

The background of the entire page is a painting. In the upper half, a man in a dark coat and hat stands on a path, holding a white circular object. Behind him is a dense line of trees with green and yellow foliage. The lower half of the image is a body of water, rendered with thick, expressive brushstrokes in shades of blue, green, pink, and black. The water reflects the sky and the trees. The overall style is impressionistic and expressive.

DE MAGIE VAN VERF

HANS DE BRUIJN EN DE HERSCHEPPING VAN DE
ROMANTISCHE TRADITIE



De magie van verf

Hans de Bruijn en de herschepping van de romantische traditie

Jetteke Bolten-Rempt

Hoofdstuk I

De ruïne, eeuwige bron van inspiratie

Een ruïne bestaat uit de resten van een in verval geraakt gebouw, maar de term kan ook voor mensen gelden. Het woord ruïne wordt zowel in letterlijke zin gebruikt voor het vervallen of vernietigde gebouw, als in overdrachtelijke betekenis: het verval, de ondergang van mensen en culturen. Toonbeelden van kracht of macht raken in verval: door ouderdom of door toedoen van nieuwe machten, maar altijd speelt de factor tijd een beslissende rol: *sic transit gloria mundi*.

Een ruïne stemt tot nadenken en heeft sinds mensenheugenis tot de verbeelding gesproken. In de beeldende kunst kent de ruïne een eeuwenlange traditie. De ruïne staat niet alleen voor het door geweld of door de tijd aangetaste en verloren verleden, maar kan ook gebruikt worden als waarschuwing voor overmoedig zelfvertrouwen, als vanitas-symbool voor de tijdelijkheid van het bestaan: *vanitas vanitatis et omnia vanitas* (ijdelheid der ijdelheden en alles is ijdelheid).⁶

De ruïne biedt troost door zijn verheven (sublieme) schoonheid, zoals spreekt uit de passage uit *Lucien Leuwen* die Stendhal schreef in 1836, maar die pas werd gepubliceerd in 1894: "De heren maakten een omweg van zes mijl om de ruïnes van de beroemde abdij van N*** te bezichtigen. Ze vonden ze prachtig, en als echte leerlingen van de *École polytechnique* konden ze de verleiding niet weerstaan er een paar delen van op te meten. Deze afleiding ontspande de reizigers. De vulgariteit en de platvloersheid die hun geest hadden benauwd, werden weggevaagd door discussies over de band tussen de gotische kunst en de godsdienst, die eenenvijftig van de honderd kinderen die geboren worden de hel in het vooruitzicht stelt, enz."⁷

In de 19de-eeuwse schilderkunst belichaamt de ruïne de verheven stemming die de grootse schoonheid van de omringende natuur versterkt; het Romantisch verlangen naar sublieme schoonheid kon de vaak uitzichtloze, dagelijkse werkelijkheid enigszins verzachten.

De ruïne verliest in de 20ste eeuw zijn nostalgische magie door de ruïneuze realiteit van de twee wereldoorlogen, door fotografie en film onontkoombaar gedocumenteerd. Als het thema weer opduikt in de schilderkunst, verschijnt de ruïne in de expressief geabstraheerde vorm van bijvoorbeeld Per Kirkeby weer op het doek. De 21ste-eeuwse ruïneschilderijen van Hans de Bruijn of die van Duncan Wylie hebben daarentegen het karakter van een aanklacht hoewel ook hier schoonheid en verval hand in hand gaan.

Enkele voorbeelden uit de tijd geplukt

Meest in het oog lopend - en vanuit De Bruijns perspectief gezien voorlopers van het geboortehuis van Rembrandt - zijn de ruïneuze bouwwerken in de vroege verbeeldingen van de geboorte van Jezus in de ruïne of stal, dikwijls opgevat als tijdelijke beschutting, op of tegen vervallen klassieke, architectonische resten aan gebouwd. De bouwvalligheid van de stal duidt op de nederigheid van Christus Koning, maar het feit dat de stal op of tegen klassieke ruïnes is gebouwd symboliseert ook de overwinning van het Christendom op het Jodendom en het Romeinse heidendom. Een mooi voorbeeld is de *Aanbidding* van Dürer uit 1504. In de 16de eeuw neemt de kennis van en de bewondering voor de klassieke ruïne toe door toedoen van de vele Rome-gangers. Zo portretteert Maarten van Heemskerck (1498-1574) talloze antieke Romeinse ruïnes, die dankzij de grafische reproduceerbaarheid ervan ook voor hen die de reis naar Rome niet onderne-

Albrecht Dürer, *Aanbidding*, 1504. Olieverf op hout, 98 x 111 cm, Florence, Uffizi

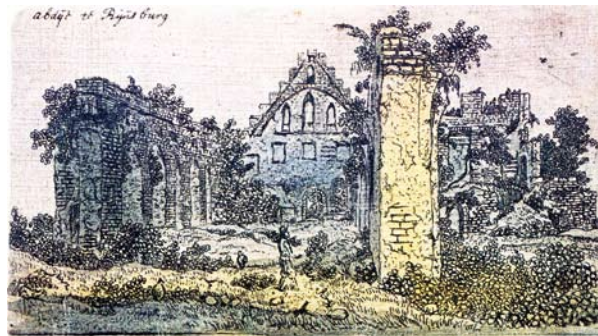


Maarten van Heemskerck, *St. Pieters Basilica te Rome*, 1536. Tekening

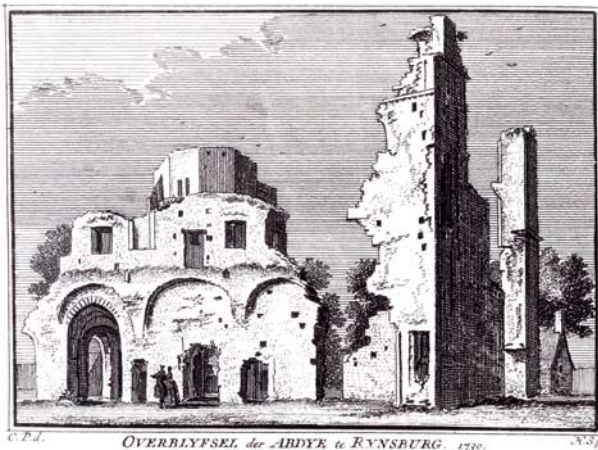


Rembrandt van Rijn, *Landschap met kasteel*, ca. 1641.
Olieverf, 44 x 60 cm, Parijs, Musée du Louvre

H. Seghers, *Ruïne van de Abdij van Rijsburg*. Ets



Hendrik Spilman naar Cornelis Pronk, *Ruïne van de Abdij van Rijsburg*, 1730. Gravure



men tot voorbeeld dienen. Christelijk Rome - zetel van de paus - was gebouwd op de overblijfselen van het antieke centrum van de wereld en met de herwaardering van de klassieken tijdens de Renaissance kwamen daar verval en tijdloosheid tezamen: Rome de eeuwige stad.

Bij het ontstaan van het landschap als zelfstandig genre in de loop van de 17de eeuw speelt de aanwezigheid van een ruïne een significante rol. Ook of juist in het uit Italië overgewaaid arcadische of idyllische landschap dat de eeuwige schoonheid van de ideale natuur bezingt, beheerst, naast de menselijke schedel, vaak de antieke ruïne het beeld. Van dichtbij of in de verte weergegeven herinneren de doodskop en de ruïne aan de zelfs daar aanwezige dood: *Et in Arcadia Ego* (ook ik ben in Arcadië).

In de ontwikkeling van de Noord-Nederlandse landschapsschilderkunst is de ruïne als herinnering aan de vergankelijkheid eveneens prominent aanwezig. De aanwezigheid van ruïnes bepaalt de waardigheid en de filosofische reikwijdte van het landschappelijk thema. De resten van

menselijke grootheid - en grootheidswaan - geven niet alleen een schilderachtig effect, maar manen ook tot deemoed. *Memento mori*, denk te sterven.

De visionaire ruïnes van Pieter Lastman, vervolmaakt door zijn leerling Rembrandt, geven hun landschappen meeslepende, preromantische verbeelding. Die ruïnes zijn veelal gebaseerd op be-

kende voorbeelden maar zijn verder aan de fantasie ontsproten. De grootse ruïne in Rembrandts *Landschap met kasteel* uit ca. 1641 dat De Bruijn in 2006 in Stedelijk Museum De Lakenhal uitgebreid heeft bestudeerd, steekt indrukwekkend af tegen de lichtende wolkenhemel. Natuur en cultuur vormen hier tezamen een lofzang op de grootsheid en tegelijkertijd kwetsbaarheid van het bestaan, die gestalte krijgt door licht en donker.

Ook identificeerbare ruïnes van 'eigen bodem' worden gebruikt, zoals die van het Huis te Merwede bij Dordrecht door Jan van Goyen en Aelbert Cuyp of de ruïnes van Rijsburg, Brederode of kasteel Egmond die Jacob van Ruysdael schilderde. Vooral Hercules Seghers' etsen met de ruïne van de abdij van Rijsburg, van dichtbij en in nachtdonker weergegeven, maakten al vroeg een onuitwisbare indruk op De Bruijn, nog ver voordat hij zelf zijn ruïnes begon te schilderen. Het zijn vooral deze melancholische, schilderachtige etsen van Seghers die voor Hans de Bruijns ontwikkeling van doorslaggevende invloed zijn, niet alleen door diens indrukwekkende *Ruïne van Rijsburg*, maar ook door zijn landschappen in het algemeen en zijn vrije toepassing van kleur en licht-donker effecten.⁸



Hans de Bruijn, *Het Huis van Anton Heyboer*, 1985.
Olieverf op doek, 200 x 170 cm



Hans de Bruijn, *Gezicht*, 1985. Olieverf op doek,
200 x 170 cm

Hans de Bruijn, *Dodeskaden*, 1986.
Olieverf op doek, 180 x 160 cm

Hans de Bruijn, *Huis*, 1985. Olieverf op doek,
200 x 170 cm



Hoofdstuk III

Hans de Bruijn: Romanticism revisited

Gestolde verandering

Als Hans de Bruijn in zijn verlangen naar ware en waardige schilderkunst de ruïne van het geboortehuis van Rembrandt tot onderwerp kiest en in letterlijk alle toonaarden schildert, introduceert hij de culturele ruïne. Niet voor de eerste keer eigent hij zich een beproefd thema toe uit de romantische traditie, een constante factor in zijn oeuvre.

Met zijn keuze voor de Romantiek baant hij zich een weg door de inmiddels virtuele jungle van de moderne kunst.³⁰ Die weg komt ergens vandaan. Om tot een beter begrip te komen van de reikwijdte van zijn werk wil ik dat spoor terugvolgen aan de hand van zijn schilderijen, ook door middel van vele gesprekken. De Bruijn vertelt over zijn werk tijdens een gedenkwaardige middag in zijn atelier op de 29^{ste} april 2009.

Uit 1985 hangen drie grote schilderijen in het atelier, alle in dezelfde grauwe kleuren, zwart, bruin, grijsen. Het zijn *Het Huis van Anton Heyboer*, *Gezicht en Huis*. Terugkijkend zou De Bruijn, denk ik, de titel *Ruïne* kiezen voor het laatstgenoemde werk.



Ze dateren uit de tijd van voor de Rijksakademie; Hans de Bruijn is dan vierentwintig. Hij is er nog steeds tevreden over. De kleuren zijn modderig, de vormen zijn ontstaan door bijna tekenachtige accentuering met een smalle kwast. Zoals wanneer je in een modderplas kon roeren en er dan associatieve beelden ontstonden. Daar doet het me aan denken. Ik kende de schilderijen, had ze al eens eerder gezien. Ze zijn somber, door de kleur, en op de grens van voorstelling en voorstellingsloos, iets en niets. Ook door hun formaat zijn ze verbazend sterk aanwezig, niet direct bedoeld om de kijker te charmeren, ook

niet om te schofferen, maar om heel kaal te laten zien wat het is. De monochrome toonzetting valt me op en de expressiviteit van het gebaar. Ze zijn in 1985 ontstaan, een half jaar na de veel besproken tentoonstelling *Von hier aus* in Hal 13 van het Jaarbeurscomplex in Düsseldorf waar onder anderen Kiefer, Baselitz, Penck, Richter, Polke schitterden, maar waar ook Per Kirkeby met een vrij in de ruimte staande, enorme schoorsteenachtige toren aanwezig was. We spreken erover, en De Bruijn blijkt geen navolger te zijn.

Dan hangt Hans een nieuwe serie uit 1986 op, geïnspireerd door de Japanse film *Dodeskaden*, uit 1971 van Akira Kurosawa. De Engelse vertaling van de titel luidt *Clickety Clack*, een onomatopoeie van het geluid van een trein die voorbij dendert. De setting is een achterbuurt. In de film heeft een debiele jongen de hoofdrol. Hij loopt over het spoor en speelt treintje, hij herhaalt monotoon het woord, Dodeskaden. Een ritueel. De grote formaten van de werken, overwegend bruinen, zwart en grijs, ondersteunen de fysieke handeling van het geschilderde, de tastbare aanwezigheid.

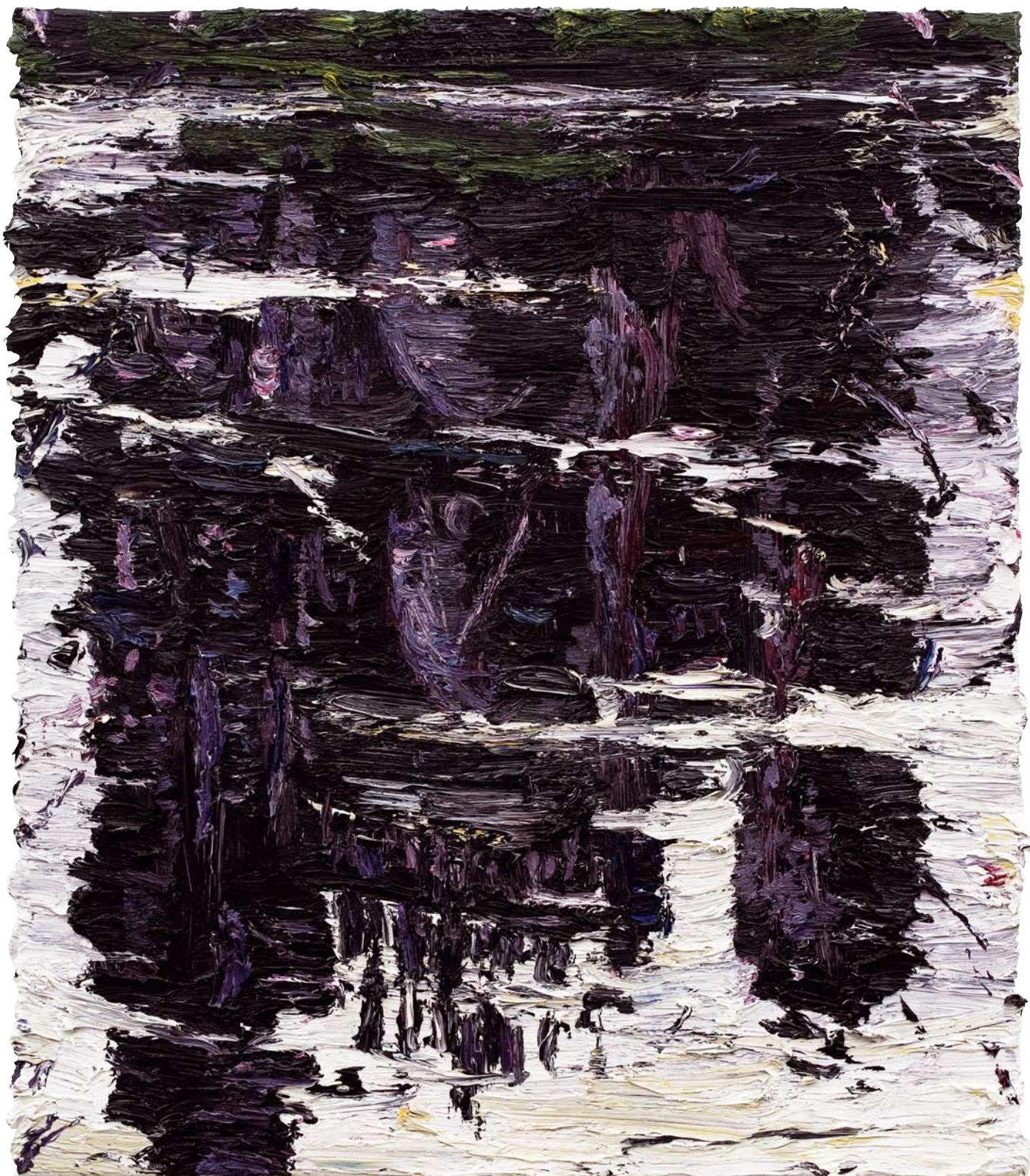
Een van de doeken laat iets zien dat op een ruig geschilderde horizontaal afgebeelde ladder lijkt, zwart op vuilgrijs groen; maar het is geen ladder. "Dit is daarentegen echt een spoorlijn," zegt Hans. "Je kijkt er bovenop. Ruïnes. Het ongeordende. Het warrige van de debiele jongen is uitgedrukt."



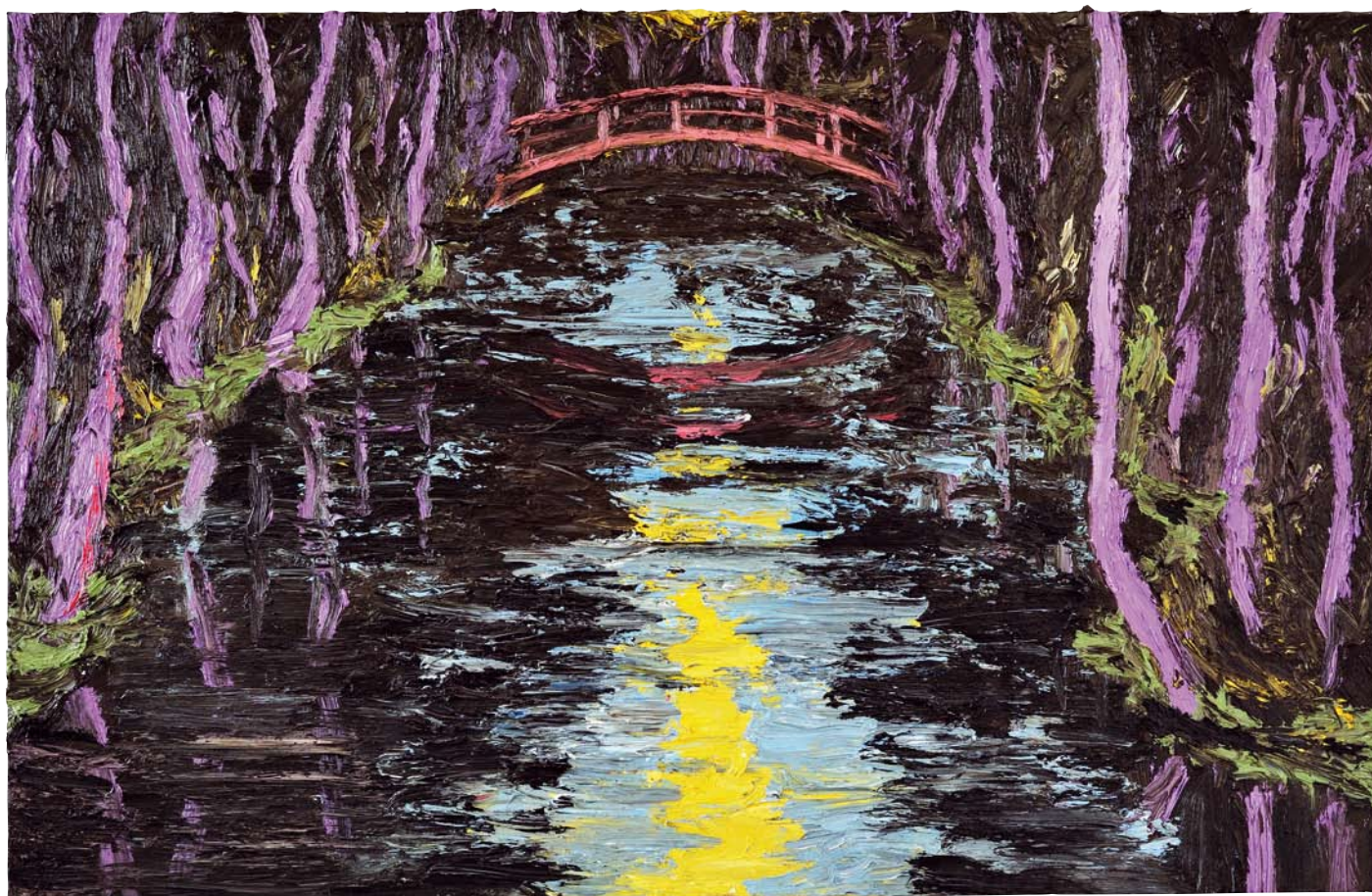
Zwart op paars en zwart en wit en paarsachtig grijs (Rothko), 2008. 200 x 250 cm



Zwart op vuilwit en zwart en bruin grijs (Rothko), 2008. 200 x 250 cm



Hemel op aarde - Rouen II, 2008. 70 x 50 cm





Turner I, 2007. 40 x 30 cm



Turner II, 2007. 40 x 40 cm



87



boven: Teufelsbrücke / St Gotthart (zomer en winter), 2008. elk 40 x 30 cm. Part.coll.

onder: Akker, 2007. 20 x 35 cm



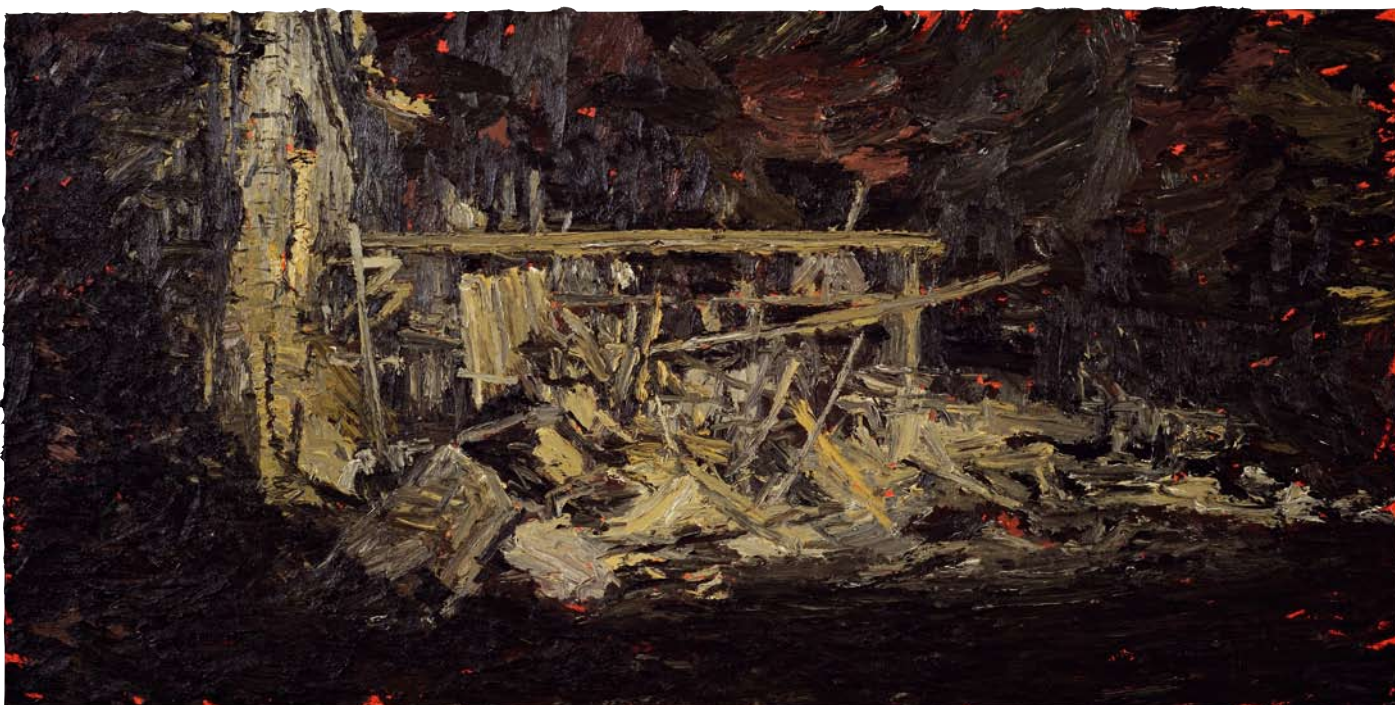
Waterlelievijver, 2008. 210 x 400 cm





Rembrandt's geboortehuis, boven: 2006, 50 x 100 cm; onder: 2009, 40 x 80 cm





Obscure II, 2009. 150 x 300 cm





Obscure V, 2010. 200 x 300 cm