

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.139-157>

УДК 7.041.53

Руслана Іванівна БЕЗУГЛА,

доктор мистецтвознавства, доцент,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України,
Київ, Україна,
e-mail: r.bezuhla@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-1190-3646

АВТОПОРТРЕТ У КЛАСИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ РОЗШИРЕННЯ МЕЖ РЕАЛІСТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Анотація. У статті запропоновано осмислення феномену автопортрету в живописі Відродження та маньєризму в контексті виходу за межі суто репрезентативної функції – реалістичного відтворення зовнішності портретованого. У цьому ракурсі автопортрет вперше розглянуто як спробу художників вийти з тіні – представити себе засобами живопису у двох вимірах – фізичному (тілесному) та духовному (особистісному). Дане дослідження акцентує увагу на тому, що міметична природа класичного мистецтва, яка спиралась на дзеркальне відображення дійсності, наслідування форм натури, навіть у такому жанрі, як портрет, не обмежувала здатність і прагнення художника розширювати межі сприйняття твору, трансформувати реальність відповідно до власних задумів. Такі художники, як Дюрер, Ян ван Ейк, Мікеланджело, Парміджаніно пишалися своєю віртуозною майстерністю у «засвоєнні» реальності, своїми талантами ілюзорно наслідувати природу. І водночас, вони підіймали статус митця від ремісника до самодостатнього й незалежного віртуоза, що обрав власний шлях зростання (Мікеланджело,

Ян ван Ейк), інтелектуала, обранця Бога (Дюрер), творця небаченого раніше (Парміджаніно). Усвідомленням своєї виключної ролі, свого власного способу бачення митці заклали підґрунтя для формування в подальшому теорії щодо митця-творця, мистецтва як самодостатньої творчості, крайнім виразом чого у модерністів стала ідея творення «ex nihilo». Розкрито також, що спершу митці включали автопортрет у композиції своїх релігійних творів, що виконувало, в тому числі, роль своєрідного підпису роботи, підтвердження того, що твір виконаний зображенням на ньому художником, а вже в XVI ст. автопортрет остаточно стає «повноправним», повноцінним різновидом портретного живопису. Дослідження спиралось на міждисциплінарний підхід, метод мистецтвознавчого аналізу та іконографічний метод.

Ключові слова: автопортрет, реалістичний живопис, класичні традиції, реалістична репрезентація, творчість, Відродження, маньєризм

Вступ. У епоху Відродження виникає традиція включення художниками своїх автопортретів у сюжетні релігійні сцени. Так, Мазаччо у фресці «Воскресіння сина Теофіла та апостол Петро на кафедрі» (1424-1426 рр.) уособив себе в постаті чоловіка в червоному. На фресці П'єро делла Франчески «Воскресіння Хреста» (бл. 1460 р.) наявний автопортрет художника в образі одного з чотирьох сплячих солдатів (в одязі брунатного кольору та з непокритою головою), над якими возвеличується Ісус Христос. Сандро Ботічеллі зобразив себе в роботі «Поклоніння волхвів» (1475 р.) як чоловіка з виразним допитливим поглядом, який чи не єдиний, хто зацікавлено спостерігає не за Дівою Марією та маленьким Ісусом, а, навпаки – за глядачем. Філіппіно Ліппі, працюючи над створенням фрески «Мучеництво Святого Петра» (1481-

1482 pp.), зобразив себе з краю правої сторони багатолюдної композиції.

У першу чергу, автопортрет митця всередині релігійної сцени був своєрідним аутентичним підписом, засвідченням приналежності авторства роботи художнику, який на ній зображений. Саме у добу Відродження постать митця набуває значимості, і останні не хочуть залишатись анонімними перед глядачем, як це переважно відбувалось за доби Середньовіччя.

Однак, поява зразків автопортретного живопису свідчить також про те, що художники Відродження почали осмислювати глибину власного «Я» та місця своєї особистості у мистецтві їхньої епохи. Вони також специфічним чином прагнули розширити спектр своїх ампуа, вийти з ролі суто «виконавця» своїх робіт і стати водночас «творінням», повноправним «учасником» сюжетів картин.

За виразом Ернста Ребела, «робота замовлялась колективами або багатими та впливовим особами, але її творець ніколи не працював виключно на власний розсуд. Ніколи? У специфічній сфері автопортретів це самоскерування розпочалось дуже рано» [1, с. 7]. Отже, автопортрет поступово став особливим інструментом, який дозволив задовольнити власні амбіції художника, перетворився на відвертий діалог митця з шанувальниками його творчості («від першої особи», не від особи замовника, як раніше).

Постановка проблеми. Загальноприйнятний факт, що автопортрет належить до портретного жанру, зазвичай обмежує аналіз зразків живопису в класичній традиції стилістично-композиційними особливостями, сюжетною специфікою, творчим «почерком» автора і тією епохою, в яку вони були створені.

Як підкреслює В. Татаркевич, остаточно «слово “творець” та “митець” стали синонімами, як доти ними були “творець” та “Бог”» [2, с. 239] лише у ХІХ ст. Тобто до цього часу превалювало розуміння, що портрет, як і мистецтво в цілому, має призначення відтворювати дійсність, імітувати її, тобто виконувати репрезентативну функцію.

Проте, автопортрет як різновид портретного мистецтва має ключову відмінність: за своїм ідейним задумом та емоційним забарвленням він є найбільш наближеним до особистості художника. До наших днів, зокрема, дійшли зображення таких художників, як Мікеланджело, Дюрер, які запропонували глядачам поміркувати над тим, хто перед ними – наприклад, символічні біблійні образи чи найвідоміші особистості тогочасного мистецького простору, «творці свого часу», наділені талантами від Бога.

Варто зазначити, що українських мистецтвознавців глибоко цікавить питання можливостей автопортрету, що виходять за межі суто реалістичної репрезентації постаті автора. Так, І. Міщенко у науковій статті «Автопортрет в мистецтві Буковини ХХ-ХХІ століття» [3] висвітлює не тільки розмаїття стилістичних прийомів, але й теми, що додатково, а іноді і головним чином, розкривають митці при створенні своїх автопортретів. А. Сімферовська присвячує свою статтю «аналізу символічно-алегоричної структури» [4] автопортретів львівського художника Одо Добровольського.

Але зазначені статті є поодинокими в українському науковому обігу, і стосуються творчості художників ХХ ст., і лише Ю. Романенкова у статті «ХVІ століття як “батьківщина” автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади» звертається до дослідження автопортрету доби Відродження та маньєризму [5].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Теоретичним підґрунтям статті є наукові літературні джерела українських та зарубіжних вчених, в яких висвітлюється проблематика автопортрету, до яких слід віднести статті К-К. Карбон [8], М. Пономаренко [7], Ю. Романенкової [5; 6], Х. П. Чепман [9].

Дж. Вудс-Марсен у праці «Ренесансний автопортрет: візуальна конструкція ідентичності та соціальний статус митця» [10] аргументує, що через автопортрет художники підіймали свій статус з ремісників до інтелектуалів. Е. Ребел [1] та Дж. Хелл [11] досліджують феномен автопортрету крізь призму історії мистецтва від Античності до сьогодення.

Метою статті є аналіз візуальної й смислової структури автопортретів представників класичної традиції Відродження й маньєризму в контексті розширення меж реалістичної репрезентації. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, метод мистецтвознавчого аналізу та іконографічний метод.

Виклад основного матеріалу. Картина Яна ван Ейка «Портрет чоловіка в червоному тюрбані» (1433 р.) (рис. 1), попри відсутність прямих фактологічних доказів, багатьма істориками мистецтва вважається «першим автономним автопортретом в історії європейського мистецтва» [1, с. 10]. Портретне зображення обличчя виконане з настільки високою деталізацією, що історики мистецтва припускають, що це було скрупульозне спостереження власного вигляду зблизька. Крім того, одяг портретованої особи відповідає статусу художника. А червоний тюрбан зображений, щоб продемонструвати віртуозну майстерність Я. ван Ейка передати об'єм складок тканини, що утворюють складну вичурну форму. Напис «Als Ich Can» («Настільки (гарно), як можу»), що зберігся згори на золотій рамі, на думку Е. Ребела призначений

запевнити: «Я демонструю в золотому обрамленні свої професійні можливості і соціальний статус» [1, с. 10].



Рис. 1. Ян ван Ейк. «Портрет чоловіка в червоному тюрбані». 1433 р. Лондонської Національної галереї.

*Фото з офіційного сайту Лондонської Національної галереї:
<https://www.nationalgalleryimages.co.uk/asset/776/>*

Якщо для Яна ван Ейка як відомого портретиста найважливішим було продемонструвати вміння реалістично, *trompe-l'oeil* передати форми натури, підкресливши при цьому власну виключність, неперевершеність, то в подальшому митці «розширюють межі реалізму», зображаючи себе. На думку Ю. Романенкової, у XVI ст. «визріває та укріплюється бажання творчої особистості зазирнути у глибини себе, дослідити природу свого “я”» [5, с. 117].

Інколи художник виходив за межі реалістичної репрезентації власної подоби настільки, що глядач навіть не здогадувався, що перед ним – автор. Так, Мікеланджело на фрагменті фрески «Страшний Суд» із вівтарної стіни Сикстинської капели у Ватикані (рис. 2) завуалював своє обличчя в зображенні знятої шкіри Святого Варфоломія, який загинув мученицькою смертю. Автопортрет, розміщений у центральній частині композиції, вражає своєю трагічною харизмою, реалістичністю мученицьких переживань, які можна сприймати також як перехід святого з одного світу в інший. Загальна ж композиційна структура побудована навколо центральної постаті Ісуса Христа (погляд якого, саме і спрямований на автопортрет Мікеланджело). На думку Френка Цельнера, «оскільки майже всі фігури зображені оголеними, у янголів немає крил, у святих нема ані німбів, ані звичних атрибутів, то їх складно ідентифікувати. Простіше за все визначити двох мучеників, Святих Лаврентія та Варфоломія, що сидять у ніг Богоматері та Христа. Перший тримає решітку – символ свого мучеництва, а другий – здерту з нього шкіру та ніж» [12, с. 291].

З позиції ідеї автопортрету на здертій шкірі, тут можна углядіти трансформацію Мікеланджело, який із кожним новим творінням немов би виростав зі старої шкіри, зростаючи у своєму художньому хисті (тут варто згадати,

що напружена робота над фрескою «Страшний суд» тривала чотири роки).

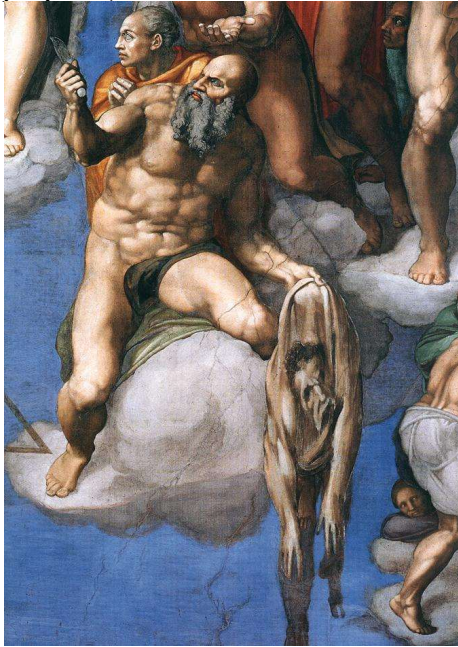


Рис. 2. Мікеланджело. Фрагмент фрески «Страшний суд». Ватикан. 1536-1541 рр. Фото з відкритих джерел: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/lastjudg/4lastjud.html>

Альбрехт Дюрер у 1500 р. створив свій «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром» (рис. 3). Ця робота істотно відмінна від поясного автопортрету Дюрера у розвороті три чверті, виконаного у 1498 р. лише на два роки раніше (рис. 4), в якому митець постає світським чепуром, «зібрані руки якого у вишуканих шкіряних рукавицях вочевидь демонструють смиренну покірність, і разом з тим аристократичну стриманість» [1, с. 12]. Якщо автопортрет 1498 р. безсумнівно змальовує містянина, представника інтелектуальної еліти, то зображення

художника у автопортреті 1500 р. виразно відсилає до іконографії Ісуса Христа.

Для цього Дюрер використав фронтальне зображення анфас, притаманне на той час виключно релігійному живопису. .



Рис. 3. Дюрер А. «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром». 1500 р. Фото з відкритих джерел: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



*Рис.4. Дюрер А. «Автопортрет». 1498 р.
Фото з відкритих джерел:
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>*

Так, прикладом іконографічного зображення Христа художниками Північного Відродження, в якому втілена божественна гармонія образу Спасителя, позбавленого земних емоцій та марноти марнот, є ікона фламандського митця німецького походження Ханса Мемлінга – «Христос, що дає своє благословення» (1478 р.) (рис. 5).



*Рис.5. Мемлінг Х. «Христос, що дає своє благословення». 1478 р.
Фото з відкритих джерел:
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>*

Крім того, вказівний і середній пальці руки Дюрера, яка притримує розкішне хутро – оздобу дороговартісного вбрання, з'єднані таким чином, що асоціюються з жестом благословіння. Анфасне зображення красивого чоловічого обличчя втілює мудрість і спокій. Риси лица ідеалізовано симетричні у порівнянні з реалістичним автопортретом 1498 р. Волосся вже не золотаве, а каштанове, як характерно для зображень Ісуса Христа в іконописі.

Якщо в автопортреті 1498 р. Дюрер зображає себе в інтер'єрі, з вікном на дальньому плані, де далечіють гори, які метафорично натякають на амбітні цілі портретованого, то в автопортреті 1500 р. композиція твору і колірна гама є лаконічними. Темне тло ізолює постать зображуваного від клопотів буденного світу. Так само й кольори вбрання

виконані у коричневих відтінках, і на цьому тлі виділяються дві світлих плями – обличчя й рука.

Над авторською монограмою AD в лівому куті Дюрер вміщує рік створення роботи, і таким чином позначення AD набуває додаткового відтінку змісту, що відсилає до Вишнього, – Anno Domini (лат. «року Божого»). Латинський напис праворуч від портретованого перекладається так: «Я, Альбрехт Дюрер з Нюрнберга, зобразив себе у вічних кольорах у віці двадцяти восьми років».

Художник не залишає більше письмово засвідчених пояснень ідеї цього автопортрету. Можливо, Дюрер, що був ревним християнином, хотів продемонструвати цим портретом, що людина створена за подобою Бога, а її таланти надані Богом. А може, це зухвала гра з глядачем, який мимоволі вагатиметься, хто перед ним – Син Творця, або ж Творець шедеврів образотворчого мистецтва. Тут не залишається без уваги намагання художників в автопортретах втілити масштаб своїх особистостей, вміння орієнтуватися в своїй епосі, високого рівня емпатії, здатності тонко розуміти людську психологію. І, як припускає Е. Ребел, саме через імовірність некоректного розуміння цей твір став особистою настановою художника і за життя останнього зберігався в його майстерні [1].

Реалістичної досконалості й земної (вже не біблійної, як у попередніх творах) емоційності сповнений «Автопортрет в опуклому дзеркалі» Парміджаніно (1523-1524) (рис. 6), виконаний у маньєристичній манері. Твір вирізняється складною деформованою перспективою, коли було досягнуто просторового ефекту споглядання художника в опукле кругле дзеркало. Таким чином, автор зображений так, ніби він вдивляється в глибини своєї особистості у дзеркалі, а не споглядає глядача, як у звичних портретах анфас. Тобто, тут Парміджаніно свідомо уникнув

діалогу з публікою, цілковито заглибившись у власні роздуми, не помічаючи нікого й нічого довкола.

Юне витончене обличчя перебуває на другому плані, а на першому доволі символічно Парміджаніно зобразив свою руку, яка в реальному світі допомагає йому уособлювати велич мистецького хисту. «Сини важкої праці з грубими руками не мають таких пальців; це рука не ремісника, а, виглядаючи з-під модного мереживного рукава, рука віртуоза інтелектуала» [1, с. 38].

Вбраний за тогочасною модою, у сорочку з пишними білими рукавами та верхній одяг темно-коричневих тонів, із золотою каблучкою на мізинці, з дбайливо укладеною, не менш модною, зачіскою, художник підкреслює, що він є частиною своєї доби. Більше того – він перебуває в її вирі, є її повноправним і творінням, і творцем. Тобто, тут художник спробував продемонструвати свою незалежність від всього мирського (прагнення побути наодинці зі своїми роздумами), свою інакшість, і, разом із тим, цілковите перебування митця в цьому мирському.

Попри порушені пропорції, зображення виглядає реалістично в річищі «віддзеркалення правди» в опуклому дзеркалі, проте, водночас інтелектуально порушує звичне уявлення про самопрезентацію у живописі. На думку історика мистецтва М. Берда, «Автопортрет в опуклому дзеркалі» – «це маньєристська загадка: якщо дзеркала водночас відображають і викривляють реальність, тоді реальність можливо відобразити – тобто представити – тільки через викривлення» [13, с.79].

На думку Ю. Романенкової, «Особливе художнє бачення, здатність трансформувати образ у власній свідомості та пропонувати глядачу те, що не має нічого спільного з тим, як сприймає той самий образ сам глядач, – талант, відмірений італійським маньєристам великою порцією. <...> Витонченість фантазії маньєристів виявляла

відверту противагу ясному мисленню кватрочентистів» [6, с. 281].



Рис. 6. Парміджаніно. «Автопортрет в опуклому дзеркалі». 1523-1524 рр.

Фото з відкритих джерел:

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Висновки. Завдяки мистецтвознавчому аналізу робіт Яна ван Ейка «Портрет чоловіка в червоному тюрбані», Мікеланджело «Страшний Суд», Альбрехта Дюрера «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром», Парміджаніно «Автопортрет в опуклому дзеркалі»

виявлено, що ці твори стали новаторською спробою митців зобразити свою зовнішність не шляхом буквального слідування за формами природи, а нашаровуючи на реалістичну репрезентацію ідеї особливої ролі митця як «творця», розширюючи контекст сприйняття портретного зображення глядачем.

Список використаної літератури:

1. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво. Київ: ArtHuss, 2019. 208 с.
2. Міщенко І. Автопортрет в мистецтві Буковини ХХ-ХХІ століття. Collection of scientific papers «SCIENTIA». 2022. №. August 5. Сс. 185–187.
3. Пономаренко М. «Автопортрет» Миколи Глуценка 1923 року: в дзеркалі Відродження. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 2. С. 84–90.
4. Романенкова Ю. ХVІ століття як «батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. Молодий вчений. 2015. Вип. 9 (24). С. 109–118.
5. Романенкова Ю. Феномен маньєризму у мистецтві Європи ХVІ–початку ХVІІ ст.: до питання про походження стилю. АРТ-платФОРМА, 2021. Вип. 1(3). С. 259–293.
6. Сімферовська А. Від атрибуту до алегорії: львівські автопортрети Одо Добровольського. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. №. 34. С. 218–231.
7. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
8. Carbon C. C. Universal principles of depicting oneself across the centuries: from renaissance self-portraits to selfie-photographs. Frontiers. 2017.
URL: <http://surl.li/mktghx>
9. Chapman H.P. Self-Portraiture 1400-1700. A Companion to Renaissance and Baroque Art. Edited by Babette

Bohn and James M. Saslow. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. Pp. 189-209.

10. Hall J. The Self-Portrait: A Cultural History. London: Thames & Hudson. 2014. 288 p.

11. Rebel E. Self-portraits. Köln: Taschen. 2022. 96 p.

12. Woods-Marsden J. Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist Hardcover. Yale: Yale University Press, 1998. 296 p.

13. Zollner F., Thoenes C., Popper T. Michelangelo: Complete Works. Köln: Taschen. 2007. 768 p.

Ruslana I. BEZUHLA,

DSc in Arts, Associate Professor,

Modern Art Research Institute

of the National Academy of Arts of Ukraine,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: r.bezuhla@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-1190-3646

**SELF-PORTRAIT IN THE CLASSICAL TRADITION
IN THE CONTEXT OF EXPANDING THE
BOUNDARIES
OF REALIST REPRESENTATION**

Abstract. The article proposes an understanding of the phenomenon of self-portrait in Renaissance and Mannerist painting in the context of going beyond the purely representative function of realistic reproduction of the portrait's appearance. In this perspective, self-portrait is first considered as an attempt by artists to come out of the shadows – to present themselves through painting in two dimensions – physical (bodily) and spiritual (personal). This study emphasizes that the mimetic nature of classical art, which was based on a mirror image of reality, imitation of nature, even in such a genre as portraiture,

did not limit the artist's ability and desire to expand the boundaries of perception of the artwork, to transform reality in accordance with their own ideas. Such artists as Jan van Eyck, Michelangelo, Dürer, and Parmigianino were proud of their masterful skills in “mastering” reality, their talents for illusory imitation of nature. At the same time, they raised the status of the artist from an artisan to a self-sufficient and independent virtuoso who chose his own path of growth (Michelangelo, Jan van Eyck), an intellectual, chosen by God (Dürer), and the creator of the unprecedented (Parmigianino). By realizing their exclusive role, their own way of seeing, artists laid the groundwork for the formation of the theory of the artist-creator, art as self-sufficient creativity, which was expressed in the extreme form of the modernists' idea of creation “ex nihilo”. It is also revealed that at first the artists included their self-portrait in the compositions of religious works, which also served as a kind of signature of the work, a confirmation that the work was made by the artist depicted in it, and in the sixteenth century the self-portrait finally became a full-fledged type of portrait painting. The research was based on an interdisciplinary approach, the method of art historical analysis, and the iconographic method.

Key words: self-portrait, realist painting, classical traditions, realist representation, creativity, Renaissance, Mannerism.

References:

1. Bird, M. (2019). 100 idey scho zminyly mystetstvo [100 ideas that changed art]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
2. Mishchenko, I. (2022). Avtoportret v mystetstvi Bukovyny XX-XXI stolittya [Self-portrait in the art of Bukovyna of the XX-XXI centuries]. Collection of scientific papers “SCIENTIA”, August 5, Lisbon, Portugal, 185-187 [in Ukrainian].

3. Ponomarenko, M. (2023). “Avtoportret” Mykoly Hlushchenka 1923 roku: v dzerkali Vidrozhennya [“Self-portrait” of Mykola Hlushchenko, 1923: in the mirror of the Renaissance]. *Ukrayins'kyi mystetstvoznavchyyi dyskurs*, 2, 84-90 [in Ukrainian].
4. Romanenkova, Yu. (2015). XVI stolittya yak “batkivshchyna” avtoportretu: peredumovy vynyknennya, svitohlyadni zasady [The 16th century as the «motherland» of the self-portrait: prerequisites for its emergence, worldview principles]. *Molodyi vchenyyi*. 9 (24), 109-118 [in Ukrainian].
5. Romanenkova, Yu. (2021). Fenomen manyeryzmu u mystetstvi Yevropy XVI – pochatku XVII st.: do pytannya pro pokhodzhennya stylu [The phenomenon of mannerism in European art of the 16th – early 17th centuries: to the question of the origin of style]. *Art-Platforma*. 1 (3), 259-293 [in Ukrainian].
6. Simferovska, A. (2017). Vid atributu do alehoriyi: Lvivski avtoportrety Odo Dobrovolskoho [From attribute to allegory: Lviv self-portraits of Odo Dobrovolskyi]. *Visnyk Lvivskoyi natsionalnoyi akademiyi mystetstv*. 34, 218-231 [in Ukrainian].
7. Tatarkevich, V. (2001). Istoriya shesty ponyat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhyvannya [History of six concepts: Art. Beautiful. Form. Creativity. Reproduction. Aesthetic experience]. Kyiv: Universe [in Ukrainian].
8. Carbon, C.C. (2017). Universal principles of depicting oneself across the centuries: from renaissance self-portraits to selfie-photographs. *Frontiers*. Available at: <http://surl.li/mktghx> [in English].
9. Chapman, H.P. (2013). *Self-Portraiture 1400-1700. A Companion to Renaissance and Baroque Art*. Edited by Babette Bohn and James M. Saslow. West Sussex: Wiley-Blackwell. 189-209 [in English].
10. Hall, J. (2014). *The Self-Portrait: A Cultural History*. London, UK: Thames & Hudson [in English].

11. Rebel, E. (2022). Self-portraits. Taschen. [in English].
12. Woods-Marsden, J. (1998). Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist Hardcover. Yale University Press [in English].
13. Zollner, F., Thoenes, C., Popper, T. (2007). Michelangelo: Complete Works. Taschen [in English].