

Op de huid van het werk

Waldstück III
2008 olieverf-linnen 50×60 cm
Particuliere collectie



Frits Scholten

Een okergele kolkende massa beweegt traag neerwaarts. Hij trekt een slome bocht van links naar rechts door een frisgroen veld, diepblauwe lijnen meetrekkend in zijn beweging. Het is zware en trage energie, gestold nu, maar ooit tot stand gekomen in een intens moment: een vlaag van *furore dell'arte*, voortgesproten uit de fantasie en het grote talent van de kunstenaar. Als een vulkaan die plots uitbarst en daarna zijn lava sloom de berghellingen af laat druipen, om uiteindelijk in grillige vormen te verstenen. Het vormeloze dat vorm krijgt, en daarmee betekenis, voor wie het wil zien.¹ Een universeel en kosmisch proces van voortdurende gedaantewisselingen, dat de essentie is van het artistieke proces. *Waldstück III* heet het.

Zijn frisse kleuren roepen inderdaad een beeld van natuur op, het voorjaar dat een lange en sombere winter definitief van zich afschudt, de zonnestraal die door het prilgroene bladerdek van een bos breekt, de schittering van een snelstromende bergbeek in een alpenwoud. Alleen al het Duits van de titel roept een beeld op van duistere, romantische grootsheid: een machtig en stil woud, geurige bedden van mos, misschien een enkel vogelgeluid of wat zacht bladergeritsel, en de mens nietig en op zichzelf teruggeworpen, zoals in het gedicht dat een inspiratie vormde voor het werk:

*Der Wald beginnt zu rauschen,
Den Bäumen naht die Nacht;
Als ob sie selig lauschen,
Berühren sie sich sacht.*

*Und unter ihren Zweigen,
Da bin ich ganz allein,
Da bin ich ganz mein eigen:
Ganz nur Dein.²*

Waldstück III is een verbeelding van natuur in constante flux. Het zijn ook de bewegingen die de Romeinse dichter Ovidius in zijn *Metamorfosen* heeft beschreven, een bundeling van tientallen verhalen die eeuwenlang een grote bron van inspiratie zijn geweest voor kunstenaars. In het vijftiende en laatste boek van dit verhalende gedicht laat Ovidius de wijze Pythagoras aan het woord om de inhoud van alle voorgaande verhalen samen te vatten onder één filosofie en dan maakt de oude Griek gebruik

¹ Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.

² Het gedicht *Waldseligkeit* van Richard Dehmel (1863 – 1920), dat werd getoonzet door Richard Strauss.

van het materiaal bijenwas als metafoor om het principe van de verandering van lichamen te beschrijven:

*Alles verandert, niets gaat teloor. De levensgeest zwerft
van daar naar hier, van hier naar daar, neemt bezit van
lichamen
die hij maar wil, en verhuist van wilde dieren naar mensen,
van ons naar dieren en gaat op geen moment verloren.
Zoals kneedbare was tot nieuwe gedaanten gevormd
wordt,
niet blijft zoals hij was en niet dezelfde vormen
bewaart maar toch dezelfde is, zo leer ik dat de ziel
altijd dezelfde is maar verhuist naar diverse gedaanten.*³

Het is een slimme beeldspraak, omdat het Griekse woord voor was – *keros* – tevens levensslot betekent, terwijl zijn stam *ker* staat voor hart, ziel en leven (met echo’s in de Latijnse woorden *cera* en *cor* en hun nazaten in de Romaanse talen, maar bijvoorbeeld ook het Nederlandse *kaars* en Duitse *Kerz*).⁴ De vergelijking van de immer (ver)vormde levenskracht van de natuur met bijenwas komt echter ook voort uit de wonderlijke ambiguïteit die het materiaal bezit. Was kan tegelijkertijd vloeibaar, kneedbaar of gestold (en vice versa) zijn. Anders gezegd, het kan zich steeds gedragen als een ‘substance between two states’ en zo bij uitstek noties van ‘leven’ en gedaantewisseling belichamen.⁵ In de haast onbegrensde plastische potentie van was lijkt het materiaal op verf, met dien verstande dat de vervormbaarheid van verf minder geduldig is: eenmaal gedroogd laat zich immers niet meer modelleren.

Het oeuvre van Jan de Beus – hij is de schilder uit wiens geest en handen *Waldstück III* in 2008 voortkomt – heeft een oeuvre opgebouwd dat in feite een ode is aan die constante veranderlijkheid, zowel in vorm als kleur. Zijn schilderijen ogen door hun dynamische verfbehandeling en intense coloriet alsof ze continue in transformatie zijn. Het woord ‘schepping’ (of ‘creatie’) heeft in het vocabulaire van De Beus niet zozeer de betekenis van een voltooid, afgerond en meetbaar proces – zoals de Bijbelse Schepping in zeven dagen – maar het draagt vooral de associatie van ‘het scheppen’ als creatieve daad, als actief proces, in zich. De kleurigheid en plasticiteit van *Waldstück III* geven het werk dus een ongehoorde transitiekracht, dynamiek en levendigheid. Op het tactiele

oppervlak van het schilderij – ‘surface is where most of the action is’ – ontmoeten de scheppende hand van de kunstenaar en de onderzoekende ogen en handen van de kijker elkaar.⁶ De losse toets van De Beus prikkelt de kijker tot aanraking, tot het mentaal én fysiek navoelen van de bewegingen van het penseel. Hij of zij kan met de vingertoppen over het oppervlak gaan en de donkerblauwe voren of gele klonteringen in de vette verf ‘nalopen’, of dat alleen in de geest doen. Neurologisch onderzoek heeft ons namelijk geleerd dat er een verband bestaat tussen het visueel waarnemen van sporen van een handeling en het beleven van die handeling zelf. Zo zou bijvoorbeeld het zien van een handgeschreven tekst de sensatie van de schrijfhandeling kunnen oproepen bij de waarnemer, omdat beide aspecten deel uitmaken van hetzelfde neurologisch systeem.⁷ Met andere woorden, handeling, waarneming en cognitie zijn nauwer verweven dan traditioneel werd aangenomen en daarmee lijkt ook grens tussen eerste en derde persoon, tussen maker en beschouwer, meer fluïde dan eerder werd gedacht. Toegepast op het los gemodelleerde oppervlak van *Waldstück III* (of enig ander schilderij van De Beus) kan dat bij de beschouwer een sensatie van beweeglijkheid én beweging, van het modellerende penseel van de maker, oproepen, daarbij geholpen door het altijd indringende kleurgebruik van de schilder. Het is een effect, dat zijn parallel heeft in een, in de 16de eeuw gangbare, klassiek-retorische notie dat er een directe relatie bestaat tussen de affectieve kracht van een kunstwerk en de gevoelens van de beschouwer.

De eerste kunstenaar die het emotionele potentieel van het pasteuze en kleurige verfoppervlak exploreerde was Titiaan (c. 1488-1576), niet toevallig een 16de-eeuwer. Juist in die eeuw, die zo zeer werd gekarakteriseerd door een grote fascinatie voor processen van dynamiek, transitie en metamorfose,⁸ maakte een statisch wereldbeeld plaats voor een kinetische en onbestemde visie; *natura naturata* was bezig zich te transformeren tot *natura naturans*. De *locus classicus* van dit fenomeen in de kunst is een passage in Vasari’s levensbeschrijving van Titiaan uit 1568, die bijna veertig jaar later door de Haarlemmer Carel van Mander in zijn *Schilder-boeck* (1604) vrij letterlijk werd overgenomen en zo ook in de Lage Landen bekend werd. Beiden legden een direct verband tussen het impasto en de tactiliteit van Titiaan’s verfhuid. Zijn late schilderijen zouden door hun losse toets uitnodigen tot aanraking en ze herinnerden Van Mander zelfs aan uit steen gehakte reliëfs: [...] *dat men het hele kunstwerk*

⁶ James J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Hillsdale (N.J.) 1986, p. 21. Francesca Bacci, ‘Sculpture and touch’, in Francesca Bacci & David Melcher (eds.), *Art and the senses*, Oxford 2011, pp. 133-148.

⁷ J. Joris van Gastel, ‘Il marmo spirante’. *Sculpture and experience in seventeenth-century Rome*, Berlijn & Leiden 2013, pp. 177-180; Marieke Longcamp, Topi Tanskanen & Riitta Hari, ‘The imprint of action: motor cortex involvement in visual perception of handwritten letters’, *Neuro Image* 33 (2006), pp. 681-688, voor het zogenaamde mirror neuron system (MNS) dat hieraan ten grondslag ligt.

⁸ Michel Jeanneret, *Perpetual motion. Transforming shapes in the Renaissance from Da Vinci to Montaigne*, Baltimore & Londen 2001.

³ Ovidius, *Gedaantewisselingen-Metamorfozen* (Piet Schrijvers, vert. & ed.), Leiden 2022, pp. 685-687 (Boek xv:165-172).

⁴ Jessica Ullrich, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Berlijn 2003, p. 25.

⁵ Georges Didi-Huberman, ‘Viscosities and survivals. Art history put to the test by the material’, in Roberta Panzanelli (ed.), *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure*, Los Angeles 2008, pp. 154-169, spec. pp. 154, 155 (citing Sartre).

*haast blind kan betasten en voelen, want tegenwoordig is de verf zo ongelijk en ruw opgebracht, zodat men zou kunnen geloven dat het om een in steen gehakt reliëf gaat. [...] en dat men haast zou menen dat zo’n schilderij [van Titiaan, fs] tot leven is gekomen.*⁹ Een losse schildertrant als schijnbaar levenscheppende handeling. Zelf vergeleek Titiaan, blijkens zijn devies, zijn modellerende penseelvoering met de manier waarop een berenmoeder haar pasgeboren jongen ‘in vorm’ en tot leven likt. Zo werd de berentong vergeleken met het animerend penseel van de schilder.¹⁰ Een 17de-eeuwse bron wist zelfs te melden dat Titiaan met zijn vingers de ‘finishing touches’ in de verf aanbracht in navolging van God die met zijn handen de eerste mens schiep uit klei: *Palma verzekerde mij naar waarheid dat hij [Titiaan] bij de afwerking meer met zijn vingers schilderde dan met kwasten. En waarachtig (als je erover nadenkt) dat deed hij met reden, want omdat hij de daad van de allerhoogste Schepper wilde nabootsen, vond hij het noodzakelijk om te laten zien dat hij, bij het schilderen van dit menselijk lichaam, het ook met zijn handen uit aarde vormde.*¹¹ Dat tactiele én bezielende element van schilderkunst zou in extreme zin worden belichaamd door de reeks portretten die de Hollander Cornelis Ketel

in 1599 met zijn vingers schilderde en die het gevolg waren van zijn oefeningen in het boetseren in was, in navolging van de Italianen.¹² Het schilderen *alla prima* en het modelleren in een kneedbaar medium als was of klei komen hier heel dicht bij elkaar, als pure, animerende handelingen in de geest van Gods schepping van Adam of van Prometheus, de mythologische modelleur van de eerste mens.¹³ Met andere woorden, de verfhuid van het schilderij vormt de vruchtbare bodem waar de bezieling en het ‘leven’ van de kunst kan ontstaan.

Sinds Titiaan hebben generaties schilders zich overgegeven aan de losse en kleurige verftoets, en Jan de Beus schaart zich met volle overtuiging onder hen. Verschillende van deze kunstenaars zijn ook zijn geestelijke broeders: Paolo Veronese, Frans Hals, Rembrandt, Adolphe Monticelli, Lovis Corinth, Eugene Leroy, Frank Auerbach of Leon Kossoff, om maar een greep te doen. Titiaan zelf was in 1992 voor De Beus de aanleiding tot een reeks van zes *Marsyas* schilderijen (p 36, 37), en bijna dertig jaar later keerde hij terug bij de grote Venetiaan, in de drie werken *After Tiziano* uit 2020. Het verhaal van Marsyas, een Ovidiaans thema, gaat over de hubris van de sater Marsyas die Apollo uitdaagt tot een muzikale krachtmeting maar dat moet bekopen met een gruwelijke

dood: hij wordt levend gevild.¹⁴ Titiaan schilderde deze macabere scene in zijn laatste levensjaren – misschien is het wel zijn laatste voltooid werk – met de sater, op de kop vastgebonden aan een boom, terwijl Apollo en een helper hun wrede werk doen. Ondanks de afkeer die de scene oproept, is het doek een meesterwerk van toets en kleur, mede door passages waar de schilder lagen van opake vernis toepaste die de kleuren op het doek laten zweven in een zekere rokerigheid. Het geheel kreeg zo een intense nervositeit en vibratie, her en der met briljante accenten in dieprood en hemelsblauw.

Het is deze triomf van kleur en impasto, die zijn echo vindt in het werk van De Beus. Titiaan’s passage met het intense blauw in Apollo’s omslagdoek werd in De Beus’ *Marsyas* v de zinderende hoofdkleur van het schilderij: oplichtend vanuit duisternis ontwaren we de gekwelde sater in dat gloeiend diepblauw: zijn omgekeerd opgehangen lichaam splijt het doek in tweeën, zijn helse pijn wordt uitgedrukt in de scherpe zigzaggende penseelstreken en de dunnere ingekraste lijnen die hem flankeren, met slechts enkele vibrerende rode ‘spatten’ als verwijzing naar Marsyas’ bloed. Net als bij de 16de-eeuwse Venetiaan wordt hier op indrukwekkende wijze in verf, in kleur en impasto, intens fysieke pijn uitgedrukt.

Binnen het artistieke discours van de 16de eeuw gaat Ovidius’ relaas van het villen van de hoogmoedige sater ook over de betekenis van huid. Als hij tijdens zijn marteling schreeuwt: *Quid me mihi detrahis?* (‘Wie is het die mij van mezelf afstroopt?’) verwoordt Marsyas iets heel wezenlijks. Het ‘me mihi’ (‘mij van mezelf’) impliceert namelijk dat de huid (‘mij’) het unieke, persoonsbepalende aspect van een mens (‘mezelf’) is. Door met huid en haar te worden gevild raakte Marsyas zijn eigenheid, zijn herkenbaarheid en expressie kwijt.¹⁵ Of werden zijn lichaam en ziel, zoals sommigen meenden, van elkaar gescheiden. Als de huid inderdaad het persoonlijke en innerlijke van de mens ‘belichaamt’, en daarmee zijn levendigheid en uitdrukkingsvermogen, dan is de verfhuid de essentie van het schilderij. Het is het immer vibrerende orgaan van het kunstwerk, waar het amorfe zijn vorm krijgt, ideeën materialiseren, materie beziel wordt, en de kunst tot leven komt.

⁹ Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck* [...], Haarlem 1604, fol. 48r: *Als nu, dat men schier blindelijck mach tasten En bevoelen al ’t werck aen elcker sijde: Want de verwen ligghen wel t’onsen tijde Soo oneffen en rouw, men mochtse meenen schier te zijn halfrondt, in ghehouwen steenen.* ([...]) en fol. 48v: *en dat soodanen Schildery te leven men schier mocht wanen.*

¹⁰ Daniela Bohde, ‘Skin and the search for the interior: the representation of flaying in the art and anatomy of the Cinquecento, in Florike Egmond & Robert Zwijnenberg (eds.), *Bodily extremities: preoccupations with the human body in Early Modern European culture*, Ashgate 2003, pp. 10-47, spec. pp. 39-41.

¹¹ Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura Veneziana*, Venetië 1674, fol. B5r and v: *Ed il Palma mi attestava per verità che nei finimenti dipingeva più con le dita che con pennelli. E veramente (chi ben si pensa) egli con ragione così operò; perchè volendo imitare l’operazione del somno creatore, faceva di bisogno osservare, che egli pure nel formar questo corpo humano lo formò di terra con le mani.*

¹² H. Perry Chapman, ‘Cornelis Ketel, fingerpainter and poet-painter’, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 59 (2009), pp. 249-273.

¹³ Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991, p. 139.

¹⁴ Ovidius, *Gedaantewisselingen-Metamorfosen* (Piet Schrijvers, vert. & ed.), Leiden 2022, p. 281 (Boek VI:385-400).

¹⁵ Daniela Bohde, ‘Skin and the search for the interior: the representation of flaying in the art and anatomy of the Cinquecento, in Florike Egmond & Robert Zwijnenberg (eds.), *Bodily extremities: preoccupations with the human body in Early Modern European culture*, Ashgate 2003, pp. 10-47, spec. pp. 25-31.