

Alle kunst is altijd met hetzelfde bezig. Eerst sinds de uitvinding van het modernisme heeft deze stelling de schijn tegen. Het is immers al een goede eeuw lang gebruikelijk dat zich kunstrichtingen manifesteren, die voorgewen geheel nieuw te zijn en niet schatplichtig aan enigerlei traditie uit een verleden, waarmee zij willen breken. De Westerse kunstpolitiek stimuleert zulke richtingen met criteria als innovativiteit en grensverlegging of drempelverlaging, grotendeels gebaseerd op het filosofisch concept van “Vooruitgang”, dat alle moderniteit beheerst. Op tal van gebieden leverde dit aanwijsbare kwaliteitsverbetering op; denk alleen aan techniek en geneeskunst. Maar in de kunst lijkt het louter verwarring voort te brengen. Het kunstpolitieke- en overheidsbeleid resulteert vooral in een circuit dat de halve wereld omspant met zowel vervelend conformisme als dermate snelle gezichtswisseling van wat-kunst-heet dat zelfs de meest kijkgrage ogen erop afknappen en er geen kunst in herkennen. De sleutel tot dit raadsel is een simpele. Kunst is een artefact waarop het begrip “vooruitgang” niet van toepassing is. Een paard uit een prehistorische grot is niet slechter dan het paard van Picasso’s Guernica. Barnett Newman is niet beter dan Pierro della Francesca. Alle kunstenaars zijn altijd en overal met hetzelfde bezig. Dit zou dus uiterst vervelend zijn, wanneer er niet een oneindig aantal manieren was om met datzelfde bezig te zijn en die een object tot kunst stempelen.

Vervelend wordt het alleen wanneer een kunstenaar voor hem verkeerde manieren kiest of wanneer hij zijn gebruik ervan niet waar kan maken. Menig postmodernist uit het circuit levert daarvan het bewijs. Tekenen van kentering zijn er overigens al duidelijk in het post-post-postmodernisme (de zaken gaan zo snel dat er geen tijd meer is om er fatsoenlijke namen voor te bedenken). Er zijn weer kunstenaars en richtingen die oog krijgen voor de traditie en die niet meer op gespannen voet staan met wat-toen-schoon-heette. De verwarrende periode “dat schoonheid tot iedere prijs moet worden vermeden” lijkt weg te ebben. Het zat natuurlijk in de lucht want het gaat om een traditie die voor de kunstenaar even wezenlijk is als de patronen van zijn ademhaling of de ritmes van zijn hartslag. Zulke zaken vallen niet te ontkennen. Intussen is het niet eenvoudig uit te maken wat het precies is, waarmee kunstenaars overal en altijd bezig zijn. Daaraan zijn al veel woorden besteed, vooral door dichters. Zo is er William Wordsworth met zijn befaamde definitie van 1798, dat kunst voortkomt uit “emotion recollected in tranquillity”. Een ander sleutelwoord is “bewustzijnsverruiming” en met het werk van Bruno van Dijk voor ogen dringen zich bij mij vier regels op van Wordworth’s tijdgenoot, de even geniale als halfgare William Blake, die niet als kunstdefinitie bedoeld zijn, maar toch

“To see a world in a grain of sand,
And Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour”.

Bruno van Dijck zag ik in een bos bij Zoersel intens kijken naar vier zwartgeblakerde, besneden boomstammen van de Britse beeldhouwer David Nash. Het is duidelijk dat Bruno iets met bomen heeft. In zijn oeuvre komt er zelfs een voor die tot titel kreeg “Zelfportret als nestdrager”(1995). In een nest worden - zoals bekend - wezenlijkheden verder uitgebreid. En alle broedprocessen zijn verwant, welke vreemde vogels zij ook mogen voortbrengen. Wat Nash in Zoersel deed, was geen primeur. Zo’n bewerkte boom stond eeuwenlang in een Westfaals woud, totdat Karel de Grote hem in 772 omver liet halen. De boom werd “Irminsul” genoemd. Voor Germanen was dit de zuil waarop hun wereld symbolisch rustte. De Lappen en veel derdewereldvolken houden nog zulke archetypische constructies in ere. Het moet dus wel deugdelijk zijn. Ook het feit dat de Grote Karels er bang voor zijn, toont zulks aan (het omverhalen lijkt een typisch voorbeeld van overheidsbemoeiing met de kunst). Waar Bruno van Dijck naar keek waren ook de patronen die hout gaat vertonen, als Nash een boom met vuur tot een “charred column” bewerkt. Het hout krijgt dan een heel nieuwe huid van regelmatige craquelures, die grote visuele presentie heeft. Zulke zaken hebben zijn levendige interesse. Wanneer hij een houten paneel beschildert - en hij selecteert daarvoor het krachtige kernhout van de boom - weet hij dat de meer zachte jaarringen reageren op een grondlaag van waterhoudende verf. De zachte ringen absorberen vloeistof, de harde niet, zodat een subtiel reliëfpatroon met boeiende variaties ontstaat. (Natuurlijk weet hij dat. Hij is immers een boom!). Hij is zó dankbaar voor dit gegeven, dat hij geneigd is grote stukken ervan gewoon op te nemen in het schilderij en bij verdere beschildering en betekening het gegeven stramien zorgvuldig te respecteren en in de totaliteit van de compositie te laten doorklinken. Dat werkt hoogst effectief

Net als Nash maakt van Dijck een “shrine” waarin “kunst” de geheimzinnige omhulling is van “natuur” (waarover later). Nash maakt ook “menhirs” uit hout, die herinneren aan de stenen die mensen als gedenkteken oprichtten, al millennia geleden, toen de beschaving daagde en daarmee de herinnering belangrijk werd en een teken van mens-zijn. Tot datgene waar alle kunst altijd mee bezig is, behoort zonder twijfel de herinnering, zowel van het individu als het collectief. Bruno van Dijck koestert herinneringen: bomen, landschappen, natuur. En hoe persoonlijk deze herinneringen ook zijn, bij uitbeelding worden zij een collectief gegeven, dat iedereen aangaat en van alle tijden is. Zij ondergaan de magische vergroting van zandkorrel tot wereld en overstijgen grandioos het formaat van de handpalm. De formaten waarin Bruno van Dijck werkt zijn immer bescheiden. Hij schuwt het monumentale, maar ontsluit niettemin hemel en eeuwigheid, zoals Blake perfect verwoordde. Bruno van Dijck zal wel schrikken van de grote woorden, maar dat is precies wat hij aanricht.

Er is plaats voor nog wat nuchtere opmerkingen. Hoe groot de twijfel aan hemel en eeuwigheid tegen het jaar 2000 ook zijn geworden, de goede kunst blijft roekeloos een zalig voorschot verstrekken op het stuk van bewustzijnsverruiming.

Christelijkheid of in ieder geval traditie suggereren de drie termen, die Bruno van Dijck stelt voor zijn laatste expositie in het twee millennium: miniaturen, schrijven, triptieken. Miniaturen zijn oorspronkelijk de in menie geschilderde beginletters van teksten in middeleeuwse boeken die nagenoeg alle van religieuze aard zijn. De rode letters werden al spoedig door minieme illustraties omgeven die de heilsboodschap verduidelijkten, want niet alle mensen zijn goede verstaanders. Schrijven omhullen materie, die méér dan materiële waarde heeft. Dat kan gaan om botten van christelijke heiligen. Maar ook een heidense tempel is een schrijn. En een simpel iets dat toebehoort heeft aan een geliefde is een volwaardige vulling voor een schrijn. Het schrijn is een bijzondere manier om de herinnering te koesteren. Wat de triptieken betreft: het zal niemand verwonderen, dat de jonge Bruno van Dijck een enorme kick kreeg van Rubens’ triptiek der kruisafname in de kathedraal van Antwerpen. Als schilder zal hem eerder dan de religieuze straling het ruimtelijk geweld van

Rubens zijn bijgebleven. Proberen wij na te gaan wat Bruno van Dijck met zulke gegevens doet.

Met de miniaturen ligt het waarschijnlijk heel eenvoudig. Zij zijn voor hem een maat. Maat is een van de voornaamste expressiemiddelen van de beeldende kunstenaar. Dat wordt duidelijk in de monumentale afmetingen die de Rubensen hanteren. Bruno maakt daarvan dus geen gebruik. Hij overdrijft liever in de richting van het kleine en minieme. Een wezenselement van de miniatuur is dat zij het kijken toescherpt. Een vluchtige blik beloont zij niet. Goed kijken is trouwens voor het oeuvre van deze schilder onontbeerlijk. Zijn titels geven een vingerwijzing: "Tweede indruk", "Herzien", "Blijven kijken". Deze schilder is als weinigen in staat zijn beelding te comprimeren tot briefkaart- of postzegelformaat. Hij spreekt wel van "zakschilderijtjes". En inderdaad: je zou ze op je dagelijkse gangen willen meenemen om geen moment ervan te hoeven missen.

Met de schrijnen is het wellicht wat gecompliceerder. Zij zijn onmiskenbaar "reliëkhouders", zoals de christelijke, waar ze sterk aan doen denken. Zo verwonderlijk is dat overigens niet. Tot voor kort is alle kunst religieus geweest en buiten het Westen is dit meestal nog zo. Kunst en religie willen het immateriële en tot de tijd der Verlichting was dit simpelweg "God", die toen dood werd verklaard, al wil het stervensproces maar niet vlotten. Hoe dit ook zij: velen die God afzwoeren, vonden in kunst een remplaçant. Wie weet, gaat het wel om hetzelfde? Wat Bruno van Dijck's schrijnen bergen, pretendeert "van huis uit" geen bovennatuur te zijn maar "gewoon" natuur: een takje, een vogelnestje, een turf uit een Ierse "bog". Zoals heiligenknoken zijn het dragers van een herinnering. Zolang het schrijn een herinnering waar maakt en veelzeggend is, doet het wat religie én kunst willen. De macht van het schrijn is zelfs zo groot dat - zoals een lange historie aantoonde - het niet eens meer van belang is of een reliëf "echt" blijkt.

Daaraan kan geen twijfel bestaan bij Bruno van Dijck. Zijn schrijnen bergen echte "objets trouvés", die al een aanzienlijke traditie hebben in de kunst en daar toch blijf geven bovennatuur in zich te dragen. Zeker in Bruno van Dijcks profane "tabernakels".

De Gulden Snede speelt een rol in Bruno van Dijcks werk. Hij is een graag gebruiker van maatsystemen. Is dat een handreiking van de traditie? Hij blijkt zulke systemen gewild en ongewild te benutten. Soms blijken in het klare werk modulors te zijn geslopen, waarvan de schilder zich niet bewust was. Gaat het om archetypen? Zit het in onze genen? De kijker naar het werk ziet ze overigens gemakkelijk over het hoofd, behalve dan bij de schrijnen die pure minimal-art zijn. Deze schilder is ook een grage schrijnwerker, die geniet van het ordentelijke samenbrengen van rechte plankjes. Potlood, pen en penseel springen dan weer autonoom om met deze mathematische rechtlijnigheid in een even grote als gebreidelde fantasie. Het is een extra vreugde de wetten van de maat daarin te ontdekken. Het simpele vierkant is al een veelbetekenende vorm. Meer complexe structuren leveren hem werk van bewonderde collega's op. Zo helpt b.v. de koele en subtiele Brit Ben Nicholson hem aan bruikbare uitgangspunten. Nicholson heeft een heel eigen mathematica. Zijn schilderijen kunnen bescheiden reliëfs zijn, waarin het platte vlak wordt onderbroken door verhoging of verdieping, hetgeen een letterlijke ruimtelijkheid geeft die ongebruikelijk is bij schilderijen. Het spreekt van Dijck aan en het vinden van sporen daarvan in zijn werk vergt goed kijken dat zich loont. Van Dijck laat overigens het platte vlak intact en suggereert alleen abstracte ruimten. Zo met zijn etsen die hij kan overschilderen en overtekenen, waarbij de oorspronkelijke lijnen gerespecteerd blijven en geen achtergrond worden maar een valabel, virtueel tweede plan! Alle ideeën, die andere schilders hem leveren, worden geïntegreerd in zijn supreme ordeningslust. Cy Twombly levert daarvan voor mij een heel overtuigend voorbeeld. Ik hou eigenlijk niet van die schilder, maar wanneer van Dijck diens irritante gegriffel benut, wordt het ineens mooi in mijn ogen. Van bewondering maakt deze schilder

geen geheim. Hij kan zijn enthousiasme over de grote Constable virtuoos wegschilderen in een realistisch landschap. Hij heeft trouwens nooit angst voor het natuurbeeld, maar blijft verknocht aan abstracties. Het mag alleen allemaal niet te gemakkelijk gaan en de smeugheid van de olieverf is nu eenmaal een grote verleidster die weerstand moet worden geboden! Het zijn olieverf en landschap die hoogtij vierten op de triptieken. De triptiek stamt van kerk en altaar: ze is lang “uit” geweest. Sinds schilders als Léger en Beckmann wordt de vorm weer gepraktiseerd door Johns, Ryman, Marden en veel anderen. Al deze gebruikers hebben de behoefte gemeen aan monumentaal formaat voor een brede armslag. Daar gaat het Bruno van Dijck dus niet om. Zijn triptieken zijn kleiner dan een normaal ezelschilderij. Wat hij binnen dit formaat wil, is een optimale variatie aan ruimtelijkheid. “Ruimte” komt voor in titels van zijn werk. Die realiseert hij in het platte vlak. Maar in de triptiek komt de variatie erbij, waarmee de kijker kan spelen. De triptiek kan open en dicht. Zij heeft een buiten en een binnen. De scharnieren maken manipulaties mogelijk van de stand der beeldvlakken. Maar er moet wel zó geschilderd worden dat al deze confrontaties elkaar niet aantasten maar versterken. Met magie dus.

Een simpele lijst van titels van Bruno van Dijcks werk is onthullend. Hij heeft nooit meegedaan aan de misselijke (post)moderne mode van “titel: geen titel” (deze holle frase is waarschijnlijk de laatste poging om kijkers die ergens geen kunst in zien tot andere gedachten te brengen). Natuur en landschap zijn van Dijcks motief. De titels zijn wegwijzer: “Stille tuin”, “Bezonden groen”, “Oud Grasland”, “Winterreise”, “Bogfield” of “Veldwerk” en dan nog eens de samenbundeling daarvan in de serie “Grundgeschichte”. De schilder geeft vaak series onder één titel, omdat hij méér van één onderwerp te tonen heeft en de waarneming wil verdiepen. Andere titels zoals “Blizzard”, “Na de regen”, (die Klimt ook gebruikte), “Vrieslucht” of “Windkracht 7” geven factoren aan die ingegrepen hebben in het landschap, het “abstracter” maakten, en dus zeer geschikt voor deze schilder. De titels ontstaan na voltooiing van de schilderijen en zijn dus een literaire proef-op-de-som.

Nog een beknopte opmerking wil ik kwijt over de huidige “State of the Art”. “Wat daar voor zwakke troep in zit (‘schwaches Zeug’) gelooft U eenvoudigweg niet”! Het zijn geen woorden van nu, maar van 1822 en niet van mij, maar van Goethe, die vervolgde: “De poëten schrijven allen of zij ziek zijn en de hele wereld een hospitaal (‘Lazarett’)... Allen spreken zij van de kommer en kwel der aarde... de een jut de ander op tot grotere ontevredenheid”. Dit beeld - dat ook nog het huidige is - past in een ‘Vooruitgang’, die net een revolutie achter de rug had om de vrijheid van het individu te bevechten. Dat is eerbaar, maar het individu blijkt overmatig in zichzelf verdiept te kunnen raken en tot egolatrie te vervallen. Sinds Goethe is dat vaker vastgesteld. Anthony Claro klaagde (1998) “dat veel jonge kunst vol zelfmedelijden zit”. Robert Graves had daarvan al duidelijk de consequentie geformuleerd: “A “bad” poet is someone who solves his emotional problems to his own satisfaction but not to anyone else’s”. Deze sfeer reikt in het postmodernisme tot in het suïcidale. Nu staan voor mij dus enkele gedachten voorop. Kunst is bezig-zijn met herinnering en traditie; met het verleden. Kunst heeft dit nodig om actueel en van-nu te kunnen zijn en de vonk van vitaliteit en vreugde in de mensen te kunnen aanjagen tot een gloed die hun leven verandert of - zoals Goethe het wilde - “de mensen moed geeft ’s levens strijd te doorstaan”. Dit kan dus alleen als de kunst ook - en misschien vooral - bezig is met de toekomst en de mens daar een onbetwifelbaar uitzicht op biedt. Met andere woorden: bij alle twijfels dient het acute bewustzijn te blijven bestaan van (in de formulering van Malraux) “la force et l’honneur d’être homme”.

Dit kan op veel manieren worden gesteld. Het vers van Blake, dat ik vooropstelde en van toepassing verklaarde op het werk van Bruno van Dijck, heet “Auguries of Innocence”. De auguur is in het klassieke een kenner van de toekomst. Hij kan de tekenen daarvan lezen en

met zijn rituelen zelfs de toekomst mede bepalen. Voor zulke rituelen dicht Blake de kunstenaar onschuld toe. Dit lijkt mij essentieel voor wie wegen zoekt naar een paradijs dat iedere mens - hoe dan ook - behoeft. Zeker wanneer hij het verloren heeft.