

Dan Van Severen kiest schilderkunst



De keuze van tien kunstwerken die Dan Van Severen maakte voor deze serie is niet alleen interessant door de betekenis van deze werken zèlf: zij vertelt ook veel over de persoonlijkheid van de kiezer. In feite kan men ze beschouwen als een soort zelfportret van Van Severen als schilder. Stuk voor stuk gaat het om werken waarmee zijn eigen werk nauwe affiniteiten heeft: duidelijk zichtbare, formele overeenkomsten bij Mondriaan, Malewitsch, Ryman, Newman, meer intieme, geestelijke overeenkomsten bij Van Eyck, Cézanne, Morandi. Elk werk dat hij uitkoos, tot welke periode of stijlopvatting het ook behoort, heeft met zijn eigen kunst alvast *stilte en beschouwelijkheid* gemeen. Of het hierbij gaat om zuiver picturale problemen of om een benadering van de zichtbare werkelijkheid, telkens vallen als overheersende eigenschappen op: beheersing, bezinning, luciditeit, afstandelijkheid. Meteen staan hier de woorden op een rijtje die ook Van Severens oeuvre kunnen karakteriseren.

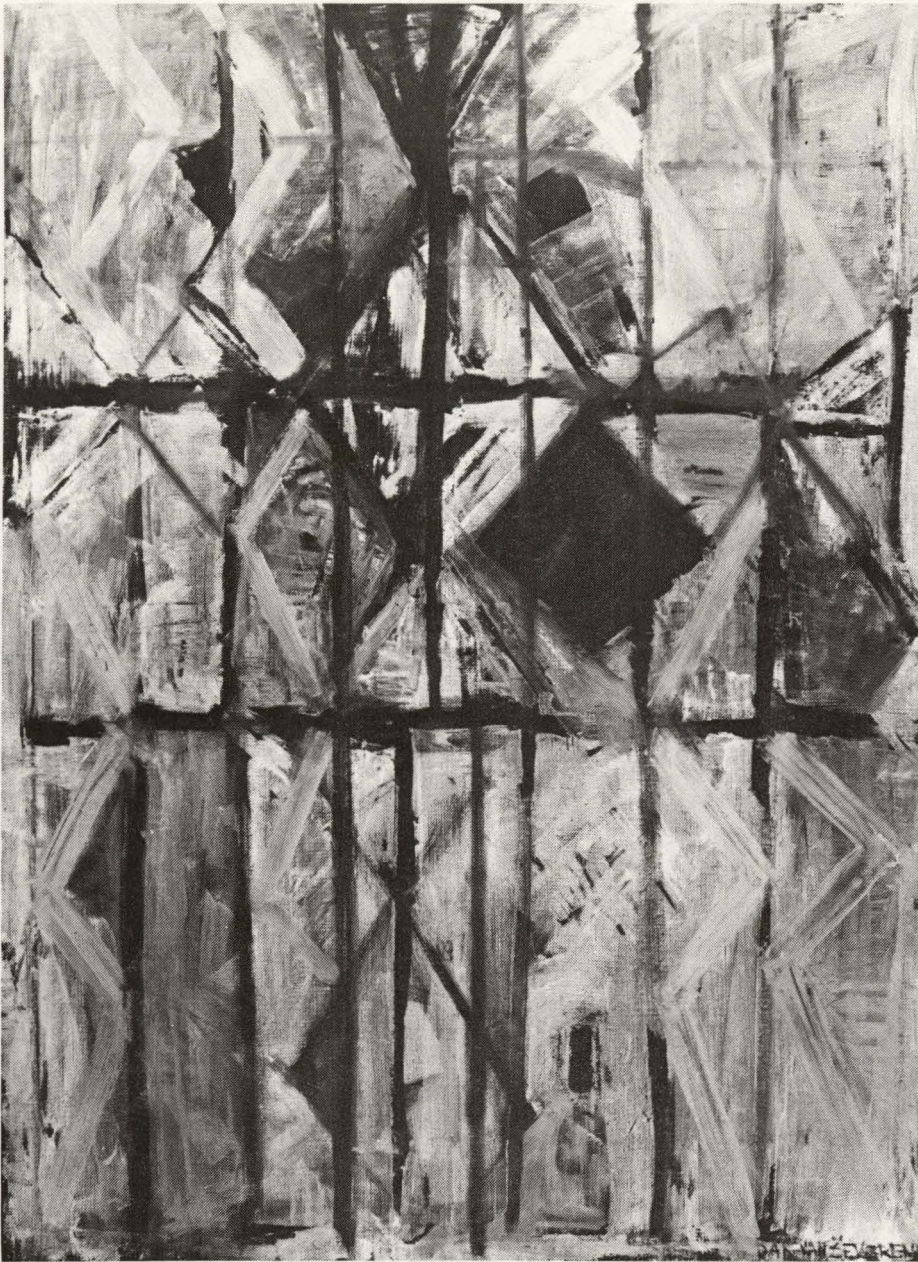
Eén naam in de keuze die hij ons voorstelt springt er op eerste gezicht een beetje uit: Permeke. Met het Vlaams expressionisme zitten we toch wel op een totaal andere golflengte. Al is juist de 'Vissersvrouw' uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen een van Permeke's meest 'klassieke', dus minst expressionistische, schilderijen, toch lijkt haar aanwezigheid in deze selectie wat vreemd voor wie vergeet, dat Van Severen zelf is begonnen met werken die men toen 'abstract-expressionistisch' placht te noemen. Toen hij in 1956 bij de wedstrijd 'Jeune Peinture Belge' (Jonge Belgische Schilderkunst) werd onderscheiden was het voor een inzending die nog vrij dik in de verf zat en waarin een somber, broeierig palet voor een dramatisch klimaat zorgde. Er werd nog volop in geofferd aan de Vlaamse traditie die sedert de barok een hoge prijs stelde op 'sappige' matiere, gloed, kracht. Aan een traditie die wilde dat het handgemeen van de schilder met zijn onderwerp en met de verf op het doek werd uitgevochten, of

althans dat de sporen daarvan duidelijk zichtbaar bleven.

In datzelfde jaar schreef ik over hem: 'Geen kolorist, of nauwelijks. Maar een merkwaardig expressionist. (...) De reeds karige kleur versombert, het zwart ging domineren, zwart van verschillende intensiteiten dat in sommige werken slechts met wat verdoken blauw contrasteert, of met dof-bloeiende roden en paarsen. De compositie schijnt ééns en voorgoed vast te staan en geen ogenblik voor twijfel of verandering vatbaar. Het kruis vormt er het vaste middelpunt van, dat het doek in vier delen verdeelt en waarrond zich al dan niet andere elementen ordenen. De zinvolle symmetrie is onaantastbaar...'¹ Dit citaat alleen maar om meteen duidelijk te maken wát tijdens een twintigjarige ontwikkeling veranderd is, en wát al die tijd een constante is gebleven. De eerste jaren van die ontwikkeling lijken, achteraf beschouwd, als een verwerken van en een afrekenen met de expressionistische erfenis, in wat zij aan grootspraak en pathos bevatte. Naarmate hij die ballast overwon kon Van Severen zich steeds meer gaan concentreren op een vergeestelijkte schilderkunst. Naarmate de kleur verbleekte en de verf immateriëler werd, gladder, ijler, krijgt de compositie een groter betekenis. Uit de duisternis heeft zich al in 1960 een lineaire structuur losgemaakt en zijn de geometrische figuren te voorschijn gekomen: ruit, vierkant, cirkel, ellips; eenvoudige, elementaire vormen waarmee de geest de chaos bedwingt en orde doet heersen.

In 1974 zegt Dan Van Severen in een gesprek met Yves Gevaert: 'Men zou alles moeten kunnen herleiden tot het allernoodzakelijkste, wat onvermijdelijk een nieuw respect voor het eerlijk materiaal meebrengt. Ik denk dat mijn werk in die geest moet begrepen worden. (...) Daarom is het motief in mijn werk altijd eenvoudig. Ik hecht eraan dat er een teken op staat, een teken dat ik aan de toeschouwer opdring. Het kruismotief dat het horizontale en het verticale verenigt is uni-

Dan Van Severen, *Vorstudie*, 1955, tekening op papier, 21,5 x 13,5 cm, eigendom van de kunstenaar.



Dan Van Severen, *Compositie*, 1957, olie op doek, 130 x 97 cm, eigendom van de kunstenaar.

ling voert hem lijnrecht weg van Servaes. Weg van de kramp en het betoog, van de emotionele ontlading, van het verhaal, van het ik. Naar de meest objectieve vormen van de geometrie, naar de sereniteit van de symmetrie, naar de ijle van doorschijnend grijs, naar het onpersoonlijk symbool. (Op dit punt gekomen staat het iedereen natuurlijk vrij zich te gaan verliezen in beschouwingen over het al dan niet religieuze in Van Severens kunst, en te constateren dat zij precies beantwoordt aan de vage en vrijblijvende behoefte aan sacrale beelden, zoals die leeft bij mensen die nog vaag aan ergens een naamloze godheid geloven, wat tot niets engageert maar wel esthetisch bevredigt, enzovoort. Dit is niet mijn terrein).

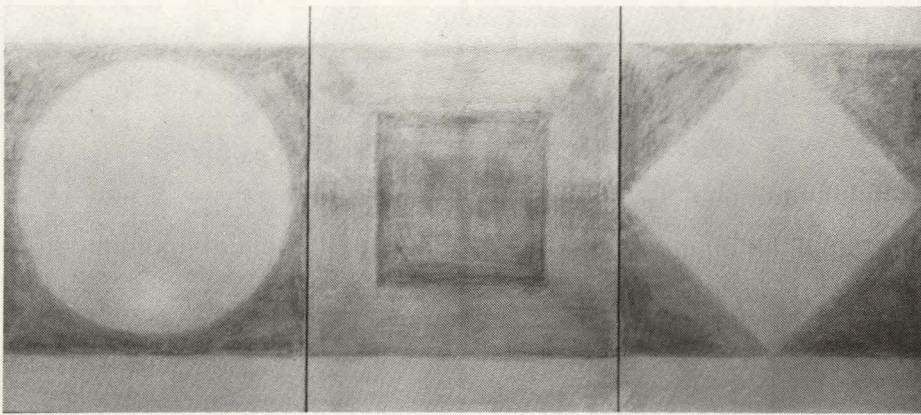
Die weg voert ook naar de grens tussen wat nog net binnen de optische waarneeming valt en wat daar voorbij ligt. Schilderen wordt dan een aftasten van die grens, een spannende evenwichtsoefening tussen wat geestelijk geweld wordt en wat picturaal mogelijk blijft. Dit schilderen is minder een schilderij maken dan wel een spanningsveld scheppen waarbinnen de materiële en de zuiver geestelijke dimensies elkaar niet alleen ontmoeten maar volmaakt samenvallen.

Het is geen toeval dat de eerste Vlaamse schilder in deze keuze, Van Eyck, juist een schilder is die zijn sporen het zorgvuldigst heeft uitgewist en die als het ware volledig in zijn oeuvre is verdwenen. Ook de recentere werken van Dan Van Severen dragen geen enkel spoor meer van de maker, geen enkele verwijzing naar hun ontstaan: het is alsof zij er altijd geweest zijn, of hoogstens - als harde en gladgeschuurde mineralen - het resultaat zijn van tijdloze gestaties. En even logisch begint het lijstje van zijn voorkeuren met een ikoon, ook een werk zonder verwijzing naar zijn schepper (een naamloos kunstenaar trouwens), tegelijk schilderij en object, gepatineerd, autonoom. Met geheel andere middelen streeft de kunst van Van Severen naar dezelfde kwaliteiten en bereikt ze ook.

verseel, het komt ook in de meeste culturen voor. Ik zie het kruis als een tegenstelling, zoals lucht en aarde bij de Chinezen, of het mannelijke en het vrouwelijke principe, hoogte en diepte, links en rechts. (...) Ik heb geen nieuw teken gezocht maar heb me beperkt tot de eenvoud van de horizontale en de verticale lijn waar logischerwijze ruit, vierkant, ellips en cirkel kunnen uit groeien'.² Men vergeet wel eens dat dit kruis bij Van Severen niet zomaar als gevolg van een arbitraire keuze is opgedoken. De eerste werken die ik van hem gezien heb vertoonden wel degelijk het Calvariekruis en in zijn Antwerpse academiejaren scheen het thema van de kruisiging hem te obsederen. Ik herinner me enige kleine, vrij expliciete voorstellingen met als middelpunt een gekruisigde Christus tussen de ruw aangegeven figuren van de Maagd en van Johannes, en ook paneeltjes waar-

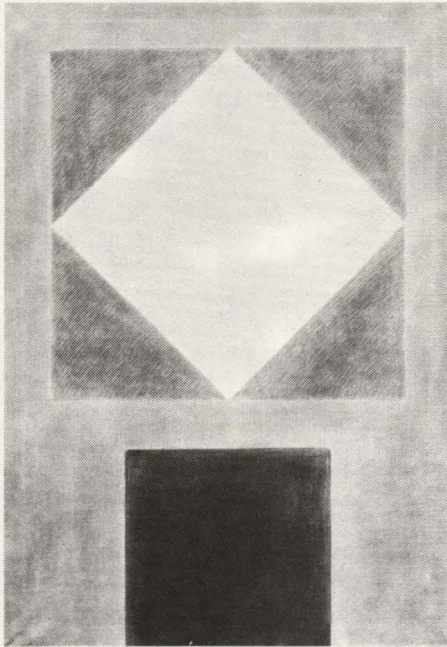
op men, met enige verbeelding, zoiets als landelijke veldkruisen kon onderscheiden gevat in een soort stralenkrans en omringd met de instrumenten van de Passie. Geleidelijk ging hij vereenvoudigen, zich toespitsen op de kern van het gegeven en al het overige weglaten. Wat overbleef was 'het teken'.

Zoals meer schilders van zijn generatie heeft Van Severen dus tijdens zijn 'leerjaar' niet enkel eerst de verlate invloed van het expressionisme moeten overwinnen, maar heeft hij gelijktijdig voor eigen rekening de ontwikkeling van figuratie via abstrahering naar abstractie nog eens overgedaan. Men zou kunnen zeggen dat hij het thema van de kruisiging heeft opgenomen waar Servaes het had achtergelaten, en dat hij vanuit dit vertrekpunt, met een merkwaardige rechtlijnigheid, schijnbaar zonder twijfels of beïnvloeding, zijn eigen weg is gegaan. Zijn ontwikke-



Dan Van Severen, *Compositie*, 1975, houtskool op doek, drie delen, elk 120 x 90 cm, eigendom van de kunstenaar.

Dan Van Severen, *Compositie*, 1971/72, inkt en tempera op doek, 130 x 90 cm, privé-verzameling.



Ook deze ontwikkeling moet worden gezien in de lijn van het losraken van de materie, waar heel zijn streven op gericht is. Tevoren placht hij zijn doek met opeenvolgende lagen verf te bedekken, die soms werden verwijderd.

Hierdoor ontstond een zacht-glanzende 'korst', waar tegelijk een indruk van intense verdichting en ijle van uitging en waarbinnen een dof licht scheen te stralen. Het bleef hoe dan ook een veredelde vorm van 'materie-schilderkunst'. In het reeds eerder aangehaalde gesprek met Yves Gevaert zegt hij dat op een bepaald moment de olie verf een belemmering begon te vormen voor zijn steeds verder peilen naar de essentie, dat die verf te dik bleef, te materieel, dat zelfs de geur ervan en het bezig zijn met de omslachtige voorbereidingen zijn concentratie hinderde. 'En het is ongelooflijk wat een ontdekkingen je doet door te reduceren, het eigenlijk handwerk bijna te herleiden tot niets, het overbodige zoveel mogelijk uit te schakelen, in zoverre zelfs dat je er in zou willen slagen een schilderij te maken waar geen materie bij nodig is, dat enkel maar gedachte is'.⁴

In dit stadium is de verwezenlijking van het schilderij alleen nog maar de laatste fase van het scheppingsproces. De kunstenaar heeft het ambachtelijke zodanig in zich opgenomen, verwerkt, doordacht, dat de uitvoering tot een minimum beperkt kan worden. Maar dit minimum wil dan ook het uiterste vastleggen van wat zichtbaar te maken is, en wat het op geen enkele andere manier of met géén andere middelen zou zijn. Als een tekening uit slechts één lijn bestaat, moet dat ook de éniig mogelijke en onvervangbare lijn zijn. En inderdaad heeft deze ascese geleid tot bladen die nog slechts een witte lijn tussen grijze arceringen te zien geven. In haar uiterste consequenties zou zij tenslotte moeten resulteren in witte bladen. Waardoor Van Severen dan merkwaardigerwijze uiteindelijk, vanuit een totaal ander vertrekpunt, hetzelfde resultaat zou bereiken als Malewitsch en Ryman,

twee van de kunstenaars die hij blijkens zijn keuze-lijstje het meest waardeert, en hij ook wel in de buurt zou komen van een ganse stroming in de hedendaagse kunst, die de elementaire eigenschappen van het schilderij aan de orde stelt.⁵

Het wezenlijk onderscheid met deze stroming is dat het bij Van Severen niet gaat om een bestuderen van materiële verschijningsvormen op zichzelf, maar om het overstijgen ervan: om het oproepen van een bovenzinnelijke dimensie. 'Het beeld in de taal staat voor iets anders. Het wijst terug, het roept op, het legt verbindingen, het associeert, het maakt bewust. Maar zo ook het beeld dat gehouden werd en het kleurbeeld dat geschilderd werd. (...) Het brengt tot een dieper bewustzijn van moeilijk te bepalen maar wezenlijke krachten in ons: instinct, intuïtie, geesteskracht, gemoedsbeweging, oerangst, levensdrift'.⁶

'Over wat niet gezegd kan worden moet men zwijgen' (Chinees spreekwoord). Maar Dan Van Severen schildert er over. In feite schildert hij over niets anders. Misschien heeft het schilderen en tekenen op dit ogenblik alleen nog zin als een zichtbaarmaken van het onzegbare. Elke andere opvatting van de schilderkunst kan dan geïnterpreteerd worden als behorend tot het domein van de illustratie of de anekdote.

Marc Callewaert

1. *Uit*: *Gazet van Antwerpen*, 4 december 1956.

2. *Uit*: *Catalogus Paleis voor Schone Kunsten*, Brussel, september, 1974.

3. *Caseïnetempera*: verf waarin caseïne - organische stof verkregen uit het neerslaan van afgeroomde melk - als bindmiddel is gebruikt.

4. *Uit*: *Catalogus Paleis voor Schone Kunsten*, Brussel, september, 1974.

5. In het bijzonder de Franse groep 'Supports-Surfaces' met onder meer Louis Cane, Claude Viallat, Daniel Dezeuze.

6. *Uit*: *Het 5de Wiel*, 5e jaargang, nr 2.

Terwijl hij uitsluitend composities met geometrische figuren maakt komt hij nooit tot wat men 'constructieve' kunst pleegt te noemen, met wat dit aan strakheid en discipline maar soms ook wel aan dorheid en hardheid impliceert. Het geometrische wordt nooit als dusdanig gevoeld in zijn werk, het krijgt een 'warmte', het blijft ergens omgeven met een halo van licht en het heeft een gewichtloosheid, iets zwevends dat belet aan bedachte bouwsels te denken. Deze indruk zal wel voortkomen uit het feit dat de vlakken haast nooit scherp omlind zijn; de omtrekken zijn wazig, uitgewist in een smalle overgangzone. Ook kleurcontrasten, die typerend zijn voor het constructivisme, komen in zijn werk niet voor. Alles speelt zich af in een picturale ruimte waarvan de diepten eerst nog bepaald werden door gedoopte bruine, blauwe en paarse onderlagen, maar die sedert lang gereduceerd werden tot zijge en matte schakeringen van grijs.

Omstreeks 1970 ruilde Van Severen de olie verf voor caseïnetempera³ en later schakelde hij over op Oostindische inkt.

Hubrecht en Jan van Eyck

Het Lam-Godsretabel

Ik heb uit het Lam Gods een paar delen genomen die mij altijd heel erg geboeid hebben: de Eva en, als het paneel gesloten is, een gedeelte van het interieur waar de Boodschap aan Maria verkondigd wordt. Het gaat om die witte handdoek, dat zeer alledaagse voorwerp. Je kunt het als een apart schilderij beschouwen, je kunt denken aan de zeer eenvoudige stillevens van Morandi, die ook zo mooi met witten kan werken. Wat mij altijd boeit in schilderijen, is het gebruik van wit, de witte vlek in de compositie.

Het is vaak het rustpunt, het houdt de compositie op haar plaats.

Hier hangt die handdoek precies waar hij nodig is.

Een abstract schilder zou daar een wit vlak plaatsen.

Ik geloof dat Malraux eens gezegd heeft: 'Van Eyck is de grootste abstracte schilder', en meer en meer ben ik daar ook van overtuigd. Het mag van mijn part gerust een symbolische betekenis hebben, maar ik kijk als schilder naar Van Eyck en niet naar wat hij wil vertellen.

Het is een schilder die op de evolutie van mijn eigen werk een enorme invloed heeft gehad, samen met Cézanne en Mondriaan; omdat ik hen pure schilders vind, schilders die compleet verdwijnen achter hun werk,

1432,

olieverf op hout, gesloten veelluik,
tweede paneel rechtsboven,
204,5 x 32,3 cm, detail,
niet gesigneerd.

St.-Baafskathedraal, Gent

De gebroeders Hubrecht en Jan van Eyck werden te Maaseik bij Maastricht geboren. Over Meester Hubrecht is weinig bekend. In 1425 duikt zijn naam voor de eerste maal op te Gent. Hij overleed op achttien september 1426 en werd in de St.-Janskerk begraven.

In 1422-1424 was Jan van Eyck hofschilder van Jan van Beieren te 's-Gravenhage. In mei 1425 verbleef hij te Brugge en werd er aangesteld tot hofschilder van Hertog Filips de Goede. Hij kreeg opdracht om zich tijdelijk te Rijsel te vestigen. Van 1426 tot 1429 werden hem enige diplomatieke zendingen toevertrouwd; eind 1428 reisde hij onder meer naar Portugal. Kort na zijn terugkeer in 1430 vestigde hij zich definitief te Brugge. Hij huwde er in 1434 en overleed op negen juli 1441. Van 1432 af heeft hij enige panelen gedateerd en met zijn doopnaam 'Johannes' gesigneerd. Hij wordt beschouwd als de grondlegger van de Vlaamse schilderkunst.

Literatuur

J. Duverger, *De navorsing betreffende de Van Eycks*, Het oude land van Loon, 1954, p. 192-210;

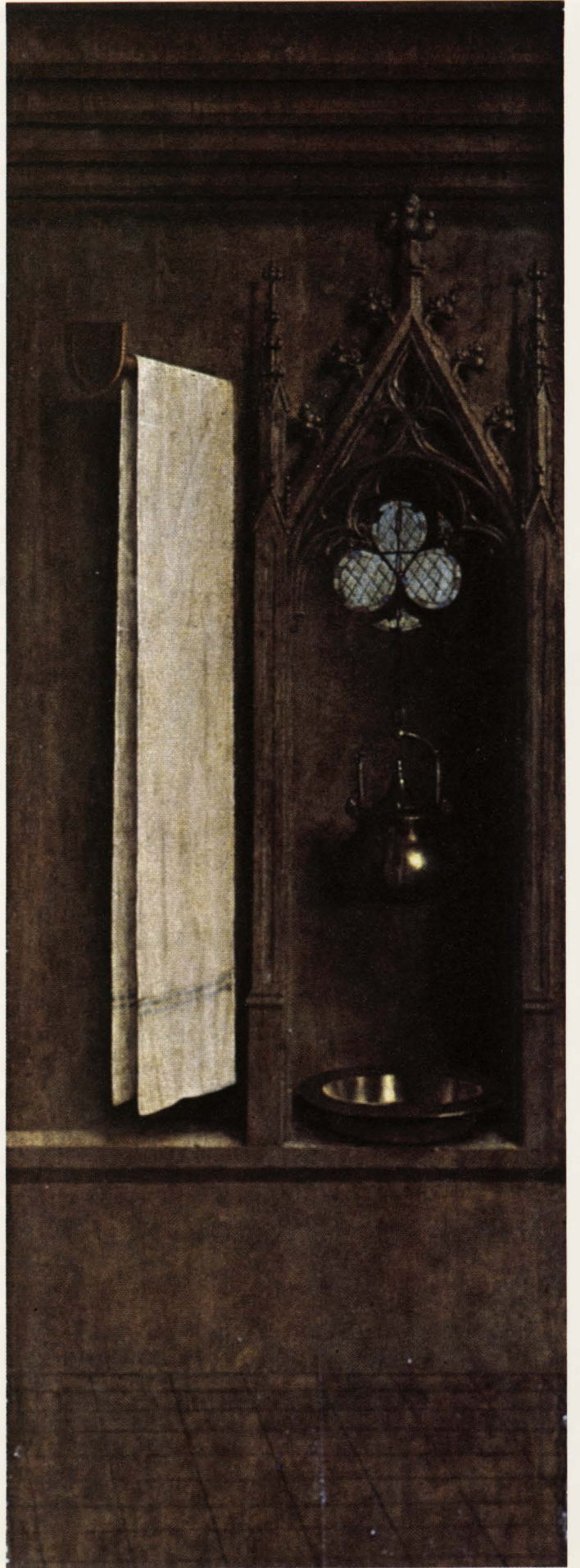
E. Dhanens, *Het retabel van het Lam Gods in de St.-Baafskathedraal te Gent*, Gent, 1965;

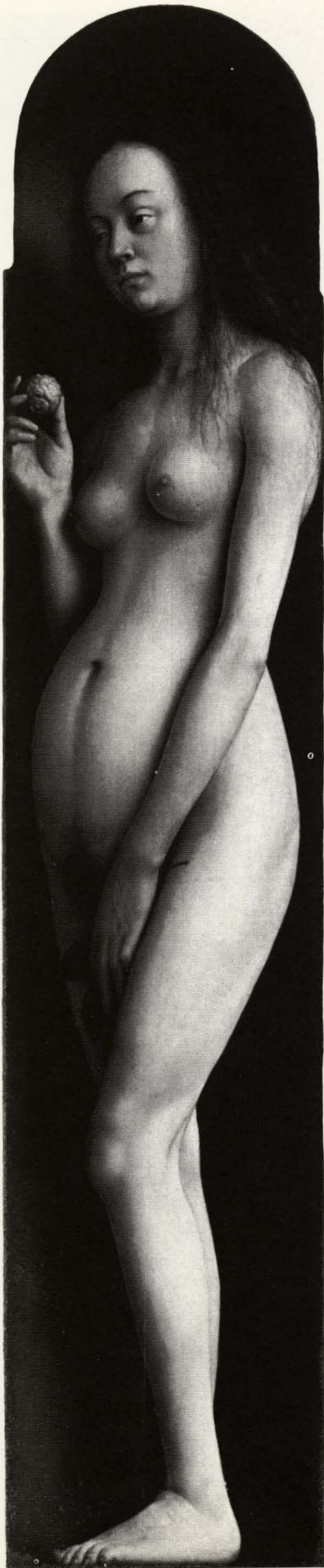
A. Monballieu, 'Bijdrage tot de studie van het Lam Gods-retabel: de interpretatie van de houtconstructie', in *Jaarboek 1966, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, p. 39-58;

E. Duverger, 'Hubrecht en Jan van Eyck, 'Het Lam-Godsretabel' in *Openbaar kunstbezit*, 1974, p. 15-16.

Hubrecht en Jan van Eyck,
Het Lam-Godsretabel met gesloten luiken,
detail 'De boodschap aan Maria',
St.-Baafskathedraal, Gent







1432,

olieverf op hout, open veelluik, eerste paneel rechtsboven, 204,3 x 32,3 cm, St.-Baafskathedraal, Gent.

1. Just Havelaar, *Het portret door de eeuwen*, Arnhem, Van Loghum, Slaterus, 1930, 4de druk.

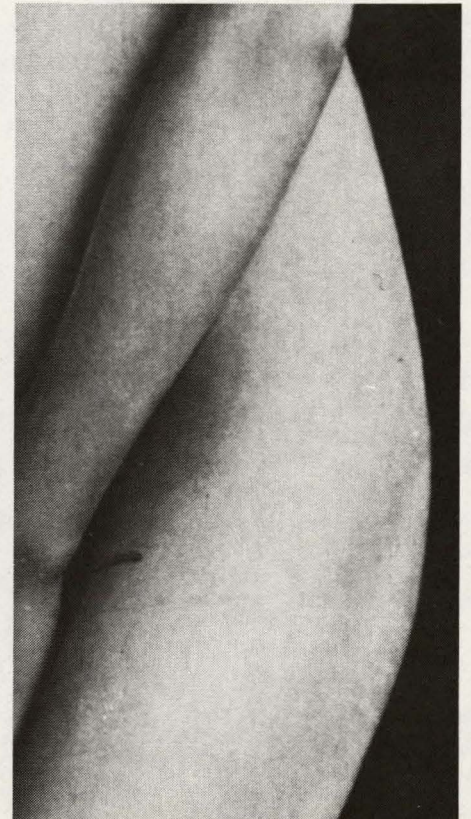
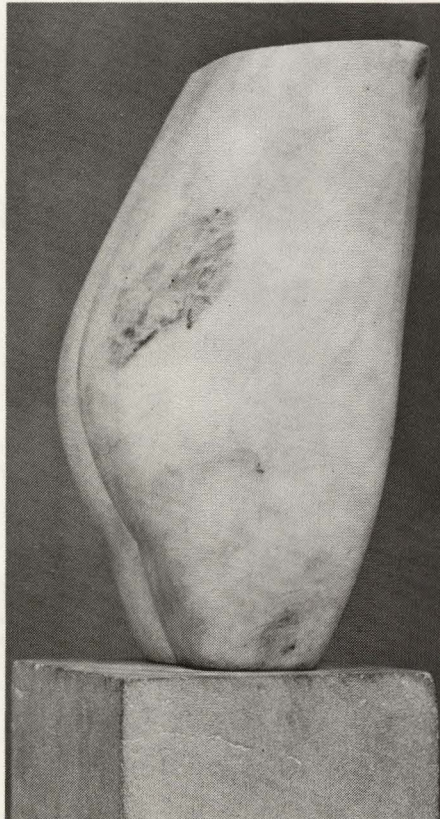
die bijna schilderkunst geworden zijn.

Just Havelaar¹ noemt hem een 'denkend oog' in tegenstelling tot Giotto, die hij een 'ziende geest' noemt. Natuurlijk: hij is dé realist. Hij is daarin tot het uiterste gegaan, er ontbreekt geen bloemetje, geen pareltje. Maar iedere keer als ik er weer voor sta, wordt zijn werk mij eenvoudiger, rustiger. De compositie van het Lam Gods is eigenlijk heel statisch en eenvoudig opgebouwd, het is een compositie van overwegend rood en groen. Die uiterste eenvoud komt juist terug in de handdoek. Daar is zelfs geen kleur meer.

Die eenvoud vind ik ook weer terug in de Eva. In de Adam zit nog een soort beweging, het is alsof hij uit zijn nis wil, maar de Eva staat er zo rustig. Ze zou eigenlijk gekneld moeten zitten in het paneel, maar dat is niet zo. Zij is volledig opgenomen in de compositie.

Ik wil het niet te veel over gelaatsuitdrukkingen hebben, maar ook daar gaat rust van uit.

En het is echt een vrouw. Marsman heeft eens geschreven: 'Ik ben zeer aards, ik ben U zeer verwant'. Die zin komt mij voor de geest als ik die Eva zie. Het is dé vrouw, net als bij dat beeldje van Brancusi.



Constantin Brancusi, *Torso II* (zie ook Openbaar kunstbezit 1975, p. 79).

detail 'Eva'.

Icoon

Toen ik student was in Gent, vlak na de oorlog, kwamen we dikwijls hier in het museum schilderen. Ik voelde mij toen sterk aangetrokken tot de barok en ik schilderde naar Rubens en Jordaens. Dat waren echte schilders voor mij. Maar ik ging ook altijd naar deze ikoon kijken en ik heb daar verscheidene schetsen naar gemaakt. Later heb ik hier dikwijls aan teruggedacht. Tien, twaalf jaar later was ik met dezelfde dingen bezig: het praktisch kleurloze, de zeer sterke symmetrie en het verticalisme. Dat kwam toen in mijn werk tot uiting. Je zou kunnen zeggen dat ik van een woelige naar een stille wereld ben gegaan.

Ik noem dit absoluut geen meesterwerk, er zijn veel mooiere voorbeelden van Byzantijnse kunst, in Ravenna bijvoorbeeld, waar die figuren in rijen naast elkaar staan. Of de Madonna in de koepel van de basiliek in Torcello.

Maar dat waren werken die ik alleen van reproducties kende, en in deze ikoon vond ik al die elementen terug.

Ik begon te begrijpen dat inhoud en vorm hier samengaan. Als er een zekere religiositeit vanuit straalt, komt dat juist door die symmetrie, dat verticalisme en die centraal geplaatste cirkels.

Wat mij hierin het sterkst aantrok (en waar ik zelf ook mee bezig was) is een religieus gevoel dat is samengevoegd met het plastische. Je zou het een abstracte verbeelding van het religieuze kunnen noemen.

Circa 17e eeuw,
olieverf op hout,
26 x 21 x 2,5 cm
Museum voor Schone Kunsten, Gent

Absismozaïek in de kerk van Torcello,
Venetië, begin 13e eeuw.







Constant Permeke

Vissersvrouw

1920,
olieverf op doek, 100 x 124 cm,
gesigneerd en gedateerd.
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen

Constant Permeke, Antwerpen 1886 - Jabbeke 1951.

Schilder en beeldhouwer. Met De Smet en Van den Berghe belangrijkste vertegenwoordiger van het Vlaams expressionisme. Schilderde voornamelijk zeegezichten, boerenfiguren, vissers, landschappen en interieurs. Met krachtige penseelstreken zijn de grove, stevige vormen in donkere, vaak gloeiende kleuren neergezet.

Literatuur

E. Langui, *Constant Permeke*, Antwerpen, 1947;

Dr. W. Vanbeselaere, 'Jan van Eyck, De Heilige Barbara', in *Openbaar kunstbezit Vlaanderen*, 1965, p. 10;

Dr. W. Vanbeselaere, 'Jean Fouquet, Madonna met Jezuskind, door engelen omgeven' in *Openbaar kunstbezit Vlaanderen*, 1966, p. 28;

A. Avermaete, *Constant Permeke*, Brussel, 1970.

De invloed van de expressionisten op mijn generatie is groot geweest en om te tonen dat ik ook aan dat expressionisme schatplichtig ben, heb ik dit werk van Permeke gekozen.

Toch heb ik het naar mijn idee meest klassieke werk van Permeke gekozen. Ik noem het klassiek om de duidelijk geometrische, bijna strenge opbouw. Als je het schilderij bijvoorbeeld vergelijkt met de *Madonna* van Jean Fouquet, is bijna dezelfde bouw aanwezig: een driehoek vormt de basis van de compositie. Dat is een oervorm, een oerverband tussen deze werken die ogenschijnlijk zoveel van elkaar verschillen (je ziet dat ook bij de *Heilige Barbara* van Jan van Eyck en bij zittende Boeddha's). De basis van de driehoek geeft rust, de punt die naar boven wijst, een gevoel van opstijgen.

Voorts staat dit werk in tegenstelling tot alles wat Permeke toen (in de twintiger en dertiger jaren) maakte: de schildering is zeer dun, de kleuren zijn heel stil en in plaats van de zware contouren die Permeke gewoonlijk gebruikte, zie je hier een heel fijn lijnenspel.

Dit is, net als de andere werken van mijn keuze, weer kleurloos, maar sterk van contrast in toon.



Jean Fouquet, *Madonna met Jezuskind, door engelen omgeven*, olieverf op doek, 91 x 81 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Paul Cézanne

Flessen en appels

Bij het werk van Cézanne krijg je altijd het gevoel alsof hij er nog aan bezig is, of het nooit ten einde is en altijd doorgaat. En toch gaat er een volmaaktheid vanuit, je verlangt ook niet dat er nog iets aan gedaan wordt.

Het bijna her-ontdekken. Het altijd van een nulpunt beginnen: je krijgt de indruk alsof hij, wanneer hij voor zijn doek gaat zitten, niets meer weet. Of hij alles wat hij kent en weet en wil, opnieuw moet gaan ontdekken. Typisch voor zijn latere werken is dat hij hier de olieverf bijna als aquarel gebruikt: alles wordt daardoor immateriëler.

Het is een man die mij mét Van Eyck en Mondriaan altijd erg bezig heeft gehouden, omdat ik bij hen heb kunnen doordringen tot het wezen van de schilderkunst.

Eigenlijk vind ik het zonde om er iets over te zeggen. Je kunt spreken over de eenvoud, over dat van-nul-beginnen, over dat opbouwen. Maar het schilderij verbrokkelt dan, en je moet het zoveel mogelijk heel laten. Het heeft een helderheid, een zuiverheid die door iedere ontleding kapot zou worden gemaakt. Cézanne heeft iets heel moois gezegd in een brief: 'Je veux peindre la virginité du monde' (ik wil de maagdelijkheid van de wereld schilderen). Je kunt hem de vader van de moderne schilderkunst noemen: het zijn Picasso en Braque en Matisse die hem 'ontdekt' hebben. Zij hebben de aanknopingspunten gevonden en als je goed kijkt weet je waarom.

Cézanne's werk zit vol tegenspraken: aan de ene kant is het zeer sterk, aan de andere kant labiel. Het is wazig, maar zeer helder van kleur. Het is embryonaal, het is pas begonnen, getast, gezocht, bijna onaf en toch staat het juist. Toch is het volmaakt.

Zo ervaar ik Cézanne elke keer.

1890/94,
olieverf op doek, 50 x 52 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Paul Cézanne, Aix-en-Provence 1839 - 1906. Werkte tussen 1861-1888 voornamelijk in Parijs. Contact met de impressionisten, met wie hij ook exposeerde. Maakte onder hun invloed de directe observatie van de natuur tot basis van zijn schilderkunst. Verbleef na 1880 vooral in Aix en schilderde daar portretten, landschappen en stillevens. Wilde niet, zoals de impressionisten, de vluchtige verschijningsvorm van de natuur vastleggen, maar juist het onveranderlijke en de structuur daarvan. Concentreerde zich op de kleur, en trachtte daarmee zowel vorm en kleur van voorwerpen, alsook licht en ruimte te schilderen.

Literatuur

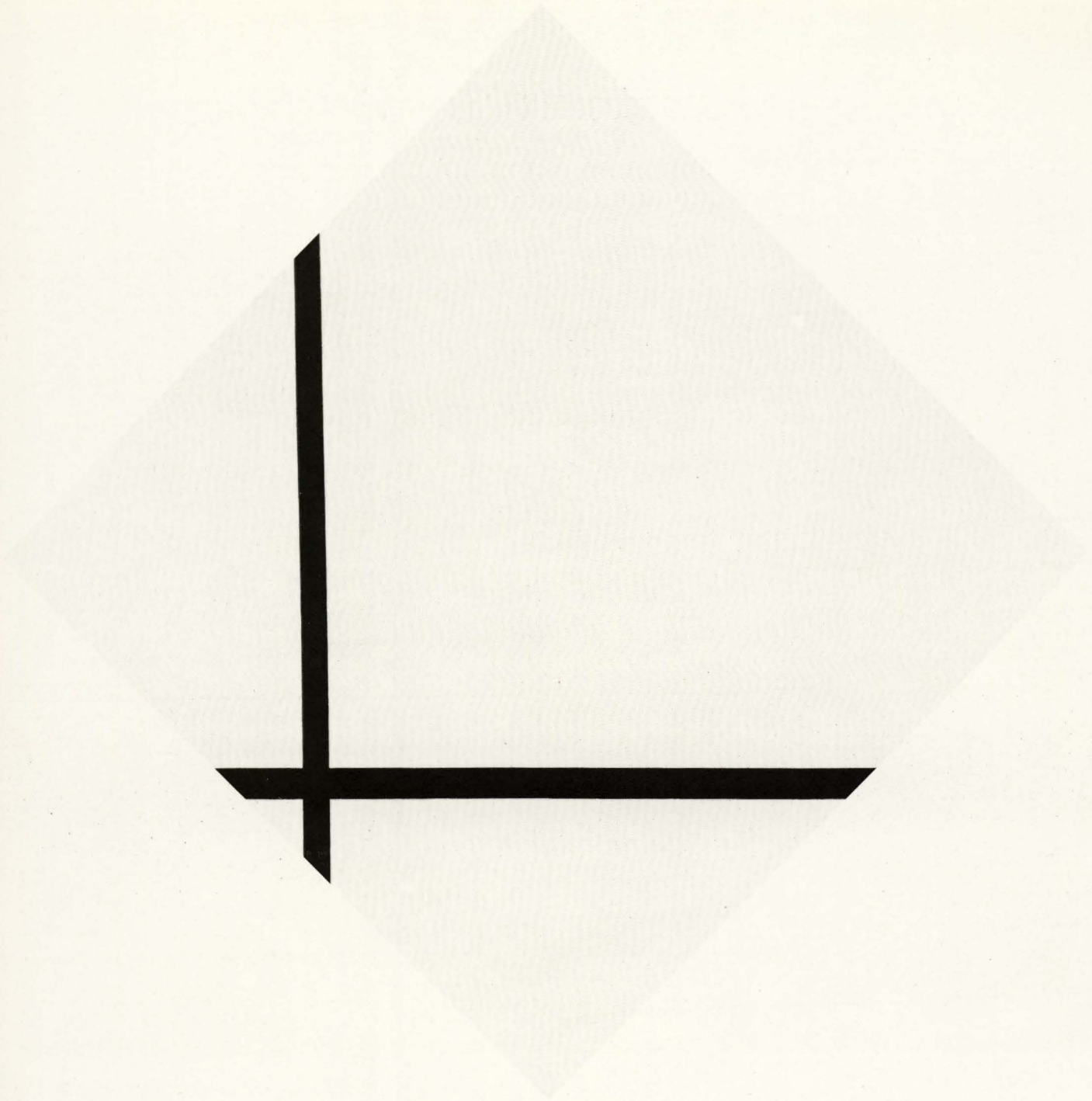
J. Rewald, *The ordeal of Paul Cézanne*, Londen, 1950;

M. Schapiro, *Cézanne*, New York, 1952.



Paul Cézanne, *Portret van Vallier*, aquarel, privé-verzameling.





Piet Mondriaan

Compositie met twee lijnen

1931,
olieverf op doek, 80 x 80 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Piet Mondriaan, Amersfoort 1872 - New York 1944.

Belangrijke figuur in de groep kunstenaars rond het blad 'De Stijl' (opgericht 1917), waarin zijn artikelenserie 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' werd gepubliceerd.

Beperkte zich na circa 1921 in zijn schilderijen tot het gebruik van de rechte horizontale en verticale lijn, de drie primaire kleuren (rood, blauw, geel) en wit en zwart. Schilderde met deze middelen composities, die de uitdrukking waren van 'een universele harmonie'. Zijn theorieën over De Nieuwe Beelding waren nauw verbonden met een (utopische) visie op de toekomst van de mens.

Literatuur

M. Seuphor, *Piet Mondriaan, Life and work*, New York, 1957;

H.L.C. Jaffé, *Inleiding tot de kunst van Mondriaan*, Assen, 1959;

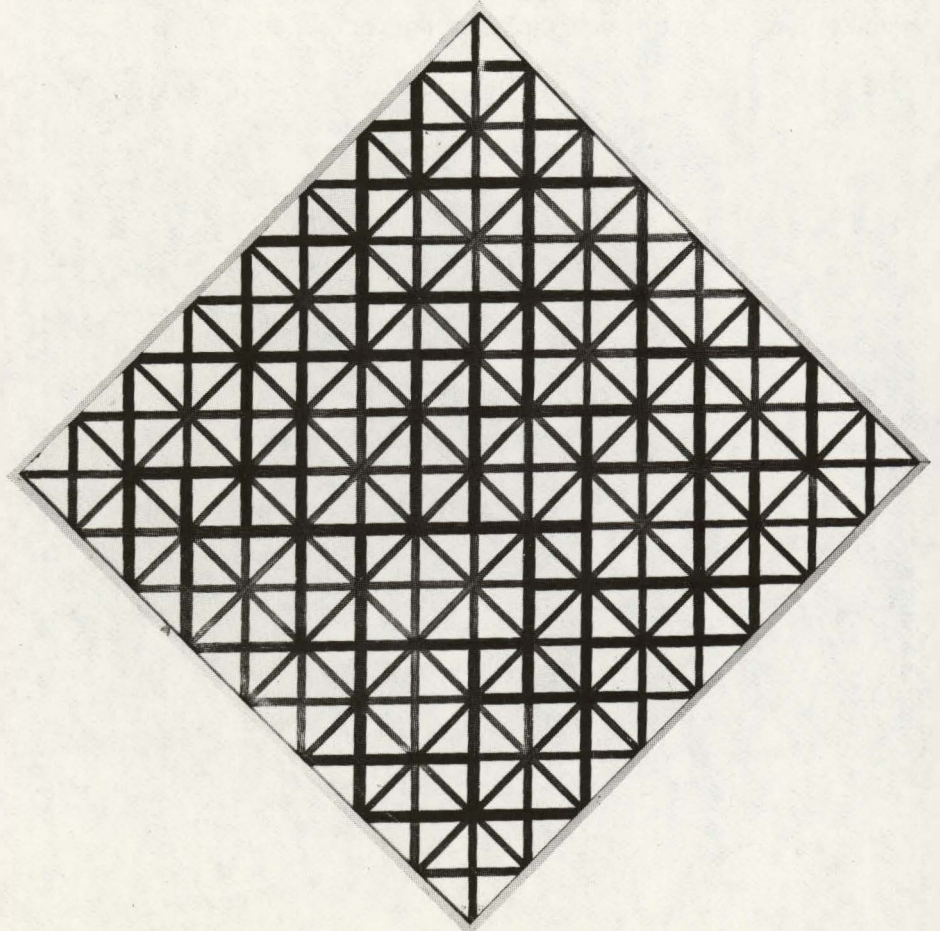
C. Blok, *P. Mondriaan*, Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit, Amsterdam, 1974.

Piet Mondriaan, *Losangique met grijze lijnen*, 1918, Haags Gemeentemuseum.

Als je dit werk vergelijkt met dat uit 1918, blijft hier alleen de ruitvorm nog over, waardoor verticalen en horizontalen nog sterker werken. In 'losangique' (ruitvormig) zitten nog alle mogelijkheden: horizontalen, verticalen en diagonalen.

Dit is voor mij zijn puurste werk. Hij is hier het soberst. Later begint hij weer met parallelle lijnen en zo'n tien jaar later ontstaan zijn 'boogies'. Het is net alsof hij wist dat hij in dit schilderij uiterst v er was gegaan. In dit werk zit een spanning die niet alleen door de twee zwarte lijnen veroorzaakt wordt, maar ook door de vier witte vlakken die door die lijnen bepaald worden. Toch is dit een heel ander soort spanning dan bij het werk van Newman: het is veel koeler.

Ik heb dit werk zo'n vijftien jaar geleden voor het eerst gezien en iedere keer dat ik in het Stedelijk Museum te Amsterdam kom ga ik er weer naar kijken. Iedere keer is het weer een openbaring. Een werkelijke verklaring ervoor geven is totaal onmogelijk.



Kasimir Malewitch

Suprematistische compositie

Ik heb dit werk van Malewitch gekozen omdat het naar mijn gevoel het meest vergeestelijkte is. Dat komt ten dele door de grijswaarden. Er is geen grijs in de gewone menging van wit en zwart, er is ook een vergeling opgetreden, de tijd is er overheen gegaan. Toch stoort dat niet in dit werk, omdat het vergankelijke in het werk zelf aanwezig is. De vergankelijke mens die bakens zoekt en houvast.

Dat kruis is iets wat mij altijd sterk heeft aangetrokken: de verticalen en horizontalen die elkaar snijden, daardoor spanning oproepen, maar tevens tot rust komen.

Ramen, vensters, hebben mij om die reden ook altijd geboeid.

Er is een symmetrie in aanwezig. In tegenstelling tot het werk van Mondriaan, die de symmetrie altijd bewust heeft gemedend.

Ook de manier van schilderen is totaal anders dan bij Mondriaan: dit is een voortdurend bewerken, een al schilderend 'vinden' van de vorm.

Men zou bij Mondriaan kunnen spreken over ascese en bij Malewitch over mystiek. Malewitch spreekt over 'kosmos' en 'woestijnen'. In zijn schilderijen ontstaan tekens die gevoelens oproepen.



Na 1920,
olieverf op doek, 88 x 68,5 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Kasimir Malewitch, Kiev 1878 - Leningrad 1935.

Met Mondriaan en Kandinsky één van de grondleggers van de abstracte schilderkunst. Voorman van het zogenaamde suprematisme, een abstract-geometrische kunstrichting, die zich vanaf circa 1915 ontwikkelde. Hij werkte voornamelijk met elementaire vormen als vierkant, rechthoek, cirkel, kruis en driehoek. Malewitch: 'Met het suprematisme bedoel ik de suprematie (absolute heerschappij, red.) van het zuivere gevoel in de beeldende kunst'.

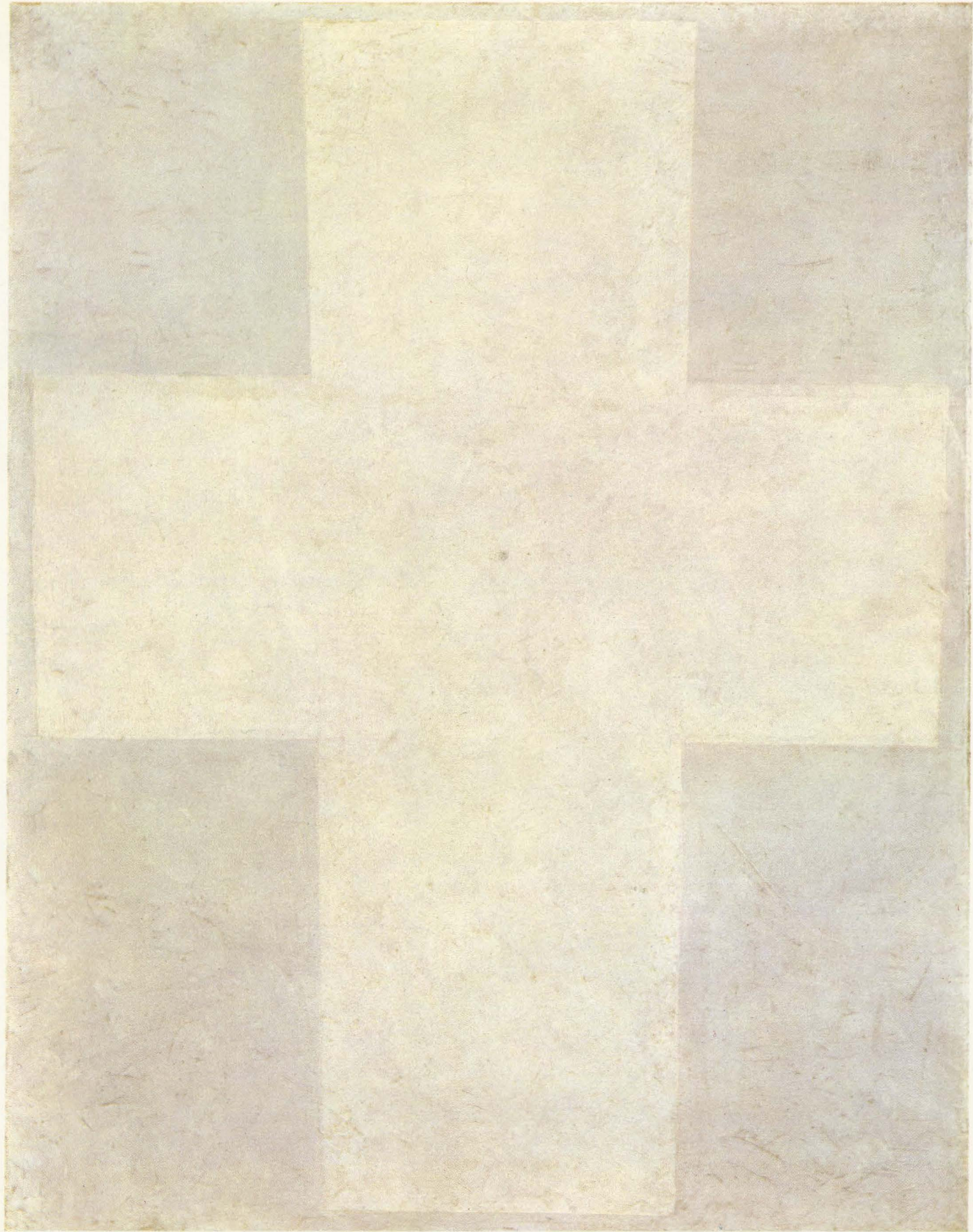
Actief in het kunstonderwijs na de revolutie van 1917. Publiceerde theoretische geschriften, onder andere 'Die gegenstandslose Welt' (De wereld zonder voorwerpen) in 1926. Bouwde in de jaren twintig architectuurmodellen. Keerde tenslotte terug tot de figuratieve schilderkunst.

Literatuur

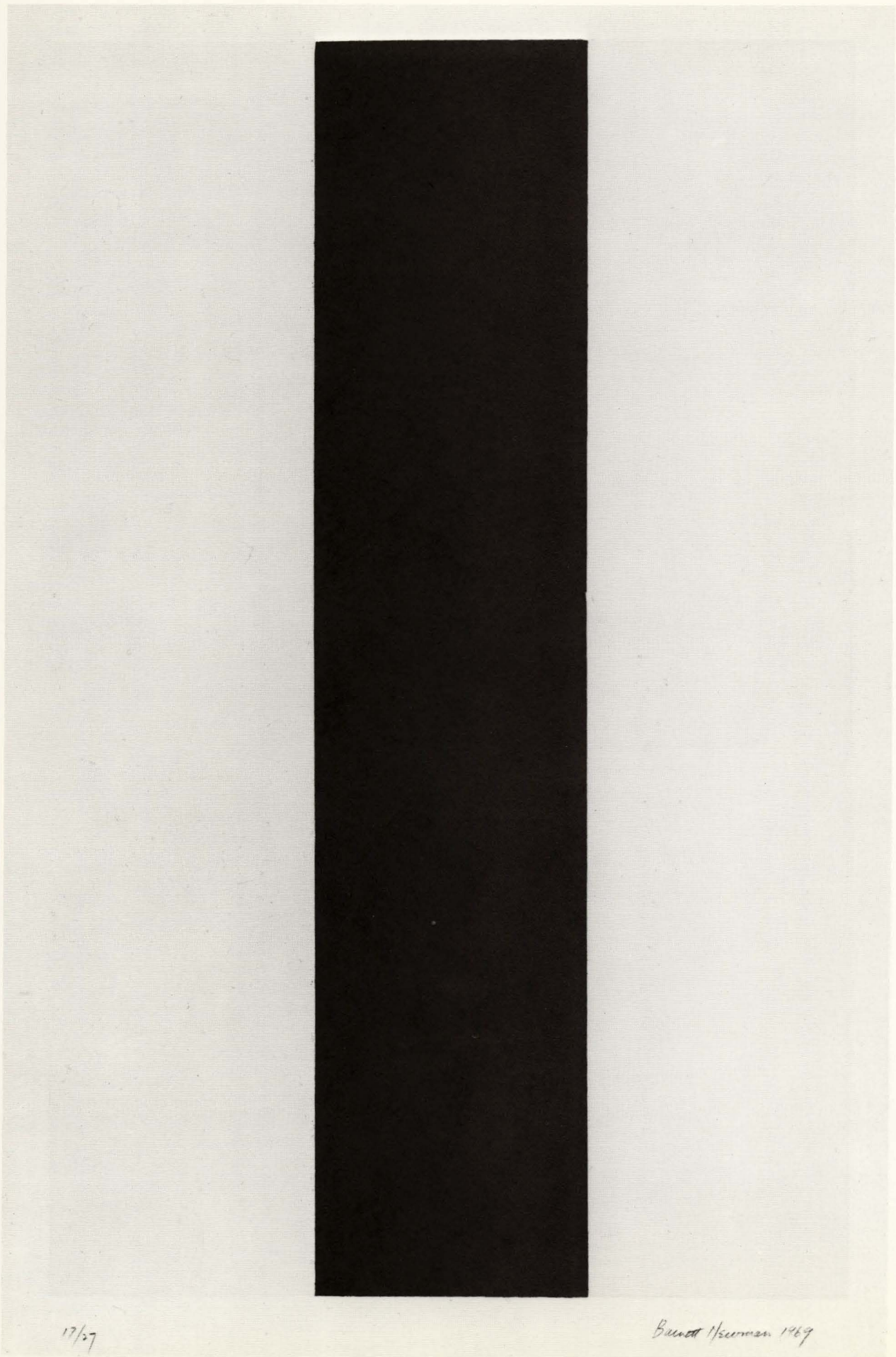
Kasimir Malewitch 1878-1935, met een inleiding van C. Gray, Londen, Whitechapel Art Gallery, 1959;

C. Gray, *The great experiment: Russian art 1863-1922*, Londen/New York, 1962.

Dan Van Severen, *Compositie*, 1974, inkt op doek, 2 delen, elk 195 x 130 cm, eigendom van de kunstenaar.



Okb jan/mrt 1976



17/27

Benedt Heurman 1969

Barnett Newman

Untitled II

1969,
ets, 59 x 37 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Barnett Newman, New York 1905 - 1970. Eén van de belangrijkste vertegenwoordigers van de zogenaamde Colourfield Painting (kleurvlaakschildering), een stroming in de abstracte Amerikaanse schilderkunst van de jaren vijftig en zestig. Newman maakte vanaf circa 1948 veelal monumentale schilderijen met een eenvoudige compositie bestaande uit enkel grote kleurvlakken, van elkaar gescheiden of geflankeerd door smalle verticale kleurbanen.

Vervaardigde ook sculpturen van twee of drie verticale metalen balken. Zijn kunst lijkt simpel, maar is zeer doordacht en werkt sterk op de toeschouwer in.

Literatuur

T.B. Hess, *Barnett Newman*, New York, 1969;

C. Blotkamp, 'Barnett Newman, twee schilderijen', in *Museumjournaal*, 15,1, 1970, p. 3 en volgende.

Ik kies deze ets liever dan een schilderij van Newman, omdat ik dit als een synthese zie van al zijn werk, een minimum, tot zwart en wit. Als iemand mij vraagt wat Newman hiermee bedoelt kan ik geen antwoord geven. Iemand heeft eens gezegd: 'Ik vind geen antwoord op de vragen die zijn onderwerpen oproepen'.

Wel vind ik hierin een ascese, en een gevoel van religiositeit.

Deze ets heeft veel te maken met zijn 'kruisweg', waarin hij de veertien staties ook in zwart en wit heeft verbeeld.

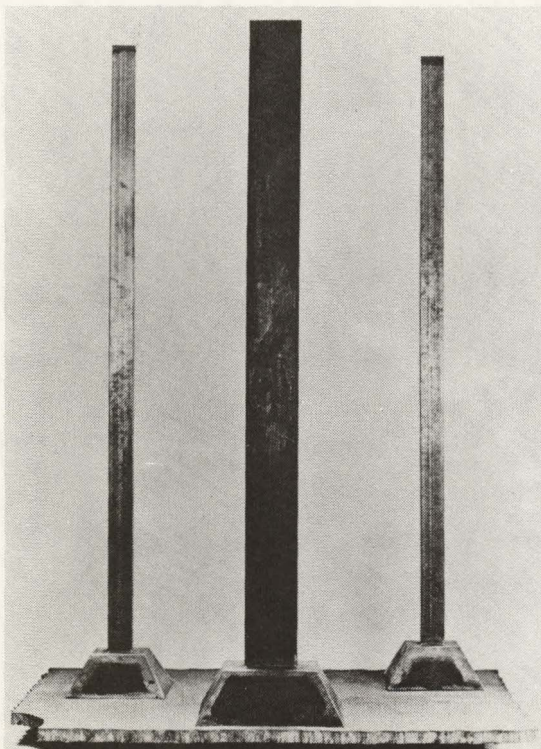
Zelf zegt hij dat men het lijden niet kan uitdrukken in kleur.

Maar hij zegt ook: 'Zwart is niet alleen de substantie van de tragedie, maar ook die van de vreugdevolle bevrijding'. De kunstenaar bevrijdt zich door middel van het door hem gekozen medium.

Er zit een grote spanning tussen die witte banden aan weerszijden en die zwarte band in het midden. Oppervlakkig beschouwd, lijkt het uitsluitend een plastisch probleem. Maar voor mijn gevoel heeft het te maken met mystiek.

Zo heb ik zijn werk altijd ervaren, vanaf het moment dat ik het voor het eerst zag en ik vind dat ook terug in een sculptuur als 'Here II', in die verticalen.

Die sculptuur wordt ook wel 'Calvarie' genoemd.



Barnett Newman, *Here II*, staal, 280 x 197 x 127 cm, 1965, Museum of Modern Art, New York.

Giorgio Morandi

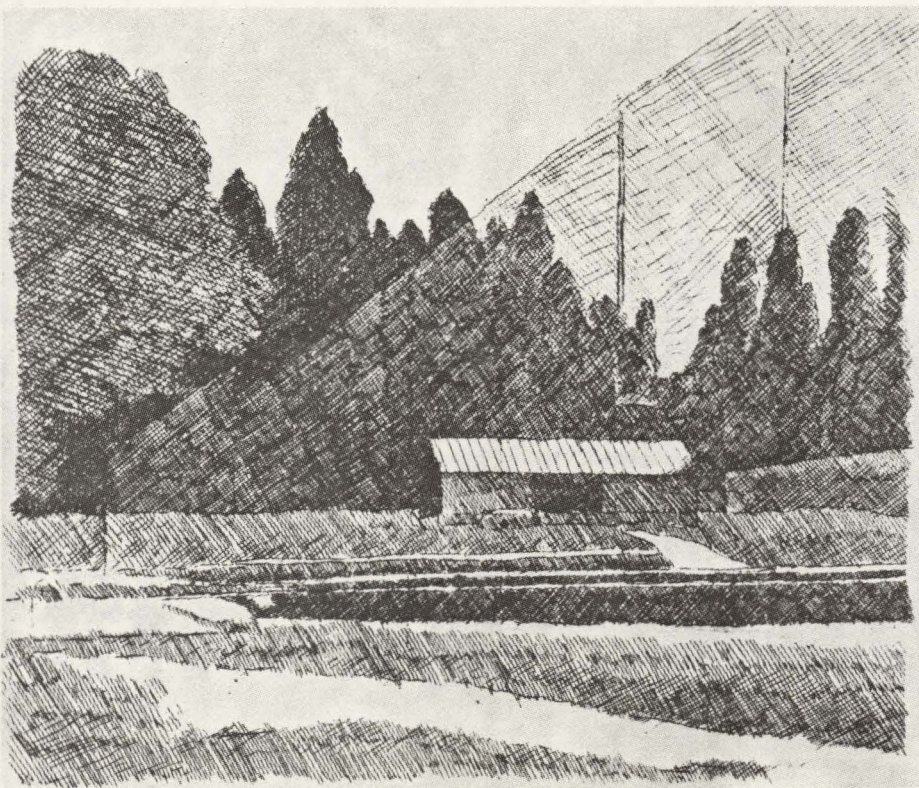
Stilleven

Begrippen als eenvoud, stilte, die ik bij Cézanne gebruikt heb, komen ook hier ter sprake. Toch is het helemaal iets anders. Er is een totaal andere geest in een stilleven van Morandi. Ik zie dat daar iemand achter zit, een wezen, een mens. Veel meer dan bij Cézanne.

In zekere zin heeft dat wel te maken met de penseelstreek, met die schriftuur. De schriftuur van Cézanne is abstracter. Deze is menselijker: je voelt een uiterste concentratie in dat schijnbaar achteloos, bijna kinderlijk neerschrijven van de dingen. Het is van een grote eenvoud en weemoed zelfs, ook door die 'verkleurde' kleuren.

Morandi heeft zich teruggetrokken en is gaan leven met zijn potjes en pannetjes. Dat zijn ook de enige dingen die hij geschilderd heeft (en soms eens een bloem of een landschap; ik herinner mij geen menselijke figuur, buiten een zelfportret op dertigjarige leeftijd).

De compositie is uiterst eenvoudig, maar vreemd: zoals hij die twee potjes vlak achter elkaar zet, waardoor je die scherpe lijn in het midden krijgt. En dan dat witte vlak en daarnaast dat grijze vlak, je denkt niet aan schaduw. Het is stil geworden. Als de schilderkunst de stem van de stilte is, dan is Morandi wel een goed voorbeeld.



1953/55,
olieverf op doek, 25,5 x 35,5 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

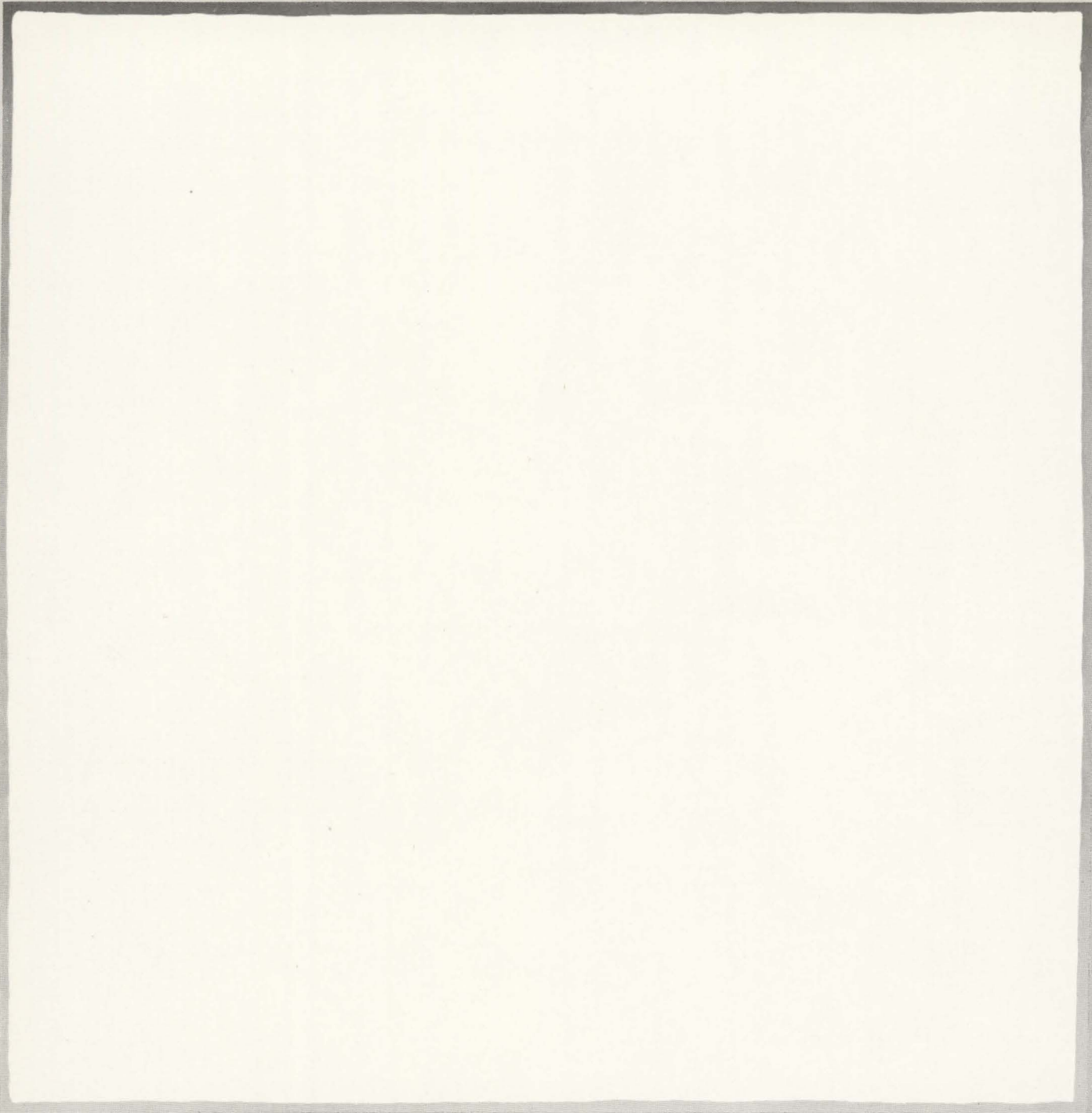
Giorgio Morandi, Bologna 1890 - 1964. Na een kortstondige betrokkenheid bij het futurisme en de Scuola Metafisica ontwikkelde Morandi vanaf circa 1920 een zeer persoonlijke stijl, waarin zich geen ingrijpende veranderingen meer voordeden. Afgezien van enkele portretten en landschappen schilderde hij vooral stillevens, sober wat betreft vormgeving en kleur, maar rijk aan atmosfeer: enkele flessen en potten (na circa 1950 minder in aantal en dichter opeengedrongen dan voorheen), die vaak lange schaduwen werpen over de tafel waarop ze staan en zijn samengebracht in een streng georganiseerde compositie. Stillevens van Cézanne waren een voortdurende bron van inspiratie. Morandi schiep tevens een belangrijk grafisch oeuvre.

Literatuur

L. Vitali, *L'Opera grafica di Giorgio Morandi*, Turijn, 1964;
Id., *Giorgio Morandi, pittore*, Milaan, 1965;
Openbaar kunstbezit, 1975, p. 30.

Giorgio Morandi, *Tennisveld in de tuin van Margaretha te Bologna*, ets, 1923.





Robert Ryman

Untitled

1973,
emaillak op aluminium,
92 x 92 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Robert Ryman, Nashville, Tennessee 1930,
woont en werkt in New York.

Hield zich in zijn vroege werk vooral bezig met de problematiek van het monochrome (eenkleurige) schilderen en de persoonlijke expressie.

In zijn recente schilderijen, die worden ondergebracht bij de zogenaamde fundamentele schilderkunst, bezint hij zich op de uitgangspunten van de schilder en onderzoekt de beeldende middelen, zoals verf, formaat, drager (doek, papier) en werkwijze. Zijn basisprobleem: wat te doen met verf. Het schilderen is het onderwerp van zijn schilderkunst.

Literatuur

L. Lippard, *The Silent in Art, Art in America*, 55,1, 1968, p. 58 en volgende;

R. Dippel, 'Ryman', in *Museumjournaal* 19,1, 1974, p. 7/11;

Catalogus Tentoonstelling *Fundamentele schilderkunst*, 25 april - 22 juni 1975, Stedelijk Museum, Amsterdam.

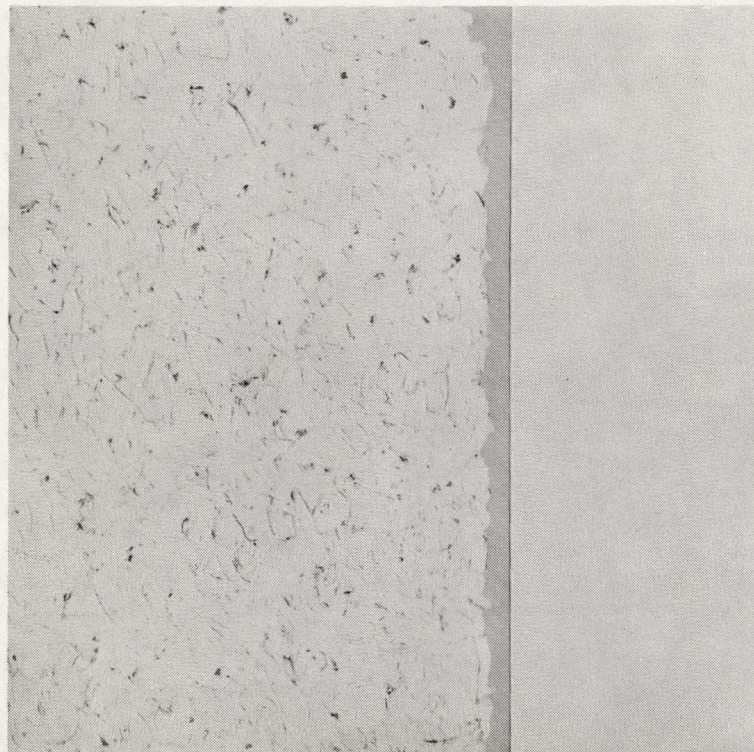
Ik kies dit werk van Ryman omdat dit misschien het meest consequente is van de dingen die hij gemaakt heeft.

We zijn aan een punt van bezinning gekomen op alle gebied, en Ryman bezint zich op de schilderkunst, maar Ryman doet dat heel letterlijk, hij gaat terug naar de materie. Het is bijna een heidens begin. Maar aan de andere kant is het ook een consequentie van een bepaalde ontwikkeling in de schilderkunst.

Hoewel een wit vlak mij altijd gefascineerd heeft, bijvoorbeeld als ik een wit vel papier ga kopen, zou ik het nooit zo maken. Ik zet er een teken op, dring een teken op aan de beschouwer. Hij heeft het witte vlak gemaakt en door de aluminium rand ook bepaald.

Toch, op de keper beschouwd, is dit ook 'iets opdringen', iemand niet met rust laten. En dat breng ik in verband met die behoefte aan bezinning. Na de 'rush' die we gehad hebben, na het snel evolueren van alle dingen, zijn we ons aan het afvragen: waar staan we? Zowel op politiek als op economisch vlak. In de schilderkunst werd dat al aangekondigd door mensen als Newman bijvoorbeeld.

Andere werken van Ryman zouden voor de meeste mensen boeiender kunnen zijn, waar hij nog met borstelstreken werkt, of waar nog ergens zijn naam in staat. Maar hier is hij tot het uiterste gegaan.



Robert Ryman, *Untitled*, 165,5 x 164 x 4,5 cm, diptiek, 1960, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Dan Van Severen, *Compositie*, 1963, olie op doek, 120 x 100 cm, privé-verzameling.

Literatuur

M. Seuphor en M. Bilcke, *Abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Brussel, 1963;
J. Fontier, *Het 5de Wiel*, Gent, 1967;
M. Callewaert, *Catalogus Contrasten*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1968;
H.C. Pernath, *Openbaar kunstbezit Vlaanderen*, 1969, p. 27;
R. Patteeuw, *Etalon*, Tielt, 1972;
Y. Gevaert, *Catalogus Dan Van Severen*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1974;
R. Jooris, *Yang*, 1975.

Biografie

Dan Van Severen is geboren te Lokeren (Oost-Vlaanderen) op 8 februari 1927. Hij studeerde aan het Hoger Instituut St.-Lukas te Gent (1941-48) en aan het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen (1951-54). Hij was stichtend lid van G58-Hessenhuis te Antwerpen. Thans leraar aan het Hoger Instituut St.-Lukas te Gent. Woont en werkt te Evergem.

Melding 'Jeune Peinture Belge 1952'
Circa twintig persoonlijke tentoonstellingen, onder meer Retrospectieve 1959-74 in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel.

Circa honderd groepstentoonstellingen onder andere:

Eerste Biënnale van Parijs, 1959
Belgische Kunst Heute - Bochum, 1963
Derde Triënnale der zuidelijke Nederlanden 1966 (Eindhoven, Gent, Breda)
Negende Biënnale van Sao Paulo (Brazilië), 1967
Eerste Triënnale voor Plastische Kunsten in België, Brugge, 1968
Documenta 4 - Kassel 1968
'Kontrasten 47/67' Schilderkunst in België, Antwerpen, 1968
35e Biënnale, Venetië, 1970
Selection of New Belgian Paintings (U.S.A.)
Tweede Triënnale, Brugge, 1971
G 58 Hessenhuis - 15 jaar, Antwerpen, 1973
Geplante Malerei, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1974
Derde Triënnale, Brugge, 1974
'Omtrent de Schilderkunst', Venlo, Groningen, Schiedam, 1975.

