

*De Witte Raaf* nr. 104, juli-aug 2003, pp. 2-3

## De peilende blik: Carracci, Balthus (& Vercruyse)

### *Bart Verschaffel*

Balthus zou gezegd hebben dat moderne schilderkunst "geen zinnen meer kan maken", en dus enkel nog losse woorden, kreten of gestamel voortbrengt. Zelf wil hij een traditie voortzetten die niet enkel schilderkunstig vakmanschap betracht, maar ook nog een klassieke beeldtaal spreekt. Hij schildert dus 'welgevormde' landschappen en stillevenen, naakten en portretten. Maar daarnaast heeft hij ook enkele grote en bijna monumentale *tableaux* of 'situaties' geschilderd die nu als zijn hoofdwerken worden beschouwd, zoals *La Rue*, *La Montagne* en *La Chambre*. Volgens Jean Clair zijn deze beelden wel degelijk modern, omdat ze niet meer variëren op klassieke thema's of verhaalmotieven van de historieschilderkunst, maar zich naar binnen keren. Ze gaan over de dingen die in elk mens gebeuren zonder dat iemand ze bewust meemaakt. Blanche Reverchon, psychoanalytica en de echtgenote van Balthus' vriend Pierre Jean Jouve, zou gezegd hebben dat Balthus altijd schildert "au plus près de la scène primitive". Schilderen om dat 'eerste beeld' terug te vinden, om een voorstelling te maken die dicht op het Geheim zit, op dat duister ding dat kinderen nooit verteld wordt maar dat ze altijd wel 'gezien' hebben en dat ze, omdat ze er niets van begrepen, ergens in hun geheugen verloren zijn.

Balthus heeft lang geleefd, veel gewerkt en veel getekend, maar hij heeft altijd traag en bedachtzaam geschilderd. Zijn schilderijenproductie is klein en de motiefkeuze beperkt. Enkele van de sleutelwerken, zoals *La Rue*, *Le Passage du Commerce-Saint-André* en *La Montagne*, staan schijnbaar geïsoleerd in het oeuvre. In andere werken wordt een constellatie of een situatie telkens hernomen of gevarieerd, tot na een aantal omcirkelende studies het centrale beeld van dat motief verschijnt. Het gaat daarbij nagenoeg altijd om scènes in een interieur: er is een serie voorstellingen van slapende of landerige meisjes op en bij een sofa, een serie met een meisje of jonge vrouw met een handspiegel op een bed of zitbank, een serie met kaartspelende meisjes – een meisje speelt 'patience' of legt kaarten met een jongen... Een van de belangrijkste en meest enigmatische van deze series stelt een naakt of halfnaakt meisje voor dat, half liggend op een bank dwars in beeld, achteroverleunt en met een kat speelt, terwijl in de kamer een gedrongen personage toekijkt of zich afwendt naar het raam. Het eindbeeld van deze serie is *La Chambre*, een monumentaal werk met levensgrote figuren waaraan Balthus gewerkt heeft tussen 1952 en 1954, aan het eind van zijn Parijse periode. De naakte vrouw ligt op een ligbank met het hoofd achterover en een hangende arm, terwijl rechts in beeld een dwergachtige figuur het gordijn openhoudt en hard licht op de buik van de vrouw laat vallen. Rechtsachter in beeld zien we een poes die, recht op gezeten op een hoog tafeltje, het tafereel gadeslaat. Achterin staat een schaal met schenkan op een kastje.

Het schilderij heeft vele commentaren uitgelokt. Iedereen – aldus Virginie Monnier, die met Jean Clair de *Catalogue raisonné* heeft samengesteld en ook de catalogus van de laatste grote tentoonstelling twee jaar geleden in Venetië heeft gemaakt – ziet de vrouw als het slachtoffer van een verkrachting. Pierre Klossowski, de broer van Balthus, die gewoond heeft in de kamer waar Balthus *La Chambre* had geschilderd, vraagt zich in *Du Tableau vivant dans la peinture de Balthus* af of het beeld een "orgasme na een verkrachting" toont, dan wel of er hier *niets* gebeurd is – wat zou betekenen dat het beeld dat 'niets' en het 'onherroepelijke' zo op elkaar legt dat het 'dubbel' en onvatbaar wordt... Jean Clair heeft in verschillende teksten iconografische referenties en ontleningen van Balthus' oeuvre aangegeven: het kinderboek *Der Strüwelpeter* van Heinrich Hoffmann, schilderijen en prenten van Cranach, Lorenzetti, Piero della Francesca, Caravaggio, klassieke vanitasmotieven (zoals de handspiegel) en het

liefdeskoppel Venus en Psyche. Ook verschillende literaire inspiratiebronnen en verwijzingen zijn bekend: *Wuthering Heights*, werk van Jouve, bijdragen in *Minotaure* enzovoort. Clair suggereert, vooral verwijzend naar het personage van de dwerg, dat *La Chambre* ontstaan zou zijn uit proefillustraties die Balthus gemaakt heeft voor *Roberte ce soir* van Klossowski. In dezelfde catalogus van 2001 brengt Monnier het schilderij, evenwel zonder dit te beargumenteren, in verband met *La Marquise d'O* van Heinrich von Kleist, om dan toch maar te constateren dat "Up to now, investigations to locate the sources, either literary or pictorial, of *La Chambre*, have failed." [1]

## De blik van de sater

Ik wil hier betogen dat de hoofdbron van *La Chambre* geen tekst of verhaal is, maar een bekend beeld uit de erotische kunst van de Renaissance. Het schilderij is een uitvergroting en transformatie van een prent uit de reeks *Le Lascive* van Agostino Carracci. De betreffende prent toont een naakte vrouw die, dwars in het beeld, op een bank achteroverleunt, de linkerarm achter het hoofd geplooid, en naar haar schoot kijkt terwijl ze met de rechterhand het dekbed optilt voor een grijnzende poes. De poes zit op een boek. Tussen de benen van de vrouw staat een sater, met duidelijk gezwollen lid achter zijn schaamdoekje, die een peillood zo laat zakken dat het gewichtje bijna het geslacht van de vrouw raakt. Achter het koppel tilt een putto een gordijn op, terwijl hij met zijn blik het lood en het geslacht van de vrouw fixeert. In een open raam in de bovenhoek van het beeld zijn een schotel, een fles en een gekooide vogel te zien. Het peillood en de blik van de sater, die beide recht naar beneden op de onderbuik zijn gericht, meten 'hoe diep het water is'. In *La Chambre* hercomponereert Balthus dit beeld, met hergebruik van alle attributen en figuranten, en zelfs met de rekwisieten. De compositie is dezelfde gebleven, maar het beeld toont een volgende episode in het verhaal. Schaal en kan zijn gegroepeerd op de achtergrond; de poes is met haar boek verhuisd naar de tafel achter in het beeld; de vrouw ligt uitgeput-afwezig op de bank. De putto is vanuit de achtergrond een kwartcirkel naar voren gedraaid en houdt rechts in beeld het gordijn open, terwijl hij, over zijn opgeheven arm, de buik van de vrouw blijft fixeren. Enkel de sater is wel uit het beeld maar niet uit de situatie verdwenen: hij is samen met de putto een kwartcirkel naar voren gedraaid en is zo buiten en voor het beeld terechtgekomen. De beschouwer die voor Balthus' schilderij staat, komt vanzelf op de plaats van de sater terecht en wordt zo in de situatie getrokken: zijn blik vult de plaats die in de beeldcompositie aan de peilende blik van de sater is voorbehouden. Carracci's beeld is nog voor de voyeur gemaakt. Het laat zich op een steelse en risicoloze manier bekijken door iemand die het geheim van anderen wil zien zonder ermee geconfronteerd te worden, dat wil zeggen zonder zelf betrokken te zijn of uitgedaagd te worden. De voyeur wil immers zien zonder gezien of geadresseerd te worden. Bij Carracci levert de figuur van de sater de blik-in-het-beeld en de aanwezigheid waarop de vrouw en de putto zich richten. Daardoor kijkt de beschouwer niet zelf maar ziet hij iemand kijken. Bij Balthus daarentegen toont de dwerg de vrouw aan de beschouwer die nu sater is geworden. Het afstandelijke, voyeuristische plaatje wordt zo – en zeker wanneer men geen catalogus met kleine afbeeldingen voor zich heeft, maar een tentoonstellingszaal binnenstapt en plots voor dat levensgrote *tableau* staat – een schokkend en agressief beeld dat de beschouwer insluit en medeplichtig maakt. Het intrigerende en raadselachtige karakter van *La Chambre*, dat alle commentatoren hebben aangegeven, berust dus op het feit dat – zoals uit Carracci's prent duidelijk blijkt – een personage in het beeld is uitgespaard en de blik van de beschouwer zelf de sleutel van het raadsel vormt.

De prent van Carracci levert niet enkel de ondertekening voor *La Chambre* en de voorbereidende schilderijen (zoals *La Semaine des quatre jeudis*). Enkele van de motieven duiken ook geïsoleerd op in andere werken. Zo zijn er voorstellingen van jonge meisjes met blote benen en opgetrokken rokjes, slaperig achterovergeleund op een bankje, met de poes aan de voeten – die op één van de versies zelfs melk likt – waarbij de beschouwer de 'saterblik' krijgt aangemeten. [2] Maar er is vooral een bekend werk, *Thérèse sur une*

*banquette* uit 1939. Het schilderij toont één van Balthus' jonge meisjesfiguren, die dwars in beeld op het bankje zit met de linkerarm opgetrokken en opgeschoven rok; ze steunt met de linkerarm op de grond en houdt met de rechterhand boven haar schoot een draad omhoog. Op voorbereidende tekeningen completeert de tweede figuur aan het raam, die ook in de proeven van *La Chambre* meespeelt, de situatie. Monnier meent dat het meisje hier met een hondje speelt dat op een schets – die in de *Catalogue raisonné* uitzonderlijk niet wordt gereproduceerd – te zien zou zijn: “La position de la jeune fille se comprend si l'on note qu'elle tient à la main un fil au bout duquel pend une pelote avec laquelle elle amuse un chien.” [3] Bij Jean Clair is het hondje een poes geworden: het meisje speelt met “une pelote de fil invisible, qu'elle agite au nez d'un chat”. [4] Deze verklaringen van het tafereel zijn oncontroleerbaar, anekdotisch en blijven bovendien niet bij het beeld – als Balthus hier een kinderspel had geschilderd, zou het kameraadje trouwens onder de bank zichtbaar moeten zijn. In werkelijkheid is ook dit beeld overduidelijk een transformatie van Carracci's peilende sater. Het meisje ligt op een bank precies zoals de vrouw bij Carracci; ze wordt nu enkel van de andere kant bekeken waardoor haar onderbuik verborgen blijft. Maar de draad hangt precies boven haar geslacht en gaat langs haar dij op dezelfde plaats als bij Carracci. Balthus eigent zich het beeld opnieuw toe, maar maakt het op een perverse manier troebel. De beschouwer wordt wel in de comfortabele voyeurpositie gebracht: hij (of zij) ziet een pubermeisje dat – in de termen van Michael Fried – niet theatraal maar verzonken “zichzelf peilt”. Maar de wellustige directheid van Carracci is hier impliciet geworden. De beschouwer ziet niet écht wat de draad aanduidt en het is nooit duidelijk of het meisje weet wat ze speelt. En dus wordt de beschouwer geconfronteerd met zijn eigen verlangens, nieuwsgierigheid en fantasmen.

### **La Peur des fantômes...**

Uit het feit dat Balthus nog tenminste één ander beeld uit de reeks van *Le Lascive* gebruikt heeft, valt op te maken dat hij het thema van de peilende sater inderdaad bij Carracci heeft gehaald en niet bij een van de latere versies van het motief. De tweede duidelijke ontlening is het 'portret' van een jong meisje, en het is een schilderij met een verhaal: *La Fenêtre* (“*La Peur des fantômes*”) uit 1933. Het verhaal gaat dat toen het model, de jonge dochter van een kennis, voor het eerst op het atelier kwam, Balthus, die zich verkleed had in een oud legeruniform, met een dolk in de hand op haar toesprong en dreigde haar blouse open te rukken, waarop het meisje verschrikt naar het raam vluchtte. Balthus zou dan deze spontane reactie en haar verschrikt gezicht als motief voor zijn schilderij hebben genomen: het meisje zit midden op de vensterbank van een open raam, ze kijkt verschrikt op en maakt een afwerend gebaar met haar rechterhand, terwijl ze met haar linkerhand op de bank steunt. Ze heeft één voet op de grond en trekt haar linkerbeen op. Deze versie van het beeld is echter enkel bekend door een foto, want Balthus heeft later (ergens voor 1962) het schilderij herwerkt, waarbij hij onder meer het gelaat rustiger heeft gemaakt, maar vooral – als meest opvallende wijziging – één borst naakt geschilderd heeft. Monnier schrijft dat de tweede versie niet meer “the physical expression of terror” toont die Balthus “sought to provoke on the young girl's face” toen ze binnenstapte. [5] En dat zou de reden zijn geweest waarom Balthus ten tijde van het samenstellen van de *Catalogue raisonné* aan Monnier en Clair heeft gevraagd om de ondertitel “*La Peur des fantômes*” toe te voegen. Het verhaal van de scène met de dolk komt trouwens ook van Balthus en is “verbally confirmed by Balthus”. Maar men moet niet alles geloven wat kunstenaars over hun werk vertellen. In zijn mythologisering van de oorsprong van dit schilderij speelt Balthus met de dubbelzinnigheid van het beeld zelf. De pose van het meisje is absoluut geen spontane en anekdotische reactie, maar een citaat uit Carracci's lubrieke versie van *Suzanna met de ouderlingen*. Het bijbelverhaal van Suzanna, die bij haar bad bespied en benaderd wordt door twee oude mannen, is in de geschiedenis van de schilderkunst altijd aanleiding geweest voor suggestieve en dubbelzinnige *inventio*. Carracci maakt echter een bijzonder expliciete versie, waarbij de ouderlingen de naakte Suzanna niet meer bespieden, maar één van de mannen haar vastgrijpt terwijl de andere toekijkt, zijn kleed

opschort, en – nog net buiten zicht – zijn hand al tussen zijn benen heeft. Balthus neemt zeer getrouw de pose en de gebaren over van Carracci's Suzanna, en hij volgt de beeldopbouw: de twee verticalen, de lijn van de balustrade en wellicht zelfs de *skyline*. Balthus' latere 'gecorrigeerde' versie, waarbij de borst ontbloot wordt, klopt inderdaad duidelijk meer met het 'origineel'. Het verhaal dat de kunstenaar zelf over het schilderij heeft verspreid, en waarin hij in een oud uniform en met een dolk in de hand op het meisje toeschoot, is niets dan een halfgemaskeerde versie van het verhaal van Suzanna, waarbij Balthus zichzelf laat optreden in de figuur van de ouderling.

*La Fenêtre* is van 1933, het portret van Thérèse is van 1939, *La Chambre* is van 1952. Hieruit blijkt dat Balthus de prentenserie van Carracci in zijn hele oeuvre meeneemt. Het gaat niet om een eenmalige of terloopse verwijzing. Balthus heeft de enkele expliciet erotische werken uit zijn oeuvre, zoals *La Leçon de guitare*, later als jeugdige provocaties afgedaan, en hij heeft lang verboden om ze nog publiek te tonen. Uit het voorgaande blijkt echter dat het zinspelen op het erotische – en hetzelfde kan gezegd worden van zovele andere moderne kunstenaars, met Duchamp en Picasso als eminente voorbeelden – een basislaag vormt van veel van zijn beelden en zelfs van zijn hele oeuvre. Dikwijls worden de beelden op spanning gebracht door dit zeer expliciete begin juist te verzwijgen of te bedekken.

Dit alles is voldoende aanleiding om verder te gaan en ter toetsing de hele serie van *Le Lascive* naast het oeuvre van Balthus te leggen. Tenminste nog één beeld en één sleutelfiguur dringen zich daarbij op. Het meest obscene beeld van Carracci's hele serie is wellicht *Het toilet van Venus*: de 'godin' zit naakt tegen een rots aan terwijl een putto haar teenagels vijlt en een kleine sater met een kleine erectie onder het opgeheven been van de godin door kruipt en lachend zijn wijsvinger in haar steekt. Een van de weinige belangrijke werken van Balthus, monumentaal, levensgroot en zeer complex, mét een dergelijk expliciet obscene gebaar was de tweede versie van de straatscène van *La Rue* (1933). Balthus zelf beschouwde dit als het eerste echt belangrijke schilderij waarin hij geslaagd was precies te zeggen wat hij te zeggen had. Een tiental personages, die van elkaar geen weet lijken te hebben, treden samen op in een raadselachtig, hallucinatoir tafereel. Een man links in beeld nadert een meisje van achteren en grijpt met zijn ene hand haar linkerpols en met zijn andere haar schoot. Toen het schilderij in het MoMA tentoongesteld zou worden, bleek deze geste evenwel een probleem; Balthus heeft het doek toen maar zedig gecorrigeerd door de hand wat te verplaatsen. Het aandachtscentrum van het schilderij is echter een dwergmeisje vooraan in het midden. Het houdt in de linkerhand een soort tennisracket zonder snaren en lijkt met de wijsvinger van de rechterhand naar een rood balletje te wijzen dat op straat ligt. Bij nader inzien blijkt echter dat haar blik niet op die bal is gericht, maar focust op of vlak bij haar vinger – dus daar waar zich bij Carracci de schoot van Venus bevindt. De maat en de pose van het dwergfiguurtje, en in het bijzonder haar blik en het gebaar met de wijsvinger, komen wel bijzonder dicht bij de kleine sater.

*La Rue* is zeer zeker een bijzonder ingewikkeld beeld. Veel verwijzingen die de personages afzonderlijk betreffen en die hen betrekken op de hele westerse schilderkunst, zijn elders reeds genoemd, maar wat de personages samenbrengt of verbindt is nog niet opgehelderd. Dat blijft zo na de tentatieve lectuur van het dwergmeisje als Carracci's sater, en na de herbeschrijving van het centrale gebaar van het tafereel als een aanraking. Maar een globale interpretatie kan, meen ik, deze elementen wel gebruiken. Het is immers bekend dat de man achter het dwergmeisje, in zijn opvallend witte jasje en broek en met de houten plank op de schouder, ontleend is aan Piero della Francesca's frescocyclus in Arezzo. Bij Piero draagt de man echter geen broek waardoor – een bekend maar zeldzaam detail – een teelbal onder zijn kleed vandaan komt. Terwijl Balthus de figuur omkeert, en daardoor het detail achter diens bovenbeen verbergt?

## Epiloog

Balthus' beelden én het soort interpretatie dat beelden wil 'oplossen' passen in een oude traditie waarin het beeld als raadsel of als 'probleem' wordt behandeld. (Het Griekse woord 'probleem' betekent, vooreerst, het raadselachtige antwoord dat het orakel geeft aan de vraag die de mens stelt. In het antwoord van de pythia spreekt de god, en daarom kan het antwoord, dat van 'hoog' komt, niet anders dan een obstakel zijn, duister en raadselachtig. Het goddelijke antwoord behoeft dus steeds nog een verklaring. De mens moet 'raden'.) Kunst maken en kunst bekijken is en blijft dikwijls raadsels maken en raadsels raden. Het raadsel is tegelijk en onontwarbaar ernst én spel, vals én diep. Het geheim, dat door het beeld tegelijkertijd verteld en verborgen wordt, kan voor de klassieke moderne kunst die Balthus maakt nog *obsceen* zijn: het beeld schept de mogelijkheid en de verwachting dat een geheim, dat bestemd is om beschermd en verdoken te blijven, plots en expliciet getoond kan worden. Een dergelijk beeld fascineert. Maar Balthus heeft deze beelden een halve eeuw geleden gemaakt. Wat er sindsdien met strategieën als de zijne en met het beeld in het algemeen gebeurd is, valt op te maken uit een veel recenter hergebruik van Carracci's saterbeeld. In 1981 heeft Jan Vercruyse een fotoinstallatie gemaakt die overduidelijk het motief van Carracci's prent herneemt, maar inzoomt op het centrum van het beeld. *Leda* bestaat uit een foto van de opgestoken, geopende, naakte knieën van een vrouw wiens onderbuik net onder de beeldrand blijft. Voor – en dus: *buiten* – het nadrukkelijk klassiek ingekaderde beeld hangt een peillood, waarvan het gewichtje voor het kader bungelt. Vercruyse herneemt Carracci, al is het niet de diepte van de schoot, maar het beeld zelf dat hier wordt gepeild. Niet meer de schoot, die in dit werk – zoals het naakt in het hele fotowerk van Vercruyse – als conventionele beeldinhoud behandeld wordt, maar het beeld zélf is het 'raadsel' en obstakel geworden.

## Noten

[1] Virginie Monnier & Jean Clair, *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris, Gallimard, 1999, p. 328.

[2] Het gaat om de schilderijen cat. nr. P101 (*Jeune fille au chat*) en P112 (*Thérèse rêvant*) in: *ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 136.

[4] *Ibid.*, p. 38.

[5] Jean Clair (red.), *Balthus*, Milano, Bompiani, 2001, p. 230.

## Bibliografische gegevens

De belangrijkste publicaties over Balthus zijn de catalogi van de tentoonstellingen in het Centre Pompidou in Parijs en het Palazzo Grassi te Venetië: *Balthus. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 5 novembre 1983-23 janvier 1984/The Metropolitan Museum of Art, New York, 21 février-13 mai 1984*, Paris, 1983; Jean Clair (red.), *Balthus*, Milano, Bompiani, 2001. De catalogus van 1983 verzamelt de belangrijkste kritieken en commentaren van voor 1983, met onder meer de tekst van Pierre Klossowski *Du Tableau vivant dans la peinture de Balthus*, en ook belangrijke essays van Jean Clair en John Russell. Daarnaast is er de oevrecatalogus door Virginie Monnier en Jean Clair: *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris, Gallimard, 1999, met een zeer uitgebreide bibliografie. In het catalogusdeel van de drie publicaties is telkens de basisinformatie te vinden over de

schilderijen die hier besproken zijn.

De prentenreeks van Agostino Carracci is onlangs opnieuw uitgegeven bij Les Éditions de l'Amateur, Parijs, 2003 (*Augustin Carrache, Les Lascives*, met teksten van Lionel Dax en Augustin de Butler).

*Leda* van Jan Vercruysse is opgenomen in *Jan Vercruysse, Portretten van de Kunstenaar, met een essay van Pier Luigi Tazzi*, Gevaert/Ludion,