OPENBAAR
KUNSTBEZIT

KUNSTSCHRIFT

€11,25

door vreemde ogen

REMBRANDT

KUNSTSCHRIFT is een tweemaandelijkse uitgave van Kunst en Schrijven bv, Amsterdam/Zutphen
63ste jaargang, nr. 2
april/mei 2019

REDACTIE
hoofd- en eindredactie
Mariëtte Haveman
beeld- en bureauredactie
Andrea Müller-Schirmer
redactie-assistent
Laurens Meerman
tekstredactie Ingrid Mersel
redactieraad
Paul van den Akker
Ann-Sophie Lehmann
Annemiek Overbeek
Ruud Priem
Margriet Verhoef

VORMGEVING
Omar Saiid
Saiid & Smale, Amsterdam

REDACTIE
Kunstschrift
Postbus 10859
1001 EW Amsterdam
020-6251607
0575-431182
info@kunstschrift.nl
www.kunstschrift.nl

LITHOGRAFIE EN DRUK
Wilco Art Books, Amersfoort

AANMELDEN EN VRAGEN ABONNEMENT
Abonnementenland
Postbus 20, 1910 AA Uitgeest
+31(0)251-25 79 24
klantenservice@aboland.nl

• jaarabonnement (6 nummers) € 57,–
• kortingsabonnement 65+ € 55,–
• abonnement buitenland € 70,–
korting van € 1,50 bij betaling met automatische incasso
• studentenabonnement (max. drie jaar) € 48,–
• proefabonnement (3 nummers) € 28,–
• losse nummers € 11,25 (exclusief verzendkosten)
• linnen bewaarband € 17,50 (inclusief verzendkosten)

Om het abonnement op te zeggen hanteren wij een termijn van twee maanden. Adreswijzigingen ontvangen wij graag drie weken van tevoren op het mailadres info@kunstschrift.nl

ISSN 0166-7297

AFBEELDING OMSLAG VOORZIJDE
Detail van Rembrandt, *Jonge vrouw in gefantaseerde kleding*, 1633 • olieverf op paneel, 65 x 48 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

AFBEELDING OMSLAG ACHTERZIJDE
Detail van Rembrandt, *Drie vrouwenkoppen*, 1635-1636 • ets, 12,7 x 10,3 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

AFBEELDINGEN BINNENKANT OMSLAG VOOR EN ACHTER
› Brigitte Bardot op het strand van La Madrague, 1958 (foto Claude Azoulay)
›› Rembrandt, *Badende vrouw* (detail), 1654 • olieverf op paneel, 61,8 x 47 cm • The National Gallery, Londen
››› Zaaloverzicht *Alle Rembrandts* in het Rijksmuseum (te zien tot 10 juni)

Kunstschrift is ook te volgen op Facebook

Dit Kunstschrift kwam tot stand in samenwerking met het Rijksmuseum. In oktober a.s. geeft Gregor Weber, hoofd afdeling beeldende kunst aldaar, een lezing voor abonnees over de tentoonstelling *Rembrandt - Velázquez*.

REMBRANDT

DOOR VREEMDE OGEN

Over de directe blik, de kunst van het vertellen, het volle penseel, oog voor het kleine, liefde, seks en lust en de manier waarop Rembrandt licht over de wieken van een molen liet strijken.

2
De meest complete kunstenaar
Mariëtte Haveman

6
Titusitis
Rembrandt en Lucian Freud
Hilbert Lootsma

12
De vele varianten van zwart en wit
Epco Runia

18
Mee naar het land van Rembrandt
Laurens Meerman

26
Onderliggende parallellen
Rembrandt en de Spanjaarden in het Rijksmuseum
Gregor J.M. Weber

30
Seks, lust en de kunst van het verbeelden
Rudi Fuchs

34
Stevig toetswerk
Paul van den Akker

50
Uit de keuken van de kunstgeschiedenis
• Edwin Becker, Hockney – Van Gogh. The Joy of Nature
• Het geheugen van de tentoonstellingsmaker
8 Judith D. van Meeuwen
• De keus van de kunstenaar
8 Tjebbe Beekman

DE MEEST COMPLETE KUNSTENAAR

MARIETTE HAVEMAN

In 1991, ik was nog maar net hoofdredacteur van Kunstschrift, maakten wij een nummer getiteld ‘De vele Rembrandts’. Het ging over de ongrijpbaarheid van Rembrandt; hoe hij in de loop der eeuwen steeds nieuwe jassen kreeg aangemeten. Als genie, protobohemien, huisvader, schilderbeest, en veel meer. Hele stromingen en naties (de Nederlandse maar ook de Duitse) verbonden hun innerlijke essentie met die van de grote Rembrandt.

Mijn bijdrage was wijdlopiger en wijsneuziger dan ik het nu zou doen, maar het verhaal van de vele jassen staat overeind. Onvermijdelijk hebben ook kunstenaars veel en graag zo’n jas aangetrokken, of juist (wat op hetzelfde neerkomt) met vertoon van soevereiniteit verworpen. Kunstenaars zijn allemaal lid van de familie Eigenheimer maar hoe autonoom je ook bent, sommige voorgangers schud je niet eentweedrie van je af. Je kunt ze verloochenen en de nek omdraaien, maar eerst moet je van ze leren. Dat was vroeger zo en het is nog steeds zo. Om als kunstenaar volwassen te worden moet er eerst flink in de verkleedkist worden gerommeld. En er is geen gevaarlijker, spannender, aanlokkelijker en ook verbazend multi-inzetbaarder stuk in die garderobe dan de jas van Rembrandt.

Navolging is een woord met veel betekenissen, en het vertoont zich zelden onvermengd of compleet. Ook bij begaafde kunstenaars bestaat het meestal uit selectie en uitvergroting van een aspect. Je ziet iets dat je aanstaat, dat ga je dan omsmeden, net zo lang tot het je eigen kleur heeft aangenomen. Een zijpad op de kaart van een oude meester groeit uit tot een nieuwe weg; het grote voorbeeld trekt zich terug. De meest geslaagde vorm van navolging is degene die zich nauwelijks terug laat vinden, zoals een ondergrondse rivier. Maar hij is er, voor een gevoelige detector herleidbaar uit een benadering van het portret, een vorm van visuele vertelkunst of simpelweg het indirecte licht dat straalt uit een gebouwtje in een landschap.

En soms moet je nog iets verder afdalen met je detector. Zo is het bij kunstenaars die, meer of minder onderhuids, een persoonlijke identificatie met de oude meester aangaan. Deze categorie komt het meest aan het licht in het zelfportret. Rembrandt zelf heeft er inclusief zijn grafisch werk zo’n negentig gemaakt, vaak als studie van gezichtsuitdrukkingen, soms als trots manifest van een kunstenaar die zichzelf niet kleiner maakte dan strikt noodzakelijk. Het beschaduwde gezicht behoort tot de grootste categorie in de rembrandtieke erfenis: vooral

<1 **Edgar Degas**
Zelfportret, ca. 1855-1856 • olieverf op papier, gemonteerd op doek, 40,6 x 34,3 cm • The Metropolitan Museum of Art, New York

2 Rembrandts *Zelfportret op jeugdige leeftijd* uit 1628 voor het oog van een filmcamera tijdens de persbijeenkomst van *Alle Rembrandts* in het Rijksmuseum, februari 2019 (foto Mariëtte Haveman)

3 **Odilon Redon**
Zelfportret, ca. 1880 • olieverf op doek, 46,4 x 33,3 cm • Musée des Beaux-Arts, Lille

4 **Käthe Kollwitz**
Zelfportret, 1934 • litho, 20,8 x 18,7 cm • particuliere collectie

vroege moderne Franse schilders zoals Degas, Bonnard en Redon maar ook Käthe Kollwitz hebben zich dit deel van die erfenis eigen gemaakt [1, 3, 4]. De gelijkenis hoeft niet altijd voorop te staan. Picasso maakte verscheidene, soms heel geestige tekeningen waarin hij Rembrandt afbeeldde als de spreekwoordelijke kunstenaar met muze die hij zelf ook was [56].

Een fascinerend document van zo'n identificatie is de foto die de Amerikaanse societyfotograaf Irving Penn maakte van de Engelse kunstenaar Francis Bacon [5]. De roemruchte Brit met zijn karakteristieke peervormige gezicht kijkt niet ons aan of de camera, maar richt de blik opwaarts, met iets van visionaire wanhoop in zijn diepliggende ogen. En even boeiend is het kreukelige, groezelige plaatje achter hem, van de somberste Rembrandt uit de verzamelde zelfportretten. Dat schilderij uit het Musée Granet in Aix-en-Provence is door de kenners inmiddels uit het magische corpus gewipt, en zelfs op de reproductie ontstaat het ongemakkelijke gevoel van een zelfportret dat met zijn kreukels en vouwen rembrandtieker, gekwelder is dan Rembrandt zelf ooit zou doen. Er ontbreekt precies die complexiteit die de echte Rembrandts zo intrigerend maken. Maar Bacon prikte het aan zijn muur omdat hij er een verwantschap in voelde. Het was *zijn* Rembrandt. Vertekend, uitvergroot zoals elke nagevolgde Rembrandt iets vertekent – en tegelijk iets duidelijk maakt.

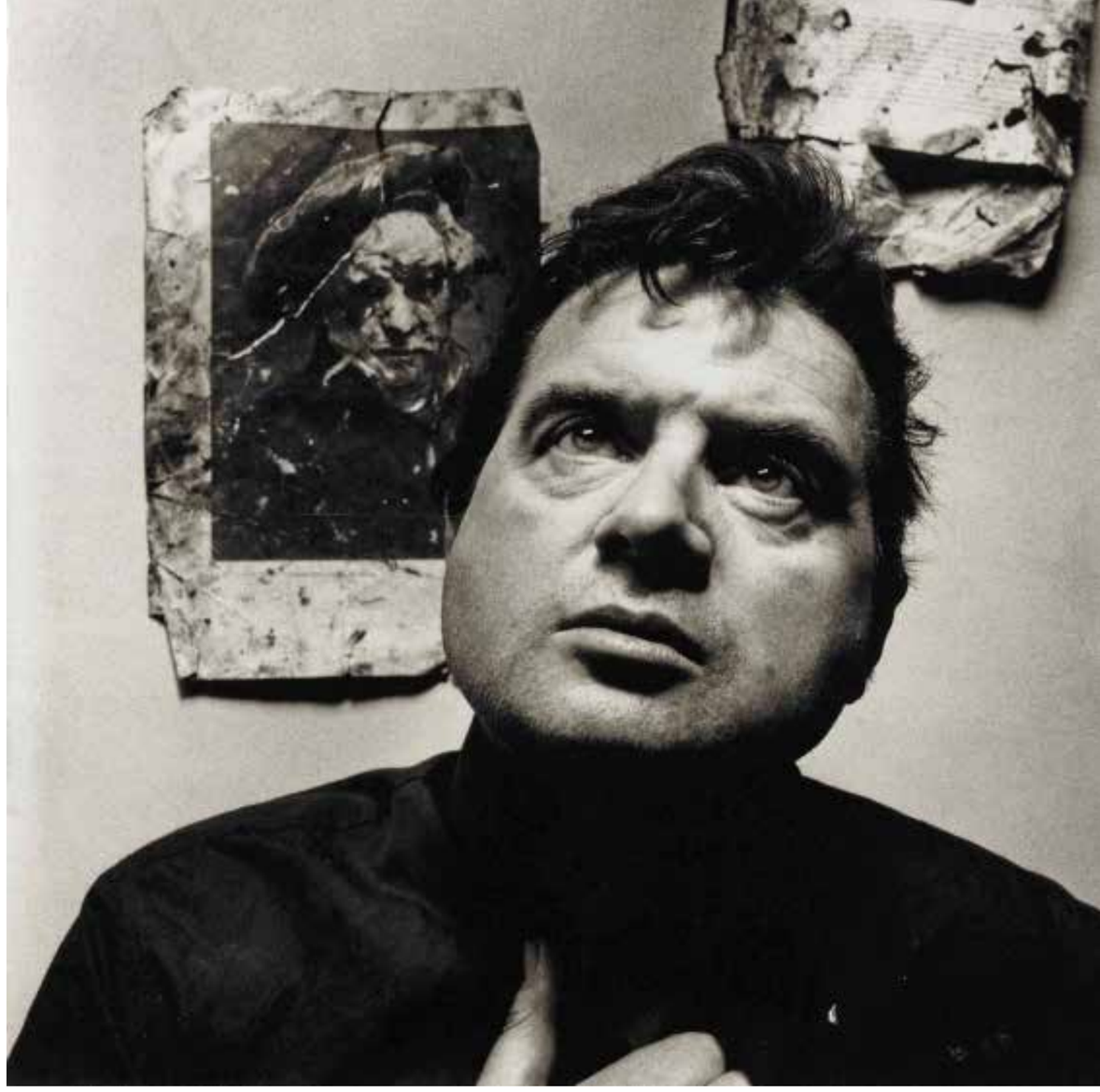
Dat is sterk voelbaar in de afdeling uit de erfenis van Rembrandt die bestaat uit voorstellingen van het ongepolijste leven. *Ruwe werkelijkheid* heette een tentoonstelling van Frank Auerbach naast Rembrandt die het Rijksmuseum een paar jaar geleden maakte. Nog wat eerder, in 2006, bracht het Van Gogh Museum een tentoonstelling over Van Goghs diepe verering voor Rembrandt. Voor hem was Rembrandt de meest ware kunstenaar, die uitersten van tederheid en rauwe waarheid wist te leggen in een handschrift dat zonder omwegen kon vertolken wat hij voelde en zag.

Een taal waarmee hij ons zo direct mogelijk kon bereiken. Dat was wat Van Gogh zelf zocht, en vond. Zo kunnen ook grote kunstenaars elkaar tot nieuwe vondsten brengen.

Dat handschrift dat Van Gogh zo raakte was vooral de beeldtaal van de late Rembrandt. Vroegere werken zoals Marten en Oopjen spreken een veel gepolijster idioom. Rembrandt blijft ongrijpbaar, maar over het algemeen zie je dat een bepaalde Rembrandt het wint van andere, gedurende een periode. Sinds de twintigste eeuw behoort de rauwe werkelijkheid tot de meest expliciet bezongen aspecten van Rembrandts kunst. In de moderne kunstgeschiedenis heeft dat idee gewerkt als een bevrijdende factor, waar kunstenaars als Marlene Dumas, Lucian Freud en Tracey Emin zich nog steeds mee voeden. Hedendaage kunstenaars meten zich graag met de Rembrandt-etsen van urinerende of parende mensen, onder verwerping van de sentimentele aura die zich ook aan zijn erfenis heeft gehecht. Van de tedere, innige Rembrandt die Van Gogh zo diep vereerde, is bij hen niets meer te bespeuren. Toch hebben ook zij gelijk. Nu het *Joodse bruidje* miljoenen harten heeft veroverd, net als Saskia, Hendrickje, Oopjen en Titus, verdient ook de rauwe, strikt persoonlijke Rembrandt onze warme belangstelling.

En aan ons liefhebbers, niet-kunstenaars, is het om opnieuw recht te doen aan de veelzijdigheid van het oervoorbeeld, de pasteuze, contrastrijke, vertellende, grappige, warme, obscene, scherp observerende Rembrandt zelf.

Mariëtte Haveman is hoofdredacteur van Kunstschrift



5 **Irving Penn**
Francis Bacon, 1962 • platinadruk uit 1981, 32,2 x 32,4 cm • The Metropolitan Museum of Art, New York

TiTUSITIS

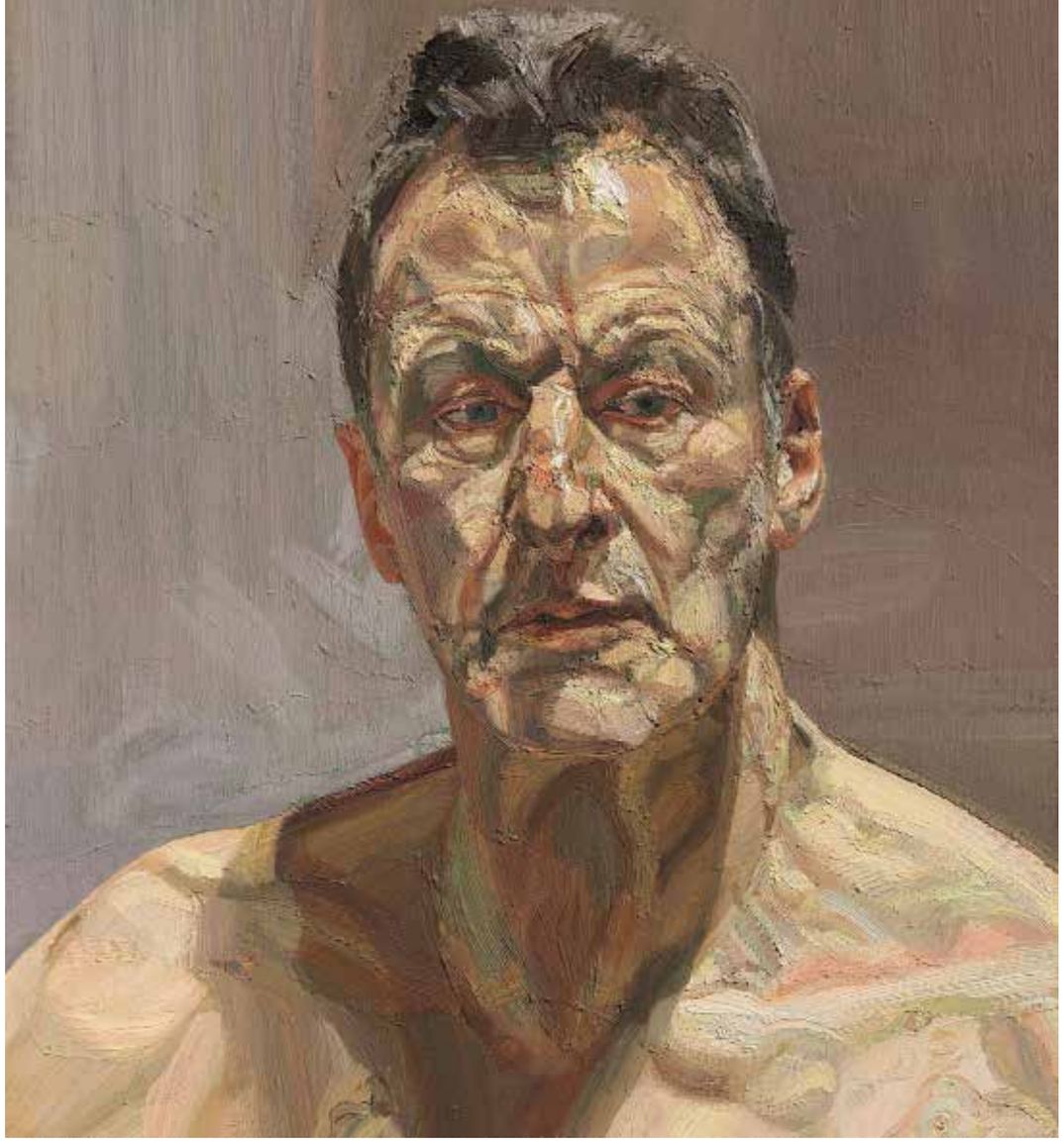
Rembrandt en Lucian Freud

HILBERT LOOTSMA

6 Detail van Rembrandt, *Zelfportret met twee cirkels*, ca. 1665-1669 • zie ook afbeelding 9

7 Detail van Lucian Freud, *Reflection (Zelfportret)*, 1985 • zie ook afbeelding 8

Tot de grote nazaten van Rembrandt behoort de Britse schilder Lucian Freud. Beide oeuvres hebben in hun latere jaren veel gemeen, van de rauwe toets tot de benadering van de menselijke figuur. Er is ook een verschil.



Weinig kunstenaars keken met vreemdere ogen dan Lucian Freud (1922-2011). Hij stond bekend om de eigenaardige blik waarmee hij zijn modellen analyseerde, ogen die vaak wijd opengingen wanneer je zou verwachten dat hij ze juist zou samenknijpen. Er zijn veel verhalen bekend van modellen die het beangstigend vonden als Freud hen met die opengesperde ogen bestudeerde, op soms enkele centimeters van hun gezicht. Een dochter van hem vertelde eens in een interview dat zij als kind gefascineerd was door de blik van haar vader en deze vaak nadeed om te kunnen zien zoals hij [12].

Met diezelfde eigenaardige ogen keek Freud ook naar zijn grote voorgangers. Hij zei ooit zelf dat hij naar het museum ging 'zoals je naar de dokter gaat, om er rond te lopen en te denken: aha, zo kan dat er weer bovenop geholpen worden. Dat is wat ik moet doen om het voor elkaar te krijgen!' Bij een aantal oude meesters ging hij tot op hoge leeftijd op doktersbezoek. Titiaan was er een van, maar ook Chardin, Degas en bovenal Rembrandt, de kunstenaar uit het verleden die hij misschien wel het meest bewonderde.

Freuds fascinatie voor Rembrandt zette relatief laat in, na een intensieve omgang met Francis Bacon

8 **Lucian Freud** *Reflection (Zelfportret)*, 1985 • olieverf op doek, 56,2 x 51,2 cm • particuliere collectie

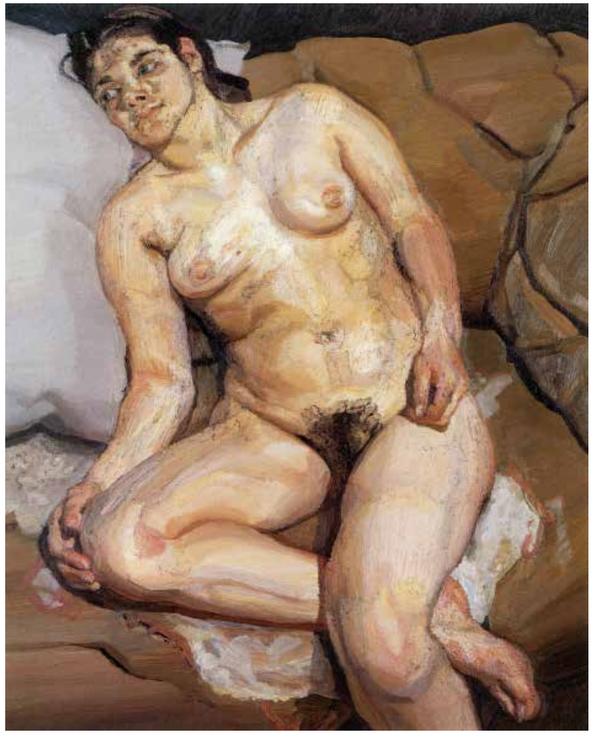
<9 **Rembrandt**
Zelfportret met twee cirkels, ca. 1665-1669 • olieverf op doek, 116,3 x 97,2 cm • Kenwood House, Londen

10 **Rembrandt**
Titus aan de lezenaar, 1655 • olieverf op doek, 77 x 63 cm • Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

(1909-1992) in de jaren vijftig. Bacon was een groot bewonderaar van Rembrandt. En dan niet de Rembrandt van *De Nachtwacht*, maar die van de late zelfportretten, van de kunstenaar die de mens en dus ook zichzelf nauwgezet bestudeerde en compromisloos weergaf. Dat was ook de Rembrandt waar Freud het meest mee had, al kon een vroeg historiestuk van de oude meester hem ook diep raken. Taco Dibbits, de huidige directeur van het Rijksmuseum, had in zijn vorige functie als hoofd collecties het idee opgevat om Freud te verleiden een werk van Rembrandt uit het Rijksmuseum te laten kiezen als uitgangspunt voor een van zijn eigen werken. Toen hij de hoogbejaarde kunstenaar bij een bezoek aan Amsterdam in 2010 het schilderij met de treurende Jeremia liet zien, kreeg deze bijna tranen in zijn ogen. Freud overleed het jaar erop, dus van het plan van Dibbits kwam uiteindelijk niks terecht.

Freud had met geen enkele kunstenaar uit het verleden zoveel gemeen als met Rembrandt. Dat blijkt al uit een snelle blik op hun oeuvres. Beide kunstenaars beoefenden zowel de schilder- als de etskunst op hoog niveau en beiden namen vooral de mens als onderwerp. Een nadrukkelijker overeenkomst is dat Rembrandt en Freud zich allebei specialiseerden in de portretkunst en in hun portretten vrijwel hetzelfde probeerden te bereiken: een oprechte weergave van de fysieke aanwezigheid en het karakter van de geportretteerde. Het rauwe realisme dat hun geschilderde portretten uit hun latere jaren typeert ging in diezelfde fase in hun carrière gepaard met een net zo rauwe schildertoets [8, 9].

Wie zich iets meer verdiept in het portretoeuvre van Rembrandt en Freud zal nog een andere overeenkomst opmerken: beide kunstenaars kozen vaak hun kinderen als model. Het was bij het bestuderen van Rembrandts schilderijen van zijn zoon Titus dat Lucian Freud zich even de rol aanmat van arts,



11 **Lucian Freud**
Esther, 1980 • olieverf op doek, 48,9 x 38,3 cm • particuliere collectie

>12 Lucian Freud schildert zijn dochter Bella Freud (1961) in zijn atelier, 2005 (foto David Dawson)

met Rembrandt als zijn patiënt. Freud bespeurde in deze portretten een hardnekkige kwaal, die hij aanduidde als ‘de ‘Titus-ziekte’: Rembrandt hield zoveel van zijn zoon dat hij hem niet helemaal goed kon weergeven. ‘Ik bedoel, ik houd van zijn schilderijen van Titus, maar ze zijn niet erg goed, toch? Er zit een soort van “Titusitis” in.’

Freud bedoelde hiermee dat in Rembrandts schilderijen van Titus het sentimentele de overhand heeft [10].

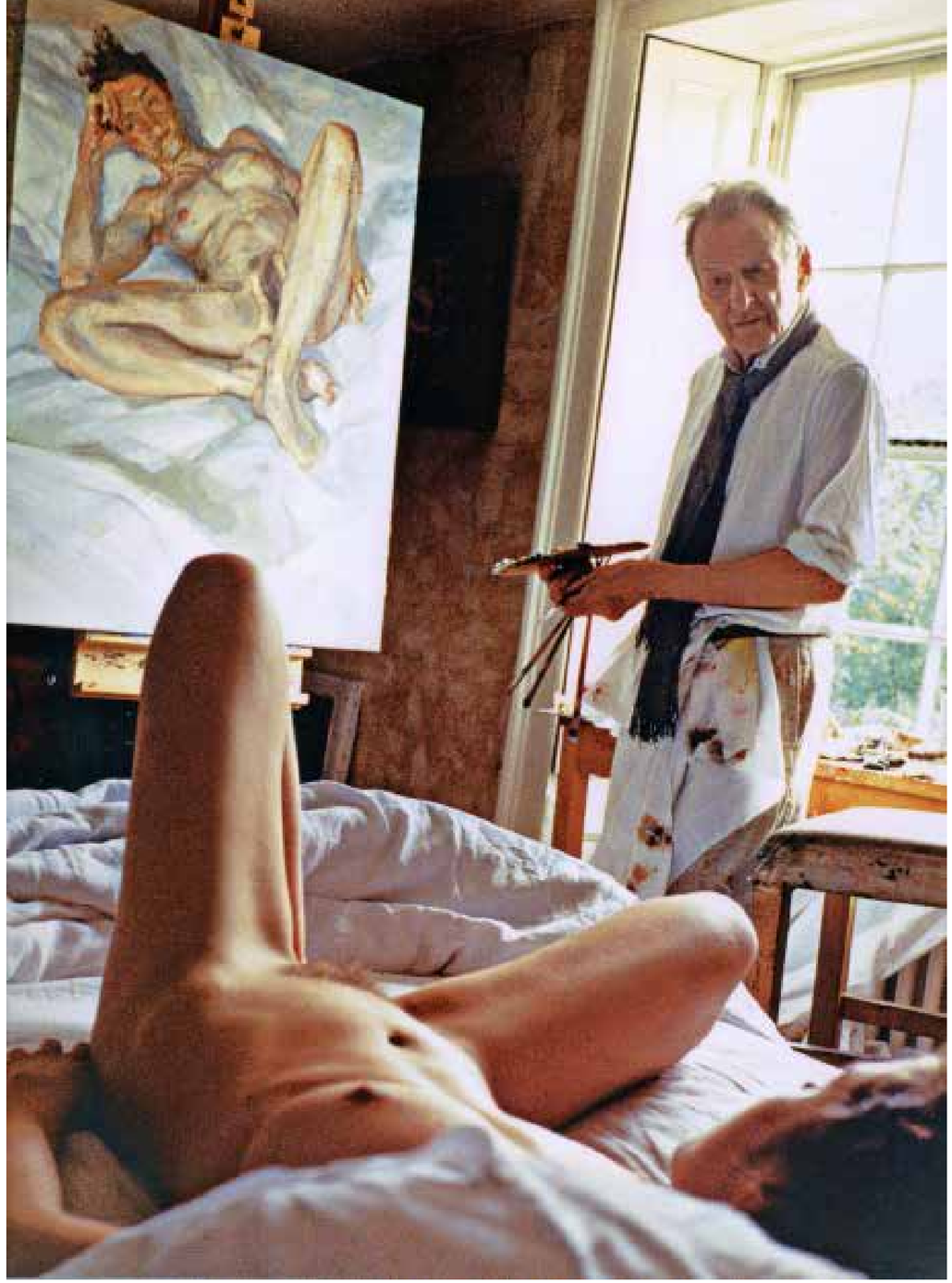
Hier ligt inderdaad een verschil tussen deze twee zo verwante kunstenaars. Het klopt dat de portretten die Rembrandt van Titus maakte een duidelijke genegenheid voor de geportretteerde laten zien. In Freuds portretten van zijn kinderen is dat zelden het geval. Bij sommige van die portretten ben je juist verrast als je ontdekt dat het afgebeelde model een kind van de kunstenaar is [11]. Freud schilderde zijn dochters meer dan eens volledig naakt, met de genitaliën prominent in zicht. Dat leidde tot nogal wat verontwaardigde reacties, maar daar trok hij zich niks van aan: ‘Mijn naakte dochters hebben niets om zich voor te schamen.’

Lucian Freud deed zijn uiterste best om bij het portretteren van zijn kinderen genoeg afstand te bewaren, haast alsof ze willekeurige modellen waren. Hij meende dat Rembrandt bij het schilderen van Titus hetzelfde had geprobeerd, maar dat de liefde voor zijn zoon zijn blik had vertroebeld.

Stel dat Freud hierin gelijk had, dan was de opgave voor Rembrandt emotioneel waarschijnlijk ook zwaarder dan voor Freud. Van Rembrandts vijf kinderen overleefden alleen Titus en Cornelia de geboorte. Vrouwenverslinder Freud had veertien (door hem erkende) zonen en dochters en geen van hen speelde een belangrijke rol in zijn dagelijkse leven. De meesten van hen hadden niet eens zijn telefoonnummer.

Maar was hier wel overmacht in het spel, zoals Freud dacht? Of liet Rembrandt zijn gevoelens voor zijn zoon bewust toe bij het maken van diens portret? Die vraag is nauwelijks te beantwoorden, maar wie een poging wil wagen moet er rekening mee houden dat, hoewel Rembrandt en Freud in veel opzichten hetzelfde nastreefden in hun portretten, er ook wezenlijke verschillen zijn. Freud ging in zijn portretten in zekere zin verder dan Rembrandt. Hij isoleerde zijn modellen volledig om zo het ‘menselijke dier’ te kunnen laten zien, zoals hij het zelf eens verwoordde. Rembrandt zocht in zijn portretten naar een ander soort waarheid. Meer dan Freud was hij bij het portretteren van zijn modellen geinteresseerd in het gedeelte van het karakter dat wordt gevormd door de relatie die de mens aangaat met de wereld. In Rembrandts portretten voelen we dan wel eenzaamheid, maar die is niet van het existentialistische soort dat de portretten van Freud typeert. De eenzaamheid in Rembrandts portretten gaat bovendien vaak gepaard met warmte. En om dat te kunnen schilderen, mag de afstand die je tot het model houdt niet te groot zijn.

Hilbert Lootsma is onderzoeker en online redacteur bij de Vereniging Rembrandt.



Freud schilderde zijn dochters meer dan eens volledig naakt, met de genitaliën prominent in beeld. Dat leidde tot nogal wat verontwaardigde reacties, maar daar trok hij zich niks van aan. 'Mijn naakte dochters hebben niets om zich voor te schamen.'

DE VELE VARIANTEN VAN ZWART EN WIT

EPCO RUNIA

Meer dan driehonderd etsen maakte Rembrandt. Ze zijn heel divers, van vrije schetsjes tot ver doorgewerkte composities. Zo verkende hij alle mogelijkheden van het werken in zwart en wit.

De etsen zette hij doelbewust in om zijn kunst onder een groter en internationaler publiek te verspreiden. En dat heeft gewerkt. Een steekproef aan de hand van de collectie van Museum Het Rembrandthuis maakt duidelijk wat latere kunstenaars bijzonder waardeerden in Rembrandts etskunst – naast en onder de typisch artistieke kwesties die Rembrandt in zijn etskunst aanpakte: de expressiviteit van de lijn, de weergave van schaduw en het zoeken naar een diepzwarte toon.

13 **Rembrandt**
Zelfportret met baret en halsdoek, 1633 • ets, 13,2 x 10,4 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

14 **Giovanni Benedetto Castiglione**
Hoofd van een man in schaduw, ca. 1645-1650 • ets, 17,9 x 14,6 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

>15 **Glenn Brown**
Half-Life (after Rembrandt), 2016 • ets, 75 x 56 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

Speuren in de schaduw

Te beginnen bij een tijdgenoot van Rembrandt: Giovanni Benedetto Castiglione uit Genua. Hij maakte een serie van zes etsen van fantasiekoppen met oosterse hoofddeksels [15]. Meest opvallende uit de serie is de kop van een woest uitgedoste man die geheel in schaduw is gehuld. Deze lijkt te herleiden tot een zelfportret dat Rembrandt circa tien jaar eerder had gemaakt [14]. Rembrandts hoofd wordt van achteren belicht, zodat het gezicht grotendeels in de schaduw ligt. Hoogst ongebruikelijk voor een portret. Deze prent is dan ook bedoeld als 'tronie', een voorstelling van een hoofd waarin Rembrandt een karakter of type uitwerkte, of waarin hij een artistiek probleem aanpakte, zoals in dit geval de verdeling van licht en schaduw. Dit moet Castiglione hebben aangesproken en hij ging nog een stap verder: hij liet de schaduw het hele gezicht bedekken.

Expressieve lijnen

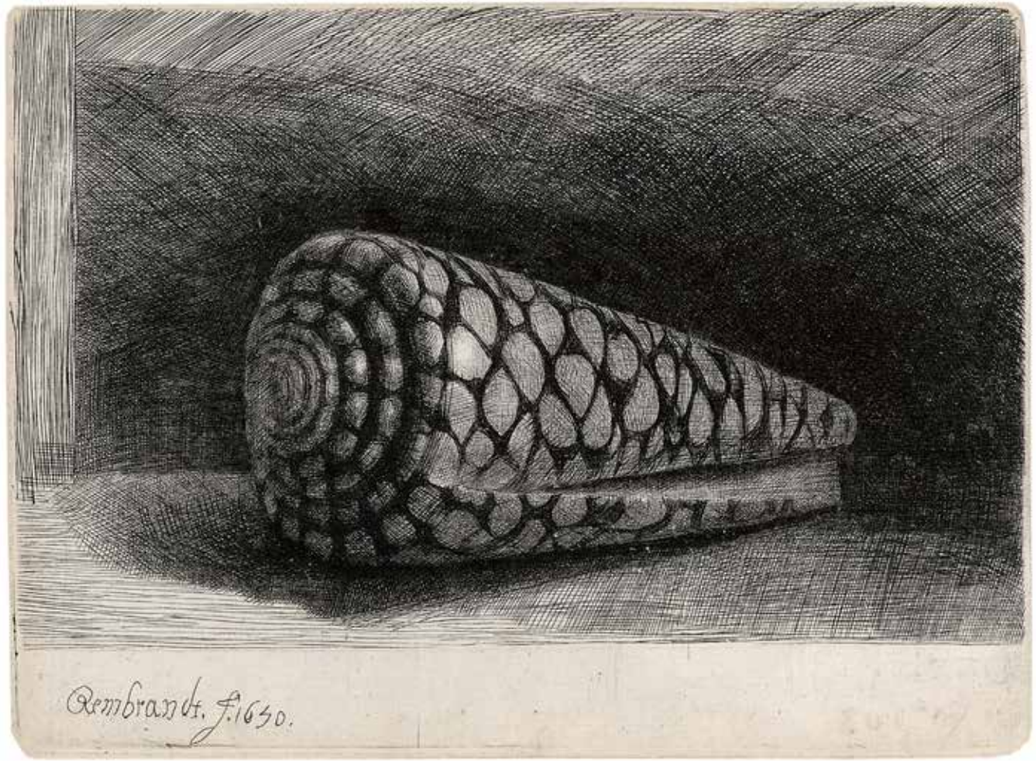
Sinds de negentiende eeuw luwde het enthousiasme voor Rembrandts tronies enigszins, maar recent is het weer aangewakkerd bij de Britse kunstenaar Glenn Brown. In 2016 maakte hij een serie van zes warrige koppen op grote bladen, die hij de titel *Half-Life (after Rembrandt)* meegaf [16]. Brown baseerde zich daarbij op een serie van vier tronies die Rembrandt op zijn beurt had gebaseerd op etsen van zijn jeugdvriend Jan Lievens. Brown tekende eerst de koppen van Rembrandt na op zijn iPad. Daarbij zette hij Rembrandts expressieve lijnen flink aan en liet hij ze rondom het hoofd doorlopen. Die voorstellingen bracht hij vervolgens over op etsplaten, waarvan hij er steeds twee over elkaar heen afdrukte op het papier. Dat resulteerde in een wirwar van lijnen, die een intrigerende zoektocht oplevert naar de precieze structuur van het gezicht. Daarmee leverde Brown een fascinerende hedendaagse versie van het visuele speurwerk dat Rembrandt in 1633 met zijn schaduwzelfportret ook al van de kijker vroeg.

<16 **Horst Janssen**
Laokoon, 1986 • ets, 59 x 49,5 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

17 **Rembrandt**
De Omval, 1645 • ets en droge naald, 18,4 x 22,5 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

>18 **Rembrandt**
De schelp (Conus marmoreus), 1650 • ets, droge naald en burijn, 9,7 x 13,2 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

19 **Jacob Demus**
Appel van de Osagedoorn, 1987 • diamantdrogenaald, 13,7 x 19,6 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam



Dramatiek

Zo mogelijk nog ambitieuzer is een andere serie etsen die eenzelfde fascinatie voor Rembrandts expressieve lijnen toont. In 1986 maakte de Duitse kunstenaar Horst Janssen een serie van vierentwintig grote etsen, geïnspireerd op de grillige knotwilgen van Rembrandts ets *De Omval* [17]. Janssen, een groot bewonderaar van Rembrandt, zoomde in op de wilgen, daarmee des te meer de aandacht vestigend op de dramatiek van de kronkelende takkenbossen. Hij gaf de serie de toepasselijke titel *Laokoon*, naar de bekende beeldengroep van de Trojaanse priester en zijn zonen die met een reuzenslang aan het worstelen zijn [16]. Ook ditmaal duiken Rembrandts schaduwpartijen op. Bij Janssen zitten ze niet alleen in het struikgewas, maar ook in de lucht, waardoor het geheel extra dreigend en onheilspellend is geworden.

Oog voor het kleine

De in de twintigste eeuw meest nagevolgde prent is waarschijnlijk het kleine etsje van een schelp. Met grote aandacht observeerde Rembrandt vorm, tekening en lichtval op deze *Conus marmoreus*, een schelp uit Zuidoost-Azië die vermoedelijk deel uitmaakte van zijn omvangrijke rariteitenverzameling [18]. Het etsje was in vroeger eeuwen helemaal niet zo populair, maar appelleert sterk aan een moderne voorliefde voor eenvoud en geconcentreerde observatie van het kleine. Verschillende twintigste-eeuwse grafici, zoals de Fransman Erik Desmazières, de Zwitser Gérard de Palézieux, de Oostenrijker Jacob Deus en de Nederlander Charles Donker, hebben de 'Rembrandtschelp' weergegeven – of soortgelijke prenten gemaakt van insecten, bloemen, zaden en dode dieren [19]. Het zijn prenten die een grote liefde voor de natuur verraden. Die liefde spreekt ook wel uit andere delen van Rembrandts oeuvre, maar over het algemeen werkte hij veel minder precies dan in het schelp-etsje.

Iedereen…

Kort geleden overleed een van Rembrandts grootste fans: Aat Veldhoen. Veldhoen wilde ‘alles en iedereen’ tekenen en maakte etsen en litho’s van ongelukken, van operaties en van gewone mensen in de buurt. Het zijn prenten waar een directheid en levenslust uit spreekt die kenmerkend is voor het Amsterdam van de jaren zestig, maar die Veldhoen ook terugvond bij Rembrandt. Vooral Veldhoens prenten naar naaktmodel doen sterk aan Rembrandt denken [20]. Ook hij – in tegenstelling tot zijn tijdgenoten – liet zijn modellen zien zoals ze waren, zonder bevallige pose of strakgetrokken huid. Een prachtig voorbeeld daarvan in het oeuvre van Veldhoen is de ets die hij in 1964 maakte van mevrouw Vlek, de vrouw van de groenteboer op de Bloemgracht [21]. Haar houding is volstrekt natuurlijk: geduldig wachtend totdat de kunstenaar klaar is zit zij daar, rustig en op haar gemak. Een klein meesterwerk en roerende getuigenis.

En alles

Er was een tijd dat Rembrandts *Pissende vrouwtje* wenkbrauwen deed rijzen [22]. Marlene Dumas maakte een litho naar aanleiding van de prent, en schreef tien jaar later een bevlogen column over haar ontmoeting met Rembrandts vrouwtje. ‘Met de intens strakke blik van een dier kijkt zij naar iets of iemand buiten beeld. Zij tilt haar rokken omhoog. Niet alleen haar geslacht is ontbloot, maar ook een borst die uit haar jurk glipt (één ontblote borst is verleidelijker dan twee). Haar voeten zijn bloot. Ik kijk naar haar tenen. En toen, voor het eerst (ik heb al jaren een ansichtkaart met deze afbeelding in mijn bezit) zag ik dat zij nog iets anders doet dan pissen. Die diagonale witte straal trekt zoveel aandacht dat men niet meteen naar achteren kijkt, tussen haar benen. Daar waar een andere geur vandaan komt.’

De litho is waarschijnlijk van voor deze ontdekking want daar toont Dumas alleen de witte straal [23].

Epco Runia is hoofd collectie bij Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

<20 **Rembrandt**
Naakte vrouw, zittend op een heuveltje, ca. 1631 • ets, 17,7 x 16 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

<21 **Aat Veldhoen**
Mevrouw Vlek, 1964 • ets, 29 x 48 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

22 **Rembrandt**
Het pissende vrouwtje, 1631 • ets, 7,9 x 6,3 cm • Teylers Museum, Haarlem

23 **Marlene Dumas**
Urinating woman, 1996 • litho, 66,4 x 50,3 cm • Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

MEE NAAR HET LAND VAN REMBRANDT

LAURENS MEERMAN

‘Bijna krankzinnig, maar zo poëtisch, zo krachtig gepenseeld’, schreef de Franse kunstcriticus en schrijver Théophile Thoré over het clair-obscur in het rembrandteske landschap. Een nederig landschap, tot leven gebracht onder een dramatische lucht: voor een aantal kunstenaars werd het een opdracht die hun oeuvre bepaalde.

Toen Vincent van Gogh in 1877 een tijd in Amsterdam woonde, zag hij overal de wereld uit Rembrandts etsen. Van de molens en iepenbomen bij de Kostverlorenvaart tot de boerderijen op een dijk buiten de stad. Ook in de Belgische mijnstreek de Borinage, twee jaar later, kwam Vincent Rembrandt in het wild tegen. De 'wolkschaduwen' daar creëerden een 'grillig effekt van licht en donker', schreef Vincent aan Theo. Het deed hem denken aan schilderijen van Rembrandt, Jacob van Ruisdael of de Fransman Georges Michel.

Rembrandts etsen had Vincent uitgebreid kunnen bestuderen in het Amsterdamse Trippenhuis, maar het enige geschilderde landschap in een Nederlandse museumcollectie werd pas na Vincents dood aangekocht [25]. Vermoedelijk kende hij alleen het rembrandteske landschap van Govert Flinck, dat hij in het Londense Bethnal Green Museum gezien moet hebben [26]. Het schilderij werd toen toegeschreven aan Rembrandt, bij wie Flinck jaren in de leer was. De indringende wolkenlucht en het sterke licht-donkercontrast ontleende Flinck dan ook aan de landschappen van zijn meester. In Vincents brieven uit Londen komt het schilderij niet voor. Wel werd hij in Bethnal Green diep getroffen door een ander landschap, van de negentiende-eeuwse schilder Théodore Rousseau. Vincent beschouwde het als 'meer dan de natuur, iets van een openbaring'. Maar het temperament dat Rousseau aan het landschap had toegevoegd, deed Vincent weer aan de kunst van Rembrandt denken. Hij zag in Rembrandt duidelijk een groot voorbeeld. Door diens werk zorgvuldig te bestuderen, hoopte Vincent met 'soortgelijke ogen' te kunnen kijken – om op die manier Rembrandt te zien in de wereld om hem heen.

Dat lukte af en toe, misschien vaker dan Vincent besefte. In dezelfde brief uit de Borinage beschrijft hij ook een 'stikdonkeren nacht' waarin een hevige onweersbui 'een zonderling effect' teweegbracht 'bij het schijnsel van den bliksem die nu en dan alles voor een oogenblik zigtbaar maakte'. Waarschijnlijk zonder het zich te realiseren, beschreef Van Gogh daarmee een beeld dat lijkt op Rembrandts *Landschap met stenen brug* [24-25]. Naast de gloeiende onweerswolken op dat schilderij breekt (heel even, lijkt het) een bundel helgeel zonlicht door. Hoewel geen bliksem, is de onweersbui hier niet ver weg. Het effect is bevreemdend of 'zonderling'. Maar hoe vaak Vincent ook door Rembrandts ogen keek, een echt rembrandtesk landschap schilderde hijzelf voor zover bekend nooit. Georges Michel, de Fransman die Vincent in één adem met Rembrandt noemde en die hij zeer bewonderde, deed dat wel.

Zoals Vincent in Amsterdam, zal Michel bij zijn wandelingen in de Parijse buitenwijk Montmartre – waar toen nog zo'n veertig molens stonden –regelmatig aan Rembrandt hebben gedacht. Om precies te zijn aan diens *Landschap met molen* dat zich een groot deel van de achttiende eeuw bij de hertog van Orléans in Parijs bevond [27]. Er waren prenten van dit toen al beroemde schilderij in omloop, maar Michel heeft hoogstwaarschijnlijk toegang gehad tot de adellijke collectie. In zijn *Molen* zijn de licht-donkercontrasten van Rembrandts compositie nog verder doorgevoerd [28]. Het goudgele land vormt er een streng contrast met de donkere voorgrond waaruit de molen oprijst. Michel verzoent de afzonderlijke onderdelen met een weg waarop reizigers te zien zijn. De schatplichtigheid aan Rembrandt is duidelijk zichtbaar: van het silhouet van de molen als voornaamste verticale element tot het contrast tussen de donkere wolkenlucht links en het openbreken aan de rechterkant. Door de jaren heen schilderde Michel talloze schilderijen met molens, maar Rembrandt week niet van zijn zijde. Toen Michel bovenstaande *Molen* schilderde was die van Rembrandt al zo'n vijfentwintig jaar uit Parijs verdwenen.

Door zijn werk zorgvuldig te bestuderen hoopte Vincent met 'soortgelijke ogen' te kunnen kijken.

Torenhoge gokschulden dwongen de hertog van Orléans om zijn schilderijencollectie te verkopen. Zo belandde Rembrandts *Molen* in 1794 in Londen, waar het door een criticus direct als *matchless* werd geprezen. Rond 1806 leende de nieuwe Engelse eigenaar het werk aan de Londense Royal Academy, waar J.M.W. Turner en andere jonge kunstenaars het schilderij bestudeerden. Het dramatische clair-obscur maakte grote indruk op Turner, die toen nog gewend was aan het academische reglement. Een van de voorschriften was dat de gepaste mate van licht-donker aan het geschilderde onderwerp was verbonden. Hoe waardiger het onderwerp, des te krachtiger mochten de contrasten zijn. Ook mocht

<afbeelding op pp. 18-19
24 **Rembrandt**
Landschap met stenen brug (detail), ca. 1638 •, zie ook afbeelding 25

<25 **Rembrandt**
Landschap met stenen brug, ca. 1638 • olieverf op paneel, 29,5 x 42,5 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

26 **Govert Flinck** (toegeschreven aan)
Landschap met koets, 1637 • olieverf op paneel, 47,2 x 66,2 cm • The Wallace Collection, Londen

27 **Rembrandt**
De molen, ca. 1645-1648 • olieverf op doek, 87,6 x 105,6 cm • National Gallery of Art, Washington

alleen het belangrijkste deel van de compositie belicht worden. In Rembrandts *Molen* zag Turner die regels niet terug. Hij beschrijft hoe een onverklaarbare lichtbundel alleen de zeilen van de molen raakt. De rest lag verzonken in een 'onmeetbare schaduw'. In Turners tijd was die schaduw trouwens veel sterker aanwezig dan nu, omdat het schilderij nog bedekt werd door een vergeeld vernis dat de heldere partijen, zoals de hemel aan de rechterkant, ernstig vertroebelde.

Niet alleen Rembrandts uitgesproken clair obscur, maar ook zijn keuze voor een *gewoon* motief inspireerde Turner. Tijdens een wandeling door Southall, ten westen van Londen, maakte hij schetsen van een molen bij het Grand Junction-kanaal. Die verwerkte hij tot een rembrandtesk landschap [29]. Hoewel de lucht veel lichter is, ademt de compositie aan alle kanten de geest van Rembrandt: van de hoek van waaruit Turner de molen schilderde tot het water onderin de compositie. Maar ook door de grote aandacht voor een gering detail: in de sluis is nog net de rokende schoorsteen van een schip te zien.

Turner had het geluk verscheidene landschappen van Rembrandt te kunnen zien. Zijn opdrachtgever Richard Colt Hoare bezat namelijk Rembrandts *Nachtelijk landschap met de rust op de vlucht naar Egypte* [30]. Over het meesterlijke gebruik van contrasten op dat schilderij was Turner jaren later nog niet uitgepraat. Bij die gelegenheid memoreerde hij het gebruik van twee lichtbronnen: 'one of the fire and the other from a window, to contrast the grey, glimmering dawn from gloom'. Kort nadat hij het schilderij voor het eerst had gezien, in de jaren 1790, probeerde de jonge, ambitieuze Turner het werk te evenaren met zijn *Kalkoven bij Coalbrookdale* [31]. Zo'n kalkoven bestond uit een bakstenen gebouw met openingen aan de zijkant waardoor het kalksteen werd aangevoerd; rechts zijn paarden en wagens te zien. Via een opening aan de bovenzijde werd tijdens het verbrandingsproces kalksteen en brandstof toegevoegd. In plaats van Rembrandts kampvuur toont Turner alleen het indirecte licht van die gloeiend hete oven, dat via openingen in verschillende intensiteit de omgeving belicht. Met de schemerlucht in de verte verwees Turner beslist naar de lucht op het schilderij van Rembrandt.

Zelfs de weinig verheven onderwerpkeuze is rembrandtesk. Het echte onderwerp is het contrast tussen de donkere nacht en het ovenvuur. Ook later, toen hij romantischer, dramatischer onderwerpen ter hand nam, werd Turner nog door Rembrandts lichtgebruik geïnspireerd. Zo laat hij de wolkenlucht achter het ruïneuze Dolbadarn Castle duidelijk zichtbaar [32], als een tweede lichtbron, door het raam aan de voorkant schijnen.

'Het is teregt', schreef Vincent van Gogh, 'dat men zegt van Rembrandt – magicien.' Wie Rembrandts landschappen bekijkt, kan niet anders dan met hem instemmen. Van de solemniteit van de *Molen* of het

28 **Georges Michel**
De molen bij Montmartre, ca. 1820 • olieverf op doek, 73,7 x 101,6 cm • The Metropolitan Museum of Art, New York

29 **J.M.W. Turner**
De molen bij Southall, ca. 1810 • olieverf op doek, 92 x 122 cm • particuliere collectie

30 **Rembrandt**
Nachtelijk landschap met de rust op de vlucht naar Egypte, 1647 • olieverf op paneel, 34 x 48 cm • The National Gallery of Ireland, Dublin

31 **J.M.W. Turner**
De kalksteenoven bij Coalbrookdale, ca. 1797 • olieverf op paneel, 28,9 x 40,3 cm • Yale Center for British Art, New Haven

>32 **J.M.W. Turner**
Het kasteel van Dolbardan, 1866 • olieverf op doek, 119 x 90,2 cm • Royal Academy of Arts, Londen

complexe lichtspel in de *Rust op de vlucht naar Egypte* tot het onstuimige natuurgeweld op het *Landschap met stenen brug*. Voor dat laatste lijkt zeker een tovenaar verantwoordelijk: geen enkele andere zeventiende-eeuwse Nederlandse schilder gebruikte zo'n extreem effect van belichting in een landschap. Rembrandt excelleerde in zulke ingenieus geschilderde contrasten, en in zijn landschappen had hij de vrijheid om ze ten maximale te benutten.

Met die kunstwerken betoverde hij kunstenaars als Turner en Michel langdurig. Hoe dat begon, wist de Franse kunstcriticus Theophile Thoré. Het clair-obscur in het verloren maar zeer rembrandteske landschap dat Thoré bezat, en voor een eigenhandige Rembrandt hield, beschrijft hij als 'bijna krankzinnig, maar zo poëtisch, zo krachtig gepenseeld, dat men in de ban van de meester raakt, en tot stilstand komt om zich te verliezen in dromen voor dit magische visioen'.

Laurens Meerman is freelance kunsthistoricus en lid van de redactie van Kunstschrift

ONDER-LIGGENDE PARALLELLEN

Rembrandt en de Spanjaarden in het Rijksmuseum

GREGOR J.M. WEBER

Naast meer of minder directe navolging bestaat in de kunst het geheimzinnige fenomeen van de affiniteit: kunstenaars die dezelfde snaren raken, ook al bevinden ze zich in verschillende werelden, duizenden kilometers van elkaar vandaan.

De wereld van Rembrandt en die van Velázquez: twee werelden die elkaar langdurig bestreden en ver uiteenliepen in cultuur en omstandigheden. Tachtig jaar lang vochten de Noordelijke Nederlanden en Spanje met elkaar, pas in 1648 kwam er met de Vrede van Munster een einde aan deze oorlog. Het katholieke Spanje beleefde een gouden eeuw met de kunst voor het koninklijke hof en voor kerken en kloosters; het gereformeerde Nederland ontwikkelde zijn eigen bloeitijd van een burgerlijke, meer profane kunst in een jonge republiek.

Culturele uitwisseling is onder die omstandigheden zo goed als uitgesloten. Maar wanneer we de blik losmaken van kunsthistorische lijnen en kijken naar het onderliggende gehalte van de grootste Spaanse en Nederlandse kunstenaars, komen er verrassende overeenkomsten tevoorschijn. Die overeenkomsten vertellen iets over een wezenlijk kenmerk van kunst: het vermogen om uitdrukking te geven aan complexe emoties.

Het individu

Aan het hof in Spanje leefde een groep mensen die door hun lichamelijke gesteldheid of geestelijke handicaps als 'grappig' werd gezien: de *bufones* of zotten. Zij konden de etiquette doorbreken, scherpe of onnozele uitlatingen doen, tot vermaak en plezier van het hoofse gezelschap dat zelf strak was ingesnoerd in die etiquette.

Van deze mensen buiten de maatschappelijke orde schilderde Velázquez een reeks portretten, waaronder deze onbekende man [33]. Klein van gestalte, gekleed in zwart, zit hij in een landschap in een groot boek te bladeren; andere boeken liggen voor hem met een inktpot en pen erbij. Een geleerde dus, een intelligente man, die ons rechtstreeks en ernstig beschouwt. Is hij grappig omdat hij zo klein is? Velázquez schildert hem op onze ooghoogte. Hij ziet de mens zelf, een individu, zoals ook Rembrandt dat zou doen.

In een van zijn meest raadselachtige zelfportretten toont Rembrandt zichzelf in de gedaante van de apostel Paulus – diens gangbare attributen zijn een oude schriftrol met Hebreeuwse lettertekens en een zwaard, dat hier uit de mantel steekt [34]. Paulus heeft de christelijke leer met vuur en zwaard verspreid, zijn zendbrieven over het geloof staan in de Bijbel. Zelf stierf hij in Rome als martelaar door het zwaard. Maar waarom een zelfportret als deze apostel? Blijkbaar waardeerde Rembrandt de bijbelse Paulus, hij schilderde hem vaker. Alleen, vanwaar dan de blik waarmee Rembrandt ons treft, de wenkbrauwen hoog opgetrokken, het voorhoofd gefronst. Is het scepsis of mijmering? Is het omdat hij zich identificeerde met een man die de moed had om zijn eigen waarheid te verkondigen? Of voert die interpretatie te ver?

Hoe dan ook, hier wordt een vraag opgeroepen die ons aan het denken zet over deze rol, deze mens. Het is Rembrandts kracht dat hij ons, juist met een zelfportret, op deze manier uitdaagt.

Twee virtuoze kunstenaars, Rembrandt en Velázquez, die zich onder uiteenlopende omstandigheden toch in de kern met hetzelfde bezighouden: een diepgaande observatie van het soevereine individu.

<33 **Diego Velázquez**
Zot met boeken, ca. 1640 • olieverf op doek, 107 x 82 cm • Museo del Prado, Madrid

34 **Rembrandt**
Zelfportret als de apostel Paulus, 1661 • olieverf op doek, 91 x 77 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

35 **Francisco Ribalta**
Christus omhelst de heilige Bernardus, ca. 1625-1627 • olieverf op doek, 158 x 113 cm • Museo del Prado, Madrid

>36 **Rembrandt**
Isaak en Rebekka (Het Joodse bruidje), ca. 1665-1669 • olieverf op doek, 121,5 x 166,5 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

Liefde – de grootste van de drie christelijke deugden geloof, hoop en liefde. Het is de boodschap van Jezus, die volgens de christelijke leer aan het kruis stierf ter verlossing van de zondige mensheid, uit liefde voor eenieder van ons. Een van de vooraanstaande katholieke heiligen, de middeleeuwse monnik Bernardus van Clairvaux, gaf een heel eigen beschrijving van deze liefde door een specifieke interpretatie van het Hooglied. De tekst, een lyrisch-zinnelijke beschrijving van de liefde van een man voor een vrouw, las hij overdrachtelijk als een verheerlijking van de spirituele versmelting van onze ziel met Christus.

Hieruit ontstond de legende dat Bernardus zelf liefdevol door de gekruisigde werd omhelsd. Veel andere gelovigen deden verslag van soortgelijke visioenen, vooral in Valencia, waar Francisco Ribalta het meest aangrijpende schilderij met dit onderwerp maakte [35]. Het is een droombeeld van geluk voor de gelovige, een liefdevolle, zij het kuise omarming.

Het meest liefdevolle portret van een paar dat Rembrandt schilderde is gebaseerd op een verhaal uit het Oude Testament [36]. Door omstandigheden konden Isaak en Rebekka hun liefde niet openbaren, dus ontmoetten zij elkaar in een veilige tuin, om elkaar in het geheim te liefkozen (Genesis 26,8).

Rembrandt toont het roerende tafereel – Isaak legt teder zijn rechterhand op haar bedekte borst, Rebekka raakt deze hand zacht aan met haar linker. Haar andere hand rust op haar schoot, zijn linker op haar schouder, in een choreografie van innige liefde.

Dit Bijbelse paar werd in Rembrandts tijd heel vaak aan jonggehuwden ten voorbeeld gesteld, in woord en beeld – zij het dan zonder de tedere aanrakingen die alleen Rembrandt het paar vergunt.

Rembrandt vertaalt hun liefde in een teder spel van handen. Ribalta kiest voor de spirituele interpretatie. Maar daarin weet ook hij een sfeer van innigheid te leggen die ons raakt. Zo komen Ribalta en Rembrandt elkaar en ons nader over afstanden en eeuwen, in hun verlangen om liefde op de meest intense manier te tonen. De inhoud van de voorstellingen verschilt, maar het dieperliggende gehalte is gelijk.

Gregor J.M. Weber is hoofd van de afdeling beeldende kunst van het Rijksmuseum.

In de zomer van 2019 viert het Prado zijn 200-jarig bestaan met een tentoonstelling over Spaanse en Nederlandse schilderkunst uit de Gouden Eeuw. Partner is het Rijksmuseum met vijftien belangrijke bruiklenen. Omgekeerd leent het Prado vijftien Spaanse topstukken uit aan het Rijksmuseum voor een eigen tentoonstelling:
Rembrandt-Velázquez. Nederlandse en Spaanse meesters
van 11 oktober 2019 t/m 19 januari 2020

RUDI FUCHS

SEKS, LUST EN DE KUNST VAN HET VERBEELDEN

Etsen is een onwaarschijnlijk wendbare techniek om figuraties in beeld te brengen. In het geduldige kijken naar wat je *ziet* ontstaan, als je met een ets bezig bent, zit een bijzondere concentratie. Het waren zulke redenen waarom Rembrandt zo graag etsen maakte. Hij maakte ze ook omdat hij graag verhalen vertelde. Daar was hij goed in. Daarbij paste ook het verfijnde beweeglijke *tekenen* waarmee het langzame weefsel van een ets tot stand komt. Hij tekende om te vertellen, en dat gaat gepaard met het nauwkeurig observeren van detailleringen.

In een ets, door het drukken, wordt die versie van detaillering vastgelegd. Dat is anders dan wanneer hij tekende, met pen of krijt op papier. Dan was hij met *vertakkingen* bezig in een vertelling. Dergelijke tekeningen zijn meestal niet verregaand voltooid omdat er nog variaties in besloten kunnen liggen.

Maar in de ets *Jozef en de vrouw van Potifar* zien we hoe juist van dat verhaal de essentie werd geformuleerd [38]. Het blad is daarom geen omslachtige compositie. Het heeft een ander soort pointe. Ik denk dat Rembrandt, als verteller, ook graag verhalen las. Bij dat lezen maakte hij zich zeker een voorstelling van een tafereel. Daarvoor moest hij veel om zich heen kijken om te zien hoe dingen eruitzagen.

Jozef was in Egypte verzeild geraakt en slaaf en dienaar in het huishouden van Potifar. Zie Genesis 39. Hij was *knap en aantrekkelijk*. Na verloop van tijd liet de vrouw van zijn meester haar oog op hem vallen. *Kom bij me liggen*, zei ze. Maar Jozef wilde zijn meester Potifar niet bedriegen omdat hij steeds goed behandeld was. De vrouw bleef maar aandringen. *Dag in dag uit probeerde ze Jozef over te halen, maar hij gaf niet toe, hij wilde niet bij haar gaan liggen* – totdat hij een keer werk te doen had in haar vertrekken. Er waren geen andere bedienden in de buurt en ze greep hem bij zijn jas. *Kom bij me liggen, drong ze aan, maar hij vluchtte naar buiten; zijn kleed liet hij bij haar achter.*

Juist dat is het moment van gebeuren dat Rembrandt in zijn ets heeft verbeeld. Feilloos heeft de verteller hier het drama gevonden. Zo las hij het verhaal. Het liep met Jozef eerst niet goed af. Later wel. Maar Rembrandt interesseerde die vrouw.

We moeten aannemen dat de scène in de ets precies was wat de kunstenaar wilde maken. Vooral die ruime bedstee, gordijnen open, en in het volle licht de wulpse naakte vrouw. Ze probeert de jonge Jozef tegen te houden. Daarom moet ze zich *extra* uitrekken. Haar hemd kruipt omhoog, de dekens glijden op de grond. Dan zien we, in het volle licht, wat Rembrandt ons wilde laten zien: haar gewelfde buik, haar stevige dijen en de gleuf van haar geslacht [39]. De vrouw kronkelt en is geil. De scène is onverbloemd realistisch neergezet. Rembrandt kon met levendige *verbeelding* een verhaal lezen, dat kunnen we zien, maar in deze ets komen we heel dicht bij wat er in het blad gaande is. Het kan niet anders of Rembrandt had intense kennis van de vleselijke liefde. De ets is 1634 gedateerd. Begin juli van dat jaar trouwden Saskia en Rembrandt met elkaar. Zij was een jonge meid van tweeëntwintig jaar, hij een paar jaar ouder. In december 1635 werd hun eerste kind geboren. Dat wil zeggen ze hadden zeker een lustig erotisch leven in bed. Of nu in de ets de naakte vrouw van Potifar eigenlijk Saskia is, geil in opwinding, weet ik niet. Maar waarom niet? De ervaring van zijn eigen vrouw opgewonden naast hem in bed, *kom bij me liggen*, heeft er zeker toe bijgedragen dat hij die scène zo natuurgetrouw van dichtbij kon uitbeelden. Kunstenaars gebruiken altijd alles wat bruikbaar is.

Ik denk dat ook hierom: kortgeleden zag ik van Tracey Emin een groep nieuwe schilderijen, waaronder het openhartige *And Sex was so Good* dat een zeer levendige voorstelling is [37]. Ruim uitgemeten op een breed doek zien we een matras met daarop geschilderd, in dunne slepende lijnen rode verf (als beweeglijke aderen vertakt) de gestalte van een liggende vrouw. Ze ligt half op haar buik, denk ik, haar hoofd wordt door een arm overeind gehouden. Vanwege de matras die de ruimte in het schilderij wijd houdt, doet de voorstelling ver weg ook denken aan het befaamde *My Bed* uit 1998 – waar ze een paar dagen in had doorgebracht met wodka, seks, pillen. Nu is het alleen *achtergebleven* als een scène in een sober toneelstuk: het bed met bevlekte lakens en zweterige kussens, eromheen op de grond wat overbleef na wat er op dat bed gebeurde.

Tracey en haar minnaar zijn er niet meer – maar rond en boven dat bed hangt het vol met verbeelding. In haar kunst maakt Tracey Emin haar eigen fysieke bestaan en seksuele leven tot het grote onderwerp. Ze doet dat heel openhartig en met onverbiddelijke eerlijkheid. Knorrige mensen noemen dat schaamteloos. Maar als kunst niet vrijpostig en zelfs grenzeloos is, wordt zij snel bedrog. Dat is nu niet anders dan in de tijd van Rembrandt toen die kennis maakte met seks en lust – en *natuurlijk* bespeuren we die geilheid in een ets als dat van pas komt. De rode slierten en lijnen in het schilderij van Tracey zijn maar bij benadering een beschrijving van haar naakte lijf. Die wirwar, rood en warm als bloed, is een verbeelding van opwinding zelf. De liggende vlek witte verf is haar minnaar die nu weg is. *And Sex was so Good*. Tussen haar dijen zien we de vlek van de bloedrode kut. Loom bevredigd ligt zij na te gloeien. Kijk nu nog eens naar de vrouw van Potifar maar denk dan vooral aan Saskia in bed.

Rudi Fuchs is een internationaal gerenommeerd tentoonstellingsmaker en schrijver over kunst

37 **Tracey Emin**
And Sex was so Good, 2018 • acrylverf op doek, 182 x 182 cm • © White Cube, Londen

38-39 **Rembrandt**
Jozef en de vrouw van Potifar, 1634 • ets, 9,1 x 11,4 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

40 **Rembrandt**
Adam en Eva, 1638 • ets, 16,3 x 11,7 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

>41 **Rembrandt**
Jupiter en Antiope, 1659 • ets, droge naald en burijn, 13,9 x 20,1 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

>42 **Rembrandt**
Het ledikant, 1646 • ets, droge naald en burijn, 12,6 x 22,4 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

REMBRANDT behoort tot de grote vertellers uit de kunstgeschiedenis. Niemand kon zo indringend een scène verbeelden als hij. In zijn etskunst spreekt dat vermogen vooral in zijn beheersing van het sleutelgatperspectief: de indruk dat wij getuige zijn van een scène die niet voor onze ogen bedoeld is.

PAUL VAN DEN AKKER

STEVIG TOETSWERK

'Rembrandts beproefde methode van driedimensionaal modelleren door het boetseren van dikke verf bereikte haar hoogtepunt in Isaaks wijde goudkleurige mouw, waar het hoge reliëf van de verf des te sterker naar voren komt door het contrast met het aangrenzende vlakste deel van het schilderij: de bruine kraag van de man, waar de grondlaag bloot is gelaten.'

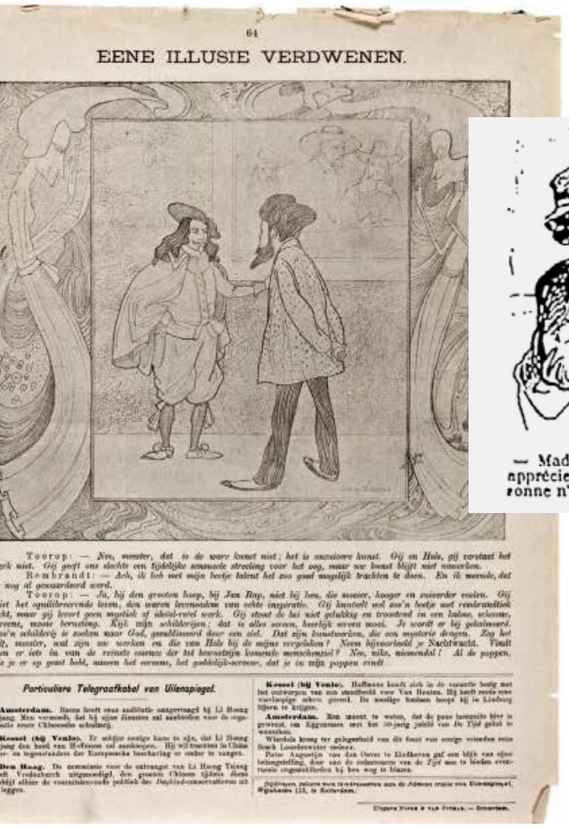
in: Jonathan Bikker, *Rembrandt. Biografie van een rebel*, p. 180

'Die vent kan echt schilderen. Dat is er zo mooi aan. Alsof iemand een gesprekje met je voert over wat het is om schilder te zijn.' Aan het woord is John Myatt (1945) tijdens zijn bezoek in 2009 aan een tentoonstelling van de Britse kunstenaar Glenn Brown in Tate Liverpool. Zijn wandeltocht door de zalen is te zien op YouTube. Met waarderende verbazing over Browns professionele schildertechniek spreekt Myatt – zelf schilder en kunstvervalser – over het onderwerp van dat collegiale gesprekje: de illusie van dikke verflagen op een schilderdoek. Hij heeft er duidelijk schik in: bij nadere observatie blijken de werken van Brown namelijk helemaal niet pasteus te zijn geschilderd, maar juist volledig glad.

Glenn Brown (1966) is een van die zogenaamde *appropriators*, eigentijdse kunstenaars die zich openlijk het werk van grote voorgangers toe-eigenen en ermee aan de haal gaan, vrijelijk plukkend uit de tuin van het collectieve visuele geheugen. Het is

43 Detail van Rembrandt, *Isaak en Rebekka (Het Joodse bruidje)*, ca. 1665-1669 • zie ook afbeelding 36

44 **Glenn Brown** *Joseph Beuys*, 2001 • olieverf op paneel, 96 x 79,5 cm • particuliere collectie


64

EENE ILLUSIE VERDWENEN.

Toorop: — Nee, meester, dat is de ware kunst niet; het is oneindig kunst. Gij en Hals, gij verstaat het ook niet. Gij geeft ons slechts een tijdelijke sensuele streeling voor het oog, waar we kunst blijft niet voorzien.

Rembrandt: — Ach, ik heb met mijn beste talent het zoo goed mogelijk trachten te doen. En ik merende, dat nog al gewaardeerd werd.

Toorop: — Ja, bij den grooten hoop, bij Jan Hap, niet bij hen, die meester, knoger en zuiverder voelen. Gij ziet het equilibreerende leven, den waren levensadem van echte inspiratie. Gij knutselt wel aan 't hoofje met reminiscentie, maar gij levert geen mystiek of ideël-veel werk. Gij staat de lui niet gelukkig en troostend in een luime, schoone, groene, moote benutting. Kijk mijn schilderijen: dat is alles neven, heerlijk neven mooi. Je wordt er bij gelukkeerd. Ze'n schilderij is zoeken naar God, geuubbaard door een ziel. Dat zijn kunstwerken, die een mystiek dreigen. Zoo het is, meester, wat zijn uw werken en die van Hals bij de mijne vergeleken? Neem bijvoorbeeld je Nachtwacht. Vindt men er iets in van de reinste essence der tot bewustzijn komende menschenziel? Nee, wilo, niemendal! Al de poppen, die je er op gaat bold, nauwen het serveent, het goddelijk-serieus, dat je in mijn poppen vindt.

Particuliere Telegraafkabel van Uilenspiegel.

Amsterdam. Heeft heeft eene auditatie aangevraagd bij Li Hoang ..ang. Men verneemt, dat hij zijne diensten zal aanbieden voor de organisatie eener Chineesche schutterij.

Kessel (bij Venlo). Er schijnt eenige kans te zijn, dat Li Hoang ..ang den hoed van B.-Gemeen zal aanbieden. Hij wil trachten in Chine ..er- en tegenstanders der Europeesche beschaving er onder te vangen.

Den Haag. De commissie voor de ontvangst van Li Hoang Tsiang ..ft Vredezaterh uitgemaakt, den geelen Chinees tijdens diens ..bijf alhier de voorzitterswoede politiek der *Dagblad*-conservatieven uit ..leggen.

Kessel (bij Venlo). Hollande heeft zich in de laatste helft met het ontvangen van een standbeeld voor Van Heuten. Hij heeft reeds eene voorloopige schets gemaakt. De zoolige Kesselaar hoopt bij te Limburg tijdens te krijgen.

Amsterdam. Een amateur te weten, dat de pauw inzonderlijk hier te gevreest, om Eggermans met het 50-jarig jubilé van *De Tijd* gehuld te worden.

Wierdeis kreeg ter gelegenheid van dit feest van eenige vrienden eene fraaie Leerdamsche ombrel.

Pater Augustijn van den Oever te Eindhoven gaf een blijk van zijne belangstelling, door aan de redacteuren van de *Tijd* aan te bieden eenige ..tuurlijk ongeadviseerden bij hen weg te blazen.

Stijlvormen gelieve men te adresseeren aan de Admon-ratie van Uilenspiegel, Spuistraat 132, te Amsterdam.

— Madame peut, avec ce mètre, mieux apprécier le relief de ma peinture; personne n'a encore atteint mes épaisseurs.

<45 **Jan de Waardt**
'Eene illusie verdwenen', 1896 • litho in *Uilenspiegel*, 4 juli 1896

46 **Jules Renard**
'Mevrouw kan, met deze meter, het reliëf van mijn schilderij beter waarderen...' • spotprent in *Le Charivari*, 23 april 1879

>47 **Rembrandt**
De waardijns van het Amsterdamse lakenbereidersgilde (De Staalmeesters), 1662 • olieverf op doek, 191,5 x 279 cm • Rijksmuseum, Amsterdam

>48 **Gustave Courbet**
De rustplaats van de herten, 1866 • olieverf op doek, 174 x 209 cm • Musée d'Orsay, Parijs

ook een openbare tuin vol reproducties die inmiddels zo vaak zijn vermenigvuldigd dat iedereen ze wel kent, soms zelfs zonder de herkomst ervan nog te weten. Die beelden hebben zich als het ware verzelfstandigd. Dat geldt zeker ook voor het werk van Rembrandt. Brown heeft het enkele malen op feestelijke en meesterlijke wijze naar zijn hand gezet. Onder meer in het schilderij met de opmerkelijke titel *Joseph Beuys* uit 2001 [44], dat zich stapsgewijs laat lezen als, opgelet, een kleurig geschilderde versie van een (per definitie vlakke) reproductie van een werk in de trant van de pasteuze Rembrandt.

Rembrandt, we weten het inmiddels, is in de loop van de tijd wel vaker van kleur verschoten. Er is een vertellende en een 'alledaagse' versie, hij is een held en een schurk, een meester van de precisie en een pasteuze schilder.

Van al deze varianten is met name de pasteuze Rembrandt blijven kleven als een beeldmerk. Begrijpelijk, want in zijn schilderkunst laat Rembrandts meesterschap zich het best terugvoeren tot de vrije manier waarop hij in zijn latere jaren de verf liet spreken. In de catalogus bij zijn tentoonstelling sprak ook Brown zijn grote waardering uit voor de manier waarop Rembrandt het inkarnaat had weten te schilderen met 'het vette, enigszins doorzichtige karakter van verf'. Volgens hem was het niet Rembrandts intentie om met zijn 'zware pasteuze schilderijen daadwerkelijk huid' te suggereren. Wat we zien lijkt 'eerder een zware deklaag van was dan van huid'; en in de ogen van Brown was juist dát bewonderenswaardig. Door het fysieke karakter van de verf zelf te beklemtonen in plaats van de illusie die ze oproept, verwoordde Brown een kunstopvatting die al in de negentiende eeuw had postgevat: dat de schilder met de dikte en ruwheid van de verfhuid laat zien hoe hij denkt over kunst en werkelijkheid.

Vooral in de Franse kunstwereld laaide in de loop van de negentiende eeuw een debat op over de keuze tussen dik of dun, met grote implicaties. Feitelijk ging het om een al oudere academische

49 Detail van Vincent van Gogh, *De aardappeleters*, 1885 • olieverf op doek, 82 x 114 cm • Van Gogh Museum, Amsterdam

50 Detail van Rembrandt, *Isaak en Rebekka (Het Joodse bruidje)*, ca. 1665-1669 • zie ook afbeelding 36

tegenstelling in een nieuwe context. Sommigen vonden een schilderij pas voltooid wanneer de streken waren weggewerkt met een zachte daskwast, een speciaal daarvoor gefabriceerde kwast van de haren van een das. Zo'n gladde verfhuid zou de enige juiste techniek zijn om hogere gedachten te visualiseren. 'Hoe meer de idee naar voren treedt', schreef de kunstgeleerde Charles Blanc (1813-1882) in een bespreking van de Parijse Salon in 1866, 'hoe minder het palet zich laat gelden: omgekeerd, naarmate de tastbare buitenwereld dichterbij komt, neigt de toets naar een grotere stevigheid, meer substantie.' De academicus drukte zich beleefd uit maar het was duidelijk waar zijn voorkeur lag: de kunst diende, achter een glad oppervlak, een hogere werkelijkheid te representeren. Blanc sprak wel waardering uit voor een schilderij als *De rustplaats van de herten*, dat Gustave Courbet (1819-1877) had ingezonden op de Salon [48]: 'uitstekend stuk qua kleur en uitvoering ... maar', voegde hij eraan toe, 'er straalt geen bezieling uit'. Te pasteus. Te aards.

In diezelfde tijd groeide het aantal kunstenaars en critici dat het tegenovergestelde standpunt koos. Niet in de presentatie van hogere sferen maar juist in die van de tastbare werkelijkheid lag volgens hen de toekomst van de kunst. Uitgevoerd in een stevige, pasteuze schildertechniek. In 1876 verscheen het boek *Les maîtres d'autrefois* (*De meesters van weleer*) van de kunstenaar en criticus Eugène Fromentin (1820-1876), met een gloedvolle herwaardering voor de oude Hollandse meesters. Een van zijn grote helden was Rembrandt, de Hollander die met geniale kwast en stevig toetswerk twee werelden zou hebben proberen te verzoenen, de waarneembare en de innerlijke. Niet altijd met succes overigens. *De Nachtwacht* was in de ogen van Fromentin 'een misverstand uit de kunstgeschiedenis', een voorbeeld

van een ‘nodeloos pasteuze schilderwijze’, zoals het in de Nederlandse vertaling heet. In andere schilderijen daarentegen had Rembrandt zich een ware tovenaar getoond. Met name in *De Staalmeesters* uit 1662 [47]. Dat werk was ‘het overtuigend bewijs van zijn meesterschap’ aan het einde van een loopbaan waarin de uitvoering alsmaar ‘vlotter [is] geworden, de toets breder, de verflaag zwaarder en vaster, kruimiger’.

Hoe populair de koppeling tussen het ware kunstenaarschap en een pasteuze verftechniek was, blijkt uit een spotprent van Jules Renard (1833-1926), die een bezoekster van een tentoonstelling toespreekt: ‘Mevrouw kan, met deze meter, het reliëf van mijn schilderij beter waarderen; mijn diktes heeft niemand nog weten te evenaren’ [46].

Spotprenten over kunst zijn een goede graadmeter voor de artistieke twistpunten van dat moment. In de strijd tussen pasteus en glad werd andersom ook de spot gedreven met de schilders die kozen voor een scherpe contour en een glad vlak. In Nederland overkwam het bijvoorbeeld Jan Toorop (1858-1928). In 1896 nam Jan de Waardt (1871-1909) diens toenmalige symbolistische verbeelding van hogere sferen op de hak. ‘Gij en Hals’, laat hij Toorop in een karikatuur tot Rembrandt spreken, ‘gij verstaat het werk niet. Gij geeft ons slechts een tijdelijke sensueele streeling voor het oog, maar uw kunst blijft niet nawerken’ [45]. Op Rembrandts schuchtere antwoord dat hij zijn best had gedaan en meende wel waardering te hebben gekregen, antwoordt Toorop: ‘Ja, bij den grooten hoop, bij Jan Rap, niet bij hen, die mooier, hooger en zuiverder voelen.’

In werkelijkheid stond Toorop zelf helemaal niet zo afkerig tegenover een pasteuze techniek. Nog los van zijn eigen toetsrijke schilderwerk was hij degene die in 1892 de eerste eenmanstentoonstelling van Vincent van Gogh organiseerde. En als er iemand was die de verf met volle overtuiging dik aanbracht, en bovendien diepe waardering koesterde voor Rembrandt, dan was het Van Gogh. Van Gogh had Fromentin gelezen, en in zijn correspondentie keert het thema telkens terug.

Wat Van Gogh, net als Fromentin bovenal waardeerde was de rake manier waarop een kunstenaar als Rembrandt zijn verf op het doek zou hebben gezet om er daarna niets meer aan te veranderen. ‘Ik heb handen vooral bewonderd van Rembr en Hals – handen die leefden maar die niet af waren in den zin die men tegenwoordig met forceeren wil’. Zelf trachtte hij die snelle, grove penseelbehandeling met haar indruk van het onvoltooide in bijvoorbeeld *De aardappeleters* te evenaren, wetend dat hij daarmee afweek van de gangbare smaak [49].

De korstige verfhuid was controversieel. Niet voor niets waarschuwde hij Theo voor de reactie die dit werk los zou maken bij de kunsthandelaar Durand Ruel. ‘Ge zult echter horen: “*quelle croûte*! [wat een korst]” Wees daarop geprepareerd, zoals ik zelf geprepareerd ben. Doch doorgaan toch met te geven iets *echts* en *eerlijks*.’

Om vergelijkbare redenen bewonderde Vincent van Gogh ook het werk van Adolphe Monticelli (1824-1886), nog een schilder die zich laafde aan Rembrandts schildertechniek [52]. Bij de voltooiing van een werk zou de levensgenieter Monticelli voor de grap ‘ziehier een crousticellli’ hebben uitgeroepen, alsof hij zijn publiek een eetbaar, knapperig baksel had voorgezet. Het was een geuzenterm geworden, staande voor het ware, eerlijke kunstenaarschap.

De pasteuze Rembrandt en Van Gogh vonden talloze prominente erfgenamen, onder wie Karel Appel [53] en zijn fameuze uitspraak uit 1955: ‘Ik rotzooi maar een beetje aan. Ik leg het er tegenwoordig flink dik op, ik smijt de verf er met kwasten en plamuurmessen en blote handen tegenaan, ik gooi d’r soms hele potten tegelijk op.’

De spelregels in de kunst zijn inmiddels vaak veranderd en de nadrukkelijke keus tussen glad en pasteus lijkt gedateerd. Toch houden enkelingen het spel met de verftoets en de waarneming levend, zoals Glenn Brown, bij wie de tegenstelling opnieuw betekenis heeft gekregen.

Paul van den Akker is hoogleraar historiografie van de kunstgeschiedenis in cultuurhistorische context aan de Open Universiteit en lid van de redactieraad van Kunstschrift

51 **Glenn Brown**
Love Never Dies (This painting is a citation of the painting by Karel Appel titled ‘People, Birds and Sun’, 1954, collection Tate Gallery, London), 1993 • olieverf op doek, 70 x 49 cm • particuliere collectie

52 **Adolphe Monticelli**
Charles Faure, 1874 • olieverf op paneel, 58 x 46 cm • Nasjonalmuseet, Oslo

53 **Karel Appel**
Mensen, vogels en zonnen nen (People, Birds and Sun), 1954 • olieverf op doek, 17,3 x 24,3 cm • Tate Gallery, Londen

DE VERF SPREEKT

Zijn meest complete bewonderaar vond Rembrandt in Vincent van Gogh. Meermalen getuigde deze in zijn brieven van zijn diepe achting voor de grote meester. Bijna spreekwoordelijk is zijn uitspraak tegen een vriend in 1885, staande voor het *Joodse bruidje* [36]: 'Geloof je nu wel, en dat meen ik oprecht, dat ik tien jaren van mijn leven wilde geven, als ik hier voor dit schilderij veertien dagen nog kon blijven zitten met een korst droog brood voor voedsel.' 'Wat een intiem, wat een oneindig sympathiek schilderij', schreef hij ook nog aan zijn broer Theo in oktober dat jaar.

Wat Van Gogh bovenal bewonderde in Rembrandt was de rijkdom aan gevoel en expressie die hij direct wist te vertolken in een weergaloos handschrift, van dikke verf, zo van de kwast. Voor Van Gogh was dat handschrift veel meer dan een blijk van virtuositeit. Hij zag het als de ultieme drager van 'ontroeringen'. Bij hemzelf waren die 'dikwijls zo sterk, dat ik werk, zonder dat ik het weet … en de streken volgen elkaar dan op met een samenhang als de woorden in een rede of in een brief.'

Zo ontmoeten we Van Gogh ook in de vele films die over hem zijn gemaakt: buiten, middenin het landschap dat hij beroemd maakte, noterend wat hij zag en voelde in dikke streken verf. Rembrandt werkte zo niet. Toch was hij ook voor deze werkwijze de grote inspirator. MH

54 **Vincent van Gogh** *Olijfgaard in Saint-Rémy*, 1889 • olieverf op doek, 53,5 x 64,5 cm • particuliere collectie

55 Filmstill met Willem Dafoe als Van Gogh in de film *At Eternity's Gate*, 2018 (regie Julian Schnabel)

VERDER LEZEN

56 **Picasso** *Rembrandt en een vrouw met sluier,* 1933 • ets uit de serie *Suite Vollard* (gepubliceerd tussen 1930 en 1937) • The Museum of Modern Art, New York

literatuur algemeen

• *De vele Rembrandts*, Kunstschrift 6/1991
• Ernst van de Wetering, The painter at work, Amsterdam 2003
• Jonathan Bikker, *Rembrandt. Biografie van een rebel*, Amsterdam 2019
• Epco Runia, *Rembrandts social network. Familie, vrienden en relaties*, Zwolle 2019
• Nog te verschijnen: *Rembrandt - Velázquez. Topstukken Spanje en Nederland*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling, met teksten van Hans den Hartog Jager, Cees Nooteboom en Gregor Weber

literatuur Laurens Meerman

• Cynthia P. Schneider, *Rembrandt's landscapes*, New Haven/Londen 1990
• Martin Bailey, *Van Gogh and Sir Richard Wallace's pictures*, Londen 1998
• Frances Jowell Suzmann, 'Thoré-Bürger's Art Collection: "A Rather Unusual Gallery of Bric-à-Brac",' *Simiolus* 30 (2003) 1/2, pp. 54-119
• Peter Hecht, *Van Gogh en Rembrandt*, Amsterdam 2006
• Christiaan Vogelaar (red.), *Rembrandts landschappen*, tent. cat. Museum de Lakenhal, Leiden/Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel 2016
• David Solkin (red.), *Turner and the masters*, tent. cat. Tate Britain, Londen/Galeries Nationales (Grand Palais) Parijs/Museo Nacional del Prado, Madrid 2009
• Christian Tico Seifert (red.), *Rembrandt. Britain's discovery of the master,* tent. cat. The Scottish National Gallery, Edinburgh 2018
• Brieven van Van Gogh 114, 152, 534, zie http://vangoghletters.org/vg/

literatuur Paul van den Akker

• Eugène Fromentin, *De meesters van weleer (*vert. H. van de Waal), Rotterdam 1961
• Voor de brieven van Vincent van Gogh, zie http://vangoghletters.org/vg/
• Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*, Berlijn 2007
• Christoph Grunenberg e.a., *Glenn Brown*, tent. cat. Tate Liverpool, Liverpool 2009
• 'John Myatt visits the Glenn Brown exhibition at Tate Liverpool', Bloomberg Tate Shots, 2009:
• Mayken Jonkman & Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Den Haag 2010
• Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Amstelveen 2016, pp. 392-395

Tentoonstellingen over Rembrandt 2019

Amsterdam
Museum Het Rembrandthuis
• *Rembrandt's Social Network*
t/m 19 mei
• *Inspired by Rembrandt*
7 juni - 1 september
• *Laboratorium Rembrandt*
21 september - 16 februari 2020
Rijksmuseum
• *Alle Rembrandts*
t/m 10 juni
• *Rembrandt-Velázquez*
11 oktober - 19 januari 2020

Joods Historisch Museum
• *Rembrandts meesterwerk uit het Israel Museum*
13 september - 10 november

Leiden
Museum De Lakenhal
• *Rembrandt en de Gouden Eeuw*
20 juni - 3 oktober
• *Jonge Rembrandt*
3 november - 9 februari 2020

Den Haag
• *Rembrandt in het Mauritshuis*
t/m 15 september

Lezing Hockney – Van Gogh

Op 8 mei om 14.00 uur geeft Edwin Becker, hoofd tentoonstellingen en kunst in het Van Gogh Museum, een lezing over de bijzondere band van Hockney met zijn grote voorganger.
Deze lezing kost € 7,50 per persoon, inclusief een aansluitend bezoek aan de tentoonstelling, mits u in bezit bent van de Museumkaart.
Aanmelden kan door een mailtje te sturen naar info@kunstschrift.nl

WILCO
ART BOOKS
The Art of Printing

Rembrandt, *Zelfportret met baret, wijd open ogen en open mond*, 1630 • Rijksmuseum, Amsterdam

voor informatie
Piet Sloot psloot@wilco-artbooks.nl

LEIDEN MUSEUM DE LAKENHAL
Rembrandt Harmensz. van Rijn, self-portrait, ca. 1628, collection Rijksmuseum Amsterdam
REMBRANDT & DE GOUDEN EEUW 2019
MUSEUM DE LAKENHAL PRESENTEERT | PRESENTS
REMBRANDT 2019
20.06.19 – 09.02.20
LAKENHAL.NL
LEIDEN

nederland
bauhaus
pioniers van een
nieuwe wereld
09.02.2019 – 26.05.2019
de laatste
tententoonstelling
voor de renovatie
mis het niet → 11 april – bauhaus-symposium
museum boijmans van beuningen
boijmans.nl
Paul Schuitema, zelfportret, 1929-1931, ontwikkelgelatinezilverdruk, geglansd barietpapier, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Kunstschrift is meer dan een tijdschrift

Neem of geef een abonnement en ontvang:

- het jongste nummer gratis
- lezingen met gerenommeerde sprekers
- forse kortingen op eerdere nummers en op het boek *Een kleine geschiedenis van de kunst*

www.kunstschrift.nl

Bestel nu uw verzamelband

Kunstschrift is een tijdschrift om te bewaren. En van tijd tot tijd nog eens in te zien.

En dat gaat het best in de bewaarbanden. Elke band biedt ruimte voor een jaargang Kunstschrift.

Een band is € 17,50 Twee banden € 33,50
Drie banden € 48,00

Voor elke jaargang tot en met 2018 is een apart register, op naam van auteur en afgebeeld kunstwerk. Deze kosten € 3,50 per stuk.

U kunt de banden en/of registers bestellen door het bedrag over te maken naar rekeningnummer NL93 RABO 0336679270 tnv Kunst en Schrijven, Zutphen. In het betalingskenmerk vermelden: bewaarband. U kunt ook bestellen met de bon in dit Kunstschrift.

Tentoonstellingen groeien niet vanzelf, ze worden bedacht, georganiseerd en gemaakt. Net als musea. Verreweg het meeste wat er plaatsvindt gebeurt achter de schermen, in de keuken. Kunstschrift werpt een blik in die keukens: van nieuwe en oude musea, restauratie-ateliers, tentoonstellingen, plannen en dromen.

Hockney-Van Gogh
The Joy of Nature

Edwin Becker

Het idee van de tentoonstelling *Hockney – Van Gogh. The Joy of Nature* kwam van het Van Gogh Museum. Eerst was daar een kleine tentoonstelling van hem gepland, op de derde verdieping in een kabinet met hedendaagse kunst. Vervolgens groeide het idee: waarom niet wat meer ruimte voor Hockney maken?

"Hockneys liefde voor Van Gogh is al lang bekend, hij spreekt er graag over. Hoe hij als heel jonge man naar zijn schilderijen keek en dan dacht: dat moet wel een rijke kunstenaar zijn geweest, de verf ligt er zo dik op! Een typisch Hockney-grapje. En daaronder ligt een grote liefde en levenslange affiniteit voor Van Goghs werk. En een tentoonstelling van zijn werk samen met Van Gogh was nooit eerder gedaan.

Maar Hockney is niet iemand die je even een mailtje stuurt en dan gaat het verder vanzelf. Hij wordt omgeven door een ring van medewerkers, die hem afschermen en zijn oeuvre beheren. Bij hem zijn het deels vrienden, zoals zijn manager Gregory Evans. Op dat eerste mailtje van mij volgde dus een stilte. Maar daarna lukte het toch om hem te bereiken, via een gemeenschappelijk contact. In zekere zin hadden we ook geluk dat ons verzoek op een goed moment viel. Het was december 2017. Hockney was net klaar met een reeks retrospectieven, de werken kwamen terug naar het Hockney-depot in Los Angeles. Dat is een soort museum op zich, met een eigen restauratieafdeling, heel imposant.

In april vorig jaar kregen we het bericht dat Hockney wel open stond voor een gesprek over een tentoonstelling van zijn werk in combinatie met Van Gogh. Die aarzeling was zeker geen arrogantie. Hockney heeft een diepe waardering voor Van Gogh, en vond het een eer om samen met zijn werk te mogen exposeren. En het is een aardige man. Maar hij is niet de jongste, moet je weten, maar heeft wel nog steeds een jeugdige twinkeling in zijn ogen. Het vergt veel denk- en regelwerk om zoiets op te tuigen, ook voor hem. En vooral in Engeland en de VS geldt hij als een wereldster.

Wat volgde waren een hele reeks bezoekjes van mij en anderen van ons museum om te overleggen; keuzes maken over de inrichting, de hele samenstelling van de tentoonstelling en de keus van werken. We waren het er snel over eens dat het primair over het landschap zou gaan, Hockneys grote onderwerp sinds hij terug is gegaan naar Yorkshire vanuit de Amerikaanse West Coast. De seizoenen, zoals je die ook bij Van Gogh terugvindt, vormen de kern van de tentoonstelling: Hockneys eigen videoserie *The Four Seasons*, samen met een kolossaal werk dat hij onlangs had geschonken aan het Centre Pompidou, getiteld *The Arrival of Spring*: een werk van tien meter lang! En meer, wat kleinere werken zoals iPad-tekeningen, die uiteindelijk nog steeds heel groot zijn.

Hoe combineer je zo'n oeuvre met de bescheiden formaten van Van Gogh? Dat was een heel belangrijke vraag, waar we ons gezamenlijk over hebben gebogen. Ons idee van de tentoonstelling was om een kern te maken van zeven Van Goghs, waaronder *De oogst*, *Veld met irissen bij Arles* en *Landschap met pijnbomen*; allemaal werken waarin de seizoenen voelbaar meespelen. Die worden apart opgehangen, op panelen midden in de ruimtes. Daar omheen ontvouwen zich dan, op flinke afstand, de kolossale werken van Hockney.

Zodoende zie je als je de zaal binnenkomt meteen waar het om gaat, en ontdek je de parallellen tussen

Hockney en Van Gogh. Dat vond Hockney zelf een goed idee. Ook de vormgever, Berry Slok, is al in een vroeg stadium bij de gesprekken betrokken. Bij Hockney thuis zie je allemaal sterke kleuren, die je ook terugvindt in zijn werken: de blauwe veranda, rode en gele wanden. En het idee was om dat ook in de tentoonstelling te doen.

Als dit stukje verschijnt is het resultaat inmiddels te zien aan de wanden in het Van Gogh Museum. Maar nu is het nog wachten op het oordeel van Hockney over dat ontwerp, de kleurstalen zijn net onderweg. Alles, werkelijk alles rond deze tentoonstelling is in samenspraak gebeurd. Maar het wordt een fascinerende tentoonstelling."

Edwin Becker is hoofd tentoonstellingen en kunst bij het Van Gogh Museum. De tentoonstelling *Hockney – Van Gogh. The Joy of Nature* is te zien t/m 26 mei

Op 8 mei houdt Edwin Becker speciaal voor Kunstschriftabonnees een lezing over Hockney en Van Gogh. Meer informatie op p. 44

Zaalfoto van de tentoonstelling *Hockney – Van Gogh. The Joy of Nature* met een deel van *The Arrival of Spring* (foto Mariëtte Haveman)

David Hockney schildert *Bloeiende meidoorns langs de Romeinse weg*, 2009 (foto Jean-Pierre Gonçalves de Lima)

Bewaard in het geheugen van Judith van Meeuwen

Welke tentoonstellingen hebben zich gevestigd in het geheugen van bekende tentoonstellingsmakers? Welke waren baanbrekend of memorabel, en waarom? Museumdirecteuren en conservatoren spreken zich uit. Hoe verhouden deze tentoonstellingen zich tot hun eigen projecten?
Deze keer: Judith D. van Meeuwen

"Een van de vroegste tentoonstellingen die mij zijn bijgebleven zag ik in 1986-1987 met mijn vader in het Museum voor Schone kunsten in Gent: **Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550-1650**. De schilderijen bieden een prachtige combinatie van het aardse en het spirituele; als dochter van een dominee waren ze zeer herkenbaar. In die tijd keek ik nog onbevangen naar een tentoonstelling. Nu ervaar ik het wel eens als jammer dat zoveel aspecten inmiddels meewegen met de receptie van een kunstwerk of tentoonstelling: concept, gebouw, lichtval, positionering, compositie, vormgeving, aantal bezoekers, het gedrag van medebezoekers en suppoosten en je eigen stemming. Soms gaat dan de oorspronkelijke magie een beetje verloren.

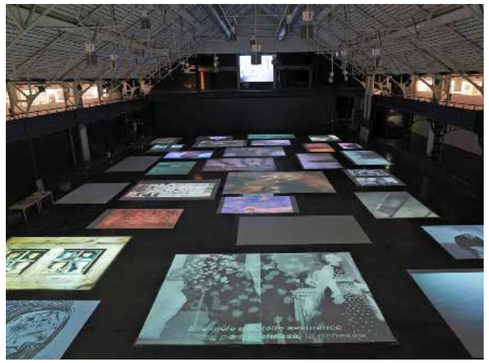
Judith D. van Meeuwen (1967) groeide op in Zeeuws-Vlaanderen. Zij studeerde tekenen en textiele werkvormen aan de Lerarenopleiding in Delft/Rotterdam en daarna kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden.
Zij is nu tentoonstellingsmaker bij Kunsthal KAdE in Amersfoort. In 2018 initieerde zij de reeks 'Bewaard in het geheugen' in Kunstschrift
(detail foto Mieke Bink)

Een op alle fronten indrukwekkende tentoonstelling die in mijn geheugen blijft rondzingen, is **Atlas Mnémosyne** die ik in 2012 in Studio National des Arts Contemporains in Le Fresnoy in Tourcoing heb gezien. Een digitale reconstructie, een beeldmontage door Georges Didi-Huberman en Arno Gisinger van het associatieve archief van zwart-wit foto's van Aby Warburg, pionier op het gebied van de iconografie. Een mogelijkheid om het onuitputtelijke archief van Warburg op een niet-lineaire wijze te benaderen en vrij te associëren binnen en buiten de canon van de (kunst)geschiedenis. Als oud-medewerker van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) rond 1997-1999 was ik betrokken bij de eerste stappen van de digitalisering van de collectie en was toen overdonderd door de grootte van het archief. De toch vele dia's tijdens de colleges kunstgeschiedenis verdwenen daarbij in het niets.

De associatieve blik komt ook sterk terug in **Carambolages** in het Grand Palais in Parijs in 2015 van de Franse tentoonstellingsmaker Jean-Hubert Martin, maker ook van **Magiciens de la Terre** in 1989 (zie de bijdrage van Christiane Berndes in Kunstschrift 2/2018). *Carambolages* verwijst naar het biljartspel, waarbij de speler door een stoot tegen één bal er nog eens twee aanstoot. Martin koos 185 kunstwerken uit alle periodes en werelddelen en ordende die in associatieve combinaties. De verbeelding van de kijker wordt zeer geprikkeld.

In de tentoonstelling **Goed Gemaakt** die Kunstschrift en Kunsthal KAdE in 2017 samen maakten, zou je ook kunnen spreken van carambolages: in het kabinet van Ann-Sophie Lehmann met de blozende Pygmalion tikte het anonieme schilderij *Maria Magdalena in extase* een foto uit de *Blush series* van Martine Stig aan, die vervolgens een fragment uit *Toy Story II* aantikte, het moment waarin Woody tot leven komt en gaat blozen, en vervolgens de *Encyclopedia of blushings* van Patrick Van Caeckenbergh aanraakt.

Soms is één kunstwerk zo sterk dat het de hele tentoonstelling draagt. In 2015 zag ik in Oostende de tentoonstelling **DE ZEE - salut d'honneur Jan Hoet**, samengesteld door Jan Hoet en Philippe Van den Bossche. Een prachtige tentoonstelling in Mu.Zee met hedendaagse meesters in dialoog met oudere meesters, Gustave Courbet, Marcel Broodthaers, Thierry de Cordier. Kris Martin toonde het werk *Altaar*: een leeg frame dat refereert aan het *Lam Gods* in de Sint Baafskathedraal in Gent,



dat opgesteld stond op het strand van Oostende met daarachter een subliem, telkens veranderend zicht op de zee. Groots en meeslepend in de verstilling.

De verstilling zag ik ook in het werk **Intervals**, een interactieve tentoonstelling van de Turkse kunstenares Ayşe Erkmen. In The Barbican in Londen heeft zij in 2013 in The Curve een installatie gemaakt van elf prachtige, met de hand geschilderde opera-, ballet- en theaterdecors (van *Ariadne* tot aan *The Mikado*). De doeken gingen langzaam omhoog en omlaag. Als bezoeker legde je een parcours af, met pauzes in tijd en afstand. Een intelligent ervaringskunstwerk, waarbij het langzaam op en neer gaan van de schermen de ervaring van tijd en ruimte enorm versterkte.

Een paar maanden geleden beleefde ik **Chalk Room** van Laurie Anderson in EYE filmmuseum in Amsterdam. Wat had ik die graag ook in de tentoonstelling **Krijt** in Kunsthal KAdE getoond. Met een virtual reality-helm op vloog ik dwars door het schoolbord heen naar een nieuwe dimensie in poëtische ruimtes van cijfers, letters en tekens. Dit project bood even een kijkje in de mogelijkheden van dit relatieve nieuwe medium voor tentoonstellingen. En zo - dagdroom ik dan - maak ik in 2030 het retrospectief 'VR/Art'.

Een tentoonstelling met een vergelijkbare strekking zag ik een jaar geleden in Het Nieuwe Instituut in Rotterdam: **Sleep mode. The art of the screensaver**. Kunstenaar Rafaël Rozendaal maakte deze tentoonstelling van 26 schermen met vallende sterren, 3D-buizen en vliegende broodroosters! Leve de beleving van de jonge nostalgie!

Dit appelleren aan collectieve nostalgie vind ik bij het bedenken en samenstellen van tentoonstellingen heel wezenlijk. Een andere belangrijke waarde vind ik in hoeverre de spelende mens in een tentoonstelling wordt wakker gekust. Zoals in **Parasite Paradise** in Leidsche Rijn en **Follydock** op Heijplaat, waar kunstenaars en architecten in hun follies een lans braken voor veelvormigheid en ruimdenkendheid. De spelende mens in topvorm die inspireert tot anders denken. Zo denk ik nog altijd met veel plezier terug aan de solo van Patrick Van Caeckenbergh in het Bonnefantenmuseum in 2001. Ultiem in spel. Stil geluk!"

Zaalfoto uit 2017 van de tentoonstelling *Goed gemaakt. Ode aan het maakproces* in Kunsthal KAdE, Amersfoort (foto Mieke Bink)

Georges Didi-Huberman en Arno Gisinger, *Histoires de fantômes pour grandes personnes*, installatie in Le Fresnoy in Tourcoing, 2012

Kris Martin, *Altaar*, 2014 • staal, 527 x 529 cm • installatie op het strand van Oostende

De keus van de kunstenaar
Tjebbe Beekman

Heden en verleden zijn, ook in de kunst, geen gescheiden domeinen. In elk Kunstschrift nodigen we een kunstenaar uit om iets te vertellen over haar of zijn kunsthistorische biografie. Welke kunstwerken hebben indruk gemaakt, en met welke voel je verwantschap?
Deze keer: Tjebbe Beekman

"Vandaag had ik het voorrecht om als gastcurator te mogen snuffelen in het depot van het Haags Gemeentemuseum. Als het spreekwoordelijke kind in de snoepwinkel schoot ik daar meteen in een acute kramp van keuzestress. De belofte iets te schrijven voor Kunstschrift over kunstwerken die voor mij van speciale betekenis zijn doemt op in mijn hoofd. En dan vooral de gedachte aan de onmogelijkheid of willekeur van zo'n keus. Onmogelijk! Een beetje overdonderd en schuchter loop ik achter Frouke en Doede, de conservatoren van het museum aan. Alsof het de normaalste zaak van de wereld is trekken ze schijnbaar lukraak aan de metalen rekken.

'Deze is leuk hè? Of deze, ken je die?'

Wat me vooral opvalt is dat de werken een stukje van hun heilige status verliezen. Als een filmster die in het echt ook kleiner blijkt te zijn dan gedacht.

Dat blijkt voor mij een geruststellende gedachte en ik ervaar een grotere verbondenheid dan ooit met bijvoorbeeld Paul Citroen of Kandinsky. Zo staan, hangen of liggen de werken bij mij ook in het atelier.

Wat een feestje en wat een onmogelijkheid om hier uit te kiezen, of erger te moeten schrappen! Tegelijkertijd is dat schrappen en toch weer terughalen nou juist het feestje. Drie zaaltjes heb ik tot mijn beschikking, en ik vind nu al drie werken in het depot die zo groot zijn dat ze mijn originele plan volledig in duigen laten vallen.

Vertwijfeld begint mijn hoofd te tollen. Ik moet de deur uit. In de auto terug naar Amsterdam bedenk ik welke werken in godsnaam mijn favorieten zijn. Maar die heb ik dus helemaal niet.

Wel heb ik een boel werken die om allerlei redenen in mijn achterhoofd spoken. Vaak omdat ze een oplossing aan kunnen dragen voor een fase of een probleem in mijn werk waar ik mee worstel.

Toen ik na negen jaar net weer terug was in Nederland zat ik in een impasse met mijn werk. Ik had de hoop dat in het landschap of het Nederlandse licht een antwoord zat om weer aan het werk te geraken. Ik moest denken aan David Hockneys landschappen die hij maakte in Yorkshire, en wellicht nog meer aan zijn gesprekken in het boek *A bigger message* dat ik met zo veel plezier heb gelezen. Het probleem was alleen dat er helemaal geen Hockneys in Nederlandse musea te zien zijn.

Op een gegeven moment kreeg ik een ingeving: *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point* van Willem de Kooning. Dat werk heeft alles van het sublieme van het Hollandse licht in zich. Mijn atelier bevindt zich op de grens van Amsterdam in een natuurgebied en iedere ochtend voor ik naar het atelier fietste stopte ik even bij het Stedelijk om naar dat werk te kijken. En verdomd, daar was de oplossing: niet in het feitelijk schilderen van een landschap maar in wat de ervaring van dat landschap voor mij betekende. Mijn hoofd werkt van nature associatief en terwijl ik nadenk over dat sublieme realiseer ik me dat een goed werk altijd een bepaalde geladenheid bezit.

Lamp van Luc Tuymans in Museum De Pont is hier een fantastisch voorbeeld van. Het is een kleine en absoluut bewust simpele afbeelding met een enorm krachtige zinderingdie de toeschouwer onmiddellijk in zijn greep heeft. De wetenschap dat het kapje waar het werk zich op baseert gemaakt is van mensenhuid, is voor de beleving niet eens van belang. Het werk communiceert die gruwel in stilte.

Een meester in het opladen van beeld door middel van concentratie is Daan van Golden. Hij heeft niet eens een verhalend beeld nodig. Het schilderij *Compositie met blauwe ruit* is een afbeelding van een theedoek van de HEMA. Door de manier van werken, de concentratie, contemplatie en rust die Van Golden in het maakproces heeft gestoken blijkt hij het beeld te hebben opgeladen met wat ik bij gebrek aan een beter woord een ziel moet noemen.

Deze voorbeelden raken voor mij aan de essentie van wat een goed werk is, of een goede tentoonstelling. Het is de standaard die ik voor mijzelf hanteer in mijn atelier tijdens het werken. Dat betekent in de praktijk vooral dat ik probeer alle voorwaarden in het atelier zo te organiseren dat een dergelijk moment, waarin het werk zich mogelijk oplaadt, kan ontstaan.

En precies dat is dan ook het verslavende genot van het werken in een atelier. Nu hoef ik dat gegeven alleen nog maar toe te passen op de keuze aan werken voor het museum. Ik parkeer mijn auto en loop met een gevoel van euforie en lichte deemoed de trap op mijn atelier in."

De tentoonstelling waaraan gerefereerd wordt in de tekst gaat *Top Floor* heten en is te zien vanaf 12 april in het Gemeentemuseum Den Haag.
www.tjebbebeekman.com
hollandsemeesters.info Tjebbe Beekman

Tjebbe Beekman, *Ilya's birthroom*, 2008 • acrylverf, zand en brandverf, 300 x 240 cm • Gemeentemuseum Den Haag

Daan van Golden, *Compositie met blauwe ruit*, 1964 • lakverf op doek, geplakt op multiplex, 70 x 70 cm • Stedelijk Museum, Amsterdam

Luc Tuymans, *Lamp*, 1994 • olieverf op doek, 56,3 x 45,5 cm • De Pont Museum, Tilburg

Willem de Kooning, *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point*, 1963 • olieverf op doek, 203 x 178 cm • Stedelijk Museum, Amsterdam

22 SCHILDERIJEN,
MEER DAN 1300 ETSEN.
DE GROOTSTE COLLECTIE

60 TEKENINGEN EN
HET RIJKSMUSEUM BEZIT
REMBRANDTS TER WERELD.