

Renesance v Brně a manýrismus

Brno – 70.léta 16.stol. – příchod renesance

- 1571 – řádil mor
- 60.léta začal se stavět zámek v Bučovicích, architekt neznámý, stavitel Pietro Gabri



Schodiště Nová radnice, Biskupský dvůr (Pietro a Antonio Gabri)



Dům pánů z Kunštátu (tržnice, místní umělci)



Dům pánů z Lipé - Antonio Gabri, Giorgio Gialdo





Ochoz Stará radnice Brno – Antonio Silva Šimon Tauch (1591/92)



Jezuitská kolej Brno, 1570 příchod jezuitů do Brna



Kostel sv. Jakuba – báň a vnitřní výzdoba



Manýrismus

- Pojem manýrismus má v umění dvojí význam. Častěji je používán v užším smyslu, kdy označuje přechodovou fázi mezi vrcholnou renesancí a barokem.
- V širším slova smyslu je principem umělecké tvorby v protikladu ke klasicismu či tvorba založená na „manýře“, tj. určitém specifickém uměleckém prostředku.
- Název manýrismus pochází od italského slova maniera – styl, způsob. Pojem zavedl v 16. století Giorgio Vasari; charakterizoval jím pozdní tvorbu Michelangelovu, která se odchylovala od klasických představ o harmonii.

- Ani ve významu období západního umění mezi renesancí a barokem nemá éra manýrismu přesně vymezený rozsah:
- Doba manýrismu se vymezuje většinou léty 1515–1600 v Itálii, 1550–1610 ve Francii, 1560–1630 ve Střední Evropě.
- Manýrismus se projevil se ve všech odvětvích výtvarného umění – malířství, sochařství, architektuře i dekorativním umění. Název tohoto stylu byl prosazován na počátku 20. století německými historiky umění, kteří se snažili najít kategorii pro zdánlivě nezařaditelné umění lišící se od klasické renesance.

- Název manýrismu byl odvozen z italského slova maniera, které znamená jakýsi přehnaný způsob chování, manýry nebo charakteristický styl.
- Manýrismus bývá často označován jako úpadkový styl, neboť jeho hlavním principem bylo narušení harmonického ideálu krásy Leonarda da Vinciho, Michelangela a Rafaela, který definovala vrcholná renesance. Zatímco renesance si zakládala na všeobecné přirozenosti a jemnosti, manýrismus byl spíše individuálním odrazem stylu jednotlivých umělců. Umělec v manýrismu již nebyl pouhým zaměstnancem svého zákazníka, ale respektovaným a osobitým umělcem a vedle učenců a básníků hodnotným členem dvora a leckdy i blízkým a respektovaným přítelem šlechticů.

- Nejznámější manýristickou deformací byly protáhlé a nadměrně svalnaté postavy, které měly do obrazu vnést dynamiku a život.
Přehnané pózy postav manýristů nebývaly v harmonické rovnováze jako v obrazech renesančních umělců, také jejich pojetí barev a světla nebylo přirozené a měkké jako v dílech jejich dřívějších kolegů.
- Manýrismus se v průběhu doby vyvinul v baroko, které bylo dominantním uměleckým slohem od 17. století.

Manýrismus

- slovo *manýrismus* je odvozeno od slova *maniera* = *styl*
- na konci 16. st. byli ti, kteří „měli manieru“, považováni za „správné umělce“, ale **Vasari** ve svých Životopisech říká, že umělci tohoto období, tedy konce 16. st., *manieru* nemají a nazývá je ***amanierati*** („bez maniere“) – postupem času z tohoto označení *zmizelo a-* a zbylo jen *manierati*, tedy *manýristé*
- v 17. st. dostává slovo manýrista **pejorativní význam** a vedle slova *maniera* se objevuje slovo **styl**
- označení ***klasický styl*** je určeno pro styl, který se obrací ***k antickým vzorům***; v 15. st. se sice četly antické spisy, ale antické vykopávky všeobecně známé zdaleka nebyly, tzn. že umělci se snažili **napodobovat antiku tak, jak si ji představovali**
- jiná situace nastává **v 16. st., kdy vykopávky už existují a jsou známé** a umělci se tak jimi mohou přímo inspirovat

- v této souvislosti se znovu setkáváme s pojmem **mimesis** – nápodoba přírody, která může být v této době i poněkud teatrální – např. i **Michelangelo** usiloval ve svém díle o teatrálnost a tím již **zvěstuje baroko**
- **Vasari** píše, že „*umělci 16. st. udělají dílo za kratší dobu, než umělci antičtí, a prý mají i lepší styl*“ (například **Dürer**, který je schopen namalovat obraz za pět dní)
- **zrychlení** procesu tvorby umožňuje **technika oleje na plátně**
- **Michelangelo** se teoreticky snažil odlišit italské a nizozemské umění – řekl, že *nizozemské umění za nic nestojí*
- podle soudobých teorií jsou **všechny složky klasického stylu renesance dokonale vyvážené** – představitelem dokonalosti malířství, sochařství a architektury je tu **Michelangelo**

- od přelomu 15. a 16. st. nacházíme u **Vasariho** zmínky o povaze 16. st., které je podle něho „velmi důležité a zvláštní“
- **Vasari** nachází mezi 15. a 16. st. rozpor
- **tradiční pojetí renesance přetrvalo asi do 30. let 20. st., kdy nastává výraznější zájem o umění 15. a 16. st. a současně je historiky umění objeven ještě jiný styl – *manýrismus***
- **raná renesance spadá do 15. st., v pol. 16. st. probíhá klasická (vrcholná) renesance, tzn. renesance vrcholných umělců – *maniera moderna* – **Leonardo, Michelangelo, Raffael, Tizian****
- v Itálii pak přichází ***manýrismus***
- jen **v Benátkách** probíhají **tři fáze** renesance – jediným představitelem třetí fáze je tu **Tintoretto** (pak také **Veronese** a **Palma il Vecchio**)

- ***Palma il Vecchio*** (*Jacopo d'Antonio Negretti; Jacopo Palma*) – představitel třetí fáze renesance v Benátkách, který přichází do Benátek z Bergama počátkem 16. st. a značně na něho působí dílo ***Tiziana*** a ***Giorgiona***, z něhož přebírá zejména sklon k tematické neprůhlednosti obrazu
- byl žákem ***Belliniů*** a jeho díla mnohdy působí, jako by byla vytvořena **v quattrocentu**, čímž se zřejmě snažil vyhovět dobové poptávce („záměrné retro“)
- do obrazů typu ***sacra conversazione*** zavádí do té doby **neobvyklý šířkový formát**, který můžeme vidět např. na netradičním trojportrétu ***Tři sestry*** (kol. 1515), v němž je zřetelný vliv ***Giorgiona*** také v měkkých barevných přechodech a jemném, kultivovaném benátském koloritu

Palma il Vecchio, *Tři sestry* (detail), kol. 1520, olej na dřevě, 88 x 123 cm, Gemäldegalerie, Drážďany (obraz zmiňuje Marcantonio Michiel (1525) v domě Taddea Contariniho – *Notizie d'opere del disegno*)



Palma il Vecchio, *Dáma s loutnou*, kol.
1520–1525, olej na plátně, 97 x 71 cm,
Collection of the Duke of
Northumberland, Alnwick



Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione*, 1516–1518, olej na dřevě, 64 x 90 cm, soukromá sbírka



Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione*, kol. 1525, olej na plátně, 127 x 195 cm, Gallerie dell'Accademia, Benátky (podíl Tiziana po smrti Palmy il Vecchia? – postava sv. Kateřiny, tvář Jana Křtitele a architektura a krajina v pozadí)



Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione se svatými a donátorem*, 1520–1525,
olej na dřevě, 69 x 99 cm, soukromá sbírka



**Palma il Vecchio,
1524–25,
*Sv. Barbora se
sv. Antonínem
poustevníkem a se
sv. Šebestiánem,*
olej na dřevě,
Santa Maria
Formosa, Benátky**



- **k významové tajemnosti Giorgionových obrazů** – srov. SETTIS, Salvatore. *Giorgione's Tempest: Interpreting the Hidden Subject*. 1. vyd. Chicago: University of Chicago Press/Cambridge: Polity Press, 1990. 189 s. ISBN: 978-0226748948.
- obraz ***Tři filozofové*** (1503–1504), tři králové nebo mágové, tři kontemplující astronomové nebo tři geometři, případně tři matematici v přírodě, kteří měří výšku nebe nebo polohu betlémské hvězdy?
- obraz vznikl na zakázku bohatého benátského aristokrata Taddea Contariniho, obchodníka se zálibou v okultních vědách a alchymii
- **Marcantonio Michiel, *Notizie d'opere del disegno*** (1521–1543)
- dosud nebyl podán uspokojivý výklad; obraz dokončil údajně mistrův žák ***Sebastiano del Piombo***
- <http://www.googleartproject.com/collection/kunsthistorisches-museum-vienna-museum-of-fine-arts/artwork/three-philosophers-giorgione/684879/details/1-audio/>

- podobně těžko vysvětlitelný je také Giorgionův **Koncert v přírodě** (1508) – snad příklad jakési „světské sacra conversazione“ – hudebníci jako by nevnímali přítomnost obou dívek, jejichž identita je nejasná – v dřívějších interpretacích považovány za kurtizány, ale jde spíše o neskutečné postavy ztělesňující *jinou realitu*, možná vyjadřují *téma* rozmluvy obou hudebníků; mohou to být také nymfy, které může vnímat pouze divák anebo alegorie vody a vzduchu (jedna dívka přelévá vodu do kašny, druhá má u úst flétnu – jejich činnost evokuje šplouchání vody a zvuk flétny)
- v obrazech typu *sacra conversazione* bývá ovšem obvyklé, že tu dochází **ke konfrontaci dvou skutečnostních rovin** – např. v tom, že se tu objevují **světci z různých časových období** – v tomto smyslu by tedy snad mohlo jít o jakousi „světskou sacra conversazione“

Giorgione, *Tři filozofové*, asi 1505–1509, olej na plátně,
123 cm × 144 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň

Giorgione, *Bouře*, 1505–1508, olej na plátně, 82 x 73 cm,
Gallerie dell'Accademia, Benátky

Giorgione, *Koncert v přírodě*, asi 1510, olej na plátně,
110 × 138 cm, Louvre, Paříž



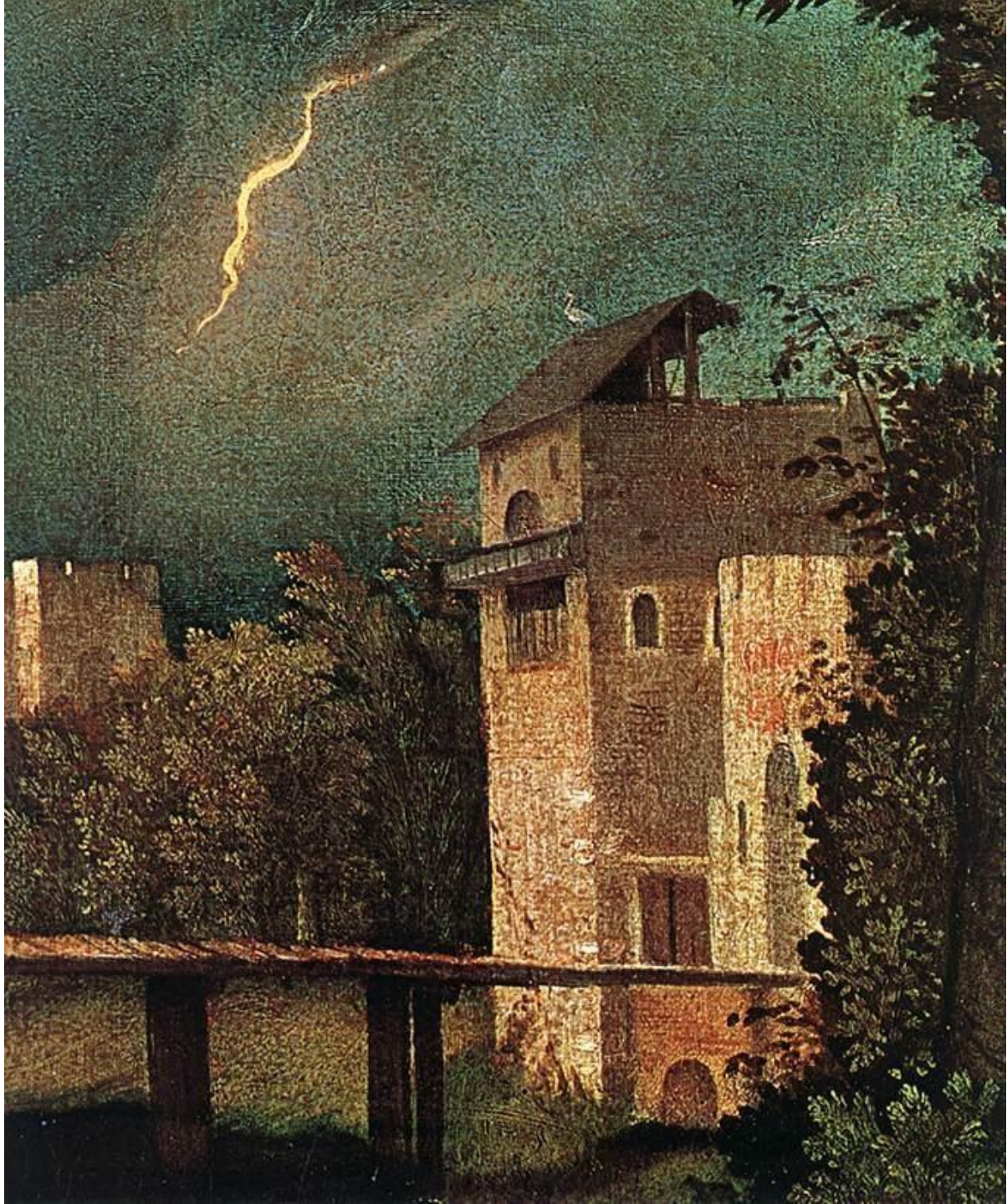




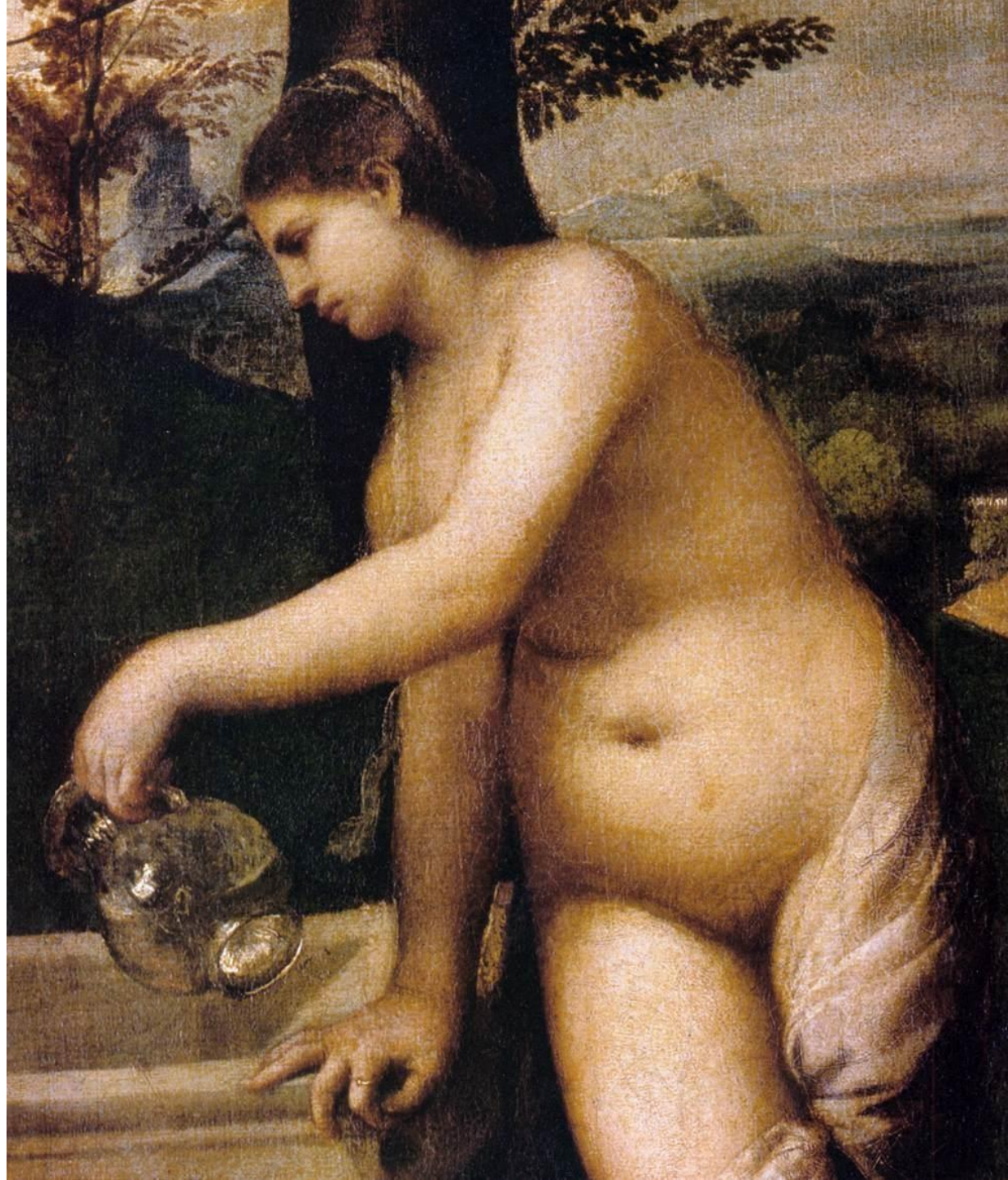












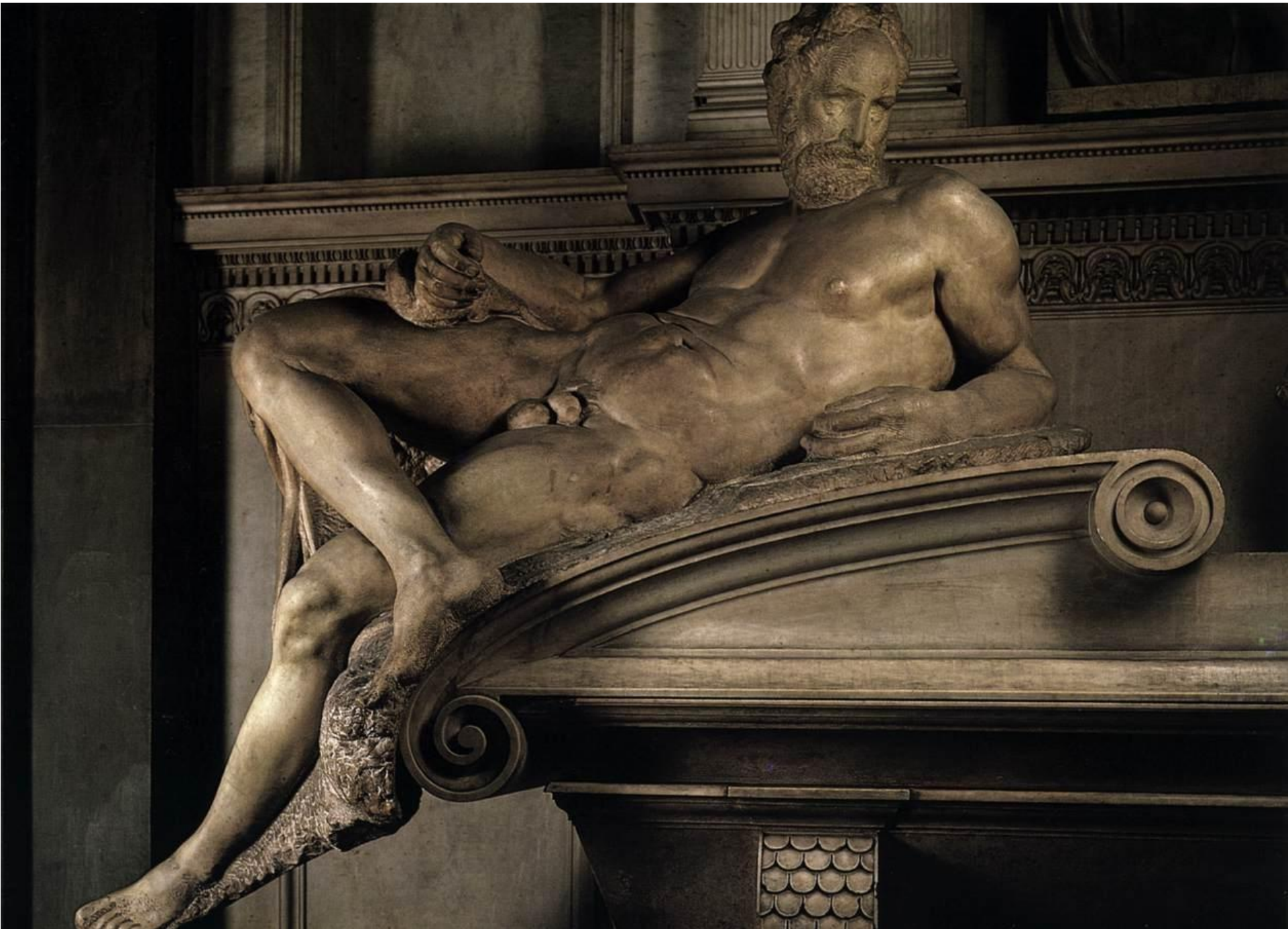




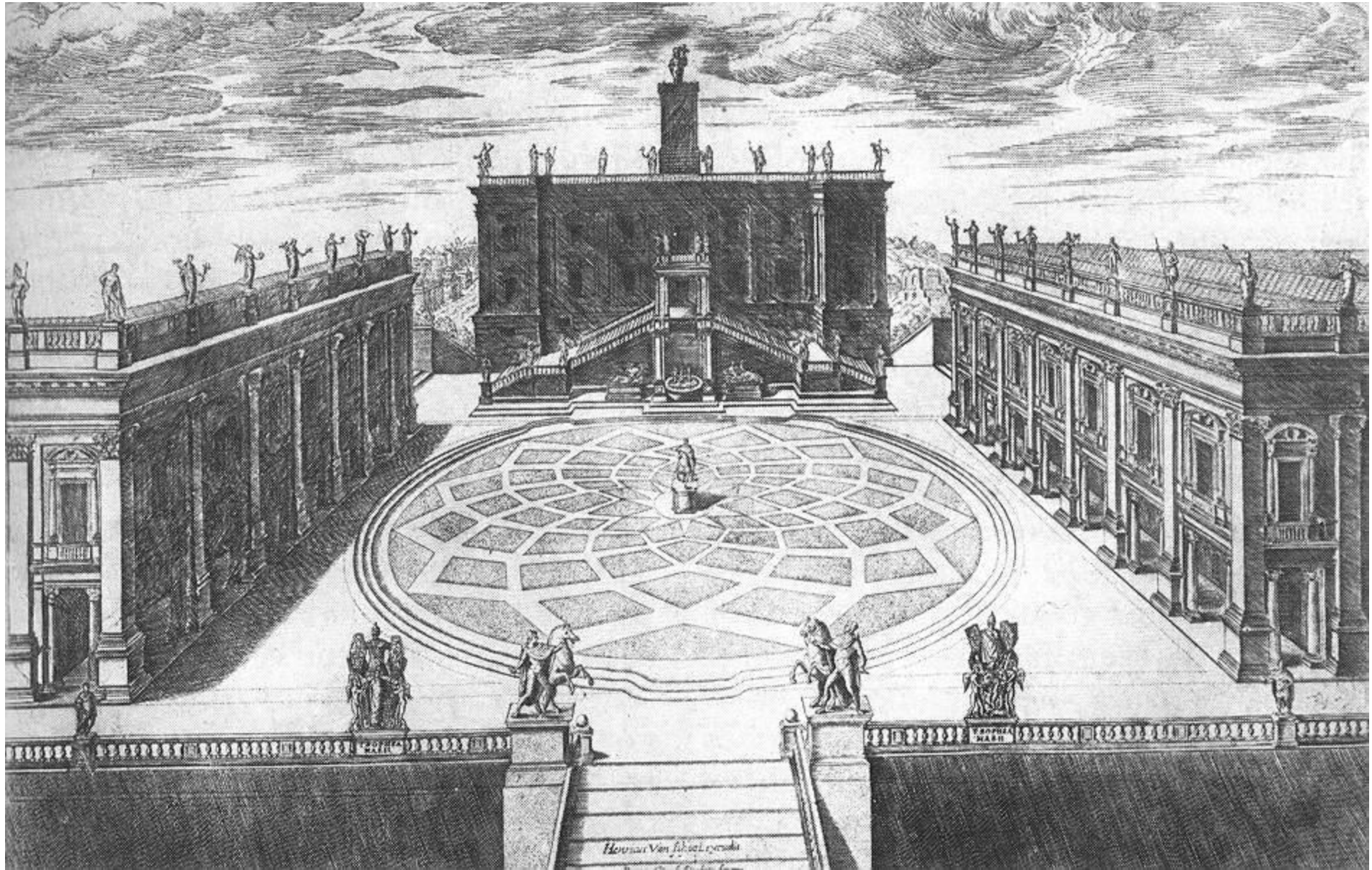














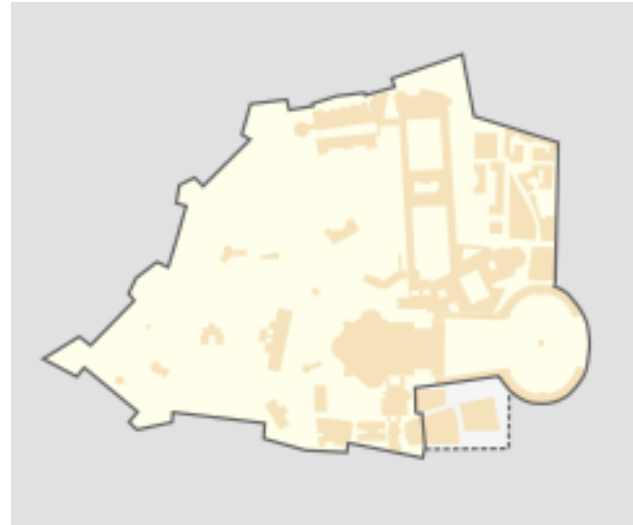
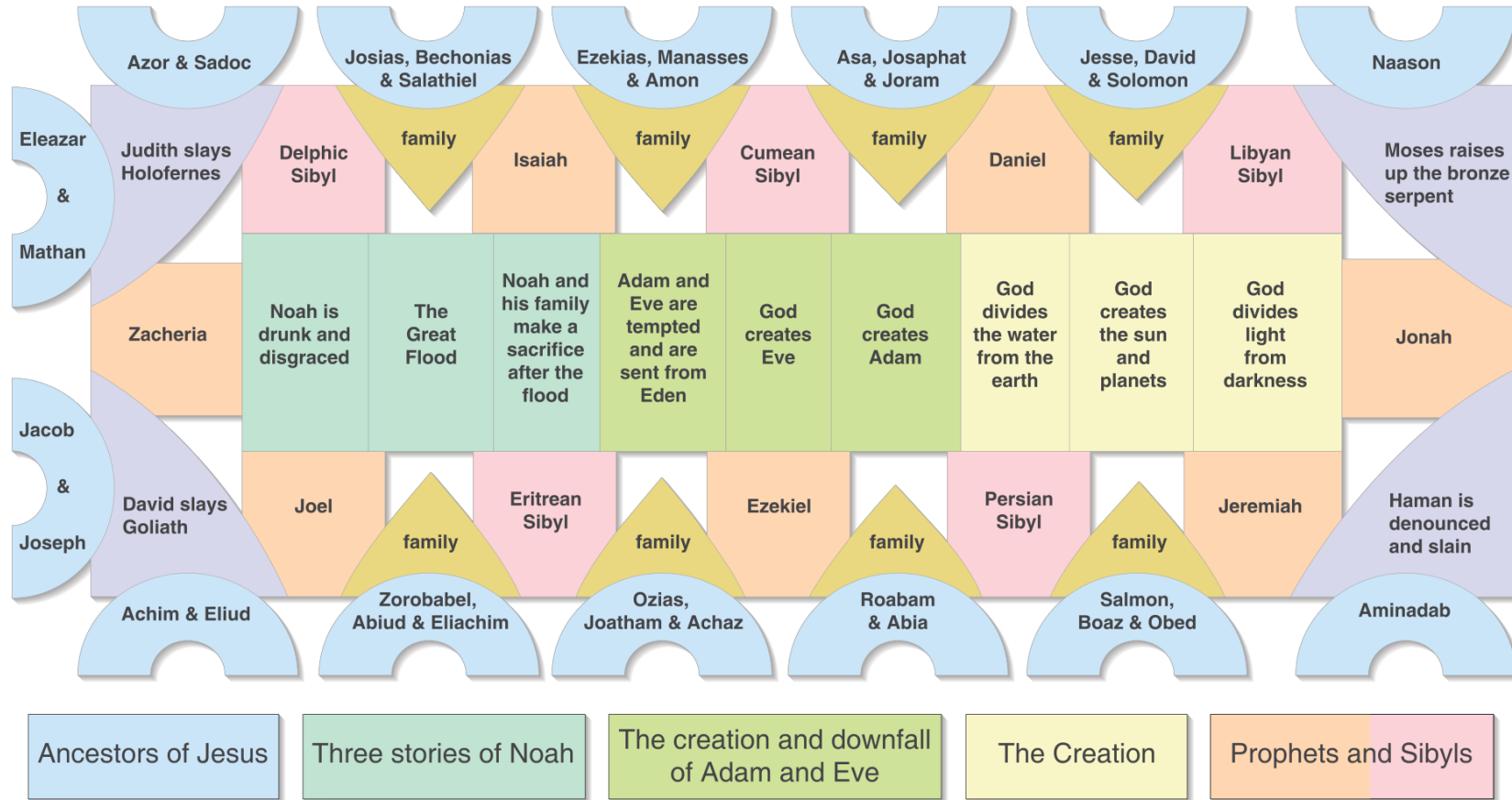


Schéma stropu

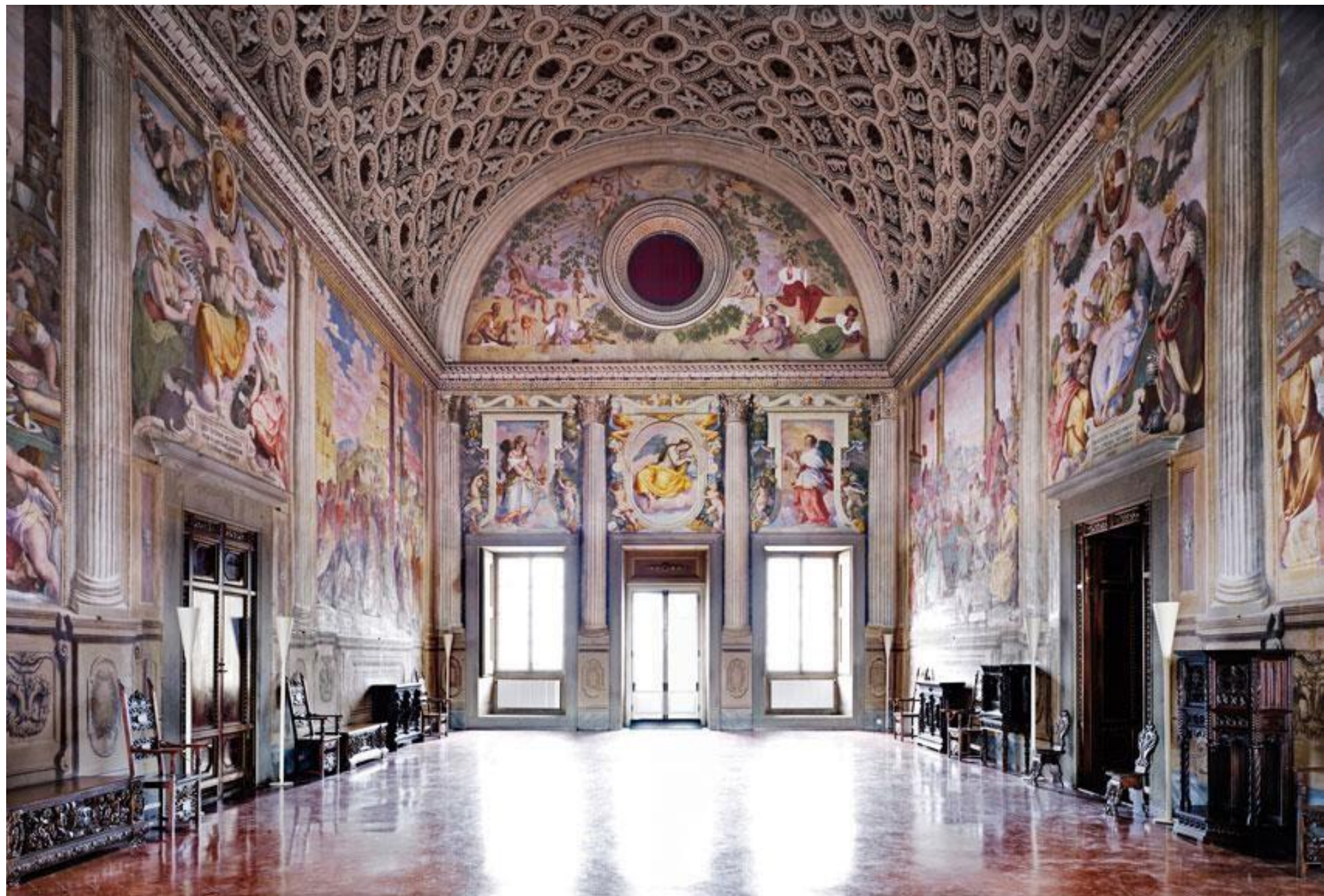




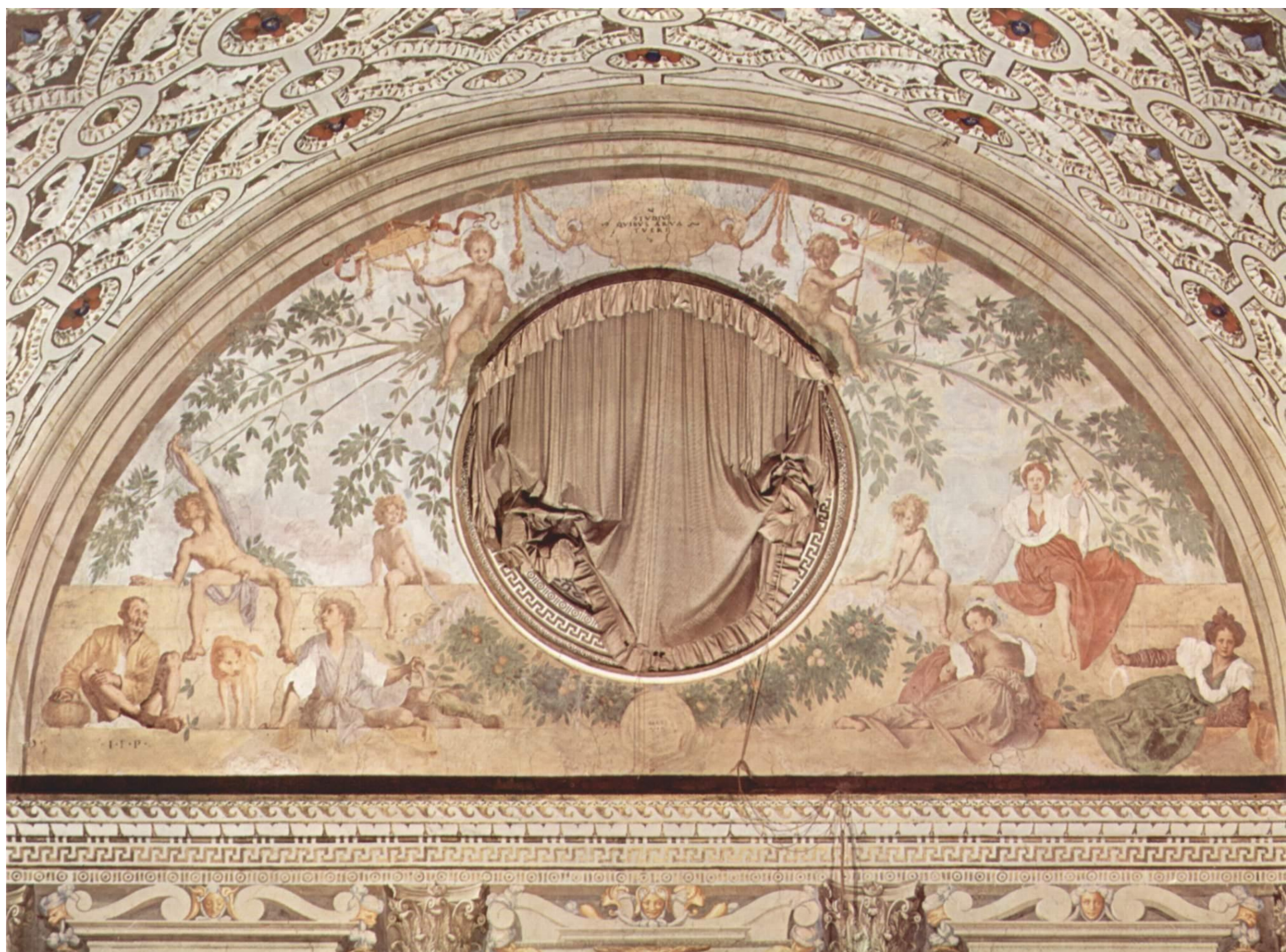


- Michelangelovi žáci vycházeli z toho, že je zbytečné napodobovat dokonalé, protože to se nikdy nemůže podařit; proto je napadlo určité věci nadsazovat (=> teatrálnost)
- V **manýrismu 16. st.** představují **první generaci Rafaelovi žáci**, kteří obdivovali Michelangela – lze říci, že při svém studiu „vytvořili pojem umění“ – charakterizovali *dokonalost* – z toho se vycházelo až do 19. st.
- *první generace manýristů* se narodila většinou **ve Florencii** – nejvýraznějšími osobnostmi jsou tu **Jacopo da Pontormo** a **Rosso Fiorentino**
- *druhá generace manýristů* vytváří typický **dvorský styl** – krásné ladné obrazy
- hlavní představitelé: **Agnolo Bronzino** (Medicejští) a **Parmigianino**, který svoje malby stylizuje do **Raffaela**, ale nadsazuje ho; umělci se v této době stávají bohémy, tzn. napodobují klasické bohy (**Michelangelo** apod.)

- **další styl**, který se objevuje v malířství v **16. st.**, vzniká **ve Francii ve Fontainableau** – je spojen s dobou **Františka I.**, která následovala po jeho vítězství v bitvě u Marignana a po jeho zdrcující porážce u Pavie; byl to významný mecenáš a milovník umění
- do jeho zámku **ve Fontainableau** byli povoláni různí umělci, kteří se předtím neznali a **až tady začali spolupracovat** – z toho vzniká **nový styl** (jeho představiteli jsou mj. **Rosso Fiorentino**, **Primaticio** nebo **Jacopo Pontormo**); tento styl probíhá **ve dvou etapách**
- **v první etapě** převažují **umělci z Itálie**, **v druhé** tu pracuje **více umělců z Francie** – obě stylové polohy se ovšem **hůře rozeznávají**
- přední osobnost italského manýrismu – **Jacopo Pontormo** (**Jacopo Carucci**, rodák z **Pontorma** u Florencie), žák **Leonarda da Vinci**, **Piera di Cosima** a **Andrey del Sarto**
- vytvořil čestné oltářní obrazy a fresky pro kostely v Toskánsku a nástěnné obrazy a dekorace v **medicejských vilách v Poggio a Caiano, Careggi a Castelo**



Villa Medici, Poggio a Caiano, Florence



Jacopo Pontormo,
1519–1521,
*Vertumnus a
Pomona*, Villa
Medici,
Poggio a
Caiano,
Florence,
detail







Jacopo Pontormo, 1519, studie k lunetě s Vertumnem a Pomonou, Galleria degli Uffizi, Florencie

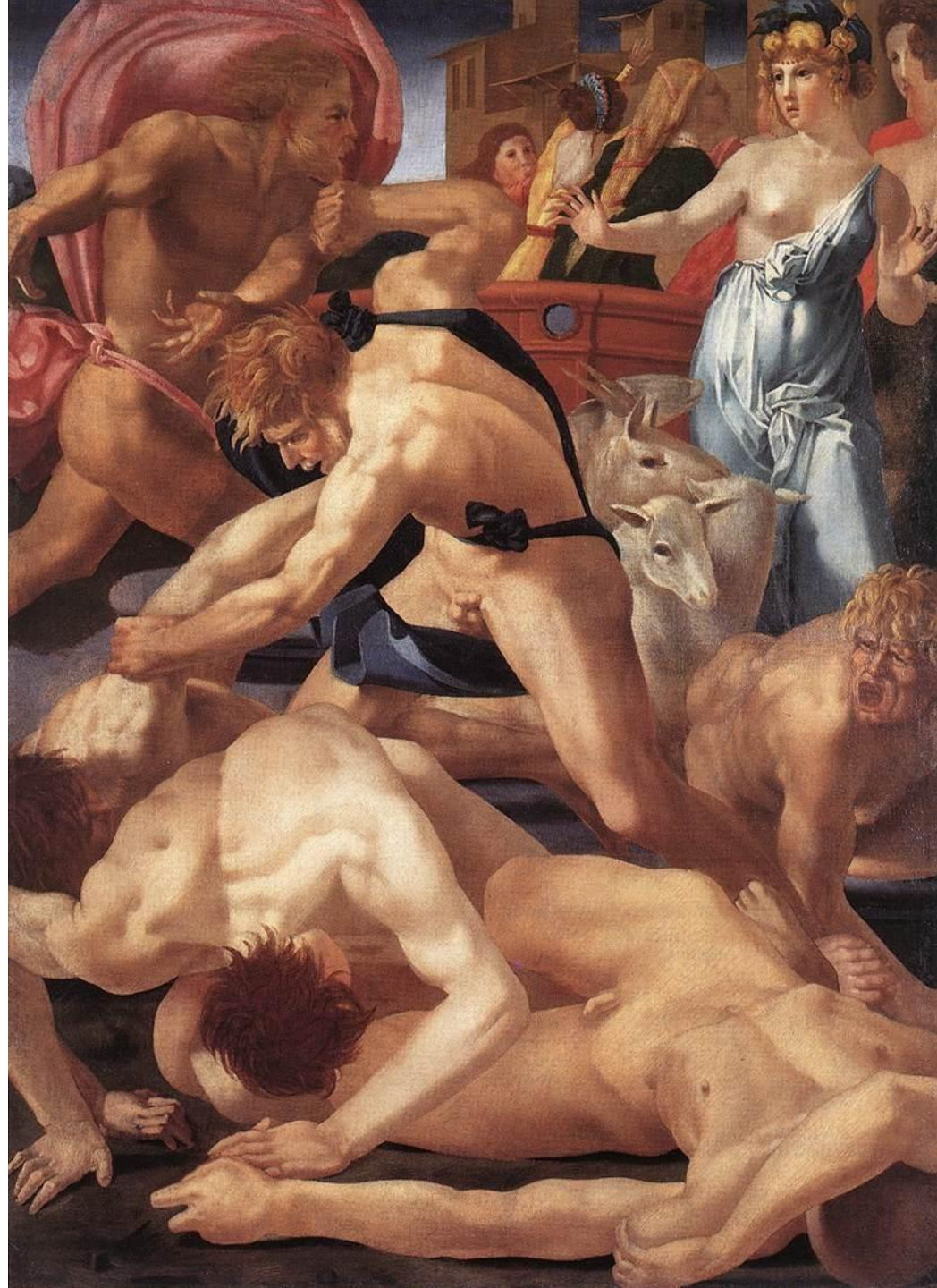
**Jacopo Pontormo,
1519, studie k fresce
Vertumnus Pomona,
Galleria degli Uffizi,
Florence**

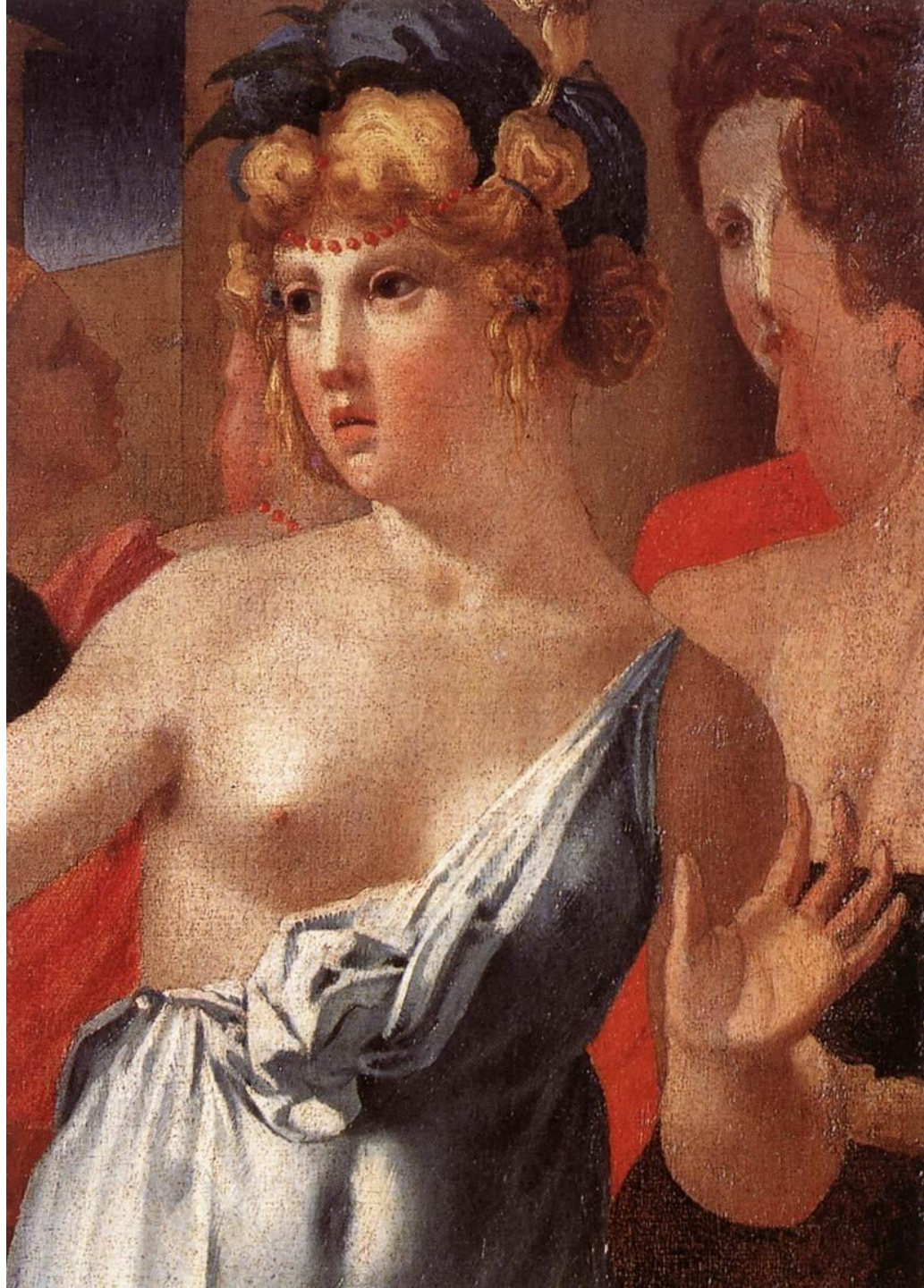


- **od roku 1530 spolupracuje s Michelangelem**
- vynikající **kreslíř**, který dokázal **jednoduchou výraznou linií postihnout charakter postavy**; významné jsou také **jeho portréty** (snaha vystihnout **duchovní rozpoložení portrétovaného** převažuje nad popisností)
- jeho kompozice se kolem roku 1520 **vyvazují ze zákonitostí výrazových prostředků malířství vrcholné renesance**
- podobně jako mnoho jeho současníků se také on inspiroje **rytinami Albrechta Dürera**, čímž si vysloužil **kritické poznámky Vasariho**; jeho neotřelé pojetí spočívá jednak **v neobvyklých kompozičních řešeních**, jednak v koloritu obrazů
- jeho postavy jsou protáhlé a působí, jako by se nehmotně vznášely v prostoru
- Pontorno **se vyhýbá jasné, klasické barevné škále** a používá **barevnost složenou z lomených, zářivě pastelových tónů**, která je skoro neskutečná – srov. ***Snímání z kříže*** (1526–28, kaple Capponiů ve florentském kostele Santa Felicita)

- jeho současník **Rosso Fiorentino** vytvořil ve 20. letech 16. st. rovněž oltářní obraz s námětem **Snímání z kříže** – také tady je patrný důraz na zvláštní „propletenost postav“ a také se zde objevuje jedna „kontaktní“ postava, která vyhlíží ven z obrazu, aby vyvolala v divákovi soucit se zachyceným dějem
- **Rosso Fiorentino** však neuplatňuje tak zářivě neskutečné barvy jako jeho současník Pontormo a zaměřuje se spíše na otázky kompozice – ke složitému překrývání jednotlivých kompozičních prvků, jak dosvědčuje řešení obrazu **Mojžíš a Jitrovy dcery** (1523)
- tato kompozice je pojata velmi radikálně – michelangelovská změť mohutných těl zaujímá celou obrazovou plochu, bitka je divákovi přiblížena do bezprostřední blízkosti pomocí neúplných postav, které přesahují okraj obrazové plochy, jež pak působí skoro jako výřez!

**Rosso Fiorentino,
*Mojžíš zachraňuje
Jitrov dcery*, 1523–24,
olej na plátně, 160 x
117 cm, Galleria degli
Uffizi, Florencie**





- **dynamický pohyb** postav bojujících mužů se ocitá **v kontrastu toporně pojaté vyděšené dívky** v druhém plánu
- Rosso Fiorentino se tady přibližuje **Vasariho teoretickému požadavku na „bella maniera“** a pomocí dívčí postavy (ve starší italské literatuře označované jako „*manichino*“, tedy nehybná figurína) se pokouší vyjádřit ticho a klid po boji
- střed kompozice tvoří obnažené pohlaví zápasícího muže, což bylo na svou dobu **velmi odvážné řešení** – autor se tak skoro programově odlišuje od raffaelovské harmonie vrcholné renesance
- vrcholným dílem **Rossa Fiorentina (Giovanniho Battisty di Jacopo di Guasparre, žáka Michelangela, Andrey del Sarto a Fra Bartolomea)**, je **cyklus fresek v zámku ve Fontainebleau**, kde v místní galerii spojil malbou štukovou dekoraci s architekturou
- (byl sem povolán patrně na doporučení Michelangela kolem roku 1530; fresky pocházejí z let 1534–1537)
- v roce 1540 umírá v Paříži; na jeho dílo navazují další malíři fontainebleauské školy, především **Primaticcio** a **Niccoló dell'Abate**

- dalším italským malířem, který se podílel na výzdobě zámku ve Fontainebleau, byl Bolognan **Francesco Primaticcio**; byl žákem **Giulia Romana** a spolupracoval s ním na malířské výzdobě **Palazzo del Té v Mantově**
- Roku 1531 byl povolán k francouzskému dvoru, kde pracoval nejprve s **Rossem Fiorentinem**, od roku 1541 pak samostatně
- na určitou dobu odjel zpět do Itálie, aby tu studoval antiku a po návratu je poctěn řadou čestných funkcí – František I. jej jmenoval dvorním malířem, později královským komořím a posléze ještě opatem v Troyes, královským almužníkem a vrchním dozorcem královských staveb
- stal se vedoucím malířem fontainebleauské školy, jeho slovo bylo ve **věcech malířské výzdoby zámku rozhodující**; jeho dekorativní fresky byly vesměs poměrně nešetrně restaurovány, nicméně přesto zůstávají typickou ukázkou italského manýrismu, který se v dvorském prostředí 16. st. na sever od Alp těšil značné oblibě; kromě malířských aktivit se věnoval také navrhování koberců, výšivek a smaltů a působil i jako architekt – navrhl **střední část průčelí fontaineableauského zámku, obrácené do Nádvoří bílého koně** (50. léta 16. st.)
- tuto fasádu pak dokončil – již barokně – **Du Cerceau**, který je autorem složitého schodiště

- významnou osobností druhé generace italských manýristů byl **Agnolo Bronzino**, vlastním jménem **Angelo di Cosimo Alori**; narodil se v 1503 v Monticelli u Florencie, kde od mládí spolupracuje s Pontormem, který byl jeho přítelem a učitelem; vytvořil řadu fresek – např. pro florentský kostel Santa Felicita nebo v Certose del Galuzzo, na nichž se podílel s Pontormem; mezi lety 1530–32 pracoval v Pesaru na dvoře vévody z Urbina; 1539 se stal dvorním malířem florentského vévody Cosima Medicejského a jeho manželky Eleonory z Toleda – poté se stal oblíbeným a módním portrétistou florentské aristokracie
- již v době, kdy s Pontormem maloval fresky, pokusil se odchýlit se od jeho vlivu, vyznačujícího se zálibou v severském umění a zaměřil se na přísněji řešené kompozice a krystalicky čistou barevnost, laděnou do stříbřitých tónů – na rozdíl od svého učitele, který si liboval v jasných pastelových, skoro „nereálných“ barvách
- jeho formy jsou ostře konturované a kompozice jsou – oproti Pontormově dynamičnosti – racionální a uměřené; přesto se nevzdává manýristické rafinovanosti a komplikovanosti obsahu – naopak ji ještě prohlubuje, jak o tom svědčí jeho obraz **Venuše a Amor**, jindy označovaný také jako **Venuše a Kupidů mezi časem a šílenstvím** nebo také **Luxuria** neboli **Prostopášnost**











**Agnolo Bronzino,
pohled do kaple
Eleonory z Toleda,
1440–45,
fresco a tempera,
půdorys kaple 4,9 x 3,8
m, Palazzo Vecchio,
Firence**



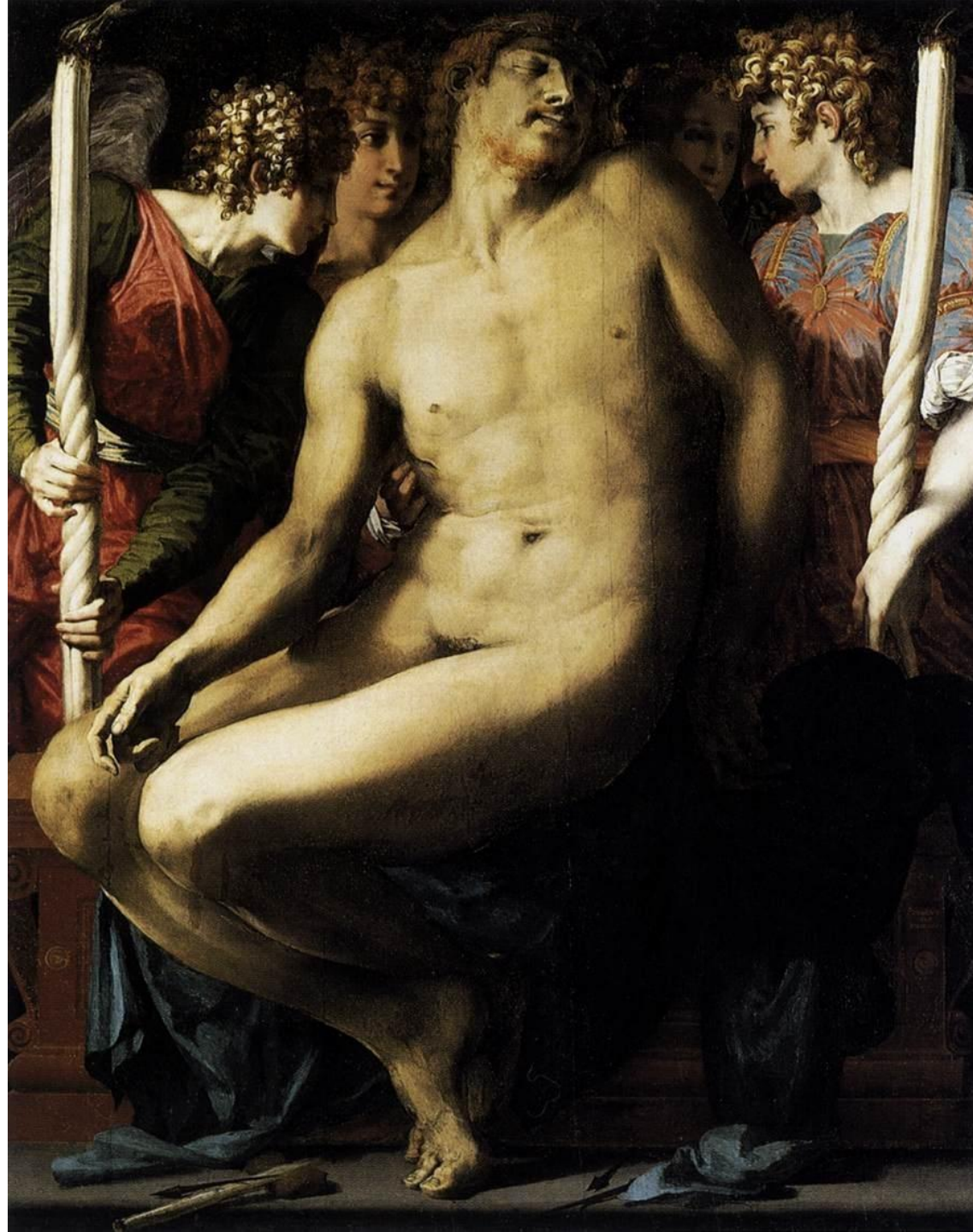
- obraz nese symbolický pučný význam: „Lásku“ (kterou představují dvě hlavní postavy) asi vždy provází „Žárlivost“ – ženská postava v levé části kompozice, která si rve vlasy – a „Klam“, vykukující vpravo v pozadí za chlapcem, který rozhazuje růže; „Klam“ nabízí plástev medu a štíra, který se klube z kukly, což vyjadřuje, že lásce je vždy předurčena pomíjivost a „Bláhovost“ – ženská maska v levém horním rohu, která se oba milence snaží zakrýt závěsem před nelítostným bohem času Saturnem, který přesýpacími hodinami připomíná neodvratnost smrti; výjev dokresluje maska „Zdání“, která leží na zemi u nohy Venuše; Bronzino tu mistrně propojuje varování před pomíjivostí „pozemských“ radovánek se zhoubnou smyslností
- duchovní kvality se **Bronzino** snažil zachytit také ve svých portrétech, jak o tom svědčí **podobizna básničky Laury Battifferri** (1555–60), kterou zachycuje jako moudrou, hrdou ženu, vyznačující se jakousi tichou religiozitou, jež se objevuje i v jeho dalších podobiznách; v této době – koncem 16. st. – do umění i literatury již silně proniká duch protireformace



- tematická složitost **Bronzinových** obrazů souvisí nepochybně také s tím, že malíř byl také básníkem a znalcem literatury, takže mohl do svých takřka literárních obrazů převádět řadu intelektuálních „narážek“ a aluzí, což ovšem patří k dalším zcela typickým znakům manýrismu
- italští umělci jako Rosso Fiorentino nebo Modeňan Niccoló dell'Abate převedli umění italského manýrismu na francouzský dvůr Františka I. do zámku ve Fontainebleau, kde společně pod vedením Primaticcia pracovali na malířské, sochařské a štukové výzdobě
- jmenovaní italští umělci silně zapůsobili na umělce francouzské (zahrnované pak pod označení druhá fontainebleauská škola), jako byli **Jean Cousin, Antoin Caron nebo Martin Fréminet**
- Bronzinův obraz **Prostopášnost** se ostatně dostal do majetku krále Františka I. a měl patrně sloužit k výchově a poučení mladého prince

- tvorba Agnola Bronzina zřetelně ukazuje, kam se ubírá umění **konce 16. st. – záliba ve složitých kompozicích ustupuje v této druhé fázi italského manýrismu jasnějším formám a začíná tu převažovat spíše myšlenková rafinovanost**, zakletá do obsahové stránky díla – je zřejmé, že toto umění je určeno **vzdělaným znalcům literatury a filozofie a předpokládá tedy velmi sofistikovaného diváka**
- tím se již dostáváme **k baroku**, v jehož umění se projevuje zřejmá snaha **o spojení obou hledisek – tedy významové složitosti, kterou dokáže „dekódovat“ pouze vzdělaný divák a jednoduchostí forem, která umožňuje „porozumět“ dílu i obyčejnému člověku**

- **koncem 16. st. vznikají dvě důležitá centra v Záalpi: prvním z nich je *Bavorsko* (Mnichov) – působí tu italský malíř *Paolo Fiamingo*, který přichází z Nizozemí, jméno se na severu špatně vyslovovalo, a proto získal přezdívku *Schiavone*, podobně jako *Pietro Candido* (vlastním jménem *Pietr de Vit* – Nizozemec), který byl znám pod jménem *Paccoseratto***
- **druhým významným centrem manýristického umění v záalpských zemích se stala *rudolfinská Praha* – přicházejí sem Nizozemci, které na svůj dvůr povolává Rudolf II. – *Hans von Aachen*, *Bartolomäus Spranger* ad.**
- **všichni se učili v Itálii u romanisty *Hanse Specharta* (což byl Nizozemec, který zůstal v Itálii); tito Nizozemci pak odešli do Prahy**



Rosso Fiorentino,
1525–1526, *Mrtvý
Kristus s anděly*, olej
na plátně, 133,5 x
104 cm, Museum of
Fine Arts, Boston



Rosso Fiorentino, dekorace, 1534–1536, stucco, Galerie Française I., zámek ve Fontainebleau



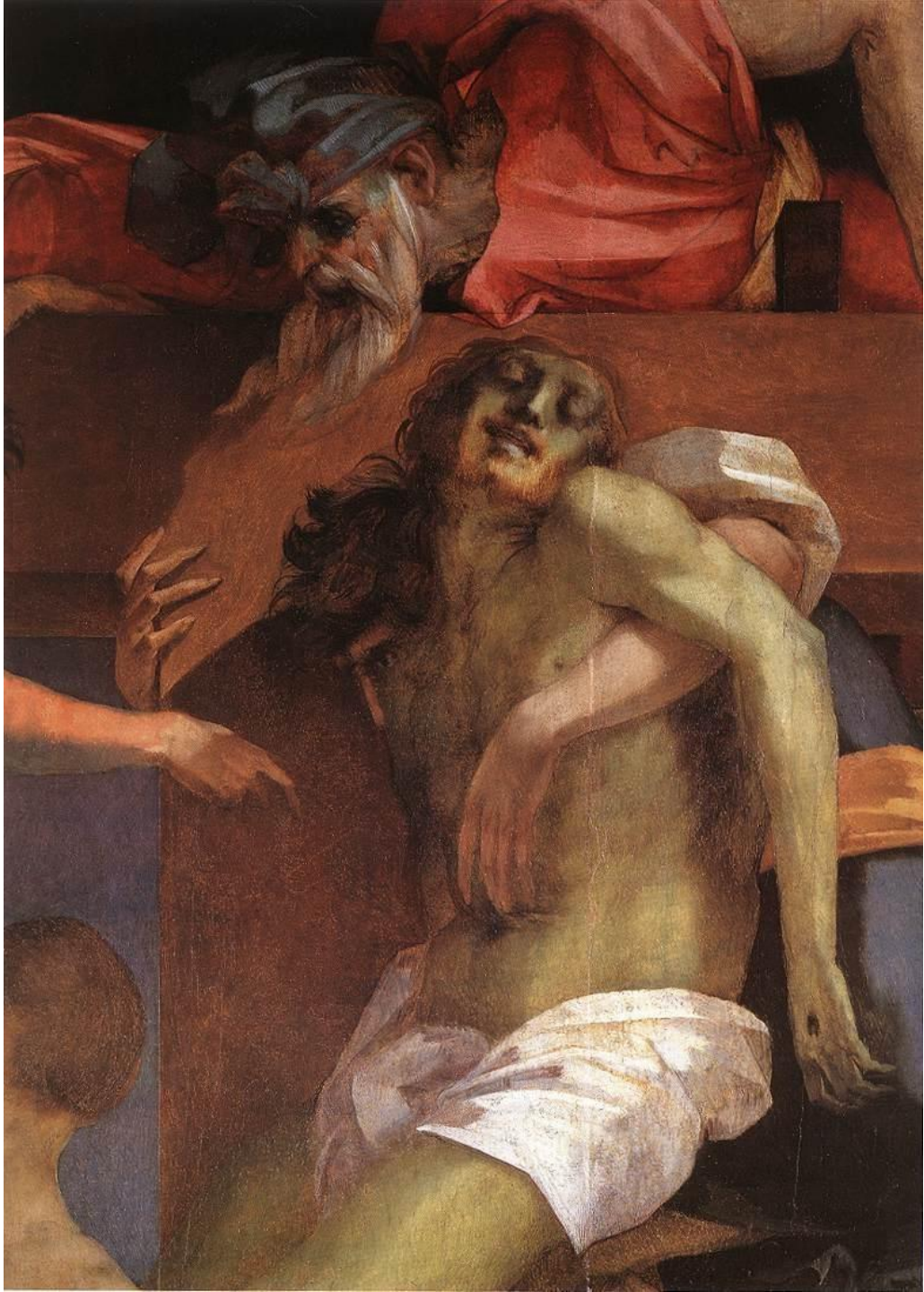


Francouzský malíř, , 3. čtvrtina 16. st., *Nymfa z Fontainebleau*, olej na dřevě, 66 x 121,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York; obraz byl vytvořen na základě grafického listu zachycujícího kompozici Rossa Fiorentina zamýšlenou jako dekorace pro Galerii François I. v zámku ve Fontainebleau







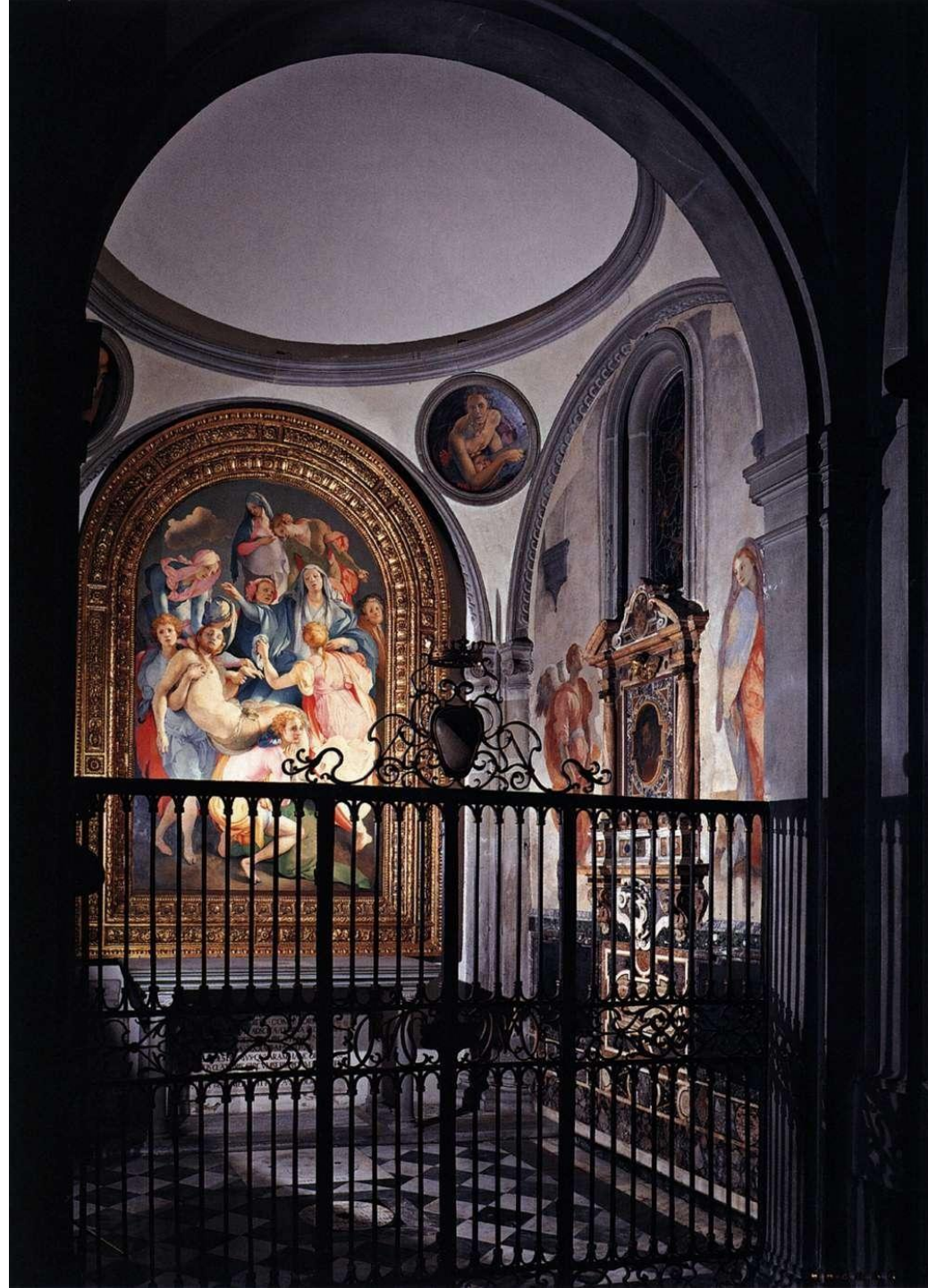






**Jacopo Pontormo,
Snímání z kříže, asi
1528, olej na dřevě,
313 x 192 cm,
Cappella Capponi,
Santa Felicità,
Firence**



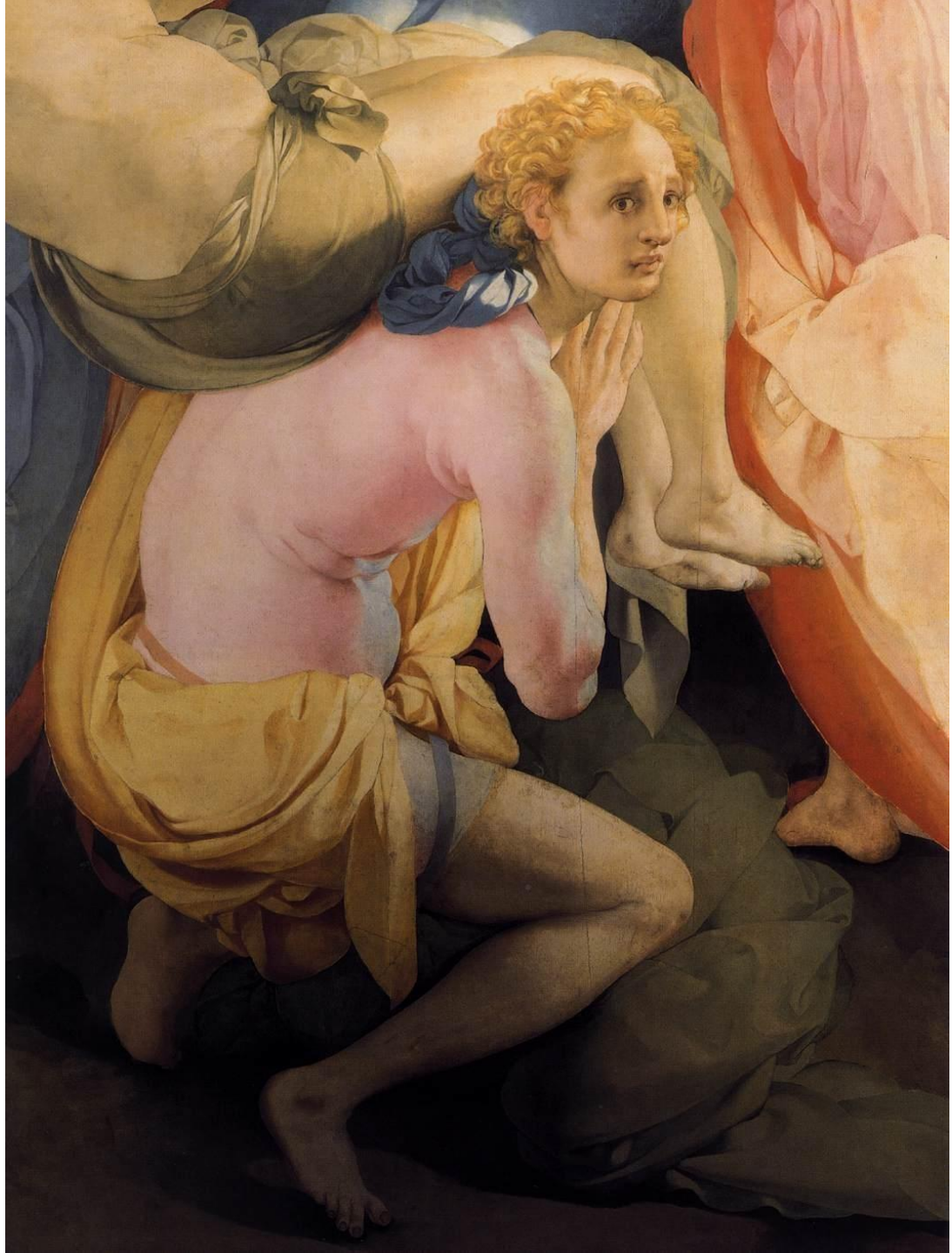














Jacopo Pontormo,
kol. 1520, *Cosimo il
Vecchio*, olej na
dřevě, 86 x 65 cm,
Galleria degli Uffizi,
Firence



Jacopo Pontormo,
1542–46, *Giovanni
della Casa*, olej na
dřevě, 102 x 79 cm,
National Gallery of
Art, Washington



**Jacopo Pontormo,
1541–43, *Giovanni
della Casa (verso)*,
sépia, 272 x 196
mm, Galleria degli
Uffizi, Florencie**



Jacopo Pontormo,
1512–13, *Léda s labutí*,
olej na dřevě, 55 x 40 cm,
Galleria degli Uffizi,
Firence

**Jacopo Pontormo,
1515–18, *Josef je
prodáván Putifarovi*,
olej na dřevě,
58 x 50 cm, National
Gallery, Londýn**

**Jacopo Pontormo,
1515–18, *Josef v
Egyptě*, olej na dřevě,
96 x 109 cm, National
Gallery, Londýn**





- nejznámějším představitelem *třetí generace manýristů* je **Giorgio Vasari** – tito umělci si vytvářejí **určitá stálá schémata obrazů** (zachycují akty povětšinou zezadu apod.), ale v **2. pol. 16. st.** již získávají **větší virtuozitu**, malba už není tak hladká a **přibližuje se baroku** (podle malíře **Barrocchiho** pak vzniká název baroko)
- nelze ovšem říci, že manýrismus má typicky ranou, vrcholnou a pozdní fázi, má spíše **pouze části dvě** – produkce **první pol. 16. st.** se často řadí k **renesanci**, malba **druhé pol. 16. st.** pak často k **baroku**
- **co se během 16. st. děje v Nizozemí?**
- objevují se zde rovněž počátky manýrismu
- existovala tu tradice bratří **van Eycků**, kteří pracovali technikou olejomalby, která byla později převzata do Itálie; italští malíři tedy nehledali způsob, jak se přiblížit antice jen a pouze v antice, ale i jinde v Evropě

- na poč. 16. st. se někteří nizozemští malíři vydávají **na studijní cesty do Itálie** – jako první se sem vydal **Jan Gossaert, zv. Mabuse** (asi v roce 1508) – byl pak ovlivněn *manierou modernou*, protože studoval dílo **Michelangela**
- **do Říma** se dostal v doprovodné družině **Filipa Burgundského**, kde pro něho měl kreslit antické vykopávky, sochy a stavby; vedle **Michelangela** na něho v Itálii zapůsobilo také dílo **Leonarda** a ostatních představitelů vrcholné renesance
- po návratu do Nizozemí působil v **Bruggách** a **Mecheln** a vyučoval tu **italský přístup, ale nizozemským stylem** – tento přístup bývá označován jako **romanismus**; je to styl umělců, kteří studovali v Itálii, ale pak odešli zpět na sever

- **Mabuse** – vytvořil kolem roku 1515 obraz **Sv. Lukáš kreslí P. Marii**, ve kterém **starý nizozemský kompoziční typ** reprezentovaný dílem **Rogiera van der Weyden**, umístil do renesančního prostoru okázale vyzdobené sloupové síně
- do jisté míry tak nahrazuje intimitu nizozemské malby reprezentativní okázalostí
- provedl také **výzdobu zámku Filipa Burgundského v Souburgu u Middelburgu**
- v roce 1517 odchází do **Utrechtu** do služeb svého mecenáše Filipa Burgundského, který se tam stal biskupem
- **Gossaert** patří mezi **zakladatele romanismu** – ve svém díle se snaží **postihnout figury ve vypjaté plastičnosti** a prohloubit prostor **perspektivní architekturou**; pro jeho obrazy jsou proto příznačné složité perspektivní architektonické průhledy
- vedle oltářních obrazů vytvářel také **mytologické kompozice** a portréty; svým dílem zapůsobil na mnohé své současníky, např. na tvorbu **Jana van Scorela**

**Jan Gossaert,
Sv. Lukáš kreslí
Pannu Marii, asi
1515, olej na
dubovém dřevě,
230 x 205 cm,
Národní galerie
v Praze**



Rogier van der
Weyden, *Sv. Lukáš
kreslí Pannu Marii*,
1435, olej a tempera na
dřevě, 138 x 111 cm,
Museum of Fine Arts,
Boston









**Jan Gossaert,
Sv. Lukáš kreslí
Pannu Marii, asi
1520–22,
Kunsthistorische
s Museum,
Gemäldegalerie,
Vídeň**





