Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

Heft: 93: Valetin Carbon, Frances Stark, Adrián Villar Rojas, Danh Vo

Artikel: Cumulus from Boston to London and back : zwei Atelierbilder von Rembrandt = rembrandt in his studio

Autor: Glasmeier, Michael / Flett, Ishbel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680820

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From Boston to London and back

Zwei Atelierbilder von Rembrandt

MICHAEL GLASMEIER

Es sind Atelierbilder, die uns seit der Renaissance über das Verhältnis von Künstler und Werk aufklären. Sie erzählen bei aller Idealisierung nicht nur über das Machen von Kunst, sondern auch über die jeweils notwendige Distanz zwischen Werk und Künstler, also etwas über die Positionierung von Kreator, Staffelei, Modell oder Körperselbst. Als weiterhin rätselhaft für die Bildgattung profilieren sich die intellektuell hoch komplexen Positionen etwa von Annibale Carracci (1595/1604, St. Petersburg), Nicolas Poussin (1650, Paris), Diego Velázques (*Las Meninas*, 1656, Madrid) und natürlich von Gustave Courbet (*L'Atelier du peintre*, 1855, Paris), das quasi das letzte einer bedeutsamen Reihe der Reflexionsbilder zur Malerei darstellt. In diesen Malereien wird der Distanzraum des Malers zum Werk und – wenn vorhanden – zum Modell als Zu- und Abwendung, Spiegelung und Symbol radikalisiert und zur Manifestation eines handelnden Künstlertums zwischen Verzweiflung, Konzept und der Selbstüberschätzung, Produzent einer heiklen Ware zu sein. So liegt über all diesen gemalten Theorien der Schatten der Melancholie.

Ein Schlüsselwerk dieses erneuten Denkens über künstlerisches Handeln könnte Rembrandts kleines, unscheinbares Bild DER KÜNSTLER IN SEINER WERKSTATT (um 1628) sein, das 1938 im Museum of Fine Arts in Boston gestrandet ist.

Die auf Holz gemalte Szene, ist nicht nur für die Geschichte des Atelierbildes, sondern auch für das Gesamtwerk des Künstlers radikal anders. Sie trägt – Gott sei Dank – das Gütesiegel des Rembrandt Research Project, und es herrscht Einigkeit darüber, dass die Person, die dort in einiger Entfernung von der Staffelei steht, der Künstler selbst ist. Rembrandt positioniert sich also in dieser entrückten Wartestellung, mit seinen Knopfaugen scheinbar den Betrachter im Blick. Seine Kleidung ist ein sogenannter «Nacht-Tabbard», eine Art verdickter, ornamentierter Morgenman-

MICHAEL GLASMEIER ist Kunsthistoriker, Ausstellungsmacher, Schriftsteller in Berlin und lehrt an der Hochschule für Künste Bremen.

REMBRANDT VAN RIJIN, THE ARTIST IN HIS STUDIO, c. 1628, oil on canvas, 9 3/4 x 12 1/2" / DER KÜNSTLER IN SEINER WERKSTATT, Öl auf Leinwand, 28,8 x 31,7 cm.

tel, den Künstler der Zeit häufig bei der Arbeit trugen: Dieser war bequem, praktisch, warm und ist das einzig Festliche in diesem armseligen Atelier mit einer isolierten, unbenutzten Palette an der Wand und den Malutensilien auf einem kleinen Tisch. Eine weitere Palette hält der Maler zusammen mit Pinseln und Malstock in der einen, einen vereinzelten Pinsel in der anderen Hand. Klein und wie in die Ecke geschoben steht er da, während die Rückseite einer im Verhältnis riesigen Leinwand auf einer grob gezimmerten Staffelei fast zwei Drittel des Raums einnimmt und eine erbärmliche Tür auf der rechten Seite verschattet.

Was macht der Maler? Tritt er zurück, um das schon Gemalte kritisch zu betrachten? Will er gerade beginnen, die Leinwand zu bearbeiten? Oder bedenkt er ein Konzept für ein zukünftiges Bild? Diese Unentschiedenheit, diese Handlungsarmut, dramatisiert durch die Leere und Trostlosigkeit des Raums, ist die eigentliche Sensation. Mit Victor Stoichita sollten wir auch hier von einer Metamalerei sprechen, also einer Reflexion über die Malerei mittels Malerei; denn das Bostoner Bild in den Massen 24,8 x 31,7 cm ist quasi eine Miniatur, die andererseits ein übermächtiges Bild von hinten präsentiert. Der Maler «betrachtet es und – sein sich verlierender Blick beweist es – er betrachtet *sich*. Das Szenario der Produktion in der ersten Person ist da, mit all seiner Spannung, all seinen Problemen, all seiner Dramatik[1].»

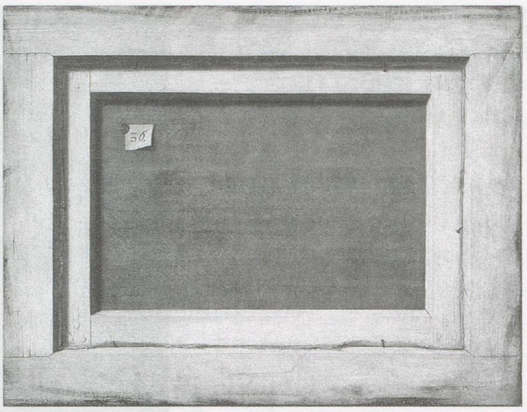
Zudem hat man sich interpretatorisch darauf geeinigt, dass es sich hier auch um eine Auseinandersetzung mit den Malereitheorien der Zeit handelt. Nach Ernst van de Wetering stellt sich der Maler nicht während der Arbeit, sondern vor der ausführenden Tätigkeit dar. Malerei, so die zeitgenössischen *concetti*, basiert auf *idea*, *fortuna* (Zufall) oder *usus* (Übung). Rembrandts Atelierbild verweist auf den ersten Begriff, auf die «kontemplative Bildung einer Idee im Geist»[2].

Solche Interpretation funktioniert allerdings nur, wenn man annimmt, dass der ungeklärte Blick des Malers zur Leinwand hin orientiert ist. Er könnte aber – obwohl nach innen orientiert – auch auf den Betrachter gerichtet sein. Diese Irritation, dieses unscharfe Silberblickphänomen liegt an der Art, wie Rembrandt hier im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen die Augen fertigte. Sie erscheinen als verschattete «schwarze Löcher – Höhlungen, hinter denen etwas im Entstehen ist, nicht aber zerstört wird. Hinter den Bohrlöchern, tief im Innenraum der Phantasie, geht die reale Aktion weiter, Räder im Räderwerk; die Denkmaschinerie schwirrt und fliegt, wie die subtil ineinandergreifenden Teile eines Chronometers. Eine Idee, eine *idea*, ist im Entstehen[3].»

Es sind drei Blickmodalitäten: die zum Bild, die nach innen, die

zum Betrachter hin. Die ersten zwei lassen sich mit der *idea* verbinden, der Blick zum Betrachter fällt aus den genannten Interpretationen heraus. Dennoch ist er der Aufmerksamkeit wert. Er zieht uns in das Bild hinein und verstärkt gleichzeitig die Einsamkeit des Künstlers. Er hat wie der Nacht-Tabbard etwas Demonstratives, Egomanisches, vor allem weil die Umgebung mit Nichtigkeit und Leere gefüllt ist, womit der Beweis erbracht ist, dass der 22-Jährige die Maserung wie die unkommentierte Fläche, den Putz der Kleidung wie der bröckelnden Wand, das Weiche wie das Harte und natürlich das Licht in seinen subtil strahlenden oder gebrochenen Auswirkungen beherrscht. Er kann also malen, malt hier aber nicht.

Die auffällige weisse Kante des Tafelbildes trennt das Bild diagonal in zwei Hälften. Links befindet sich der Raum der Leere, des Lichts und der Selbstdemonstration, rechts der des harten Realismus und der Schatten, wobei die Tür einen Ausweg zeigt. Sie ist das heruntergekommene Tor zur Welt, das der Künstler öffnen wird, wenn er fertig ist. Die aus diesem Grund im Vergleich übergrosse Tür führt symbolisch in jene Sphäre, aus der *idea* sich letztlich speist. Und das bestimmend Selbstreflexive des Gesamtwerks, das sich in einer unendlichen Zahl teilweise bizarrer und extremer physiognomischer Erkundungen und/oder der kostümierten Theatralisierung des Ichs mit seinen Lieben, Leidenschaften und Leiden entäussert, findet mit dieser Miniatur einen grandiosen Anfang[4].



CORNELIS GIJSBRECHTS, REVERSE OF A FRAMED PAINTING c. 1670, oil on canvas, 26 1/8 x 34 1/4" / RÜCKSEITE EINES GEMÄLDES, Öl auf Leinwand, 66,6 x 86,5 cm.

Ebenso wird hier das Selbstverständnis deutlich, die *concetti* seiner Zeit, die wir heute Bild- oder Medientheorie nennen könnten, zu kennen, ohne dieses Wissen allerdings penetrant im Bild auszubreiten. Das kleinformatige Gemälde zeigt gerade in seiner Liebe zum Detail der umgebenen Materialitäten die labilen Grenzen zwischen Realismus und Abstraktion: Idea muss eben nicht in letzter Konsequenz in Abstraktion münden. Es ist umgekehrt gerade die subtile Erscheinung von Wirklichkeit, auch des Flüchtigen und Momenthaften, in die sich die Vorstellungskraft einnisten und Bilder erzeugen kann. In ihnen vermag sich die Substanz der Leere und des ungewissen Raums in aller strukturellen Feinheit und habituellen Melancholie – beispielsweise in einem kleinen delikaten Stück unverputzter Mauer am Boden der rechten Raumecke – zu manifestieren.

Schliesslich ist das berühmte «Selbstreferenzielle» kaum eine Erfindung der Moderne, vielmehr – wie der ähnlich strapazierte «Kontext» – seit der Renaissance eine Bedingung des Kunstmachens, die mit diesem Bild als *conclusio* an die Moderne weitergegeben wird. Selbst dass ein Bild ein Objekt ist – eine Entdeckung, die Michel Foucault an Edouard Manet exemplifizierte[5] –, wird mit dieser Miniatur überdeutlich demonstriert. Die grossartige Evokation der fast strahlenden Bildkante erscheint in diesem Zusammenhang als der «scharfsichtigste» Beitrag zu dieser Diskussion des Modernismus, radikaler noch als das berühmte UMGEDREHTE GEMÄLDE (1670–75, Kopenhagen) eines Cornelis Norbertus Gijsbrechts, das als «Augentäuschung» an der Grenze zum Nichts verblüffen will[6].

Rembrandts Bildkante konstruiert überdeutlich den «Denkraum» (Aby Warburg), der aus einer bewussten Distanz zwischen Maler und Bild und Betrachter und Bild resultiert. Dieser Denkraum bezie-

hungsweise Reflexionsraum findet sich in der Leere des Ateliers dramatisiert. Selbst wenn wir annehmen, dass auf der Leinwand sich ein angefangenes, ein fertiges Bild, ein schmutziges, ein heiliges Bild verbergen mag, ein Bild, das nur der Maler mit den Knopfaugen kennt, selbst dann drängt diese übermächtige, gewaltige Leinwand den Maler in die pure, körperlich erfahrbare Reflexion und vorübergehende Handlungsunfähigkeit. Der Leib des Künstlers denkt und wir wissen nicht, was als nächstes passiert. Rembrandts Bild handelt vom «Denkraum» der Kunst, indem es eben diesen «Denkraum» präsentiert. Es ist eine Momentaufnahme des *concetto* und sein Held ist eben nicht der Künstlerdemiurg, der tolle Hecht und Illusionist des Gesellschaftlichen. Er ist mickrig, ärmlich, zögerlich, zaudernd, eben überlegend und damit voller Verantwortung für das, was er für sich und ein Publikum entwirft. Malerei als intellektueller Prozess.

Dreiunddreissig Jahre später und acht Jahre vor seinem Tod präsentiert sich Rembrandt schon fast monumental. Sein SELBSTBILDNIS MIT ZWEI KREISEN (1661) im Londoner Kenwood House ist mit 114 x 94 cm zwar nicht übergross, doch der Maler steht nun wie ein Brocken mitten in ihm, den Betrachter fest im Blick. Er hält seine Malerutensilien, wie auch schon auf dem Bostoner Bild, in der Linken: Palette, Pinsel, Malstock. Doch sind diese Atelierbildattribute eher vage, mit skizzenhafter Gebärde ins Bild gesetzt. Alles nur noch breiter Pinsel: Barett, Pelz, Konturen des Oberkörpers. Kratzspuren in die Farbe finden sich verbreitet und sogar am linken Auge. Im Inkarnat gehen die Fleischtöne im Gesicht ineinander über, alles verschwimmt, erscheint wie durch einen Schleier. Im Vergleich zum Bild des 22-Jährigen wird deutlich, dass Rembrandt wie Tizian offensichtlich eine Entwicklung durchgemacht hat, die sich mehr und mehr löst von der Akribie der Nahsichtigkeit und dem Unfertigen, dem Geschmierten und Gekratzten und damit der Handlungsfreiheit des Malers, das heisst der Spontanität und dem Duktus grössten Raum zugesteht. Unfertigkeit war aber genau der Vorwurf, dem Rembrandt von den Zeitgenossen ausgesetzt war und der seine grossartige Karriere abrupt beenden sollte. Sein Einspruch gegen diese Ächtung findet sich in den zwei rätselhaften Kreissegmenten links und rechts hinter ihm, offensichtlich auf die Wand gemalt.

Es wird angenommen, dass diese für die Zeit verstörend revolutionären Segmente sich auf die Legende zur handwerklichen Vollkommenheit Giottos beziehen könnten («Giottos O»)[7]. Wenn also Rembrandt diese strenge Geometrie mit der unglaublichen freien Abstraktion der Malerutensilien konfrontiert, besteht er auf Intellektualität in einer Selbstmalerei, die nicht einmal jene Leinwand benötigt, die ihn in Boston so klein gemacht hat. Melancholie, die sich schon bei Dürer mit der Geometrie verbindet, imprägniert das Bild, seine Farben, seine Technik. Es ist, wie schon in Boston Selbstpräsentation ohne Auftrag und Legitimation einer Subversion des Denkraums, der sich in der Distanz zwischen Person und Werk materialisiert. Doch jetzt in London erscheint das Bild im Bild nicht als geheimnisvolle Rückseite. Es befindet sich im Rücken des Malers, dessen mächtiger Körper einfach nur verschatteter, rätselhafter, intensiv denkender Blick ist. *Idea* auch hier und zwei differente Rückseiten: die zum Betrachterkörper (Boston), die zum Künstlerkörper (London). Zwei Blickräume, die unsere vehement zeitgenössische Moderne inspirieren könnten künstlerisches Denken und Handeln geduldig von der Rückseite her anzugehen und zu begreifen.

Dieser Essay konkretisiert und erweitert fundamental die Rembrandt-Gedanken in meinen Katalogbeiträgen zu den Ausstellungen «Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman» (Staatsgalerie Stuttgart, 2012) und «‹Lieber Maler, male mir... › Radikaler Realismus nach Picabia» (Centre Pompidou, Paris; Kunsthalle Wien; Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2002/03).

1) Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Fink-Verlag, München 1998, S. 271.
2) Vgl. den Kommentar zum Bild von Bob van den Boogert in *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, (Ausstellungskatalog) Staatliche Museen Kassel, Edition Minerva 2001, S. 304-307.
3) Simon Schama, *Rembrandts Augen*, Siedler-Verlag, Berlin 2000, S. 20.
4) Vgl. *Rembrandt by Himself* (Ausstellungskatalog), National Gallery, London 1999.
5) Vgl. Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*, Merve-Verlag, Berlin 1999.
6) Vgl. Stoichita, a. a. O. S. 308–312.
7) Vgl. Kat. Nr. 83 in *Rembrandt by Himself*, a. a. O. Eine Legende besagt, Giotto habe dem Abgesandten des Papstes, der eine Probearbeit von ihm verlangte, einen so perfekten Kreis freihändig gemalt, wie man ihn mit dem Zirkel nicht besser hätte zeichnen können.

MICHAEL GLASMEIER

Rembrandt in His Studio

Ever since the Renaissance, our insight into the relationship between artist and oeuvre has been shaped by depictions of the studio. No matter how idealized, such paintings tell us not only about how art is produced but also about the necessary distance between the work and the artist and, with that, about the relative position of creator, easel, sitter, or self. Some examples of the genre are of such intellectual complexity that they continue to pose an enigma, including those by Annibale Carracci (1595–1604), Nicolas Poussin (1650), Diego Velázquez (1656), and, of course, Gustave Courbet (1855). Courbet's *The Artist's Studio* might be said to represent the last in a series of significant reflections on the art of painting itself.

In these paintings, the distance between the artist and the work and the sitter (if there is one) is radically addressed in terms of attention and disregard, reflection and symbol, thereby becoming a manifestation of art in action, in which the awareness of producing something so delicate hovers between despair, design, and hubris. Thus, all these painted theories are cloaked in a pall of melancholy.

A key work in the renewed reflection on artistic production is Rembrandt's THE ARTIST IN HIS STUDIO (c. 1628), which has been held in the Museum of Fine Arts, Boston, since 1938. The scene, painted in oil on panel, marked a radical departure not only from the traditional portrayal of the studio but also from Rembrandt's own oeuvre. It is widely agreed that the person standing back from the easel is the artist himself. Rembrandt has positioned himself at a slight remove, as though waiting, his round black eyes seemingly fixed on the spectator. He is wearing a *nacht-tabbaard*, a heavy, ornamented gown that artists of the time often wore while working because it was comfortable, practical, and warm. The *tabbaard* is the only decorative thing in this dingy studio with its solitary, unused palette hanging on the wall and the tools of the craft on the table. The artist is holding another palette, some brushes, and a maulstick in one hand and a single brush in the other. He stands in the corner, a diminutive figure, while the back of the comparatively huge canvas on a rough-hewn easel takes up almost two-thirds of the space and casts its shadow on a shabby door to the right.

What is the artist doing? Has he stepped back to take a critical look at what he has already painted? Or is he about to begin work on the canvas? It is this indecision, this lack of activity, dramatically highlighted by the emptiness and dreariness of the room, that is the real sensation here. Victor Stoichita would term this a "meta-painting": a reflection on painting through painting. The work measures just 9¾ x 12½ inches, almost a miniature, and yet the canvas portrayed is enormous. Stoichita writes that the artist "is looking at it and—as proved by his elusive expression—he is looking at *himself*. This is the scenario of production in the first

MICHAEL GLASMEIER is an art historian, an exhibition maker, and a writer in Berlin. He teaches at Bremen University of the Arts.

REMBRANDT VAN RIJN, SELF-PORTRAIT WITH TWO CIRCLES, c. 1661, oil on canvas, 45 x 37" / SELBSTBILDNIS MIT ZWEI KREISEN, Öl auf Leinwand, 114,3 x 94 cm.

person, with all its tension, all its problems, with all its drama."[1)]

According to Ernst van de Wetering, the artist is not depicting himself at work but *prior* to the act of painting. Scholars concur that this self-portrait should be interpreted as a reflection on the artistic *concetti* (concepts) of the day—what we might now describe as visual or media theory—which held that painting was based on *idea, fortuna* (chance), or *usus* (practice). Rembrandt's painting of the studio refers to the first of these: the contemplative formation of an idea in the mind.[2)] Such an interpretation only makes sense, however, if we assume that the artist's inscrutable gaze is focused on the canvas. However, it could be focused on the spectator, albeit introspectively. This ambiguity is created by the way Rembrandt painted

GUSTAVE COURBET, THE ARTIST'S STUDIO, 1855, oil on canvas, 141 1/4 x 235" / DAS ATELIER DES KÜNSTLER, Öl auf Leinwand, 359 x 598 cm.

the eyes, which is unlike the style of his contemporaries. Simon Schama has described these eyes as "black holes—cavities behind which something is being born rather than destroyed. Behind the drill-holes, in the deep interior of the imagination, the real action is going on, wheels within wheels; the machinery of cogitation whirring and flying like the delicately interlocking parts of a timepiece. An idea, *this idea*, is in genesis."[3]

The gaze has three modalities: the gaze toward the image, the introspective gaze, and the gaze toward the spectator. The first two can be linked to the *idea*, but the gaze toward the spectator does not relate to any of the three aforementioned theories. Nevertheless, the artist's outward gaze is worthy of our attention because it draws us into the image and, at the same time, emphasizes his solitude. Like the *tabbaard* Rembrandt wears, it demonstrates an egomaniacal mien—especially because his surroundings are bare. The twenty-two-year-old is in full control of the grain of the virgin surface of the wood panel, the crumbling plaster of the wall, and even the subtle radiance and breaking of the light. In other words, he can paint. But he is not painting now.

The strikingly white edge of the painting on the easel divides the image in half. On the left, there is emptiness, light, and the self. On the right, there is harsh realism and shadow, with a door showing a way out. The door is the dilapidated gateway to the world, which the artist will open, once he is ready to do so. The relatively oversize door symbolically leads into the very sphere from which the idea is ultimately drawn. The defining self-reflexivity of Rembrandt's oeuvre as a whole, seen in an endless array of sometimes bizarre and extreme physiognomic explorations and/or the costumed theatricality of the self with all its love, lust, and sorrow, finds a magnificent starting point in this miniature.

The painting, in all its painstakingly detailed materiality, reveals the unstable boundary between realism and abstraction. The *idea* need not culminate in abstraction; on the contrary, it is precisely the subtle appearance of reality, and even of the momentary or the fleeting, that allows the imagination to take hold and generate images. In these images, the substance of emptiness and of indeterminate space is made manifest in all its structural nuance and habitual melancholy—such as the delicate little area of unplastered wall near the floor in the right-hand corner of the room.

After all, the much-vaunted notion of "self-reflexivity" is hardly an invention of the modern age. Like the similarly overused "context," it has been a precondition of art production since the Renaissance. Although Foucault argued that Manet ushered in twentieth-century art with his invention of the "painting-object," which is about painting itself, this "modern" concept is already demonstrated with overwhelming clarity in Rembrandt's miniature.[4] In this regard, Rembrandt's self-portrait, with its magnificent evocation of the almost luminous edge of the canvas, is more radical than the famous REVERSE OF A FRAMED PAINTING (1670–75) by Cornelis Norbertus Gijsbrechts, a bewildering trompe l'oeil that

leaves the spectator teetering on the verge of nothingness.[5)]

The edge of the canvas in Rembrandt's painting clearly demonstrates that space for symbolic thinking or reflection—what Aby Warburg termed the *Denkraum*—that emanates from the deliberate distance between painter and painting. This *Denkraum* is dramatically heightened by the emptiness of the studio. Even if we assume that the canvas harbors a painting already begun or even completed, it is an image known only to the painter with the round black eyes. This vast canvas pushes the artist into pure reflection and temporary incapacity, states which are here physically tangible. The body of the artist is thinking, and we do not know what will happen next. Rembrandt's painting thus actually presents the *Denkraum*: It is a snapshot of the artistic concept, and its hero is not the artist as demiurge nor as the grandstanding illusionist of society. He is small and frail, hesitant and indecisive; he is contemplating, and at the same time, he is filled with a sense of responsibility for what he is creating—both for himself and for his audience. This is painting as an intellectual process.

Thirty-three years later, and eight years before his death, Rembrandt presented himself in almost monumental terms. His SELF-PORTRAIT WITH TWO CIRCLES (1661), which hangs in Kenwood House, London, may not be particularly large at 45 x 37 inches, but in it the artist is a dominant figure, firmly meeting the gaze of the spectator. As in the earlier painting, he is holding the tools of his craft—palette, brushes, and maulstick—in his left hand. However, these attributes of the studio are portrayed somewhat vaguely, almost sketchily. Everything is painted with a broad brush: the beret, the fur, the contours of his upper body. The paint is scored and scratched throughout, and there are even scratch marks in the left eye. The flesh tones of the face merge with one another in a blur, as if seen through a veil. It is clear that Rembrandt, like Titian, has gone through an evolution in which he has increasingly abandoned close-up detail in favor of the unfinished and the smeared, thereby acknowledging the freedom of the artist to embrace spontaneity. Such lack of finish was precisely the accusation leveled at Rembrandt by his contemporaries, which abruptly ended his stellar career.

Rembrandt's response to his detractors is expressed in this late self-portrait via the two mysterious circles painted on the wall behind him. Disturbingly revolutionary for the time, these traces are generally understood as an allusion to artistic virtuosity, referencing Giotto's perfect circle.[6)] When Rembrandt confronts this stringent geometry with the incredibly free abstraction of his portrayal of the tools of his craft, he is insisting on an intellectual approach to the self-portrait that does not even need the vast canvas that made him appear so small in the painting from 1628. Melancholy, which Dürer had already related to geometry more than a century earlier, infuses everything: the figure, the colors, the technique. In this late painting, the image within an image—neither commissioned nor legitimated—is not illustrated as the mysterious back view of a canvas. Instead, it appears behind the artist, whose mighty body frames an enigmatic, intensely contemplative gaze. The *Denkraum* has been subverted.

In these two self-portraits, then, the idea is embodied in two different rear views: one that is not visible to the spectator and one that is not visible to the artist. These two views could inspire our superficial modern age to approach and understand artistic thinking and action patiently, from behind.

(Translation: Ishbel Flett)

This essay expands on my contributions to the catalogues for the exhibitions "The Studio: Workshop and Myth from Spitzweg to Picasso, from Giacometti to Nauman" (Staatsgalerie Stuttgart, 2012) and "Cher Peintre . . . Lieber Maler . . . Dear Painter . . . Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia" (Centre Pompidou, Paris; Kunsthalle Wien; Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2002–3).

1) Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, transl. by Anne-Marie Glasheen (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997), p. 240.
2) See the commentary on this painting by Bob van den Boogert in *The Mystery of the Young Rembrandt*, exh. cat., Staatliche Museen Kassel, 2001.
3) Simon Schama, *Rembrandt's Eyes* (London: Allen Lane, 1999), p. 20.
4) Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, transl. by Matthew Barr (London: Tate Publishing, 2010).
5) Cf. Stoichita, op. cit., pp. 276–79.
6) Cf. cat. no. 83 in *Rembrandt by Himself*, exh. cat., National Gallery, London, 1999. According to legend, when a papal envoy asked Giotto to prove his skill, the artist painted a perfect circle freehand in a single, fluid movement.