

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta



Ústav hudební vědy

Studijní obor: Sdružená uměnovědná studia

Portrétní malba italské renesance

Bakalářská diplomová práce

Vypracovala: Lucie Kolenovská

Vedoucí práce: PhDr. Aleš Filip, Ph.D.

Brno 2007

Chtěla bych poděkovat vedoucímu bakalářské diplomové práce, panu PhDr. Aleši Filipovi, Ph.D., za zadání poutavého tématu a cenné rady a připomínky k obsahu a formě práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že všechny použité informační zdroje jsou uvedeny v seznamu literatury.

V Brně dne:

.....

OBSAH:

1. Úvod	5
2. Italské renesanční malířství	6
3. Portrétní malba	11
Podobizna v náboženském obraze (zobrazení donátorů)	14
Profilový portrét	18
Tříčtvrteční podobizna	21
Reprezentativní podobizna	25
4. Závěr.....	29
5. Resumé.....	31
6. Použitá literatura	32

1. ÚVOD

Téma renesančního portrétního malířství v Itálii jsem si pro svou bakalářskou práci vybrala hned z několika důvodů, prvním z nich je obdiv k antickému umění, které ve své obnovené podobě stálo na počátku této epochy. V úvodních kapitolách se budu věnovat tématu malířství a jeho principům, které renesance převzala z řecké i římské antiky a způsobu, jak s nimi pracuje. Úskalím, které museli renesanční tvůrci překonat, byl fakt, že antické vzory pro studium nebyly zachovány a pokud ano, tak pouze ojediněle. Důvodem, proč jsem zvolila právě Itálii, je skutečnost, že tato země, na rozdíl od zemí jako je Německo či Francie, nebyla tak úzce spjata s uměním gotiky. Byla to také její výhodná geografická poloha, která tento přerod ekonomicky i politicky podpořila a umožnila na základě stále rostoucí životní úrovně obyvatelstva rozkvět obchodu, řemesel a umění – tedy i malířství. V následující kapitole srovnávám způsoby portrétní malby, její vývoj, který je patrný jak ve způsobu práce se světlem, barvou, ale i v umístění objektu na plátno, desku či stěnu, tak i ve využití nových objevů z oblasti optiky a geometrie. Ke studiu jsem mimo jiné využila i dobových pramenů, a to renesančních traktátů o umění, např. *Leona Battisty Albertiho: O malbě, o soše, Cennina Cenniniho: Kniha o umění středověku* a *Giorga Vasariho: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.–II.* V dalších kapitolách se věnuji vystižení hlavních rysů jednotlivých typů portrétního malířství jako je raná forma portrétního, a to zobrazení donátorů v náboženském obraze, dále pak nejvíce oblíbenému profilovému a tříčtvrtečnímu portrétnímu a nakonec reprezentativnímu portrétnímu. Pro potřeby této práce jsem zvolila několik autorů tvořících v různých obdobích renesance: trecento (14. století – protorenesance): *Angelo Giotto di Bondone*; quattrocento (15. století – raná renesance): *Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai zvaný Massaccio*, *Andrea del Castagno*, *Alessandro Botticelli*, *Piero della Francesca*, *Giovanni Belini zvaný Giambellino*; cinquecento (16. století – vrcholná renesance): *Raffaello Santi*, *Leonardo da Vinci*, *Tiziano Vecellio*; manýrismus (pozdní renesance): *Agnolo Bronzino*. V závěru práce se pokusím o přehledné shrnutí hlavních znaků renesančního portrétního malířství a jeho vývoje v jednotlivých obdobích renesance.

2. ITALSKÉ RENESANČNÍ MALÍŘSTVÍ

Italské renesanční malířství se vyznačuje několika hlavními rysy, a to důrazem na realismus zobrazení, zesvětštění námětu (objevily se nové žánry jako portrét, krajina, zátiší, mytologické motivy převzaté z antického umění – volně existovaly vedle náboženských motivů a navzájem se ovlivňovaly) a individualismus. Všechny tři rysy, které stanovil pro renesanční kulturu *J. Ch. Burckhard*, se shodně vztahují k základní ideologii renesance, a to k humanismu. Tento termín vystihuje neduchovní lidskou (humánní) podstatu, kde se setkává člověk jako jedinečná bytost s empirickou zkušeností (protiváhou tradiční scholastiky). Myšlenky této epochy jsou tedy vědecké, založené na rozumu a zkušenosti inspirované ideály antiky. Zjednodušeně je lze shrnout do vzorce krása=příroda=rozum=antika. Tyto odlišné hodnoty netvořily konsistentní celek, avšak současníci je často jako celek chápali.¹ Povahu renesančního umění nelze vysvětlit pouhým návratem k antice; i když ideálem renesančních umělců byla antika, výsledkem jejich tvoření bylo nové umění, objevující soudobou skutečnost a reagující i na gotickou minulost.² Světský laický charakter je zde patrný i ve způsobu šíření humanismu, a to hlavně prostřednictvím přednášek a následném založení Platonské akademie roku 1459 ve Florencii rodem Medicejských následované akademiemi v Římě a Neapoli. Humanismus je tedy obecným termínem pro mnoho různých linií myšlení, které se soustředí na společná řešení problematiky člověka. Humanismus se stal druhem samozřejmé etické teorie tedy „-ismem“, sférou která zahrnuje celé lidstvo, a to v protikladu k tradičním etickým systémům, které se vztahují jen k určitým etnickým skupinám. Otcem humanismu byl sofista *Prótagorás z Abdéry* (480–410 př. n. l.) se svým příslovečným výrokem: „Člověk je mírou všech věcí, jsoucích, že jsou a nejsoucích, že nejsou.“³ Pravda je tedy jen subjektivní pojem, nikdy nemůže být ve vztahu k člověku absolutní a objektivní. Následné interpretace tohoto „principu“ jsou zastoupeny v *relativismu* a *universalismu*, kdy *relativismus* vidí všechny etiky odvozené od jednotlivce, zatímco *universalismus* je jako smysluplné považuje jen tehdy, jsou-li obecně aplikovatelné. Krizi renesančního humanismu začal proces s italským vědcem *Galileem Galileim* (1564–1642), kdy se poprvé objevila nutnost výběru mezi základním právem víry vědce ve své pozorování a mezi náboženským učením. Přírodní děje jsou měřitelné a přesně definovatelné, náboženství bylo naprosto odděleno od vědy, tedy víra od rozumu.

¹ Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. R/294.

² Gombrich, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 221.

³ Störig, Hans, Joachim: *Malé dějiny filozofie*. Praha, Zvon 1995. s. 110.

Galileova *mechanika* umožňovala složené objekty rozkládat na jednodušší. Proto přírodověda začala být považována za základ bezchybného poznání a zaujala vůdčí místo ve vědách. Proces zviditelněl rozpory mezi humanismem a vírou a udělal z humanismu nebezpečnou teorii. Takto proti středověkému idealismu vystoupily síly, které uznávaly jen smyslovou zkušenost jako základ poznání. Tento *naturalismus*, čili vztah k přírodě a odmítání askeze, zahrnuje také *senzualismus* jako smyslovost, empirickou zkušenost a *panteismus*, neboli spojení Boha s přírodou.⁴ V tomto období se ve výtvarném umění začaly uplatňovat konkrétní poznatky z přírodních věd i anatomie lidského těla, které umožnily lepší a přesnější umělecké vyjádření, tedy snaha o co nejvěrnější zobrazení reality. Tvůrci se hlouběji zabývali důkladným pozorováním přírody, estetickými problémy, morálními hodnotami, způsoby a mechanismy zobrazení. Obecenstvo, které se na umělcovy práce dívalo, je začalo posuzovat podle dovednosti, s jakou se zhostil znázorňování živé skutečnosti, a také na základě bohatství atraktivních detailů, které dokázal na obraz umístit.⁵ Studium a teorie určitého způsobu zobrazení námětu se stala součástí práce malíře a zahrnovala široký okruh poznatků z mnoha oblastí lidské činnosti. Nicméně sama teorie nápodoby („*mimesis*“ napodobující umění, jak jej popsal *Aristotelés ze Stageiry*, 384–322 př. n. l.) nevedla v praxi k mechanické nápodobě, i když se dokonce hovořilo o „zrcadle“, nyní byla obohacena novými historickými zkušenostmi, např. v malířství perspektivou. Výklad krásy směřoval k učení o harmonii, o proporcích, které byly nyní velmi přesně empiricky studovány, zvláště proporce lidského těla, a měly být vyjádřeny též matematicky. Představa umělce rozhodujícím způsobem podmiňovala uspořádání jednotlivých prvků – uspořádání postav proporční a perspektivní poměr krajinného i architektonického prostředí. Jestliže až do renesance bylo malířství považováno pouze za řemeslo, požadovalo se nyní, aby se na ně pohlíželo jako na svobodné umění „*ars liberalis*“ a nikoliv jako na jedno z umění mechanických „*ars mechanica*“. Základem tohoto požadavku bylo nejen přání zajistit malířství sociálně a kulturně uznávané postavení, jaké hudba, rétorika a poezie zaujímaly již dávno. Byl objektivně opodstatněn i tím, že umělci nejen využívali již známé vědecké metody, ale sami velmi významně přispívali k jejich rozvoji.⁶ Status umění spojený s úlohou umělců a spisovatelů byl problematický, jak začlenit tuto vrstvu do tří oficiálních stavů středověku, tedy těch, kteří se modlili, bojovali a pracovali.

⁴ Störig, Hans Joachim: *Malé dějiny filozofie*. Praha, Zvon 1995. s. 110.

⁵ Burke, Peter: *Italská renesance*. Praha, Mladá fronta 1996, s. 174

⁶ Kraussová, Anna-Carola: *Dějiny malířství od renesance k dnešku*. Praha, Slovart 1996, s. 11.

Obecně lze říci, že umělci v období renesance nezastávali vysoká společenská postavení a mimo umění byli mnohdy nuceni vykonávat i jiná povolání. Umělci sami většinou prohlašovali, že mají nebo mají mít vysoký status. Arcibiskup florentský sv. Antonio poznamenal, že ve většině zaměstnání spravedlivá odměna za vykonanou práci v podstatě závisí na vynaloženém čase a materiálu, kdežto „malíři více či méně rozumně požadují, aby byli odměňováni platem za své umění netoliko podle množství práce, ale více s přihlédnutím k pílí a znalostem v oboru.“⁷

V renesanci byl poprvé definován obraz jako plošný průřez optickým kuželem, jehož vrchol leží v oku diváka⁸ (Leon Baptista Alberti /1404–1472/ „O malbě /De Pittura/“ z roku 1435): „Základnou jehlanu je v tomto případě plocha viděná, pobočnými hranami jsou ty paprsky zorné, jenž právě nazýváme (paprsky) obrysovémi. Vrchol jehlanu je uvnitř oka, kdež se rozměrnostní úhly spojují v jedno.(...) Bude tedy obraz řezem zorného jehlanu, vedeným v určité distanci od vrcholu, se svým příslušným středem (hlavním bodem), a s určitými světly, podaný čarami a barvami na ploše, která nám byla dána k malování.“⁹ Perspektivní konstrukce obrazového prostoru byla důležitou složkou kompozičního pojetí díla. Umělec se stal měřítkem a rozhodujícím prvkem tvorby námětu, ostatní složky se stávaly druhotnými. Jeho úsilím bylo postihnout vnitřní výraz jedince, a to v ideálním typu lidské postavy. Umělcův způsob vidění určoval způsob zpracování námětu tak, aby jeho prostřednictvím dosáhl ztotožnění s obsahem zobrazení. Byl kladen důraz na dekorativní výpravnost zobrazení, působivý účinek celé barevné skladby. Lidské tělo přestalo být vnímáno jako objekt nízkých pudů, tj. hříchu, ale naopak se stalo atributem krásy. Společenský úkol nebo objednávka mecenáše se staly vnějším rámcem, ve kterém se mohly svobodně projevit individuální schopnosti umělce, jeho znalosti. Umění se v tomto období stává mimo jiné i politickou zbraní, a tedy prostředkem vyšších majetných tříd, jak prezentovat svůj společenský význam na veřejnosti. Požadavky a potřeby umělců tak ovlivnily produkci městských malířských dílen. Proměna postojů středověkého člověka k realitě přírody i jeho prostředí nacházela svou oporu v příklonu k těm aspektům antických tradic, které mohly sloužit jako vzor jejich výtvarného vyjádření.¹⁰

⁷ Burke, Peter: *Italská renesance*. Praha, Mladá fronta 1996, s. 86.

⁸ Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. R/294.

⁹ Alberti, Leon Battista: *O malbě, o soše*. Praha I., Nakladatel Vladimír Žikeš 1946, s. 23,32–33.

¹⁰ Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. R/294.

Celá tato epocha byla, ve srovnání s gotickou morálkou období života, znovuoobjevením krásy a plnosti – ve své vrcholné fázi bych se nebála říci – uměním požitku. Krása byla pojata pro reprezentaci hlubších vnitřních hodnot člověka. Je pochopitelné, že výklad krásy tedy směřoval k učení o harmonii, o proporcích, které byly nyní velmi přesně empiricky studovány, zvláště proporce lidského těla, a měly být vyjádřeny též matematicky. Změnou prošla i barevná skladba děl. Barevná paleta rané renesance je plná světlých, bílých či téměř bílých odstínů míchaných z pigmentů a vaječného bílku. Je nanášena bez vzájemného překrývání barev za použití velmi tenkého štětce a zcela vylučuje temnější odstíny. V průběhu vývoje tuto temperovou barvu pozvolna nahrazuje barva olejová, která rozšířila barevnou škálu o nové syté tóny. O rozšíření užití olejové malby v Itálii se zasloužil *Antonello da Messina (1430–1479)*, tato novinka se stala žádanou hlavně v Benátkách. Zavedení plátna bylo téměř stejně důležité jako užívání oleje, protože dalo umělcům mnohem větší svobodu při určování velikosti, tvaru a textury jejich pracovního povrchu, nemluvě o lehkosti a nenákladnosti. Desková malba, která je velmi stará, byla nahrazena či doplňována malbou na stojanu, jež byla nová a revoluční.¹¹ Dále byla velmi oblíbená freska – nástěnná malba zhotovená na vlhké omítce al fresco („na čerstvo“).

Italské renesanční umění členíme na rané období, vrcholné období a období pozdní renesance splývá s obdobím manýrismu. Nejvýznamnější školy italské renesanční malby byly škola florentská, v níž se v podstatě odehrála raná renesance, umbrijská, ferrarská, milánská, padovská a benátská; hlavním střediskem vrcholné renesance se stal papežský Řím.¹² *Giorgio Vasari* již v polovině šestnáctého století rozdělil vývoj malířství v Itálii do tří období, první zahájil *Angelo Giotto di Bondone (1266–1337)*, druhé *Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai zvaný Massacio (1401–1428)* a třetí *Leonardo da Vinci (1452–1519)*. Mezi umělci převažoval, tedy alespoň v polovině patnáctého století, názor, že *Giottovi* následovníci a nástupci nijak jeho dílo neobohatili, protože opomíjeli studium přírody. *Giorgio Vasari* o *Giottovi* ve svých *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I.)* napsal: „Stačí, že Giotto celým tím dílem získal nesmírnou slávu díky výtečnosti svých postav, uspořádání, úměrnosti, živosti a lehkosti, kterou měl od přirozenosti a kterou ještě svou přičinlivostí značně zvýšil a také ve všem zřetelně prokazoval.“¹³

¹¹ Johnson, Paul: *Dějiny renesance*. Brno, Barrister & Principal, 2004, s. 95.

¹² Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. R/294.

¹³ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha, Mladá fronta 1998, s. 117.

*A právě proto, že kromě toho, co měl od přirozenosti, byl ještě nad míru příčinlivý a neustále vynalézal a čerpal z přírody něco nového, byl po zásluze nazván žákem přírody a nikoho jiného.*¹⁴ Masaccio, který přišel o více než půlstoletí později, „obnovil“ jeho dílo a překonal ho. Proto je často považován za prvního velkého renesančního malíře, ačkoliv, vzhledem k *Giottovi*, by měl být nazýván druhým. Na rozdíl od *Giotta*, který byl předchůdcem renesance, byl *Masaccio* tím, kdo z ní měl prospěch – měl povědomí o klasických textech o malířství, znal mnohem více z opětovně oživené literatury a byl prodchnut duchem antiky způsobem, který byl na počátku čtrnáctého století nemyslitelný.

Vrcholem renesančního umělce se pak stává *Leonardo da Vinci* – intelektuál, jehož technika znejasnění kontur, známá jako *sfumato*, se stala spolu s olejovou barvou vrcholem renesance. Jejich společným rysem v námětech je určité zesvětštění i když náboženské motivy jsou stále velmi časté. Prostor obrazu je geometricky řešený, věci a postavy po celé jeho ploše v perspektivě ubíhají a do dálky se zmenšují, jsou nějak osvětlené a vrhají stíny. Už tedy tvoří jakýsi jednotný „svět“, jsou však zobrazeny všude se stejnou mírou podrobnosti, se stejnou barevností a určitostí. Všem je věnována stejná pozornost. Divák si má zkrátka obraz prohlížet, přecházet od celku k jednotlivým částem a detailům až po drobné epizody na okraji a v pozadí. Všechno jako by mělo stejný význam a váhu. O malířském umění píše ve svém svazku *O malbě* z roku 1435 *Leon Battista Alberti* – *Inovace a nápodoba*: „Skutečně bych si přál, aby ti, kteří se chtějí učit malování, to dělali tak. (...) Napřed se budou učit kreslit obrysy ploch, jako by to byla abeceda malířská. Pak se budou učit spojování obrysů. Potom tvary všech údů zřetelně a pro sebe odděleně a naučí se z paměti všechny možné rozdílnosti, které mezi údy se mohou vyskytovat. (...) Všecky tyto věci tedy snaživý malíř si vykouká z přírody a přezkouší bedlivě, jak to s kterou z nich je, a po celý svůj život bude myslet i očima v tomto oboru bádát. Proto se mají volit nejkrásnější části těla, proto dlužno tedy věnovat každé studium a důmysl na rozeznání, pochopení a vyjádření krásna; kteráž věc sama o sobě nad jiné je obtížnější, protože na jediné věci samé se nevyskytují všechny krásy, jsouce vzácné a rozptýlen; přesto se má vynaložit každá snaha, aby byly zbádány a osvojeny. Poněvadž ten, kdo si osvojí věci těžké a složité a vyzná se v nich, bude pak moci svobodně zacházet s věcmi menší důležitostí a snadnými. A není konečně na světě věci tak obtížné, aby nebylo ji zmocí studiem a vytrvalostí.“¹⁵

¹⁴ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha, Mladá fronta 1998, s. 117.

¹⁵ Eco, Umberto: *Dějiny krásy*. Praha, Argo, 2005, s. 180.

3. PORTRÉTNÍ MALBA

Římské podobizny, které byly malované na deskách a zavěšované na zdi jako výzdoba místnosti, se bohužel ke studiu renesančním tvůrcům nedochovaly, ale zůstala zde možnost studia freskových podobizen z Pompejí. Ty již dokládají snahu o zachycení reálné podoby portrétovaného. (Např.: *Portrét pekaře Paquila Procula a jeho ženy*, kde je žena podána v příznačné póze s rákosovým perem dotýkajícím se jejího spodního rtu, její muž, oblečený do tógy decemvira, drží v ruce svitek. Malíř charakterizoval velmi přesně tento manželský pár s výraznými očima, hustým obočím, zvlněnými vlasy a matnou pletí.¹⁶) Srovnatelná úroveň malířské zkušenosti s realistickou podobiznou se projevuje teprve v malířství 14. století mimo jiné také v oblasti Itálie. Vedle těchto individuálních portrétů se vyskytují i podobizny v náboženském obraze jako zobrazení donátorů (např. *Giottova Santa Trinitā*) nebo podobizny současníků v postavách světců. Do této doby měli své vlastní portréty s jejich atributy pouze světci. Donátoři, ještě ve 14. století drobné postavičky při dolním okraji obrazu bez individuálního rozlišení, se v 15. století stávají rovnocennými božským osobám. Propůjčovat podobu vlastní, objednavatelů nebo přátel světcům, se stalo oblíbeným způsobem zejména v italském malířství rané renesance (*S. Botticelli: Klanění tří králů*); v tomto typu náboženského kryptoportrétu lze hledat počátky skupinové i vlastní podobizny. Pod vlivem antických mincí přežívá tradice profilového portrétu a to nejdéle v Itálii 15. století. Vedle ní se však uplatňuje tříčtvrteční podobizna zabírající celé poprsí, kdežto „*en-face*“ se projevuje kolem roku 1500 nejdříve v autoportrétu (*Leonardo da Vinci*). Od 15. století se staly velmi oblíbenými také dvojportréty, v italském prostředí dostávají často podobu diptychu. Reprezentativním typem podobizny jsou obrazy vládců a panovníků vznikající ještě za jejich života nebo jezdecké portréty, podávané ve 14., ale i 15. století v Itálii jako profilové portréty (např. *Jezdecký portrét Niccola da Tolentio, Castagno* ve florentském dómu). 16. století obohatilo portrétní typy o portrét celé postavy.¹⁷ Nastoupily podobizny patricijů, jejich žen i dcer a naposled obchodníků a řemeslníků. V závěru období *Aretino*, sám syn řemeslníka, portrétovaný *Tizianem*, odsoudil tehdejší demokratizaci portrétu, když napsal: „*Je hanbou naší doby, že připouští malované podobizny dokonce i krejčích a řezníků.*“ Aby se odlišili od ostatních, urození se v podobiznách obklopovali předměty, jež symbolizovaly jejich postavení: sametovými závěsy a klasickými sloupy, služebnictvem a loveckými psy.¹⁸

¹⁶ Pijoan, José: *Dějiny umění/2*. Praha, Odeon 1989, s. 261.

¹⁷ Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. P/276–277.

¹⁸ Burke, Peter: *Italská renesance*. Praha, Mladá fronta 1996, s. 183.

Manýrismus vytvořil alegorický portrét, v němž objednavatel vystupuje v převleku antického boha nebo hrdiny (např. *Bronzino, Andrea Doria jako Neptun*), a portrét aktu, vyhovující dvorskému vkusu.¹⁹ Především se však v 16. století podobizna psychologicky prohloubila, takže kromě vnější podoby začala vyjadřovat i vnitřní život portrétovaného modelu. Alberti malíři doporučoval, aby „*zapůsobil na divákovu duši*“, vysvětluje, že „*duševní hnutí se dávají najevo pohybem těla*“. Pohyb je znakem emoce, znázornění emoce má strhnout diváka, aby „*plakal s plačícími, smál se smějícími, trpěl s trpícími*.“²⁰ Snahy o vytvoření universálního renesančního člověka a nový pohled na skutečnost podmínily rozvoj portrétního umění jako nejlepšího vyjádření důležitosti a jedinečnosti lidské osobnosti. Tento rozvoj také souvisí s rozšířením humanistických tendencí, které pojímaly člověka jako pána přírody a vesmíru. Už tedy nestačilo zanechat po sobě jen jméno a nápis, ale člověk chtěl být také navždy tělesně ztvárněn. Téma lidské hlavy a obličeje obraz silně a nevyhnutelně soustřeďuje a nabízí tak divákovi jen jeden jediný pohled na celek, jehož přirozeným středem je tvář a oči. Způsob, jak vytvořit portrét, popsal ve své *Knize o umění středověku* již Cennino Cennini: „**Způsob a pořádek jak pracovati na zdi, tj. „in fresco“ a malovati mladistvé obličej pleťovou barvou.** (...) *A tímto štětečkem rozvrhni obrysové obličej, který máš dělati (jsa pamětliv toho, že obličej se dělí na tři díly, tj. čelo, nos, bradu s ústy) a štětcem skoro suchým táhni touto barvou, která se jmenuje ve Florencii „verdaccio“ v Sieně „bazzeo“.* Kdyby se ti zdálo, když jsi ten svůj obličej vytvořil, že neodpovídá dobře poměrům nebo jinak není zdařilý, tu velikou štětkou, namočenou do vody, omýváje omítku v tomto místě můžeš se ho zbaviti a jej smazati. (...) *Pak měj trochu zelené hlinky v jiné nádobě, a štětínovým štětcem, přistřiženým, začni nakládati stíny, pod bradou a pak na částech, jenž mají být temné, pod dolním rtem a nosem, a ze strany pod obočím, silně směrem k nosu, vytráceně k vnějším koutkům očním.* (...) *Když jsi byl takto naložil všechny pleťové tóny, připrav si ještě jinou barvu tělové barvy, a to mnohem jasnější, takřka bílou. A tou polož obočí, vypouklinu nosní, vrcholek brady a svršek ušního lalůčku. Pak vezmi veveří štětec suchý. A čistou bělí udělej oční bělma a hrot nosu a okraj rtů, těchto vypouklých roztomilých míst se ale jen dotkni.* (...) *Tak věnuješ svou procítěnou pozornost celému obličejí a rukám, kde bude pleť viditelná.*“²¹ Ve výše uvedeném textu Cenniniho je patrné, jak velká pozornost byla věnována správnému postupu při tvorbě portrétního umění, do té doby žánru vyhrazenému pouze Bohu a svatým.

¹⁹ Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. P/277.

²⁰ Burke, Peter: *Italská renesance*. Praha, Mladá fronta 1996, s. 164.

²¹ Cennini, Cennino: *Knihy o umění středověku*. Praha I., Nakladatel Vladimír Žikeš 1946, s. 100.

Stejně precizně se Cennini věnuje i způsobu portrétování starých lidí: „*Máš-li malovati obličej stařecký, dlužno ti dodržeti stejný postup jako pro mladistvý, s tím rozdílem, že barva „verdaccio“ má býti o hodně temnější, a tak i také barvy pleťová, a budeš zachovávatí tutéž metodu i pro nohy, ruce a hrudník. Nuže, nechť ten tvůj stařec má vlasy a vousy úplně šedivé.*“ Nebo podrobný popis způsobu zpracování vlasů a vousů: „*Chceš-li malovati vlasy nebo vousy jiného druhu, buď rudě rezaté nebo červenavé nebo černé anebo jakékoliv jiné barvy, vždycky je nalož napřed barvou „verdaccio“ a bělí, potom je polož lokálním tónem obvyklým způsobem, jak bylo uvedeno nahoře. Napřed si rozvaž, jakou barvu potřebuješ a tomu tě naučí praktické nazírání.*“²² Dalším prvkem, který se rozvinul společně s portrétní malbou, je pozadí výjevu, dříve většinou interiér nebo dobová architektura, byl stále častěji nahrazován krajinným motivem a to buď reálné krajiny, anebo fantaskním krajinným výjevem. Zájem o zpracování krajiny jako samostatného motivu stál na počátku snah o osamostatnění krajinomalby jako žánru.

²² Cennini, Cennino: *Kniha o umění středověku*. Praha I., Nakladatel Vladimír Žikeš 1946, s. 100.

3.1. PODOBIZNA V NÁBOŽENSKÉM OBRAZE (ZOBRAZENÍ DONÁTORŮ)

Počátky renesančního portrétního malířství v Itálii jsou patrné již ve 14. století (*trecento-protorenesance*), ale stále ještě nesou výrazné prvky byzantského umění. Malířství se ovšem brzy osvobodilo ze závislosti na byzantské stylizaci a do portrétu přineslo individuální výraz a nové, realističtější chápání výtvarného prostoru. Je zde patrná výrazná snaha o plastickou modelaci portrétovaného v jeho skutečném architektonickém nebo krajinném prostředí s důrazem na prostorovou výstavbu obrazu. Prostorový dojem výjevu byl dosažen pomocí vystižení objemů – pomocí světla a stínu. V každém nově vznikajícím díle je patrná snaha o větší životní a přírodní pravdivost a stále více se uplatňující perspektiva. V malířství dle *Leona Battisty Albertiho*, v jeho knize *O malbě, o soše* z roku 1435 rozlišujeme tři základní pojmy, jejichž dodržení je nutné pro zvládnutí malby: „*V podstatě, když zhlédneme nějakou věc, vidíme, že je to cosi, co zaujímá nějaké místo. A malíř obrýsuje prostor tohoto místa. A tento způsob vedení obrysů nazveme vhodným slovem „obrysování“.* Hledíce potom dále, pozorujeme, jakým způsobem se spolu spojují a snoubí rozličné plochy (povrchy) viděného tělesa a když malíř kreslí tyto spoje a snoubení na jejich místech, můžeme to dobře a jasně nazývat „skládáním“ (kompozice). Dále pak hledíce, rozlišujeme naposled určitěji barvy povrchů, a protože při zpodobňování těchto věcí v malířství jsou všechny ty rozdíly sdělovány světlem, můžeme to docela dobře nazvat „stínování osvětlení“. A tak tedy obrysování, skládání a stínování světla tvoří dokonalou malbu.“²³ Počátky renesančního portrétního malířství můžeme tedy najít v náboženském obraze, jako zobrazení současníků tvůrce nebo donátorů. Období středověku bylo v malířství ovšem dáno pevným řádem pro strukturu zobrazení svatých výjevů. Kompozice obrazu se řídila takzvanou *významovou perspektivou*, podle níž se to, co je důležité, malovalo velké a věci vedlejší příslušným způsobem menší. Naturalistické zobrazení odpovídající zrakovému vjemu nebylo obvyklé. Božský svět, který byl ovládajícím tématem malířství, byl chápán jako sféra z onoho světa, jehož nádheru a vznešenost symbolizovalo zářící zlaté pozadí. Jedním z průkopníků zobrazení lidské postavy v malířství je *Angelo Giotto di Bondone*, jako první ztvárňuje ve svých obrazech postavy nahlížené zezadu a z profilu, což zvyšuje dojem prostoru. *Giotto* tuto tradiční formu zobrazení zcela opustil. Zavedl nový realismus, který zachycoval člověka, prostor i krajinu zcela rovnocenně. V jeho fresce *Oplakávání Krista* nejsou již postavy zobrazeny schematicky podle tradičního vzoru jako stereotypy, nýbrž jako cítící, trpící bytosti s individuálními²⁴

²³ Alberti, Leon Battista: *O malbě, o soše*. Praha I., Nakladatel Vladimír Žikeš 1946, s. 56–57.

²⁴ Kraussová, Anna-Carola: *Dějiny malířství od renesance k dnešku*. Praha, Slovart 1996, s. 7.

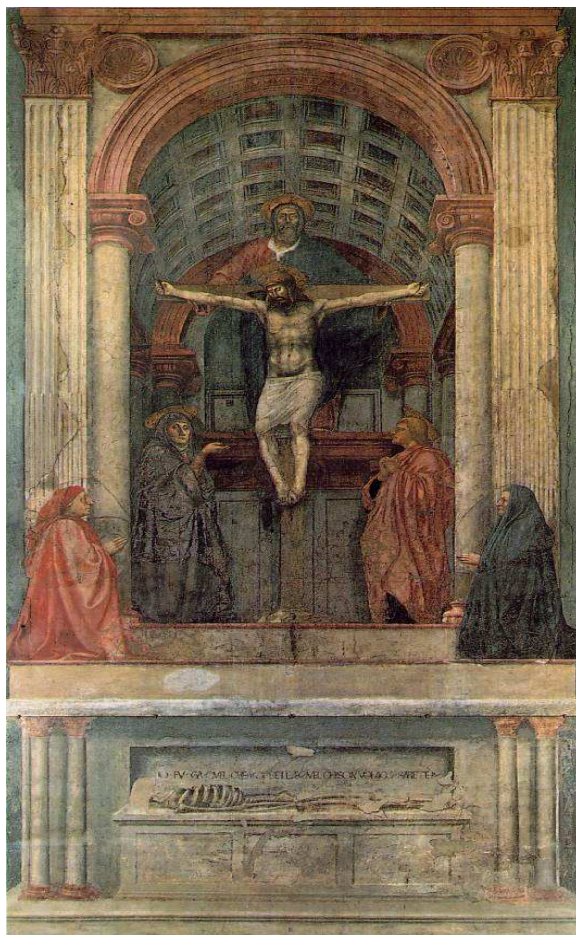
rysy, a zlaté pozadí je nahrazeno krajinou. Tím, že je možné zřetelně rozeznat popředí a



Angelo Giotto, Oplakávání Krista, kolem roku 1305

přihlízejících, a to vždy z hlediska jejich postavení v církvi či ve státě, zkrátka jako reprezentanty určité stavovské funkce (*hieratická perspektiva*). Příkladem počátků portrétního malířství, a také zásadním předělem ve zpodobení donátorů, je freska *Tommasa di Ser Giovanni di Mone Cassaie* zvaného *Massacio* pro kostel *Santa Maria Novella* ve Florencii *Santa Trinitā* (1425–1428). Tento typ portrétu je znám jako „*trůn milosti*“, kde donátor a jeho manželka již svými rozměry (ve stejné velikosti jako sv. Trojice, Panna Marie a sv. Jan) a zejména pak realistickým zobrazením postavy muže a ženy, tvoří logickou součást umělecké koncepce, tj. nejsou jen na okraji obrazu a nejsou již nerealisticky zpodobeni.²⁷

pozadí, získává obraz hloubku, plocha se stává prostorem.²⁵ *Giotto* počal vytvářet obraz jednotlivce tak, jak jej viděl, v jeho jedinečné podobě, jako osobnost.²⁶ Jeho úsilí směřovalo k postižení osobitých vnějších i vnitřních rysů jednotlivce. Nejdříve u něj byla patrná snaha vměstnat portrét světských osob na obrazy s náboženskou tematikou, a to spodobněním mecenášů jako donátorů. Dalším krokem je včlenění své osoby nebo osob svých současníků do skupiny světců a



Massaccio, Svatá trojice, roku 1425–1428

²⁵ Kraussová, Anna-Carola: *Dějiny malířství od renesance k dnešku*. Praha, Slovart 1996, s. 7.

²⁶ Macek, Josef: *Italská renesance*. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 359.

²⁷ Macek, Josef: *Italská renesance*. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 359.

Zatímco postavy u starších vyobrazení světců byly často „zarámovány“ nějakým výklenkem nebo trůnem, definujícím jejich objem, postavy u *Massacia* takovou architekturu, sugerující jejich plastičnost, nemají zapotřebí.²⁸ Tento pokrok ve zpodobení jedince je již počáteční fází skutečně renesančního portrétního období *quattrocenta*, které zahrnuje 15. století. Muž a žena jsou zpodobeni z profilu, klečící v blízkosti Krista a svatých ve skutečném architektonickém prostředí – oblečení jsou v dobovém šatu, pod nimi je na oltářním stole uložena kostra. Slova, která jsou vyryta nad kostrou slouží jako *memento mori* (pamatuj na smrt): „*Byl jsem, čím jste vy, a čím jsem nyní já, tím se stanete i vy*“.²⁹ *Massaccio* chtěl vtáhnout diváka do výjevu a tomuto cíli podřídil veškeré použité prostředky, včetně centrální perspektivy (linie uvnitř iluzorního zobrazení architektury v obraze se sbíhají do jednoho bodu), která byla v této době předmětem zkoumání architekta *Brunelleschiho*, malířova přítele. Freska zde představuje pokračování reálného prostoru kostela a dává tak divákovi pocit, že je součástí námětu. Jedním z prvních děl svého druhu je oltář s obrazem *Madony s dítětem a světci* zvaný *Pala Brera* (oltář z Brery) vytvořený na objednávku *Federiga da Montefeltro* (1422–1482) pro kostel *San Bernardino v Urbinu* (zde chtěl být donátor pohřben). Na něm se *Piero della Francesca*, velmi uznávaný představitel umbrijské starší školy, pokusil o ztvárnění „*sacra conversazione*“ (svatého rozhovoru). Renesančním přínosem tohoto motivu byla přítomnost Madony, světců i donátora v jednom plánu obrazu. V této rané formě zatím nenalezneme pozdější intimitu děje. Opět zde vidíme donátora zobrazeného v profilu, klečícího v plné zbroji – se znakem své stavovské příslušnosti „*Condottiere*“ – a s holí vojevůdce ležící před ním na zemi, teď již bezprostředně před Madonou (v modrém plášti – symbolizující nebe) s dítětem, uzavírající kruh svatých.



Piero della Francesca, Panna Maria s dítětem, světci a Federigem II. da Monteferno, roku 1472–1474

²⁸ Kraussová, Anna-Carola: *Dějiny malířství od renesance k dnešku*. Praha, Slovart 1996, s. 9.

²⁹ Johannsen, R. H.: *Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění*. Praha, Slovart 2004, s. 28.

Tento obraz je souborem odkazů a legend, které jsou patrné v symbolech. Např.: vejce visící na niti v apsidě nad Marií symbolizuje její neposkvrněné početí a zároveň i zmrtvýchvstání Krista. Uctívání Marie se rozšířilo a upevnilo zejména ve středověku, když se zpodobňovala buď samotná symbolizující matku Církve, nebo častěji s dítětem v různých pózách – stojící, sedící na trůně, v čelním pohledu i z profilu, držíc dítě a klíně nebo v náručí, ba i kojící.³⁰ Pozadí tohoto výjevu tvoří interiér kaple zobrazen s neobyčejným důrazem na perspektivu a reálné architektonické prvky a užívané materiály. Pro „*curia coeli*“, nebeský dvůr, měl *Piero della Francesca* před očima jiný, byť méně zřetelně definovaný, vzor: antickou římskou baziliku, v níž byly svého času vynášeny rozsudky. Dvojitá povaha *Curia Coeli* je zřejmá: na jedné straně sídlo „*nebeského krále*“ Krista, na straně druhé místo, kde se odehrává soud nad dušemi.³¹

Zobrazení současníků spolu s vlastním autoportrétem je patrné například i u *Alessandra di Mariano Filipepi*, zvaného *Botticelli* – v obraze *Klanění tří králů* (kolem 1475). Byl původně určený pro kostel *S. Maria Novella* ve Florencii, malíř zde zachytil podobizny členů medicejské rodiny. Před Ježíškem klečí *Cosimo*, v popředí *Pietro* a *Lorenzo*, za nimi stojí *Giuliano*, vpravo se namaloval sám malíř ve žlutém plášti,³² klade znovu důraz na obsah. V duchu dvorského humanismu si vybírá mytologické náměty a složité alegorie, kde vedle bohů zobrazuje své současníky. Postavy, skupiny a předměty zde vytvářejí v minulosti dosud nikým nezvládnuté prostorové rozmístění a hloubku. Obraz vyvolává dojem jednoty obou sfér – lidské i božské. Jedním z tvůrců, zabývajícím se jakoby sochařským přístupem k malbě, je *Andrea del Castagno*, který se věnoval především formě postavy, která pro něj v obraze představovala hlavní bod zájmu. Později spojil humanistického ducha tehdejší doby se svým zájmem o lidskou postavu v cyklu fresek slavných osobností, jimiž vyzdobil *Villu Pandolfini Filippa Carducciho* v *Legnaii*, toto dílo dokončil v roce 1450. Cyklus je tvořen devíti portréty, mezi nimiž se objevují tři florenští velitelé (např. *Pippo Spano* – slavný kondotiér, jenž je zobrazen v heroickém postoji jako ideál renesančního hrdiny), tři slavné ženy (např. *Sibyla z Cumae*, která jako jedna z věštek předpověděla narození Ježíše Krista) a tři toskánští básníci (např. *Giovanni Boccaccio*, který stojí po boku *Sibyly z Cumae*). Všechny postavy jsou zasazeny do malované niky a vzájemně jsou odděleny pilastry, iluze mramorové sochy je díky velmi dobře zvládnuté perspektivě dokonalá.

³⁰ Lodwick, Marcus: *Obrazy vyprávějí*. Mladé letá, 2003, s. 183.

³¹ Johannsen, R.H.: *Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění*. Praha, Slováky 2004, s. 42.

³² Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. 37B.

3.2. PROFILOVÝ PORTRÉT

Italskou portrétní malbu ovlivnila mimo jiné i ražba medailonů a mincí, což je patrné při zobrazení portrétované osoby z profilu. Pohledu z profilu se dávalo přednost, protože vládlo přesvědčení, že ve zřetelném pohledu ze strany se dá co nejméně něco přikrašlovat nebo měnit, a to nejlépe odpovídalo dobovému požadavku kontrolovatelnosti a přesnosti. I když se malíři snažili ukázat portrétovaného jako individuální osobnost, poskytoval pohled z profilu přece jen málo prostoru pro živé ztvárnění nebo psychologizující vystižení povahy.³³ *Massaciův (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai zvaný Massacio) Portrét mladíka* (1425) je idealizovaným profilem. Tento typ portrétu je jednodušší a umožňuje snazší provedení s jemnějším prokreslením kontur než u portrétu s hlavou otočenou o tři čtvrtiny směrem k divákovi. Jak bylo v té době obvyklé, je mladík zobrazen na jednobarevném černém pozadí, které dávalo lépe vyniknout rysům obličeje. Aby obličej vystoupil ještě více



do popředí, má portrétovaný na hlavě velký červený turban, který je současně znakem příslušnosti k majetnější společenské vrstvě, a to spolu s červeným sametovým kabátcem. *Massacio* opustil gotickou pestrobarevnost, zjednodušil barevnou stupnici a sjednotil odstíny barevných kvalit opticky důsledným rozvedením světla po celé ploše zobrazení. Tím vytvořil představu jednotného prostoru malby jako výseku skutečnosti. Těžištěm obsahu zobrazení se stala lidská postava, ve které usiloval o individuální postižení a jejich monumentalizaci.³⁴

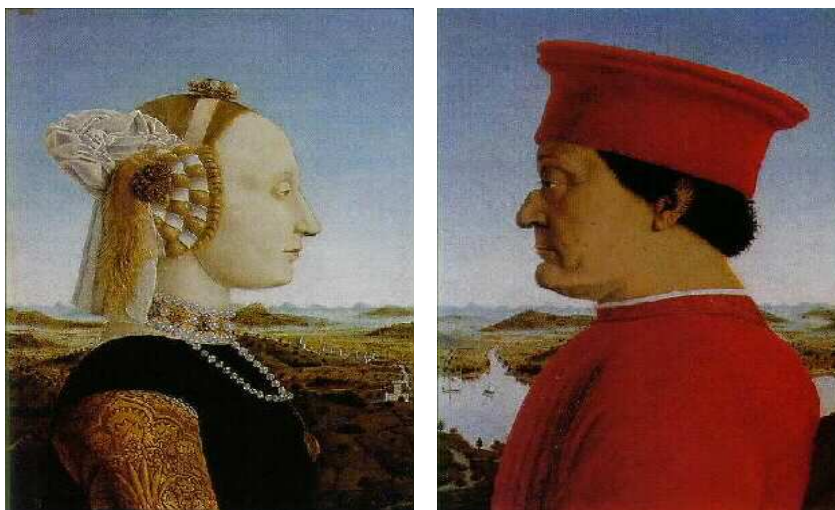
Massacio, Portrét mladíka, roku 1425

Jednou z nových forem využívaných v deskovém portrétním malířství se stal diptych, dříve byla tato forma používána jen v sakrálním umění. Na dvojportrétu, v podobě diptychu vévody *Federiga da Montefeltra* a jeho manželky *Battisty Sforza*, volil *Piero della Francesca* portrét v čistém profilu a spojil jej s volným prostorem krajiny v pozadí, prostírající se až k horizontu, kde jsou již kontury krajiny rozostřeny tak, že vzniká dojem skutečné krajinné hloubky. Jestliže k sobě přiložíme pozadí obou podobizen,

³³ Kraussová, Anna-Carola: *Dějiny malířství od renesance k dnešku*. Praha, Slovart 1996, s. 11.

³⁴ Prošek, Miroslav: *Barevný projev západoevropské renesance a manýrismu*. Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem 1987, s. 25–26.

dostaneme široký výhled do kraje, jaký bychom tehdy našli jen v nizozemském malířství. V době vzniku portrétu *Battisty*, byla již zobrazovaná žena mrtvá a podobizna vznikala podle posmrtné masky (tato praxe byla převzata z antiky, kdy byl tento postup běžný). Posmrtné masky příbuzných byly zavěšovány na stěny paláců a tvořily alternativu pozdějších obrazů předků. *Plinius* o užívání posmrtních masek píše: „*Jinak tomu bylo u našich předků. V jejich příbytcích nestály sochy cizích umělců ani portréty kovové nebo mramorové, ale v každé rodině se objevovaly na skříních voskové obtisky obličejů předků, které potom vyprovázely nebožtíky na pohřbu, a tak tam byl přítomen vždy zástup členů rodiny. Spojovací ozdoby a věnce vedly v liniích k jednotlivým portrétům a naznačovaly tak rodokmen.*“³⁵ *Federigo* je zobrazen z levé strany tak, aby nebyl viditelný jeho zdeformovaný kořen nosu a absence oka. Zranění, které zanechalo tyto následky, utrpěl vévoda krátce poté co se ujal vlády v Urbinu. *Pierre Francastel* to v podrobné a jemné analýze této jeho podobizny komentuje slovy: „*Poněvadž se při turnaji zranil na pravé tváři, dbá na to, aby byl zpodoběn z levé strany. Touží po majestátnosti, ne po násilí.*“³⁶ Na zadní straně desky je *Battista* zobrazena na triumfálním voze doprovázena křesťanskými ctnostmi vírou, láskou k bližnímu a nadějí. Její manžel *Federigo* je na zadní straně zobrazen z pravé strany na válečném voze jako vítěz s vavřínovým věncem nad hlavou, který mu dle antického vzoru drží bohyně Vítězství. Před vozem sedí světské ctnosti jako spravedlnost s mečem a váhami, chytrost, síla a umírněnost. *Federigův* vůz řídí putto, snad *Amor*, a míří s ním k vozu jeho manželky.³⁷



Piero della Francesca, Portrét Battisty Sforza, Portrét Federiga da Montefeltro, roku 1460

^{35, 36} Savický, Nikolaj: *Renesance jako změna kódu: o komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimentu*. Praha, Prostor 1998, s. 87, 89.

³⁷ Johannsen, R. H.: *Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění*. Praha, Slováky 2004, s. 39.

Celý portrét vyjadřuje, o jak nesmírně mocného muže se jednalo. Přitom *Francesca* nepracuje pouze s barevnými kontrasty, ale s celou bohatou stupnicí světél a stínů v nejrůznějších odstínech. Jako Florentinové studovali kresbu, studuje *Francesca* odraz světla; pozoruje barvu samu o sobě i pod vlivem osvětlení a těchto zkušeností používá k zdůraznění plastického a prostorového dojmu.

3.3. TŘÍČTVRTEČNÍ PODOBIZNA

Vedle profilového portréту se volně rozvíjí i tříčtvrteční podobizna zabírající celé poprsí s viditelnými rukama (většinou volně složenými v klíně), od 15. století velmi často v podobě dvojportrétu, v italském prostředí často v podobě diptychu. Tento typ portrétu již umožňoval na rozdíl od portrétu profilového hlubší a jemnější charakterizaci portrétovaného. Příkladem tříčtvrteční podobizny je portrét *Mladík s medailí* (1474) *Alessandra Botticelliho*. Zpodobňuje neznámého muže, který se někdy pokládá se za portrét tvůrce medaile (znázorňující *Otce vlasti Cosima de' Medici*), tj. za portrét *Botticelliho* bratra zlatníka Antonia.



Ať je již tímto mužem kdokoliv, vidíme zde muže v pozici otočeného o tři čtvrtiny. Dlouhé obrysové linie malířových postav, provedených zářivými barvami, umocněnými dvojitým nánosem vaječného bílku, působí velmi plasticky. Jeho pojetí zobrazení vycházelo z citlivé, přesné a racionálně stylizované kresebnosti. Její ornamentální, živá hybnost vytváří rámec pro uplatnění zjemnělých, chladných, barevných harmonií v duchu dvorské kultivovanosti.³⁸ Mladíkův obličej vypadá jako vytesaný, neboť je modelován jemným zlatavým světlem, které vychází z krajiny v pozadí, a nikoliv

Podobizna muže s medailí, roku 1474

z jiného zdroje, jak bývalo zvykem. Zcela tak ladí s barvou kovu, z něhož je vytepana medaile. Přesnosti ve vyobrazení postavy bylo dosaženo nejen díky linii, ale také díky působení světla. Příkladem dvojportrétu s tříčtvrteční podobiznou je portrét *Raffaella Santiho Madalena Doni a Agnolo Doni*. Je zde patrná snaha o tzv. obecný typ tříčtvrtečního portrétu, a to je patrné hlavně v postojí *Madaleny i Agnola*. Pozadí tohoto diptychu tvoří prostorově precizně zvládnutá krajina, která po složení portrétů k sobě tvoří široké panorama s některými typickými prvky umbrijské oblasti, např. most a strom (vyskytují se i v dalších *Santiho* malbách např. *Madona se stehlíkem*). Na oblé partie ženského těla dopadá světlo ze strany, zatímco některé části postavy (např. část obličeje a ramena) jsou ponechány ve stínu. Rafaelův kompoziční rytmus je opět zaoblený; začíná u obličeje mladé ženy a pokračuje v očích mandlového tvaru.³⁹

³⁸ Prošek, Miroslav: *Barevný projev západoevropské renesance a manýrismu*. Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem 1987, s. 27.

³⁹ Ricketts, Melissa: *Mistři světového malířství – Renaissance*. Praha, Rebo Production 2005, s. 345.



Raffaell Santi, Portrét Agnola Doni, Portrét Maddaleni Doni, roku 1506

Oválný tvar se opakuje v zakulacenosti ramen, nadýchanosti rukávů a v poloze složených rukou, které kompozici uzavírají.⁴⁰ Tento malíř je, spíše než objevitelem nových malířských postojů, jejich velkým popularizátorem ve smyslu dobového cítění a stanovisek. Jeho nová koncepce pojetí malby už není syntézou přírodní skutečnosti, nýbrž novou, uměleckou skutečností, ideální představou reality, krásy a dokonalosti tělesné i duševní. Tento tvůrce, který byl nazýván „novým sluncem malířství“ zahájil svou kariéru u *Pietra Perugia*. Od svého učitele *P. Perugina* přejal ušlechtilou a klidnou kompozici, eleganci a sentimentální něhu. K výše zmíněnému vyjádření „dokonalosti“ slouží jak kultivovaná a estetizovaná kresba monumentálního charakteru, tak barevná skladba, zdůrazňující obřadnou vznešenost a emotivní ušlechtilost zobrazovaných postav.⁴¹ V podobizně hledá Raffael – proti naturalistickému portrétu quattrocenta – výraz určité chvíle, charakteristické pro osobnost portrétovaného; od popisnosti přechází k charakterizaci a dramatizaci (ještě zde není patrná manýristická přepjatost forem). Prvním velkým dílem je *podobizna papeže Julia II.* Na portrétu *Lva X. s kardinály* zobrazil papeže v okamžiku, kdy vzhlédl od kodexu s miniaturami. V podobizně *Castigliona* vypodobnil typ dokonalého kavalíra; umírněného, klidného, duchaplného a i zdrženlivého. Kresba měla v *Raffaelově* tvorbě velmi důležité místo. Mezi svými současníky byl kromě *Leonarda* nejhorlivějším kreslířem.

⁴⁰ Ricketts, Melissa: *Mistři světového malířství – Renesance*. Praha, Rebo Production 2005, s. 345.

⁴¹ Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. R/288.

Vycházel ze studia přírody, nejdříve kreslil postoj podle loutky, pak podle modelu a drapérii podle reálné předlohy. Výsledkem byl karton, který na základě studií podle skutečnosti vyjadřuje ideální představu; tento způsob přešel do výuky výtvarných akademií a udržel se až do 20. století.⁴² Zmíněnou koncepci tvorby dokládá jeho podíl na výzdobě místností v *Stanza della Segnatura* ve Vatikánu, jež chtěl obývat papež *Julius II*, dnes jsou známé jako *Rafaelovy síně*.

Mezi nejznámější portréty tohoto období však patří bezesporu *Mona Lisa (La Gioconda)* *Leonarda da Vinciho*. Její tvář je jemně modelovaná zvláště kolem úst a očí v tlumeném renesančním stínu – *sfumatu*. Obraz vznikl v letech 1503–1505 a je jedním z mála dokončených umělcových děl. Představuje manželku florentského bankéře *Francesca Gioconda*. Jde o obecný typ tříčtvrtečního portréту ženy, který se objevuje u všech *Leonardových* ženských postav a byl také přejat jeho žáky a napodobiteli. Obraz na jedné straně uvádí do praxe *Leonardovo* přesvědčení, že reliéf v obraze je nutno vytvářet použitím světla i stínu tak, aby byly odstraněny veškeré linie i obrysy. Na druhé straně je dvojznačnost ženina obličeje výsledkem smísení různých výrazů dohromady. Proto je celkový dojem z ženina obličeje záhadný, neboť rovnováha ve sjednocení těchto výrazů nedovoluje určit, který z nich převažuje.⁴³ *Leonardo* zde vytvořil podobiznu mladé ženy, jejíž jemný úsměv a oči



Leonardo da Vinci, Mona Lisa (La Gioconda), roku 1503–1505

vyjadřují hloubku jejího nitra, a tedy i duševního života. V pozadí ženy je fantastická krajina, zahalená do mlžného oparu „*sfumata*“ (stejně jako *Mona Lisa* samotná), použití tmavých odstínů na pozadí činí obraz velmi hlubokým. Také tahy malířova štětce jsou neznatelné, protože jsou zakryty četnými vrstvami lazur a laků. *Leonardo* dovedl možnosti olejových barev uplatnit v plné míře, zejména při svém *sfumatu* – kouřově jemných přechodech a při modelaci tvarů tak příznačných pro jeho malbu. Technika olejomalby v jeho době nebyla ovšem vyzkoušena do všech podrobností, neměla za sebou tak dlouhou

⁴² Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. R/290.

⁴³ Ricketts, Melissa: *Mistři světového malířství – Renaissance*. Praha, Rebo Production 2005, s. 214.

tradici jako třeba tempera, jejíž vlastnosti znal každý, kdo se vyučil v malířské dílně.⁴⁴ Perspektivním zobrazením se *Leonardo* zabývá dále, a to nejen z hlediska geometrie, ale i optiky a atmosférické fyziky. Ve svém „*Pojednání o malířství*“ píše o perspektivě, kterou se zřetelem na malbu dělí na tři části: První vyjadřuje, jak se mění rozměry, jak se zmenšují, *když se zobrazovaná tělesa vzdalují*, tj. *lineární perspektiva*. Druhá část hovoří o změně barvy na dálku, s přibývajícím vzdáleností jsou barvy světlejší a převládají chladnější tóny (modrá, zelená) – *barevná perspektiva*. Třetí se zabývá rozptylem obrysu, rozeznáním podoby v různých vzdálenostech – *atmosférická perspektiva*. Spojením těchto tří částí vzniká *malířská perspektiva*, a právě této využívá ve svých portrétech. Pomocí techniky, kterou nazval *sfumato*, vyjádřil tonální přechody vzduchu a světla. Dále využívá tzv. *pavimento*, což je čtvercová síť ve vodorovné rovině. *Leonardo* zde vychází ze zásad *Albertiho* průsečné metody vykreslování složitějších obrazců, k vynášení výšek, osob i staveb v různých vzdálenostech. Za vrchol umění považoval malířství, což je v rozporu s *Michelangelovým* názorem, že malířství je pouze okrajová oblast umění – jen doplněk architektury. To dokládá jeho teoretický spis *Traktát o malířství*, který již nestihl publikovat a ukryl jej u svého žáka *Horacia Melzi*. Ve svých dílech *Leonardo* potvrzuje teorii „*citového pohnutí*“ (jíž je sám autorem), která propůjčuje postavám pomocí gest jistou dvojakost a tajemnost výrazu – smutek i radost zároveň. Jak sám malíř píše v pojednání o *Moci malíře* (*Pojednání o malířství*, VI, 1498): „*Malíř je pánem všech věcí, jenž mohou připadnout na mysl člověku, takže přeje-li si vidět krásy, které by jej uchvátily, může je stvořit, a chce-li vidět nestvůrné věci, které by naháněly strach, nebo byly podivné a směšné, nebo vyvolávaly skutečný soucit, on je jejich pánem a stvořitelem. A chce-li stvořit pustiny, stinná a chladná místa v horkých dnech, zpodobní je, a stejně i teplá místa v chladných dnech. Pokud chce údolí, učiní totéž; chce-li z vysokých vrcholů hor ukázat širokou krajinu a potom chce vidět mořský obzor, je toho pánem. A stejně tak, chce-li z hlubokých údolí vidět vysoké hory anebo z vysokých hor hluboká údolí a břehy moře. A vskutku to, co je ve vesmíru jako podstata, co je přítomno nebo v představě, má on nejprve v mysli, pak v ruce, a ty jsou tak vynikající, že v témž čase zplodí v jediném pohledu stejnou harmonii, jako tvoří věci.*“⁴⁵ *Leonardo* zde vyjádřil, že není možné starce portrétovat stejným způsobem jako mladíka či jako ženu.

⁴⁴ Vladislav, Jan: *Výpravy bez konce*. Praha, Mladá fronta, 1964, s. 179.

⁴⁵ Eco, Umberto: *Dějiny krásy*. Praha, Argo, 2005, s. 178.

3.4. REPREZENTATIVNÍ PODOBIZNA

Za reprezentativní můžeme považovat takový typ portrétu, který splňuje podmínky strohého dvorského protokolu: Zpodobňovat panovníky nebo mocné muže a jejich ženy v důstojném, většinou mírně strnulém postoji, zpočátku v profilovém portrétu, následně ve tříčtvrtečním zobrazení, a to buď stojící nebo sedící, samotné, anebo obklopené rodinou. Oblíbeným typem podobizny byl také jezdecký portrét, podávaný ve 14., ale i 15. století (*quattrocenta*) v Itálii jako profilový portrét (např. *Jezdecký pomník Nicola di Tolentino* /1456/, vítěze bitvy u San Romana, *Andrea del Castagna*). Svě dílo pojal jako malované



sousoší z mramoru, avšak oproti podobnému zadání staršího autora *Paola Uccella* (což byla osm metrů vysoká a pět metrů široká freska, zachycující neexistující bronzovou sochu slavného vojévůdce, monochronní malovaný pomník, v různých odstínech *terra verde* pro imitaci bronzu), je hybnější a energičtější v pohybu a je zde také patrná snaha o zpodobení fiktivní bronzové plastiky. Vzorem pro tuto fresku mu byl antický jezdecký pomník *Marca Aurelia*, zachycuje ideální představu Florentinů o tom, jak vypadal jezdecký pomník vojévůdce

Andrea del Castagno, Jezdecký portrét Niccola da Tolentino z dob římské Republiky. Pozadí tvoří indiferentní šedá barva, která imituje mramorovou stěnu. Jen v jednom bodě nemohl *Castagno* dostát svému záměru při dodržení perspektivního zkreslení tak, jak je diktovalo vysoké umístění fresky a jak se také projevilo na podstavci sochy: Tělo koně i jezdce by muselo být zobrazeno příliš z podhledu. Zde tedy, aniž si to většina diváků uvědomí, zachytil koně i jezdce z boku. Jezdecké portréty byly oblíbené i v období 16. století (*cinquecenta*), tedy v době, kdy byl benátský malíř *Tiziano Vecellio*, zvaný *Tizian*, v květnu roku 1533 jmenován „osobním malířem“ císaře Karla V.



Tizian, Podobizna Karla V. na koni, roku 1548

V řadě svých podobizen vytvořil některé kompoziční prototypy v portrétu. Pracoval především se světlem a barvou, jejíž živost a intenzita je pro jeho dílo typická; obnovil *iluzionismus*, který však pro něho již nebyl cílem, ale vyjadřovacím prostředkem. *Tizian* usiloval o vytvoření obecného ideálu krásy postav i krajiny, dokázal spojit duchovní základ s porozuměním pro smyslovou krásu. Barvy, které *Tizian* používal, byly směsí doplňujících barev a bílé, čímž vznikaly temnější a zemitější, zato však přirozenější tóny.⁴⁶ Tento princip pojetí malby byl typický pro benátské malířství, stejně tak jako olejomalba – objev konce *quattrocenta*. S pomocí světlých tónů, které se mísily s jinými barvami, bylo dosaženo přirozenějšího zobrazení postav. Také se v mnohem větší míře užívalo barev pro vyjádření stínu. Portrét *Císaře Karla V. na koni* – po bitvě u Mühlberka (1548), je inspirován antickou zálibou v jezdeckých pomnících „vítězný vojevůdce“, a také v případě *Karla V.*, císaře Svaté říše římské, oblečeného v obřadní zbroji s řádem Zlatého rouna, i pokračováním této tradice. Tento portrét měl jedinou ambici, a to být symbolem moci císaře nad poraženými protestanty. Proto *Tizian* znázornil císaře v hrozivě vyhlížející krajině samotného, bez družiny, bez bitevní vřavy v pozadí. Z téhož důvodu nedal *Tizian* do ruky krátký meč, který prokazatelně nosil, ale kopí – protože odkazuje na zbraň svatého Jiří nebo archanděla Michaela, již zabili draka, symbol zla, zde protestantismu.⁴⁷ Kůň i samotný císař jsou vyobrazeni ve strnulém postoji, je patrné, že se *Tizian* ani o reálný výjev bitvy nepokoušel. Dalším z tvůrců oficiálních podobizen významných osobností je *Giovanni Bellini*. Jako příklad bych uvedla např. *portrét Leonarda Loredana* (1501–1505), který namaloval u příležitosti svého zvolení benátským dóžetem. Dóže je zobrazen v pozici otočené o tři čtvrtiny k divákovi. Vrásky v obličeji a záhyby těžké brokátové pláštěnky jsou dokladem malířova zájmu o detail, jenž byl blízký vlámské estetice. Šedé pozadí umocňuje oficiální, strohý ráz obrazu. Tento portrét patří mezi největší a nejznámější *Belliniho* díla, a to také proto, že byl zhotoven za *Loredanovy* vlády; dóžeti bylo v době vzniku portrétu kolem 65–70 let.



Giovanni Bellini, Dóže Leonardo Loredan, roku 1501–1505

⁴⁶ Ricketts, Melissa: *Mistři světového malířství – Renesance*. Praha, Rebo Production 2005, s. 373.

⁴⁷ Johannsen, R. H.: *Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění*. Praha, Slováry 2004, s. 82.

Záměrem zjevně bylo vytvořit oficiální portrét, neboť jasnost detailů ubírá portrétovanému na přirozenosti, dodává mu však naopak na důstojnosti a slavnostním vzezření. Dóže je zobrazen jako zkušený, vzdělaný muž, jenž je připraven chránit zájmy Benátek. Portrét je obrazem vládce, stavu a charakteru v jednom.⁴⁸ Navíc si dóže nepřál portrét, který by jej ukazoval jako běžného občana města, chtěl být zachycen jako jeho nejvyšší vládce.⁴⁹ Stupňování duševního výrazu a tělesného pohybu, protažení proporcí lidských postav – úmyslné zrušení renesanční harmonie za účelem zvýšení expresivnosti a duchovního obsahu – to jsou již znaky manýrismu.⁵⁰ Barevná skladba obrazu přestala vyjadřovat vztah k zobrazované realitě. Subjektivní zážitek autora a jeho zpodobení se stalo smyslem malířského zobrazení. V tomto pohledu se způsob zobrazení vzdaloval původnímu renesančnímu chápání malby, a to nejen svým pojetím, ale i použitými malířskými technikami. Oslava ideálních a neomezených duševních i fyzických sil jednotlivce byla předmětem oslavných (*gloria*) nebo vzpomínkových (*memoria*) zobrazení, a to jak v motivu náboženském, historickém a mytologickém, tak i následně v přeneseném významu pro námět konkrétní společenské a sociální situace. Dalším prvkem objevujícím se často v námětech bylo tzv. zrcadlení či odraz v lesklé ploše, čímž manýrismus řešil problém prostorového zobrazení. Tímto způsobem bylo možné zobrazovaný předmět postihnout z více úhlů najednou, tím vytvořil realističtější dojem prostoru i pohybu. Dynamika obrazu byla umocněna použitím světla, a to nejen světla přirozeného, ale také světla jenž proudilo ze zobrazovaných postav či předmětů.⁵¹

Jedním z nejvýraznějších představitelů florenského manýrismu je *Agnolo Bronzino*. Právě on dal vzniknout elegantnímu a vytříbenému portrétnímu stylu, který se později prosadil u panovnických dvorů. *Bronzino* dokonale ovládal způsob deformování postav a dokázal tak dosáhnout strnulosti, jenž byla pro dvořany, kteří již nebyli válečníky, nýbrž disponovali vzděláním v nejrůznějších oborech, typická.



Agnolo Bronzino, Eleonora Toledská se synem Giovannim Medicejským, roku 1544

⁴⁸ Kraussová, Anna-Carola: *Dějiny malířství od renesance k dnešku*. Praha, Slovart 1996, s. 20.

⁴⁹ Ricketts, Melissa: *Mistři světového malířství – Renaissance*. Praha, Rebo Production 2005, s. 112.

⁵⁰ Šabouk, Sáva a kol.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia ČSAV 1975, s. R/294.

⁵¹ Macek, Josef: *Italská renesance*. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 290.

Používání dřevěných desek jako podkladu pro malbu vyplývalo ze snahy o přesnou malbu. Příkladem *Bronzinových* portrétů je např. *Eleonora Toledská se synem Giovannim Medicejským* (1544) – uměle zjemnělý charakter vyobrazení je zde podtrhnut několika prvky. V první řadě je to modré pozadí, které vypadá jako sametová tapeta, na niž se promítají postavy oděné ve zlatě, v hedvábí a bohatě zdobeném brokátu (v těchto šatech byla *Eleonora Toledská* v roce 1562 také pohřbena). Za druhé je to jemná křivka *Eleonořiny* příliš dlouhé paže, která končí rukou, jež lehce spočívá na šatech. Druhá ruka spočívá na rameni syna, který se dívá na něco, co se odehrává za plátnem. Oba posledně zmíněné prvky vytvářejí napětí, jenž je pro *Bronzinovo* dílo tak typické. *Eleonořino* mateřské gesto kontrastuje s jejím oděvem, který ji nutí sedět zcela strnule před chladně modrým pozadím.⁵²

Také *Bronzinův* portrét *Lucrecie di Gismondo Pucci* nese velký díl expresivity, jíž malíř dosáhl prostřednictvím série prvků vytvářejících v postavě velké vnitřní napětí. Žena je zobrazena v sedě, s jednou rukou položenou na modlitební knížce. Určité anatomické deformace jako např. přehnaně dlouhý krk, který potlačuje existenci ramen, mají podpořit již zmíněnou expresivnost postavy a vyzvednout jemnější, duchovní krásu ženy. Postava je vyobrazena na tmavém pozadí s vágním obrysem architektonického prvku místnosti.

Typickým příkladem snahy *Bronzina* o jasné určení stavovské příslušnosti zobrazované osoby je portrét *Ugolina Martelliho* – a to prostřednictvím prvků, které jej obklopují. Tento mladík patřil k okruhu malířových přátel, svůj život zasvětil vědě. V rukou drží zavřenou knihu a druhou má otevřenou položenou na stole a ukazuje na konkrétní řádek textu. V pozadí stojí Donatelova socha, která ztělesňuje *Martelliho* rozsáhlé znalosti z oblasti umění. Tento muž není válečníkem, je učencem, který dělí svůj čas mezi studovnu a knihovnu.

⁵² Ricketts, Melissa: *Mistři světového malířství – Renesance*. Praha, Rebo Production 2005, s. 418.

4. ZÁVĚR

Závěrem této práce bych konstatovala, že cílem renesančního malíře bylo vytvořit svébytné dílo, které svým uměleckým viděním skutečnosti ukazovalo na svého tvůrce jako individualitu. Takové dílo již nebylo pokládáno za řemeslný výrobek anonymní dílny (středověk umělce jako individualitu neznal, byl považován pouze za řemeslníka a obvykle svá díla nesignoval), ale za výsledek umělcova intelektu. Renesanční umělci jsou příkladem toho, co sociologové nazývají „disonanční status“ – někteří dosáhli vysokého postavení, jiní nikoliv. Otázkou zůstává, byl-li tedy umělec vnímán jako zručný řemeslník nebo osobnost zasluhující si úctu a uznání společnosti. Obecně lze říci, že statut umělce v renesanční Itálii byl vyšší než v Evropě a úžeji pak vyšší ve Florencii než v ostatních částech země. Termín „umělec“ je používán na území Itálie až v polovině 16. století.

Shrnu-li poznatky ke způsobu zpracování portrétního námětu malby v jednotlivých obdobích renesance, pak je ve 14. století – *trecentu* (*protoerenesanci*) patrná snaha o portrét jednotlivce jako donátora, nebo současníků jako ostatních aktérů náboženských výjevů. Donátor se z původně malého nevýznamného vyobrazení v rohu obrazu stává osobou se stejnou důležitostí jako svatí a je umisťován ve stejné velikosti jako oni do prvního plánu malby a pozvolna již v období 15. století – *quattrocenta* vzniká prostor pro samostatný portrét. V portrétním malířství převládá typ profilového portrétu (často ve formě dvojportrétu – v italském prostředí ve formě diptychu). Vedle něj se volně rozvíjí tříčtvrteční podobizna a reprezentativní portrét. Je zde kladen důraz na prostorovou výstavbu obrazu. K dosažení prostorového dojmu byla užívána přesná kresba a modelace objemů pomocí světla a stínu, které bývají rovnoměrně rozvedeny po celé ploše obrazu. Světlo vychází ze zdroje mimo plátno a osvětluje tvář portrétovaného, pozadí výjevu zpočátku tvoří zlatá barva, později krajinný nebo architektonický motiv. V každém nově vznikajícím díle je patrná snaha o větší životní a přírodní pravdivost a stále více se uplatňující perspektiva. Tvůrci vrcholné renesance *cinquecenta* se pak, po zvládnutí této základní úlohy, zaměřili na přesvědčivé vyjádření duševních stavů a hnutí, smyslových a emotivních hodnot, aniž porušovali renesanční uměřenost, harmonii těla a duše. Tehdy se uplatnily vedle kresby a modelace světlem a stínem „*sfumato*“, jež charakterizovaly rané období, také šerosvit. V portrétním námětu převládal tříčtvrteční portrét opět i v podobě diptychu, dále pak reprezentativní portrét i portrét stojící osoby vyznačující se určitou strnulostí postoje zobrazeného člověka – pro zdůraznění jeho důstojnosti. Tvář portrétovaného byla nově nasvícena světlem vycházejícím z krajiny v pozadí, která již měla perspektivní hloubku, tzv. „*malířskou perspektivu*“. Kresba, ve středověkém malířství užívána jen k určitému typologickému náčrtu budoucí malby, a jako

taková nevznikala podle skutečnosti, ale podle po dílnách kolujících typologických a ikonografických schémat, získala v tomto období úlohu převyšující studium skutečnosti, stala se určitým vylepšením budoucího obrazu. Olejomalba, objev konce *quattrocenta*, se nyní stala nejoblíbenější technikou. S pomocí světlých tónů, které se mísily s jinými barvami, dosahovali malíři přirozenějšího zobrazení postav. Malba na desku byla vystřídána plátnem napjatým na dřevěném rámu, které umožňovalo umělcům větší mobilitu i svobodu ve volbě formátu díla. Olejová malba na plátně svojí pružností dovozovala transport ve velmi skladném formátu a byla shledána jako trvalejší. V manýrismu došlo ke stupňování duševního výrazu a záměrným proporčním deformacím. Barevná skladba obrazu přestala vyjadřovat vztah k zobrazované realitě. Subjektivní zážitek autora a jeho zpodobení se stalo smyslem malířského zobrazení. V portrétním malířství stále trvá zájem o tříčtvrtinový portrét jak sedící postavy, tak postavy stojící, dále je velmi populární reprezentativní podobizna. Postavy byly expresivně deformovány pro zdůraznění uměleckého výrazu. V nevyvážených kompozicích se střetávaly protiklady, cizí prvky, fantazie a bizarnost. Dalším prvkem často se objevujícím se v námětech bylo tzv. zrcadlení či odraz v lesklé ploše, čímž manýrismus řešil problém prostorového zobrazení. Tímto způsobem bylo možné zobrazovaný předmět postihnout z více úhlů najednou, tím vytvořil realističtější dojem prostoru i pohybu. Dynamika obrazu byla umocněna použitím světla, a to nejen světla přirozeného, ale také světla, jenž proudilo ze zobrazovaných postav či předmětů. Pozdní manýrismus vytvořil podmínky pro úzkou specializaci umělce, který již nebyl univerzálně použitelným badatelem, jak tomu bylo v období vrcholné renesance, ale tematicky zaměřeným malířem např. krajinářem. Byla institucionalizována funkce dvorního malíře na evropských panovnických dvorech.

***„Umělecké styly se vyvíjejí jako živé organismy, které se rodí, rostou, dosahují
vrcholu a umírají“***

(jak napsal *Giorgio Vasari*, /1511–1574/ ve svém díle *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů
a architektů – Le Vitte de più eccellenti Architekti, Pittori et Scultori Italiani*, 1550).

5. RESUMÉ

Realistická podobizna se v italském prostředí rozšířila ve 14. století. Zpočátku se snaha o civilní portrét projevovala pouze jako zobrazení donátorů nebo současníků v obrazech s náboženskou tematikou – zde byl tento portrétní prvek vnímán jen epizodně. V tomto portrétním typu lze hledat počátky skupinové i vlastní podobizny. Původně antickým prvkem (na ražených mincích) je profilový portrét, vedle kterého se volně rozvíjí portrét tříčtvrteční. V průběhu 15. století se staly velmi oblíbenými také dvojportréty, v italském prostředí dostávají často podobu diptychu. Reprezentativním typem podobizny je jezdecký portrét většinou profilový. Všechny tyto typy portrétů se vyskytují jako portrét celého poprsí s viditelnými rukama nebo sedící či stojící postavy. Manýrismus vytvořil alegorický portrét, v němž objednavatel vystupuje v převleku např. antického boha. V 16. století se podobizna psychologicky prohloubila, takže kromě vnější podoby začala vyjadřovat i vnitřní život portrétovaného modelu až k exaltovanosti manýrismu.

SUMMARY

Realistic portrait in Italian was widening in the 14th century. The effort for the civil portrait was displayed just like a painting of benefactors or contemporaries in pictures with sacred theme in the beginning. There was that portrait element perceived only marginally here. In that type of likeness is possible to find an origin group even self portrait. The profile portrait is originally ancient element (on minted coins) that is freely progressed free-quarter portrait together with. Also double-portrait became very popular during the 15th century often taking on diptych form in Italian conditions. The typical sort of likeness is a equestrian portrait mostly lateral. All this type of portraits come along as a potrait of whole bust with visible hands rather sitting or standing figure. Mannerism created allegorical portrait where client is painted for example in disguis of ancient deity. The likeness was psychologically increased in the 16th century and so except extrernal shape began reflect even inner life of portraited model up to grandiloquence of mannerism.

6. POUŽITÁ LITERATURA

- Alberti, Leon Battista: O malbě, o soše. Praha I., Nakladatel Vladimír Žikeš 1946.
- Burke, Peter: Italská renesance. Praha, Mladá fronta 1996.
- Berenson, Bernhard: The Venetian Painters of the Renaissance. New York, G.P.Putnam's Sons 1905.
- Capretti, Elena: Velcí mistři italského výtvarného umění. Frýdek-Místek, Alpress s.r.o. 2002.
- Cennini, Cennino: Kniha o umění středověku. Praha I., Nakladatel Vladimír Žikeš 1946.
- Eco, Umberto: Dějiny krásy. Praha, Argo 2005.
- Fiero, Gloria K.: On The Treshold of Modernity: The Renaissance and the Reformation. Univerzity of Southwestern Louisiana, Madison, Brown a Benchmark 1995.
- Garin, Eugenio: Renesanční člověk a jeho svět. Praha, Vyšehrad 2003.
- Gombrich, Ernst Hans: Příběh umění. Praha, Argo a Mladá fronta 1995.
- Hill, Ann (General Editor): A Visual Dictionary of Art. London, Secker a Warburg 1974.
- Hrušovský, Igor – Kočka, Ján – Pazítka, Mikuláš: Humanizmus a renesancia. Bratislava, Vydavateľstvo politickej literatury 1966.
- Huyghe, René: Encyklopedie umění renesance a baroku. Praha, Odeon 1970.
- Lodwick, Marcus: Obrazy vyprávějí. Mladé letá 2003.
- Johannsen, R.H.: Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění. Praha, Slováry 2004.
- Johnson, Paul: Dějiny renesance. Brno, Barrister & Principal 2004.
- Johnson, Paul: Dějiny umění: nový pohled. Praha, Academia 2006.
- Kraussová, Anna-Carola: Dějiny malířství od renesance k dnešku. Praha, Slovart 1996.
- Kudrna, Jaroslav: Politické a historické názory italské renesance. Brno, Universita J.E.Purkyně, FF 1972.
- Kudrna, Jaroslav: Machiavelli a Guicciardini, K typologii historickopolitického myšlení pozdní italské renesance. Brno, Universita J. E. Purkyně, FF 1967.
- Macek, Josef: Italská renesance. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd 1965.
- Matějček, Antonín: Dějiny umění v obrysech. Praha, Melantrich 1948.
- Mráz, Bohumír, Mrázová Marcela: Encyklopedie světového malířství. Praha, Academia 1988.
- Muther, Richard: Dějiny malířství, Svazek I. Itálie až do konce renesance. Praha, Šolc a Šimáček 1910.
- Prošek, Miroslav: Barevný projev západoevropské renesance a manýrismu. Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem 1987.
- Ricketts, Melissa: Renaissance Mistři světového malířství. Rebu Production CZ 2005.

- Panofsky, Erwin: Význam ve výtvarném umění. Praha, Odeon 1981.
- Parramón, José María: Velká kniha o portrétu. Praha, Svojka a Vašut 1996.
- Pijoan, José: Dějiny umění/2,5. Praha, Odeon 1989.
- Prokop, Vladimír: Kapitoly z dějin výtvarného umění. O.K. – Soft Sokolov 1993.
- Ptáčková, Stibral: Estetika na dlani. Olomouc, Rubico 2002.
- Savický, Nikolaj: Renesance jako změna kódu: o komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimentu. Praha, Prostor 1998.
- Šabouk, Sáva a kol. a kol.: Encyklopedie světového malířství. Praha, Academia ČSAV 1975.
- Toman, Rolf: Umění italské renesance. Praha, Slovart s.r.o. 1996.
- Vasari, Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.–II. Praha, Mladá fronta 1998.
- Vladislav, Jan: Výpravy bez konce. Praha, Mladá fronta 1964.

SEZNAM DĚL A AUTORŮ

Botticelli, Alessandro di Mariano Filipepi, Podobizna muže s medailí, roku 1474
Bronzino, Agnolo, Eleonora Toledská se synem Giovannim Medicejským, roku 1544
Castagno, Andrea del, Jezdecký portrét Niccola da Tolentino, roku 1456
Francesca, Piero della, Portrét Battisty Sforza, roku 1460
Francesca, Piero della, Portrét Federiga da Montefeltro, roku 1460
Francesca, Piero della, Panna Maria s dítětem, světcí a Federigem II. da Monteferno, roku 1472-1474
Giambellino, Giovanni Bellini, Dóže Leonardo Loredan, roku 1501-1505)
Giotto, Angelo di Bondone, Oplakávání Krista, kolem roku 1305
Massacio, Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai , Portrét mladíka, roku 1425
Massacio, Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai , Svatá trojice, roku 1425-1428
Santi, Raffaello, Portrét Agnola Doni, roku 1506
Santi, Raffaello, Portrét Maddaleni Doni, roku 1506
Tiziano Vecellio, Podobizna Karla V. na koni, roku 1548
Vinci, Leonardo da, Mona Lisa (La Gioconda), roku 1503-5