

Cremer. „Ik wil alleen maar lekker verven: ik ben toch immers een gewone jongen en al die flauwekul van kunst en hogere ideeën kan me gestolen worden”.

Armando heeft geschreven en schrijft nog, zoals hij schilderde en nog schildert. Hij heeft een uitgesproken eigen stijl ontwikkeld. Er is continuïteit. Bij Armando is de verf geen eigen leven gaan leiden. Claus geneert zich voor zijn persiflages en pastiches op de stijl van anderen. Voor Hugo Claus is het tekenen en schilderen „patience spelen met de kaarten”. Claus wil zich geen schilder noemen. Een schilder heeft een stijl, die zoekt iets uit.

Bij Cremer echter is en blijft het bravoure. In zijn werk neemt hij de schilderkunstige ideeën van anderen over, en met succes. Cremer kan schilderen, maar de vervalser Van Meegeren kon dat ook.

Cremer noemt zijn voorbeelden ook met naam: Penckachtige cirkeltjes, stokjes en streepjes uit de jaren vijftig; Miro; drupschilderijen: Jackson Pollock; monochrome sponzen: Yves Klein; het blauw, geel en rood van Asger Jorn en Karel Appel; dikke, pasteuze schilderijen: Bram Bogart; informele tekens in zijn doeken uit de jaren vijftig: Georges Matthieu; gewonde landschappen met een snuijfe Kiefer, en Cremer als neue Wilde in zijn *Red, White and Blue horses*.

Waarin is Cremer dan Cremer?

Meestal werkt Cremer in series, als een bezetene, eruit persend wat eruit moet. Tijdens het schrijven aan zijn magnum opus *De Hunnen* begon Cremer opnieuw met schilderen en in de paarden-reeksen uit die periode duikt het bloedrood op dat in het latere werk gaat overheersen. Het rood als een scherpe kleur, de kleur die Cremer naar zijn zeggen in het bloed- en kleurloze Enschede van zijn jeugd heeft moeten missen en waar hij als nomade door steppe en woestijn naar op zoek ging.

Het gaat bij Cremer louter om die kleuren en niet om de vormen

of de lijnen, louter om het verf-materiaal en niet om de idee. Het werk is niet berekend maar intuïtief of beter instinctief. Na zijn tulpenseries, zijn oer-Hollandse koeien, slachtpaarden en adelaars, schildert Cremer uitsluitend kleuren, geen luchten of bomen.

Het zijn landschappen uit zijn herinnering, kleurenpaletten die hij tijdens zijn reizen in zijn schildersgheugen heeft opgestapeld: de Gobiwoestijn, Oelen Bator, Kazachstan, de Alpen, de Provence. Die gesublimeerde landschappen hebben thematisch de plaats ingenomen van Cremers vroegere archetypen: geen tulpenkelken meer op gepuzzelde koeien, maar omber en sienna, de kleur van turf en bloed.

Cremers nieuwste werk, ook al wordt het door de maker nog steeds retorisch verpakt, toont het nieuwe elan van het dubbeltalent. Het zijn kleurrijke crèmes, niet louter stoere Cremers.

Paul Depondt

Mondriaan in leven, leer en lijn

Bij gelegenheid van de grootste tentoonstelling die tot nu toe aan het werk van Mondriaan werd besteed, in het Haags Gemeentemuseum, verschenen naast enkele catalogi verschillende boeken over zijn persoon en werk. De journalist Coos Versteeg (1) verzamelde vooral de verhalen en anekdotes over de kunstenaar en Mondriaans jeugdvriend Albert van den Briel (2) informeert over zijn omgang met mensen, ontrent details die hem opvielen en over aanleidingen tot zijn schilderijen. Deze beide biografische boeken verstrekken wel veel achtergrond, maar men mist er vaak een zinvol verband tussen het leven en de kunst. De kunsthistoricus Carel Blotkamp, een specialist op het gebied van de moderne schilderkunst van voor de Tweede Wereldoorlog, legt die verbandingen wel ten einde toe een gefundeerd oordeel te komen over Mondriaans relaties naar verschillende gebieden, zoals de architectuur en de theoso-

fie, en om het oeuvre op onderdelen te beschrijven. Een bezwaar van „Mondriaan in detail” is, dat het boek geen afgeronde monografie biedt en geen overzicht van het gehele werk, maar zich concentreert op enkele aspecten van zijn kunst en levensbeschouwing. De vier gebundelde teksten zijn deels eerder apart gepubliceerd en kwamen onafhankelijk van elkaar tot stand. De uitgave is bovendien alleen met bijna honderd, in hoofdzaak kleine, zwart-wit foto's geïllustreerd, waarmee wel de tekst wordt verduidelijkt maar waarmee geen inzicht wordt geboden in de grote betekenis die Mondriaan aan kleur hechtte. Zoals het een wetenschappelijke studie betaamt, wordt elke bewering gestaafd met literatuurverwijzingen en Blotkamp blijkt een grondige kenner van de Mondriaan-bestudering. De artikelen zijn overtuigend vanuit een visie en een grote bewondering geschreven en de lectuur is niet alleen boeiend en interessant, maar vaak ook onthullend door de tot in details onderbouwde vasthoudendheid waarmee de auteur tot zijn conclusies komt.

Dat laatste geldt vooral voor de vierde, niet eerder gepubliceerde tekst, getiteld „Mondriaan, theosofie en Rudolf Steiner”, oorspronkelijk een lezing bij de eveneens in het Haags Gemeentemuseum gehouden tentoonstelling „The spiritual in art - Het mysterie van de abstracten”, in 1987. De kunst van Mondriaan, zo legt Blotkamp uit, is gebaseerd op de krachtige, aan de theosofie ontleende overtuiging dat alle leven is gericht op evolutie en dat destructie een voorwaarde is om tot evolutie te komen. Mondriaan vernietigde achtereenvolgens de herkenbaarheid, door stylering en door abstractie, het perspectief, het vlak en de vorm om tenslotte alleen het ritme in kleur over te houden in zijn laatste New Yorkse schilderijen. Hoezeer Blotkamp ook overtuigt met deze analyse op basis van een „dogma”, blijf ik met de vraag achter waarom

Mondriaan dan nu eens dikke en dan weer dunnere lijnen gebruikte, en ik twijfel er ook aan of schilderijen als „Victory boogie-woogie” die Blotkamp „een tinteling van kleine kleuraccenten” noemt, „waarmee Mondriaan zijn ideaal van „vormloosheid” heel dicht benaderde”, niet tevens decoratieve patronen zijn geworden. Mondriaan is, zoals elders wel blijkt, niet altijd even streng en strak in de praktijk van zijn leer; experimenten met kleurontwikkeling en intuïtie moeten ook in zekere mate een rol in het scheppingsproces hebben gespeeld. Het valt echter moeilijk de juiste verhouding tussen constanten en ingevingen wetenschappelijk na te gaan. De kunsthistoricus waagt zich niet aan speculaties of aan meningen die niet met feiten kunnen worden verankerd.

De relaties tussen Mondriaan en de architectuur tonen een minder consistente ontwikkeling. Mondriaan legde aanvankelijk geen relaties tussen zijn schilderkunst en de bouwkunst, later, onder invloed van anderen, zag hij die wel en weer later toonde hij zich vaak teleurgesteld door de bijdrage van architecten. Het standpunt van Mondriaan en de weerslag daarvan in zijn vroege kunst, zijn Stijlperiode en in zijn eigen werkomgeving vormen het grootste deel van dit boek. De triptieken en de ruitvormige schilderijen beslaan twee kortere artikelen. Het eerste artikel geeft Blotkamp aanleiding in te gaan op de verschillen in opvattingen van verschillende medewerkers van De Stijl. De tweede tekst maakt duidelijk dat Mondriaan ook plotseling van mening kon veranderen en de uitwerking van zijn aanvankelijk diagonale composities weer wijzigde door de schilderijen ruitvormig op te hangen en tevens toont Blotkamp hier aan dat Mondriaan enige tijd experimenteerde met het dynamische principe dat Van Doesburg later eveneens hanteerde. De relatie en de breuk met Van Doesburg worden hierdoor in een gewijzigd en meer gecompliceerd



Piet Mondriaan (1872-1944).

licht gesteld. „Mondriaans werk uit 1918-1919 blijkt in theorie en praktijk min of meer een voorafschaduwing te zijn van Van Doesburgs werk uit 1924-1925 en daarna”, schrijft Blotkamp die zijn verbazing daarover nauwelijks kan onderdrukken. Eens te meer blijkt hoe gefascineerd de auteur is door zijn onderwerp, maar hij is tevens zo geleerd, dat hij zich ervan weerhoudt zijn subjectieve gevoelens te laten gaan. Die spanning maakt de studies van Blotkamp gerespecteerd en boeiend tegelijk, maar laat ook wel eens een vraag naar de persoonlijke appreciatie onbeantwoord.

Uit de veel meer anekdotische verhalen van Coos Versteeg of van Albert van den Briel komt Mondriaan ook naar voren als een levensgenieter die de natuur, zowel die van de bloemen als die van vrouwen, niet uit de weg ging en die zich overgaf aan dans en jazz. Daarbij behield Mondriaan zijn eigen stijl. Hij bleef ernstig.

De universele kunst die Mondriaan met geobjectiveerde beledende middelen voorstond was zowel een artistieke overtuiging als een levenshouding. Dat die rechtlijnigheid tevens in de ogen van anderen leidde tot een oprechte verbazing, is wellicht juist wat Mondriaan tot zo'n fascinerend onderwerp maakt, voor biografen zowel als voor kunsthistorici.

Erik Slagter

(1) COOS VERSTEEG, *Mondriaan, een leven in maat en ritme*, Den Haag, Staatsuitgeverij.