

Deze roman begint waar zijn verblijf in Amerika eindigde. Leo Donker is terug uit de States met een prachtige Mercedes met open dak als enig aandenken. Dat die in de loop van het verhaal heerlijk wordt toegetakeld door het Nederlandse janhagel illustreert allicht de teloorgang van het hoofdpersonage, ook al heeft die zich blijkbaar vergist in zijn aanvankelijke scepsis tegenover Nederlandse vrouwen. Vroeger koesterde hij zo zijn reserves tegen de Nederlandse inteelt in het algemeen en tegen Nederlandse vrouwen in het bijzonder: „Een klein land als Nederland werd één groot incestexperiment, waarin een volk van broers en zussen zich braaf naar het oermodel terugfokte.” Hoewel Olga hem meer en meer betovert, houdt hij toch het hoofd koel: „Mensen waren niet gemaakt om zo dicht bij elkaar te zitten. Dat was maar gezichtsbedrog. Mensen waren zwervers, struikrovers en voortvluchtigen. En ze vluchtten vooral voor zichzelf. Sinds er woorden waren uitgevonden, kon je vluchten terwijl je op je stoel bleef zitten. Je mond deed het werk.”

De schrijvershand van Stevens doet het werk en laat zijn woorden „kwispelen” tot het fatale schot afgaat en Leo weer op winterreis moet.

Het is de verdienste van Stevens dat hij de lezer weet mee te nemen in het inferno van het Rotterdamse Oud-Zuid waar Leo en Olga op zoek gaan naar munitie voor hun Bonnie en Clyde-spelletje. Ook al gebeurt er ondertussen weinig schokkends, toch doseert Stevens mondjesmaat om de spanning geleidelijk aan op te drijven. Het is pas wanneer zijn vriend Max hem voor de voeten loopt dat het noodlot toeslaat. Stevens die van opleiding een classicus is, heeft zich het mechaniek van de noodlots-tragedie eigen gemaakt. Maar zijn echt talent ligt in het bespelen van een romantische sensibiteit die voortdurend op zoek is naar het andere. Leo Donker - *what's in a name?* - hunkert naar het licht. Zijn zwaarmoedigheid ontleedt zich in erotische galanterieën. Maar echte vervulling duurt nooit lang. Stevens schrijft wellicht al aan een vijfde aflevering van zijn nomadische epos. Wie weet komen we zijn hoofdpersonage een volgende keer tegen in het zonnige zuiden.

Frank Hellemans

HERMAN STEVENS, *Gouden bergen*, Prometheus, Amsterdam, 2001, 320 p.

Beeldende kunst

Zie ons

Bijlichtingen - Kijken naar schilders is zowat het meest wezenlijke en treffendste boekje dat ik de laatste tijd over schilderkunst las. Het dekt schilderijen niet toe. Het licht ze bij. Het etaleert niet de wijsheid van de schrijver. Het opent de ogen van de lezer-kijker. Het is niet koel analytisch of bevlogen subjectief. Het is bedachtzaam én uitermate persoonlijk. De auteur stelt zich niet op als een alwetende, on-aantastbare verteller-betweter. Nee, hij tast af, twijfelt, verruimt door de jaren heen zijn blikveld, heeft oog voor nuances en vooral: hij wil al kijkend en schrijvend zelf leren van de schilderijen. Als lezer geniet je het privilege om over de schouder van die kijkende en tastende schrijver mee te blikken en al lezend te leren om helderder te zien. Niet alleen de schilderijen. „Schilderijen hebben mij”, zo beëindigt de auteur zijn woord vooraf, „door *hun* blik veel beter leren kijken. Naar alles.” Voorwaar niet niks.

Bijlichtingen bundelt artikelen die Bernard Dewulf schreef voor het dagblad *De Morgen* en het nieuwe - inmiddels alweer oude - *Nieuw Wereldtijdschrift*. Niet alleen over schilders, ook over tekenaars (Léon Spilliaert, Thierry de Cordier), tentoonstellingen (enkele Watou edities, *Mirror Image* in de National Gallery) en een enkel museum (het Museum Hombroich). Die teksten beschouw ik als een extraatje. Een cadeautje van de gulle auteur en zijn uitgever. *Bijlichtingen* brengt vooral Bernard Dewulfs kijk op schilderijen aan het licht. (En niet op schilders. Jammer toch, die in een aantal opzichten „foute” en misleidende ondertitel.)

De persoonlijke kijk begint al bij de keuze van de schilders en de afgebeelde schilderijen. Deels is die keuze ingefluisterd door de tentoonstellingsagenda. Maar Dewulf laat zich niet zo makkelijk bewegen om over een tentoonstelling te schrijven. De schilderijen moeten hem eerst aanspreken. Ze dienen te passen in zijn allerindividueelste omgang met schilderijen of zijn eigen visie weten aan te vullen. Dewulf windt er geen doekjes om: „Ik hou van schilderijen. Daarom heb ik de stukken die in dit boek staan geschreven.” Hij is verliefd op de schilderijen die hem hebben bijgelicht en

die hij voor ons bijlicht. En verliefd word je niet elke dag.

Dewulfs eerste schilder-kunstige liefde heet *Vrouw in het blauw voor de spiegel* van Rik Wouters: „Het was liefde op het eerste gezicht - voor de schilderkunst.” Het schilderij bleek de ideale geliefde om de jonge minnaar in te wijden in de geheimen van de schilderkunst. *De Vrouw in het blauw* verleidt Dewulf door haar onbeschaamde oppervlakkigheid en sleept hem mee in een feest van licht en kleur. Rik Wouters wil niet onthullen maar schept genoeg - en vindt voldoening - in wat hij voor zich ziet, „in datgene waar het licht aankwam, het gewone, gebruikelijke licht.” Het is de eerste les van de schilderkunst. Bernard Dewulf over Pierre Bonnard: „Het begint bij ‘Daar zij licht’, want zonder licht geen kijken, geen zien, geen inzien.” Dewulfs bijlichting kraste zich messcherp in mijn geheugen toen ik op de trein de volgende bijgedachte in mijn ochtendblad las: „Om het licht draait het natuurlijk allemaal. Zonder het licht geen dingen, maar zonder de dingen ook geen licht.” Dewulf schreef die rake opmerking in het artikel over „De spiegel in de kunst” naar aanleiding van de Londense tentoonstelling *Mirror Image*.

De spiegel in *Vrouw in het blauw* is, zo gis ik, de verleidingstruc die de toen toch al zesentwintigjarige Dewulf voorgoed voor de schilderkunst won. Na het licht volgt het kijken. Niet alleen van de toeschouwer maar ook van het schilderij. Nel, de vrouw in het blauw, keert ons de rug toe, blik in de spiegel en kijkt ons, kijkers, recht in de ogen. *Vrouw in het blauw* betrapt onze blik. Het schilderij hangt ons een spiegel voor en blik terug. Pas als geliefden elkaar in de ogen kijken slaan de vonken over. De geschilderde spiegel en vrouwenrug helpen bij het prikkelende spel van aantrekken en afstoten op het platte doek. Aan die hoge standaard dienen goede schilderijen voor Bernard Dewulf voortaan te voldoen: hem weten te verleiden en zijn blik beantwoorden.



Rik Wouters, „Vrouw in het blauw voor de spiegel”, 1914, doek, 123x125 cm.

Ook als er geen vrouw, geen spiegel, geen eenduidig beeld in de verf valt te bespeuren.

Vooraf Pierre Bonnard en Raoul de Keyser hebben Bernard Dewulf bijgelicht. Aan hen wijdt hij de twee sleutelteksten. Bonnard noemt hij onomwonden een van de compleetste schilders van de twintigste eeuw, De Keyser „de belangrijkste levende Belgische schilder”. Bonnard vertolkt les twee van de schilderkunst: de spanning tussen het materiële en immateriële, tussen verf en beeld, huid en gedachte, lichaam en geest. Verf is tegelijk sensueel tastbaar en tergend ongrijpbaar. Bonnards verf neemt in die tweespalt een tussenpositie in: „tussen zelfverzekerd zichzelf tonen en dienstbaar de wereld laten zien.” De verf is er zich maar al te goed van bewust dat ze nooit kan samenvallen met de wereld en maakt van die handicap een troef. Ze hinkt niet langer achter de zichtbare werkelijkheid aan maar neemt afstand, hangt er nadrukkelijk een beeld van op. „Het waarnemen is (bij Bonnard) belangrijker dan het waargenomen.” De verf leidt een leven op zich, gedachten en geheugen inclusief. Het beeld in de kunst is vandaag de dag een *denkbeeld*.

Dewulf vat de weg die schilderkunst tot vandaag aflegt in één zin samen: „Verf is met de eeuwen zelfbewuster geworden.” Hierin schuilt de aantrekkingskracht en het belang van Bonnard en De Keyser: ze denken niet zo zeer met verf, ze denken in verf en „komen nadrukkelijk al schilderend tot hun vragen en bevindingen”. De Keyser gaat daarin het verst. Hij kleedt de schilderkunst tot het bot uit. Zijn schilderijen ontkennen het niet: ze zijn „slechts” verf op doek. Ze zijn uitermate plat. Ze stellen „niets” voor. Toch lopen ze niet dood op de wijsneuzige dit-is-geen-pijp-kijk van Magritte of de zelfgenoegzame houding van de abstracte schilderkunst. Ze kiezen geen partij tussen wereld en beeld, figuratief en abstract. Voetballiefhebber Raoul de Keyser stelt ze op het middenveld op. Het ideale De Keyserdoek is, dixit Dewulf, : „én concreet, én abstract, én figuratief zonder figuratie. Met veel perspectief, zonder de illusie van de perspectief te gebruiken. Uitgesproken meditatief en toch haast pragmatisch.”

De schilderijen van Raoul de Keyser doen niet moeilijk, ze zijn alleen verdomd moeilijk onder woorden te brengen. Dewulf bekent: „Schrijven over schilderijen is altijd onjuist en hopeloos - schrijven over De Keyser's werk is dat des te meer. Hij schildert op de rand van het schilderbare, weg van het zegbare. Meer nog dan andere schilders dwingt hij tot buitengewoon intens kijken, opnieuw en opnieuw.”

In zijn liefdesverklaringen aan de schilderkunst gaat Bernard Dewulf tot het uiterste. Tot aan de grenzen van het zegbare. Met kennis van zaken en met een onverbloemde betrokkenheid vindt hij telkens het wankele evenwicht tussen onderbuik en hoofd. Ronddolend in een overzichtstentoonstelling van Luc Tuymans bekent hij: „Mijn hoofd en mijn ogen houden van schilderijen om hun onvervreemdbare zinnelijkheid, om hun peilloze oppervlakkigheid.” Ja, deze man is verliefd. Nee, hij verliest zijn hoofd er niet bij. Tegen beter weten in blijft hij de schoonheid van zijn geliefden bezingen. Hoe zelfbewuster de verf jaar in jaar uit werd, hoe minder belang de schilders gingen hechten aan schoonheid. Mooi is vandaag een scheldwoord. Maar dat is buiten de verf gerekend: „Elke kwast die een doek opzoekt brengt in zijn haren een eeuwenoude esthetische traditie mee, reikend van de virtuoze Vlaamse Primitieven tot de decoratieve Pop-Art.”

Een kunstcriticus die in het wereldje ernstig wil worden genomen, kan het best niet uitspreken dat hij een schilderij mooi vindt. Hij prijst het concept en het achterliggende discours en slaat zelf aan het theoretiseren. Kijken hoeft nog nauwelijks. Dat geldt niet voor Bernard Dewulf. Hij blijft bewust een buitenstaander in het kunstmilieu, een verdwaalde dichter onder het champagne nippende vernissagespubliek. Dewulf kijkt naar een schilderij, ziet dat het mooi is, verdiept zich in werk en leven van de schilder, kijkt opnieuw, laat zijn zinnen strelen, schrijft dat het mooi is. Hierin is *Bijlichtingen* prachtig subversief. Meermaals breekt Dewulf een lans voor de zinnelijkheid en de verleiding en zet hij in één penstreek het warrig, onbetrokken gefilosofeer van menig scribent voor schut.

Schrijven over schilderkunst begint en eindigt bij Dewulf met kijken en zinnelijkheid. Maar Dewulf is niet van gisteren. Hij weet het maar al te goed: ergens halverwege tussen Wouters/Bonnard en De Keyser/Tuymans/Dumas heeft schoonheid haar gezicht verbrand. Het mooie schuilt niet langer in de bevalligheid van een vrouwenrug of badende vrouw, wel in een zelfbewuste „sceptis tegenover de eigen bekoorlijkheid”. „Schoonheid heeft (...) te maken met precisie en weerstand, met juistheid en frictie. Met het zoeken naar een bepaald soort ongezeglijke, onwillige waarheid. Bij De Keyser draait het in de eerste plaats om een picturale geloofwaardigheid - het mooie moet *aanvaardbaar* mooi worden, en dat kan niet zonder het vuile, het lelijke, het weerbarstige, het vulgaire.” Het mooie vulgaire en mooie lelijke duikt verder ook op in de bespiegelingen bij het werk van Jean Rustin en Marlene Dumas. Bij Luc Tuymans en Vincent Geyskens stoot Dewulf op het mooie wrede (het weerd mooie?). Bij Thierry de Cordier vermoedt hij zinnelijkheid als reflex op „de onzinnigheid en de onzindelijkheid van het bestaan”.

Ik vermoed dat Dewulf met zijn beschouwingen iets gelijkaardigs beoogt. Van op afstand kijkt hij uiterst betrokken toe. Al waarnemend neemt hij trekken over van het waargenomene. „Dumas' werk zindert van de emoties en staat tegelijk stijf van de afstandelijkheid,” typeert Dewulf Marlene Dumas en zichzelf. In mooie, weerbarstige en zinnelijke zinnen vol tegenspraak en woordspelingen omcirkelt de toekijkende schrijver het onzeg-

bare en onvindbare onder het motto van John Berger: „Mij lijkt het dat we naar schilderijen kijken in de hoop een of ander geheim te vinden. Geen geheim over de kunst, maar over het leven.” Kunst en leven staan niet los van elkaar. Door scherper naar kunst te leren kijken, kom je het leven scherpzinniger onder ogen. Daarom is in het schrijven over kunst meer dan ooit helderheid geboden. Met *Bijlichtingen* bewijst Bernard Dewulf dat hij over een uitzonderlijk heldere en scherpe blik (annex pen) beschikt.

Kurt de Boodt

BERNARD DEWULF, *Bijlichtingen - Kijken naar schilders*, uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2001, 199 p.

Een eenzaam genie

Van juli 1886 tot mei 1887 verbleef Helena Blavatsky in Oostende. Deze flamboyante Russische wereldreiziger, occultiste en grondlegster van de theosofie is tot op vandaag zeer omstreden. Haar aanhangers dragen haar op handen, haar critici vinden haar een warhoofd en een fraudeur. Tijdens haar verblijf in Oostende begon ze aan haar belangrijkste boek *De Geheime Leer*. Volgens John Gheeraert was Madame Blavatsky ook de belangrijkste inspiratiebron van James Ensor. Dat is althans de stelling in zijn boek *De geheime wereld van James Ensor*.

Blavatsky woonde in de buurt van Ensor. Of hij haar ooit ontmoet heeft, weet men niet, maar Gheeraert gaat ervan uit dat de kunstenaar haar boeken gelezen heeft. Het staat vast dat Ensor, in de periode dat Blavatsky in Oostende verbleef, enkele oudere werken bijwerkte. Hij voegde er minuscule demonen en spoken aan toe. Die ingrepen werden vroeger al vastgesteld en beschreven door Marcel de Maeyer. Hij toonde ook aan dat uit deze kleine duivelachtige wezens zich langzamerhand de maskers ontwikkelden die zo typisch zijn voor Ensor. De Maeyer bracht deze aanpassingen echter niet in verband met Blavatsky. Hooguit werd wel eens verwezen naar de invloed van de verhalen van E. A. Poe, de lievelingsauteur van Ensor. Gheeraert ziet die invloed van Blavatsky wel. Ensor heeft volgens hem zelfs haar portret geschilderd, *Portret van Madame B.* dat in 1888 te zien was op de tentoonstelling van Les Vingt en waarvan de kunstenaar een jaar later de naam veranderde in *Oude vrouw met maskers*. Want dat is volgens Gheeraert een con-

stante bij Ensor: hij heeft altijd de invloed van Blavatsky verborgen gehouden en zelfs ontkend. Ook *De intrede van Christus in Brussel* is volgens Gheeraert geïnspireerd op een verhaal dat Ensor gelezen had in het tijdschrift van Blavatsky. Zij was ervan overtuigd dat er spoedig een goddelijke boodschapper op aarde zou verschijnen en dat haar theosofische vereniging de mensheid moest voorbereiden op zijn komst (p. 115). Het zou vooral een vertaling zijn van een fragment uit *De Gebroeders Karamazov* van Dostojevsky door Blavatsky, die Ensor daarbij inspireerde.

Maar Ensor zou al voor de komst van Blavatsky de gnostici gekend hebben. Dat blijkt volgens Gheeraert uit het schilderij *Vue prise en Phosie, ondes et vibrations lumineuses* uit 1884. Dit is volgens de auteur een duidelijke verwijzing naar het Franse „gnosie”, de diepere kennis over de goddelijke realiteit die de gnostici nastreefden (p. 77). Die kennis zou Ensor verworven hebben via die andere wereldreiziger en promotor van occulte wetenschappen en theosofie: Alexandra David-Néel. Zij verbleef in haar jeugd soms in Oostende. In haar memoires beschrijft ze een zekere „Monsieur Jacques Villemain, artiste parisien”. Volgens Gheeraert kan er geen twijfel over bestaan dat hiermee Ensor bedoeld wordt. Deze zou zelfs naar Parijs en Londen gereisd zijn om Alexandra te ontmoeten.

De auteur wil in dit boek dus vooral de ingrijpende invloed van gnostici en theosofen op het werk van Ensor aanwijzen. Vele beweringen in het boek zijn echter gebaseerd op veronderstellingen en interpretaties, zelden op harde bewijzen. Dat Blavatsky invloed uitoefende op Ensor is zeker niet onmogelijk, hij was trouwens niet de enige kunstenaar die hoog met haar opliep. Gheeraert noemt ook Kandinsky, Mondriaan, Klee en Gauguin en zelfs Einstein was een van haar aanhangers. Maar ging de invloed van Blavatsky op Ensor echt zover als door Gheeraert hier wordt beweerd?

Gelukkig biedt dit boek meer dan de zoektocht naar de invloed van de gnostici op het werk van Ensor. Het is een aanzet tot een biografie over de Oostendse kunstenaar en blijkbaar is die tot op vandaag nog altijd niet geschreven. Het boek geeft een overzicht van de hele loopbaan van Ensor, ook al is het vooral toegespitst op zijn eerste levensfase van zijn geboortjaar 1860 tot 1893. In dat jaar probeerde