

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Pedagogická fakulta

# BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2015

Daniela Čmelíková



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Skici a obrazy

Sketches and Paintings

Vypracovala: Daniela Čmelíková

Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková, M.A.

České Budějovice 2015

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne.....

.....

Podpis studentky

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat své vedoucí práce paní Dr. Dominice Sládkové, M.A. za odbornou konzultaci a za podnětné a přínosné rady. Dále bych chtěla poděkovat své rodině za psychickou i finanční podporu.



## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce s názvem *Skici a obrazy* je rozdělena do dvou částí, teoretické a praktické. Teoretická část je zaměřena na osobnost Rembrandta van Rijna a uvádí ho do umělecky-dějinných souvislostí. Dále se tato práce zabývá teorií malířského portrétu a autoportrétu. Následně se věnuje Rembrandtovým autoportrétům. Cílem práce je na základě prostudování malířských i kresebných přístupů a výrazových prostředků mistra barokové malby vybudovat vlastní cestu. Praktická část obsahuje triptych autoportrétů realizovaných olejem na plátně. Malba je předem připravena souborem skic. V kresbách je využito více materiálových možností a to rudka, tužka a uhlí přírodní nebo umělé.

## **Klíčová slova**

Rembrandt van Rijn, autoportrét, portrét, skica

## **Formát bibliografické citace práce**

ČMELÍKOVÁ, Daniela. *Skici a obrazy*. České Budějovice, 2015. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková, M. A.

## **Abstract**

This bachelor paper called Sketches and Pictures is divided into two parts, theoretical and practical. The theoretical one is focused on Rembrandt van Rijn and the artistic and historical context of his life. Furthermore, this paper deals with the theory of painting a portrait and a self-portrait. Then it analyzes the self-portraits of Rembrandt himself. The goal of this paper is to create its own path by analyzing different artistic approaches of the master of baroque painting. The practical part contains a triptych of self-portraits painted in oil on canvas. The painting was prepared by a set of sketches. The materials used for creating the drawings were diverse, including red chalk, a pencil, and charcoal, both natural and artificial.

## **Keywords**

Rembrandt van Rijn, self-portrait, portrait, sketch

## Obsah

Úvod.....	8
<b>I. Teoretická část.....</b>	<b>10</b>
1 Rembrandt van Rijn.....	11
1.1 Umění 17. století v Nizozemí.....	11
1.2 Úspěšná tvorba.....	12
1.3 Život umělce.....	14
2 Portrét v malbě.....	22
2.1 Úvahy nad definicí malířského portréту.....	22
2.2 Počátky portrétní malby.....	24
2.3 Důležitost podoby.....	25
2.4 Prostředky pro vyjádření charakteru.....	26
2.5 Autoportrét v malířské tvorbě.....	30
3 Rembrandtovy autoportréty.....	32
3.1 Průřez Rembrandtovými autoportréty.....	33
3.1.1 Autoportrét č. 1: letmý pohled.....	33
3.1.2 Autoportrét č. 2: hrdý malíř bez konkurence.....	34
3.1.3 Autoportrét č. 3: pronikavý pohled.....	35
3.1.4 Autoportrét č. 4: usmívající se starý malíř.....	36
3.1.5 Autoportrét č. 5: smíření se s osudem.....	36
4 Skici: kresebná příprava pro malbu.....	38
<b>II. Praktická část.....</b>	<b>40</b>
5 Malba autoportrétu.....	41
5.1 Technika.....	41
5.2 Výrazové prostředky malby.....	42
Závěr.....	44
Seznam použitých zdrojů.....	45

Seznam příloh.....	46
Přílohy.....	47
Zdroje příloh.....	57

## Úvod

V této bakalářské práci se budu zabývat tématem malířského autoportrétu.

V teoretické části toto téma prostuduji v tvorbě malíře a grafika Rembrandta van Rijna a na základě toho, se pokusím nalézt svůj vlastní způsob malby autoportrétu. I když Rembrandt mnoho svých podobizen vytvořil za pomoci grafických technik, zaměřím se pouze na jeho malířské autoportréty.

Nejprve tedy budu psát o tomto světoznámém umělci. Uvedu ho do umělecky-dějinných souvislostí a popíši jeho životní události, které ovlivnily jeho tvorbu. Čerpat budu převážně z knihy s názvem *Rembrandt*, ve které historička umění Melissa Ricketts Urbán popisuje umělcův život a zároveň rozebírá jednotlivá jeho díla.

Poté se budu věnovat tématu malířského portrétu. Zamyslím se nad definicí samotného portrétu a podívám se na počátky historie portrétu v malbě. Popřemýšlím nad důležitostí podoby portrétovaného. Prozkoumám prostředky k vyjádření a vystižení charakteru dané portrétované osoby. Dále se zaměřím na specifický druh portrétní tvorby a to na autoportrét. Budu se zajímat o prvopočátky autoportrétu a o to, co vedlo umělce k jejich vytváření. Ke zpracování tohoto tématu využiji především knihu *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty* od historiků umění Alexandra Sturgise a Hollis Claysonové.

V další kapitole své práce udělám průřez Rembrandtovými autoportréty. Vyberu pět jeho autoportrétů z různých období života a věnuji jim část textu. Právě proto, že mám v plánu psát o Rembrandtových autoportrétech, mi připadá důležité v začátku této práce věnovat kapitolu Rembrandtovu životu. Protože emoce, vycházející z jeho životních událostí, se odráží v jeho tváři a tím v jeho podobiznách.

Poslední kapitole teoretické části přidělím téma zabývající se definicí skic a jejich významem pro umělcovu tvorbu. Rembrandta jsem si vybrala záměrně také proto, že ke svým obrazům vytvořil množství přípravných kreseb.

V praktické části namaluji tři autoportréty olejem na plátno. Než začnu se samotnou malbou, nakreslím několik skic. Při kresbě si vyzkouším několik druhů materiálů a to uhel přírodní nebo umělý, rudku a tužku. V textu praktické části popíši nejen technický postup práce ale také výrazové prostředky malby.

Chtěla bych poděkovat samotnému Rembrandtu van Rijnovi, protože jeho osobnost a jeho tvorba bude prostupovat celou touto bakalářskou prací.

## **I. Teoretická část**

# 1 Rembrandt van Rijn

Každý už někdy slyšel o malíři, kreslíři, mědi-rytci a rytci, který dosáhl vrcholu v holandském umění 17. století. O tomto „zneuznaném géniovi“ a jeho tragickém životním konci bylo napsáno několik románů a natočeno pár filmů. I přes všechn zájem o jeho život a jeho styl malby byl častokrát vystaven negativní kritice. Kritikům, kteří uznávali renesanční ideály, se nelíbilo rozvržení obrazů a linie pro ně nenabývaly dostatečné krásy. Proti tomu se ozývaly hlasy, které upozorňovaly na „hluboce lidskou“ povahu jeho děl. Byť se vyskytly takovéto protikladné názory, můžeme s klidným svědomím zařadit Rembrandta mezi nejlepší umělce evropských dějin.<sup>1</sup>

## 1.1 Umění 17. století v Nizozemí

Téměř sto let Evropou otrásaly náboženské války, které ukončil až v roce 1648 vestfálský mír. Náboženské konflikty neznaly hranic. Až vyústily v třicetiletou válku, do níž vstoupily německy mluvící země, severovýchodní Francie a část Skandinávie. Tyto nesmírně kruté a krvavé boje, které zasáhly na životech i civilní obyvatelstvo měst a venkova, proslavily jednoho geniálního grafika a rytce Jacquese Callota. Je znám svým cyklem leptů s názvem *Útrapy a hrůzy války*.<sup>2</sup>

V době, kdy žil Rembrandt, se Holandsko postupně vymaňovalo z nadvlády Španělska. Až teprve po třicetileté válce se Holandsko stalo nezávislou a velmi vlivnou zemí tehdejšího světa.<sup>3</sup>

Sedmnácté století bylo takzvaným zlatým věkem nizozemského malířství. V té době působilo v Holandsku na deset vynikajících malířů a ještě mnoho dalších méně významných. Je otázkou, jak se tak velký počet umělců, kteří byli zhuštěni jen v několika málo městech, mohlo uživit zvláště v době, kdy církve už nezařadávala takové množství uměleckých zakázek. Odpověď se naskýtá v obchodních a námořních konfliktech se Španělskem, protože díky tomuto soupeření nizozemská střední třída bohatla. Tak se tedy stávala největším objednavatelem malířských děl.<sup>4</sup>

1 [Srov.] *Malířské umění od A do Z: Dějiny malířského umění od počátků civilizace*. 2. vyd. Dobřežovice: Rebo, 2007, s. 595- 596.

2 [Srov.] JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: nový pohled*. 1. vyd. Praha: Academia, 2006, s. 325.

3 [Srov.] URBÁN, Melissa Ricketts. *Rembrandt*. 1. vyd. Čestlice: Rebo, 2006, s. 6. Galerie mistrů.

4 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 328- 329.



I v umění byla snaha o vyhranění se vůči katolickému Španělsku a to vytvořením umění, které by bylo výhradně holandské. Takové umění mělo vyznačovat diskrétnost a realismus, který byl typický pro kalvinismem obtěžkané Holandsko.<sup>5</sup>

V té době se holandsští malíři zabývali jen jedním námětem a to samotným Holandskem. Zajímali se o holandská města a jejich obyvatele, o venkov a venkovany.<sup>6</sup> Nejlepší umělci oné doby společně s Rembrandtem významně pomáhali při hledání vlastní identity holandského národa. Žánrové motivy ze života Holanďanů zvětšil například Jan Vermeer.<sup>7</sup> Jedno z témat výtvarného umění se stalo pohled na město, jehož nejvýznamnější ukázkou může být Vermeerovo plátno *Pohled na Delft*. Dalším žánrem výtvarného umění, na který se zaměřil Vermeer, byl interiér měšťanských domů a jeho obyvatelé.<sup>8</sup>

Velký zájem byl také samozřejmě o typickou holandskou krajinu. Příkladem je *Větrný mlýn ve Wijku u Duurstede* od Jacoba van Ruisdaela.<sup>9</sup> Malovaly se také zimní krajiny s bruslaři. Samozřejmě velkým tématem bylo moře a námořní bitvy, o které byl velký zájem u bohatých měšťanů.<sup>10</sup>

Avšak největší zájem byl o portréty. Ať už se jednalo o portréty jednotlivců nebo o skupinové portréty, které byly velmi náročné, rozsáhlé a drahé. Velkými umělci, kteří se zabývali skupinovými portréty, byli Frans Hals a samozřejmě Rembrandt van Rijn. Nelze nezmínit Rembrandtova díla jako jsou *Noční hlídka*, *Anatomie doktora Tulpa* nebo *Představenstvo soukenického cechu*.<sup>11</sup>

## 1.2 Úspěšná tvorba

Paul Johnson se ve své knize *Dějiny umění: nový pohled* ptá: "V čem spočívá tajemství Rembrandtova úspěchu?"<sup>12</sup> Odpovědět na tuto otázku není lehká zvláště, když si uvědomíme, jak Rembrandt zobrazoval ženy. Jeho ženy nejsou nositelky konvenční krásy. Ojedinělá výstava s názvem *Rembrandtovy*

---

5 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 7.

6 [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění / 7*. 4. vyd., v Knižním klubu 1. Praha: Knižní klub a Balios, 1999, s. 241.

7 [Srov.] tamtéž, s. 241.

8 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 329- 330.

9 [Srov.] PIJOAN, *Dějiny umění*, s. 204.

10 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 330.

11 [Srov.] tamtéž, s. 329.

12 Tamtéž, s. 332.

ženy, kterou umožnila ke shlédnutí Skotská národní galerie v roce 2001, je toho důkazem. Při pohledu na portréty jeho milované ženy se naskytá myšlenka, že umělci nejspíš nešlo o zachycení krásy její tváře, ale o něco jiného.<sup>13</sup>

Jednu z odpovědí lze najít v obrazech jako je *Samson oslepený Filištiny*, kde tento úděsný čin a drama je zpodobněno s ohromnou přesvědčivostí. Rembrandtova díla překypují dramatickým dějem, byť se o jeho dílech mluví jako o přemýšlivých. Drama a vzrušení je vidět i na malbách jako jsou *Hostina u Baltazara* a *Abrahamova oběť*. Nikdo z umělců neztvárnil tato témata tak dramaticky a živě.<sup>14</sup>

Dalším Rembrandtovým umem, kterým předčí ostatní umělce, jsou portréty postarších přemýšlivých lidí. Jeho vrásčitá *Modlící se stařena* je toho příkladem. Stejně jako nádherný obraz *Jeremijášův nářek nad zkázou Jeruzaléma*, ze kterého zoufalství přímo číší.<sup>15</sup> Nejsou to jen portréty starších lidí, které lze vychválit. Nejlépe to vystihl Ernst Hans Gombrich, když napsal: „U Rembrandtových vynikajících portrétů víme, že stojíme tváří v tvář skutečným lidem, cítíme jejich laskavost, jejich touhu po pochopení a také jejich osamocení a utrpení. Jeho zpytavý a pevný pohled, který dobře známe z jeho autoportrétů, pronikal přímo do lidského srdce.“<sup>16</sup>

Podle již zmiňovaného Paula Johnsona byl Rembrandt obdařen schopností donutit diváky hloubat nad jeho díly a dokonce vytvořit situace zajímavými, které běžně žádné sympatie neprobouzely. Jak je tomu třeba například na známém plátně *Noční hlídka*. Tento skupinový portrét byl zbaven veškeré formálnosti, a to dokonce radikálněji než kdy maloval skupinové portréty Hals.<sup>17</sup>

Další cestou k úspěchu bylo pro Rembrandta to, že se nebál malovat cokoli. Nespécializoval se na žádný konkrétní námět.<sup>18</sup> Právě tím se lišil od ostatních nizozemských malířů 17. století. Pouštěl se i do jiných námětů, než které byly v Holandsku právě v módě. Maloval mýty a biblické motivy, o které se zajímali malíři jiných zemí. Odmítal zobrazovat dokonalý klid měst a polí. Na svých obrazech vyjádřil utrpení, ale i komické scény. A jeho akty byly plné smyslovosti.<sup>19</sup> Maloval i krajiny. Příkladem je *Krajina s kamenným mostem*, kde

13 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 332.

14 [Srov.] tamtéž, s. 332- 333.

15 [Srov.] tamtéž, s. 333.

16 GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. 2. rev. vyd. v MF a Argo 1. Praha: Mladá fronta a Argo, 2001, s. 423.

17 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 334.

18 [Srov.] tamtéž, s. 335.

19 [Srov.] PIJOAN, *Dějiny umění*, s. 241.

využil svou techniku bodového světla i na stromy.<sup>20</sup> Dokonce bravurně zvládal ztvárnit námořní bitvy, které byly v Holandsku tak oblíbeným tématem. Důkazem je jeho báječný *Kristus v bouři na moři v Galileji*.<sup>21</sup> Rembrandt byl schopen vyhovět i těm zákazníkům, kteří si přáli obrazy plné světla. Ukázkou jsou obrazy *Šimon v chrámu* a *Hádka dvou starců*. Pro méně majetné zadavatele vytvářel lepty a rytiny, ve kterých opět obsáhl všechna možná témata. Ať už se jednalo o akty nebo o ukřižování. Je známo na 290 leptů, z nichž některé exempláře jsou velmi velkého formátu.<sup>22</sup>

Rembrandtova technika v malířství spočívala ve střídání lazur a past. Často používal násadku štětce k vyškrabávání do velkých vrstev barev. Rád improvizoval a hledal nové techniky.<sup>23</sup>

### 1.3 Život umělce

Rembrandt se narodil jako jedno z nejmladších dětí do rodiny mlynáře v holandském městě Leidenu, kde prožil své dětství. Stalo se tak 15. července roku 1606.<sup>24</sup>

Všichni Rembrandtovi sourozenci byli vyučeni řemeslu. Jen Rembrandta zapsali jeho rodiče do latinské školy, která byla výchovnou institucí. Žáci se zde učili sedm let humanitním vědám a svobodným uměním. Děti byly vyučovány nejen základům gramatiky, náboženství nebo astronomii, ale i rétorice a hudbě. Žáci museli umět odříkat z paměti celé pasáže z děl, jimiž například byly epické básně od římského básníka Ovidia. Rembrandt se ovšem učil nazpaměť i biblické texty a to nejen kvůli své nábožensky zaměřené matce, ale i kvůli tamějšímu kalvinistickému duchu. To samozřejmě Rembrandta ovlivnilo nejen v tom jak nahlížel na své rodiče, které zobrazoval téměř s biblickou urozeností.<sup>25</sup>

Po ukončení studia na latinské škole bylo Rembrandtovi poskytnuto vzdělání na leidské univerzitě i přesto, že měl mnoho sourozenců. Nastoupil na filozofickou fakultu už v pouhých 14-ti letech. Leidská univerzita, zvláště lékařská fakulta, byla známa prováděním veřejných pitev.<sup>26</sup>

---

20 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 335.

21 [Srov.] tamtéž, s. 330- 335.

22 [Srov.] tamtéž, s. 335.

23 [Srov.] PIJOAN, *Dějiny umění*, s. 244.

24 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 13- 14.

25 [Srov.] tamtéž, s. 13- 14.

26 [Srov.] tamtéž, s. 14.

Rembrandt na fakultě dlouho nevydržel a brzy odešel do učení k místnímu malíři Jacobu Isaacszoonu van Swanenburgovi. Tři roky se u mistra učil malířskému řemeslu. Poté se Rembrandt rozhodl odejít do Amsterdamu, aby se učil v dílně mistra Pietra Lastmana, který byl v oné době velmi uznávaným malířem.<sup>27</sup> Pieter Lastman byl jediný z mála, který se zabýval historickými tématy a tématy biblickými, které maloval na malé formáty. Rembrandta toto téma zaujalo a mystérium, které číselo z obrazů svého mistra, ještě víc zesiloval.<sup>28</sup> U Pietra Lastmana zůstal jen pár měsíců a hned se vrátil do Leidenu, kde si vytvořil vlastní dílnu. Později v ní spolupracoval s Janem Lievensem, který byl také v učení u Lastmana. S Janem se často radili o malířských technikách a také si navzájem posuzovali svá díla.<sup>29</sup>

Rembrandt si na Leidenském náměstí a na trzích dělal četné náčrtky, na kterých studoval gesta a výrazy tváří různých lidí, kteří byli převážně z nižších společenských vrstev. Tím se inspiroval pro obrazy s biblickou tematikou. Své náčrtky prodal a za utržené peníze si mohl pořídit více malířských potřeb.<sup>30</sup>

Rembrandt se snaží předčit svého učitele Pietra Lastmana. Zaměřuje se na historická témata. Podle Lastmanova vzoru maluje i biblická témata, kdy téměř přetváří Lastmanovi obrazy. Příkladem je obraz *Oslice Baláмова*, kde oslici i Baláma ztvárnil skoro v témž postoji jako Lastman. Rembrandt ovšem celý děj více vyhrotil a zdramatizoval.<sup>31</sup>

Ke svým prvním dílům používá jako modely své sourozence, protože mu nedostatek financí nedovoloval pořídit si jiné. Rembrandta velmi ovlivnila zhoršující se slepota svého otce. Téma slepoty ho velice zaujalo. Neznamenal pro něj pouhou tělesnou nemoc, ale bylo pro něj symbolem lidské morální a duchovní slepoty. Tuto myšlenku lze pozorovat na díle *Tobiáš, Anna a kozel*, kde je slepota hlavním tématem.<sup>32</sup>

Jednou z jeho raných inspirací bylo pojednání o malířství od Karla van Mandery nazvané *Shilderboeck* z roku 1604. Pojednání je jakýmsi návodem pro mravný umělcův život, ale také obsahuje rady, jak postupovat při zobrazování výrazů obličejů. Mladého Rembrandta nejvíce zaujalo to, že

---

27 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 14- 15.

28 [Srov.] PIJOAN, *Dějiny umění*, s. 244.

29 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 15- 16.

30 [Srov.] tamtéž, s. 15- 16.

31 [Srov.] tamtéž, s. 16- 20.

32 [Srov.] tamtéž, s. 16- 21.

podle Mandery je nejsložitější namalovat zář olejové svítilny.<sup>33</sup>

Velmi brzy se Rembrandt stává slavným a věhlasným umělcem. Již ve svých dvaceti dvou letech má svého prvního žáka. Je jím patnáctiletý hoch Gerrit Dou, který zůstává u Rembrandta tři předepsané roky.<sup>34</sup> I přesto, že Rembrandt stále sídlí v Leidenu, tak ho i jeho přítele Jana Lievense navštívil tajemník místodržícího Holandska Constantijn Huygens. Lievens byl poctěn namalovat portrét samotného tajemníka. Rembrandt byl vyzván vytvořit portrét jeho bratra.<sup>35</sup>

Ve svých dvaceti třech letech se Rembrandt musí potýkat s myšlenkami ohledně války, která se dostala už i do Leidenu, kde stále zatím přebýval. Rembrandt stejně jako všichni občané je vyzván k boji proti mocné španělské a německé armádě. Tato fakta ovlivnila i umělcovo dílo. Sám sebe vyobrazil ve španělském límci, který byl součástí brnění. Zobrazil se jako mladého hrdinu odhodlaného k boji.<sup>36</sup>

V roce 1630 umírá Rembrandtův otec. I přes tuto těžkou rodinnou situaci, může se Rembrandt i nadále věnovat své profesi. Jeho bratr Adriaen se musel vzdát svého řemesla ševce a začít se starat o vedení domácnosti a mlýna.<sup>37</sup>

V témže roce bychom mezi Rembrandtovými díly našli velké množství grafických listů, ke kterým si jako podpis vytvořil monogram RHL. Na mnohých z nich sám sebe portrétoval. Zobrazil se s různými výrazy v obličeji. Ať už s upřenými očmi nebo se svrstěným čelem.<sup>38</sup> O rok později se začal podepisovat jako Rembrandt f. Význam tohoto podpisu je: To maloval Rembrandt. V tomto podpisu křestním jménem se zračí jeho touha vyrovnat se velkým mistrům: Michelangelovi, Tizianovi nebo Raffaelovi.<sup>39</sup>

Constantijn Huygens, který je téměř stálým zákazníkem Rembrandta, se ho snaží přemluvit, aby odcestoval do Itálie. Avšak Rembrandt se vyhýbá odchodu do Itálie výmluvou, že je Holandsko plné italských děl. Ale zamlouvalo se mu odejít do Amsterdamu. Tam se stal učitelem v umělecké akademii, kterou vede Hendrick van Uylenburgh.<sup>40</sup>

---

33 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s.16.

34 [Srov.] tamtéž, s. 23.

35 [Srov.] tamtéž, s. 23.

36 [Srov.] tamtéž, s. 23- 26.

37 [Srov.] tamtéž, s. 23- 24.

38 [Srov.] tamtéž, s. 24.

39 [Srov.] tamtéž, s. 24.

40 [Srov.] tamtéž, s. 24.

Amsterdam je oproti Leidenu otevřený a vcelku tolerantní, plný obchodního ruchu. Díky bohatým obchodníkům Rembrandt postupně stoupá na úroveň módního portrétisty.<sup>41</sup>

Jedno z prvních velkých děl, které Rembrandt v Amsterdamu vytvořil, bylo dílo *Hodina anatomie doktora Tulpa*. V lednu roku 1632 vykonal doktor Nicolaes Peterszoon Tulp veřejnou pitvu. Rembrandt byl pozván cechem chirurgů, aby zvětšil tuto veřejnou pitvu na skupinovém portrétu. Mrtvola patřila jednomu zločinci, který byl právě sundán ze šibenice. Na pitvu se přišli podívat nejen různí univerzitní a političtí hodnostáři města, ale také obyčejné městské publikum za pár stříbrných. Tato pitva byla důkazem, že protestantský svět spěje k osvícenosti. I na tomto obraze je děj velice dramatizován. Objevuje se zde dynamika. Dílo překypuje emocemi a gesty, které jen znásobují věrohodnost scény. Vyskytuje se zde celá řada výrazů v obličejích přítomných. Skoro až můžeme číst jejich myšlenky. Zhloubání, údiv, zvědavost atd. Krásně je ztvárněno didaktické gesto doktora. Pro Rembrandta nebylo problémem ani namalování křečovitého vzezření mrtvého těla. Tímto dílem si Rembrandt získal slávu v celém Amsterdamu.<sup>42</sup>

Hendricku Uylenburghovi se velice rychle plní dům zákazníky, kteří chtěli od Rembrandta portrétovat. Po tom slavném skupinovém obraze Rembrandtovi nepřibývá jen zákazníků, ale i žáků. Všichni u něj obdivují dynamiku a svěžest jeho děl oproti konvenční strnulosti. Po tomto úspěchu se Rembrandt snaží získat trvalý pobyt v Amsterdamu a zamýšlí se přidat do cechu malířů svatého Lukáše.<sup>43</sup>

Govaert Flinck, který byl původně žákem u Lamberta Jacobszooona, přešel do učení k Rembrandtovi, kde toto studium dokončil. Brzy se z Flincka stal úspěšný malíř, který na své akce zval i svého mistra.<sup>44</sup>

Rembrandt v sobě nosil touhu odlišit se od ostatních a to tím, že se chtěl stát váženým disciplinovaným malířem po vzoru Rubense.<sup>45</sup>

Jeho sláva se donesla dokonce až k místodržícímu Holandska Fredericka Hendricka, který si objednal portrét svojí manželky.<sup>46</sup>

Vytvářel i kopie děl ostatních umělců. Například v roce 1633 namaloval

---

41 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 25.

42 [Srov.] tamtéž, s. 25- 38.

43 [Srov.] tamtéž, s. 25.

44 [Srov.] tamtéž, s. 41.

45 [Srov.] tamtéž, s. 25.

46 [Srov.] tamtéž, s. 25.

kopie děl svého dřívějšího mistra Pietra Lastmana, který byl téhož roku pochován v oudekerkském kostele v Amsterdamu. Rembrandt také nakreslil rudkou obrazy podle grafiky Antonia de Monzy *Poslední Leonardova večeře*. V tomto případě mu nezáleželo na tom, zda vytvoří přesnou kopii originálu, ale šlo mu převážně o to, aby celý výjev více zdramatizoval.<sup>47</sup>

V roce 1634 byl Rembrandt konečně ustanoven občanem města Amsterdamu a díky tomu se stal i členem cechu malířů. Ve stejném roce se oženil se Saskií van Uylenburgh, se kterou byl už rok zasnouben. Saskie byla sestřenicí Rembrandtova společníka Hendricka van Uylenburgha. Svatbu slavili ve fríské vesničce Sint Annaparochie.<sup>48</sup> O rok později se jim narodil první syn Rombertus, který ale velmi záhy umřel na mor. Tehdy byl mor brán jako trest boží za hýřivý způsob života, byť přenašeči byly krysy na lodích. Ještě se jim postupně narodily dvě dcerky Cornelie, ale obě velmi záhy po narození taktéž pochovali.<sup>49</sup>

V roce 1641 měli opět chlapečka. Pojmenovali ho Titus podle Saskiiny tety Titie van Uylenburgh, která byla oblíbenou návštěvnicí Rembrandtovi domácnosti. Saskii tento porod vyčerpал. Velmi vážně onemocněla a záhy zemřela na tuberkulózu. Ve své závěti odkázala všechen majetek svému synovi Titovi. Rembrandt dostal pouze právo její majetek užívat. V závěti také stálo, že pokud se Rembrandt znovu ožení, tak půl tohoto jmění připadne Saskiině sestře Hiskii, která již byla vdovou.<sup>50</sup>

Rembrandt Saskii velmi miloval, což lze vidět na mnoha obrazech, kde ji vypočetnil. Vytvářel její portrétní studie. Zobrazoval ji jako půvabnou dámu z Amsterdamu. Namaloval ji také jako bohyni Flóru, jak se ve svých skvostných šatech prochází po svém malebném království. Přes všechny ty vznešené portréty s okázalou bohatostí oděvů, ji Rembrandt ve svých kresbách zachytil i ve chvílích, kdy byla zesláblá a ztrhaná nemocí.<sup>51</sup>

Titus van Rijn byl jediný ze Saskiiných dětí, který se dožil dospělosti. Rembrandt ho taktéž vypočetnil na mnoha obrazech. Titus se stal pro malíře velkou oporou a věrným společníkem. Syn svého otce, ale nepřežil. Zemřel na mor ještě jako mladý muž a novopečený otec.<sup>52</sup>

---

47 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 41.

48 [Srov.] tamtéž, s. 41- 42.

49 [Srov.] tamtéž, s. 43-45.

50 [Srov.] tamtéž, s. 46.

51 [Srov.] tamtéž, s. 49- 54.

52 [Srov.] tamtéž, s. 96- 98.

Rembrandt byl velmi vášnivým sběratelem nejen uměleckých děl, ale i předmětů všeho druhu, které pak ztvárňoval ve svých dílech. Ve svých sbírkách měl i obraz *Hero a Leandr* od Petera Paula Rubense. Na aukci jednoho ruského obchodníka získal dokonce i obrazy Albrechta Dürera. Rembrandt na aukcích utrácí velké množství peněz. I tímto způsobem se chtěl ve městě zviditelnit jako velmi úspěšný malíř, který má vysoké příjmy a tudíž si může dovolit utrácet. V jistém období si to opravdu dovolit mohl, protože maloval amsterodamské měšťany a dokonce i haagskou šlechtu. Pomocí mu v tom byl jeho mecenáš Constantijn Huygens. Huygens dokonce Rembrandta bral i do haagské společnosti. Pozval ho jako hosta na svatbu své sestry Amalie van Solmes.<sup>53</sup>

V důsledku Rembrandtových nákupů ho Saskiina rodina obviní z toho, že utratil veškeré její dědictví. Avšak Rembrandt požaduje finanční odškodnění za tuto, podle svého mínění, pomluvu. Byť soudní při nevyhrála ani jedna ze stran, Rembrandt dále utrácí. I přes vysoký dluh koupí velice drahý a přepychový dům v ulici Sint Anthonies Brestraat.<sup>54</sup>

Rembrandt si je už natolik jist svou slávou, že odmítá malovat měšťany střední třídy. Vytváří portréty jen nejbohatších rodin jako jsou Tripovi, De Graeffovi nebo Witsenovi. Tyto rodiny jsou ochotné zaplatit Rembrandtovi jakoukoli sumu, kterou si řekne. Oproti tomu jeho dlouhodobý mecenáš Constantijn Huygens nechce Rembrandtovi platit víc než se původně dohodli. Tyto bohaté rodiny Rembrandt zobrazuje s veškerým přepychem a užívá si toho, že jeho díla jsou ceněna jako van Dyckovy obrazy.<sup>55</sup>

Ovšem netrvá moc dlouho a zákazníci Rembrandtovi odmítají zaplatit domluvenou cenu. Nevyjímá se ani Andriese de Graeff, který je velmi vlivným magnátem. Rembrandt není schopen splácet dluhy a brzy se dostává do existenčních problémů.<sup>56</sup> Byť již začátkem roku 1643 lze najít Rembrandtova díla ve sbírkách po celé Evropě, tak ale už nedostává tolik zakázek od nejvybranější amsterodamské společnosti. Tento fakt velmi pomohl jeho bývalým žákům. Ať už se jedná o již zmiňovaného Goverta Flincka nebo o Ferdinanda Bola, jejich styl se vyznačoval elegancí a povrchností.<sup>57</sup>

Málokterý umělec se může honosit tak významnými žáky. Malíř žánrových výjevů Nicolaes Maes, jehož učitelem byl taktéž Rembrandt, se

---

53 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 43- 44.

54 [Srov.] tamtéž, s. 44.

55 [Srov.] tamtéž, s. 45.

56 [Srov.] tamtéž, s. 46.

57 [Srov.] tamtéž, s. 71.



proslavil především svou *Spící služkou*. Ferdinand Bol se stal významným portrétistou. Proslavil ho portrét *Elisabeth Basové*, který ale byl dlouhou dobu považován za Rembrandtův. Carel Fabritius maloval různá témata skoro jako jeho učitel, ale nejlépe uměl malovat ptáky. Což můžeme vidět na jeho obraze *Stehlík*. Nelze nezmínit Samuele van Hoogstratena, který se zabýval malbou kukátek. Asi nejúspěšnějším z Rembrandtových žáků se stal jeho první žák Gerrit Dou. Specializoval se na malé žánrové obrázky, které byli plné detailů. Těmto žánrovým výjevům učil žáky ve své vlastní škole v Leidenu. Množství mikroskopických podrobností způsobovalo, že maloval velmi pomalu. Za svou práci dostával draze zapláceno.<sup>58</sup>

Po smrti Saskie Rembrandt přijímá jako služebnou do své domácnosti Geertje Dirx, aby opatrovala malého Tita. Po nějakém čase Rembrandt využije svou novou hospodyně pro naplnění svých potřeb vztahu se ženou. Zároveň se mu hodí jako modelka pro jeho další obrazy. Rembrandt si nikdy Geertje nevezme za ženu. Časem ji úplně zapudí z domu kvůli mladé Hendrickje Stoffels. Geertje ho ovšem zažaluje pro nesplnění manželské slibu. Soud udělí Rembrandtovi doživotní rentu 200 stříbrných, které bude Geertje vyplácet. Rembrandt se jí pomstí. Prohlásí ji za duševně chorou a za pomoci několika svědků ji dostane na pět let do káznice v Goudě.<sup>59</sup>

Hendrickje Stoffels- Jaegherse byla velice mladou dívkou, když nastoupila jako pomocnice do Rembrandtova domu. Hendrickje byla pro Rembrandta velmi přitažlivá, jak můžeme vidět na obraze *Sára čekající na Tobiáše*, kde ji využil jako modelku. Rembrandt s Hendrickje žil nesezdaně, protože se bál, aby nepřišel o možnost využívání Saskiina dědictví. Hendrickje se stala pro Rembrandta velkou životní oporou a porodila mu dceru Cornélii. Avšak ani tato žena se nedožila Rembrandtových šedin.<sup>60</sup>

Rembrandt se stále víc a víc dostává do dluhů. Christoffer Thijs požaduje zaplacení dluhu za dům. Rembrandt, aby zaplatil žádanou částku, si půjčí další peníze. Peníze mu například půjčí jeho bohatý přítel a milovník umění Jan Six. Za půjčené peníze, ale nakoupí zbytečnosti a splatí jiné dluhy. Na Rembrandta doléhá nespočet věřitelů. Dokonce v roce 1656 soud rozhodne o prodeji Rembrandtova majetku. V roce 1660 Hendrickje a Titus pomohou Rembrandtovi od neustávajícího úpadku tím, že podepíší smlouvu o právu na majetek umělce

---

58 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 336- 337.

59 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 46- 74.

60 [Srov.] tamtéž, s. 80- 81.

a prodej jeho děl.<sup>61</sup>

Postupem času se Rembrandt přestává věnovat líbivému a jemnému umění, které bylo v Amsterdamu oblíbeným. Nezajímá ho barokní klasicismus z Itálie.<sup>62</sup> Rembrandt nyní začal dávat důraz na malířské podání, už nemaloval množství detailů. Šlo mu o jakési zvnitřnění a vyobrazení osoby už nemaloval s množstvím gest.<sup>63</sup> U zákazníků se začala objevovat kritika typu, že jeho díla vypadají jako nedokončené skici. Byť je Rembrandt stále více kritizován a zakázek je stále méně, tak jeho reputace a pověst se nemění.<sup>64</sup>

4. října roku 1669 umírá Rembrandt van Rijn. Umělec se dožil na svou dobu požehnaného věku. Ve svém životě musel čelit mnoho přívalům moru a jiných nemocí, které mu vzaly jeho blízké a příbuzné. Kvůli těmto četným neštěstím umírá vcelku osamělý.<sup>65</sup>

---

61 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 73- 105.

62 [Srov.] tamtéž, s. 73.

63 [Srov.] PIJOAN, *Dějiny umění*, s. 254.

64 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 106.

65 [Srov.] tamtéž, s. 108.

## 2 Portrét v malbě

Jednou z mnoha disciplín, kterým se Rembrandt věnoval je právě portrétní malba. Nutno dodat, že ne méně významná. Možná by se dalo říci, že ho malování portrétů na zakázku živilo. Proto se v této kapitole zamyslíme nad tématem portrétní malby a jeho samotnou definicí. Samozřejmě nemůžeme vynechat podkapitolu o autoportrétech, kterými se Rembrandt mnoho zabýval.

### 2.1 Úvahy nad definicí malířského portrétní malby

Přesná definice umění portrétní malby není snadná. Malíři mnohdy malovali portréty jako součást velkých děl, které by samy o sobě portréty být ani nemohly.<sup>66</sup> Také Rembrandt použil portréty svých přátel, sourozenců nebo rodičů pro obličej dárných postav z biblických příběhů na svých obrazech. Těžko tato díla s historickým nebo biblickým námětem, kde jde převážně o převyprávění příběhu, lze považovat za portrét, byť portréty obsahují.

„Co je to umění portrétní malby?... Je to umění ukázat, hned na první pohled, základní rysy člověka, jež nelze vyjádřit slovy.“<sup>67</sup> Tato definice J. C. Lavatera z druhé poloviny 18. století je velice zajímavá, avšak zaměřená pouze na fyzické vzezření portrétovaného. Možná by se nabízela tato definice: „Výraz „portrét“ (francouzsky „podobizna“ z latinského protrahere- vynést na světlo), dříve zvaný také kontrfej (z francouzského contrefait- napodobený), označuje zobrazení určitého člověka výtvarnými prostředky.“<sup>68</sup> Jan Baleka portrét označuje jako: „...zobrazení člověka v jeho tělesné a duchovní jedinečnosti; portrétnost, tj. vystižení podoby portrétovaného je jeho podstatnou složkou.“<sup>69</sup> Jan Baleka přidává portrétní malbě další rozměr a to význam psychické stránky dané osobnosti.

Pouhé rčení, že portrét je nápodoba konkrétní osoby je nedostatečné. Jak je známo, v dřívějších dobách tomu tak nebylo. Příkladem jsou rané portréty vládců, jako je např. *Císař Lothar* z poloviny 9. století, kde nešlo o zobrazení podoby tváře císaře, ale o zobrazení jeho císařského postavení.<sup>70</sup> Baleka dále píše:

---

66 [Srov.] STURGIS, A. (ed.) a H. CLAYSONOVÁ (ed.). *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. Praha: Slovart, 2006, s. 136.

67 Tamtéž, s. 135.

68 ALTMANN, Lothar (ed.). *Lexikon malířství a grafiky*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2006, s. 482.

69 BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997, s. 282.

70 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 136- 138.

„Za p. bývá označováno i zpodobení, které nezobrazuje individuální lidské rysy, ale přináší je pouze typově nebo pomocí atributu, alegorie, ideogramu apod.“<sup>71</sup> Císař Lothar byl zobrazen s atributy krále.

V období renesance zákazník očekával, že jeho portrét bude mírně idealizován podle antického umění.<sup>72</sup> Takže tedy opět nešlo o přesnou podobu.

Tizian namaloval obraz dívky s názvem *La Bella* z roku 1537. I když se jedná o pravděpodobně věrnou nápodobu jisté ženy, nedá se to nazvat portrétem. Malíř ani objednavatel obrazu nestál o totožnost namalované dámy. V jejich zájmu byla pouze její ohromující krása a dílo samotné pro svou nádheru.<sup>73</sup>

V 17. století byl zájem o portrétní studie, kde jim šlo převážně o zachycení povahových vlastností, výrazu a nálady, nejlépe postav v orientálním či historickém obleku. Rembrandtův *Muž v orientálním hávu* z roku 1632 je toho příkladem. Opět věrná podoba konkrétního muže nebyla středem zájmu a ani jeho identita.<sup>74</sup>

Tyto zvláštní případy nás vedou k definici portrétu, která se nezaměřuje jen na podobnost.<sup>75</sup> „Portrét lze tedy chápat jako obraz, v němž se malíř snaží zachytit svůj model jako individualitu.“<sup>76</sup> Existují portréty, které se tedy zabývají jen vnějším fyzickým vzhledem portrétovaných. Avšak většina umělců při malbě portrétu si klade za cíl víc než jen pouhou podobu s konkrétním jedincem. Na svých obrazech se snaží zachytit postavení daného člověka ve světě, jeho charakter anebo jeho náladu.<sup>77</sup>

Na mnohých dílech od 19. století až po dnes už nenajdeme portrétovaný model nebo modely jako hlavní motiv obrazu, jako tomu bývalo v dobách předtím. Důvodem je nejspíš to, že umělci už nemalovali tolik portrétů na zakázku, kde museli vytvořit portrét v dohodnuté podobě. Na obraze Edgara Degase *Place de la Concorde* můžeme vidět portrét aristokratického umělce Ludovica Napoléona Lepica. Tento obraz je zároveň snímkem z pařížského života. Vyobrazené náměstí i Ludovic jsou zde stejně podstatné.<sup>78</sup>

---

71 BALEKA, *Výtvarné umění*, s. 282.

72 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 136- 138.

73 [Srov.] tamtéž, s. 136- 137.

74 [Srov.] tamtéž, s. 136- 137.

75 [Srov.] tamtéž, s. 137.

76 Tamtéž, s. 137.

77 [Srov.] tamtéž, s. 137.

78 [Srov.] tamtéž, s. 137.

## 2.2 Počátky portrétní malby

Historie portrétní malby je velmi stará. Ze starověkého Egypta kolem roku 3000 př. Kr. jsou známy portrétní sochy a reliéfy. Ze starého Řecka a Říma se dochovalo nemálo sochařských portrétů. Avšak co se týče malovaných portrétů, těch se zachovalo méně. Na zdech v Pompejích je možno některé z nich vidět. Také v Egyptě byly objeveny portrétní malby již z druhého století po Kristu.<sup>79</sup> Šlo o tzv. Fajjúmské portréty. Tyto portréty byly pokládány na mumifikovaná těla. Sloužily místo drahých sarkofágů.

Tyto portréty byly vytvářeny v Egyptě v době nadvlády Říma. Jako příklad můžeme uvést *Portrét chlapce* z Dolního Egypta z města Fajjúm. Vznikl ve třetím století našeho letopočtu. Je to vynikající dílo vytvořené na dřevěné desce. Autor portrét namaloval voskovými barvami. Portrét je díky této technice velice dobře plasticky namalován.<sup>80</sup>

Ve středověku v podstatě neexistoval faktický portrét v malbě. Středověkým lidem nepřišlo důležité, aby umělec zobrazoval ony podřadné znaky, díky kterým se lidé od sebe odlišují.<sup>81</sup>

V polovině 14. století byla namalována *Podobizna Jana II.*, která se nám dochovala ve velmi špatném stavu. Lze ji považovat za nejstarší středověkou individuální portrétní malbu, která se dochovala. Ze západní kultury středověku před polovinou 14. století máme zachované množství podobizen. Avšak často to jsou busty nebo portréty namalované v rukopisech. Také existují různé podobizny vyobrazené na větších obsáhlejších obrazech. Jedná se například o portréty mecenášů na dílech s biblickými náměty. Malíři Jana II. nespíš nešlo o zobrazení nějakého obecného typu císaře oproti ostatním dochovaným dílům, ale o zachycení opravdové podoby. Portrét Jana II. je namalován z profilu, jak bývalo v té době běžné.<sup>82</sup>

V patnáctém století u bohatého obyvatelstva měst stoupl zájem o portréty, na kterých by dotyčnou osobu poznali. Příkladem je portrét *Muže v červeném turbanu*, který byl namalován Janem z Eycku.<sup>83</sup> Jan van Eyck také vytvořil první dvojportrét jako samostatný obraz. Na obraze jsou vyobrazeni celé postavy

---

79 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 138.

80 [Srov.] JANSON, Dora Jane a H. W. JANSON. *Cesty malířského umění: přehled vývoje malířství od pravěku do současnosti*. Praha: Odeon, 1969, s. 30- 33.

81 [Srov.] tamtéž, s. 76.

82 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 138- 139.

83 [Srov.] JANSON a JANSON, *Cesty malířského umění*, s. 76.

budoucích manželů Arnolfiniů.<sup>84</sup>

V šestnáctém století už portrétní malířství kvetlo, díky humanistickému myšlení. V Itálii to byli umělci jako Leonardo da Vinci, Raffael nebo Tizian. V Německu například Albrecht Dürer a Lukas Cranach.<sup>85</sup>

V baroku byla velmi významná portrétní malba z Nizozemí díky umělcům, jako byli P. Paul Rubens, Anthonius van Dyck, Rembrandt a Frans Hals.<sup>86</sup>

### 2.3 Důležitost podoby

Pokud si objednáme malbu vlastního portrétu, počítáme s tím, že nám bude podobná. Problém je v tom, že samy sebe vidíme jinak než nás vidí druzí. Častokrát se stává, že se na některých fotografiích ani nepoznáme a to se jedná o zcela nezaujatý záznam fotoaparátu. Kdežto malované portréty jsou ovlivněny vlastní malířovou interpretací skutečnosti. Naskytá se tedy otázka, jak moc se portréty vyobrazené v dřívějších dobách shodují s portrétovanou postavou. Zajímavé je srovnání portrétu Karla I. od vlámského malíře Antoona van Dycka s verzí portrétu téže osoby od Holanďana Petera Lelyho. Van Dyckova verze nejspíš zidealizovaná nese jemnější rysy.<sup>87</sup>

Idealizace ne vždy musí způsobovat to, že si portrétovaná osoba nebude podobná. Podobu můžeme ztvárnit nespočet způsoby. Například karikaturisté často komicky přetvářejí výrazné rysy svých předloh. Malířům se stává, že zvýrazňují asymetrii a nepravidelnost obličeje, neboť jsou důležité pro dosažení kýžené podoby.<sup>88</sup>

Aby člověk rozpoznal podobu dané osoby na obraze, není potřeba mnoho charakteristických rysů. To ovšem malíři zjednodušuje práci při vytváření portrétu. Zkušený kreslíř je schopen pár rychlými tahy zachytit podobu svého modelu. Umělci tohoto jevu mnohdy využívají. Tohoto možného zjednodušení využívají umělci ve dvacátém století. Samozřejmě nelze nezmínit Amadea Modiglianiho, který se zabýval převážně portrétní tvorbou. Své portréty velmi stylizoval a zjednodušoval na pár základních rysů. Vystihoval právě ty nepravidelnosti a nerovnoměrnosti obličeje. Demonstrovat se to dá právě

---

84 [Srov.] ALTMANN (ed.), *Lexikon malířství a grafiky*, s. 483.

85 [Srov.] tamtéž, s. 483.

86 [Srov.] tamtéž, s. 483.

87 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 140.

88 [Srov.] tamtéž, s. 140- 141.

na portrétu *Chaim Soutine* z roku 1917, kde má osoba na obraze například jedno oko výš než druhé.<sup>89</sup>

Francis Bacon pracuje jiným způsobem. Nepoužívá deformaci k vyjádření podoby, ale naopak i přes deformaci udrží ve tváři chtěnou podobu. Můžeme to vidět na portrétech jeho přátel. Jako příklad si uvedeme *Tři studie k portrétu Isabely Rawsthornové*.<sup>90</sup> Kdybychom tuto ženu měli možnost někde potkat, jistě bychom poznali, že se jedná o onu, kterou namaloval Bacon.

## 2.4 Prostředky pro vyjádření charakteru

Už v období antiky považovali za samozřejmé, že malíř zachytí i duši neboli charakter portrétovaného, jak je zaznamenáno v mnohých antických básních. Renesanční umělci opět tyto básně vytáhli na světlo. Pokud malířům jde víc než jen o vyjádření vnější fyzické podoby, tedy o namalování charakteru, tak toho mohou dosáhnout jedině tím, jakou zvolí pózu, výraz nebo prostředí.<sup>91</sup>

Přibližně do roku 1500 malíři v Itálii zobrazovali své modely z profilu. Dělo se tomu tak nejspíš proto, že je to jednodušší. Tvář je zjednodušená na obrysové linie. Anebo namalování profilu mělo udávat, že jde o portrét. Jak je tomu u mecenášů na náboženských obrazech, kteří jsou namalováni z profilu oproti svatým.<sup>92</sup>

I přes výhody profilu nelze u něj docílit psychologického kontaktu mezi namalovanou osobou a tím, kdo se na obraz dívá. Pokud bude postava na obraze obrácena čelem k pozorovateli je možno docílit tohoto smyšleného spojení, které umožní říci pozorovateli charakter vyobrazené postavy. Poloprofil je možno najít už začátkem patnáctého století v Holandsku. V Itálii s portréty otočenými směrem k pozorovateli začali až umělci, jako jsou Sandro Botticelli, Raffael nebo Leonardo da Vinci.<sup>93</sup>

To jakou pózu zaujímá portrétovaná postava na obraze, nám ukazuje, jaký postoj má daná osoba ke světu a k nám pozorovatelům. Podívejme se třeba na portréty vládců, kteří na nás shlížejí shora. Jako příklad můžeme uvést *Ludvíka XIV.* od malíře Hyacinthe Rigauda. Oproti tomu na Raffaelově obraze si

---

89 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 141.

90 [Srov.] tamtéž, s. 141.

91 [Srov.] tamtéž, s. 142.

92 [Srov.] tamtéž, s. 139- 142.

93 [Srov.] tamtéž, s. 142.

s básníkem Baldassarem Castiglionem koukáme z očí do očí. Při pohledu na Castigliona nám připadá, že jsme se vyskytli vedle něj velmi blízko.<sup>94</sup>

Jean-Auguste-Dominique Ingres namaloval také portrét sedícího muže v černém oblečení jako Raffael svého Castigliona. Tímto sedícím mužem je velmi vlivný novinář Louis-François Bertin. Umělec si jistě s jeho pózou dal záležet. Bertin sedí s rukami na kolenou v lehkém předklonu. Pohledem je na nás upřený. Svou pózou nám dává najevo, abychom si spíše drželi odstup a poslouchali, co nám chce sdělit.<sup>95</sup>

Malíř ovšem nemusí splnit divákovo očekávání, že s ním bude osoba na obraze navazovat kontakt pohledem. Pokud bude portrétovaná postava upírat svůj zrak jiným směrem, může pozorovateli připadat, jako by ani o tom, že ji umělec maluje, nevěděla. Postavy mohou zaujmout mnoho různých póz. Například mohou vypadat, jako když přemýšlejí nebo odpočívají. Jako je tomu na obraze Thomase Eakinse s názvem *Slečna Amelia van Burenová* z roku 1891. Slečna Amelia na nás působí důvěrně, vůbec ne odtažitě, jak bychom čekali.<sup>96</sup>

Portrét *Madame X* je namalován z profilu jako u raných portrétních obrazů. Autor John Singer Sargent měl důvod, proč modelku zobrazil zrovna takhle s odhaleným krkem a rameny. Chtěl ukázat a vyzdvihnout její krásu.<sup>97</sup>

Pozorovatel automaticky počítá s tím, že póza, kterou model zaujímá, je něčím pro danou osobu charakteristická. Díky tomu usuzuje, jakou má portrétovaná postava povahu.<sup>98</sup>

Charakter portrétovaného a jeho momentální duševní stav také nejlépe zjistíme z výrazu jeho obličeje. Proto je také tvář a její výraz středem pozornosti portrétistů. Na obrazech s mytologickými nebo biblickými tématy malíři často ještě zvyšují dramatickost scény právě přehnaným výrazem v obličeji. Do portrétu se toto moc nehodí. Ani se nepoužívá jednoznačný výraz obličeje nebo rozpořehované postavy.<sup>99</sup>

Jakýkoli výraz tváře nikdy nezůstává v obličeji dlouho, protože se jedná o pohyb. Jakmile řekneme někomu, aby se vydržel déle usmívat, už nebude úsměv vypadat přirozeně. To nás ovlivňuje, když si prohlížíme obrazy postav s velmi jasným a zřetelným výrazem v obličeji. Pokud budeme delší dobu

94 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 142.

95 [Srov.] tamtéž, s. 142.

96 [Srov.] tamtéž, s. 143.

97 [Srov.] tamtéž, s. 143.

98 [Srov.] tamtéž, s. 143.

99 [Srov.] tamtéž, s. 144.



sledovat obraz usmívajícího se muže, který byl namalován Antonellem da Messinou, začne nám připadat povrchní. Je pravda, že v dnešní době, kdy známe fotografie, už jsme zvyklejší na portréty, na nichž je zobrazen chvilkový výraz tváře.<sup>100</sup>

Prchavost výrazu tváře velmi dobře zachytil Leonardo da Vinci na svém portrétu *Mony Lisy*, díky nejednoznačnému ztvárnění. Dosáhl toho díky tomu, že linie rtů a koutky očí záměrně nevykresluje. Zůstávají ve stínu rozmlžené. Tudíž lze předpokládat pravděpodobnost pohybu. Při pohledu na *Monu Lisu* můžeme mít pocit, že umělec zachytil právě ten okamžik změny výrazu tváře. To proto, že na každé straně tváře je namalována jinak silná intenzita výrazu. Jedna polovina obličeje se usmívá výrazněji než druhá.<sup>101</sup>

Diego Velázquez při práci na *Podobizně Inocence X.* využil stejnou techniku jako Leonardo. Avšak koutky rtů schoval pod vousy ne do stínu. Tato technika má zde však rozdílný účinek. Papež Inocence X. je ztělesněním inteligence, oproti tomu *Mona Lisa* působí jako vyrovnaná dáma. Papežova inteligence je dále dána najevo světlem na jeho vysokém čele, což je zažitá technika pro malování portrétů vzdělaných osob. Avšak nejvíce nás na tomto portrétu upoutají papežovi upřené oči, z nichž se snažíme vyčíst jeho charakter.<sup>102</sup>

Jen pouze samotné oči nám toho moc neřeknou, ale dohromady s víčky, obočím a směrem pohledu nám toho prozradí mnoho. Inocence X. na Velázquezově obraze na nás hledí z pod hustého obočí. Úhel a způsob jeho pohledu v nás může vyvolávat pocit, jako kdyby námi pohrdal. Oproti tomu Bertin na již zmíněném obraze od Ingrese se na nás dívá přímýma očima. Působí na nás dojmem otevřeného a čestného muže, který nás k něčemu nabádá.<sup>103</sup>

Pokud se pohled osoby na portrétu ubírá jiným směrem než na diváka, může to mít několik důvodů. Amelie van Burenová na Eakinsově obraze vypadá zadumaně. Oproti tomu se postava na *Portrétu madame J* od Mary Cassattové jen zaujatě zahleděla na své okolí.<sup>104</sup>

Oskar Kokoschka, když maloval portrét *Josepha de Montesquiou-Fezensac*, se inspiroval nesouměrností tváře jako Leonardo da Vinci u své *Mony Lisy*. Každé Josephovo oko se dívá nepatrně jiným směrem. Jeho pohled nás

---

100[Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 144.

101[Srov.] tamtéž, s. 144.

102[Srov.] tamtéž, s. 144- 145.

103[Srov.] tamtéž, s. 145.

104[Srov.] tamtéž, s. 145.

znejistuje, že nevíme, v jakém postavení jsme vůči tomuto bohatému muži.<sup>105</sup>

Něco o charakteru portrétované osoby a o jejím postavení ve společnosti může umělec také říci tím, do jakého prostředí danou postavu na obraze zasadí. Také hodně vyčteme z oblečení portrétované postavy a z různých předmětů, které se nachází v bezprostřední blízkosti dané osoby. I přes tyto klady, týkající se prostředí a pozadí na obraze, mnoho umělců často na pozadí obrazu nenamaluje nic konkrétního. Řekněme si dva důvody, proč malíři malují na svá portrétní díla univerzální, nic neříkající pozadí. Jednak chtějí, aby portrétovaná postava nebyla ničím přehlušena. Za druhé je to pro malíře jednodušší a zákazníkovi to vyjde levněji.<sup>106</sup>

Jan van Eyck namaloval Giovanni Arnolfiniho a jeho ženu v domácím prostředí, které zaplnil nábytkem a spoustou dalších předmětů. Chtěl tím poukázat na bohatý majetek italského obchodníka. Dost možná se jedná o vymyšlené prostředí, protože v pokoji není krb, který bývával v každé místnosti. Zajímavostí je, že se v místnosti nachází postel, byť to není ložnice. Modelové se totiž nachází v přijímací místnosti, kde v oné době postel bývala obvyklým nábytkem. Další věc, které si všimneme, je jejich bohaté oblečení. Giovanniho choť má tak dlouhé šaty, že si je pro takové množství látky musí přidržovat tak, že vypadá těhotně. Na obraze lze také vidět drahý orientální koberec, mosazný lustr a kupodivu i v severní Evropě nevýslovně drahé pomeranče.<sup>107</sup>

Robert a Frances Andrewsovi také chtěli být zobrazeni se svým majetkem. Malíř Thomas Gainsborough je v osmnáctém století namaloval uprostřed jejich velkých polností. Frances Andrewsová sedí na okatě zdobené lavičce, která se nachází jen tak v polích. Její manžel se o ni opírá. Malíř na pozadí zobrazil skutečnou krajinu, která manželům opravdu patřila.<sup>108</sup>

Prostředí nemusí pouze ukazovat na bohatství portrétované postavy, ale může nám říci i něco o jejich zájmech nebo také o její profesní činnosti. Jednoznačným příkladem tohoto je portrét Georga Gisze, kterého vyobrazil Hans Holbein mladší v roce 1532. Tento německý obchodník, který přebýval v Londýně, se nachází ve své pracovně. Kolem něj je zobrazeno mnoho předmětů, podle kterých bezpečně poznáme jeho povolání. Na tomto obraze nalezneme také Georgovo motto: „Není růže bez trní.“ Hned vedle tohoto nápisu visí váha, která

---

105 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 145.

106 [Srov.] tamtéž, s. 146.

107 [Srov.] tamtéž, s. 146.

108 [Srov.] tamtéž, s. 146-147.

je symbolem posledního soudu.<sup>109</sup>

Právě různé symboly přidávají portrétům nových významů. Mnohdy ale můžeme jen hádat, zda to vůbec byl autorův záměr, abychom v tom symboly hledali. Na obraze Davida Bailly *Zátiší pomíjivosti s portrétem mladého malíře* je lebka jednoznačným symbolem. Ale jak máme vědět to, jestli malíř na podobizně Arnolfiniových zamýšlel psa jako symbol věrnosti, nebo zda měl být jen jako domácí zvířátko? Na to samé se můžeme zeptat ohledně obrazu Thomase Gainsborougha. Zobrazené obilí může být čteno symbolicky jako úroda, ale i nemusí.<sup>110</sup>

Když malíř přemýšlí nad tím, jak zrealizovat pozadí obrazu, tak ne vždy řeší charakter daného modelu. Často umělec řeší kompozici. Někdy prostě jen malíř zobrazí prostředí svého ateliéru, ve kterém mu daná osoba sedí modelem.<sup>111</sup>

## 2.5 Autoportrét v malířské tvorbě

Autoportrét neboli zobrazení sebe sama. Teprve v raném středověku se objevují umělci, kteří vytvářejí své „podobizny“, na kterých si ale nejsou podobní. Vyjádřili svou podstatu umělce pouze zobrazením svých atributů, ne zobrazením svého fyzického vzhledu. Někdy tam pouze připsali nápis, o koho se jedná.<sup>112</sup> Jedním z takových příkladů mohou být podobizny iluminátorů Hildeberta a Everwina.

V podstatě první opravdové autoportréty se objevily v patnáctém století, ale nejprve v sochařské tvorbě. Například u Petra Parléře. První malířské autoportréty vznikaly tak, že malíř svůj obličej propůjčil nějaké postavě na obraze s náboženským výjevem. Za opravdu první autoportrét, který je samostatným obrazem, lze považovat obraz Albrechta Dürera.<sup>113</sup>

Pro malíře je velice výhodné zobrazovat sebe sama. Francouzský umělec Henri Fantin- Latoura (1836- 1904) řekl: „Model je stále připraven a má spoustu výhod. Je přesný, poslušný a člověk ho zná, ještě než ho začne malovat.“<sup>114</sup>

---

109 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 146.

110 [Srov.] tamtéž, s. 146- 147.

111 [Srov.] tamtéž, s. 147.

112 [Srov.] ALTMANN (ed.), *Lexikon malířství a grafiky*, s. 38- 39.

113 [Srov.] tamtéž, s. 39- 40.

114 STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 148.

Umělci si proto při malování autoportrétů trénovali techniku, zkoumali účinky světla na modelu anebo zkoušeli zobrazování různých výrazů obličeje.<sup>115</sup>

Avšak často malíři využívali autoportrétu pro své zviditelnění. Ukazovali tím veřejnosti svůj um. Prezentovali tak svou osobnost. Mnohdy se ale zobrazovali tak, jak by si přáli, aby na ně druzí nahlíželi. Dlouhou dobu malíři bojovali za to, aby jejich profesní činnost byla prohlášena za svobodné umění, aby už je lidé nepovažovali za pouhé řemeslníky. Proto na svých autoportrétech dávali najevo například své životní úspěchy.<sup>116</sup>

V období renesance se objevil a vzrostl zájem o jednotlivce a o jeho osobní talent. Díky tomu se zvedla poptávka mnohých sběratelů o portréty věhlasných a významných osob. Dvojnásobnou cenu má tedy autoportrét věhlasného vynikajícího malíře. Za prvé je to portrét proslulého umělce a za druhé se jedná o příklad z jeho obrazů, díky kterým se stal světoznámým.<sup>117</sup>

---

115 [Srov.] STURGIS (ed.) a CLAYSONOVÁ (ed.), *Jak rozumět obrazům*, s. 148.

116 [Srov.] tamtéž, s. 148.

117 [Srov.] tamtéž, s. 148.

### 3 Rembrandtovy autoportréty

V této kapitole se zaměříme už konkrétněji na jednotlivá Rembrandtova díla. Přesněji řečeno se podíváme jednotlivě na jeho autoportréty.

Rembrandtovy autoportréty mají velký význam a stále se v dnešní době těší oblibě. Ernst Hans Gombrich to krásně vyjádřil, když napsal: „Rembrandt si svá pozorování nezaznamenával jako Leonardo a Dürer, nebyl obdivovaným géniem jako Michelangelo, jehož výroky se předávaly dalším generacím, nebyl diplomatickým pisatelem dopisů jako Rubens, který si vyměňoval názory s významnými učenci své doby. A přesto se domníváme, že Rembrandta známe důvěrněji než kteréhokoli z těchto velkých mistrů, protože nám zanechal úžasný záznam svého života, řadu vlastních portrétů od doby svého mládí, kdy byl úspěšným, ba dokonce módním mistrem, až po osamělost stáří, kdy je jeho tvář odrazem tragédie, ale i nezlomné vůle velkého člověka.“<sup>118</sup>

Michael Bockemühl žasne nad Rembrandtovými autoportréty „...jako nad jedním z nejpronikavějších zachycení sebe sama ve světě malířství.“<sup>119</sup>

Jordi Vigué krásně definuje umělce: „Výtvarník je člověk, který vidí realitu jiným způsobem, vnímá ji v určité jedinečné podobě, cítí ji specifickou dimenzí a interpretuje to vše svým neopakovatelným způsobem na plátně. Proto se nám všichni malíři dávají poznávat právě skrze své dílo, vypovídají jím o svých pocitech a divákovi se jejich prostřednictvím otevírají. To činí z obrazu jakýsi druh posvátného rituálu, jímž skutečný malíř otevírá vstup do své svatyně a odkrývá své nitro.“<sup>120</sup> O Rembrandtovi toto platí také a možná ještě víc než o jiných malířích, protože Rembrandt více než kterýkoli jiný umělec nechal diváka nahlédnout do svého nitra prostřednictvím svých autoportrétů.

V Rembrandtových autoportrétech je zajímavé sledovat celou řadu jeho proměnlivých nálad. Ať už se jedná o vnitřní pokoj, zranitelnost, či různé obavy a ironii, tak o jeho upřímné srdce a pokoru.<sup>121</sup>

Oproti těmto názorům stojí otázka, jak moc Rembrandt ztvárňoval sám sebe a své psychické rozpoložení a jak moc jen pózoval pro své studium.<sup>122</sup>

---

118 GOMBRICH, *Příběh umění*, s. 420.

119 BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003, s. 9. Mistři světového umění.

120 BALLESTAR, Vicente B a Jordi VIGUÉ. *Malba: kompletní průvodce technikami malby*. 1. vyd. Dobřejovice: Rebo, 2005, s. 5.

121 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 12.

122 [Srov.] TOMAN, Rolf (ed.). *Baroko: architektura, plastika, malířství*. 1. vyd. Praha: Slovart, 1999,

### 3.1 Průřez Rembrandtovými autoportréty

Za celý svůj život se Rembrandt zpodobnil asi na padesáti obrazech. Jeho podobizny ovšem můžeme vidět i na jiných obrazech než na autonomních autoportrétech.<sup>123</sup> Pravděpodobně svou první podobiznu zachycuje ve svém prvním díle *Kamenování svatého Štěpána* z roku 1625.<sup>124</sup>

Sice se tato bakalářská práce nezajímá o grafiku, ale zajímá se o autoportréty, tak si nelze odpustit se o jeho leptech alespoň trochu zmínit. Rembrandt totiž nevytvářel autoportréty pouze v malbě, ale mnoho jich vyleptal a vyryl suchou jehlou.

Jako příklad si můžeme uvést *Autoportrét v kožešinové čepici* z roku 1629 a *Vlastní portrét v klobouku s rukou v bok* z období 1631-1633<sup>125</sup> V době svého mládí jich vyleptal opravdu nespočet, příkladem je řada leptů vlastních podobizen z roku 1630, kde umělec krčí obočí, směje se, otevírá ústa nebo vyvaluje oči.

Už ve svých začátcích Rembrandt budil obdiv. Jeho obdivovatelé rozšířili po celé zemi grafickou reprodukcí jeho vlastní podobizny, kde vypadal jako nedůvěřivý muž plný vzdoru a vzpoury. Už brzy ve svém mládí začal hledat ve vlastní tváři svou identitu.<sup>126</sup>

I přesto, že jsou Rembrandtovy grafiky velice zajímavé, se zaměříme pouze na malířské portréty. Nyní si prohlédneme pět Rembrandtových podobizen z různých období jeho života.

#### 3.1.1 Autoportrét č. 1: letný pohled

První autoportrét, na který se zaměříme, bude Rembrandtův *Vlastní portrét* (viz Přílohy I., obr. 1) z období jeho mládí, který namaloval roku 1629 olejem na dřevěnou desku. Tento obraz je o velmi malých rozměrech 15,5 x 12,7 cm. K vidění je v Mnichově v Alte Pinakothek.<sup>127</sup>

Tento autoportrét je zobrazením mladého muže, který právě letmo pohlédl na diváka. Jeho oči nesetrvávají na pozorovateli, ale spíše jako by pátraly

---

s. 443.

123 [Srov.] PIJOAN, *Dějiny umění*, s. 244.

124 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 15.

125 [Srov.] tamtéž s. 23- 24.

126 [Srov.] PIJOAN, *Dějiny umění*, s. 244.

127 [Srov.] BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 7-8.

po něčem, co zrovna zpozorovaly. Malíř vypadá zamyšleně a nepřístupně.<sup>128</sup> Když se na tento portrét zadíváme, tak brzy získáme pocit, jakoby se postava na obraze měla každou chvíli otočit zpátky a opět se věnovat tomu, co tvořila než se na nás ohlédla.

Je zvláštní, že tady Rembrandt nasvítí právě líc, ušní lalůček, špičku nosu a bílý krajkový límec, ale oči nechal ve stínu rozčuchaných vlnitých vlasů. Svůj pohled nejspíš schválně nechává skrytý. Náš pohled většinou nejprve upoutá právě to nasvícené místo. Ale proč tedy Rembrandt chtěl náš pohled sklopit na tvář a límec? Možná proto, že chtěl sám nepozorovaně pozorovat.

„I na velmi malém formátu je patrné účinné propojení prvků světla a tmy. Barva je nanesená rozmanitými způsoby, vedle pečlivě vyhlazených přechodů vidíme spontánní tahy štětcem, stopy škrábání, rozmazané skvrny i lehké doteky.“<sup>129</sup> Celá malba působí svěže, čímž nás pozorovatele velice rychle upoutá.

### 3.1.2 Autoportrét č. 2: hrdý malíř bez konkurence

Tento Rembrandtův *Vlastní portrét* (viz Přílohy I., obr. 2) je z roku 1640. Vytvořen je olejem na plátně, které je už ale o mnoho větších rozměrech 102 x 80 cm. K nalezení je v Londýně v The National Gallery.<sup>130</sup> Někdy je též nazýván jako *Autoportrét ve vyšívané haleně*.<sup>131</sup>

Malíř na svém portrétu zaujímá pečlivě promyšlenou pózu. Jeho postava vyniká na neutrálním vcelku prosvětleném pozadí. Jeho póza, kdy se opírá rukou o zábradlí a perfektní malířské zpracování působí jako díla významných umělců jako byli Tizian a Raffael.<sup>132</sup> Vyobrazil se, jako Tizian namaloval *Aorista* a Raffael Baltasara de Castiglioneho.<sup>133</sup>

Když Rembrandt maloval tento autoportrét stál na vrcholku své kariéry malíře. Protože Rubens už nežil, neexistoval už žádný konkurent. Rembrandt si toho byl vědom s hrdostí. Proto se také na svém obraze vyobrazil tak, jako zobrazoval své zákazníky, kteří pocházeli z nejvyšších kruhů.<sup>134</sup>

---

128 [Srov.] BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 7.

129 Tamtéž, s. 7.

130 [Srov.] tamtéž, s. 7.

131 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 65.

132 [Srov.] BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 7.

133 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 65.

134 [Srov.] tamtéž, s. 65.

Umělec se elegantně oděl, aby ukázal své společenské postavení. Oblékl se do obleku s velkými širokými rukávy a s límcem z kožešiny. Rukávem na pravé ruce zakrývá téměř celé dřevěné zábradlí.<sup>135</sup> Není to jen rukáv, který zakrývá zábradlí, ale také luxusní těžký šál, který má přehozený přes ruku.<sup>136</sup>

Tvář pod velkým placatým kloboukem je natočená z poloprofilu. Působí zádušně. Oči má sice upřený na diváka, ale pohled je rozmazaný.<sup>137</sup> I když se jedná o hrdého a bohatého malíře, jeho oči v nás budí důvěru. Rembrandtovi oči přidávají dílu další rozměr. Když si jeho oči zakryjeme, tak by se dalo s opatrností říci, že je obraz prázdný.

Ani nás nenapadne pochybovat, že se díváme na velkolepého muže.<sup>138</sup> Na zábradlí si můžeme všimnout rozmáchlého svižného podpisu „Rembrandt f. 1640“.<sup>139</sup>

### 3.1.3 Autoportrét č. 3: pronikavý pohled

Velice obdivuhodný je *Autoportrét* (viz Přílohy I., obr. 3) z let 1655- 1658, který Rembrandt namaloval olejem na dřevo o rozměrech 49,2 x 41 cm. Dnes ho lze shlédnout ve Vídni v Kunsthistorisches Museum.<sup>140</sup>

Na tomto obraze vidíme Rembrandtův obličej už v pozdním období jeho života.<sup>141</sup> V tomto období, které bylo pro Rembrandta úpadkové, namaloval svou tvář co nejvíce do popředí obrazu. Jeho osvětlená tvář vyniká na tmavém pozadí. Umělcovo oblečení zůstává ve stínu a tak se malířova tvář stává hlavním motivem obrazu.<sup>142</sup>

Melissa Ricketts Urbán se na tento autoportrét dívá z pohledu toho, co zrovna umělec ve svém životě prožíval. Čte ve výrazu jeho tváře úzkost a strach o budoucnost umělcových blízkých a to právě kvůli finančním problémům, kterých měl víc než dost. Umělec se už nemaluje v honosném obleku a nesnaží se o nějakou pózu. Naopak zviditelňuje svůj velký nos. Rty pevně svírá pro ostudu, že mu nezbývá nic jiného než žádat známé o půjčení peněz. Uši působí jako

---

135 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 65.

136 [Srov.] BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 7.

137 [Srov.] tamtéž, s. 7.

138 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 65.

139 [Srov.] BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 7.

140 [Srov.] GOMBRICH, *Příběh umění*, s. 420.

141 [Srov.] tamtéž, s. 420.

142 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 101.



skryté před klevety, které se o něm všude nesly.<sup>143</sup>

Gombrich se právě u tohoto portrétu zmiňuje, že Rembrandtova tvář není hezká a že se Rembrandt ani nepokoušel svou ošklivost zamaskovat. Proto také Gombrich vyzdvihuje Rembrandtovu upřímnost, se kterou se na sebe díval. Pro onu upřímnost už si nevšímáme vnější krásy. Vidíme skutečného reálného člověka bez nějaké okaté pózy. V jeho tváři nenajdeme pýchu. Pouze nás upoutají jeho pronikavé oči, které pozorují rysy své tváře. Je to malíř, který je pohotový k pronikání do tajů lidských obličejů.<sup>144</sup>

#### 3.1.4 Autoportrét č. 4: usmívající se starý malíř

Rembrandtův *Vlastní portrét* (viz Přílohy I., obr. 4) asi z roku 1668 byl namalován olejem na plátně o velikosti 82,5 x 65 cm. Prohlédnout si ho můžeme v Kolíně nad Rýnem ve Wallraf-Richartz-Museum.<sup>145</sup>

Podívejme se na tento autoportrét starého Rembrandta, který vytvořil v posledním období svého života. Umělec se na obraze sklání v sedě u svého stojanu na malování. Na zvrásněné tváři se mu objevuje úsměv.<sup>146</sup>

Rembrandt ve svém v celku dlouhém životě mnoho získal, ale nakonec o všechno přišel. A přece za svého života toho mnoho vytvořil. Při malbě tohoto autoportrétu je už starý a nemá žádné iluze. Před očima má svůj život, který ze začátku chutnal sladce, ale po sléze byl trpký. A i přesto dokázal na své tváři vyloudit úsměv, byť je téměř podobný úšklebku.<sup>147</sup>

Romano Guardini žasne nad tímto obrazem: „Jak je ten obraz namalován! S opravdu královským mistrovstvím! Všechny detaily jsou pryč, všechna jemná nádhera. Je zcela prostý. A přece v něm všechno žije. Vzrušuje, strhává, jitrí. Barevná linie vedle linie, skvrna položená vedle skvrny.“<sup>148</sup>

#### 3.1.5 Autoportrét č. 5: smíření se s osudem

Jako poslední Rembrandtův portrét, na který se podíváme, bude *Vlastní*

---

143 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 101.

144 [Srov.] GOMBRICH, *Příběh umění*, s. 420.

145 [Srov.] BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 11.

146 [Srov.] GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. 1. vyd. Praha: Centrum teologie a umění a Triáda, 2009, s. 132.

147 [Srov.] tamtéž, s. 132.

148 Tamtéž, s. 132.

*portrét* (viz Přílohy I., obr. 5) z roku 1669. Obraz opět namaloval olejem na plátno, které je o rozměrech 86 x 70,5 cm. Dílo je uloženo v Londýně v The National Gallery.<sup>149</sup> Tento portrét byl namalován už na sklonku Rembrandtova života, ale není úplně posledním autoportrétem, který vytvořil.

Starý muž se na nás dívá z tmavého obrazu. Jeho obličej je nasvícen a tak vyniká na tmavém hnědočerném pozadí. Ruce má pokorně sepnuté před sebou.

To, že se jedná o Rembrandta, bezpečně poznáme podle jeho typického nosu, který je na všech jeho vlastních podobiznách stejně baňatý. Pak samozřejmě podle očí, které opět mnoho vypovídají.

Svůj zrak upírá na diváka, je si ho vědom. Mluví s ním a táže se ho. V jeho klidném obličejí můžeme nalézt rezignaci a pochybovačnost, ale i naději. Z jeho tváře také vyčteme vyrovnání a smíření se s osudem.<sup>150</sup>

Obléknut je v kabátci, který je ušitý z tmavého sametu v barvě červenofialové až hnědé.<sup>151</sup> Oděv je téměř stejně tmavý jako pozadí a tak se na něm ztrácí.

Stařec na tmavém obraze, leč působí blízce, je nedostupně daleko. Divák se pak cítí vtahován dovnitř díla.<sup>152</sup>

Umělec si lehce zvýraznil kontury očí, hřbetu nosu a vlnité vlasy, ale ostatní linie, které mají postavu oddělovat od pozadí, nechává rozmazané a neurčité. Dokonce až mohou působit nehotově. Barevnost obleku jde a zároveň nejde určit. Je těžko definovatelná.<sup>153</sup>

„O barvách a formách platí totéž, co o plnosti výrazu obsaženého v postavě. Také ony se nejeví jako něco trvalého. To, co vytváří takový živý dojem, uniká jakémukoli přesnému vyjádření, vymyká se z říše slov. Otevřená struktura, téměř jakoby nehotová, se přesto prosazuje svou úplností, vyzývá pozorovatele k přímé a naprosté spoluúčasti.“<sup>154</sup>

---

149 [Srov.] BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 11.

150 [Srov.] tamtéž, s. 7.

151 [Srov.] tamtéž, s. 7.

152 [Srov.] tamtéž, s. 7.

153 [Srov.] tamtéž, s. 7.

154 Tamtéž, s. 7.

## 4 Skici: kresebná příprava pro malbu

V další a zároveň poslední už poněkud kratší kapitole se zaměříme na téma, zabývající se skicami. Toto téma je opět spjato s Rembrandtem, protože právě on vytvořil mnoho skic a kreseb.

Rembrandtových kreseb, se nám dochovalo více než tisíc. Používal je pouze jako přípravné studie nebo studie ke svým rozdělaným obrazům. Neprodával je, byť jsou vysoké kvality. Rembrandtovi kresby krajin se vyznačují horizontálami a jeho nakreslené postavy jsou plny světla a stínů. V kresbách lze najít přehršle námětů. Za zmínku stojí jeho známý *Slon*, kterého je možno vidět v Albertině ve Vídni, nebo *Čtyři černoši s dechovými nástroji*.<sup>155</sup>

Nádhernou bezprostřední skicou je Rembrandtův lehce nahozený *Autoportrét* z roku 1628 kreslený perem a tuší na papíře.<sup>156</sup>

Bockemühl o Rembrandtových kresbách píše: „Bohatství volných kreseb je důkazem nespoutané tvůrčí síly, která se nenechá omezovat přísně stanovenými postupy.“<sup>157</sup>

„**skica** (it. schizzo – náčrtek), též náčrt, letmo kreslený, malovaný nebo modelovaný náčrt grafického, malířského či sochařského díla;...“<sup>158</sup> Může jít o nahrubo načrtnuté rozvržení díla nebo jen části onoho obrazu. Bývá zpracován jakoukoli technikou.<sup>159</sup> Dříve se skica týkala pouze kresebného náčrtu, ale dnes už je záležitostí i zbylých technik a ostatních typů umění. Skica dnes tedy může být i z hlíny.<sup>160</sup>

V dřívějších dobách umělci, kteří měli svou vlastní větší dílnu, mnohdy jen kreslili výstižné skici k dílům, které už pak vytvářeli jejich učňové.<sup>161</sup>

Umělci mohou vytvořit skicu buď podle modelu, nebo jen z hlavy podle vlastní imaginace a fantazie. Skici jsou využívány jednak prvoplánově rovnou pro přípravu nového díla. Jindy zase umělci ve svých skicách zachytí pouze dojem nebo kompoziční rozvržení díla. Tyto skici pak časem využijí pro vytvoření

155 [Srov.] JOHNSON, *Dějiny umění*, s. 335.

156 [Srov.] URBÁN, *Rembrandt*, s. 23.

157 BOCKEMÜHL, *Rembrandt*, s. 8.

158 BALEKA, *Výtvarné umění*, s. 332.

159 [Srov.] BERNHARD, Marianne a kol. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert a Knižní klub, 1996, s. 438.

160 [Srov.] BALEKA, *Výtvarné umění*, s. 332.

161 [Srov.] BERNHARD, *Universální lexikon umění*, s. 438.

studií a při dalším postupu tvorby díla.<sup>162</sup>

Skici jsou velice zajímavé pro umělcovo osobité ztvárnění skutečnosti. Můžeme v nich vysledovat to, jak umělec nahlíží na skutečnost, poté jak si danou skutečnost osvojí a následně vyjádří výtvarnými prostředky. Při pohledu na skicu si všimějme, jak umělec vyjadřuje obrys a objem, jak pracuje s barvou, světlem a stínem, jak ztvárňuje pohyb a jak zkomponuje dílo. U skici nemůžeme čekat přílišných detailů.<sup>163</sup>

Umělci mohou své skici zaznamenávat přímo do skicáře, tedy do sešitu či bloku. V období renesance stoupl zájem o tyto skicáře. Důvodem je jednak to, že umělec už měl jiné společenské postavení než dříve a také vzrostl zájem o jeho dílo a dokonce o proces tvorby jeho díla. Díky tomuto zájmu se zachovalo více skic, které jsou dobrým dokladem tvůrčího procesu v určité době. Právě z tohoto období se nám dochovaly skicáře od mistrů jako byl Leonardo da Vinci nebo Albrecht Dürer. Skicáře mají nejen metodický a psychologický základ, ale i sociální.<sup>164</sup>

Umělec využíval skicář nebo jen jednotlivé skici jako prostředek k nabídnutí díla zákazníkovi. Až teprve po objednávce začal umělec vyhotovovat samotné umělecké dílo. Tak se skica stávala dokladem o objednávce. Takto se skicáře využívaly do období baroka. Pak už skicáře využívali umělci jen pro své osobní potřeby. Zachycovali v nich například své prožitky, různé představy, či jen to co viděli.<sup>165</sup>

---

162 [Srov.] BALEKA, *Výtvarné umění*, s. 332.

163 [Srov.] tamtéž, s. 332- 333.

164 [Srov.] tamtéž, s. 333.

165 [Srov.] tamtéž, s. 333.

## **II. Praktická část**

## 5 Malba autoportrétu

Mým úkolem v praktické části bakalářské práce bylo vyzkoušet si namalovat autoportrét olejovými barvami na plátno. Cílem práce nebyly pouze konečné obrazy, ale i samotná cesta k výsledným artefaktům. Pro lepší sledování vývoje vlastní práce jsem zhotovila tři konečné malby.

### 5.1 Technika

Proces práce je také dobře vidět na skicách (viz Přílohy II., obr. 8- 16), které jsem zhotovila, než jsem začala se samotnou malbou. Skicám jsem se věnovala taktéž proto, abych si po vzoru starých mistrů malbu dobře připravila. Na začátku jsem nakreslila tři portréty každý jiným materiálem, abych našla, který je pro mě nejvhodnější. Jeden rudkou (viz Přílohy II., obr. 8), jeden tužkou (viz Přílohy II., obr. 9) a další přírodním uhlem (viz Přílohy II., obr. 10). Zjistila jsem, že nejlépe mi vyhovuje kresba přírodním uhlem. Nejspíše proto, že je nejvíce podobný malbě tím, že se v podstatě může nanášet v plochách. Další skici už jsem kreslila pouze přírodním uhlem (viz Přílohy II., obr. 11- 16).

Pro realizaci autoportrétu jsem si vybrala jako podložku lněné plátno, které je utkáno plátnovou vazbou. Díky této hustě tkané vazbě je tkanina pevná. Plátno jsem napnula na tzv. blindrám neboli slepý či klínový rám ze smrkového dřeva. Tento rám je tvořen ze čtyř lišt, které jsou seříznuté tak, aby se plátno rámu dotýkalo pouze na vnějších hranách.

Napnuté plátno jsem nejprve naklízila několika nátěry podle potřeby. Poté jsem vyrobila šeps. Pro výrobu šepsu, jsem si zvolila návod na emulzní podklad od Ludvíka Lososa (viz Přílohy III., obr. 1), který vcelku rychle schne. Jen jsem vynechala glycerin a z olejů jsem se rozhodla pro lněný. Udělala jsem dva nátěry.

Na výsledných malbách jsem pracovala průběžně na všech najednou. Převážně z toho důvodu, že jsem malovala olejovými barvami, které pomalu schnou. Podmalbu (viz Přílohy II., obr. 1- 3) jsem realizovala okrovou barvou, protože obsahuje pigment, který způsobuje rychlejší a tvrdší uschnutí. Dříve se používala olovnatá běloba, která dosahuje ještě lepších účinků, ale je jedovatá. Rembrandt ji na svých obrazech také aplikoval. Barvu jsem ředila pouze terpentýnem, protože v prvních vrstvách malby má být méně oleje než v konečných vrstvách, aby malba nepopraskala. Samotnou malbu (viz Přílohy II., obr. 5- 7) jsem prováděla olejovými barvami Georgian oil značky Daler-Rowney.

Ředila jsem je lněným olejem a přidávala jsem Medium II, které je rychleschnoucím ředidlem olejových barev bez přídavku sikařinu.

Druhou podobiznu (viz Přílohy II., obr. 6) jsem namalovala v podstatě najednou jen s minimálními pozdějšími úpravami, když se nepočítá podmalba. Takže by se skoro dalo mluvit o technice alla prima. Na prvním a třetím obraze jsem pracovala delší dobu, protože jsem autoportréty budovala ve více vrstvách podle potřeby (viz Přílohy II., obr. 4).

## 5.2 Výrazové prostředky malby

Rembrandt mě hodně oslovil tím, jak využíval kontrastů světla a stínů. Hmota a objem je pak modelován těmito kontrasty. Šerosvit dodává tváři dynamičtější výraz a podtrhuje emoce.

Zkoušela jsem na svých skicách i poté na výsledných obrazech pracovat s různým směrem nasvícení modelu a s různou intenzitou světla. Už právě v podmalbě jsem usilovala o modelaci světlem a stínem (viz Přílohy II., obr. 1- 3). První autoportrét jsem nasvítla z vrchu zprava (viz Přílohy II., obr. 5). Na druhý autoportrét svítí světlo přesně z opačné strany a zároveň s větší intenzitou a více rozptýleně, že je obraz celkově jasnější (viz Přílohy II., obr. 6). Na třetím obraze je vidět větší kontrast světla a stínů (viz Přílohy II., obr. 7) než na předchozích. Na tomto autoportrétu si podpírám rukou hlavu ve tváři, až se tvář promáčkne a zároveň pod okem vyboulí. Světlo vržené na tvář podporuje tuto deformaci.

Obraz nemusí být tvořen pouze kontrasty světla a stínů, ale může být založen i na vztazích mezi barevnými tóny. Postimpresionistický malíř Paul Cézanne se ve své tvorbě zamýšlel právě nad správným použitím barev a zabýval se poměry teplých a studených barevných tónů. Paul Cézanne byl velkou inspirací pro stoupence kubismu a to díky jeho myšlence o zjednodušování přírodních forem do základních geometrických tvarů.

Určitého zjednodušení jsem se nejvíce pokusila u druhého a třetího autoportrétu (viz Přílohy II., obr. 6- 7). Na druhém autoportrétu (viz Přílohy II., obr. 6) jsem schválně nechala velkorysé tahy štětcem oproti ostatním. I když na dalších obrazech je lze nalézt také. Například na ruce a tváři u třetí podobizny (viz Přílohy II., obr. 7). U svých obrazů jsem se snažila jít po tvaru. Tudiž hledání objemu mě vedlo k decentnímu zjednodušení tvarů.

Dále jsem přemýšlela jaké barvy vybrat, aby spolu navzájem dobře působily. Každý obraz jsem ladila do jiné barevnosti. Chtěla jsem, aby každý

obraz byl jiný a to nejenom barevností, ale i pózou a celkovým výrazem malby.

U druhého autoportrétu (viz Přílohy II., obr. 6) jsem nanášela barvu ve větších plochách. Plochy barev jsem mezi sebou nemísila, což se objevuje převážně na osvětlené tváři. Oproti tomu na prvním autoportrétu (viz Přílohy II., obr. 5) jsem na některých místech barvy kladla v lazurách přes sebe, čímž se opticky smíchaly. U třetího autoportrétu (viz Přílohy II., obr. 7) jsou barvy vrstveny více méně v opticky neprostupných vrstvách.

První kompozice je více méně obyčejná (viz Přílohy II., obr. 5). Postava na obraze je mírně na pravé straně tak, že se levé oko nachází téměř ve zlatém řezu. Obličej je zobrazen ze tří čtvrtin jako u ostatních autoportrétů. Na druhém obraze (viz Přílohy II., obr. 6) je hlava otočená přes rameno a mírně zakloněná. Třetí obraz (viz Přílohy II., obr. 7) je oproti ostatním celkově větší a navíc je na něm zobrazena ruka podpírající hlavu.



## Závěr

Ve své práci jsem se věnovala tématu autoportrétu v malbě. Cílem práce bylo prostudovat tvorbu mistra barokní malby Rembrandta van Rijna a na základě toho se pokusit najít svou vlastní cestu k malbě autoportrétu.

V začátku práce jsem se zabývala tímto umělcem. Jeho život a tvorbu jsem zasadila do umělecky-dějinných souvislostí. Převážně jsem psala o jeho životních událostech, které měly vliv na jeho tvorbu. Poté jsem se zaobírala tématem portrétu a autoportrétu v malbě. Pak jsem se zaměřila na Rembrandtovy autoportréty, ze kterých jsem vybrala pouze pět, což je nepatrný zlomek z jeho tvorby. Zvolila jsem je tak, aby jednotlivé autoportréty zastupovaly různá umělcova životní období. Důležitou součástí umělcovy tvorby jsou přípravné skici a proto jsem kapitolu o nich nemohla vynechat.

Cílem mé praktické části bylo vyzkoušet si namalovat tři autoportréty olejem na plátno. Malbu jsem si předem připravila tak, že jsem nakreslila několik skic. První tři skici jsem udělala každou jiným materiálem a to rudkou, tužkou a přírodním uhlem. Materiály jsem střídala proto, abych zjistila, který je pro mě nejvhodnější. Přičemž jsem si ověřila, že mi nejvíce vyhovuje přírodní uhel.

Co se týče malby, nachystala jsem celou podložku včetně napínání plátna a výroby šepsu. Technický postup práce jsem vysvětlila v textu praktické části. V malbě jsem usilovala nalézt vlastní rukopis, ke kterému jsem se pokoušela dojít nejen skrze studium výrazových prostředků Rembrandtovy tvorby, ale i skrze inspiraci dílem postimpresionistického umělce Paula Cézanna.

Rembrandt mě ve své tvorbě převážně ovlivnil tím, jak využíval kontrastů světla a stínů a jak těmito kontrasty modeloval hmotu a objem. Proto jsem na svých skicích i poté na výsledných obrazech pracovala se světlem, konkrétně se směrem a s intenzitou světla.

Z mého hlediska byly cíle mé bakalářské práce naplněny. Studium Rembrandtovy tvorby bylo pro mě přínosné.

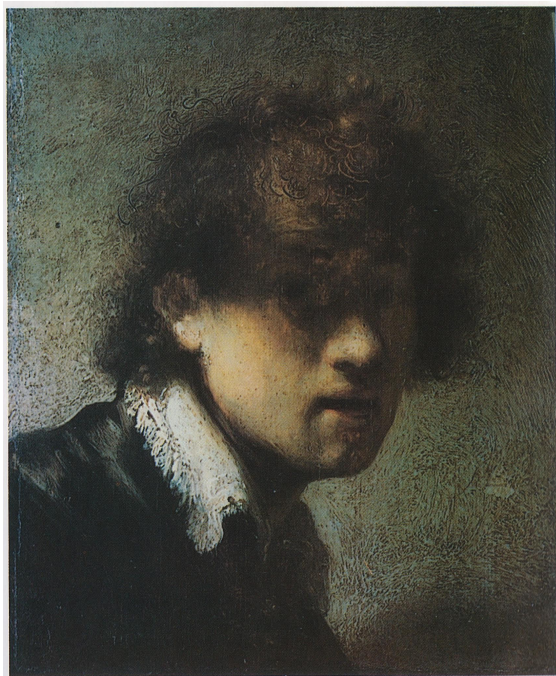
## Seznam použitých zdrojů

- ALTMANN, Lothar (ed.). *Lexikon malířství a grafiky*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2006, 664 s. ISBN 80-242-1576-4.
- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997, 429 s. ISBN 80-200-0609-5.
- BALLESTAR, Vicente B a Jordi VIGUÉ. *Malba: kompletní průvodce technikami malby*. 1. vyd. Dobřejšovice: Rebo, 2005, 320 s. ISBN 80-7234-412-9.
- BERNHARD, Marianne a kol. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert a Knižní klub, 1996, 491 s. ISBN 80-7176-393-4.
- BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003, 96 s. Mistři světového umění. ISBN 3-8228-2853-X.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. 2. rev. vyd. v MF a Argu 1. Praha: Mladá fronta a Argo, 2001, 683 s. ISBN 80-204-0685-9.
- GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. 1. vyd. Praha: Centrum teologie a umění a Triáda, 2009, 168 s. ISBN 978-80-87256-03-9.
- JANSON, Dora Jane a H. W. JANSON. *Cesty malířského umění: přehled vývoje malířství od pravěku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1969, 261 s.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: nový pohled*. 1. vyd. Praha: Academia, 2006, 683 s. ISBN 80-200-1320-2.
- Malířské umění od A do Z: Dějiny malířského umění od počátků civilizace*. 2. vyd. Dobřejšovice: Rebo, 2007, 766 s. ISBN 978-80-7234-643-1.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění / 7*. 4. vyd., v Knižním klubu 1. Praha: Knižní klub a Balios, 1999, 348 s. ISBN 80-242-0140-2.
- TOMAN, Rolf (ed.). *Baroko: architektura, plastika, malířství*. 1. vyd. Praha: Slovart, 1999, 503 s. ISBN 80-7209-179-4.
- STURGIS, A. (ed.) a H. CLAYSONOVÁ (ed.). *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. Praha: Slovart, 2006, 272 s. ISBN 80-7209-786-5.
- URBÁN, Melissa Ricketts. *Rembrandt*. 1. vyd. Čestlice: Rebo, 2006, 128 s. Galerie mistrů. ISBN 80-7234-493-5.

## **Seznam příloh**

Přílohy I.	Obrazový materiál k teoretické části.....	47
Přílohy II.	Fotodokumentace praktické části.....	50
Přílohy III.	Dodatek k praktické části.....	56

## I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1: Autoportrét č. 1: letmý pohled.



Obr. 2: Autoportrét č. 2: hrdý malíř bez konkurence.



Obr. 3: Autoportrét č. 3: pronikavý pohled.



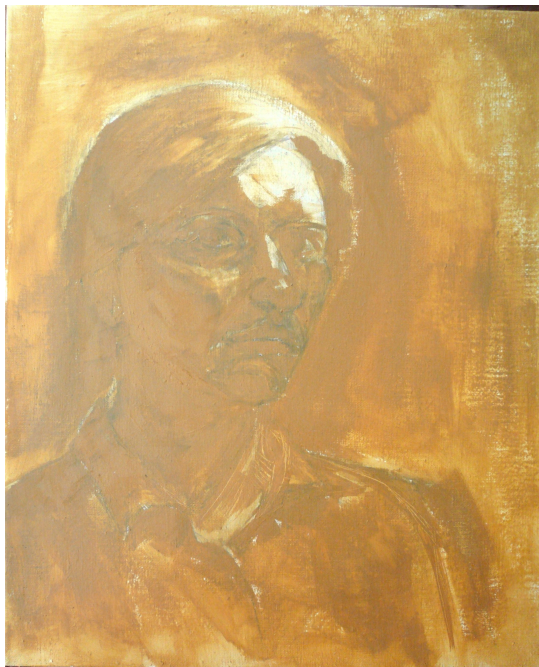
Obr. 4: Autoportrét č. 4: usmívající se starý malíř.



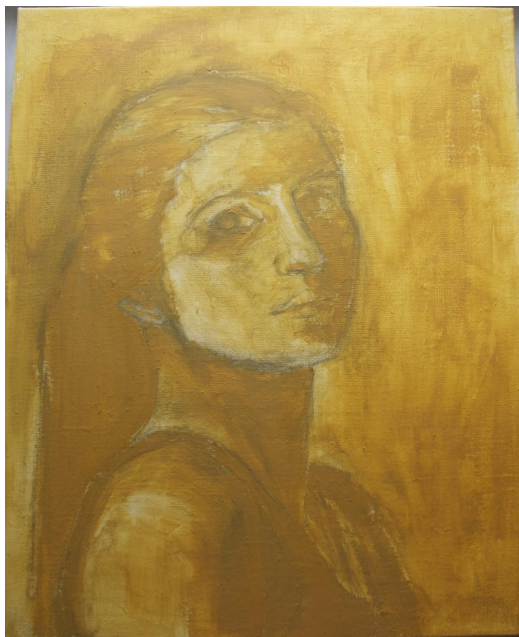
Obr. 5: Autoportrét č. 5: smíření se s osudem.



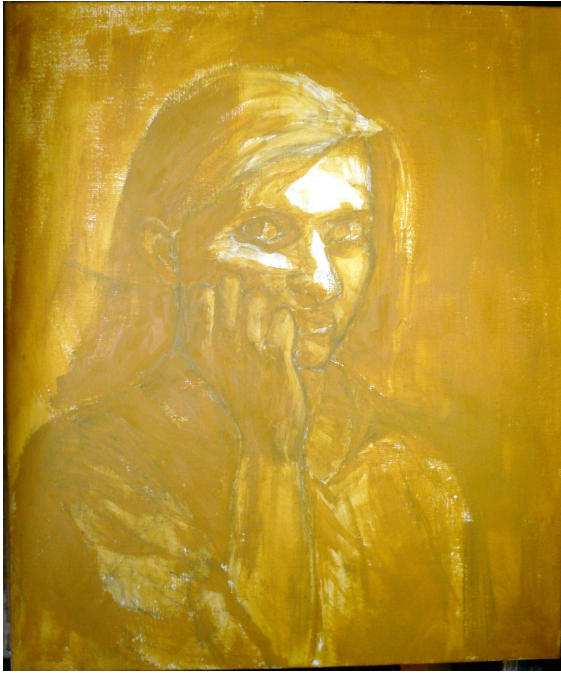
## II. Fotodokumentace praktické části



Obr. 1: Autoportrét č. 1: podmalba okrovou barvou.



Obr. 2: Autoportrét č. 2: podmalba okrovou barvou.



Obr. 3: Autoportrét č. 3: podmalba okrovou barvou.



Obr. 4: Autoportrét č. 3: průběh malby ve vrstvách.





Obr. 5: Autoportrét č. 1: konečná fáze.



Obr. 6: Autoportrét č. 2: konečná fáze.



Obr. 7: Autoportrét č. 3: konečná fáze.



Obr. 8: Skica č. 1: kresba rudkou.



Obr. 9: Skica č. 2: kresba tužkou.





Obr. 10: Skica č. 3: kresba uhlem.



Obr. 11: Skica č. 4: kresba uhlem.



Obr. 12: Skica č. 5: kresba uhlem.

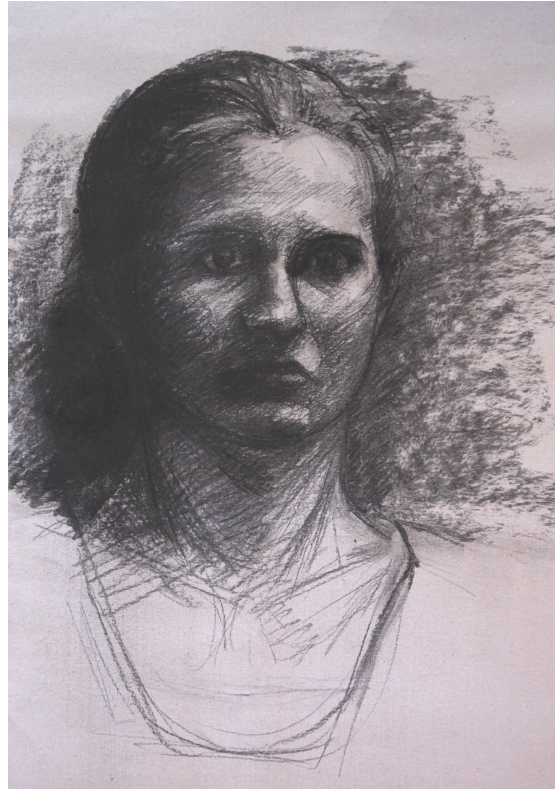


Obr. 13: Skica č. 6: kresba uhlem.





Obr. 14: Skica č. 7: kresba uhlem.



Obr. 15: Skica č. 8: kresba uhlem.



Obr. 16: Skica č. 9: kresba uhlem.

### III. Dodatek k praktické části

**Emulzní podklad** lze připravit ze:

2 obj. dílů křídly

2 obj. dílů zinkové běloby

2 obj. dílů želatinové vody s glycerinem

1/2 obj. dílu lněného oleje nebo polymerového oleje s malou přísadou kobaltového sikařivu

Obr. 1: Návod na výrobu šepsu.

## Zdroje příloh

### Přílohy I.

Obr. 1: Autoportrét č. 1: letmý pohled.

Zdroj: BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003, s. 8. Mistři světového umění. ISBN 3-8228-2853-X.

Obr. 2: Autoportrét č. 2: hrdý malíř bez konkurence.

Zdroj: BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003, s. 6. Mistři světového umění. ISBN 3-8228-2853-X.

Obr. 3: Autoportrét č. 3: pronikavý pohled.

Zdroj: URBÁN, Melissa Ricketts. *Rembrandt*. 1. vyd. Čestlice: Rebo, 2006, s.101. Galerie mistrů. ISBN 80-7234-493-5.

Obr. 4: Autoportrét č. 4: usmívající se starý malíř.

Zdroj: URBÁN, Melissa Ricketts. *Rembrandt*. 1. vyd. Čestlice: Rebo, 2006, s.108. Galerie mistrů. ISBN 80-7234-493-5.

Obr. 5: Autoportrét č. 5: smíření se s osudem.

Zdroj: BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003, s. 10. Mistři světového umění. ISBN 3-8228-2853-X.

### Přílohy III.

Obr. 1: Návod na výrobu šepsu.

Zdroj: LOSOS, Ludvík. *Techniky malby*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1995, s. 92. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-46-8.