

Pygmalion ou Rien. De fotowerken van Jan Vercruyse

Bart Verschaffel

Cacher totalement une passion (...) est inconcevable: non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue: il faut que cacher se voie (...). Larvatus prode: je m'avance en montrant mon masque du doigt: je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque.

Roland Barthes, in: *Fragments d'un discours amoureux*

Pygmalion voulut un jour faire un portrait pour son plaisir...

Guillaume de Lorris/Jean de Meun, in: *Le Roman de la Rose*

Jan Vercruyse is kunstenaar geworden, niet omdat hij niet anders kon, niet terwille van de verf, of omdat hij met zijn handen wou werken. Eerst dichter zoals Broodthaers, is hij de beeldende kunst binnengestapt omdat daar iets 'te doen' was en de idee en de plaats van de kunstenaar *bruikbaar* leken. Zijn kunstenaarschap is daarom niet 'natuurlijk' of 'intuïtief', maar zelfgekozen en lucide. Ook het oeuvre is bewust en methodisch geconstrueerd. Niets is spontaan of noodzakelijk, maar alles is perfect, geheel in de hand gehouden, kunstmatig. Niets wordt overgelaten aan de ondoorzichtige werking van het materiaal, of aan het vage. Omdat het werk het resultaat is van een serie uiterst precieze keuzes valt de vraag wat dit werk betekent voor een groot deel samen met de vraag hoe het in elkaar is gezet.

Het boek *Portretten van de Kunstenaar* verzamelt, onder 123 nummers, de fotowerken die Vercruyse gemaakt heeft tussen 1977 en 1984. [1] Het zijn geen foto's maar offsetdrukken of fotolithografieën

– reproducties van foto's die de kunstenaar als 'negatieven' bijhoudt. De eerste reeks (1977/79) heet *L'Art de Voir, Les Choses* (cat. nrs. 1-12). [2] Alle volgende werken en reeksen van werken worden verzameld onder de hoofdtitel. Het boek, met een tamelijk overbodige tekst van Pier Luigi Tazzi, toont – niet geheel chronologisch en dus gecomponeerd – alle werken en enkele installatiefoto's, en bevat een gedetailleerde *catalogue raisonné*.

Broodthaers

Als onderdeel van het project om niet enkel kunstwerken maar het museum zelf te reproduceren, en het museum als reproductie-machine te presenteren, opent Marcel Broodthaers in 1968 binnen zijn *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* ook een sectie XIXde eeuw. Zijn private woning wordt tot museum gepromoveerd, de postkaarten en diaproyecties worden tentoongesteld als schilderijen, maar verder 'klopt' alles: de administratieve omkadering, de behandeling die de kunst te beurt valt (de verpakking, de aandacht), het begeleidende discours. Bij een met postkaarten verlucht grondplan van zijn woning (1972), dat gepresenteerd wordt zoals musea hun zalenplan afficheren, hoort een tekst waarvan de titel als onderschrift kan fungeren voor Broodthaers' ganse oeuvre: *Où est l'original?*

L'Art de Voir, Les Choses vertrekt van de conclusies van Broodthaers: niemand brengt nog als van buitenaf zijn hoogstpersoonlijk 'origineel' werk de kunst binnen. Kunst wordt gemaakt van *moules* ('moule': mossel, schelp, gietvorm, model), binnen de kunst, en met kunst. Vercruyze bezigt in *L'Art de Voir* de recyclage- en presentatiestrategieën van Broodthaers: de pseudo-didactische pancarte; het citaat; het mengen van opschrift, commentaar en postkaarten.

Zo wordt in de twaalf werken van *L'Art de Voir* telkens een stuk wand als een wit vlak ingelijst waarop twee kleine zwart-wit reproducties van laat-18de-eeuwse of 19de eeuwse schilderijen naast elkaar geplaatst worden. In het klein geschreven staat linksboven de titel van de reeks vermeld, rechtsboven *e.g.*, wat staat voor 'exempli gratia' en 'bijvoorbeeld' betekent, maar ook vertaald mag worden als 'dankzij het voorbeeld'. De nevenschikking en de terugkeer van beelden in wisselende combinaties creëert een 'domino'-effect. Het laatste werk van de serie (het enige uit 1979) herhaalt en isoleert één beeld: het melancholieke, academische mannelijk naakt – Narcissus – van Hippolyte Flandrin uit het Louvre. Alleen op een hoge lege witte wand in het Museum van Hedendaagse Kunst van Gent, temidden van een leeg kader, een kleine zwart-wit reproductie van het soort dat schilderijen vervangt die in restauratie of op reis zijn, met als onderschrift *ou l'utopie... Kunst, of de utopie? 1979? Kunst dus.*

Enkele van de beelden waarmee Vercruyze puzzelt in *L'Art de Voir* en daarna, zitten in de postkaartencollectie van Broodthaers: Courbets *Le sommeil*, Ingres' *Odalisque*. Ook de andere beelden (Giroudets *De slaap van Endymion*, Gérômes *Phryne voor haar rechters*, Delacroix' *Sardanapol*, Girauds *De slavenkoopman*,...) exemplifiëren de 19de-eeuwse schilderkunst, en zouden alle passen in Broodthaers' *Section XIXe siècle*. Maar Vercruyze heeft van bij het begin zijn agenda. Zijn selectie, de noemer van de beelden die hij kiest, schuift een eigen thema naar voor: de mannelijke blik die afstandelijk-melancholisch het 'model' van zijn object van verlangen – de naakte vrouw – contempleert, of vereenzaamd naar binnen plooit. Broodthaers werkt op de Idee van de *kunst*, Vercruyze, die niet enkel na de Kunstgeschiedenis maar ook na Broodthaers *nachlebend* kunst maakt, werkt op de Idee van de *kunstenaar* en diens blik. Natuurlijk kan men Vercruyze niet 'plaatsen' zonder Broodthaers, en nestelt Vercruyze zich eerst in Broodthaers' werk, maar tegelijk gaat het van bij het begin over iets geheel anders.

(De kunstenaar)

(Het verbaast te zien dat de figuur van de kunstenaar in zijn pose uit het Ancien Régime – net als of nog beter dan die van de koning en de priester – overleeft, terwijl de Idee van de kunst nu reeds meer dan een eeuw gedemonteerd en revolutionair geherdefinieerd wordt. De geschiedenis van de Moderne Kunst is op schrift gesteld, de geschiedenis van het moderne kunstenaarschap moet nog geschreven worden. Maar die kan mogelijk kort zijn. Het kunstenaarschap wordt doorgaans niet beschouwd als een activiteit met haar eigen instituties en geschiedenis, niet gezien als een positie en een historische mogelijkheid, maar steeds opnieuw 'genaturaliseerd' tot een roeping of een lot, en beschouwd als een wezenskenmerk van een mensensoort. Wat bijvoorbeeld als nadeel heeft dat de meeste kunstenaars denken dat ze hun hele leven kunst moeten maken en niet, zoals een wielrenner of een voetballer, kunnen stoppen wanneer het genoeg is geweest om dan iets anders te gaan doen.)

Portretten van de Kunstenaar

Na *L'Art de Voir, Les Choses: Portraits of the Artist*. Het gaat om series fotowerken, soms gaat het om één beeld, dikwijls worden enkele beelden gegroepeerd en onder één titel op een wand gecomponeerd, waarbij de leegte tussen de werken gebruikt wordt zoals het wit in een gedicht. In de eerste reeksen hangen de beelden binnen het kader in een nadrukkelijke leegte, of zijn ze omgeven door een brede witte rand die evenzo de museumwand binnen het werk

trekt. (Deze beelden 'werken' alleen op een witte muur.) Geleidelijk aan vullen de fotobeelden echter het hele kader, zodat het beeld zich rechtstreeks tot de lijst verhoudt, en deze daardoor ook aan belang wint. Vercruyssen varieert van dan af ook de lijsten – hij beeldt de werken in de catalogus trouwens steeds met de lijst af.

De werken dragen titels die overlappen, weerkaatsen, van de ene taal naar de andere overspringen, cursief staan en dan weer recht, en ze zijn ook dikwijls 'geleed'. Onvolledig opgesomd: *Zonder Titel (Zelfportretten)* (I-XVI); *Zonder Titel; Zelfportret; Autoportrait; La Certitude* (I-III); *Portrait de l'Artiste; L'Histoire, La Guerre* (I-III); *Lucrèce* (16 nrs.); *Autoportrait; Portrait de l'Artiste par lui-même* (I-IV), *Portrait of the Artist by himself* (V), *Portret van de Kunstenaar door hemzelf* (VII-XIX). Het verbindende thema is de verhouding van de man, gemaskerd als kunstenaar, tot de vrouw, gemaskerd als model. Waarbij geleidelijk aan duidelijk wordt dat de kunstenaar niet zijn model naschildert maar het – als Pygmalion – zelf maakt, waarbij evenzo duidelijk wordt dat de vrouw nooit naakt 'zichzelf' is (*une femme peut toujours en cacher une autre*), en dat de kunstenaar zichzelf tussen zijn vermommingen en zelfgemaakte portretten verbergt en verliest.

De fotowerken worden in het boek in een specifieke volgorde gelegd maar het aldus samengestelde geheel is geen constructie waarvan men duidelijke bouwlagen kan blootleggen. De verbanden vormen een vlechtwerk of een kluwen waarbij elk verband tegelijk diep en oppervlakkig kan zijn – kan verhelderen en gemist worden. De interpretatie kan niet veel meer doen dan een draad lostrekken en een eindje volgen, om te zien hoe die dan weer in de knopen verdwijnt. Beelden en poëzie hebben geen begin en einde, wanneer men ze leest, moet men altijd wel enigszins willekeurig hier of daar beginnen, en dan zien of men iets 'vastheeft'. Ik begin bij *Le Roman de la Rose*.

ROSA, ROSA, ROSAE,

ROSAE, ROSAM, ROSA/ROTA

De middeleeuwse *Roman de la Rose* vertelt het (droom)verhaal van de zoektocht naar en de verovering van een roos, of de geliefde, door een minnaar. Ik resumeer enkele belangrijke episodes. In de loop van het verhaal komt de jongeman, bespied door de godin van de Liefde, in een prachtige tuin terecht, waar hij onder een grote pijnboom een fontein vindt waarin, blijkens een opschrift, Narcissus de dood vond als straf voor zijn trotse afwijzing van de nimf Echo – "ainsi pourrait-il savoir et comprendre quelle douleur ont les amants loyaux que l'on repousse si ignominieusement" ("zo trof hem dan toch per slot/hetzelfde schrijnend wrede lot/als zij had moeten ondergaan/die hij zo bot had laten staan"). [3] (Waarna de verteller, plots, het verhaal omkeert en de dames waarschuwt: "Dames, vous qui traitez mal vos amis, retenez cet exemple car si vous les laissez mourir, Dieu saura bien vous les payer") ("Gij vrouwen die uw minnaars wrede/bejegent, pas toch op en weet/dat als ge hen verkommeren laat/God u wel met zijn wreke slaat".))

De *Roman* gaat echter voorbij de klassieke Narcissus-mythe: de fontein is een spiegel die niet alleen beelden weerkaatst, maar ook de waarheid. Op de bodem van de fontein ligt een wonderbaarlijk kristal dat een dodelijke waarheid weerspiegelt: "Celui qui se regarde dans le miroir ne peut trouver de protecteur ni de médecin pour éviter à ses yeux de voir ce qui l'a mis sur la voie d'amour" ("En al wie in die spiegel ziet/helpen beschermheer, dokter niet/geen jaagt voor hem van 't liefdespad/de door hemzelf geplaatste schat"). Wie in deze spiegel kijkt, is verloren: "C'est ici que les sentiments se transforment, ici le sens et la mesure ne servent à rien, ici il n'y a que le pur désir d'aimer, ici nul n'est capable de se gouverner, car Cupidon le fils de Vénus a semé ici la graine d'amour qui a teint toute la fontaine..." ("Hier veranderen de harten/hier falen rede maat en rust,/want hier regeert slechts liefdes lust,/hier valt beheersing van haar troon,/daar Cupido Vrouw Venus' zoon/hier 't liefdeszaad heeft rondgestrooid"). In de spiegel ziet de verteller, "entre mille autres choses", een struik met vele prachtige rozen, klein en groot, open en gesloten, jong en opengebloeid. Op het moment dat de verteller zijn

roos gekozen heeft, mikt de godin van de Liefde de eerste pijl, 'Schoonheid' geheten, in zijn hart, stelt de jongeman zo in haar dienst, maar belooft de minnaar die de Liefde volgt "un remède qui te guérira de ta plaie" ("een remedie die je zal genezen"). In het vinden en het veroveren van de roos krijgt de held dan te maken met allerlei gepersonifieerde krachten die in het spel van de Liefde mee- en tegenspelen: Bel Accueil, Franchise, Malebouche, Honte, Jalousie, Fortune,... Na vele complicaties – de roman telt bijna 22.000 versregels – wordt met de hulp van Venus de burcht bestormd die de Roos bewaart. De Schaamte en haar moeder, de Rede, "die zo wreed is voor geliefden", worden uit de brandende burcht verjaagd, en de minnaar dringt binnen.

Vóór de bloem geplukt wordt, verschuift de beschrijving eerst nog naar een metafoor van een bijna onbetamelijke duidelijkheid. Na Schrik en Schaamte uitgedaagd te hebben, mikt Venus een vuurpijl "par une petite archière" ("door een schiet- of kijkgat"), ergens tussen twee zilveren pijlers of zuiltjes, daar waar de natuur het "met meesterschap" geplaatst heeft. De twee zuiltjes dragen een tors ("niet groot, niet klein, niet dik, niet dun, net wat 't moet zijn"), een prachtig zilveren "beeld" (of "Ymage"), dat een kostbaar reliekdoosje draagt, bedekt met een kostbaar doek. Het kasteel vat vuur, Bel Accueil gunt de minnaar "le don de la rose", en deze begeeft zich, gewapend met zijn staf met bedelzak, naar het schietgat om zijn pelgrimstocht naar de kostbare relieken te voltooien. Omdat nu eenmaal niets tegen het vuur bestand is, is alles al op de grond gevallen: "Je relevai un peu le rideau qui ouvrait les reliques" ("ik lichtte, liggend op mijn knieën/het doek op dat de reliekwieën/aan 't oog onttrok"). Enzovoort. "C'est ainsi que j'eus la rose vermeille."

Vercruyse moet het verhaal van de roos kennen: in de catalogus van het Van Abbemuseum citeert hij Giorgio Agamben, wiens *Stanze* thema's uit de *Roman* behandelt. [4] (De eerste 'objecten' die Vercruyse realiseert na het fotowerk zijn trouwens vier *Chambres* of *Stanze*.) Maar belangrijker is dat een aantal beeldelementen – bedrieglijk of niet – 'oplichten' en enkele composities zeer leesbaar worden, wanneer de *Roman* onder de fotowerken geschoven wordt. Zo komt in de eerste serie van zestien zelfportretten driemaal het beeld terug van een grote pijnboom met, tweemaal, een figuurtje – ik neem aan: de kunstenaar – bij het graf van Narcissus (cat. nrs. 13b, 15a, 25c). Dan is er een werk *Zonder Titel* uit 1982 (cat. nr. 45), een diptiek met links een boog die zonder (zichtbare) pijl gespannen wordt en mikt naar een schelp (gat, mond, geslacht) in het tweede beeld. In het boek staat dit werk op de linkerpagina, met rechts een werk *Zonder Titel* uit 1982 (cat. nr. 47), waarop een hand een gordijn wegtrekt waarachter een lege witte muur verschijnt. Dit gebaar en deze opstelling, die een Leitmotiv vormen in de hele reeks fotowerken, tonen letterlijk het "Je relevai un peu le rideau...", en actualiseren enkele middeleeuwse miniaturen van *L'Amant et l'Ymage*. Een ander werk, *(La) Stratégie* (1983) (cat. nr. 58), bestaat uit een serie van vier portretten waarin telkens een halflijfs naakte vrouw – de 'torso' van *L'Ymage* – met duim en wijsvinger een kijk- of schietgat maakt, terwijl de hand van de kunstenaar op de voorgrond een kader toont, eerst met woorden, dan met een muziekpartituur en tenslotte met een roos, om dan naar een miniatuurkanon te grijpen. Op een aantal beelden toont een vrouw of een vrouwenhand een zwart oogmasker: de gaten fungeren als een mikpunt. Zo zet het boek twee fragmenten uit *La Certitude* (I-II) naast elkaar (pp. 58-59), met links een arm die het masker voor de muur houdt als een schiet/kijkgat, en op de rechterpagina dezelfde lege witte muur achter een weggetrokken voorhang. Enkele bladzijden verder, in een fragment uit *La Certitude* (III) (cat. nr. 53c), heeft de hand het masker losgelaten, en 'kijkt' de muur. In 1983 maakt Vercruyse *L'Histoire, La Guerre* (IV), dat uit drie beelden bestaat. De titel kan vertaald worden als 'Het Verhaal. De Bestorming van het Kasteel'. Een bijna lege scène: rechts een schelp op een zuiltje, links een gordijn, met daarachter op een schildersezal een spiegel – *L'Ymage* – die hier toont/spiegelt wat zich achter de voorhang verbergt: in het eerste beeld (cat. nr. 65) een roos; in het tweede beeld (cat. nr. 66) een vrouw (de benen afgesneden), gezien op de rug; en in het derde beeld (cat. nr. 67) de vrouw die, als betrapt, het hoofd omwendt en zo via de spiegel de toeschouwer aankijkt en ziet hoe zij bekeken werd. In het werk *Lucrèce* van 1983 (cat. nr. 90) komt deze opstelling terug: in vier beelden trekt een hand, telkens met een ander handgebaar, een voorhang weg waarachter viermaal hetzelfde spiegel-*Ymage* (een halflijfs naakte vrouw, boven een tafeltje op 'zuil'-poten). Tenslotte zijn er een aantal werken die een opschrift met de Latijnse verbuiging van 'rosa' – de basis van elk klassiek onderricht – gebruiken, in combinatie/oppositie met 'rota' (wiel, rad, rad van fortuin, noodlot) (cat. nrs. 74,

94, 95, 104 en 105). Het lot: de roos 'onderwerp', de roos 'lijdend voorwerp', de roos 'meewerkend voorwerp', de roos 'handelend voorwerp',...

Pygmalion

Er is meer. Na de beschrijving van het *Ymage* volgt een lange uitweiding die de ontknoping van de *Roman* onderbreekt. Het *Ymage* is zo mooi en gelukt dat men het, aldus de verteller, kan vergelijken met een beeld van Pygmalion. Waarna de *Roman* in tweehonderd regels het verhaal navertelt van de beeldhouwer Pygmalion, die verliefd wordt op het beeld dat hij maakt. Pygmalion wou "portraire" voor zijn genoegen, en "si fist un ymage" waarop hij vervolgens reddeloos verliefd wordt. "J'aime une ymage sourde et muette qui jamais n'aura merci de moi. Comment un tel amour a-t-il pu me blesser?" ("Ik min een beeld dat doof en stom is,/dat niet beweegt en dat ook dom is/en niet in staat tot medelijden./Hoe kan zo'n liefde mij doen lijden?"). Vergeleken met Narcissus, die verliefd werd op een beeld dat hij niet kon aanraken, acht Pygmalion zichzelf gelukkiger en minder uitzinnig, "puisqu' je peux quand je le veux aller vers la statue, la prendre, l'enlacer et l'embrasser et cela me permet de mieux supporter ma peine, tandis que lui ne pouvait posséder l'ymage qu'il voyait dans la fontaine" ("want ik kan – desgewenst – mijn beeld/vastpakken, het omhelzen, kussen/om zo mijn pijnen wat te blussen/hetgeen Narcissus nimmer kon/met 't beeld dat hij zag in de bron"). Pygmalion mint het beeld, dat echter onder zijn aanraking 'koud' blijft en "niets hoort en ziet, noch van hem noch van zijn geschenken", en hij tracht op vele manieren het beeld tot leven en liefde te bewegen. Hij kleedt het met de rijkste kleren en stoffen, tooit het met juwelen en bloemen, trekt het schoenen aan, tracht het vervolgens met muziek te verleiden: hij zingt alle soorten liederen, bespeelt de harp, de hoorn, de schalmei en tamboerijn, vedel en gitaar, en hij danst, maar "elle ne veut chanter ni répondre". Venus komt ter hulp: "A l'ymage elle envoie alors une âme" ("Dus zendt ze 'n ziel in 't kille beeld") en Pygmalion vindt zijn geliefde levend en gewillig terug. Het levende beeld bevalt later van een dochter, die op haar beurt moeder van Adonis wordt... "Maar ik houd u nu niet langer op/en neem de rechte draad weer op", en de roman keert terug naar het verhaal van de roos.

De mythe van de eerste beeldenmaker, zoals verteld in zijn middeleeuwse variant, is op vele manieren aanwezig in Vercruysses werk. In de eerste serie zelfportretten 'bemiddelt' de muziek meer dan eens (onder de vorm van een lege muziekstandaard, van partituren, van muziekinstrumenten) tussen de kunstenaar en zijn model (cat. nrs. 16, 17,...). Het werk *Zonder Titel* uit 1982 heeft als bijtitel (*Pygmalion*) (cat. nr. 55). Vercruyssen voert ook andere varianten van de Pygmalion-mythe uit de geschiedenis opnieuw op: *Zonder Titel (Mihi Canto)* (1981) (cat. nr. 42) toont een Venus-statuetje op een sokkel tegenover een hand met een bos penselen, met als onderschrift *Mihi canto et musis*. Het werk is een *remake* van Magrittes *La tentative de l'impossible*, waarop Magritte zichzelf afbeeldt – in pak, en met palet en penselen – terwijl hij de geliefde-muze-Georgette schildert en tegelijk schept. De eerste serie zelfportretten eindigt op twee composities waarop de kunstenaar een statuetje voor en achter bekijkt, in een opstelling die rechtstreeks verwijst naar de portretten van kunstenaars en kunstliefhebbers van Lorenzo Lotto, Titiaan,... (cat. nrs. 24, 28). (En het is verleidelijk om Vercruysses blauwe, glazen muziekinstrumenten te zien als de instrumenten van Pygmalion die, als onnutte dingen, aan de haak gehangen zijn.)

Het derde van de drie zogenaamde 'boeken' – of: boekachtigen – heet *Narcisse*, maar heeft ook een ondertitel: *Narcisse, ou De la Méthodologie dans les Arts*. [5] Hoe kunst te maken? De tekst van het boek gaat als volgt: "I. Exemple. 1. Picasso ou le masque africain. Par ex.: *Picasso a inventé le masque africain*". (Wat iets zou kunnen betekenen als: Picasso of de kunstenaar maakt kunst door wat hij vindt of ontleent zelf uit te vinden of te scheppen.) Na een lege dubbelpagina, met plaats voor een niet ingevuld tweede voorbeeld, volgt: "III. Exemple. 3. Pygmalion ou Rien. Par ex.: *Femme était à la hauteur de ses yeux*". Zoals in de *Roman* worden in dit 'boek' de twee oermythes over beeld en verlangen in elkaar geschoven, en lijkt 'Pygmalion' een antwoord of een sleutel.

Het belang van de Pygmalion-mythe ligt echter niet zozeer in de min of meer verdoken verwijzingen, maar in de wijze waarop ze een aantal van de fotowerken vormelijk en inhoudelijk structureert. *Pygmalion is een methodologie*: ze bepaalt en benoemt de verhoudingen tussen de verschillende termen of de personages in de fotowerken. De ensembles zijn immers meestal gemaakt met drie beelden, en hebben als vaste termen: 1) de kunstenaar(s)blik, 2) een naaktmodel, en 3) een andere 'term', die een mogelijk verband kwalificeert. (Variaties zijn het verdubbelen van één van de termen, waardoor er ofwel vier beelden gebruikt worden, of één term leeg blijft.) Na één zelfportret van Dürer (cat. nr. 15b) treedt Vercruyse zelf op, nooit als een (psychologisch te typeren) 'zelf' maar steeds als (mogelijk, beschouwend, op de rand van de positie van) 'kunstenaar'. De verbindende term is de pijnboom, of de muziek, of schrijfgier, of het oogmasker. De vrouw verschijnt steeds, en wordt bekeken, op de plaats van het beeld, en dus als 'beeld': de vrouwen zijn altijd 'gemodelleerd', gefotografeerd in poses of beelden die aan de schilderkunst ontleend zijn: Ingres' *Odalisque* (onder meer cat. nr. 23a), Corots *Marietta/Odalisque romaine* (cat. nr. 26ac), Chassériaus *Toilet van Esther* (onder meer cat. nr. 21a), Manets *Olympia* (cat. nr. 25b), Wiertz' *La liseuse* (cat. nr. 31bc). De vrouw is nooit 'zichzelf' – geen van de naakten portretteert een persoon – maar is altijd 'gemaakt', kunstig vervaardigd, en twijfelt daarom tussen een echt en een verzonnen bestaan. De mannelijke en/of kunstenaarsblik ziet de naakte vrouw – de stereotiepe definitie van wat het mannelijke verlangen wil – altijd kunstmatig of *Ymaginair*: Wie al spiegelend of kappend beelden maakt, zo vertelt het verhaal van Narcissus en Pygmalion, raakt verstrikt in (beelden van) zijn eigen verlangens. Het verlangen richt zich op wat nooit geheel 'één' en nooit helemaal 'echt' is. Het *Ymage* dat de liefde wekt, is tegelijk een maaksel, én ontsnapt en zwijgt als was het echt. Men kan een beeld niet bezitten. "Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image: l'image, c'est ce dont je suis exclu." [6]

Privatporträts

Wat is dat, een portret? *Zelfportret, Autoportrait, Portrait of the Artist,...* Wat is dat, een zelfportret? Na enkele eeuwen modern zelfbesef en modernisme is men het vandaag gewoon om gezichten en portretten psychologisch te beschouwen: de schilder of fotograaf en de kijker zoeken hoe iemands aard en 'zelf' zich uitdrukken in gelaatstrekken. Het gelukke portret is de plaats waar iemand zichzelf verraadt, 'op zichzelf lijkt' en waar om die reden, voorbij of achter de gezichten van alledag, waarheid *te zien* is die niet te zeggen valt. Of het portret wordt 'sociologisch' beschouwd – en dit meer naarmate het portret minder 'diep' en eerder conventioneel is: het gekoesterde zelfbeeld, de opvattingen en de smaak en het wereldje waarin men opgesloten is, verraden zich dan in de pose en de attributen waarmee men zich laat portretteren. We zijn het, eveneens, gewoon portretten te zien hangen in het museum, naast landschappen, stillevens, mythologische en religieuze taferelen. Alsof al die beelden, omdat het toch allemaal schilderijen zijn, allemaal min of meer op dezelfde manier 'kunst' zijn, en in het museum en aan de wand op hun plaats hangen. Maar wat is (of was) het portret vóór de psychologie? En waar was het portret vóór het kunst was? [7]

Precies zoals boeken gesloten bewaard worden en pas geopend worden als men erin wil lezen, zo werden in de 15de en 16de eeuw kleine religieuze *Andachtsbilder*, spiegels en ook portretten opengeklapt of uit een doos of foedraal gehaald als men ernaar wilde kijken. De 'verpakking' beschuttede het beeld natuurlijk materieel, maar beschermde vooral de private inhoud van het beeld. Portretten hingen dus niet als posters of affiches aan de muur, ze waren niet bestemd om door iedereen gezien te worden, en ze waren evenmin gemaakt om altijd bekeken te worden. De omstandigheid dat een portret eerst opgeborgen en 'dicht' was, maakte van het kijken een afzonderlijke en bijzondere handeling. Men moest een portret *open slaan*.

Omdat de verpakking (hoezen, dozen, deksels) sneller versleet dan de beelden, omdat schilderijen – ook portretten – relatief snel verzamel- en pronkobjecten werden, zijn, op enkele uitzonderingen na, alle omhulsels verloren gegaan. Om de schilderijen te kunnen

ophangen, werden diptieken en triptieken gedemonteerd, panelen in tweeën gezaagd en voor- en achterkanten gescheiden. De deksels werden apart ingelijst en als zelfstandig beeld behandeld. Men kan de oorspronkelijke portretten nu slechts reconstrueren door de lijsten te bestuderen, oude inventarissen te consulteren, enzovoort. Maar het is duidelijk dat de portretten van Memling en Van Eyck, Dürer, Lotto en Titiaan niet simpelweg een gezicht toonden, maar ontworpen en gemaakt waren als een *samenstelling* van beelden, of van beelden en opschriften, die samen een 'verhaal' vormden. Men moest een portret openmaken en *lezen*. Want de beelden fungeerden in dubbelportretten, of met één of twee beschilderde buitenkanten; ze hadden een houten klapdeksel (met scharnieren of linten), of een deksel dat door de zijlijst voor het beeld kon schuiven, of ze werden bedekt met een beschilderd doek (een 'timpaan') dat op een raam gespannen was. De beschildering van deze lijsten en achterkanten, zijluiken en deksels – wapenschilden, spreuken en motto's, symbolische figuren en allegorische taferelen – vormde met het portret in strikte zin één geheel dat, als een beeldraadsel, door de kijker (die, normaal gezien, de geportretteerde kende) ontraadseld moest worden.

Vercruysses portretten staan in de traditie waarin de 'betekenis' van het portret niet het naakte of onthulde gezicht is, maar een complex van referenties waarin de persoon gewikkeld wordt. Niet alleen hergebruikt Vercruyssen de pose van het klassieke portret – halflijfs, aan de tafelrand of het tablet, het spel van de handen – en voert hij zichzelf op in het kader van 15de- en 16de-eeuwse portretten (cat. nr. 34 en volgende). Het hele fotowerk kan in de oude zin een 'portret' genoemd worden: het is geconstrueerd als een beeldraadsel dat een gezicht toont door het te bedekken. De *Portretten van de Kunstenaar* dateren daarom van voor het 'psychologische' portret: ze tonen niet een binnenkant en kunnen niet zielkundig begrepen of ontleed worden. Ze zijn niet expressief, ze tonen geen naakt gezicht, ze kijken de geportretteerde niet in de ogen. Een portret is geen plaats van ontmoeting of van confrontatie, maar een geconstrueerde 'persoon' – letterlijk: een (toneel)masker. Zoals een van de bewaarde dekselschilderingen zegt: *Sua cuique persona*: ieder zijn masker. Precies daarom is het boek, meer dan de tentoonstelling in het Van Abbemuseum, de juiste (en nu meteen laatste) plaats om deze fotowerken te tonen.

(Het museum)

(Men vergeet al te licht het geweld dat het museum beelden aandoet. De – burgerlijke – idee van de openbaarheid als eigenlijke 'plaats' en bestemming van de kunst, die in het museum gestalte krijgt, exposeert alle beelden gelijkelijk. Volledig licht, en totale zichtbaarheid van alles voor iedereen. Terwijl voor sommige beelden – het portret is het eerste voorbeeld – een besloten bestaan meer geëigend is. Vele beelden en beeldtypes zijn gemaakt voor een gebruikscontext en een publiek dat een bijzonder, particulier 'weten' meebrengt (religieus, persoonlijk, politiek,...) dat hen toelaat het beeld te 'lezen' en het beeld te laten werken. De gedachte dat (alle) beelden gemaakt zijn om naar te kijken, en kijken moet volstaan om te begrijpen, is historisch naïef, en vertrekt van een bijzondere en burgerlijke esthetiek die zichzelf te gemakkelijk ontijdelijk geldig denkt.)

Sua cuique persona: Portretten van de Kunstenaar door hemzelf (I-XIX)

Een portret is een masker. Maar wat is een masker – bij Vercruyssen? Hij gebruikt het vrouwelijke oogmasker, maar dat kan eigenlijk bezwaarlijk voor masker doorgaan: het bedekt niets en het verbergt niet een gezicht, maar is een ding met gaten. (Rops spant hetzelfde masker, zwart, op de billen van zijn vrouwen.) Het masker van de vrouw is haar lichaam. Het gezichtsmasker daarentegen is mannelijk, en als dusdanig het hoofdthema en centrale object van de laatste reeks van negentien fotowerken *Portret van de Kunstenaar door hemzelf*. Deze serie valt in twee groepen uiteen. De portretten I tot VI tonen de kunstenaar aan een tafelrand of een boord, terwijl hij maskers manipuleert of poseert met een groepje

gemaskerde mannen op de achtergrond. De portretten VII tot XIX tonen een rechthoekig masker – als een geplooid blad behangpapier – dat zich losmaakt van een wand van panelen en planken, en dan het gezicht wordt van een figuur die, tien beelden lang, poses inneemt en gesticuleert – alsof hij praat of iets uitlegt. Twee van deze negentien zelfportretten zijn ‘gemarkeerd’, zowel door hun positie aan het begin en het einde van de serie als door hun inhoud.

Op het eerste portret komt de kunstenaar met een halve rug links het beeld binnen (cat. nr. 106). Hij leunt met de rechterelleboog op een boord en toont de achterkant van een masker, terwijl hij zich omdraait en uit het beeld kijkt. Vercruyssen hergebruikt *Le Tricheur (De valsspeler)* van Georges de La Tour, maar zo dat het tafereel gereduceerd wordt tot één figuur, die naar links wordt geschoven tot men niet meer kan zien wat – bij De La Tour – zijn linkerhand doet: uit zijn gordel valse kaarten trekken. De kunstenaar, zoals hij hier zichzelf portretteert, laat in zijn kaarten kijken – en er zijn vele kaarten en vele maskers te spelen – maar ‘tricheert’ door zijn valsspelen buiten beeld te verbergen. De La Tours beeld bestaat in twee versies die slechts licht maar toch, zo lijkt het, betekenisvol verschillen: details in de kleding en de plaatsing van de figuren wijken af, en de speler toont andere kaarten. Ook Vercruyssen maakt enkele variaties op dit eerste beeld, om dan na elkaar zijn ‘maskers’ uit te spelen. De twee laatste portretten (XVIII en XIX) (cat. nrs. 122, 123) vormen samen het einde van de reeks en sluiten meteen het boek én het hele fotowerk af. In het laatste portret (XIX) is alles gezegd, en de figuur is geportretteerd voor *fade out*: een wit masker, rechtop in rust, de linkerhand onder tafel. Het voorlaatste portret (XVIII) spreekt het laatste woord: het ‘masker’ is hier uitzonderlijk niet abstract-gedecoreerd, maar spiegelt of toont de binnenkant van een vrouwendij zodat de ooggeten als door of vanuit het schaamhaar of het geslacht kijken – *Femme à la hauteur de ses yeux...* – terwijl de linkerhand op zijn Italiaans duidelijk maakt dat iets of iemand... *Ma ché...!*

Lucrèce

De motto's, symbolen en figuren die geschilderd worden op de achterkanten, deurtjes of deksels van de portretten zijn veelal moraliserend van aard. Zoals te verwachten, is de vanitasgedachte, die de trots poserende figuur en de toeschouwer herinnert aan de nietigheid en de vergankelijkheid van al het aardse, prominent aanwezig. Wanneer men het portret omdraait – *Mors reversat omnia* – krijgt men een doodshoofd te zien. Zo zijn de schedelbeelden die nu geïsoleerd aan de muur hangen en beschouwd worden als de eerste vanitasstille-venen (vroeg 16de-eeuws werk van Barthel Bruyn, Jan Gossaert,...), eigenlijk achterkanten en deksels van portretten.

Wanneer het 17de-eeuwse portret de figuur laat mediteren over een schedel of een ander vanitassymbool, verenigt het beeldelementen die in de eerste portretten als afzonderlijke onderdelen behandeld worden. In deze traditie maakt Vercruyssen vanitasportretten, waarbij het ‘bewogen’ en daardoor uitgewiste gezicht, de zandloper, de metronoom, de wijzerplaat, en ook het schaakspel eraan herinneren dat de tijd en het spel van de wereld over de mens heersen (bijvoorbeeld cat. nrs. 34, 96, 97, 102, 103). In een *Zelfportret* uit 1981 (cat. nr. 35) liggen de handen van de kunstenaar op elkaar, terwijl op een geactualiseerd vanitasstilleven (met een wekker, een schelp, geld, een vrouw,...) een hand naar de ijdele, wereldse goederen grijpt. In een van zijn meest bekende fotowerken presenteert de kunstenaar zichzelf als *Nature Morte* (cat. nr. 91). Opmerkelijk is dat Vercruyssen zich ook bedient van de Lucretia-figuur, een in de portrettraditie zeer vaak opduikend iconografisch nevenmotief. Zij vormt het thema van een van de belangrijkste en meest homogene reeks fotowerken (1983, 16 nrs.). De populariteit van de Lucretia-figuur hangt samen met het gebruik van de figuur als moreel voorbeeld en tegen-beeld van vele vrouwenportretten. Maar Lucretia blijkt ook een van de vaste figuren te zijn die, op het deksel of de achterkant, mannenportretten bedekt en begeleid hebben. [8]

De basisversie van de geschiedenis van Lucretia wordt verteld door Titus Livius. De schone Lucretia, echtgenote van Tarquinius Collatinus, werd geroemd om haar deugdzaamheid. Tarquinius Superbus, de zoon van de Romeinse koning, voelde zich aangetrokken door haar schoonheid en uitgedaagd door haar kuisheid, en vroeg, toen de echtgenoot van huis was, gastvrijheid voor de nacht. 's Nachts drong hij Lucretia's kamer binnen, en toen ze hem afwees, bedreigde hij haar eerst met een zwaard en nadien met eeuwige schande: hij zou haar samen met zijn slaaf doden en vertellen hoe hij hen samen betrapt had. Daarop liet Lucretia begaan, riep 's morgens vader, echtgenoot en getuigen samen, vertelde wat er gebeurd was, zwoer haar onschuld, en pleegde vervolgens – om misbruik als precedent door andere vrouwen onmogelijk te maken – reglementair zelfmoord door zichzelf een zwaard in het hart te steken. De wraakactie van haar familie en vrienden loopt dan uit op de verdrijving van de koningen uit Rome en de stichting van de republiek. Lucretia is dus een morele heldin, en als 'sterke vrouw' wordt ze geprezen door de Romeinen, en later, tot in de Renaissance en daarna, geëerd als een voorbeeld van proto-christelijke deugdzaamheid en kuisheid. Zo wordt ze gebruikt en afgebeeld op de portretten: ten voeten uit of halflijfs, naakt, terwijl ze zichzelf opoffert (Cranach, Dürer, Bruyn, Gossaert, Van Scorel,...). Enkele decennia later, wanneer de historieschilderkunst verzelfstandigt, komt een tweede meer narratief motief de Lucretia-iconografie verrijken: de nachtelijke overweldiging door Tarquinius, met de slaaf als getuige (Botticelli, Titiaan, Tintoretto, Tiepolo,...).

Lucretia is een voorbeeld, maar de figuur en de lotgevallen van Lucretia worden soms, reeds in de oudheid, ook anders bekeken en geïnterpreteerd. Vooreerst moreel. Lucretia kan niet tot voorbeeld genomen worden: ze pleegt de zwaarste der zonden – de zelfmoord – uit trots, om haar eer en die van haar familie te redden. Wat echt telt, is echter niet het menselijke opzicht, maar wat men is in de ogen van God. En hoe meer men later over de kwestie nadenkt, hoe moeilijker ze wordt. Want wat is 'onschuld' hier? Lichaam en geest laten zich toch niet zo gemakkelijk scheiden, en het lichaam vindt zijn plezier waar het wil. En het blijft toch zo dat ze – zij het misschien om eerbiedwaardige redenen – heeft toegestemd, en wat daar gebeurd is, kan dus niet echt als een verkrachting beschouwd worden. In het literaire navertellen, aanpassen en variëren op de Lucretia-geschiedenis wordt de intrige bovendien aangevuld en complexer gemaakt, en verzint men onvermijdelijk ook parodiërende en vrolijk 'schuine' versies waarin, bijvoorbeeld, Lucretia de minnares is van Brutus die haar zal wreken, waarbij ze er niet aan denkt zich wegens wat verboden plezier pathetisch te doden, of waarbij gedemonstreerd wordt hoe een kuis en eerzaam doel toch ongeveer alle middelen kan heiligen. De *Roman de la Rose* vertelt het verhaal van Lucretia eerst getrouw na, om vervolgens algemeen over de vrouw te klagen: "Mais actuellement il n'y a plus de Lucrèce, ni de Pénélope en Grèce, ni aucune femme de bien sur cette terre, même si on voulait bien chercher. Jamais femme ne s'est défendue lorsque l'on a bien su s'y prendre pour l'avoir" (Lucretia's namen de benen/, ook Penelope's zijn verdwenen/, vrouwen van eer vind je niet meer./Nooit heeft een vrouw niet willen vrijen/met wie haar goed wisten te vleien").

Vercruysse beeldt Lucretia af in vijf opstellingen die, elk op hun wijze, de duidelijkheid van de figuur aantasten. De eerste Lucretia's variëren op het oudste type: halflijfs, naakt en gekleed, of staand naakt, klaar om de hand aan zichzelf te slaan. Vercruysse vormt de beelden om tot vanitasfiguren door Lucretia een spiegel voor te houden (cat. nr. 85). Met de handspiegel, waarin Lucretia haar vergankelijke en ijdele schoonheid kan contempleren, drukt Vercruysse twee traditionele beeldtypes op elkaar. Hij maakt het beeld 'dubbel' en de figuur ambigu. Het voorbeeld van de zuivere intenties en principes is tegelijk Eva, verleidster, vrouw. In de derde opstelling zit/leunt de naakte Lucretia, frontaal, op een eigenaardige, vrij hoge, halfronde, zwaar gedrapeerde bank met een voettegrede, met achter haar een spiegel en een gordijn dat gedeeltelijk is weggeschoven (cat. nrs. 80, 81). De dolk ligt eerst naast haar, en is dan van de bank op de grond gegleden. In het beeld kan men de basisopstelling van de tronende madonna herkennen (Van Eycks *Madonna Van der Paele*, of de *Lucca-Madonna*): de bank is het statige, breed gedrapeerde onderlijf van de madonna, het gordijn achteraan is de rug van het baldakijn. De uitdagende Lucretia is uit de kleren én uit de figuur van de Heilige Maagd gestapt. Of zit ze op haar schoot? De vierde opstelling werkt met de iconografie van de overweldigingsscene (cat. nrs. 88, 89). Lucretia zit op een bank – een bed – met links een laag bankje – een kussen, een mantelzoom. Wat achteraf voorgesteld of begrepen zal worden als een overweldiging – *corpus est violatum, animus insons* – was, zoals Vercruysse het hier

toont, simpelweg een rendez-vous. Lucretia wacht reeds naakt op Tarquinius die zo zal komen, en controleert zichzelf nog even in de spiegel of kijkt via de spiegel de toeschouwer aan. Ze zit al in de houding van de scène die zal volgen, zoals die geschilderd is door bijvoorbeeld Titiaan (cat. nr. 88b) en Artemisia Gentileschi (cat. nr. 88a). Op het kussen waarop Tarquinius zal knielen om haar te bedreigen, ligt de dolk reeds klaar. Tarquinius hoeft zijn wapen zelfs niet mee te brengen: zij wil wat hij wil en heeft voor alles gezorgd. In de vijfde en laatste opstelling (cat. nr. 90) wordt een vast element van de overweldigingscène – de hand van de slaaf die de voorhang van Lucretia's bed wegtrekt – vereenzelvigd met de hand die het gordijn wegtrekt in de *Roman de la Rose*, en wordt Pygmalions *Ymage*, met behulp van de sluier, de dolk en de titel van het werk, *Lucrece* gedoopt.

De methodologie: een poëtica

De methode van Vercruyssen is niet die van een plastisch kunstenaar maar die van een dichter: zijn grondstof is beeldtaal. Hij werkt met beeldelementen die, zoals woorden, altijd reeds betekenis meebrengen, die nooit voor het eerst gebruikt worden, en steeds opnieuw gecombineerd en geschikt kunnen worden. Het eerste poëtische principe is dat van de variatie. Vercruyssen bouwt zijn fotowerken – zoals trouwens bijna zijn hele oeuvre – op in series of reeksen van beelden of beeldgroepen. Met een beperkt aantal elementen worden steeds wisselende combinaties gemaakt, of een basisbeeld wordt telkens minimaal, soms nauwelijks merkbaar, gevarieerd: een rekwisiet wordt toegevoegd, objecten verschuiven, de belichting is wat harder, de blikrichting is anders, de letters zijn nu gedrukt en dan geschreven, de titel is nu in het Frans en dan in het Nederlands gesteld, enzovoort. Dit poëtisch procédé heeft twee effecten. Vooreerst benadrukt het spel met kleine verschillen de 'eenheid' van de reeks: elk beeld herhaalt en benadrukt immers wat gelijk blijft, en het oeuvre maakt zo een zeer besliste indruk. Vercruysses werk gaat duidelijk niet over van alles of over zeer veel dingen: het *insisteert*, nog voor men kan zeggen op wat. Het tweede effect van de minimale variatie is dat, wanneer alle verschillen klein zijn, kleine verschillen er schijnbaar toe doen. De werken lijken heel precies, gemaakt om nauwkeurig bekeken en gelezen te worden. Maar wat kan een beetje meer licht, of een iets bredere lijst, of het verschil tussen twee simpele handbewegingen *betekenen*? Wat betekent het verschil tussen De La Tours *Tricheur* met klaverenaas, en de *Tricheur* met ruitenaas? Misschien niets – het effect van de kleine variaties is wel dat men de beelden bekijkt en tracht te lezen zoals men, in het kaartspel of voor een schaakbord, de ogen over al de kaarten of de stukken laat glijden om de kleinigheden op te merken die verraden waar het om gaat.

Het tweede belangrijke poëtische procédé betreft de wijze waarop Vercruyssen de bestaande beeldtradities bewerkt en gebruikt. Er is zeker een laag van openlijke verwijzingen en duidelijke aanhalingen, zoals in *L'Art de Voir*, in de naakten van de eerste serie zelfportretten, of in een aantal (zelf)portretten die algemeen naar Magritte en dikwijls naar een van diens werken in het bijzonder wijzen (*L'estropiat*; *Personnage méditant sur la folie*; *La musée d'une nuit*; *La reproduction interdite*,...) (cat. nrs. 34, 46, 54 & 61, 55 & 56). Belangrijker is echter de manier waarop Vercruyssen beeldtradities gebruikt in de Lucretia-serie of de maskerreeks. Hij citeert of verwijst daar niet, maar *schematiseert* eerst bestaande beelden door weg te laten (kleur, personages, attributen), enkele betekenisdragende elementen te kiezen en te reduceren tot bijna neutrale, abstracte bouwstenen die zijn wat ze zijn zoals in het schaakspel het paard een paard en de koning een koning is, en door vervolgens met deze onderdelen in het leeggeruimde beeld nieuwe beelden samen te stellen. De beelden zijn, precies omdat ze visueel weinig informatie bevatten, tegelijk zeer elliptisch en geconcentreerd. Dit gebruik van beeldtradities – geen 'originele' taal maken, maar met de woorden die bestaan ongewoon nauwkeurig (poëtisch) spreken – is een koekoeksstrategie. Tegenover de pathetiek van het originele, en onder de citaten en de verwijzingen, ligt inderdaad een manier om het verleden te gebruiken zonder het zich toe te eigenen: intrekken in oude beelden die leeg staan, oude beelden nieuw inrichten. Alle kapotte, vergeten, onbewoonbaar verklaarde beelden en betekenissen zijn immers van niemand en van iedereen.

Avis au lecteur

Een van Vercruysses 'boekachtigen' is getiteld *Spleen de Hambourg* (1983). Een opsomming van plaatsnamen wordt, in een soort van reisverslag, verbonden met dat vage, onnoembare verdriet van *ergens* te zijn. Het bericht waarmee J.V. als *editor* het anonieme manuscript inleidt, verdient met betrekking tot de fotowerken in zijn geheel geciteerd te worden: "Ce serait beau, trop beau/de pouvoir confier ses sentiments/et ses opinions à un livre./Pourtant, c'est ce qu'apparemment/l'auteur du Spleen de Hambourg a fait.//Lire donc ce Journal de Voyage/qui est à juste titre un roman car/l'auteur a visiblement lus d'autres,/le Journal d'une Vie/ce serait aller trop loin, peut-être.//Néanmoins, en lecteur/le trop-savant seul s'y perdra".

Noten

[1] Jan Vercruyssen, *Portretten van de Kunstenaar, met een essay van Pier Luigi Tazzi*, Gevaert/Ludion, Brussel/Gent, 1997, 166 pp. Andere belangrijke catalogi zijn uitgegeven door de Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel (1988) en het Van Abbemuseum, Eindhoven (1990).

[2] De nummering van de werken is uiteraard gebaseerd op de oeuvre-catalogus die opgenomen is in Jan Vercruyssen, op. cit. (noot 1), pp. 145-161.

[3] Ik gebruik de uitgave van Guillaume de Lorris/Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, in de serie *Lettres Gothiques*, LGF, Parijs, 1992. De berijmde Nederlandse vertaling door Ernst van Altena is uitgegeven in de reeks Ambo Klassiek, Ambo, Baarn, 1991.

[4] Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale* (vertaling van *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1977), Bourgois, Parijs, 1981, zie vooral deel III, pp. 105-219. Zie ook John. W. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*, Princeton University Press, 1969.

[5] Jan Vercruyssen heeft drie boekwerken in beperkte oplage bij Yves Gevaert uitgegeven: *Sur l'Utopie & Erratum* (1982), *Spleen de Hambourg* (1985) en *Narcisse* (1989).

[6] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Parijs, 1977, p. 157.

[7] Over het portret is veel geschreven, en verzamelwerken met (kunstenaars)portretten zijn redelijk beschikbaar. Monumentaal en zeer belangwekkend is: Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Mann Verlag, Berlijn, 1990 (1985).

[8] Voor de analyse van de Lucretia-reeks heb ik, naast enkele bladzijden van Angelica Dülberg, Titus Livius, Andor Piglers *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, en de bekende overzichtswerken, gebruik gemaakt van drie bijzondere studies: G. Voigt, *Über die Lucretia-Fabel und ihre literarische Verwandten*, in: *Berichte über die Verhandlungen der königlichen sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, Leipzig, 1883, pp. 1-36; Hans Galinsky, *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, Breslau, 1932; Ian Donaldson, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Clarendon Press, Oxford, 1982.

De tentoonstelling *Portretten van de Kunstenaar* van Jan Vercruyssen loopt nog tot 1 februari in het Van Abbemuseum, Vonderweg 1, te Eindhoven (040/275.52.75).