

D E SCHOONHEID VAN DE GRUWEL

SCHILDER JAN VANRIET

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2009/2.

Zie www.onserfdeel.be of www.onserfdeel.nl.

Jan Vanriet (°1948) is de kunstenaar van de paradox. Vaak wordt hij omschreven als een “literair schilder” — een titel die hij met trots voert, als was het een geuzennaam. Stijl en verhaal zijn voor hem van even groot belang. Vanriet zegt nadrukkelijk dat zijn werk een boodschap heeft, een woord dat volgens hem te lang weggehoond werd.

De Tweede Wereldoorlog, Auschwitz, pogroms, fatale liefdes, stalinisme en nazisme zijn vaak terugkerende onderwerpen in zijn oeuvre van de laatste twintig jaar. Toch is het lang niet altijd meteen duidelijk “waar een schilderij over gaat”. De tekens zijn meerduidig, de beelden ontwrichtend. Hij nodigt ons uit om langzaam te kijken. Vanriet mengt, transformeert en assembleert beelden tot er nieuwe betekenissen ontstaan. Er woelt veel onder het oppervlak van verf en doek.

Vanriet etaleert zijn boodschap niet, schreeuwt zijn ongenoegen of zijn gelijk niet uit. In zijn schilderijen heerst een vaak oorverdovende stilte, hoeveel volk er ook op de been is. Zijn werk is vaak van een bevreemdende, poëtische schoonheid. De schoonheid van de gruwel, de poëzie van het onheil.

Neem nu het schilderij *Madonna, gesloten deuren* uit 2004 (zie de afbeelding in het portfolio). Heel eenvoudig, met zachte, lichte penseeltrekken zet Vanriet een vrouw met een baby neer. We zien ze op de rug, ze zijn warm ingepakt, het is winter. De grauwheden van hun kleren en de eenvoudige draagzak van de vrouw doen ons vermoeden dat het om vluchtelingen gaat, migranten uit het oosten misschien, mensen zonder papieren. Anno nu, waarschijnlijk. De vrouw zit gevangen in een puur grafisch geschilderde gang met vele gesloten deuren die rudimentair worden aangegeven, een eenvoudig repetitief motief dat in onze oren dreunt als opeenvolgende mokerslagen.

ERIC RINCKHOUT

werd geboren in 1956 te Antwerpen. Studeerde Nederlandse en Engelse literatuur aan de Vrije Universiteit Brussel. Is cultuurredacteur bij de krant *De Morgen*. Schrijft over beeldende kunst, architectuur en literatuur. Publiceerde het boek *Dwaalspoor* (2006), waarin hij het spoor van Elsschots *Het dwaallicht* volgt, door Antwerpen en door de kleine en grote geschiedenis.

Adres: Daenenstraat 9, B-2600 Berchem

De deuren zijn dun geschilderd en toch staan ze op het doek als gebeiteld in steen. De deuren zijn dicht en blijven dicht. De vrouw kijkt naar het kind, probeert het te sussen, want het kind huilt en gooit zijn hoofd achteruit. Vrouw en kind staan bewegingloos in een hatelijk gifgroen, in een beklemmende benauwing, in het wurgende perspectief van een spits toelopende gang. Zonder uitgang, zonder uitkomst.

Dit verhaal van een vluchteling is een echo van het mythische verhaal van een vrouw en haar kind, Maria en Jezus, een verhaal van onwelkome vreemdelingen, dat zich intussen tienduizenden keren heeft herhaald en zich dagelijks weer voordoet.

De schilderijen van Vanriet gaan over een verleden dat ooit heden was en het heden dat vanzelf verglijdt in het verleden. In zijn oeuvre zijn vroeger en nu onlosmakelijk met elkaar verbonden, ze bestaan niet zonder elkaar. De geschiedenis roert zich, altijd. De grote en de kleine geschiedenis. Een beeld of een foto in de krant raakt aan andere beelden uit de kunst, uit mythes en uit Vanriets persoonlijke geschiedenis. Anekdoten overstijgen zichzelf, krijgen ruimere relevantie en geldigheid. Herinneringen, almaar meer herinneringen dringen door de kieren van de tijd naar binnen. Onstuitbaar.

Madonna, gesloten deuren is een van de schilderijen die Vanriet maakte in het kader van een opdracht van uitgeverij Davidsfonds voor een hernieuwde uitgave van de Bijbel. Jan Vanriet, die atheïst is, zegt dat hij de teksten van de Bijbel — voor hem niets meer dan “een literaire tekst” — naar de twintigste eeuw heeft gehaald. Hij plaatst “zijn” Maria in een cellengang van het concentratiekamp Buchenwald. “Die vernauwende, dreigende gang in dat cellenblok heeft zich aan mij opgedrongen,” zegt Vanriet daarover. “Maar je moet die achtergronden allemaal niet kennen, het beeld moet



Jan Vanriet, *Drie mannen, wit*, 2001, acryl en olie op doek, 100 x 80 cm.

op zich sterk genoeg zijn.” Hoe esthetisch het werk van Vanriet ook is, de rode draad is telkens weer zijn ethische stellingname. Noem het: humanisme. Vanriet komt op voor menselijke waardigheid. Hij is gevoelig voor de kwetsbaarheid van de individuele mens tegenover de grote constructies die hem omringen. Maatschappelijk en ideologisch, toen en nu.

EEN KOELE SYNTHESE

Maar er zijn nog meer al dan niet schijnbare tegenstellingen in zijn oeuvre. Hij is een einzelgänger, leeft en schildert teruggetrokken en toch zit er veel wereld in zijn schilderijen. Vanriet wordt omschreven als een verlicht misantroop én een relativerend melancholicus. Tegelijk houdt hij zielsveel van de mens, de nietige mens. Zijn werk is emotioneel en cerebraal, hij is een betrokken en tegelijk afstandelijk observator. Zijn schilderijen zijn zwaarmoedig maar vertonen een onmiskenbare lichtheid. Niet zelden tonen ze gruwel en onheil, de macht van de massa over de mens. Al die tegenstellingen en paradoxen vervaagt Vanriet tot werken die onder spanning staan en die, in de woorden van kunstcriticus Marc Ruyters, “een koele synthese” vertonen. Dat geldt althans voor Vanriets oeuvre vanaf het midden van de jaren tachtig. Het jaar 1986 zorgde voor een belangrijke omslag in zijn werk. Zelf gewaagt Vanriet van “een breuk”.

Maar laten we beginnen bij het begin. Vanriet is altijd geëngageerd geweest, politiek en artistiek. Dat engagement heeft hij evenwel lang buiten zijn beeldend werk gehouden, hij ventileerde dat liever in geschriften. Ook in dat opzicht klopt het dat hij een “literair schilder” is.

Jan Vanriet groeide op in een Antwerps, links milieu. Zijn vader, ooit nog communist, sloot zich later aan bij de toenmalige Belgische Socialistische Partij (BSP) en was een van de oprichters van het tijdschrift *Links*, waarvan Jan redacteur was. Vanriet zegt zelf: “Mijn roots liggen in de literatuur.” Hij schreef als journalist voor *Panorama* (“een heel ander blad dan nu”), had een literaire rubriek in het toenmalige chique magazine *Avenue*, maar realiseerde zich langzaam dat zijn journalistieke arbeid “een uit de hand gelopen grap was”. In zijn jonge jaren trok Vanriet op met auteurs als Paul Koeck, Marc Andries en Hugo Raes, en later leerde hij Jef Geeraerts, Hugues Pernath en Remco Campert kennen. Vanriet is dat soort vriendschappen blijven koesteren: Hugo Claus en Eddy van Vliet waren beiden zeer nauwe vrienden, Cees Nooteboom is dat nog altijd. Vanriet heeft het grootste deel van zijn leven in kringen van schrijvers en niet van beeldend kunstenaars doorgebracht. Met Hugo Claus en Cees Nooteboom, maar ook met Benno Barnard en Stefan Hertmans heeft Vanriet samengewerkt: hij illustreerde onder meer de poëziebundel *Het teken van de hamster* van Claus (1979) en de verhalenbundel *Rode regen* van Nooteboom (2007). Een voorbeeld van zijn toenmalige engagement is de Anti-Censuur-Avond, die Vanriet in 1968 in Antwerpen mee organiseerde,

een avond waarop onder anderen Hugo Claus, Ivo Michiels, Jef Geeraerts, Paul de Wispelaere en Remco Campert opkwamen tegen de welig tierende overheidsensuur.

Hoewel Jan Vanriet zich van tijd tot tijd nog uitdrukt in gedichten — in 2008 verscheen voor het eerst in vierentwintig jaar een dichtbundel, *Stormlicht* — is hij toch een volbloed schilder. Al vanaf zijn tiende jaar. Zijn eerste schilderij is een navolging van Van Gogh, een landschapje uit de Provence. In het overzichtsboek *Parcours* staat ook een olieverfschilderij uit 1966, Jan Vanriet is dan achttien. Het is een gezicht op heuvels in Bohemen, dat van trefzekere virtuositeit getuigt. De liefde voor het landschap zou trouwens nooit meer overgaan.

Nadat hij in 1972 afgestudeerd is aan de Antwerpse academie, verraaft zijn werk vooral invloed van de Engelse popart. Er zit nogal wat David Hockney en Peter Blake in Vanriets figuratieve schilderijen en aquarellen uit die periode. Wat later voert hij vaak vreemde elementen in. Hij maakt assemblages en collages, en voegt rond een beeld of verhaallijn andere vormen en objecten toe, zoals een sfinx of een biljarttafel, die het geheel een surrealistische toets geven. Maar altijd blijft zijn werk helder en bijzonder esthetisch. Het is ook een tikkeltje naïef en verraaft het optimisme van de jaren zestig. Vanriet zegt daar zelf over: “De flower power hing nog in de lucht. De Europese popart was speelser dan de Amerikaanse en iemand als David Hockney sprak mij erg aan. Dat voel je aan mijn werk. Net als bij Picasso en Ingres vond ik bij Hockney dezelfde zuivere lijn terug: eenvoudig en direct.”

“VERF STONK”

Al gauw doet de geschiedenis haar intrede in zijn werk. Van huis uit was Vanriet vertrouwd met de linkse cultuur: de liederen van Bertolt Brecht en Kurt Weill, vertolkt door zanger-acteur Ernst Busch, de liederen van dichter Vladimir Majakovski en het werk van beeldend kunstenaar Vladimir Tatlin.

Vanriet verwijst zelf naar zijn romantisch-linkse sympathieën, maar voegt daaraan toe dat hij gefascineerd was door de dynamiek in de Sovjet-Unie kort na de revolutie van 1917: de enorme creativiteit, het grenzeloos aftasten van de mogelijkheden van de beeldcultuur, de avant-garde in het theater, de typografie en de fotografie met iemand als Alexander Rodchenko. De Tatlin die hij in 1979 schildert, sluit nog naadloos aan bij de kleurrijke en lyrische popartachtige portretten die hij al enkele jaren maakte. Vanaf 1986 verandert die aanpak radicaal. Vanriet ruilt het papier waarop hij schildert in voor doek, wat al tot grover werk aanleiding geeft, maar hij begint ook de portretten van bijvoorbeeld Majakovski “zwaarder”, harder en minder esthetiserend te schilderen.



Jan Vanriet, *Berken*, 2003, acryl op papier op doek, 107 x 76 cm.

Het schilderij *Portret van een oom* (1986) is een sleutelwerk: de tweelingbroer van de moeder van Vanriet had het concentratiekamp van Dachau nauwelijks overleefd en stierf kort daarna van uitputting. Hij speelde accordeon. Jan Vanriet legt dat instrument plat neer en stelt het voor als een fabriek.

Een nog fundamentele breuk betekent het schilderij *La Doctrine* (1986): Vladimir Tatlin wordt gekweld en in zwart-wit afgebeeld, maar het is een strijkijzer dat als een Fremdkörper de meeste plaats opeist. Het schilderij wordt bovendien gedomineerd door grauwe, witblauwe verticale strepen, die naar de plunjes van de gevangenen in een concentratiekamp verwijzen en tegelijk een favoriet patroon van de Franse kunstenaar Daniel Buren zijn. Het strijkijzer staat symbool voor het doctrinaire: alles wordt platgestreken. Het schilderij combineert figuratie met emblematische en symbolische elementen. Het is een krachtige rebus.

Er zijn verschillende verklaringen voor die ommekeer in Vanriets werk. Tot dan toe had de kunstenaar zijn persoonlijke geschiedenis grotendeels buiten zijn oeuvre gehouden. In 1986 beseft hij dat hij de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog waarbij zijn ouders betrokken waren, niet alleen in geschriften maar ook in zijn schilderijen kwijt kon. Wat er gebeurd is in de concentratiekampen heeft hem uiteindelijk ingrijpend bepaald. Zijn vader was een communist die in het Antwerpse verzet zat,



Jan Vanriet, *La Doctrine*, 1986, olie op doek, 80 x 96 cm.

verklukt werd en in de Duitse kampen terecht kwam. De ouders van zijn moeder waren koeriers in het verzet. Zijn moeder werd ook verklukt en “op transport” gezet — *Transport* is niet toevallig de naam van een latere reeks thematische schilderijen van Vanriet. Moeder en vader leerden elkaar kennen in het concentratiekamp van Mauthausen; eerst had zijn moeder nog als dwangarbeidster in Silezië gewerkt.

Maar waarom kwam die omslag er pas in 1986? Jan Vanriet had in die periode een atelier in New York. Maar die stad heeft met de ommezwaai niets te maken. Vanriet geeft als verklaring: “Misschien had ik toen pas genoeg geschiedenis.” Hij was achtendertig in 1986. Wat zeker een rol heeft gespeeld, is de verdrukking waarin de schilderkunst was terechtgekomen. Schilderen werd, in de periode waarin de conceptuele kunst opkwam, niet meer beschouwd als een voor de hand liggende artistieke bezigheid. Integendeel. Een schilder was “dom” en “verf stonk”. Schilderen werd gezien als een bourgeoisactiviteit.

In de jaren zeventig en tachtig werden de schilders weggehoond, zegt Vanriet daarover. “Je moest ondergronds gaan. Het was precies de samizdat. De mensen die zo hoog opliepen met vrijheid noemden wat wij deden ‘ouderwetse onzin’. Ze spraken een beroepsverbod uit.” Uitgerekend door die weerstand vond Vanriet de kracht en het elan om door te gaan en vanaf toen zijn sterkste werken te maken.

WIE GEBRUIKT WIE?

Vanriets werk gaat vanaf dat moment verschillende richtingen uit: nu eens is het meer symbolisch geladen, dan weer puur verhalend. Hij maakt collages, gebruikt iconen, patronen en sjablonen, experimenteert met Koreaans Hanji-papier, aquarel en lino-druk, verwijst naar oude meesters als Jean Fouquet, naar hedendaagse kunstenaars als Daniel Buren, René Daniels, Sol LeWitt en Luc Tuymans, en naar de geschiedenis. Hij verkent de grenzen tussen figuratie en abstractie in een reeks als *Laatste sneeuw* (1999).

Symptomatisch voor de vroege jaren negentig zijn twee grote reeksen. Enerzijds werkt Vanriet aan monumentale projecten als de plafondschilderingen van de Antwerpse Bourschouwburg, de decoratie van metrostation Brouckère in Brussel en een 110 meter lange muurschildering in het hoofdkwartier van de KBC-bank, eveneens in Brussel. Anderzijds maakt hij vijftig schilderijen gebaseerd op het Evangelie volgens Johannes. Die reeks groeit uit tot een boekproject waarvoor Benno Barnard het epische gedicht *De schipbreukeling* schrijft (1995).

Eén kwestie blijft Vanriet fascineren: de verhouding van de kunstenaar tot de politieke en financiële macht. Wie gebruikt wie? Ook die fascinatie gaat terug op zijn persoonlijke geschiedenis. De vader van Jan Vanriet had in de kampen gevangen gezeten met de latere Tsjecho-Slowaakse president Novotny. Ze kenden elkaar goed. Later, in de jaren zestig, ging het gezin Vanriet geregeld op reis naar Tsjecho-Slowakije. “Wij kwamen in kringen die voor Westerlingen afgesloten waren,” vertelt Vanriet. “In Marienbad was een apart Kurhaus voor de communistische nomenclatura, daar werden topfunctionarissen luxueus ontvangen, ook uit Italië. Intussen leefde de gewone man in Marienbad in eenvoudige omstandigheden. De gevierde staatskunstenaars leefden riant en hadden kapitaal in dollars, terwijl de jongere kritische kunstenaars de eindjes niet aan elkaar konden knopen. Vreemd vond ik dat, toch voor een communistisch systeem.”

De complexe situatie van de kunstenaar binnen regimes als de Sovjet-Unie en nazi-Duitsland is het onderwerp van de recentste grote reeksen en tentoonstellingen die Vanriet maakte. De schilder wil die vervolledigen met een derde serie over de Verenigde Staten ten tijde van de heksenjacht van McCarthy: de botsing tussen Amerikaans nationalisme en de linkse overtuiging.

De uitvoerige schilderijensuite *Dichterdood* (2006) handelt over de Sovjet-Unie en heeft uiteenlopende maar onderling verwante onderwerpen. “Ik kan geen schilderijen meer als onafhankelijke kunstwerken maken”, aldus Vanriet. “Ik heb een leidraad nodig, een thema, hoe cryptisch dat ook mag zijn.”

Voor een reeks schilderijen over de Russische dichter Vladimir Majakovski liet Vanriet zich inspireren door een stille film waarin de dichter vermoord wordt wegens een liefdesaffaire. In het echte leven pleegde Majakovski zelfmoord. Speelde daarin

een onmogelijke liefde mee? Of werd de dichter langzaam fijngeknepen door een verstikkende ideologie die hij aanvankelijk had aangehangen?

De reeks werd aangevuld met ouder werk uit 1988 waarin hij Lili Brik, Majakovski's infernale geliefde, schildert als ballerina tussen twee lichtpilonen (van een concentratiekamp?), en met archetypische beelden van arbeiders die naar de fabriek gaan en partijgangers die *en masse* de trappen beklimmen voor een congres. Niemand heeft individuele trekken. De schilderijen doen sterk aan de films van Eisenstein denken, hoewel de schilder zegt zich eerder te laten inspireren door tv-documentaires en oude foto's uit de Sovjetpropaganda van de jaren dertig.

Vanriet vulde de tentoonstelling aan met een bijzonder apart, sterk autobiografisch en fascinerend werk: *Toteninsel* (2006). Het baadt in honderden impressionistische toetsen maar is doortrokken van grauwheid. Het is het eiland van de dood, de plek waar de dichter sterft en de werkelijkheid versnipperd.

IN DE VERF DE GESCHIEDENIS

Het tweede luik is de tentoonstelling *Meikever, Vlieg!* uit 2008. Daarin onderzoekt Vanriet de positie van de kunstenaar in nazi-Duitsland. Een van de uitgangspunten was een filmpje dat de schilder op YouTube had aangetroffen. Daarin zingen de kinderen van nazi-kopstuk Goebbels onschuldige kinderliedjes. Ze worden anderhalf jaar later door hun moeder omgebracht omdat er na het Derde Rijk zogezegd geen beter leven mogelijk was. "Ik heb die portretten geschilderd als eerbetoon aan die kinderen, dat klinkt vreemd natuurlijk."

Toch werd de tentoonstelling in Vanriets vaste galerie De Zwarte Panter in Antwerpen gedomineerd door enkele monumentale werken. Een indrukwekkende, onbehaaglijk stemmende, in donkerte gedompelde fakkeloptocht waarop geen mens te zien is. Daartegenover hingen een zwart en een rood werk met telkens hetzelfde motief: een withete vuurhaard die een gebouw verteert. Dat spel met één motief en verschillende kleuren speelt Vanriet geregeld: het laat zien hoe bepalend kleur is in de perceptie van een werk en een situatie.

De wereld staat in brand, de horden rukken op, de onschuld zal vermoord worden, *life is a cabaret*. Want Vanriet schildert ook de zangers, acteurs en danseressen uit Duitse revues van de jaren dertig. Hij laat de beruchte *mefisto*, Gustav Gründgens, zien, die meeheulde met de nazi's, en schildert ook een portret van de communistische zanger en acteur Ernst Busch, die door Gründgens van de executiedood gered werd. Alweer een paradox.



Jan Vanriet, *Revue, wit*, 2007, olie op doek, 28 x 41 cm.

Massa en identiteitsverlies, schone schijn, de verwoestende gevolgen van verblinden-
de ideologieën en de onbetekenende rol van de kleine mens daarin. Het blijft Vanriet
fascineren. Maar de schilder wil ook dat we goed kijken. Naar de manier waarop hij zijn
werken soms dichtschildert: de nerveuze borsteltrek verdwijnt en een verraderlijke
rust verschijnt. Soms zie je dan weer hoeveel hij weggeschilderd heeft in een schilde-
rij. Hier en daar, onder recentere lagen, doemt een vroeger beeld of een eerdere com-
positie op. Want ook een schilderij draagt in de verf zijn geschiedenis mee. Elk schil-
derij verbergt en onthult. Daar is het Vanriet uiteindelijk om te doen.

LITERATUUR

STEFAN HERTMANS, "Intieme mijmeringen over geschiedenis", in: <H>art, 8 mei 2008.

ÉRIC RINCKHOUT, "Schilder Jan Vanriet. 'Mij interesseert het niet om een lintje te krijgen
van iemand die de krant niet kan lezen'", in: *De Morgen*, 10 mei 2008.

MARC RUYTERS, *Jan Vanriet. Parcours 1966-2008*, Snoeck, Gent, 2008.

JAN VANRIET, *Testamenta. Voorbereidend werk*, Halewijn, Antwerpen, 2005.