

**‘Het gaat erom  
je blik ergens op te vestigen’**

*David Dawson*

hoogdagen in Wenen rond de vorige eeuwwisseling, en vanaf 1964 gaf Freud zijn studenten aan de Norwich School of Art de opdracht een naakt zelfportret te schilderen als eindwerk. Het was Oskar Kokoschka die deze ontwikkeling op gang had gebracht, althans, dat geloofde hij zelf. In 1909 maakte die een lithografische affiche met een zelfportret ten halven lijve, naakt, met kaalgeschoren hoofd, grotesk grijnzend terwijl hij naar een gapende wonde in zijn borstkas wijst (afb. 6). Deze affiche, die volgde op Kokoschka's tekeningen van zichzelf die zijn aanstootgevende toneelstuk *Mörder, Hoffnung der Frauen* illustreerden, verheerlijkte een gewelddadige vleselijkheid, een man 'met open wonden' en een lichaam 'gehoogd met bloed en kleur'.<sup>6</sup> Kokoschka greep terug op een aloude associatie van verf en vlees – in het Duits wordt vleeskleur *inkarnat* genoemd, in het Nederlands 'inkarnaat', afgeleid van het Latijnse *carnis*, wat 'vlees' betekent. Kokoschka's affiche inspireerde zijn Weense collega Max Oppenheimer in 1910–11 om ook een naakt zelfportret te maken, *De bloedende man* (afb. 7). Dat werk diende eveneens als affiche, voor zijn eigen tentoonstelling in München, die zijn doorbraak betekende. Oppenheimer ging nog een stap verder door de Christusachtige wonde in zijn zijde uit te vergroten en zijn naakte onderlijf te laten zien, zijn geslacht slechts half bedekt door een bebloede lendendoek. Maar Kokoschka was niet onder de indruk: hij noemde Oppenheimer zijn 'schaduw' en fulmineerde tegen diens flagrante plagiaat.

Kokoschka ging er eveneens prat op dat hij de inspiratiebron was voor de naakte zelfportretten van de opmerkelijkste

vertegenwoordiger van dit subgenre, Egon Schiele. Op tientallen tekeningen, aquarellen en gouaches poseerde Schiele naakt voor zichzelf, doorgaans in kronkelige poses die hij aan pathologiehandboeken en de moderne dans ontleende (afb. 8). Hij ontwikkelde zelfs een tekenstijl die daarbij aansloot. Schieles dikke, hortende en hoekige lijn, die hij vlijtig inoefende zoals een pianist toonladders speelt, moest de zenuwachtigheid van haar schepper uitdrukken. De dubbele aard van die naakte zelfportretten – tegelijk afbeeldingen van zijn lichamelijke persoon én symptomen van zijn innerlijke toestand – weerspiegelt een bijzondere benadering van het zelf die toen in Wenen opgeld deed, met als bekendste vertegenwoordiger Lucian Freuds grootvader. Datgene wat de toonaangevende cultuurcriticus van de stad, Hermann Bahr, toen 'zenuwromantiek' noemde en wat hij ook aanbeval aan de opkomende Weense kunstenaars, schrijvers en ontwerpers, was de beleving van het zelf, niet als innerlijkheid, maar als iets wat het hele lichaam omsloot, als gevoelig en voelend vlees. Schieles gewoonte om zijn naakte gelijkjenis over en zelfs tot voorbij het beeldvlak uit te strekken en grotendeels onvolledig te laten, met onafgewerkte benen die op stompen lijken, was onderdeel van een strategie die het kunstwerk tot symptoom wilde omvormen. In Wenen was het naakte zelfportret het terrein van dwangstoornissen. Lichaamsdelen met een psychische lading – geslachtsdelen, tepels, oksels enz. – lijken via hun overdreven voorstellingswijze zowel intrigerend als traumatisch te zijn geweest voor de persoon die ze tekende. Tegelijkertijd kunnen we de ontbrekende lichaamsdelen interpreteren als

tekenen van verzet of repressie, en de afgewerkte delen (de tekening zoals ze is) als een ondertussen bedaarde zenuwaanval.

Hoewel veel van zijn zelfportretten onafgewerkt bleven, vermeed Freud elk effectbejag in zijn manier van poseren en schilderen. 'In zelfportretten', gaf hij toe, 'wordt de "gelijkenis" iets anders': in gewone portretten kan je de persoon die je voor je ziet gewoon proberen te schilderen, terwijl je in zelfportretten 'jezelf als een andere persoon moet schilderen'. Bij de aanpak van dit probleem moet één valkuil vermeden worden: 'Ik moet doen waar ik zin in heb zonder een expressionist te zijn.'<sup>7</sup> Freud schildert zijn gezicht zoals hij het ziet, actief naar zichzelf kijkend maar zonder emotionele acrobatieën. Op *Schilder aan het werk, spiegelbeeld* nopen de blik en de houding van de kunstenaar noch de verschillende schilderkunstige middelen die hij aanwendt tot psychologisering. Terwijl Schiele zijn genitaliën als een gevaarlijke, begerige onthulling voorstelt, geeft Freud ze een bevreemdende, korstige benadering, die ook elders op het doek terugkeert. Zo drukt hij er zijn onverschilligheid tegenover uit. Al even anti-expressionistisch is de kracht die vanaf de zijkant op de figuur wordt uitgeoefend, want daar is het, buiten het gezichtsveld, dat het doek opgesteld staat en het hem van zijn spiegelbeeld wegtrekt naar zijn echte plaats voor de schildersezel.

Spiegels zijn al heel lang een rekwisiet in schildersateliers. Ze zijn vaak te zien op voorstellingen van de schilderende Lucas, tegelijkertijd als symbool van de zuiverheid van Maria, als metafoor voor het beeldvormingsproces, als demonstratie van het mimetische

vermogen van de kunstenaar en als hulpmiddel voor de schilder (afb. 9). Schilders gebruiken spiegels om iets omgekeerd te zien, van de achterzijde of vanuit een verrassende hoek. Spiegels stellen kunstenaars ook in staat zichzelf te schilderen – een activiteit die sommigen aanspreekt en anderen verveelt. De eerste Weense schilder van naakte zelfportretten, Richard Gerstl, verhing zich aan een strop die hij boven zijn trouwe manshoge spiegel had opgehangen. Hij had zich eerst volledig uitgekled en in de borst gestoken – een gebaar dat zou kunnen lijken op Oppenheimers 'plagiaat' van Kokoschka, ware het niet dat het een jaar eerder plaatsvond dan het (in hun beider geval fictieve) gebaar van zijn bekendere collega's. Twee maanden voor zijn zelfmoord produceerde Gerstl het eerste monumentale naakte zelfportret in Wenen (afb. 10). De no-nonsensepose van de kunstenaar, het ruwe impasto en het opmerkelijke gebruik van wit leunen dicht aan bij Freuds werkwijze op *Schilder aan het werk, spiegelbeeld* dan bij de artisticeit van Kokoschka en Schiele. Dat Gerstl toch in de vergetelheid raakte, kwam door zijn radicale stijl, zijn vroegtijdige dood door zelfmoord (als gevolg van een mislukte verhouding met Mathilde, de vrouw van de revolutionaire componist Arnold Schoenberg), en het feit dat hij een groot deel van zijn oeuvre verbrandde voordat hij zich verhing. In 1931 werd zijn naakte zelfportret gered, maar tot recent genoot Gerstl nauwelijks enige bekendheid buiten Oostenrijk.

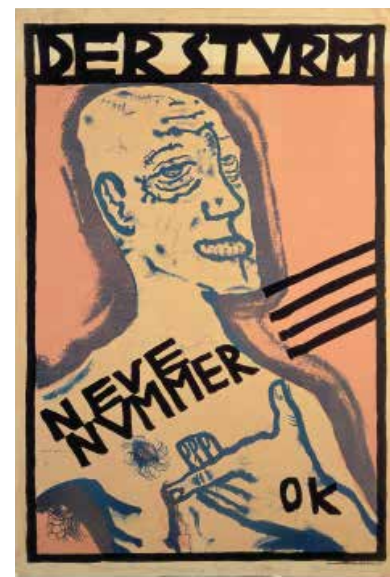
Hoewel hun invloed op latere kunstenaars twijfelachtig is, konden Gerstls zelfportretten in elk geval op eerbiedwaardige



Afb. 4  
Paul Cézanne (1839–1906),  
**Zelfportret met palet**, ca. 1890.  
Olieverf op doek, 92 × 73 cm.  
Sammlung E.G. Bührle, Zürich



Afb. 5  
Pablo Picasso (1881–1973),  
**Zelfportret met palet**, 1906.  
Olieverf op doek, 91,9 × 73,3 cm.  
Philadelphia Museum of Art



Afb. 6  
Oskar Kokoschka (1886–1980),  
**Zelfportret**, 1909.  
Lithografie, 68 × 46 cm.  
Neue Galerie, New York



Afb. 7  
Max Oppenheimer (1885–1954),  
**De bloedende man**, 1910–11.  
Olieverf op doek, 103,9 × 80,5 cm.  
Spencer Museum of Art, University  
of Kansas



Afb. 8  
Egon Schiele (1890–1918),  
**Zelfportret met grimas**, 1910.  
Potlood, houtskool, gehoogd  
met wit, op bruin inpakpapier,  
55,8 × 36,7 cm. Graphische Sammlung  
Albertina, Wenen

8  
**Man met een veer (Zelfportret)**, 1943  
Olieverf op doek, 76,2 x 50,8 cm  
Privécollectie





10  
**Arvid (Zelfportret)**, 1947  
Potlood, pen en inkt op papier, 21,6 × 14,6 cm  
Privécollectie  
Niet tentoongesteld



11  
**Man met distel (Zelfportret)**, 1946  
Olieverf op doek, 61 × 50,2 cm  
Tate, Londen: aankoop 1961