, 61 — ok. 1612–ok. 1658; BM dec. 1950, r p V, in Collins Baker-Constable, o. c., t 46 (Cornelius Johnson 1636 in 1638) in 41 (Gilbert Jackson 1637); Meisterwerke d. Porträtmalerei auf d. Ausstellung in Haag 1903, Hrsgb. v C. Hofstede de Groot, München 1903, t 36 (Judith Leister), 63–4 (Verspronck 1653); RA T. LIX, r p 35 (J. M. Nattier); Ti, t 220 a–b (Hogarth 1744); RA T. XLV, r p 349 (J. B. Perronneau 1767); Millar, o. c., tC 2 in S 1949, Vol. 138, rC p 34 (Gainsborough), itd. Kot izredno bogat primer je omeniti v tej zvezi Hanne-manov portret Konstantina Huygensa in njegovih petih otrok iz leta 1640 (W. Martin, Dutch Painting..., r 51–2). Tako močan vpliv grafičnega aranžmaja opažamo le še pri onih oljnih portretih, ki vsebujejo naslikane napisne kartuše (Nicolaes Elias Pickenoy; Portret zdravnika Tulpa; r v MK I, 1908, p 745). — Za celoto nakazanih vprašanj prim. tudi p 14–5 besedila.

²⁹⁶ Ki izgubi svojo absolutno veljavo šele v drugi polovici prejšnjega stoletja. Od vključno visoke renesanse dalje prim. v Lürer, o. c., r 41–2, 45, 75–6, 82, 85–6, 38, 105–6, 107–9, 111, 122, 125, 140, in še za poznejši čas istotam, r 142, ter v Georg Dehio, Gesch. d. dtsh. Kst., D. Abb. 4. Bd., Berlin u. Leipzig 1934, r 311, 315–7, 388, 392; itd. Med prvimi nemonarhičnimi konjeniški spomeniki po Gattamelati in Colleoni upodobitve generalov, prim. istotam r 318 (Zumbusch: spomenik Marije Terezije na Dunaju), historičnih osebnosti, gl. Antonín Matějček, Dějepis umění VI, Část obrazová, Praha 1936, r 314–5 (v tej zvezi pomembni Emmanuel Frémiet: Jeanne d'Arc, 1. varianta 1874, Velasquez 1891), in državnikov, gl. Dehio, o. c., D. Abb. 4. Bd., r 279. — S takimi izjemami, ki jim lahko pridam še tipično-simbolične

upodobitve, pa je konjeniški spomenik tudi do danes ohranil svoj, po maksimalni reprezentaciji pogojeni, ekskluzivni značaj.

²³⁷ Prim. Julius Schlosser, D. Kst.- u. Wunderkammern d. Spätrenaissance, Leipzig 1908, n. pr. p. 34 (o nizozemski namestnici Margareti Avstrijski), 68—70 in 72 (o ambraški portretni zbirki nadvojvode Ferdinanda Tirolskega), 123; Ed. Heyck, Florenz u. die Medici, Monogr. z. Weltgesch. 1. Bielefeld u. Leipzig 1927, p. 116 (o portr. zbirkah Pavla Giovina, vojv. Cosima I. in kard. Leopolda dei Medici, o prvem tudi v MK I, 1908, II Halbbd., p. 1117), Franz Landsberger, D. künstlerischen Probleme d. Renaissance, Halle a. S. 1922, p. 67, Alfred Lehmann, o. c., p. 240—1 in Julius Schlosser, D. Kstliteratur, Wien 1924, p. 173—4.

²³⁸ Med najbolj znanimi National Portrait Gallery v Londonu, ustanovljena po sklepu parlamenta leta 1856, in preko 700 del obsegajoča »Raccolta degli Autoritratti« v Uffizijih v Firenzi (o nje nastanku gl. v lit. pod prejšnjo op.). Prim. tudi zbirko avtoportretov, ki jo je daroval bernskemu muzeju Fritz Pochon-Jent, Berner Kunstmuseum, Aus d. Smlg., Bern b. n. l., Einführung (C. v. Mandach), na splošno pa v Ludwig Justi, Im Dienste d. Kst., Breslau 1936, p. 242 in sl. (Aufgabe u. Umfang d. dtsh. Bildnismlg.) in IX—X v Uvodu.

²³⁹ Ludwig Justi, o. c., p. 243.

²⁴⁰ Prim. Franz Landsberger, o. c., p. 64 in sl.; Ludwig Justi, o. c., 245—6; K. p. 353 (Anhang). Za dva posamezna primera iz renesanse in baroka gl. pri Walterju Bombe v MK V, 1912, p. 459 sl. (D. Kst. am Hofe Federigos v. Urbino) in TB XXXI, 1937, p. 541—2 (Melchior Steidl: dekoracija cesarske dvorane v Bambergu 1707—9), kot primer bogatega nadaljevanja v 2. pol. 19. stol. pa reliefni in slikarski okras dunajskega umetnostnozgod. muzeja (Uebersicht d. ksthistor. Smlgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1892, p. 15—25).

²⁴¹ Gl. Gustav Glück, E. neugefundenes Jugendwerk Lorenzo Lottos, v JZK IV, 1910, p. 219—24; Alfred Lehmann, o. c., p. 89, 221 sl., in kot primer — prav tako le individualnemu ogledu namenjene privatne dragocenosti — malo tablo Corneilla de Lyona iz ok. 1540 v dragocenem, samostojno stoječem masivnem okviru — L'illustration 4. dec. 1937, No 4944, tC ovitka. — Skupaj s hrbtno ploskvijo slike predstavljajo omenjeni poklopci tudi tretjo možnost (prim. konec op. 235 tu) za razširjeni notranji okvir starejših tabelnih portretov. Med raznimi slikanimi atributi, ki jih krase, so pač daleč najštevilnejši grbi.

²⁴² Prim. Roman Portraits, Oxford & London 1945, p. 6 (L. Goldscheider) in r. istotam; Graesse-Jaenicke, o. c., p. 25 — itd.

²⁴³ Kot prednike takih galerij lahko imenujemo v zapadnoevropskem okviru že vrste nagrobnih spomenikov v nekaterih kraljevskih in knežjih cerkvah, zlasti v Saint-Denisu in v cerkvi sv. Elizabete v Marburgu (»Landgrafenchor«). O tem in o nadaljnji problematiki gl. RDK I, c. 221—227. Dober primer skulpturalne »galerije prednikov« Pavla in Petra Strudla Habsburžani v naravni velikosti (TB XXXII, 1938, p. 212—4); za slikarske gl. n. pr. Max Dvořák, Spanische Bilder e. österr. Ahnengalerie, JZK I, 1907, p. 13—28, in ÖK VIII, 1911, p. 92 in sl. in r. 66—91 (gal. predn. na gradu Ottensteinu).

²⁴⁴ Tovrstno vrednotenje celopostavnih upodobitev in manjših izrezov se kaže v celotnem baročnem razdobju tako v slikarstvu in ožjem pomenu kot v grafiki in skulpturi. Prim. pod op. 236, za vlogo celopostavnega portreta v neki nacionalni umetnosti pa posebej pri Fr., že omenjeni »the whole length« pri Angležih.

²⁴⁵ Prim. Ludwig Justi, o. c., p. 242 (Bildnisreihen d. Ahnenstolzes).

²⁴⁶ Prim. RDK I, c. 1309 sl., zlasti 1312.

²⁴⁷ O teznih listih prim. v Kr. p. 442—3.

²⁴⁸ Tako tudi najpomembnejših zbirk umetniških biografij, Vasarijevih »Le vite de' più eccellenti Pittori...« (= 2. izdaja »Vit«, 1568, z lesoreznimi portreti, ki so bili po avtorjevi navedbi naročeni v Benetkah), Carla Ridolfija »Meraviglie dell'arte« 1648, Gio. Pietra Bellorija »Le vite de' Pittori, 1672, Joachima von Sandrarta »Teutsche Akademie...«, 1675, 3. naklade Karla van Manderja »Het schilderboek...«, 1764, itd. — Kot eno prvih pomembnejših del tu 1575 postumno izdane »Pauli Jovii Novocomensis episcopi Nucerni Elogia virorum bellica virtute illustrium«, ki je risane portrete za njih lesoreze izgotovil Tobias Stimmer v Gioviovi zbirki.

²⁴⁹ Za primer nekaj značilnejših starejših del: Virorum doctorum de disciplinis bene merentium effigies XLIV, 1572 (izdal Filip Galle 1537—1612, pozn. izd. 1587 in 1595); Pictorum aliquot Germaniae effigies, 1572 (ki je pri njih sodeloval Cornelis Cort, † 1578), Fuggerorum et Fuggerarum imagines, 1. izd. 1593 (izd. Dominicus Custos 1550—1612); Icones virorum illustrium, 1. izd. Frankfurt 1597—9 (200 bakr. portr. po risbah Jeana Jacquesa Boissarda 1535—1602); Io. Gregorii Icones Imperatorum Romanorum et Ducum..., Nürnberg 1617; Les vrais portraits des Rois de France, 1634, in Seigneurs et dames de la maison de Croy (oboje Jacques de Bie, † 1581) ter končno 1636 najpomembnejše delo te vrste, Ikonografija Antonisa van Dycka, čigar lastni prispevek se je sestajal iz ujedank, ki so jih nato predelali v bakrorez ostali sodelavci, med katerimi naj bodo tu omenjeni le najvažnejši: Paulus Pontius (1603—1658), Luka Vosterman star. (1595—1675), Schelte Bolswert († 1619) in Pieter de Jode ml. (1606—po 1674). — Navedenim delom se priključujejo številna kasnejša pod naslovi kot »Les Portraits au naturel« (1648), »Bibliotheca Calcographica« (1650—52), »Gulden Cabinet« (1661/2), »Theatrum virorum«, »True Effigies« (1694), »Bildnisse«, »Recueil de Portraits«, »Pinacotheca scriptorum«, »L'Europe illustre« in »Ehrentempel« v 18. stol. ter »Galerie«, »Album« in »Pantheon« za serije litografskih portretov v 19. stol. — Tudi vse te grafične portretne zbirke so v bistvu logično nadaljevanje humanistično-renesančnega cikla »Uomini famosi«. Kot njihove neposredne prednike pa smemo gledati take portretne vrste v miniaturnem knjižnem slikarstvu. Za primer bodi manuskript »Imagines virorum illustrium« s konca 14. stoletja gl. RA T. XLIX, 1926, p 71—2.

²⁵⁰ Važnejše portretne razstave iz zadnjega pol stoletja: razstava portretnega slikarstva Haagu 1903 (prim. Meisterwerke d. Porträtmalerei..., Hrsgb. v. C. Hofstede de Groot), razstava ital. portretnega slikarstva zadnjih treh stol. v Firenci 1911 (prim. ZbK 46. Jhrg., N. F. Bd. XXII, maj 1911, p 175 do 82), na XIX. Biennali 1934 »Il ritratto dell'800« (prim. XIX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte — 1934, Catalogo, p 15—15, 26—95 in r 1—21), »Die Grossen Deutschen« v Berlinu 1936 (prim. HH), »Izložba talijanskog portreta kroz vekove« v Beogradu 1938 (prim. katalog La mostra del ritratto italiano nei secoli, Belgrado 1938), razstava treh stoletij nizozemskega portreta 1952 (Drie eeuwen portret in Nederland, Rijksmuseum Amsterdam, Catalogus) itd. Za nas najvažnejša razstava v Ljubljani leta 1925 (prim. Katalog Razst. portr. slikarstva na Slovenskem od XVI. stol. do danes, 2. izd., Lj. 1925).

²⁵¹ Prim. Fr. Stelè, o. c., p 21—2.

²⁵² Za zgled bodi F I, t XXXIV, XXXIX (vse Jan van Eyck).

²⁵³ PK IX, 1926, r p 238 (Jacopo da Pontormo: Cosimo de Medici, Uffici).

²⁵⁴ Gl. n. pr. v kiparstvu Georg Dehio, o. c., D. Abb. 4. Bd., Berlin u. Leipzig 1934, r 54 (Johann Heinrich Dannecker, Selbstbildnis, Stuttgart, Museum); HH, r p 207, 216 — itd.

²⁵⁵ Gl. v Willi Drost, o. c., tC X (Avtoportret v Münchenu, Ältere Pinakothek, Smlg. Carstanjen).

²⁵⁶ Gl. v Otto Fischer, D. Kst. Indiens, Chinas u. Japans (PK—E), 2. Aufl., Berlin 1928, tC XLV (Sharaku: Portret igralca, barvni lesorez).

²⁵⁷ Prvi Julius Schlosser v Enciclopedia Italiana IV, 1929, p 643, c 1: — e neppure una Storia dell arte come storia dello spirito (ch'è, in fondo, una tautologia) quale la concepì M. Dvorak sulle orme del Dilthey — «.

²⁵⁸ V. Frič, Sociologija iskusstva, Izd. tretje, Moskva-Leningrad 1930.

²⁵⁹ Kitajska zlasti za časa Tang-dinastije (618—907), prim. Otto Fischer, o. c., p 94—5, 102—3, in r 384—5; Japonska n. pr. v 12. stoletju, o. c., p 110 in r p 454 ter tC XXXIII.

²⁶⁰ Prim. Svetozar Radojčić, Portreti srpskih vladara v srednjem veku, Skoplje 1934, tC (iz cca. 1293—5), t IX—r 14, t XI—r 16, t XIV, t XXIII—r 34 in Résumé, p 99—102. — Tudi tukaj je upodablajoča umetnost zapadnoevropski portretni razvoj najprej prehitela, nato pa povsem zaostala za njim.

²⁶¹ Tu morem opozoriti le na del Ernesta Buschorja, Bildnisstufen, München 1947, ki v njem avtor ugotavlja naslednje historične stopnje portreta: Kraftzeichenporträt (= izhodišče), Stellvertretungsporträt (Egipt, Stara država), Druchdringungsporträt (Egipt, Srednja država), Erhellungsporträt (Nova država in vlada Libijcev), Formelporträt (zadnja skupina egiptskega portr.), d. Mytische Porträt (božanstva prvih stoletij grštva v tako imenovani geometrični dobi), Daseinsporträt (prehod od 7. na 6. stol.), Seinsporträt (klasična doba 5.—4. stol. pred n. e.), Erscheinungsporträt (od konca 4. do 2. pol. 1. stol. pr. n. e., njegovo jedro zavzema antični baročni portret 2. pol. 3. in vsega 2. stol.), Abbildeporträt (se začne v postcezarjanski in izžveni v Gallienovi dobi), Rangporträt (zadnja stopnja antičnega portreta od Dioklecijana in Konstantina do 8. stol., odmeva pa še dalje), Machtporträt (od preseljevanja ljudstev do začetka novega tisočletja, odmeva pa prav tako še naprej), Keimporträt (do konca srednjega veka), Kernporträt (XV.—XVIII. stol.; po izrazu se na površni pogled približuje tehnično izvršeni upodobitvi), Fluchtporträt (od mladega Rubensa skozi 18. stol. in deloma še dalje v meščanskem portretu — urejena tipičnost), Spiegelpoträt (zadnja stopnja zapadnoevropskega portreta, ki prične v poznem 18. stoletju — portretist se postavi modelu podarjeno nasproti in ga opazuje kot »del narave skozi svoj temperament«).

²⁶² Portret je lahko izdelan po naravi (ritratto dal vero), iz praktičnih razlogov ali, če je oseba, ki naj jo predstavlja, časovno ali krajevno nedosegljiva, pa po predlogi (ritratto di maniera). Tu imamo predvsem ogromno število grafičnih portretov, zlasti 17.—19. pa tudi še 20. stoletja, ki so, kot sem že omenil (gl. p 7 in specialne kataloge à la J. F. Van Someren, Freeman O'Donoughe, Hans Wolfgang Singer itd.), nastali redno ali po risbah ali po tabelnih portretih in le kdaj pa kdaj tudi po plastičnih portretih. Semkaj sodi v bistvu tudi večji del tabelnih portretov, ki so nastajali vse do impresionizma z redkimi izjemami po risanih predlogah, za njimi pa se uveljavljajo, čeravno redkeje, tudi vse ostale možnosti. Poleg prav tako že omenjenih plastičnih portretov po slikanih trikratnih (gl. p 10) naj omenim predvsem uporabo posmrtnih mask in v zadnjih 100 letih fotografije.

²⁶³ Lastne podobe, skrite kot asistenčni, zlasti pa kot preoblečeni portreti (prim. op. 181—2) so mnogo številnejše, kot običajno mislimo. Zanimiv prispevek k že tolikokrat načetemu narcisoidnemu problemu v upodablajoči umetnosti (prim. n. pr. opažanje Leonarda da Vincija v njegovem Trattato della pittura, — prefazione Tabarrini, commentario Milanese, Roma 1890, p 163; N° 487. Come le figure spesso somigliano ai loro maestri) sta v zadnjem času članka Germaina Bazina (L'Amour de l'Art III, N. S., N° 49—51, p 3—8) in morfopsihologinje Suzanne Bresard (istotam, p 10, 12 in 15). S pomočjo Bresardove dokazuje Bazin vnašanje lastnih portretnih

potez v figuralnih delih Halsa, El Greca, Raffaella, Boutsa, Corota, Riemschneiderja, Ghibertija in Michelangela (gl. r in skupne op. piscev), pričemur naglaša, da to ne velja za umetnike, ki so napravili večje število samostojnih avtoportretov. Prim. tudi ostalo lit. o lastnih podobah: poleg G še Ernst Ben kard, D. Selbstbildnis vom 15. bis z. Beginn d. 18. Jhrs., Berlin 1927 (s 105 r); Friezt Ried, D. Selbstbildnis, Berlin b. n. l. (s 119 r); Ljubo Babić, Majstori preporoda, Sabrana djela Lj. B. II, Zagreb 1943, p 129—149 (Samosviest i odraz, z lit.), nazadnje likovne avtobiografije v najboljšem pomenu, daljše serije avtoportretov, kakršne so ustvarili zlasti Rembrandt, Kupetzky, Liotard, Reynolds, Kiprenskij, Courbet, Boecklin, Cézanne, van Gogh in Hodler.

²⁰⁴ Dobro to karakterizira naslednik baročnega reprezentativnega portreta, moderni reprezentativni slikani portret 19. in 20. stoletja, ki se v svoji formalno-motivno-vsebinski konservativnosti od pričetka 19. stoletja dalje vse izraziteje oddaljuje od razvojno vodilnih smeri zapadnoevropske umetnosti, zlasti ko — po uveljavljanju potografije — narašča zanemarjanje upodabljalčevega momenta v zapadnoevropskem slikarstvu. Ob umetnikih, omenjenih koncem našega besedila, stoje tako, razlikujoč se od njih, kot tega še nismo opazili, številnejši ofocialni portretisti zapadne družbe: Lawrence, Gérard, Winterhalter, F. A. Kaulbach, Lenbach, Sargent, Blanche, Opsomer, László in Sorine. Oba pola, ki ustrezata Berensonovemu razlikovanju med »effigie« in »ritratto« se kot oblikovno ločita tudi po vsebinski plati. Družbenoreprezentančni se brezprimerno močneje odziva lepotnim idealom časa kakor poudarjeno individualno psihološki portret, ki je kot umetniško dosledno poglobljena stvaritev seve veliko redkejši pa ga s prvim vežejo številni prehodi tudi v delih na koncu razprave omenjenih mojstrov. — O lepotnem idealu tudi v navedeni številki »L'Amour de l'art«, Germain Bazin, L'air de tête romantique et les métamorphoses du visage de Corot, p 16—9. — Formalne in vsebinske dvojnosti, ki jo opazamo med umetnostno konservativnimi reprezentativnimi in umetnostno vodilnimi, portretno pa že obrobni upodobitvami modernega slikarstva, ne zasledimo v sodobnem kiparstvu, v katerem seve tudi upodabljalčevi moment ni trpel ob pojavu fotografije. Vez s tradicijo je tu logično vedno močnejša in neprisiljenejša. Prim. Jacques Baschet, Sculpteurs de ce temps, Paris 1946, r p 14 (Aristide Maillol 1861—1944), 29—34 in 36—7 (Charles Despiau 1874—), 44—5, 48—9, 51 in 54 (Drivier 1872—), 82 (Pierre Poisson 1876—), 95, 96—7 in 103 (Paul Landowski 1875—), 111—3 in 117—9 (Robert Wlérick 1882—1944), 126 (Raymond Martin 1910—), 138—9 (Niclausse 1879—), 153 (Dejean 1872—), 192, 194—7 (Osouf 1898—), 203—4 (Paul Cornet 1892—), 216—8, 220 in 222 (Belmondo 1893—), 231—4 (Marcel Gimond (1894—); Lincoln Rothschild, Sculpture through the ages, New York-London 1942, CVIII XIX; Illustr. London News No 5920, Oct. 4, 1952, r p 541 (Jacob Epstein 1880—); S maj 1952, r p 156 (Jo Davidson 1885—1952); Giuseppe Ungaretti, Pericle Fazzini, Roma 1951, t 1—4; itd.

LE PORTRAIT DANS L'ART OCCIDENTAL

Résumé

L'auteur étudie le portrait dans le cadre de l'art occidental en tant qu'interprétation par les arts plastiques d'une personne définie et individualisée, et possédant une certaine valeur artistique. A base de nombreux monuments historiques typiques que l'auteur caractérise dans ses Notes, il étudie le portrait de l'Europe occidentale sous ses divers aspects en passant des problèmes les plus simples, comme sa classification selon les diverses branches des arts plastiques, son format, sa technique et son cadre, aux problèmes du portrait double, triple ou collectif, et poursuit, en tenant toujours compte du portrait défini comme tel, l'étude des possibilités du portrait autonome et non-autonome, pour aboutir aux questions fondamentales de la fonction sociale et des lois artistiques du portrait. Les dimensions mêmes d'une image ne sont pas négligeables quand il s'agit de déterminer si cette image possède tous les éléments du portrait, ce qui est encore plus important quand il s'agit d'analyser le pouvoir évocateur des lignes, des couleurs et des formes plastiques. Cette analyse, la manière dont nous saisissons personnellement les traits des modèles vivants, et notre mémoire plastique de portraits attestent que notre perception du portrait est basée surtout sur le système des lignes caractéristiques de son contour extérieur et de son articulation intérieure. L'auteur traite ensuite les problèmes fondamentaux du format, de la dimension, de l'espèce, de l'orientation, de la mimique et de la pantomime du portrait, de l'unité intérieure et extérieure du portrait qui dépendent de ces dernières, du costume et du cadre, pour passer à l'étude du portrait collectif où il distingue le groupe de portraits (sans lien intérieur entre eux), le portrait d'un groupe (de personnes non individualisées) et le portrait groupé (qui réunit les traits caractéristiques des deux précédents). Selon le nombre des personnes représentées, il distingue le portrait double, triple et de groupe. De première importance sont, ici, les problèmes de la coordination et de la subordination, et ceux de l'unité extérieure et intérieure, qui sont décisifs quand il s'agit de distinguer entre le portrait de groupe et le portrait dit de masse.

Dans la seconde partie de son étude, l'auteur analyse la combinaison du portrait avec les autres genres iconographiques; avec chacun de ces genres, le portrait peut se combiner en tant qu'élément dominant, subordonné ou de valeur égale. Dans l'art de l'Europe occidentale, la plus importante du point de vue génésiaque est la combinaison avec une image religieuse. Après avoir traité les portraits de donateur et d'assistant, l'auteur passe par l'étude du portrait travesti (figure avec des traits de portrait, portrait en travesti et en fonction) au problème des rapports du portrait avec les images profanes. Il passe en revue le paysage et l'intérieur, la nature morte dont la fonction est de déterminer le lieu et de caractériser la personne représentée (attributs de portrait), les images d'animaux, le nu, l'allégorie, le tableau historique et le tableau de genre. Chaque genre iconographique peut servir au portrait de complément objectif et de cadre intérieur, dans le sens étendu de ces mots. Du point de vue de la forme et de la composition, cela est très évident sur de nombreux portraits gravés du 16^e jusqu'au 18^e siècle où les suppléments iconographiques se développent à base d'un cadre architectural peint en trompe-l'œil, unissant ainsi d'une manière réussie les concepts du cadre intérieur et extérieur. L'auteur passe ensuite à l'étude de la fonction sociale du portrait dont la gamme va de la représentation individuelle et destinée à une seule personne (miniature), en passant par le portrait privé représentant

une seule personne (évolution caractéristique depuis les premiers incunables protégés par des couvercles et des étuis) et le portrait collectif d'une famille ou d'une corporation, pour aboutir à la fonction individuelle et collective de la représentation destinée à la société entière (statue monumentale, galerie des aïeux, galerie de portraits, etc.).

La dernière partie de l'étude traite les lois générales du portrait et sa composition organique. L'auteur définit la situation du portrait (qui représente et nous fait directement connaître et saisir par la vue une personne définie, individualisée, dans son aspect défini et individuel, et dans son existence autonome). Il constate que le portrait doit avoir au moins une relative indépendance de la représentation des objets pris séparément quant au style idéal plastique; quant au style idéal pittoresque, au moins une relative immédiateté optique, et quant au style idéal de lignes et de plans, au moins une relative présence de la ligne de contour extérieure et intérieure. Les rapports entre la forme et le sujet sont assez compliqués et ne peuvent être exprimés par une formule invariable. Le portrait possède la particularité et le mérite de réunir d'une manière organique les qualités de l'œuvre d'art et du document. La forme artistique elle-même manifeste et reflète, outre les liens logiques plus ou moins étroits qui l'unissent à une tradition formelle autonome et, dans l'art archaïque, aussi à une technique et à un matériel donnés, la vie sociale et culturelle d'une certaine période et d'un certain territoire dans sa synthèse. Cette forme artistique n'est que l'expression de la mentalité sociale générale et de ses composantes inséparables, les valeurs intellectuelles et émotives, ainsi que de la réceptivité, du pouvoir de représentation et de création dérivant de cette mentalité. Le motif lui-même est lié par la tradition, il peut cependant, contrairement à la forme, être dicté directement par l'un ou par l'autre des facteurs sociaux culturels. Si la signification documentaire particulière du portrait réside dans ce fait, et dans ce fait seul, c'est que les représentations individuelles de diverses personnalités reflètent d'abord la conscience et la différenciation des classes sociales dans une époque et dans un lieu donnés, et puis seulement les autres phénomènes généraux et individuels. Le portrait occidental a pour prédécesseurs le portrait de l'ancien Egypte lié aux mythes et au culte, et tectonique par sa forme, et les deux portraits antiques qui sont surtout plastiques (le portrait gréco-hellénistique, héroïque, idéalisé et typisé, et le portrait étrusco-romain, objectif et naturaliste dans son respect de la physionomie). Au cours d'une évolution de six siècles, le portrait occidental a acquis ses caractères propres. Du point de vue de la forme, il aspire au pittoresque, et du point de vue du sujet, il est réaliste et cherche à atteindre la vérité psychologique. Son caractère est conditionné par la liaison étroite de l'œuvre d'art avec la vie sociale et psychique en général, et par la dialectique de rigueur entre les personnes socialement différenciées de celui qui a commandé le portrait et du modèle de l'un côté, et du portraitiste de l'autre côté (dialectique qui assume un caractère monologique et autocritique dans les autoportraits); il est également conditionné par la tension entre la tradition de style et de forme autonome de l'œuvre d'art et sa signification sociale et représentative, et entre l'exigence de la ressemblance individuelle et psychologique du portrait.