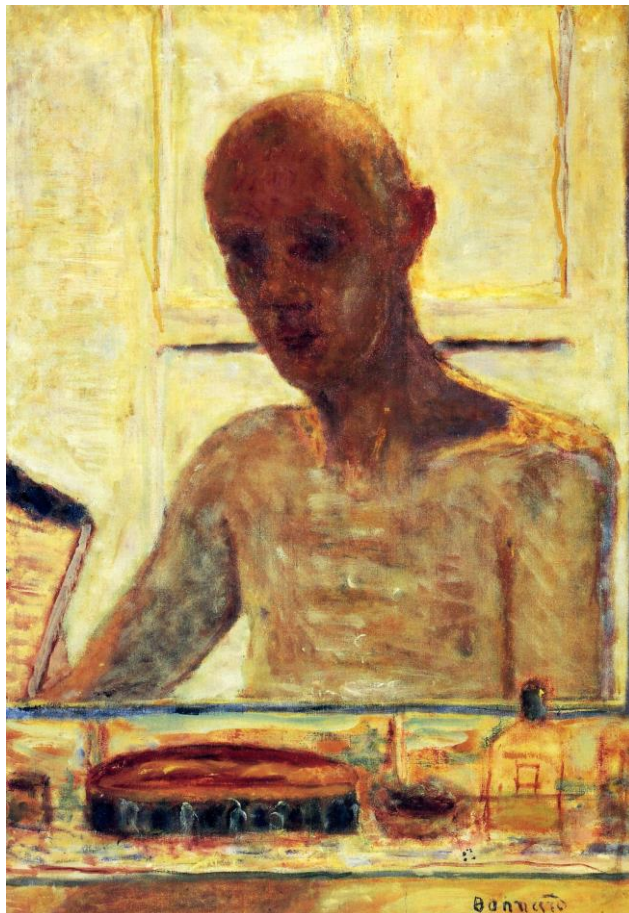


13. Bonnard en het vormen van de werkelijkheid

Bonnard wordt vaak gezien als de schilder van het huiselijke geluk. "Das Glück zu Malen" heette enige tijd geleden een tentoonstelling van zijn werk in Düsseldorf¹. Dat is te vertalen met zowel "het schilderen van het geluk" als "het geluk van het schilderen". De Nederlandse schilder, dichter en musicus Armando zei eens dat hij zich vroeger ergerde aan de braafheid, de zoetheid, de onbekommerdheid, de onbenulligheid van Bonnard, maar dat hij, naarmate hij ouder werd, Bonnard daarom steeds meer begon te benijden. Ik weet niet of Bonnard te benijden is. Ik twijfel als ik naar diens zelfportretten kijk en een man zie, die er nauwelijks durft te zijn. Als hij al de schilder is van het geluk, dan is hij in ieder geval niet een man die er zichtbaar met volle teugen van geniet. Maar ik twijfel nog sterker als ik zijn kunst onderga. Altijd als ik een tentoonstelling van een sterke schilder heb bezocht, zie ik nog enkele dagen de wereld zoals hij hem heeft geschilderd. Bij Bonnard was dat om gek van te worden. Het leek wel of de wereld zijn samenhang verloor. De hoofd- en de bijzaken waren niet meer te onderscheiden. Lengte en breedte waren niet meer wat ze waren. De ramen leken wel schilderijen zonder diepte.



De betekenis van Bonnard, en de betrekkelijkheid van diens geluk, is misschien wel aardig te verduidelijken aan de hand van twee filosofen die in Frankrijk opgang maakten in Bonnard's jonge jaren: Kant en Nietzsche. Als we de zaken zouden waarnemen, zonder ze tegelijk al te interpreteren, zo zou men een belangrijke gedachte van Kant kunnen parafraseren, dan zou de wereld als een chaos van kleuren op ons overkomen. Met die informatie zouden we niets kunnen aanvangen. Daarom structureren we de die informatie: we nemen waar in termen van ruimte en tijd. Daarna interpreteren we de informatie nog verder, in de categorieën. De wereld op zichzelf, los van onze interpretaties (de *Dinge an sich*) kunnen we niet kennen. De structuren van de werkelijkheid, zoals wij die waarnemen, zijn volgens Kant niet in de werkelijkheid zelf gelegen, maar in de beschouwer. Deze structurering van de waarneming, deze *Anschauungsformen* en de *Kategorieën* zijn volgens Kant aangeboren.

Nietzsche gaat, in wat je zijn geforceerde macho-filosofie zou kunnen noemen, een stap verder: de waarnemingsvormen waarmee we ons in de werkelijkheid oriënteren zijn niet zozeer aangeboren en statisch, als wel door onszelf gevormd, door middel van onze wil. We zijn zelf degenen die de werkelijkheid actief structureren. We structureren de wereld zodanig, dat we hem zo goed mogelijk in onze greep kunnen krijgen. Waar het om gaat is een optimale beheersing van onze omgeving, zodat we ons zo goed en zo veel mogelijk kunnen ontplooien. Dat is de befaamde, of als men wil beruchte *Wille zur Macht*.

Het zou overdreven zijn te zeggen dat deze visie in de moderne wetenschap gemeen goed aan het worden is. Maar invloed heeft hij wel. Er wordt veel onderzoek gedaan naar de manieren waarop mensen de werkelijkheid proberen naar hun hand te zetten, of zoals dat heet "de werkelijkheid definiëren". Ons beeld van de werkelijkheid wordt gezien als sociaal en cultureel bepaald, als een sociale constructie. De geschiedenis is onder andere de geschiedenis van de vorming van het beeld van de werkelijkheid. De manier waarop we bijvoorbeeld kijken, de manier waarop we selecteren wat we zien: het is bepaald door de cultuur waaruit we komen, de belangen, die we hebben, de klasse, waarin we zijn opgevoed en wat al niet.

Als dat al geldt voor de waarneming, dan geldt dat helemaal voor de afbeelding van de werkelijkheid, en de interpretatie van de afbeelding van de werkelijkheid. De regels van het perspectief en de regels van de kleurenleer zijn puur menselijke constructies, die nog eens geplaatst zijn bovenop de waarnemingsvormen. Ze dienen om de chaos van indrukken de baas te worden. Het bewustzijn van de willekeur die daarin zit is een hoofdthema in de moderne schilderkunst. De onvervalste macho Picasso heeft dit inzicht ongebreideld uitgebuit. Hier wordt de werkelijkheid zo gevormd, zoals één individu, die zichzelf soeverein acht tegenover de werkelijkheid, dat verkiest. Heeft Picasso zin de neus niet van voren te zetten, maar op zij, dan zet hij de neus niet van voren maar op zij.



Bij Bonnard is het tegenovergestelde aan de hand. Hij probeert juist die menselijke, al te menselijke structurering van de werkelijkheid ongedaan te maken. Hij probeert daarvan te abstraheren, om zo het licht, het pure licht en niets dan het licht in zijn schilderijen tot zijn recht te laten komen. Het licht, niet vervormd door historische toevalligheden, zoals interpretaties van ruimte en tijd, maar als iets vlaks en tijdloos. Dit impliceert niet een houding van fiere soevereiniteit, maar een houding van nederigheid, van onderworpenheid, van dienstbaarheid aan het licht. Zo beeldt hij zichzelf af. Waar zijn ogen zouden moeten zitten, zien we slechts openingen, alsof het licht er zo naar binnen zou kunnen stromen, ongehinderd door welk optische apparaat dan ook.

Geen wonder dat Picasso een grote minachting voelde voor Bonnard: "...dat is geen schilderen, wat hij doet. Hij gaat nooit verder dan zijn eigen sensibiliteit. Hij kan niet kiezen...Het resultaat is een pot-pourri van onbeslistheid...Zo kun je niet schilderen. Schilderen is niet een kwestie van sensibiliteit; het is een machtsgreep; het is de macht overnemen van de natuur..."ⁱⁱⁱ.

Als het gaat om het tot zijn recht laten komen van het licht, dan hoeft er niet veel meer te gebeuren dan dat men zich opstelt op een plek waar het licht in ruime mate voorhanden is. Dat deed Bonnard dan ook. Voor de rest had hij genoeg aan wat er om hem heen gebeurde. Aan gedekte tafels, aan zijn vrouw in een stoel of in de badkamer, aan het uitzicht vanuit zijn raam of

zijn terras. Daar kon het eigenlijk bij blijven, al grijpt hij van tijd tot tijd terug op mythologische taferelen. Hij schildert geen huiselijke tafereeltjes omdat hij daar zo van hield, of om een burgerlijke geborgenheid gestalte te geven maar omdat het voor zijn doel eenvoudig niet nodig was om de deur uit te gaan.



Met geluk heeft het allemaal weinig te maken. Het tegendeel lijkt eerder het geval. Weerloos is Bonnard overgeleverd aan een overweldigende veelheid van indrukken. Hij heeft afstand gedaan van alles, waarmee hij zich tegen de macht van het licht kan verdedigen. Hij is een zoekende in een chaos van kleur, waarin nauwelijks een weg te vinden is. Zijn huiselijkheid staat niet zozeer in het teken van het geluk, maar in het reduceren van chaos. Het binnenhuis en het panorama geven je tenminste nog enigszins het gevoel, dat er niet te veel onverwachts kan gebeuren.

Maar dat is niet alles. Daar komt, paradoxaal genoeg, nog bij, dat zijn hele onderneming tot mislukken gedoemd is. Mensen kunnen de werkelijkheid nu eenmaal niet tot hun recht laten komen, los van hun eigen waarnemingsvormen. Ook dat heeft Kant duidelijk gezegd: het *Ding an sich* is niet te kennen. Dat geldt a fortiori voor het afbeelden ervan. We zijn gedwongen de werkelijkheid te interpreteren, of we willen of niet. We moeten standpunten innemen. Bonnard kan hoogstens wat trucs inleveren, waarvan hij beseft dat ze in de renaissance zijn uitgevonden. Dat is het dan. Verder kon hij niet gaan. En dit was al moeilijk genoeg. Je bewust te worden van de waarnemingsvormen die er vanaf je vroegste jeugd in zijn geslepen, vergt een enorme

inspanning. Het vergt, om het eens modern te zeggen, een moeizame deconstructie, waarvan het einde toch niet anders kan zijn dan het opleggen van een structuur aan de werkelijkheid. Een andere structuur, minder structuur, maar toch: structuur. Vandaar dat Bonnard spreekt over het belang van de compositie en het primaat van de idee; vandaar dat hij soms teruggrijpt op klassieke motieven en symboliekⁱⁱⁱ.

Zo ontkomt Bonnard er, tegen zijn wil en ondanks zichzelf, niet aan hetzelfde te doen als Picasso: hij vormt de werkelijkheid op een hoogst individuele manier. Als hij zijn geluk had willen vinden in zijn dienstbaarheid, in zijn onbaatzuchtige onderworpenheid aan het licht, dan heeft hij het daar niet gevonden. Het inleveren van de trukendoos van de renaissance is zelf ook een truc, en zelfs het stijlkenmerk bij uitstek van de 20ste eeuwse schilderkunst, waar Bonnard dan ook onverbiddelijk bij hoort.



Eén van de dingen die goede kunst doet, is reflecteren op wat er in de cultuur aan de hand is. Bij de tegenstelling tussen Bonnard en Picasso gaat het om het idee dat de mens macht heeft over de werkelijkheid. Het gaat om de vraag wat het betekent dat de mens zichzelf is gaan beschouwen als heerser over de schepping. Het kan zelfs in bijbelse termen worden gevat: wat betekent het "rentmeesterschap"? Daarachter komt onmiddellijk de vraag: kan de mens wel iets anders zijn dan een heerser over de natuur? Op welke manier moet hij over de natuur heersen? Als een Picasso of als een Bonnard?

Om dit soort dingen ging het bij Bonnard. Nogmaals: het geluk van Bonnard is een projectie. Bonnard schilderde het geluk van het binnenhuisje niet. Daarvoor moet je bij Carl Larsson zijn. Tot mislukken gedoemd is Bonnard eerder tragisch dan gelukkig. Als er bij Bonnard al sprake is van geluk, dan is dat religieus van aard. Dan gaat het om het incidentele geluk van de mysticus, die iets wil dat niet kan: zich losmaken van *la condition humaine*, er overheen stappen, het volle licht in.

Maar als Bonnard het geluk niet schilderde en meestal ook niet gelukkig was, waar komt dan die projectie van ons vandaan? Van zijn warme kleuren? Er zijn zoveel schilders met warme kleuren. Toch van het binnenhuisje? Houden we zo van het binnenhuisje? Ik denk dat er tenminste óók het volgende aan de hand is:

Het receptieve, het je open willen stellen voor het licht zonder meer, deze mystieke houding, is tegengesteld aan de dominante trek van de Westerse cultuur: het willen beheersen, overheersen, overheersen van de werkelijkheid volgens vooropgestelde, rationele plannen. In die zin representeren Nietzsche en Picasso de hoofdstroom van de Westerse cultuur. Bonnard is daarin niet meer dan een bescheiden contrapunt. Dat kan irriteren, en het irriteerde Picasso, maar voor velen van ons is het ook een verademing. Ons onbehagen in de cultuur richt zich nu juist op die dominante trekken, waaraan we onderworpen zijn. Bonnard bevrijdt ons daarvan korte tijd, en dat geeft een geluksgevoel. Daarom ondergaan *sommigen van ons* de wereld van Bonnard als een paradijs.

Noten

- i. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 23 januari - 12 april 1993.
- ii. F. Gilot & C. Lake, *Life with Picasso*, Harmondsworth, 1966: Penguin, 263. Zie ook de catalogus *Pierre Bonnard, Das Glück zu malen*, Düsseldorf, 1993: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 11.
- iii. Zie bijvoorbeeld Nicholas Watkins, *Bonnard*, London 1994: Phaidon, 168.

Dit essay werd geschreven naar aanleiding van de grote overzichtstentoonstelling in Düsseldorf in februari 1993, en verscheen in onder de titel 'Met geluk heeft het allemaal niets te maken' in de bijlage Letter en geest van het dagblad TROUW op 22 oktober 1994 en werd opgenomen in de bundel Het geloof der goddelozen, Baarn, 1996: Ten Have.