

# ‘Stel je een intelligente actrice voor die ook schilder is en ook blond’

Pauline Boty in Ali Smiths *Herfst*

**E**rlijk zeggen: hebt u weleens van Pauline Boty gehoord? En zo ja, kende u haar naam al voor 2013? Gefeliciteerd, dan behoort u tot een selecte groep kenners van Britse popart. Waarschijnlijker is dat u Boty's naam nooit eerder tegenkwam, tenzij u in 2013 toevallig het retrospectief bezocht dat de Wolverhampton Art Gallery aan haar werk wijdde (Wolverhampton! Parel van de Midlands!), of de bijbehorende catalogus zag (Tate 2013). Of kent u Pauline Boty omdat u Ali Smiths roman *Herfst* (2018) las? Dat laatste ligt het meest voor de hand, want Smith heeft met haar bestseller meer voor Boty's naamsbekendheid gedaan dan kunsthistorici en curatoren vóór haar is gelukt. En daarmee maakt Smith met haar roman subtiel een punt dat tegelijk een van de thema's vormt in *Herfst*: de overlevering van kunst, en dus haar overleven, is een kwetsbaar proces dat afhangt van mensen en de verhalen die zij vertellen.

*Herfst* is het eerste deel van wat een 'seizoenskwartet' gaat worden. Inmiddels zijn ook *Winter* en *Lente* al uit; *Zomer* verschijnt in 2020. Ali Smith (1962) maakt furore met deze romans, die zowel door critici als lezers omarmd zijn. Zij wil de roman zijn oorspronkelijke betekenis van 'nieuws' (*novel*) teruggeven en schrijft deze vier boeken zo dicht mogelijk op de actualiteit. *Herfst* ademt de sfeer in Groot-Brittannië van juni 2016, net na het Brexit-referendum: de verwarring, de verharding, de hoop en de wanhoop. Toch is dat niet per se waar *Herfst* over gaat, zo het al mogelijk is om te zeggen waar de roman 'over gaat'. De titel is niet echt de kortst mogelijke samenvatting van de inhoud, zoals *De ondergang van de familie Boslowits* of *Kruistocht in spijkerbroek* dat in zekere zin wel zijn. Net als 'ondergang' of 'kruistocht' duidt 'herfst' een verloop van tijd aan waarin gebeurtenissen plaatsvinden, maar anders dan die eerste twee processen is deze herfst niet lineair. Hoewel *Herfst* zich ruwweg in één najaar afspeelt – tussen eind juni en november 2016 – springt de roman zo vrijelijk naar andere seizoenen en andere jaren, dat je als lezer dat verstrijken van de tijd nauwelijks opmerkt, of pas achteraf de chronologie kunt ontwaren. De gebeurtenissen lijken willekeurig als herfstbladeren neer te dwarrelen en blijken pas als ze kriskras over elkaar liggen een organisch geheel te vormen.

*Herfst* heeft twee hoofdpersonen, Elisabeth Demand (32) en Daniel Gluck (101), en de roman opent als Daniel op sterven ligt in een verpleeghuis, waar Elisabeth hem bezoekt. Hun vriendschap begint ruim twintig jaar eerder als Elisabeth voor school een opdracht over burens moet maken, een 'portret in woorden'. Je proeft de pedagogische missie van de school om mensen met elkaar in contact te brengen, maar Elisabeths moeder wil niet dat ze de buurman aanspreekt – 'ouwe nicht, zei haar moeder binnensmonds' (22) – en haalt haar dochter over

om zelf een verhaaltje te verzinnen. Wonder boven wonder blijkt ook Elisabeths fictie in staat om het contact te leggen: als haar moeder trots het verhaaltje voorleest aan de buurman, schaamt Elisabeth zich zo dat ze de volgende keer dat ze hem ziet doet alsof ze iemand anders is. En juist dat schept een band, want, zoals Daniel tegen Elisabeth zegt, we delen 'de gave om iemand anders te worden, als we er zin in hebben' (26).

Twintig jaar later lukt het Elisabeth even niet meer om zich te transformeren. Ze zit in een impasse: op een tijdelijk contract aan de universiteit, niet in staat om een huis in Londen te kopen, met een paspoort dat verlopen is en een foto die wordt afgekeurd omdat haar hoofd niet het 'correcte formaat' heeft. Ook het land zit in een impasse. Om zich heen ziet ze de mensen zich ingraven in hun standpunten, de hekken omhooggaan, de regels woekeren. Een politica wordt vermoord – een verwijzing naar Labour-politica Jo Cox die in juni 2016 door een rechts-extremist werd neergeschoten terwijl ze campagne voerde tegen de Brexit – maar tot Elisabeths verbazing lijkt die schokkende gebeurtenis nauwelijks nog een rimpeling in de zee van nieuws te veroorzaken.

Hoe uit die ogenschijnlijk doodlopende wegen toch een uitweg mogelijk is, dat vormt de kern van *Herfst*. In het bewerkstelligen van verandering is een belangrijke rol weggelegd voor kunst. Om dat duidelijk te maken maakt Smith een uitstapje naar een politiek schandaal uit de jaren zestig, de Profumo-affaire, die in Groot-Brittannië nog altijd berucht is. Minister van Defensie John Profumo moest in 1963 aftreden toen hij na jarenlange geruchten opbiechtte dat hij een verhouding had (gehad) met Christine Keeler, een nachtclubdanseres die ook met een Russische diplomaat het bed had gedeeld. Keeler vormde het oog van een storm van onthullingen, media-aandacht en rechtszaken over mogelijke spionage, chantage, meened en geweld, 'alleen ging het algauw, ogenschijnlijk tenminste, over iets heel anders, over wie Keeler bezat, wie haar uitbaatte, en wie daar wel of niet geld aan verdiende' (100). Anders dan de mannen die bij de affaire betrokken waren werd Keeler nooit gerehabiliteerd.

In *Herfst* wordt Keeler ten tonele gevoerd via een schilderij, 'het schilderij van een vrouw die zonder kleren aan op een achterstevoren gedraaide stoel zat en die een regering ten val bracht' (40). Dat schilderij is *Scandal '63* van Pauline Boty (1938-1966), de enige vrouw in de Britse popartscene van begin jaren zestig.

Boty schilderde Keeler naar een beroemde foto (van Lewis Morley) waarop zij verleidelijk in de camera kijkt. Boty bracht een subtiel wijziging aan en maakte van Keeler meer dan een lustobject door een contactafdruk na te schilderen waarop Keeler poseert als Denker: 'minder koket, meer verdedigend' (108), zoals Smith Boty laat denken. 'Hij zou er nog

steeds uitzien als het beeld dat iedereen dacht te kennen, maar het tegelijkertijd niet zijn.' *Scandal '63* verdween na Boty's vroegtijdige dood in 1968 en werd nooit teruggevonden, het is alleen bekend van foto's. Pauline Boty en haar werk raakten vergeten; pas in de jaren negentig dook een deel van haar schilderijen weer op. In *Herfst* vat iemand Boty's *Nachleben* laconiek samen: 'Genegeerd. Verdwenen. Jaren later herontdekt. Vervolgens genegeerd. Verdwenen. Herontdekt tot in het oneindige. Heb ik gelijk?' (107)

Wat doet Pauline Boty in *Herfst*? Ze is geen hoofdpersoon en komt nauwelijks als personage voor. De roman is dan ook zeker geen gefictionaliseerde kunstenaarsbiografie te noemen in de traditie van Irving Stones *Lust for Life* (1939), een van de beroemdste voorbeelden uit het genre. Stone wekte Vincent van Gogh met de klassieke 'god-trick' van de schrijver tot leven: hij voerde hem sprekend op en verbeeldde zich tot in detail wat Vincent dacht, droomde en deed. Het boek, in de jaren vijftig succesvol verfilmd, zette decennialang de toon in de mythevorming rond Van Gogh.

Smith houdt zich verre van zulke alwetendheid, al schrijft ze tegen het eind van de roman wel een portret in woorden van Boty. Ook dan nog is ze terughoudend: de gedachten die ze aan Boty toeschrijft zijn grotendeels afkomstig uit bestaande bronnen. Als Boty dan eindelijk het woord neemt – welgeteld één zin legt Smith haar in de mond, maar wel een cruciale – gebeurt dat in een droom:

In haar droom sloeg ze het verleden om de oren. Dat ze haar schoolvriendin Beryl vertelde, ze waren allebei zestien, ik word kunstenaar. Dat mogen vrouwen niet, zei Beryl. Ik wel. Een serieuze kunstenaar. Ik wil schilderes worden. (114)

Hoewel Boty nauwelijks spreekt is haar aanwezigheid in *Herfst* cruciaal, niet als persoon maar via haar werk. Dat bleek al uit het voorbeeld van *Scandal '63*, waar via Boty het bestaande beeld van Christine Keeler wordt bijgesteld. Maar ook op andere momenten blijkt dat Boty's werk mensen beroert. Haar naam valt voor het eerst wanneer Elisabeth langs een huis loopt waar iemand na het referendum 'ga naar huis' op had gekalkt – Elisabeth was geschokt toen ze dat zag. Nu heeft iemand anders er in felle kleuren 'we zijn al thuis dank u' (64) onder geschreven, met een geschilderde boom en bloemen ernaast. Ook liggen er echte bloemen onder, 'zodat het er een beetje uitziet of er kortgeleden een ongeluk is gebeurd' (64). Die scène doet Elisabeth denken aan een schilderij van Pauline Boty, *With Love to Jean Paul Belmondo*. Het beschilderde huis doet haar nadenken over kleur, en hoe Boty door haar kleurgebruik een tweedimensionaal plaatje (het portret van Belmondo) een nieuwe betekenis had gegeven: 'als om hem

kleurrijk onder te duwen en tegelijkertijd kleurrijk op te tillen' (64). Die tegenstrijdige gevoelens roept ook het huis bij haar op: vrolijkheid en een gevoel van crisis. Voor het eerst in tijden voelt ze zich weer 'een beetje zichzelf' en krijgt ze zelfs een idee voor een lezing. Kortom, Boty's kunst maakt creatief.

Natuurlijk is *Herfst* te lezen als een hommage aan Boty, zoals zoveel romans over bestaande kunstenaars in de eerste plaats een vorm van eerbetoon zijn. Diverse van haar werken worden uitvoerig en met veel liefde beschreven. Dat is een kleine daad van gerechtigheid waar de roman als genre zo goed in is: het ophalen van de stekken die de officiële geschiedenis heeft laten vallen, en dat zijn er in Boty's geval heel wat. Maar de omschrijving 'hommage' doet geen recht aan wat *Herfst* verder is en wat Boty's werk in *Herfst* veroorzaakt. Boty is de ontsteking, de hyperlink, de lijm van deze roman. Haar werk, veel meer dan zichzelf, spettert en schittert van de pagina's. Het is Smiths grote verdienste dat ze een verhaalvorm heeft gevonden die Boty's werk zo'n centrale rol geeft. Haar vondst is dat ze dat werk al aanwezig laat zijn voordat het gezien wordt: namelijk doordat erover gepraat wordt. De liefdevolle beschrijvingen van haar werk komen niet van een alwetende verteller, maar van de personages – vooral van Daniel.

Tijdens haar studie komt Elisabeth voor het eerst een foto van Boty's werk tegen in een catalogus. Ze is blij verrast met de ontdekking van een vrouwelijke popart-kunstenaar, maar haar begeleider ontraadt haar om een scriptie over Boty te schrijven wegens gebrek aan materiaal. Al bladerend realiseert ze zich met een schok dat ze Boty's schilderijen allang kent: uit de verhalen van Daniel. Als kind speelde Elisabeth met Daniel het zelfbedachte spel 'Elk verhaal vertelt een plaatje'. Daniel beschreef dan uit zijn geheugen een schilderij en liet het Elisabeth helemaal voor zich zien. Die schilderijen, zo ontdekt Elisabeth als student, waren de schilderijen van Boty. Als ze Daniel ernaar vraagt vertelt hij dat hij Pauline Boty kende: 'Ik was er de dag dat ze hem maakte, zei hij' (36).

In de klassieke kunstenaarsroman draait het meestal om het genie en het levensverhaal van de kunstenaar. In *Herfst* zet Ali Smith nadrukkelijk het werk voorop; op zich al een prestatie omdat nauwelijks aan Boty's vroege dood valt te ontkomen. Maar als Elisabeth te ver dreigt af te dalen in Boty's levensverhaal maant Daniel haar tot zwijgen:

En als je naar de foto's van haar kijkt, zei Elisabeth. En ze was zo ongelooflijk mooi. En wat haar is overkomen in het leven is zo droevig, en daarna de droevige dingen die na haar eigen droevige dood gebeurden, met haar man, en daarna met haar dochter, de ene tragedie na de andere, zo ondraaglijk droevig dat...

Daniel stak een hand op om haar duidelijk te maken dat ze moest zwijgen, daarna de andere, allebei zijn handen omhoog en vlak.

Stilte. (73)

Het punt is duidelijk: over het leven moet niet te veel gesproken worden, over het werk des te meer. Smith zet in feite nog een stap verder: niet Boty's werk staat voorop, maar de kijker naar het werk.



Michael Ward, *Pauline Boty (at work on Scandal '63)*, 13 October 1964.  
Michael Ward Archives / National Portrait Gallery, London

Gezien door de ogen van Daniel wordt Boty's werk doorgegeven – aan Elisabeth, aan andere personages, en aan de lezer. Door *Herfst* te lezen leerde ook u, lezer, Boty's werk eerder kennen dan haar levensverhaal, en zag u sommige van haar collages misschien al tot in detail voor zich, dankzij

Daniels gedetailleerde beschrijvingen en Elisabeths actieve meekijken:

Wat vind je? zei Daniel.

Het idee van het blauw en het roze samen lijkt me mooi, zei Elisabeth.

Roze kant. Diepblauw pigment, zei Daniel.

Ik vind het leuk dat je misschien het roze kunt aanraken, als het van kant is gemaakt, bedoel ik, en dat het anders zou aanvoelen dan het blauw.

O, dat is goed, zei Daniel. Dat is heel goed. (36)

Boty's werk is in staat om contact tussen mensen tot stand te brengen, dankzij de gedeelde verbeelding: het spel dat Daniel en Elisabeth spelen, waarin de lezer op haar beurt mee mag doen, maakt hun vriendschap hechter, en brengt Elisabeth later ook in gesprek met anderen. Boty brengt mensen bij elkaar, zonder dat dat er in *Herfst* nou heel dik bovenop ligt. Het is niet niks, in een tijd waarin mensen vooral tegen elkaar opgezet lijken te worden.

*Herfst* geeft zo een magistraal antwoord op de vraag of dat wel kan, schilderijen in woorden beschrijven, en waarom je dat zou doen, of nog zou willen, nu elk plaatje met een muisklik voor je neus verschijnt. Of nou ja, elk plaatje? Zoals gezegd zijn niet alle schilderijen van Boty teruggevonden. Na haar dood zette Boty's broer de meeste in zijn schuur. Dat haar werk nu weer te zien is, is bij de gratie van mensen die erover praatten, die het wilden zien en het wilden doorgeven. Met andere woorden, de verhalen en gesprekken over Boty's werk zijn van cruciaal belang voor het voortbestaan ervan. Kunsthistoricus Hans Belting poneerde in *The Invisible Masterpiece* (2002) de stelling dat de geschiedenis van de moderne kunst na 1800 valt te lezen als een lange strijd met 'het meesterwerk': een abstract ideaal waarvan kunstenaars zich probeerden te bevrijden. Popart is bij uitstek een kunststroming die zich verzette tegen dat mythologische meesterwerk als uitdrukking van het genie van de kunstenaar. Door beelden te lenen uit de populaire cultuur, vooral reclame, film en televisie, en door alledaagse materialen als knipsels en stof te gebruiken, ontteden popartkunstenaars zich van het juk van originaliteit en verhevenheid van de schilderkunst. Door overbekende beelden van beroemdheden te herhalen en in

een andere context te plaatsen, zoals Andy Warhol bijvoorbeeld deed met Marilyn Monroe, stelden ze de verheerlijking van beroemdheden aan de kaak (totdat ze, o ironie, zelf tot meesterwerk verheven werden). Door beelden te lenen, en die naast en over elkaar te plakken doorbraken ze ook de illusie van



een naadloze representatie van de werkelijkheid: elk beeld is opgebouwd uit andere beelden, onze toegang tot de werkelijkheid wordt bemiddeld via bestaande beelden.

Ook *Herfst* is een collage, die de popartvisie op de relatie tussen kunst en werkelijkheid echoot. De roman is een samenraapsel van verschillende verhalen die niet naadloos op elkaar aansluiten. Ook *Herfst* biedt niet de illusie van toegang tot een ongemiddelde werkelijkheid. De lezer krijgt geen kijkje in het leven van Boty, een portret in woorden valt nooit samen met degene die beschreven wordt, flarden en snippers taal zitten er altijd tussen. Door krantenkoppen uit begin jaren zestig over Pauline Boty achter elkaar te zetten in haar 'portret in woorden' toont Smith met wat voor beeldvorming Boty zelf als kunstenaar te maken had:

Pauline schildert pop. En allemaal mijn eigen werk. (Dat was een kop bij Pauline die een abstract werk ophing in het hoofdkwartier van de vakbond van de Labourpartij.) Actrices hebben vaak piepkleine hersens. Schilders hebben vaak een enorme baard. Stel je een intelligente actrice voor die ook schilder is en ook blond. (112)

Via die collagetechniek laat Smith Boty soeverein ontsnappen aan alle (stereo)typeringen van journalisten. Haar roman is het kunstwerk dat Boty laat bestaan, juist door haar niet realistisch te willen verbeelden. *Vita brevis, ars longa* luidt het spreekwoord, maar zonder korte mensenlevens kan de kunst niet voortbestaan. *Herfst* toont hoe kunst kan verdwijnen en weer verschijnen, dankzij mensen die kijken, geraakt worden, en er met elkaar over praten. <

### Literatuur

- Belting, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Londen: Reaktion Books, 2002.
- Smith, Ali. *Herfst*. Vertaald door Karina van Santen en Martine Vosmaer. Amsterdam: Prometheus, 2018. E-book. Oorspr: *Autumn*. Londen: Hamish Hamilton, 2016.
- Stone, Irving. *Lust for Life: The Novel of Vincent van Gogh*. The Modern Library of the World's Best Books. New York: The Modern Library, 1939.
- Tate, Sue. *Pauline Boty: Pop Artist and Woman*. Wolverhampton: Wolverhampton Art Gallery, 2013.

# Janeczeks literaire reproductie van Gerda Taro's aura

In 2018 ontving de Italiaanse auteur van Pools-Joodse origine Helena Janeczek (1964) de prestigieuze Strega-prijs voor *Het meisje met de Leica*, haar roman over Gerda Taro (1910-1937), die als een pionier wordt beschouwd in de oorlogsfotografie vanwege haar reportages over de Spaanse Burgeroorlog. Die oorlog werd Taro noodlottig toen ze op 27 juli 1937 werd overreden door een Republikeinse tank aan het front van Brunete, waarmee zij ook de eerste oorlogsfoto werd die omkwam tijdens het conflict.

De geschiedenis van Gerda Taro – een 'vrije vrouw', vrijheidsstrijder, geliefde én 'maker' van het icoon van de oorlogsfotografie Robert Capa, het pseudoniem dat ze voor André (Endre) Friedmann bedacht – heeft tot een rijke productie aan biografieën, tentoonstellingen, documentaires en romans geleid. Daarbij komt nog het mysterie van de 'Mexicaanse koffer' met 4500 negatieven van de fotografen Capa, Taro en Chim, die door vriend Csiki Weisz Frankrijk uit werd gesmokkeld en pas in 2007 is teruggevonden, waardoor Taro's foto's opnieuw aan het licht kwamen en ook discussies oplaaiden over de toeschrijving van enkele ervan aan Capa dan wel aan Taro. Janeczek gaat in haar roman kort in op de massale aandacht voor Taro's dood, die haar direct na haar overlijden in een heldin veranderde. Met haar 'documentaire roman' [1] vervaecht Janeczek biografische en fotografische sporen op zo'n manier met fictie dat zichtbaar wordt wat Gerda Taro in de levens van anderen heeft nagelaten. In haar dankwoord schrijft Janeczek: 'Dank aan iedereen die heeft geprobeerd mijn zucht

naar documentatie af te remmen door me eraan te herinneren dat ik een roman schreef. Inderdaad: hoewel ik de bronnen trouw ben gebleven, is het hart van het boek ondanks alles de vrucht van mijn verbeelding' (343). [2]

De roman begint en eindigt met het beschrijven van foto's vanuit de verbeelding die deze bij de verteller oproepen, waarbij de lezer nadrukkelijk wordt aangesproken en deelgenoot wordt gemaakt van het kijken naar beelden, 'alsof de tijd die sindsdien is verstreken niet bestond' (309). Hieruit blijkt hoe gelaagd het perspectief is van deze roman. De reproductie van het verleden in het heden wordt in *Het meisje met de Leica* [3] zowel gethematiseerd via de herinnering van degenen die hun intieme leven met Gerda Taro deelden, als via de mimetische weergave van de werkelijkheid die de kunst van de fotografie tot stand brengt. Door het verleden op te roepen in haar materialiteit krijgt deze de consistentie van een levenspraktijk die in het heden gereproduceerd kan worden.

De roman bestaat uit drie delen, plus een voor- en een nawoord met dezelfde titel, 'Stellen, foto's, coïncidenties', waarin de schrijfster zich mogelijke geschiedenissen inbeeldt aan de hand van de in de roman afgedrukte foto's. In het nawoord schrijft ze dat 'om wat dan ook terug te vinden' we 'te rade moeten gaan bij ons geheugen, dat een vorm van verbeeldingskracht is' (335). De herinneringen aan Taro worden opgeroepen door de verbeeldingskracht van drie personen uit haar leven, die haar eind jaren twintig hebben leren kennen in Leipzig, toen ze nog

Gerta Pohorylle heette, en die op hun beurt hebben bijgedragen aan de collectieve geschiedenis van het communisme van de jaren dertig. Wat hen bindt is hun Joodse afkomst en hun verzet tegen de nazistische en fascistische dictatuur.

In het eerste deel volgen we Willy Chardack, chirurg en uitvinder van de pacemaker, die in het najaar van 1960 door een telefoontje van jeugd vriend en liefdesrivaal Georg Kuritzkes uit Rome wordt meegesleurd in een spiraal van herinneringen aan Gerda, van wie hij, na Georg, de verloofde was. Willy denkt terug terwijl hij door de rechte Hertel Avenue loopt in Buffalo, New York. Op zijn beurt rijdt Georg, werkzaam als arts bij de Voedsel- en Landbouworganisatie van de Verenigde Naties, op hetzelfde moment in het derde deel, denkend aan Gerda op zijn scooter door de kronkelige straten van Rome. Deze synchrone tijdspannes worden doorbroken door het tweede deel, waarin journalist Ruth Cerf, Gerda's boezemvriendin, in 1938 op het punt staat om Parijs te verlaten en daarmee haar tijd als balling en lotgenoot van Gerda en vervolgens als hoeder van haar nalatenschap, achter zich te laten.

In een interview met *De Morgen* zegt Helena Janeczek dat ze ervoor gekozen heeft om Gerda Taro via anderen in beeld te brengen omdat haar karakter als 'doener' zich niet leende voor een ik-verhaal. [4] Chardack benadrukt dit aspect van Taro: hij noemde haar voor de grap 'Fräulein Vorwärts' (67), naar het refrein van Bertolt Brechts *Solidaritätslied* uit de film *Kuhle Wampe* dat hen allen, in Duitsland en daarna als ballingen in Parijs, verbond in de socialistische strijd. Via zijn herinnering komen we ook het meeste