

A propos de Cézanne Constant⁺

28 mei 1978

Na meerdere dagen tussen de schilderijen van Cézanne vertoefd te hebben, ben ik Delacroix weer gaan bekijken, eerst in het Louvre en later place de Furstenberg. Waar Delacroix niet in geslaagd is, hoewel hij ernaar gestreefd heeft, is: de tonaliteit in kleur om te zetten. Het beeld was daartoe te belangrijk voor hem. Cézanne heeft het beeld moeten abstraheren om dit te bereiken. Hij heeft Delacroix echter zeer goed begrepen ('nous sommes tous en Delacroix') en is zeer bewust te werk gegaan. Zijn échec kwam op het eind van zijn leven, toen hij zich met Delacroix wilde meten in een figuratieve compositie ('Les baigneuses') en hierbij gedeeltelijk weer tot tonaliteiten verviel. Cézanne heeft verder gebouwd op Delacroix, maar niemand heeft tot nu toe op Cézanne verder gebouwd.

De cubisten hebben zich op één aspect van zijn werk geworpen, de vereenvoudiging van de vorm, maar zonder de kleur. Een episode van korte duur, uiteraard.

De Fauvisten hebben de vorm geofferd aan een steeds heviger kleur, die daardoor steeds schameler werd.

De abstracten hebben het beeld geofferd om vorm en kleur te redden, maar werden daardoor gedwongen tot nog grotere vereenvoudiging. Vereenvoudigen werd daarna het devies van de moderne kunst. De schilderkunst is zolang vereenvoudigd tot men dacht het verder wel met de computer af te kunnen.

Het historisch belang van de COBRA-beweging is misschien dat de 'vernieuwingen' van de twintigste eeuw gerelativeerd en opnieuw ter discussie gesteld werden. Cézanne heeft gemeend dat hij, als 'le primitif d'une peinture nouvelle', het begin inluidde van een kunst die gebaseerd zou zijn op de kleur als autonoom gegeven. Niemand na hem is op deze weg echter verder gegaan.

De twintigste eeuw heeft slechts tekenaars en decorateurs opgeleverd, geen schilders vergelijkbaar met Delacroix of Cézanne.

Er is sprake van een algemene picturale verarming. De kleur wordt kleuriger en kleuriger en de weergave, de constructie van de ruimte door middel van kleur, waar het Cézanne om ging, wordt opgeofferd aan een 'moderne' decoratiezucht: het beeldvlak moet plat blijven.

De ironie van het lot wil, dat Cézanne juist op grond van het cubistisch avontuur, nog steeds als voorloper beschouwd wordt van alle rationele tendenties die tenslotte tot de zogenaamde 'concrete' schilderkunst geleid hebben.

Cézanne is een van de zeer weinige grote schilders uit de geschiedenis en zonder deze vermeende 'invloed' zou hij misschien niet, of veel later, als zodanig zijn erkend. Ook nu nog wordt hij dikwijls op één lijn gesteld met 'modernen' als Van Gogh, Gauguin en Seurat.

De grote opgave van een moderne schilder kan geen andere zijn dan de opgave die Cézanne zich, op het eind van zijn leven, in zijn baadsters heeft gesteld en waarin hij gefaald heeft: het beeld dat ontstaat uit vorm die ontstaat uit kleur. Andersom

+ Aantekeningen naar aanleiding van de tentoonstelling 'Cézanne, les dernières années, 1895-1906', van 20 april tot 23 juli 1978 in het Grand Palais, Parijs. 'A propos de Cézanne' is eerder verschenen in een bibliofiele uitgave voor vrienden van Constant.

beter gezegd: uit de kleurvlekken ontstaan vormen en uit die vormen groeit het beeld: de compositie of de 'inhoud' van het schilderij.

De techniek van Cézanne

Theoretisch vertelt Cézanne niets nieuws. Dat de kleur-intensiteit toeneemt naarmate een punt zich dichterbij het oog van de waarnemer bevindt, was reeds eeuwenlang bekend. In de praktijk laat hij echter zien dat het hier niet om een versterkte tonaliteit gaat, maar dat ook de aard van de kleur verandert:

warmer of koeler, meer rood getint of groenachtig getint, meer oranjeachtig of blauwachtiger, enz. Om dit verschijnsel duidelijker tot zijn recht te laten komen, liet hij kleinere ruimteverschillen weg, zoals oppervlakkige plooien in kleding of draperieën, flauwe glooiingen in heuvels. Die vereenvoudiging bracht hem ertoe tegenover decoratieve schilders als Bernard en Denis, te spreken over ‘cilinders, kegels, bollen’, dus over gebogen vlakken, die een verfijnd scala aan afstanden tot het oog, d.w.z. een verfijnd scala aan kleuren opbrengen. Vanzelfsprekend kan in dit verband geen sprake van een cubus zijn, zodat alleen daarom al het cubisme niets met Cézanne te maken heeft.

Een bijzondere aandacht verdienen zijn contouren, de plotselinge sprongen in ruimtelijke afstand tussen een voorwerp van een bepaalde kleur en een verwijderde achtergrond. Eeuwen zijn er nodig geweest om de vervagende contour te ontdekken, hetgeen wil zeggen om van het tekenen van de contour tot het schilderen ervan, - de picturale contour -, te komen. Men vergelijkte daartoe bijvoorbeeld de voet van de Venus van Botticelli (geboorte) met de voet van de Venus van Titiaan (Urbino), beide in het Uffizi.

Cézanne zette meerdere contouren, contrasterend in kleur, naast elkaar om de ‘vervaging’ te coloriseren. Ook deze revolutionaire techniek heeft geen navolging gevonden. Integendeel, met de Amerikaanse ‘hard edge painting’ valt men weer terug in de techniek van de iconenschilders.

Over het algemeen wordt aangenomen dat Cézanne een schilderij opbouwde uit kleurvlekken op een witte ‘ondergrond’ en dat hij liever een plekje onbedekt liet als hij de juiste kleur ervoor nog niet kon bepalen. Zijn ‘onaffe’ olieverven, bv. het stilleven met vruchten en gebloemde melkkan (Museum of Modern Art, New York), waar dit laatste voorwerp juist door het onbeschilderd laten ervan, op de bloemen na, er wit uitknalt als centrum van het schilderij, en ook zijn aquarellen, die nooit geheel met verf bedekt zijn, tonen de onjuistheid van deze theorie.

Omdat Cézanne zich ervan bewust was dat ook het wit van de ondergrond als kleur in het geheel meewerkt, zijn zijn doeken in ieder stadium van het werk ‘af’ en maken een harmonieuze indruk. Men kan ook zeggen dat ze altijd ‘onaf’ blijven hetgeen hetzelfde betekent maar meer in de geest van de schilder is uitgedrukt.

De begrippen ‘af’ en ‘onaf’ zijn op deze schilderijen niet toepasbaar. Ook wanneer het gehele doek met verf bedekt is, werkt Cézanne er nog lang op door, en in enkele schilderijen die een zeer doorwerkte indruk maken (bv. de man met gekruiste armen) zijn hier en daar nog kleine stukjes onbedekt linnen te zien die in het geheel een plastische werking hebben. Het is duidelijk dat het wit van de ondergrond van het begin af aan een kleur voor de schilder is en dat de handeling van het bedekken van deze ondergrond met verf niet betekent ‘het kleuren van een ongekleurde partij’ maar het vervangen van stukken wit door een *andere* kleur.

Puur wit is bij Cézanne altijd onbedekte ondergrond.

Technisch heeft deze methode het nadeel dat lijmverf van de ondergrond in de loop van de tijd vergeelt waardoor het oorspronkelijke effect verzwakt wordt. Bij de aquarellen is dit minder het geval, zodat deze voor de studie van de techniek van de schilder het duidelijkst zijn.

Nergens zijn er sporen van wegkrabben van de verf of drastisch wijzigen van de lokaalkleur (bv. groen inplaats van rood). Ook in de ‘grote baadsters’ waar de

compositie verschillende malen gewijzigd is, is het resultaat ontstaan door dunne laagjes verf *over* elkaar.

Geglaceerd is er echter nooit en van een bewust gemaakte onderschildering met de bedoeling die door een transparante overschildering zijn juiste waarde te geven (zoals bij Rubens bv.) is nergens sprake.

Volgens berichten van Gasquet en van Geffroy zou men moeten geloven dat Cézanne zocht naar de juiste kleur voor ieder plekje op het schilderij, zonder dat ergens blijkt dat er rekening mee zou zijn gehouden dat de materie verf aan verandering onderhevig is. Het onbeschilderd laten van gedeelten van de grondering lijkt deze visie te bevestigen.

Daartegenover staat dat hij zich in gesprekken heeft uitgelaten over de ontkleuring van zowel de kruisvaarders als de Trajanus van Delacroix, en dit heeft geweten aan een kritiekloos gebruik van nog onbeproeft verfstoffen.

Het is begrijpelijk dat de chemische industrie, met het produceren van nieuwe kleurstoffen, niet zonder invloed op de schilderkunst is gebleven. De risico's hieraan verbonden, zijn een stoutmoedig colorist als Delacroix in enkele werken inderdaad noodlottig geworden. Maar ook Cézanne is - hoewel in mindere mate - hieraan ten prooi gevallen: het overmatig gebruik van pruisisch blauw, een kleurstof die door alle overschilderingen blijft heenslaan, heeft zijn baadsters geruïneerd.

Doorslaan, nadonkeren, verbleken - deze eigenschappen van kleurstoffen, afhankelijk van hun chemische samenstelling -, schijnen

in zijn techniek geen belangrijke punten van overweging geweest te zijn. Evenals Delacroix zou ik hem een idealist in de techniek willen noemen.

Een materialistische opvatting van de techniek komt steeds neer op het kiezen tussen twee of meer kwaden: het ene pigment verbleekt, het andere donkert na, een ander slaat door, weer een ander verandert door atmosferische invloeden, terwijl tevens rekening moet worden gehouden met het nadonkeren van de olie en het vergelen van de vernis die de verf tegen de atmosfeer moet beschermen. Een dilemma blijft altijd bestaan.

Wat Cézanne betreft: ook zijn schilderijen zien er nu anders uit dan toen ze gemaakt werden. Een theorie van de absolute waarde van de lokale kleurvlak vindt ook in dit oeuvre geen bevestiging.

De invloed van Cézanne

De gangbare opvatting volgens welke Cézanne de ‘vader van de moderne schilderkunst’ genoemd wordt, is nodig aan revisie toe nu die ‘moderne schilderkunst’ in een tragische crisis is komen te verkeren, zodat er eigenlijk niet meer van een moderne schilderkunst kan worden gesproken. Indien hij al gezegd heeft ‘je suis le primitif d'une peinture nouvelle’ dan is dit geenszins bewaarheid geworden.

Cézanne is een groot schilder en geen schilder na hem is dan ook aan zijn invloed ontsnapt. Evenals alle grote schilders vóór hem heeft hij echter voortgebouwd op de picturale traditie en dit zeer bewust. Zonder Titiaan geen Rubens, zonder Rubens geen Delacroix, zonder Delacroix geen Cézanne. Zijn uitspraak ‘faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées’ bewijst dat hij geen modernist was maar een traditionalist, die meer in zijn grote voorgangers zag dan in zijn tijdgenoten.

Waaruit bestaat nu zijn ‘invloed’? Een kortstondige episode van het ‘cubisme’ gebaseerd op het door hem gebruikte en door Bernard e.a. geciteerde middel om de vormen te reduceren tot eenvoudige geometrische vormen: cilindervormen en kegels (geen kubussen), een ezelsbruggetje. De cubistische Picasso's, Braque's enz. hebben slechts een schijnbare verwantschap met de late schilderijen van Cézanne omdat het eigenlijke doel van de vormvereenvoudiging, de exacte bepaling van de lokale kleurvlak, in het kubisme ontbreekt. De vereenvoudiging van de kleur was een volgende misstap, die geleid heeft tot de abstracte schilderkunst.

Terwijl Cézanne in zijn laatste jaren, zij het zonder succes, getracht heeft zijn verworven kennis van de techniek toe te passen in ‘klassieke’ composities, wordt hij de inspirator genoemd van een sterk vereenvoudigde schilderkunst, die tenslotte geleid zou hebben tot fenomenen als suprematisme, neo-plasticisme, minimal art, arte povero en zero.

Deze grote schilder wordt aldus voorgesteld als de vernietiger van de schilderkunst. Op dit simplificerende ‘modernisme’ is na de tweede wereldoorlog heftig gereageerd, allereerst door de COBRA-beweging. Cézanne heeft geen navolgers gehad en zal die ook niet hebben. Tezamen echter met de weinige grote schilders van de Europese traditie zal hij een bron van informatie blijven voor alle schilders die na hem komen. De betekenis van Cézanne bestaat hierin dat hij de begrippen *kleur* en *ruimte* in een

oorzakelijk verband gebracht heeft. Het begrip 'lokaalkleur' heeft bij Cézanne een heel andere en nieuwe betekenis gekregen. In de primitieve schilderkunst, waarin de vorm prevaleerde, was het de kleur van een voorwerp, bijvoorbeeld een rode of groene mantel.

Latere picturalisten hebben de lokaalkleuren gedempt door een doorgaande tonaliteit (de bolusgrond).

Bij Cézanne is de lokaalkleur de nauwkeurige tint van iedere plek op het vormoppervlak.

Zijn grote ontdekking is dat vorm tot stand kan worden gebracht door de modulatie van de kleur.

Zijn meest verhelderende uitspraak is dan ook: 'On ne devrait pas dire modeler mais moduler'.

De impressionisten hebben de kleur bevrijd uit de vorm, Cézanne heeft daarna vorm voortgebracht met deze verzelfstandigde kleur.

De invloed van het impressionisme is niet groot en slechts van korte duur geweest. Het impressionisme heeft geen enkel werkelijk meesterwerk voortgebracht dat vergelijkbaar is met topwerken uit de geschiedenis van de schilderkunst. Cézanne heeft nooit impressionistisch geschilderd. Zelfs een vroeg landschap als 'la maison du pendu' heeft meer verwantschap met Corot dan met landschappen van Monet of Renoir.

Onder invloed van de impressionisten wellicht, heeft Cézanne het werken naar de natuur een te grote betekenis verleend, hoewel hij ook hier niet al te consequent gebleken is.

In zijn bewondering voor de oude meesters uit het Louvre, heeft hij de behoefte gehad tot grote 'klassieke' composities te komen zonder evenwel in de ban te raken van



een 'thema'.

De man die tijdens de commune van 1870 rustig een landschap stond te schilderen in l'Estaque, koos, als onderwerp voor zijn grote compositie, een jeugdherinnering: het gezamenlijk baden in de river de Arc.

Cézanne en het 'nieuwe'

Naast Cézanne lijkt iedere moderne schilder decoratief. De invloed van Cézanne op de moderne kunst is slechts schijn en berust op oppervlakkige vergelijkingen. Cézanne staat alleen als een der grote schilders uit de geschiedenis en is net zo onnavolgbaar als Titiaan of Rembrandt. De les die we van Cézanne kunnen leren is deze: met een nieuw oog te kijken naar de grote schilders van vroeger.

Zijn 'vernieuwing' van de schilderkunst is van zuiver technische aard, mogelijk geworden door de opkomst van de chemische industrie, die de reeks bruikbare kleurstoffen enorm heeft uitgebreid. Met de kleuren die een Titiaan of een Rubens ter beschikking stonden zou Cézanne zijn 'modulatie' nooit hebben kunnen realiseren. Zijn palet was dan ook veel omvangrijker dan dat van enige vroegere schilder.

Het hedendaagse arsenaal aan kleurstoffen biedt mogelijkheden die ook Cézanne niet had, maar die nog niet volledig benut zijn door een schilder van deze tijd.

Een misverstand bij veel 'modernen', te beginnen bij de Russische constructivisten en de Italiaanse futuristen, is dat een 20ste eeuws schilderij zich moet verhouden tot een 17e eeuws schilderij als een vliegtuig tot een diligence. Het betreft hier een vergelijking met ongelijkwaardige grootheden.

Het feit, dat Delacroix per trein forensde tussen Parijs en Champrosay, verhinderde hem niet meer affiniteit te voelen met Rubens dan met de stoomlocomotief (die overigens sneller verouderd is dan Rubens), noch om een vernieuwer van de schilderkunst te zijn.

Noch technologische noch politieke veranderingen kunnen de autonomie van de kunst teniet doen, hoogstens kunnen zij aanleiding zijn tot nieuwe ontdekkingen of een bron van inspiratie worden.

Er is daarom niets tegenstrijdigs in het feit dat de man, die tegen Dreyfus was, een trouw kerkganger, een conservatief, de revolutionaire vernieuwer van zijn kunst is geweest.

De hedendaagse progressieven willen de elite vernietigen en de kunst 'vermaatschappelijken'.

Waar het echter om gaat, is, de maatschappij die dit eist te vernietigen en de elite te vermaatschappelijken. Deze zogenaamde elite zou niet bestaan als er niet de barrières waren die de meerderheid van de mensen de weg naar creativiteit versperren. Het leven van Cézanne en van de meeste grote kunstenaars is zeer tragisch geweest door de eenzaamheid, het ontbreken van contact die hiervan het gevolg is.

Niet de kunstenaar verhindert de socialisatie van de cultuur, integendeel, alleen de kunstenaar houdt de weg naar de creativiteit open.

Juist daarom richt zich de aanval van de moderne maatschappij op de figuur van de kunstenaar, die, zo hij niet uitgeschakeld kan worden, gecorrumpeerd wordt. De cultuur van het imperialisme staat in het teken van de anti-kunst.

Het historisch materialisme heeft één aspect van de geschiedenis terzijde gelaten: de kunstgeschiedenis.

Begrijpelijk, want, behorend tot de 'bovenbouw' kan het kunstwerk niet gevat worden onder de noemer 'maatschappelijk product', het heeft geen gebruikswaarde, maar evenmin is het een voortbrengsel van de verbeelding alleen, er is wel degelijk sprake van een voorwerp, dat met materiële middelen, beroepsmatig wordt voortgebracht.

Kunsthistorici hebben de gewoonte de ontwikkeling van de kunst niet te beschouwen als een proces, een onophoudelijke reeks van productieve handelingen, die, onder invloed van economische en technologische feiten, zich langzaam aanpassen en wijzigen, maar meer als een reeks van op zichzelf staande 'vernieuwingen', tot stand gebracht door onafhankelijke individuen.

Sinds het woord 'avant-garde' zijn intrede heeft gedaan in de kunstliteratuur, is dit woord niet meer van de lucht geweest en telt geen kunstwerk meer mee waar dit etiket niet kan worden opgeplakt.

Toen de burgerlijke maatschappij nog stevig in haar schoenen stond, was zij afkerig van verandering en was het begrip 'modern' allesbehalve geliefd.

Nu deze maatschappij haar einde voelt naderen, grijpt zij iedere verandering aan om zich nog een geloofwaardig uiterlijk te geven.

Cézanne werd toen verketterd en wordt nu verguisd. Toen omdat hij 'modern' was, nu omdat hij 'ouderwets' is.

In de roes van de vernieuwingshysterie is ieder gevoel voor kwaliteit verloren gegaan. Wat men nu 'avant-garde' noemt is antirevolutionair.

De moderne kunst is de make-up van een maatschappij die op sterven ligt.

Het museum voor moderne kunst is een anachronisme.