

Hypocrisie en ijdelheid in het profane portret

'De voldoening bij het aanschouwen van portretten van zijn voorouders is van de grootste waarde voor ieder mens en wekt in hem de begeerte naar roem!

(Giorgio Vasari)

Er zijn weinig kunstuitingen waarin de hypocrisie zo duidelijk aanwezig is als in het portret. Die hypocrisie berust op een stilzwijgend compromis tussen de twee betrokken partijen: de geportretteerde, die er zo voordelig mogelijk uit wil zien, geflatteerd, imposant of toch allerm minst betrapt wil worden op ondeugden, tics, onvolmaakheden die hem bij het nageslacht in diskrediet kunnen brengen, en de portrettist, die wat graag tegemoetkomt aan de ijdelheid van zijn object omdat hij zijn kunstwerk 'aanvaard' wil weten, omdat kritiek van zijn model en (of) opdrachtgever een miskenning van zijn kunstenaarschap inhoudt en dus *zijn* ijdelheid aantast.

Zo'n voorbeeld van hypocrisie haalt de Nederlandse auteur Willem Brakman terloops aan in zijn verhaal *Portret van een dame*: in de zo bewonderde Venus van Botticelli blijkt hij (d.i. de ik-persoon) zich behoorlijk te ergeren aan 'dat bolle buikje en die hypocriete hand'. Het voorbeeld van Brakman is vatbaar voor oneindige uitbreiding. Wie naar persoonlijke gevoelens, naar menselijke ontroering speurt in de portretten van vroeger en, met meer voorbehoud, in die van vandaag, moet zich vaak ergeren aan de afwezigheid van mimische expressie, de strakke monden en vage, dromerige blikken, de ernst, de ingetogenheid, de schijnbare gelijkmoedigheid. Waarom kijken die modellen nooit eens kwaad of lachen ze niet uitbundig, zoals dat bij redelijke zoogdieren gebruikelijk is? Om een technische reden, jawel: omdat een portrettist, die er weken, maanden over doet om tot het gewenste resultaat te komen, met die wisselende stemmingen geen rekening kan houden; alleen de fotograaf is niet aan tijd gebonden en kan momentopnamen maken. Maar ook omdat het model niet graag zijn menselijke zwakheden prijsgeeft; het wil respect inboezemen, waardigheid bezitten, van een status getuigen. Bij het portret dat Barend van Orley van Margareta van Oostenrijk maakte, zou men met Hamlet willen uitroepen: *'Get thee to a nunnery!'* Dat bleke, gevulde, rimpelloze wereldse gezicht met de vlezig, bijna sensuele mond, omlijst door een strenge nonnenkap, hoort dat nu werkelijk bij de energieke landvoogdes, die omschreven wordt als een doortastende en intelligente figuur? En dat nerveuze gefrommel van de linkerhand aan haar bef, wat moet dat betekenen? Wat wordt hier gecamoufleerd, gecorrigeerd of toegevoegd om tegemoet te komen aan het beeld dat de doorluchtige Habsburgse van zichzelf liefde te hebben?

Vóór de renaissance waren de portretschilders wel verplicht te schilderen niet wat zij zagen, maar wat zij door hun modellen verondersteld werden

te zien. Hun modellen waren vorsten en prinsen, aristocraten, gezeten burgers. Alleen de aanzienlijken, de *beati possedentes*, konden het zich veroorloven zich te laten portretteren. Hen misnoegen door te diep in hun ziel te kijken, waar ook lagere menselijke hartstochten borrelden en gistten, was al te riskant; zo'n vrijmoedige, artistieke blik kon bestraft worden met ongenade en verwerping, met broodroof.

Hans Memlinc, de schilder van de Brugse aristocratie en de invloedrijke Italiaanse handelskolonie, wist dat heel goed. Kijk naar zijn portret van de 23-jarige Martinus van Nieuwenhove, die later schepen en burgemeester van Brugge zou worden: heeft die angelieke jongeman met zijn sereen, maagdelijk Madonna-gelaat en vroom gevouwen handen niet iets dubbelzinnigs, ja iets hypocriets? Overdrijft hij niet in zijn devotie? Het zou best kunnen dat hij ondertussen geniepig aan wereldser vermaken zit te denken, een weelderig feestmaal, een weidse jachtpartij, een galant avontuur. Bekijk hem goed, dat zogezegde gelouterde gezicht met dat lange, donkere haar neergolvend tot op de schouders, en je ziet een verwijfde Amsterdamse hippy *avant la lettre*.

Niet minder 'tegemoetkomend' is dat andere portret van Memlinc, dat (waarschijnlijk) de Napolitaanse zegelsnijder en medailleur Giovanni de Candida, gunsteling van Maria van Boergondië, voorstelt. Weer zo'n heerschappij dat moeilijk te peilen is: een gaaf gezicht, een blik die geen emoties verraaft, een tikkeltje eigengereid zou men kunnen zeggen, zijn diepste gedachten verborgen achter een met haarkrullen bedekt voorhoofd - maar niet zo candide als zijn naam suggereert. Zijn status blijkt al voldoende uit de medaille met de beeldenaar van Nero die hij trots in de linkerhand houdt, wat tussen haakjes geen onaardig voorbeeld is van het portret in het portret. De idyllische achtergrond met obligaat geboomte, parkvijver, zwanen en ruiters is ook al zo neutraal en voegt niets aan de wezenlijke persoonlijkheid van Giovanni toe. Tenzij de schilder iets bedoeld heeft met de onweerswolken die zich boven het hoofd van de Napolitaan samenvakken. In *Le portrait au XVe siècle* gewaagt Jacques Lavalleye overmoedig van '*la délicatesse et le charme*' van dit model en Jozef Muls onderscheidt in de Italiaanse medailleur een 'nobele figuur'. Ja, ook kunstcritici zien vaak alleen maar wat ze verondersteld worden te zien.

De modellen van Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Hans Memlinc, Dirk Bouts, Hugo van der Goes en Barend van Orley hoefden in ieder geval niet bang te zijn voor het onverbiddelijke oog van de meester. Hun zieleroerselen werden niet blootgegeven; hun waardigheid, opgeglansd met puriteins vernis en begijnengodsvrucht, bleef ongeschonden. In de 17e eeuw kwam daar echter wel enige verandering in, zij het dan niet op zo'n radicale, revolutionaire manier. Volgens André Malraux was Rembrandt de eerste grote meester wiens modellen soms vreesden hun portretten te zien. Dat zegt genoeg. De portrettist was geleidelijk vrijer geworden in de keus van zijn modellen, hij ging ook over andere muurtjes kijken en dat beïnvloedde zijn manier van zien; de discretie was geen brooddwang meer. De onbevangenheid mocht voorzichtig triomferen. In het portret dat Rembrandt van Nicolaas van Bambeeck maakte, verschijnen al menselijker trekjes. Wat gaat er in dat hoofd tussen de deftige regentenhoeed en de kanten halskraag om? Het is al mogelijk gissingen te maken: calvinistische strengheid, vermengd met relativiserende aardse filosofie. Geen gevoelswarmte, nee - maar een toch al min of meer geëngageerde blik, waarin Cartesiaanse denkwijzen en Hollandse handelsgeest tot zelfbewustzijn versmelten. De vrijmoedige, psychologische behandeling van het object is waarschijnlijk nog duidelijker zichtbaar in Frans Hals' portret van W. van Heythuysen. De arrogante attitude van deze als ritmeester uitgeruste handelaar, gelaarsd

Meester van 1473.

Triptiek van Jan de Witte.

1473.

Hout, 74,5 x 38,5 cm. (elk paneel)

Gedateerd.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Dit drieluik stelt een religieus onderwerp voor. Op het middenpaneel troont Maria met het Kind Jezus. Links is Jan de Witte, rechts, Maria Hoose, zijn tweede vrouw, afgebeeld, beiden geknield en even groot als de H. Maagd, wat ongewoon is voor die periode.

Op de sierlijke lijst is de datum van afwerking aangegeven (27 juli 1473) evenals de leeftijd der echtgenoten (30 en 16).

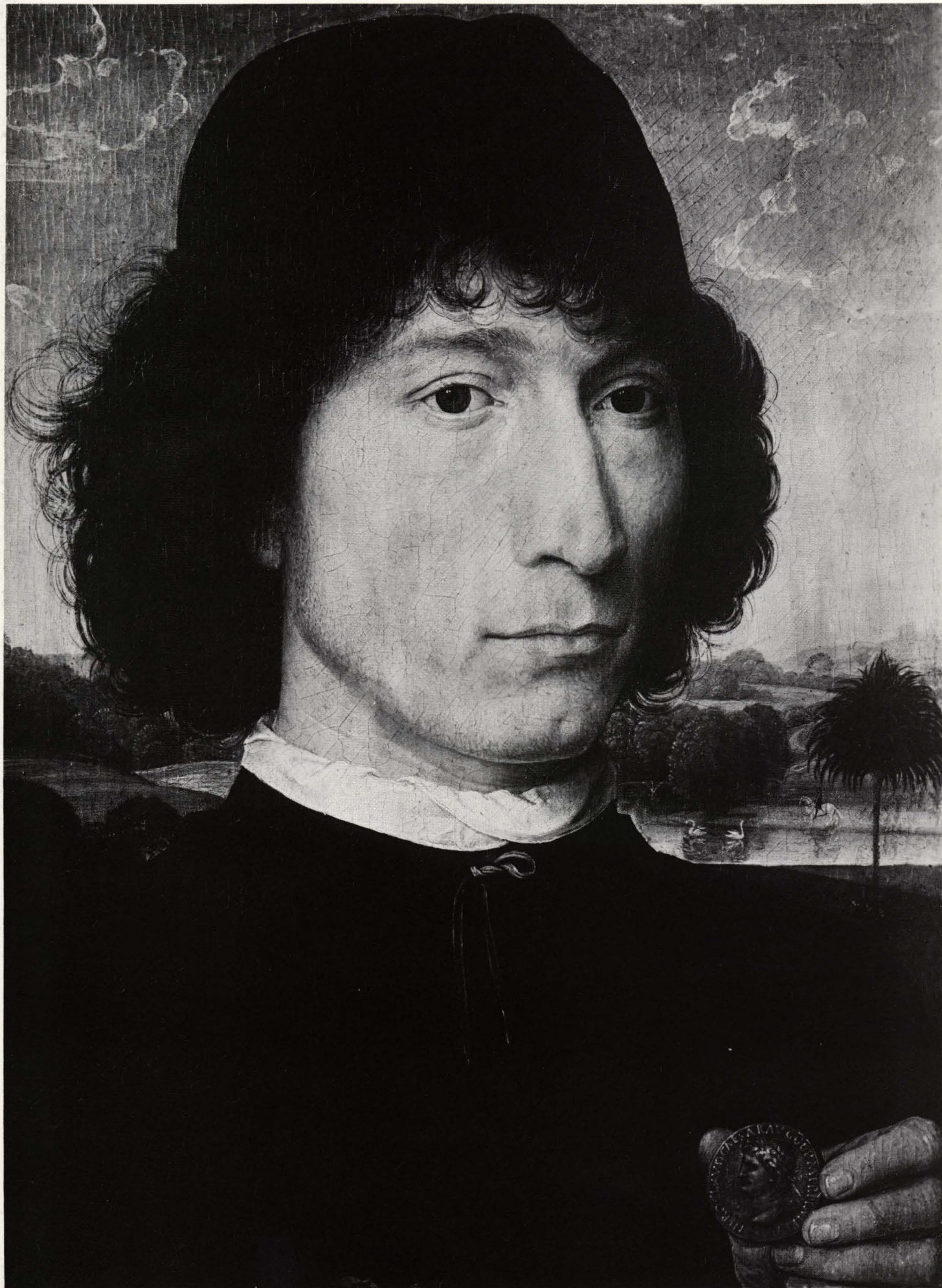
Alleen de naam van de schilder ontbreekt.

Daarom wordt de onbekende kunstenaar 'Meester van 1473' genoemd.

Deze triptiek werd hoogstwaarschijnlijk door Jan de Witte, burgemeester van Brugge, als huwelijksaandenken besteld. Zulks blijkt uit het uitgebreide opschrift, een zeldzaam verschijnsel in de 15e eeuw.

Door zijn bescheiden afmetingen was dit drieluik geschikt voor de huiskamer, waar het prijkte als elegant devotiestuk en als 'huwelijksfoto'. De echtgenoten, uitgedost in gewaden van fluweel, bont en zijde, zitten in dezelfde hemelse 'gesloten tuin' als de H. Maagd, onder wier bescherming zij hun huwelijk plaatsden. De uitdrukking van het echtpaar is echter minder sereen als die van de H. Maagd. Haar enigszins weemoedig gelaat contrasteert sterk met het behaagzieke gezichtje van het zestienjarige vrouwtje, dat de ogen schijnbaar deemoedig neerslaat maar zeer goed weet wat zij wil. Haar man is zelfzeker en vastberaden, al verraden zijn dromerige ogen de tederheid die hij koestert voor zijn jonge bruid. Beider handen zijn gevouwen voor het gebed, hoewel men zich kan afvragen of zij werkelijk bidden.





Hans Memlinc (omstreeks 1433-1494).

Portret van Giovanni de Candida?

Perkament op hout, 29 x 22 cm.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Men neemt aan dat dit mansportret de Italiaanse stempelsnijder en medailleur, Giovanni de Candida, voorstelt of een onbekende Italiaanse numismaat. In het wilskrachtige gelaat is het de wezenloze blik die verrast. Kenmerkend voor Memlinc, maar ook voor de Italiaanse portretkunst, is de opstelling van de geportretteerde, als een borstbeeld, vóór een delicaat weergegeven landschap.



Hans Memlinc (omstreeks 1433-1494).

Portret van Martinus van Nieuwenhove.

1487.

Hout, 44 x 33 cm.

Gedateerd.

St.-Janshospitaal, Brugge.

Dit paneel is een typisch 15e-eeuws portret van een schenker op het rechterluik van een devotiediptiek; links is de H. Maagd voorgesteld.

De jonge, modieus geklede Brugse patriciër houdt de handen formaliter samengevouwen voor het gebed.

De nauwgezette weergave van het interieur, waarbij een onderdeel - het glasraam met de H. Maarten - de patroonheilige oproept, is karakteristiek voor de kunst van de Vlaamse Primitieven.

en gespoord, de degen met beide handen omvattend, wiebelend op de achterpoten van zijn stoel, reveleert wel heel wat omtrent de karaktereigenschappen van het personage. De verheerlijking en vereeuwiging zijn geen absolute normatieve beginselen meer. De ziel wordt op een kiertje gezet en al is de weg naar Freud, Jung en Adler nog lang, men vangt een glimp van de demonen op.

In de tweede helft van de 17e eeuw kan de portrettist zich blijkbaar ook in andere opzichten al aardig wat meer vrijheden veroorloven. Aan de esthetiek wordt door sommigen, vermetelen en zieners in verf, nogal geestdriftig gesleuteld. De subjectivering van het model lijkt niet meer zo veraf, wanneer men de theoretische bespiegelingen van de Dordrechtse schilder en dichter Samuel van Hoogstraeten leest. In 1678, kort vóór zijn dood, publiceert deze ongebreidelde Hollander zijn *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, waarin hij zijn persoonlijke zienswijzen op 't Konterfeiten, of eens menschen gelijkenis te verbeelden' ontwikkelt. De auteur citeert bijv. een versje 'dat zeekere Mevrouw my toezont, nae 't zien van zeekere Schildery, by my een weynich toegegeven'.

Dat versje luidt als volgt:

'Hebt gy een Juffer, in haar beeltenis te maelen,
Bevallijker alsze is, te schoon op 't bert gestelt,
En weygeret ze daarom de Schildery te haelen,
Zoo brengtze t'mijnent, en ontfang 't bedonge geldt'.

Toelichting van Samuel bij deze ontboezeming: 'Te kennen gevende, dat een weynich toegevens niet lichtelijk iemand misnoegt; voornaementlijk aan geen juffers'. Waar hij dan weer de volgende, bescheiden overweging aan vastknoopt: '... daarom zijn ze bijster op den doolwech, die zich inbeelden, datmen zelf d'alderschoonste tronien kan toegeven (of flatteeren), want een schoon vel gaet de verwen al ver te boven'. Een hoge dunk van 't Vrouwvolk' heeft hij alvast niet. Naar zijn ervaring is er immers 'geen vrouwbeelt daer niet op te zeggen valt'. Zijn confraters van het gild, die zich aan het konterfeiten van juffers wagen, geeft hij overigens nog wat goede raad mee: 'Zie toe of buik en lendenen door 't parssen der kleederen niet miswassen zijn, en of de borsten op haer rechte plaats staan'.

Er hangt iets in de lucht, dat merkt men. Idealisering of vermenschelijking, veredelen of verdiepen, 'de natuerlijke welschaepenheyt door konst of door gewelt verbeeteren' of de niet altijd 'bevallijke' werkelijkheid dienen: het is nog geen strijdvraag, maar de argumenten worden toch al gescherpt. De renaissance heeft het individu gebaard en het individu is nu ongeduldig bezig zich een weg te banen naar onafhankelijkheid, naar een voetstuk waarop het kan staan om gehoord en begrepen te worden. De schilder, in de middeleeuwen nog een geëerde maar afhankelijke ambachtsman, is ondertussen een artiest met enig maatschappelijk gezag en vrijere opvattingen geworden. In zijn nieuwe positie, bevestigd in zijn individualiteit, gaat hij ook zichzelf wat aandachtiger beschouwen. Het zo lang verdrongen ik-gevoel spreekt nu boekdelen. Misschien is dat de verklaring voor het feit dat het zelfportret in de 17e eeuw opeens met een vaart in de mode komt. In de 15e en 16e eeuw hadden Dürer, Cranach, Holbein, Memlinc, Joos van Cleve, Botticelli, da Vinci en enkele andere meesters het al wel aangedurfd om hun eigen 'beeld en gelijkenis' te maken, maar van een algemene en onweerstaanbare neiging ertoe was weinig te merken. De genieën Rubens, Van Dyck en Rembrandt gaven het voorbeeld, en toen was het hek van de dam. Een vloed van autoportretten komt, tot op onze dagen, uit de bocht van de geschiedenis aanzetten.

Het is al bij al wel verwonderlijk, dat men tot de 17e eeuw moet wachten op de grote doorbraak van het zelfportret. De ijdele, egocentrische mens

Barend van Orley (omstreeks 1488-1541).

Portret van Margareta van Oostenrijk.

Hout, 37 x 27,5 cm.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Dit portret is een waardevolle repliek van een verdwenen origineel door Barend van Orley, die in 1518 de titel van hofschilder van Margareta verwierf. De landvoogdes der Nederlanden is afgebeeld als een weduwe van omstreeks 40 jaar. Het is een klassiek voorbeeld van een officieel portret dat teruggaat op de 15e-eeuwse traditie: schouders en buste zitten gespannen tussen de lijst, het hoofd is in driekwart weergegeven tegen een donkere achtergrond. Typisch is de houding van de linkerhand, die nauwelijks plaats vindt op het paneel en waarmee zij onder haar gaasbef het lint van de door haar gestichte orde der Annonciaden vasthoudt. Aan de rigoureuze opstelling, eisen aan het genre, wordt nog meer kracht verleend door de strenge witte kap en de rechthoekige kraag waarboven de geplisseerde bef gespreid is. Op de hermelijnen voering van de mantel na, wijst geen enkel teken op de hoge rang van de geportretteerde. De weduwendracht die zij aannam na de dood in 1504 van haar derde man, Filibert II, hertog van Savoye, onderlijnt nog meer de weinig fraaie trekken van het prognathisch gelaat, kenmerkend voor de Habsburgers. Toch zijn we geboeid door dit aangezicht met de verstandige ogen. Margareta was inderdaad een verfijnde onderlegde vrouw wier politieke en culturele bekommernissen een stempel hebben gedrukt op het gebeuren van haar tijd. Dit hoeft ons niet te verwonderen; was de 'beschermvrouwe' van de kunst, letteren en muziek immers niet de tante van Keizer Karel?





Peter Paul Rubens (1577-1640).

Portret van Petrus Pecquius.

Doek, 142 x 121 cm.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Petrus Pecquius, jurist, letterkundige, gezant en kanselier van Brabant, liet zich, zoals zovele vooraanstaande tijdgenoten, door Rubens vereeuwigen. Dit schilderij stelt de geleerde voor in driekwarthouding, zoals op de traditionele 16e-eeuwse portretten. Rubens' meesterschap blijkt hier vooral uit de merkwaardige weergave van de autoritaire blik, de energieke handen en de warme kleurschakeringen van het zwarte gewaad.



Antoon van Dyck (1599-1641).

Zelfportret.

Ets, 25,5 x 15,8 cm.

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

Van Dyck schilderde zichzelf als ridder en Engels hofschilder, zoals het onderschrift vermeldt. Hij liet dit elegant en zwierig portret op plaat brengen om het met een reeks andere kunstenaarsportretten te publiceren in zijn beroemde 'Iconographie'. Zijn vriend Lucas Vorsterman, die deze plaat etste, werkte hieraan mee. Het ontbrak de ambitieuze Van Dyck zeker niet aan eigendunk, zoals blijkt uit de zelfverzekerde blik.

moet al heel vroeg, kort na zijn verschijning op aarde, zichzelf hebben bekeken, ondervraagd en bewonderd. Hij hoefde heus niet te wachten op de uitvinding van de spiegel. Marnix Gijsen maakt ons, in een opstel over Jan Cox, op een aantrekkelijke oerwijze van zelfontwarring attent: 'De eerste maal dat de mens zijn eigen beeld waarnam, gebeurde dat waarschijnlijk toen hij zichzelf, in miniatuur, weerkaatst zag in de iris van de geliefde'. Ook het rimpelloze wateroppervlak leverde verleidelijke mogelijkheden tot zelfaanschouwing en -bewondering op. Wat de beeldschone, mythische jongeling Narcissus overkwam - hij werd verliefd op zijn eigen spiegelbeeld in het water en verging van verlangen naar zichzelf - mag dan door de goden bedoeld zijn als een ernstige vermaning tot bescheidenheid en zelfkritiek, het ziet er naar uit dat dit afschrikwekkende voorbeeld de schilderende stervelingen geenszins geïntimideerd heeft. Hoe kan het anders? De kunstenaar, schepper en ziener, een 'god in 't diepst van zijn gedachten', staat niet zelden bol van ijdelheid. Iemand van wie men dit allerminst zou verwachten, de weergaloze Albrecht Dürer, ging zich zijn leven lang te buiten aan geflatteerde zelfportretten: als jonge leerling met pedant wijzend vingertje en extatische blik, als een fatterig geklede ijdeltuit met 'gekrulde haren en gekrulde zinnen', als adolescent met een liefdeverwekkend kruid, als een charismatische Messiasfiguur. Hij was zo ijdel als een pauw; het is voldoende bekend. Zijn posen en allures zwemen naar zelfverheerlijking en narcisme. In dit opzicht is de Duitse meester zeker geen apart geval. Uit de geschiedenis van de schilderkunst na hem stijgt bijna continu een walm op van geïdealiseerde, geromantiseerde en gesymboliseerde zelfbewieroking.

Bekijk de beeltenis die Joos van Cleve van zichzelf maakte: dat preutse gelaat met de samengeknepen mond en de scherpzinnige, waakzame blik onder de baret. Bekijk vooral zijn handen: de vorstelijk beringde linkerhand, en het precieuzes gebaar van de rechterhand, waaruit een anjer opbloeit. Hebben het pikante liefdekruide van Dürer en de zuivere anjer van Van Cleve niet een zelfde suggestieve zinnebeeldigheid? Het zou ontgoochelend zijn als de Oostenrijkse kunstcriticus Baldass gelijk had; die acht het nl. niet uitgesloten dat er een verband bestaat tussen de anjer van Joos en het feit dat de schilder zijn paneeltje als een bruidsgeschenk aan zijn toekomstige vrouw zou kunnen hebben bedoeld. Een nog veel hoogborstiger Narcissus is de meester van de Vlaamse barok, Pieter Paul Rubens. In een van zijn laatste zelfportretten, het zogenaamde 'Altersbild', maakt hij zichzelf duidelijker dan ooit zichtbaar als de *pictor superbus et elegantissimus*, het ongenaakbare genie, de 'grand seigneur', fluwelig uitgedost, de rechterhand naar hoofs gebruik geschoeid, de blote linkerhand rustend op de eredegen. Het verheven air en de nobele zwier verraden eigendunk en trotse uitdaging: wie durft zich te meten met deze gunsteling van koningen en pausen? Hij had het recht om naast zijn schoenen te lopen - zo'n universeel talent, jawel - maar godnogaantoe, hij was uiteindelijk toch ook maar een mens, met zijn grote en kleine gebreken. Veel menselijker, huiselijker, beminnelijker heeft zijn tijdgenoot Cornelis de Vos zichzelf afgebeeld. Zijn vrouw Suzanna en zijn twee popperige kinderen mochten zelfs mee figureren; hij eiste het doek niet voor zichzelf alleen op. En toch kun je er moeilijk naast kijken, naast de burgerlijke zelfvoldaanheid, de amper verholten roes van het succes, de weelde en de voorspoed in het gezin van de Opperdeken van de Gilde. Een charmant tableau vol gecamoufleerde ijdelheid. Antoon van Dyck, die andere tijdgenoot van Rubens en de befaamde portrettist van zijn generatie, heeft zich misschien het minst van allen direct blootgegeven in zijn zelfportretten. Ook hij was in ieder geval heel vroeg met zichzelf bezig: wie op 15-jarige en 23-jarige leeftijd zichzelf portretteert, mag van zelfingenomenheid verdacht worden. Die

Frans Hals (1580-1666).

Portret van W. van Heythuysen.

Hout, 46,5 x 37,5 cm.

Gemonogrammeerd.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

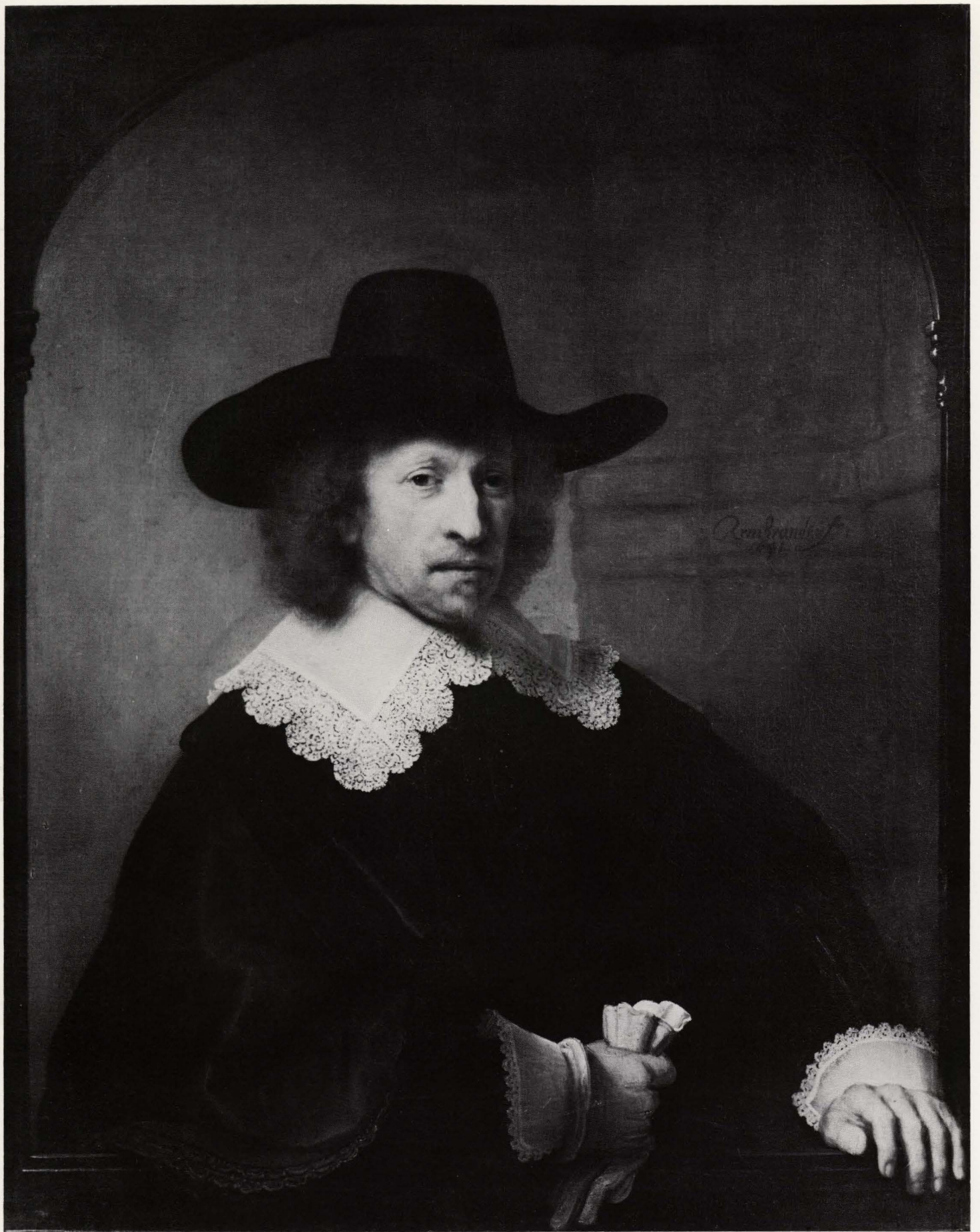
Willem van Heythuysen, een rijke handelaar in Haarlem, stichtte in deze stad een bejaardentehuis, 'Hofje van Heythuysen', dat tot op heden nog enkele oude dames herbergt.

Meer dan eens schilderde Hals de handelaar, maar deze kleine schets geeft ontegensprekelijk het best het karakter van de geportretteerde weer. Arrogant, zelfzeker, ongeduldig wiebelend op zijn stoel, kijkt hij de toeschouwer met ironische verachting aan. De handen, die fors de rijzweep omknellen, verraden een uitzonderlijke hardnekkigheid.

Heythuysen was zeker een gewiekst zakenman, die poseren als een karwei beschouwde maar wiens ijdelheid sterker was dan de overweging dat hij zijn tijd zat te verliezen.

Weinig portretten van Hals zijn met meer brio geschilderd. In enkele vinnige, rake toetsen die meer Vlaams - Hals was afkomstig van Antwerpen - dan Hollands aandoen, heeft hij zijn personage gepenseeld in een verbluffend gamma van bruinen en grijzen. Het lijdt geen twijfel dat Frans Hals, als een soort geamuseerde medeplichtige, meer scheppingsvreugde heeft beleefd aan deze bestelling dan aan de deftige staatsieportretten van calvinistische godshuisregenten, die meermaals zijn opdrachtgevers waren. En men stelt zich dan onbewust de vraag welke relatie er ontstond tussen de geportretteerde en de portrettist. Heythuysen wenst zijn superioriteitsgevoel niet onder stoelen of banken te steken en weet goed dat Hals dat begrepen heeft. Aan de achtergrond werd weinig belang gehecht. Het opgetrokken gordijn, dat op vele 17e-eeuwse portretten als fond dient, accentueert echter op gelukkige wijze de diagonaal van de gezeten figuur.





Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669).

Portret van Nicolaas van Bambeeck.

1641.

Doek, 105 x 84 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Deze welgestelde koopman poseert vóór een nis, zodat het doek aan diepte en monumentaliteit wint.

De koele oogopslag verraaft de meedogenloze mentaliteit van iemand die alleen op winst uit is.

Rembrandt maakte dit imponerend portret in een serene en succesrijke periode, één jaar voor 'De nachtwacht', en kort voor zijn sociale achteruitgang.



James Ensor (1860-1949).

Ensor met de bloemenhoed.

1883.

Doek, 76,5 x 61,5 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

Ensormuseum, Oostende.

Ensor maakte meer dan 100 zelfportretten. Is dit fascinerend doek, dat ontstond toen zijn schilderijen ongunstig onthaald en zijn werken bij Les XX geweigerd werden, een uitdaging? Of wil de zelfbewuste Ensor zich affirmeren door een parodie te schilderen op Rubens' zelfportret (Wenen)? Het oorspronkelijk donker geschilderd portret werd in 1888 opgehelderd door toevoeging van de fleurige hoed.

portretten doen overigens erg romantisch en opgepept aan. De jonge Antoon was waarschijnlijk een mooie knaap met cherubijnse trekken, maar heeft hij er de aanvalligheid niet wat te uitbundig opgelegd? Is dit niet het resultaat van een overmoedige blik in de vleispiegel? De filosofische, meditatieve natuur Rembrandt kijkt doorgaans zichzelf bezonken en kritischer in de ogen, maar wat mag hem bevlogen hebben om zich samen met zijn Saskia als een fuifnummer af te beelden, het glas toostend geheven, uitgelaten, ludiek, lichtzinnig lachend? Zoiets doe je niet in een opwelling, met een paar vlugge penseelstreken; daar komt overleg en razend veel tijd bij kijken. Conclusie: een bezadigde noordeling met introspectieve neigingen die zichzelf buiten de schreef schildert bezondigt zich aan averechtse ijdelheid. Wie goed kijkt, ontwaart overigens op de achtergrond, boven de hoed van de meester, een pauwestaart, en links op de tafel een heuse, trotse pauw (als garnituur op de zo begeerde pauwepastei?). Het kan geen toeval zijn: ook in de 17e eeuw gold de pauw als het zinnebeeld van hoogmoed en ijdelheid.

De hypocrisie, de vaniteit, de artistieke pose zijn niet aan een tijdperk gebonden. De gewaden en de gewoonten veranderen, maar de mens blijft een praalhans, een dikdoener, een zelfgenoegzame broeder. De Verlichting verlicht hem niet, de romantiek verdiept hem niet en de industriële revolutie deemoedigt hem niet. De kunstenaar, die maatschappelijk aldoor meer aanzien wint, blijft door alle schrikbewinden en zegeningen heen een krop opzetten. De Italiaanse barokmeester Gian Lorenzo Bernini liet ons zelfs een zelfportret met een aureool na. Je moet het maar durven, jezelf heilig te verklaren.

De pruikentijd komt de menselijke eigenwaan op weer een andere manier tegemoet. De molensteenkragen, de vliegers en diadeemmutsen hebben afgedaan en de protserige, gepoederde, gepruikte heren doen hun fatterige intrede. Moet je de zelfportretten van Antoine Coypel, Charles Le Brun, Sebastiano Ricci, Bibbiena *e tutti quanti* zien: *ah, quel air je me donne!*

De ijdelheid neemt geleidelijk andere, excessievere, frivole, uitdagender, speelser vormen aan. De moderne tijd kondigt zich aan met creatieve krampen en gesmoorde revolutionaire kreten. De artiest verhuist van het paleis en het patriciërshuis naar de zolderkamer en zoekt naar nieuwe, bruisende, 'democratische' effecten. Maar de narcissus, de navelkijker in hem overleeft alle sociale omwentelingen en spirituele waardeveranderingen. Kees van Dongen schildert zichzelf als een kannibaal. Maurice Vlaminck, met bolhoed, pijp en cello, ziet er als een muzikaal boertje op zijn zondags uit. Ernest Meissonier, in bijbels gewaad en met Mozesbaard, neemt de allures aan van een patriarch. De poëtische Douanier Rousseau staat met palet en penseel op een van de Seinekaaien, als een eenzame vedette, als een levend standbeeld, de rug gekeerd naar een bewimpelde tweemaster, de gloednieuwe Eiffeltoren en een luchtballon die boven Parijs opstijgt. De presurrealist Marc Chagall geeft ten aanzien van zijn eigen menselijke en artistieke zijnsvorm blijk van een vruchtbare, buitenissige verbeelding: getuigt zijn zelfportret met de zachtmoedige ezelskop misschien van nederigheid en zelfspot, dan worden die deugden toch tegengesproken door dat andere portret, waarin hij zich in een knalrood jasje, het wijnglas hoog geheven, als een triomfater over een van de Seinebruggen laat dragen op de schouders van een rijzige, diep gedecolleteerde muze. Wie kent Ensors zelfportret met de carnavaleske bloemenhoed niet? IJdelheid of een pastiche van Rubens' pompeuze zelfportret? En dat dwingende, dominerende gebaar van Max Liebermann, die het penseel als een dirigeerstok hanteert, is dat niet revelerend? Schildert hij of dirigeert hij *'innerlichst'* de kunst van

Cornelis de Vos (omstreeks 1585-1651).
Portret van de kunstenaar en zijn gezin.
1621.

Doek, 188 x 162 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Tijdens de 17e eeuw laat iedereen die over de middelen beschikt zich portretteren: adel, geestelijkheid en burgerij. De voorkeur gaat grotendeels uit naar het individuele portret, waarop de opdrachtgever meestal alleen en vaak ten voeten uit afgebeeld wordt. Soms gaat men minder conventioneel te werk zoals op dit groepsportret waarin de levensgrote personages opvallen door hun gemoedelijkheid.

De 37-jarige schilder zit als een gelukkige huisvader naast zijn vrouw en legt zijn hand op de schouder van zijn glimlachend zoontje.

Het dochttertje, meer bewust van het gewichtige moment, kijkt een beetje verlegen recht voor zich uit. De ganse familie is in zondagsklederen uitgedost en omringd met alle tekenen van welstand in het luxueuze Antwerps interieur. De schilder is eropuit zijn welvaart te etaleren, wat niet wegneemt dat het schilderij hoofdzakelijk innige rust en geluk uitstraalt. Zijn vrouw maakt meer indruk door haar uiterlijke pronk dan door haar persoonlijkheid. Dat komt wel meer voor bij vrouwenportretten in de barok. De zwarte tonaliteiten van haar gewaad contrasteren met de zachte tinten van het brokaten lijfje, de kanten manchetten en de molensteenkraag. In de weergave van de kinderen komt de kunstvaardigheid van Cornelis de Vos het best naar voren. Door de tedere kleurovergangen in het haar en de gezichtjes, het frisse voorkomen en de ongedwongen houding worden deze kinderafbeeldingen tot de schitterendste verwezenlijkingen van de 17e-eeuwse portretkunst gerekend.





Henri de Braekeleer (1840-1888).

Het atelier.

1873.

Hout, 77 x 114 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

Musée des Beaux-Arts, Doornik.

Hij was de schilder van interieurs waarvan de intieme sfeer de 17e-eeuwse Hollandse binnenhuismeesters evoceert.

Het stemmige licht, dat van links binnenvalt, omhult elk realistisch uitgebeeld maar poëtisch geladen detail met een warme gloed. De eenzame De Braekeleer, die krankzinnig stierf, houdt zijn persoonlijkheid deels verborgen door zichzelf ruggelings te schilderen.



Henri Leys (1815-1869).

Zelfportret.

1866.

Hout, 62 x 49 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen.*

Leys was de schilder van historische doeken en archaïserende genretaferelen geladen met een Germaans getint romantisme. Dit zelfportret toont Leys zoals hij was: wilskrachtig, intelligent, zelfbewust met een ereteken op zijn revers. De goudlederen wandbekleding duidt op de welstand van deze Antwerpse 'seigneur', terwijl het schilderij op de achtergrond zijn carrière oproept.

zijn tijd? Victor Servranckx, de paus van de abstracte kunst, verheerlijkt zichzelf als een visionair: op zijn allerindividueelste voorhoofd met de gebilde ogen trekt hij een soort etage op, een tweede voorhoofd met een ongebrilde ziensblik. Salvador Dali maakt het (natuurlijk) nog bonter: hij fatsoeneert zichzelf tot een griezelig, met gaffels ondersteund weekdier. De bekende, puntige knevels in dit *'soft self portrait'* (sic) voltooien het signalement. Lucien Fleury had onlangs ook niet zo'n banale inval: hij veraanschouwelijkte zichzelf als een volwassen baby op de arm van zijn moeder.

De kunstenaar die in zijn doeken het publiek brutaalweg de rug toekeert, behoort dan weer tot een apart, dualistisch type: men kan hem ijdelheid of bescheidenheid toeschrijven, twee eigenschappen die even dicht bij elkaar liggen als liefde en haat. Zo iemand is Henri de Braekeleer, schilderend naar het levend model in zijn atelier, en ook Camille d'Havé heeft zich in zijn *'Schilder voor het blanke doek'* tot zo'n pose laten verleiden. Of zouden zij zich hebben laten inspireren door de 17e-eeuwse voorbeelden van Jan Vermeer en Joos van Craesbeeck, die zich *in illo tempore* al van achteren lieten bekijken? Henri Evenepoel is ook min of meer zo'n 'afgewend' geval, maar hij verborg tenminste zijn profiel niet en hij schaamde er zich overigens niet voor om zich in zijn bretels te vertonen. Halfslachtig is ook de houding van die andere Henri, baron Leys, die hautain over de schouder omkijkt. Bij hem is geen zweem van ootmoed, losheid, huiselijkheid te bespeuren. Stel je voor: de baron in bretels - nee, dat kan niet. Noblesse oblige. De adel verschijnt in een deftige, lakense jas met stijf boord, de boutonnière in het knoopsgat. En daar hoort die trotse blik, dat grootse air van de veelgelauwerde en hooggeroemde *'gentilhomme de parchemin'* nu eenmaal bij.

Aan de tegenpool van de hypocrisie, de ijdelheid, de pose staat onvermijdelijk het vergankelijkheidsbesef, de angst voor de aftakeling, het lijden, de dood. De ouder wordende kunstenaar leert zijn zwakke, sterfelijke, menselijke natuur aanvaarden; zijn behoefte aan een eerlijke confrontatie met het naakte, onverbloemde ik wordt steeds groter. Het *'memento mori'* galmt al sinds de vroege middeleeuwen door de kunst als een hogere, zedelijke vermaning aan het adres van de opgeblazen artiest, die zich zont in overmoedige zelfvergoding. In vele ontluisterende zelfportretten relativeert en resumeert hij zichzelf genadeloos, worstelt hij met het noodlot, koketteert hij met de dood. De visie van Lamartine op de mens, *'un dieu tombé qui se souvient des cieux'*, wordt tegengesproken door Alfred de Musset: *'l'homme est un apprenti, la douleur est son maître'*. De jonge Frits van den Berghe, die in de jaren 1901-1902 zichzelf vol eigendunk portretteert, de hand aan zijn revers (wie doet me wat?), kijkt ons dertig jaar later veel bezonken, getemperder, gelouterder aan. In zijn surrealistisch zelfportret met de peinzende monnikskop wordt hij omsingeld door monstertjes, geraamten, vogelbekvissen, foetussen en vliegende kreeften. In 1939, het jaar van zijn levenseinde, beeldt hij zich nog heel even met een doodshoofd af. Overbekend is het tragische zelfportret van Van Gogh met het oorverband, geschilderd na zijn waanzinnige zelfverminking. Ook Ensor, de pronkende pauw met de bloemenhoed, heeft zich meer dan eens aan een alternatieve visie op zijn lijfelijke existentie gewaagd. Met macabere ironie, bijna met een wrange, masochistische hang tot *'décadence et pourriture'*, heeft de Oostendse meester herhaaldelijk zichzelf tot op het bot 'ontvleesd', o.a. in *'Het schilderend geraamte'* en in de etsen *'Mijn portret met doodshoofd'* en *'Mijn portret in 1960'*. Gaf Rik Wouters zich zijn korte leven lang aan 'gezonde' narcistische neigingen over - hij raakte niet op zichzelf uitgekeken: Rik blootshoofds, Rik met zwarte fluwelen jas, Rik met bontmuts, Rik met zwarte hoed, Rik met sigaret en sigaar, Rik zus

Antoon van Dyck (1599-1641).

Portret van een Genuese dame met haar dochter.

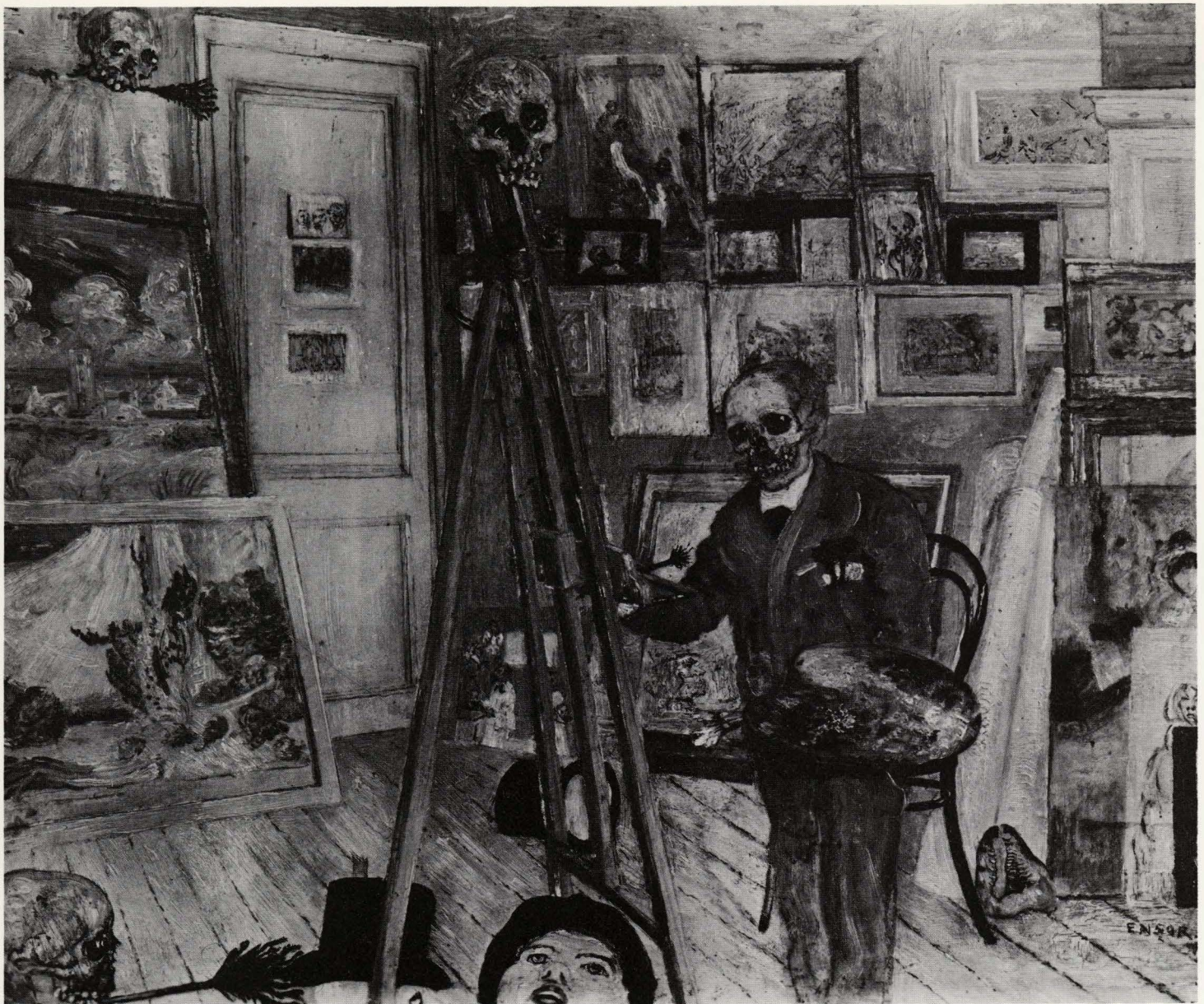
Doek, 184,5 x 134 cm.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Antoon van Dyck verliet Antwerpen, zijn geboortestad, om zich na een eerste verblijf te Londen, in Italië te vestigen van 1621 tot 1627. Hij vertoefde er vooral te Genua, waar hij verscheidene portretten van voorname persoonlijkheden uitvoerde. Deze werken beantwoorden aan het type dat door Rubens geschapen werd, maar Van Dycks opbouw is statiger en de houding eleganter.

Men weet niets over de identiteit van de hier voorgestelde personages, die hoogstwaarschijnlijk tot de Genuese adel behoren. Vóór het voetstuk van een zware zuil - architectonisch element waarvan de portrettisten steeds gretig gebruik maken - kijkt een meer dan levensgrote dame met verwaande blik op de toeschouwer neer. Deze indruk van superioriteit wordt nog versterkt door het feit dat het tafereel in onderzicht is weergegeven. Door de geraffineerde houding van de handen wordt de waardigheid van de matrone nog geaccentueerd. Naast haar, en lichtjes op de achtergrond, zit haar aanvallige dochter. Zij bespeelt een spinet waarop het devies *VIRTUTE GAVDET* geschreven staat (Deugd schenkt vreugd). Haar frisse glimlach en zilverkleurige jurk compenseren de donkere massa van het gewaad der ijdele moeder. Wanneer we zien met welk meesterschap dit hoofs familieportret geschilderd werd, is het begrijpelijk dat de Europese aristocratie vaak een beroep deed op Van Dycks kunst, en niet bevreemdend dat de Engelse koning Karel I hem weldra als hofschilder zou aanstellen.





James Ensor (1860-1949).
Het schilderend geraamte.
1896.

Hout, 37,5 x 45,5 cm.

Gesigneerd.

*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen.*

De lichtende witte en gele kleuren scheppen een vrolijke sfeer in het atelier. Tot we plots geconfronteerd staan met de macabere schildersfiguur die ons hopeloos aanstaart met grote glazige ogen. Met pluizige kwasten werkt hij aan een onooglijk doekje.

De verbitterde schilder, gekweld door de hostiliteit van zijn confraters, illustreert aldus zijn onmacht en dreigende aftakeling.



James Ensor (1860-1949).

Mijn portret in 1960.

1888.

Ets, 6,4 x 11,4 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

Ensor bestempelde deze plaat als 'une simple anticipation'. In 1960 zou hij inderdaad vermoedelijk overleden en begraven zijn. Het sarcastisch spelen met de doodsgedachte was een obsederend leidmotief voor deze visionair. Dit griezelig flirten met doodshoofden en geraamten, misschien geïnspireerd door de middeleeuwse 'dances macabres', is de hoofdgedachte van het Ensoriaans symbolisme.

en Rik zo - in zijn laatste levensjaren, toen de ongeneeslijke kwaal zich openbaarde, toen wat hij zelf noemde zijn 'calvarie' begon, ontwaakte hij uit zijn zelfbehagen en wierp hij enkele moedige blikken op zijn geschonden en getekend gezicht. Zeventien dagen na zijn operatie schilderde hij zijn eigen 'Portret met de ooglap' (1915), en enkele maanden vóór zijn dood, in 1916, deed hij het nog eens over, in Oostindische inkt. Uit de skelettenmanie van Ensor wasemt een vage, taoïstische filosofie over leven en dood op, geparfumeerd met satire en gekruid met literatuur, maar bij Rik Wouters druipet de etter van de schrijnende werkelijkheid uit verf en inkt. In zijn zelfportretten met de ooglap maakt hij zijn persoonlijk lijden en noodlot op een directe, hartstochtelijke manier zichtbaar. Lang niet zo tragisch en ook niet zo ontluisterend zijn de zelfportretten met skelet van Arnold Böcklin en Lovis Corinth: hier wordt door vitale, ijdele mannen gekoketteerd met de dood. Dit is een uitdagende '*Schwärmerei*' met de eindigheid van alle menselijk leven, een romantisch-sinistere pose. Een indrukwekkend voorbeeld van een ontluisterend zelfportret, zonder doodssymboliek en zonder enige pose, is dat van die andere Oostendenaar, Leon Spilliaert. Dat verdwaasde, geelgroen beslagen gezicht met de (angstig?) opengesperde ogen geeft op een ontstellende manier expressie aan het gemoed van een gekwetst, ontgoocheld en miskend kunstenaar. Bij Pierre Alechinsky worden de gelaatstreken nog verder ontmenselijkt en geabstraheerd: uit de gronderige, aquamarijngroene diepte doemt een hybride op, de kop van een antropeïde inktvis. In diezelfde periode proclameert de dichter Lucebert zijn (anti-) esthetisch credo: 'In deze tijd heeft wat men altijd noemde Schoonheid, Schoonheid haar gezicht verbrand'. De schilders sturen de verbrande Schoonheid niet naar een plastisch chirurg. Zij leren ermee leven. Het tijdperk van de verscheurde, incoherente, neurotische mens is aangebroken. De hypocrisie en de ijdelheid worden met grove middelen ontmaskerd en daarachter komen twee wezenlijke kenmerken van de '*homo faber novus*' te voorschijn: de hypocrisie en de ijdelheid.

Het lijkt geen twijfel: de mens kan het poseren, voor een god of voor een duivel, voor de arrivé of voor de underdog, gewoon niet laten. Het is hem ingebakken. Hij neemt doorlopend een zedelijke of sociale houding aan. Hij verkoopt zichzelf met streken en manieren, de voet vooruit en de kin omhoog. De schijn verheelt het tekort. Zichzelf zijn is pijnlijk, of tenminste onaangenaam. Daar geeft Multatuli, met een knipoogje, een alleraardigst voorbeeld van: 'Ik wou mezelf gaarne eens ontmoeten, om te weten hoe ik mij beviel; maar ik moest goed gehumeurd zijn die dag, want ik houd niet van onaangenaamheden'. Voor die ontmoeting met onszelf moeten we niet alleen goedgehumeurd zijn, nee. Het haar moet gewassen, geborsteld en netjes gekamd zijn, baard en snor bijgeknipt of de kin glad geschoren, rimpels en wratten en sproeten moeten worden verdoezeld of weggeschminkt, het kopje moet er jong(er) en vitaal uitzien, en die onesthetische bril moet af. Die bril, ja, nog zoiets. Wie de geschiedenis van de bril in de portretkunst zou willen schrijven, zou alvast niet de schrijfkrimp krijgen. Het is inderdaad opmerkelijk hoe beklemmend weinig voorbeelden van gebilde personages men in het portret tegenkomt. Als men nagaat dat de bril op het einde van de 13e eeuw (in Italië) werd uitgevonden en daarna niet meer te stuiten was, kan men toch niet anders dan maar weer eens de wenkbrauwen fronsen en gissingen maken. Had het voorgeslacht soms valkeogen? Geloof het maar niet. De ijdelheid zal zich ook in dit opzicht wel weer hebben doen gelden. Prof. L. vander Kerken S.J. heeft voor het verschijnsel een enigszins afwijkende, historistische verklaring. In zijn opstel 'De man met de bril' (*Standaard der Letteren* van 25 april 1980) geeft hij te verstaan,

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).
Portret van George Gougenot de Croissy.
 1756.

Doek, 81 x 64 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

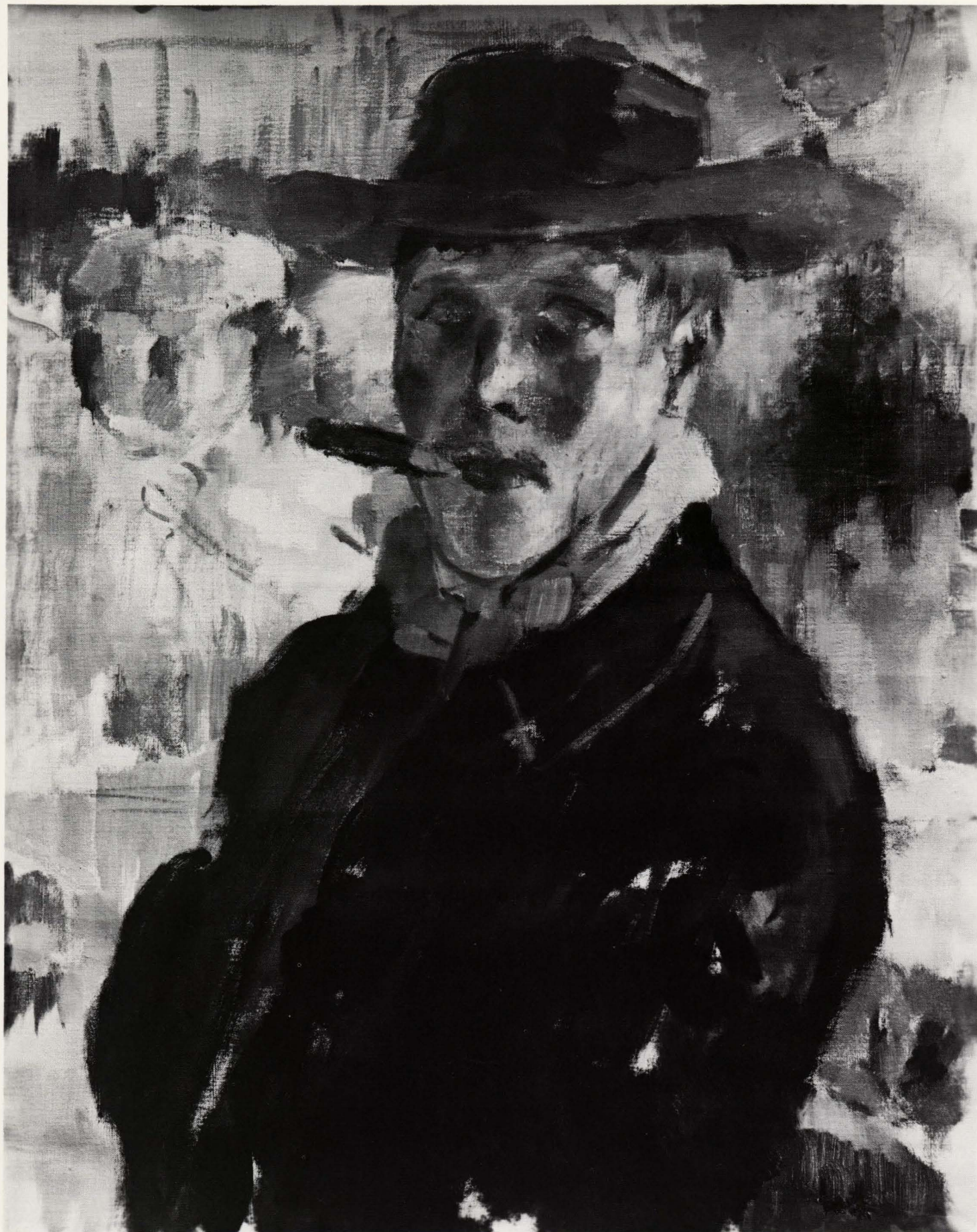
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
 van België, Brussel.

Deze Franse kunstenaar, die sterk onder de invloed van Jean-Jacques Rousseau en Denis Diderot stond, schilderde vooral moraliserende taferelen. In tegenstelling tot sommigen van zijn tijdgenoten, zoals een Hubert Robert, die hoog opliepen met de antieken, was hij de schilder van de buitenlui en het sentimentele burgerlijke leven. Benevens deze weekhartige en vaak groot-sprakige voorstellingen wist Greuze echter een aantal geraffineerde en elegante portretten uit te voeren, zoals dit doek, een typisch voorbeeld uit de pruikentijd. Uit de annalen van de familie Gougenot vernemen wij dat hij, na zijn terugkeer uit Italië (1755), het portret van George Gougenot en diens vrouw maakte. Greuze was de beschermeling van Georges oudere broer, Louis Gougenot, met wie hij naar Italië gereisd was.

De geportretteerde, raadgever-secretaris van de Koning van Frankrijk, was een vooraanstaande geleerde, mecenas en kunstkenner, die in 1756 een anonieme studie uitgaf: 'L'état présent de la Pennsylvanie'. De rechterhand van Gougenot rust echter niet op zijn eigen publikatie maar op de 'Spectator', een Engels moralistisch tijdschrift uit het begin van de 18e eeuw.

Al is Greuze geen geboren kolorist zoals zijn Franse tijdgenoten Antoine Watteau of Jean-Honoré Fragonard, toch slaagt hij erin door harmonische lichtschakeringen warmte aan dit portret te geven. De subtiele weergave van de doordringende blik en de ironische mond getuigt van Greuzes fijn-gevoeligheid, maar kan wellicht ook verklaart worden door de vriendschap die de schilder aan zijn voornaam model bond.





Rik Wouters (1882-1916).

Zelfportret met sigaar.

1913.

Doek, 64 x 53 cm.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Vóór een tintelende achtergrond, waarvan de weelderige kleuren in brede transparante toetsen werden aangebracht, staat een glunderende Rik Wouters. Het geluk lacht hem toe. Hij exposeert te Antwerpen en zijn werk wordt bekroond. De sigaar, symbool van maatschappelijk succes en welstand, de breedgerande hoed, de kleurige foulard en het donkere pak kenmerken de gearriveerde artiest.



Rik Wouters (1882-1916).

Zelfportret met blauwe blouse.

1914.

Doek, 77 x 65 cm.

Stadhuis, Mechelen.

Rik Wouters kan niet nalaten zichzelf te observeren en in de spiegel te beschouwen. De zelfgenoegzame blik der vroegere portretten heeft plaats gemaakt voor een bedroefde ondervraging. De schilder kijkt vreugdeloos langs de toeschouwer heen. Wat kwelt hem? Het voorgevoel van naderend onheil? Oorlog? Zijn dreigende oogkwaal?

Alleen de sprankelende lichtvlekken op de achtergrond scheppen de illusie van vergeten euforie.

dat de bril bij zo wat alle lagen van de bevolking geruime tijd emotioneel verzet opriep. 'Zoals het meestal gebeurt met nieuwe uitvindingen', zegt hij, 'was men ertegen, ongeveer zoals later tegen de eerste trein, de auto, de kerncentrales. Twee eeuwen lang bleef de bril het kenteken van gekken en charlatans. Men geloofde er niet in, men lachte ermee. De Franse koningen hebben nooit een bril durven dragen, zelfs niet de erg bijziende Lodewijk XVI.' Een geloofwaardige visie, die niettemin enkele voorzichtige correcties behoeft. De zeldzame brildraggers in het schilderachtige verleden blijken inderdaad bij voorkeur mallen en niemendallen te zijn. Vander Kerken zal wel aan Bruegels 'Carnavalszotten' en 'Zottenfeesten' gedacht hebben, of aan die gebrilde 'wijsneus' in de bekende tekening van de Boeren-Bruegel, getiteld 'Kunstenaar en wijsneus'. Ook apen bekijken bij Bruegel de wereld wel eens door een (rose?) bril; zijn 'Marskramer door apen beroofd' is daar een grappig voorbeeld van. Maar wat de achtbare filosoof ontgaan is - of wat hij met de mantel der liefde heeft willen bedekken - is dat in enkele weliswaar uitzonderlijke gevallen ook vertegenwoordigers van zijn eigen geestelijke stand met de smadelijke bril worden afgebeeld. Zij houden echter, toevallig of niet, hun kijkinstrument discreet, zo onopvallend mogelijk in de hand. In 1436 liet kanunnik Van der Paele zich aldus door Jan van Eyck schilderen. Nagenoeg tachtig jaar later portretteerde Quinten Metsys een koorheer met zijn lorgnet in de rechterhand. Hoogst waarschijnlijk mag de bril in deze gevallen gezien worden als een soort attriboot van de ontwikkelde clerus: het werktuig van de geleerde monnik, de theologische boekenwurm, de letterwijze scholasticus. In deze perspectief verwijderd de geestelijke brilgebruiker zich vanzelfsprekend hemelver van de gedegeneerde categorie waarnaar verwezen wordt door Vander Kerken. Hier baten kaars en bril wel degelijk. Hoe dan ook, ongeacht de verklaarbare en onverklaarbare uitzonderingen, het geportretteerde individu blijft tot de huidige dag toe eerder brilschuw.

Ook de zelfportretten-met-bril kunnen gemakkelijk in één eng behuist kunstkabinet worden ondergebracht. Henri Matisse, Jacob Smits, Frits van den Berghe, Max Slevoght, Jean-Baptiste Chardin, Frans Masereel en Jules de Bruycker bijv. behoren tot de uitzonderingen die de regel bevestigen. Van Chardin was het alleszins bekend dat hij een bescheiden en rechtschapen inborst had en Matisse, wiens kunst naar zijn eigen woorden stoelde op evenwicht, orde en rust, stond evenmin aangeschreven als een geurmaker. Wat een boeiende uitdaging zou het niet zijn om na te gaan in welke mate de karakters van al dan niet gebrilde kunstenaars spreken uit de aard en de toets van hun (zelf)portretten, uit de manier waarop zij zichzelf en anderen bekijken? Dit moet net zo goed uit hun scheppingen als uit hun privéleven af te leiden zijn. Door welke diepere, verborgen gevoelens wordt een (vaak miskend) schilder bewogen die een (vaak befaamder) kunstbroeder portretteert? Bewondering? Ijdelheid? Vleierij? Kruiperige afgunst? Hoe kwam Auguste Oleffe ertoe Rik Wouters te schilderen? Wat betekende James Ensor voor Henri-Victor Wolvens of voor Valentijn van Uytvanck? Wat beleed Van den Berghe in zijn portret van Permeke? Laten we veronderstellen dat het ijdelheid was - waar men mee verkeert wordt men mee geëerd - dan zijn we karakterologisch toch nog niet helemaal rond. Er moet uit waarheidsliefde genuanceerd worden, want de ijdelheid komt net zomin als enige andere menselijke deugd of ondeugd onversneden voor. De mens is een labyrint, een *'unitas multiplex'*, een uiterst gecompliceerd en genuanceerd wezen. Ook de uitverkoren vaten zijn vaten vol tegenstrijdigheden. Goethe had daar een misschien nogal sofistieke uitleg voor: *'ein Mensch, der eitel ist, kann nie ganz roh sein, denn er wünscht zu gefallen, und so akkomodiert er sich andern'*

Henri Evenepoel (1872-1899).

Zelfportret.

1895.

Doek, 54,5 x 46 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Evenepoel werkt vanaf 1893 te Parijs bij Gustave Moreau, die een beslissende rol speelt in de korte loopbaan van de kunstenaar. In deze periode schildert Evenepoel zijn eerste portretten waaruit zijn gaven als kolorist en mensenkenner duidelijk blijken.

In mei 1894 begint hij aan een zelfportret. Daar het resultaat hem echter niet voldoet, overschildert hij het gelaat. Later legt hij de hand opnieuw aan het doek en ditmaal is hij ongetwijfeld tevreden, want in 1896 zendt hij het in voor twee tentoonstellingen. Zeer waarschijnlijk is het dit portret; het scherpe profiel met de gespannen gelaatsuitdrukking steekt af tegen de warme okerkleuren die kenmerkend zullen zijn voor zijn latere werken in Algerije.

Moreau beschrijft Evenepoel als iemand met een onverbiddelijke energie die steeds de gedragslijn volgt welke hij zichzelf opgelegd heeft. Deze wilskracht, die duidelijk blijkt uit het portret, kan echter zijn fijngevoeligheid en zachtheid niet verbergen. Al komt de schilder in contact met baanbrekende figuren zoals Georges Rouault en Henri Matisse, en maakt hij kennis met werken van Edgard Degas en Edouard Manet, voor wie hij grote bewondering koestert, toch zal hij zich nooit als revolutionair beschouwen. Hij is een modern schilder die trouw blijft aan de tradities van zijn voorgangers. Aanhoudend kopieert hij oude meesters in het Louvre. Niettegenstaande zijn jeugdige leeftijd schildert hij met een vaardigheid die, zonder zijn aangeboren tederheid en zijn zintuiglijke fijngevoeligheid, in loze virtuositeit had kunnen ontaarden.





Jan van Eyck (omstreeks 1390-1441).

Madonna met kanunnik van der Paele

(detail).

1436.

Hout, 122 x 158 cm.

Gesigineerd en gedateerd.

Groeningemuseum, Brugge.

Zoals J. Vijd, de opdrachtgever van het Lam-Godsretabel (1432), wenste ook kanunnik van der Paele in een tafereel afgebeeld te worden. In weinig portretten wordt het realisme geëvenaard waarmee de Brugse kanunnik geschilderd werd. Het onverbiddelijke penseel van Van Eyck laat toe de diagnose te stellen dat de schenker leed aan bijziendheid en aderverkalking.



Jacob Smits (1855-1928).

Zelfportret.

Hout, 49 x 49 cm.

Gesigineerd.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Jacob Smits, wiens trotse, opstandige persoonlijkheid zich steeds tegen alle kunststromingen afzette, was geobsedeerd door het lichtprobleem. Doorheen de smijdige opeenvolgende kleurlagen krijgt de achtergrond van dit zelfportret een innerlijke luminositeit waartegen het hoofd met de donkere vilthoed scherp afsteekt. Van achter het knijpbrilletje neemt deze eenzame maar zelfbewuste figuur ons op met een kritische blik, die ontroert door zijn diepmenselijkheid.

(vert.: Een mens die ijdel is, kan niet helemaal grof zijn, want hij wenst te behagen, en zo past hij zich aan de anderen aan).

Minder met ijdelheid dan wel met hypocrisie heeft een ander opmerkelijk verschijnsel in de portretkunst te maken. Het kan geen toeval zijn dat de vitale meesters van het palet zich met blozende ijver tot tomeloze passie aan het vrouwelijk naakt verslingeren, maar dat zij zelden het lichaam van het geliefde wezen, de eigen vrouw of hartsvriendin, onverhuld te kijk zetten. Het fatsoen wordt immers opgehouden. De zinnelijke vervoering en het voyeurisme, door het gelegenheidsmodel opgewekt, slaan om in kiese schroom en burgerlijke zedigheid zodra de huis- en bedgenote tot poseren uitgenodigd wordt. Mevrouw of Mejuffer verschijnt dan meestal in elegante, dure, modieuze toiletten, ingekapseld als een vlinderpop, af en toe ook wel eens in frivole of gewaagde tules en uitsnijdingen, maar haar rondborstige, exclusieve bekoorlijkheden worden slechts bij uitzondering prijsgegeven aan de onbescheiden blikken van de potentiële rivaal. Deze vorm van hypocrisie wordt ongetwijfeld gedictieerd door de enge behoefte aan bescherming van de intimiteit, aan monopolisering van het persoonlijk 'bezit'. Een niet te versmaden voorbeeld van deze dubbelzinnige houding tegenover 'das Ewigweibliche' is Rubens. Hoe vaak hij zijn geniaal penseel ook in het inkarnaat heeft gedoopt om zijn mollige, sensuele mythologische en zinnebeeldige naakten tot leven te wekken, zijn wettige huisvrouw Hélène Fourment kennen wij voornamelijk als een deftig geklede burgeres. De meester moet in een zotte bui zijn geweest toen hij zijn tweede vrouw als 'het Pelsje' en als de overspelige Bathseba *en profond négligé* (nog net niet helemaal) etaleerde. Edouard Manet, wiens poedelnaakte 'Olympia' op het Salon van 1865 de Parijse goegemeente choqueeerde en die met zijn 'Déjeuner sur l'herbe' toch ook brutaalweg de heersende morele conventies schond, gunde het nageslacht slechts een kuise blik op een decent ingepakte, gesluierde Madame Manet. Aan het strand of op de blauwe canapé, in olieverf of in pastel, de gewezen pianolerares Suzanne Manet-Leenhoff blijft een achtenswaardige bourgeoisie, een 'dame' met allure. En wat te denken van Ingres, die met zo veel verve zijn neiging tot het Naakt uitjubelde in zijn 'Turks bad', zijn odalissen, zijn 'baigneuses' en Venusfiguren? Moet je de portretten van zijn opeenvolgende, welgedane eega's Madeleine Chapelle en Delphine Ramel zien: geen strookje bloot, geen zweem van zwoelheid. Ze zien er uit als nuffige, opgeprikte modeplaatjes. Dichter bij huis heeft Rik Wouters, 'zoals Gust de Smet geïnspireerd door een mateloze afhankelijkheid aan de vrouw' (dixit Jan Walravens), ook graag af en toe juffrouwen zonder textiel geschilderd. Maar naar naaktportretten van zijn vrouw Nel, een van Riks geliefkoosde modellen, zal men toch ook weer aandachtig moeten speuren. Een minder bekend, maar overigens zeer bezwarend voorbeeld van hypocriete '*Aktstudie*' is het werk van de jonggestorven Oostenrijkse schilder Egon Schiele (1890-1918). Vooral zijn tekeningen blaken van de pikante, geërotiseerde, liggende, zittende, staande vrouwelijke naakten en halfnaakten. Al die vrijmoedige, mannelijke speelsheid, getuigend van libertinisme, wordt echter aan banden gelegd en verstrakt tot duffe burgerlijkheid en tot decorum zodra mevrouw Schiele, van boven tot onderen welvoeglijk toegeknoopt, in het potlood, het krijt of de tempera gestalte verkrijgt. Het taboe wordt niet alleen ten aanzien van de '*Gattin des Künstlers*', maar ook in de portretten van zijn schoonzuster en moeder gerespecteerd. Bij nadere beschouwing zijn Rubens, Manet, Ingres, Wouters en Schiele in hun afroditisch dualisme geen uitzonderingen, maar enkele willekeurige, nogal opvallende voorbeelden uit een nagenoeg eindeloze reeks. Het ziet er naar uit dat de kunst, ondanks haar impulsiviteit en revolutionaire credo's, ondanks haar blinde grepen naar de macht van de Vrijheid, in een aantal opzichten

Rik Wouters (1882-1916).

Zelfportret.

1905.

Doek, 98 x 61 cm.

Gemonogrammeerd.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Rik Wouters, schilder en beeldhouwer, is een der boeiendste maar ook één der aangrijpendste figuren uit de Vlaamse kunst.

Na een behoeftige beginperiode tekent Rik Wouters, kort voor de Eerste Wereldoorlog, een contract met de Brusselse kunsthändler Giroux en geraakt stilaan uit de zorgen. Hoewel reeds aangetast door de kwaal die hem fataal zou zijn, wordt hij in 1914 gemobiliseerd en weldra te Zeist (Nederland) geïnterneerd. Hij blijft niettemin schilderen maar overlijdt twee jaar later, zo goed als blind. Deze uiterst begaafde en hartstochtelijke natuur, aanvankelijk onder de invloed van de vroeg-impressionistische werken van James Ensor, ontwikkelt vlug een oorspronkelijke stijl. Zijn schitterend koloriet en lichtend palet, met reminiscenties aan Paul Cézanne, voor wie Wouters een grote verering koestert, maken van hem de belangrijkste vertegenwoordiger van het Brabants fauvisme. Wouters schildert graag van-het-licht-tintende interieurs, waarin we vaak zijn vrouw Nel, zijn enig model, weervinden. Maar evenals Rembrandt en Ensor heeft hij de grote behoefte om zichzelf te schilderen en te ondervragen.

In de reeks zelfportretten kan de evolutie van zijn stijl maar ook van zijn fysieke aftakeling gevolgd worden. Dit doek, het eerste van de reeks, stelt de schilder voor op 23-jarige leeftijd. Enigszins stoer kijkt de wilskrachtige jongeman de toeschouwer aan. Al vertoont het palet nog geen lichtende doorzichtigheid en mist de factuur nog spontaneïteit, toch voorspellen de brede penseelstreken en de subtiële lichtspeling reeds het talent van de jeugdige kunstenaar.



OKV 1981



Jules de Bruycker (1870-1945).

Portret van de kunstenaar.

1925.

Ets, 40 x 29,7 cm.

Gesigneerd.

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

Tekenaar, maar vooral zeer begaafd etser, zal De Bruycker bekend blijven als de uitbeelder van het oude Gent. Links achter zijn zelfportret zien we een ets van de St.-Jacobskerk te Gent en de voddenmarkt. De twee spanningspolen, enerzijds de alles observerende blik en anderzijds de zenuwachtig tekenende hand, worden in evenwicht gehouden door de ragfijne omtreklijn van de jas.



Jules de Bruycker (1870-1945).

Zelfportret.

Potlood, 35,5 x 23,5 cm.

Gesigneerd.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

De Bruycker heeft menig zelfportret nagelaten. Meestal kijkt deze in zichzelf gekeerde kunstenaar de toeschouwer van boven zijn brilleglazen aan. Er is hier geen sprake van ijdelheid of narcisme. Hij geeft blijk van een scherpe opmerkingsgave, niet alleen bij het gadeslaan van volksmensen, maar ook bij het zelf-observeren. Zijn zelfportretten zijn echter humoristisch geladen. De feilloze trek herinnert aan Dominique Ingres' tekenkunst.

tegen wil en dank aan maatschappelijke regels en zedelijke inperkingen onderworpen blijft. Het menselijke stoot zich zowel aan het bovenmenselijke als aan het ondermenselijke. En wat het portret in het bijzonder betreft, heel waarschijnlijk had Marivaux gelijk: *'un portret ne guérit de rien'*. Inderdaad, ook niet van hypocrisie en ijdelheid.

Ward Ruyslinck

Mevr. H. Bussers, werkleider

*Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
schreef de bijschriften*

Frits van den Berghe (1883-1939).

Portret van Permeke.

1922.

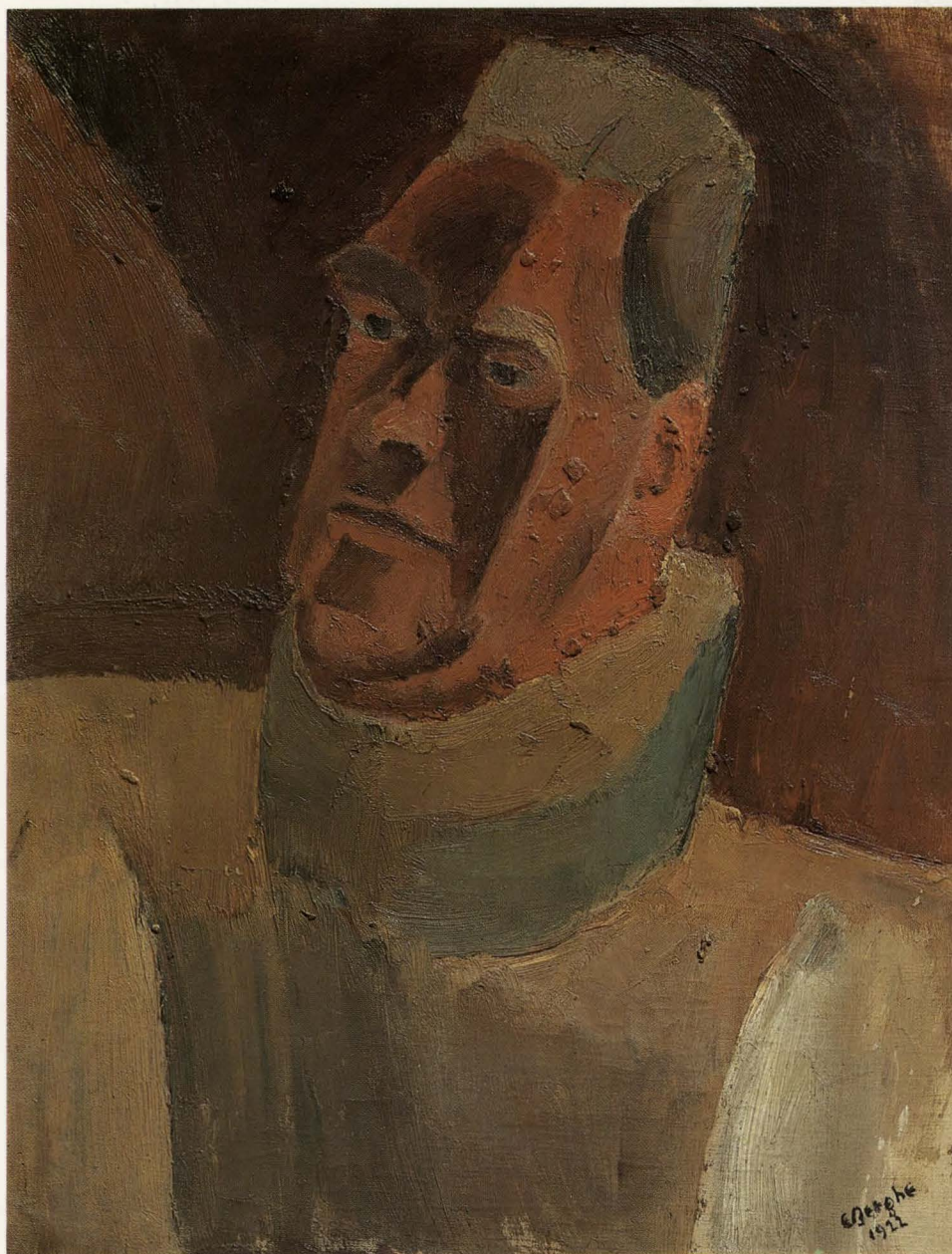
Doek, 67 x 51 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

*Provinciaal Museum Constant Permeke,
Jabbeke.*

Frits van den Berghe behoort tot de tweede groep kunstenaars die zich in het begin van deze eeuw in het Leiedorp, St.-Martens-Latem, vestigt.

Leon en Gustave de Smet, later ook Constant Permeke, worden beschouwd als de belangrijkste figuren uit deze tweede Latemse school. Hun imponerende woordvoerder is Frits van den Berghe, de enige die uit een intellectueel milieu stamt. Aanvankelijk luministisch-impressionist, zoekt hij samen met Gustave de Smet naar een nieuwe vormtaal die breekt met het verleden. Onder de invloed van het Franse kubistische expressionisme en het Duitse getourmenteerde expressionisme, ontwikkelen zij, elk volgens zijn geaardheid, hun eigen synthetische en expressieve stijl: hiermee wordt omstreeks 1917 de grondslag gelegd van het Vlaamse expressionisme. Ook Permeke, die tijdens de Eerste Wereldoorlog zwaar gewond naar Engeland wordt geëvacueerd, komt in Chardstock tot gelijkaardige expressionistische vormscheppingen. Het einde van de oorlog brengt de vrienden terug samen. Frits van den Berghe en Gustave de Smet vestigen zich in 1922 voor een tijdje te Oostende, waar Permeke reeds woont. Hier ontstaat dit portret van de 36-jarige Permeke: het is de uitgewerkte voorstudie van een groter doek, dat in 1923 beëindigd wordt. Het gelaat, sterk gemodelleerd als een stenen beeldhouwwerk, is in brede trekken en warme kleuren geborsteld. Het bonkige hoofd met de kleine ogen en de brede kaaksbeenderen is zeer gelijkend en onthult meteen de inborst van deze despotische natuurmens. De haast geometrische synthese sluit elk overbodig detail uit.





Auguste Oleffe (1867-1931).

Portret van Rik Wouters.

1910.

Doek, 170 x 102 cm.

Gesigneerd en gedateerd.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

In 1912 exposeert Wouters te Brussel met Oleffe e.a. Dit enigermate wazige portret ontstaat kort vóór deze periode. De 38-jarige Rik Wouters begint naam te maken en geraakt stilaan uit de materiële zorgen. Hij staat hier als voor een staatsieportret in burgerpak afgebeeld. Zijn blik verradt een zekere timiditeit die weinig strookt met zijn houding.



Gustave van de Woestijne (1881-1947).

Portret van prof. Fabrice Polderman

(1885-1948).

Gesigneerd en gedateerd (1919).

Doek, 100 x 69 cm.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

F. Polderman was hoogleraar in de Duitse taal en letterkunde aan de Rijksuniversiteit te Gent. Na de Tweede Wereldoorlog emigreerde hij naar Zuid-Amerika. Lesgevend bracht hij zijn laatste levensjaren in Brazilië door. Deze ambitieuze man wordt door G. van de Woestijne geportretteerd als een zelfzekere intelligente man. Hij kijkt vanonder zijn gefronste wenkbrauwen met een scherpe indringende blik naar de toeschouwer. Het hoofd en de handen worden zakelijk lineair afgetekend tegenover de vormeloze zwarte massa die het bovenlichaam suggereert. Het is een denker die voor ons staat.

Literatuur

R. Avermaete, *Rik Wouters*, Brussel 1962;
Cat. Tentoonstelling, *De mooiste portretten uit onze Musea*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1961;
Cat. Tentoonstelling, *Jules De Bruycker - Schilderijen, Akwarellen, Tekeningen*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1970;
Cat. Tentoonstelling, *Hulde aan Henri Evenepoel 1872-1899 - Werken uit Belgische publieke verzamelingen*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1972;
R. Delevoy, *James Ensor, Leven en Werken*, Antwerpen, 1980;
R. d'Hulst, 'Cornelis de Vos, Portret van de kunstenaar en zijn gezin' in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1970, nr. 21;
L. Haesaerts, *Histoire du portrait de Navez à Ensor*, Brussel, 1942;
P. Haesaerts, *Jacob Smits*, Monografieën over Belgische kunst, Antwerpen, 1948;
L. Hauteœur, *Greuze*, Parijs 1913;
A. Janssens de Bisthoven, 'Jan van Eyck, Madonna met Kanunnik Joris van der Paele' in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1963, nr 24;
G. Knuttel, *Rembrandt, de meester en zijn werk*, Amsterdam 1956;
E. Langui, *Frits van den Berghe 1883-1939. De mens en zijn werk*, Antwerpen 1968;
Th. Luns, *Frans Hals*, Amsterdam 1946;
M. de Maeyer, 'De genese van masker, travestie- en skeletmotieven in het œuvre van James Ensor' in: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, XII, 1963, blz. 69-88;
K.B. McFarlane, *Hans Memling*, Oxford 1971;
A. de Pesseroey, *Honderd Zelfportretten*, Brussel 1976;
W. Ruyslinck, *Valentijn van Uytvanck 1896-1950. Tekenaar zonder vaderland*, Brussel-Den Haag 1977;
Aug. Taevernier, *Het Graveerwerk van James Ensor*, Gent 1973;
J. Vervae, 'Hans Memling, Portret van Jan de Candida?' in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1971, nr. 13;
D. de Vos, 'Brugs Meester van 1473, Triptiek van Jan de Witte' in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1970, nr. 21.

Valentijn van Uytvanck (1896-1950).

Portret van Ensor.

1931.

Doek, 100 x 90 cm.

Gemonogrammeerd.

Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, Antwerpen.

Valentijn van Uytvanck, die een veelzijdige culturele activiteit aan de dag legt, beoefent niet alleen de plastische kunst maar is tevens een voortreffelijk literator en musicus. Zijn wijd over Europa verspreide contacten met diverse artistieke milieus verklaren het groot aantal kunstenaarsportretten dat hij achtergelaten heeft. Het zijn gelijkende, realistische, meestal in houtskool uitgevoerde tekeningen. Zulks betekent echter niet dat men aan de hand van deze met de waarneembare werkelijkheid strokende uitbeeldingswijze onmiddellijk de artistieke bedrijvigheid van de weergegeven personen kan herkennen; maar toch zijn de portretten van Van Uytvanck veel meer dan de loutere weergave van een fysieke gelijkenis. Hieruit blijkt hoe intelligent en scherpzinnig hij de menselijke ziel van zijn model - in casu de artiest - benadert, analyseert en 'verstoffelijkt'. Hoe ziet hij nu de 71-jarige Ensor? Als een patriarch wiens voormalig strijdlustig en revolutionair karakter plaats gemaakt heeft voor wrok. Wij staan hier voor een man die beseft dat zijn verbeelding verzwakt is en dat zijn techniek aan kracht verloren heeft. De starende ogen en de oude handen weerspiegelen de teleurstelling van de vereenzaamde en verbitterde kunstenaar die vreest dat hij uitgediend heeft. Het zijn trouwens deze elementen die Van Uytvanck wenst te onderlijnen in dit portret. Het lichaam en de achtergrond worden sober gehouden. Van Uytvanck is geen baanbrekend kunstenaar maar zijn portretten getuigen van zo'n diepe mensenkennis en gevoeligheid dat zij stuk voor stuk waardevolle documenten zijn voor een beter begrip van de voorgestelde personaliteiten.

