

Kleine theorie van het portret

Bart Verschaffel

Bij wijze van inleiding

Ieder is vandaag de dag vrij om de beelden te maken die hij wil, maar toch blijkt het niet zo eenvoudig om buiten de bedding te treden die een lange geschiedenis heeft uitgegraven. Men ontkomt niet makkelijk aan beeldgenres: het landschap, het stilleven, het portret. De genres dragen betekenissen van *longue durée*. Ze activeren verwachtingen en vooronderstellingen die ongevraagd meespelen in het kijken naar en het begrijpen van specifieke beelden. Dit geldt ook voor eigentijdse beelden die zich niet door regels gebonden voelen, of zich tegen de klassieke, beproefde beeldtypes afzetten. Kan men de wereld fotograferen en geen landschappen maken, niets doen met 'verte'? Wat betekent het foto's van gezichten te willen maken die geen portretten zijn? Voor de recente kunst is het menselijk gezicht belangrijk materiaal, en een belangrijk thema. Dat betekent niet dat al die nieuwe beelden zich voornamelijk of uitsluitend verhouden tot de portrettraditie. Film en televisie, de close-up en het interview-shot, leveren even belangrijke modellen. Maar het portret speelt mee. En precies wanneer men werkt op en met de grenzen van een genre, is het van belang zowel artistiek als cultuurfilosofisch te reflecteren over het genre zelf, de 'eerste' betekenissen ervan te expliciteren, en de structuur van het beeldtype te kennen.

De ontwikkelingsgeschiedenis van het portret in de westerse kunst is relatief eenvoudig en goed gekend. De symbolisch-stereotiepe voorstelling van de menselijke figuur ruimt vanaf de late Middeleeuwen en de Renaissance plaats voor 'gelijkende' voorstellingen van concrete personen. Maar het neemt tijd voor deze voorstellingen verzelfstandigen en men beelden maakt die alleen maar over één mens gaan, en voor de portretten – letterlijk – formaat en een semi-publiek karakter krijgen. In schenkersportretten, als figurant in herdenkingsstukken of -taferelen, blijft de voorstelling van het individu immers ondergeschikt aan een omvattender betekenis. Het duurt eveneens lang voordat de waardige ruimte van het portret sociaal toegankelijker wordt. Het portret is afgeleid van het Romeinse heersersportret, van het *Andachtsbild*, of van de iconografie van profane en religieuze 'ideale geschiedenissen'. Het blijft daarom eerst voorbehouden aan bijzondere *personae*: heersers, koningen van de geest, *uomini famosi*. Samen met de wereld verkleinburgerlijkt ook het portret, om met de introductie van de fotografie in de 19de eeuw te verkleinburgerlijken, te democratiseren, en tenslotte krantengoeed te worden. "Le portrait, au lieu comme autrefois d'immortaliser un génie, ne ferait bientôt plus que mettre un sot au goût du jour." [1] Een en ander houdt in dat wie vandaag met gezichten kunst wil maken, niet alleen een artistieke portrettraditie achter zich heeft, maar vooral een niet-artistieke beeldcultuur naast zich. Die blijft, ongerefleeteerd en ongecontesteerd, portretten maken met de beeldformules die binnen de kunst zijn ontwikkeld.

Status questionis: het portret als gelijkenis

Het lijkt duidelijk wat een portret is en waar het over gaat. Het portret stelt een werkelijk bestaand individu voor. Een voorstelling 'een portret' noemen, of als een portret benaderen, betekent dus dat men zich verhoudt tot iets wat *echt bestaat* of *echt bestaan heeft*. Het portret bevestigt dat iemand *bestaan heeft*. Levende modellen kunnen geïdealiseerd of getransfigureerd worden, ze kunnen als personificaties of als acteurs gebruikt worden, in het portret fungeert het model echter in elk geval als aanleiding én als onderwerp van het beeld. Dit is wat Hans-Georg Gadamer de *Okkasionalität* van het portret noemt. [2]

Het portretteren van concrete individuen impliceert dat men die individuen een beeld waard acht. Dat is, zeker in omstandigheden waarin schilderijen of beelden erg zeldzaam en kostbaar

zijn, niet vanzelfsprekend. Het houdt tevens de overtuiging in dat de individuele verschijning op een belangwekkende manier 'waar' kan zijn. Het historische en mentaliteitshistorische onderzoek heeft de geleidelijke usurpatie van de sacrale beeldruimte beschreven als een cruciaal moment in de ontwikkeling van het westers individualisme. Het kunsthistorische en kunsttheoretische onderzoek heeft verder onderzocht hoe het portret zijn referentiële aanspraken kan waarmaken, en op welke wijze een portret iets kan 'zeggen' of reveleren. Daarbij wordt de vraag wat 'realiteit' betekent, en wat het individu kenmerkt, in verschillende portrettradities verschillend beantwoord. Men onderscheidt zo noordelijk-realistische en Italiaans-idealiserende, of psychologiserende en retorische tradities. Belangrijk is echter dat het portret steeds begrepen wordt als een trouwe of treffende *gelijkenis*. De referentiële aanspraken van het portret worden gefundeerd in een *overeenkomst* tussen de voorstelling en het model.

Een portret is een *gelijkende voorstelling* van een bestaand mens. Op een portret moet iemand dus 'op zichzelf' lijken en, ook in de triviale zin van het woord, *herkenbaar* zijn. Men moet zien dat 'hij' of 'zij' het is. Een Amerikaans rechter heeft, ergens in de 19de eeuw, deze evidentie als volgt geformuleerd: "A most important requisite of a good portrait is, that it shall be a correct likeness of the original; and although only 'experts' may be competent to decide whether it is well executed in other respects, the question whether a portrait is like the person for whom it was intended is one which requires no special skill in, or knowledge of, the art of painting to determine. The immediate family of the person represented, or his most intimate friends, are, indeed, as a general rule, the best judges as to whether the artist has succeeded in achieving a faithful likeness." [3] De eerste gebruikers van het portret zijn mensen die aan een persoon herinnerd willen worden. Het portret moet 'doen denken aan' een persoon door via een treffende *gelijkenis* de herinnering aan zijn verschijning op te roepen.

De kwestie van de *gelijkenis* is echter moeilijker dan ze op het eerste gezicht lijkt. Waaraan kan men iemand herkennen, of wat kenmerkt een persoon? Wat maakt iemand tot het unieke individu waarop een portret zou moeten lijken? Hoe kan men in de vele gezichten die iemand draagt telkens dezelfde persoon herkennen? En hoe zouden enkele zwarte lijnen op papier kunnen gelijken op een levende, bewegende, veranderlijke verschijning? Wat onderscheidt het portret van andersoortige voorstellingen zoals de karikatuur of het silhouet? Vooral Ernst Gombrich heeft in de kunsttheorie psychologische inzichten geïntroduceerd betreffende de problematiek van de herkenning en *gelijkenis*. [4] Hij heeft aangetoond dat zowel het onveranderlijke 'middengezicht' waarop alle wisselende gezichten variëren, als de schijnbaar naïef-realistische voorstelling, uiterst complexe constructies zijn. "Making comes before matching." Het feit dat men iemand of iets intuïtief-onmiddellijk herkent, of dat een portret inderdaad 'helemaal de persoon zelf' kan lijken, bewijst nog niet het grote gelijk van een naïef realisme. Gombrich heeft aangetoond dat beelden minder of meer 'realistisch' zijn omdat ze in een specifieke verhouding staan tot de manieren waarop we gecodeerd kijken en begrijpen, en niet omdat ze ècht 'dichter bij de werkelijkheid' staan of ergens mee 'overeenkomen'.

De geschiedschrijving en de kritiek van het artistieke portret hebben, door verschillende vormen van *gelijkenis* te onderscheiden, een vooruitgangsbeginsel geformuleerd. De waarheid van het portret kan reiken van de beschrijvende nauwkeurigheid, tot een revelerende overeenkomst met het 'diepe zelf' van een persoon. Mensen zijn immers gemaakt van een buiten- en een binnenkant, en iedereen weet dat ze hun publieke verschijning controleren en gebruiken om een overtuigend 'sociaal zelf' naar voor te schuiven. De kwaliteit van het artistieke portret ligt niet enkel in de schilderkunstige vaardigheid, maar ook in het vermogen om die geprepareerde verschijning of het gewenste sociale zelf te ontmaskeren, en het echte, diepe zelf te tonen. De ware kunstenaar zal niet trachten het model te flatteren met een gewenste *persona*, maar hem confronteren met de onverwachte en ongemakkelijke waarheid van zijn verborgen zelf. De ware kunstenaar is bekwaam gezichten *diep* te lezen: hij is gelaatskundige en psycholoog, die een beeldende, woordeloze, maar quasi-wetenschappelijke beschrijving en analyse geeft. De ware kunstenaar maakt 'zielsportretten': "Kokoschka hat ein Porträt von mir gemacht. Schon möglich, dass mich die nicht erkennen werden, die mich kennen. Aber sicher werden mich die erkennen, die mich nicht kennen." [5] Met de gedachte van de 'diepe *gelijkenis*' beschikken geschiedenis en kritiek over een criterium om het

conventioneel-sociale portret te onderscheiden van het geniale portret, en om het in wezen eenvoudige genre van het portret, waarbij de schilder zonder *inventio* gewoon schildert wat hij ziet, op te waarderen.

Het opvatten van het portret als een gelijkenis botst evenwel op een moeilijkheid, die in vele theoretische teksten over het portret onder de aandacht gebracht wordt. Het blijkt dat men een portret als een portret – dus als goede gelijkenis van een bestaand persoon, en zelfs als een treffend zielsportret – kan herkennen, zonder dat men de persoon die wordt voorgesteld ooit gezien heeft, en zelfs zonder dat men zeker weet dat de geportretteerde 'echt bestaat'. Men kan perfect een portret waarderen, en erdoor aangegrepen of ontroerd worden, zonder dat men de gelijkenis kan meten aan het origineel en kan zien hoe het beeld de werkelijkheid 'benadert'. Binnen de vooronderstelling dat het portret wezenlijk een gelijkenis is, kan men hiervoor een oplossing zoeken in de gedachte dat wat de toeschouwer herkent eigenlijk iets 'algemeens' is, omdat in elk individu het toevallig-particuliere en het essentieel-menselijke samengaan. In de theoretische hoofdstukken van *Bildniss und Individuum* heeft Gottfried Boehm een oplossing in die zin verdedigd: een mens lijkt maar op zichzelf – zijn verschijning is met andere woorden het 'beeld' van zijn binnenkant en van de mens als geheel – in het "Moment der Handlung"; zich in situaties bevinden, zichzelf en de werkelijkheid bepalen "gehört zur anthropologischen Mitgift" en is allen bekend; precies omdat het portret niet alleen een particulier individu toont, maar tegelijk "die Struktur mit abbildet, die unsere Lebenserfahrung zugrunde liegt" kan het voor iedereen herkenbaar en waarachtig zijn. Een portret lijkt ook op iets 'algemeens': "Das porträt ähnelt immer auch dem Verhältnis zur Welt, das wir von uns selbst kennen." [6]

Quod est demonstrandum

Natuurlijk is het portret een gelijkenis. Maar het is de vraag of men op die grond rekenschap kan geven van het bijzondere waarheidsgehalte van het portret. Ik zal hier betogen dat de specificiteit, en de eigensoortige werking en betekenis van het portret berusten op: het bijzondere statuut van het menselijke gezicht; een analogie tussen de portretsituatie en de structuur van het portret; de 'gezichtelijkheid' van het portretbeeld.

De zaak van het gezicht

De namen van de klassieke beeldgenres wekken de indruk dat ze de wereld onder elkaar verdeeld hebben, en elk afbeeldt wat er op zijn eigen terrein te zien valt: dierschilderijen, bloemstukken, jachtaferelen, 'historie'-stukken, stillevens, marines, portretten. Men kan gelijkenissen vervaardigen van al wat te zien is, en het portret doet dan gewoon zijn deel van het werk: het beeldt de mens en zijn gezicht af.

Deze parallelie tussen het portret en de andere beeldgenres is echter oppervlakkig en bedrieglijk. Een gezicht is immers niet een soort ding naast vele andere. Een gezicht is een onderdeel van de wereld dat reeds 'bezet' of bewoond is vooraleer het iets betekent voor mij. Het is zoiets als de eerste betekenaar of de primitieve *signifiant*. Het gezicht heeft geen betekenis omdat ik er belang of betekenis aan hecht, maar omdat het *iets wil zeggen*. Het gezicht *wil* iets: het manifesteert een dynamiek die van binnen naar buiten gaat, en zo in de wereld zichtbaar wordt. En het gezicht wil iets *zeggen*: het kan *spreken*. Men kan altijd *over* de dingen spreken waar men bij is, maar niet over een gezicht. Dat spreken is meteen een *aanspreking*. Daar is 'iemand'. Het psychologische en morele belang van dit antropologische basisfeit is bekend: de wonderlijke uitdrukkingsloosheid van het gezicht van een blindgeborene heeft te maken met het niet herkennen en niet reageren op de aanwezigheid van de ander als 'gezicht'.

“Le portrait porte sur ce que la nature ne produit pas.” [7] Temidden van de ‘natuur’ verschijnt plots het ‘subjectieve’. De subjectiviteit bestaat niet als pure innerlijkheid, ze huist niet alleen in de gesloten ruimte van het lichaam, ze veroorzaakt niet alleen, indirect, effecten in de wereld ‘daarbuiten’. Ze ‘ek-sisteert’, ze bestaat buiten zichzelf, op de buitenkant van het lichaam, ze is aanwezig bij en in de wereld. Het aangezicht is de plaats waar de werkelijkheid opgedeeld wordt in dingen die pure uitwendigheid zijn, en dingen die ‘gezichten’ zijn van een binnenkant. Zoals stemgeluid geen soort lawaai is maar de ‘buitenkant’ van wat gezegd wordt, zo is het gezicht niet een deel van de wereld: het aangezicht (*facies, face*) is een gezicht of gelaat (*vultus, visage*). Het gezicht “parachève ainsi le travail déjà commencé par l’avènement du langage: qui fut d’arracher cette vie qui maintenant a des mots à son aveugle intimité avec le corps, avec les forces de la matière, et d’ainsi la doter d’une présence, aux yeux d’autres êtres comme aux siens propres.” [8] Het gezicht is de plaats waar de subjectiviteit zelf verschijnt temidden van wat voor haar ‘buiten’ of ‘wereld’ is. Men kan die ‘verschijning’ echter op verschillende manieren denken. Wat ‘maakt’ het gezicht?

In de meest traditionele en verspreide opvatting, die ten grondslag ligt aan de ‘wetenschap’ van de fysiognomie, is het gezicht *maximale expressie* van het innerlijk van een persoon. Het lichaam ‘spreekt’ reeds op zijn manier, en drukt gemoedstoestanden en zelfs disposities of een karakter uit. “Die ‘Kern’ der Person *wirkt sich überall aus*: im gesamten Erscheinungsbild des Körpers. An ihm lesen wir die zentrierte Individualität ab.” [9] Wat in het lichaam begint, culmineert en centreert zich het meest in het gezicht. Doordat de ‘aandachtszintuigen’ daar samen zitten, door de beweeglijke, fijne musculatuur, spreekt de ‘Natuursprache’ van het lichaam daar het duidelijkst de gemoedsbewegingen uit. Tegelijk drukt ze in het gezicht het best de diepe en blijvende persoonlijkheid uit. Het gezicht is zo de belangrijkste bron van informatie. De lichaamstaal zegt weliswaar minder, maar liegt tegelijk ook minder dan de gesproken taal.

Minder verspreid maar zeer interessant is de opvatting van het gezicht als *geslaagde uitbeelding* van de subjectiviteit. Ze is in zekere mate compatibel met de voorgaande, maar tegelijk radicaal verschillend. Volgens deze opvatting draagt het gezicht betekenis, houdt het op bijzondere wijze de aandacht vast, en fungeert het als het centrum waarnaar men zich richt, niet omdat het een welbepaald innerlijk *uitdrukt*, maar omdat het verschijnt als een *beeld* van innerlijkheid. Ook de uniciteit van die uitbeelding is geen vorm van expressie: wat in het gezicht *begrepen* wordt, is steeds dezelfde algemene betekenis van ‘subjectiviteit’. Het onherleidbaar individuele karakter van het gezicht dat die betekenis draagt, wordt *gecontempleerd*, maar kan niet worden begrepen. Waarmee men meteen de fysiognomie en de gelaatspsychologie is kwijtgespeeld. Georg Simmel heeft een dergelijke opvatting geformuleerd in *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*. [10] Hij meent dat de bijzondere betekenis van het gezicht samenhangt met “unmittelbare ästhetische Qualitäten” van het aangezicht, die het doen verschijnen als een soort van ‘natuurlijk (kunst)werk’: een gezicht is een complex maar zeer samenhangend geheel van delen; elke minimale beweging verandert het hele aangezicht; het gezicht verraadt niet de ‘zwaarte’ of het gewicht dat lichamen traag maakt; de strikte symmetrie van het aangezicht verleent een regelmatigheid en daardoor een algemeenheid aan wat tegelijk uniek en individueel is. Het aangezicht lijkt dus op wat de geest maakt en is: wederzijdse doordringing van alle delen; loskomen van zwaarte; maximale uniciteit én algemeenheid... Gezichten *entgeistigen*, ze worden lelijk en dom, wanneer gezichtsdelens verzelfstandigen, wanneer de symmetrie van het aangezicht verstoord wordt, wanneer het ‘uitzakt’, enzovoort. Men hoeft Simmel niet te volgen in zijn begrip van wat *Geist* kenmerkt om de mogelijkheden te zien van een begrip van het gezicht als *treffend beeld* in plaats van als effect van expressie.

Wegkijken

De klassieke expressie-opvatting, en ook Simmel, geven redenen waarom gezichten zo betekenisvol zijn en de aandacht vasthouden. Maar ze geven geen rekenschap van het intrigerende feit dat, terwijl of zelfs omdat ze zo betekenisvol zijn, *gezichten zich toch moeilijk of niet laten bekijken*. Ze onttrekken zich aan het zicht, ze zijn *feitelijk* een beetje onzichtbaar, zoals de zon onzichtbaar is omdat men niet in de zon kan kijken. Het gezicht moet dan toch méér, of zelfs iets anders zijn dan bevoorrechte expressie of een harmonieus beeld van *Geist*. Waarom zou men anders van gezichten *wegkijken*?

“mur blanc/trou noir”

Een gezicht is ook en vooreerst een *blik*. Gewoonlijk beschouwt men de ogen, hoe uitzonderlijk expressief ze ook mogen zijn, als een *deel* van het gezicht. Alsof de blik in het gezicht ingevoegd kan worden. Hegel bijvoorbeeld schrijft: “Der Blick ist das Seelenvollste, die Konzentration der Innigkeit und empfindenden Subjektivität”. De blik is het laatste lichtpunt waarin “die Zusammenfassung des ganzen Menschen in das einfache Ich” verschijnt. [11] Tegelijk ziet Hegel, die ook van de fysiognomie niets moest hebben, dat deze vriendelijke gedachte niet geheel te vertrouwen valt. De blik vat de hele verschijning samen, maar is op zichzelf leeg, niets meer dan het “nur formelle Punkt der Subjektivität”, dat zich *losmaakt* (*abscheidet*) van de gehele verschijning.

De gedachte van de ‘afgescheiden blik’ vormt de kern van enkele belangwekkende bladzijden van Gilles Deleuze en Félix Guattari in *Mille Plateaux*. [12] Ze omschrijven er de ‘gezichtelijkheid’ of ‘visagéité’ als het *doorboorde vlak*. De blik is geen acteur die rustig het wereldtoneel betreedt, maar een geweldig en anoniem doorboren of scheuren van de wereld en van het aangezicht: “écran troué”, “surface trouée”, “mur blanc/trou noir”. Wat kijkt, of gaapt in de diepte van de blik is niet de uitdrukking van een binnen, niet een beeld van Innerlijkheid, maar de aanwezigheid van een ‘(n)iets/(n)iemand’, van een presentie zonder identiteit. Het belang van deze opvatting is dat ze ‘gezichtelijkheid’ begrijpt als een *structuur*. Niet alleen de ogen kunnen kijken, maar alle lichaamsholtes, een oor of een mond, het geslacht, en zelfs ook dingen kunnen ‘kijken’. (Na Bataille en de surrealisten is de gedachte dat elk gat ‘kijkt’ een te commercialiseren platitude geworden.)

Het begrip van de ‘gezichtelijkheid’ als ‘doorboord vlak’ lijkt mij zeer belangrijk. Het benadrukt het aparte en de vreemdheid van de blik. En het zal belangrijk blijken om te kunnen begrijpen hoe een portretbeeld, wat toch ook een ding is, kan ‘kijken’. Als beschrijving van wat er in het gezicht gebeurt, voldoet deze gedachte echter niet. Vooreerst zuigt de blik niet alleen op, maar priemt ook naar voor: in de blik kijken is niet alleen ‘vallen’, maar ook ‘gefixeerd worden’. (Merleau-Ponty heeft de blik beschreven als een handschoen die je binnenstebuiten kan keren: de blik heeft een dubbele beweging, ze is actief én passief, gat én straal.) De blik gaapt niet alleen, maar komt ook naar voor, ze verjaagt, ze bewaakt en beschermt. De blik is een *fascinans* die het gezicht bewaakt, zoals het fallusbeeldje op de gevel de Romeinse huizen bewaakt en beschermt door de gevaarlijke en possessieve ‘eerste blik’ te fascineren en van het huis af te leiden.

Bovendien laten Deleuze en Guattari het zeer gevolgrijke feit liggen dat de blik van de ogen gemaakt is *van twee gaten*. Volgens de mythe kijkt de betoverende blik bij voorkeur door één oog: men kan immers niet in twee gaten tegelijk vallen. Een blik die gemaakt is van twee ogen kan men niet goed fixeren: het kijken aarzelt en blijft haperen aan wat zich tussen en rond die gaten bevindt: de neus, het aangezicht. Deleuzes en Guattari’s ‘gezichtelijkheid’ isoleert één pool of moment van het *onevenwicht* wat het gezicht is. Er is echter niet wereld, of scherm, of vlak enerzijds, en de ‘gaten’ anderzijds: de blik van de ogen heeft iets te maken met dat bijzondere, kleine oppervlak rondom. *De blik beschermt het gezicht door het te verbergen*. Het gezicht is dus nooit één, is nooit helemaal en harmonieus ‘gegeven’, is nooit

‘volledig’. Het valt uit elkaar in een blik én in een gezicht dat achter die blik verdwijnt, en alleen met list, of heimelijk en zijdelings, bekeken kan worden.

Het complexe karakter van het gezicht blijkt uit de ingewikkelde manier waarop het kijken naar gezichten sociaal geregeld is. Bij sociaal contact kijken mensen elkaar aan: ze wisselen blikken uit en houden oogcontact. Maar tegelijk is het zo dat we ook gedurig van die gezichten *wegkijken*. Het oogcontact duurt maar een ‘ogenblik’, en normaal haken de blikken niet in elkaar. Het is zeker zo dat het spel van kijken, wegstaren en naast-kijken cultureel en sociaal zeer sterk gecodeerd is: geslacht, leeftijd, positie, gezagsverhoudingen, situaties bepalen mee hoe het ogenspel gespeeld wordt. Maar steeds, en zelfs in een intieme verhouding, wordt het oogcontact gedurig gemaakt én verbroken. Langdurig oogcontact is transgressief, verstoort de normale communicatie en creëert een uitzonderlijke intimiteit of geldt als een uitdaging. *Wegkijken* – *respicere* – is respecteren. Maar zowel wanneer het oogcontact kort blijft en gedurig verbroken wordt, als wanneer het kijken zich niet afwendt, en in de blik gevangen blijft, wordt het gelaat aan het zicht onttrokken. Het feit dat we, in het Westen, met blote gezichten rondlopen betekent dus nog niet dat het gezicht geheel publiek is. In een urbane context zijn er zeker vele situaties waarin anonieme gezichten te zien zijn en bekeken worden. Maar dat kan alleen steelsgewijs. Oogcontact is dan als betrappt worden, en een signaal om weg te kijken, of om op te gaan in de contradictie en de strijd van het oogcontact.

Men mag niet naar gezichten kijken zoals men naar de dingen kijkt. Maar het gezicht is niet alleen een taboe. Ook als het mag, is het onmogelijk om een gezicht rustig en langdurig aan te kijken. Zelfs in intieme verhoudingen wordt het gezicht nooit als volledig en definitief zichtbaar: ook daar gaat het kijken heen en weer tussen oogcontact, het wisselen van blikken, zijdelings kijken, en het concentreren op stukken aangezicht naast de blik. Men moet met een gezicht alleen gelaten worden voor men het kan zien. De wachter moet de ogen sluiten, de ander moet weggaan en zijn gezicht achterlaten: het gezicht van de intimiteit, het slapen, de dode. Het sluiten van de ogen houdt niet steeds in dat men de communicatie weigert of zich in zichzelf terugtrekt, en van de toeschouwer een voyeur maakt. [13] Het is ook de gebrekkige, maar enig mogelijke manier om de tweespalt in het gezicht op te heffen, en het gezicht zichtbaar en benaderbaar te maken. Zonder blik wordt een gezicht meer aangezicht en meer hoofd: iets tussen het gezicht en het lichaam in, iets tastbaars, en een deel van de wereld.

Men gaat er gemakkelijk van uit dat bij het portret, zoals bij alle beelden, het origineel eerst komt en de afbeelding secundair is. Alsof de levende persoon en zijn verschijning zichtbaar, vertrouwd en bekend zijn, en de afbeelding vervaardigd wordt om het model te vervangen wanneer het – in triviale of diep-psychologische zin – afwezig is. Het portret zou uitgevonden zijn door een meisje dat bij het afscheid het schaduwbeeld van haar geliefde overtekende, of door het kind dat haar moeder ‘onthoofdde’ om aan de hand van een representatie met haar afwezigheid te leven. “Le signe n’est-il pas, précisément, ce qui symbolise l’objet en l’absence de l’objet?” [14] De zaak is echter dat het gezicht nooit als ‘object’ aanwezig is. Een portret overtreedt niet alleen het oude beeldverbod en het taboe op het gezicht, of het neutraliseert niet alleen via de omweg van de reflectie de ‘meduserende’ kracht van de blik. Het beeldt iets af wat, de facto, *nooit te zien geweest is*. Dit grondfeit keert de verhouding tot het beeld geheel om, en dit bepaalt mijns inziens fundamenteel de betekenis van én de omgang met portretten. Het portret parasiteert niet op het ‘echte’. Het is niet een beeld waarop men bekende ‘realiteit’ herkent. Het is het beeld dat gezichten voor het eerst *zichtbaar maakt* als een geheel van gezicht, uitdrukking en blik, en dat zich rustig en lang laat bekijken. Het rustende, slapende of dode gezicht heeft al de helft van de weg naar het beeld afgelegd. Maar slechts de omweg van het portret maakt dat men met het gezicht én de blik alleen kan zijn, laat toe de blik in het gezicht te integreren, en het gezicht als één te zien. Ook geliefde gezichten ziet men dan zoals men ze nog nooit gezien heeft.

Het portret is dus een bijzonder beeld. Wat het portret *doet*, is zo geladen en transgressief, dat de betekenis en het begrijpen van het beeld steeds mede bepaald worden door wat het betekent een gezicht te zien.

Beeldebef

Het portret brengt niet alleen de toeschouwer in een bijzondere en geladen situatie. Het portret plaatst ook het model in een uitzonderingssituatie. Het portret is niet enkel een afbeelding van dat bijzondere ding dat het gezicht blijkt te zijn. Het portret beeldt dat gezicht af in de bijzondere situatie die gecreëerd wordt door het opduiken van het beeld in de wereld. *Het eigenlijke onderwerp van het portret is: beeldebef.*

De natuur heeft niet op het beeld gerekend. Het beeld is iets anders dan een spiegeling of reflectie. Dikwijls wordt de kwestie van het portret en zeker het zelfportret in verband gebracht met de spiegel en zo met de Narcissusmythe. De spiegel is dan zoiets als de camera én het beeld in één, en het portret zou spiegelen via een omweg en met tijdsverschil. De portretsituatie confronteert echter niet, of zeker niet direct, met het eigen gezicht. Het is evenmin simpelweg een plaats waar men bekeken wordt. De portretsituatie is de absoluut ongewone omstandigheid waarin men geconfronteerd wordt met *de achterkant van het schilderij*. Door die achterkant weet men zich *van buitenaf* bekeken, en kijkt men zelf weg uit de wereld waarin men zich bevindt. De achterkant van het beeld is als de open 'vierde wand' van de toneelruimte, en wie geportretteerd wordt, is als de acteur die door die vierde wand in het donker 'buiten' kijkt, en niets ziet, maar eerst tot het besef van het beeld, en dan tot het besef van zijn gezicht komt. Het portret is geen afbeelding van een gezicht, maar van het gezicht dat weet dat het, voor het beeld, alleen maar gezicht *is*.

Een landschapsbeeld kan zeer geconstrueerd zijn, maar het is in wezenlijke zin onwetend en naïef. Ze wordt door een *one way screen* gemaakt. Het landschap heeft geen weet van het beeld, het reageert niet, en maakt geen contact met het beeld. Het beeld bestaat niet in de wereld waar het landschap is. Het portret daarentegen beeldt een situatie af waarvan het zelf deel uitmaakt. De aanwezigheid zelf van het beeld creëert de bijzondere situatie waarin iemand uit zijn wereld gehaald wordt om tot het besef van het beeld te komen en door de 'vierde wand' te kijken. In het portret straalt het beeld uit, het annexeert terrein. Het onderwerp komt dus niet toevallig en ongeweten in een beeld terecht, maar *neemt plaats in het beeld*. Op deze grond is het model bijzonder 'aanwezig' in het beeld. Een portret is altijd *iemand's* portret, zoals de stoel waarop iemand zit *zijn plaats* is, ook al is de stoel juridisch andermans eigendom. Het beeld voor de toeschouwer is reeds 'bezet': *dit* beeld is het beeld waarin het model toen plaatsgenomen heeft. De ongewone presentie van het model in een portret is dus niet het effect van het opvoeren van de gelijkenis tot het 'trompe l'oeil', zodat men het beeld verkeerdelijk voor 'echt' zou nemen. De geportretteerde is zeer aanwezig in zijn portret *terwijl* men heel goed weet dat men slechts naar papier of schilderdoek kijkt, en zonder dat men bedrogen wordt. De bijzondere aanwezigheid van het portret hangt samen met de bijzondere verhouding van het beeld tot zijn onderwerp, en met de omstandigheid dat in de structuur van het beeld de aanwezigheid van de toeschouwer voorzien is. Bij de vierde wand hoort een 'zaal'. Wie een beeld als een portret bekijkt, neemt dus plaats in die situatie die toen geschapen werd. De toeschouwer wordt *verwacht*.

Het beeldebef is niet alleen uitzonderlijk, maar ook vreemd en verstorend. Gewoonlijk accepteert en vergeet men dit als een neveneffect, en houdt men zijn aandacht bij wat men met het portret écht wil: een gelijkenis van de geliefde of van een belangrijk persoon, of de officiële registratie van een gewenst sociaal *persona*. Men kan het portret bijna geheel vullen met kleding en pose. Maar in de diepte van elk portret, en expliciet in het psychologische of het artistieke portret, voelt men het aberrante en hachelijke van de portretsituatie, en het onmogelijke van de opgave. Hoe kan men zijn wereld en zijn verhaal achterlaten, en tonen wie men is, wanneer men niet veel meer dan een gezicht mag meebrengen? Niet veel meer mag zeggen dan 'ik, ik', of 'ik, naam, leeftijd', of 'ik, bakker'? In het leven functioneert en betekent het gezicht op vele manieren, maar in het portret wordt het, onverhoeds, beladen met een bijna absolute waarheidsaanspraak. Maar hoe kan dat altijd gelijke, en bij ieder verschillende gezicht een waarheid dragen, tenzij de evidentie van het *bestaan* van iemand, die losstaat van alles wat er over iemand gezegd of verteld kan worden? Aan het eind van Purcells opera zingt Dido "remember me, remember me, but forget my fate": wie of wat is die *me* die overblijft wanneer men haar levensgeschiedenis vergeet?

'ik, ik'

Alle beelden stellen iets voor, zoals alle woorden iets betekenen. Maar sommige beeldgenres, zoals ook sommige woordsoorten, werken en refereren op een bijzondere manier. Men heeft het portret weleens gelijkgesteld aan een eigenaam, wat een conventioneel-arbitraire relatie legt tussen het teken en waar het voor staat. Men kan het portret begrijpen als een uniek bepalende beschrijving, wat inhoudt dat de referentie door gelijkenis of inhoudelijk gemotiveerd tot stand komt. Maar in beide gevallen blijft men het probleem van de referentie zien als de vraag hoe een tekensysteem en een werkelijkheidsveld daarbuiten op elkaar betrokken kunnen worden. Ik meen dat het portret werkt, en begrepen moet worden, als een persoonlijk voornaamwoord. Het woord 'ik' verwijst niet doordat iets 'ik' gedoopt werd, of doordat een beschrijvende inhoud overeenkomt met de referent. Het woord 'ik' verwijst zelfs niet in strikte zin naar een werkelijkheid 'buiten'. Het uitspreken ervan knoopt taal en referent aan elkaar: 'ik' is de plaats waar de bron van het spreken zichzelf in de taal aanwezig stelt en verschijnt. Het 'ik'-zeggen – en wie spreekt kan het woord niet fout gebruiken – is het evident of klaarblijkelijk worden in het gesprokene dat iemand spreekt en bestaat. *Het gezicht is als 'ik'-zeggen*: in het woord 'ik' breekt een binnenkant door, zoals in de blik het oppervlak van de wereld of het aangezicht doorboord wordt. *Het portret is als 'ik'-schrijven*: wanneer ik in de brief die ik ontvang 'ik' lees, bots ik op een woord dat reeds gebruikt en bezet is door zijn verwijzing. Iemand heeft reeds in dit woord op papier plaatsgenomen, het teken is *iemands* 'ik', zoals het portret aan de muur *iemands* portret is.

(Er zijn vele overeenkomsten tussen de sociale regels die gelden voor het omgaan met en respecteren van gezichten, en het gebruik van de persoonlijke voornaamwoorden. Ook het spreken met 'ik' en 'jij' is aan bijzondere regels en verboden gebonden. Het zijn woorden die men de hele tijd gebruikt, maar waar men ook, doorlopend, moet van *weg-luisteren*. Het verschijnen van het 'ik' in het spreken, het adresseren van een ik als 'jij', dienen kort te zijn als oogcontact. Het 'staren' – het herhalen bijvoorbeeld van 'ik, ik', of 'jij, jij' – schort de normale conversatie op, en creëert onmiddellijk een bijzondere intimiteit. Men mag iemand hier niet op zijn woord nemen: 'Ik...' – 'Wät zeg je? Ik? *Hoezo?*')

Wanneer men het verhaal wegneemt, blijft alleen het ik-zeggen of het gezicht over. Wie 'ik' schrijft op een leeg blad papier, of uitkapt in hout, moet geen beeldvlak vullen; een portret daarentegen neemt altijd wel nog pose en verhaalresten mee. We zijn slechte acteurs die doorlopend uit onze rol vallen, van binnen en voor de God-toeschouwer die ons ziet, zijn we "ohne Handlung" – schrijft Rilke – maar tegelijk kunnen we ons toch nooit helemaal afschminken. "Wir entdecken wohl, dass wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur Übertreibung bleibt in unseren Augenbrauen, wir merken nicht, dass unsere Mundwinkel verbogen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder seiende, noch Schauspieler." [15] Op het portret krijgt men niet de kans een verhaal te vertellen, men mag alleen 'ik'-zeggen en zo 'wirklich' zijn. Maar het hoge waarheidsgehalte is een retorisch effect: wanneer men een persoon van zijn wereld en een ik van zijn verhaal losmaakt, blijft er natuurlijk alleen de 'persoon zelf' over. Maar zie dan hoe dat 'seiende' eruitziet: als een gezicht! Dat 'ik'/gezicht wat over iedereen steeds hetzelfde en tegelijk niets zegt! Het gezicht bewijst niets, het is een masker, en het masker een leugen.

Het portret, semiotisch

De kwaliteit en het succes van een portret zijn niet in de eerste plaats afhankelijk van de schilderkunstige bekwaamheid om een gelijkende verschijning te vervaardigen, en ze vragen van de kunstenaar geen bijzonder psychologisch inzicht. Het portret overtuigt in de mate waarin het kan werken zoals een voornaamwoord, en meteen in de mate waarin het in zekere zin doet wat een gezicht doet: kijken. De sterkte van een portretbeeld berust op het verstaan en het intensifiëren van de logica van het portret, en op het optimale gebruik van de

beeldformules die het portretbeeld 'gezichtheid' verlenen. Het gaat erom beelden te maken die de presentie van het model in het beeld méér laten betekenen dan het weinige wat die beelden over die persoon *zeggen*. Dit gebeurt door het *reduceren van het narratieve gehalte* van het beeld, en door het *organiseren van de beeldruimte vanuit het beeldvlak* (het oppervlak waarop het beeld zich bevindt).

Het portret doet met de figuur wat de portretsituatie doet met de persoon. Ze isoleert en verzelfstandigt. In werkelijkheid is een mens natuurlijk nooit zonder wereld, en is wie en wat hij is verbonden met duizend dingen. Het verhaal van wie iemand is, kan daarom nooit helemaal verteld worden, is altijd onvolledig, nooit helemaal geloofwaardig, en eigenlijk altijd fundamenteel onwaar. Een mens is niet gelijk aan wat er over hem te zeggen valt. Wanneer het portret een persoon dan afbeeldt 'zonder wereld' en het narratieve gehalte in het beeld reduceert, is het alsof de figuur naast zijn verhaal verschijnt. Zonder wereld en zonder verhaal, helemaal alleen in het beeld, is de mens op zichzelf, méér, *an sich*, wezenlijk. Wat overblijft en te zien is wanneer de wereld weg is en er niets te lezen valt, moet wel de Persoon Zelf zijn. "Ah, comme c'est beau, un homme qui est seul..." Nergens is een mens zo alleen en 'absoluut' – letterlijk: zo 'losgemaakt' – zichzelf als op het toneel en in een beeld.

De basisformule is eenvoudig en sterk: één gezicht, een buste, donker gekleed, tegen een donkere of egale, lege achtergrond. Eén gezicht is sterk als een bol op een lege tafel. Waar slechts 'één' is, zijn er geen relaties, geen potentiële intriges, er is geen horizon en geen wereld. Er valt dus ook niets te lezen of te interpreteren: het oog kan niet kiezen waar het begint te kijken, het kan niet rondgaan. Vanaf 'twee' beginnen de verhalen, en komt het erop aan het aantal beeldelementen zo beperkt mogelijk te houden, en de beginnende verteldrift de pas af te snijden. Bijvoorbeeld door het verhaal zo kort te houden dat men van bij het begin het einde ziet: een verhaal zonder 'en toen', een heen en weer tussen 'één' en 'twee' bijvoorbeeld. Een gezicht en één hand; een gezicht plus een rode tulband; een gezicht en een uitdrukking... De gelaatsuitdrukking hoort onbepaald te zijn. Bellini's beroemde *Portret van Doge Loredan* bijvoorbeeld is gemaakt van twee aparte en verschillende gezichtshelften: een helft bleek, oud en ziek, en een helft jonger, met een fijn-spottend lachje. De twee samen leveren een gesloten en 'zwijgend' beeld op. Men kan de figuur ook afbeelden in een houding van inkeer, zodat het portret niet alleen isoleert, maar bovendien ook een gelijkenis van 'isolement' is: biddend, lezend, peinzend. De figuur hoort 'ohne Handlung' voorgesteld te worden, of verwickeld in een tautologische activiteit die geen verhaal vraagt: de bakker bakt, de schrijver leest, enzovoort.

Omdat een portret dikwijls bedoeld is om de sociale *persona* te representeren en te verheerlijken, brengt het model vaak kleding, attributen, interieurs en soms zelfs landschappen mee. Maar het wordt moeilijker het portret op spanning te brengen wanneer de figuur vollediger of ten voeten uit in beeld komt, of in een omgeving en met rekwisieten verschijnt. Twee handen zijn bijvoorbeeld al veel moeilijker dan één: ze verwijzen naar elkaar en willen altijd samen iets beginnen. Voeten staan altijd op de grond, en de grond is altijd 'ergens', en suggereert een verhaal over waar en hoe. Het portret lukt wanneer het erin slaagt om die veelheid zo te organiseren dat ze als een soort van samengestelde eenheid, en niet als een verhaal werkt.

De opdracht van het portret wordt eveneens sterk bemoeilijkt wanneer méerdere figuren tegelijk geportretteerd worden. Mensen zijn verbonden door relaties en intriges, en altijd komt de vraag op wat die mensen daar met elkaar te maken hebben of wat ze daar komen doen. De eenvoudigste manier om het verhaal weg te filteren en het portret sterk te houden, bestaat erin om mensen te groeperen die structureel bijeenhoren, en dus geen ontmoeting of aanleiding nodig hebben om samen te zijn. Tussen moeder en kind, tussen twee broers, tussen drie soldaten of de leden van een fanfare spelen geen 'intriges'.

Het portret situeert de verschijning buiten de wereld. Wanneer de figuur 'nergens' is, kan hij ook niet in geschiedenissen verwickeld zijn, en gebeurt er niets, tenzij: bestaan. Omdat het portret een (negatieve) relatie tot de wereld toont, moet de figuur steeds mét een ruimte worden voorgesteld. (Officiële identiteitsfoto's en de filmische close-ups, die de figuur geen

omgeving gunnen, zijn daarom geen portretten.) De radicale oplossing is die van de diepteloze lege achtergrond. Maar er zijn mildere oplossingen. Veel portretten nemen bijvoorbeeld de 'middengrond' uit het beeld weg. Op de voorgrond de figuur, in de achtergrond soms wel een 'verte' en een wereld, maar er is geen weg die loopt van de figuur naar achter en naar die wereld buiten. De figuur wordt zo niet zonder maar buiten de wereld voorgesteld. Een andere beproefde oplossing is de plaats waar de figuur wordt voorgesteld overduidelijk als een decor en als onecht voor te stellen. De figuur verschijnt dan niet als in een leegte, of ver van de wereld, maar in een 'gemaskerde omgeving', een plaats die niet bestaat en waar niets gebeurt. Er is niets tussen die overgrootvader en dat kartonnen zuiltje waarop hij steunt, er is niets tussen Kafka en het kartonnen vliegtuigje waarin hij zit.

In het portret *bevindt de figuur zich niet ergens in een wereld, maar kiest hij positie ten opzichte van het beeldvlak*. In de eenvoudigste opstelling zit de figuur tegen het beeldvlak aan, bijvoorbeeld aan een *parapetto* die als onderste beeldrand dienst doet. Wanneer de figuur achteruitschuift, en zeker wanneer daarbij de grond zichtbaar wordt, ontstaat er beeldruimte (de ruimte tussen de figuur en het beeldvlak) en verzwakt vanzelf de presentie. Het is daarom belangrijk dat de beginnende dieptewerking onmiddellijk stilgelegd wordt, en de beeldruimte zich niet verdiept tot voorbij de figuur. Een goed voorbeeld is het bekende *Portret van een jonge man* van Lorenzo Lotto uit de Accademia van Venetië. Het beeld van de man aan zijn leestafel is toegankelijk en heeft diepte: de dingen hebben volume en verhouden zich ruimtelijk. Maar de ruimte wordt net achter de figuur afgesloten door een egaal-donkere achtergrond, en biedt alleen in de linkerbovenhoek een doorkijk op de verre wereld waar geen deur of weg heen leidt.

Narratieve beelden spelen zich af in de breedte en de diepte van het beeld. In het portret verdiept de ruimte niet perspectivisch naar een vluchtpunt toe. Zelfs wanneer een figuur door het beeldvlak heen kijkt, kijkt hij niet weg: zijn blik blijft binnen de verhaalruimte, en hij ziet nog de wereld die bij zijn verhaal hoort.

Het effect van het reduceren van de narrativiteit van het beeld is dat de afgebeelde 'nergens' is, de beeldruimte als het ware leeg is, en de plaats van de figuur alleen bepaald kan worden door wat in het beeld, naast de figuur zelf, 'reëel' is en dus situeerbaar: *het beeldvlak*.

De beeldruimte is 'projectief' gestructureerd, op het beeldvlak gericht: de figuur in het portret beseft en *ziet* het beeldvlak, en situeert zich ten opzichte van dat beeldvlak. Doordat *datzelfde* beeldvlak tegelijk het 'reële' venster is waar de toeschouwer doorheen kijkt, bevindt de geportretteerde zich *bijna* hier: aan de andere kant van het beeldvlak. Op deze wijze krijgt de oude topos die zegt dat de geportretteerde 'bijna spreekt' zijn gelijk. De 'levensechtheid' berust echter niet op een bedrieglijke gelijkenis, maar op het feit dat die duidelijk geschilderde figuur zich op 'spreekafstand' bevindt. Het landschap daarentegen, op het schilderij daarnaast, is altijd elders en ver weg.

De beeldruimte van het portret wordt niet alleen vanuit de realiteit van het beeldvlak gestructureerd. Het portret 'doorboort' ook het beeldvlak en 'kijkt' in de toeschouwersruimte. Het portret heeft een ongewone presentie, niet omdat het goed lijkt op een mens die kijkt, maar omdat het beeld als geheel de structuur heeft van de 'gezichtelijkheid', en ook de blik van de ogen volgens deze logica gestructureerd wordt tot een 'gat' in het beeldvlak. (Eik portret is een Fontana.) Het portret kan de toeschouwersruimte annexeren en doorboren *zonder* dat de figuur de toeschouwer letterlijk aankijkt, of zijn blik door het beeldvlak heen gaat. De figuur kan zich afwenden, en zo variëren op de pose van de melancholicus die zich niet alleen van zijn eigen wereld, maar ook van de wereld van de toeschouwer afkeert, om – letterlijk – in het niets te staren. (Het blijft daarbij wel essentieel dat de figuur niet naïef-onwetend is, maar zich bewust van het beeldvlak heeft afgewend: een figuur die zich niet positioneert ten opzichte van het beeldvlak, kan interessant zijn omwille van zijn aangezicht of zijn gemoedsuitdrukking, maar het is geen portret.) Toch blijft de blik het belangrijkste middel om het portret op te laden en 'gezichtelijkheid' te verlenen.

De blik is een natuurlijk aandachtscentrum. De omstandigheid dat de blik uit *twee* ogen bestaat, schept echter, wanneer men niet de figuur maar *het beeld* moet laten 'kijken', een probleem. Een van de meest essentiële operaties is het concentreren van de blik in één oog. Een ooggat kijkt immers scherper dan twee. Het doorbladeren van portretverzamelingen laat snel zien hoe men dit kan bereiken: door de respectieve posities van de ogen ten opzichte van het geometrische midden of de middenas van het beeld; door een oog naar voor te draaien en het andere achteruit, in de schaduw te hullen; door het 'expressionistisch' vervormen of kleuren van de ogen; door het isoleren van het oog met behulp van monocles, maskers, enzovoort. Naast de ogen spelen ook de handen een belangrijke rol in het 'richten' van het beeld en het doorboren van het vlak. Ze zijn ook met twee, ze verwijzen steeds naar elkaar, en hun samenspel verleidt om een verhaal te gaan vertellen. Het portret moet de handen 'stil' houden, en, zoals bij de blik, bij voorkeur de aandacht in één ervan concentreren, en deze laten wijzen. (Men kan immers niet met twee handen tegelijk wijzen.) Het portret van Lotto toont hoe het organiseren van de blik, de handen en de ruimte het beeldvlak kan doorboren en zo een sterk 'kijkend' beeld oplevert. De tafel loopt niet horizontaal gelijk met de beeldrand, maar is gedraaid, zodat een hoek gevormd wordt; het beeld wordt verder bijna 'opengesneden' door een lijn die loopt van het rechteroog, langs een scherp geprononceerde neusvleugel, over de smalle witte lijn van het hemd, tot de hand die vooruitsteekt; de tweede hand en het linkeroog draaien weg in de achtergrond. Lotto is zo sterk, niet zomaar omdat hij goed kan schilderen, maar omdat hij weet hoe een portret 'werkt'.

Het 'zelf'-portret

Het gemiddelde portret is een 'gematigd' beeld. Het doet vele dingen tegelijk: herinneren, karakteriseren, eer betonen, een sociaal zelf promoten. Wanneer het de verwachtingen inlost en doet wat het moet doen, is men tevreden. Maar tegelijk gebeurt in het portret iets wat niemand voorzien en gewild heeft, maar wel de specificiteit van het portretbeeld uitmaakt, en ook de 'gematigde' portretten tot *portretten* maakt. De portretsituatie provoceert beeldbesef, dat zich vervolgens via de structurerende rol van het beeldvlak inschrijft in het portretbeeld, en zelfs altijd, ook, het onderwerp is van het portret. Wanneer men dan verwacht dat dat beeld – dat gezicht – ook nog 'waar' zou zijn, vraagt men vermoedelijk teveel. De kern van het portret is problematisch. Dit komt het duidelijkst tot uiting in de portrettraditie die zich weinig gelegen laat aan sociale dienstbaarheid en aan de eisen van een portretgever: het zelfportret en het kunstenaarsportret.

Er zijn natuurlijk ook vele simpele en ijdele zelfportretten, van kunstenaars die in het portret geloven. De grote zelfportretten gaan echter niet over een 'zelf', maar reflecteren over de aanspraken van het portret in het algemeen. Ze vertellen 'het verhaal van de man die zijn portret liet maken...' Het is immers niet gemakkelijk om te geloven in wat men zelf verzint of maakt. De maker van portretten kent, meer en beter dan anderen, het beeldbesef, en hoort meer en beter dan anderen te weten dat een gezicht geen waarheid is. Het zelfportret grijpt daarom naar de tweede manier – na de pose – om zich in de portretsituatie te verdedigen: de grimas, of het vervormen van het gezicht tot een masker. Het zelfportret, en alle lucide portretten, vertellen de waarheid van de 'vele gezichten', of *het verhaal van het masker*. Het gebruikt de leeggemaakte beeldruimte om het verhaal van het portret te tonen en te vertellen als een allegorie. Men is 'slimmer' dan het gezicht dat men toont door het te gebruiken als protagonist van een allegorisch tafereel, waarin men zelf optreedt als auteur. Het zelfportret maakt van de vraag een wedervraag, en van het gezicht een raadsel: 'Zie mij, en raad maar: *waar of niet?*'

De formules zijn: het in beeld brengen van het gereedschap om beelden te maken (verfborstels, de camera); de portretsituatie zelf in beeld brengen; series portretten maken waardoor het ene beeld het andere terugneemt en de 'waarheid' tussen de vele poses en vermommingen heen en weer springt; de gezichten *in* het beeld vermenigvuldigen door verdubbelingen, spiegelingen, meerlingen, schaduwen, bustes, schedels, maskers, waardoor het echte gezicht zich mengt onder zijn afgeleiden en zijn 'beelden', en de

waarheidsaanspraak kan herformuleren als een retorische vraag: 'Denk je dat *ik* dit ben?' Achter de laatste pose zit nog een gezicht, en nog een, en nog een... Het allegoriserende portret is een van de sterkste portrettypes omdat het de aanspraken van het portret zelf in vraag stelt, en de narratieve leegte van het portret vult met een discursieve waarheid.

P.S.

Le portrait est en fait un masque, il cache ce visage que les moments de la vie les plus intenses ou difficiles aident parfois à se révéler. Et produire ce masque ou le laisser prétendre à la vérité, dans la complaisance de la peinture, c'est donc risquer le mensonge.

Yves Bonnefoy, in: *Le Portrait: sa naissance, sa renaissance*

Het portret is een hoogst irriterend genre. Het probleem van het portret blijkt wanneer men lang naar een portret kijkt, wanneer men er veel na elkaar, of veel samen ziet. Naar een landschap, een historiestuk of een stilleven kan men blijven kijken. Het blijven kijken is dan een intensifiëren van de aandacht, een manier om het beeld verder te exploreren, en dieper in het beeld en zijn betekenis door te dringen. De duur en de kwaliteit van de aandacht kunnen variëren, maar de betekenis blijft wel stabiel. Het is anders gesteld met het portret: de betekenis is veranderlijk en zelfs wankel. Wat eerst betekenisvol verschijnt, verliest, wanneer men te lang kijkt, geleidelijk of plots zijn betekenis. Het portret heeft een korte geldigheidsduur. Uiteindelijk blijkt dat gezichten toch niet gemaakt zijn om naar te kijken.

Het gezicht doet goed wat het moet doen zolang men kort kijkt en het niet fixeert. Dan fungeert het als het 'midden', waar snel veel informatie te halen valt, waar iemand geadresseerd kan worden, enzovoort. Wanneer men het echter, zoals op een portret, te lang bekijkt, wordt die geheime en bijna sacrale plaats gewoon een aangezicht en een stuk van de wereld. Gemaakt van bedrieglijk ondiepe pupillen, en halfzelfstandige, vreemde delen zoals een neus en oren, die een samenscholing vormen waar altijd wel iets op aan te merken valt. Dat ding, "par nature gros plan, avec ses surfaces blanches inanimées, ses trous noirs brillants, son vide et son ennui" (Gilles Deleuze) is absoluut niet een treffende uitbeelding van iemand. Wanneer dat ding dan bovendien nog gepresenteerd wordt als 'diep' en als 'de persoon zelf'... 'Ziehier, ik...' – 'Met zo'n gezicht!?' Een portretbeeld kan natuurlijk wel 'werken', en men kan uitwijken naar allerlei secundaire interesses, en bijvoorbeeld de schildervaardigheid van een kunstenaar gaan bewonderen, de voorstelling als een interessant historisch document bekijken, of semiotisch analyseren. Maar wanneer men blijft bij wat het beoogt, blijkt het portret irriterend onwaar. Na het eerste moment van openbaring, na de schok en het intrigerend zichtbaar worden van iets wat niet gemaakt is om gezien te worden, blijkt het portret een misverstand of een vergissing die volgt uit het onnatuurlijk opduiken van het beeld in de wereld.

De enige waarheid die het portret kan behouden, is de bestaansbevestiging. Het zegt en toont dat iemand bestaat. Deze waarheid is nogal banaal, en de opdringerige aanwezigheid van al die waarheden is vervelend. Dat iemand bestaat, is immers geen groot nieuws. De bestaansbevestiging is alleen maar interessant en relevant wanneer die waarheid een niet te geloven, niet te vatten feit is. In zijn *Requiem* voor Paula Modersohn-Becker interpreteert Rilke een naakt zelfportret in deze zin, en maakt van de pure bestaansbevestiging de ware inzet van het portret: "(du) trugst dich vor den Spiegel, liesses dich hinein bis auf dein Schauen; das blieb gross davor und sagte nicht: das bin ich; nein: *dies ist.*" [16] Soms gaat het er werkelijk alleen maar om dat iemand bestaat: "amo: volo ut sis" (Augustinus). Dan brengt het kijken van dichtbij, het fragmenteren van het gezicht, en het 'ding'- of 'hoofd'- worden van het gezicht niet een waarheid, maar de *zekerheid* dat iemand een deel is van de wereld, en dus werkelijk is. Het portret is alleen te legitimeren als een privaat genre, wanneer

het 'ik, ik' van het portret overstemd en omgekeerd wordt tot 'jij, jij'. Het past niet om te kijken naar portretten van gezichten waar men niets mee te maken heeft.

Deze tekst formuleert de basisgedachten van een reeks colleges over het portret, gegeven aan de UIA in de herfst van 1998.

De bibliografie over het portret en verwante zaken is zeer uitgebreid. Ik heb, naast de auteurs vermeld in de voetnoten, vooral gebruik gemaakt van: Flavio Caroli, *L'Anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, tent. cat., Electa, Milaan, 1998; J. Hülseweg-Johnen, *O Mensch! Das Bildnis der Expressionismus*, tent. cat., Kunsthalle Bielefeld, 1994; G. Mraz, U. Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, tent. cat., Wenen, 1999; Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton University Press, Princeton, 1990; John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

Noten

- [1] Herman Melville wordt aangehaald door David Le Breton, in: *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, Parijs, 1992.
- [2] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1960.
- [3] De rechter wordt aangehaald door R. Brilliant, in: *Portraiture*, Reaktion Books, Londen, 1991, p. 25.
- [4] Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Londen, 1960, en de essays verzameld in *The Image and the Eye*, Phaidon, Londen, 1982.
- [5] Karl Kraus wordt aangehaald door Gottfried Boehm, in: *Bildniss und Individuum, Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Prestel Verlag, München, 1995, p. 31.
- [6] Gottfried Boehm, op. cit. (noot 5), p. 31.
- [7] Yves Bonnefoy, *Le Portrait: sa naissance, sa renaissance*, opgenomen als voorwoord in de Franse editie van een studie van Lorne Campbell, *Portraits de la Renaissance*, Éd. Hazan, Parijs, 1991.
- [8] Yves Bonnefoy, op. cit. (noot 7).
- [9] Gottfried Boehm, op. cit. (noot 5).
- [10] Georg Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Band I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, pp. 36-42. Eveneens belangrijk is het opstel *Asthetik des Porträts* opgenomen in dezelfde bundel.
- [11] G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, 2, Werke 14, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, p. 387.
- [12] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Éd. Minuit, Parijs, p. 208 e.v.
- [13] Zie Dirk Lauwaert, *De slapende en de vampier*, in: *Artikels*, in de boekenreeks *De Gelaarsde Kat*, Yves Gevaert uitgever, Brussel, 1996; zie ook voor het thema van het portret Lauwaerts tekst *Pose en Portret*, opgenomen in dezelfde bundel.

[14] Julia Kristeva, *Visions Capitales*, Réunion des Musées Nationaux, Parijs, 1998, pp. 14-15.

[15] Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1982, pp. 180-181.

[16] Rainer Maria Rilke, *Requiem für eine Freundin*, in: *Gedichte*, Reclam, Stuttgart, 1997, p. 169.