



Decoratie in dialoog

Een onderzoek naar wederzijdse invloed tussen Pierre Bonnard en Henri Matisse met betrekking tot de betekenis van het decoratieve in hun interieurschilderijen

Radboud Universiteit Nijmegen
Algemene Cultuurwetenschappen
Eva Nooijen
S4469283
Bachelorwerkstuk
Begeleider: dhr. J.D. Baetens
15 januari 2018

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hoofdstuk 1 – Twee concepten: het ‘decoratieve’ en ‘invloed’	12
1.1 Het decoratieve	12
1.2 Invloed	16
Hoofdstuk 2 – In winterse sferen	19
2.1 Comparatieve analyse van <i>Jour d’hiver</i> en <i>Nice, cahier noir</i>	19
2.2 Interpretatie van de comparatieve analyse.....	21
2.3 Conclusie	23
Hoofdstuk 3 – Zonnige scènes	24
3.1 Comparatieve analyse van <i>La Desserte rouge</i> en <i>Grande Salle à manger sur le jardin</i>	24
3.2 Interpretatie van de comparatieve analyse.....	26
3.3 Conclusie	28
Conclusie	29
Geraadpleegde bronnen.....	30
Bibliografie	30
Geraadpleegde internetpagina’s	32
Kunstwerken	33
Bijlagen	34

Certainement la vue de votre peinture allégera le mur que j'ai devant le nez en ce moment et me fera prendre les choses, et mon travail surtout, d'une façon plus simple, plus directe.¹

– Henri Matisse

Est-ce qu'on pourrait voir quelques reproductions de vos tableaux? Il y a si longtemps que je n'en ai vu cela me manque.²

J'ai gardé un bien bon souvenir de la visite que je vous ai faite. Il semble que nous étions bien en sympathique compréhension tous les deux.³

– Pierre Bonnard

¹ In een brief aan Bonnard, 1940. Engelse vertaling: "Certainly the sight of your paintings would lighten the wall in front of my nose right now and make me take things – my work above all – in a simpler and more direct way." Uit: Howard (1992): 67.

² In een brief aan Matisse, 1941. Engelse vertaling: "Might I see some reproductions of your paintings? It's been so long since I've seen any that I miss them." Uit: Howard (1992): 98.

³ In een brief aan Matisse, 1942. Engelse vertaling: "I still have a splendid memory of my visit to you. It seems we shared a sympathetic understanding of each other." Uit: Howard (1992): 109.

Inleiding

Behalve tijdgenoten, kunstenaars, schilders en misschien wel de twee bekendste vertegenwoordigers van het Franse modernisme, waren Pierre Bonnard (1867-1947) en Henri Matisse (1869-1954) ook goede vrienden. Ze ontmoetten elkaar voor het eerst aan het begin van de twintigste eeuw. Ze correspondeerden in briefvorm, brachten de ander een bezoek wanneer mogelijk en bezaten beiden een kunstwerk van elkaar dat ieder tot zijn dood zorgvuldig bewaarde.⁴ Beide kunstenaars wijdden zichzelf volledig aan hun kunst.⁵ Naast het feit dat de kunstwerken van Bonnard en Matisse natuurlijk van elkaar verschillen, vertonen ze ook overeenkomsten. Ze tonen dezelfde soort onderwerpen, zoals interieurs, stilleven en naakten. In dit werkstuk zullen de interieurschilderijen van beide kunstenaars centraal staan.

De kunstwerken van Bonnard en Matisse kunnen vanuit verschillende invalshoeken benaderd worden. De wetenschappelijke literatuur over de twee kunstenaars en hun werk is dan ook uitgebreid. In dit werkstuk besteed ik aandacht aan de decoratieve elementen in de kunstwerken. Om deze reden beperk ik de beschrijving van het onderzoeksveld tot wat er geschreven is over Bonnard, Matisse en hun werken met betrekking tot het decoratieve. Het decoratieve wordt in deze literatuur begrepen als een specifieke kwaliteit in of functie van een schilderij. Een decoratief schilderij bevat bijvoorbeeld kleurrijke patronen of het dient als versiering van een ruimte. Over Matisse is er in het kader van decorativiteit veel literatuur beschikbaar. Over het decoratieve in het werk van Bonnard is echter minder geschreven. Aan de relatie tussen de kunstwerken van enerzijds Matisse en anderzijds Bonnard is eveneens nog geen uitgebreide aandacht besteed. Dit werkstuk zal hieraan een bijdrage leveren.

In een kort essay over decorativiteit in Matisses schilderijen, ‘The Decorative Painting’ (2005), schrijft Maria Müller dat Matisse geïnteresseerd was in decoratieve kunst, met name de Islamitische, en dat hij deze interesse verwerkte in zijn schilderijen. Volgens haar wordt een (willekeurige) decoratieve compositie van Matisse vaak gekenmerkt door “a weakening of the pictorial center”.⁶ Hiermee bedoelt ze dat het focuspunt van de voorstelling verzwakt wordt door allerlei decoratieve figuren en patronen, zoals de kleurrijke en opvallende motieven van afgebeelde stoffen. De figuren en patronen worden afgesneden door de randen van het schilderij, waardoor de blik van de toeschouwer voorbij de grenzen van het schilderij wordt geleid. De toeschouwer kan met één snelle blik het gehele schilderij bevatten,

⁴ Howard (1992): 18.

⁵ Idem: 22.

⁶ Müller (2005): 218.

omdat het focuspunt niet in één fragment van de voorstelling ligt, maar over het schilderij is verdeeld. Omdat de blik van de toeschouwer steeds naar en buiten de grenzen van het schilderij wordt gestuurd, wijst het schilderij niet naar zichzelf, maar naar de omringende omgeving waarin het schilderij, evenals de toeschouwer, zich bevindt. Dit laatste is volgens Müller een essentieel aspect van het decoratieve karakter van kunstwerken.⁷

Gottfried Boehm noemt, in zijn essay ‘Expression and Decoration: Henri Matisse in Quest of Himself’ (2005), de relatie die een compositie van Matisse aangaat met zijn omgeving “painting over the edge”.⁸ Hierbij is sprake van een “double space”: enerzijds is er de ruimte *in* het schilderij, anderzijds is er de ruimte *buiten* het schilderij. Ook gaat Boehm verder in op de mogelijkheid om een schilderij van Matisse in zijn geheel in één blik te bevatten. Deze totaliteit heeft een bepaald ritme, waarbij de losse (decoratieve) elementen niet op zichzelf dat ritme vormen, maar eraan ondergeschikt zijn. De losse elementen zijn samen méér dan de som der delen; samen met de relatie van de compositie tot de externe omgeving – de ruimte waarin de toeschouwer staat – laten ze de toeschouwer het schilderij als een schilderij waarnemen.⁹ Daarnaast betoogt Boehm dat we in geen van Matisses werken een coherente, perspectivistische ruimte vinden die duidelijk aan de objecten erin voorafging. Er is eerder sprake van een “ongoing metamorphosis of the picture’s primary determinants”, waarmee Boehm bedoelt dat de afgebeelde objecten in elkaar overlopen in plaats van dat het strak omlijnde en duidelijk op zichzelf staande objecten zijn.¹⁰ Boehm beschouwt Matisses schilderijen als decoratief. Het decoratieve schilderij ondermijnt volgens hem de formele confrontatie tussen schilderij en toeschouwer door de ruimte *in* het schilderij uit te breiden naar de ruimte *buiten* het schilderij, waardoor de ruimte van de toeschouwer, waarin dat schilderij hangt, aangenamer gemaakt wordt.¹¹

In essays in de catalogus bij de tentoonstelling *Matisse – Bonnard. Long Live Painting!* (2017) in het Städel Museum te Frankfurt am Main wordt gesproken over het ‘decoratieve’ met betrekking tot de kunstwerken van zowel Matisse als Bonnard. De auteurs van de essays gaan echter in de meeste gevallen niet expliciet in op wat ze met die term precies bedoelen. Mogelijk veronderstellen ze de betekenis ervan als algemeen bekend. Wel wordt hier en daar kort verwezen naar Matisses eigen idee van wat het decoratieve is. Het is volgens hem namelijk verbonden met expressie. In één van de essays, ‘Women/The Nude’,

⁷ Ibidem.

⁸ Boehm (2005): 279, 282.

⁹ Idem: 280.

¹⁰ Idem: 281.

¹¹ Idem: 288.

beschrijft Elena Schroll hoe het ornament in een schilderij van Matisse niet alleen functioneert als een “decorative accessory”, maar ook vooral als een essentieel middel tot expressie.¹² Eerder al schreef ook Gottfried Boehm over de relatie tussen expressie en het decoratieve bij Matisse. Boehm stelt dat het decoratieve is ‘samengeperst’ in de expressie.¹³ Zo beschouwd is het decoratieve dus een inherent onderdeel van Matisses notie van expressie.

In de catalogus bij de tentoonstelling in het Städel Museum bespreekt Beate Söntgen de interieurvoorstellingen van Bonnard en Matisse. In haar essay is de relatie tussen interieur en exterieur opnieuw van belang. Het interieur vormt de ruimte in het schilderij. Het exterieur is volgens Söntgen tweevoudig. Enerzijds is het de denkbeeldige omgeving van het afgebeelde interieur, die in sommige schilderijen expliciet wordt weergegeven als doorkijkjes door ramen of deuren. Anderzijds is het exterieur de ruimte waarin de toeschouwer zich bevindt.¹⁴ Söntgen compliceert hiermee de “double space” van Gottfried Boehm.

Over Bonnard en het decoratieve schrijft Laura Auricchio in haar essay ‘The Nabis and Decorative Painting’ (2004) dat hij één van de meest invloedrijke kunstenaars was die het decoratieve als primaire functie in een schilderij opvatte. Ornament en patronen hebben een grote rol in Bonnards werk. Bovendien complementeren zijn schilderijen de interieurs waarvoor ze gemaakt zijn. Ze functioneren in die zin dus als objecten ter decoratie.¹⁵ Auricchio stelt verder in haar essay dat Bonnards schilderstijl ‘intiem’ en decoratief is. Bonnard verbeeldt persoonlijke (intieme) en huiselijke momenten met behulp van motieven die in strijd zijn met elkaar. Het loslaten van perspectief, het benadrukken van het oppervlak van het schilderij en het ‘vlak maken’ van de dieptewerking in het schilderij dragen bij aan het decoratieve karakter van Bonnards werk. Dat vlak maken heeft te maken met het vervagen van het onderscheid tussen “figure” en “ground”; voor- en achtergrond worden samengevoegd tot één en hetzelfde vlak.¹⁶

Ook Iris Hasler bespreekt in haar essay ‘Still Life’ (2017) hoe Bonnard zijn schilderijen vlak of plat maakt. Zijn werk wordt namelijk getypeerd door ongewone

¹² Schroll (2017): 154.

¹³ Boehm (2005): 283.

¹⁴ Söntgen (2017): 82.

¹⁵ Ook Matisse maakte (op verzoek) schilderijen ter decoratie, zoals de uit drie delen bestaande wanddecoratie *La danse* (1932-33) voor het gebouw van de Barnes Foundation in Philadelphia, Pennsylvania. Bonnard en Matisse duiden dit werk in hun briefwisseling aan als “la décoration”. Uit: Howard (1992): 42-47.

¹⁶ Auricchio, L. (2004) ‘The Nabis and Decorative Painting’, in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Beschikbaar via: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm. (Geraadpleegd op 19 december 2017).

perspectieven en combinaties van verschillende gezichtspunten, die een vreemd effect geven en het schilderij tot een soort “all over painting” maken.¹⁷

De bovengenoemde auteurs gaan voornamelijk in op het decoratieve karakter *van* de schilderijen van Matisse en ook Bonnard. Ze bestuderen een schilderij als een decoratief object in zijn geheel. Ik wil in dit werkstuk echter ingaan op het decoratieve *in* de schilderijen van Matisse en Bonnard. De betekenis van ‘decoratief’ in het Van Dale woordenboek luidt als volgt: “als versiering dienend”.¹⁸ ‘Versiering’ wordt (bijna) automatisch geassocieerd met ‘mooier maken’. Van Dale definieert ‘versieren’ dan ook als ‘verfraaien’.¹⁹ De betekenis van het ‘decoratieve’ in dit werkstuk is echter complexer. Met het decoratieve bedoel ik patronen en objecten die in de interieurschilderijen van Bonnard en Matisse te vinden zijn, waaronder ook vormen en sierlijke contouren vallen. Het gaat om lokale beeldelementen die te ontdekken zijn in de afgebeelde ruimtes op tafels, tafelkleden, muren, behangpapier, et cetera. Deze decoratieve elementen functioneren niet als oppervlakkige verfraaiing, maar zijn juist betekenisvol. Het bestuderen ervan helpt om de interieurschilderijen beter te begrijpen, als toevoeging op interpretaties in bestaande literatuur. Hierin wordt nauwelijks uitgeweid over de betekenis van decoratieve elementen *in* schilderijen van Bonnard en Matisse. Ze worden, als er al aandacht aan wordt besteed, enkel aangestipt. In hoofdstuk 1 zal ik dieper ingaan op de idee van het decoratieve en deze in de historische context plaatsen.

Dit werkstuk is een onderzoek naar de decoratieve objecten, patronen, vormen en contouren in de interieurschilderijen van zowel Bonnard als Matisse. Onderzocht worden deze elementen en hun betekenis in ieders schilderijen. Een vergelijkend perspectief is hier nuttig en interessant, omdat bepaalde decoratieve elementen in het schilderij van de ene schilder terug te vinden zijn in het schilderij van de andere, maar een andere betekenis hebben.

Dat een dergelijke ‘overheveling’ van lokale beeldelementen zichtbaar is, is niet heel verbazend. Bonnard en Matisse hebben tijdens hun levens goed contact onderhouden. Ze schreven elkaar over hun schilderijen en artistieke ideeën. Ook zagen ze geregeld werk van elkaar.²⁰ Het is daarom denkbaar dat beide kunstenaars enige invloed op elkaar hebben gehad.

Matisse was een van de kunstenaars van het fauvisme. Pierre Bonnard maakte deel uit van de kunstenaarsgroep Les Nabis. Karen Wilkin stelt in haar artikel ‘Radical Bonnard’

¹⁷ Hasler (2017): 110.

¹⁸ ‘Decoratief’, Van Dale online woordenboek. <http://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/decoratief#.Wh2EgUribIU>. (Geraadpleegd op 28 november 2017).

¹⁹ ‘Versieren’, Van Dale online woordenboek. http://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/versieren#.Wh2G_kribIU. (Geraadpleegd op 28 november 2017).

²⁰ Zie ook de citaten van Bonnard en Matisse (in het Frans) aan het begin van dit werkstuk.

(1998) vast dat Bonnard een twintigste-eeuwse modernist is, net zoals Matisse.²¹ Laura Auricchio betoogt vervolgens dat Matisse de ware erfgenaam van de kunstenaarsgroep Les Nabis is.²² Daarmee zou Matisse ook indirect de erfgenaam van Bonnard zijn. Dit impliceert dat er een éénrichtingsverkeer van invloed van Bonnard op Matisse bestond.

De vraag is echter gerezen of dit niet te eenzijdig is.

In de periode waarin dit werkstuk is geschreven, liep immers een tentoonstelling over de twee kunstenaars en hun werk in het Städel Museum te Frankfurt am Main, Duitsland, genaamd *Matisse – Bonnard. ‘Long Live Painting!’*.²³ In deze tentoonstelling zijn de schilders en hun werken in een dialoog geplaatst waarbij hun wederzijdse artistieke invloed zichtbaar werd.²⁴ Gelet op de correspondentie tussen Bonnard en Matisse is het aannemelijk dat de invloed inderdaad twee kanten op ging.

In dit onderzoek wil ik dan ook laten zien hoe deze wederzijdse artistieke invloed merkbaar is in de interieurschilderijen van Bonnard en Matisse. Daarbij moet het concept ‘invloed’ natuurlijk geproblematiseerd worden. Wat betekent dit precies? Is een kunstenaar die beïnvloed wordt een passieveling die de invloed ondergaat? Of gaat de beïnvloede kunstenaar juist op actieve wijze om met elementen uit het werk van een andere kunstenaar? In hoofdstuk 1 zal ik deze problematiek nader bespreken.

De onderzoeksvraag die ik stel, is de volgende: hoe is een wederzijdse artistieke invloed tussen Pierre Bonnard en Henri Matisse merkbaar in hun interieurschilderijen met betrekking tot de decoratieve elementen in deze schilderijen en welke betekenissen hebben deze elementen bij elk van de kunstenaars?

Voor de beantwoording van deze vraag maak ik een casestudy van vier interieurvoorstellingen: *Jour d’hiver* (ca. 1905) en *Grande Salle à manger sur le jardin* (1934-35) van Bonnard en *La Desserte rouge* (1908) en *Nice, cahier noir* (1918) van Matisse (afb. 1, 2, 4, 5). Het mag duidelijk zijn dat deze keuze is gebaseerd op onder andere de iconografische overeenkomsten. Ook heb ik bij het maken van deze keuze rekening gehouden met de tijd waarin de werken zijn gemaakt: ik heb gekozen voor één vroeger en één later schilderij van beide schilders. In dit werkstuk vergelijk ik Bonnards vroege werk *Jour d’hiver* met Matisses latere werk *Nice, cahier noir* en Bonnards latere werk *Grande Salle à manger*

²¹ Wilkin (1998): 196.

²² Auricchio, L. (2004) ‘The Nabis and Decorative Painting’, in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Beschikbaar via: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm. (Geraadpleegd op 6 oktober 2017).

²³ De tentoonstelling was te zien van 13 september 2017 tot en met 14 januari 2018.

²⁴ ‘Matisse – Bonnard. ‘Long Live Painting!’’, Städel Museum Frankfurt am Main. Beschikbaar via: <http://www.staedelmuseum.de/en/matisse-bonnard>. (Geraadpleegd op 28 oktober 2017).

sur le jardin met Matisse's vroege werk *La Desserte rouge*, met betrekking tot het decoratieve. Mijn intentie is echter niet om de wederzijdse invloed 'hard te maken'. De wederzijdse invloed beschouw ik eerder als een dialoog tussen de kunstenaars en hun kunstwerken.

In dit onderzoek werk ik vanuit het volgende theoretische kader: invloed van en op kunstenaars en kunstwerken, oftewel artistieke dialoog. Dergelijk onderzoek wordt vaak gebruikt om (delen van) kunstwerken te duiden.²⁵ In de afgelopen decennia zijn verscheidene theoretische boeken geschreven over invloed in de kunsten. Eén hiervan is het boek *Influence in Art and Literature* (1975) van Göran Hermerén. In deze theoretische beschrijving zet Hermerén uiteen welke soorten invloed er in beeldende kunst en literatuur te onderscheiden zijn, welke voorwaarden eraan verbonden zijn en hoe invloed gemeten kan worden.²⁶

De methode voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag bestaat uit comparatieve beeldanalyses. Ik analyseer het decoratieve in de vier hierboven genoemde schilderijen, die ik per twee vergelijk. Deze analyses koppel ik daarna aan de artistieke ideeën van Bonnard en Matisse en interpretaties van hun oeuvres in de literatuur. Vervolgens zet ik de bevindingen in het licht van het concept invloed. Zo probeer ik te achterhalen welke betekenissen het decoratieve heeft in de schilderijen en hoe het decoratieve en de betekenissen ervan een wederzijdse artistieke invloed tussen Bonnard en Matisse laten zien.

Met dit onderzoek draag ik bij aan een breder wetenschappelijke begrip van enerzijds de afzonderlijke interieurschilderijen van Bonnard en Matisse en de decoratieve elementen erin en anderzijds de invloed of dialoog tussen de twee kunstenaars en hun werken. In wetenschappelijke publicaties zijn er tot dusver geen expliciete vergelijkingen gemaakt van het decoratieve in de interieurvoorstellingen van beide schilders. Daarnaast is dit onderzoek interessant en relevant in het kader van de actuele aandacht voor deze kunstenaars, hun kunst en hun vriendschap, die door het Städel Museum te Frankfurt is ingezet.

Dit werkstuk is verdeeld in drie hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk ga ik dieper in op de twee centrale concepten in dit onderzoek, namelijk 'invloed' en het 'decoratieve', waarbij ik deze uitleg toespits op Bonnard, Matisse en hun interieurschilderijen. Het decoratieve plaats ik daarbij in de historische context. In hoofdstuk 2 analyseer ik het decoratieve in *Jour d'hiver* en *Nice, cahier noir*, waarbij ik overeenkomsten en verschillen aanstip tussen de werken. De analyse interpreteer ik met behulp van Bonnards en Matisse's artistieke visies en interpretaties van hun oeuvres in de literatuur. Ter afsluiting van dit

²⁵ Hermerén (1975): 7.

²⁶ Hermerén (1975).

Omdat ik de wederzijdse invloed niet kan en ga meten, laat ik het laatstgenoemde aspect uit Hermeréns boek achterwege.

hoofdstuk geef ik een korte conclusie waarin ik uitweid over de invloed van Bonnard op Matisse, die merkbaar is geworden in de analyse en interpretatie. In het derde hoofdstuk analyseer en interpreteer ik *La Desserte rouge* en *Grande Salle à manger sur le jardin* op eenzelfde wijze als de twee schilderijen in hoofdstuk 2. Ook hoofdstuk 3 wordt afgesloten met een korte conclusie omtrent invloed, maar dan die van Matisse op Bonnard. Ten slotte ben ik in staat een antwoord te geven op de vraag hoe een wederzijdse artistieke invloed tussen Bonnard en Matisse waarneembaar is in hun interieurschilderijen met betrekking tot het decoratieve en welke betekenissen het decoratieve hierin heeft.

Hoofdstuk 1 – Twee concepten: het ‘decoratieve’ en ‘invloed’

De concepten het ‘decoratieve’ en ‘invloed’ zijn belangrijk in dit werkstuk. Om beter grip te krijgen op deze concepten, ga ik er in dit hoofdstuk nader op in. Eerst zal ik het ‘decoratieve’ bespreken. Deze bespreking splits ik in twee delen: enerzijds de historisering van het concept en anderzijds het begrip van het concept zoals het in dit werkstuk wordt gebruikt. Deze tweedeling levert een zekere spanning op: aan de ene kant worden doorheen de tijd steeds andere betekenissen en waarden toegekend aan het decoratieve en aan de andere kant hanteer ik in dit werkstuk één bepaalde definitie van het concept.

In het vervolg van dit hoofdstuk behandel ik het concept ‘invloed’. Het gaat hier om invloed die kan bestaan tussen twee kunstenaars en hun kunstwerken. Voor de bespreking en problematisering van het concept maak ik gebruik van de boeken *Influence in Art and Literature* (1975) van Göran Hermerén en *Patterns of Intention* (1986) van Michael Baxandall. Mijn bedoeling is niet om de mate van wederzijdse invloed tussen Bonnard en Matisse te meten, maar om te laten zien hoe deze invloed, of liever gezegd dialoog, bevat kan worden.

1.1 Het decoratieve

Het decoratieve is een ingewikkeld concept dat in verschillende contexten verschillende dingen kan betekenen.²⁷ Er worden verscheidene termen gebruikt om dezelfde idee te omschrijven. Voorbeelden van termen zijn: ornament, decoratie, het decoratieve en decoratieve kunst. In ons dagelijks taalgebruik betekenen ornament en decoratie zoiets als versiersel of dat wat versiert. Met beide termen bedoelen we ongeveer hetzelfde. Decoratie zou echter als een verzameling versiersels opgevat kunnen worden. Ornament is dan één specifiek onderdeel van die verzameling.

Op precies dit verschil gaat Oleg Grabar in zijn boek *The Mediation of Ornament* (1992) in. Hij onderscheidt het decoratieve van het ornament. Het decoratieve ziet hij als iets dat van toepassing kan zijn op wat voor kunstwerk dan ook, terwijl het ornament een onderdeel van het decoratieve is dat vooral bedoeld is om te behagen.²⁸ Ornamenten zijn een soort noodzakelijke middelen voor het scheppen van een relatie tussen het kunstwerk en de

²⁷ Anger (2004): 13.

²⁸ Grabar (1992): 5.

toeschouwer. Ornamenten trekken de aandacht van de toeschouwer naar het schilderij toe en versterken het plezier dat de toeschouwer aan het kijken beleeft.²⁹

Grabars betekenisgeving is slechts één van de vele. De betekenis van het decoratieve en decoratie (in de schilderkunst) en de waarde die eraan wordt verbonden, zijn steeds veranderd door de tijd heen. De verschillende definities hebben echter wel een gemeenschappelijke factor; het gaat over lijnenspel, kleur en vorm. In de late negentiende eeuw kunnen de termen decoratie en het decoratieve het best van hun volledige betekenis voorzien worden in relatie tot realisme. Het decoratieve en realisme vormen daarbij in de regel een tegenstelling. Schilderijen uit die periode waarin het decoratieve te herkennen is, zijn veelal plat en gestileerd, ten koste van onze optische kennis over de werkelijkheid, terwijl contemporaine realistische schilderijen juist perspectief en de (maatschappelijke) werkelijkheid zo waarheidsgetrouw mogelijk tonen.³⁰

Een kunstenaar die het decoratieve in de negentiende eeuw in zijn kunst ‘verwerkte’ was Paul Gauguin (1848-1903). Hij schilderde in een decoratieve stijl met platte, gekleurde vlakken en gewelfde contouren. De nadruk op deze formele elementen is een belangrijk kenmerk van deze lijn binnen het symbolisme, duidelijk te herkennen in Gauguins schilderijen. Het symbolisme was met zijn zoektocht naar diepere en geestelijke betekenis een reactie op het realisme. Gauguin versimpelde vormen in kleurvlakken om zo sterke emoties op te roepen bij de toeschouwer.³¹ Dit ‘type’ symbolisme, het synthetisme, is gebaseerd op de idee dat kunst moet gaan om haar subject en de puur esthetische aspecten vorm, kleur en lijn. Het subject bestaat in een kunstwerk immers uit die drie aspecten.³² In 1890 vatte Maurice Denis (1870-1943) het doel van het synthetisme als volgt samen: “Se rappeler qu’un tableau – avant d’être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.”³³ Het synthetisme streeft naar een synthese van drie elementen in een schilderij: de uiterlijke verschijning van de natuur, het gevoel en de idee van de kunstenaar en de formele kenmerken vorm, lijn en kleur.³⁴ Het laatste element vormt het decoratieve. De kleuren, lijnen en vormen

²⁹ Grabar (1992): 25, 230.

³⁰ Hunt (1966): 6.

³¹ Idem: 9.

³² Clement (2004): XVIII.

³³ ‘Maurice Denis’, Archief Musée d’Orsay, 2006. http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/browse/4/article/maurice-denis-6780.html?S=&print=1&no_cache=1&. (Geraadpleegd op 10 januari 2018).

Engelse vertaling: “It is well to remember that a picture before being a battle horse, a nude woman, or some anecdote, is essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order.” Uit: Clement (2004): XVIII.

³⁴ Henning (1984): 289.

zijn geen toevoegingen, maar essentiële onderdelen van het schilderij. Ze produceren zelf betekenis, omdat ze niet per se iets uit de werkelijkheid representeren, maar zelf een geestelijke werkelijkheid (in het schilderij) scheppen.³⁵

Gauguins decoratieve schilderstijl werd aan het einde van de negentiende eeuw door Les Nabis overgenomen. De leden van deze kunstenaarsgroep waartoe Bonnard behoorde, maakten zich ieder op hun eigen wijze Gauguins stijl eigen. Vooral op Nabis-lid Paul Sérusier (1863-1927) liet Gauguin een sterke indruk achter: hij zou Sérusier hebben laten ‘ontwaken’ van de academische manier van schilderen. Sérusier ontwikkelde en verklaarde stijl als de decoratieve elementen van de kunst – met name vorm en kleur – die als makers van een universele betekenis dienen.³⁶ Vorm en kleur kunnen zelf betekenis produceren. De Nabis als groep benadrukten ook de overeenkomsten en consistentie tussen kunst en de toegepaste kunsten.³⁷ Daarnaast had Gauguin ook enige invloed op Matisse. Na het zien van Gauguins werk liet Matisse zijn fauvistische schilderwijze achter zich en begon eveneens decoratieve grote en platte kleurvlakken te verwerken in zijn schilderijen.³⁸

In de waardering van het decoratieve in de kunst door kunstenaars vond in het modernisme echter een omslagpunt plaats, zoals Elissa Auther in haar artikel ‘The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg’ (2004) betoogt. Het omslagpunt bestond eruit dat de waardering van het decoratieve van positief veranderde in negatief.³⁹ Vooral de architect en criticus Adolf Loos (1870-1933) had hier een belangrijke rol in. In zijn essay ‘Ornament and Crime’ (1908) bekritiseerde hij de ornamentiek (in brede zin) in de kunsten. De kunsten zouden volgens hem ontdaan moeten worden van ornamenten. Die zouden namelijk schade toebrengen aan de samenleving en daarmee ook aan de evolutie.⁴⁰ De poging om decoratie en het decoratieve van de kunsten te scheiden in het begin van de twintigste eeuw werd vooral merkbaar in de schilderkunst.⁴¹

Hoewel een aantal kunstenaars, zoals Piet Mondriaan (1872-1944) en Jean Metzinger (1883-1956), een anti-decoratieve houding in hun kunst aannam, werd het decoratieve nog

³⁵ Clement (2004): XVIII.

³⁶ Hunt (1966): 19.

³⁷ Auricchio, L. (2004) ‘The Nabis and Decorative Painting’, in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Beschikbaar via: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm. (Geraadpleegd op 12 december 2017).

³⁸ Washton (1966): 26.

³⁹ Auther (2004): 341.

⁴⁰ Conrads (1975): 19-24.

⁴¹ Auther (2004): 341.

steeds omarmd door anderen, waaronder Matisse en Bonnard.⁴² Van Matisse is bekend welke betekenis hij zelf gaf aan het decoratieve. Hij stipte dit concept onder andere aan in ‘Notes d’un Peintre’ (1908). In dit essay over zijn werk en zijn artistieke ideeën verbindt hij het decoratieve met expressie. De gehele compositie beschouwt hij als expressief. Het ordenen van de voorstelling moet hierbij op een decoratieve manier gebeuren, zodat de gevoelens van de kunstenaar op deze wijze uitgedrukt kunnen worden.⁴³ Het doel van een compositie is volgens Matisse dus expressie en die expressie verbeeldde hij door elementen in de voorstelling op een decoratieve wijze te organiseren.⁴⁴ Hij was niet geïnteresseerd in het reproduceren van de natuur, maar in het representeren van emoties met behulp van kleur en lijn.⁴⁵ Het decoratieve hier is géén toevoeging aan de inhoud van het schilderij, iets extra’s of iets dat eigenlijk overbodig is, maar juist een element van primair belang. Het vormt een fundamenteel onderdeel van het schilderij.

Bonnard liet zich, in tegenstelling tot Matisse, minder vaak uit over zijn artistieke ideeën en werk.⁴⁶ In een brief aan zijn vriend en de kunstcriticus George Besson (1882-1971) schreef Bonnard dat hij weifelde tussen intimiteit en decoratie in zijn schilderijen. Hiermee bedoelde Bonnard dat hij niet wist of hij in zijn werken de nadruk moest leggen op het weergeven van zijn persoonlijke alledaagse werkelijkheid (aangeduid met de term ‘intimiteit’) of op de compositie (uitgedrukt in de term ‘decoratie’).⁴⁷ Decoratie of het decoratieve was voor Bonnard de manier waarop de beeldelementen in zijn voorstelling waren geordend. Het belang dat hij hechtte aan de manier waarop een schilderij was uitgevoerd, is ook te herkennen in een van zijn dagboeknotities. Hij schreef: “Het belangrijkste onderwerp is het oppervlak, dat zijn kleur, zijn wetten, boven de objecten rangschikt.”⁴⁸ Het ging Bonnard dus eerder om de wijze waarop objecten werden weergegeven, dan om de weergegeven objecten zelf. Zijn kunstwerken zijn geen “windows onto nature” in de illusionistische zin van het woord, maar roepen met behulp van harmonieuze kleuren en vormen een vertaling van de werkelijkheid op.⁴⁹

Zoals uit het bovenstaande blijkt, heeft het decoratieve in de context van Bonnards en Matisses schilderijen voornamelijk te maken met compositie, kleur en lijn. Matisse koppelt het decoratieve aan expressie als uitdrukking van gevoelens. Bij Bonnard is er eveneens

⁴² Ibidem.

⁴³ Flam (1978): 36.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Washton (1966): 24.

⁴⁶ Krämer (2017): 29.

⁴⁷ Munck (2009): 61-62.

⁴⁸ Roque (2006): 78. Vertaling van mijn hand.

⁴⁹ Groom (2001): 35.

sprake van expressie, maar dan van een ander type: hij schildert ingetogen scènes uit zijn persoonlijke alledaagse werkelijkheid. Dit verschil kent een parallel in het verschil tussen de persoonlijkheden van beide kunstenaars: Matisse was uitbundig, terwijl Bonnard zich juist terughoudend opstelde.⁵⁰ Ondanks dit fundamentele verschil deelden ze eenzelfde visie op het vak van de kunstschilder, zoals uit het volgende citaat uit een brief van Bonnard aan Matisse blijkt: “Vraiment la peinture c’est quelque chose à la condition de se donner tout entier. Je crois que nous nous comprenons sur ce point.”⁵¹

In dit werkstuk hanteer ik het ‘decoratieve’ als lokale beeldelementen in de schilderijen. Het gaat om patronen, lijnen en vormen, zoals motieven op tafelkleden en behangpapier, sierlijke contouren en objecten als vazen en schalen. In eerste instantie lijken deze aspecten misschien oppervlakkig, maar eigenlijk zijn ze juist heel betekenisvol. Het bestuderen van deze aspecten geeft inzicht in de manier waarop het decoratieve in de schilderijen van Bonnard en Matisse functioneert.

1.2 Invloed

Zijn boek *Influence in Art and Literature* begint Hermerén met de melding dat geen enkel kunstwerk in een vacuüm wordt geproduceerd, maar dat het altijd in een breder artistiek veld van onder meer andere kunstwerken, kunstenaars, kunstverzamelaars en kunstcritici functioneert en dat al die factoren in het artistieke veld invloed hebben op het kunstwerk in kwestie.⁵² In dit werkstuk staan specifiek de factoren ‘een ander kunstwerk’ en ‘een andere kunstenaar’ centraal. De rest van het artistieke veld laat ik voor nu buiten beschouwing. Dit zou interessant kunnen zijn voor vervolgonderzoek.

Hermerén gaat vervolgens in op invloed an sich. Het concept invloed helpt bij het duiden van bepaalde elementen in een schilderij. Dit betekent echter niet dat alle elementen in een schilderij met het concept geïdentificeerd kunnen worden.⁵³ In dit werkstuk zal ik derhalve niet elk aspect van Bonnard's en Matisse's schilderijen kunnen duiden. Daarnaast stelt Hermerén dat invloed met name begrepen kan worden als een relatie tussen kunstenaars enerzijds en als een relatie tussen kunstwerken anderzijds.⁵⁴ Deze relatie kan worden weergegeven in de volgende formule: X heeft Y beïnvloed betreffende a. De variabelen X, Y en a kunnen worden ingevuld door verschillende waarden. Zo kunnen X en Y twee schilderijen zijn of juist

⁵⁰ Krämer (2017): 29.

⁵¹ Engelse vertaling: “Really, painting is “something” only provided one gives oneself up to it entirely. I think we understand each other on this point.” Uit: Howard (1992): 44-45.

⁵² Hermerén (1975): 3.

⁵³ Idem: 120.

⁵⁴ Idem: 15.

twee kunstenaars, maar X kan ook een kunstenaar zijn en Y een schilderij. Variabele a kan worden ingevuld door het punt waarop een schilderij of een kunstenaar beïnvloedt of wordt beïnvloed, zoals kleur, compositie of techniek.⁵⁵

Als bovenstaande formule wordt toegepast op de vier schilderijen van Bonnard en Matisse waarop dit werkstuk betrekking heeft, dan zijn er verschillende mogelijkheden. Ten eerste kan X staan voor Bonnard die Matisse (Y) beïnvloedt betreffende het decoratieve (a). Ten tweede kan X ook Matisse zijn die Bonnard (Y) beïnvloedt betreffende het decoratieve (a). De variabelen X en Y als kunstenaars kunnen dus verwisseld worden, omdat mijn stelling is dat er sprake is van *wederzijdse* invloed tussen Bonnard en Matisse. De variabele a waarmee die invloed benaderd wordt, is in dit geval een overkoepelende constante, namelijk het decoratieve, die eventueel verder gespecificeerd kan worden als objecten, patronen, lijnen en vormen. Dit specificeren doet geen afbreuk aan het feit dat het gaat om het decoratieve.

Het is ook mogelijk om voor X en Y twee schilderijen van respectievelijk Bonnard en Matisse in te zetten. In dat geval lijken de kunstenaars zelf buiten beschouwing te staan. In dit werkstuk beschouw ik de kunstenaars en hun eigen schilderijen echter als ‘inwisselbaar’. Wanneer ik het in het vervolg heb over bijvoorbeeld de invloed die Matisse had op Bonnard, dan bedoel ik evengoed de invloed die Matisses schilderij *La Desserte rouge* had op Bonnard of Bonnards schilderij *Grande Salle à manger sur le jardin*. Dit geldt ook andersom: wanneer ik schrijf over de invloed van Bonnard op Matisse, bedoel ik evenzeer de invloed die Bonnards schilderij *Jour d'hiver* had op Matisse of Matisses werk *Nice, cahier noir*. Het zou te ingewikkeld worden om ook tussen kunstenaar en werk verschil te maken. Hermerén geeft in zijn boek aan dat deze ‘inwisselbaarheid’ in veel gevallen best mogelijk is.⁵⁶

In zijn boek *Patterns of Intention* (1986) bespreekt Michael Baxandall eveneens deze kwestie. Hij stelt dat in onderzoek naar kunstwerken de intentie van de kunstenaar niet altijd van belang is of kan worden achterhaald. We kunnen immers niet in het hoofd van de kunstenaar duiken. Het gaat volgens Baxandall eerder om de doelgerichtheid in of van het kunstwerk zelf: wat wil het ons vertellen? Deze doelgerichtheid noemt hij intentionaliteit. De relatie tussen het kunstobject en de omstandigheden waarin deze functioneert, is bovendien van belang. Niet de intentie van de kunstenaar, maar die van het kunstwerk is betekenisvol.⁵⁷

Het is belangrijk op te merken dat ik niet ervan uitga dat de kunstenaar die beïnvloed wordt, passief is. Degene die beïnvloed wordt, is juist actief. Hij pikt een aspect uit het werk

⁵⁵ Idem: 16, 17.

⁵⁶ Idem: 17.

⁵⁷ Baxandall (1986): 41-42.

van de kunstenaar die hem beïnvloedt en past dit op een eigen wijze toe in zijn eigen werk. Het lijkt dus alsof de kunstenaar die beïnvloed wordt het ‘lijdend voorwerp’ is, maar in feite is hij juist een actief subject. Baxandall betoogt in *Patterns of Intention* tegen het gebruik van het woord invloed, precies vanwege het feit dat de *active/passive relation* is omgedraaid. Hij draagt een alternatieve terminologie aan, waarbij wel duidelijk is dat degene die beïnvloed wordt actief is. Woorden die hij suggereert zijn onder andere: omgaan met, citeren, adapteren, zich toe-eigenen, zich differentiëren van, refereren naar, parodiëren, verdraaien en vervormen.⁵⁸ De betekenissen van deze woorden zijn specifiekere dan de ruime betekenis van het woord beïnvloeden en daarmee in veel gevallen duidelijker.

Een tweede opmerking die gemaakt moet worden, is de volgende: ik kan niet hardmaken dat Bonnard en Matisse de schilderijen, die in dit werkstuk centraal staan, van elkaar hebben gezien. Ik probeer dan ook niet een wederzijdse invloed te *bewijzen*. Het is echter wel denkbaar dat, gezien het goede contact tussen de twee kunstenaars en hun interesse in elkaars kunst, Bonnard en Matisse elkaars werken op de een of andere manier gezien hebben. Met dit onderzoek wil ik laten zien hoe een dialoog kan ontstaan tussen de schilderijen, wanneer deze bestudeerd worden op één aspect. In het vervolg van dit werkstuk moet wederzijdse invloed dan ook begrepen worden als een onderlinge werking tussen de schilderijen, die helpt bij het begrijpen van die schilderijen.

⁵⁸ Baxandall (1986): 58-59.

Hoofdstuk 2 – In winterse sferen

In dit hoofdstuk staan de schilderijen *Jour d'hiver* (ca. 1905) van Bonnard en Matisses *Nice, cahier noir* (1918) centraal (afb. 1 en 2). Deze interieurvoorstellingen hebben beide een winterse sfeer en de composities tonen een groot aantal gelijkenissen. Het is daarom denkbaar dat Matisse het schilderij van Bonnard als uitgangspunt genomen heeft. Zowel Matisse als Bonnard waren van mening dat de prioriteit van artistiek onderzoek ligt bij de sfeer van het kunstwerk en niet bij het thema.⁵⁹ Sfeer was voor hen een manier om hun artistieke problemen te tackelen. In *Jour d'hiver* en *Nice, cahier noir* hebben de schilders ieder een eigen winterse sfeer gecreëerd.

In dit hoofdstuk staat de aanname dat Matisse een erfgenaam van Bonnard is, zoals onder andere Laura Aurricchio stelt, centraal. Dit hoofdstuk is dan ook de ene helft van de wederzijdse invloed tussen Bonnard en Matisse. Het hoofdstuk hierna vormt de andere helft.

2.1 Comparatieve analyse van *Jour d'hiver* en *Nice, cahier noir*

Een van de eerste zaken die opvallen bij het bestuderen van de twee schilderijen is de keuze voor dezelfde soort voorstelling. Aan de rechterkanten van de composities is een van de muren van de kamer te zien met daarvoor een meubelstuk. In het middelste deel van beide composities bevindt zich een gordijn. De linkerkanten verschaffen, tussen de balusters van de balustrade door en eroverheen, zicht op een straat.

De compositie van Bonnard wordt in tweeën gedeeld door een lang, bruinkleurig gordijn met witte draperie. Het interieur vormt hierdoor een apart deel van de compositie, evenals het exterieur (de 'ruimte' beneden op straat met de gebouwen in de verte). In Matisses *Nice, cahier noir* wordt de compositie eveneens door een lange verticale, gele lijn in tweeën verdeeld. Hier is de lijn echter geen gordijn, maar een deurstijl. In het verlengde van hiervan bevindt zich een openstaande deur. Daarnaast is in *Jour d'hiver* nog een lijn te ontdekken die een scheiding veroorzaakt, namelijk de donkerbruine balk links in het schilderij. Deze balk deelt de balkonbalustrade en het zicht op het exterieur in twee. Matisses voorstelling bevat een dergelijke verticale scheidingslijn niet. Het exterieur is hier één geheel. Ook de balustrade wordt niet gesplitst. Een decoratief patroon dat wordt veroorzaakt door die balustrade en de lichtval in het schilderij, is de groep schaduwen van de balusters. De schaduwen bestaan uit blauwgrijze ronde vlakken die samengevoegd zijn tot lange strepen. Deze strepen beginnen

⁵⁹ Krämer (2017): 30.

buiten op het balkon en lopen door (in een donkerdere kleur) op de vloer in het interieur. De balkonbalustrade zelf lijkt een uit vijf balusters bestaand object te zijn, dat ‘los’ op het balkon staat. De balustrade wordt niet doorgetrokken aan de buitenzijdes en is, evenals de sneeuw erop, eindig. Ze bereikt de rand van het schilderij links en de muur rechts niet. Dit wekt de suggestie dat er links en rechts van de balustrade vrije ruimte is. In tegenstelling tot Matisse's balustrade is Bonnard's balkonhek geen losstaand object. Dit hek en de sneeuw die erop ligt, raken duidelijk de rand van het schilderij links en de muur rechts, wat de indruk geeft dat het hek doorloopt aan beide kanten.

Verder is op een aantal manieren een herhaling van decoratieve elementen in de schilderijen te vinden. In *Nice, cahier noir* betreft één van die manieren het patroon op de vloer voor de opening van de deur, welke bestaat uit rode strepen in ruitpatroon op een lichterode ondergrond. Het goudkleurige object met S-vormige ornamenten aan weerszijden is voorzien van precies hetzelfde rode geruite patroon. Er is in dit schilderij nog een herhaling op te merken. Rechts is op het behang een patroon van goudkleurige arabesken te zien. De arabesken zijn samengesteld uit gekromde vormen. Een dergelijke vorm wordt geïsoleerd gerepeteerd links van de middelste baluster in de balustrade. Waarschijnlijk stelt deze een wandelende persoon voor, maar de contouren en kleur waarmee deze persoon is afgebeeld, hebben veel weg van de arabeskonderdelen.

Jour d'hiver bevat herhalingen van zowel gelijksoortige objecten als corresponderende vormen. Zo wordt de goudkleurige lijst om het schilderij met daarop een vrouw met hoed herhaald aan de rechterkant ervan, zij het gedeeltelijk. Hoewel de tweede lijst niet in zijn geheel zichtbaar is, is de gelijkenis evident. Een andere herhaling bestaat uit de overeenstemmende vormen van de hoed aan het haakje rechtsboven op de muur en de vorm van de jurk om het lichaam van de staande vrouw. De contouren van de hoed zijn een ruwe versie van de contouren van de jurk. Bovendien hebben deze allebei een zwarte kleur.

Daarnaast is een herhaling aan te treffen die op beide schilderijen betrekking heeft. Het gaat hier om de zwarte rechthoek op de stoel in Bonnard's voorstelling en de zwarte rechthoek op het bureau in het schilderij van Matisse. Het zijn vergelijkbare vormen in dezelfde kleur. Mogelijk zijn het ook allebei (notitie)boeken. In het geval van Matisse is dit zonder twijfel het geval, gezien de titel van het kunstwerk. In Bonnard's schilderij is het wellicht een zitkussen, maar gelet op de platheid van het object is het waarschijnlijker dat we hier ook met een (notitie)boek te maken hebben.

Tot slot wijd ik een aantal woorden aan het algemene kleur- en vormgebruik in de schilderijen. In *Jour d'hiver* zijn de afgebeelde objecten voornamelijk vrij recht van vorm en

donker en koel van kleur. Er is gekozen voor kleuren met lage verzadiging. In *Nice, cahier noir* zijn de meeste objecten rond en grilliger gevormd en hebben een lichte, felle en in sommige gevallen warme kleur. De gebruikte kleuren hebben een hoge verzadiging. De witte sneeuw in Matisses voorstelling, bijvoorbeeld, gaat hierdoor op in de rest van het schilderij, terwijl het wit van de sneeuw er in Bonnard's geval juist uitspringt.

2.2 Interpretatie van de comparatieve analyse

Uit de bovenstaande analyse komt ten eerste naar voren dat er in zowel de compositie van Bonnard als de compositie van Matisse sprake is van een scheiding tussen interieur en exterieur, die wordt veroorzaakt door respectievelijk een gordijn en een deurstijl. Dit zorgt er bij Bonnard voor dat de binnenruimte 'naar binnen trekt'. Er is een nadrukkelijke opsplitsing tussen binnen en buiten merkbaar. Het interieur wordt afgesloten van het exterieur. De vrouw in de kamer die met haar rug (schuin) naar het uitzicht op straat staat gekeerd en de blokkade van het uitzicht door de verticale balk en de balkonbalustrade versterken het afgesloten karakter van het interieur. Een dergelijke afsluiting is kenmerkend voor een groot deel van Bonnard's interieurschilderijen. Beate Söntgen zegt hierover in een recent essay: "Bonnard's interiors are sites for the drawing of boundaries, between oneself and the world [...] just as much as between inside and outside."⁶⁰ *Jour d'hiver* is dus een onderzoek naar hoe bepaalde vormen en objecten in een voorstelling een scheiding kunnen bewerkstelligen, in dit geval tussen de afgesloten omgeving van de vrouw en de wereld buiten op straat.

In Matisses schilderij zijn daarentegen een aantal factoren te vinden die de scheiding tussen in- en exterieur juist afzwakken. Eén ervan is de deur die openstaat. Hierdoor ontstaat er een directe relatie tussen binnen en buiten. De schaduwen van de vijf balusters in de balkonbalustrade versterken deze samenhang nog eens. Ze bevinden zich zowel buiten als binnen. De vrijstaande balustrade zelf is zo gezien een noodzakelijk object in de voorstelling dat, via de schaduw die het creëert, het exterieur verbindt met het interieur. In *Nice, cahier noir* is de binnenruimte dus opengezet. Ze breidt uit buiten haar grenzen, naar het exterieur. Deze openheid en verbinding tussen binnen en buiten is een veelvoorkomend thema in de interieurschilderijen van Matisse.⁶¹

Deze tegenstelling tussen een gesloten interieur in Bonnard's voorstelling en een open binnenruimte bij Matisse is niet toevallig. Het is symptomatisch voor het verschil in de artistieke visies van de kunstenaars. De meeste schilderijen van Bonnard zijn ingetogen en

⁶⁰ Söntgen (2017): 82.

⁶¹ Ibidem.

kalm. Er worden intieme, serene momenten uit zijn alledaagse leven verbeeld.⁶² Precies dit nemen we waar in *Jour d'hiver*: We zien een vrouw die iets aan het lezen is. Omdat zij met haar rug naar de toeschouwer gekeerd staat, ziet zij ons niet. Ze gaat op in haar eigen wereld. De geslotenheid in de voorstelling voegt daar echter ook een beklemmende ondertoon aan toe.⁶³ Hoewel de voorstelling dus een rustige, gemoedelijke sfeer lijkt te hebben, is ze tegelijkertijd een minder expliciete uitdrukking van benauwing. Dit is heel anders dan wat er in Matisse's *Nice, cahier noir* aan de hand is. Dit interieur straalt luchtigheid, vredigheid en opgewektheid uit die passen bij artistieke visie van de kunstenaar: "Waar ik van droom is een kunst van balans, van puurheid en sereniteit, vrij van verontrustende of deprimerende onderwerpen".⁶⁴ Matisse schildert dan ook met heldere, verzadigde kleuren.⁶⁵

Een aantal dingen kunnen gezegd worden over het ovale object met het rode geruite patroon in het schilderij van Matisse. Het object lijkt achter het bureau uit te komen, waardoor het een rugleuning van een stoel lijkt te zijn. Wanneer we beter kijken, zien we dat er te weinig ruimte voor een stoel is tussen het bureau en de muur. Bij nader onderzoek blijkt dat het ovale object een spiegel is. Matisse heeft deze spiegel namelijk veel vaker in zijn schilderijen verwerkt, steeds op andere manieren, zoals in *La Séance de peinture* (1919) (afb. 3).⁶⁶ Het rode patroon in de spiegel is daarmee een reflectie van het patroon op de vloer. Matisse speelt hier met de waarneming. In *La Séance de peinture* doet hij dit ook. In de spiegel is de reflectie van de vaas met bloemen te zien, maar ook een deel van een palmboom. Dit suggereert dat er op de plaats waar de toeschouwer zich bevindt een uitzicht naar buiten is. Daarmee wordt de aanwezigheid van de toeschouwer bevraagd. Matisse gebruikt de spiegel om de toeschouwer visueel te plagen.⁶⁷ Het roodgeruite patroon is zodoende in *Nice, cahier noir* een essentieel decoratief element dat nodig is om een artistiek probleem, dat van waarneming en reflectie, aan te pakken.

Een soortgelijk probleem lijkt in Bonnard's schilderij aan de hand te zijn. Hier is ook een zekere reflectie van een element in het interieur te zien. Het betreft de staande vrouw die weerspiegeld wordt in het schilderij aan de muur. Daarop staat een vrouw die veel wegheeft van de staande vrouw in zwarte jurk. Mogelijk zijn beide vrouwfiguren voorstellingen van

⁶² Zamani (2017): 60.

⁶³ Krämer (2017): 23.

⁶⁴ Söntgen (2017): 81. Vertaling van mijn hand.

⁶⁵ Krämer (2017): 29.

⁶⁶ Richard, P. (1986) 'Henri Matisse', in: The Washington Post. Beschikbaar via: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1986/11/02/henri-matisse/d6312c3c-8f8e-4b14-a4e7-9218fd63661d/?utm_term=.1f8ba4d682e4. (Geraadpleegd op 11 januari 2018).

⁶⁷ Zamani (2017): 63.

Marthe, Bonnard's partner. Hij heeft haar vaak afgebeeld in intieme scènes.⁶⁸ Zoals de kleur van de hoed van de vrouw op het schilderij aan de muur correspondeert met de kleur van haar kleding, zo komen de kleuren van de jurk van de staande vrouw en de hoed aan het haakje rechts van het schilderij ook overeen. Dit gegeven versterkt het idee dat Bonnard in *Jour d'hiver* met de kwestie van reflectie speelt.

Tot slot zijn de zwarte (notitie)boeken overeenkomende decoratieve elementen in de schilderijen. In Bonnard's voorstelling vraagt het boek veel minder nadrukkelijk de aandacht dan in het schilderij van Matisse, door de donkere kleur die het boek heeft. Deze kleur stemt overeen met de donkere kleuren van de directe omgeving, waardoor het boek geen centrale rol krijgt. De zwarte kleur zorgt er in Matisses voorstelling juist voor dat het boek direct in het oog springt. Veel lichtere, contrasterende kleuren omringen het boek hier. Hier wordt één van de meest kenmerkende verschillen tussen de artistieke stijlen van Bonnard en Matisse getoond: Bonnard laat kleuren en vormen vaak in elkaar overlopen, terwijl Matisse ze meestal strikt gescheiden houdt.⁶⁹

2.3 Conclusie

Uit de voorgaande analyse en de interpretatie ervan blijkt dat er een aantal overeenkomsten in de decoratieve elementen in Bonnard's en Matisses schilderijen zitten, maar dat juist de verschillen in betekenis van deze elementen de intentie van elk schilderij laten zien. In de schilderijen spelen dezelfde soorten kwesties, maar ze worden op andere wijzen uitgedrukt. Het decoratieve wordt in elk schilderij van andere betekenissen voorzien, om de kwesties op een andere manier aan te kunnen pakken. In de kwestie van de relatie tussen in- en exterieur drukken de decoratieve elementen bij Bonnard een geslotenheid uit en bij Matisse juist een openheid. De problematiek van reflectie wordt in Bonnard's schilderij onderzocht met behulp van de contouren en kleuren van de twee afgebeelde vrouwen en in Matisses werk aan de hand van de spiegel en het roodgeruite patroon. De kwestie van de weergave van kleur en vorm toont Bonnard door de vermenging ervan, terwijl Matisse ze duidelijk scheidt.

Wat hieruit volgt is dat de invloed van Bonnard op Matisse merkbaar is in het feit dat Matisses schilderij dezelfde vraagstukken en decoratieve elementen laat zien als het schilderij van Bonnard, maar dat respectievelijk de behandeling en betekenis daarvan anders zijn. Matisse lijkt Bonnard's schilderij als uitgangspunt te hebben genomen om vervolgens met behulp van zijn eigen artistieke visie deze kwesties te onderzoeken.

⁶⁸ Söntgen (2017): 85.

⁶⁹ Wilkin (1998): 395.

Hoofdstuk 3 – Zonnige scènes

Waar de schilderijen in hoofdstuk 2 winterse taferelen laten zien, tonen de twee interieurschilderijen in dit derde hoofdstuk warme, zonnige voorstellingen. In het vorige hoofdstuk ging het om de invloed van een vroeg werk van Bonnard op een later werk van Matisse. In dit hoofdstuk is het omgekeerd; een vroeg werk van Matisse wordt met een later werk van Bonnard vergeleken. Het betreft hier Matisses *La Desserte rouge* (1908) en *Grande Salle à manger sur le jardin* (1934-35) van Bonnard (afb. 4 en 5).⁷⁰

Dit hoofdstuk vormt een belangrijk onderdeel van dit werkstuk, omdat hierin de mogelijkheid van een invloed van Matisses schilderij op dat van Bonnard wordt bestudeerd en hiermee Laura Auricchio's uitspraak over éénrichtingsverkeer van Bonnard naar Matisse wordt bijgesteld.

3.1 Comparatieve analyse van *La Desserte rouge* en *Grande Salle à manger sur le jardin*

De composities van *La Desserte rouge* en *Grande Salle* tonen overeenkomsten, maar ook duidelijke verschillen. In beide composities staat aan de rechterkant een vrouw. In het schilderij van Bonnard is de vrouw weggekropen in de hoek van de kamer achter een vaas bloemen. De vrouw in Matisses schilderij is daarentegen nadrukkelijk aanwezig. Daarnaast bevatten beide schilderijen twee stoelen en een tafel met daarop diverse voorwerpen, zoals schalen, schenkkannen, een vaas bloemen en fruit. De plaatsing van de ramen is echter anders. Het raam in Matisses werk is in de linker hoek van het schilderij geplaatst. Bij Bonnard neemt het raam juist een positie in het midden van de compositie in.

Eén van de decoratieve elementen die in *La Desserte rouge* direct in het oog springen, is het patroon dat bestaat uit blauwe manden met bloemen en blauwe hertengeweivormen. Dit patroon komt terug op zowel het tafelkleed als het muurbehang en kronkelt door de hele compositie heen. Het ritme van dit blauwe geweipatroon wordt herhaald in de vorm van de boomtakken in het exterieur. Zowel het geweipatroon als de takken bestaan uit gebogen lijnen. Bonnards *Grande Salle* bevat een dergelijk 'totaalpatroon' niet. Wel zijn er twee kleine lokale patronen te ontdekken. Dit zijn het grijs met paarse patroon aan het rechter einde van het paarse tafelkleed, dat een bloempatroon lijkt te zijn, en het groen met blauwe bollenpatroon van de bloemvaas die daarbovenop staat. De rest van de objecten en vormen in het schilderij hebben een vrij effen kleur.

⁷⁰ Om het lezen te vergemakkelijken, zal ik in het vervolg van dit hoofdstuk Bonnards *Grande Salle à manger sur le jardin* verkorten tot *Grande Salle*.

In *Grande Salle* zijn daarnaast herhalingen van decoratieve vormen en objecten aanwezig, om precies te zijn herhalingen van duo's: twee ovale schalen op voetjes, twee stoelen, twee witte langgerekte schenkkannen, twee lange rechthoekige vensters in het raam, twee gelijke verticale delen van het raamkozijn, tweemaal een ruisende boomkruin met takken in het exterieur, twee bruinige ronde vormen op de tafel. De componenten van deze duo's staan soms vlak naast elkaar, zoals de witte schenkkannen en de fruitschalen, en soms verder uit elkaar, zoals het geval is bij de stoelen. In Matisse's schilderij is ook een herhaling van duo's op te merken. Hier betreft het twee glazen karaffen, twee schalen waarop fruit ligt en twee stoelen. Deze duo's zijn echter minder direct zichtbaar, omdat ze worden overstemd door het blauwe geweipatroon en de felle rode kleur van het muurbehang en het tafelkleed. In het schilderij is nog een andere herhaling te ontdekken, namelijk de repetitie van een groep gele ronde vormen. De ene groep bevindt zich in het exterieur, als een soort bloemen in het gras. De andere groep wordt gevormd in het interieur door de citroenen op tafel en in de schalen. In beide gevallen zijn de gele bollen systematisch gerangschikt in een lijn.

In Matisse's schilderij heeft een aantal objecten qua kleur en vorm een parallel in Bonnard's *Grande Salle*. Eén hiervan is het groepje boomkruinen met witte bloesem. De parallel hiervan in de compositie van Bonnard is het groepje witte schenkkannen. In beide gevallen zijn de vormen langgerekt en wit van kleur en bevinden ze zich aan de linkerkant van de compositie. Een andere serie voorwerpen zijn de glazen karaffen met bolle buik en dunne hals met ronde dop in *La Desserte rouge*. Precies deze vorm wordt herhaald in *Grande Salle*, maar dan omgedraaid; de bolle buik is nu de schaal waarin fruit ligt en de doppen zijn de voetjes. Een derde onderdeel van Matisse's schilderij dat een analogie heeft in Bonnard's werk zijn de ronde stukken fruit. Ze liggen op de schalen en, in het geval van Matisse, ook los op tafel. Dezelfde kleuren zijn ervoor gebruikt, maar de mate van verzadiging is in beide gevallen anders. De kleuren van Matisse's fruit hebben een hoge verzadiging; ze zijn fel van kleur. Bonnard's stukken fruit zijn moeilijker te herkennen door de lagere verzadiging van de kleuren. Bovendien is de directe omgeving van het fruit, de binnenkant van de schalen, ook in een gele kleurtoon uitgevoerd. Hierdoor 'versmelt' het fruit met de omgeving. Eén rode appel springt eruit. De vierde en laatste parallel bestaat uit de twee vazen met bloemen. Matisse's vaas bevat gele en rode springerige, fragiel uitziende bloemen. De rode bloemen in Bonnard's vaas zijn robuuster en compacter weergegeven.

3.2 Interpretatie van de comparatieve analyse

Matisse werd voor het blauwe geweipatroon in zijn schilderij geïnspireerd door het motief van een stuk textiel dat in zijn studio hing (afb. 6). Hij heeft dit motief in meer van zijn schilderijen verwerkt, waaronder *Nature morte en camaïeu de bleu* (1909) (afb. 7).⁷¹ In *La Desserte rouge* lijkt het patroon gebruikt te zijn voor een artistiek experiment. Het neemt hier namelijk het driedimensionale karakter van het schilderij weg. Het overall aanwezige patroon verzwakt het focuspunt van de voorstelling daarbij.⁷² De herhaling van de rode kleur op het tafelkleed en de muur versterkt bovendien het interieur als een plat vlak, dat wordt gedecoreerd met allerlei vormen in verschillende kleuren. Een decoratief element *in* het schilderij maakt zo bezien het schilderij *als* decoratief object mogelijk.

De bovenstaande analyse maakt daarnaast inzichtelijk dat het blauwe gewei patroon, dat over heel Matisses compositie is verspreid en waarvan het ritme weerklinkt vindt in de takken van de bomen, een soort verbindende factor is. Het patroon relateert de losse voorwerpen aan elkaar, waardoor ze samen een geheel vormen. Deze verbinding versterkt de harmonie die zo belangrijk is in dit schilderij. Het is een zoektocht naar harmonie en balans.⁷³ De compositie moet gehoorzamen aan strikte regels om de harmonie in het schilderij te kunnen verzekeren. “Alles dat niet van nut is, [...] is schadelijk”, stelde Matisse.⁷⁴ Een compositie moet bovendien volgens zijn artistieke visie expressief zijn. Het ordenen van de elementen in een compositie moet daarbij op een decoratieve wijze gebeuren.⁷⁵ Hieruit volgt dat het blauwe geweipatroon een element in de compositie is dat op een decoratieve wijze gerangschikt is en zo de harmonie in en expressie van het schilderij uitdrukt.

Dat *La Desserte rouge* gaat over het vinden van harmonie blijkt ook uit de opmerkelijke ontstaansgeschiedenis. De voorstelling zoals we deze nu kennen, is namelijk anders dan hoe deze eigenlijk eruitzag. Het vurige rood was in eerste instantie groen en de voorstelling droeg de bijpassende naam *Harmonie verte*. Later overschilderde Matisse het schilderij met blauw, omdat hij in de compositie in groen geen harmonisch geheel vond. De titel werd veranderd naar *Harmonie bleue*. Hierna werd ook het blauw overschilderd, dit keer met rood. Het leverde de voorstelling op die we vandaag de dag nog kennen.⁷⁶ Wat uit dit proces blijkt is dat het schilderij inderdaad draait om het zoeken naar en, bovenal, vinden van harmonie. Aan de rangschikking van de voorwerpen, lijnen en vormen is vrijwel niets

⁷¹ Barr (1966): 124.

⁷² Müller (2005): 218.

⁷³ Söntgen (2017): 81-82.

⁷⁴ Flam (1978): 36. Vertaling van mijn hand.

⁷⁵ Söntgen (2017): 82.

⁷⁶ Barr (1966): 124-26.

veranderd. De harmonie probeerde Matisse te bereiken door te experimenteren met kleur en vond deze in het felle rood.⁷⁷

In Bonnard's *Grande Salle* wordt ook een zekere harmonie bewerkstelligd, en wel door de herhaling van de vormen van objecten. Het gaat in het schilderij dan ook niet per se om de afgebeelde objecten zelf, maar om de wijze waarop ze zijn weergegeven in de compositie. Dit kunnen we begrijpen vanuit Bonnard's artistieke visie.⁷⁸ Hij verbeeldt zijn persoonlijke, alledaagse werkelijkheid, maar *wat* hij daarbij afbeeldt, is ondergeschikt aan *hoe* hij het afbeeldt.⁷⁹ De consequente indeling van de objecten in tweetallen geeft een bepaalde mate van rust. Ook wordt de compositie door de tweetallen voorzien van balans. De orde die deze decoratieve elementen produceren, is precies wat Bonnard in veel van zijn kunstwerken wilde uitdrukken.⁸⁰ Orde en het ordenen van beeldelementen zijn terugkerende aspecten in zijn oeuvre, en ook in deze compositie. In *Grande Salle* moet harmonie begrepen worden als de rust die door de ordening van vormen wordt gerealiseerd.

We kunnen echter niet precies de vinger leggen op wat er verder gebeurt in *Grande Salle*. We zien een vrouw verscholen achter de vaas met bloemen, maar wat zij daar doet, is niet helemaal duidelijk. De voorstelling is eerder een vrij statische uitstalling van objecten en vormen, dan een vertelling van een verhaal. Een aantal jaren voordat Bonnard *Grande Salle* maakte, vond een verandering plaats in de opvatting dat een schilderij een uitdrukking van een narratief is. In plaats daarvan werd het narratieve aspect losgemaakt van het kunstwerk en aan de toeschouwer overgedragen.⁸¹ Vanuit dit perspectief kan Bonnard's schilderij bevat worden. Het schilderij levert geen kant-en-klaar verhaal af. De toeschouwer moet zelf actief op zoek gaan naar een eenheid in de elementen.

Hoewel er parallellen van voorwerpen en vormen in de twee schilderijen te vinden zijn, hebben ze in elk van de schilderijen verschillende betekenissen. In *La Desserte rouge* brengen de gewelfde contouren van de bloesembomen, de kleurrijke stukken fruit die verspreid over de tafel liggen en de springerigheid van de bloemen in de vaas levendigheid teweeg. Kleuren en vormen zijn duidelijk gedefinieerd. De voorstelling is een uitdrukking van vreugde. Dit kunnen we begrijpen als we kijken naar de manier waarop Matisse emoties doorgaans verbeeldt, namelijk met behulp van kleur en lijn.⁸² In Bonnard's schilderij worden de kleuren en vormen van de schalen met appels en de compacte vaas met bloemen

⁷⁷ Söntgen (2017): 82.

⁷⁸ Roque (2006): 78.

⁷⁹ Krämer (2017): 29.

⁸⁰ Cogniat (1968): 48.

⁸¹ Hammond (1998): 10.

⁸² Washton (1966): 24.

vermengd. De appels lijken namelijk met de schalen te versmelten en de bloemen met elkaar en met de vrouw die erachter staat. Niet voor niets wordt Bonnard gezien als “the quintessential master of ambiguity, of forms and shapes that dissolve into adjacent patches of color”.⁸³ Hij beeldt zijn omgeving niet af zoals deze in werkelijkheid eruitziet – alle objecten en kleuren zichtbaar van elkaar gescheiden –, maar gebruikt zijn omgeving om kleur en vorm te onderzoeken en te verbeelden. Bonnard vertaalt de werkelijkheid naar kleur en vorm.⁸⁴

3.3 Conclusie

Uit de in dit hoofdstuk gemaakte analyse en interpretatie blijkt dat er in *Grande Salle* decoratieve elementen zitten die ook in *La Desserte rouge* te herkennen zijn, maar een andere betekenis hebben. Zo zorgen de duidelijk gedefinieerde kleuren en lijnen van de parallelcomponenten in Matisse's schilderij ervoor dat vreugde en levendigheid worden verbeeld in de voorstelling. De kleuren en vormen van de parallelcomponenten in het schilderij van Bonnard versmelten in elkaar, waarmee Bonnard een vertaling van de werkelijkheid naar kleur en vorm maakt.

Daarnaast blijkt uit de analyse en interpretatie dat decoratieve elementen die verschillen tussen de twee schilderijen, hetzelfde doel kunnen bereiken. Dit is het geval bij de uitdrukking van harmonie, die zowel in het schilderij van Matisse als in Bonnards voorstelling zichtbaar is. In *La Desserte rouge* wordt de harmonie bewerkstelligd door een patroon dat door het hele schilderij kronkelt. In *Grande Salle* is het een herhaling van vormenparen die een harmonische rust creëert. In beide werken geeft het decoratieve dus een uiting aan de schilderijen als harmonieën.

De mogelijke invloed van Matisse op Bonnard is hier dus merkbaar door de overeenkomst in de schilderijen als harmonieën die de van elkaar verschillende decoratieve elementen voortbrengen. Het is denkbaar dat Bonnard geïnspireerd raakte door de harmonie in Matisse's schilderij en deze artistieke kwestie in zijn eigen artistieke taal is gaan onderzoeken. Daarnaast is invloed waarneembaar in het gebruik van dezelfde soort decoratieve elementen voor andere doeleinden. Bonnard zag wellicht in de afgebeelde objecten en vormen de mogelijkheid om ze te voorzien van een andere functie en zo een eigen artistiek probleem aan te pakken. Zo bezien is Bonnards schilderij zowel een continuering als een tegenwerking van het schilderij van Matisse.

⁸³ Wilkin (1998): 395.

⁸⁴ Groom (2001): 35.

Conclusie

In dit werkstuk is onderzocht hoe een wederzijdse artistieke invloed tussen Pierre Bonnard en Henri Matisse merkbaar is in vier van hun interieurschilderijen, respectievelijk *Jour d'hiver* en *Grande Salle à manger sur le jardin*, en *Nice, cahier noir* en *La Desserte rouge*. Om een wederzijdse artistieke invloed te kunnen bestuderen is een vroeg werk van Bonnard met een later werk van Matisse vergeleken en vice versa.

In dit werkstuk zijn eerst de twee belangrijkste theoretische concepten, het 'decoratieve' en 'invloed', uitgediept. De betekenis van het decoratieve voor dit onderzoek omvatte objecten, patronen, vormen en contouren. De term invloed is problematisch gebleken vanwege onder andere de foutieve *active/passive relation* ervan. Daarom kan beter een andere terminologie gebruikt worden die deze relatie wel juist, en bovendien accurater, uitdrukt. In hoofdstuk 2 zijn *Jour d'hiver* en *Nice, cahier noir* op een comparatieve wijze geanalyseerd, geïnterpreteerd en benaderd als uitingen van Bonnards invloed op Matisse. Hieruit bleek dat de dezelfde soorten decoratieve elementen dezelfde soort artistieke vraagstukken tonen. De behandeling van die kwesties en de betekenis van de decoratieve elementen is echter anders. Vervolgens heb ik in hoofdstuk 3 dezelfde werkwijze toegepast op *Grande Salle à manger sur le jardin* en *La Desserte rouge* om een invloed van Matisse op Bonnard waarneembaar te maken. Hier kwam aan het licht dat ten eerste verschillende decoratieve elementen met verschillende betekenissen dezelfde soort intentie van de schilderijen kunnen uitdrukken. Ten tweede kunnen dezelfde decoratieve elementen met (on)gelijke betekenissen uitingen zijn van verschillende artistieke kwesties.

Wat ik in dit werkstuk heb willen laten zien, is dat we van de schilderijen van enerzijds Bonnard en anderzijds Matisse een beter begrip krijgen als we de kunstenaars en hun werk in een dialoog plaatsen. Er is een uitwisseling merkbaar van decoratieve elementen met (on)gelijke betekenissen die (on)gelijke intenties van de schilderijen naar boven halen.

De oeuvres van Bonnard en Matisse reiken echter verder dan de vier bestudeerde interieurschilderijen. Ze bevatten ook stilleven, naakten en landschappen. Een interessant vervolgonderzoek zou zijn om ook schilderijen uit deze genres in dialoog met elkaar te zetten en het decoratieve erin te bestuderen. Zo kunnen we de prachtige kunstwerken van twee goede vrienden en tevens toegewijde kunstenaars nog beter begrijpen en waarderen.

Geraadpleegde bronnen

Bibliografie

- Amory, D. (red.) (2009) *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Anger, J. (2004) *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Author, E. (2004) 'The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg', in: *Oxford Art Journal*, Jrg. 27, nr. 3. Oxford University Press: 341-364.
- Barr, A.H. (1966) 'Section IV: Still Lives and Interiors, 1908-1910', in: *Matisse: His Art and His Public*. Eerste druk 1951. Z.p: Arno Press: 123-127.
- Baxandall, M. (1986) *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. Eerste druk 1985. New Haven/Londen: Yale University Press.
- Benjamin, R.H. (1993) 'The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation', in: *The Art Bulletin*, Jrg. 75, nr. 2: 295-316.
- Blakesley, R.P. (2006) *The Arts and Crafts Movement*. Londen: Phaidon.
- Bloom, H. (1997) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Eerste druk 1973. New York: Oxford University Press.
- Bock-Weiss, C.C. (1996) *Henri Matisse: a Guide to Research*. New York en Londen: Garland Publishing, Inc.
- Boehm, G. (2005) 'Expression and Decoration: Henri Matisse in Quest of Himself', in: *Henri Matisse: Figure, Color, Space* (tent.cat.). K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Hatje Cantz Verlag: 277-289.
- Clement, R.T. (2004) *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers: Les Nabis, Pont-Aven, Rose + Croix*. Londen/Westport, Connecticut: Praeger Publishers.
- Cogniat, R. (1968) *Bonnard*. Vertaald door Anne Ross. Milaan: The Uffici Press.
- Conrads, U. (red.) (1975) '1908 Adolf Loos: Ornament and crime', in: *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Eerste druk 1970. Cambridge, Massachusetts, Verenigde Staten: MIT Press Ltd: 19-24.
- Flam, J.D. (1978) *Matisse on Art*. New York: E.P. Dutton.
- Grabar, O. (1992) *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press.
- Greenberg, C. (1966) 'Matisse in 1966', in: *Boston Museum Bulletin*, Jrg. 64, nr. 336. Boston: Museum of Fine Arts: 66-76.

- Groom, G. (2001) 'Part I: 1890-99', in: *Beyond the Easel. Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-930* (tent.cat.). The Art Institute of Chicago en The Metropolitan Museum of Art New York. New Haven/Londen: Yale University Press: 29-140.
- Hammond, A. (1998) 'Pierre Bonnard: An Interview with John Elderfield', in: *MoMA*. Jrg. 1, nr. 3. New York: The Museum of Modern Art: 10-14.
- Hasler, I. (2017) 'Still Life', in: *Matisse – Bonnard. "Long Live Painting!"* (tent.cat.). Städel Museum, Frankfurt am Main: München: Prestel Verlag: 105-130.
- Henning, E.B. (1984) "'Woman in the Waves" by Paul Gauguin', in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. Jrg. 71, nr. 8. Cleveland Museum of Art: 280-289.
- Hermerén, G. (1975) *Influence in Art and Literature*. Londen/Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Howard, R. (1992) *Bonnard/Matisse: Letters between Friends, 1925-1946*. New York: Harry N. Abrams.
- Hunt, M. (1966) 'Gauguin and His Circle', in: *Gauguin and the Decorative Style* (tent.cat.). Guggenheim Museum. New York: Solomon R. Guggenheim Museum: 8-22.
- Krämer, F. (2017) 'Matisse – Bonnard. "Long Live Painting!"', in: *Matisse – Bonnard. "Long Live Painting!"* (tent.cat.). Städel Museum, Frankfurt am Main: München: Prestel Verlag: 18-41.
- Kuenzli, K.M. (2016) *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*. Eerste druk 2010. New York: Routledge.
- Leymarie, J. (1966) 'The Painting of Matisse', in: *Henri Matisse*. Los Angeles: University of California Press: 8-18.
- Mayeux, H. (1889) 'Decorative Composition', in: *The Decorator and Furnisher*, Jrg. 13, nr. 6: 189-192.
- Müller, M. (2005) 'The Decorative Painting', in: *Henri Matisse: Figure, Color, Space*. Tent.cat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Hatje Cantz Verlag: 218.
- Müller-Tamm, P. (2005) 'Figure, Color, Space', in: *Henri Matisse: Figure, Color, Space*. Tent.cat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Hatje Cantz Verlag: 17-46.
- Munk, J. (2009) "'The Cat Drank All the Milk!": Bonnard's Continuous Present', in: D. Amory, (red.) *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors* (tent.cat.). The

- Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/Londen: Yale University Press: 61-68.
- Roque, G. (2006) 'Surface, Its Colour and Its "Laws"', in: *Pierre Bonnard: The Work of Art, Suspending Time*. Parijs: Paris-Musées: 73-83.
- Schroll, E. (2017) 'Women/The Nude' in: *Matisse – Bonnard. "Long Live Painting!"*, Ten.cat. Städel Museum, Frankfurt am Main: München: Prestel Verlag: 152-181.
- Simpson, J. (2000) 'Symbolist Aesthetics and the Decorative Image/Text', in: *French Forum*, Jrg. 25, nr. 2. Z.p.: University of Pennsylvania Press: 177-204.
- Söntgen, B. (2017) 'Interior', in: *Matisse – Bonnard. "Long Live Painting!"* (tent.cat.). Städel Museum, Frankfurt am Main: München: Prestel Verlag: 81-104.
- Trapp, F.A. (1966) "Art Nouveau Aspects of Early Matisse", in: *Art Journal*, Jrg. 26, nr. 1. College Art Association: 2-8.
- Washton, R.C. (1966) 'Gauguin's Further Influence', in: *Gauguin and the Decorative Style* (tent.cat.). Guggenheim Museum. New York: Solomon R. Guggenheim Museum: 23-36.
- Wilkin, K. (1998) 'Radical Bonnard', in: *The Hudson Review*, Jrg. 51, nr. 2. Z.p.: The Hudson Review, Inc.: 393-400.
- Zamani, D. (2017) 'Between Tradition and Innovation. Henri Matisse and Pierre Bonnard in the Mirror of the 1940s', in: *Matisse – Bonnard. "Long Live Painting!"* (tent.cat.). Städel Museum, Frankfurt am Main: München: Prestel Verlag: 54-67.

Geraadpleegde internetpagina's

- Amory, D. (2010) 'Pierre Bonnard (1867-1947): The Late Interiors', in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Beschikbaar via: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bonn/hd_bonn.htm.
- Auricchio, L. (2004) 'The Nabis and Decorative Painting', in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Beschikbaar via: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm.
- 'Decoratief', Van Dale online woordenboek. <http://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/decoratief#.Wh2EgUribIU>.
- 'Maurice Denis', Archief Musée d'Orsay, 2006. http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/browse/4/article/maurice-denis-6780.html?S=&print=1&no_cache=1&.

‘Matisse – Bonnard. ‘Long Live Painting!’’, Städel Museum Frankfurt am Main.

<http://www.staedelmuseum.de/en/matisse-bonnard>.

Richard, P. (1986) ‘Henri Matisse’, in: The Washington Post. Beschikbaar via:

https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1986/11/02/henri-matisse/d6312c3c-8f8e-4b14-a4e7-9218fd63661d/?utm_term=.1f8ba4d682e4.

‘Versieren’, Van Dale online woordenboek. http://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/versieren#.Wh2G_kribIU.

Kunstwerken

Bonnard, P. *Jour d’hiver*. Ca. 1905. Olieverf op doek, 49 x 61 cm. Musée d’Orsay, Parijs.

Bron: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=69571>.

Bonnard, P. *Grande Salle à manger sur le jardin*. 1934-35. Olieverf op doek, 126,8 x 135,3 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Bron:

<https://www.guggenheim.org/artwork/605>.

Matisse, H. *La Desserte rouge*. 1908. Olieverf op doek, 180,5 x 221 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Bron:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/?lng=en>.

Matisse, H. *La Séance de peinture*. 1919. Olieverf op doek, 73,4 x 92,2 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Schotland. Bron: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/694/la-le%C3%A7on-de-peinture-or-la-s%C3%A9ance-de-peinture-painting-lesson-or-painting-session>.

Matisse, H. *Nature morte en camaïeu de bleu*. 1909. Olieverf op doek, 88,5 x 116 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Bron:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28391>.

Matisse, H. *Nice, cahier noir*. 1918. Olieverf op doek, 33 x 40,7 cm. Hahnloser/Jaeggli Stiftung, Winterthur. Bron: <http://www.hahnloser-jaeggli-stiftung.ch/>.

Bijlagen



Afbeelding 1: Pierre Bonnard. *Jour d'hiver*. Ca. 1905. Olieverf op doek, 49 x 61 cm. Musée d'Orsay, Parijs.



Afbeelding 2: Henri Matisse. *Nice, cahier noir*. 1918. Olieverf op doek, 33 x 40,7 cm.

Hahnloser/Jaeggli Stiftung, Winterthur.



Afbeelding 3: Henri Matisse. *La Séance de peinture*. 1919. Olieverf op doek, 73,4 x 92,2 cm.

Scottish National Gallery of Modern Art, Schotland.



Afbeelding 4: Henri Matisse. *La Desserte rouge*. 1908. Olieverf op doek, 180,5 x 221 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg.



Afbeelding 5: Pierre Bonnard. *Grande Salle à manger sur le jardin*. 1934-35. Olieverf op doek, 126,8 x 135,3 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Afbeelding 6: Stuk textiel waarop het blauwe patroon in Matisse's *La Desserte rouge* is geïnspireerd. Uit: Barr, A.H. (1966): 344.



Afbeelding 7: Henri Matisse. *Nature morte en camaïeu de bleu*. 1909. Olieverf op doek, 88,5 x 116 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg.