



Jan Vanriet in Antwerpen

Het losgetrokken keurslijf

kunst Beeldend kunstenaar Jan Vanriet mocht het Museum van Schone Kunsten in Antwerpen naar eigen inzicht inrichten. Cees Nooteboom is onder de indruk.

door Cees Nooteboom

Closing Time is de titel van de grote overzichtstentoonstelling van Jan Vanriet in het Museum van Schone Kunsten in Antwerpen. Die twee woorden roepen onmiddellijk een herinnering op aan de beroemde regels uit *Enemies of Promise* van Cyril Connolly: 'It is closing time in the gardens of the West', maar als ik dat tegen Vanriet zeg, blijkt de werkelijkheid anders: het museum gaat voor vier jaar dicht, closing time is letterlijk bedoeld – met daarbij de hoop dat het niet, zoals bij het Stedelijk en het Rijksmuseum in Amsterdam, een hal-

ve eeuwigheid gaat duren tot het weer open gaat. Maar het citaat van Connolly, met de ondergangsstemming van vlak voor de Tweede Wereldoorlog, had wonderwel gepast zegt hij, juist vanwege de geest waarin een aantal van zijn schilderijen is ontstaan. Vanriet is een belezen schilder die ook zelf poëzie schrijft en met al zijn zintuigen in de turbulenties van deze tijd leeft. Zijn ouders hebben elkaar in Mauthausen ontmoet en dat heeft zijn sporen nagelaten. Het interbellum, de zwarte jaren met hun dreiging die maar al te snel in een barbaarse werkelijkheid zou veranderen, maar ook de andere kant van exuberante uitpattingen, de wereld van cabaret, de UFA-films, Zarah Leander, waarin alles nog één keer flitste en schitterde voor de duisternis aanbrak, dat alles speelt een rol in zijn werk.

Maar deze schilder is niet op één ding vast te pinnen. Ooit schreef ik over zijn werk een inleiding waarin ik retorisch vroeg: 'Hoeveel Jan Vanriets zijn er eigenlijk?' Een legitieme vraag bij een schilder die zoals Pessoa kennelijk makkelijk van stijl en thema verandert, realistische portretten met abstracties afwisselt, maar ze in tegenstelling tot Pessoa met dezelfde naam tekent, en dan bovendien, zoals nu, zijn werk tussen dat van anderen, vroegeren en lateren, bekenden en onbekenden, gehangen heeft in een schildersavontuur zonder weerga en daarom ook niet zonder risico.

Wie op het idee gekomen is weet ik niet, maar in elk geval had het museum in Antwerpen de gelukkige gedachte Vanriet eenentwintig zalen ter beschikking te stellen om naar eigen goeddunken in te richten. Daarbij had hij toegang tot het depot, waar hij van alles aantrof dat, wat hem betrof, nodig aan de duisternis onttrokken mocht worden, schilderijen die al generaties in de vergetelheid van die catacomben hadden doorgebracht, door niemand gezien. Met een beetje magisch denken kun je je de eenzaamheid van die schilderijen indenken, en het geluksgevoel dat ze gehad moeten hebben toen de schilder door de gewelven dwaalde en ze uitverkoos, waardoor er, soms voor het eerst in veertig jaar, weer ogen op ze gericht werden.

Een beetje duizelig

Eclectisch, zo mag je de werkwijze van Vanriet wel noemen. Geometrische abstracties uit de twintigste eeuw naast landschappen uit de negentiende, Italiaanse grootmeesters naast onbekende Vlamingen, aangekondigd onheil naast beelden van metafysisch geluk, bloemstukken naast vluchtelingen en verdrevenen, en tussen dat alles, spaarzaam soms en dan weer zeer aanwezig, zijn eigen werk in een spel dat hij treffend *weerkaatsingen* genoemd



Jean Fouquet, *Madonna omringd door serafijnen en cherubijnen* (1452). Eigenlijk Agnès Sorel, de maitresse van de koning

heeft, echo's, herhalingen, toespelingen, vaak van zeer persoonlijke aard, politieke obsessies, het gistingproces van zowel fascisme als communisme, de houding van de kunstenaar ten opzichte van al die elkaar bestrijdende ideologieën, alles speelt een rol. Een beetje duizelig maakt het wel, maar als je lang genoeg tussen al die doeken heen en weer gaat, probeert om de rode draad te volgen, om het spel mee te spelen, worden al die weerkaatsingen, zowel in beeld als in gedachte, steeds spannender en zeker navoelbaar.

Niet dat het altijd simpel is. Literaire schilders, en dat is Vanriet zeker ook, kennen het spel van schijn en wezen, van hinderlaag, valkuil en dubbele bodem. Dan kan een onschuldig landschapje ('truttig', zegt de schilder zelf) van Mauthausen een bittere betekenis krijgen omdat de afgebeelde steengroeve door alles wat er daar gebeurd is zijn eigen verraad bewijst, een van de beelden die je, zoals conservator Leen De Jong in de indrukwekkende catalogus zegt, op twee manieren kunt lezen en die, zoals Vanriet het zelf uitdrukt, 'niet con-

form zijn met hun inhoud'. De gevangenen van Mauthausen moesten in die steengroeve de zwaarste stenen sjouwen, waardoor velen zijn omgekomen.

Spielerei

Maar niet alles is op die manier met betekenis geladen, soms gaat het ook om onverholen spelerei met kleur en vorm, om het zoeken naar de nabijheid van andere schilders, alsof Vanriet in een schildersgilde van doden en levenden heeft rondgedwaald en daardoor het tijdsverschil tus-

Jan Vanriet, *Agnès Sorel* (1988)



Vanriet brengt het lijdensverhaal tot zijn essentie terug met de drie enorme spijkers

sen vroeger en nu heeft opgeheven. En dat heeft tot gevolg dat je in sommige van de klassieke schilderijen een actuele obsessie herkent, en in de schilderijen van Vanriet zelf bespeurt waar hij aan de traditie raakt. Dat begint al meteen in de eerste zaal – alle zalen hebben titels – die *de schilder, zijn vrouw* heet. Over groot en klein heb je het dan al niet meer. Hij heeft zijn vrouw Simone (de schrijfster Simone Lenaerts) levensgroot afgebeeld in haar nieuwe kleurige Kenzo-jas, het roze en groenblauw van die jas glanst nog op de achterkant van zijn eigen jas en hoed: de schilder heeft zijn werk gedaan en heeft zich afgewend. Zijn ogen zien we niet, hij loopt het doek uit. Zijn vrouw daarentegen kijkt ons aan, geen ontwijken.

En dat is dan precies het tegendeel van het andere, veel kleinere schilderij van de Meester van Frankfurt uit 1496 dat er vlakbij hangt. Daar is het juist de schilder die je regelrecht aankijkt en daarmee zichzelf in de moderne zin onmiddellijk tot een persoon maakt, hier heb je me, dit ben ik, dit heb ik gemaakt. Hier is het de vrouw die wegstijgt in een onbestemde verte. Wat er verder op dit paneel van 38 bij 26 cm allemaal te zien is heeft, Maarten Doorman in zijn inleiding bij de catalogus meesterlijk beschreven.

Een chemokuur

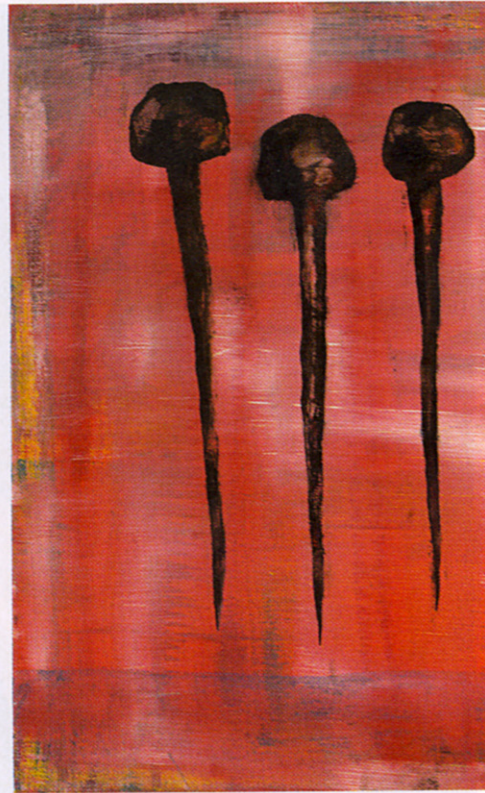
Het is meer voorgekomen dat schrijvers of schilders in de depots mochten duiken om zich in hun keuzes uit te leven, museumdirecteur of curator voor één tentoonstelling, maar de ruimte die Vanriet gekregen heeft is uniek: 325 werken, 150 uit de collectie, 175 van hemzelf. Een groot waagstuk, zowel voor het museum als voor de schilder. Wie durft zich in de buurt van Memling of Van Eyck te hangen, wie gaat de confrontatie aan met Jordaens of Ensor? Deze tentoonstelling had ook *carte blanche* kunnen heten, want dat is wat Vanriet gekregen heeft, een enorme vrijheid. Zelf ziet hij het niet als een confrontatie, hij zegt: 'Ik denk niet in die termen. Ik heb een aantal schilderijen en zij hebben een aantal schilderijen, misschien van een andere, hogere orde. De vraag is: hoe proberen we die met elkaar te verbinden? Welk verhaal wil ik of kan ik vertellen? Wat is het materiaal waarmee ik kan spelen, in mijn werk en in de

museumcollectie.' Dat de mogelijkheid bestaat dat je daarop afgerekend wordt, is hem duidelijk. 'Als ik zo zou denken, zou ik er niet aan begonnen zijn. Dat is een verloren slag. Als je ziet wat er hangt! Ik hoop dat de bezoeker het niet als een confrontatie zal ervaren, want dan staat mij het angstzweet in de handen.'

Maar een weerkaatsing is geen confrontatie, het is een spiegeling, en hier een hoogst persoonlijke van het ene werk in het andere, waarin vaak genoeg het spelelement overheerst. Neem het ijzingwekkende portret van Jean Fouquet uit 1452. Het heet *Madonna omringd door serafijnen en cherubijnen*, maar in werkelijkheid is het een portret van Agnès Sorel, de maitresse van de koning. Die cherubijnen en serafijnen staan er ook allemaal op, ze fladderen in dieprood geschilderd rond de troon van de maaagd en haar kind. Door dat diepe rood komt de bijna lijkleekheid van de huid van moeder en kind extra uit. Het is een van de merkwaardigste schilderijen die ik ken, ik heb het al vaak bezocht. Hier hangt het op een andere plaats, niet meer in de bovenzaal waar het licht van boven omhoog valt uit een hoge koepel, maar beneden.

Een wezenlijke verandering. De ruimte links en rechts is opengelaten, er is geen ontkomen aan het bijna kale hoofd met de grote kroon, en het gebrek aan haar waardoor de uitdrukking van het niet op het kind, maar eerder naar *binnen* gerichte gezicht van de vrouw nog vreemder wordt. Dat je één anachronistisch ogenblik denkt aan een chemokuur maakt de verwarring alleen maar groter. De hermelijnen mantel heeft bijna dezelfde kleur als de huid, niet het stralende wit van dat emblematische dier. En wat letterlijk naar voren springt, is de euclidische vorm van de werkelijk kogelronde, geheel onblote linkerborst. Door de symmetrische behoefte die je hebt om ook de andere, in het blauwe keurslijf verborgen borst te zien, merk je hoe ver die borsten uit elkaar staan, verder kon met geen mogelijkheid.

En daar komt de weerkaatsing aan de orde, want om die ene borst te onthullen moet het keurslijf wijd uit elkaar getrokken worden. Het staat open, het zigzaggende groene koord dat het normaal gesloten houdt, is losgetrokken – en het is precies dat element dat Vanriet gebruikt, want op een behoorlijke afstand aan de overkant van de madonna/maitresse hangt een schilderij dat je met groot gemak abstract zou noemen, als je niet wist dat Vanriet dat kleine groene koord heeft uitvergroot tot een schilderij van 180 bij 180 cm tegen een achtergrond van vier vierkanten waar



Boven: Jan Vanriet, *Drie nagels* (2005)
Onder: Antonello da Messina, *Calvarieberg* (1475)

in bij twee daarvan het rood van de engelen weer terugkomt.

Gruwelijke krampen

Weerkaatsingen, correspondenties. De *Calvarieberg* van Antonello da Messina uit 1475 is, ook door de innerlijke contrasten – gemartelde lichamen in gruwelijke krampen, de twee moordenaars aan kale bomen, Christus in het hoge centrum aan een echt kruis dat langs de timmerman geweest is, een wenende madonna, schedels, een uil, de rouwende Johannes met

op de achtergrond een vredig en zonnig landschap – een schilderij dat zonder uitleg kan. En toch, door het bijna even grote schilderij van Vanriet ernaast brengt hij het lijdensverhaal tot zijn essentie terug, de drie enorme spijkers waarmee de handen en voeten van Christus doorboord zijn. Drie, geen vier: de derde spijker is met één slag door beide voeten gehamerd. Daarnaast heeft hij een *Ruimtelijk Concept* van Lucio Fontana uit 1965 gehangen. Natuurlijk is er geen directe relatie met het lijdensverhaal, maar nooit eerder heb ik de langwerpige verticale sneden die Fontana in zijn schilderijen maakt zo lijfelijk als wonden gevoeld, waardoor wat een seconde lang een schildersgril lijkt plotseling een wisselwerking aangaat met de gemartelde van Messina en de middeleeuwse, duidelijke met de hand gesmede spijkers van Vanriet met hun lange, wrede punten.

In hoeverre iemand met al deze spiegelingen mee kan gaan moet ieder voor zich uitmaken. In de voorlaatste zaal, die van Jordaens en Van Dijk, is het misschien dan toch een confrontatie, niet van schilders en reputaties, maar van uitbundigheid en duisternis, beide in dienst van een gedachte, een ideologie. We hebben dan al de vluchtelingen en de diasporaschilderijen van Vanriet gezien waarin zijn politiek engagement duidelijk wordt. Tegenover het ideologische machtsvertoon van de contrareformatie en het uitbundige schildersdooim dat daarbij hoort – een *Heilige Augustinus in extase* en de *Marteling van de Heilige Apollonia* (een orgiastische werveling van lichamen en kleuren) – heeft hij zijn eigen grote zwarte doeken gehangen waarop de enige lichtpunten de vlammen van de toortsen zijn die door de onzichtbare menigte worden meegedragen. Plaats: Berlijn. Jaar: 1933. De mensen die Hitler gekozen hebben, trekken door de stad, maar je ziet niet hun gezichten, alleen maar de vlammen tegen het gevaarlijke zwart. De twee zo strenge en betogende schilderijen heten terughoudend *Optocht*. Wat er van die optocht geworden is, zie je in de laatste zaal waar het geweld van de oneindige vierkante meters van meester Rubens de vlammen van een brandende synagoge niet doven. Aan dit eind van zijn lange rondgang voelt de beschouwer dat hij een paar uur lang in de denk- en vormenwereld van een door de traditie gevoede en toch zeer eigentijdse schilder vertoeft heeft, die hem nog lang zal bezighouden. ■

De tentoonstelling 'Closing Time' is nog tot 3 oktober te zien in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (KMSKA)