

„Slike prema slikama” u zbirci sjevernoeuropskog slikarstva Strossmayerove galerije

Pasini Tržec, Iva

Source / Izvornik: **Institucije povijesti umjetnosti : zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2019, 123 - 130**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

<https://doi.org/10.31664/z4khpu.17>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:271704>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-20**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

„Slike prema slikama” u zbirci sjevernoeuropskog slikarstva Strossmayerove galerije

Iva Pasini Tržec

Strossmayerova galerija starih majstora
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
ivapasini@yahoo.com

 <http://orcid.org/0000-0002-5493-3047>

U zbirci sjevernoeuropskoga slikarstva Strossmayerove galerije može se prepoznati veći broj slika koje su nastale prema djelima proslavljenih slikara. Pojava kopija na kojima nisu preuzeta samo ikonografska i kompozicijska rješenja nego i način izvornika u nizozemskoj je umjetnosti zabilježena od sredine 15. stoljeća.¹ Stvaranje prototipa kopiranja potaknule su nabožne slike čiji se sadržaj priželjkivao među sve širom naručiteljskom strukturom, ali i snažna ukorijenjenost u tradiciju i ugledanje u rješenja proslavljenih slikara *ars nova*, utemeljitelja ranonizozemskoga slikarstva. Upravo se u preuzimanju pojedinih motiva, dijelova kompozicija, a osobito u stilski vjernim kopijama ogleda razvoj procesa novoga vrednovanja umjetničkoga djela, na kojem se, osim tradicionalne funkcije u kultu, počinje cijeniti i rukopis sama umjetnika.

Primjer takve prakse kopiranja u Strossmayerovoj galeriji jest slika *Bogorodica s Djetetom u apsidi*, nastala prema izgubljenom izvorniku Majstora iz Flémallea ili Roberta Campina (1375./79.–1444./45.).² Šezdesetak kopija, inačica odnosno varijanti svjedoči o središnjoj ulozi u privatnoj pobožnosti koju je Bogorodica zauzela tijekom 15. i 16. stoljeća i u nizozemskim provincijama, ali i o uspješnosti rješenja Majstora iz Flémallea.³ Utvrđeno je da većina kopija potječe iz posljednje četvrtine 15. stoljeća, kada je vjerojatno postojala radionica koja je masovno proizvodila vjerne kopije kako bi udovoljila potrebama rastućega tržišta.⁴ Godina 1420. ispod monograma VIE na našoj slici donosi moguću referenciju za datiranje prototipa, ali izostala tehnička analiza ostavlja otvoreno prepoznavanje zagrebačke slike kao replike nastale u radionici Majstora iz Flémallea.⁵

Zasigurno izvan utjecaja autora izvornika Jana Gossarta (1478.–1532.)⁶ nastala je zagrebačka inačica *Bogorodica s usnulim Djetetom* (sl. 1).⁷ Osim Josipova izostanka, slikar je pojednostavnio rješenje Bogorodičine kose i vela, Isusove kose i odjeće te nevjestim izborom kadra prerezao Bogorodičinu ruku i nogu usnula Djeteta. Prema kompozicijskom rješenju i oblikovanju

- 1 Usp. JELTJE DIJKSTRA, *Origineel en kopie, een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, doktorska disertacija, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 1990.
- 2 Usp. IVA PASINI TRŽEC, *Monogramist VIE, Bogorodica s Djetetom u apsidi*, u: Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Borivoj Popovčak, *Strossmayerova galerija starih majstora. Odabrana djela*, Zagreb, 2013., 124–129.
- 3 O razvoju tipa te brojnim kopijama i inačicama usp. MARYAN WYNN AINSWORTH, *The Virgin and the Child in an Apse: reconsidering a Campin workshop design*, u: Robert Campin: *new directions in scholarship*, (ur.) Susan Foister, Susie Nash, Turnhout, 1996., 149–158.
- 4 Usp. isto, str. 151–152. Usp. i JELTJE DIJKSTRA, *Technical Examination*, u: *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception and research*, (ur.) Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen, Amsterdam, 2005., 292–329, 298.
- 5 Usp. i *From van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, katalog izložbe, (ur.) Maryan W. Ainsworth, Keith Christiansen, New York, 1998., 220; *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: eine Ausstellung des Städels-Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin*, katalog izložbe, (ur.) Stephan Kemperdick, Jochen Sander, Ostfildern, 2008., 187.
- 6 Jan Gossart, *Sveta Obitelj*, oko 1520., ulje na dasci, 51,4 × 36,5 cm, Houston, The Museum of Fine Arts Houston.
- 7 O prijedlogu atribucije „Krug Jana Gossaerta” usp. ĐURO VANDURA, *Jedna slika iz kruga Jana Gossaerta u Strossmayerovoj galeriji*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 14 (1990.), 127–132.



Slika 1

Prema: Jan Gossart, *Bogorodica s usulim Djetetom*
ulje na dasci, 40,4×33,1 cm,
Strossmayerova galerija, inv. br. SG-528

Slika 2

Prema: Jan Gossart, *Bogorodica s usulim Djetetom*
fotografija preuzeta iz: Collection
Coray-Stoop, Galerie Fischer, 29.
srpnja 1925., lot. 59

Slika 3

Prema: Jan Gossart, *Bogorodica s usulim Djetetom*
1. polovina 16. stoljeća, ulje na dasci,
42×34 cm, Bruxelles, Paleis voor
Schone Kunsten, 20. – 21. listopada
1964., lot. 600
foto: Den Haag, RKD – Netherlands
Institute for Art History, photo
archive Max J. Friedländer, image no.
000074810.



pozadine utvrđene su dvije slike vrlo slične našoj, jedna je zabilježena na tržištu umjetninama 1925. u Luzernu (sl. 2),⁸ a druga 1964. godine u Bruxellesu (sl. 3).⁹

Kopiranje djela provodilo se unutar majstorove radionice kao praksa učenika, ali i izvan nje, unutar radionica koje su se isključivo bavile kopiranjem provjerenih uspješnica, za vrijeme slikareva života, ali i nakon njegove smrti. Izvornici nisu nužno morali biti poznati, kao ni radioničke skice odnosno crteži. Od 16. stoljeća dominantna, a često i jedina, komunikacija odvijala se posredno, putem grafičkih listova.¹⁰ Mnogi su slikari imali zbirke grafika koje su im služile kao poticaji za ideje ili kao uzori za pojedine detalje, a istovremeno su se koristili medijem grafike u samoreklamne svrhe. Među brojnim slikarima koji su izrađivali crteže prema kojima je tiskana reproduktivna grafika nalazio se nizozemski slikar krajolika Nicholas Berchem (1621./22. – 1683.).¹¹ Za vrijeme Berchemova života tiskano je dvjestotinjak njegovih slika, a već tada nastaju i kopije prema grafičkim predlošcima. Za kopiju iz Strossmayerove galerije¹² može se utvrditi grafički predložak,¹³ no Berchemov izvornik ostaje do danas neidentificiran.

Važnost reproduktivne grafike ne iscrpljuje se samo u njezinoj dokumentarnoj vrijednosti kao povijesnoga svjedočanstva o gubitku izvornika ni u utvrđivanju vjernosti reproduciranja izvornika, već svjedoči o ukusu i preferencijama određenoga vremena. Kao poticaj za pronalazak kupaca, ali i kao predmet sakupljanja dostupan najširim slojevima, reproduktivna grafika osiguravala je trajniju prisutnost izvornika u javnosti.¹⁴ Važnosti promicanja, ali i zaštite vlastitoga rada putem grafike bio je svjestan i flamanski slikar David Teniers ml. (1610. – 1690.), koji je tijekom 1640-ih priskrbio povlasticu tiska te je djelovao kao izdavač.¹⁵ Poznat je velik broj reproduktivnih grafika i slika prema djelima Davida Teniersa ml., koji je već u 17. stoljeću postao „višestruko kopiran brend”.¹⁶ Alfred von Wurzbach navodi mogući razlog: „Teniers neosporno pripada među one slikare kojih su djela bila najprikladnija za ukrašavanje domova.”¹⁷ Odjeke Teniersovih djela u Strossmayerovoj galeriji prepoznajemo u dvjema slikama, pandanima nabavljenima kao „dva Teniersa”.¹⁸

8 Slika se nalazila u vlasništvu poznatoga švicarskoga sakupljača umjetnina Hana Coraya, koji je sa ženom Dorrie Stoop vodio privatni muzej. Prodaju dijela zbirke Coray-Stoop organizirala je aukcijska kuća Galerie Fischer 29. srpnja 1925. godine u Luzernu. Usp. *Collection Coray Stoop. Gemälde niederländischer Meister des XV.–XVII. Jahrhunderts, deutsche, englische und französische Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Franzosen des XIX. Jahrhunderts, Skulpturen*, sv. 1, aukcijski katalog, Hotel National, Luzern, 29. srpnja 1925., lot. 59.

9 O ranijoj provenijenciji slike usp. <https://rkd.nl/nl/explore/images/54200> (posjećeno 20. studenoga 2016.).

10 Usp. DAVID ALEXANDER, „After Images”: a review of recent studies of reproductive print-making, u: *Oxford Art Journal*, 6/1 (1983.), 11–17; FRIEDRICH TIETJEN, *Bilder einer Wissenschaft. Kunstreproduktion und Kunstgeschichte*, doktorska disertacija, Universität Trier, Beč, Trier, 2006.

11 Usp. GERDIEN WUSTEMAN, Nicolas Berchem in Print: Fluctuations in the Function and the Significance of Reproductive Engraving, u: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 24/1 (1996.), 19–53.

12 Prema: Nicholas Berchem, *Pastiri i stado*, ulje na platnu, 77,4 × 94,8 cm, Strossmayerova galerija, inv. br. SG-358.

13 Johannes Visscher prema N. Berchem, *Pastiri i stado*, oko 1660., London, The British Museum, Hollstein 46.I. („CBerghem delineavit. / J. Visscher fecit”).

14 Usp. DAVID FREDBERG, Prints and the status of images in Flanders, u: *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, zbornik radova, (ur.) Henri Zerner, Bologna, 1983., 39–54; ROBERT VERHOOGT, Art in reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer, Amsterdam, 2007., 13–23; FRIEDRICH TIETJEN (bilj. 10).

15 Usp. JESSICA MACK-ANDRICK, „Teniers pinxit”: Die Rezeption von David Teniers d. J. in der Reproduktionsgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, u: *David Teniers der Jüngere 1610–1690: Alltag und Vergnügen im Flandern*, katalog izložbe, (ur.) Margaret Klinge, Dietmar Lüdke, Heidelberg, 2005., 76–86.

16 Isto, 77.

17 Isto, 76.

18 Biskup Strossmayer nabavio je „dva Teniersa” 1872. godine u Đakovu odnosno Osijeku, od ili posredovanjem osječkoga industrijalca Ede Kovačića, kako o tome saznajemo iz Strossmayerova pisma Nikoli Voršaku od 29. veljače 1872. godine (Arhiv HAZU, XI A, 1/ Vor. N. 82). Usp. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Strossmayerova zbirka starih majstora, Zagreb, 2018., 309.

Slika *Ples pred krčmom* (sl. 4) prepoznata je u literaturi kao djelo koje „u cjelini kao i u detaljima veoma podrobno slijedi kompozicije Davida Teniersa ml. Autor se uvelike koristio opusom D. Teniersa II.,” ali ističe se kako još nije pronađen „original, kojega bi vjernu kopiju predstavljalo naše djelo”.¹⁹ Izvornik slike signirana je i datirana slika *Kermes*,²⁰ koju je Teniersov radionički suradnik Coryn Boel prenio u grafiku ponovivši pritom usmjerenje izvornika te natpis s polumjesecom i godinom 1640., koja možda označuje i vrijeme nastanka bakropisa (sl. 5). U odnosu na izvornik prodor u krajolik je reduciran, no prikazi seljaka vjerno su preneseni. Utvrđen je i određeni broj grafika suprotnog usmjerenja, koje su nastale već tijekom 17. stoljeća. Godine 1670. grafiku Coryna Boela u grafici suprotnoga usmjerenja ponovila je Christiana Küsel.²¹ Naša slika istoga je usmjerenja kao izvornik i prve reproduktivne grafike, a razlike su vidljive u reduciranju pozadine zdesna, „obogaćivanju” arhitekture dodatnim otvorima i motivima mrtve prirode u prednjem prostornom pojasu te osliku oblaka. Zamjetne razlike ukazuju i na mogućnost postojanja nekoga drugog grafičkoga predloška ili kopije, a vrijeme nastanka naše slike proteže se i u 18. stoljeće, kada Teniers doseže vrhunac recepcije i popularnosti.

- 19 IVY KUGLI, Referat o suradnji Galerije Jugoslavenske akademije s Nacionalnim centrom za proučavanje „Flamanskih primitivaca” u Bruxellesu, u: *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti*, 6/1 (1958.), 47–50, 50.
 20 David Teniers ml., *Flamanski kermes*, 1640., ulje na dasci, 32×58,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. br. 866c.
 21 Johanna Christina Küssel prema C. Boel prema D. Teniers ml., *Flamanski kermes*, 1677., London, The British Museum, Hollstein 31 („Christiana Kuslen fecit. 1677”).

Slika 4

Ples pred krčmom
 ulje na dasci, 32,2×47,6 cm,
 Strossmayerova galerija, inv. br.
 SG-148





Slika 5
Coryn Boel prema D. Teniersu Ml., *Flamanski kermes*
1640.(?), Hollstein 31.11,
foto: © Trustees of the British Museum



Slika 6

Flamanski slikar, *Tučnjava*
 ulje na dasci, 32,6×47,6 cm,
 Strossmayerova galerija, inv. br.
 SG-149

Za sliku *Tučnjava* (sl. 6) dosad nije utvrđen izravan predložak. Izvorište inspiracije prizora tučnjava usred kartanja nalazi se u slikarstvu Pietera Bruegela st., na čiju se tradiciju nadovezao Adriaen Brouwer razradivši i pretvorivši scene tučnjava u omiljenu temu niskoga žanra.²² Brouwerove teme nasljeđuju brojni slikari, a među njima i Teniers. U njegovu se opusu javljaju prizori tučnjava u tavernama,²³ a motiv tučnjave često uključuje i kao dodatni element u živopisne prizore seoskih zabava na otvorenom,²⁴ ali nije poznat nijedan njegov prizor „samostalne” tučnjave u krajoliku. Ipak, valja napomenuti da se pojedini motivi na našoj slici, poput rješenja ograde s vratima i lika starijega muškarca slijeva prepoznaju kao tipične Teniersove invencije. Da je predložak nedvojbeno postojao, dokazuje slika *Seljaci se tuku ispred taverne*, koja je zabilježena na tržištu umjetninama (sl. 7). Iako je zagrebačka slika predstavljena u približenijem kadru, može se utvrditi istovjetno kompozicijsko rješenje i ponavljanje impostacija

22 Usp. WALTER LIEDTKE, Peasants fighting over cards, u: *Artibus et historiae*, 10/19 (1989.), 123–131.

23 Usp. npr. David Teniers ml., *Tučnjava usred kartanja*, 1630-e, ulje na dasci, 22,7×30 cm, London, Christie's, 8. prosinca 2006., lot. 102.

24 Usp. npr. David Teniers ml., *Seosko slavlje*, ulje na platnu, 97×138,5 cm, Saint Peterburg, Hermitage.

likova. Slična impostacija seljaka koji se tuku, osobito seljaka u napadu s vrčem i drugoga koji posrće utvrđena je na jednoj slici Teniersova učenika,²⁵ no, nažalost, da li se Van Tilborgh uistinu nadahnuo kompozicijskim rješenjem svoga učitelja ili nekoga drugoga slikara, ostaje nepoznato. Mogućnost postojanja izvornika koji su funkcionirali kao pandani potkrepljuju slike iste tematike Abrahama Teniersa, koji se uvelike inspirirao djelom starijega brata Davida,²⁶ ali pitanje autora izvornika ostaje otvoreno.

Stvaranje pandana moglo se dogoditi i u novijem razdoblju, kao što pokazuju slike *Seljak se udvara starijoj ženi* i *Muškarac koji čita i žena za stolom*, kod kojih su utvrđeni predlošci različitih autora.²⁷ Predložak slici *Seljak se udvara starijoj ženi* signirana je i datirana slika Adriaena van Ostadea iz 1653. godine.²⁸ Svega nekoliko godina nakon njezina nastanka tu je sliku u grafici obrnutoga usmjerenja ponovio harlemski grafičar i slikar Cornelis Visscher II,²⁹ a kompoziciju su potom u novu

25 Gillis van Tilborgh, *Seljaci se tuku usred kartanja*, 166[6]., ulje na dasci, 87×71,5 cm, Dorotheum, Beč, 1. listopada 2003., lot. 176. Na pomoći zahvaljujem Ellis Dullaart, kustosici za nizozemsko slikarstvo Zlatnoga doba iz RKD, den Haag.

26 Abraham Teniers, *Ples i pripiti seljaci*, 1662., ulje na dasci, 26×36 cm, Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen (na posudbi u Karlsruhe). Abraham Teniers, *Seljaci se tuku ispred gostionice*, ulje na dasci, 26×36 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Usp. MARGARET KLINGE, 106 Abraham Teniers, u: *David Teniers der Jüngere...* (bilj. 15), 318–319.

27 Usp. LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Slike iz ostavštine kardinala Jurja Haulika u zbirci biskupa Josipa Jurja Strossmayera*, u: *Peristol: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 57 (2014.), 113–126, 118–119.

28 Adriaen van Ostade, *Seljak se udvara starijoj ženi*, 1653., ulje na dasci, 27,3×22,1 cm, London, National Gallery.

29 Cornelis Visscher prema A. van Ostade, *Seljak se udvara starijoj ženi*, 1653.–60., London, The British Museum, Hollstein 45.IV. („A. V. Ostade pinxit excud. / C. Visscher fecit aqua forti”).

Slika 7

Flamanski slikar, *Seljaci se tuku ispred taverne*
ulje na platnu, 48,4×60,2 cm, Sotheby's, 26. travnja
2007., Lot 45



grafičku tehniku *mezzotinte* još i prije kraja 17. stoljeća prenijeli i grafičari Jacob Gole i Peter Schenk.³⁰ Zagrebačka slika jedna je od brojnih slika nastalih prema grafičkom predlošku, što svjedoči o popularnosti invencije i njezinu širenju putem grafičkih predložaka.³¹

Predložak drugoj slici signirano je djelo Davida Teniersa ml. *Muškarac koji čita i žena za stolom*³² koja je još za Teniersova života u više navrata ponovljena u reproduktivnoj grafici.³³ Izvorni je kompozicijski raspored Teniersove slike zrcalno obrnut, a antverpenski grafičar Franciscus van der Steen jednostavno je rješenje pozadine zanemarivši mrtvu prirodu na zidnoj polici. Interes za ovakve seoske prizore ne jenjava ni u kasnijim razdobljima, a odjeci se šire i izvan nizozemskih provincija.³⁴

Nameće se pitanje kada su zagrebački primjeri počeli funkcionirati kao pandani, je li to doprinos samih danas nama neznanih slikara ili su grafički listovi u neko doba bili spojeni i tretirani kao par. Poznato je da su reproduktivne grafike rađene pojedinačno radi lakšega distribuiranja,³⁵ ali i da se vješto koristilo marketinškom strategijom ciljanoga stvaranja pandana kako bi se kupcima osigurala cjelovitija, najčešće simetrična dekoracija.³⁶ Iako su se grafike-pandani uglavnom temeljile na slikama-pandanima, uparivanje je češće provodio sam izdavač. S druge strane od kasnoga 17. i tijekom 18. stoljeća paralelno se naručuju, ali i nastaju za slobodno tržište, kopije slika zlatnoga doba kao nadomjestak za izvornik koji je bio nedostupan.³⁷ U isto je vrijeme zamjetna i praksa ciljanoga slikanja pandana uz slike starijega majstora, kao što proizlazi iz izvještaja anonimnoga sakupljača objavljenoga u *Journal de Paris* 1780. godine, koji kaže: „Ja više ne kupujem djela mrtvih slikara. Umjesto toga naručujem od živućih slikara da naslikaju pandane djelima koja su već u mojoj zbirci. Kolorista biram uz djelo Pietera Paula Rubensa, ekspresivnoga slikara uz Eustachea Le Sueura, Monsieur Vernet je sparen s Claudeom Lorrainom, Monsieur Leprince s djelima Teniersa, Ostadea ili Philipsa Wouwermansa.”³⁸

Odabrani primjeri iz Strossmayerove galerije ukazuju na kompleksnost problematike odnosa likovnoga predloška i kopija, kao i na razloge reproduktivnoga umnažanja slika pojedinih slikara ili pojedinih slikarskih tema, u svjetlu glavnih trendova u ukusu pojedinih razdoblja.



„Slike prema slikama” u zbirci sjevernoeuropskog slikarstva Strossmayerove galerije / Iva Pasini Tržec / CC BY / 4.0

DOI: <https://doi.org/10.31664/z4khpu.17>

- 30 Jacob Gole prema A. van Ostade, *Muškarac se udvara starijoj ženi*, 2. polovina 17. stoljeća, Amsterdam, Rijksmuseum, Hollstein 207; Pieter Schenk prema A. van Ostade, *Muškarac se udvara starijoj ženi*, 2. polovina 17. stoljeća, Amsterdam, Rijksmuseum, Hollstein 441.1. Usp. NEIL MACLAREN, CHRISTOPHER BROWN, National Gallery Catalogues: The Dutch School, 1600–1900, 1. sv., London, 1991., 300–301.
- 31 Neznani slikar, *Seljak koji se udvara starijoj ženi*, Lucius O’Callaghan Sale, London, 12. listopada 1956., lot. 75, usp. isto; Adriaen Brouwer (?), *Seljak koji se udvara starijoj ženi*, aukcija kuće Zadick, Freiburg, 24. i 25. svibnja 1974., usp. *Die Weltkunst* 44/10 (15. svibnja 1974.), 902.
- 32 David Teniers ml., *Muškarac koji čita i žena za stolom*, ulje na bakru, 21,6 × 16,5 cm, David M. Koetser, Zürich, usp. *Die Weltkunst*, 42/14 (15. srpnja 1972), 1035.
- 33 Franciscus van der Steen prema D. Teniers ml., *Muškarac koji čita i žena za stolom*, Harvard Art Museum, Hollstein, 35; Vallerant Vaillant prema D. Teniers ml., *Muškarac koji čita i žena za stolom*, 1660.–75., London, The British Museum, Hollstein, 145.1.
- 34 Usp. Jacques Beauvarlet prema D. Teniers ml., *La Bonne Intelligence*, Den Haag, RKD; John Bowles prema D. Teniers ml., *Flamanski pjesnik*, 2. polovina 18. stoljeća, London, The British Museum, Hollstein 145; Jean Coustou, *Trompe l’oeil sa četiri grafike*, ulje na platnu, 44,5 × 29 cm, 2. polovina 18. stoljeća, Monte Carlo, Sotheby’s, 21.–22. lipnja 1991., lot. 254.
- 35 Usp. DAVID ALEXANDER (bilj. 10), 12.
- 36 PIERRE-LIN RENIÉ, *The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors*, u: *Nineteenth century art worldwide*, 5/2 (2006.).
- 37 Usp. JUNKO AONO, *Reproducing the Golden Age, copies after seventeenth-century Dutch genre painting in the first half of the eighteenth century*, u: *Oud Holland*, 121/1 (2008.), 1–34.
- 38 PAULA REA RADISICH, *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin’s Genre Subjects. Looking Smart*, Newark, 2014., 44.