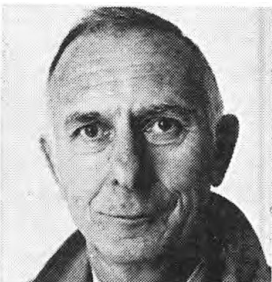


## Jan Cox retrospectief (1919-1980)

### Ludo Bekkers



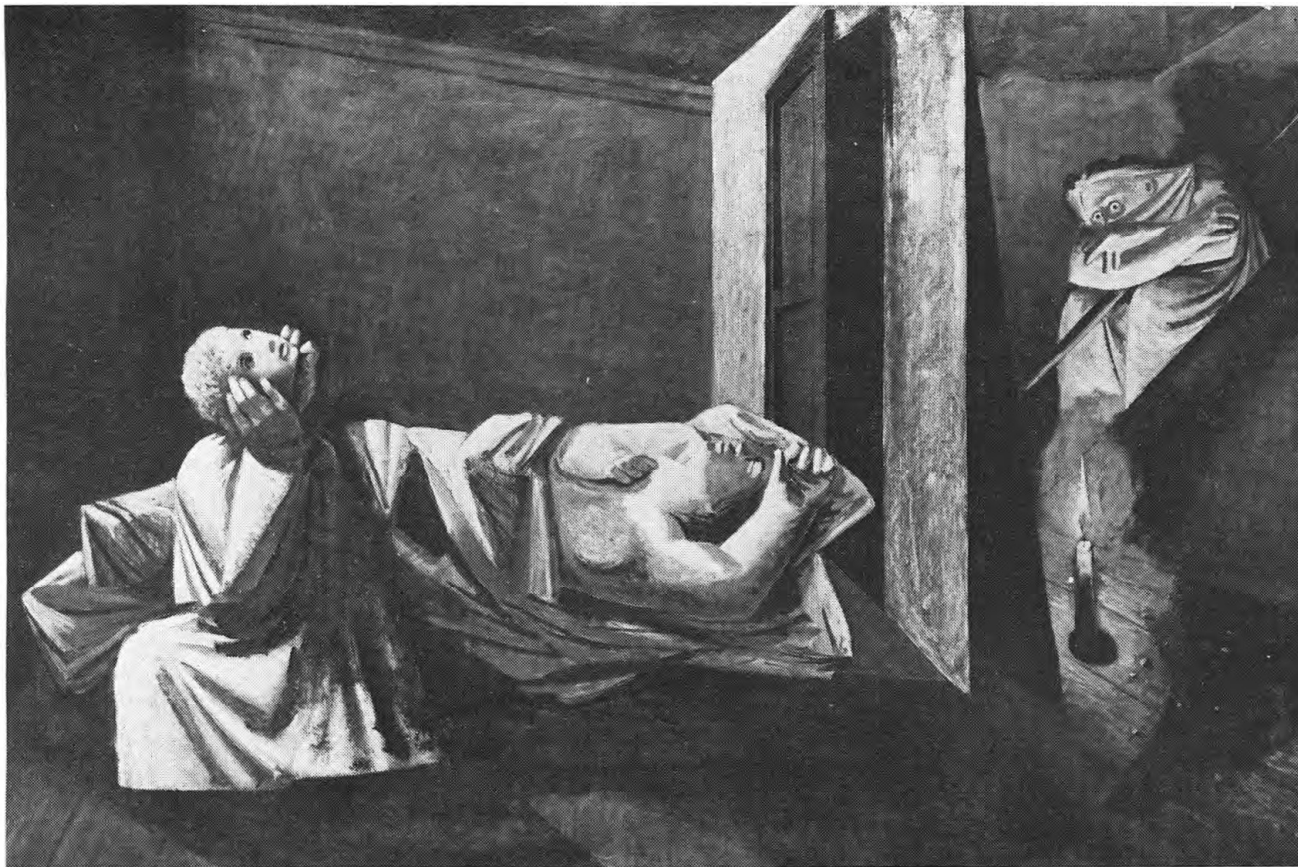
Geboren in 1924 te Antwerpen. Is eerste producer Kunstzaken bij de Belgische Radio en Televisie, Nederlandse uitzendingen. Publiceert over beeldende kunsten in verschillende tijdschriften in Vlaanderen en Nederland. Medewerker aan *Ons Erfdeel* en *Septentrion*.

**Adres:**

Lange van Ruusbroecstraat 13, B-2018 Antwerpen.

Kunstschilder Jan Cox is in een artistiek-intellectueel milieu geboren en opgevoed. Dat is in zijn geval niet zonder betekenis, omdat het zijn artistieke ontplooiing mede bepaald heeft. Bij hem waren emoties en luciditeit (lees ook intellect) nooit van elkaar te scheiden, zij waren beide steeds aanwezig en controleerden elkaar voortdurend. Dit betekent dat in zijn beste werken de ratio en de emotie een haast volkomen evenwicht bereikten maar tevens omdat de mens in zijn onvolmaaktheid nu eenmaal nooit voortdurend op zijn maximale mogelijkheden kan leven, in een aantal andere schilderijen het ene of het andere element soms domineerden. Dat beseftte Jan Cox zelf goed. „Intellect staat gevoel helemaal niet in de weg, tenzij het gebrekkig of onvolledig intellect is. Als de mensen niet genoeg weten of niet voldoende nadenken of de consequenties van hun denken niet kunnen uitvoeren, dan staat het gevoel in de weg, want dan word je onspontaan, dan word je gefrustreerd, dan zit je in de knoop en je weet het niet meer. Het is een kwestie van doordenken, niet een beetje denken of half denken. Je kunt niet ver genoeg gaan, je kunt nooit genoeg weten. Ik weet dat de mensen hierover verschrikkelijk schuw zijn. Ze denken dat je niet meer schilderen kunt wanneer je een boek kunt lezen. Integendeel. Tenslotte is kunst intellectuele arbeid. Zonder hersens gaat het niet. Natuurlijk, het creatieve element, alle leven, alle activiteiten, alle bron van energie komt uit het onderbewuste. Wat is een kunstwerk anders dan uit chaos orde maken. Alleen maar chaos maken resulteert in rotzooi; er is geen enkel werk dat als kunst bestempeld wordt dat niet orde uit chaos is”. (1) De eerlijkheid tegenover de overleden kunstenaar gebiedt te erkennen dat niet alle werken die hij maakte op hetzelfde niveau stonden, maar hoeft daar verder niet de nadruk op te leggen, want wat overblijft zijn de beste

Jan Cox, „De onderduikers op de Van Dijckkaai”, 1942.



werken en daaruit spreekt ondubbelzinnig het talent van Jan Cox. Hij was begenadigd, zou men vroeger geschreven hebben en we willen dit woord in dit verband toch wel even actualiseren, omdat het hier om een beeldend kunstenaar gaat die uitermate begaafd was en zijn innerlijke rijkdom voortdurend creatief ontwikkelde met een nooit aflatende rigositeit.

### **De levensgeschiedenis.**

De universaliteit van Cox, waarop we verderop nog zullen terugkomen, is hem vanaf zijn kinderjaren meegegeven. Zijn vader kwam uit Klein-Willebroek en zijn moeder was een Nederlandse. Tijdens de Eerste Wereldoorlog week vader uit naar Den Haag en opende er een kunsthandel. Zijn grote belangstelling ging uit naar toneel en literatuur met een uitgesproken

voorkeur voor Dostojevski en Oscar Wilde. Moeder van haar kant was artistiek begaafd: ze speelde niet onaardig piano en schilderde als amateur. De beide zonen Jan en Harry (die later een begaafd pianist werd) waren al heel snel ingewijd in de culturele aspecten van het leven. Als kinderen speelden ze met vader fragmenten uit Shakespeares toneelstukken en ze maakten ook kennis met de vrienden van de familie, zoals de Nederlandse schilder Raoul Hynckes en de Vlamingen Felix Timmermans, Eugeen de Bock en Floris Jaspers. Toen al heeft het contact met Hynckes en de vele uren die hij op diens atelier doorbracht grote invloed op Jan Cox gehad. Floris Jaspers zal later als een soort mentor een catalyserende functie op zijn kunstenaarsschap vervullen. Het talent openbaarde zich snel, want op driejarige leef-

tijd begon hij al te tekenen met de hulp van zijn moeder. „Terwijl zij aan de ezel zat te schilderen, zag ik de achterkant van het doek: dat was een beetje doorschijnend en wat ik er door kon zien mocht ik meetekenen op de achterkant van het doek (...) Dat zijn in feite mijn eerste tekenlessen geweest”. (2) Van Den Haag verhuist het gezin naar Amsterdam, waar Jan het bekende Barlaeusgymnasium doorloopt tot de vierde klas. Dan keert de familie naar België terug en vestigt zich in Antwerpen. Omstreeks zijn dertiende wou de oudste zoon beslist schilder worden, maar hij maakte een deal met zijn vader die eiste dat hij eerst de middelbare school zou afmaken. Ondertussen had de kunstenaar-in-spe in het gymnasium een muur van de aula versierd met de geschiedenis van Phaeton, de zoon van de zonnegod die de zonnwagen mag besturen maar de goede richting kwijtraakt en de gang van de hemellichamen verstoort. De keuze van dit onderwerp wees toen al op z'n belangstelling voor de klassieken en de mythologie. Een ander typisch en niet te verwaarlozen aspect uit de Amsterdamse tijd is dat Cox zich aangetrokken voelde tot de verzameling van het Tropenmuseum met zijn prachtige collectie Indonesische kunst. „Ik ging Wajangpoppen natekenen, Balinese godenbeelden en de prachtige skulpturen uit Nieuw-Guinea. Dát vond ik boeiender dan in het Rijksmuseum Rembrandt te kopiëren, wat ik trouwens nooit gedaan heb. In het Koloniaal Museum (nu Tropenmuseum) heb ik veel geleerd en als je een beetje kunt lezen, kun je het heel goed in mijn schilderijen zien. Soms betrap ik er mij op dat, lang nadat ik een schilderij gemaakt heb, ik de oorsprong van een gebaar, een kleur, een fragment terug kan vinden in een pop of in een beeld uit een bepaalde kast van het museum. Het zijn allemaal visuele dingen die in je geheugen blijven

en die te voorschijn komen als je ze nodig hebt. Dat is je bagage, ook buiten de beeldende kunst”. (3) Zoals gezegd ging het gezin Cox in 1936 naar Antwerpen, waar Jan het atheneum bezocht, maar zich na korte tijd liet inschrijven als leerling aan de Academie voor Schone Kunsten in de klas van baron Isidoor Opsomer. Hij hield het er zowat één jaar uit met veel spijbelen. Hij was duidelijk te jong voor de atmosfeer van de klas waar de anderen minstens vijf jaar ouder waren. De nonchalance van zijn medestudenten ontmoedigde hem, omdat hij het onderricht en vooral het schilderen ernstig opnam. Maar hij ging rustig op eigen houtje verder, ontdekte de Duitse Renaissance en vooral Cranach en Dürer, leerde Pierro della Francesca kennen en ook El Greco, wat hem ertoe bracht zijn culturele achtergrond te gaan verbreden. Na een jaar zelfstandig te hebben gewerkt, waarbij hij zich toedeed op de studie van de oude technieken en hij ook een reeks realistische burgerportretten maakte, ging hij kunstgeschiedenis en oudheidkunde studeren aan de Gentse Rijksuniversiteit. Maar ondertussen richtte hij zijn atelier in en verdeelde zijn tijd tussen de studie en het schilderen. In 1940 organiseerde *Kunst van Heden* in Antwerpen een tentoonstelling gewijd aan Floris Jaspers. We weten al dat Jaspers de familie Cox in Amsterdam bezocht. De jonge kunstenaar bezocht soms zijn atelier en Jaspers van zijn kant gaf op zijn beruchte ongezouten manier kritiek op het werk van de student. Maar ondanks deze sporadische contacten werd voor Cox deze tentoonstelling een openbaring waarbij hij plotseling het spoor vond naar de grote voorbeelden: Permeke, Servaes, Cantré en via hen de Franse Cubisten, Braque vooral en later Picasso. De lectuur van Kadinsky's *Ueber das Geistige in der Kunst* opende de horizon voor het abstracte. Een jaar later, in 1941, behaalde hij de li-

Jan Cox, „De dood van Socrates”  
(opgedragen aan Erik Satie), 1952.



centie in de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde maar deze kunsthistorische vorming weerhield hem er niet van om met zijn twee voeten tegelijk in de volle kunst te stappen. In 1942 had hij in Antwerpen zijn eerste tentoonstelling en het jaar daarop vinden we hem al in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, samen met Rudolf Meerbergen en Marc Mendelson. Na de oorlog, in 1945, verhuisde Cox naar Brussel, omdat hij Antwerpen te eng vond en er psychologisch teveel oorlogservaringen aan verbonden bleven. Hij werd vrijwel onmiddellijk medestichter van de *Jeune Peinture Belge* samen met Gaston Bertrand, Louis van Lint en Marc Mendelson onder impuls van de advocaat-verzamelaar René Lust. Na een grote tentoonstelling in 1948, opnieuw in het Paleis voor Schone Kunsten - hij is dan amper 29 jaar - trok hij in 1949 op een wat avontuurlijke manier naar de Verenigde Staten, waar hij sterke impulsen onderging. In 1953 woonde hij een jaar in Parijs en in 1955 reisde hij met een Staatsbeurs naar Rome waar hij ook een jaar verbleef aan de Academia Bel-

gica. Die buitenlandse verblijven waren betekenisvol voor het karakter van Cox, die altijd een geboorneerdheid in het denken heeft weten te vermijden. Hij was een homo universalis en hij wist zijn ontwikkelingsevolutie te plaatsen dáár waar hij dacht dat de bronnen te vinden waren. In 1956 werd Jan Cox benoemd tot hoofd van de schilderafdeling van de academie, als departement verbonden aan het Museum of Fine Arts in Boston. Hij is er achttien jaar gebleven om daarna naar Antwerpen terug te keren. Hij werd er opgenomen in de kring van jonge kunstenaars rond de galerij *De Zwarte Panter*, waarmee hij vriendschap sloot en waardoor hij gestimuleerd werd om een nieuwe boeiende fase in zijn oeuvre tot stand te brengen. Het werd een opwaartse creatieve beweging in zijn leven, die vrijwel samenviel met een langzaam toenemende psychische ondergang. Vlagen van depressies en alcoholisme wisselden elkaar af met sublieme scheppingsmomenten, maar de balans was tenslotte niet meer in evenwicht te houden en Jan Cox ontam zich het leven op 7 oktober 1980.

## De etappes.

Het was nodig deze vrij uitgebreide levensloop van Jan Cox te schetsen, omdat er zich verschillende fasen in hebben voorgedaan die betekenisvol zijn voor de evolutie van zijn oeuvre. We zullen enkele belangrijke etappes eerst nog even op een rij zetten om ze daarna te duiden.

Er is allereerst, in 1940, (Cox is dan eenentwintig jaar en studeert aan de R.U. Gent) de confrontatie met het werk van Floris Jaspers n.a.v. zijn tentoonstelling in *Kunst van Heden*. Cox heeft herhaaldelijk deze „ontdekking” als fundamenteel getypeerd, omdat ze een horizon heeft geopend, waardoor zowel de Vlaamse Expressionisten als de Franse Cubisten in zijn blikveld kwamen. Daaruit vloeide logischerwijze en wellicht ook door zijn kunsthistorische studies een verder zoeken voort naar de essentie van de schilderkunst. Toen was er ook de kennismaking met Kandinsky's essay *Ueber das Geistige in der Kunst*. Zo ontstonden enkele abstracte werken, maar het is duidelijk dat de abstractie Cox niet lag en dat hij meer neigde naar de Franse Cubisten - waarvan hij de stijl en de constructie waardeerde - en kunstenaars als Bonnard, Van Gogh en Matisse, bij wie de kleurtoepassingen hem boeiden. Het is waarschijnlijk langs deze weg van voorkeuren dat Cox, in 1945, ondertussen gevestigd in Brussel, mede-oprichter werd van *La Jeune Peinture Belge*, eerder een vriendenkring dan een kunstenaarsgroep in de betekenis van een „school” die onder impuls van René Lust in binnen- en buitenland de levende Belgische kunst wilde stimuleren. Het was geen stijlgroep die een orthodoxe leer had opgesteld of een gemeenschappelijke esthetische visie bezat en misschien daarom juist voelde Cox er zich thuis. „Het was gewoon, spontaan, organisch gegroeid omdat er een aantal jongeren waren die zich afzetten tegen een zekere

achtergrond. Tijdens de oorlog overheerste het animisme... bescheiden van formaat en bescheiden van boodschap. Wij probeerden iets anders te brengen, maar dat ging natuurlijk gepaard met het zelfontdekkingsproces”. (4) Dat is de invloed van de *Jeune Peinture Belge* op Cox geweest: de confrontatie met het werk van oudere vrienden en, door de buitenlandse tentoonstellingen van de groep, het toetsen van eigen werk aan dat van vreemde kunstenaars. Bovendien voelde Cox zich goed thuis in de groep, omdat het vrienden waren en hij gesteld was op vriendschap en menselijke contacten. Wegens die twee elementen is hij zonder twijfel ook toegetreten tot de Cobra-groep die voor hem aantrekkelijk was door de spontaniteit, het kleurgebruik en misschien ook wel de latente surrealistische inbreng via het *Surréalisme Révolutionnaire* dat in 1947 in Brussel geboren was onder impuls van Christian Dotremont en dat in 1948 medebepalend geweest is voor de oprichting van *Cobra*. Maar het doctrinaire aspect van deze groep moet Cox niet gelegen hebben, want geestelijke vrijheid was voor hem fundamenteel. Artistiek hebben *La Jeune Peinture Belge* noch *Cobra* enige beslissende invloed op hem uitgeoefend. „Met de *Jeune Peinture* heb ik mezelf kunnen identificeren. Dat waren wij. Tenminste in het begin. Totdat het bleek dat men ons wat wou opdringen; tot het bleek dat de *Jeune Peinture* zich helemaal wou instellen en schikken naar de Ecole de Paris en dat iets anders niet meer mogelijk was. Dat heeft mij ervan teruggehouden, want ik vond dat iedereen vrij moest zijn om te doen en te laten wat hij wou. Aan *Cobra* heb ik meegewerkt, omdat ik bewondering had voor het jonge enthousiasme en voor de rijkdom aan talent waar die jongens over beschikten. Maar ik was net een klein beetje te oud om er echt deel van uit te maken. Mijn interesse is echter altijd naar



hen uit blijven gaan. Ik zit dus eigenlijk tussen de twee in. Aan de twee kanten even met een leeftijdsverschil, dat wel niet te groot is, maar toch net genoeg om mij ergens in het midden te laten rondzwerven. Ja, ik zou haast zeggen: ik ben bij geen van de twee politiek voorvechter geweest". (5)

De jaren die hij doorbracht in Parijs (1953) en daarna in Rome (1955) zijn weliswaar vruchtbaar voor de kunstenaar, maar buiten de confrontatie van de culturen uit deze beide steden met zijn eigen culturele vorming vinden we van deze verblijven geen duidelijke sporen in de

schilderijen terug. In 1956 begint dan het Amerikaanse avontuur dat achttien jaar geduurd heeft. In 1949 en 1950 had Cox al de Verenigde Staten verkend en speciaal New York. Hij had er de kunsthistorica Dr. Blanche R. Brown en haar echtgenoot ontmoet, die beiden doceerden aan de New York University en was door hen niet alleen opgevangen maar ook geïntroduceerd in de New York Art Scene. Zo had hij ook kennis gemaakt met de bekende kunsthandelaar Curt Valentin, die zo sterk met Cox' werk ingenomen was dat hij hem een contract aanbood. Dat betekende dat alle schilderijen werden

afgestaan aan de galerij tegen betaling van een maandsalaris. Tot aan de dood van Valentin in 1954 heeft die regeling gegolden en ze maakte het Cox mogelijk te werken zonder noemenswaardige materiële problemen. Wanneer hij in 1956 de leerstoel in Boston inneemt, is hij niet meer onbekend in Amerika, dat eigenlijk, volgens latere uitspraken, zijn tweede of derde vaderland zal worden na Nederland en België. De Amerikaanse periode is over het algemeen erg vruchtbaar geweest en gelet op de talrijke tentoonstellingen die Cox in ongeveer alle grote steden kon houden, ook succesvol. In 1961, na vijf jaar verblijf in Boston vertelt Cox aan de kunstcriticus Jan Walravens: „Ik houd van Amerika. Daarom zal ik er nu ook blijven. Men kan er werken. Men stelt u in de mogelijkheid te werken en men vergoedt u ruimschoots voor de inspanning. Maar het is een hard land. Wie geen sterke zenuwen heeft, wie geen stevige bagage met zich meebrengt, die haalt het niet”. (6) En op de vraag van Walravens: Maar houdt u nog de mogelijkheid over (buiten het onderwijs) om aan uw persoonlijk werk te denken, is in 1961 het antwoord: „Zeker. Want het onderwijs put mij niet uit, het stimuleert mij. Het zet me aan om nog meer te geven. Ik heb ginder (in de V.S.) veel gewerkt en ik heb enkele tentoonstellingen gehad waarover ik nogal tevreden was”. (7) Bijna vanaf de eerste dag heeft Cox in Boston aantekeningen gemaakt over de problematiek van het kunstonderwijs. Het is tenslotte een document geworden van ongeveer tweehonderd bladzijden, dat inzicht geeft in de soms ambivalente situatie van de luciede leraar-kunstenaar die een middenweg moet vinden om beide aspecten van zijn bestaan naar best vermogen te verzoenen.

Er is in de loop van de achttien jaar verblijf in Boston wel wat veranderd in die opvattingen van Jan Cox, mede waar-



schijnlijk door persoonlijke problemen, want in 1980 zegt hij tegen Willem M. Roggeman op diens vraag: Heeft de activiteit in Boston je eigen creativiteit gehinderd? „Ja, wel degelijk. Dat realiseer je je niet zozeer als je erin staat. Op een zeker moment wel. Ik heb het dan ook moeten opgeven. Al je creativiteit gaat over in het lesgeven. Je doet je studenten doen wat je zelf zou moeten schilderen. Je krijgt dus altijd een gebrekkige uitgave van dát waar je zelf mee bezig bent. Maar goed, je kunt les geven op een geïnspireerde manier, maar dan gaat praktisch al je energie daar in op. Ik heb dat trachten vol te houden. Ik heb dat ook vrij consequent gedaan alhoewel mijn tempo van produktiviteit wel degelijk veel langzamer geworden was. Ik had geen grote produktie. Wat ik gemaakt heb, heb ik met grote overtuiging en intensiteit gedaan. Ik kijk op die tijd zeer positief terug maar als ik zuiver als schilder wil spreken, dan neemt het teveel weg. En dan zou ik niemand aanraden het te doen tenzij je het kunt overwinnen. Professor zijn is ook een roeping. Maar als je roeping is om creatief te zijn dan moet je



beslist niet in het onderwijs”. (8) En in de eigen dagboeknotities vinden we onder de titel *Voorspel* het volgende: „Na achttien jaar het onmogelijke volgehouden te hebben, om administrator, professor en scheppend kunstenaar te zijn, heb ik het moeten opgeven, omdat mijn geestelijke gezondheid aangetast werd. Zes jaar heb ik geworsteld met de groeistappen van dit bevrijdingsproces, mijn scheppingskracht was nooit verminderd maar werd wel vertraagd en heeft zich nu in intensiteit en produktiviteit hernomen. Ik was het slachtoffer geworden van iets waartegen ikzelf altijd gewaarschuwd had namelijk als scheppend kunstenaar in het onderwijs te verzeilen. Hoe vaak heb ik mijn studenten niet gezegd: doe gelijk wat om in leven te blijven - but don't teach”. (9)

Deze tegenstrijdigheden tussen uitspra-

ken in 1961 en 1980 kunnen slechts verklaard worden door persoonlijke problemen die tussen beide data langzaam ontstaan en zich ontwikkeld hebben tot een symbolische tumor die de kunstenaar moreel verplichtte haast zonder middelen in 1974 naar Antwerpen terug te keren. Toch is het verblijf in de Verenigde Staten een belangrijke etappe geweest in de creatieve ontwikkeling van Jan Cox en zelfs een hoogtepunt op het gebied van de portretschilderkunst. Hij heeft daarbij z'n identiteit nooit verloren, is volkomen zichzelf gebleven en heeft geen enkele Amerikaanse stijlinvloed ondergaan, ondanks de geweldige eruptie van produktiviteit die de Amerikaanse kunst in die periode gekenmerkt heeft. Ze is niet aan Cox' waarneming voorbijgegaan, maar hij was een te grote persoonlijkheid om erdoor beïnvloed te worden.



In 1974 start dan het laatste deel van zijn leven. Teruggekeerd in Antwerpen wordt hij gelukkig aangetrokken door een aantal jongeren die leven en werken rond de galerij *De Zwarte Panter*, die geleid wordt door een oud academie-student Adriaan Raemdonck. Voor hen wordt Jan Cox niet zozeer een mentor, want dat wil hij ook niet zijn, als wel een primus inter pares ondanks het leeftijd- en artistiek generatieverschil. De vriendschap en artistieke waardering voor onder meer Wilfried Pas, Walter Goossens en vooral Fred Bervoets hebben Cox een nieuwe stimulans gegeven. Hun moeilijkheden hebben voor zijn problemen tot een catharsis geleid, waaruit werken zijn voortgekomen als de monumentale suite van vijftig schilderijen geïnspireerd op de *Ilias* van Homeros, het grote paneel *De vernieling van Troje* voor het Rogier Metrostation in Brussel, een nieuwe reeks portretten en tenslotte de reeks *De Martelgang*, die op een tragische manier afgesloten werd met de dood van de kunstenaar.

### **De ontwikkeling.**

Jan Cox heeft in zijn dagboeknotities en in een vraaggesprek deze uitspraak van een criticus geciteerd: „Het enige dat we Jan Cox moeten nageven is dat ie trouw gebleven is aan zichzelf” en hij voegde er, niet zonder bitterheid aan toe: „Dat is wat ik nou het minste vind wat je van een mens kunt verwachten”. Ik ken niet de context van de zin die de criticus neerschreef, maar het is een duidelijk waarneembaar feit dat Cox aanvankelijk een vrij coherente evolutie heeft gekend en, eenmaal zijn weg gevonden, die zeer consequent gevolgd heeft. De periodes van de *Jeune Peinture Belge* en van *Cobra* zijn geen artistieke episodes in zijn evolutie geweest. In beide gevallen, zoals ook later in Antwerpen met de kunstenaars rond *De Zwarte Panter*, zocht Cox vooral een sociaal contact. Hij was té in-

telligent en té ontwikkeld van geest, had teveel talent om zich door wie of wat ook artistiek op sleeptouw te laten nemen. Eén van de oudste terug te vinden afbeeldingen *De onderduikers op de Van Dijckkaai* uit 1942 geeft zonder twijfel de invloed te zien van de Franse Cubisten en van Picasso. In latere werken duiken reminiscenties op aan andere scholen of kunstenaars. Er is een korte abstracte periode geweest in 1940-1941, maar dat zijn nog de vormingsjaren waar tussendoor al heel duidelijk en post-factum gezien de tonen van een eigen melodie naspelbaar worden, zoals in het prachtige ietwat mysterieuze eerste zelfportret uit 1944.

En daarmee is het woord gevallen: mysterieus. Het hele oeuvre van Jan Cox is als het ware doordrongen van een mysterie, een eigen gearticuleerd samenspel tussen organisch denken en cerebraal voelen en die bewust gekozen contradicties in terminis moeten de ambiguïteit benadrukken die er bij Cox op een positieve wijze altijd aanwezig was. Het mysterie van het leven, het mysterie van de mens beeldt hij zelf mysterieus uit om klaarheid te krijgen. Dit is geen literaire omschrijving, maar een bewust gekozen beeld dat volgens mij het best de stijl en de vorm van Cox' oeuvre beschrijft. Maar er is natuurlijk meer. Jan Cox kan niet worden ingedeeld bij een bepaalde groep, school of richting; enigszins steunend op een expressionistische traditie vertoont hij ook een Latijnse neiging tot een impressionistische vormen-taal waarmee het sterke kleurenspeel contrasteert. „De vormenwereld en de kleurenwereld zijn twee dingen op zichzelf die ik als in een soort vizioen vind. Ik ben met iets bezig, om het even of het nu portretten of mijn mythische voorstellingen zijn en op een zeker moment dringt zich een soort vizioen op met zijn eigen aantal kleuren en tegenstellingen. En er



zijn eigen vormen die moeten worden uitgevonden. Ik kan niet uit de realiteit zo maar vormen pakken en die weergeven. Ik ga over de illustratie heen door het feit dat ik plastische vormen en kleurencombinaties uitvind die dat gevoel dragen en die dat ook duidelijk maken. Ik denk dat iedere situatie, hoe genuanceerd ze ook zou kunnen zijn, een eigen stel van kleuren en vormen heeft. En mijn taak is het om die te vinden en zo dan in beeld te brengen”. (10)

Schilderen was voor Jan Cox enerzijds een daad van zelfbevrijding, van diepgewortelde persoonlijke emoties en onopgeloste problemen, waardoor hij hoopte op een loutering die hij vanuit het individuele naar een universele dimensie stuwde. Maar anderzijds beschouwde hij zijn werk ook als een ethische daad waarbij hij de algemeen bestaande neigingen tot geweld en kwaad, oorlog en brutaliteit als een aanklacht verbeeldde. In vele gevallen heeft hij dit programma vertolkt in mythische onderwerpen door geïsoleerde schilderijen of in reeksen. Van de *Mae-*

*naden* (1960), een reeks van tien schilderijen gebaseerd op het Orpheusverhaal, over hetzelfde onderwerp uitgewerkt in zesendertig tekeningen (11), een reeks van zes etsen uit de geschiedenis van Judith en Holofernes geïnspireerd op het apocriefe boek *Judith* uit het *Oude Testament* (12), culminerend in de suite van vijftig schilderijen over de *Ilias* van Homeros (1974-1976). Dit magistrale alhoewel kwalitatief ongelijke opus major van Cox zou men als een uitgebreide synthese kunnen zien van de problematiek waarmee hij levenslang worstelde. Het was tevens, na zijn terugkeer uit de Verenigde Staten en de depressieve toestand waarin hij verkeerde een akte van zelfbevestiging waardoor hij als een fenix uit zijn as herrees: „De uitbarsting van mijn creativiteit heeft vorm aangenomen in mijn suite op de *Ilias* van Homeros. Het was tevens een vorm van „katarsis” die met de nachtmerries van de oorlog, die me dertig jaar lang achtervolgd hadden, moest afrekenen. Het is het sterkste monument of manifest dat ik tegen de oorlog heb kunnen opstellen en tevens een bevrijdingsakte”. (13) Daarbij betekende deze suite het belangrijkste in Cox’ leven, namelijk de idee van vrijheid. „Voor mijzelf heb ik pas de omvang van dit begrip kunnen vatten na mijn fysieke vrijheid verloren te hebben (oorlog met de negatieve morele naweën daarvan) en moreel mijn vrijheid verloren te hebben (verslaving met de vernietigende fysische gevolgen daarvan)”. (14) Op het einde van zijn leven heeft hij dan nog een cyclus geschilderd *De Martelgang* uitgaande van het lijdensverhaal van Christus, daarbij alweer duidelijk alluderend op de tragiek in zijn persoonlijk leven.

Dat Cox in zijn belangrijkste werken terugrijpt naar de mythe is niet verwonderlijk. Intellectueel geschoold, humanist in de letterlijke betekenis van het begrip en daarbij talentvol verteller, lag het voor



de hand dat hij zijn kennis van de klassieke literatuur gebruikte om zijn persoonlijke zorgen te transcenderen naar de universaliteit van het epos uit de Oudheid. „Waarom ik naar de mythe grijp? Omdat ik daarin niet alleen de wortels van onze hele beschaving vind, maar ook omdat ik zo in een midden leef dat tijdloos is, d.w.z. in situaties waarin de mensen van vandaag zich nog net zo kunnen bevinden. Ze zijn zo aktueel in het konflikt dat in de mensenwereld bestaat, dat ze me een soort werkelijke, een eeuwige basis lijken. Twee redenen dus leiden me naar de oude mythen: ten eerste denk ik dat onze hele beschaving uit deze gedachtengang is gevormd en ons dus zeer na staat en ten tweede dat die mythen nog altijd erg aktueel zijn in de hele gevoelswereld. (...) Ik denk dat in deze vormen van mythen de mens altijd uit zichzelf reikt, altijd meer tracht te presenteren, altijd boven zichzelf tracht uit te groeien. (...) Dat transcendente vind ik in de mythe terug waar dit alles in een soort verhevigde, korte en heel preciese vorm wordt weergegeven”. (15)

Omdat er nogal uitgebreid over gehandeld werd, kan wellicht de indruk ontstaan dat Jan Cox' oeuvre vooral betekenis had door de inhoud ervan maar daar-

bij mag vooral niet vergeten worden, dat hij vanuit zijn natuur en zijn artistieke instelling behoefte had aan een inhoud. Bovendien was het picturale facet voor hem eigenlijk zo vanzelfsprekend dat hij er niet verder bij stil hoefde te staan. We hebben het terloops al gehad over zijn stijl die complex en uitermate persoonlijk was en die consequent volgehouden werd. Via een eigen symboliek die het de toeschouwer niet altijd even gemakkelijk maakte door te dringen in de aangewende beeldtaal bouwde hij een plastisch geheel op dat, hoe complex ook, toch zeer evenwichtig en helder was. Zeker niet uitgesproken grafisch (met uitzondering van een reeks vriendenportretten, ontstaan in 1978) geeft Cox voorrang aan de kleur en de schilderkunstige opbouw van het doek. In de kleur zoekt hij naar levendige contrasten en experimenteert hij voortdurend met zuivere tegenstellingen die als een soort trilling op het oog inwerken. Dat plastisch effect verhoogt in sterke mate de dramatiek van het werk. Ook de picturale opbouw ondersteunt die bedoeling. Omdat we minder gedwongen worden tot het ontrafelen van de symboliek, zijn de vele portretten die Jan Cox geschilderd heeft (al zijn ook dié niet altijd vrij van symboliek) beter geschikt om het zuiver vormelijke aspect van zijn oeuvre te onderzoeken. Al moet daar weer dadelijk de correctie aan toegevoegd worden dat de relatie schilder/model zo subjectief in zijn portretschilderijen vertaald wordt dat ook in dit soort werken geen grootste gemene deler gevonden kan worden. „Gemakkelijkheidshalve kunnen we een schilderij bekijken als een abstrakt geheel, samengesteld uit vormen, kleuren, ruimte en ornamenten (textures). Moet echter deze samengestelde structuur een bepaald visueel effect van een zekere draagwijdte hebben, is het vanzelfsprekend dat een zekere orde in de verhoudingen van deze



elementen moet bepaald worden. Die balans kan oneindig vele varianten kennen, maar de beslissende faktor (in het geval van het portret) wordt bepaald door de ontmoeting van twee energieën - de schilder en het model. In deze uitwisseling van geven en nemen moet tot een akkoord gekomen worden dat stijl zal geven aan het schilderij. (...) Ik denk aan kleuren als elementen in competitie, die samengebracht elkaar bevechten of samenwerken en daardoor complementairen worden. Deze confrontatie bevrijdt de spanning van de kleurenkracht zoals energie bevrijd wordt door de splitsing van de atoom. Het gebruik van die energie gaat aan mogelijkheden ver uit boven de fysieke kwaliteiten door associatie of

wetenschappelijke metingen aan de kleuren toegeschreven". (16) Dit credo, vervat in een belangrijk artikel dat Cox schreef over het portretschilderen, is eveneens van toepassing op zijn gehele oeuvre. Want verder lezend benadrukt hij de betekenis van het ritme in een schilderij dat mede de vormgeving zal bepalen, omdat het het oppervlak modeleert. „Het zal duidelijk worden in de nadrukkelijkheid en gespannenheid van de lijnen, in de fijnheid of ruwheid van de verfmaterie, in de overvloed of afwezigheid van de ornamenten, het zal zich tonen in de verschillende soorten penseelstreken, kortom op al de subtiliteiten van de schilderkunst moet beroep gedaan worden en ze zullen allen bepaald worden door de graad van begrip en aanvoelen van dit fundamenteel ritme. Eenmaal dat dit begrip bereikt is, wordt de eksakte weergave van details van ondergeschikt belang al is er dan ook veel aandacht aan de studie ervan besteed". (17)

Bij Jan Cox staan we voor een voltooid oeuvre. Ook voor hem was het door zijn vrijwillige dood blijkbaar voltooid, wat niet betekent, dat hij geen uitweg meer gezien zou hebben, want de laatste zin van zijn dagboeknotities in 1978 luidt: „Het doel is nader en verder dan ooit". De interpretatie van deze regel is vrij voor iedere lezer ervan. Uit dit oeuvre is in elk geval de conclusie te trekken, dat het getuigt zowel van een inhoudelijke als van een picturale coherentie. Het heeft zijn hoogte- en dieptepunten, bestaat uit schilderijen die een plaats in een museum verdienen en anderen die „in de reserve" dienen te blijven. Maar dát is niet het punt. We hebben een kunstenaar post-mortem te beoordelen op zijn beste werken en bij Cox kunnen we dat zonder aarzeling ook op het gemiddelde tussen de beste en de minder goede werken. De analyse die daarbij gemaakt wordt, heeft als conclusie dat Cox een authentiek

schilder was, gedreven door een passie om zich plastisch uit te drukken, begaafd met een grote intelligentie die zijn kunst niet in de weg stond maar ze eerder diende. Intuïtief heeft hij een eigen idioom ontwikkeld dat nooit schatplichtig is geweest aan welke invloed ook (uitgezonderd enkele werken uit de beginperiode) en dat steunde op een evenwichtige ritmische compositie en een sterk gevoel voor kleurwaarden. Daarbij was hij een uiterst gevoelige natuur, die met een zeer subtiel ontwikkeld waarnemingsvermogen de indrukken uit zijn leven kon bewaren en verwerken (soms na een lange traumatische incubatieperiode) en zich kwetsbaar opstelde als het om humanitaire waarden ging. Gesteund door een warme artistieke familiale opvoeding en klassieke opleiding wist hij in zijn schilderijen persoonlijke emoties te transcenderen tot universele herkenningstekens, waardoor zijn werk uitsteeg boven enige nationale scholen of richtingen. Cox was, ondanks zijn in Nederland doorgebrachte jeugd, een echte Vlaming, maar zijn oeuvre kan intrinsiek en objectief als universele kunst beschouwd worden, omdat hij zich boven elke bekrompen anekdotiek heeft geplaatst en een schilderkunstige taal sprak die universeel begrepen kan worden. De wijsheid van Socrates, wiens dood hij tweemaal schilderde, heeft hem behoed voor kleinzieligheid en bekrompenheid, waardoor hij in de Belgische schilderkunst tot een eenzame hoogte kon opklimmen.

(1) Jan Cox, *Schilderen... een schoonmaakproces*, in *Tijdschrift Kunstbeeld*, Amsterdam, februari 1978.

(2) Joos Florquin, *Ten huize van... deel 17*, Davidsfonds, Leuven, 1981 (Televisieprogramma *Ten huize van*, 19 september 1976).

(3) Zie noot 1.

(4) Willem M. Roggeman, *Gesprek met Jan Cox*, in *Atelier, Soethoudt*, Antwerpen, 1982. Ook verschenen in *De Vlaamse Gids*, mei-juni 1980, nr. 3.

(5) Jo F. du Bois s.j., *De Iliade van Jan Cox*, in *Streven*, Antwerpen, 1976.

(6) Jan Walravens, *Ontmoeting met Jan Cox*, in *Het Laatste Nieuws*, 11 augustus 1961.

(7) Idem.

(8) Zie noot 4.

(9) *Dagboeknotities van Jan Cox*, in *De Tafelronde*, jg. 24, 2-3 december 1981, Antwerpen (De notities zelf zijn gedateerd februari 1978).

(10) Zie noot 5.

(11) Jan Cox, *Orpheus met een literair-historisch essay van Marnix Gijsen*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1973.

(12) Jan Cox, *Judith & Holofernes*, reeks van zes etsen waarvan twee in kleur (negende serie van de *Forumgrafiek*, Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent, 1974).

(13) Zie noot 9.

(14) Zie noot 9.

(15) Zie noot 5.

(16) Jan Cox, *Het Portretschilderen*, in *Jan Cox/Portretten*, plaket uitgegeven n.a.v. een tentoonstelling georganiseerd door de Vrienden van de Koninklijke Akademie (Vri.K.A.) in Antwerpen, april 1981.

(17) Idem.

## *Nieuw* **AKTUEEL**

Een nieuw en uniek initiatief in Vlaanderen: sinds oktober van vorig jaar krijgt het kleinschalige Vlaamse essay een kans in een reeks die Aktueel heet en waarin elk jaar ongeveer tien afleveringen zullen verschijnen. Dit was de eerste jaargang:

1. «**Kernwapens voor Europa**»  
(Mark Grammens)
2. «**Requiem voor Leopold III**»  
(Louis De Lentdecker, tweede druk)
3. «**De Nieuwe Orde**»  
(Mark Grammens)
4. «**De Zes Faciliteitengemeenten**»  
(Guido Fonteyn)
5. «**De Redding van Grenada**»  
(Mark Grammens)
6. «**Franz Kafka 1883-1924**»  
(Jacques De Visscher)
7. «**De Dood van het Nieuw Vlaams Tijdschrift**»  
(Georges Adé)
8. «**September 1944: de Bevrijding**»  
(Herman Todts)
9. «**De Kempense Steenkolen**»  
(Huib Crauwels)
10. «**De Basken en hun strijd**»  
(Christian Dutoit)

Boekhandelsprijs: 295 fr. per aflevering.

Abonnees krijgen korting plus een tweemaandelijks nieuwsbrief.

**Uitg. Grammens, Martelaarsplein 21, 1000 Brussel.**