

Suodnos likovnog djela i kritike na primjeru opusa Vjekoslava Karasa

Albaneže, Nikola

Source / Izvornik: **Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2004, 303 - 308**

Conference paper / Rad u zborniku

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:486938>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-19**



Repository / Repozitorij:

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

Suodnos likovnoga djela i likovne kritike na primjeru opusa Vjekoslava Karasa

Važnost svakoga pojedinačnog umjetničkog opusa — važnost koju opus ponajprije zadobiva u okviru nacionalnoga korpusa čiji je konstitutivni dio — mjerljiva je ponajviše različitim jezičnim izričajima što ih u svom povijesnom trajanju to djelo potiče, čime se izgrađuje skup tekstova na određenu temu. Naravno, postoje i drugi parametri kojima se možemo poslužiti u prosudbi relevantnosti umjetničkoga djela. Tako, na primjer, ni odnos kasnijih likovnih stvaralaca prema vlastitoj tradiciji — bilo da je uočljiv u slijedu utjecaja ili u izravnom pozivanju na prošlost — nije nipošto zanemariv, kao ni uporaba određenoga djela na svim razinama: od izlaganja u muzejima do njegove prisutnosti u svakodnevici primjenom reprodukcija u promidžbene svrhe. I te slučajeve možemo shvatiti kao svojevrzne, sasvim specifične interpretacije (različite od medija do medija u kojima se ostvaruju) koje će već u sljedećem koraku prijeći u verbalno, dakako, nikad iscrpivo, tumačenje. I, premda hermeneutička kritika dokazuje »bezjezične prostore komunikacije«¹ te priznaje »da osnovni hermeneutički odnos između slike i jezika tek valja rekonstruirati«², za prosudbu povijesnosti djela i za njegovu likovnokritičku ocjenu i nadalje je uporabljivo shvaćanje — Gottfried Boehm nastoji ga nadići s pozicije hermeneutičke kritike — prema kojemu se »zanimanje na koje ona (slika, odnosno djelo) smije polagati pravo, mjeri njezinim jezičnim implikatima, koji se zrcale u univerzumu povijesne predaje i tamo se ponovo mogu pronaći«.³

Kada je riječ o djelu Vjekoslava Karasa, hrvatskoga slikara sredine 19. stoljeća, istaknimo ponajprije kako svakako postoje dobri razlozi da se pozabavimo upravo tim opusom (osim činjenice da, kako je već uobičajeno, motivirani obljetnicom, postavimo pitanja o relevantnosti njegova opusa s namjerom da se uspostavi kontinuiranost bavljenja ovom temom). Ti razlozi otkrivaju se u potrebi određivanja prema opusu slikara kojeg već ustaljeno stavljamo na početak novije povijesti hrvatskog slikarstva. Određenje podrazumijeva, dakako, vrijednosni sud. Nešto više od konstatiranja, odnosno dokumentiranja što je, kako i kada umjetnik radio — dakle temeljnoga kunsthistoričarskoga posla koji kao uporište povijesnoj naraciji i oslonac svakoj daljnjoj interpretaciji nikako ne možemo podcijeniti. Naravno, ta, u užem smislu riječi, povijesna istraživanja su bitna, čak nužna pretpostavka, ali potrebno ih je propitati i ukazati upravo na likovnu vrijednost, oslanjajući se na postavke koje nudi likov-

na kritika. Premda mislim kako valja uvažiti pristup tzv. »nove povijesti umjetnosti« — njenu sustavnost u širenju polja interesa i demokratičnost koja uklanja podjelu na visoku i nisku umjetnost — ipak izražavam potrebu za vrjednosnim sudom kao neizostavnom kategorijom naše humanističke discipline.

Osvrnimo se stoga najprije na iskaze koji su u prošlosti obilježili odnos kritike prema Karasu. Recepcija njegova opusa ostvarivala se u proteklih stotinu i pedeset godina u izmjenjivanju nadasve različitih veza između djela i pratećega diskursa. Te su veze u vrijeme hrvatskoga narodnog preporoda i u razdoblju neposredno nakon njega ovisile o političkim prilikama, odnosno o potrebi da se i na planu umjetnosti afirmira nacionalna komponenta. Zato su uoči Karasova odlaska na školovanje u Italiju 1838. godine ne samo iznijeta očekivanja u njegov budući uspjeh na slavu Ilirije⁴, nego je čak i 1856. istican njegov »nacionalni izraz« (tu možda i prvi put u hrvatskoj kulturnoj povijesti srećemo taj termin primijenjen na likovnu umjetnost). Povod je bila povijesna kompozicija za koju kritičar kaže: »Najviše treba istaknuti genre-sliku *Oproštaj serežana*, koju doskora dovršava. Ta 21/2 stope dugačka i 11/2 široka uljena slika sa 16 figura pomoću lijepog krajolika u pozadini i rodne kuće serežana koji odlazi donosi dirljivi ugođaj iz života s područja Vojne Krajine. To djelo smatraju stručnjaci nacionalnim izrazom poradi skladnog odnosa pojedinosti i cjeline, te vanrednog oblikovanja likova i snažnog kolorita.«⁵ Kada je pak Isidor Kršnjavi početkom 20. stoljeća i Karasovo djelo uklopio u »primitivno stanje zagrebačke umjetnosti 50-ih i 60-ih godina«,⁶ on ga nije mogao bolje valorizirati već i zbog svojih stilskih predilekcija u kojima bidermajerski izraz nije zauzimao važnije mjesto, odnosno zbog osobnog poznavanja (uslijed slikarske naobrazbe) akademskih metijerskih kvaliteta koje nije nalazio u Karasa. Međutim, za razliku od njega, Ljubo Babić uočava »umjetničku realizaciju« — riječ je dakle o ocjeni posebne kvalitete — koja se usprkos svih nedostataka (»crtež slab, nema pravu tehničku spremu«) uspjela ostvariti u »našoj najboljoj portretnoj slici 19. stoljeća, daleko zaokruženijoj nego što je kasniji (virtuozni) Bukovac«.⁷ Veze između djela i pratećeg diskursa ovisile su i o stupnju razvijenosti likovne kritike. Dovoljno ilustrativan raspon predstavljaju Ivan Kukuljević Sakcinski, koji analitičkom pedanterijom, koja ipak ostaje na površini stvari, zapaža

»ukupni efekt i pojedine častice koje su izvanrednom točnošću i marljivostju izradjene«, ali i »njeko mrtvilo i ukočenost, u risanju dosta pogriješakah«⁸ i Grgo Gamulin, koji u sintetskom zahvatu vidi Karasovo »značenje u probijanju stila«⁹, promatrajući ga, dakako, u povijesnome kontekstu. Napokon, i primjena znanstvene metodologije povijesti umjetnosti — kako ju je svojevremeno primijenila Anka Simić-Bulat¹⁰, — bitan je čimbenik u valorizaciji opusa. Ovaj sažeti pregled kritičkih osvrta potvrđuje kako je život umjetničkoga djela podvrgnut neprekinutom procesu muzealizacije (pod tim terminom valja shvatiti »permanentno penetriranje značajki — u ovom slučaju umjetničkih slika — u društvo u obliku znanstvenih i kulturnih informacija«¹¹ kojima se umnaža količina njihove muzealnosti) koji nipošto nije jednoznačan, već ovisi o brojnim, tek dijelom spomenutim čimbenicima u sklopu kulture koja prima to djelo.

Pripremajući Karasovu retrospektivu lako sam uočio neujednačen stav prema njegovu djelu. No, različitost tih stavova — koji su, kako smo vidjeli, dijelom uvjetovani pozicijama s kojih se iskazuju — ne postoji samo u dosadašnjoj povijesti Karasove recepcije. Potvrdilo se to, možda u još većoj mjeri, u razgovorima s kolegama, dakle u neformalnom iskazu, i to u dijametralno suprotnim, a ponekad i nesigurnim stavovima: gotovo od sažaljivosti nad njegovom »umjetničkom nemoći« pa do izuzetnog poštivanja, uočavanja posebnih karasovskih vrijednosti — čine veoma zanimljivu, intrigantnu situaciju na razini struke. To je stanje nerazriješenosti, potpuno netipično i daleko od konsensusa jednoga vremenskog trenutka kakvo je uglavnom karakteristično za druge umjetničke opuse za koje se, u pravilu, eventualno smjenjivanje valorizacija, zanemarivanja ili potiskivanja djela i novih revalorizacija, odvija sinkrono. Dakle, iz navedenoga bi se moglo konstatirati da Karasova pozicija, premda se uobičajeno (kako smo istakli na početku) smješta na početak modernoga hrvatskog slikarstva te je stoga barem kulturološki neprijeporna, i nadalje ostaje neuvjerljiva kada se govori o kvaliteti umjetničkih realizacija.

Donekle je drugačija situacija na razini šire, tzv. kulturne javnosti. Karas zasigurno ima u domoljubnoj hrvatskoj povjesnici romantičarsku ulogu neshvaćena pojedinca, nesretna umjetnika: ali ne herojsko-rušilačkog, bajronovsko-dela-kroavskog predznaka, već oplakujuće-sentimentalnog, o kojemu se više govori kroz prizmu propuštenih mogućnosti (tipični su sljedeći zaključci: »da su prilike Karasu poslužile, Hrvatska bi se mogla podićiti (...) ostao je Karas na trnovitom putu naše umjetnosti samo krasni torzo, koji nam na oči mami suzu sućuti i žalosti«¹² nego što se ističu ostvarena dostignuća i iznimni vrhunci (zanimljiv primjer potonjeg nalazimo u nekoliko redaka likovnoga kritičara Radoslava Putara¹³).

Na toj osnovi uopćenoga kulturalnog pamćenja stvorena je »kulturološka mentalna slika« Karasova djela koja se tijekom vremena tek donekle modificirala, jer je karakteristično za takve diskurzivne predodžbe da se veoma sporo preoblikuju, odnosno da jednom formirane inercijom ustrajavaju u široko prihvaćenim formulama. Te formule u našem slučaju

glase: »prvi ilirski slikar«, »nepotvrđeni talent«, »nedostatan slikarski školovan« itd. (Poput Moshe Barascha, koji ističe vitalnost »mentalnih slika« u drugom smislu, i mi bismo rekli: njih je »teže uništiti od brončanog odljeva«.¹⁴ S druge strane, one se ipak, premda sporo, nezaustavljivo mijenjaju, što je dalo povoda recentnim refleksijama o potpunoj relativnosti umjetničkih vrijednosti, po kojoj »umjetnost nije kvaliteta objekta, već evaluacija subjekta«, odnosno, »poput ljepote, umjetnost je u očima promatrača«.¹⁵ Za potvrdu kako nijedno umjetničko ostvarenje nije po sebi objektivno veliko, već uvijek ovisi o evaluacijama koje se obavljaju u slijedu vremena, dovoljno je podsjetiti se recepcije velikana čije djelo nije u svim razdobljima bilo jednako vrednovano. (Veoma upečatljiv je primjer Michelangela i Rembrandta. Radovi renesansnog diva smatrani su vulgarnima u stoljeću nakon nastanka te su preslikavani, dok je barokni majstor ubrzo nakon smrti bio zaboravljen do ponovnog otkrića u 19. stoljeću.)

Pa ipak, ako u okviru određene metodologije i razrađenih kriterija što potvrđuju racionalnu jasnoću u kritici iznosimo estetski sud, onda on jest zasnovan na činjenicama i, naravno, uvijek otvoren za nova svjedočanstva ili dokaze, odnosno za poboljšanje suda u svjetlu tih dokaza.

Pogledajmo na konkretnom primjeru — Karasovu opusu — kakve rezultate dobivamo primjenom nekoliko različitih pristupa, odnosno metodologija.

Prvo spominjem dva kriterija koji, premda dosljedno i logički utemeljeno izgrađeni na zaokruženom svjetonazoru, odavno već nisu relevantni. Mislim da ćemo se lako složiti kako estetsku doktrinu imitacije — imitacije koja nalazi opravdanje u autoritetu postavljenom na pijedestal nedostižna uzora, a bila je itekako prisutna i u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća (dovoljno je prisjetiti se kako je takvim uzorom na brojnim akademijama svojevremeno smatran 'božanski Rafael') — možemo opovrći kao neprimjerenu naprosto zbog postavljanja slabog, beživotnog kriterija, ukotvljenog u nepomično shvaćenoj prošlosti, u njenoj statičkoj slici, što nikako ne može odgovarati i nikada nije odgovaralo nijednoj stvarnosti bez obzira na različito motivirana uvjerenja u vječnost, i nepromjenljivost kanona. Isto tako, niti kriterij koristi, precizno rečeno etičke utilitarnosti, koja se u vrijeme preporoda projicirala u buđenje nacionalne svijesti (a tome su trebale poslužiti i kompozicije poput spomenutog Karasova *Odlaska serežana*) i u ugledanje na moralne konstante (cjelina vjere, primjerice) nakon iskustva moderne nije osobito snažan argument.

Međutim, zanimljivo je promotriti kakvi su rezultati prosudbe kada primijenimo daleko relevantnije usustavljene likovne kritike, oslonjene na jasno strukturirane estetske filozofije. Tako je Stephen C. Pepper u svojoj knjizi *The Basis of Criticism in the Arts*¹⁶ iznio četiri sustava (on ih naziva »world hypothesis«) u čije sam postavke pokušao uklopiti predmet svoje rasprave. Budući da ovo izlaganje nije prigoda za dulje elaborate, predložene analize su kratke, a zaključci sažeti. Zbog toga ću se letimice zadržati samo na dva pristupa, iznoseći pritom uvjerenje kako je potpuno legitim-

no primijeniti onu kritiku koja najbolje odgovara samom djelu. To nije podilaženje, već razumijevanje uvjeta njegova nastanka i okolnosti u kojima se obavljala njegova recepcija.

Prvo specifično polazište stvaramo kada kao osnovu prosudbe uzmemo tip kritike koja ima dugu povijest — Pepper je naziva 'mehanicističkom' — prema kojoj je ocjena kapaciteta umjetničkog djela da pruži užitak potpuno objektivna, pod pretpostavkom da uzmemo relevantne varijable: stupanj hedonističke diskriminacije pojedinca (promatrača), drugim riječima njegovu rafiniranost, kao i utjecaj kulturnoga okruženja.¹⁷ S ovakva stanovišta, mogli bismo ustvrditi, *Rimljanka s mandolinom* pokazuje se kao najuspješnije ostvarenje, na razini radova majstora školovanih na talijanskim akademijama. (Moramo biti svjesni velike praznine u Karasovu opusu i mogućnosti da se otkrije još poneko djelo sličnih obilježja.) U iznimno uspjelom spoju kolorističke polifonije, proistekle ipak iz ne prevelikog broja elemenata, čime dolazi do granice šarolikosti (ali je ne prelazi), i jedinstva, podcrtanoga preglednom strukturom i elegantnom linijom; u asocijacijama koje pobuđuje na klasičnu umjetnost kako motivom, koji bi se mogao shvatiti kao alegorija, dakle kao nositelj simboličkih značenja, tako i idealizacijom ženskoga lika, ostvareno je djelo koje educiranog uživatelja likovnih kvaliteta ne može ostaviti ravnodušnim. Zanimljivo je stoga zamijetiti da slikaru suvremena hrvatska sredina kao da zapravo nije imala pojedince koji bi posjedovali traženu sposobnost zamjećivanja kvalitete. Kako bi se inače moglo dogoditi da Rimljanka uopće ne zavrijedi nikakvu pohvalu, za razliku od »narodnih tema«? Ta slika nije privukla ni jedan iole ozbiljniji osvrt ili komentar. Tek se u popisu Narodnog muzeja konstatira njeno postojanje: »Slika sjedeće Talijanke s gitarom, poveća slika u širokom pozlaćenom okviru od slikara Karasa.«¹⁸

No, za razliku od ovakvog hedonističkog gledišta, 'kontekstualistička' estetika ističe intenzitet i dubinu iskustva kao svoj standard ljepote. Iskustvo zadobiva onu ključnu ulogu koju je u prethodnom slučaju zaposjeo užitak.¹⁹

S ovakvom optikom situacija se mijenja i izraz proživljenosti, intenzivnost psihološkog odnosa što ga zapazamo na ponajboljim Karasovim portretima nastalim u domovini izbacuje u prvi plan upravo ta djela (njihovu specifičnu estetsku vrijednost cjeline), među kojima posebno mjesto zauzima *Portret Ane Krešić*, kao najznačajnije među njima (koji, usput budi rečeno, u slikarevo vrijeme uopće nije spomenuti, čak ni kao inventar).

U zaključku još želim spomenuti kako nam je moderni senzibilitet omogućio da uočavamo kvalitetu nesavršenosti (pod pretpostavkom njene autentičnosti) kao dio ekspresivnosti određenoga vremena i prostora. Dakako da ovakav stav vodi u umjetnički i kulturalni relativizam, što je u očitoj suprotnosti s mišljenjem o univerzalnosti estetskih vrijednosti. Takvim stavom zapravo je prevladana tradicionalno shvaćena univerzalnost. U Karasovu opusu nalazimo zahvalan materijal koji bi potkrijepio i ovakvo promišljanje.

Uzimajući u obzir dva suprotna gledišta — s jedne strane umjetničko djelo kao izraz kulture određenog razdoblja ko-

joj djelo pripada, a s druge svođenje na njegovu izdvojenu fizičku komponentu (kao materijalnost izraženu formom) — možemo nastojati dostići što potpuniju analizu koja mora uključiti sva brojna recepcijska trajanja koja tvore predodžbu o djelu.

Naravno, problem je u Karasovu slučaju utoliko složeniji što još uvijek nismo sigurni o čemu zapravo govorimo i koji je to opus koji uzimamo u razmatranje? Koliko su pouzdane atribucije? Ako gledamo na djela nastala u Italiji, nekako nam smeta ono ostvareno u Hrvatskoj i obratno. Moramo biti svjesni da, izdvojen iz »središta odličnosti«²⁰ u sredinu bez primjerene lokalne tradicije — kako stvaralačke, tako i recepcijske — Karas jednostavno nije mogao nastaviti raditi na razini i na način svoga prethodnog okruženja. Talent, kako je u literaturi o sociologiji umjetnosti više puta objašnjavano, nije dovoljan da se produži natjecanje kada konkurencija koja potiče na izvrsnost ne postoji. Međutim, moguće je da se dogodi nešto drugo, za što postoje blage naznake da se počelo ostvarivati u Karasovu slučaju. Jer, iako Hrvatska tada ima premali kritički auditorij, a nema ni zaštitnika ni potrošača umjetnosti koji bi potakli visoka postignuća (biskup Strossmayer tek je na početku svojih mecenatskih pregnuća i još ih nije razvio u punom opsegu kada se naš umjetnik vraća iz Italije, a osim toga izgleda da njegov ukus ne nalazi potpuno zadovoljstvo u slikarevim dostignućima), Karas je ipak uspio ostvariti nešto posebno — usudujem se reći na tragu Karamanovih promišljanja o »slobodi stvaranja periferne sredine«.²¹ No to je teza kojoj tek predstoji uvjerljivija argumentacija.

Da zaključim; prema mojem mišljenju Karasovo djelo predstavlja za hrvatsku umjetnost dvostruko mjerilo: mjerilo uključivanja hrvatskoga prostora u tijekom suvremenih zbivanja u većim — bogatijom tradicijom i trenutačnim stanjem — etabliranim središtima i uspoređivanja s njihovim vrijednosnim standardima, ali i mjerilo posebnosti u odnosu na tu istu europsku okolinu. Svakako da je to uključivanje veoma skromno, ali je s njime ipak nešto jače negoli to predstavljaju pozvani i putujući slikari što se dulje ili kraće vrijeme zadržavaju na ovim prostorima (pritom ne zaboravljam da izuzetak čini M. Stroy, koji u desetljeću prije Karasova povratka predstavlja poveznicu s austrijskim bidermajerom na razini bečkog kvalitetnog standarda). Karas je prvi prenio, doduše u malim razmjerima, jednu liniju talijanskoga slikarstva i njenu klasicizirajuću estetiku na sjever Hrvatske.

Izuzetno je važno nastojati upotpunjavati Karasov opus jer se ne smijemo pomiriti s mišljenjem kako nova djela ne mogu ništa bitno izmijeniti u ocjeni njegova stvaralaštva. To naprosto ne možemo znati i primjer je čiste spekulacije. Barem naizgled, mogućnost da nova djela ne predstavljaju ništa nova jednaka je mogućnosti da otkrijemo iznimne slike. No, još je izglednije da nova otkrića ne potvrde ni jednu od iznesenih krajnosti. Pa ipak će bitno doprinijeti pročišćavanju nejasnih obrisa Karasova stvaralaštva. Zato nam valja izoštravati 'koneserske' pretpostavke, iznositi argumente za i protiv atribucija. Vjerujem da predstojeća izložba toj konsolidaciji može barem djelomično pridonijeti.

Bilješke

- 1
G. Boehm, O hermeneutici slike, u: *Slika i riječ*, Zagreb, 1997, str. 63.
- 2
Nav. dj., str. 75.
- 3
Nav. dj., str. 74.
- 4
F. Koss od Kosena, Reč zahvalnosti, u: *Danica ilirska*, 27/7. VII. 1838., str. 27.
- 5
R. Lopašić, Vjekoslav Karas, u: *Luna*, 45/10. XI. 1856., str. 179.
- 6
I. Kršnjavi, Pogled na razvoj umjetnosti u moje doba, u: *Hrvatsko kolo*, knj. I, Zagreb, 1905., str. 216-307.
- 7
Lj. Babić, Vjekoslav Karas, u: *Hrvatska revija*, 5/1934., str. 225.
- 8
I. Kukuljević Sakcinski, Slovník umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb, 1858., str. 134, 135.
- 9
G. Gamulin, Vjekoslav Karas, u: *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb, 1995., str. 114.
- 10
A. Simić-Bulat, Vjekoslav Karas, monografija, Zagreb, 1958.
- 11
I. Maroević, Kulturni identitet kao sastavni dio muzealnosti, u: *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, 1993., str. 99.
- 12
M. Grlović, Vjekoslav Karas, u: *Album zaslužnih Hrvata XIX. stoljeća*, Zagreb, 1898.-1900.
- 13
R. Putar, Nepoznato u slikarskom djelu Vjekoslava Karasa, u: *Radoslav Putar, Likovne kritike, studije i zapisi 1950.-1960.*, Zagreb, 1998.
- 14
M. Barasch, The Language of Art, New York, 1997., str. 9. (Napominjem da sintagmu »kulturalna mentalna slika« ne primjenjujem u značenju i kontekstu u kojem je koristi autor.)
- 15
J. L. Koerner and L. Koerner, Value, u: *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago, 1996., str. 293.
- 16
S. C. Pepper, The Basis of Criticism In the Arts, Harvard University Press, 1949.
- 17
Nav. dj., str. 51, 52.
- 18
M. Pisk Bregovac, u: *Naš museum*.
- 19
S. C. Pepper, nav. dj., str. 57.

20

E. H. Gombrich, Approaches to the History of Art: Three Points for Discussion, u: *Topics of our Time*, London, 1994., str. 69.

21

Lj. Karaman, Problemi periferijske umjetnosti, Zagreb, 2001.

Summary

Nikola Albaneže

The Correlation of Art-Work and Criticism: Paintings by Vjekoslav Karas as an example

The importance of a particular artistic opus for the national corpus, of which it constitutes an essential part, is measurable primarily by various statements that it triggers and generates during its historical existence.

(Certainly, the relationship of later artists with their tradition should be taken into account, as well as the usage of the latter at all levels; beginning with the way in which it is exhibited in museums and ending with its application on commercial products. But such cases can be likewise reduced to the level of interpretation.) The reception of the opus of Karas has in the past hundred and fifty years taken the form of interrelations between the two extreme oppositions: his work and the accompanying discourse. These interrelations depended on political circumstances, stylistic predilections, qualitative evaluations, the degree of development of art criticism, and the application of new scientific methodologies.

The aim of this article is to present the life of an opus as a continuous process of musealization (whereby this term is not understood exclusively as presentation of art in museums and galleries), which is by no means unambiguous, but depends on a number of factors.



V. Karas, Odlazak serežana, 1856.



V. Karas, Portret Ane Krešič, oko 1852.



V. Karas, Rimljanka s mandolinom, 1845.-1847.