

Ernst van Alphen

Uitgegeven bij *De Onzichtbare Man, 50 zeefdrukken*, Staphorst 2003

### *Stilistische travestie. Philip Akkermans zelfportretten*

In 1981 begon Philip Akkerman zelfportretten te schilderen. Spoedig besloot hij niets anders meer te maken. In 1991 had hij 495 zelfportretten geschilderd en nu, in 2003, zijn het er bijna tweeduizend.

De schilderijen hebben een jaar, maar geen dag of maand. Ook al vormen de zelfportretten te samen een serie, ze volgen elkaar niet op basis van tijdsverloop op. Ze laten bijvoorbeeld niet de werking van tijd op het gezicht van de kunstenaar zien. De veranderingen binnen de serie zijn eerder gebaseerd op verschillen in stijl van schilderen. Akkerman maakt gedurende een korte periode bijvoorbeeld zelfportretten in de stijl van Van Gogh of van zestiende-eeuwse schilders als Van Scorel of Lucas van Leyden. Wanneer hij zo'n stijl uitputtend onderzocht heeft, gaat hij over naar een andere stijl, bijvoorbeeld die van Otto Dix, Raoul Hynkes of pointillistische schilders als Seurat of Signac. In recentere jaren heeft hij met name in de stijl van schilders van de noord-Europese renaissance geschilderd. De variaties binnen zijn in principe eindeloze serie van zelfportretten bestaan uit wat men 'stijloefeningen' zou kunnen noemen, vergelijkbaar met de literaire *exercises de style* van de Franse surrealistische schrijver Raymond Queneau.

Akkermans portretten zijn heel nadrukkelijk zelfportretten. Ook al wisselt hij van kapsel en voegt hij regelmatig attributen toe zoals een hoed of een pet, de pose is altijd die van de kunstenaar die schuin in de spiegel kijkt terwijl hij aan het schilderen is. Deze gespleten concentratie resulteert in een heel specifieke blik. Akkerman beschrijft deze blik als volgt:

Die boze blik in de ogen, die licht criminele trek, heeft alles te maken met het zelfportret. Als je honderd portretten op een rij hangt dan haal je er zo de zelfportretten uit. Zelfs een kind van drie kan dat. Hier is namelijk de schilder ook het model en dus niet ontspannen, in rust. Het model werkt zelf, de geportretteerde bevindt zich midden in het vuur van de schepping. De ogen kijken daardoor recht het doek uit en ze zijn altijd rond, terwijl als iemand anders bijvoorbeeld het doek uitkijkt, de ogen ovaaltjes zijn. (1)

In wat voor positie dan ook het hoofd is uitgebeeld – frontaal, enigszins naar rechts of naar links gekeerd – de ogen confronteren de kijker op uiterst doordringende wijze. Dit identificeert deze portretten als zelfportretten. Akkerman beeldt nooit attributen als de schilderkwast, het palet, of de schildersezal uit. Op grond van conventie gebruiken kunstenaars deze attributen om aan te geven dat een portret een zelfportret betreft. In het geval van Akkerman is het echter alleen de manier van kijken die deze zelfportretten van andere portretten doet onderscheiden.

Volgens conventionele opvattingen vormt het (zelf)portret een soort spiegel die fungeert als een middel waarmee de subjectiviteit van de geportretteerde wordt onderzocht. Men zou kunnen zeggen dat het bij een zelfportret om een vorm van zelfanalyse gaat. De portrettist representeert niet de uiterlijke verschijning van een persoon: hij moet laten zien wat zich in of achter die verschijning schuil houdt. Een (zelf)portret beeldt in die zin de essentie of persoonlijkheid van een persoon uit. Het kunstzinnige (zelf)portret heeft in dit opzicht nog een speciale functie te vervullen. Ook al gaat men er vanuit dat het individu een innerlijke essentie heeft, deze essentie moet nog visueel of materieel aangetoond worden. De

portrettist moet het zelf van de geportretteerde *consolideren*. Ook al verwijst het portret naar een authentiek zelf buiten het schilderij, dit zelf heeft z'n portret nodig om zeker te zijn van z'n eigen persoonlijkheid. De portrettist heeft, zo kan men stellen, het innerlijk van de geportretteerde verrijkt door er een uiterlijke vorm aan te geven. Immers zonder uiterlijke vorm zou aan de uniciteit of authenticiteit van de persoonlijkheid van het subject getwijfeld kunnen worden. De kunstzinnige portrettist bewijst op zijn beurt ook z'n eigen uniciteit door dit bewijs van uniciteit van de geportretteerde te verschaffen.

Maar tegenover de zelfportretten van Philip Akkerman staat deze conventionele opvatting van het (zelf)portret totaal machteloos. Het is met name het excessieve aantal van zijn zelfportretten dat het idee van zelf- of diepte- analyse ondergraaft. Niets wordt met deze zelfportretten geopenbaard of zichtbaar gemaakt. En van jaar tot jaar documenteren ze ook al niet de innerlijke groei of ontwikkeling van de geportretteerde. Niet alleen is de illusie van het zichtbaar gemaakte innerlijk van de geportretteerde Akkerman bij deze schilderijen niet aan de orde, ook Akkerman de portrettist is van zijn uniciteit ontdaan. Twee elementen van deze zelfportretten ondergraven het zelf, niet zozeer van de geportretteerde, maar van de portrettist. Op de eerste plaats zijn dat de handtekening en datum. Deze *parergon* of *hors-d'oeuvres* zijn voor de connoisseur belangrijke aanwijzingen op basis waarvan de authenticiteit van een schilderij in termen van de maker ervan vastgesteld kan worden. Want een handtekening is net zo uniek als een vingerafdruk. Maar in het geval van Akkerman zijn de initialen waarmee hij zijn werken tekent steeds anders geschilderd. Steeds lijkt weer een andere hand zijn schilderijen getekend te hebben met de letters P.A. (Philip Akkerman). Het tweede element dat het geloof in de uniciteit van de portrettist ondergraaft, wordt gevormd door de verschillende stijlen waarin Akkerman zijn portretten schildert. Stijl nu, is een andere aanwijzing voor het vaststellen van de authenticiteit van een werk. Men gaat er immers vanuit dat de hand van de schilder herkend kan worden in de stijl waarin geschilderd is. Het is dan ook op basis van deze overtuiging dat men in het Engels wel spreekt van *signature style*. De kunstenaar ondertekent z'n werk niet alleen met een handtekening, maar ook met de stijl waarin hij schildert. Het is echter alleen in de herhaling ervan dat een specifieke stijl herkend kan worden. Het is onmogelijk om op basis van een enkel werk de stijl van een kunstenaar vast te stellen. Het eerste schilderij telt in die zin niet. De stijl van het eerste schilderij is daarom altijd het *after effect* van alle andere die er als herhalingen daarvan op gevolgd zijn.

Het zelfde principe kan herkend worden in zijn serie van vijftig zeefdrukken, getiteld *De onzichtbare man*. Sommige van deze zeefdrukken zijn in een realistische stijl gemaakt. Maar binnen de serie transformeert de stijl van realistisch naar meer en meer gestileerd, en weer terug naar realistisch. Ook de aard van de lijnen die met elkaar de zelfportretten opbouwen, verandert. In de 'realistische' zelfportretten draagt iedere lijn bij tot de gelijkenis met de geportretteerde. Iedere lijn is waar in de zin van analoog aan de kunstenaar Philip Akkerman. In de meer gestileerde zelfportretten is de aard van de lijnen willekeurig, dat wil zeggen, niet langer analoog aan de geportretteerde kunstenaar. Ondanks dat feit creëren ze te samen de illusie dat Akkerman hier aanwezig gesteld wordt. Door middel van een totaal andere stijl en verschillend soort lijnen, verschijnt de kunstenaar op papier.

De middelen die Akkerman voor de zeefdrukken gebruikt heeft zijn uiterst beperkt: het beeld is uitsluitend opgebouwd uit witte, gepenseelde lijnen. Dit heeft tot gevolg dat de relatie tussen figuur (kop) en achtergrond in de zeefdrukken een stuk dynamischer is dan in de schilderijen. De achtergrond is in veel gevallen gearceerd met willekeurige, decoratieve patronen. Dit levert een intense interactie tussen figuur en achtergrond op: de lijnen die

Akkermans hoofd vormen zijn in visuele competitie met de lijnen waaruit de patronen die de achtergrond vormen, bestaan. Beide onderdelen vechten om de aandacht van de kijker. Dit mechanisme maakt duidelijk dat Akkermans identiteit hier niet wordt gesitueerd in de authenticiteit van de kunstenaar buiten het werk, maar dat deze actief wordt geproduceerd - ter plekke - in de vorm van een visueel, stilistisch effect.

Ook al herkennen we steeds weer dezelfde geportretteerde persoon in Akkermans zelfportretten, het beeld dat we krijgen van de portrettist blijft veranderen. Het is om die reden dat ik voorstel zijn schilderpraktijk in termen van *travestie* te definiëren. Nu vindt er ook travestie in de schilderijen plaats. Net als Rembrandt in zijn zelfportretten houdt Akkerman ervan om steeds weer van kapsel of hoofddekseel te veranderen. Maar het is zelfs pertinentier om zijn schilderpraktijk als zodanig als een vorm van travestie op te vatten. De vraag die zich dan opdringt is de volgende: wat voor soort kunstopvatting wordt door Akkermans travestieën gemobiliseerd?

In *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, beschouwt Marjorie Garber het sprookje van Roodkapje als emblematisch voor dat wat travestie aantrekkelijk en unheimlich maakt. Kinderen zijn gefascineerd door de wolf in bed, omdat de aanvankelijk mannelijke wolf door de kleren van grootmoeder aan te trekken een geslachtsidentiteit gekregen heeft die onduidelijk is. Het is deze ambigue identiteit die zowel fascineert als angst inboezemt. In het sprookje krijgt het verschil tussen hoe de vrouwelijke geit en de mannelijke wolf er uit zien en klinken veel nadruk. Wanneer de wolf zijn witte, met meel bedekte poot laat zien, moet deze wel aan grootmoeder toebehoren. Wanneer de wolf het witte nachthemd en de slaapmuts van grootmoeder draagt, moet 'hij' haar wel zijn. Wanneer zijn rauwe stem nadat hij kalk gegeten heeft, verandert in een lieflijke, aangename stem, is er geen vergissing meer mogelijk. Of misschien toch?

Het feit dat een zwarte mannelijke wolf kan lijken op een witte vrouwelijke geit, dat de verschillen tussen hen onzichtbaar gemaakt kunnen worden, maakt dit verhaal tot een *primal scene*. Deze *primal scene* is omgekeerd aan die we uit Freuds psychoanalytische theorie kennen. In diens theorie staat deze term voor de situatie waarin kinderen er getuige van zijn dat hun ouders de liefde bedrijven. Zonder enige kennis van seksualiteit, zien kinderen deze scène als dat de ene ouder geweld uitoefent tegen de andere ouder. De *primal scene* van travestie die in het sprookje van Roodkapje ten tonele gevoerd wordt, confronteert kinderen echter met een vorm van erotiek die de verschillen tussen vader en moeder, of tussen man en vrouw, juist doet vervagen in plaats van op scherp stelt. Het betreft een erotiek die de verschillen tussen de seksen als inwisselbaar en als maakbaar voorstelt. De praktijk van travestie lijkt te impliceren dat er aan geslachtsonderscheidingen gemorrelt kan worden, dat ze veranderd en gedeconstrueerd kunnen worden. Dit is voor kleine kinderen die net in de leeftijd zijn dat ze oog gekregen hebben voor het lichamelijke verschil tussen vader en moeder, broer en zus, jongen en meisje zowel een fascinerend als bedreigend inzicht.

Travestie brengt een notie van geslachtsidentiteit met zich mee als onvast en veranderbaar. In Akkermans geval gaat het echter niet om het geslacht, maar om de identiteit van de kunstenaar in relatie tot diens werk. In zijn geval vormen zijn zelfportretten geen voorbeelden van zelfanalyse (zoals bij de conventionele visie op het zelfportret), maar een van zelfreflectie in de functionele zin van het woord. Het zelfportret is bij hem niet langer autobiografisch, maar zelf-referentieel: het verwijst naar de maker van het kunstwerk, naar een specifieke subjectpositie, maar niet naar een uniek individu. Akkerman lijkt de relatie van de kunstenaar tot zijn werk in termen van travestie te definiëren. Wat betekent dit?

Om de implicaties van Akkermans travestie-kunst te begrijpen zal ik zijn werk contrasteren met het werk van een kunstenaar die vergelijkbare ideeën in de wereld van kunst en esthetica heeft geïntroduceerd. Deze kunstenaar is Marcel Duchamp. Zijn werk bestaat ook vaak uit vormen van travestie. Gedurende zijn carrière presenteerde hij zichzelf regelmatig met de naam of het beeld van een alter ego. Dat alter ego bestond consequent uit vrouwelijke personages: Sarah Bernhardt, een portret van een vrouw door de Amerikaanse fotograaf Ben Shahn en de meest bekende, Rose Sélavy.

Duchamps alter ego's moeten niet gezien worden als pogingen om het feminisme in de kunstwereld te promoten. Ook al is Duchamp in veel opzichten radicaal, wat betreft man-vrouw relaties is hij een nogal klassieke macho. Door zichzelf als vrouw te presenteren, introduceert hij het verschil tussen man en vrouw in ons denken over de relatie tussen kunstenaar en zijn of haar werk. Hij lijkt te willen zeggen dat hij zich afzet tegen de visie op kunst volgens welke de kunstenaar als mannelijk voorgesteld wordt. In welke zin is dat het geval?

In 1942 richtte Duchamp in New York een tentoonstelling in van surrealistische kunst. Tussen de wanden waarop schilderijen hingen spande hij een wirwar van draden waardoor het zo goed als onmogelijk was de schilderijen te bekijken. Bij deze tentoonstelling verscheen ook een catalogus, *Papers of Surrealism*. Op de omslag hiervan zien we een muur waarin met de schoten van een revolver gaten zijn geslagen. In de linker benedenhoek van de omslag heeft Duchamp als maker van de tentoonstelling in vette letters zijn naam gezet. Zijn identiteit als maker, als kunstenaar, wordt echter in de catalogus provocerend ondergraven. Duchamp wilde dat de catalogus 'compensatie portretten' zou bevatten van hemzelf en van de kunstenaars die aan de tentoonstelling meededen. In plaats van de gebruikelijke foto's die het genie van de kunstenaar goed uit laten komen, zou elk van de betrokkenen door een foto van iemand anders gerepresenteerd worden. Duchamp koos voor zichzelf een portret van een anonieme vrouw, een deelpachter gefotografeerd door Ben Shahn. Het is opvallend dat Duchamp sterk op deze vrouw lijkt. Dus de persoon op de foto is de maker Duchamp, maar toch ook weer niet. Er schort iets aan de identiteit tussen maker en afgebeelde persoon. Wat dit 'compensatie portret' tot een duidelijk geval van travestie maakt, is niet dat we de illusie krijgen dat de tentoonstelling door een vrouw gemaakt is, maar dat het hier om een mannelijke kunstenaar (Marcel Duchamp) gaat die zich als vrouw presenteert. Maar waarvoor biedt dit vrouwenportret een compensatie?

Duchamp had zich al lang voordat hij zijn 'compensatie portret' publiceerde als vrouw aan het kunstpubliek gepresenteerd, namelijk toen hij zich in 1920 door Man Ray als Rose Sélavy had laten fotograferen. De naam van dit vrouwelijke personage is een *pun* op de zin 'Eros, c'est la vie' oftewel 'Eros, dat is het leven'. Man Ray fotografeerde Duchamp alias Rose in verschillende poses en outfits, maar steeds volgens de toen geldende codes voor vrouwen om zo mooi en aantrekkelijk mogelijk te lijken. Kleding, make-up, sieraden, oogopslag en soft focus techniek dragen stuk voor stuk bij aan het beeld van Duchamp als verleidelijke, geobjectiveerde vrouw.

Dat Rose een travestie act van Duchamp is en geen simpel pseudoniem, valt niet langer mis te verstaan wanneer hij in de jaren die daarop volgen werken van hem met haar naam gaat signeren. Zij is de auteur, de kunstenaar want we zien haar handtekening, maar hij heeft haar in het leven geroepen. Bij een pseudoniem is het doorgaans niet de bedoeling dat men weet wie er achter schuil gaat. Een pseudoniem moet de ware identiteit van de persoon in kwestie verhullen. Bij travestie is het echter van essentieel belang dat men zich bewust is van het verschil tussen beide identiteiten, tussen degene die vertolkt en degene die vertolkt wordt.

Een travestiet waarvan je niet door hebt dat hij of zij een travestie-act uitvoert, dat wil zeggen iemand anders aan het vertolken is, is geen goede travestiet. Die slaat door van het vertolken van de ander naar het *zijn* van de ander. De aantrekkelijkheid van travestie is juist dit tussengebied waarin iemand noch de een, noch de ander is, of juist beiden tegelijkertijd. Travestie is een ruimte van mogelijkheden waarin iemand nog niet vastgepind is op een of andere identiteit. Travestie is een vrijplaats buiten de symbolische orde waarin categorieën en onderscheidingen vastliggen. Travestie is geen overgang naar een andere identiteit, naar een ander geslacht, maar het is een tussenruimte waar bestaande definities, identiteiten en gefixeerde onderscheidingen buiten spel zijn gezet (2). Nieuwe identiteiten kunnen aldus ontstaan. Travestie is in die zijn een vorm van cultuurkritiek. Maar in het geval van Duchamp is het niet direct duidelijk waar zijn kritiek op gericht is wanneer hij zich in travestie voordoet. De kunstenaar is slechts de moeder van het werk, zei Duchamp tijdens een rondetafelgesprek in 1949 in het Museum of Modern Art in San Francisco. Met deze uitspraak zet hij zich af tegen de visie volgens welke de relatie tussen kunstenaar en kunstvoorwerpen begrepen kan worden als een relatie tussen een vader en zijn kinderen. De ironie wil echter dat Duchamp in de afgelopen decennia regelmatig als de 'vader' van de hedendaagse kunst wordt voorgesteld. Cleve Bray formuleerde Duchamps positie als vader op veelzeggende wijze: 'Duchamp is the father of contemporary esthetic attitudes [...]. His achievements have been and will undoubtedly continue to be the seminal influences in this century's art (3). Het woord 'seminal' is in deze context goed gekozen. Het bevat de Latijnse stam *semina* wat sperma betekent. Met dit zaad, zo lijkt Gray te zeggen, is de nakomelingschap van op de vader gelijkende volgelingen in het leven geroepen. De beeldspraak legt alle activiteit bij vader Duchamp, of bij de kiemkracht van het door hem gezaaide zaad. In zijn werken en in latere generaties kunstenaars leven zijn ideeën voort. Duchamp zelf heeft zich echter juist keer op keer tegen zo'n voorstelling van zaken afgezet. Voor hem is niet de maker van het werk bepalend voor de betekenis van het werk, maar de kijker:

I do believe in the mediumistic role of the artist. What's written about him gives him a way of learning about himself. The artist's accomplishment is never the same as the viewer's interpretation. When they explain all those documents in the *Green Box*, they are right to decide what they want to do with it. A work of art is dependent on the explosion made by the onlooker. It goes to the Louvre because of the onlooker (4).

Voor Duchamp heeft de kunstenaar niet meer zeggenschap over de betekenis van het kunstwerk dan de kijker, ook al heeft de kunstenaar het werk gemaakt. De kunstenaar is slechts een soort 'medium', een bemiddelaar of doorgeefluik. Zo gauw het werk is gemaakt, is de kunstenaar tot een kijker temidden van andere kijkers geworden.

Wanneer voor hem de kunstenaar niet meer dan een moeder van het werk is, probeert hij de exclusieve zeggenschap die vaderkunstenaars over hun werk claimen te ontcrachten. De vaderkunstenaar zou zichzelf in zijn werk *re*-produceren. De kern van het kunstwerk is volgens deze visie ook aanwezig in de kunstenaar, alsof het om een DNA structuur gaat die nakomelingen met hun vader gemeen hebben. Moederkunstenaars (zoals Duchamp) hoeven zo'n identiteit tussen hun werk en henzelf niet te claimen. Zij weten dat zij het werk hebben voortgebracht en daarom is het voor hen niet nodig om ook nog eens op de gelijkenis of identiteit te hameren tussen hen en wat ze voortgebracht hebben (5).

Deze twee visies op betekenisproductie worden weerspiegeld in de twee woorden die het Engels kent voor voortplanting: *reproduction* en *procreation*. Terwijl *reproduction* de nakomeling, het voortgebrachte werk, voorstelt als een herhaling (re-) van wat al was, is deze met de uitdrukking *procreation* slechts een voortbrengsel of nakomeling, zonder dat er gelijkenis of identiteit tussen maker en product geclaimd wordt. Met Duchamp kunnen we nu zeggen dat visies op betekenisproductie in termen van reproductie de beleving van de vader uitdrukt, terwijl visies op betekenisproductie in termen van procreatie de beleving van de moeder uitdrukt.

Duchamps voorstelling van zichzelf als 'moeder' van zijn werk kan het best in retorische termen begrepen worden. Wanneer het proces van creativiteit en betekenisproductie als reproducerend wordt gezien, wordt de nadruk gelegd op de gelijkenis of identiteit tussen subject (model) en product van representatie (werk). De relatie tussen kunstenaar en werk is dan metaforisch. Maar Duchamp zag zichzelf als moeder van zijn werk en daarmee bepleitte hij dat kunstenaarswerk een vorm van procreatie was. Wanneer creativiteit en betekenisproductie als een vorm van procreatie wordt beschouwd, impliceert dat geen gelijkenis of identiteit maar continuïteit of contiguiteit tussen subject en product van representatie. De relatie tussen kunstenaar en werk is volgens deze voorstelling van zaken metonymisch (6).

Ook al is travestie een belangrijk principe in het werk van zowel Duchamp als Akkerman, de gevolgen van hun travestieën verschillen nogal. Duchamp probeert ermee een ander type relatie tussen de kunstenaar en zijn werk te bewerkstelligen: de metaforische relatie op basis van gelijkenis wordt ingewisseld voor een metonymische op basis van continuïteit. En het is niet de kunstenaar, maar de kijker waar volgens hem de betekenis ontstaat. Ook Akkerman verzet zich tegen het idee dat de relatie tussen kunstenaar en werk metaforisch zou zijn, maar niet ten gunste van een metonymische relatie. Op het eerste gezicht lijken zijn zelfportretten een radicale omkering van het metaforische principe met zich mee te brengen. Volgens Aristoteles stelt de metafoor ons in staat om het gelijke te herkennen in dat wat ongelijk is. In Akkermans geval vallen vooral de verschillen in datgene wat gelijkend is op. Al zijn werken zijn aan elkaar gelijk omdat ze steeds weer zelfportretten laten zien. Ze beelden allemaal Philip Akkerman uit. Maar wat meer in het oog springt zijn de verschillen: de verschillende stijlen waarin ze zijn geschilderd of getekend.

Eerder heb ik beargumenteerd dat Akkermans invulling van 'stijl' in het tegenovergestelde van een *signature style* resulteert. Zijn stijl kan niet opgevat worden als een index van de portrettist. De relatie tussen kunstenaar en werk, of in dit geval meer specifiek tussen geportretteerde en portrettist wordt bij hem ondergraven. Als alternatief voor de kunstenaar als het productieve, creatieve principe schuift Akkerman echter niet, zoals Duchamp, de kijker naar voren, maar de geschiedenis van kunst opgevat als een verzameling of serie van verschillende stijlen. Akkerman zet verschillende stijlen in die we vaagweg herkennen uit de kunstgeschiedenis. Het zijn variaties in stijl die zijn zelfportretten van elkaar doen verschillen. Men zou kunnen beargumenteren dat Akkermans omgang met het begrip stijl typisch postmodern is. Omdat hij niet zou geloven in een eigen, authentieke stijl, blijft hij van stijl veranderen en andermans stijlen nadoen. Dit soort postmodernisme wordt gewoonlijk geïllustreerd aan de hand van architectuur van de jaren tachtig die zonder enige scrupule allerlei historische stijlen citeert. Het AT&T gebouw van een andere Philip, namelijk Philip Johnson, in New York is er een beroemd voorbeeld van. Naar mijn mening heeft Akkermans omgang met stijl echter niets met dit postmodernisme te maken. Zijn deconstructie van *signature style* leidt niet tot de conclusie dat stijl geen wortels heeft, dat we er

onbekommerd mee kunnen spelen omdat stijl als principe uitgeput is en geen betekenis meer heeft. In plaats daarvan wordt stijl door Akkerman voorgesteld als een principe dat zijn wortels niet in de kunstenaar maar in de geschiedenis heeft (7). Dit heeft grote gevolgen voor de notie authenticiteit. De hand van de kunstenaar heeft het werk gemaakt, maar die hand staat niet langer ten dienste van een uniek subject, maar van een geschiedenis die bepalend is voor de manier waarop de kunstenaar zijn beeltenis uitvoert.

Deze stelling is niet, zoals Fredrick Jameson beweerd heeft, een symptoom van de teloorgang van het modernisme. Volgens de academische doxa bestaat het modernisme uit een esthetica van formalistisch meesterschap. Dit lijkt een andere wijd verbreide opvatting over het modernisme tegen te spreken, namelijk dat het modernisme neer zou komen op een radicale subjectivering van literatuur en kunst. Deze subjectivering moet echter niet begrepen worden als een romantische verlustiging in het expressieve. Immers de modernist is er niet op uit om de persoonlijke visie uit te drukken maar om deze te belichamen in een formele beheersing. Jameson formuleert dit als volgt: 'De grote modernismes werden gebaseerd op de ontwikkeling van een persoonlijke, privé stijl die net als je lichaam onvergelijkbaar was' (8). Modernistische schrijvers en kunstenaars proberen hun persoonlijke visie over te dragen door deze vorm te geven als een eigen, individuele taal. Deze unieke stijl wordt geacht de subjectiviteit van de schrijver of kunstenaar te belichamen, of sterker nog, te *zijn*. De modernistische kunstenaar identificeert zich dus metaforisch met zijn of haar werk. Mijn eerdere karakterisering van 'vader-kunstenaars' als hebbend een metaforische relatie tot hun werk, kan nu gespecificeerd worden als een typisch modernistische kunstopvatting.

Nu zijn Akkermans stilistische travestieën exquise voorbeelden van formeel meesterschap. Maar het gaat hier niet om een formeel meesterschap dat opgevat moet worden als een belichaming van de uniciteit van de kunstenaar. Het gaat hier eerder om een formele beheersing van de erfenissen van de kunstgeschiedenis. Akkermans omgang met deze erfenissen moet niet gezien worden als een naïef geloof in het belang van geschiedenis. We moeten immers niet vergeten dat zijn werk een vorm van travestie is, en niet van transsexualiteit. Zijn schilderijen zijn alleen maar in de dracht van geschiedenis aangekleed; en niet alleen zijn schilderijen, maar ook de kunstenaar zelf. Want zijn schilderijen zijn zelfportretten.

Akkerman legt met zijn schilderpraktijk een tegenstrijdigheid bloot in het kunsthistorische en kunstkritische vertoog. Men gelooft tegelijkertijd in de uniciteit en authenticiteit van de kunstenaar en haar werk als in het idee dat werken historisch bepaald zijn en alleen in historische termen begrepen kunnen worden. In Akkermans werk zijn deze twee uitgangspunten niet langer in strijd met elkaar. Hij presenteert de kunstenaar in de dracht van geschiedenis, of andersom, geschiedenis is belichaamd in het zelf van de kunstenaar. Akkerman heeft het genre van het zelfportret nodig om hierin overtuigend te zijn, want het is juist in dit genre dat kunstenaar en werk, geportretteerde en portrettist, in één en hetzelfde gebaar ten tonele gevoerd worden. Het is alleen in dit genre dat we de verstrooiing van het idee van authenticiteit voor onze ogen kunnen zien afspelen. Net als met andere praktijken van travestie, leidt dit niet tot een nieuwe definitie van authenticiteit. Akkermans werk bestaat niet uit de inwisseling van de ene stellige positie voor een anderen. Zijn zelfportretten zijn speelterreinen die de kijker ertoe aanzetten om wat voor vastgeroeste ideeën dan ook omtrent de kunstenaar en zijn werk, zelf en geschiedenis, te herzien.

## Noten

1 'De veranderende uitdrukking van het gelaat: Een gesprek tussen Johan Polak en Philip Akkerman', in: *Philip Akkerman: Zelfportrette/Self-Portraits* (Amsterdam, Meulenhoff, 1992) p. 134.

2 Zie Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (New York, Simon&Schuster, 1992).

3 Cleve Gray, 'Retrospective for Marcel Duchamp', *Art in America* 53, nummer 1 (1965), p. 102-105; geciteerd door Amelia Jones, *ibid*, p. 63.

4 Dore Ashton, 'An Interview with Marcel Duchamp', in: *Studio International* 171, nummer 878 (June 1966) p. 244-247

5 In zijn hoofdstuk 'Reading as a Woman' signaleert Jonathan Culler dat mannelijke critici grotere affiniteit hebben met metaforische procédés. Hij suggereert dat dit komt door de fundamentele onzekerheid waar vaderschap op gebaseerd is. Als vader weet je nu eenmaal nooit zeker of een kind wel van jou is. De moeder kan vreemd gegaan zijn. Daarom zouden mannen geneigd zijn op zoek te gaan naar gelijkenis: het principe waar de metafoor op gebaseerd is. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca NY, Cornell University Press, 1982).

6 Zie voor een uitvoeriger behandeling van het verschil tussen reproductie en procreatie het hoofdstuk 'Perception' in Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self* (Cambridge MA, Harvard University Press, 1933).

7 Voor Akkerman bestaat het onderwerp van zijn zelfportretten ook uit de geschiedenis van stijl. In zijn tekst 'Alleen maar zelfportretten' zegt hij het volgende: 'In mijn zelfportretten is het levensverhaal tweemaal aanwezig. Op de eerste plaats in het beeld. Je ziet een hoofd dat ouder wordt. Dat spreekt voor zich. Maar er is nog een ander verhaal waarin het proces van ouder worden gezien kan worden. En dat is het verhaal van de techniek.' (*Kunst & Museumjournaal* 1, nummer 5, 1990, p. 32-33).

8 Fredric Jameson, 'Postmodernism and Consumer Society', in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend WA, Bay Press, 1983) p. 114.