

Beeldende kunst

bijmotief was in de reeks die liep van I tot en met V, bereikt hier dus een dramatisch hoogtepunt. Het zou althans dramatisch zijn als de verwoording van deze vier gedichten niet zo vlak tegen het ironische aanlag (en ironisch waren ook de titels van I tot en met V, van de bundel in zijn geheel, van de meeste observaties uit I tot en met V). Maar goed, evenzover toch dramatisch: demente zij en hij, rotten-de gording, dode vogeltjes. Het ligt in de lijn van de bundel, zo zeer doordacht immers, dat er een afsluiting moet komen die „terughaalt”. Eva Gerlach heeft die gezocht in het absurdistische. In de laatste reeks spreekt een dame met ringbaard de ik aan, loopt iemand weg over water, knipt een ondermaats mens het licht aan met zijn wandelstok. Dat dit absurdistische net niet omkantelt in het jolige, komt door de twee laatste gedichten, die alle relaties uit de voorgaande reeksen van de bundel weer door elkaar weven. In het ene laatste gaat de ik naar bed met een zowat zieltogende vaderfiguur („Je had hem staan. / Kijk eens wat Papa voor zijn kleine meisje heeft?”), en in het andere laatste roept een inmiddels oudgeworden ik de Heer aan: „kom op, waar ben je?” (vgl. het gedicht uit I over de wasvrouw: „O, onzer zielen Here, verlos Gij uw kinderen”). Bij alle herkenningselementen voor de lezer laten deze twee slotgedichten toch veel te raden over. Ik vind ze fascinerend. Ze passen perfect in de structuur als raadse-lijke afronding. En van de structuur van deze bundel kan ik alleen maar beamen dat zij volmaakt is: het geheel is meer dan de som van de delen.

Hanneke van Buuren.

Eva Gerlach, *Verder geen leed. Gedichten*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979, 60 blz.

Jef Verheyen.

Jef Verheyen (°1932) heeft reeds in 1958 duidelijk omschreven hoe hij de schilderkunst zag en wat hij met picturale middelen wilde nastreven. Tussen deze commentaren en de concrete realisaties in de vorm van schilderijen is in zijn geval de figuurlijke speld niet te krijgen: er is een volkomen overeenstemming tussen het in theorie vooropgestelde en het in materie uitgevoerde. Bij de laatste formulering blijkt al dadelijk hoe gevaarlijk het is Verheyens streven onder woorden te willen brengen. Dit „in de materie uitgevoerde” wordt namelijk in de eerste plaats gekenmerkt door de overwinning, door middel van verf, van elke gedachte aan materie. Drie termen die ook bij de kunstenaar zelf telkens terugkomen, wijzen in dezelfde richting: het licht, de essentie, het absolute. In de volgende uitlating hanteert hij reeds twee van de drie termen: „Het verschil tussen de essentialistische en de vroegere lichtopvatting is dat men licht als *zien* voelde en ik het nu als *voelen* zie”.

Om het licht als *voelen* tot uitdrukking te brengen, deed Jef Verheyen een beroep op een werkwijze die aansluit bij wat „monochromie” wordt genoemd. Zijn eerste monochrome werken ontstonden in 1957 en hij heeft sedertdien alle aandacht aan dit picturale fenomeen blijven schenken en een bijzonder persoonlijke en rijk gevarieerde bijdrage tot de richting geleverd.

Het probleem van de monochromie in de schilderkunst gaat terug tot het Russische constructivisme. Het was in 1917 dat enkele pioniers het aanpakten. Hun studie bleef niet beperkt tot een theoretische benadering, want de probleemstelling werd heel concreet en vol picturaal uitgebeeld op het doek. Zo maakten bij voorbeeld Kasimir Malewitsj en Alexander Rodchenko schilderijen van witte vormen tegen

een witte achtergrond en van zwarte vlakken tegen een zwarte fond. Slechts minieme verschillen in de schakeringen van het wit en het zwart lieten het oog toe de vormen te onderscheiden. Het probleem was gesteld, maar werd toen zeker niet uitputtend behandeld, want enkele jaren na de Tweede Wereldoorlog namen een aantal niet-figuratieve schilders het opnieuw op hun programma. Het bleek van een onverwachte veelzijdigheid, zodat kunstenaars als Klein, Manzoni, Newman, Reinhardt en Rothko er vele jaren intens mee bezig waren.

Toen Jef Verheyen 24 jaar geleden met de monochromie begon, was hij één van de eersten die in het kader van de toenmalige vernieuwing in Europa en Noord-Amerika zo zelfverzekerd en onvoorwaardelijk voor die richting koos. Tussen 1957 en 1965 was de schilder betrokken bij de belangrijke gebeurtenissen die plaats grepen te Antwerpen - stichting G 58, activiteiten in het Hessenhuis, oprichting Nieuwe Vlaamse School - en droegen contacten met kunstenaars uit het buitenland en met bewegingen als *Zero* en *Nul* ertoe bij dat zijn werk zich in een ruim Europees perspectief ontplooidde en erkenning vond.

Erg belangrijk voor Verheyen werd de kennismaking met Luciano Fontana. Ze werkten soms samen, o.a. toen de Italiaan een door Verheyen geschilderd doek op zijn welbekende manier perforeerde.

Het is één van de meest ondankbare opdrachten voor een auteur over het werk van Jef Verheyen te schrijven. Daarbij komt nog de moeilijkheid dat hij de lezer niet de steun van illustratiemateriaal kan geven, want een van Verheyens doeken komt steeds neer op een zo'n vergaande vervalsing ervan dat het de voorkeur verdient bij teksten over hem géén reproductie op te nemen.

De eenheid van vorm en kleur,

de subtiele gradaties van één kleur, de werking van het licht, de suggestie van de ruimte zijn de essenties van dit oeuvre en tarten elke poging tot beschrijving of omschrijving, iedere benadering met het medium taal. Dit werk is zo zuiver waarneming én beleving, zozeer een zien dat creatieve ingesteldheid vergt van de kijker én als beschouwer én als reflecterende mens dat elke taalvorm vervlakt en vertekent, misleidt en verraadt.

Slechts na het voorgaande uitdrukkelijk te hebben vooropgesteld suggereren we het picturale klimaat met enkele omschrijvende vergelijkingen. Wellicht kunnen ze de lezer toch enig idee geven van de aard van een kunst die noch afbeelden wil, noch beelden.

Op de doeken van Verheyen ontstaan, als het oog lang en geconcentreerd toekijkt, impressies van licht, kleur en ruimte die enigszins doen denken aan: rook, openwaaierende walmen, door avondzon beschenen wolken, nevelslierten, omhulde bergtoppen, vervagende regenbogen, wolken met verschillende dichtheid, breking van licht in mist, schemeringen en dageraadsschijn, bewasemde zeeën.

Onder het licht en in de kleur gaat alles leven, mysterieus, onzichtbaar, in onzegbare vormen van energie en beweging. De ruimte gaat open, lokt de kijker, voert hem mee in de verte, in de diepte, in de diepte die geen einder heeft, geen grens.

Als „niet-plastisch” heeft Verheyen zelf zijn kunst gekenmerkt. Niet op de voorstelling van het waarneembare noch op de beelding van enig concreet of voorstelbaar ding, thema, of onderwerp is ze gericht, maar op de essentie, de kern, het wezenlijke.

„Los van materie is essentieel, essentie is ik, ik is het al bestaande, al het bestaande is werkelijkheid, werkelijkheid is

alles, ik is alles,” stelt Verheyen voorop in 1958, jaar waarin een manifest van hem verschijnt dat de veelzeggende titel draagt *Het essentialisme*. De essentiële schilderkunst wordt verder gekenmerkt als dimensieloos volledig vrij en zonder contrasten.

Ook bij de oprichting van de Nieuwe Vlaamse School (1960) horen we in de begeleidende be-ginselverklaring standpunten die kennelijk door hem zijn geïnspireerd: authentieke schilderkunst is in wezen nooit formeel of modieus, maar uiteraard alleen essentieel; alleen de overschrijdende instelling van het individu is bepalend voor het avant-gardisme.

De essentiële kunst van Jef Verheyen wil in de kijker bewerkstelligen: de intensivering van het zien tot de beschouwing, de uitvloeijing van het ego in de ruimte van het zijn, het verlies van het bewustzijn voor de winst van het zelf, de groei van de waarneming tot de verruiming en verdieping in de meditatie, de eenmaking van het individuele met het universele.

De beschouwing van Verheyens werk vraagt stilte en inkeer. Het alleen-zijn met het doek is een noodzakelijke voorwaarde voor de kijker, want „In de stilte van het alleen-zijn wordt alles veel krachtiger en duidelijker. Leonardo da Vinci heeft gelijk, de onafhankelijkheid van de geest is een noodzaak. Tussen de anderen komt men in feite nooit tot de grond van de zaak”.

Maar nogmaals: bovenstaande tekst bevat het onvermijdelijke verraad van de woorden en de taal. Waarheid en waar-de van deze schilderijen zijn zo nauw verbonden met de waarneming ervan, dat het enige besluit van onze bijdrage slechts kan luiden: vergeet deze woorden, ga die doeken zien, verlies je erin, win je diepe zelf door dit verlies van het kleine ego.

Jaak Fontier.

„Tussen vlucht en vogel”. Marc Cox als tekenaar.

Het is in onze dagen geen sinecuurtje meer, wanneer je als kunstenaar wil doorbreken en wanneer je bovendien die doorbraak wil consolideren. Voor Marc Cox is dit dubbel moeilijk geweest. Zijn vader was Pierre Cox en die man is de baanbreker geweest, de iconoclast, de ruitentikker en kuitschopper, die in dat toen nog zo gezapig doezelende Limburgse kunstbedrijf de ramen openge-rukt heeft op zon en op ademscheppende lucht en op horizonten. Ettelijke hedendaagse modernisten in ditzelfde Limburg beweren dat zij er thans de kunst uit zijn doornroosjesslaap zouden gewekt hebben. Samen met hun promotors vergeten deze knapen, bewust of onbewust, dat al in de jaren na Wereldoorlog II Pierre Cox en enkele getrouwen voor die revolutie gezorgd hebben. Van zo'n pionier en fijnzinnig kunstenaar is Marc Cox de zoon. Dat had fnuikend kunnen inwerken op zijn carrière. Je slaat zo gauw aan het vergelijken. Dan kan het enthousiasme voor het werk van de vader ongemotiveerd overslaan op dit van de zoon. De piëteit en bewondering voor de vader kunnen echter ook de waardering voor de zoon in de weg staan.

Bovendien is Marc Cox leerling geweest van de veel belovende en te vroeg gestorven leraar Jan Heylen. Kunstcritici plegen dan wel eens ijverig naar invloeden te speuren. Zo was ik in 1967 zelf in dat bedje ziek toen ik schreef: „Cox drukt in die werken formeel de schoonheid uit van het lelijke. Speelt hier de invloed van Heylen niet op een gelukkige wijze mee? Maar Cox gaat ermee om in een vormgeving die eerder overtuigt dan aanvalt, die eerder veroverd dan agressief wordt”. In die dagen was Cox keramist, al werd het hem toen al duidelijk dat zijn ware roeping in het tekenen lag.