

Gerrit Breeuwsma
MAKKELIJK IS OOK MOEILIK
Portretten op het tweede gezicht

Lezing voor de opening van Le Bois d'Amis, AZG 2001

Na alle moeite en inspanningen die de schilder zich heeft getroost om zijn werk te realiseren, lijkt het een wel erg gemakkelijke opdracht om naar aanleiding daarvan een paar samenhangende opmerkingen te maken. Net als bij het spreken over goede wijn, het analyseren van een voetbalwedstrijd en het bezingen van de liefde, kunnen we voor het spreken over kunst over een behoorlijk arsenaal aan cliché's beschikken, zodat het niet moeilijk kan zijn iets in elkaar te draaien. Een paar opmerkingen over de penseelvoering (is die grof of juist fijn), iets over de techniek (olie op ongeschaaft vurenhout, olie op linnen), iets over de inspiratie van de kunstenaar (hij is gefascineerd door het menselijk portret), de relatie met de schilderkunst in breder perspectief (zijn belangstelling voor de klassieke schilderkunst is evident en komt onder meer tot uitdrukking in zijn geliefde stijlfiguur: het citaat), dit alles bijeengehouden door een anekdote (ik weet nog goed, het was 1985 dat de kunstenaar mij bij hem thuis uitnodigde en me de opdracht gaf zijn goten en dakkapellen te verven. Hij had zelf last van hoogtevrees en inmiddels wel gemerkt dat ik een hang naar het hogere had...), enzovoort, enzovoort. Voor je het weet zijn er tien minuten volgepraat, waarna iedereen zich de slaap uit de ogen kan wrijven, mag overgaan tot de orde van de dag, de hapjes en de drankjes aan het buffet, en, wie weet, nog even een blik op tentoongestelde werken werpt.

Tegelijkertijd is er niets moeilijker dan spreken over een schilderij, dan praten over kunst. Verstandige mensen zien er dan ook vanaf.

Wie heeft zich nooit verbaasd over of zelfs geërgerd aan de holle frases waarmee een kunstwerk door de officiële kunstkritiek te lijf wordt gaan, met een verbale stroperigheid die, als zaaddodende pasta, iedere vorm van verbeelding in de kiem smoort.

Gerrit Komrij heeft een aantal jaren geleden al eens de vloer aangeveegd met al die zelfbenoemde kunstpausen, die onze smaak dicteren dan wel vervuilen met hun onbegrijpelijke taal en vooral moderne kunst is daar vaak het slachtoffer van.

Maar het is geen modern probleem. Charles Baudelaire (1859/1846), de Franse dichter en schrijver die heel wat kunstkritieken heeft geschreven, vroeg zich honderdvijftig jaar geleden al af: >Wat heeft kritiek voor zin?=<

In feite kwam zijn antwoord er op neer dat goede kritiek zelf een zekere kunstzinnige betekenis moest hebben: *„Zodoende kan de beste kritiek van een schilderij een sonnet of een elegie zijn“* (p. 11), schreef hij. Maar omdat die vorm eigenlijk thuishoort in een dichtbundel, meende hij dat de minimale eis die we aan kritiek mogen stellen, luidt dat ze partijdig moet zijn, gepassioneerd, uitgaande van een exclusieve visie, maar dan wel een die de meeste perspectieven biedt.

Praten over kunst is dus zowel makkelijk als moeilijk en het is dan ook met de grootst mogelijke terughoudendheid dat ik hier een paar opmerkingen wil toevoegen aan het werk van Paul van Geert, in het bijzonder over de betekenis van portretkunst en vanuit het perspectief dat makkelijk ook moeilijk is. Maar eerst even een beetje geschiedenis.

Lijken en zijn

Het verhaal wil dat de Amerikaanse, in Parijs woonachtige schrijfster en dichteres Gertrude Stein in de winter van 1905/6 zo'n negentig keer voor Picasso heeft geposeerd voor het portret dat hij van haar wilde maken. Picasso had al enige tijd niet meer naar model geschilderd en ondervond nu de nodige problemen om het portret goed voor elkaar te krijgen. Dat moet Picasso nogal gefrustreerd hebben, want ergens laat in de lente zegt hij tegen de schrijfster: *„als ik naar je kijk, zie ik je niet meer“*. Hij heeft het portret uitgewist en vertrok naar Spanje. In de herfst schilderde hij een nieuw, maskerachtig portret, van Stein, maar zonder zijn model in die tijd nog te zien. Toen mensen hem vertelden dat Gertrude Stein niet leek op het portret dat hij van haar had gemaakt, antwoordde Picasso: *„dat komt wel“*.

Het zegt iets over de zelfverzekerdheid van Picasso als kunstenaar, overtuigd als hij was van de kracht van zijn schilderkunst. Hij heeft ook gelijk gekregen, want inmiddels wordt het portret in artikelen en biografische boeken over Gertrude Stein gebruikt alsof het de meest getrouwe afbeelding van haar geeft. Stein zelf was er ook tevreden over en schrijft in 1938: *„voor mij, ben ik het, en het is de enige reproductie van mij dat ik altijd ben, voor mij“*. Als u dat in de gauwigheid niet helemaal volgt, moet u zich geen zorgen maken want Stein stond zich er op voor te schrijven op een manier die door veel mensen niet werd begrepen. Ze noemde dat, verwijzend naar Picasso, een kubistische manier van schrijven, iets waar Picasso trouwens niet zoveel mee ophad. Schilderen gaat over lijnen en kleuren, en daar kun je patronen mee maken, zo stelde hij, maar als je woorden niet gebruikt overeenkomstig hun betekenis, zijn het

geen woorden meer (Rodenbeck, 1995).

Dat Picasso= schilderijen meestentijds niet lijkten, is iets waar hij zich niet druk over heeft gemaakt. Picasso=s schilderen werd steeds minder realistisch. In 1909 schildert hij zijn eerste kubistische werk en daarmee kwam het accent sterk te liggen op kleuren, lijnen en patronen. Een getrouwe, realistische weergave van de afgebeelde werkelijkheid streefde hij daarin niet na (al heeft hij verwijzingen naar het realisme nooit helemaal losgelaten).

Van zijn hele oeuvre zou je kunnen zeggen dat het ~~niet lijkt~~. Picasso=s paarden zijn niet geschikt voor de draf- en rensport, Picasso=s badende vrouwen zou je niet graag in je echtelijk bed tegenkomen en ook Picasso=s portretten willen maar niet lijken. De ogen staan verkeerd in het hoofd, de mond is verwrongen, de kleuren zijn te bont en allesbehalve realistisch: de trekken zijn te hoekig en te schematisch om een herkenbare indruk achter te laten.

Moeilijk en makkelijk zijn in de moderne kunst ook problematische begrippen. Het feit dat de modernisten zich steeds meer afzetten tegen het realisme is een van de redenen waarom veel mensen moderne kunst moeilijk vinden: waar gaat het over, wat beeld het uit, wat moeten we er mee? Het is overduidelijk dat de kunstenaar schaars is in het leveren van antwoorden op deze vragen en de verwarring bij de toeschouwer is dan ook niet verwonderlijk. Tegelijkertijd zijn veel mensen er van overtuigd dat moderne - en ik bedoel nu abstracte - kunst gemakkelijk is. Een kind kan het, en om het helemaal ingewikkeld te maken hebben kunstenaars als Picasso dat zelf ook beweerd om er even paradoxaal weer aan toe te voegen dat zij de grootste moeite moesten doen om als een kind te kunnen schilderen.

Ook op een andere manier is moderne, abstracte kunst de meest ondubbelzinnige, eenvoudige kunst. Ze gaat over dat wat ze is, namelijk schilderkunst. Ze gaat over vormen, patronen, lijnen, kleuren, indrukken, expressie, materiaal. Maar mag een portret nog wel een portret heten als het niet lijkt? Als het niet meer is dan lijnen, kleuren, patronen, maar geen herkenbaar beeld oplevert? Hoever mogen we afwijken van de werkelijkheid om van portretkunst te kunnen spreken?

Paul van Geert maakt het ons op het eerste gezicht gemakkelijk: zijn schilderijen beelden herkenbare personen uit, die echt bestaan, of tenminste denken dat ze dat doen. Voorzover een vernissage ook een gezelschapsspel is, en veel van de afgebeelden vandaag aanwezig zijn, zal het niemand zwaar vallen om de juiste personen bij de juiste portretten te plaatsen. Als de portretten iets lijken te zijn, dan is het realistisch. Tegelijkertijd maakt hij het ons ook moeilijk, want wie lijkt nu eigenlijk op wie: het portret op de afgebeelde of is het eigenlijk andersom? En lijken ze eigenlijk

wel? Ik kom straks op deze vragen terug. Eerst nog even een paar woorden over het portret.

Het portret

Het portret speelt een belangrijke rol in de kunstgeschiedenis en past in de humanistische traditie zoals die sinds de Renaissance toonaangevend is geweest. Volgens John Ruskin, een van de grote kunstcritici uit de negentiende eeuw, zijn de beste schilderijen die bestaan van grote scholen, allemaal portretten (gecit. In Read, p. 28). Een goed portret zou men mogen definiëren als een getrouwe afbeelding van het karakter van het individu. Daarbij gaat het om de uitdrukking van een psychologisch oordeel over de afgebeelde en niet een zedelijk - normatief - oordeel, zoals dat in de premoderne kunst van voor de Renaissance vaak maatgevend was (Read, 1961). Sommige onderzoekers menen zelfs dat portretteren belangrijke overeenkomsten heeft met kwalitatieve onderzoeksmethoden die in bijvoorbeeld de ethnografie, case-studies en narratieve wetenschappen gemeengoed zijn (Lawrence-Lightfoot en Hoffmann Davis, 1997).

In het verre verleden wilden de afgebeelden, meestal personen met het nodige maatschappelijke aanzien, zo voordelig mogelijk afgebeeld worden en het liefst zo dat de attributen van hun aanzien duidelijk zichtbaar waren. Zoals een kind het liefst met zijn favoriete speelgoed op de foto wil, zo wilde de machthebber afgebeeld op zijn troon, de krijgshere met zijn zwaard, de rijke met zijn geld, Ali Baba met zijn veertig rovers.

Sinds de Renaissance zien we dat die attributen minder belangrijk worden, ook al hebben met name de afgebeelden, die ten slotte meestentijds ook opdrachtgever waren, zich nog even verzet. Denk aan de Nachtwacht, dat aanvankelijk door de afgebeelden een rommeltje werd gevonden, waarbij ze druk maakten dat de belangrijkheid van de verschillende personen niet tot uitdrukking kwam in hun positie. Rembrandt was echter niet uit op een sociale staalkaart, maar wilde mensen in hun doen en laten afbeelden.

De kunstenaar is in dergelijke gevallen een psycholoog die verf gebruikt, zo schrijft Read (1961), en in de beste gevallen van de portretkunst overschrijdt de schilder de begrenzingen van het individuele karakter en drukt er een bepaalde universele waarde in uit.

De fotografie heeft ons idee van het realisme op scherp gesteld, maar tegelijkertijd het realisme in de schilderkunst geproblematiseerd. Hoewel aanvankelijk

de portretkunst imiterend (wie heeft niet nog een serie familiekiekjes van overgrootouders die nog echt poseren voor een foto op een manier die onze botten niet meer zouden kunnen opbrengen), was de kunstfotograaf er meer en meer op uit om het leven in zijn meest dynamische momenten te pakken te krijgen. Geposeerde foto's zijn daarin, tenzij ze als stijlfiguur, dus met een knipoog, worden gebruikt eigenlijk het toonbeeld van onkunstzinnig.

Voor de schilderkunst is de fotografie echter problematisch. De fotograaf kan in seconden bereiken waar een realistisch schilder dagen over doet en dan nog heeft hij een model nodig, of moet met schetsen werken, en al die omslactigheden versterken de ervaring van de afstand die er tussen hem en de geportretteerde bestaat. Voor veel kunstenaars is dat dan ook de reden geweest om het realisme los te laten, of door meer schematisch te gaan werken of door volledig abstract te werken.

Voor wie desondanks realistisch bleef schilderen was dat alleen mogelijk door impliciet of expliciet in zijn schilderkunst rekenschap te geven van de fotografie. Deels door de manier waarop de afgebeelde wordt geschilderd (beroemd is in dit verband de >ontdekking= van de galop van het paard), maar ook omdat de fotografie, hetzij als techniek, hetzij als hulpmiddel in de schilderkunst is doorgedrongen. Al zou het maar zijn omdat de kunstenaar nu niet meer afhankelijk is van zijn model en kan werken naar foto's.

Daarbij wordt echter onmiddellijk duidelijk dat de schilder weer iets kan wat de fotograaf niet of veel minder gemakkelijk kan realiseren. Bij de fotograaf is in principe elke foto een getrouwe weergave van de afgebeelde. Die getrouwheid kan echter iets van psychologische herkenning in de weg staan. Hoe vaak vinden we foto's van onszelf mooi? Wie meent niet dat hij altijd lelijk op een foto staat?

Op zich is het merkwaardig dat we zo'n moeite hebben met ons eigen gezicht, of ons lichaam, onze houding, maar dan realiseren we ons onvoldoende dat we eigenlijk maar een heel beperkt beeld hebben van onszelf. We kijken natuurlijk vaak in de spiegel, maar hebben dan directe controle over onze uitdrukkingen: wat we zien is wat we doen. Kijken is namelijk ook een handeling, een bezigheid en in het kijken naar onszelf als kijkende persoon, vallen we met onszelf samen. Wanneer we onverwacht gefotografeerd worden, ontbreekt het ons aan die controle. Wat dat betreft is ons gezicht ons net zo vreemd als onze stem, wanneer we die voor het eerste keer over een geluidsdrager - een band of tape - horen.

De kunstenaar die gebruik maakt van foto's van zijn geportretteerde, doet dat nooit op grond van één foto. Hij heeft de persoon vaak meerdere keren gezien of kent hem goed, hij beschikt over meerder foto's. Het portret dat daaruit voortkomt wordt

realistisch gevonden waar het de verschillende facetten van het gezicht, zoals dat op verschillende foto's tot uitdrukking komt, weet samen te voegen tot een geheel.

Paul van Geert werkt naar foto's, maar wie denkt dat hij foto's naschildert, is naïef. Veeleer is het zo dat de beste van zijn schilderijen een geslaagde samenvoeging zijn van de meest karakteristieke facetten van iemands gezicht, uitdrukking geven van wat hij van hem of haar weet en niet zelden zullen meerdere gezichtspunten verenigd worden in één portret. Zo leidt de weg van de fotografie weer naar de psychologie met de verf.

Het realisme

De ontwikkeling van de portretkunst kan moeilijk los worden gezien van het realisme. Dat wil zeggen, het realisme werd sinds de Renaissance meer en meer het middel om het karakter van de afgebeelde persoon (of personen) te vangen. Als niet langer de attributen van een personage, maar zijn persoonlijkheid het schilderij moeten dragen, dan vraagt dat een andere benadering van de schilder.

Steeds vaker werden trouwens ook de strakke regels van het portret losgelaten. Schaduw begint een rol te spelen. Dat is een van de wonderen van het realisme: dat we soms een beter beeld van iemand krijgen door wat er wordt weg gelaten. Ook beweging begint een rol te spelen. Voor de moderne toeschouwer is de suggestie van dynamiek een belangrijke factor, die bijdraagt aan de realistische kracht van een schilderij (terwijl beweging schildertechnisch vaak weer vraagt om weglaten). De Renaissanceportretten doen voor de moderne beoordelaar vaak stijf en onwerkelijk aan, hoewel ze heel precies zijn in de uitvoering.

Een flink deel van de schilderijen die u hier kunt gaan bekijken, kennen ook iets van een beweging, soms door de letterlijke uitbeelding daarvan in een dans of activiteit, maar vaker in een gebaar, een blikrichting of in een houding die alleen maar een momentopname suggereert.

Het klassieke portret van een persoon die ons recht of wat schuins aankijkt, of en profiel is afgebeeld, doet ons gekunsteld aan en alleen al om die reden niet realistisch. In moderne ogen is het meer iets voor een pasfoto, ideaal voor de herkenning, maar minder geschikt om de persoon ten voeten uit af te beelden.

De geportretteerde

Waar blijft bij dit alles de afgebeelde persoon? Het al genoemde citaat van John Ruskin, dat >de beste schilderijen... portretten zijn, heeft nog een staartje want het citaat gaat verder...[portretten] >dikwijls van zeer eenvoudige en op geen enkele manier edele personen. Dat kunnen de geportretteerden maar vast in hun zak steken. Van een ander kun je je het nog wel voorstellen, maar om zelf tot de categorie van >zeer eenvoudigen en op geen enkele manier edele personen te moeten behoren, is minder aangenaam. Maar het is wel begrijpelijk waarom portretschilders liever gewone mensen schilderden dan hoogwaardigheidsbekleders en andere supersterren.

Op het eerste gezicht speelt de geportretteerde een belangrijke rol en willen we van een portret van persoon A of B kunnen spreken, moet er iets zijn dat dwingend genoeg is om naar de geportretteerde te verwijzen. Maar de oorsprong van die dwingendheid ligt in belangrijke mate bij de schilder. De rol van de geportretteerde is misschien niet verwaarloosbaar, hij is tenslotte de aanleiding voor en het onderwerp van het portret, maar wel schrikbarend klein.

De eerste reactie van de geportretteerde is natuurlijk die van primaire herkenning (of het gebrek er aan), niet zelden vermengd met enige tevredenheid dat het toch maar mooi jouw kop is die daar staat geschilderd. Van een foto liggen wij niet wakker, van video worden we niet meer warm of koud, maar een schilderij is andere koek. Het ambachtelijke element speelt hier een grote rol en daar lopen makkelijk en moeilijk ook weer door elkaar: makkelijk, want we herkennen onszelf meteen en denken aanvankelijk dat daar de kous mee af is, maar moeilijk omdat het allemaal begonnen is met een leeg doek, een blanco paneel, een paar vurenhouten planken, een paar kwasten en verf. Een even omslachtige als merkwaardige manier om van dit materiaal weer een mens te maken.

Schildertechisch gezien was je er eerst niet. Zoveel uren, dagen of weken later sta je daar in vol ornaat op het paneel of de kastdeur en even proef je iets van de voldoening die de Schepper moet hebben gehad na een week hard werken. Je kunt zien dat het goed is.

Maar is het wel echt jouw kop die daar afgebeeld staat? En lijkt het portret op jou of lijkt jij op het portret? Goed beschouwd is het niet een gemakkelijk te beantwoorden vraag. Eerst was jij er en pas later het portret, maar chronologie in tijd zegt hier niet veel. Het schilderij ziet er uit alsof het een moment in de tijd representeert, maar door zijn robuustheid, door zijn vermogen dat moment stil te zetten, wordt het ook een soort norm voor het gezicht waarnaar het verwijst. En voor de geportretteerde wordt het bijna een opdracht om toch vooral te lijken op het portret dat van hem

gemaakt is. De eenvoud van de titels van de schilderijen, namelijk de namen van de geportretteerden, is al evenzeer misleidend. Het is nogal confronterend om plotseling je naam tegen te komen onder een schilderij: moeder met kind, of man met pijp en vrouw (of desnoods schipper naast God) had ook gekund en de afgebeelde nog wat ruimte had gelaten zich van het portret te distantiëren. Zelfs een gevangen genomen crimineel krijgt de anonimiteit van een nummer.

Zonder dramatisch te willen doen, de vereenzelviging van de geportretteerde met zijn portret schept verplichtingen: wie van de afgebeelden heeft niet even zijn hart vastgehouden op het moment dat hem of haar werd verteld dat er een portret van hem in de maak was. En misschien houden sommigen van ons er wel rekening mee dat ze met de schilder in de buurt er toch verstandig aan doen op hun houding te letten, niet al te dom te kijken en in de gaten te houden of er niet ergens onopvallend een klein vrouwtje door de kamer struint met een fotocamera?

Zijn het de vrienden van Paul van Geert die hier afgebeeld staan of zijn het de vrienden zoals hij ze ziet, misschien wel wil zien, zoals hij ze het liefst ziet of hoe hij ze even hun plaats wijst: verbeeld je niets, zo zie jij er uit, als ik het wil.

Lijken en zijn (reprise)

Een portret is, paradoxaal genoeg, als het een goed portret is, altijd iets *meer* de afgebeelde dan de afgebeelde zelf. Dat maakt een op het eerste gezicht gemakkelijk te begrijpen genre tot een moeilijk genre. Niet alleen omdat technisch moeilijk is om dat voor elkaar te krijgen (en ik bedoel nu niet het vervaardigen van een portret dat lijkt, want iedere tekenaar op Mont Martre kan in een paar minuten zo'n portret tekenen, maar wat bij die portretten vaak in het oog springt is naast de grote gelijkenis de ongelofelijke saaiheid om niet te zeggen doodsheid), maar ook omdat de relatie met de afgebeelde onzeker is.

Over Mozart wordt bijvoorbeeld altijd geschreven dat het zo jammer is dat we geen betrouwbaar portret van hem hebben (Hildesheimer, 1977). Er zijn wel een paar portretschilderijen, maar die laten allemaal een verschillende Mozart zien. Dat wordt meestal toegeschreven aan het gebrekkige talent van zijn schilders, maar wie weet: misschien is er wel niet één Mozart, of misschien hebben zijn schilders allemaal wel wat anders in Mozart gezien, zonder dat je op grond daarvan kunt concluderen dat ze Mozart niet goed hebben geschilderd. Portretkunst is zo misschien wel een moeilijke - de moeilijkste? - omweg om zo dicht mogelijk bij de geportretteerde te komen.

Misschien is het goed daar even aan te denken als u straks langs de schilderijen schuifelt en gemakshalve concludeert dat de gelijkenis goed getroffen is.

literatuur

Baudelaire, C. (1990) *De Salon van 1846*. Amsterdam: Uitgeverij Voetnoot.

Lawrence-Lightfoot, S. & J. Hoffman-Davis (1997) *The art and science of portraiture*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers

Hildesheimer, W. (1977) *Mozart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Read, H. (1961) *Kunst zien en begrijpen*. Utrecht: Het Spectrum.

Rodenbeck, J. (1995) *Insistent presence in Picasso's portrait of Gertrude Stein*. Columbia University.