Zadie Smith

DOOD EN LEVEND

Essays

Vertaald door Gerda Baardman, Nicolette Hoekmeijer,
Frank Lekens, Kitty Pouwels en Tjadine Stheeman

2025 Prometheus Amsterdam

De uitgever heeft getracht alle rechthebbenden te achterhalen. Aan hen die desondanks menen aanspraak te kunnen maken op enig recht, wordt verzocht contact op te nemen met Uitgeverij Prometheus, Postbus 1662, 1000 BR Amsterdam.

Alle rechten voorbehouden. Tekst- en datamining van (delen van) deze uitgave is uitdrukkelijk niet toegestaan.

Oorspronkelijke titel *Dead and Alive*
© 2025 Zadie Smith
© 2025 Nederlandse vertaling Uitgeverij Prometheus en Gerda Baardman, Nicolette Hoekmeijer, Frank Lekens, Kitty Pouwels en Tjadine Stheeman
Omslagontwerp Prometheus
Foto auteur Sebastian Kim
Lithografie afbeeldingen Pixel-it
Zetwerk ZetSpiegel, Best
www.uitgeverijprometheus.nl
ISBN 978 90 446 5966 5

Deze essays zijn opgedragen aan
de nagedachtenis van Sekeena Gavagan

Inhoud

Woord vooraf: over gastvrijheid 9

DEEL I: BESCHOUWEN **13**
Europese familie 15
De muze voor haar ezel: *Self-Portrait* van Celia Paul 22
Toyin Ojih Odutola's kijk op macht 42
De instrumentalist: over de film *Tár* 51
Stormzy op Glastonbury: King Michael draagt zijn kroon 65

DEEL II: BEZINNEN **69**
Nog steeds gefascineerd: een pleidooi voor fictie 71
Onder de banier van New York 89
Egypte: een lach in het donker 98
Enige overpeinzingen over gemediatiseerde tijd 105

DEEL III: HERBEZINNEN **127**
Zwart Engeland 129
Zwart Manhattan 139
Wat willen we dat geschiedenis met ons doet? Over Kara Walker 145
Een toespraak voor *The Kenyon Review* 164
De pragmatici van Tufton Street 169
Ondergang 174
Sjibbolet 182
De droom van de gestrekte arm 190

Trump Gaza Number One 203

DEEL IV: ROUWEN **209**
Het omgekeerde van magisch denken: over Didion 211
Dochters van Toni 217
Schrijver tot in zijn tenen: over Philip Roth 221
Martin Amis: de enige levende schrijver van Engeland 224
Wat er in haar hoofd zat: herinneringen aan Hilary Mantel 228

DEEL V: OPBIECHTEN **239**
Het domein van het onuitgesprokene 241
Leeftijdloosheid 250
De val 255
Over het schrijven van *Charlatan* 264
Enkele vragen van *El Cultural* 270
Bewust zijn en bewustzijn: vakpraatje voor mens en massa 278
Mijn liefde voor Kilburn 297

Woord van dank 308
Fotoverantwoording 309
Tekstverantwoording 312
Persoonsnamenregister 318

Woord vooraf: over gastvrijheid

Wat je nu in handen hebt, is een boek met essays over zeer uiteenlopende onderwerpen. Altijd lastig, want waar moet je beginnen? Je kunt natuurlijk gewoon de eerste pagina opslaan en dan doorploegen tot het einde. Of in de inhoudsopgave kijken of er een onderwerp bij zit dat je interesseert en daar dan beginnen. Je kunt ook een essay herlezen en zien of je mening erover nog hetzelfde is. Of op zoek gaan naar een essay waarover je hebt gehoord en kijken wat je er zelf van vindt. Welke route je ook kiest, alles is goed. Voel je vrij.

Bij herlezing viel me op dat veel van mijn essays beginnen met ik, Zadie, die een bestaande of conceptuele ruimte betreedt en daar iets tegenkomt. Ik arriveer er als gast (van de galerie, het boek, de film, het land, de demonstratie, het denkbeeld) maar allengs word ik, door te beschrijven wat ik zie of denk, in zekere zin ook gastvrouw. En daarin schuilt een gevaar. We weten allemaal dat het in het leven soms prettig is om door de gastheer of -vrouw te worden rondgeleid, maar het kan ook irritant of benauwend zijn. Bij een rondleiding wordt je ervaring automatisch beïnvloed door de mening van de ander en soms wil je juist niet beïnvloed worden: je wilt een schilderij, een muzieknummer of een situatie door je eigen lens bekijken. En dat is het fijne van boeken. Je kunt een boek binnengaan zonder dat iemand je controleert en je kunt ook weer vertrekken zonder dat iemand het merkt. Op deze bewuste rondleiding zal ik niet kunnen zien of je je misschien afzijdig van de groep houdt, of dat je je ergert aan de gids met haar wijdlopige manier van praten en denken. Dit boek kan zijn geschiedenis niet wis-

sen, ook al veranderen de omstandigheden in de wereld, en het kan evenmin alomvattend zijn. Het is niet geschreven door een onbegrensde, oneindig ontrafelende kunstmatige intelligentie, maar door een mens op een bepaald moment in de tijd, een mens die nooit zal weten hoe graag de lezer door wilde reizen naar de volgende bestemming. Waarmee ik maar wil zeggen: binnen de kaften van dit boek ben je vrij om te doen en laten wat je wilt, en die vrijheid is onvoorwaardelijk.

Een ander bezwaar dat mensen soms tegen essays hebben is dat ze te academisch zijn, of wemelen van de cryptische verwijzingen, waardoor de lezer het gevoel kan krijgen dat ze wordt buitengesloten of dat ze niet welkom is. (Als jonge lezer heb ik dat gevoel ook vaak gehad, vooral in het prezoekmachinetijdperk.) Met bovenstaande overwegingen in het achterhoofd heb ik her en der voetnoten, verklarende inleidingen en naschriften toegevoegd, als een noodzakelijk kwaad, maar voel je vrij om die te negeren mocht je toevallig de geluksvogel zijn die het meeste al weet. Ik zet de deuren van deze essays zo wijd mogelijk open, door me uit te drukken in zo duidelijk en helder mogelijke taal. Het huis van een essay is soms vreemd van vorm of heeft een ingewikkeld grondplan, maar de deur staat open.

Ten slotte, mocht je je afvragen waarom dit voorwoord de titel 'Over gastvrijheid' heeft, welnu, dat is een eerbetoon aan een van mijn favoriete filosofen, Jacques Derrida, die een geweldig boek met dezelfde titel heeft geschreven, waarin hij bepeinst hoe wij mensen in deze wereld idealiter ruimte voor elkaar kunnen maken.* Bovendien is het een mooie, toepasselijke omschrijving van de relatie tussen schrijver en lezer:

> Absolute gastvrijheid vereist dat ik mijn huis openstel, niet alleen voor de vreemdeling (die een achternaam heeft en maatschappelijk erkend is als vreemdeling enzovoort) maar ook voor de absolute, onbekende, naamloze ander, en dat ik hun *plaats bied*, dat ik hen laat komen, dat

* In feite een bundeling van teksten uit colleges die Derrida tegen het einde van zijn leven gaf, waarin hij ingaat op het vraagstuk van de 'vreemdeling' en wat 'onvoorwaardelijke gastvrijheid' inhoudt.

ik hen laat arriveren en laat plaatsnemen in de plaats die ik hun bied, zonder wederkerigheid van hen te verlangen (een transactie te sluiten) of naar hun naam te vragen.

Beste lezer, ik weet je naam niet, maar wees welkom.

Zadie Smith,
Noordwest-Londen
maart 2025

BESCHOUWEN

Europese familie



Ergens in 2013 kreeg ik tijdens een openbaar interview een interessante vraag van een literair recensent voorgelegd. Waarom schreef ik de laatste tijd meer over de beeldende kunsten en minder over boeken? Hij begon eigenlijk zelf al het antwoord op zijn vraag te formuleren met de overdenking dat er in de cultuur een visueel omslagpunt gaande was, dat het zwarte lichaam een nieuw onderzoeksterrein vormde, dat de *white male gaze* uit de gratie raakte… Hij praatte maar door terwijl ik glimlachte en knikte en mijn best deed hem te volgen, ondanks mijn slaapgebrek en zijn overvloedig gebruik van vakjargon. Later die avond, veel later – toen ik uitgeput een rieten wiegje heen en weer schommelde – dacht ik: er zou een praktischer tak van de literatuurwetenschap moeten zijn, een die rekening houdt met de realiteit van een vrouwenleven…

Mijn eerste kind kreeg ik in 2009. Ik ontdekte al snel dat je voor kijken naar beeldende kunst geen handen of stilte nodig hebt, dat het snel gedaan kan worden, tussen speeltuin en middagslaapje in, en dat je ook naar kunst kunt kijken als je doodmoe bent. Soms kan het zelfs

helpen als je in een staat van grote wazigheid verkeert! Maar als je een boek leest met een dommelend kindje aan de borst, zal het telkens wakker schieten wanneer je een bladzij om wil slaan. Ook als je een stille e-reader gebruikt, bestaat er nog steeds een groot contrast tussen de langzame, per definitie tijdrovende praktijk van het lezen en de vluchtige, alomvattende momentopname van het kijken.

Dat is inmiddels allemaal voorbij. Geen speeltuinen en middagslaapjes meer. En ook geen lesgeven meer. Geen werkstukken meer beoordelen op de kap van een buggy. Maar ik heb nog steeds de gewoonte om als een dief een galerie of museum in en uit te sluipen, vooral het Musée du Luxembourg om een of andere reden. Ik ben echt gek op dat museum. Het is klein genoeg om in een uur te kunnen zien, zelfs met een krijsend kind in een draagzak op je borst. Ik heb een tijd lang 's zomers in Parijs lesgegeven en elke keer dat ik een bliksembezoekje aan het Luxembourg bracht, kwam ik er met een idee voor een essay uit. Ook al kwam ik er in de praktijk nooit aan toe het daadwerkelijk te schrijven.

We spoelen vele jaren vooruit: opnieuw in Parijs, maar deze keer hoefde ik geen les te geven en ik had ook de kinderen niet bij me. Snel liep ik het park door het museum in, tot het me te binnen schoot dat ik me helemaal niet hoefde te haasten, ik had alle tijd. De expositie die ik bezocht heette *Miroir du Monde* en bestond uit een stuk of honderd schilderijen en kunstvoorwerpen uit de Kunstkammer, het legendarische curiositeitenkabinet in Dresden. Je zou de Kunstkammer als een soort supermarkt kunnen beschouwen, oorspronkelijk bedoeld als verzamelplaats van representatieve exemplaren van de vele kunstschatten die de aarde herbergt, in twee eeuwen bijeengebracht door de Saksische keurvorsten. Inderdaad een spiegel van de wereld. Nu zul je wellicht denken (zoals ik deed): maar dat is toch allemaal in vlammen opgegaan, net als de rest van Dresden? Een groot deel van de collectie van de Kunstkammer was tijdens de Tweede Wereldoorlog overgeplaatst naar een fort op een heuvel, en het gros van die werken heeft de oorlog overleefd. En nu stond ik oog in oog met een aantal van die wonderen, schitterend om te zien en tegelijkertijd ietwat gereduceerd – zoals je ware gedachten tijdens een literair interview gereduceerd kunnen wor-

den – door de banale inkadering van andermans woorden, in dit geval de tekst van een curator:

> In deze tentoonstelling ligt de nadruk op de artistieke kwaliteit en de herkomst van de kunstwerken, die niet alleen de vele mondiale verbanden en culturele uitwisselingen weerspiegelen, maar ook het eurocentrische wereldbeeld dat ze belichamen. Enkele historische voorwerpen zijn zo gerangschikt dat ze een dialoog aangaan met het werk van hedendaagse kunstenaars, waardoor deze historische collecties in het perspectief van de grote kwesties van onze tijd worden geplaatst.

Die grote kwesties van onze tijd kwamen voornamelijk neer op één kwestie: die vermaledijde white male gaze, daar had je 'm weer, een kritiek waar zo moeilijk iets tegen in te brengen is. Neem nu het beeldje *Mohr mit Smaragdstufe*, van Balthasar Permoser, gemaakt rond 1724, dat een gespierde jongeling voorstelt, type nobele wilde, en ja, in dat opzicht is het een bekend eurocentrisch cliché. Het beeldje is van perenhout, diep donkerbruin gelakt, halfnaakt, bedekt met tatoeages, gouden bewerkte banden om polsen en bovenarmen, een gouden ketting om de hals en gekroond door een met edelstenen bezette veren hoofdtooi. In zijn handen heeft hij een plateau met daarop een brokkelig stuk steen met ruwe smaragden, en ondertussen grijnst hij erbij als een personage uit de *commedia dell'arte*. Het beeldje van zo'n zestig centimeter hoog was door het museum behulpzaam onder een schijnwerper in een apart hoekje gezet, waarschijnlijk met de bedoeling dat wij onze eurocentrische blik op hem zouden richten en braaf zouden opmerken dat het inderdaad een perfect voorbeeld was van zowel exotisering als fetisjering. Maar goed, het bleef gewoon een mooi beeldje.* Waar ik me veel meer aan stoorde, waren twee lachende 'Chinese' porseleinen borstbeelden, uit 1732, afkomstig uit de fabriek van Meissen. Deze gargouilles hadden niet

* Zijn hele fysiek was niet overdreven of karikaturaal uitgebeeld, daarom kocht ik in de museumshop enigszins schuldbewust een ansichtkaart van hem om daar later, alleen en in afzondering, met bewondering naar te kijken. Terwijl ik dit schrijf, staat hij op mijn bureau.

alleen alle uiterlijke clichés van de Aziatische fysionomie – in de karikatuur die Europese kunstenaars ervan maken* – maar waren ook uitgedost in een totaal ontspoorde visie op de traditionele Chinese kledij, alsof de kunstenaar er niet eens genoeg van wist om er een goede parodie op te maken. De vrouw – die eerder leek op een Hollandse melkmeid – droeg een bizarre muts met twee opstaande randen en een heleboel detonerende wollen bolletjes en kwastjes, terwijl het hoofddeksel van de man er ongeveer net zo Chinees uitzag als mijn honkbalpet. Fantasiewezens, dat waren ze, afkomstig uit een niet-bestaand Verweggistan. Terwijl ik zo naar de kunstwerkjes stond te kijken, kreeg ik een beetje medelijden met dat veelgeroemde, alom gevreesde 'eurocentrische wereldbeeld'. Zogenaamd oppermachtig en tegelijkertijd zo ontzettend dom! Het weet niet wat het niet weet. Het komt op de proppen met een prachtige Moor – die uit de Nieuwe Wereld gestolen smaragden aan de Oude Wereld aanbiedt** – maar hult hem dan in totaal misplaatste kledij, een kostuum dat is ontleend aan een serie gravures die het zestiendeeeuwse Amerika verbeelden.*** Daar heeft de Moor ook zijn tatoeages vandaan, die veel lijken op die van de oorspronkelijke bewoners van Florida, en zijn ceremoniële uitrusting. Zijn verentooi is een ander verhaal, die heeft een nog vreemdere herkomst: Montezuma II, de negende Azteekse heerser van Mexico. *Eurocentrisch*. Het woord begon een iets te zelfvoldane klank te krijgen. Euroblindheid? En trouwens, moet er niet een ander, preciezer woord worden bedacht voor de daad van plunderen en toe-eigenen, waaronder zeker een derde van de objecten in de Kunstkammer valt? Die objecten representeren helemaal geen eurocentrisch wereldbeeld – hoe zouden ze ook? Ze zijn niet eens afkomstig uit Europa. En wat een pracht!

---

* In dit geval heel lange, golvende oren. Misschien een racistische stijlfiguur die bekend was bij de Duitse bevolking in de achttiende eeuw maar die mij niets zegt.

** *Mohr mit Smaragdstufe* was een geschenk voor koning Rudolf II.

*** *De Nieuwe Wereld* van Theodor de Bry, 1590, waarin gravures zijn opgenomen die episodes uit de kortstondige Franse kolonie in Florida verbeelden. De tatoeages van de Moor zijn een nabootsing van die op het lichaam van Sarurioua, een machtige stamleider in Florida.

Een gegraveerde ivoren hoorn uit Senegal.

Een beschilderde Japanse theepot.

Een Iraans met edelstenen bezet kromzwaard.

Allemaal exotisch vanuit Saksisch oogpunt, maar niet exotisch op zich. In de wereld waar ze vandaan kwamen waren het gewone voorwerpen, bedacht en vervaardigd door zeer kundige handwerkslieden, van wie het talent en het materiaal – zoals Chinees porselein – soms werden geïmiteerd en geroofd door Europeanen, maar waarvan de oorsprong elders lag. Het is natuurlijk logisch dat als er eenmaal contact is en er 'culturele uitwisselingen' plaatsvinden, zoals het in de museumtekst werd genoemd – uitwisselingen tussen de Oude en de Nieuwe Wereld, tussen 'beschaafd' en 'inheems' – er een grillige, onbeheersbare stroom van invloeden ontstaat, waarop de ideeën over en weer gaan, totdat het niemand nog duidelijk is wat er in de categorie 'exotisch' valt. Wie noemt wie nou eigenlijk exotisch?

In het Musée du Luxembourg was er op die vraag maar één antwoord mogelijk. Het leek of de curators in hun wijsheid hadden besloten om het woord 'macht' – met name koloniale macht – letterlijk op te vatten. Dat wil zeggen, als allesoverheersend. Als het bepalende woord waarmee je de exotische 'ander' voorgoed kon labelen en verwijzen naar het domein van het gekoloniseerde, het onderworpene en inheemse. Niet alleen superieur in militair en economisch opzicht, maar ook in esthetisch en psychologisch. Dankzij een raar soort cirkelredenering kreeg de bezoeker op deze tentoonstelling een 'eurocentrisch wereldbeeld' voorgeschoteld op min of meer dezelfde wijze als het zo'n drie eeuwen geleden met trots was uitgedragen. Het geloof van Europa in de eigen almacht is onlosmakelijk en voor een groot deel verbonden met de geschiedenis van de Kunstkammer. Maar het is niet het hele verhaal, en kan dat ook niet zijn. Macht bepaalt, maar kunst gaat haar eigen weg, en dat is niet altijd de weg die de macht wil. De kunsten zijn, in tegenstelling tot macht, niet rechtlijnig omdat kunstenaars te gulzig zijn en te grillig in hun methodes. Of mensen nu tot de dominante of onderdrukte gemeenschap behoren, ze zijn allemaal in staat tot toe-eigening, vermenging en aanpassing. Met andere woorden: als de meester even niet oplet, zullen er met zijn gereedschap heel wat interessante dingen

gemaakt worden. En wat zijn beruchte blik betreft, hoe machtig ook, die kan niet voorkomen dat anderen op den duur zijn ware aard doorzien. Zelfs koloniale onderdanen hebben ogen.

Ik liet mijn Moor achter in zijn hoekje onder de schijnwerper – geduldig wachtend met zijn plateau vol juwelen op het medelijden en de afgezaagde kritische opmerkingen van de volgende buslading Europese toeristen – en liep verder. In de tweede zaal zag ik een voorwerp dat me overrompelde. Het was minder opzichtig dan de Chinese koppen of de Moor, en het stond er wat mistroostig bij, onder plexiglas, slecht verlicht, makkelijk over het hoofd te zien. Het was een beeldje van Chinees porselein getiteld *Europese Familie*. Ik barstte in lachen uit en moest direct denken aan de Chinese kunstenaar die dit had gewrocht. Was het een opdracht of simpelweg nieuwsgierigheid die hem naar dit onderwerp had geleid? Had hij* überhaupt ooit een Europese familie gezien? Misschien had hij wel eens portretten gezien en daar met verwondering naar gekeken, want er was ook zoveel om je over te verwonderen. Waarom hebben Europeanen bijvoorbeeld de neiging om zo'n armzalig, pover gezinsportret van zichzelf te laten maken: vader, moeder, kroost, meer niet? Waar zijn hun voorouders? Waar zijn hun doden? En waarom zo veel schurftige honden? Zijn honden soms belangrijker voor ze dan hun voorouders? Soms staat er zelfs een aap op afgebeeld, als een grappig beestje, als een huisdier! Alsof een aap geen godheid is! Bovendien: wat hebben ze toch allemaal op hun hoofd? Van die enorme en tegelijk nutteloze hoofddeksels. Echt, waar slaat dat op? Houden die nou de regen of de zon tegen? Je hebt het idee dat de regen door die soort trechter op de hoed recht in je gezicht zal stromen. En zijn het nu de Spaanse vrouwen die van die gesluierde koepels op hun hoofd dragen? Of zijn het de Engelse? De katholieken of die van dat andere geloof? Maakt het iets uit? Zijn er wel belangrijke verschillen tussen de Spanjaarden en de Engelsen? Niet echt?

* Het zou interessant zijn om te kijken hoeveel kunstwerken in de Kunstkammer door vrouwenhanden zijn gemaakt. Ik doe een gokje: nul? Dat is het enige wat de Oude en de Nieuwe Wereld gemeen hadden: vrouwen hadden hun handen vol aan kleine kinderen.

Misschien zijn niet alle specifieke details goed getroffen, maar in veel opzichten heeft onze Chinese kunstenaar de 'Ander' wonderbaarlijk raak weergegeven en tegelijk zijn eigen visie in het beeld weten te verwerken. Neem nou de merkwaardig vulgaire zithouding van de Europese man, met zijn ene been dwars op de knie van zijn andere been, zodat je ruim zicht op zijn kruis hebt. Bovendien neem je op die manier twee keer zoveel ruimte in als wanneer je je benen netjes bij elkaar houdt. Verder het feit dat een Europese familie op een portret vaak zo afstandelijk oogt, soms zo erg dat het net lijkt of de familieleden elkaar niet eens kennen. Hun eten ziet er – hoe moeten we het zeggen? – onsmakelijk uit. En waarschijnlijk smaakt het ook naar niks. Een gekookte kippenpoot. Wat koolbladeren. En waarom mogen hun honden zo dicht bij het eten komen? Dat is toch niet hygiënisch? En tjongejonge, die Europeanen houden wel van knopen, zeg. Laten we de Chinese knopen niet uitvlakken, maar het is de kunstenaar vergeven dat hij de knopen van zijn eigen volk functioneler en discreter vindt. Hier zitten werkelijk overal knopen op, en zoveel. Grote glimmende metalen knopen die meer voor de sier lijken dan dat ze een doel dienen, en dan hebben we het nog niet eens over de zijden halsdoeken en kravatten, de kousen en de jarretels. En wat is de kleding van de Europese man, die zich op andere terreinen zo serieus neemt, opgesmukt met een lachwekkende hoeveelheid opzichtige, overbodige versierselen! Ten slotte, Europese families drinken. En niet zo'n beetje ook. Drank lijkt het middelpunt waar het Europese familieleven om draait. Waarom is niet duidelijk. Misschien is dat de enige manier om het er uit te houden. Moet je zien hoe stevig ze hun bokalen vastklemmen, alsof het van levensbelang is dat het bier en/of de wijn, wat er ook in zit, blijft vloeien en steeds binnen handbereik is, wellicht omdat alcohol de geest verdooft, donkere gedachten verdrijft, schuldgevoelens dempt en je vergeetachtig en snoeverig maakt, en je ervan in slaap valt zodra je hoofd het veren kussen raakt, als een man met een schoon geweten.

De muze voor haar ezel: *Self-Portrait* van Celia Paul

Dit essay gaat over het boek Self-Portrait *van de Britse schilder Celia Paul, waarin ze verslag doet van haar ontwikkeling als kunstenaar. Afbeeldingen van enkele van haar schilderijen zijn te vinden in het fotokatern.*

De term 'museografie' verwijst strikt genomen naar de systematische inventarisatie en beschrijving van objecten in musea, maar als je er één letter in verandert zou 'muzeografie' de benaming kunnen zijn voor de cultuur en ideologie rondom die eeuwenoude mythische figuur: de muze van de kunstenaar. Inmiddels is haar aura wat verbleekt, maar iedereen die in de twintigste eeuw onderwijs heeft gevolgd, herinnert zich ongetwijfeld dat de muze een niet geringe rol speelde in en buiten de lesboeken. (De mannelijke muze was destijds uitsluitend voorbehouden aan het homoseksuele domein.) Om de vrouwelijke muze te ontlopen, moest je uren in de bibliotheek zoeken naar bewijs van haar tegenhanger: niet het schildersmodel maar de schilder, niet het personage maar de auteur, niet het lied maar de zanger. En er leek inderdaad een handjevol vrouwen aan het muzeschap te zijn ontsnapt: Virginia Woolf, Gertrude Stein, Zora Neale Hurston, Patti Smith. Sterker nog, deze vrouwen hielden er hun eigen muzen op na, of hadden een gelijkwaardige muze-achtige relatie met andere kunstenaars (Vita Sackville-West, Alice B. Toklas, Langston Hughes, Robert Mapplethorpe). Maar je moest ze met een lantaarntje zoeken.

Ondertussen was er in de geschiedschrijving van de muze geen ge-

brek aan beroemde dienaressen van mannelijke genieën: 'legendarische schoonheden', vrouwen die salons hielden, chique dames, gevatte vrouwen, dames met inspirerende enkels, gezichten, borsten, stemmen, kleren, houdingen, huizen en erfenissen; vrouwen wier sprankelende conversatie in verscheidene romans was vastgelegd; vrouwen op wier persoonlijke stijl complete modehuizen draaiden; vrouwen wier status als minnares of echtgenote een handige afbakening vormde van de verschillende artistieke 'periodes' van de mannelijke kunstenaar met wie ze een relatie hadden, ook als de vrouw zelf kunstenaar was. De Yoko-jaren. Het Decennium van Dora. De relatie muze-kunstenaar werd steeds beschreven vanuit het idee dat de mannelijke creatieve productie een aparte categorie was, waarbij de man bepaalde behoeften had – meestal seksuele – die door de muze vervuld moesten worden, soms was er zelfs sprake van uitbuiting, maar als zij er niet was geweest, zouden we nu niet kunnen genieten van al die prachtige kunstwerken. De kunst wil wat de kunst wil. In de jaren tachtig verschenen er, als tegenreactie, mondjesmaat biografieën van vergeten vrouwen, maar die waren naar mijn smaak nogal ontmoedigend. Die boeken waren vaak onevenwichtig van toon, afwisselend woedend, verdedigend, somber en tragisch, zodat juist door hun felheid de muze de muze bleef die rondjes draaide om de Grote Man.

Celia Pauls memoires *Self-Portrait* is heel andere koek. Lucian Freud, van wie ze de muze en de minnares was, wordt hierin – haarscherp – geportretteerd, maar zoals Celia, helder en duidelijk als altijd, stelt: 'Lucian […] is nu onderdeel van mijn verhaal in plaats van dat ik, zoals gebruikelijk, in zijn verhaal figureer.' Haar verhaal is onthutsend. Het is niet, zoals de meeste mensen denken, het relaas van een muze die later schilder werd, maar dat van een schilder die per ongeluk tien jaar van haar jonge leven voor muze werd aangezien, door een man die daar sowieso een handje van had. Haar boek gaat niet alleen over Freud, maar ook over haar moeder, haar jeugd, haar zusjes, haar schilderijen. Ze probeert haar verleden met Freud niet weg te moffelen en ze maakt het ook niet mooier of lelijker dan het was. Wat ze doet is haar huidige ideeën en gevoelens spiegelen aan de dagboekfragmenten en brieven die ze als jonge vrouw schreef, en dat is een grootmoedige,

kwetsbare strategie die de valkuil van het gebruikelijke triomfalisme van de memoires vermijdt. Voor Paul is het 'ik' een continuüm ('Ik ben en blijf, ook nu ik bijna zestig ben, dezelfde persoon als in mijn tienerjaren. […] Dat simpele besef is ingewikkelder dan het lijkt en werkt enorm bevrijdend'), waarbij ze evenveel ruimte geeft aan 'de intensiteit van het verleden' als aan 'de weloverwogen afstand van het heden'. Beide kenmerken zie ik terug in haar eerste observatie van Freud in 1978:

> Zijn gezicht was heel bleek, het leek wel van was gemaakt. Er lag een griezelige gloed over alsof hij van binnenuit werd verlicht, als een kaars in een uitgeholde pompoen. Zijn gebaren waren theatraal. Hij had zich door zijn ene heup laten zakken en zijn tenen, in de dure schoenen, wezen naar buiten. Hij zoog quasiverlegen zijn wangen in en zette grote ogen op totdat ik hem aankeek, en daarna gleden zijn pupillen, priemende puntjes in lichte hagedisgroene irissen, onder zijn oogleden en zag ik alleen nog zijn oogwit.

In het hoofd van de muze zaten al de ogen van een schilder. Bij die eerste ontmoeting stond zij voor haar ezel tijdens de les modeltekenen in het souterrain van de Londense Slade School of Fine Art, waar Freud gastdocent was. Hij maakte graag een dramatische entree. Voor Celia ging het allemaal in een razend tempo. Voor ze het weet, staat hij naast haar; ze laat hem een paar schetsen zien die ze van haar moeder heeft gemaakt, een schilderij van haar vader. Hij legt zijn hand op haar rug, nodigt haar uit voor een kopje thee, en na de thee stappen ze in zijn auto:

> We reden in westelijke richting, de lage herfstzon was verblindend. Hij pakte een lok van mijn haar, wond die om zijn vingers en begon met zachte ronddraaiende bewegingen over mijn keel te strelen. Door mijn haar heen voelde ik zijn knokkels tegen mijn hals. Hij keek me strak aan en zei dat ik er zo verdrietig uitzag. Hij vroeg me om mijn telefoonnummer.

In zijn flat nog meer thee:

> Terwijl ik mijn thee dronk, kwam hij achter me staan. Hij tilde mijn haar op en begroef zijn gezicht erin. […] Hij hees me voorzichtig maar resoluut overeind. Ik keek toe hoe hij me kuste, mijn mond reageerde niet. Ik zag zijn oogwit en hij leek wel blind. Zijn hoofd voelde heel klein aan en zo licht als een eierschaal. Ik was bang. Ik vroeg wat hij van mijn werk vond. Hij zei dat het net was of je 'in een honingpot viel'.

Over freudiaans gesproken! Maar misschien bedoelden ze toen iets anders met honingpot. Voor een muze betekent het zoete vleiende compliment bevestiging: je wilt weten wat de grote man van je werk vindt, ook al wil de grote man eerst iets anders:

> Hij begon me weer te zoenen, maar ik zei dat ik weg wilde omdat ik had afgesproken met een model, van wie ik hoopte dat ze voor mij persoonlijk wilde poseren.

In de muzeografie strijden kunst en seks eerst met elkaar, dan vermengen ze zich en worden uiteindelijk een ondeelbaar geheel. Maar als de muze toevallig ook kunstenaar wil zijn, wordt het een existentiële strijd, want volledige overgave aan het muze-zijn, aan bekeken worden in plaats van zelf kijken, betekent je kunstenaarschap kwijtraken:

> Toen ik wegging, zag ik toevallig een prachtig onvoltooid schilderij van hem. […] Het was van een vrouw die met haar hoofd dromerig opzij leunt. Haar mond was half geopend. Een heel liefdevol beeld. Halverwege de trap hoorde ik hem nog zachtjes roepen: 'Vreselijk bedankt.'

De oude en jonge Celia erkennen dat er een soort wederkerige dankbaarheid tussen muze en kunstenaar kan bestaan: lessen in de liefde worden lessen in de kunst, en andersom. Maar ze romantiseert de hoge prijs die eraan vastzit niet en weet van meet af aan dat ze zich op glad

ijs begeeft. De week erop probeert ze Freud te ontlopen en gaat niet naar de kunstacademie, maar blijft thuis om te tekenen. Hij begint haar te bellen. Ze stemt ermee in om hem in Regent's Park te ontmoeten, waar hij spontaan haar middel begint te kussen ('Ik werd daar heel verdrietig van, en ook gespannen'). Op zijn aandringen ontmoet ze hem de volgende dag weer. Zodra ze bij hem thuis is, drukt hij haar tegen de muur en begint haar weer te zoenen. Om er op 'charmante wijze onderuit te komen' begint ze Yeats te citeren, 'He Wishes for the Cloths of Heaven', maar dat lijkt hem 'nogal te ergeren' en even later loodst hij haar naar zijn bed. 'Ik had het gevoel dat ik zondig was geweest en dat er iets onherstelbaar verloren was gegaan. Ik voelde me schuldig en machtig. Ik had het gevoel dat ik een onbegrensde, gevaarlijke wereld was binnengestapt.' Zij was achttien. Freud was vijfenvijftig. *Tread softly because you tread on my dreams*.

Zo eindigt het deel 'Lucian', waarmee het boek begint. Direct daarop volgt 'Linda', een hoofdstuk over de kunstenaar als jong meisje, waarin Celia duidelijk maakt dat ze niet door haar ontmoeting met Freud schilder is geworden, maar dat de kiem ervan al in haar vroege jeugd was gelegd. Haar eerste inspiratie vormde het landschap van Devon waar ze opgroeide – 'Op mijn zwerftochten door het bos en over het strand vond ik allerlei voorwerpen […] die ik thuis tot stillevens rangschikte. Ik schilderde als een bezetene' – en een tijd later kreeg ze een in creatief opzicht belangrijke 'intense relatie' met een meisje op haar kostschool. Haar naam was Linda Brandon.*

Het was een niet-seksuele, uiterste creatieve, zeer competitieve vriendschap die zich voornamelijk afspeelde in het tekenlokaal van hun school, waarvan de tekenlerares hun de sleutel had gegeven. Daar gingen ze 's avonds laat om beurten stiekem aan de slag, gedreven door jaloezie op het werk dat de ander er had achtergelaten. Celia was 'verbluft' door Linda's tekeningen en werd overspoeld door zulke misse-

* Wat me opvalt is dat het hoofdstuk over Linda een afwijkende chronologische plek in het boek heeft – alsof de invloed van een man op een vrouw belangrijker is dan haar eigen jeugdervaringen. Misschien komt dat omdat er nog iets van het muzeschap op de redactie-afdeling van uitgeverijen rondwaart.

lijkmakende golven van afgunst dat 'ik dacht dat ik van mijn stokje zou gaan'. Ze werkten precies gelijk op, tekening na tekening, totdat Celia na een zomervakantie aan kwam zetten met 'een enorme hoeveelheid werk' terwijl Linda slechts één 'onafgemaakte tekening in dik zwart potlood van een gedroogde zonnebloem had meegenomen. […] Tot mijn opluchting constateerde ik dat haar passie voor schilderen was verflauwd.' De verslagen Linda, met wie ze nog wel bevriend bleef, liet haar artistieke ambities varen, terwijl Celia door school werd aangemoedigd toelatingsexamen voor Slade te doen. Lawrence Gowing, docent op de kunstacademie (en vriend van Freud), wierp één blik op haar portfolio en besloot haar onmiddellijk toe te laten, hij nam zelfs de moeite om een enthousiaste brief aan haar 'morrende' vader te schrijven. (Met daarin de onvergetelijke zinsnede 'niet-geschilderde kunstwerken maken het hart ziek'.) Het is niet verrassend dat dit hoofdstuk leest als een oermythe van het meisje dat vrouw wordt en rechtstreeks afkomstig lijkt uit de boeken van Charlotte Brontë of Elena Ferrante. De kindertijd van een vrouw lijkt ongeveer de enige periode te zijn waarin ze haar creativiteit onbeschaamd en ten volle kan uitleven: mateloos, koortsachtig, egoïstisch.

Is ze eenmaal volwassen, dan liggen de zaken anders. Dan komt de vrouwelijke creativiteit in conflict met de traditionele vrouwelijke taken:

> Een van de grote uitdagingen waarmee ik als vrouwelijke kunstenaar werd geconfronteerd was het conflict tussen voor iemand willen zorgen, van iemand willen houden en tegelijkertijd mijn volledige toewijding aan de kunst behouden. […] Het waren botsende verlangens die ik voor het eerst met Lucian ervoer. […] Hij liet zich bewonderend uit over Gwen John, die het schilderen opgaf toen ze een zeer hartstochtelijke relatie met Rodin kreeg, zodat zij er helemaal voor hem kon zijn. Ik proefde in zijn woorden iets van een verborgen verwijt naar mij.

Niet bepaald verborgen.

Er is een spanning tussen kijken en bekeken worden. Als de jonge Celia Paul voor het eerst voor Freud poseert voelt ze zich 'erg onzeker en de houdingen die ik voor hem aannam, waren onbeholpen en anders dan de manier waarop ik normaal gesproken lag. Ik was het niet gewend om naakt te zijn.' Uiteindelijk slaat ze een hand voor haar gezicht en omvat haar ene borst met haar hand. ('"Zo ja!" zei hij. Ik wist dat hij het aantrekkelijk vond hoe de huid van mijn borst plooide door de aanraking van mijn hand.') Vooral wanneer hij haar borsten schildert, is ze zich bewust van haar rol als object: 'Ik voelde hoe zijn blik zich intensiveerde en verscherpte. Ik voelde me naakt en kwetsbaar, en dat haatte ik. Tijdens die sessies moest ik de hele tijd huilen.' Het schilderij heet *Naked Girl with Egg*, omdat Celia's borsten hem aan eieren deden denken. Op de voorgrond van het doek heeft hij ook een doormidden gesneden echt ei geschilderd, voor het geval het verband niet iedereen duidelijk was. Een van de effecten van dat ei is dat het sterker doet uitkomen hoezeer Celia's huid er als vlees uitziet en het doek waar ze op ligt als een tafelkleed, alsof zíj de maaltijd is.

Als het Celia's beurt is om te kijken, is ze zich steeds bewust van het gevaar iemand als object te behandelen. Haar eerste bevredigende ervaring met een schildersmodel is met de Italiaanse Lucia, met wie ze een speciale band voelt omdat Lucia, 'in tegenstelling tot andere modellen die nooit hun emoties laten blijken', durft te huilen en bekent dat ze zich vernederd voelt door het smerige matras op de kunstacademie, door de studenten die geen woord tegen haar zeggen. Paul ontwikkelde langzamerhand een nieuw inzicht in wat het betekent om te kijken en bekeken te worden:

> Ik begreep gewoon het principe niet van tekenen naar model. Ik vond het zo geforceerd om iemand te tekenen die ik niet kende en met wie ik geen band had. […] Ik wilde liever werken met iemand met wie ik me verbonden voelde. En mijn moeder was degene met wie ik me het meest verbonden voelde.

Haar hele carrière heeft Paul uitsluitend mensen en plaatsen geschilderd die ze goed kende: haar zoon, haar vier zussen, haar vader en vooral

haar moeder, vele malen, waarbij ze haar eigen emotionele band met hen als leidend esthetisch principe gebruikte: de portretten 'waren noodzakelijk omdat ik van mijn moeder hield. En aan die noodzaak ontleenden ze hun kracht.' Naar haar mening is 'poseren geen passieve daad', en het maakt groot verschil of een vrouw of man poseert:

> Het is mij opgevallen dat de mannen die voor mij poseerden vooral geïnteresseerd waren in het proces van het schilderen en de handeling van het model staan op zich. Wanneer ik met mannen werk, is de stilte minder naar binnen gericht. Vrouwen, in mijn ervaring, kunnen makkelijker stilzitten en hun eigen gedachten hebben, en vaak lijken ze zich niet eens bewust van mijn aanwezigheid in het atelier. Om die reden voel ik me meer op mijn gemak als een vrouw voor me poseert, en vrijer.

In het geval van haar moeder, die gelovig was (Celia's vader was bisschop), kreeg die stilte een religieuze dimensie, want haar moeder zat vaak stilletjes te bidden tijdens de lange uren dat ze voor haar dochter poseerde:

> Ze betrad de stilte met haar ziel. Haar gezicht nam een gelukzalige uitdrukking aan. Ook mijn schilderij werd naar een hoger niveau getild door haar hogere geestelijke staat. De lucht was doortrokken van haar gebeden. Ze was altijd in extase als ze het gevoel had dat het poseren goed was gegaan.

Freud praatte altijd graag tegen zijn modellen en wilde dat er naar hem geluisterd werd. In een brief naar huis beschreef Celia waar hij het zoal over had:

> Hij zei nog veel meer, bijvoorbeeld dat dankzij de Griekse zon de kleuren van stoffen en meubels behouden blijven, zodat een stoel uit de negentiende eeuw er nog prachtig uitziet, maar dat de vrouwen er vanaf hun zestiende jaar in razend tempo aftakelen enz. enz.

Freud schilderde het stoffelijke: vlees, borsten, eieren. Pauls werk is een dromerige verbeelding van immateriële zaken, zoals liefde, geloof, stilte, empathie. Wat allemaal samenkomt in wat ze haar 'eerste echte schilderij' noemt, *Family Group*. Gowing noemde het het beste schilderij dat een student van Slade ooit had gemaakt. Ook Freud vond het heel goed, wat Celia niet onvermeld laat:

> Hij zei: 'Ik moet denken aan je schilderij.' Hij overwoog om ook een groot werk te maken waarvoor verschillende modellen moesten poseren, en hij gaf opdracht om zijn allergrootste doek op te spannen. […] Op dit doek zou hij *Large Interior W11: After Watteau* schilderen.

Een van de subtiele methodes die in dit geraffineerde boek worden gehanteerd, is de indirecte suggestie, waardoor stilzwijgend nieuwe feministische betrekkingen en hiërarchieën worden gecreëerd. Is *Large Interior W11*, waarvoor Paul poseerde, naar Watteau – of naar Paul? Er zijn overeenkomsten in de compositie: de rustende hand, de afgewende blik van de personen, het benauwde vertrek en het rechthoekige vluchtraam – bij Paul een spiegel, bij Freud een deur, maar in beide gevallen bieden ze uitzicht op iets anders dan de kamer, als een uitlaatklep voor de intensiteit van het familieleven. Dat beide schilders elkaar over en weer beïnvloedden staat vast, maar ze verschilden wel sterk in aanpak. In Pauls schilderij wordt de familie omringd door golvende penseelstreken die de personen als een aura met elkaar lijken te verbinden, vooral om hun hoofden zie je een soort stralenkrans, alsof het denkbeeld van familieliefde een heilig iets is wat in de verf tot uitdrukking komt. (Paul zelf is ook aanwezig, als beeld in de spiegel, dun en spookachtig, een goede geest die over haar clan waakt.) 'De hele compositie,' schrijft Paul, 'wordt door een innerlijke gloed verlicht.'

Op Freuds schilderij moet Paul – de nieuwe minnares, uiterst links – wedijveren met de kinderen en stiefkinderen van haar minnaar, maar ook met zijn ex, Suzy Boyt, die vier kinderen met Freud kreeg nadat zij hem, eveneens, op Slade had leren kennen, vijfentwintig jaar eerder dan Paul. Deze samengestelde familie zit bijeen in een ongezellige kamer – roestige leidingen, bladderende verf, verlepte planten – waartegen ze

met scherpe contouren zijn afgebeeld, als anatomische voorbeelden van hun soort. Onder hun huid ontwaar je Freuds bekende slagerijroze kleuren, zijn blauwen en grijzen – zwemend naar bloedvaten, slagaders en organen – die eveneens worden weerspiegeld in de vleeskleurige tinten van de kale muren, die ook nog eens het onvermijdelijke verval symboliseren.

'Naarmate het werk vorderde, werden de gestalten steeds groter,' schrijft Paul over het ontstaan van Freuds schilderij:

> Zodat het lijkt of we tegen elkaar aan zitten geperst. Ondanks de fysieke nabijheid lijkt elke figuur opgesloten te zijn in zijn eigen wereld en is er geen emotionele empathie tussen ons. We zien er verloren en eenzaam uit, als schapen die bij elkaar schuilen in een storm.

Die storm was uiteraard Freud zelf, vader van veertien erkende kinderen bij zes verschillende vrouwen. De traditionele muzeografie heeft kritiek op zulke losse gezinsverbanden altijd afgedaan als slaapverwekkend moralistisch. (Hoewel er sinds de dood van Freud in 2011 wel een voorzichtige kentering gaande is. Dat klinkt door in sommige necrologieën: 'Het klinkt wellicht heel woest bohemien, zulke liefdesrelaties, maar in werkelijkheid was het voor de betreffende vrouwen en kinderen verre van makkelijk.') In *Large Interior W11* geeft Freud een schoneschijnversie van de ingewikkelde liefdesfamilie die hij rond zichzelf cultiveerde. (Hij leek behoefte te hebben, laat Paul subtiel doorschemeren, aan 'een onderstroom van jaloezie. […] als prikkel voor zijn eigen affaires.') Het is eigenlijk niet eens een groepsportret, maar eerder een geënsceneerd machtsdrama met vijf afzonderlijke personages die een onzichtbare hoofdrolspeler aan een touwtje heeft. Ze zijn er allemaal voor Lucian, alleen voor hem. Dat geldt natuurlijk voor alle portretten – de personen die poseren doen wat de kunstenaar hun opdraagt – maar weinig schilders gaan zo ver in het onderwerpen van hun modellen als Freud. (Het jongste kind ziet er meer uit als een lukraak neergesmeten lappenpop dan als een liggend meisje.)

Toen ze een jaar een relatie hadden, ontdekte Paul dat Freud nog een aantal jonge minnaressen op Slade had. In haar wanhoop maakte ze

Gowing – de man van de aardige brief over niet-geschilderde schilderijen – voorzichtig deelgenoot van haar verdriet. Maar inmiddels was Celia een muze, dus was een ander advies op zijn plaats:

> Hij zegt dat hij Lucian al sinds zijn zestiende kent en dat hij zich niet aan slechts één iemand kan binden – niet omdat het hem onverschillig laat, maar omdat zijn kunst alleen kan bloeien met deze keiharde kille manier van leven.

Haar daaropvolgende zelfmoordpoging doet Paul met onwezenlijke Britse zelfbeheersing in een paar zinnetjes af, en ze heeft het er daarna nooit meer over:

> Iedereen op de academie roddelde over Lucian en ze schepten er genoegen in om me te vertellen met wie hij allemaal een verhouding had. Daar raakte ik erg depressief van. Op een avond nam ik een heel doosje Veganin in [een pijnstiller] dat ik wegspoelde met een fles whisky. Daardoor kwam ik in het ziekenhuis terecht. Ik ging weer naar huis om te herstellen.

Na dit incident blijft ze toch bij hem. Iedereen die wel eens op een appje of een e-mail van een geliefde heeft gewacht – maar niet de ondraaglijke spanning kent van de vaste telefoon of de postbezorging – zal zich verbazen over hoe het er vroeger aan toeging, toen een vrouw gewoon dagenlang thuis moest blijven om te wachten op een teken. En Freud blijft promiscue, waarbij hij haar soms gaslight ('Je bent gek') en soms in de verdediging schiet ('Het verandert niks aan mijn gevoelens voor jou'). Of hij gooit het op de losse moraal van de kunstenaar ('Ik weet niet of het goed is en ik weet niet of het verkeerd is'). Soms vergeet hij wat hij heeft gezegd en probeert het goed te praten:

> 'Je hebt tegen me gelogen.'
> 'Wanneer heb ik dan precies tegen je gelogen?' Hij doet heel vriendelijk tegen me.
> 'Toen ik je vroeg of je nog iemand anders had, zei je: natuurlijk niet.'

> ‘O ja,’ mompelt hij. ‘Je weet toch dat ik je *bijna* altijd de waarheid vertel.’

Soms geeft ze in haar tienerdagboek al blijk van hetzelfde nuchtere inzicht als waarmee *Self-Portrait* doortrokken is: ‘Hij houdt niet van me.’ Maar vaker is ze een kind op open zee dat in het oog van Storm Freud terecht is gekomen:

> Hij doet aardig tegen me, maar zijn stemming kan elk moment omslaan. Ik hoef per ongeluk maar één woord verkeerd te zeggen of hij vuurt er honderd op me terug, vol woede en haat, en direct daarna wordt de scheur weer gedicht met ijskoude vriendelijkheid en voel ik me compleet vernederd. Ik durf niets meer te zeggen, mijn gedachten worden bedekt door mist.

Als de mist is opgetrokken, blijkt dat Freud er vele jonge vrouwen op nahoudt, maar dat er één speciaal meisje is, van wie ze de naam in zijn opengeslagen dagboek ziet staan. Op dat punt zal de lezer geneigd zijn hard te oordelen, maar de vorser van het muzeschap zal aanvoeren dat het toen andere tijden waren. Zeg dat:

> Ik ga naar Slade. Op de tafel in de ruimte naast mij staat een aquarium met tropische vissen. Mijn vriendin is waterige aquarellen aan het schilderen. […] Ze lijkt me niet al te druk bezig, dus besluit ik haar alles over mijn jaloerse vermoedens te vertellen. Ze vraagt of ik misschien een shotje heroïne wil.

Na deze opkikker – ‘Ik merk dat de leegte en pijn wegtrekken en dat ik me in volledige harmonie voel met de mensheid’ – loopt Celia door Soho en komt dan toevallig de jonge vrouw tegen, die bevestigt dat ze een verhouding met Freud heeft en daarmee gebeurt er met haar tienerhart wat er altijd met tienerharten gebeurt:

> Het was alsof ze mijn hele leven, mijn vertrouwen, mijn zelfrespect, als een glazen presse-papier in haar hand hield en toen liet vallen, en ik was de enige die de tragiek van de scherven inzag.

Gebroken? Niet echt, niet helemaal. Zoals mannelijke kunstenaars soms overdreven de macho uithangen, hebben vrouwelijke kunstenaars nogal eens de neiging tot masochistisch vertoon. Beide gedragingen dienen met een korreltje zout te worden genomen:

> Elke keer dat je weggaat
> Draai je je zo sierlijk om
> Dat ik je terug wil roepen
> Maar ik weet
> Dat ik verlang naar de kou van je vertrek
> En niet naar je terugkeer.

Dat zijn enkele regels uit Pauls tienerpoëzie en daaruit kun je aflezen dat ze masochisme ook gebruikt als creatieve stimulans, als inspiratie. Wérkelijk masochisme zou ongetwijfeld betekenen dat schilderijen niet meer geschilderd werden en gedichten niet meer geschreven. Terwijl Paul ondanks alles doorwerkt en dingen voor elkaar krijgt, als het levende voorbeeld van het klassieke vrouwelijke principe dat is vervat in de ideologie van de huisvrouw: 'roeien met de riemen die je hebt', de pijn en de ontbering verbijten en er het beste van maken met wat je voorhanden hebt – wat in Pauls geval meestal neerkwam op haar moeder:

> In een boek over vrouwelijke heiligen had ik gelezen over Sint Brigida, die een blinde vrouw voor een fractie van een seconde het licht in de ogen had teruggegeven. In dat ene moment had de blinde vrouw een weiland met grazend vee gezien. Ze vond dat zo'n prachtig beeld dat ze zei dat ze genoeg had aan die ene fractie van een seconde en dat de herinnering eraan haar leven voor altijd glans zou geven.

Paul zal die parabel van vrouwelijk masochisme gebruiken als krachtige inspiratiebron voor een portret van haar moeder als de heilige Brigida tegen de achtergrond van de Yorkshire Moors, met grazende koeien in de verte. Ze is liggend afgebeeld, schijnbaar verzonken in meditatie of diep in slaap, zich onbewust van de toeschouwer, met de ene hand plat

op haar borst en de andere rustend op haar kruis, een houding die een vrouw in het echt ook gedachteloos zou kunnen aannemen. Freud had eens gezegd dat Pauls personages op landschappen leken, en dat klopt: haar moeders olijfgroene trui versmelt met de *moors*; haar gezicht, zelfs met gesloten ogen, ziet er beweeglijk en stormachtig uit, als het weer. ('Mijn moeder creëert in haar dromen haar eigen geborgen wereld.') Ze lijkt niet zozeer een individu maar eerder de schepper, de basis van en de reden voor Pauls eigen bestaan. (En denken we stiekem niet allemaal zo over onze moeders?)

Op haar vijfentwintigste kreeg ze haar zoon Frank, kind van Freud. Moederschap is het ideale podium waarop vrouwelijk masochisme botgevierd kan worden, zoals veel moeders wel weten, maar het kan ook een kans bieden om voorgoed met je innerlijke Brigida af te rekenen. Er staan een heleboel prachtige plaatjes in dit boek, maar de afbeelding waar ik steeds naar terugkeer is niet van een schilderij maar een foto van moeder en kind, die elkaar stralend aankijken, in een innige, gelukzalige verstrengeling. (Lucian vond het eng om Frank vast te houden, 'kon moeilijk omgaan met het feit dat ik na de bevalling zo in beslag werd genomen door het kind en niet meer op afroep beschikbaar was' en hoewel hij toch al een groot aantal kinderen had verwekt, leek hij nog steeds niet goed raad te weten met wat er bij de verzorging van een kind kwam kijken: hij 'schrok van de melk die op mijn jurk was gelekt: "Wat is dat?" en ik merkte dat het hem afstootte'.) Ze is zo dolblij met haar kind dat ze de liefde die ze direct na de geboorte voor hem voelt in haar dagboek omschrijft als allesoverweldigend:

> Ik zou alles voor hem willen opgeven. Ik zou overspoeld en ondergedompeld willen worden in deze grootse vloedgolf van moederliefde. Ik zou willen dat al mijn ambities en al mijn verlangens samen met mij onder water werden getrokken. Tegelijkertijd ervaar ik ook een tegengesteld instinct: ik moet mezelf redden.

Zichzelf redden – omwille van de kunst, omwille van de liefde – vereist dat ze haar leven anders organiseert. Paul wil graag blijven werken en daarom wordt haar moeder vanaf dat haar zoontje drie weken oud is

de 'hoofdverzorger' van het kind, waarvoor Paul zich verdedigt met het argument dat het anders gedaan is met haar kunstenaarschap: 'Als Frank bij me is, kan ik niet meer nadenken. Dan bekommer ik me alleen maar om hem. Daarom lukt het me niet te schilderen als hij bij me is.' (Dat instinct voor zelfbehoud heeft ze nog steeds. Ze woont niet samen met haar geliefde echtgenoot, de dichter en filosoof Steven Kupfer, die ook geen sleutel van haar appartement heeft.) Bovendien wilde ze tijd inruimen om bij Lucian te zijn en voor hem te poseren, al merkt ze dat hun rollen zijn veranderd: 'Ik was veranderd. Ik voelde me sterker en zelfverzekerder nu ik moeder was. Ik begon me meer bewust te worden van wie ik was.'

Wat zo ontluisterend is aan Freuds *Girl in a Striped Nightshirt* (waarvoor Paul tijdens haar zwangerschap en na de bevalling had geposeerd) is dat deze enorme transformatie van haar persoonlijkheid daarop niet te zien is. Nog steeds het verlegen meisje; nog steeds met de neergeslagen ogen. Freud had destijds tegen Paul verteld over 'Rodins kwelling dat hij niet langer de volledige controle had over zijn minnares, Camille Claudel. Lucian zei dat hij inmiddels begreep hoeveel pijn dat doet'. *Girl in a Striped Nightshirt* is een heel teder werk, verlangend naar het voortbestaan van een eigenschap die er al niet meer is, misschien nooit geweest is.

Het schilderij waarop Freud wel het einde van Pauls muzeschap erkent is *Painter and Model* (1986-1987), waaraan hij een paar maanden later begint, nota bene na Pauls eerste succesvolle solotentoonstelling. (Saatchi kocht daar onder andere *My Mother as St Brigid, Dreaming* aan.) Op Freuds doek staat Paul afgebeeld als schilder, met een kwast in haar hand, volledig gekleed, op haar blote voeten na, haar jurk onder de verfvlekken. Op een sofa naast haar ligt een naakte vriend met gespreide benen, zijn slappe penis open en bloot zichtbaar. Pauls gezicht heeft alle vrouwelijke zachtheid verloren, haar neus is scherp, haar kwast priemt, de man is hulpeloos en kwetsbaar. Pauls tenen zien er merkwaardig sterk uit en verpletteren een verftube die op de grond ligt. Paul begreep meteen de intentie van dit dubbelzinnige eerbetoon en is eerlijk over haar ambivalente reactie:

> Ik voelde me vereerd dat Lucian me in de machtige positie van de kunstenaar had geportretteerd: zijn erkenning betekende heel veel voor me. Maar ondanks mijn trots was ik ook verdrietig dat ik niet langer als lustobject werd afgebeeld.

Niet lang daarna werd ze vervangen door een nieuwe muze:

> Zonder dat ik het doorhad werd zij door de meeste mensen als de belangrijkste persoon in zijn leven gezien. Mijn plaats was ingenomen. In februari 1988 besloot ik onze relatie te beëindigen.

Toen ik dit boeiende boek uit had, kwam een gênante herinnering bij me boven: als tiener had ik Freud een brief geschreven waarin ik mezelf als model aanbood. Ik had zijn schilderij van de zwaarlijvige Sue Tilley, medewerkster bij de sociale dienst, gezien en omdat ik in die tijd ook best veel vlees op de botten had, dacht ik dat hij mij misschien wel als model wilde – ik vermoed dat ik vooral bevestiging zocht. (Eenzelfde soort verzoek schreef ik aan Robert Crumb.) Ik herinner me dat ik de brief schreef maar niet dat ik hem ook verstuurd heb. Enfin, de rol van masochistische muze stond duidelijk wel op mijn repertoire, zoals die bij zo veel jonge meiden op het repertoire staat. Dat wist Freud maar al te goed.

Een van de meest onthutsende evocaties van de masochistische muze is gemaakt door Freud en is getiteld *The Painter Surprised by a Naked Admirer* (2004-2005).* De vrouw op het schilderij is Alexi Williams Wynn, drieëndertig jaar – relatief oud voor Freud, maar goed, hij was toen al drieëntachtig. Ze poseerde 'zeven dagen per week, dag en nacht' voor hem, in zekere zin handig omdat ze, uiteraard, ook geliefden waren. In Lucians nadagen duurde een affaire meestal niet langer dan een poseersessie (misschien om zichzelf te sparen, gezien zijn leeftijd) en

* Eén manier om zulke beelden te bevragen is ze om te draaien: stel je de eerbiedwaardige bejaarde schilderes voor met een prachtige, naakte mannelijke kunststudent die zich smoorverliefd aan haar bovenbeen vastklampt – en probeer dan niet te lachen.

na de twee schilderijen die hij van haar maakte, was het over en uit. Toch moest je als muze altijd proberen het grotere plaatje te zien – ondanks je liefdesverdriet – en dat gold ook voor Williams Wynn, voor wie de ervaring een perfecte illustratie was van de achterliggende ideologie: 'Toen ik met Lucian was, besefte ik dat het geen lolletje was: het leven leiden van een kunstenaar. Ik kwam eveneens tot de ontdekking dat je egoïstisch moet zijn om grote kunst te kunnen maken.'

Zo dachten de meeste van Freuds kinderen er ook over – of zo moesten ze denken – om de familieband te kunnen accepteren die voornamelijk bestond uit poseren voor schilderijen. En wij, studenten muzeografie in de twintigste eeuw, geloofden eveneens heilig in die stelling. Maar klópte die ook? Naar mijn mening is Celia Paul een groot kunstenaar, en een egoïstische – naar haar eigen maatstaven. Egoïstisch wat betreft haar tijd en ruimte, wat betreft haar behoefte aan rust. Maar kun je egoïsme en uitbuiting op één lijn stellen? Pauls egoïsme lijkt eerder een noodzaak om er niet aan onderdoor te gaan. Anderzijds, is het uit handen geven van de zorg voor haar kind niet net zo goed 'een keiharde kille manier van leven'? En dat is nu precies, zal de muzeoloog betogen, wat een kunstenaar groot maakt!

Deze discussie wordt meestal in de simplistische en/of-vorm gevoerd. Zoals in: mag ik X nog steeds een goede kunstenaar vinden terwijl ik weet dat hij of zij Y heeft gedaan? Of moet ik ze cancelen? In het geval van misogynie gaat deze manier van redeneren aan de hoofdzaak voorbij. In Freuds kunst, wat er verder de verdienste ook van is, zit de fundamentele beperking van misogynie al besloten, namelijk kijken met een eenzijdige blik, een handicap met verstrekkende gevolgen voor een kunstenaar die voornamelijk vrouwen schildert. De Celia Paul die Freud dacht dat hij zag, de persoon die hij wilde afbeelden – dat lieve, mooie meisje met de neergeslagen blik 'dat altijd braaf deed wat hij me opdroeg' – was bijvoorbeeld niet dezelfde als degene die voor hem poseerde. Dat wil niet zeggen dat Freuds portretten van Paul 'verkeerd' zijn (wat dat woord in deze context ook moge betekenen), niet eens dat ze slecht zijn, maar simpelweg dat ze opmerkelijk eenzijdig zijn, dat er zoveel niet gezien is; zoals, om maar iets te noemen, het wezenlijke karakter van de geportretteerde.

Freud dacht dat hij alles kristalhelder, onvervormd zag – daar stond hij om bekend. Maar waar het op vrouwen aankwam, zag hij niets. Misogynie zou je, onder andere, kunnen definiëren als een vorm van verdraaiing, een manier van niet-zien, van tegelijk te veel en te weinig veronderstellen. Het kwam gewoonweg niet bij hem op dat het mooie, schijnbaar passieve lichaam dat naakt voor hem lag misschien wel tintelde van de artistieke ambitie, net als dat van hem, en dat het voorbestemd was om kunst te maken, net als hij. En ook toen Freud, rijkelijk laat, besefte dat Paul een schilder was (in plaats van een muze of een eenvoudige student), zag hij nog steeds niet in dat deze persoon, de 'vrouwelijke schilder', een compleet mens was, in staat tot erotische hartstocht, net als hij, en geen pseudoman met tien opmerkelijk fallische tenen. (Misschien wilde Paul dit bewijzen door Freud te choqueren en als kersverse moeder een verhouding te beginnen met een student van achttien die ze in de trein had ontmoet.) Vele jaren later, na Freuds dood, schilderde Paul haar eigen *Painter and Model* (2012), waarin ze geen keuze hoeft te maken tussen vrouw zijn of kunstenaar zijn:

> Ik ben het beide, zowel kunstenaar als model. Door naar mezelf te kijken, hoef ik geen machtsdrama te creëren. Ik ontleen mijn kracht aan het simpele feit dat ik mezelf afbeeld zoals ik ben: een schilder.

Toen Paul met schilderen begon, was er voor haar denkbeelden bitter weinig theoretische ondersteuning (net zoals er ook geen ondersteuning van de vader was voor de verzorging van kinderen). Maar ook op andere vlakken maakte ze het zich in haar werkende leven niet makkelijk. Zo mat ze haar schildersambities nooit af aan de grootte van het doek. En haar 'voorliefde om het mystieke te koppelen aan de directe waarneming' is, zoals ze zelf aanvoert, het tegenovergestelde van de werkwijze van Freud, die zelden vanuit zijn verbeelding werkte maar geloofde in nauwkeurig naschilderen van wat je voor je zag. Freud had geen antenne voor de onstoffelijke, onzichtbare verbindingen die volgens Paul tussen mensen bestaan. En die nadruk op het onbenoembare heeft er onder meer voor gezorgd dat Paul nooit zoals Freud opdracht kreeg om Kate Moss, koningin Elizabeth of zelfs Jerry Hall te

schilderen, allemaal personen die niet direct uitnodigen tot mystieke verdieping. Paul streeft er niet naar de werkelijkheid zo getrouw mogelijk weer te geven. Ze hoeft niet zo nodig met een klinische blik symbolen van ijdelheid en macht af te beelden, zoals Freud. IJdelheid of macht als onderwerp interesseert haar sowieso niet. Freud zag aderen, spieren en vlees, terwijl de rest van ons de sentimentele neiging hebben een mens te zien. Maar mensen zijn meer dan hun lichaam.

Na de dood van haar moeder – die Paul en haar zusjes in diepe rouw dompelde – vroeg Paul aan een nichtje van haar om voor al haar zussen een identieke witte jurk van oude lakens te maken. Gekleed in die witte gewaden schilderde Paul hen, zittend in een halve kring, als figuren die tot een aristocratische geestenwereld lijken te behoren, vrouwen met een zekere spirituele wijsheid die zelden serieuze aandacht krijgt, laat staan geschilderd wordt:

> Ik wilde dat ze alle vier samen voor mij poseerden vanwege hun grote onderlinge empathie die hen met een onzichtbare streng verbond. De stilte was krachtig en bezield, bijna alsof we deelnamen aan een seance en de geesten van de doden aanriepen.

Die 'onzichtbare streng' tussen mensen: dát is Pauls ongebruikelijke onderwerp en daar heeft ze een haarscherp oog voor. Maar zoals met iedere kunstenaar zijn er ook dingen waar ze geen oog voor heeft. Ze heeft geen gevoel voor het absurde, ze heeft niet die verzengende blik waarmee ze het komische kan blootleggen. Ze weet bombast niet met verf door te prikken, of de valse aura's rond geld en macht belachelijk te maken, zoals Freud zo weergaloos wist te doen in zijn portretten van de Britse upper class. Kortom, Paul ontbeert die geestige wreedheid, een houding die misschien ook alleen mogelijk is als je als schilder niet van je modellen houdt of ze niet eens kent – wanneer iedereen voornamelijk vlees voor je is, zelfs de koningin van Engeland.

Macht op zich is misschien wel Pauls blinde vlek. Toch moeten we mijns inziens oppassen dat we niet te kritisch zijn op deze blinde vlekken, want iedere kunstenaar heeft ze en er kan hem of haar van alles ontgaan: mannen, vrouwen, kinderen, natuur, dieren, klasse, ras, macht,

liefde, wreedheid enzovoort. Het moet mogelijk zijn om een eenzijdige blik te herkennen en te bekritiseren zonder ons meteen de ogen uit te steken. Wat misogynie anders maakt, is de doorwrochte intellectuele superstructuur waarin het fenomeen al zo lang is ingebed, niet als blinde vlek of als giftige ideologie maar juist het tegendeel, als haarscherp inzicht. Wat zal er nog meer zichtbaar worden nu de mist rond misogynie begint op te trekken?

Self-Portrait heeft de mist rond de wereld van de portretkunst al voor een deel weggehaald, en het kan voor jonge meiden van nu een vriendelijke reminder zijn om zelfverwezenlijking niet in te ruilen voor validatie van de buitenwereld. Ik neem aan dat de muze nooit volledig zal verdwijnen, al zal ze misschien niet meer die afgezaagde, onbedoeld komische vorm aannemen: oude man, jong meisje. En de relatie zal ook niet meer altijd om seks draaien. Als er meer vrouwelijke kunstenaars uit de twintigste eeuw net zo veelbesproken en bejubeld waren als Lucian Freud, dan hadden we nu vast veel meer geweten over welke andere soorten muzen er naast dat naakte meisje nog allemaal zijn: moeder, kind, broers en zussen, levenspartner, hartsvrienden.