

<https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/rachel-cusk-over-hoe-vrouwelijke-kunstenaars-zich-kunnen-uitdrukken-in-de-latere-fase-van-hun-leven~b382953d/>

Later werk Rachel Cusk over hoe vrouwelijke kunstenaars zich kunnen uitdrukken in de latere fase van hun leven



Rachel Cusk, gefotografeerd in Berlijn. Beeld Charlotte Schmitz

In haar Van der Leeuw-lezing onderzoekt de Canadese schrijfster Rachel Cusk hoe vrouwelijke schrijvers en kunstenaars zich kunnen uitdrukken in de latere fase van hun leven.

<https://vanderleeuwlezing.nl/lezingen/late-work-power-mature-female-writer-and-artist>

Rachel Cusk 22 november 2019, 19:00

Toen hij 52 was – zo oud als ik nu ben – leek de schilder Lovis Corinth het probleem dat hij was wie hij was te hebben opgelost met een forse beroerte. Een van de gevolgen daarvan was dat hij zijn rechterhand nauwelijks meer kon bewegen. In zoverre wij de bedienden van het geheugen zijn, kan een rampzalige gebeurtenis ons dan bevrijden? Het latere werk van Corinth, waarin de concrete werkelijkheid haar greep op hem verliest en hij stijgt tot een meer onbegrensde menselijkheid, is nog steeds interessant voor neurologen. Zij zijn blij met deze illustraties van de veranderingen in het waarnemingsveld als gevolg van een beroerte. Voor een kunstenaar is het ongewoon dat zijn nut gelegen is in het zelf studieobject zijn. De illusie van kunst berust in het algemeen op het vermogen van de kunstenaar om voorbeelden van waarheid te geven, niet om er zelf een te worden. Al het werk van Corinth is sterk autobiografisch gekleurd. De vraag is echter of zijn penseelvoering — waarin de neurologen stevige bevestiging hebben gevonden van hun veronderstelling dat mensen die een beroerte hebben gehad de wereld als een diagonaal vlak zien — ook vanuit die autobiografische impuls kan worden verklaard. Kunnen we zijn zwakte als representatie blijven zien, of is het alleen maar een voorbeeld van iets?

Het vermogen om 'zijn' te scheiden van 'doen' is een basiskenmerk van de kunstenaar: net als de heilige of de slechterik gebruikt hij dat vermogen om controle te houden over de invloed van zijn subjectieve zelf. Maar in het latere werk van Corinth is dat onderscheid weggeblazen: het zorgvuldige evenwicht waarmee de objectieve wereld gezien wordt als waargenomen door het zelf is overhoopgehaald en afgedankt. De norm van de tijd, die hij volgde bij het verhalen van zijn eigen sterfelijkheid, geldt niet meer. Er is geen narratief, geen verhaal meer: het is alsof hij in zijn aanraking met de dood onverwacht bevrijd is van de hele illusie van identiteit, met zijn beperkingen van geheugen en geschiedenis en verdriet. Die beperkingen zette hij nu juist omgezet in een naar buiten gerichte stijl, hetzij gebroken, hetzij bevrijd, maar in elk geval waren ze nu duidelijk zichtbaar; op het doek als medium is de wereld niet meer tot synthese gebracht of door waarneming verzoend – integendeel, de wereld wordt uitgedreven, opgejaagd naar haar eigen primitieve, glorieuze betekenisloosheid. 'Ik heb iets nieuws ontdekt', schreef hij in zijn voorlaatste levensjaar. 'Ware kunst is proberen om de onwerkelijkheid vast te leggen.'

De gekantelde horizonnen en duizelend kneedbare vormen, de gejaagde diagonalen van zijn penseelstreken waren de belichaming van wat we zijn ramp-zalige winst zouden kunnen noemen. Zijn latere werken werden destijds positief ontvangen als een doorbraak voor de kunstenaar; tien jaar na zijn overlijden namen de nazi's ze in beslag om als voorbeeld van Entartete Kunst te dienen op de gelijknamige tentoonstelling in München in 1937; tegenwoordig worden ze uitgeplozen door wetenschappers, als hulpmiddel bij het proberen te begrijpen van wat er bij ons allemaal kan misgaan.

Op het platteland waar ik woon, groeten wandelaars elkaar meestal als ze elkaar tegenkomen op de wandelpaden. Het is een bij wandelaars populair gebied, een kustlandschap waar de paden door uitgebreide drassige moerasgebieden en langs stranden voeren. Je ziet er mensen alleen lopen en in groepjes, stelletjes met honden, gezinnen. Mannen zeggen 'hallo' of 'goedemorgen'; als het een

stel is, knikt de vrouw je soms vriendelijk toe in het voorbijgaan. Vrouwen zie je vaak met z'n tweeën wandelen: je hoort ze al van ver aankomen over het vlakke kustlandschap, al pratend. Het gesprek gaat over hun leven: ze gaan er helemaal in op, net als mensen die naar een bijzonder boeiende film kijken. In het voorbijgaan is er altijd een moment van even wakker worden, van zich losmaken van het verhaal waaraan ze bezig waren – ze bekijken de werkelijkheid van dit voetpad, met mij daarop, met een onderzoekende blik. 'Hallo', zeggen ze dan, als het moment voorbij is. Aan de rand van de wereld

Zelden kom ik hier een vrouw in haar eentje tegen. In de stad wemelt het in de openbare ruimte van vrouwen alleen, maar hier zie je ze niet vaak. De delta van dit kustgebied is mysterieus, hij loopt stilletjes vol en leeg met het getij en de uitgestrekte lucht brengt er delicate kleuren in aan. Het kan er heftig stormen, waarbij hele duinenrijen verdwijnen en bepaalde kenmerken van het landschap zich opeens heel ergens anders bevinden. Kortgeleden bracht een woeste wind miljoenen scheermesschelpen naar boven uit het zand en ordenende die vervolgens tot een gigantisch, glinsterend veld van wiskundig opgestelde rijen. Je krijgt hier het gevoel dat je aan de rand van de wereld bent en dat die rand ook nog eens kneedbaar is; dat de substantie van de concrete werkelijkheid een soort ongestructureerde buigzaamheid krijgt, een ontvankelijkheid die ook breekbaarheid inhoudt. Het is puur indruk, een wereld gevormd door uitwendige krachten en door zijn eigen inwendige impuls tot herhaling, het getij dat opkomt en zich terugtrekt en soms onverwacht hoog komt, zodat de wandelpaden een tijdje onder het stille water liggen. Hier kom je niet vaak een vrouw tegen die in haar eentje wandelt en als het toch gebeurt, is de ontmoeting meestal woordeloos: ze loopt me voorbij zonder te spreken, deze vrouw, alsof nu het alleen maar wij twee zijn we geen schijn hoeven op te houden en beleefdheden achterwege kunnen laten. Het heeft bijna iets grofs, een openlijke onverschilligheid waarmee ik vaak te maken heb gehad tijdens dat deel van mijn leven waarin ik een echtgenote en moeder ben en waar vrouwen een gebied bewonen dat net zo bergachtig en stevig is in zijn subjectiviteit als dit kustgebied ongrijpbaar en vlak is, waar hun belang uitsluitend ligt in het investeren in en verdedigen van de dingen die van hen zijn.

Toen mijn dochters het huis uit gingen om te gaan studeren, had ik een tijdje het gevoel dat iemand me lelijk bij de neus had genomen. In mijn ogen bestond het bedrog hieruit dat ik ertoe gebracht was om het leeuwendeel van mijn levensenergie te investeren in het maken van iets dat ik weer kwijt zou raken zodra het voltooid was. Gedurende mijn twintig jaar moederschap was ik goed op de hoogte geraakt van de verschillende manieren waarop moeders hun geheim bewaarden, maar toch was ik er ingestonken. Ik had andere vrouwen deze drempel zien overgaan en ook de culturele bespottingen gezien die hun op dat moment ten deel viel: ik had die twee dingen alleen niet met elkaar in verband gebracht. De door het vertrek van haar kinderen diepbedroefde of verbijsterde vrouw, de vrouw die niet meer weet wat ze met zichzelf aan moet en geen zin meer in haar bestaan ziet, is een bespottelijke figuur: onder geen beding wil je op die figuur lijken. 'Ik wil ze verlaten voor ze mij verlaten', zei een kennis van mij ooit in een onbewaakt ogenblik. Ik was geschokt door de heftigheid van dit sentiment en dat het zo dicht raakte aan alles wat zacht en onzelfzuchtig is, alles wat zorgzaam en veilig lijkt. In het vrouw-zijn komen momenten voor waarop de binnenkant en buitenkant van een vrouw zo scherp tegenover elkaar komen te staan dat de spanning van het gescheiden houden van die twee zichtbaar wordt. Ik had deze kunst van het veinzen nooit onder de knie gekregen: ik was in ieder stadium in mijn biologische traject gearriveerd als een toerist die in een vreemde stad uit de bus stapt. Daarom heeft het me telkens weer verrast dat andere vrouwen deze plek waar we waren aangekomen leken te herkennen en dat ze strategieën hadden voorbereid om te verhullen hoe ze zich daarover voelden. 'Ik ga even mijn gezicht opzetten', zei mijn moeder altijd voor ze naar boven verdween om haar make-up aan te brengen; en inderdaad, de vrouw zonder masker in de keuken was een geheel andere persoon dan de verzorgde, lachende persoon die dan haar plaats innam. De eerste was naar binnen gekeerd, gericht op een primitief en woest landschap dat alle vrouwen kenden, waar we waren gemaakt en in zekere zin nog steeds woonden; de tweede was naar buiten gericht, naar de wereld en wat die haar al dan niet zou geven.

Wezenloosheid

De vrouw op het pad langs de kust heeft haar gezicht niet op. In het voorbijgaan meen ik iets van mijn eigen wezenloosheid te herkennen, van mijn verwarring over hoe de dingen zijn gelopen. Het is alsof mijn hele leven een of andere duistere tovenaarsberg op mijn pad heeft geplaatst. Ik heb die bergen beklommen, soms met moeite, soms gemakkelijk, altijd blij om de top te bereiken en aan de andere kant weer af te dalen, maar dan stond er iets verderop weer een berg. Nu, op deze plek die zo vlak is als de ineengestorte illusies zelf, verbaas ik me over al die bergen die ik dacht te

beklimmen, over hoe ik voor de gek was gehouden of mezelf voor de gek had gehouden zodat mijn vermogen tot activiteit tot de grond toe was afgebroken.

'De relatie tussen lichamelijke gesteldheid en esthetische stijl lijkt op het eerste gezicht een dermate irrelevant en misschien zelfs triviaal onderwerp, vergeleken met de ernst van het leven, sterfelijkheid, de medische wetenschap en gezondheid, dat we die gemakkelijk negeren', schrijft Edward Said in zijn boek *On Late Style*. 'Er zijn voorbeelden te over van latere werken die de kroon vormen op een levenslange esthetische inspanning. Rembrandt en Matisse, Bach en Wagner. Maar hoe zit het met het late kunstenaarschap niet als harmonie en voltooiing, maar als onverzoenlijkheid, moeizaamheid en onopgeloste tegenspraak?'

Saids opsomming bevat geen vrouwen en geen schrijvers: de relatie tussen laatheid en taal is onduidelijk. Taal, dat zo op transactie gerichte medium, zo verbonden met leven en verandering, is ook de lakmoestest van identiteit: taal verraadt nationaliteit, maatschappelijke klasse, vooroordelen, aannames, beperkingen en uiteindelijk vooral leeftijd. Het latere werk van een schrijver bevestigt vaak alleen nog maar haar afnemende krachten en haar vermindering van contact met de structuur van de werkelijkheid. Over Beethovens latere werken schrijft Said dat die 'een belangrijke gebeurtenis vormen in de geschiedenis van de moderne cultuur: een kunstenaar, die zijn medium volledig beheerst, laat niettemin de communicatie met de gevestigde maatschappelijke orde waarvan hij deel uitmaakt varen en komt tot een tegenstrijdige, vervreemde verhouding met die orde. Zijn latere werken leiden tot een vorm van ballingschap.' Met andere woorden, als we die werken interpreteren als het resultaat van Beethovens doofheid of van zijn gevoel van de naderende dood, beroven we ze van hun artistieke status en degraderen we ze tot het niveau van documentaire bewijsvoering. Ballingschap is niet hetzelfde als teloorgang: het is het zelf dat apart wordt gezet, of zichzelf apart zet, van de gedeelde werkelijkheid. Maar wat zou voor een schrijver een vorm van ballingschap inhouden?

Op de latere zelfportretten van Corinth zien we een verschrompelde, beschadigde man die nauwelijks verwantschap meer vertoont met de gezette, besnorde figuur van zijn middenperiode. Toen hadden zijn zelfportretten een half dappere, half wanhopige eerlijkheid: ze toonden hem in zijn kracht — fors, vlezig, flamboyant — maar ook in een soort psychische nood alsof hij zich gevangen voelde in het feit van hemzelf, waaraan hij geen andere gedaante kon geven. Zijn zelfportretten waren werkelijk een blik in de spiegel: hoe kon hij begrijpen wat hij daar zag en het betrekken op wat hij was? Hij keek en keek, trachtend zichzelf te zien: hij schilderde zichzelf met hoeden en in wapenuitrusting; in een gewoon overhemd met das, dik en kalend in het niets verhullende licht van een groot venster. Ieder jaar, op zijn verjaardag, schilderde hij zichzelf. Elk jaar stelde hij de vraag: wat ben ik?

Iedere kunstenaar moet eerst vaststellen hoe zijn talent zich tot de conventie verhoudt: hoe positioneer ik mezelf in relatie tot alles wat al volbracht is? Ga ik studeren en navolgen, leren van mijn voorgangers, helemaal de paden van de geschiedenis volgen voor ik uiteindelijk een stukje onbezette ruimte vind waarin ik mijzelf kan plaatsen? Of waag ik de sprong die mijn individualiteit mij influistert: dat gewoon door mezelf te zijn ik over gezag en een stem beschik? Dat tweede scenario vergt een specifieke discipline: heel goed zijn in jezelf zijn. Het eerste legt de lat voor de kunstenaar hoger en draagt het risico in zich dat hij dat niveau nooit zal halen, nooit zijn ware doel zal vinden. Corinth, beschadigd door ervaringen in zijn jeugd koos zonder het te weten voor beide benaderingen. Bewust streefde hij ernaar om te slagen door de gebaande paden te betreden, maar zelfs terwijl hij zwoegde onder zijn ontzag voor de canon en voor de discipline en roeping van de kunst brak zijn autobiografische impuls keer op keer door. Zijn penseelvoering was hevig persoonlijk; met zijn oog voor compositie zag hij een soort alledaagse verhevenheid, waarin zijn eigen empirisch bestaan en de werkelijkheid van het landschap elkaar vervormden. Zijn portretten van anderen waren soms vaag en ondoorzichtig, en dan weer vlijmscherp in hun levendige realiteit. Hij schilderde zichzelf, schilderde hoe het was om hem te zijn, schilderde zijn pijn; toch was dit het tegendeel van Saids opgeven van communicatie met de gevestigde maatschappelijke orde; het was het schouwspel van een kunstenaar die vastgeketend zat aan die verplichting tot communiceren. 'De kracht van subjectiviteit in latere kunstwerken', schrijft Adorno in zijn *Essays on Music*, 'is het opvliegende gebaar waarmee het afscheid neemt van de werken zelf. Deze verbreekt de gebondenheid aan die werken, niet om zichzelf uit te drukken maar om, uitdrukingsloos, de schijn van kunst van zich af te werpen.' De dood, merkt Adorno op, 'treft alleen geschapen wezens, geen kunstwerken'. Laatheid wordt dan de daad van bevrijd worden van juist die vormen waarin de kunstenaar zich kon uitdrukken.

Wat is het latere werk van een vrouw? Zijn, of doen?

In de Verenigde Staten gaven Hilary Clinton en Elizabeth Warren aanleiding tot een merkwaardige vorm van publieke ambivalentie. Deze vrouwen — kundig, krachtig en het tegendeel van ijdel — wekten een onrust op die leek voort te komen uit het feit dat het lastig was om ze binnen het vrouw-zijn te plaatsen. Zij leken op de een of andere manier de geslachtelijkheid zelf terzijde te hebben gezet; de onrust leek wel wat op hoe we ons voelen bij een misdaad waarbij niemand weet waar het lijk begraven ligt. De kenmerken van het vrouw-zijn — als het ware de tekenen van zo niet vrouwelijkheid, maar dan van het goedverzorgde graf ervan — ontbraken bij hen. Beide vrouwen leken ervan overtuigd dat in de race om het presidentschap het 'doen' volledig kon worden vervangen door het 'zijn'. Voor sommige mensen was dit echter een uitnodiging om over te gaan tot een beestachtige vrouwenhaat, alsof de onverschilligheid van een vrouw ten opzichte van haar seksuele identiteit of het feit dat ze die geïnternaliseerd heeft haar niet vrijwaart van seksueel getinte politiek, maar haar integendeel berooft van de meest elementaire bescherming van beschaafde normen. Het is al vaker opgemerkt dat in het Verenigd Koninkrijk een vrouw minister-president kan worden omdat ze een gedaante heeft die door mannen — althans door het soort mannen die daar in het parlement zitten — wordt herkend: de gedaante van de directrice of kinderjuf of zelfs moeder van het ijzige Engelse soort. Haar 'zijn' is daarmee geregeld; ze is nu vrij, zij het in beperkte zin, om te 'doen'. Voor de twee Amerikaanse vrouwen, zo lijkt het, kan die gedaante niet gevonden worden.

Voor moeders staat die kwestie van de gedaante — van het zelf en de begrenzingen ervan — centraal in de test van het moederschap: de begrenzing tussen het zelf en de ander wordt dikwijls onduidelijk. En als die begrenzing eenmaal is doorbroken, is hij moeilijk te herstellen. Als ik andere moeders spreek, zie ik ons soms geplaatst in het historisch landschap van onze eigen vulkanische emotie, omgeven door zwarte, uitgeharde vormen van eerdere uitbarstingen waarbij ons binnenste eruit is gekomen en voor altijd de geologie van wie wij zijn heeft veranderd. Achteraf gezien, lijkt het alsof we een gelegenheid voorbij hebben laten gaan, of liever een hele reeks gelegenheden: momenten waarop we veranderd zijn terwijl we misschien onszelf hadden kunnen behouden en hetzelfde hadden kunnen blijven. We praten over onze kinderen, wevend aan het verhaal waarvan wij denken dat het de geschiedenis van hun leven zal worden: bij deze merkwaardige naweeën lijken de overduidelijke verschillen tussen ons moeders te zijn vervaagd. Ik hoor alle verhalen even graag aan, maar als ik mijn verhaal vertel, weet ik dat wat ik zeg niet echt waar is. Hoe meer ik lijk te weten over deze figuren, mijn kinderen, hoe minder ik lijk te weten over mezelf.

Mijn dochter loopt ergens in Londen en ziet op de stoep iemand in nood liggen. Nu is zij zo iemand die in zulke gevallen altijd zal proberen te helpen, maar deze keer is ze al laat voor een belangrijke afspraak. Terwijl ze komt aanlopen, heeft ze al verschillende mensen schijnbaar onverschillig langs deze persoon zien lopen. De bus komt er al aan; ze twijfelt, weet niet wat ze moet doen. Ze kijkt om zich heen. Het is nog ochtend, in een woonwijk, er wonen gezinnen. Ze stapt op de bus, omdat — zegt ze later — de kans dat er wel snel een moeder langs zou komen om dit op te lossen heel groot was, en als ze vanuit de bus achteromkijkt, wordt haar veronderstelling bewaarheid. Ik vond dit een zowel grappig als droevig verhaal. Enerzijds vond ik het fijn dat mijn dochter moederschap associeerde met kunde en zorg, anderzijds vond ik het iets schrijnends hebben, deze moederlijke figuur die over de wereld dwaalde, de boel troostte en rechtzette, zich verantwoordelijk voelend voor alle rotzooi en ellende. Ik kon me niet zo druk maken over de onverschilligheid van anderen: die leek mij moreel neutraal, als iets wat bijna het gevolg was van de zelfopofferende figuur van de moeder, net zoals die op dat moment tot gevolg had dat mijn dochter toch op de bus kon stappen. En tegelijkertijd was ik mij ervan bewust dat dit ook in mij zat, dit vermogen om mij zonder te aarzelen over een op de stoep liggende vreemde te ontfermen, het vermogen om over die drempel tussen het zelf en de ander te stappen; dat vermogen dat soms zo'n angst kon aanjagen, zoveel kans op het verlies van zijn en identiteit behelsde en nu een soort nuttigheid had gekregen, als een stuk gereedschap dat in bepaalde omstandigheden van pas kwam. Terugdenkend aan dit verhaal, zie ik dat het een nieuw licht werpt op de kwestie van zijn en doen, want in dit geval is er geen onderscheid tussen het zijn en het doen van een vrouw: haar zijn is haar doen; door te doen, schept zij — of, omdat de essentie van haar doen herhaling is — herschept zij zichzelf.

Kunst is zijn als doen: de sprong die kunst maakt is het moment waarop het zelf wordt overstegen en overgaat op het gecreëerde object. Op dat moment, in die beweging, wordt beperking universaliteit. In het gecreëerde object stopt de tijd; het is niet langer onderworpen aan de wetten van verandering; in zijn volledigheid en tijdloosheid wordt het gecreëerde object een bron van kracht, een positieve waarde. De kunstenaar kan naar het object kijken en een deel van haarzelf daarin als het ware gered zien van de dood. Maar aan dat deel van haarzelf is ook een deel van de wereld verbonden: haar objectiviteit is de objectiviteit van het gecreëerde werk geworden. Het getuigt onder meer van het moment waarop zij haar subjectiviteit oversteeg. Daartegenover lijkt het zijn-als-doen van de moeder een absolute subjectiviteit: in het moederschap probeert een

vrouw de meedogenloosheid van de wereld om te zetten in deugd; ze dringt de onverschilligheid van de wereld terug met haar geloof in het bijzondere van het door haar gecreëerde object, haar kind. Waar de kunstenaar iets bestendigt, geeft de moeder alles om in dat bijzondere te blijven geloven, opdat het kind ook in zichzelf kan geloven. In het moederschap wordt universaliteit tot beperking, de beperking van het persoonlijke: houdt een moeder daarom stil om een vreemde op straat te helpen, omdat haar wereld volledig persoonlijk is geworden? Is haar subjectiviteit, haar geloof, zo krachtig dat zij daarmee anderen gewoon kan veranderen?

Op een bepaald punt in het moederschap komt er een gevoel op van overweldigende, bijna belastende competentie. De moeder heeft het gevoel dat er bijna niets is wat zij niet zou aankunnen: de intriges van machthebbers, de wereldhandel en geschiedenis, het bestuur en de productie van de wereld lijken merkwaardig dicht bij het terrein van haar verantwoordelijkheid te liggen. Als iemand haar zou vragen om iedere morgen de zon in de lucht te hijsen, zou ze niet vreemd opkijken: dit gevoel komt over haar in de keuken, tijdens de dagelijkse bezigheden. Op latere leeftijd, wanneer die taken minder of anders zijn, laat die vreemde vervorming van omtrek, die uitbreiding van het terrein van het zelf tot het de hele wereld omvat, zijn sporen hier en daar na, als de markering van een springvloed die zo hoog kwam dat het droge land werd overspoeld.

De beroerte van Corinth verwoestte niet alleen zijn lichaam maar ook zijn mentale landschap. Op zijn tweeënvijftigste was hij een emotioneel krakend mechanisme van laat-middelbare leeftijd. Het verdriet van zijn kindertijd was overgegaan in het vaderschap, het gezinsleven en een schijn van burgerlijke gewoonheid die tegen zijn innerlijke cultuur indruiste. Dat ongemak werd genegeerd, of liever gezegd, werd geabsorbeerd in de artistieke drang, die daardoor persoonlijk werd. Corinth kijkt, een kijk op de wereld zoals hij die zag, maakte van alles waar hij naar keek een spiegel. Hij schreef meerdere delen van een autobiografie alsof hij hoopte dat door het verhaal van zichzelf te vertellen hij door die spiegel heen zou kunnen stappen en vrij zou zijn. Door dat gemis aan vrijheid week hij af van het heersende beeld van de mannelijke kunstenaar, want zijn bestaan voltrok zich in huiselijkheid en trouw aan zijn gezin. Hij schilderde zijn vrouw Charlotte zo vaak dat die doeken een intieme geschiedenis van hun lange huwelijk vormen. Bijna altijd kijkt zij naar hem, soms met een onuitsprekelijke tederheid, soms met een vermoede en berustende blik. In een portret dat hij in 1901 van de familie Rumpf schilderde, zien we die familie enigszins onordelijk bij het raam staan. Het is een moment vol leven, met baby's en kinderen, verkreukelde kleding, een tamme papegaai, elkaar kruisende blikken. Het van achter hen komende licht vormt een wervelend veld van contrast waarin de menselijke figuren van een bijna geologische realiteit zijn: zoals meestal bij Corinth, is de beeldcompositie gewaagd subjectief, in die zin dat de kunstenaar op de vloer lijkt te zitten alsof hij zelf een familielid is, het laagst in rang en het nederigst, maar wiens talent en last het is om de anderen zo intens te observeren.

Corinth was geboren op het platteland van Pruisen, als kind van een niet-alledaags echtpaar: een jonge, dynamische vader en een veel oudere moeder die al vijf kinderen uit een eerder huwelijk had. Haar eerste echtgenoot was overleden, waardoor zij leiding moest geven aan een grote leerlooierij. Ze had geen hoge verwachtingen van hoe een partner haar zou behandelen. De vader van Corinth bracht de onderneming weer tot leven, maar slaagde er niet in zijn emotioneel mishandelde vrouw te veranderen. Toen hun enige kind twee jaar oud was, probeerden diens stiefbroers de jongen te doden uit boosheid omdat ze bang waren dat hij hun deel van de rijkdom van de familie zou aantasten. Dat gevoel van uitgekozen te zijn is verwarrend voor een kunstenaar, want het lijkt erg op het gevoel van zijn talent: de aanval in zijn vroege jeugd door zijn stiefbroers hangt samen met zijn motivatie om te produceren; twee krachten — het creatieve en het destructieve — die in zijn innerlijk leven een stille oorlog voerden. Corinth herinnerde zich zijn moeder als een beklagenswaardig mat en bevroren persoon, zo gespeend van liefde dat ze die nu niet meer kon verwerken. Toen zij overleed, verhuisden hij en zijn vader naar de stad, weg van de stank van dierenhuiden en de ruwe gewelddadigheid van primitieve menselijke emotie. Na het overlijden van zijn vader overleefde Corinth door zichzelf aan zijn vrouw toe te vertrouwen, die hem begreep; toch was het ziekte, een aanraking met de dood, die de kracht had om hem te bevrijden, ook al brak het hem lichamelijk.

Toen hij na zijn beroerte weer begon te schilderen, schilderde hij een ineenstortende, haperende wereld, met vervaagde en meer afstandelijke mensen, met een onverschilliger landschap dat toch op zichzelf, in haar eigen wezen, meer waarheid en authenticiteit bevatte. Hij schilderde een werkelijkheid die hij wel zag, maar waarin hij zelf niet voorkwam. Het was alsof zijn autobiografische stem verstomd was en hij in die stille andere dingen kon horen. 'De late stijl bevindt zich in maar vreemd genoeg los van het heden', schrijft Edward Said. Komt die scheiding voort uit het besef dat het zelf en het verhaal van het zelf, terwijl het ons naar een einde leek te voeren, ons in feite daar verder van wegbracht, of ons wellicht zelfs helemaal nergens naartoe

leidde? Onder Corinths latere werken bevinden zich talloze schilderijen van het meer bij Walchensee in Oostenrijk, waar de familie een huis had. Vaak schilderde hij het meer en het landschap bij nacht, met flakkerend maanlicht op het zwarte water en de heuvels als geheimzinnige, onsaamenhangende vormen. In haar memoires beschrijft Charlotte Corinth hoe haar man buiten in het donker zat te schilderen terwijl zij vanuit het huis bezorgd naar hem keek. Als hij uiteindelijk weer naar binnen kwam, schrijft ze, verkeerde hij in een compleet onthechte toestand en leek hij haar nauwelijks te herkennen. Dat ontstijgen aan het zelf was tevens een ontstijgen aan de vormen die dat zelf had aangenomen, de mensen via wie hij had geleefd en in wie hij zich gespiegeld zag. Het meer bij nacht, als niemand het ziet, leek diepten te bevatten van dat andere waarvoor het subjectieve zelf terugdeinst. Die diepten — met hun ondoorzichtigheid en ongrijpbaarheid, hun weigeren om persoonlijk te worden gemaakt — vormen een bedreiging voor het verhaal van het leven. Voor Corinth stonden ze voor alles waartegen hij zich had verzet en zich schrap tegen had gezet, alles waarover hij geen controle had en daarom bij machte leek te zijn om hem te gronde te richten, weg te vagen. Andere kunstenaars konden die grens misschien gemakkelijk overgaan, naar een radicale vrijheid: bij hem vergde het de ondermijning van het lichaam zelf om de banden van geheugen en identiteit los te maken en hem eindelijk te laten gaan.

Hoe kan een vrouw zich verzoenen met het gebruik dat van haar is gemaakt of dat ze van zichzelf heeft gemaakt? In dat gebruik lijkt immers alle gulheid van het leven besloten, alle wonderen, de eenvoudige verrassingen: hoe kan ze zichzelf daarbuiten stellen als ze niet weet wat ze zonder zou zijn geweest?

Veel beroemde vrouwelijke schrijvers zijn nooit aan later werk toegekomen: Sylvia Plath, Virginia Woolf, de gezusters Brontë. De rol die stilte heeft gespeeld in de geschiedenis van de vrouwenstem wordt vanuit dat perspectief bezien nog meer beladen: ze heeft iets van de kracht van een openbaring. 'Ik kan mijn eigen stem zo beu', heb ik moeders vaak horen zeggen toen onze kinderen nog klein waren. Is er zoiets als een verleiding om stil te worden zodra het werk van de vrouw gedaan is? Van Natalia Ginzburg zou je kunnen zeggen dat zij haar roeping vond in het vastleggen van de zich herhalende subjectiviteit van de stem van haar eigen moeder — iets tussen een geheugensteuntje en een noodklok in, het geluid van die stem waartegen of waardoor de dochter haar eigen stem vond. In *The Copenhagen Trilogy* schrijft Tove Ditlevsens over een avond die zij buitenshuis doorbrengt op uitnodiging van haar uitgever die haar meeneemt naar een etentje in een duur restaurant met de Engelse schrijver Evelyn Waugh. Die bekent doodleuk dat hij in Denemarken is omdat de kinderen schoolvakantie hebben en hij hun gezelschap niet kan velen. De avond eindigt met haar dominante echtgenoot die in alledaagse kleding door de sneeuw komt om haar naar huis te halen. Ditlevsen was moeder en, in die periode, verslaafd aan drugs en de weg kwijt; Waugh — die toch in feite dezelfde verantwoordelijkheden droeg — was volkomen vrij om te doen wat hij wilde. Hoe moeten we zulke ontmoetingen interpreteren, zulke scharniermomenten in de non-geschiedenis?

Er zijn vrouwen die op latere leeftijd gaan trainen voor de marathon, die leren zeilen of hun vliegbrevet halen, of hulpverlener worden. Ze veranderen radicaal van koers, van zich druk maken over hun eigen leven naar zich druk maken over alles buiten hen. De moeder van een kennis ging na een heel leven als wetenschapper aan bodybuilding doen: op dat gebied had ze evenveel succes als in de wetenschap. Maar ze kwam andere mensen tegen en werd — misschien voorspelbaar — sympathieker, bevrijd van de vreselijke, beperkende druk om succes te hebben onder haar opgelegde voorwaarden. Het is een soort verbanning, deze vrouwelijke kracht, uit de continuïteit van het vrouwenlichaam: maar weinig vrouwen kunnen vandaag de dag naar hun moeders kijken en ook maar enige aanwijzing vinden over hoe zij zelf zouden moeten leven. Ze hebben nog minder een idee over wat er tijdens en na die verbanning gebeurt, wanneer het vrouwenlichaam zelf steeds minder waarde en betekenis krijgt, op een voorgeprogrammeerde manier. Onlangs hoorde ik op een literair festival een mannelijke schrijver vertellen hoe opgelucht hij was dat met het klimmen der jaren zijn libido minder werd: het was alsof hij vastgeketend had gezeten aan een idioot, zei hij, en het publiek kwam niet meer bij van het lachen. Het was duidelijk dat hij probeerde zich te vrijwaren van de recente kritische kijk op de seksuele macht van de man en het koppelen van mannen aan de geschiedenis en het gedrag van hun eigen lichaam. Hij suggereerde dat het allemaal de schuld was van die idioot, die inmiddels het toneel had verlaten. Een vrouw kan zich evengoed voelen alsof ze aan een idioot vastgeketend heeft gezeten, maar in haar geval is zij vanaf het begin persoonlijk verantwoordelijk gehouden voor alles wat die idioot deed.

In zekere zin kan het werk van Louise Bourgeois worden beschreven als een onderzoek naar laatheid. In dat onderzoek zijn haar zijn en haar doen tot op zekere hoogte gescheiden. Ze stond bekend als iemand die vanuit het moeder en echtgenote zijn tot een artistieke kracht was gekomen die met de jaren alleen maar was toegenomen. Haar drijfveer is die van de catalogusmaker, de

verzamelaar en vastlegger van een geschiedenis die ergens tussen emotie en feit verdwaald ligt. Hoe geef je het leven van een vrouw weer, dat zoveel heeft omvat en toch zo weinig tastbaars heeft? Het tastbaar maken van het verhaal van het vrouwelijk lichaam vergt in zekere zin een omkering van hoe de kunst zich meestal tot de tijd verhoudt. De kunstenaar gebruikt zijn sterfelijk bestaan om iets te maken wat los van hemzelf staat. Bij Bourgeois is dat maken, die verloren of opgebruikte sterfelijkheid, het onderwerp: het in tijd en ruimte gecreëerde werk wordt veel groter dan het moment van schepping. Je zou buitengewoon lang moeten leven om van alles verslag te doen. Gelukkig had Bourgeois zo'n lang leven. Zit er iets extra bruikbaar in het werk van Bourgeois, in de laetheid en het samenvattende ervan, in hoe grondig en geduldig ze de vrouwelijkheid uit de onzichtbaarheid en de stilte trekt, in het onbuigzame verzet tegen hoe het lichaam de eigen herinnering uitwist? Bevrijdt haar catalogiseren, haar herinneren, ons van de plicht om ons eigen zelf te catalogiseren en tastbaar te maken?

Vanuit dat perspectief wordt vrouwelijkheid als vaste waarde en herhaling, als universaliteit, in zekere zin een kans: zij kan worden vastgelegd; het lot dat gevangenhoudt, kan zelf gevangen worden. In het werk van de kunstenaar wordt het lot geschiedenis: het onbekende wordt bekendgemaakt; het hoeft niet meer te worden herbeleefd. Wat Edward Said 'de opzettelijk onproductieve productiviteit' van de late mannelijke stijl noemt, kon bij vrouwelijkheid wel eens juist die notie zijn van het bijzondere nut van vastlegging. Misschien is het latere werk van een vrouw wel om iets voor de eerste en de laatste keer te zeggen of te doen.

Corinths inzicht aan het eind van zijn leven dat echte kunst betekent dat je de onwerkelijkheid moest zien vast te leggen, kwam voort uit de dood — of de dood-bij-leven — van het lichaam. Het lichaam had dat inzicht voor hem verborgen gehouden, door koppig vast te houden aan zichzelf en het primaat van zijn eigen realiteit. Dus misschien openbaart de dood-bij-leven zoals de ouder wordende vrouw wordt gezien en zij zich voelt, wel een heel eigen inzicht. Hoe zou onze onwerkelijkheid eruitzien?

Vertaling Leo Reijnen

De Canadese schrijfster Rachel Cusk (52) sprak de Van der Leeuwlezing, *Late Work: The Power of the Mature Female Writer and Artist*, vrijdag uit in de Martinikerk in Groningen. Haar co-referent was Anna Enquist.

Wilma de Rek sprak Rachel Cusk in oktober over haar essaybundel *Coventry*.

<https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/schrijfster-rachel-cusk-mensen-zijn-bang-voor-stilte-met-hun-woorden-creeren-ze-hun-werkelijkheid~bad03241/>

© 2019 DPG Media B.V. - alle rechten voorbehouden