

РЕЧ О ПОРТРЕТУ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

Портрет је сликарски род који има миленарну традицију. Свака епоха, стил, па и народ, неговали су особен начин представљања људског лика, у складу са својим системом вредности и погледом на свет. Нека од тих раздобља, попут двадесетог столећа, дају веома разноврсну и хетерогену слику, у којој је готово сваки уметник имао особену визију, па и она се неретко драстично мењала током његовог живота. С друге стране египатски, па и класични портрет античке Грчке показују изузетну јединственост унутар својих ликовних организама, где је људско лице подвргнуто строгој стилизацији са сасвим одређеним (малим или никаквим) местом за личне црте портретисаног, које би олакшале његово препознавање. Између тих екстрема „век“ назван „средњим“ заиста заслужује своје име, јер је, у раздобљу између III и XV столећа, портрет извођен по (неписаним) правилима, која су релативно доследно поштована. Ово органско јединство има своје изворе и крај, а овај есеј има за циљ да укаже на неке аспекте рођења и замирања онога што би се могло назвати средњовековним портретом.

Портрети римских царева били су намењени најширој јавности, било да се ради о представама на новцу или монументалним скулптурама и сликама. Величанственост и репрезентативност постале су неопходне одлике свих приказаних ликова, што је без сумње допринело да се личне црте портретисаног повуку у други план. Ипак, римски реализам републиканског доба није никада потпуно нестао. Штавише, у неким раздобљима, као у доба тзв. „војничких царева“, он се јавља у свој пуноћи, са детаљном аналитичношћу како телесног, тако и душевног састава царева приказаних без улепшавања, попут Максимина Трачанина (235-238), Филипа Арабљанина (244-249), Декија (249-251) или Клаудија Готика (268-270). Ипак, идеализација и стилизација коначно преовлађују крајем III века, у доба тетрархије, и тиме постављају темељ онога што ће постати портрет у средњовековној уметности. Тај процес се одвијао у два правца, у зависности од места на коме је лик приказан: на новцу, мале димензије условиле су неопходна поједностављења, док су на монументалним представама коришћени

различити видови идеализације, у зависности од узора за којима су посегнули римски уметници (класицизам оличен у аполонској лепоти Августовог доба, раздобље друге софистике са Хадријаном налик на Јупитера или оријентална схематизација најбоље уочљива на порфирним портретима тетрарха). У сваком случају, пошто су били јавни, портрети царева морали су бити макар у малој мери препознатљиви. С једне стране, они су имали меморијални карактер, приказујући преминулог цара као божанство (после консекрације) и вечну успомену римском народу – или су били осуђени на заборав (дамнатио мемориае) попут Домицијана или Гете (сл.1). С друге стране, за живота, портрет је наговештавао идеално присуство цара на сваком месту где је његов лик био представљен. Небројени епитети који су наглашавали царске врлине нашли су свој израз управо у идеализовању портрета, који од извесног тренутка почињу да показују једну врсту спиритуализације, а која ће одликовати средњи век. Тондо са породицом Септимија Севера из прве деценије III века (сл.1) је упечатљив пример који најављује потоњу карактеристичну комбинацију реализма, оличеног у тамном тену и проседој коси цара, и духовности, наглашеној представљањем у анфасу и изражајним очима које зуре у посматрача. Оваква појава се може довести у везу како са самим карактером императора, склоног сујеверју (чије је отеловљење римски Септизониум) и религиозности (уосталом, био је ожењен сиријском првосвештеницом), тако и са уметничким изразом којим се већ одликовала уметност северне Африке и Египта у то доба.

Духовне и верске промене које су најдрастичније измениле римско царство догодиле су се током владавине Константина Великог



Сл. 1. Тондо Септимија Севера са породицом (прва деценија III века)

Fig. 1. Le tondo des Sévères (première décennie du III siècle)

(306-337) и нашле свој израз и у портретној уметности. Одмах по чувеној визији и победи на Милвијевом мосту (313), лик императора се чак и на новцу приказује у скоро потпуном анфасу (сл.2), а сличном решењу прибегавају и Константинов ривал Максенције и савладар (а потом и жртва) Лициније. Очигледно да се таква појава не може строго везати за самог Константина, нити његову наклоност/припадност хришћанству, већ пре одговара „духу времена“ које је било сазрело за верски преображај, а који је Константин осећао више и схватао потпуније него иједан император-савременик. У односу на „епизоду“ из времена Севера, Константинови портрети покажују изузетну доследност и, чак, униформност када су у питању комбинација стварних црта лица и сасвим одређена идеализација класичног усмерења. Тај класицизам се задржава, мада и преображава, током наредног столећа, комбинован са већ наглашеном склоношћу ка фронталним представама, којима су сликарска средства и рељеф више одговарали од слободне монументалне скулптуре. Портретне одлике каткад могу бити сведене на малу меру, што отежава чак и идентификацију, као у случају Ротшилд камеје (сл.3), на којој већина истраживача препознаје цара Хонорија



Сл. 2. Сребрна медаља
Константинова Великог (Павија,
313)

Fig. 2. Le médaillon de Constantin le
Grand en argent (Pavia, 313)



3. Ротшилд камеја (398)

3. La camée Rotshild (398)

са женом Маријом (датује се у 398), али има и мишљења да се ради о Констанцију II (337-361) или чак самом Константину Великом. У сваком случају, пошто император више није био смртник увршћен у богове, већ (поједностављено речено) Христов заступник на земљи, врлине које је његов лик требало да изражава припадале су новој, од 392. и званичној религији Царства. То ће и портрете царева временом учинити сличним представама светитеља, што ће условити стилску уједначеност и сликарску доследност у вековима који следе.

Једна група представа, сасвим различитог карактера у односу на царске представе, такође ће значајно утицати на формирање средњовековног портрета. То су конзуларни диптиси – плочице од слоноваче израђиване приликом проглашавања нових конзула, а намењене њима самим, њиховим пријатељима, државним званичницима или императорима. „Циљна група“ је, у поређењу са монументалним портретима царева, била ограничена: дотична личност била је позната скоро свима који су плочице добијали, па портретна вредност представљеног конзула није била од великог значаја. На многим диптисима портрета и нема: јављају се различите сцене из амфитеатра, орнаменти, каткад само натипси, а на тзв. „царским“ диптисима – лик императора. Сем тога, мале димензије условиле су специфичну стилизацију. Неки од диптиха стилизовани су тако да би им, без познавања историјских околности или у недостатку натписа, било тешко одредити време настанка. То је случај са изванредним диптихом Стилихона са почетка V века (сл.4; приказан са женом



Сл. 4. Диптих
Стилихона (око
400)

Fig. 4. Le diptyque
de Stilicho (début
du V^e siècle)

Сереном и сином Еухеријем), татора малолетног императора Хонорија, који ставом тела и изразом лица у великој мери подсећа на представу неког светог ратника из зрелог средњег века, или пре најављује таква ликовна решења. За разлику од јавних портрета царева, који су идеално били намењени вечности, конзуларни диптиси су били изразито политички актуелни, кратког „рока трајања“ (колико и конзуларна служба), мада им се меморијални карактер не може сасвим одрећи. За развој средњовековног портрета они су, међутим, важни из сасвим других разлога: мада намењени ужој публици, они су, за разлику од већине царских представа, били мобилни и никада се није знало где ће, у ствари, завршити. Велики број је сачуван у црквеним или манастирским ризницама, особито на Западу, где су многи диптиси добили другу намену – постали су корице за кодексе. И док су име и дело ефемерних конзула пали у заборав, монаси и црквени прелати су у њиховим портретима видели нешто сасвим друго – ликове светитеља којима су се молили (сл.5). Било је довољно конзуларско жезло преобразити у велики кључ, па да се од безименог римског чиновника добије представа првог римског епископа, апостола Петра. На приказаном примеру св. Петар, додуше, нема браду, али то мало одступање пало је у други план пред искушењем да се скупоценом предмету да нова намена. Сем тога, скоро истовремено са конзуларним диптисима појавили су се и други, намењени цркви, на којима су уистину били представљени Христос, Богородица и светитељи (сл.6), са сасвим препознатљивим цртама, упркос малим димензијама поменутих дела. Као и у случају ранохришћанских слика у катакомбама и рељефима на саркофазима из доба прогона, вероватно да су и у V и VI столећу исти уметници могли изводити истовремено профана и црквена дела. Портретна саображеност светитеља и историјских личности на диптисима од слоноваче се јасно уочава: царица Аријадна на плочици са почетка VI века (сл.7) могла је да послужи као модел за представу неких хришћанских светитеља, попут св. Недеље.

Трећа велика скупина уметничких остварења која је учествовала у формирању средњовековног портрета су тзв. „Фајумски портрети“. У стручној и популарној литератури они се често наводе као најзначајнији извор за настанак икона, како због формата и технике, тако и због стила и особене спиритуализације. Проблем,



Сл. 5. Конзуларни диптисих (по ешаку V века)

Fig. 5. Le diptyque consulaire (début du Vème siècle)



Сл. 6. Дијиптих са Христјом и Боџородицом
(почетак VI века)

Fig. 6. Le diptyque avec le Christ et la Vierge Marie
(début du VIème siècle)



Сл. 7. Царица Аријадна, по-
ловина дијиптиха од слоноваче
(почетак VI века)

Fig. 7. L'empereuse Arianne, une
moitié du diptyque en ivoire
(début du VIème siècle)

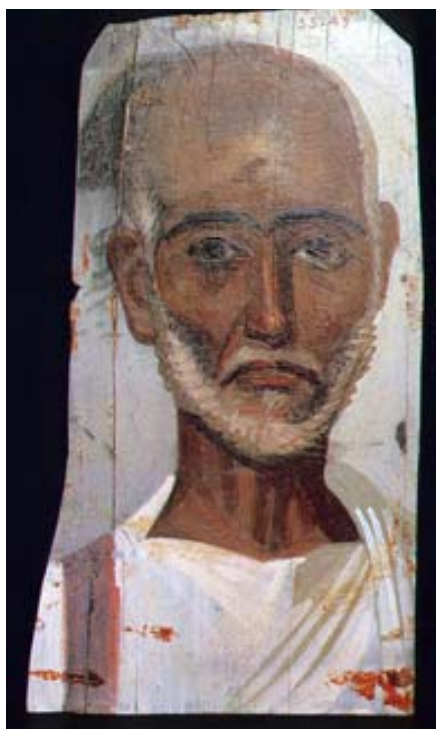
додуше, представља чињеница да су они настали на релативно ограниченом подручју северног Египта, али се то преошћује тиме да су и најраније иконе у техници енкаустике насликане на приближно истој територији. Ипак, у односу на портрете императора и конзуларне диптихе, позиција и намена Фајумских портрета је сасвим другачија. Пре свега, они су били намењени само ужој породици, смештени у приватне куће или гробнице, као слике окачене на зид или у комбинацији са мумијом (сл.8). У питању је веома стара традиција која је доживела коренит преображај током хеленистичког, а потом и римског раздобља. Још и пре гашења последње египатске династије (са Клеопатром и Цезарионом) монументални саркофази типа Тутанкамоновог изашли су из употребе, а локална и миленарна традиција комбинована је са хеленистичком на веома живописан начин. У доба римске власти Египат је, мада богата житница, био подручје са изразито сиромашном популацијом, па су и дела сепулкралне уметности сведена на веома скромне размере, чак и да се не пореде са пирамидама. Ипак, суштина “култа мртвих” је задржана,

упркос промени средстава и стилског израза. Као представе покојника, Фајумски портрети су свакако имали и меморијални карактер, али они су уистину били много више од тога. За разлику од јавних царских представа које су подсећале на покојног цара или указивале на идеално присуство живог, за разлику од конзуларних диптиха који су сведочили о административним променама у врху римске власти, Фајумски портрети су поседовали (а поседују и данас) непревазиђену животност. Разлог за то је што један фајумски портрет није само слика умрлог, већ је то заиста покојник лично. Реализам је зато био изразито вазан, и њему су тежили сви сликари тих дела, мада не са истим успехом. Сјај енкаустике којом је изведена већина портрета доприноси утиску веће животности и стварног присуства приказаног, него што је случај пред многим фотографијама. Ипак, одређена одступања у односу на истину постоје и она су намерна, а много ће утицати на средњовековну концепцију портрета (посредством икона). Пре свега, већина покојних приказана је у “најбољим годинама”, око тридесете (занимљиво је да у хришћанству постоји такође схватање да ће на дан општег васкрсења људи имати Христове године – 33), иако су испод портрета, под покровима мумија, често налазени старци. Веома је редак случај да неко буде представљен у годинама у којима је стварно преминуо (сл.9), сем када су у питању деца (сл.8). Поред вечне младости, покојници се одликују и раскошном одећом, накитом, па и шминком, а обилата употреба злата на многим примерима (сл.10) наговештава сличну појаву на иконама и, у ширем смислу, на зидним мозаицима цркава широм Империје (касније Византије). Богата ризница манастира Свете Катарине на Синају заправо је само мали узорак онога што је тада представљало уметничку спону између Фајумских портрета и раних икона. Недостаје сведочанство читаве хришћанске Александрије, практично уништене арапским освајањем 641. године. После продора ислама и сам манастир Свете Катарине вероватно је изменио своју улогу и од расадника икона (особито у доба Јустинијанове обнове) постао место њиховог сакупљања, коме су побожни цареви слали најбоља остварења из Византије, као хришћанском острву у муслиманском мору. Управо услед таквих



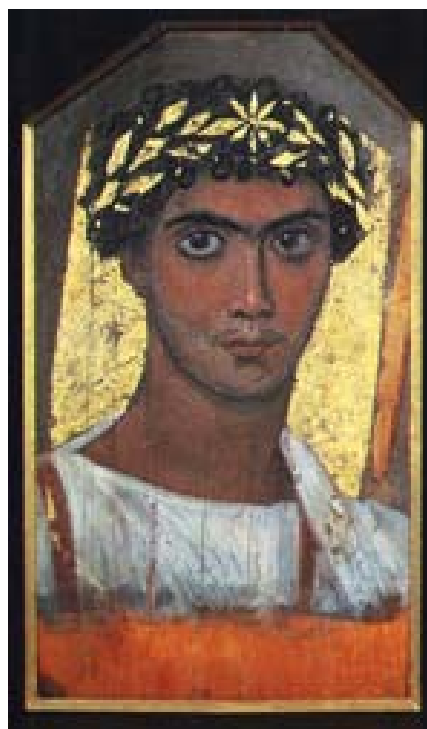
Сл. 8. Фајумски портрет на мумији дечака (II век)

Fig. 8. Le portrait de Fayoum sur la mommie d'un garçon (IIème siècle)



Сл. 9. Фајумски портрет
- старца (II век)

Fig. 9. Un portrait de Fayoum
– le vieillard (IIème siècle)



Сл. 10. Фајумски портрет
- овењани младић (II век)

Fig. 10. Un portrait de Fayoum
– le jeune homme couronné (IIème siècle)

историјских околности данас је немогуће сагледати стварни значај и улогу коју су у историји средњовековног портрета имала ремек-дела из Фајума.

За хришћански свет и човека средњег века сам појам портрета је био веома специфичан. Данас се та реч уобичајено користи у ужем смислу, при чему се подразумева представа неке историјске личности настала за живота и према живом моделу (позирао он сликару или не), или макар по свежем сећању. Али у стварности, временске релације не играју нарочиту улогу и сваки лик појединачног светитеља, или самих Христа и Богородице био је портрет. Иконе су (биле) портрети. То што се најраније познате представе Христа датују у III (катакомбе) или VI век (иконе) не значи да старији примери нису постојали и да нису били опште познати. Стварни континуитет у приказивању личности не мора постојати у материјалним остацима, али се може наслутити кроз дела која су очувана, без обзира на временске лакуне. Данас би било могуће, али бесмислено насликати Наполеона као високог и брадатог плавшана, када је на основу слика Давида, Гроса и других, познато како је он изгледао. Исто се може рећи за

Христа, светог Јована Претечу или било ког од апостола, пошто је између времена њиховог овоземаљског живота и најранијих данас познатих представа протекло само пар векова (баш као и у наведеном случају Наполеона). Сликарима III или VI столећа свакако су била позната или пред очима дела претходника који су пред собом имали живе моделе.

Копирање или доследно понављање старих узора није био намерни и једини циљ старих сликара, већ пре средство. За човека средњег века, баш као и за нашег савременика, важно је било да препозна приказаног и тек у том случају слика је могла да врши своју функцију – да буде икона у правом смислу речи (ако је представљен светитељ), пред којом се може молити, или не. Разлике које су временом настајале у приказивању једне те исте личности последица су стилских мена, промена сензибилитета или „духа времена“, али препознатљива срж је увек опстајала. Теолошки гледано, не само да је опстајала, већ је и усавршавана – са лика је постепено отпадало све небитно, ефемерно и само овоземаљско, а остајао је портрет личности каква она стварно јесте у Царству небеском. Слично се може рећи и за многе сцене које илуструју догађаје из свете историје, а то се јасно уочава на примеру поједностављења или сведености на суштину сцене Гостољубља Аврамовог (Свете Тројице) од Сан Витала (после 547) до Андреја Рубљова (1432). Догађај је у оба случаја лако препознатљив. Зато за средњовековни портрет и није од суштинског значаја да ли је приказан цар или просјак, епископ или монах, наоружани ратник или голоруки мученик (сл.11). Важно је било да је он – светитељ (сл.12), или да се бар томе нада (сл.13) и да је вернику-посматрачу сасвим јасно о коме се на слици ради. У том смислу, од поменутих извора Фајумски портрети стоје најближе средњовековним, јер не приказују просто покојника, већ неког ко је вечно жив, „с оне стране“. Али, за разлику од Фајумских портрета, хришћански га представља не само као вечно живог, већ и прецизно смештеног у Царство небеско, са којим постоји отворена комуникација.



Сл. 11. Св. Димитрије и деца, мозаик (Солун, VI век)

Fig. 11. Saint-Démètre et les enfants, mosaïque (Thessalonique, VIème siècle)



Сл. 12. Св. Амброзије, мозаик из San Vittoro in Cel d'Oro (Милано, крај IV века)

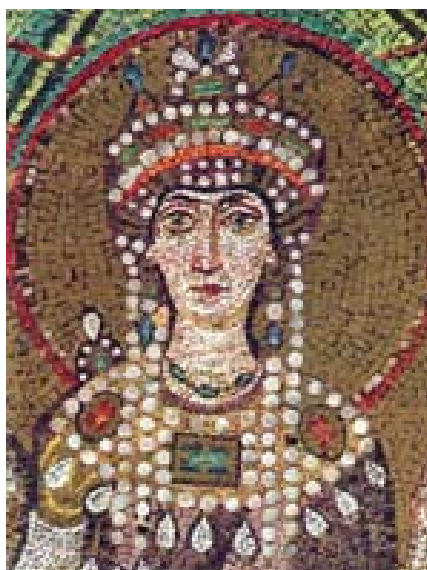
Fig. 12. Saint-Ambrose, mosaïque à San Vittoro in Cel d'Oro (Milan, fin du VIème siècle)

Такав начин приказивања и место портрета у средњовековној уметности били су прихваћени и поштовани у читавом хришћанском свету, а у Византији и поствизантијској уметности са нарочитом доследношћу. То је византијском стваралаштву дуго времена доносило епитет окошталости и неинвентивности у очима истраживача са Запада, али разлог за то је управо измена схватања портрета у том делу Европе пред крај средњег века. Наиме, на Западу је временом дошло до озбиљних промена чији су узроци веома различити. У корену тога су, додуше, још варварске инвазије које су уништиле Западно римско царство, на чијој је територији створено неколико германских држава: дакле, нестао је јединствен уметнички центар, а тиме и просторно-временски континуитет у ликовном стваралаштву. Криза је продубљена у раздобљу иконоборства, из кога је Византија изашла ликовно препорођена, са јасним догматским дефиницијама иконе, али које је каролиншки Запад, услед бројних неспоразума још више удаљило од заједничке основе за средњовековни портрет. Повремене „трансфузије“ византијске уметности, макар везане за трагичне догађаје какав је IV крсташки рат и пљачка и привремена окупација Цариграда (1204-1261), враћале су делове западне Европе у (на Истоку) непрекинуте токове у развоју средњовековне уметности.

Али коначан економски успон Запада, све више обраћање ликовних стваралаца дворској, профаној уметности (нарочито на Апенинском полуострву), чак и зачецима грађанске самосвести (у Низоземској) довели су до коначног разлаза. Он је запечаћен турским освајањем Цариграда 1453. године: размена је престала јер више није било чувара традиције на Истоку, изузев одвећ удаљене Русије.

Мада су у западној Европи уметници потпуно иступили из скромне анонимности, па чак и почели стицати овоземаљску славу још у време Ђота, крајем XIII века, друга половина XIV је раздобље у коме је нова концепција портрета већ остварена. На примеру неколицине уметника јасно се уочава нови сензибилитет, који са средњовековним хришћанством има све мање додирних тачака, а на крају му се сасвим супротставља. Главни дворски сликар цара Светог

римског царства и краља Чешке, Карла IV, био је мајстор Теодорик. Фреске, а пре свега слике на панелу које је извео у дворцу Карлштејн спадају у ремек-дела раздобља интернационалне готике (мада су сасвим особене у поређењу са осталим ствараоцима тог времена). Стотине портрета светитеља на панелима капеле Светог Крста (1360-1364) одузимају посматрачу дах својом лепотом и животношћу. Сачувани су и неки цртежи (сл. 14) по којима је Теодорик извео коначне верзије, а на којима се уочава сва снага његовог израза. Али живи поглед није оно што Теодорикове портрете светих чини особеним - и ванвременски, каткад ваздушаст и скоро бестелесни ликови на византијским фрескама остварују истински контакт са очима верника. Овде је нова физичка снага, готово опишљива робусност, која наводи на помисао да је за сликање својих светитеља чешки мајстор проучавао стварне људе и вежбао по живим моделима. Још већи утисак да су пред посматрачем бића од крви и меса стиче се пред ликовима пророка које је Клаус Слутер исклесав за тзв. „Мојсијев кладенац“ у Шамолу у Низоземској (1395-1406). Томе, наравно, доприноси и сама тродимензионалност скулптуре, али је утисак појачан тиме што су ликови све шесторице пророка изузетно индивидуализовани. На меће се као скоро извесно да је Слутер за ликове светих личности узимао живе моделе, што је у ранијим раздобљима средњег века било незамисливо (сем у случају ктитора представљених на делима која су наручивали). У извесном смислу, корак даље представља



Сл. 13. Царица Теодора, мозаик из Сан Витале (Равена, после 547)

Fig. 13. L'empereuse Théodore, mosaïque à San Vital (Ravenne, après 547)



Сл. 14. Мајстор Теодорик: Св. Пејтар, цртеж-скица за Капелу Св. Крста (Карлштејн, 1360-1364)

Fig. 14. Maître Théodoricus: Saint-Pierre, l'esquisse pour la Chapelle du Saint-Croix (Karlsberg, 1360/1364)



Сл. 15. Клаус Слутер:
Пророк Захарија,
„Мојсијев кладенац“
(Шамол, 1395-1406)

Ill. 15. Klaus Sluter:
Le prophète Zacharias,
«Le puits de Moïse»
(Champmol, 1395-1406)



Сл. 16. Јан ван Ајк:
Николо Албергајти,
цртеж-скица за портрет
(око 1435)

Ill. 16. Jan van Eyck:
Niccollo Alberghatti, l'esquisse pour le portrait
(vers 1435)

стваралаштво низоземских сликара, посебно Јана ван Ајка, чија профана дела бројем превазилазе опус намењен цркви. Већином су то портрети угледних дворана или грађана-савременика, при чему се сви одликују како психолошком истанчаношћу, тако и скоро немилосредним реализмом без икаквог улепшавања (тимае, као и мајсторским коришћењем уљаних боја, Јан ван Ајк поставља темељ на коме ће своје дело стварати сви велики низоземски мајстори потоњих столећа до ван Гога). Као и у случају Теодорика, Јан ван Ајк је претходно правио детаљне студије техником цртежа који каткад, као у случају Николе Албергатија (сл.16) надмашују вредност готовог портрета у уљу (из око 1435). Ипак, решење француског сликара Жана Фукеа за његову Богородицу Млекопитателницу из 1450. представља коначни раскид са средњовековним системом вредности и схватањем портрета. Истина је да је по предању Богородица позирала апостолу Луки при изради њене иконе, али оно што је урадио Фуке ужаснуло би не само јеванђелисту, већ и све сликаре средњег века пре његовог доба, како на Истоку, тако и на Западу. Није реч о томе како Богородица ту изгледа (уосталом, тип Млекопитателнице са обнаженом половином груди постојао је још у раном хришћанству), већ о томе како је слика настала. Фуке је Богодоричином лику, али и



Сл. 17. Жан Фуке:
Боџородица Млекојийиџелниџа
(данас у Анџверџену, 1450)

Ill. 17. Jean Fouquet: *La Vierge et l'enfant Jésus* (aujourd'hui à Anvers, 1450)



Сл. 18. Казимир Маљевиџ:
Ауџиојорџреџи (1933)

Ill. 18. Kazimir Malevich:
L'autoportrait (1933)

телу, дао облик и обLINE Ањес Сорел, љубавнице француског краља, која је за сликара вероватно позирала у том ставу и (раз)одевена на приказани начин. После таквог решенја, заиста је све било могуће и дозвољено, што ће сликари потоњих векова обилато користити.

Вековисупротекли, а протекли двадесети је да онај разноврснију галерију свих могућих портрета и аутопортрета. Аутопортрет Пикаса из 1906. године већ најављује кубизам, Модилџанијеви портрети подвргнути су најригорознијој и сасвим личној стилизацији, „лица“ Јављенског такође, али на сасвим други начин, док Шиле на аутопортретима исказује сву своју унутрашњу агонију. Често само назив дела указује на то да су у питању људска бића, али и онда када је то неусмљиво, може се радити о серијама репродукција Ворхола, гигантским хиперреалистичким лицима непознатих људи, док крајност представља концептуални приступ по коме је сам уметник материјал за једно дело. Али усред тих екстрема, традиционална концепција (ауто)портрета није стављена ад ацта. Међу најзначајнијим сликарима двадесетог века свакако су Казимир Маљевиџ и Пит Мондријан. Први је творац супрематизма, ликовног стила који је требало да обухвати све аспекте човековог живота, а други присталица неопластицизма, такође сасвим особеног, спиритуалног и апстрактног правца. Ипак, када су радили своје аутопортрете, Маљевиџ (сл.18) и Мондријан (сл.19) нису себе представили у виду црних квадрата на белом или правоугаоних схема са основним и неутралним бојама. Они су се, у најбољем духу древног руског и низоземског сликарства,



Сл. 19. Пий Мондријан:
Аутопортрет (1918)
 Ill. 19. Piet Mondrian:
L'autoportrait (1918)

обратили фигуралним облицима и на истанчан начин овековечили сваки свој лик, боље него што би то учинила било која фотографија. Може се рећи да је код ове двојице посвећеника апстракцији оживео дух средњовековног портрета, колико год да су проток векова, наслаге стилова и уметничког искуства тај дух оптеретиле. Или боље – обогатиле. Као кроз призму, а не замагљено стакло, ова два великана минулог столећа посведочили су да дела од фајумских и синајских сликара, па до руских иконописаца и низоземских мајстора нису део прошлости, већ увек живе садашњице којој се може вратити свако ко за то има воље и дара.

ЛИТЕРАТУРА

- | | |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| H.P.L'Orange, | <i>Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts</i> , Oslo 1933. |
| J.Kollwitz, | <i>Oströmische Plastik der Theodosianische Zeit</i> , Berlin 1941. |
| P.R.Wescher – E.Winkworth, | <i>Jean Fouquet and his Time</i> , New York 1947. |
| D.Henri, | <i>Claus Sluter</i> , Paris 1951. |
| W.F.Volbach, | <i>Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters</i> , Mainz 1952. |
| E.Panofsky, | <i>Early Netherlandish Painting: its Origins and Character</i> , New York 1953. |
| W.F.Volbach, | <i>Early Christian Art</i> , London 1961. |
| A.Grabar, | <i>Le premier art chrétien</i> , Paris 1966. |
| A.Grabar, | <i>L'age d'or de Justinien</i> , Paris 1966. |
| Age of Spirituality: | <i>Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century</i> , (ed.K.Weitzmann), New York 1977. |
| E.Dhanens, | <i>Hubert et Jan van Eyck</i> , Antwerp 1980. |
| B.H.Лазарев, | <i>История византийской живописи</i> , Москва 1986. |
| J.Fajt – J.Royt, | <i>Magister Theodoricus, Court Painter of Emperor Charles IV</i> , |
| Prague 1997. | |
| J.Elsner, | <i>Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire Ad 100-450</i> , Oxford 1998. |
| E.Drury, | <i>Self Portraits of the World's Greatest Painters</i> , London 1999. |
| S.Walker, | <i>Ancient Faces: Mummy portraits in Roman Egypt</i> , New York, 2000. |

Oliver Tomić

QUELQUES REMARQUES SUR LE PORTRAIT MÉDIÉVAL

Dans l'histoire de l'art le portrait a toujours retenu une place remarquable, n'importe l'époque ou la nation en question. Naturellement, chaque civilisation a obtenu et perfectionné sa propre solution quant à ce genre, tout à fait apte à son système des valeurs (Égypte ancien, Grèce classique etc.). Pour cela, il est parfaitement légitime de parler d'un portrait médiéval, caractéristique pour l'art chrétien et européen entre le quatrième et le quinzième siècle. Ce qui caractérise le portrait du Moyen-âge sont la concordance entre, d'un part l'idéalisme et la stylisation particulière, et de l'autre la vraisemblance qui tend vers le réalisme à la fin de l'époque (au moins en Europe occidentale). L'harmonie de ces extrêmes était plutôt une tendance vers l'idéal, rarement réalisé, mais clairement établi (au moins en Byzance et les pays orthodoxes). En outre, on remarque aussi la disposition vers la frontalité, l'hieratisme même, surtout quand il s'agit de la peinture, mais on en trouve la prépondérance dans le relief et la sculpture aussi. Les sources définitives pour cet obtention unique sont difficiles à trouver, mais on en peut établir les traces des influences dans l'art des époques et des civilisations antérieures. Ainsi on trouve que le portrait impérial romain, les diptyques consulaires et les dites "Portraits de Fayum" ont contribué le plus, chacune à leur manière, à la création du portrait médiéval. Au cours des siècles la réalisation de cet idéal, établi au début de l'époque, s'effectuait dans le monde orthodoxe avec une conséquence impressionnante. Les personnages y sont représentés comme éternels, en quelque sorte dématerialisés, parce que placés dans le Royaume du Dieu, débarrassés du chair, tout en conservant leurs traits reconnaissables. Quant à l'Ouest, la situation était différente à cause des événements historiques, des lacunes dans la continuité et de la manque d'un centre formatif analogue à Constantinople à l'Est. Ainsi, vers le milieu du quatorzième siècle, on voit se manifester à nouveau une tendance vers le réalisme qui va si loin que des personnes vivantes deviennent des modèles pour représenter les personnages saintes (ce qui ne s'est jamais ni vu ni conçu à l'Est). Mais la tradition du portrait médiéval, même submergée sous les styles des siècles suivants, n'était point oubliée. Les autoportraits de quelques peintres abstraits, réalisés dans la manière figurative en fournissent des exemples surprenants.

