



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Samuel Jessurun de Mesquita : leerstelligheid versus werken in trance

Es, J.B. van

Citation

Es, J. B. van. (2010, December 9). *Samuel Jessurun de Mesquita : leerstelligheid versus werken in trance*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/16227>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/16227>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



**Samuel Jessurun
de Mesquita:
leerstelligheid
versus
werken in trance**

Jonieke van Es

Samuel Jessurun de Mesquita: leerstelligheid versus werken in trance

waartoe behorend

Samuel Jessurun de Mesquita (1868-1944).
tekenaar, graficus, sierkunstenaar

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof. mr. P.F. van der Heijden, volgens besluit van het College van
Promoties, te verdedigen op donderdag 9 december 2010 klokke 13.45 uur

door
Jonieke Barbara van Es
geboren te Dehra Dun, India
in 1966

Promotiecommissie

Promotor: prof. dr. T.M. Eliëns

Overige leden: prof. dr. G.J.J. van der Sman
prof. dr. C.J.M. Zijlmans
dr. J.L.L. Tilanus
dr. M. Rijnders, Open Universiteit
dr. E.P. Tibbe, Radboud Universiteit, Nijmegen

De monografie werd mogelijk gemaakt dankzij steun van
het Prins Bernhard Cultuurfonds en Uitgeverij Waanders,
het essay werd uitgebracht met steun van Museum Boijmans Van Beuningen

Samuel Jessurun de Mesquita: leerstelligheid versus werken in trance

Inhoud

Inhoud

Inleiding 6

I Onderzoek naar leven en werk van Samuel Jessurun de Mesquita 12

Biografische schets

Een kunstenaar in de marge

Techniek, onderwerp, ambacht en experiment: het oeuvre in kaart gebracht

Correspondentie en andere documenten

Jessurun de Mesquita in de kunsthistorische literatuur

II Twee categorieën: werkelijkheid versus fantasie 42

”Leerstellig, dogmatisch streng-bewust”

Vóór 1900: zoeken naar een eigen stijl

1905-1915: het vinden van een eigen stijl

Na 1915: wasdom en routine; tweede jeugd

”Naderend tot de manier van werken van mensen in trance”

Van particulier naar openbaar

Laatste levensjaren, het einde van het kunstenaarschap

III Leerstelligheid én werken in trance 74

Kritiek en waardering

Conclusie: leerstelligheid versus werken in trance?

Noten 82

Samenvatting 88

Stellingen 92

Dankwoord 94

Curriculum vitae 95

Inleiding

Inleiding

*"We do not explain pictures: we explain remarks about pictures - or rather, we explain pictures only in so far as we have considered them under some verbal description or specification."*¹

Dit essay is bedoeld als aanvulling op en verdieping van de monografie *Samuel Jessurun de Mesquita (1868-1944). Tekenaar, graficus, sierkunstenaar*, een publicatie die eind 2005 verscheen ter gelegenheid van een overzichtstentoonstelling van Jessurun de Mesquita's werk in het Gemeentemuseum Den Haag. Die uitgave vormt eerst en vooral een bronnenboek: zij bevat een biografie van de kunstenaar, geeft een beeld van de context waarin Jessurun de Mesquita leefde, zijn werk ontstond en werd ontvangen, en beschrijft de diverse facetten van zijn oeuvre, zowel afzonderlijk als in relatie tot elkaar. Het tweede deel van de monografie bestaat uit een grondig gedocumenteerde oevrecatalogus van de grafiek, waarmee voor het eerst een vrijwel volledig beeld van De Mesquita's veelomvattende grafische oeuvre is gegeven.²

Ondanks de grote hoeveelheid informatie en gegevens die in het boek bijeen gebracht zijn (of misschien juist daardoor), is het beeld dat hierin wordt gegeven van De Mesquita's kunstenaarschap in een aantal opzichten onvolledig. Zo blijft de vraag naar de artistieke intenties van de kunstenaar in de monografie onderbelicht en is ook zijn positionering in de kunst van zijn tijd hierin nog onvoldoende uitgewerkt. Het boek is als een puzzel, waarvan veel stukjes zijn gelegd maar die nog niet helemaal af is waardoor het totaalbeeld hiaten vertoont en diffuus blijft. Die onbestemdheid zal ik in dit essay proberen weg te nemen, waarbij het echter geenszins mijn bedoeling is de raadselen (onduidelijkheden, contradicties, paradoxen) rond deze kunstenaar voorgoed op te lossen door er het laatste woord over te zeggen - nog los van de vraag of dat mogelijk zou zijn: Jessurun de Mesquita behoort tot die kunstenaars die blijven intrigeren en verrassen. Veeleer is dit essay bedoeld om een meer volledig en genuanceerd beeld te geven van zijn oeuvre. Ik doe dat door te trachten te achterhalen wat De Mesquita met en in zijn werken beoogde. In het verlengde daarvan komt ook zijn positie in de kunst van zijn tijd aan bod. Beide aspecten worden in dit essay nader onderzocht door de tweespalt die zich aftekent in zijn oeuvre tot uitgangspunt te nemen. Want het oeuvre van Jessurun de Mesquita is als een Janus-kop: het heeft twee verschillende gezichten. Allereerst zijn er direct en ondubbelzinnig aan de werkelijkheid ontleende motieven (**afb. 1 en 2**). Daarnaast maakte hij talloze gefantaseerde voorstellingen die onder de noemer "sensitivistische verbeeldingen" bekend zijn geworden (**afb. 3 en 4**).³ Concreet gaat het in het eerste geval om geïsoleerd verschijnende dieren, mensen, planten en bloemen en voor wat betreft de tweede categorie om gefantaseerde wezens - vaak met menselijke trekken - die veelal in vreemde constellaties figureren; om het feitelijke, objectieve versus het subjectieve (hoewel deze categorisering direct al allerlei lastige implicaties met zich meebrengt, maar deze laat ik even voor wat ze zijn). Waarom werkte De Mesquita afwisselend naar de natuur en naar de verbeelding? Hoe verhouden beide categorieën zich tot elkaar? Wat betekent het

dat hij zowel het ene, als het andere genre beoefende?⁴

Alvorens antwoorden te zoeken op deze vragen, wordt eerst een beknopt overzicht gegeven van zijn leven en werk. In het verlengde daarvan zal het onderzoek dat werd verricht ten behoeve van de monografie en de oeuvre-catalogus worden toegelicht. Dit, omdat het onderzoek leidde tot nieuwe inzichten over De Mesquita en zijn werk die de hiervoor gestelde vragen des te pregnanter naar voren hebben gebracht. Het tweede, meest substantiële deel van dit essay is gewijd aan De Mesquita's artistieke intenties en zijn plaatsing in de tijd. Dit gebeurt door het problematiseren van het gegeven dat binnen zijn oeuvre duidelijk twee groepen kunnen worden onderscheiden: de werken naar de werkelijkheid versus de gefantaseerde voorstellingen.

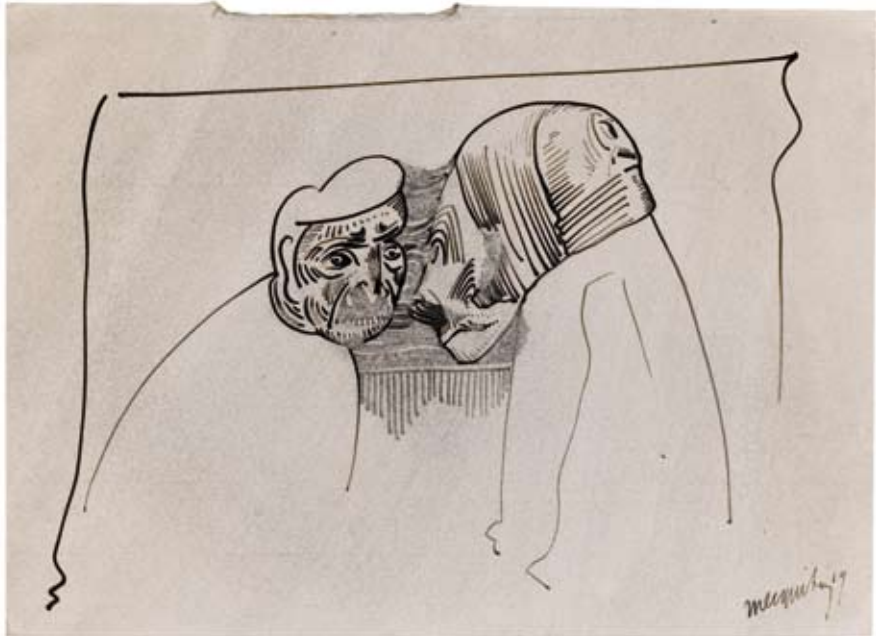
Afb. 1
**Zelfportret met jas
en hoed**, circa 1897
houtsnede, II/II
383 x 183 mm
(beeldmaat)
H 003



Afb. 2
Neushoornvogel,
circa 1916
potlood en waterverf
op papier
352 x 238 mm



Afb. 3
Fantasia:
ontmoeting tussen
twee figuren,
waarvan één
met Januskop,
1919, pen en inkt,
gewassen, op wit
karton, 170 x 235 mm



Afb. 4
Fantasia: diverse
figuren, de meest
linker met rood
hoofd, wijzend naar
rechts, 1927
potlood, zwarte inkt,
waterverf, gewassen
310 x 474 mm





**Onderzoek naar leven en werk van
Samuel Jessurun de Mesquita**

Onderzoek naar leven en werk van Samuel Jessurun de Mesquita

Biografische schets

Samuel Jessurun de Mesquita werd op 6 juni 1868 geboren in Amsterdam. Hij woonde zijn leven lang in of in de buurt van de Nederlandse hoofdstad - eerst in de oude jodenbuurt om en nabij het Waterlooplein en vanaf 1904 in de Watergraafsmeer, een zelfstandige gemeente die in 1921 werd geannexeerd door Amsterdam. Zoals hun exotische naam al aangeeft, behoorden de Jessurun de Mesquita's tot de Sefardische joden, van oorsprong afkomstig uit Portugal en Spanje. Dit deel van de joodse gemeenschap was doorgaans beter opgeleid, meer bemiddeld en stond hoger in aanzien dan de (in omvang veel grotere) groep Asjkenazische (Pools-Duitse) joden. Samuel was de jongste in een gezin met drie kinderen; hij had een oudere zus en broer, Anna (1862-1928) en Joseph (1865-1890). Hun vader Josua Jessurun de Mesquita (1827-1873) - die overleed toen zijn jongste zoon vijf jaar oud was - gaf les in Duits en Hebreeuws aan het Stedelijk Gymnasium.⁵ Hun moeder Judith Mendes da Costa (1834-1903) was een telg uit een wijd vertakte, eveneens Sefardische familie, met een uitgesproken artistieke aanleg: twee van haar ooms, de gebroeders Teixeira de Mattos [waarvan Henri Teixeira de Mattos (1856-1908) de bekendste was] waren beeldhouwer, terwijl haar broer Mozes Mendes da Costa (1835-1918) in Amsterdam een steenhouwerwerf leidde. Diens zoon, de latere beeldhouwer Joseph Mendes da Costa (1863-

Afb. 5
Joseph Mendes da Costa, 1908
potlood, krijt, zwarte
inkt, 318 x 206 mm



1939) was zowel een volle neef als een levenslange vriend van Samuel. Vanaf 1891, na Mendes' huwelijk met Anna Jessurun de Mesquita, werd Mendes ook zijn zwager (**afb. 5**).

Over De Mesquita's schooltijd is weinig tot niets bekend. Anders dan zijn broer Joseph ging hij niet naar het gymnasium.⁶ Het lijkt erop dat hij alleen de lagere school heeft bezocht. Hoewel Jessurun de Mesquita al vroeg wist dat hij kunstenaar wilde worden, heeft hij deze wens niet zonder slag of stoot kunnen verwezenlijken. Hij deed toen hij nog maar veertien jaar oud was toelatingsexamen voor de Rijksacademie van Beeldende Kunsten (in Amsterdam), maar zakte voor dit examen. Vervolgens ging hij - waarschijnlijk onder druk en op voorspraak van zijn familie - in de leer bij het bureau van W. Springer (1815-1907), de assistent-stadsarchitect van Amsterdam. Samuel werkte er twee jaar en schreef zich in 1885 in aan de toentertijd pas opgerichte Rijkschool voor Kunstnijverheid, waar hij de richting bouwkunde zou volgen. Omdat deze richting na twee jaar werd opgeheven, maakte hij de overstap naar de Rijksnormaalschool voor Tekenaaronderwijzers, die evenals de Kunstnijverheidsschool was gevestigd in het net gebouwde Rijksmuseum (voltooid in 1885) van P.J.H. Cuypers (1827-1921). In deze jaren bezocht Samuel, samen met zijn broer Joseph en zijn neef Joseph Mendes da Costa, regelmatig het Rijksmuseum voor Oudheden in Leiden om er te tekenen; Joseph Jessurun de Mesquita maakte er foto's van Egyptische reliëfs die hij later als portfolio uitgaf. In 1889 behaalde Samuel zijn akte middelbaar onderwijs.

Na zijn lerarenopleiding ging hij echter niet meteen lesgeven. Hij werd lid van de kunstenaarsassociatie *Arti et Amicitiae*, in die tijd een bolwerk waarbinnen hij als beginnend kunstenaar een marginale positie had, en streefde een loopbaan als vrij kunstenaar na. In de laatste jaren van de negentiende eeuw was Jessurun de Mesquita een veelzijdig kunstenaar, zoals veel van zijn collega's dat waren: hij schilderde in olieverf, maakte tekeningen en aquarellen, beoefende de grafische technieken (etsen, houtsneden en zelf ontwikkelde technieken) en versierde stoffen met batik en houtdruk (**afb. 6 en 7**) Hij leerde het etsen van zijn levenslange vriend, de kunstenaar en kunstcriticus Maurits van der Valk (1857-1935; **afb. 8**), terwijl C.A. Lion Cachet (1864-1945) hem adviseerde houtsneden te gaan maken.

In de vroege twintigste eeuw richtte De Mesquita zich vooral op het ontwerpen van stofdecoraties en de uitvoering daarvan. De weinige voorbeelden van stofdecoraties van zijn hand die bekend zijn - hetzij als tastbaar object, hetzij via een afbeelding of een beschrijving - laten zien dat De Mesquita zijn stoffen batikte of bedrukte met stempels (blokken) (**afb. 9**). In het laatste geval sneed hij in hout geometrische patronen of motieven die waren ontleend aan het planten- en dierenrijk. De uit Indië afkomstige batiktechniek stond omstreeks de eeuwwisseling sterk in de belangstelling en diverse Nederlandse kunstenaars - onder wie ook Lion Cachet, G.W. Dijsselhof (1866-1924) en Chris Lebeau (1887-1945) - experimenteerden met deze techniek. Zijn biograaf Van der Boom rekent ook De Mesquita tot de pioniers op dit gebied en schrijft dat hij deelnam aan proeven met betrekking tot de samenstelling en kleurechtheid van de verven die werden genomen in het Koloniaal Museum in Haarlem. Vreemd genoeg komt zijn naam niet voor in de algemene contemporaine publicaties op dit terrein.⁷ Door De Mesquita ontworpen en gebatikte of handmatig bedrukte stoffen - al dan

Afb. 6
Zittende vrouw,
circa 1898
olieverf op paneel
395 x 285 mm



Afb. 7
Drie profielen naar
links, een naar
rechts, 1908
batik op perkament
212 x 110 mm

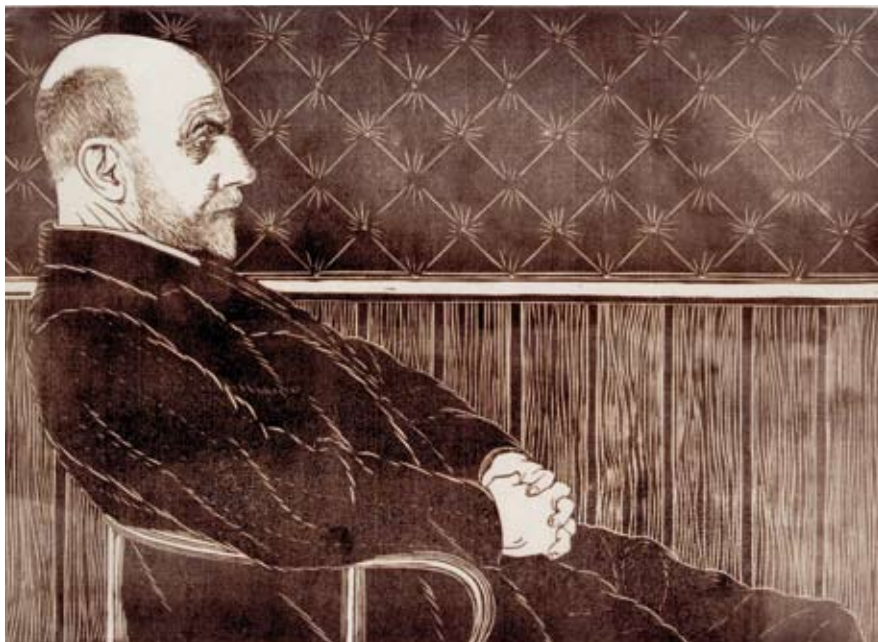


niet verwerkt tot meubelbekleding, gordijnen en andere huisraad, zoals kussens, kleden, krantenhangers, tafellopers en theemutsen - werden verkocht bij de Amsterdamse firma's 't Binnenhuis (van 1900 tot 1902) en de Woning (vanaf 1903 tot ongeveer 1905). Hoewel Jessurun de Mesquita behoorde tot de oprichters van de Woning, heeft hij er relatief kort voor gewerkt. Na 1905 heeft hij weinig stoffen meer versierd, waarschijnlijk omdat de handmatige wijze van decoreren die hij toepaste erg arbeidsintensief was en onvoldoende lonend. Hij kon hiermee niet in zijn levensonderhoud voorzien.

Het was dan ook vermoedelijk vooral uit financiële overwegingen dat De Mesquita in 1902 solliciteerde naar een baan als leraar aan de School voor Kunstnijverheid in Haarlem, ruim tien jaar na het voltooien van zijn lerarenopleiding. Wellicht had hij op dat moment al plannen om in het huwelijk te treden: in 1904 trouwde hij met Betsie Pinédo (1874-1944). Het echtpaar vestigde zich in de Watergraafsmeer. In 1905 kregen zij een zoon, die Jaap genoemd werd.

Jessurun de Mesquita zou uiteindelijk 25 jaar verbonden blijven aan de School voor Kunstnijverheid. Hij gaf er twee dagen per week les, waardoor

Afb. 8
**Maurits van der
Valk**, 1918
houtsnede, druk in
bruin, 251 x 347 mm
H 083



Afb. 9
Krantenhanger,
circa 1900
stempeldruk op
katoen
280 x 285 mm



daarnaast tijd overbleef voor zijn eigen werk. Dit was een van de principes van de opleiding, die zich sterk richtte op het ambachtelijke vakwerk en het daarbij onderhouden van een eigen werkplaats. Het werd belangrijk gevonden dat ook de leraren in een praktijkomgeving werkzaam bleven. Hij maakte de eerste jaren voornamelijk waterverftekeningen, maar al snel kreeg de vrije grafiek de overhand en ontstonden vele houtsneden en etsen. De vroegst ontstane werken uit deze jaren zijn niet voorzien van een jaartal, maar vanaf 1908 (houtsneden) en 1910 (etsen) dragen de meeste van zijn werken een datering.

Jessurun de Mesquita werd aangesteld als leraar in projectieer en rechtlijnig tekenen aan de jongste klassen; in 1904 kwam daar het ornamentonderwijs bij. Omstreeks 1911 ontwikkelde hij samen met Chris Lebeau, die les gaf aan de hogere klassen, een lesprogramma in de dierentuin Artis. In deze lessen moesten de leerlingen tekeningen van de dieren maken, waarbij het voorbereidende schetsen achterwege werd gelaten. Parallel hieraan neemt in De Mesquita's eigen oeuvre het aantal uitbeeldingen van dieren substantieel toe - allereerst als houtsnede, maar ook als waterverftekening of ets (**afb. 10**). In de loop der jaren verbreedde het lespakket van De Mesquita zich. In 1918, onder het directeurschap van H.C. Verkruijsen (1886-1955), werd hij benoemd tot hoofd docent in de grafische vakken. In het verlengde hiervan bekwaamde hij zich verder in de grafische technieken en maakte hij rond 1920-1921 een reeks litho's - een tot dan toe door hem weinig beoefende techniek - die hij dankzij de overname van een op de school aanwezige lithopers, in zijn eigen atelier kon drukken (**afb. 11**).

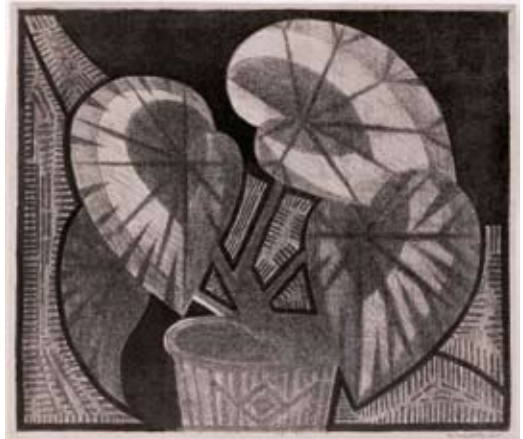
De Haarlemse school was aan het eind van de negentiende en de vroege twintigste eeuw een toonaangevend opleidingsinstituut. Ze gold als een van de belangrijkste onderwijsinstellingen op het terrein van de beeldende en de toegepaste kunst, in het bijzonder vanwege het veelzijdige aanbod van lessen en de sterke nadruk die de opleiding legde op het verwerven van praktische vaardigheden.⁸ Niet alleen bood de school een echt ambachtelijke opleiding, ze was ook verbonden aan een museum, het naast de school gelegen Museum voor Kunstnijverheid.⁹ Er was veel uitwisseling tussen beide instituten: leerlingen van de school bezochten het museum, er werden cursussen gegeven, leraren en leerlingen stelden er hun werk tentoon en werden gestimuleerd hun werk aan het museum te schenken.¹⁰

In 1926 werd de school van overheidswege gedwongen zijn deuren te sluiten. In de jaren daarna kon Jessurun de Mesquita zich geheel aan zijn eigen werk wijden. Het was een zeer vruchtbare periode voor zijn kunstenaarschap. Hij had het gevoel dat hij aan een tweede jeugd begon. Voor het eerst sinds vele jaren ging hij weer waterverftekeningen maken, nu uiterst sober qua kleur en vorm en op monumentaal formaat (**afb. 12**). In zijn houtsneden experimenteerde hij met het oproepen van licht- en schaduwwerking door middel van parallelle arceringen (**afb. 13**).

In 1933 ging De Mesquita toch weer lesgeven, nu aan de Rijksacademie. Toen hij hier als leraar in de grafische vakken begon, was hij de 65 al gepasseerd. Toch zou hij er nog vier jaar lang lesgeven. Anders dan de school in Haarlem liet de Amsterdamse academie hem weinig tijd en ruimte meer voor eigen werk. De productie van eigen werk, in het bijzonder de grafiek, loopt in deze jaren dan ook sterk terug. Daar zal zeker ook mee hebben samengehangen dat hij de zeventig naderde en zijn gezondheid verslechterde.



Afb. 10
Zeeleeuw, circa 1912, zwarte inkt en waterverf op transparant papier, opgeplakt op karton, gedeeltelijk geschuurd, 198 x 287 mm



Afb. 11
Bladbegonia, 1920, litho in krijt en tusche 245 x 285 mm, L 038

Afb. 12
Betsie Jessurun de Mesquita-Pinéo, 1929
bruinrood krijt, zwarte inkt en waterverf op dun glad papier, geplakt op een vel stevig wit, oppervlak geschuurd, 635 x 497 mm



Afb. 13
Jongenskopje (Jantje Scherpenzeel), 1927
houtsnede, VI/VII, 195 x 145 mm, H 128





Eind 1936 stopte hij definitief met lesgeven. In de jaren hierna raakte De Mesquita steeds meer in een isolement. Zijn zuster Anna was al in 1928 overleden en in respectievelijk 1935 en 1940 stierven zijn vrienden Maurits van der Valk en Joseph Mendes da Costa. In april 1940 exposeerde hij voor het laatst. Enkele weken later viel Duitsland Nederland binnen en werd Nederland bezet gebied. Het isolement verhevigde en buiten enkele trouwe vrienden, onder wie zijn oud-leerling M.C. Escher (1898-1972), zag De Mesquita nog maar weinig mensen. Zijn oeuvre was op dat moment in essentie voltooid: er ontstonden geen prenten of zelfstandige tekeningen meer. Wél tekende hij nog vrijwel dagelijks met een vulpen gefantaseerde voorstellingen in schetsboekjes (**afb. 14 en 15**).

Ofschoon vrienden er op aandrongen dat ze zouden onderduiken, hebben de Jessurun de Mesquita's dit niet willen doen. Zij gingen ervan uit dat het gegeven dat zij tot de Sefardische tak van het jodendom behoorden, hun bescherming zou bieden en hen zou behoeden voor deportatie. Het heeft helaas niet zo mogen zijn.

Afb. 14 en 15
Twee bladen uit
een schetsboek,
oktober-november
1942, pen en inkt
264 x 215 mm



In de laatste nacht van januari 1944 werden De Mesquita, zijn vrouw en zoon uit hun bed gelicht en op transport gesteld. Samuel en Betsie werden waarschijnlijk direct na aankomst in het concentratiekamp Auschwitz naar de gaskamers gebracht. De precieze datum van hun overlijden is niet bekend. Hun zoon Jaap stierf op 30 maart 1944 in Theresienstadt.

Een kunstenaar in de marge

Jessurun de Mesquita behoort tot die kunstenaars voor wie geldt dat ze in de loop der tijd zo niet in vergetelheid, dan toch wél uit het zicht zijn geraakt. Buiten een kleine kring van kunsthistorici en liefhebbers is zijn werk vandaag de dag slechts bij weinigen bekend. Dat wil echter niet zeggen dat hij als kunstenaar van erkenning verstoken is gebleven. Vanaf het allereerste begin - het laatste decennium van de negentiende eeuw - kreeg zijn werk aandacht van kunstkenneren en -critici, aanvankelijk aarzelend en met vraagtekens, maar desondanks met

waardering voor het eigen karakter ervan. Vanaf het midden van de jaren tien van de twintigste eeuw ging De Mesquita een steeds belangrijker positie innemen als graficus, ongetwijfeld mede vanwege zijn jarenlange docentschappen op dit terrein. Hij behoorde in de jaren twintig en dertig tot de vooraanstaande grafici in Nederland en speelde op het gebied van de houtsnede een toonaangevende rol.

Daarna bleef het lange tijd stil rond De Mesquita. Direct na de oorlog, in 1946, vond op initiatief van zijn leerling M.C. Escher nog een expositie in het Stedelijk Museum in Amsterdam plaats, maar vervolgens duurde het jaren voordat het werk opnieuw onder de aandacht werd gebracht via tentoonstellingen en publicaties. Die lange adempauze valt deels te verklaren uit de ontwikkelingen in de beeldende kunst van na de Tweede Wereldoorlog. De naoorlogse receptie van het werk van Jessurun de Mesquita - en dat geldt voor veel meer van zijn tijdgenoten - is sterk gekleurd door de nadruk die de eigentijdse kunst van dat moment legde op noties als spontaneïteit en oorspronkelijkheid.¹¹ In het kielzog van de opkomst van de Cobra-beweging als een explosie van kleur en vorm en het propageren van een niet aan de traditie gebonden beeldtaal, nam de waardering voor ambachtelijkheid en het kunstenaarschap als een *métier* af en kregen deze aspecten - die voor de oorlog vanzelf spraken - zelfs een negatieve klank. Een kunstwerk dat voortkwam uit van tevoren gestelde principes en een duidelijk gestelde opdracht werd beschouwd als onoorspronkelijk en niet oprecht. Vanuit dat perspectief is het niet verwonderlijk dat De Mesquita's beheerst en gecontroleerd aandoende houtsneden van dieren werden gezien als traditioneel en van onvoldoende artistieke betekenis. Aan dat imago is naast de actuele kunst van dat moment, ook de naoorlogse geschiedschrijving over de kunst van voor de Tweede Wereldoorlog debet, zoals Mieke Rijnders betoogt in haar dissertatie over De Mesquita's generatiegenoot Willem van Konijnenburg (1868-1943). In de naoorlogse kunstgeschiedschrijving over de Nederlandse beeldende kunst van voor de Tweede Wereldoorlog ging de aandacht eerst en vooral uit naar het internationale modernisme van de kunstenaars van de Stijl-beweging.¹² Van Konijnenburg behoorde niet tot de modernisten en dat verklaart volgens Rijnders waarom hij vrijwel direct na zijn overlijden in vergetelheid raakte.¹³ Nu stond de tijdens zijn leven veel gelauwerde Van Konijnenburg op een veel hoger voetstuk dan De Mesquita (en kon hij daardoor ook veel dieper vallen) maar ook zijn minder bekende vakgenoot trof in de eerste decennia na de oorlog hetzelfde lot.

De opvatting dat zijn oeuvre (te) sterk geworteld in tradities en (te) weinig vernieuwend was, lijkt al dan niet bewust lang te hebben doorgewerkt in de waardering voor De Mesquita's werk. Toen het werk in de jaren tachtig van de twintigste eeuw opnieuw belangstelling ondervond, werden in het bijzonder de gefantaseerde voorstellingen voor het voetlicht gebracht, het meest spontane en expliciet artistieke aspect van zijn oeuvre. Dat blijkt uit twee in de winter van 1984-1985 gehouden solotentoonstellingen in het Joods Historisch Museum en Museum Boijmans Van Beuningen.¹⁴ Als typisch kunstmuseum koos het Boijmans ervoor een presentatie te maken van uitsluitend tekeningen met gefantaseerde voorstellingen, terwijl het algemene overzicht van alle facetten van De Mesquita's oeuvre vanuit een meer historische benadering getoond werd in het Joods Historisch Museum. In de publicatie die beide tentoonstellingen begeleidde, wordt een lans gebroken voor het meer spontane facet van zijn werk, de "sensitivistische" tekeningen, die er ook in ruime mate in staan afgebeeld: "Wij hopen

[...] over te brengen dat de helderheid van zijn grafiek bewondering afdwingt, maar vooral ook dat zijn tekeningen in hun onstuitbare stroom van lijnen *blijvend fascineren* [cursivering van mij, JvE].”¹⁵ Ook in een recente tentoonstellings-bespreking toont de criticus zich vooral geboeid door deze kant van het oeuvre en pleit hij voor afzonderlijke aandacht voor de gefantaseerde voorstellingen.¹⁶

De hernieuwde aandacht voor De Mesquita als graficus deed zich aanvanke-lijk vooral voor in het kielzog van de herwaardering van de kunst en kunstnijverheid van omstreeks 1900, waarbij bewegingen als het symbolisme en de Nieuwe Kunst weer in de belangstelling kwamen te staan.¹⁷ Hierop zal later in dit essay dieper worden ingegaan. Op dit moment volstaat het te zeggen dat Jessurun de Mesquita ook daarbinnen, dat wil zeggen binnen het spectrum van de kunst en kunstnijverheid van rond 1900, nog altijd gepresenteerd wordt als een marginale figuur, een van de “mindere goden”, zoals Carel Blotkamp hem evocatief, in een geheel bij die tijd passend jargon typeert.¹⁸ En daar heeft Blotkamp in zeker opzicht gelijk in: een god, dat is bepaald niet een metafoor die De Mesquita past. Het is ook niet aannemelijk dat hijzelf een dergelijke status gambieerd heeft - hij lijkt er niet de persoon naar te zijn geweest om erg met zijn eigen positie binnen de hiërarchie van de Nederlandse kunstwereld bezig te zijn. Daar komt nog bij dat De Mesquita eerst en vooral werkzaam was als graficus; en alhoewel de belangstelling voor de grafische technieken sinds het eind van de negentiende eeuw groeiende was, speelt de prentkunst van oudsher een ondergeschikte rol in de beeldende kunst. Ten opzichte van de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de tekenkunst werd (en wordt) zij vaak beschouwd als van minder belang. Ook dat is een gedeeltelijke verklaring voor De Mesquita’s positie in de marge. Toch vind ik het etiket “mindere god” misplaatst wanneer je het leest als een waardeoordeel over De Mesquita’s werk. Dat zijn oeuvre van minder belang of van mindere kwaliteit zou zijn dan dat van (vele) anderen in zijn tijd - als centrale figuren noemt Blotkamp in zijn essay Jan Toorop (1858-1928), Johan Thorn Prikker (1968-1932), R.N. Holst (1868-1938) en Antoon Derkinderen (1859-1925) - is een opvatting die ik niet onderschrijf. Als graficus in Nederland in de late negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw wordt Jessurun de Mesquita door slechts weinigen geëvenaard. In omvang en veelzijdigheid overtreft zijn grafisch oeuvre dat van Theodoor van Hoytema (1863-1917), Chris Lebeau (1878-1945) en Jan Mankes (1889-1920) - drie tijdgenoten en collega-grafici die vandaag de dag meer bekendheid genieten dan De Mesquita. Van Hoytema was de belangrijkste beoefenaar van de lithografie in Nederland omstreeks 1900. Hij is in zijn onderwerpskeuze echter minder gevarieerd dan Jessurun de Mesquita en zijn werk laat ook niet die drift tot technisch experimenteren zien die zo kenmerkend is voor De Mesquita’s oeuvre. Voor Lebeau geldt dat de grafische technieken verhoudingsgewijs een klein deel van zijn totale oeuvre vormen, iets wat ook van de jong overleden Jan Mankes kan worden gezegd.¹⁹ Vergeleken met deze drie tijdgenoten is Jessurun de Mesquita het meest een graficus *pur sang*.

De monografie die ik in 2005 schreef, is niet de eerste publicatie over Samuel Jessurun de Mesquita. De eerste monografie over hem verscheen nog tijdens zijn leven, in 1928. De tekst was van A. van der Boom, een oud-leerling van De Mesquita en auteur van diverse belangrijke publicaties over de beeldende kunst van dat moment. Van der Booms monografie kwam uit toen De Mesquita zijn naam als vooraanstaand graficus ruimschoots had gevestigd. Deze publicatie,

maar ook de diverse recensies naar aanleiding van het verschijnen daarvan getuigen van het belang dat aan De Mesquita's werk werd gehecht. Naast monografieën over onder anderen Roland Holst en Lion Cachet, schreef Van der Boom ook het overzichtswerk *De moderne houtsnede in Nederland* (eveneens verschenen in 1928) waarin De Mesquita met zes houtsneden vertegenwoordigd is. De tekst van Van der Booms monografie over Jessurun is wat afstandelijk van toon: er spreekt weliswaar waardering uit voor De Mesquita, maar tegelijkertijd krijgt de lezer het gevoel dat de auteur - wellicht uit ontzag voor zijn onderwerp - iets teveel aan de oppervlakte is gebleven, onvoldoende is doorgedrongen in de kunstenaar en zijn werk. Pas vele jaren later verschenen ter gelegenheid van twee postume tentoonstellingen in 1946 en 1984 opnieuw publicaties die dieper ingaan op De Mesquita's leven en werk dan de gebruikelijke artikelen in kranten en tijdschriften naar aanleiding van tentoonstellingen. In 1946 schreven H.C. Verkruijsen (oud-leraar en voormalig directeur van de Haarlemse School voor Kunstnijverheid) en M.C. Escher een tekst voor de catalogus van de tentoonstelling die werd gehouden in het Stedelijk Museum in Amsterdam - de tekst van Escher behoort tot het mooiste dat over De Mesquita is geschreven. Hij schetst een heel persoonlijk portret van zijn leermeester en benadrukt het belang van ambacht en techniek voor De Mesquita's kunstenaarschap. Nog weer vele jaren later, in de winter van 1984-1985, verscheen de al genoemde publicatie ter gelegenheid van de tentoonstellingen in het Joods Historisch Museum en Museum Boijmans Van Beuningen. Deze beknopte, maar rijk geïllustreerde uitgave bevat een enthousiasmerende tekst van de hand van E.H. Ariëns Kappers, die enkele jaren eerder was afgestudeerd op De Mesquita's werk. Zij kan worden beschouwd als de tweede monografie over Jessurun de Mesquita: Ariëns Kappers behandelt alle aspecten van zijn werk en geeft daarnaast een beeld van de tijd waarin het ontstond, waarbij hij vooral aandacht besteedt aan de ontwikkelingen op het terrein van de kunstnijverheid. Hij legt weliswaar een relatie tussen deze ontwikkelingen en het werk van De Mesquita zelf, maar doet dat naar mijn mening te vrijblijvend en weinig specifiek.

De hiervoor genoemde publicaties staan aan de basis van mijn onderzoek, dat vervolgens is aangevuld met archief- en literatuuronderzoek, maar bovenal met gegevens die voortkwamen uit de bestudering van het oeuvre zelf. In het hierna volgende deel zal ik de opzet en de uitkomsten van het onderzoek kort belichten, om van daaruit te komen tot mijn centrale vraagstelling.

Techniek, onderwerp, ambacht en experiment: het oeuvre in kaart gebracht

Samuel Jessurun de Mesquita heeft een omvangrijk oeuvre nagelaten, waarvan het beeld bij aanvang van mijn onderzoek nogal fragmentarisch was. Weliswaar besteden de hiervoor genoemde uitgaven aandacht aan de diverse aspecten van zijn oeuvre, maar ze maken niet inzichtelijk waar de accenten en zwaartepunten liggen en hoe de diverse genres en categorieën zich in tijd tot elkaar verhouden. Een van de doelstellingen van mijn onderzoek was het zo goed mogelijk reconstrueren van het oeuvre, waarbij ik ten aanzien van de grafiek naar volledigheid heb gestreefd en op andere terreinen - de tekeningen en de toegepaste ontwerpen - heb gekozen voor een representatieve selectie van werken.²⁰

Mede als gevolg van zijn deportatie in de Tweede Wereldoorlog is het werk van De Mesquita op onoverzichtelijke wijze en langs niet meer precies te recon-

strueren wegen verspreid geraakt. Dat is een van de redenen waarom het overzicht van het oeuvre tot op de dag van vandaag hiaten vertoont. Zijn atelier aan de Linneauskade, waar hij ook zijn werkarchief bewaarde, werd kort nadat de De Mesquita's waren gedeporteerd leeggehaald. Hoewel een onbekend aantal mensen - onder wie M.C. Escher en volgens overlevering ook enkele vrienden van De Mesquita's zoon Jaap - direct na de deportatie werken uit het atelier heeft weggehaald, is een naar alle waarschijnlijkheid aanzienlijk deel van het oeuvre letterlijk aan de straat gezet. Het is aannemelijk dat op dat moment een substantieel deel van het oeuvre verloren is gegaan, hoewel niet met zekerheid te zeggen valt welk deel precies. Omdat tot op heden in verhouding slechts weinig werken uit de eerste jaren van de twintigste eeuw (tot aan omstreeks 1908) bekend dan wel getraceerd zijn, lijkt vooral werk uit die jaren verloren te zijn gegaan.²¹ Het is aan de hand van de thans bekende werken niet mogelijk om van deze periode een duidelijk beeld te geven. Daar komt nog bij dat De Mesquita in deze jaren ook stoffen decoreerde. Van deze stoffen en stofontwerpen zijn slechts weinig voorbeelden bewaard gebleven - waarschijnlijk niet eens zozeer als gevolg van de oorlogsomstandigheden, maar vooral omdat het gebruiksartikelen betrof die in de loop der tijd sleten of in onbruik raakten. Gedurende mijn onderzoek heb ik geen nieuwe informatie gevonden over De Mesquita's werkzaamheden voor 't Binnenhuis en De Woning. Het beeld van zijn activiteiten op het terrein van de kunstnijverheid blijft daarom vrij diffuus en ook zijn positie bij beide firma's wordt niet geheel duidelijk.²² In elk geval is hij ook na 1905 nog stoffen blijven decoreren, zoals er ook nog boekomslagen en andere grafische ontwerpen zijn ontstaan.²³

Vandaag de dag bevindt zowel het vrije als het toegepaste werk zich voor een belangrijk deel in openbare collecties, terwijl er daarnaast enkele particuliere verzamelaars zijn die zijn werk - vaak al jarenlang - verzamelen en inmiddels collecties hebben opgebouwd die onmisbaar zijn voor een volledig beeld van De Mesquita's oeuvre. De oeuvrecatalogus van de grafiek werd samengesteld op basis van zestien openbare en dertien particuliere verzamelingen.²⁴ In hoeverre deze volledig is, valt niet met zekerheid te zeggen, maar grote hiaten lijkt zij in ieder geval niet te bevatten: na verschijning van het boek doken twee niet-gecatalogiseerde prenten op en daar is het tot op heden bij gebleven. Dit maakt het aannemelijk dat het grafisch oeuvre nu vrijwel volledig in kaart is gebracht.²⁵

De chronologie van De Mesquita's grafisch oeuvre kon enerzijds worden gereconstrueerd aan de hand van eigen opschriften en aantekeningen op de werken zelf, terwijl in andere gevallen het jaar van verwerving door een museum als datum *ante quem* kon gelden. Een derde belangrijke bron voor het dateren van werken en voor het achterhalen van titels van de werken, vormden de vele catalogi van tentoonstellingen waaraan Jessurun de Mesquita in de periode 1892-1940 deelnam.

Hierbij bleek het in de literatuur geschetste beeld dat De Mesquita gedurende zijn leven zijn werk slechts zelden tentoongesteld zou hebben - H.C. Verkruijsen schrijft: "... tot exposeeren was hij zelden en dan nog nauwelijks te bewegen" - te worden gelogenstraf.²⁶ Hij heeft weliswaar slechts een handvol eenmanstentoonstellingen gehad, maar des te meer deelgenomen aan groepstentoonstellingen, soms met een enkel werk, meestal met een groepje werken.²⁷ In het bijzonder de

catalogi (lees: lijsten van werken) van de jaarlijkse groepstentoonstellingen van de Vereniging tot bevordering der Grafische Kunst, in de periode 1912-1940, vormden essentiële documenten, terwijl de catalogi van de tentoonstellingen van Arti et Amicitiae in de periode 1892-1900 van groot belang waren voor het vormen van een beeld van het vroege werk, al konden de meeste van de daarin vermelde werken tot op heden niet worden gelokaliseerd. Dat laatste geldt ook voor de werken die in vroeg twintigste-eeuwse catalogi staan vermeld.

Ook de verhouding van de diverse onderwerpen en technieken ten opzichte van elkaar is gedurende het onderzoek in kaart gebracht. Naast enkele schilderijen, ontstonden honderden tekeningen, aquarellen, houtsneden, etsen, litho's en werken in andere, meer onconventionele grafische technieken. De verhouding in aantallen op het gebied van de grafiek is als volgt: De Mesquita maakte 27 werken in diverse min of meer experimentele technieken; er ontstonden 159 vormen van diepdruk (etsen, al dan niet met aquatint, droge naalden en kopergravures), 184 houtsneden en 57 litho's.²⁸

Wanneer hij naar de werkelijkheid werkte, koos De Mesquita voor klassieke onderwerpen als het (zelf)portret, flora en fauna. Hoewel hij vooral bekendheid kreeg met zijn diervoorstellingen, vormt de menselijke figuur zowel kwantitatief als kwalitatief een belangrijke tweede categorie werken. Dat geldt in het bijzonder voor de portretten die op eenzelfde uitzonderlijk niveau staan als de diervoorstel-

Afb. 16
Betsie, 1910
ets, 92 x 78 mm
D 020



lingen, maar ten opzichte daarvan minder expliciet lijken te zijn gewaardeerd. Tot de genres die hij slechts zelden beoefende, behoren het stilleven en het landschap (zie ook later in dit essay). Een andere belangrijke categorie zijn de gefantaseerde voorstellingen, die in De Mesquita's tijd meestal werden aangeduid als "sensitivistische verbeeldingen". Hij maakte zeer veel van deze werken, vooral als tekening, en daarnaast als ets en litho.

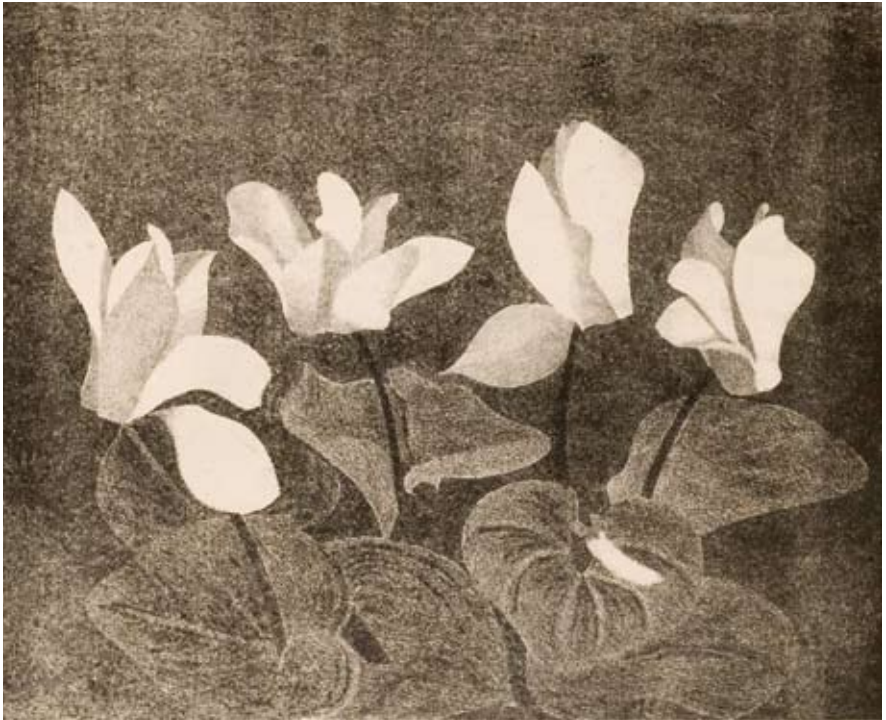
Er kan een relatie worden gelegd tussen de thema's die hij uitbeeldde en de technieken waarin hij werkte. Enigszins gechargeerd gesteld: voor zijn werken naar de natuur koos hij de houtsnede en de waterverftekening (waaronder in het geval van De Mesquita verstaan wordt: een voorstelling die in potloodlijnen is opgezet en waarvan de vlakken vervolgens met waterverf zijn ingevuld), de fantasie kreeg voornamelijk gestalte in (of ontstond uit) de al dan niet (in) gekleurde lijntekening - en voor lijntekeningen zijn de ets en de litho van de grafische technieken het meest geschikt. Techniek en onderwerp waren voor Jessurun de Mesquita dus nauw met elkaar verbonden.

De Mesquita's etsen hebben zeker in de beginjaren soms een meer schetsmatig karakter, waarbij naast de lijn ook gradaties van tonen van belang zijn (**afb. 16**). Maar ook in de etsen gaat gaandeweg de heldere, strakke lijn domineren boven arceringen en plaattoon. Parallel aan deze verandering ontstaan na 1917 nog maar weinig dieren, mensen en planten en bloemen in de etstechniek. De ets is vanaf dan voornamelijk voorbehouden aan de gefantaseerde voorstellingen (**afb. 17**).

Afb. 17
**Fantasie: diverse
figuren, 1927**
ets, 99 x 234 mm
D 120



Afb. 18
Cyclamen, 1920
litho, 241 x 296 mm
L 032



Een aparte plaats in het oeuvre neemt de lithografie in, de grafische techniek die door De Mesquita slechts korte tijd intensief is beoefend. De lithografie staat technisch dicht bij het tekenen (met krijt of met penseel en inkt). De Mesquita heeft in deze techniek onderwerpen in beeld gebracht die hij in of dicht bij zijn atelier vond: (zelf)portretten en figuurstudies, kas- en potplanten en bloemen (**afb. 18**). Hij maakte geen schetsen vooraf, maar gebruikte de lithosteen (of de zinkplaat) als was het een vel papier. Slechts bij uitzondering heeft hij dieren gelithografeerd. Het later moeten overbrengen van een elders (bijvoorbeeld in Artis) gemaakte tekening op de lithosteen, zal hij als een onzinnige verdubbeling van werken hebben ervaren, omdat hierbij immers geen omzetting naar een wezenlijk andere verschijningsvorm plaatsvindt (wat bijvoorbeeld wel het geval is wanneer een potloodschets wordt vertaald naar een houtsnede). Wél heeft hij op de steen diverse gefantaseerde voorstellingen getekend en geschilderd (**afb. 19**). Na een aanloop in 1916 - toen hij op initiatief van de kunsthandelaar J.H. de Bois (1878-1946) een reeks litho's maakte die werd gedrukt door een drukker (zie afb. 62) - heeft De Mesquita in 1920-1921 veel litho's gemaakt en deze ook zelf gedrukt. Hij is er daarna abrupt mee gestopt - waardoor eerder van een korte bevestiging dan van een langdurig enthousiasme voor deze grafische techniek kan worden gesproken.

De Mesquita's opleiding én het feit dat het onderwijs aan de Haarlemse School voor Kunstnijverheid sterk gericht was op het verwerven van ambachtelijke vaardigheden, maakten hem bij uitstek tot een ambachtelijk werkend kunstenaar. Dat betekent echter niet dat hij in het werken het experiment en toevallige vondsten uitsloot; integendeel zelfs. Het is een bijzondere kwaliteit

van De Mesquita dat hij een gedegen kennis van het ambacht en van technische aspecten kon paren aan een zeer experimentele, bij tijd en wijle onorthodoxe houding in de toepassing van de mogelijkheden die de diverse technieken hem in beeldend opzicht boden. Hij deed dat vanaf het allereerste begin - zoals de marmer- en zinkdrukken en krastekeningen illustreren, allemaal technieken die hij zelf ontwikkelde (**afb. 20 en 21**).

Bij het beschrijven van de werken in de oevrecatalogus bleek al in een vroeg stadium dat De Mesquita's oeuvre niet in kaart kan worden gebracht zonder een gedegen kennis van de technische aspecten van de diverse (grafische) technieken waarin hij werkte. Dat is essentieel voor een goed begrip van zijn werk. Maar ook mét die kennis kon niet ieder probleem ten aanzien van de technische kant van het ontstaansproces worden opgelost: De Mesquita heeft zeer ingenieuze prenten gemaakt, waarvan ook na raadpleging door experts, de precieze totstandkoming een mysterie blijft (**afb. 22**).²⁹ Een ander, bijzonder kenmerk van zijn grafisch oeuvre is, dat hoewel hij werkte in technieken die zich bij uitstek lenen voor vermenigvuldiging, relatief veel van zijn prenten een uniek karakter hebben, hetzij doordat hij een drukvorm slechts eenmaal afdruckte, hetzij doordat hij een afdruk later met de hand bewerkte, bijvoorbeeld door deze plaatselijk in te schilderen en/of te retoucheren (**afb. 23**). Het ging hem bij het beoefenen van de grafische technieken blijkbaar niet in de eerste plaats om de mogelijkheid tot vermenigvuldigen als wel om de beeldende mogelijkheden die deze technieken hem boden; wanneer werken in een oplage verschenen, werd deze meestal klein gehouden. Hij verschilde in dat opzicht van veel andere grafici van dat moment, die juist voor de prentkunst kozen vanwege de mogelijkheden die deze bood om in oplagen te werken. Vanuit de gedachte dat kunst een functie had in de vorming en smaakontwikkeling van de mens, waren prenten in deze jaren zeer geliefd omdat de gewone man hiermee voor relatief weinig geld toch echte kunst kon verwerven.³⁰ Volgens Jessurun de Mesquita hoorden prenten niet aan de wand te hangen, omdat ze na verloop van tijd niet meer bewust werden waargenomen; grafiek diende in mappen te worden bewaard en van tijd tot tijd met aandacht, op de hand te worden bekeken.³¹

Correspondentie en andere documenten

Hoewel hij niet eens zo heel lang geleden leefde, is er relatief weinig bekend over De Mesquita's persoonlijke omstandigheden, in het bijzonder over zijn vroege levensjaren. Er zijn geen directe nazaten en een familiearchief lijkt er niet te zijn - als het er al was, is het hoogstwaarschijnlijk in de oorlog verloren gegaan. Aanvullend onderzoek - onder andere naar de joodse gemeenschap in Amsterdam, waarvoor diverse archieven werden geraadpleegd - heeft weinig nieuwe informatie aan het licht gebracht. Het beeld van De Mesquita's leven is dan ook op een aantal punten diffuser dan een biograaf zich zou wensen. Toch kon dankzij een aantal documenten het beeld worden aangescherpt. Voor het begin van De Mesquita's kunstenaarschap is het commentaar van belang dat hij noteerde in zijn eigen exemplaar van de monografie van Van der Boom, die schrijft dat hij in zijn jeugd geen artistieke aspiraties koesterde; deze opmerking wordt door De Mesquita zelf in de marge van de tekst stellig weersproken.³² Zijn handgeschreven commentaar is des te opmerkelijker omdat de tekst van Van der Boom op meer punten aanleiding had kunnen geven tot kanttekeningen dan wel

Afb.19
**Fantasie: diverse
figuren**, 1920
litho (unicum)
180 x 230 mm
L 043



Afb.20
**Dienstbode in de
keuken**, circa 1895
marmerdruk
340 x 245 mm
A 018



Afb. 21
Compositie van koppen in een cirkel, 1895
zinkdruk
diameter 220 mm
A 014



Afb. 22
Profiel naar links, circa 1900
litho via hoogdruk en mogelijk cliché
305 x 223 mm, A 021



Afb. 23
Barasingha hert, op de rug gezien, 1916
vernismou (unicum), 234 x 205 mm, D 046





Afb. 24
Joseph Jessurun
de Mesquita (toege-
schreven aan)
**Portret van Sa-
muel Jessurun de
Mesquita**, circa 1890
moderne afdruk door
Harold Strak van een
glasnegatief

Afb. 25
**Leden van de
Vereniging voor
grafische kunst**
(in het midden
Samuel Jessurun de
Mesquita), 1936



aanvullingen van de kunstenaar. De Mesquita onthoudt zich verder echter van commentaar. Van der Booms misvatting ten aanzien van zijn wens kunstenaar te worden, was dus blijkbaar een voor De Mesquita zeer wezenlijk iets. Een andere uitgave met aantekeningen van zijn hand, is een exemplaar van Plasschaerts *Korte geschiedenis der Hollandsche schilderkunst van af de Haagsche School tot op den tegenwoordige tijd* uit 1923, dat hij ooit in bezit had en in de marge van puntig commentaar voorzag.³³

Daarnaast zijn gedurende het onderzoek enkele, voordien onbekende foto's boven water gekomen, waaronder een portret van hem als jonge man dat werd gemaakt door zijn broer (**afb. 24**). Ook kon De Mesquita worden geïdentificeerd op een groepsfoto die is afgebeeld in een monografie over Simon Moulijn.³⁴ Een tweede foto, afkomstig uit het archief van Simon Moulijn in het Drents Museum te Assen, werd hoogstwaarschijnlijk bij dezelfde gelegenheid genomen en laat De Mesquita zien temidden van collega-grafici (**afb. 25**).³⁵ Dergelijke toevallige vondsten maken het aannemelijk dat er nog meer foto's van De Mesquita (en zijn omgeving) bestaan, zeker gezien de hoge vlucht die de (al dan niet officiële) fotografie in de eerste helft van de twintigste eeuw heeft genomen. Bij het traceren hiervan zal het toeval een grote rol blijven spelen. Zo werd mij na de verschijning van de biografie een fotootje uit de nalatenschap van Maurits van der Valk getoond van Jessurun de Mesquita's vrouw Betsie en hun zoontje Jaap (**afb. 26**). Jaap zal hier ongeveer even oud zijn als zijn vader Samuel op de enig bekende foto uit zijn jeugd (**afb. 27**), waarbij het verschil tussen het formele, ernstige portret van omstreeks 1870 en de veel spontanere *snapshot*, in huiselijke inscenering, van Jaap en zijn moeder uit circa 1910 op zichzelf al veel zegt over de snelle ontwikkeling die de fotografie (en ook de foto-inscenering en interieuraankleding) in deze jaren doormaakte. Ook de omgeving waarin Betsie en Jaap Jessurun de Mesquita zijn gefotografeerd, verdient de aandacht. Zowel de gedecoreerde gordijnen op de achtergrond, als het met driehoekjes versierde kieltje van het jongetje zouden heel goed van De Mesquita's hand kunnen zijn.

Wat betreft de brieven van Jessurun de Mesquita heeft het onderzoek dat ik verrichtte boven verwachting veel correspondentie aan het licht gebracht - in totaal werden 51 brieven, briefkaarten en kattenbelletjes gevonden.³⁶ Van deze documenten waren er bij aanvang van het onderzoek slechts vier bekend: twee worden genoemd door Ariëns Kappers,³⁷ de beide andere stukken maken deel uit van het Escher-archief in het Gemeentemuseum Den Haag, waar er één onder de noemer "afzender onbekend" stond ingeschreven. Uit deze correspondentie komt het beeld naar voren dat De Mesquita geen schrijver was in de ware zin van het woord: zijn brieven zijn weliswaar vaak prachtig gecalligrafeerd, maar beknopt en nogal feitelijk en *down-to-earth* van aard (**afb. 28**). Theoretische kwesties of betogen die een licht zouden kunnen werpen op (het ontstaan van) zijn werk komen er jammer genoeg niet in aan bod; wél geven de brieven een beeld van de contacten die hij onderhield, zowel zakelijk als op het persoonlijke vlak.²⁸ Voor mijn onderzoek waren ze dan ook vooral van belang voor het schetsen van de context waarin De Mesquita werkte, terwijl ze tegelijkertijd zorgden voor de eerste vraagtekens bij het beeld van deze kunstenaar als een zich afzijdig houdend en teruggetrokken levend mens. Uit de brieven komt hij naar voren als een zeer betrokken persoon met uitgesproken opvattingen. Maar ook op een meer persoonlijk vlak waren de brieven voor mijn onderzoek interessant: hoe beknopt ook, ze

Afb. 26
**Betsie en Jaap
 Jessurun de
 Mesquita, circa 1908**



Afb. 27
Samuel Jessurun de Mesquita, circa 1871

Afb. 28
**Briefkaart aan
 R.W.P. de Vries,
 3 mei 1926**

3 Mei 26

D. a. w. R. W. P.

Ik heb je briefkaart ontvangen.
 De houtskool die jij bedoelt
 is inmiddels inmiddels
 ik heb er twee dozen van
 1 op 't vagnublikt verkocht en de andere
 1 is een voor mijn angeloofde en 1
 bij me thuis die ik je zende.
 De prijs is - 100.
 Met beste groeten
 Mesquita

F. Minde / van jaer

maken De Mesquita tot iemand van vlees en bloed. Hij was geen man van poespas en gewichtigdoenerij, noch in het leven, noch in de kunst. Daarnaast had hij een aanstekelijk gevoel voor humor en zeker niet de behoefte zich te manifesteren als een groot en belangrijk kunstenaar (wat natuurlijk niet betekent dat hij geen overtuigingen had en geen passie koesterde voor wat hij deed).

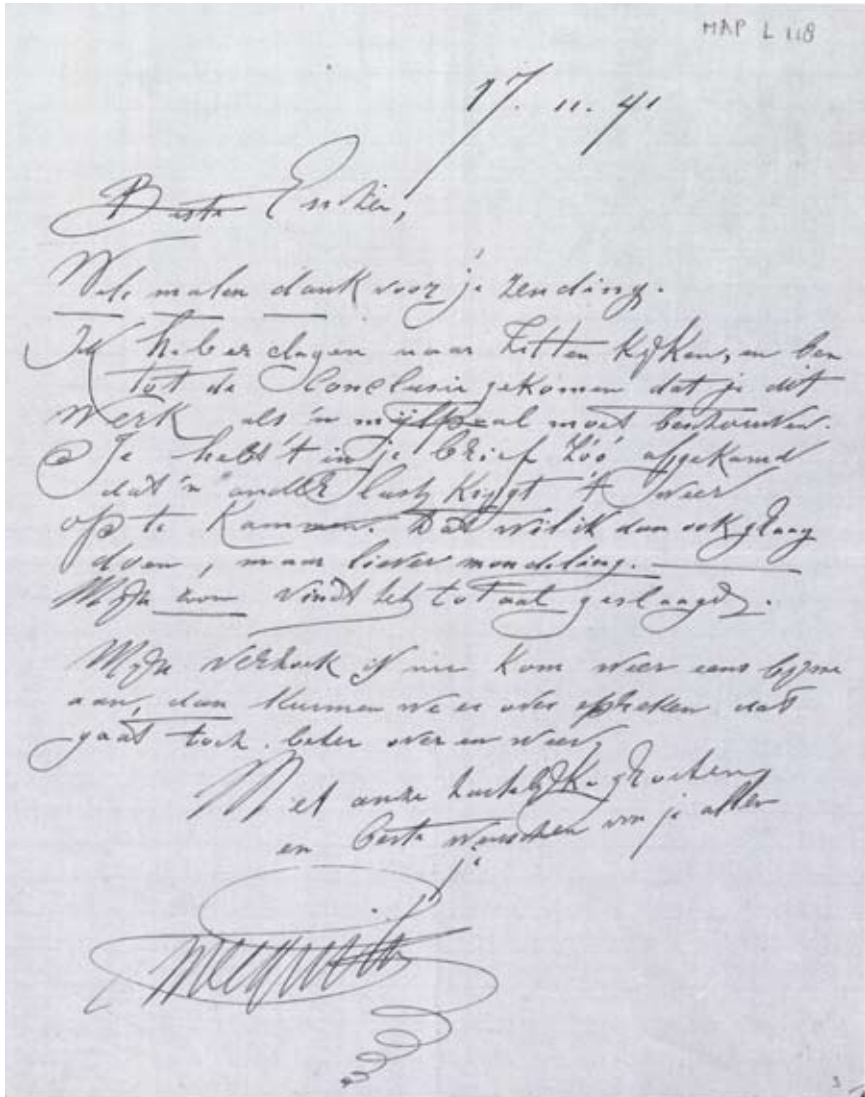
Essentieel voor het beeld van zijn opleiding en vorming is de al door Ariëns Kappers gepubliceerde brief uit 1912 - waarschijnlijk gericht aan de kunstcriticus Albert Plasschaert (1874-1941) - waarin De Mesquita een korte biografische schets van zichzelf geeft. De tekst van deze brief is als volgt:

*W.ed. Heer,
Als antwoord op uw kaart schrijf ik u 't volgende:
geb. te Amsterdam 6 juni 1868.
Leerling geweest van R.S. voor Kunstnijverheid en
Rijks Normalschool te Amsterdam.
In 1889 Middelbaar Akte gehaald.
Toen op eigen gelegenheid gaan schilderen, vooral
figuraal. Vervolgens houtsneden maken om
stoffen mee te versieren daarna figurale
houtsneden gaan maken dus niet als toepassing.
Techniek van etsen verteld door mijn vriend
vd Valk, voor al planten geetst in 't begin.
Na 1902 weinig picturaal werk gemaakt
maar stoffen versierd met batiktechniek en hout-
sneden tot ± 1904 toen weer gaan
aquarellen maken etsen houtsnijden niet
als toepassing. Door al de jaren heen van 89
tot heden, tusschen de bedrijven van het leven
door, prenten maken, waarvoor in 1904 een album
met reproducties is uitgegeven door W Versluis
getiteld sensitivistische teekeningen.*

.....

Jessurun de Mesquita

Interessant is dat hij hier de chronologie schetst van de technieken waarin hij werkt. In die zin vormt de brief een leidraad bij de reconstructie van zijn oeuvre. Ook brengt De Mesquita in het vrije werk, dat "niet als toepassing" is bedoeld, een onderscheid aan tussen de beide hoofdcategorieën. Helaas laat de brief ook veel onvermeld. Zo licht hij bijvoorbeeld niet toe waarom hij specifiek voor bepaalde genres kiest. Bovendien schreef hij deze brief relatief vroeg in zijn loopbaan, waardoor het grootste deel van zijn oeuvre en de ontwikkeling die hij door zou maken als graficus hierin niet aan bod komen. Verhoudingsgewijs het meest persoonlijk en inzicht gevend in zijn karakter is de correspondentie van De Mesquita's hand in het archief van de Vereeniging tot bevordering der Grafische kunst, terwijl het afscheidsbriefje dat hij aan M.C. Escher richtte, mede gezien de omstandigheden waaronder hij het schreef, in zijn beknoptheid zeer ontroerend is (afb. 29).



De enige andere bronnen voor uitspraken van de kunstenaar vormen een enkel interview, de contemporaine kritieken waarin hij soms wordt aangehaald en diverse documenten waarin vrienden en familie aan het woord komen - zoals de persoonlijke beschouwing die zijn oud-leerling M.C. Escher in 1946 over hem schreef en een belangwekkend interview uit 1984 van E.H. Ariëns Kappers met De Mesquita's achterneef D.J. da Silva. Kort voor de afronding van mijn monografie kreeg ik nog een bijzonder document onder ogen: een brief van Jessurun de Mesquita's zoon Jaap aan de grafoloog Hans Marcus. Deze brief vormt het uitgangspunt voor het tweede deel van dit essay.

Jessurun de Mesquita in de kunsthistorische literatuur

De algemene kunsthistorische overzichtswerken die de periode 1890-1940 tot onderwerp hebben, geven Jessurun de Mesquita weinig aandacht. Hij wordt slechts

vermeld of kort opgevoerd, vaak in niet meer dan enkele zinnen of in een voetnoot. Illustratief hiervoor zijn drie, nog altijd beeldbepalende dissertaties uit het derde kwart van de twintigste eeuw - van B. Spaanstra-Polak (1955), A.B. Loosjes-Terpstra (1958) en L. Gans (1966) - over respectievelijk het symbolisme, de moderne kunst en de Nieuwe Kunst in Nederland. Gans behandelt De Mesquita als ontwerper van stoffen en is, zoals ik al constateerde in mijn monografie over Jessurun de Mesquita, ambivalent in diens plaatsing in de tijd. Schaart hij De Mesquita nu onder de oudere generatie (ja: gezien zijn leeftijd en de periode van zijn opleiding) of juist onder de jongeren (ja: gezien het moment waarop zijn werk tot volle wasdom is gekomen)?⁴⁰ A. Loosjes-Terpstra beperkt zich tot het vermelden van een tentoonstelling van De Mesquita: zijn eerste eenmanstentoonstelling, in 1911 gehouden bij de net opgerichte, als zeer vooruitstrevend bekend staande Rotterdamse Kunstzaal Oldenzeel, die werd geleid door de kunstenaar Albert Plasschaert (1866-1941, een neef van de criticus Albert Plasschaert, die eerder in dit essay ter sprake kwam).⁴¹ Zij laat hem verder buiten beschouwing: in de lopende tekst komt de naam van Jessurun de Mesquita niet voor. Een logische verklaring hiervoor is het feit dat zij zich in haar proefschrift beperkt tot de schilderkunst en andere disciplines buiten beschouwing laat. In zekere zin is dat jammer, want juist in de jaren die Loosjes-Terpstra centraal stelt, komt De Mesquita's oeuvre tot ontwikkeling en krijgt het gaandeweg zijn kenmerkende vorm. Toch is haar proefschrift van belang in relatie tot Jessurun de Mesquita, omdat het een beeld geeft van het levendige kunstcentrum dat Amsterdam in deze jaren was en daarmee een beeld van de context waarin De Mesquita's werk ontstond. Dat hij in zijn tijd als een modern kunstenaar werd beschouwd (en niet als een late loot aan de boom van het symbolisme, zie hierna), impliceert zijn eerste overzichtstentoonstelling bij Oldenzeel, die leidde tot de eerste meer uitvoerige besprekingen van zijn werk.⁴² Bettina Spaanstra-Polak - die in haar proefschrift overigens ook het focus legt op de schilderkunst - geeft hem van de drie auteurs verhoudingsgewijs de meeste aandacht. Ze noemt hem in relatie tot het motief van de pauwenveer, een motief dat De Mesquita inderdaad een enkele keer in beeld heeft gebracht, echter zonder dat er concrete aanwijzingen zijn voor het gebruik van de pauwenveer op symbolistische wijze, wat Spaanstra-Polak suggereert, maar niet verder uitwerkt.⁴³ Van meer belang is de passage die deze auteur wijdt aan De Mesquita's gefantaseerde voorstellingen en waarin ze - na te hebben vastgesteld dat hij zich evenmin als Willem van Konijnenburg laat scharen onder de indeling van symbolistisch werkende kunstenaars die zij hanteert - opmerkt dat hij als enige kunstenaar de deformerende lijn als typisch kenmerk van het symbolisme heeft toegepast in karikaturaal aandoende werken. Op deze constatering zal aan het eind van dit essay nog worden teruggekomen.

Het proefschrift van Spaanstra-Polak vormde vermoedelijk de aanleiding om Jessurun de Mesquita op te nemen in de tentoonstellingscatalogus *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca 1880-1930*, ofschoon in deze catalogus geen voorstelling is afgebeeld van het karikaturale type waar Spaanstra-Polak in haar proefschrift op doelt. *Kunstenaren der idee* verscheen in 1978 en is nog altijd een standaardwerk over de Nederlandse kunst in de periode omstreeks 1900. In de algemene, inleidende essays wordt De Mesquita's naam één keer genoemd: in relatie tot de dichter Albert Verwey (1865-1938) die een gedicht schreef over een van De Mesquita's sensitivistische tekeningen. In het catalogus-

deel is een werk van hem afgebeeld: de prent *Extase*, in de catalogus gedateerd in 1914, maar waarschijnlijk ontstaan in 1922, is opgenomen in de sectie 'Zielestaten' (afb. 30).⁴⁴ *Kunstenaren der idee* maakt inzichtelijk hoe weinig specifiek en hoe onbepaald het beeld van Jessurun de Mesquita dertig jaar geleden was. Het beeld dat wordt gegeven van zijn contacten met andere kunstenaars is zeer vaag en algemeen gehouden: "Werkt samen met Toorop, Roland Holst, Thorn Prikker en Van Konijnenburg." Het zijn vier van de belangrijkste kunstenaars van rond 1900 die hier worden genoemd.⁴⁵ De Mesquita zal deze kunstenaars en/of hun werk zeker hebben gekend maar van een specifieke samenwerking met hen is mij weinig tot niets gebleken. Namen van collega-kunstenaars die in relatie tot zijn

Afb. 30
Extase, 1922
houtsnede, V/II
320 x 138 mm
H 102



leven en werk meer voor de hand liggend en relevant zijn, zijn die van Maurits van der Valk, Joseph Mendes da Costa en C.A. Lion Cachet - om er slechts drie te noemen.

De keus voor de houtsnede *Extase* (gouddruk op perkament; in de catalogus abusievelijk aangeduid als een litho) ligt in de context van het onderwerp van *Kunstenaren der idee* voor de hand - in metaforische zin te duiden vrouwelijke figuren zijn een geliefd motief van het symbolisme - maar is in zoverre ongelukkig dat ze sinds de verschijning van de catalogus lijkt te zijn gaan fungeren als representatief voor De Mesquita's werk. En dat is spijtig, want het doet hem geen recht: expliciet symbolisch geladen voorstellingen als *Extase* zijn in het oeuvre van De Mesquita veeleer uitzondering dan regel. Bovendien behoort deze houtsnede tot zijn minder geslaagde werken: de lijnvoering is weinig krachtig, de metaforische lading al te expliciet.

Ongeveer 25 jaar later wordt dezelfde prent (zij het een ander exemplaar) opnieuw afgebeeld in een uitgave die is gewijd aan het symbolisme in Nederland. De tentoonstellingscatalogus *In het diepst van mijn gedachten ... Symbolisme in Nederland 1890-1935* gaat voort op het onderzoek dat werd verricht ten behoeve van *Kunstenaren der idee*.⁴⁶ Dat *Extase* hierin opnieuw wordt afgebeeld, impliceert dat de boodschap nog steeds dezelfde is: in beide catalogi wordt Jessurun de Mesquita gepresenteerd als een navolger van het symbolisme, als een kunstenaar die in 1914 (feitelijk 1922) nog werkte in een stijl en beeldtaal waarvan de hoogtijdagen in het laatste decennium van de negentiende eeuw vallen. Het beeld in de recente uitgave wordt er niet duidelijker op doordat in de inleidende tekst van Carel Blotkamp - een op zichzelf interessant essay over symbolisme en de vroege abstracte kunst in Nederland dat inzichtelijk maakt hoe kunstmatig de door de kunstgeschiedschrijving aangebrachte grenzen tussen stromingen soms zijn - Jessurun de Mesquita als volgt wordt opgevoerd: "Het werk van Toorop, Thorn Prikker, Roland Holst, Derkinderen en van vele mindere goden zoals Etienne Bosch, Michel Duco Crop, Herman van Daalhoff, Samuel Jessurun de Mesquita en Simon Moulijn, bewijst hoe ver de nieuwe generatie schilders in Nederland zich in slechts enkele jaren, tussen 1890 en 1895, had verwijderd van de stemmige schilderkunst van de Haagse en Amsterdamse School: een afstand die niet alleen zichtbaar is in de stijl en onderwerpkeuze van hun werk, maar die ook merkbaar is in hun opvatting van kunst en kunstenaarschap."⁴⁷ Ten aanzien van Jessurun de Mesquita kunnen bij deze passage enkele kanttekeningen worden geplaatst. Zo is het verwarrend dat hij hier wordt aangemerkt als een *schilder*. Weliswaar ontstaan juist in de jaren 1890-1898 enkele schilderijen van zijn hand (waarvan er thans drie bekend zijn; zie afb. 6, 36 en 38), echter, in het artikel wordt niet naar deze werken verwezen maar naar de prent *Extase*. De voorstelling lijkt de tekst te ondersteunen, maar qua tijd wringt het, want de houtsnede is jaren na de door Blotkamp genoemde periode ontstaan. In de jaren '90 van de negentiende eeuw heeft De Mesquita geen werk gemaakt dat thematisch verwant is aan *Extase*. De schilderijen uit deze jaren sluiten zowel thematisch als in de sfeer van intimiteit die er uit spreekt wel degelijk aan bij de Amsterdamse School, in het bijzonder bij het werk van G.H. Breitner (zie ook hierna).⁴⁸ Ook elders in de Assense catalogus komt De Mesquita niet goed uit de verf. Hij wordt door Marjan Groot in een associatief essay over "rationaliteit en emotionaliteit" in de toegepaste (en zijdelings ook in de beeldende) kunst

enigszins cryptisch opgevoerd als "decoratief gevormd kort voor 1900, maar zowel 'sensitivist', dus subjectivist, als dierobservator in zijn grafische kunst".⁴⁹ De twee sensitivistische litho's die bij haar verhaal zijn afgebeeld, fungeren slechts als illustraties van het algemene betoog; in welke mate ratio en emotie een rol spelen in De Mesquita's werk en wat hij met zijn gefantaseerde voorstellingen beoogde, waarom hij ze maakte en in hoeverre ze typerend zijn voor zijn kunstenaarschap wordt in de tekst niet toegelicht. Het beeld van de kunstenaar blijft daarom ook in deze recente catalogus vaag en onbestemd.

Het voorgaande overzicht van de wijze waarop Jessurun de Mesquita wordt opgevoerd in een vijftal belangrijke retrospectieve publicaties - drie proefschriften en twee tentoonstellingscatalogi - over de kunst uit zijn tijd, laat zien dat zijn werk zich niet gemakkelijk laat voegen binnen de grote lijnen die de kunstgeschiedschrijving met betrekking tot deze periode hanteert. Het is in ieder geval weinig bevredigd om hem te zien als een late exponent van het symbolisme, omdat in dat geval een groot deel van zijn oeuvre noodzakelijkerwijs buiten beschouwing moet worden gelaten: zijn prenten en tekeningen naar mens, dier en plant.

Het staat buiten kijf dat De Mesquita een eigen positie inneemt in de kunst van de late negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw. Anders dan bijvoorbeeld zijn generatiegenoten Joseph Mendes da Costa, C.A. Lion Cachet, G.W. Dijsselhof, R.N. Roland Holst of Johan Thorn Prikker (allen geboren omstreeks het midden van de jaren zestig van de negentiende eeuw; Thorn Prikker zelfs op exact dezelfde dag als De Mesquita), heeft hij geen naam gemaakt als een van de centrale figuren in de vernieuwingsbeweging van omstreeks 1900. Dat komt hoogstwaarschijnlijk doordat de feitelijke wasdom van De Mesquita's kunstenaarschap later in de tijd is gelegen - hij koos pas omstreeks 1910 definitief voor een loopbaan als graficus en was aan het eind van de negentiende eeuw nog zoekende naar een eigen stijl en medium. Toch geldt ook voor zijn vroege oeuvre dat het bijzonder en heel eigen van karakter is, iets wat zowel van de ingetogen schilderijen, als van de genreachtige houtsneden en de verstilde zinkdrukken kan worden gezegd (**afb. 31**). Dat deze werken tot op heden in de kunsthistorische literatuur over het laatste decennium van de negentiende eeuw buiten beschouwing bleven, is opmerkelijk. Het is een van de voorbeelden waaruit blijkt dat ondanks de vele recente publicaties op dit gebied, de (kunst)geschiedschrijving over deze periode zeker nog hiaten kent en vooral op het terrein van de grafische kunsten. Er is weliswaar aandacht besteed aan de boekversiering (het proefschrift van E. Braches) en aan de geschiedenis van de Nederlandse Etsclub, maar het gehele spectrum bleef tot op heden onderbelicht.⁵⁰



Afb. 31
Brieffschrijven (aan 't bureau), circa 1899
houtsnede, 354 x 247 mm, H 016



**Twee categorieën: werkelijkheid
versus fantasie**

Twee categorieën: werkelijkheid versus fantasie

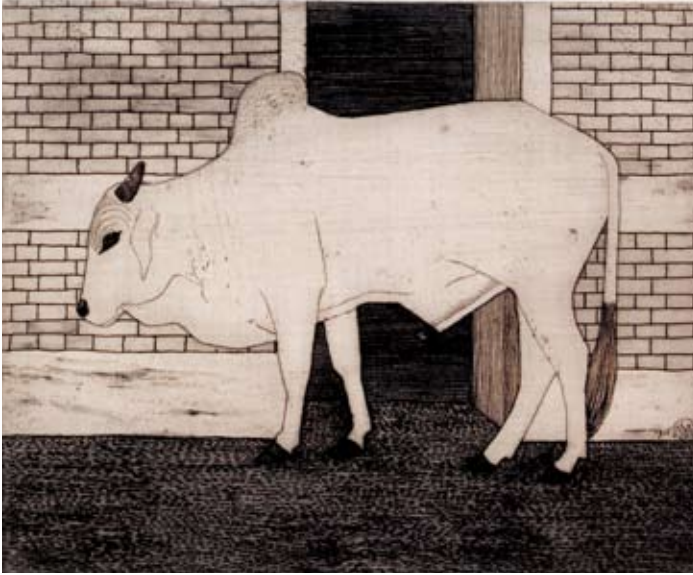
”t Is opzichzelf al ’n merkwaardig verschijnsel, dat iemand twee uitingsvormen bezit, de één doortrokken met ’n leerstellig, dogmatisch streng-bewust element: z’n aquarellen en houtsneden van dieren en bloemen etc., de ander naderend tot de manier van werken van mensen in trance.”⁵¹

Dit citaat is ontleend aan een brief van Samuel Jessurun de Mesquita’s zoon Jaap (1905-1944), die hiermee een treffende karakterisering geeft van de twee hoofdgroepen waarin het oeuvre van zijn vader zich laat onderverdelen. In het hierna volgende komen beide categorieën eerst afzonderlijk aan bod en worden ze daarna in relatie tot elkaar besproken.

”Leerstellig, dogmatisch streng-bewust”

Wanneer de groep werken naar de natuur in ogenschouw wordt genomen, moet om te beginnen worden vastgesteld dat er van Samuel Jessurun de Mesquita geen uitspraken bekend zijn over de sterke voorkeur die hij in zijn werk toont voor specifieke, aan de werkelijkheid ontleende onderwerpen. Daar hoort naast flora en fauna zeker ook de menselijke figuur toe, vaak als portret in beeld gebracht. Ook in de kritieken wordt er niet of nauwelijks over geschreven en dat is - hoewel de onderzoeker van nu graag meer over de beweegredenen voor zijn onderwerpkeuzes zou hebben willen weten - op zichzelf niet heel verwonderlijk. In zijn keuze voor deze onderwerpen is De Mesquita verwant aan veel van zijn tijdgenoten: rond de vorige eeuwwisseling staan exotische dieren sterk in de belangstelling en veel kunstenaars kiezen de dierentuin Artis (die als motto heeft: de natuur is de leermeester(es) van alle kunsten) als bron van inspiratie voor hun werk, waarbij zij elk voor zich duidelijke voorkeuren voor bepaalde diersoorten aan de dag leggen. Zo kiest bijvoorbeeld Mendes da Costa vaak voor apen, is Dijsselhof vooral in het aquarium te vinden en delen Van Hoytema en Jessurun de Mesquita een uitgesproken belangstelling voor vogelsoorten, terwijl in het werk van de laatste ook hoefdieren veelvuldig te vinden zijn (**afb. 32**).⁵² Ook planten en bloemen en portretten zijn in thematisch opzicht bepaald niet uitzonderlijk. Florale motieven domineren de toegepaste kunst in deze jaren en vormen ook voor veel beeldende kunstenaars een geliefd onderwerp. De fascinatie voor het zelfportret als genre en de interesse in wonderlijke, sterk gecultiveerde planten als cactussen, strelitzia’s en aloë’s neemt in de beeldende kunst van de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw, wanneer het realisme als stroming hoogtij viert, alleen nog maar toe.⁵³ Een mooi voorbeeld in De Mesquita’s oeuvre is *Cactus met zelfportret* waarin de kunstenaar zijn eigen beeltenis en een plant in een-en-hetzelfde beeld verenigde. In deze houtsnede laat hij een reusachtige lidcactus als een extravagant hoofddekseel boven zijn hoofd toeren (**afb. 33**).

Voor al deze motieven, hoe exotisch soms ook, geldt dat De Mesquita ze dicht bij huis vond: Artis en de Amsterdamse Hortus lagen niet ver van zijn woonhuis annex atelier (en hij bezocht de dierentuin bovendien met zijn leerlingen) en in een kas in de achterkamer van zijn woning kweekte zijn vrouw exotische planten en bloemen. In zijn portretten bracht hij zichzelf en mensen in zijn onmiddellijke omgeving in beeld, zoals zijn vrouw en zoon, naaste familie, een enkele collega of leerling. Officiële portretopdrachten lijkt hij zelden of niet te hebben gehad.⁵⁴



Afb. 32
Zebu, 1916, ets
 232 x 278 mm, D 053



Afb.33
Cactus met zelfportret, 1926-1929
 houtsnede, II/VI, 381 x 216 mm, H 120

Afb. 34
Twee maraboes, circa 1914
 houtsnede, 296 x 393 mm, H 046



Afb.35
Meisjesprofiel (Hettie Lopes de Leaô Laguna), 1921, ets, 204 x 173 mm
 D 086



Wél bijzonder in vergelijking met het werk van tijdgenoten is de wijze waarop De Mesquita zijn onderwerpen in beeld brengt. Hij kiest er vaak voor het onderwerp als op zichzelf staand te positioneren, zonder of alleen met een rudimentair aangeduide aangeving, in stilstand, ontdaan van iedere suggestie van beweging en sterk aan het vlak gebonden. Daarnaast geven zijn waterverftekeningen en prenten blijk van een heel precieze observatie, terwijl er - ook al klinkt dit tegenstrijdig - tegelijkertijd sprake is van een veralgemenisering van het onderwerp.

Vooraf de dieren en planten en bloemen verschijnen als type: het uitgebeelde exemplaar vertoont de kenmerken van de soort (**afb. 34**). Voor de portretten geldt dit vanzelfsprekend in mindere mate maar ook wanneer De Mesquita dit genre beoefent, lijken beeldelementen die toevalligheid en tijdelijkheid impliceren zoveel mogelijk te zijn uitgebannen, zowel in de compositie en de positionering van het onderwerp, als in de uitwerking ervan (**afb. 35**).

Bovenstaande observaties vormen het uitgangspunt voor het hierna volgende beknopte chronologische overzicht van De Mesquita's "streng-bewuste" werk. Ik onderscheid daarin drie fases of perioden. Daarbij is het van groot belang te benadrukken dat de indeling die hier is aangehouden niet meer is dan een reconstructie achteraf. Ik geef een noodzakelijkerwijs wat gekunstelde en gesimplificeerde voorstelling van zaken. Want, zoals A.M. Hammacher schrijft in zijn biografie over Joseph Mendes da Costa: "Het kan niet genoeg worden herhaald: dergelijke perioden zijn slechts uit het werk afgelezen groepeerings. Hulpmiddelen voor den beschouwer om door te dringen in het werk. Bij den kunstenaar gaat het zo mathematisch niet toe. Alles gaat meer geleidelijk, nu eens trager dan sneller, nu terugrijpend tot een vroeger moment, dan weer vooruitlopend op hetgeen later consequenter zal worden ontwikkeld."⁵⁵

Vóór 1900: zoeken naar een eigen stijl

Het zoveel mogelijk uitsluiten van tijdgebonden omstandigheden - zoals een vluchtige lichtval en dynamische veranderlijkheid, waarmee een momentopname, een impressie of een verhaal kan worden gesuggereerd - en het veralgemeniseren van het onderwerp zijn als tendensen al zichtbaar in De Mesquita's vroegste werken. Dat geldt zelfs voor zijn schilderijen uit de jaren negentig van de negentiende eeuw (**afb. 6, 36 en 38**). De vergelijking van Jessurun de Mesquita's schilderij *Voor de spiegel* met het werk *Het oorringetje* van G.H. Breitner (1857-1923), die ook in mijn monografie wordt gemaakt en waarbij is gewezen op de overeenkomsten tussen beide werken in onderwerp en ruimtewerking, kan verder worden uitgediept door bijvoorbeeld te kijken naar het interessante spel van vlakverdeling dat De Mesquita hierin speelt met de compositie van de scène (**afb. 36 en 37**).⁵⁶ Terwijl in het schilderij van Breitner het weelderig gedecoreerde kamerscherm zich in de marge van het beeld bevindt, en daarmee tot een decorstuk wordt dat deels als repoussoir fungeert, plaatst Jessurun de Mesquita het scherm centraal in het beeld, waardoor er een structuur ontstaat van vlakken en kaders. De spil van de voorstelling vormt het kamerscherm, dat deels verhult, deels onthult en deels insluit.⁵⁷

De gesloten atmosfeer van een binnenkamer wordt in *Voor de spiegel* nog sterker opgeroepen dan in *Het oorringetje*, waar via de spiegel een vage blik wordt geboden op de buitenwereld, die zich toont via het weerkaatste venster. Op deze wijze wordt toch een stukje van de buitenwereld toegelaten, terwijl in

Afb.36
Voor de spiegel,
1894
olieverf op doek
600 x 385 mm





Afb. 37
G.H. Breitner,
Het oorringetje,
1893
olieverf op doek
845 x 575 mm

het schilderij van De Mesquita de buitenwereld letterlijk is buitengesloten: het vouwgordijn voor het raam rechts is neergelaten en laat het daglicht slechts spaarzaam, gefilterd, toe. Dit maakt de voorstelling stemmig en raadselachtig en de kijker eens te meer nieuwsgierig naar het doen en laten van de vrouw: staat zij op het punt om uit te gaan, of is zij zojuist teruggekeerd van een uitstapje?

Met verscheidene andere tijdgenoten deelden Breitner en Jessurun de Mesquita een interesse in de Japanse kunst.⁵⁸ Die belangstelling komt in deze twee schilderijen tot uiting in het motief van het kamerscherm, de langgerekte vrouwengestalte en de gedecoreerde vlakken die het beeld bepalen. Een ander element dat herinnert aan de Japanse kunst, in het bijzonder de Japanse hout-snede, is het plezier in decoratie waarvan de werken getuigen. In *Voor de spiegel*, maar meer nog in een schilderij als dat van een vrouw in een ligstoel (**afb. 38**), schildert De Mesquita de diverse stoffen in het interieur als rijk gedecoreerde vlakken, met weinig tot geen suggestie van ruimtelijkheid, zoals dat ook in Japanse prenten vaak het geval is (**afb. 39**).

Nog los van de indeling in vlakken laat *Voor de spiegel* een sterke nadruk op de afzonderlijkheid van de dingen zien. Weliswaar is het kleurgebruik tonaal en in eenzelfde gamma gehouden, maar de verschillende elementen zijn duidelijk gescheiden van elkaar: De Mesquita begrenst de onderdelen van de voorstelling waardoor de vlakwerking nog sterker benadrukt wordt. Het modelé en de onderlinge verhoudingen van de diverse elementen in de voorstelling lijken hieraan ondergeschikt te zijn gemaakt. Hierdoor doet de scène minder stemmig aan dan Breitners *Orringetje*. Waar Breitner zijn fascinatie voor de Japanse kunst vooral als schilder verwerkt - zijn handschrift blijft dat van een *peintre pur sang* -, dringt De Mesquita in zijn schilderijen het schildershandschrift terug ten gunste van een egaal oppervlak.

Tot dat laatste werd hij mogelijk geïnspireerd door de schilderijen van Antoon Derkinderen voor de Eerste Bossche Wand. Deze monumentale schilderijen op doek, bedoeld ter decoratie van de hal van het stadhuis, hebben de stichting van de stad Den Bosch tot onderwerp. Ze ontstonden in 1891, drie jaar eerder dan De Mesquita's schilderij. Alvorens hun definitieve plek te krijgen op de locatie waarvoor ze waren bestemd, maakten deze werken in 1892 een tournee door Nederland. Ze werden ook in Amsterdam tentoongesteld, in het Panorama-gebouw aan de Plantage Middenlaan. Derkinderens epische vertellingen op groot formaat baarden veel opzien in het Nederlandse culturele leven. Ze werden beschouwd als uitingen van een nieuwe schilderkunst, waarin niet aan het vluchtige, maar juist aan de essentie van een scène uitdrukking werd gegeven.⁵⁹ Derkinderen streefde een monumentale kunst na, een gemeenschapskunst, met een uitdrukkelijk openbaar karakter en een duidelijke gebondenheid aan de architectuur.⁶⁰ De beeldende principes die hieraan ten grondslag lagen - een heldere en statische beeldopbouw, een vlakmatige benadering die domineert boven ruimtesuggestie (perspectief) - paste hij echter ook toe in zijn niet-publieke werken. Een goed voorbeeld hiervan is een in opdracht geschilderd triptiek met portretten van de drie kinderen Tutein Nolthenius uit 1894 (**afb. 40**).⁶¹ Wanneer we dit werk vergelijken met De Mesquita's *Voor de spiegel* uit hetzelfde jaar, vallen de overeenkomsten in de beeldmiddelen die beide kunstenaars hanteren eens te meer op. Ze schilderen met een stemmig palet en bouwen hun voorstellingen op uit helder begrensde vormen. Er is een overeenkomst tussen



Afb. 38
Vrouw in ligstoel,
 circa 1895
 olieverf op paneel
 455 x 620 mm



Afb. 39
 Kikugawa Eizan
 (1787-1867),
**Komachi op de
 stupa - De courti-
 sane Hanashiba uit
 het huis Tamaya,**
 circa 1812
 houtsnede
 375 x 248 mm



Afb. 40
 Antoon Derkinderen,
**Paul, Bessy en
 Arthur Tutein
 Nolthenius**, 1894
 tempera op doek
 112 x 65 cm

Afb. 42
Zilverreiger, 1913, houtsnede,
 365 x 298 mm
 H 042

Afb. 41
Voor de spiegel,
 circa 1899
 houtsnede, gewas-
 sen met waterverf of
 inkt, 270 x 142 mm
 H 015



beide werken in de sterke mate van ingekeerdheid en tonaliteit, maar ook in de veralgemenisering van het onderwerp en de gladde wijze van schildering, waardoor de elementen in hoge mate onstoffelijk lijken te zijn, de tweedimensionaliteit van het beeldvlak wordt benadrukt en de textuur van handschrift en materiaalgebruik - in de schilderijen van Breitner zo sterk aanwezig - ondergeschikt is gemaakt aan de voorstelling.

Concluderend kan worden gesteld dat *Voor de spiegel* in verband kan worden gebracht met verschillende factoren die een rol speelden in de Nederlandse kunst van die tijd: de toonaangevende positie van Breitner - zeker in het bolwerk *Arti et Amicitiae* waar Jessurun lid van was en waarin Breitner in deze jaren een dominante rol speelde -, de belangstelling voor exotische culturen, met de Japanse houtsnedekunst als een bijzonder focus, en de opkomst van de toentertijd jongste en nieuwste richting in de beeldende kunst: de gemeenschapskunst met Derkinderen als belangrijkste protagonist.⁶² Deze verschillende inspiratiebronnen heeft De Mesquita hier samengesmeed tot een nieuw, eigen geheel. Eigen aan het schilderij en typisch des Mesquita's zijn zowel de wat onhandige elegantie van de vrouwengestalte - haar ronde rug, haar onnatuurlijk laag gebolde buik - als het feit dat sommige onderdelen in de voorstelling wat uit verhouding lijken te zijn, zoals de zeer lange rok van de vrouw en het kleine hoedje, rechts op de zitting van de stoel. Dit verleent het werk onmiskenbaar zijn charme, maar maakt dat het ook enigszins ongemakkelijk aandoet. Moet deze "onhandigheid" nu worden geïnterpreteerd als een uiting van onervarenheid van de schilder of kan ze worden gezien als een bewuste keuze voor een stijl die duidelijk maakt dat het de schilder niet a priori om het bereiken van een zo groot mogelijk naturalisme was te doen? In mijn optiek spelen beide aspecten een rol. Als beginnend kunstenaar en nog niet in alle opzichten ervaren (het schilderen in olieverf was gezien De Mesquita's opleiding en achtergrond waarschijnlijk nieuw voor hem en het is ook bij slechts enkele proeven in deze techniek gebeven) is het eerste het meest aannemelijk, maar tegelijkertijd blijkt uit de schetsen uit deze jaren die bewaard zijn gebleven, dat De Mesquita een vaardig tekenaar was die in staat moet zijn geweest proporties juist weer te geven.⁶³ Dat hij zich hierin bepaalde vrijheden veroorloofde, zegt óók iets over een anders gerichte belangstelling dan die voor het nastreven van een zo groot mogelijk realisme. Ook daarin stond hij niet alleen: juist in deze jaren groeide de belangstelling voor de vroeg-Nederlandse kunst, de zogeheten "Vlaamse en Nederlandse 'Primitieven'" die vanwege hun vaste vormen en heldere tekening werden gewaardeerd.⁶⁴

Een vaak verhalend karakter, het hanteren van hechte compositieschema's waarin ruimtelijk werkende elementen ondergeschikt zijn aan vlakwerking, een heldere afbakening van de onderdelen van een voorstelling en een stemmig, tonaal kleurgebruik dat die onderdelen tegelijkertijd weer samenbrengt, dit alles kenmerkt Jessurun de Mesquita's werken uit de jaren negentig van de negentiende eeuw. Dat geldt zowel voor de schilderijen, als voor het werk op papier: de tekeningen in potlood en waterverf, de zinkdrukken en houtsneden.⁶⁵ Van het temperen van contrasten is zelfs in de vroege houtsneden sprake, terwijl dit toch een in essentie contrastrijke techniek is: de contemporaine afdrukken van de vroegste houtsneden zijn gewassen met inkt, waardoor het wit van het papier een toon krijgt en de sterke zwart-wit tegenstelling wordt verminderd (**afb. 41**).⁶⁶

In thematisch opzicht komen de onderwerpen van de werken voort uit De Mesquita's directe omgeving: het Amsterdam van rond de eeuwwisseling. Veel scènes hebben een anekdotisch, verhalend karakter; voorbeelden hiervan zijn naast *Voor de spiegel*, ook de houtsneden van een vrouw aan een lessenaar, een man en een vrouw in een ijsalon, en een zelfportret op een Amsterdamse brug (afb. 31 en 1).⁶⁷

1905-1915: het vinden van een eigen stijl

Naar eigen zeggen was Jessurun de Mesquita tussen 1902 en circa 1904 - de periode ligt waarschijnlijk in werkelijkheid iets ruimer - voornamelijk werkzaam als ontwerper van stoffen.⁶⁸ Daarna kiest hij opnieuw voor de vrije kunsten, ditmaal in combinatie met een baan als leraar. In het werk dat hij vanaf dan maakt, zo vanaf omstreeks 1908, is het verhalende element, dat wil zeggen het in beeld brengen van vertellende details (bijvoorbeeld in *Voor de spiegel*: het portret aan de wand, het hoedje op de stoel, het neergelaten gordijn) teruggedrongen ten gunste van een grotere eenvoud. Het onderwerp wordt als op zichzelf staand, geïsoleerd getoond, groot in het vlak geplaatst, al dan niet omgeven door een slechts rudimentair aangeduide setting. De ruimtesuggestie is nog geringer doordat de motieven nog sterker tweedimensionaal zijn opgevat dan in het eerdere werk. De formele verwantschap met de Japanse prentkunst is minder groot dan in het vroege werk: decoratieve patronen of positioneringen van het onderwerp in driekwart aanzicht - een geliefd gezichtspunt in de Japanse houtsnede - komen weinig meer voor; de onderwerpen zijn recht van voren of van achteren dan wel in profiel gezien, of er is sprake van een combinatie van beide, als in de kunst van het oude Egypte (afb. 42). Contouren ontstaan vooral door vlakbegrenzingsen, in de houtsneden komt de vrij gestoken lijn, eveneens kenmerkend voor de Japanse houtsnede-techniek, minder vaak voor. In plaats daarvan kiest De Mesquita voor een heldere opbouw van het beeld in zwart-wit vlakken. Er zijn verschillende factoren aan te wijzen die een rol zullen hebben gespeeld bij deze verandering in het werk van De Mesquita. Een daarvan is zijn tijdelijke concentratie op de toegepaste kunst - het maken van stof- en typografische ontwerpen, het batikken of met stempels bedrukken van stoffen - in combinatie met zijn aanstelling als docent aan de Haarlemse School voor Kunstnijverheid in 1902. Vanaf 1904 onderwees De Mesquita daar het tekenen van ornament, dat zowel op geometrische als op aan de natuur ontleende motieven was gebaseerd.

Het ornamenttekenen vond in deze jaren plaats volgens strikte vormgevingsprincipes die in handboeken waren vastgelegd en op ambachtsscholen werden onderwezen.⁶⁹ Zo was wanneer aan de natuur ontleende motieven in een ontwerp werden verwerkt, het stileren van het onderwerp een belangrijk uitgangspunt, waarbij onder stileren werd verstaan "het ding weergeven in vlakke tekening en zoodanig, dat de hoofdeigenschappen den bouw of de samenstelling betreffende, het eerst worden gezien, in strakke sierlijke lijnen, waardoor het geheel een ornamentaal aanzien verkrijgt."⁷⁰ Met "vlakke tekening" werd bedoeld op een ander belangrijk uitgangspunt: een ornament moest in essentie tweedimensionaal zijn.⁷¹ Dit werd aangeduid met de term "vlakornament", een ruim begrip dat feitelijk drie verschillende betekenissen had: er werd een in letterlijke zin vlak ornament onder verstaan, maar ook een ornament dat op geen enkele manier een derde dimensie suggereert en last *but not least* werd met vlakornament ook

bedoeld dat het ornament zich verhoudt tot de maat van het te decoreren oppervlak.⁷² Deze laatste opvatting speelde vooral in het begin van de twintigste eeuw een belangrijke rol. In de stofontwerpen die De Mesquita in deze jaren maakt, komen de basisprincipes van het vlakornament tot uiting (**afb. 43 en 44**). Deze klinken echter ook door in de vrije grafiek die in de jaren daarna ontstaat, in het bijzonder in de houtsneden. Er liggen overeenkomsten tussen het toegepaste en het vrije werk in de vereenvoudiging van de vorm en het nog sterker aan het vlak gebonden zijn dan voorheen: exemplarisch in dit opzicht is de tweekleurige houtsnede *Kraai* (**afb. 45**; een van de weinige kleurendrukken die De Mesquita maakte). Het is alsof De Mesquita hierin het dier losmaakt uit het dienende ornament en het tot zelfstandig onderwerp verheft. Toch past hij niet alle principes van de ornamenttheorie klakkeloos toe. Hij kiest bewust: elementen als geometrie en symmetrie, en het repeteren van motieven past hij alleen dan toe wanneer deze beeldende middelen functioneel zijn in de uitbeelding van het onderwerp.

Vanaf ongeveer 1908 zijn De Mesquita's voorstellingen van mens, dier en plant in essentie vlak, overlappingen worden vermeden of tot een minimum beperkt. De suggestie van drie dimensies wordt teruggedrongen door de onderwerpen zoveel mogelijk parallel aan het beeldvlak te positioneren, frontaal of in profiel. Dit principe zal in de jaren daarna een belangrijk uitgangspunt blijven, óók in het onderwijs dat hij gaf. Illustratief daarvoor is de mooie anekdote, opgetekend uit de mond van een van De Mesquita's leerlingen aan de Rijks-academie, waar hij begin jaren dertig les gaf. Deze leerlinge, Riek Wesseling (1914-1995), vertelde dat haar leraar, met wie zij overigens een zeer goede band had, het uitgesproken illusionistische karakter van haar werk afkeurde: "papier is tweedimensionaal en jij gaat daar diepte in brengen, dat kan niet."⁷³ Naast het accent op vlakwerking in De Mesquita's prenten en tekeningen, valt vooral op dat in de werken uit deze jaren de begrenzingen van het beeldvlak (van het papier of

Afb. 43
Tafelkleed, 1899
 met houtblok en stempels bedrukt linnen, 1150 x 1380 mm



Afb. 44
Kleedje met vlinders en bloemblaadjes, afgebeeld in: 'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. Catalogue de la Section Néerlandaise', 1910



de drukvorm) een belangrijke rol spelen in de beeldopbouw. Niet zelden is het beeld letterlijk gekaderd, ook afsnijdingen van het onderwerp komen weinig voor.⁷⁴ Het vel papier of het drukblok is beeldvlak en drager, de natuurlijke begrenzing van de voorstelling en die begrenzing wordt zoveel mogelijk gerespecteerd. Daarbinnen verschijnt de samengebalde vorm met een eigen contour die in de houtsneden als vanzelf ontstaat door het contrast tussen wegsnijden (= wit) en laten staan (= zwart) (afb. 46). En niet alleen het vlak wordt benadrukt; daarnaast is, zoals al ter sprake kwam, in het werk van De Mesquita het hoofdonderwerp bij voorkeur helder afgebakend en begrensd. Zijn uitbeeldingen hebben veeleer een in zichzelf gekeerd dan een expansief karakter - ook die eigenschap roept de uitgangspunten van het vlakornament in herinnering.

Een tweede factor die waarschijnlijk een rol heeft gespeeld bij de verandering die zich rond 1908 aftekent in De Mesquita's werk, in het bijzonder in de houtsneden en de waterverftekeningen, is het werk van Joseph Mendes da Costa. Hierin doet zich iets eerder in tijd, rond de eeuwwisseling, een verandering voor die parallellen vertoont met de hierboven geschetste vereenvoudiging in De Mesquita's werk.⁷⁵ Mendes, die in de beginjaren van zijn loopbaan intieme impressionistisch opgevatte (groepjes) figuren in klei boetseerde, was na 1900 zijn sculpturen en plastiekjes meer gaan stileren en vereenvoudigen (afb. 47 en 48).⁷⁶ Zijn beelden worden dan minder verhalend en krijgen een kernachtiger, meer in zichzelf besloten verschijningsvorm. Ook wordt de "huid" van zijn beelden gladder - immateriëler - en van een ingekerfde lijnvoering voorzien. De levenslange band tussen De Mesquita en zijn enkele jaren oudere neef, vriend en zwager was hecht en hun contact was intensief. Ondanks het verschil in medium waarin beiden werkten (hoewel er een opmerkelijke overeenkomst ligt in het snijden en kerven, technieken waarvan zowel de graficus/houtsnijder als de beeldhouwer zich bedienen) beschouwden zij elkaar als belangrijke geestverwanten in de kunst.⁷⁷ In sommige werken lijkt De Mesquita zich zelfs heel direct op Mendes te hebben geïnspireerd. Dat doen bijvoorbeeld houtsneden als de al besproken prent *Extase*, maar ook *Vreugde*, *Verdriet* en *Der onschuld dood* vermoeden (afb. 30).⁷⁸ De expliciet symbolische lading en de "gedragenheid" die deze werken kenmerkt, is binnen De Mesquita's oeuvre uitzonderlijk. Meer dan door het symbolisme als stroming, heeft De Mesquita zich bij het snijden van dergelijke voorstellingen vermoedelijk laten beïnvloeden door het streven van Joseph Mendes da Costa zijn gestileerde beelden een metaforische boodschap mee te geven.⁷⁹

Anders dan De Mesquita, heeft Mendes zijn opvattingen over de uitgangspunten en principes die een beeldend kunstenaar diende te hanteren op schrift gesteld. Hij deed dat aan het eind van zijn leven onder de bepaling dat zijn aantekeningen pas na zijn dood mochten worden gepubliceerd. Dat is ook gebeurd: ze verschenen in het *Bouwkundig Weekblad Architectura* op 12 augustus 1939, nog geen maand na Mendes' overlijden. Het intensieve contact dat zij hadden en hun levenslange vriendschap maken het zeer aannemelijk dat deze 'Beschouwingen over het monumentale in de beeldende kunst, beleefd en geschreven door een beeldhouwer' in samenspraak met Jessurun de Mesquita tot stand kwamen en ook door hem werden onderschreven.⁸⁰

In de woorden van Mendes is ware kunst kunst met een monumentaal karakter, waarbij - en dat is essentieel in relatie tot het werk van De Mesquita - het begrip monumentaal niets zegt over de afmetingen van een werk (het kan "groot

Afb. 45
Kraai, circa 1910
houtsnede, druk in
twee kleuren
260 x 265 mm
H 028



Afb. 46
Markhorgeit, 1915
houtsnede, II/II
413 x 295 mm
H 071



en dik als een vinger” zijn) of over de gehanteerde techniek, maar alles over de intentie van de maker. Wil een kunstwerk monumentaal zijn, dan moet het de volgende kenmerken hebben. Het moet allereerst als een eenheid verschijnen, als een eenheid die ontstaat uit ”machten, krachten en gedachten” - waarbij Mendes met die laatste termen het samengaan van een idee (gedachten), de vertaling daarvan naar een concrete vorm (krachten) en de materie waarin die vorm gestalte krijgt (machten) bedoelt. Daarnaast moet het kunstwerk een ”bewuste vormgeving” bezitten; om dit te realiseren gaat de kunstenaar de strijd aan met de materie, met als doel het wezen van zijn onderwerp te verbeelden. Aldus komt een kunstwerk tot stand waarin een idee concreet vorm heeft gekregen in een bepaalde materie, anders gezegd: deze ”bewuste-vormgeving-naar-het-wezen” is een ”symbool” of een ”teeken” dat het idee of de visie van de kunstenaar verbeeldt.⁸¹ In een kunstwerk worden ”materie, innerlijke waarheid (de visie) en bewuste vormgeving” tot een eenheid samengesmeed. De kunstenaar ontvangt deze visie intuïtief, van een hogere macht die Mendes aanduidt als ”Boven”, en wanneer deze hogere macht op de juiste wijze in het kunstwerk vorm heeft gekregen, wordt de beschouwer bij het bekijken van het werk zelf ook naar deze hogere staat van zijn opgevoerd. ”Alle kunstwerken die het monumentale in de beeldende kunst inhouden,” schrijft Mendes, ”hebben een religieus karakter, niet omdat het kunstwerk misschien, of zeker, tot nut of ten dienste van een godsdienst gemaakt werd, doch omdat het beoefenen van de kunst onder dit ideaal een zóó vroom bedrijven is ...”⁸²

In de monumentaliteit van verschijning - groot in het vlak geplaatst en in zichzelf besloten - en in de geserreerde expressie is er onmiskenbaar een verwantschap tussen het werk van De Mesquita en dat van Mendes, hoezeer ook verschillend in uiting en medium. Wél vertonen de plastiekjes en sculpturen van Mendes over het algemeen een sterker sentiment dan De Mesquita’s prenten en tekeningen. Zo zijn de ineengedoken, tragische aapjes die Mendes als favoriete dierfiguur kiest meer vermenselijkt, roepen ze bij de beschouwer een sterkere identificatie op dan de verder van de mens af staande hoefdieren en vogels waar De Mesquita’s voorkeur naar uitging (**afb. 49**). Bij Mendes lijkt er sprake van een grotere emotionali-teit - die in zijn latere werken zelfs een extatische dimensie krijgt - terwijl Jessurun’s werk een in essentie meer decoratieve en ornamentale inslag heeft. Het verschil in benadering tussen beide kunstenaars wordt eens te meer duidelijk wanneer we een van Mendes’ apenplastiekjes vergelijken met de enige prent die De Mesquita van deze diersoort maakte. Terwijl in Mendes’ beeld het mededogen overheerst, getuigt de prent van De Mesquita van een zichtbaar plezier in decoratie en draagt deze daarnaast ook een zweem van gemoedelijkheid en humor in zich (**afb. 50**).

Het geestelijke uitgangspunt, het zoeken naar de essentie van een onderwerp, mag een belangrijk principe zijn, wat opvalt aan Jessurun de Mesquita’s streng-bewuste werken is dat dit op objectiverende wijze gebeurt. Subjectieve beleving, hoogstpersoonlijke ervaring en emotie lijken zoveel mogelijk te zijn uitgebannen of teruggedrongen. Daarmee neemt zijn werk afstand van het symbolisme en de beweging van Tachtig. De vaak geciteerde woorden van een van de voormannen van Tachtig, de dichter Willem Kloos (1859-1938), dat kunst ”de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie” moet zijn, zijn op



Afb. 49
Joseph Mendes da Costa, **Aapje**, 1911
grès cerame, hoogte 13 cm



Afb. 50
Orang Oetan (een andere aap vlooiend),
1914, houtsneide, 109 x 145 mm, H 055



De Mesquita's streng-bewuste werken niet van toepassing.⁸³ Zijn uitbeeldingen geven blijk van een sterke gerichtheid op feitelijkheid en objectiviteit: het onderwerp is in essentie waargenomen en krijgt vorm op een wijze die het toevallige overstijgt en willekeur zoveel mogelijk uitsluit.

De Mesquita's streven naar feitelijke juistheid, naar een objectief correcte uitbeelding van wat hij heeft waargenomen, blijkt bijvoorbeeld wanneer de houtsnede *Zebra* wordt vergeleken met de vlotte schets in krijt en potlood die aan deze prent vooraf ging (**afb. 51 en 52**). De studie ontstond ter plaatse in de dierentuin, de houtsnede werd in het atelier gemaakt.⁸⁴ In de schets noteerde De Mesquita boven de rug van de zebra in potlood: "16 zwart". Met dit getal werd het aantal zwarte rugstrepen van de zebra aangeduid, die in de voorstudie niet allemaal zijn weergegeven; maar de houtsnede telt er wel degelijk zestien. Dit voorbeeld laat zien hoe exact hij tewerk ging en geeft aan dat hij belang hechtte aan dergelijke, ogenschijnlijk futiele details: het aantal strepen in werkelijkheid was niet willekeurig en inwisselbaar voor een ander aantal, maar een essentieel gegeven dat in het uiteindelijke beeld - de houtsnede - moest worden overgebracht.

Tegelijkertijd, echter, moest er sprake zijn van een zekere afstand tussen het onderwerp zelf en de techniek en het materiaal waarin het gestalte kreeg - het gekozen onderwerp en het uiteindelijke kunstwerk moesten niet al te vanzelfsprekend samenvallen. Deze opvatting wordt onder meer geïllustreerd door een anekdote van M.C. Escher over De Mesquita's *Zebra*. Zijn leermeester had hem ooit gezegd nooit een houtsnede van een zebra te maken, omdat dit dier zelf al "een levende houtsnede" is.⁸⁵ Met andere woorden: je moest geen houtsnede maken naar een motief dat ook in werkelijkheid een duidelijke opbouw in zwarten en witten kende. Dat De Mesquita zich, zoals Escher constateerde, niet altijd aan zijn eigen principes hield, illustreert de hierboven genoemde houtsnede. Opmerkelijk in relatie tot deze anekdote is dat De Mesquita's *Zebra* waarschijnlijk in 1918 is ontstaan, niet lang voordat Escher zijn leerling aan de Haarlemse School voor Kunstnijverheid werd. Zijn wijze raad lijkt dus te zijn ingegeven door een recente ervaring. Hij stelde de houtsnede begin 1919 tentoon - wat doet vermoeden dat hij er niet heel ontevreden over was - maar lijkt haar niet tot het beste wat hij maakte te hebben beschouwd: in latere, waarschijnlijk door hem zelf samengestelde overzichten is *Zebra* niet opgenomen.⁸⁶

Jessurun de Mesquita benutte de mogelijkheden van materiaal en techniek optimaal en respecteerde tegelijkertijd de kenmerkende eigenschappen ervan. Hoe experimenteel en onconventioneel zijn toepassing van een techniek soms ook is, er is altijd een streven naar oprechtheid ten opzichte van het materiaal: een vel papier is een tweedimensionaal vlak en aan die twee dimensies is de kunstenaar gehouden. Illusionisme was niet wat hij nastreefde, integendeel zelfs: "kunst en natuur zijn antithesen" noteerde De Mesquita in een van zijn schetsboekjes.⁸⁷ Zowel in de theorie van het vlakornament als in die van Mendes da Costa is er een noodzakelijke afstand (kloof) tussen natuur en kunst - er is sprake van een transformatie, waarbij de driedimensionale werkelijkheid wordt vertaald naar een tweedimensionale uitbeelding. In die transformatie - in Mendes' woorden het spel tussen "machten, krachten en gedachten" - moet voor Jessurun de Mesquita de crux van de opgave hebben gelegen die hij zichzelf in zijn streng-bewuste werken stelde: het vertalen van het (driedimensionale) onderwerp naar een nieuw (tweedimensionaal) beeld, waarin de essentie van het onderwerp is gevat.

Afb. 51
Zebra, circa 1918
potlood en zwart krijt
op blauwgrijs
Ingres-papier,
270 x 360 mm



Afb. 52
Zebra, circa 1918
houtsnede,
275 x 413 mm,
H 087



Na 1915: wasdom en routine; tweede jeugd

Het proces van het vereenvoudigen van vorm en lijn, in combinatie met een ingehouden expressiviteit bereikt een hoogtepunt in De Mesquita's oeuvre omstreeks 1915. Rond dat jaar heeft hij zijn stijl als beeldend kunstenaar definitief gevonden. Dan ontstaan ook enkele van zijn mooiste werken (afb. 53). Deze stijl zal hij in de jaren daarna voortzetten, waarbij vanaf het begin van de jaren twintig zijn vormentaal nog eens verstrakt en versobert. De voorstellingen die dan ontstaan, zijn minder los gesneden en de veralgemenisering van de vaak nog meer vereenvoudigde voorstellingen lijkt minder intuïtief en meer systematisch tot stand te zijn gekomen. De prenten doen strenger en meer programmatisch aan (afb. 54, vergelijk ook afb. 55 en 56). Deze geleidelijke verandering lijkt vanzelf zo te zijn gegroeid en zal in belangrijke mate zijn voortgekomen uit routine en een grotere beheersing van de techniek. In 1926, wanneer zijn docentschap aan de School voor Kunstnijverheid tot een einde komt doordat de school wordt opgeheven, heeft De Mesquita voor het eerst sinds jaren weer alle tijd om zich aan zijn eigen werk te wijden. Hij doet dit met volle overgave, zoals zijn uitspraak "het lijkt wel of ik weer 18 jaar geworden ben" illustreert.⁸⁸ Die tweede jeugd, dat nieuwe begin,

Afb. 53
Hoornuil, 1915, houtsnede, II/II
372 x 224 mm, H 072



Afb. 54
Ara, 1926, houtsnede
470 x 241 mm, H 123



Afb. 55
**Mijn zoon (Jaap
Jessurun de
Messquita)**, 1915
houtsnede, 346 x 250
mm, H 067

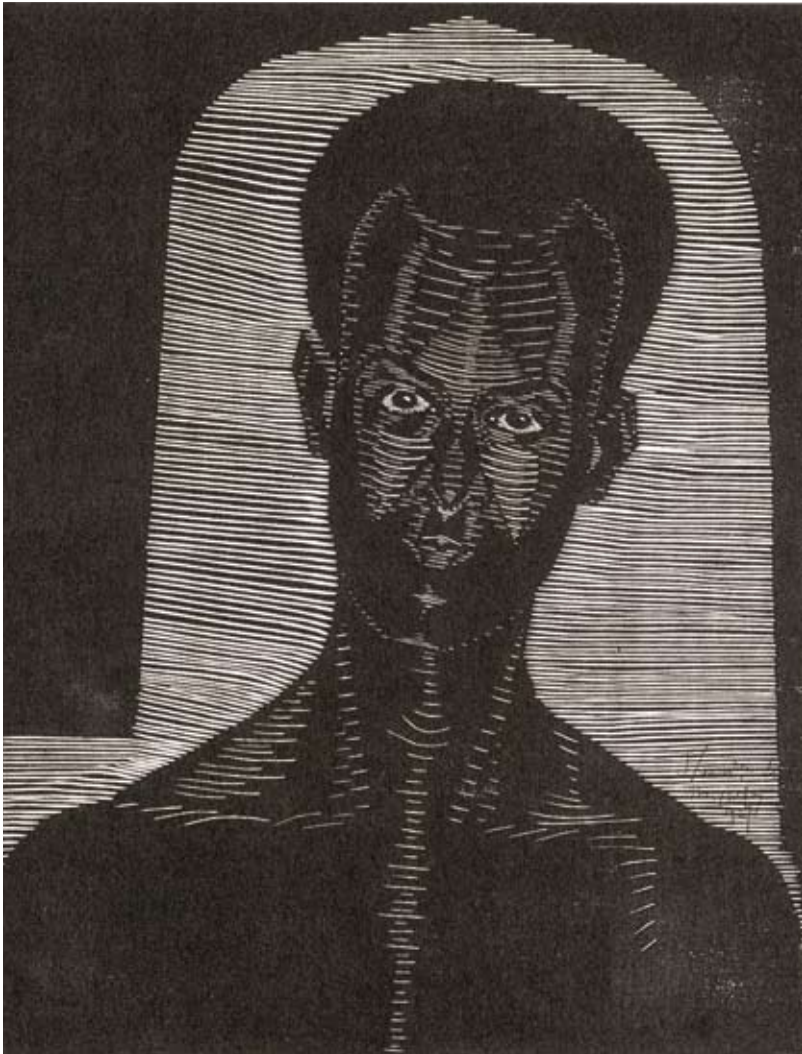


Afb. 56
**Portret van Jaap
Jessurun de
Messquita**, 1922
houtsnede, 320 x 317
mm, H 101



waarbij de mogelijkheden en beperkingen van de technieken waarin hij werkte opnieuw worden onderzocht, uit zich in het experimenteren met het oproepen van licht-donker contrasten - onder andere in een voor een houtsnede lastig onderwerp als het in beeld brengen van iemand met een donkere huid (**afb. 57**). Ook maakte De Mesquita in deze periode sobere waterverftekeningen op groot formaat (**afb. 58**). Toch is in deze prenten en tekeningen eerder sprake van een gradueel verschil ten opzichte van het eerdere werk, dan van een wezenlijke verandering, zoals die zich in de eerste jaren van de twintigste eeuw aftekent. De Mesquita's periode van vrijheid eindigt zes jaar later, wanneer hij in 1933 opnieuw een baan aanvaardt als leraar. Hij geeft vijf dagen per week les en houdt als gevolg daarvan maar weinig tijd over voor zijn eigen werk. Zijn productiviteit neemt dan sterk af en ook het aantal streng-bewuste werken vermindert ten opzichte van de andere categorie, die in het hierna volgende centraal zal staan.

Afb. 57
Curaçauer, 1927
houtsnede
520 x 405 mm
H 129



”Naderend tot de manier van werken van mensen in trance”

”t Is opzichzelf al ’n merkwaardig verschijnsel, dat iemand twéé uitingsvormen bezit, de één doortrokken met ’n leerstellig, dogmatisch streng-bewust element: z’n aquarellen en houtsneden van dieren en bloemen etc., de ander naderend tot de manier van werken van mensen in trance. Dat er dus in vader van binnen méér bruist en kookt, dan er naarbuitentoe hoeft te blijken, is apriori aannemelijk.” De door De Mesquita’s zoon Jaap geschreven brief, waaruit deze hiervóór al eerder gedeeltelijk citeerde passage afkomstig is, is gericht aan de grafoloog Hans Marcus (1912-1992).⁸⁹ De volgens overlevering zeer belezen, ietwat excentrieke en nimmer afgestudeerde kunsthistoricus Jaap Jessurun de Mesquita en de uit nazi-Duitsland gevluchte Hans Marcus waren met elkaar bevriend.⁹⁰ Zij correspondeerden over Marcus’ analyses van handschriften van personen uit Jaaps directe omgeving. In deze brief, die dateert van 21 en 22 november 1939,

Afb. 58
Gier, 1927
waterverf
574 x 422 mm



gaat Jaap uitvoerig in op een analyse die Marcus had gemaakt van zijn beide ouders, op basis van handschriften die Jaap aan de grafoloog verstrekt zal hebben. De analyse van Marcus is niet bewaard gebleven (en ook de handschriften zelf gingen verloren), maar uit de reactie van Jaap wordt duidelijk dat zij vergaande conclusies moet hebben bevat, niet alleen over het karakter van zijn ouders, maar ook over hun huwelijk. In de context van dit essay is Jaaps reactie daarop niet relevant. Interessant is wél de hierboven aangehaalde passage en de opmerking die Jaap hierop laat volgen. Hij vergelijkt zijn vader met toneelspelers die - zo schrijft hij - vaak oud worden omdat zij hun emoties kunnen uiten en zich kunnen afreageren door zich in een rol in te leven. Op soortgelijke wijze geeft zijn vader in zijn gefantaseerde voorstellingen uiting aan zijn frustraties en gevoelens van woede en onmacht. Doordat deze werken als uitlaatklep fungeren, kan hij al met al toch een "geëquilibreerde" persoonlijkheid zijn.⁹¹

De gefantaseerde voorstellingen vormen een continue stroom in het oeuvre van Jessurun de Mesquita: de eerste sensitivistische werken ontstaan volgens De Mesquita's eigen zeggen in 1889 en de laatste tekening die tot dit genre kan worden gerekend - het laatste blad in zijn laatste schetsboek - dateert van kort voor zijn deportatie in januari 1944.⁹² In aantal vormen de werken met gefantaseerde voorstellingen waarschijnlijk het grootste deel van zijn oeuvre. Daarbij moet worden aangetekend dat de kwaliteit van deze categorie wisselender is dan die van de andere, streng-bewuste werken. De meeste van de werken die spontaan tot stand komen, zijn tekeningen, al dan niet in kleur. De Mesquita maakt ze aanvankelijk vooral in perioden van rust of ontspanning - zoals hij het zelf in zijn brief van 1912 enigszins omfloerst omschrijft: "tusschen de bedrijven van het leven door"⁹³ - ter afwisseling van het werken aan prenten, dat fysiek zwaar was en concentratie en beheersing van de technieken vereiste. In later jaren, wanneer veel van de voorstellingen ook als prent (ets of litho, een enkele keer als houtsnede) verschijnen, komen de streng-bewuste en de sensitivistische werken gelijkelijk voor en in de laatste fase van De Mesquita's leven vindt er een omkering van de verhoudingen plaats. Naar de werkelijkheid geziene uitbeeldingen ontstaan dan nauwelijks meer, De Mesquita tekent vrijwel uitsluitend gefantaseerde voorstellingen. In de Tweede Wereldoorlog vult hij schetsboek na schetsboek met wonderlijke en fantastische scènes.

Van de vanzelfsprekendheid waarmee de gefantaseerde voorstellingen tot stand komen, getuigt onder meer hun schriftuur, die suggereert dat de meeste ervan zonder vooropgezet plan, bij wijze van *écriture automatique* zijn ontstaan, uit arabesken die gedachteloos - als "in trance" schrijft Jaap Jessurun de Mesquita - werden neergeschreven en waaruit als vanzelf een voorstelling verschijnt. Deze werken zijn in essentie droedels, zij het dat De Mesquita een kunstenaar is en blijft: in deze bladen domineert zijn altijd sierlijke handschrift - soms maakt zijn zwierige handtekening zelfs deel uit van de voorstelling - en komt zijn gevoel voor decoratie en evenwichtige vlakverdeling evenzeer tot uiting als in zijn andere werk (**afb. 59 en 60**).⁹⁴

Een reeks tekeningen (en één enkele prent) met deze voorstellingen werd al in 1905 - dat wil zeggen vroeg in De Mesquita's loopbaan als vrij kunstenaar - onder de titel *Sensitivistische Teekeningen* uitgegeven in een map met reproducties. De afbeeldingen zijn in zwart-wit maar desondanks is goed te zien dat de samenstelling van de uitgave heel gevarieerd was: zowel wat betreft de voor-

Afb.59
Fantasie: wonderlijke frontale figuur met links een vrouwenfiguurtje,
1919
potlood, blauw en rood kleurpotlood, op wit karton
170 x 235 mm



Afb. 60
Fantasie: een groepje mannen, rechts drie vrouwtjes, 1904
pen en zwarte inkt, waterverf, oppervlak geschuurd
250 x 345 mm



Afb. 61
**Groteske
verbeelding**, 1917
ets
88 x 224 mm
D 068



Afb. 62
**Fantasie: angstig
kijkende man**, 1915
litho
240 x 300 mm
L 011



Afb. 63
Francisco de Goya y
Lucientes,
**De slaap van de
rede brengt
monsters voort**,
1799
ets, aquatint,
droge naald en burijn
215 x 150 mm



stellingen, als qua afmetingen en techniek.⁹⁵ De tekeningen lopen uiteen van doorwerkte, gekleurde bladen tot summere potloodtekeningen die in enkele lijnen zijn neergezet. Anders dan bij de streng-bewuste werken, tekent zich in de chronologie van de gefantaseerde voorstellingen geen fasering af. Wél zijn de vroege bladen in het algemeen gedetailleerder en minutieuzer getekend dan de latere voorstellingen, die vaak zeer los en vrij van lijnvoering zijn. Ook maakt hij in de loop der jaren meer prenten met gefantaseerde voorstellingen - wat impliceert dat De Mesquita in de beoefening van de traditionele grafische technieken vrijer tewerk gaat dan aan het begin van zijn loopbaan. Dat laatste is goed verklaarbaar is vanuit een grotere ervaring met deze technieken.

In de jaren tien van de twintigste eeuw bracht de Haarlemse kunsthandelaar en uitgever J.H. de Bois twee series originele grafiek met gefantaseerde voorstellingen uit: in 1915 een map met litho's en in 1917 een map met etsen (en één drogenaald) (**afb. 61 en 62**).⁹⁶ Deze voorstellingen werden ongetwijfeld direct op de steen of in de etsgrond getekend, zonder dat er schetsen aan vooraf gingen. Het etsen en lithograferen zou vanaf dan hoofdzakelijk leiden tot gefantaseerde voorstellingen.

Centraal in de sensitivistische werken staat de menselijke figuur, al dan niet getransformeerd tot karikatuur of willoos wezen, amorf gedrocht of exotische verschijning. De Mesquita voert zijn figuren zowel geïsoleerd als in groepen ten tonele, maar welk spel ze opvoeren - of welk verhaal ze vertellen - blijft in nevelen gehuld. Sommige thema's keren regelmatig terug: het willoze van de figuren, confrontaties (dominantie en onderwerping; macht en onmacht), eenlingen tegenover groepen en volte tegenover leegte. Het zijn wonderlijke voorstellingen en constellaties; over de betekenis ervan werd door De Mesquita's tijdgenoten volop gespeculeerd. Zelf hield Jessurun de Mesquita zich nadrukkelijk verre van toelichtingen of explicaties en hij probeerde ook niet de interpretaties van anderen te sturen, anders dan in relativiserende zin. Hij verschilde in dat opzicht van een kunstenaar als Jan Toorop, die zijn symbolistische werken zelf voorzag van (vaak onnavolgbare) tekst en uitleg.⁹⁷ Terwijl de precieze betekenis vaak raadselachtig is, klinkt in De Mesquita's voorstellingen een soms komische, soms grimmige of tragische ondertoon door. In een enkel geval lijkt een meer expliciet persoonlijke relatie met de kunstenaar te kunnen worden gelegd.⁹⁸

Dat geldt bijvoorbeeld voor een van de litho's uit de map *10 oorspronkelijke lithographieën door S. Jessurun de Mesquita* die De Bois in 1915 publiceerde. Deze prent laat een angstig kijkende man in het duister zien, die wordt omgeven door witte, spookachtige gelaten (**afb. 62**). De man vertoont een mijns inziens niet toevallige gelijkenis met De Mesquita's eigen fysionomie - zij het in uitvergroete, cartooneske zin - die maakt dat deze voorstelling als een bijzonder zelfportret kan worden geïnterpreteerd. De Mesquita lijkt zichzelf hier in beeld te hebben gebracht als iemand die belaagd wordt door zijn eigen gedachten of fantasieën, op vergelijkbare wijze zoals Goya zichzelf in beeld bracht in zijn beroemde ets, *De slaap van de rede brengt monsters voort*, als een in zichzelf gekeerde (dromende?) kunstenaar die wordt belaagd door uilen, vleermuizen en een sphinxachtige kat (**afb. 63**). De impliciete verwijzing naar zichzelf geeft De Mesquita's voorstelling een programmatisch karakter, dat aansluit bij de betekenis en functie die Jaap Jessurun in zijn brief toekent aan de gefantaseerde voorstellingen. Naast de verwante thematiek zijn de verschillen tussen beide "zelfportretten" opmerkelijk:

De Mesquita ziet zijn visioenen met open ogen, Goya de zijne terwijl hij zijn ogen gesloten heeft. Daarbij verschijnen de gestalten rondom De Mesquita als immateriële schimmen uit een andere wereld, terwijl Goya kiest voor nachtdieren die hij als monsterachtige wezens hun aanval op de weerloze kunstenaar laat openen.

Wat Jaap Jessurun schrijft over de wijze van ontstaan en de functie van De Mesquita's fantasie-voorstellingen - als voortkomend uit het on(der)bewuste en dienend als uitlaatklep voor en sublimering van emoties - komt in essentie overeen met andere bronnen. Anderen schreven in vergelijkbare bewoordingen over de achtergrond van De Mesquita's sensitivistische werken, soms zelfs veel eerder en onder directe verwijzing naar een mededeling van de kunstenaar zelf.⁹⁹ Zo schrijft A.G. van Hamel (1842-1907), hoogleraar Franse taal- en letterkunde aan de universiteit van Groningen voor wie Jessurun de Mesquita een ex libris ontwierp, al in 1905 aan zijn vrouw: "Ik heb [...] de origineelen [gezien] van die afschuwelijke karikaturen, die wij (gekocht?) hebben in Bremmer's uitgaaf. - Hij [De Mesquita] vertelde mij aardige dingen van de manier waarop die tekeningen bij hem opkomen, zoo goed als onbewust, in oogenblikken van slecht humeur of verkropte woede. 't Is zijn manier om af te rekenen met menschen die hem geïrriteerd hebben, een middel om zijn evenwicht terug te vinden. Hij teekent die beelden zonder zelf goed te weten wat hij doet."¹⁰⁰

Van particulier naar openbaar

De brief van De Mesquita uit 1912, waarin hij de bladen met gefantaseerde voorstellingen in de marge van zijn oeuvre positioneert, legitimeert de vraag wat hem ertoe bracht om - al vroeg in zijn loopbaan - met deze werken naar buiten te treden, ze in de openbaarheid te brengen. Waarom besloot De Mesquita deze werken die voor hem een in hoge mate privé karakter en -functie (als een uitlaatklep en middel tot ontlading van emoties) hadden en die ontstonden als vrijetijdsbesteding, publiek te maken en er zich als kunstenaar mee te manifesteren? Zoals ook betoogd in de monografie moet de directe impuls hiertoe eerder extern dan intern worden gezocht, dat wil zeggen in de waardering die anderen voor deze werken hadden als zijnde van een bijzondere, artistieke kwaliteit.¹⁰¹ Maurits van der Valk - zelf schilder, tekenaar en graficus maar bovenal een belangrijk criticus van de generatie van Tachtig die zijn sporen had verdiend en aanzien genoot, zeker ook bij een jongere generatie kunstenaars en schrijvers - schreef de inleiding bij de map *Sensitivistische Teekeningen* en de invloedrijke kunstpedagoog H.P. Bremmer (1871-1956) bemiddelde bij de uitgave van De Mesquita's map, die verscheen bij Versluys, een uitgever waar Bremmer in die jaren veel mee werkte. Het is heel goed mogelijk dat Van der Valk of Bremmer Jessurun de Mesquita heeft aangespoord de werken uit te geven. Met Bremmer had De Mesquita slechts incidenteel contact, een contact dat zich na Bremmers eerste inspanningen om de uitgave te realiseren, ook niet verder heeft ontwikkeld. Hoe groot zijn inbreng dan wel stimulans in dezen is geweest, valt daarom moeilijk te zeggen. Van der Valk daarentegen was een zeer goede vriend van De Mesquita. En ofschoon hij zelf in een heel andere, meer naturalistische stijl werkte en veelal voor andere genres - het landschap, bijvoorbeeld - koos dan De Mesquita, is vanuit een bepaald aspect van Van der Valks werk zijn fascinatie voor de gefantaseerde voorstellingen wel navoelbaar: er bestaat een reeks tekeningen en prenten van hem naar monster-



Afb. 64
Negen bladen uit een schetsboek, 1941
pen en inkt op gelinieerd papier
elk blad: 205 x 126 mm

achtige, soms uitgesproken griezelige Japanse fantasiefiguren in de verzameling van het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden.¹⁰² Deze heel precies getekende en geobserveerde werken, die ter plaatse moeten zijn ontstaan, laten zien dat Van der Valk een belangstelling had voor het bovennatuurlijke en voor fantastische verschijningen. Vanuit dat perspectief is zijn interesse in De Mesquita's sensitivistische werken goed voorstelbaar.

J.H. de Bois, die over De Mesquita schreef en ook in zijn werk handelde, had veel waardering voor De Mesquita's gefantaseerde voorstellingen. Hij beschouwde de "groteske verbeeldingen", zoals hij ze noemde, zelfs als het belangrijkste en meest oorspronkelijke aspect van het oeuvre.¹⁰³ Vele jaren later liet de criticus Albert Plasschaert - die zich in het verleden bij tijd en wijle zeer kritisch over het werk van De Mesquita had uitgelaten - zich geheel overtuigen door het werk van de kunstenaar, waarbij hij zijn voorkeur voor diens gefantaseerde voorstellingen onomwonden onder woorden bracht: "Deze teekeningen *zijn mij het liefst*. Ik erken daar de oprechtheid van een tegenstand (rebellie is mij steeds lief) en vind daar, opnieuw persoonlijk, de schoonheid in een felheid, die ge in Holland niet vele malen ontmoet ..."¹⁰⁴ De Mesquita was dusdanig geraakt door Plasschaerts bevlogen recensie dat hij de criticus een bedankbriefje schreef.¹⁰⁵

Laatste levensjaren, het einde van het kunstenaarschap

In de laatste jaren van zijn leven, die samenvallen met de tijd waarin Nederland bezet was door nazi-Duitsland, treden de gefantaseerde voorstellingen sterk op de voorgrond. Na 1940 maakte De Mesquita geen grafiek meer; zijn laatste gravure voltooide hij kort voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, zijn laatste houtsnede - opmerkelijk genoeg een paradijsvogel op een tak - draagt de datering 26 juli 1940.¹⁰⁶ Wél tekende hij schetsboek na schetsboek vol met in sierlijke vulpenlijnen neergeschreven fantastische scènes (**afb. 64**). Het tekenen, in de meest rudimentaire zin van het zetten van een lijn en het beoefenen van de motoriek van de hand lijkt een onmisbare levensbehoefte geweest zijn - alsof hij het niet kon laten (**afb. 65**). Anders dan sommige vroegere bladen met gefantaseerde voorstellingen, hebben deze schetsblaadjes iets heel ongewilds en zijn ze zonder pretentie - duidelijk is dat De Mesquita ze voor niemand anders maakte dan voor zichzelf.

De Mesquita tekende niet naar zijn onmiddellijke omgeving, niet wat hem overkwam of wat hij meemaakte, althans niet in directe zin. Maar indirect komt de andere wereld die De Mesquita in deze werken verbeeldt, wel degelijk voort uit de dagelijkse, steeds meer beperkende omstandigheden waaronder hij leefde. Anders gezegd: de werkelijkheid was zo beklemmend dat hij deze niet langer tot uitgangspunt kon of wilde nemen. Hij was zowel door zijn verslechterde gezondheid als door zijn jood-zijn ernstig in zijn bewegingsvrijheid beperkt: het bezoeken van openbare gelegenheden als Artis en de Hortus was hem bijvoorbeeld vanaf juni 1941 niet langer toegestaan. Het is aannemelijk dat mede als gevolg daarvan De Mesquita in een eigen wereld vluchtte, een eigen universum schiep, waarin een heel enkele keer ook de werkelijkheid van alledag een plaats kon krijgen - zoals in een schetsboek waarin hij naast een fantasiefiguur een clematisbloem tekende die een oud-leerling hem cadeau deed (**afb. 66**) of in een tekening van een vluchteling die uitdrukking geeft aan het grauwe en troosteloze bestaan van iemand zonder huis en haard.¹⁰⁷ In mijn monografie heb ik betoogd dat in zijn

Afb. 65
**Schetsboekblad
met hoofd en teke-
nende hand,**
27 maart 1942
pen en blauwe inkt
op papier
260 x 208 mm



allerlaatste schetsboekblad, zowel thematisch als in de mate waarin het blad doorwerkt is, de dreiging van zijn naderende einde voelbaar wordt.¹⁰⁸

Uit de schetsboekjes die Jessurun de Mesquita in de oorlog vol tekent, komt een haast obsessief systematische benadering naar voren. Dagelijks ontstaan één à twee tekeningen, waarbij de voorstellingen per boekje vaak een repetitief karakter hebben met een min of meer vaststaand stramien van opbouw - vol of juist relatief leeg - en terugkerende typen figuren. Daarnaast tonen de tekeningen een bijzondere aandacht voor aspecten als symmetrie, versiering en het uit lijnen laten ontstaan van een betekenisvolle vorm. Het is deze wijze van tekenen die, gekoppeld aan het isolement waarin De Mesquita in de laatste jaren van zijn leven verkeerde, associaties oproept met de casussen van psychiatrische patiënten zoals die worden beschreven en geïllustreerd in de baanbrekende publicatie uit 1922 van de Duitse psychiater en kunsthistoricus Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* (afb. 67). Hoewel niet bekend is of De Mesquita deze uitgave kende - dat is in de context van dit betoog ook niet van belang - kan in elk geval worden vastgesteld dat zijn eigen tekeningen ontstonden in een tijd waarin, zowel vanuit de geneeskunde en de psychiatrie als in de beeldende kunst en literatuur, de belangstelling voor de relatie tussen het on(der)bewuste en creativiteit sterk toenam.¹⁰⁹ Van deze fascinatie geeft ook de brief van Jaap Jessurun de Mesquita naar aanleiding van Marcus' analyse van de handschriften van zijn ouders blijk. Dat De Mesquita als een geschoold ambachtsman en kunstenaar ook deze andere kant laat zien, is op zichzelf niet uniek. Een parallel kan bijvoorbeeld worden getrokken met een kunstenaar van een eerdere generatie als Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), die naast klassieke schilderijen met grote thema's, in zijn schetsboeken karikaturale wezens tekende op een wijze die doet denken aan de gefantaseerde voorstellingen van Jessurun de Mesquita, hoewel in de tekeningen van Puvis de Chavannes het karikaturale aspect wat sterker tot uiting komt (afb. 68).¹¹⁰ Maar bij Puvis de Chavannes speelt deze groep werken tot op de dag van vandaag een verborgen en ondergeschikte rol in de waardering voor deze kunstenaar (voorbehouden aan een kleine kring van kenners en liefhebbers van zijn werk), terwijl de gefantaseerde werken bij De Mesquita al vroeg in zijn loopbaan een publieke functie gingen vervullen en van belang werden voor het beeld van hem als een modern, eigentijds kunstenaar. Tekenend voor dat laatste is onder andere de totstandkoming en de veelal positieve ontvangst van de map *Sensitivistische Teekeningen* in 1904.¹¹¹



Afb. 66
Schetsboekblad met vrouwengestalte en clematis,
 6 juni en 8 oktober 1943, pen en inkt, waterverf op papier
 228 x 149 mm



Afb. 67
 Afbeelding van een tekening uit 'Bildeneri der Geisteskranken'
 August Neter, **Heks met adelaar**, potlood, 200 x 250 mm

Afb. 68
 Pierre Puvis de Chavannes, **Le travail de famille**, niet gedateerd
 zwart en rood krijt, met wit gehoogd, op grijs Ingres-papier, 302 x 469 mm





Leerstellingheid én werken in trance

Leerstelling én werken in trance

Kritiek en waardering

De positie en de functie van de gefantaseerde voorstellingen binnen het oeuvre van Jessurun de Mesquita zijn zekere zin dubbelzinnig. Ze staan volgens zijn eigen zeggen terzijde in zijn oeuvre. Tegelijkertijd, echter, zijn ze juist voor de beeldvorming van De Mesquita als een modern kunstenaar in de vroege twintigste eeuw heel belangrijk. Dat het in eerste instantie in de marge ontstane en persoonlijk bedoelde sensitivistische werk veel belangstelling ondervond en het al vroeg in zijn loopbaan belangrijk werd voor de waardering - zowel in positieve als in negatieve zin - van De Mesquita's oeuvre hangt nauw samen met de tijd waarin zijn werk is ontstaan. De respons op deze werken, aanvankelijk vooral bij collega-kunstenaars en enkele critici, onder wie ook Albert Plasschaert en Albert Verwey, kan niet los worden gezien van een stroming als het symbolisme en komt hier ook direct uit voort: ze hangt samen met de traditie om aan een niet precies te duiden voorstelling een diepere, heel particuliere betekenis toe te kennen. In de contemporaine bronnen wordt vooral het inhoudelijke aspect van deze tekeningen benadrukt. Exemplarisch hiervoor is de interpretatie van Verwey die met een vrij associërend gedicht naar een van De Mesquita's tekeningen zélf weer een kunstwerk creëerde.¹¹²

Het expliciet artistieke karakter van de werken - waarmee ik een zekere weelderigheid, exuberantie en losheid in het handschrift bedoel -, de grote getale waarin De Mesquita ze maakte, hun bij herhaling onvoltooide karakter en de momenten waarop ze ontstonden, dit alles roept de vraag op in hoeverre deze werken alleen inhoudelijk een uitlaatklep zijn geweest voor De Mesquita. Ligt er niet meer nog een fysieke impuls aan ten grondslag, waarbij iemand die gewend is technieken heel strak en beheerst en vanuit een grote kennis van het ambacht te beoefenen, er genoeg in scheidt om van tijd tot tijd de motoriek van zijn hand ongestuurd zijn gang te laten gaan? Met de waardering voor deze werken in de context van het symbolisme hangt samen dat de werken vooral als inhoudelijk bijzonder werden geïnterpreteerd en minder als een functionele "uitlaatklep", wat ze zo niet sterker, minstens evenzeer waren.

De vroege waardering voor De Mesquita's gefantaseerde voorstellingen moet zeker ook worden afgezet tegen - en hangt mogelijk zelfs deels samen met - een gebrek aan waardering, of op zijn minst een kritische houding ten aanzien van die andere categorie, de streng-bewuste werken. De eenvoud daarvan werd vooral in de late negentiende en de beginjaren van de twintigste eeuw door critici niet als een positief kenmerk gewaardeerd, maar veeleer als een tekortschieten geïnterpreteerd. Naast een vaak aarzelende waardering bevatten de vroege kritieken zeer regelmatig ook negatieve termen: het werk van De Mesquita wordt getypeerd als dor, droog en al te beheerst, hijzelf als een dogmatisch kunstenaar. Waarschijnlijk was het vanwege de eenvoud van de voorstelling en de afwezigheid van een metaforische lading dat contemporaine critici de werken aanvankelijk met reserve bespraken of negatief beoordeelden. Het is veelzeggend dat de criticus Just Havelaar (1880-1930) De Mesquita in 1920 zelfs typeerde als de "anti-kunstenaar in de kunst".¹¹³ De aarzeling van de critici ten aanzien van het werk is verklaarbaar wanneer zij wordt gezien

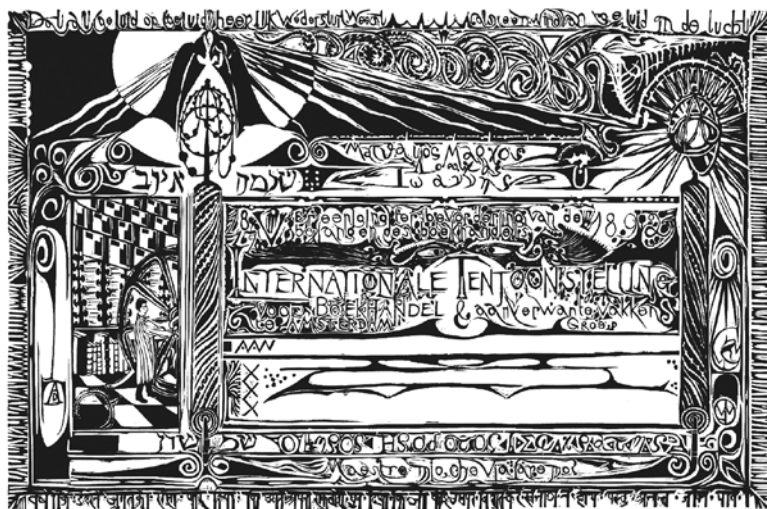
in het licht van wat men toentertijd gewend was: de algemene weelderigheid en gelaagdheid in betekenis die de beeldende kunst en kunstnijverheid van omstreeks 1900 domineerden. Dat geldt zeker ook voor de houtsnede in deze jaren, zoals de drie exuberant gedecoreerde en iconografisch gelaagde boekhandeldiploma's van Dijsselhof, Th. Nieuwenhuis (1866-1951) en Lion Cachet duidelijk maken. Deze diploma's werden direct al beschouwd als iconen van de herleving van de houtsnede-techniek in Nederland (afb. 69 en 70).¹¹⁴ De Mesquita heeft in zijn werken naar de natuur een dergelijke virtuositeit en gelaagdheid niet nagestreefd, noch qua vorm, noch qua inhoud. De sterke neiging tot het toekennen van een diepere, verborgen betekenis door tijdgenoten aan de gefantaseerde voorstellingen, moet wellicht mede worden gezien in relatie tot de andere categorie werken, waarin die diepere betekenis en gelaagdheid node werd gemist.

Vanaf het midden van de jaren tien van de twintigste eeuw raakte De Mesquita's streng-bewuste werk meer geaccepteerd, doordat zich in algemene

Afb. 69
G.W. Dijsselhof,
Diploma voor de
75e Internationale
Tentoonstelling
voor Boekhandel
en Aanverwante
Vakken, 1892
houtsnede
650 x 470 mm



Afb. 70
C.A. Lion Cachet,
Diploma voor de
75e Internationale
Tentoonstelling
voor Boekhandel
en Aanverwante
Vakken, 1892
houtsnede
360 x 630 mm

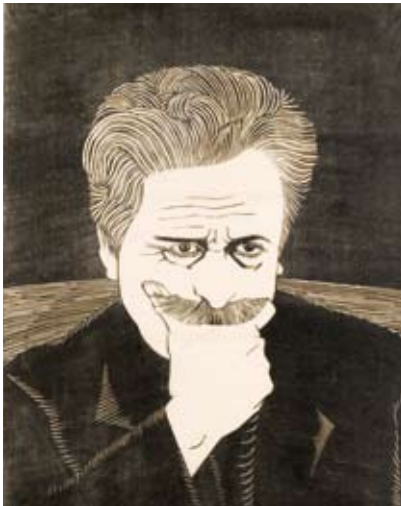


zin tendensen tot versobering en vereenvoudiging hadden ingezet. Dat geldt in de toegepaste kunst bijvoorbeeld voor de art deco en in de beeldende kunst voor het realisme en de nieuwe zakelijkheid. Vanaf het begin is de zichtbare werkelijkheid (mens, dier en plant) voor De Mesquita's streng-bewuste werken een duidelijk uitgangspunt. Zijn objectiverende visie op de werkelijkheid en zijn streven om motieven daaruit in kernachtige en eenvoudige beelden te vertalen, maken dat zijn werk zeker ook raakvlakken heeft met het realisme dat zich vooral in het tweede kwart van de twintigste eeuw sterk in Nederland manifesteert. Zoals gezegd liggen er overeenkomsten met dit realisme in de kernachtige verschijning van De Mesquita's voorstellingen, alsook in de ingekeerdheid en beslotenheid van zijn beelden.

Conclusie: leerstellingheid versus werken in trance?

Hoe verhouden nu de beide genres binnen De Mesquita's oeuvre zich tot elkaar (afb. 71 en 72)? In het voorgaande zijn de twee categorieën voornamelijk los

Afb. 71
**Zelfportret met
hand aan snor,**
1917, houtsnede, II/II
460 x 360 mm
H 079



Afb. 72
**Fantasie: man,
vrouw en zwevend
kindje,** 1925
potlood op strokarton
625 x 745 mm



van elkaar besproken en met elkaar gecontrasteerd, maar er zijn tussen beide groepen zeker raakvlakken aan te wijzen, zowel technisch en formeel, als inhoudelijk.¹¹⁵ Ze zijn bijvoorbeeld juist verwant aan elkaar wanneer wordt gekeken naar de wijze van uitbeelding van het onderwerp, waarbij er een relatie ligt in de veralgemenisering van het onderwerp, het werken met typen en het positioneren van de figuren, frontaal en/of in profiel. In de portretten en de uitbeeldingen van dieren, planten en bloemen - naar de natuur geobserveerde, levende organismen - lijkt de emotie en de persoonlijke interpretatie van het onderwerp zoveel mogelijk te zijn vermeden. Daarmee is niet gezegd dat deze werken van ieder spoor van gevoel, van emotionele lading zijn ontdaan. Maar het is in de beste werken alsof dit zijns ondanks doorklinkt. Alsof De Mesquita het persoonlijke, subjectieve element zoveel mogelijk heeft uitgebannen en dit ongewild dan wel onbewust tot uiting komt. Dat maakt dat juist deze werken een emotionele spanning kunnen bezitten, dat ze vol leven en een - gesublimeerde - expressiviteit zijn. Omgekeerd geldt voor de zeer particulier gemotiveerde gefantaseerde voorstellingen dat in de wijze van tekenen een mate van standaardisatie en repetitie kan optreden, die afbreuk doet aan de emotionele geladenheid van deze werken.

Bij het beschouwen van beide groepen is in het voorgaande steeds benadrukt dat het ene genre aan de natuur is ontleend, terwijl het andere voortkomt uit de fantasie. Het verwijderd zijn van de werkelijkheid is echter relatief. De verstilde dierverbeeldingen vormen in zeker opzicht evenzeer een verdichting en transformatie van de werkelijkheid als de fantastische voorstellingen. De verdichting vindt echter plaats op een ander niveau en wel doordat aspecten als tijdelijkheid, toevalligheid en stoffelijke sensatie zijn omgezet in hun tegendeel. Wél kan worden gesteld dat de streng-bewuste categorie meer op het geïsoleerde en geobjectiveerde onderwerp is gericht, terwijl in de gefantaseerde voorstellingen de menselijke "staat van zijn" en de interactie tussen figuren centraal staan.

Bij de bespreking van de bladen die gedurende de Tweede Wereldoorlog ontstonden, interpreteerde ik De Mesquita's onderwerpskeuze als een vlucht uit de werkelijkheid, een afstand nemen van het leven van alledag door een eigen wereld te scheppen. Die interpretatie volgend, kan worden betoogd dat óók in zijn naar de natuur geziene voorstellingen sprake is van een zich afkeren van het alledaagse bestaan. Artis, de Amsterdamse Hortus, de plantenkas in zijn woning, en het atelier: dit zijn alle besloten locaties - eigen werelden - met een soms exotisch dan wel paradijselijk, soms bij uitstek privé karakter. Het in verband met een schilder als Breitner aangehaalde adagium "il faut être de son temps" - waarmee wordt bedoeld dat een kunstenaar in zijn werk uitdrukking moet geven aan de tijd waarin hij leeft, met alle dynamiek en veranderlijkheid van dien - werd niet door De Mesquita nagestreefd.¹¹⁶ In enkele vroege werken komt de eigen tijd weliswaar in thematische zin tot uiting, maar al snel koos De Mesquita voor een gecondenseerde uitbeelding van specifiek gekozen, geïsoleerde aspecten van de werkelijkheid.

In het voorgaande kwam ter sprake dat Jessurun de Mesquita's oeuvre is ontstaan in een tijd waarin bepaalde beginselen in de opvattingen over en de waardering van beeldende kunst een cruciale rol spelen, zoals dat een kunstwerk een symbool of teken is dat naar een hogere werkelijkheid

verwijst. Daarnaast ontstond zijn oeuvre in een periode waarin de waardering voor kunst als een ambacht een gegeven was, en waarin theorieën - zoals die van het vlakornament - , materialen en technieken als vanzelfsprekend de kaders voor een goed kunstwerk vormden. Binnen dat tijdvak kan Jessurun de Mesquita worden gekenschetst als een bij uitstek ambachtelijk werkend kunstenaar, zoals zoveel van zijn tijdgenoten - schilders, beeldhouwers, grafici, sierkunstenaars en architecten - dat waren. Ook in de veelzijdigheid van zijn oeuvre, in het én als vrij kunstenaar én als sierkunstenaar werkzaam zijn, in het werken in verscheidene, vaak dan net herondekte technieken en in de toepassing daarvan op meer of minder conventionele wijze is hij niet uniek. Zijn oeuvre vormt zeker ook een getuigenis van de algemene, hernieuwde belangstelling voor grafische kunsten in Nederland in de late negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw - waarbij De Mesquita tot de voorlopers gerekend moet worden - zoals hij ook in zijn belangstelling voor exotische dieren, planten en bloemen niet op zichzelf staat. Wél uniek is hij in de tweedeling die zijn oeuvre laat zien van aan de werkelijkheid ontleende uitbeeldingen versus aan de fantasie ontsproten scènes, omdat er binnen het oeuvre geen sprake is van een onderscheid in tijd of een fasering: aan de natuur ontleende en gefantaseerde voorstellingen komen gelijktijdig (naast en door elkaar) voor. In dat opzicht neemt Jessurun de Mesquita binnen de Nederlandse kunstwereld van die tijd een volstrekt eigen plaats in.

De afgelopen decennia is dankzij verdergaand en aanvullend onderzoek naar deze periode de veelzijdigheid van de kunst van de late negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw beter onder de aandacht gebracht en is de waardering voor de variëteit aan kunstuitingen gegroeid. In het verlengde daarvan is het beeld van deze periode tegelijkertijd verhelderd én diffuser geworden, doordat stromingen en bewegingen minder gesimplificeerd tegenover elkaar zijn komen te staan en meer in hun onderlinge relatie aan bod zijn gekomen. Dat geldt bijvoorbeeld voor het symbolisme en het realisme, waarbij in beide stromingen de bezieling van het onderwerp - hoezeer op zichzelf ook verschillend - een belangrijk uitgangspunt vormde.¹¹⁷ Binnen dit rijkgeschakeerde palet komen ook eenlingen die voorheen eerder tussen wal en schip vielen, meer tot hun recht. De Mesquita behoort tot die moeilijk te plaatsen eenlingen en dat is deels wat hem zo fascinerend maakt. Zijn oeuvre en positie zijn gelaagd en meerduidelijk, net als de kunst van die periode in het algemeen. Die gelaagdheid zit hem in de beide werelden die zijn werk laat zien (werkelijkheid versus fantasie), maar ook in de combinatie van eenvoud en complexiteit en een zekere spanning tussen primitivisme en een hang naar verfijning die zijn werken kenmerken. Gelaagd is ook de positie die hij in zijn tijd inneemt: qua generatie en positie slaat hij een brug tussen de generatie van Tachtig en de kunstenaars van de jaren tien tot en met dertig van de twintigste eeuw. Eigen aan hem is dat hij vanaf het allereerste begin de door hem geziene werkelijkheid tot uitgangspunt neemt en de precieze observatie ervan centraal stelt. Hij doet dat in een tijd waarin de beeldende kunst sterk gericht is op het metaforische karakter van uitbeeldingen en de hoogstpersoonlijke visie van de kunstenaar. Tegelijkertijd geeft De Mesquita ook de fantasie, de verbeelding, een heel eigen plek in zijn oeuvre.

Hoewel het op het eerste gezicht juist andersom lijkt te zijn, zijn de fan-

tastische voorstellingen feitelijk modieuzer - ze passen ondanks (of juist door) hun (over)duidelijk eigenzinnige karakter meer in hun tijd - dan het andere, ogenschijnlijk meer conventionele deel van zijn oeuvre, waarvan de bijzondere, eigen kwaliteit moeilijker in woorden is te vangen. Je kunt stellen dat de gefantaseerde voorstellingen een uitvloeisel vormen van het symbolisme,¹¹⁸ terwijl de gestileerde uitbeeldingen van dieren en andere onderwerpen in hun eenvoud en vormtaal als een decoratieve en primitivistische variant van het realisme kunnen worden aangemerkt. De laatste groep toont in zijn eenvoud parallellen met de moderne kunst van de jaren twintig en dertig en loopt daarvoor wie in ontwikkelingsmodellen wil denken - in de vroege twintigste eeuw zelfs op vooruit.

Enigszins gechargeerd gesteld komen in het oeuvre van Samuel Jessurun de Mesquita en in zijn manier van werken twee verschillende noties van het kunstenaarschap op exemplarische wijze tot uiting: de eerste notie is die van de kunstenaar als een bewust creërende ambachtsman die tewerk gaat volgens een bepaald, vooraf vastgesteld programma en volgens algemeen aanvaarde principes, de tweede die van de kunstenaar als een puur en onbevangen creatief wezen dat ook zichzelf laat verrassen door wat het voortbrengt en creëert. Het werk van De Mesquita ontstaat in een periode waarin zich een kanteling in het gewicht van beide opvattingen voordoet.¹¹⁹ Daarbij maakt de vanzelfsprekende waardering voor de eerste notie gaandeweg plaats voor een expliciete voorkeur voor de tweede opvatting.

Welke van de beide categorieën - streng-bewust ontstaan of juist spontaan - zou hem zelf nu het meest nabij en dierbaar geweest zijn? Waarin ligt voor De Mesquita de essentie van zijn kunstenaarschap? Naar de antwoorden op deze vragen kunnen we slechts gissen, maar er zijn wél enige aanwijzingen die een richting kunnen bieden. Hoewel hij zelf - bijvoorbeeld in zijn brief van 1912 - in openbare uitspraken het belang van zijn gefantaseerde werken eerder relativeert dan benadrukt, moeten deze werken hem toch wel na aan het hart hebben gelegen. Dat blijkt enerzijds uit het feit dat hij zich in positieve zin geraakt toonde toen Plasschaert in een recensie zijn voorliefde voor de gefantaseerde voorstellingen onomwonden onder woorden bracht. Anderzijds is het tekenend dat hij hier pas in het bijzonder op ging toeleggen aan het eind van zijn leven, toen hij zich uit het openbare leven had terugtrokken en zich niet langer als kunstenaar in de openbaarheid kon en/of wilde manifesteren. Essentieel voor zijn kunstenaarschap waarmee hij zich manifesteerde, waren toch zijn opleiding, het lesgeven, het belang dat hij hechtte aan technisch kunnen en de natuur als bron van inspiratie. Deze factoren moeten zo bepalend zijn geweest dat hij zich er niet geheel van heeft kunnen (of willen) losmaken door volledig voor de fantasie te kiezen. En gelukkig maar. Voor mij blijft de kracht van zijn oeuvre de spanning die in zijn streng-bewuste werken tot uiting komt tussen ratio en emotie, theorie en creativiteit, tussen het materiaal en het verkennen van de mogelijkheden en beperkingen daarvan. Het is mijn naar ik me realiseer persoonlijke en aanvechtbare, maar desalniettemin stellige overtuiging dat het werkelijke belang en eigenzinnige karakter van Jessurun de Mesquita's werk niet is gelegen in de gefantaseerde voorstellingen die zowel in zijn eigen tijd als vandaag de dag als zo opmerkelijk en uniek worden gezien, maar in zijn eenvoudige, ogenschijnlijk zo vanzelfsprekende portretten en

dier-uitbeeldingen. Daarin ligt zijn belang en de betekenis als kunstenaar en die werken maken ook dat zijn kunst tijdloos is, zoals dat mijns inziens geldt voor alle grote kunst, om een beladen en wat in onbruik geraakt begrip te hanteren.

En toch: is het werkelijk nodig om voor een van beide groepen te kiezen? Misschien niet: de twee categorieën in De Mesquita's werk kun je beschouwen als uitersten die tegenover elkaar staan, maar je kunt ze ook zien als elkaar wederzijds stimulerend en verrijkend. De vraag is ook of hij het een even goed had kunnen doen als hij het ander had gelaten - ongetwijfeld was er dan een minder rijk en gevarieerd oeuvre ontstaan. Dat hij beide genres beoefende, maakt hem aan de ene kant tot een eenling die al te gemakkelijk tussen de wal en het schip valt in het algemene overzicht van de kunst van die tijd. Aan de andere kant, echter, maakt het zijn kunstenaarschap eens te meer fascinerend en uitzonderlijk, zowel in retrospectief als in het nu.

Noten

1 - Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven/London 1985, p. 1.

2 - Geheel volledig is de oevrecatalogus niet: van enkele prenten waarvan bekend was (uit tentoonstellingscatalogi of anderszins) dat ze zijn gemaakt, is tot op heden geen druk getraceerd. Kort geleden bleek echter dat zich in een particuliere collectie (Berlijn) een exemplaar van de houtsnede *Zwarthalszwaan* bevindt (deze houtsnede kende ik alleen uit een voorstudie en twee geschreven bronnen, zie: Jonieke van Es, *Samuel Jessurun de Mesquita (1868-1944). Tekenaar, graficus, sierkunstenaar*, Zwolle 2005, oevrecat.nr. H 062). Na verschijning van de catalogus werden mij nog twee nieuwe prenten getoond (een ets van een zittend ezeltje, circa 1932; een droge naald met vier figuren, 1937). Daarnaast kon de informatie met betrekking tot een aantal prenten dat wel in de catalogus is opgenomen, nog worden aangevuld.

3 - In de monografie (ibidem, pp. 93-94) heb ik betoogd dat deze benaming, gebruikt in de eerste publicatie van deze werken in 1904 en hoogstwaarschijnlijk afkomstig van Maurits van der Valk, bij voorkeur niet door Jessurun de Mesquita zelf werd gebezigd.

4 - Bij het schrijven van dit artikel vormde één publicatie in het bijzonder een leidraad in de manier waarop ik mijn vraagstelling heb onderzocht: *Patterns of Intention* van de Britse kunsthistoricus Michael Baxandall (1933-2008). Baxandalls benadering vormt een uitgangspunt vanwege de wijze waarop hij het begrip "intentie" definieert en onderzoekt. Hij koppelt het begrip niet aan de maker, maar aan het object dat hij in zijn publicatie centraal stelt. Baxandall definieert intentie niet zozeer als een reconstructie van de ideeën die de kunstenaar zou hebben gehad bij het maken van een kunstwerk (een feitelijk onmogelijke exercitie), maar als voortkomend uit de relaties die kunnen worden gelegd tussen het object (kunstwerk) en de factoren die een rol speelden (cq kunnen hebben gespeeld) bij het ontstaan ervan. Sommige

van die factoren zijn impliciet en vanzelfsprekend verankerd in de tijd waarin het werk is gemaakt, andere zijn bewuste keuzes van de maker. Van belang daarbij is dat Baxandall er op wijst dat iedere relatie die wordt gelegd door (de verschijningsvorm van) het werk zelf moet worden ondersteund. De analyse van de (kunst)historicus moet geschraagd worden door het object. Een visuele analyse en het centraal stellen van het kunstwerk zijn belangrijke uitgangspunten bij het onderzoek. Baxandall op.cit. (noot 1), pp. 41-42.

5 - In het archief van het Amsterdams Gymnasium werd de ontslagbrief van De Mesquita's vader aangetroffen. Uit deze brief blijkt dat Joshua Jessurun de Mesquita lange tijd ziek geweest is voordat hij kort voor zijn overlijden werd ontslagen. Dit doet vermoeden dat de vroege jeugd van De Mesquita niet gemakkelijk is geweest. Van Es, op.cit. (noot 2), p. 17.

6 - Joseph Jessurun de Mesquita verliet het gymnasium voortijdig. Hij vestigde zich als een van de eerste kunstfotografen in Nederland. Hij pleegde in 1890 zelfmoord. Samuel Jessurun de Mesquita was toen 21 jaar oud. De Tachtiger Frans Erens (1857-1935) wijdt in zijn mémoires *Vervlogen jaren* een aangrijpende passage aan de begrafenis van Joseph Jessurun de Mesquita en Samuels geëmotioneerde reactie daarop. Ibidem, p. 23.

7 - Zie A. van der Boom, *S. Jessurun de Mesquita*, Wassenaar 1928, p. 23; zie voor contemporaine publicaties bijvoorbeeld B. Bake, 'Het begin van de beoefening der batikunst in Nederland', *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, 3 (1926), pp. 205-211; en H. Hana, *Batik, bedrukte stof, klein lederwerk*, Rotterdam 1925.

8 - H.H. Pijzel-Dommisse, 'Het Museum en de School voor Kunstnijverheid in de periode 1877-1926', in: F.W.A. Beelaerts van Blokland e.a., *Paviljoen Welgelegen. 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989, pp. 151-172; A. Martis, 'Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in

Nederland en de geschiedenis van de Quellinusschool te Amsterdam (1879-1924)', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1979 (Kunstonderwijs in Nederland)*, deel 30, Haarlem 1980, pp. 79-171; en A. Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1990.

9 - Het museum werd gevestigd in 1877, de school in 1879. Pijzel-Dommisse, op.cit. (noot 8).

10 - Het is aan de aanwezigheid van het museum te danken dat een tafelkleed van batist, een prachtig voorbeeld van De Mesquita's stofdrukken, ongeschonden bewaard is gebleven, inclusief het houtblok waarmee het kleed is gedrukt. Dit is het enige ongebruikte voorbeeld van de toch al zeer zeldzame stofontwerpen die de tand des tijds hebben doorstaan. Na opheffing van school en museum in 1926 werd het kleed overgedragen aan het Stedelijk Museum Amsterdam (zie afb. 43 in dit essay).

11 - Zie hiervoor onder andere Kees Broos en Ludo van Halem, '1955 - De nieuwe vrijheid van de kunst', in: Cor Blok (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1944, pp. 104-108.

12 - Mieke Rijnders, *Willem van Konijnenburg. Leonardo van de Lage Landen*, Zwolle 2008, pp. 10-11.

13 - Rijnders noemt in haar dissertatie de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst van dat moment als factor bij de (geringe) waardering voor Van Konijnenburg niet - het is niet duidelijk waarom zij dit buiten beschouwing laat.

14 - Beide tentoonstellingen werden georganiseerd naar aanleiding van een schenking in 1984 van een grote groep werken (voornamelijk tekeningen met gefantaseerde voorstellingen) van Jessurun de Mesquita aan Museum Boijmans Van Beuningen - een schenking die plaatsvond in het kielzog van de aankoop van een groep plastiekjes van Mendes da Costa, afkomstig uit dezelfde particuliere collectie - waarbij de schenker bepaalde dat een deel van

deze werken in langdurig bruikbaar diende te worden gegeven aan een andere instelling. Gekeken werd voor het Joods Historisch Museum. Mondelinge mededeling B. Meij, 9 maart 2000, destijds conservator tekeningen van het prentenkabinet van Museum Boijmans Van Beuningen.

15 - Judith C.E. Belinfante en W.A.L. Beeren, directeurs van respectievelijk het Joods Historisch Museum en Museum Boijmans Van Beuningen, in het voorwoord van: E.H. Ariëns Kappers, *S. Jessurun de Mesquita*, Amsterdam 1984, p. 8.

16 - "Wat er nu van te zien is [i.e. van de gefantaseerde voorstellingen, JvE], maakt nieuwsgierig naar een afzonderlijke tentoonstelling of publicatie." Hans W. Bakx in: *Kunstschrift*, februari/maart 2006, p. 48.

17 - Zie hiervoor Titus M. Eliëns, 'Nieuwe Kunst: Nederlandse kunstnijverheid in de periode 1880-1910', in: Titus M. Eliëns, Marjan Groot en Frans Leidelmeijer, *Kunstnijverheid in Nederland 1880-1940*, Bussum 1997, pp. 8, 12, 14.

18 - Carel Blotkamp, 'Symbolisme. L'Annonciation du Nouveau Mysticisme. Symbolisme en vroege abstracte kunst in Nederland', in: cat. tent. *In het diepst van mijn gedachten ... Symbolisme in Nederland. 1890-1935*, Assen (Drents Museum) 2004, p. 16.

19 - Voor Van Hoytema zie cat.tent. *Theo van Hoytema 1863-1917*, Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag)/ Assen (Drents Museum), Zwolle 1999; voor Lebeau zie Mechteld de Bois e.a., *Chris Lebeau 1878-1945*, Assen (Drents Museum)/Haarlem (Frans Halsmuseum) 1987; voor Mankes zie cat.tent. *Jan Mankes 1889-1920*, Assen (Drents Museum)/Spanbroek (Scheringa Museum voor Realisme)/ Arnhem (Museum voor Moderne Kunst), Zwolle 2007.

20 - Dat laatste had vooral praktische redenen: de groep tekeningen is zeer omvangrijk; van de toegepaste ontwerpen zijn er maar weinige overgebleven die met zekerheid aan Jessurun de Mesquita kunnen worden toegeschreven, waardoor van dit facet van het oeuvre alleen een zeer onvolledig beeld kan worden geschetst.

21 - Van de in catalogi genoemde werken uit deze periode konden er slechts weinige worden gelocaliseerd.

22 - Eliëns, op.cit. (noot 17), bijvoorbeeld, noemt hem in relatie tot 't Binnenhuis en De Woning, maar specificeert zijn rol hierin en bijdrage hieraan niet (pp. 48 en 50).

23 - Sommige van deze ontwerpen zijn uitgevoerd - zoals een ex libris, een omslag voor het *Jaarboekje* van de Vereniging tot bevordering der Grafische kunst, diverse omslagen voor het tijdschrift *Wendingen* en een gedenkboek voor de Wagner-vereniging - maar van andere studies en fragmentarische ontwerpen kon niet worden achterhaald waarvoor ze dienden en/of in hoeverre deze ook werkelijk zijn gerealiseerd.

24 - Van Es, op.cit. (noot 2), p. 229. Van de Nederlandse musea bracht het Rijksprentenkabinet al vóór de oorlog een groep werken van De Mesquita bijeen. Het Stedelijk Museum, het Gemeentemuseum Den Haag en Teylers Museum verwierven elk vóór de oorlog slechts enkele bladen. De geraadpleegde particuliere collecties zijn hoofdzakelijk na de Tweede Wereldoorlog opgebouwd.

25 - Met uitzondering van de niet-getraceerde werken die in Van Es, op.cit. (noot 2), p. 351 staan genoemd.

26 - H.C. Verkruijsen in: cat.tent. *Tentoonstelling van S. Jessurun de Mesquita - Dr. J. Mendes da Costa*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1946, p. 4.

27 - Deze tentoonstellingen waren verkooptentoonstellingen en vormden voor Jessurun de Mesquita waarschijnlijk een noodzakelijke bron van inkomsten. Dat gold echter niet voor alle kunstenaars die er aan deelnamen, zie bijvoorbeeld R.N. Holst. Zie hiervoor L. Tibbe, *R.N. Roland Holst - Arbeid en Schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, Nijmegen 1994, p. 244.

28 - In de oeuvrecatalogus staan 157 etsen afgebeeld; twee werken kreeg ik pas onder ogen nadat de publicatie was verschenen (zie ook noot 2).

29 - Zie bijvoorbeeld de oeuvrecat.nrs. A 017, A 020, A 021, A 023 en A 025 in Van Es, op.cit. (noot 2).

30 - Ibidem, pp. 122-123. Zie ook Tibbe, op.cit. (noot 27) voor de kritiek van Roland Holst op dergelijke initiatieven (p. 140). Een goed voorbeeld van een kunstenaar die de vermenigvuldigbaarheid van het beeld bij uitstek benutte en voor wie het werken met grote oplagen een

belangrijk gegeven was om te kiezen voor de grafiek is De Mesquita's leerling M.C. Escher.

31 - De Mesquita in een interview met Piet Bromberg in *Prisma der Kunsten*, 1936, pp. 15-16.

32 - Van Es, op.cit. (noot 2), p. 19.

33 - Ibidem, p. 10.

34 - Zie E.H. Ariëns Kappers, M. Bunt en J.J. Heij, *Simon Moulijn. 1866-1948*, Assen 1989. De foto is ook afgebeeld in Van Es, op.cit. (noot 2), p. 132.

35 - De identificatie van de personen als leden van het bestuur van de Vereniging tot bevordering der Grafische Kunst van dat moment blijkt niet geheel correct te zijn. De tweede figuur van links is niet S.H. de Roos. Met dank aan Peter Muller die mij op deze onjuistheid wees. Wie deze persoon wél is, is mij niet bekend.

36 - Er zijn geen originele brieven aan De Mesquita bewaard gebleven, wat niet verwonderlijk is, omdat zijn huis werd leeggehaald nadat hij, zijn vrouw en zoon waren weggevoerd. Bij die gelegenheid zal eventueel bewaarde correspondentie - en die was er ongetwijfeld, want De Mesquita was het type mens dat veel bewaarde, zie Van Es, op.cit. (noot 2), p. 9 - verloren zijn gegaan. In het archief van J.H. de Bois bevindt zich wél een afschrift van een brief die De Bois aan De Mesquita schreef.

37 - Het betreft een brief uit 1912 (die later in dit essay nog aan bod komt) en een briefkaart van 3 april 1939 aan de familie van Maurits van der Valk waarin De Mesquita hen vraagt wanneer Van der Valk is teruggekeerd uit Frankrijk. Hij vraagt dit om een aanknopingspunt te hebben voor de datering van zijn eigen werk. Laatstgenoemd document kreeg ik pas onder ogen na verschijning van de biografie; hij is om die reden niet opgenomen in het overzicht van de brieven in Van Es, op.cit. (noot 2) op pp. 342-343. De brief bevindt zich in particulier bezit.

38 - Ter nuancering dient hierbij te worden opgemerkt dat van een werkelijk persoonlijke correspondentie - met familie of vrienden - slechts zeer weinig voorbeelden bekend zijn. Is dit omdat dergelijke brieven mettertijd verloren zijn gegaan (wellicht vernietigd) of heeft De Mesquita dergelijke correspondenties niet gevoerd?

39 - De brief is gedateerd 3 juni 1912 en bevindt zich in fotokopie in het RKD. In de tijd dat Ariëns Kappers zijn onderzoek verrichtte was ook het origineel daar aanwezig. Dit bleek in de jaren 2000-2005 onvindbaar. De brief is waarschijnlijk met het archief Plasschaert in het RKD gekomen.

40 - Ibidem, p. 157. Voor de actuele betekenis van Gans' dissertatie (L. Gans, *Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau en de architectuur omstreeks 1900*, Utrecht 1966) zie Eliëns, op.cit. (noot 17), pp. 8 en 14.

41 - A. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland*, Utrecht 1959, p. 75.

42 - Zie Van Es, op.cit. (noot 2), p. 23. De Mesquita nam ook deel aan een tentoonstelling van de Moderne Kunstkring (in 1912; met twee etsen en een tekening, waarschijnlijk gefantaseerde voorstellingen).

43 - Bettina Spaanstra-Polak, *Het Symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900*, Bussum 2004 [herdruk editie 1955], p. 239. De afwezigheid van een dergelijke, symbolische betekenis wordt ondersteund door wat een contemporaine criticus schreef over een tekening van een veer: "De gevoeligheid waarmee die pauwenveren in het zwarte fond zijn gekrast, bewijst dat hij talent heeft, maar - moet dat talent nu aan de ronding en het geglimmer van een pauwenveer besteed worden?" (Van Es, op.cit. (noot 2), p. 27). De keuze voor het onderwerp is volgens mij eerst en vooral ingegeven door de bijzondere, door De Mesquita zelf ontwikkelde techniek die hier is gehanteerd: een (pennen)veer is immers een instrument dat zich bij uitstek leent voor krassen/graveren en een krastekening ontstaat uit gegraveerde inkevingen.

44 - Voor het essay zie Carel Blotkamp en Mieke Rijnders, 'Beeldende kunst en literatuur', in: cat.tent. *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca 1880-1930*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1978, p. 77. Voor het gedicht van Verwey, zie ook Van Es, op.cit. (noot 2), p. 83-84. Voor de datering van *Extase* zie de toelichting bij oeuvrecat.nr. H 102, ibidem. Dit werk laat een vrouwelijk naakt zien, met de armen geheven en ook de blik omhoog gericht. Zij wordt omgeven door een lijnenspel dat de vormen van haar lichaam volgt, waardoor zij als een beeld in een nis in een nauwe holte lijkt te

zijn gevangen, echter haar hoofd blijft vrij. Links en rechts van haar zijn twee witte gelaten zichtbaar, als maskerachtige verschijningen die gehuld zijn in omslagdoeken. Bovenin het beeld zijn uitwaaiende stralen te zien. De precieze betekenis van de voorstelling is raadselachtig. De titel maakt dat de houding en blik van de vrouw als extatisch worden geïnterpreteerd, zeker wanneer deze prent wordt vergeleken met enkele sculpturen van Joseph Mendes da Costa. Vergelijk bijvoorbeeld zijn ontwerp voor *Johannes Heilsbazuin*, ca. 1920 (A.M. Hammacher, *Mendes da Costa. De geestelijke boodschap der beeldhouwkunst*, Rotterdam 1941, afb. 33) (zie ook later in dit essay). De titel zou ofwel kunnen verwijzen naar het door de beeldhouwer (en andere tijdgenoten) veelvuldig gehanteerde begrip "extase" als metafoor voor een hogere staat van bewustzijn, terwijl ook een relatie met de literatuur van de Tachtigers, bijvoorbeeld met Couperus' roman *Extase* (verschenen in 1892, dat wil zeggen dertig jaar eerder dan De Mesquita's prent) denkbaar is, ofschoon de prent geen illustratie van of directe verwijzing naar dit verhaal vormt.

45 - Spaanstra-Polak beschouwt in haar proefschrift Toorop, Roland Holst, Thorn Prikker en Derkinderen (1859-1925) als de grote kunstenaars van die tijd. Van Konijnenburg bekleedde vooral in het Haagse culturele leven een belangrijke positie; zie Rijnders, op.cit. (noot 12).

46 - Cat.tent. *In het diepst van mijn gedachten ... Symbolisme in Nederland. 1890-1935*, Assen (Drents Museum) 2004.

47 - Blotkamp, op.cit (noot 18), p. 16.

48 - Voor de hier gehanteerde benaming Amsterdamse School voor (deels) in Amsterdam werkende schilders als Breitner en Isaac Israëls, zie Richard Bionda en Carel Blotkamp (red.), *De Schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, cat.tent. Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1991, pp. 11, 17. Op p. 17 wordt deze aanduiding "weinig gelukkig" genoemd vanwege de grote verschillen tussen de kunstenaars die tot deze groep worden gerekend. Hij is óók verwarrend omdat de term eveneens wordt gebruikt ter aanduiding van een latere periode. Het betreft een stroming in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw die zich in het bijzonder manifesteert in de architectuur en de kunstnijverheid: zie Marjan Groot, 'Amsterdamse

School en expressionisme', in: Titus M. Eliëns, M. Groot en F. Leidelmeijer (eds), *Kunstnijverheid in Nederland 1880-1940*, Bussum 1997, pp. 78-115.

49 - Marjan Groot, 'Rationaliteit en emotionaleiteit. Een verhaal met toegepaste kunst', in: cat.tent. *In het diepst van mijn gedachten ... Symbolisme in Nederland. 1890-1935*, Assen (Drents Museum) 2004, p. 96.

50 - E. Braches, *Nieuwe Kunst en het boek. Een studie in Art Nouveau*, Amsterdam 2004 (herdruk editie 1973); J. Giltay, 'De Nederlandse Etsclub (1885-1896)', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 27 (19de Eeuwse Nederlandse Schilderkunst. Een zestal studies)*, Haarlem 1977, pp. 91-119.

51 - Citaat uit een brief van Jaap Jessurun de Mesquita aan Hans Marcus, 21-22 november 1939. De brief bevindt zich in particulier bezit. De inhoud van de brief en de context van deze uitspraak komen later in dit essay ter sprake, zie pp. 63-64.

52 - Zie hiervoor Van Es, op.cit. (noot 2), pp. 60-65.

53 - Karin Söntgen, 'De thematiek van het nieuwe realisme. Het eerherstel van de genres', in: C. Blotkamp en Y. Koopmans (red.), *Magie en zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945*, cat.tent. Arnhem (Museum voor Moderne Kunst) 1999, p. 67.

54 - Het officiële karakter van de portretten in waterverf die De Mesquita maakte van Joseph de Leeuw (1872-1949) en diens echtgenote (particuliere collectie; voor een afbeelding van het portret van De Leeuw zie: Salvador Bloemgarten en Jaap van Velzen, *Joods Amsterdam in een beweging tijd 1890-1940*, Zwolle 1997, p. 105) doet vermoeden dat het in dit geval wél in opdracht geschildeerde portretten betreft. De Leeuw was de eigenaar van de interieurzaak Metz en Co, waar in de jaren twintig werk van De Mesquita werd verkocht.

55 - Hammacher, op.cit. (noot 44), pp. 27-28.

56 - Van Es, op.cit (noot 2), p. 28.

57 - Het net even zichtbare vrouwenportret, links op de achtergrond is een raadselachtig afgedetail: gezien het rossige haar lijkt dit niet dezelfde vrouw als die voor de spiegel te zijn. Helaas is noch de identiteit van de vrouw

voor de spiegel, noch die van het portretfragment bekend. Is de staande vrouw een willekeurig model of schilderde De Mesquita hier iemand die hij goed kende? De vraag of het hier om een figuurstuk dan wel een portret gaat, kan zonder die kennis niet worden beantwoord. Zoals bij veel van zijn werken kon ook in dit geval de identiteit van de afgebeelde figuur niet (meer) worden achterhaald.

58 - Zie hiervoor bijvoorbeeld C. van Rappard-Boon et al. *Imitatie en inspiratie: Japanse invloed op Nederlandse kunst van 1650 tot heden*, cat.tent. Amsterdam (Rijksmuseum) 1992, pp. 111-134.

59 - Zie cat.tent. *Antoon Derkinderen 1859-1925*, Den Bosch (Noord-Brabants Museum)/Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum)/Assen (Drents Museum) 1980-1981, p. 14. Ook in 1889 werden al schilderijen van Derkinderen tentoongesteld in het Panoramagebouw (de *Processie van het Heilig Sacrament van Mirakel* van de Begijnhofkerk te Amsterdam). Dit was Derkinderens eerste monumentale opdracht, die veel stof deed opwaaien, omdat de schilderijen door de opdrachtgever werden geweigerd. Ibidem p. 66.

60 - Voor de "gemeenschapskunst" zie Lieske Tibbe, 'Gemeenschapskunst: de samenleving in symbolen', in: cat.tent. *In het diepst van mijn gedachten ... Symbolisme in Nederland. 1890-1935*, Assen (Drents Museum) 2004, pp. 55-73. Zie ook Tibbe, op cit. (noot 27).

61 - Voor een toelichting op dit werk zie de catalogusentry van Carel Blotkamp in: Bionda en Blotkamp, op.cit. (noot 48), p. 149.

62 - Ten aanzien van dat laatste moet overigens worden opgemerkt dat er geen aanwijzingen zijn dat De Mesquita enige affiniteit voelde met het op het socialisme en/of katholicisme gestoelde gedachtegoed dat verscheidene van de gemeenschapskunstenaars koesterden. Voor dat laatste zie Tibbe, op.cit. (noot 27) en op.cit. (noot 60). De belangstelling voor het werk van Derkinderen zal bij De Mesquita vooral op het stilistische vlak hebben gelegen, niet op het ideologische.

63 - De meeste van deze schetsen bevinden zich in de collectie van het Stedelijk Museum Amsterdam.

64 - Loosjes-Terpstra, op.cit. (noot 41), p. 41; zie ook Tibbe, op.cit. (noot 27), p. 301.

65 - De etsen die aan het eind van de negentiende eeuw ontstonden, worden in deze opsomming bewust buiten beschouwing gelaten. Jessurun de Mesquita leerde in deze periode het etsen van zijn vriend Maurits van der Valk en lijkt zich in het verlengde daarvan ook qua thematiek te hebben laten leiden door zijn leermeester: zijn etsen hebben boten, gebouwen, en planten en bloemen tot onderwerp.

66 - Zie hiervoor de oevrecatalogus in Van Es, op.cit. (noot 2). Deze afdrucken bevinden zich in het Rijksmuseum en ontstonden waarschijnlijk al vóór 1900 maar in ieder geval vóór 1918, het jaar van hun verwerving door het Rijksprentenkabinet. Bij latere afdrucken van dezelfde blokken is het papier vaak onbeschilderd gelaten, waardoor wél sprake is van een sterke contrastwerking.

67 - Zie de oevrecat.nrs. H 016, H 005, H 003; ibidem.

68 - Zie de eerder aangehaalde brief uit 1912; dat deze periode iets ruimer genomen moet worden, leid ik af uit de bewaard gebleven stoffen en uit de dateringen van de getraceerde vrije werken.

69 - Zie hiervoor M. Simon Thomas, *De leer van het ornament. Versieren volgens voorschrift - 1850-1930*, Amsterdam 1996.

70 - J. Boots in 1911-1913, geciteerd in ibidem, p. 118.

71 - Ibidem; in het bijzonder hoofdstuk 2: 'Een soms te hard bereiden stokpaardje. Achtergronden en ontwikkelingen van het vlakornament', pp. 38-84.

72 - Ibidem, pp. 39-43.

73 - I. van Delft, *Riek Wesseling: een portret in zwart-wit*, Amsterdam 1984; voor de periode waarin Wesseling les had van De Mesquita zie pp. 15-18.

74 - Afsnijdingen en fragmenten zijn zeldzaam in De Mesquita's oeuvre. Voor een uitzondering zie bijvoorbeeld de houtsnede van een paard en wagen (oeuvrecat.nr. H 119 in Van Es, op.cit. (noot 2)). Dit verklaart wellicht ook waarom het landschap niet tot De Mesquita's voorkeursgenres behoort: een landschap is per definitie een uitsnede uit een groter geheel, met lichtval en ruimtesuggestie als wezenlijke, tijdgebonden elementen. Opmerkelijk is dat De Mesquita in een van zijn weinige landschapsverbeeldingen,

Paaschduin, ook het landschap inkadert (oeuvrecat.nr. H 136, ibidem).

75 - Deze verandering wordt beschreven door A.M. Hammacher in zijn biografie over Mendes da Costa. Hammacher, op.cit. (noot 44), pp. 27-28.

76 - Mendes behoorde evenals Derkinderen tot de protagonisten van de gemeenschapskunst. Dit kwam onder andere tot uiting in de samenwerking die hij aanging met architecten. Als beeldhouwer was hij nauw betrokken bij diverse grote bouwprojecten waarbij hij de sculptuurdecoratie verzorgde. Tot de belangrijke projecten waar hij aan meewerkte, behoort de Beurs van Berlage in Amsterdam (gebouwd tussen 1898 en 1903).

77 - Volgens De Mesquita's achterneef D.J. da Silva was Mendes voor De Mesquita meer nog dan een dierbaar familielid, een "broeder in de kunsten". Zie Van Es, op.cit. (noot 2), p. 339.

78 - Zie de oevrecat.nrs. H 051, H 050 en H 044, ibidem.

79 - De monografie van A.M. Hammacher (op.cit. (noot 44)) draagt de veelzeggende ondertitel: *de geestelijke boodschap der beeldhouwkunst*.

80 - Hammacher schrijft in de inleiding van zijn monografie over Mendes da Costa dat hij bij het schrijven ervan volop steun en medewerking heeft gehad van Samuel Jessurun de Mesquita en zijn zoon, die hem veel hebben verteld over Mendes en zijn kunstopvattingen. Hij draagt het boek ook op aan beide Jessuruns. Ibidem, schutblad. In een waarderende brief die hij Hammacher stuurde na verschijning van het boek, toont De Mesquita zich geroerd door wat Hammacher schrijft over Mendes en zijn werk. Van Es, op.cit. (noot 2), p. 151.

81 - Ook R.N. Roland Holst hanteert het begrip "teken" in relatie tot beeldende kunst. Lieske Tibbe maakt inzichtelijk dat Roland Holst zijn theorie over de kunst als teken in belangrijke mate ontleent aan de Franse dichter en criticus Albert Aurier (1865-1892). Tibbe, op.cit. (noot 27), pp. 56-59.

82 - Zie voor de volledige tekst van Mendes: Hammacher, op.cit. (noot 44), pp. 68-70.

83 - Deze uitspraak is afkomstig uit een lovende bespreking van Herman Gorters *Verzen in De Nieuwe Gids* in 1890. Hoewel het credo dus feitelijk op een literair werk betrekking heeft, is ze sindsdien ook regelmatig toegepast op de beeldende kunst.

84 - Tussen schets en houtsnede heeft nog een tussenstap gezeten, namelijk een calque, een lijntekening die dient om de voortekening voor de houtsnede op het houtblok over te brengen waarna de voorstelling in het hout kon worden gesneden.

85 - M.C. Escher in: cat.tent. *Tentoonstelling van S. Jessurun de Mesquita - Dr. J. Mendes da Costa*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1946. Deze tekst is integraal overgenomen in Van Es, op.cit. (noot 2), bijlage III, p. 340.

86 - Voor de datering van *Zebra* zie de toelichting bij oevrecat.nr. H 087, ibidem. Voor het overzicht van tentoonstellingen van De Mesquita en (voor zover bekend) de werken die daar hingen, ibidem, pp. 345-350.

87 - Aantekening van Jessurun de Mesquita in een schetsboekje uit 1943 (particuliere collectie). Zie Ariëns Kappers, op.cit. (noot 15), p. 19.

88 - Van der Boom, op.cit. (noot 7), p. 30.

89 - De brief bevindt zich in particulier bezit. Zie ook Van Es, op.cit. (noot 2), pp. 354-355.

90 - Voor Jaap Jessurun de Mesquita, zie het interview van E.H. Ariëns Kappers met D.J. da Silva, getranscribeerd in Van Es, op.cit. (noot 2), p. 338.

91 - Jaap schrijft letterlijk: "Kan 't niet zijn, dat vader -, in wie u elementen constateert die opzichzelf genomen de tendens vertoont zijn persoonlijkheid uit elkaar te rukken, - in zijn vermogen zich 'sensitivistisch' te uiten de veiligheidsklep bezit die mogelijk maakt dat, als eind-resultante van al zijn eigenschappen, hij tenslotte toch een geëquilibreerd en optimistisch-levenskrachtige persoonlijkheid is?"

92 - Van Es, op.cit. (noot 2), hoofdstuk 5, pp. 80-101.

93 - Deze formulering is afkomstig uit de eerder geciteerde brief waarin De Mesquita een schets geeft van zijn loopbaan en zijn werk tot dan toe. Hij schrijft hierin: "Door al de jaren heen van 89 tot heden,

tusschen de bedrijven van het leven door, prenten maken, waarvoor in 1904 een album met reproducties is uitgegeven door W. Versluis [sic] getiteld sensitivistische teekeningen." Ofschoon het een feitelijke mededeling betreft, is hij in de context van de brief opmerkelijk, omdat de sensitivistische teekeningen de enige *inhoudelijke* categorie vormen die De Mesquita in zijn brief benoemt. De andere onderwerpen die hij in beeld bracht, komen in het geheel niet ter sprake, hij beperkt zich tot een opsomming van de technieken waarin hij werkte. Ook dat zegt op zichzelf al iets over het bijzondere karakter van deze werken ten opzichte van algemeen aanvaarde genres als die van het portret, en flora en fauna.

94 - Voor de interesse van kunstenaars en (kunst)historici in droedelen en droedelen, zie: E.H. Gombrich, 'Pleasures of Boredom. Four Centuries of Doodles', in: E.H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 1999, pp. 212-225.

95 - Een aantal van de in de map gepubliceerde teekeningen is bewaard gebleven. Deze bladen bevinden zich thans voor het merendeel in de collectie van C.O. Wolters.

96 - De serie etsen verscheen in een oplage van 12 exemplaren (oevrecat.nrs. D 057 t/m D 074 in Van Es, op.cit. (noot 2)), de map litho's zelfs in een oplage van 100 exemplaren (oevrecat.nrs. L 002 t/m L 011, ibidem).

97 - Zie hiervoor onder andere A. van der Woud, 'Toorop en zijn Sphinx', in: cat.tent. *J.Th. Toorop. De jaren 1885 tot 1910*, Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller) 1978, pp. 31-46. Zie ook Blotkamp, op.cit. (noot 18), p. 14.

98 - Escher is in zijn tekst voor de catalogus van 1946 expliciet hierover, maar helaas valt niet te reconstrueren welke werken hij precies bedoelt. Cat. tent. Amsterdam, op.cit. (noot 85).

99 - Zie hiervoor onder andere: J. Calkoen in *Eigen Haard*, 1921, p. 327; J. Gompers, 'S. Jessurun de Mesquita', *De Vrijdagavond*, 1, 1924, p. 252; M.C. Escher, ibidem; en D.J. da Silva op een bandopname van een interview met E.H. Ariëns Kappers in 1984. Allen geciteerd cq integraal opgenomen in Van Es, op.cit. (noot 2).

100 - Van Hamel schreef deze brief op 26 december 1905. Met "Bremmer's uitgaaf" wordt de al genoemde map

met reproducties naar tekeningen (en één houtsnede) bedoeld die in 1904 was verschenen. Het vraagteken achter het woordje "gekocht" is van Van Hamel; hij wist blijkbaar niet hoe hij en zijn vrouw aan deze door hem verfoeide uitgave waren gekomen. Van Hamel bracht op Tweede Kerstdag een bezoek aan De Mesquita om het ontwerp voor zijn ex libris door te spreken. Behalve over "die afschuwelijke karikaturen", schrijft hij ook over het interieur van de De Mesquita's (met meubels uit 't Binnenhuis) en over het gesprek dat hij met Jessurun voerde over een nachtfje van Van Hamels echtgenote, die les kreeg van De Mesquita op de School voor Kunstnijverheid in Haarlem. De brief bevindt zich in particulier bezit en werd mij eind 2005 naar aanleiding van de verschijning van de monografie over Jessurun de Mesquita getoond. In al zijn beknoptheid vormt de brief een interessant document, ook gezien de vroege datum ervan, toen De Mesquita als kunstenaar nog tamelijk onbekend was.

101 - Van Es, op.cit. (noot 2), hoofdstuk 5. Zie ook M.C. Escher: "hij [had] er al meer dan duizend gemaakt [...] (ze lagen bij stapels boven op een kast in zijn atelier) voordat hij *zich ertoe liet overhalen* [cursivering JvE] om de belangrijkste aan de publieke opinie prijs te geven." Cat.tent. Amsterdam, op.cit. (noot 85).

102 - Voorbeelden van dergelijke tekeningen van Van der Valk bevinden zich in de collectie van Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.

103 - J.H. de Bois, 'De groteske kunst van S. Jessurun de Mesquita', *J.H. de Bois' Tweemaandelijksch Bulletin*, 2 (1919) 1.

104 - A. Plasschaert, 'Jessurun de Mesquita, Gemeente Museum, te Amsterdam', *De Groene Amsterdammer*, 1 maart 1930.

105 - Van Es, op.cit. (noot 2), p. 344.

106 - De gravure *Drie profielen* draagt de datering 1940 en werd in maart-april 1940 tentoongesteld. Zie D 157 en de vermelding van de tentoonstelling in: Van Es, op.cit. (noot 2), p. 350. Voor de houtsnede: H 184, ibidem.

107 - Zie J. van Es, 'Een schetsboek van Samuel Jessurun de Mesquita', in: J. van Es en M. Kyrova (red.), *Jaarboek Gemeentemuseum Den Haag 2005-2006*, Den Haag 2001, pp. 52-57. De tekening *De ontheemde* is afgebeeld in Van Es, op.cit. (noot 2), kleurenaft. 58.

108 - Van Es, op.cit. (noot 2), pp. 153-154.

109 - Een bekend voorbeeld in de beeldende kunst en literatuur is het surrealisme, zie Gombrich, op.cit. (noot 86).

110 - Dergelijke schetsboekbladen bevinden zich als bruikleen in de collectie van Museum Boijmans Van Beuningen. Ze werden gepubliceerd in M. Adam, *Les Caricatures de Puvis de Chavannes*, Paris 1906.

111 - Van Es op.cit. (noot 2), hoofdstuk 5.

112 - Ibidem, pp. 83-84.

113 - Just Havelaar, 'S. Jesserun [sic] de Mesquita bij v.d. Sluys, Noordeinde', *Het Vaderland*, 1 mei 1920.

114 - Voor een gedetailleerde analyse en duiding van de boekhandeldiploma's, zie E. Braches, *Alle nieuwe kunst wordt eerst niet begrepen*, Amsterdam 2003.

115 - Zie hiervoor ook Van Es, op.cit. (noot 2), p. 101.

116 - Voor dit citaat in relatie tot Breitner, zie: Bionda en Blotkamp, op.cit. (noot 48), p. 126. Het motto is afkomstig van de Franse dichter Charles Baudelaire (1821-1867).

117 - M. Buijs, 'Het nieuwe realisme in relatie tot het verleden en in internationale context', in: C. Blotkamp en Y. Koopmans (red.), *Magie en zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945*, cat.tent. Arnhem (Museum voor Moderne Kunst) 1999, p. 39.

118 - Datzelfde betoogt ook Spaanstra-Polak op.cit. (noot 43), p. 306, hoewel zij daarbij uitsluitend op een formele relatie wijst en de werken al te eenvoudig onder één noemer vangt door ze als karikaturaal te bestempelen.

119 - E.H. Gombrich plaatst deze ontwikkeling in historisch perspectief in Gombrich, op.cit. (noot 94).

Samenvatting

Samuel Jessurun de Mesquita werd in 1868 in Amsterdam geboren en bleef zijn leven lang onder de rook van deze stad wonen, in de Watergraafsmeer - toentertijd een aparte gemeente, tegenwoordig een stadsdeel van de hoofdstad. In Amsterdam maakte hij deel uit van de Portugees-Spaanse, joodse gemeenschap die hier was gevestigd. De Sefardische joden hadden een levendige aanwezigheid in de stad en waren onderling vervlochten door talloze familieverbanden. Het joodszijn heeft voor De Mesquita eerder in sociale, dan in religieuze zin een rol gespeeld; naar de synagoge ging hij zelden. In dat opzicht is hij een typische vertegenwoordiger van de grote groep geassimileerde joden die Amsterdam voor de Tweede Wereldoorlog bevolkte. Zoals bekend werd een groot deel van de joodse bevolking van Amsterdam omgebracht in de jaren 1941-1945. Ook Jessurun de Mesquita en zijn gezin trof dit lot: oud en ziek werd hij begin 1944 gedeporteerd naar het vernietigingskamp Auschwitz, waar hij kort na aankomst het leven liet.

Tegenwoordig is Jessurun de Mesquita vooral bekend om zijn kernachtige houtsneden, maar zijn oeuvre kenmerkt zich zowel inhoudelijk (zie hierna) als qua techniek door een grote verscheidenheid: naast houtsneden, maakte hij vele etsen, litho's, aquarellen, tekeningen en toegepast werk, in het bijzonder stofontwerpen. Hij behoort tot de kunstenaars in Nederland van vóór de Tweede Wereldoorlog die een toonaangevende positie innamen - in het bijzonder als graficus - maar in de tweede helft van de twintigste eeuw in de vergetelheid zijn geraakt. Na de oorlog raakte zijn naam vooral verbonden met die van M.C. Escher, die door Jessurun de Mesquita werd opgeleid tot graficus en een groot pleitbezorger was van diens werk. De Mesquita was vele jaren werkzaam als leraar, eerst aan de School voor Kunstnijverheid in Haarlem, later aan de Rijksacademie in Amsterdam.

Dit proefschrift bestaat uit twee delen: een monografie (verschenen in 2005) en een essay. De monografie vormt eerst en vooral een bronnenboek: zij bevat een biografie van de kunstenaar, geeft een beeld van de context waarin Jessurun de Mesquita leefde, zijn werk ontstond en werd ontvangen, en beschrijft de diverse facetten van zijn oeuvre, zowel afzonderlijk als in relatie tot elkaar. Het tweede deel van de monografie bestaat uit een grondig gedocumenteerde oeuvrecatalogus van de grafiek, waarmee een vrijwel volledig beeld van De Mesquita's veelomvattende grafische oeuvre is gegeven. De gegevens die in de monografie bijeengebracht zijn, vormen de basis voor een essay waarin de tweespalt die zich aftekent in zijn oeuvre tot uitgangspunt wordt genomen. De ene groep omvat portretten en uitbeeldingen van exotische dieren, planten en bloemen. De tweede groep werken bestaat uit bizarre, vaak humoristische, soms grimmige fantasievoorstellingen die onder de noemer "sensitivistische

verbeeldingen” bekend zijn geworden. Aan de hand van een confrontatie van beide groepen is de vraag naar de intentie van deze werken onderzocht: wat beoogde De Mesquita hiermee?

De Mesquita's zoon Jaap typeert de naar de werkelijkheid geziene werken als het "streng-bewuste" deel van diens oeuvre. Deze bladen ontstaan volgens vaste beginselen en principes en in grote concentratie. De andere groep komt voort uit een spontanere manier van werken, meestal in periodes van ontspanning, zonder bewuste sturing van de maker. Jaap omschrijft de gefantaseerde voorstellingen als een uitlaatklep voor spanningen die in de kunstenaar leefden. Dat laatste komt in de werken niet in directe zin tot uiting: de iconografie van de sensitivistische werken is vaak onduidelijk (de meeste dragen ook geen titels) en zelf hulde De Mesquita zich hierover in stilzwijgen. Slechts in een enkel geval kan nog een relatie worden gelegd tussen een uitbeelding en het leven van de kunstenaar.

Terwijl zich in de werken naar de natuur in de loop der tijd stilistische veranderingen aftekenen - ik onderscheid drie perioden, waarvan de eerste zich duidelijk onderscheidt van de volgende twee, die meer geleidelijk in elkaar overgaan - vertoont de tweede groep zich vooral als een eenheid. Er vindt wel een verschuiving plaats in de intensiteit waarmee De Mesquita deze sensitivistische werken maakte: aanvankelijk ontstaan ze in de marge van de werken naar de werkelijkheid. Dit komt in de loop der tijd meer in balans, maar in de late jaren gaat de tweede groep domineren: De Mesquita maakt dan nog vrijwel uitsluitend gefantaseerde werken. Een verklaring hiervoor is deels te vinden in de waardering die de tweede groep werken ondervond - critici beschouwden haar als bijzonderder dan de andere categorie - en in het feit dat De Mesquita eind jaren '30 kampte met zijn gezondheid, waardoor het maken van grafiek (waarin veel werken naar de natuur gestalte kregen) voor hem moeilijker werd. Toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak, verslechterden de omstandigheden waaronder hij moest leven en werken nog eens.

In de "streng-bewuste" werken wordt zichtbaar hoe Jessurun de Mesquita, na zich te hebben laten inspireren door het werk van G.H. Breitner, de Japanse prentkunst en Antoon Derkinderens gemeenschapskunst, via zijn werkzaamheid op het terrein van de kunstnijverheid de vormgevingsprincipes daarvan ook ging toepassen in zijn vrije grafiek. Dat geldt bijvoorbeeld voor de theorie van het vlakornament. Daarnaast vertoont zijn werk parallellen met de plastiek en van zijn neef, vriend en zwager, de beeldhouwer Joseph Mendes da Costa. De door Mendes aangehangen theorie dat een kunstwerk een symbool of teken is dat naar een hogere werkelijkheid verwijst, zal door De Mesquita zijn gedeeld (hij heeft zich er niet expliciet over uitgelaten). Tegelijkertijd, echter, houdt hij sterk vast aan de door hem geobserveerde onderwerpen die hij zo geobjectiveerd mogelijk in beeld probeert te brengen. Eigen aan De Mesquita is, dat hij vanaf het allereerste begin de door hem geziene werkelijkheid tot uitgangspunt neemt en de precieze observatie ervan centraal stelt. Hij doet dat in een tijd waarin de beeldende kunst sterk gericht is op het metaforische karakter van uitbeeldingen en de hoogstpersoonlijke visie van de kunstenaar. Nadat hij omstreeks 1915 zijn definitieve stijl heeft gevonden, zal deze niet meer wezenlijk veranderen. De verstrakking en vereenvoudiging die dan nog in zijn uitbeeldingen zichtbaar is, komt vooral voort uit ervaring en routine.

Jessurun de Mesquita was bij uitstek een ambachtelijk werkend kunstenaar, zoals zoveel van zijn tijdgenoten - schilders, beeldhouwers, grafici, sierkunstenaars en architecten - dat waren. Ook in de veelzijdigheid van zijn oeuvre, in het én als vrij kunstenaar én als sierkunstenaar werkzaam zijn, in het werken in verscheidene, vaak dan net herondekte technieken en in de toepassing daarvan op meer of minder conventionele wijze is hij niet uniek. Zijn oeuvre getuigt van de algemene, hernieuwde belangstelling voor grafische kunsten in Nederland in de late negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw - waarbij De Mesquita tot de voorlopers gerekend moet worden - zoals hij ook in zijn belangstelling voor exotische dieren, planten en bloemen niet op zichzelf staat. Wél uniek is hij in de tweedeling die zijn oeuvre laat zien van aan de werkelijkheid ontleende uitbeeldingen versus aan de fantasie ontsproten scènes, omdat er binnen het oeuvre geen sprake is van een onderscheid in tijd of een fasering: aan de natuur ontleende en gefantaseerde voorstellingen komen gelijktijdig (naast en door elkaar) voor. In dat opzicht heeft Jessurun de Mesquita binnen de Nederlandse kunst van die tijd een heel eigen aanwezigheid.

Dat maakt hem tegelijkertijd ook tot een wat moeilijk te plaatsen eenling. Zijn oeuvre en positie zijn gelaagd en meerduidelig. Die gelaagdheid zit hem in de beide werelden die zijn werk laat zien (werkelijkheid versus fantasie), maar ook in de combinatie van eenvoud en complexiteit en een zekere spanning tussen primitivisme en een hang naar verfijning die zijn werken kenmerken. Gelaagd is ook de positie die hij in zijn tijd inneemt: qua leeftijd hoort hij tot de generatie van Johan Thorn Prikker, G.W. Dijsselhof, R.N. Roland Holst, maar zijn werk komt later tot volle wasdom dan het hunne. Omdat hij pas omstreeks 1915 zijn definitieve stijl vindt en naam maakt als graficus, wordt hij veeleer tot een latere generatie (waartoe bijvoorbeeld ook Jan Mankes behoort) gerekend. In die zin slaat De Mesquita een brug tussen de generatie van Tachtig en de kunstenaars van de jaren '10 tot en met '30 van de twintigste eeuw

In de kunsthistorische literatuur komt die meerduidelige positie ook tot uitdrukking. De Mesquita wordt niet gerekend tot de "grote namen" van zijn tijd, maar veeleer gepresenteerd als een navolger, iemand die nog lang in de stijl van het symbolisme bleef werken. Dat beeld klopt niet, zoals het ook maar zeer de vraag is of de gefantaseerde werken in essentie moderner zijn dan de werken naar de natuur. Hoewel het op het eerste gezicht juist andersom lijkt te zijn, zijn de fantastische voorstellingen feitelijk modieuzer - ze passen ondanks (of juist door) hun (over)duidelijk eigenzinnige karakter meer in hun tijd - dan het andere, ogenschijnlijk meer conventionele deel van zijn oeuvre. De gefantaseerde voorstellingen zijn geworteld in het symbolisme, terwijl de gestileerde uitbeeldingen van dieren en andere onderwerpen in hun eenvoud en vormen taal als een decoratieve en primitivistische variant van het realisme kunnen worden beschouwd. De laatste groep toont in zijn eenvoud parallellen met het realisme van de jaren twintig en dertig en loopt daar in de vroege twintigste eeuw zelfs op vooruit.

In het oeuvre van Samuel Jessurun de Mesquita en in zijn manier van werken komen twee verschillende noties van het kunstenaarschap op exemplarische wijze tot uiting: de eerste notie is die van de kunstenaar als een

bewust creërende ambachtsman die tewerk gaat volgens een bepaald, vooraf vastgesteld programma en volgens algemeen aanvaarde principes, de tweede die van de kunstenaar als een puur en onbevangen creatief wezen dat ook zichzelf laat verrassen door wat het voortbrengt en creëert. Het werk van De Mesquita ontstaat in een periode waarin zich een kanteling in het gewicht van beide opvattingen voordoet. Daarbij maakt de vanzelfsprekende waardering voor de eerste notie gaandeweg plaats voor een expliciete voorkeur voor de tweede opvatting. Ook in dat opzicht vervult zijn oeuvre een brugfunctie.

Stellingen

- 1** De betekenis van de grafische kunsten voor de Nederlandse kunst van de twintigste eeuw is een tot op heden onderbelicht aspect van de kunstgeschiedschrijving over deze periode.
- 2** Het oeuvre van Samuel Jessurun de Mesquita bewijst dat het algemeen gemaakte onderscheid tussen prent- en tekenkunst - waarbij het in de eerste categorie zou gaan om werken in oplage en in de tweede om unica - niet altijd hout snijdt.
- 3** Het primitivisme in de Nederlandse beeldende kunst is vooralsnog onvoldoende onderzocht. Niet alleen het primitivisme als algemene tendens verdient nader onderzoek, ook de vraag of en in hoeverre de inspiratiebronnen van Nederlandse kunstenaars andere waren dan die van kunstenaars in andere landen (Frankrijk, Engeland, Duitsland) bleef tot op heden onbeantwoord.
- 4** Het uiteenvallen en de gedeeltelijke vernietiging van het oeuvre van Jessurun de Mesquita is een schrijnend voorbeeld van de verwoestingen die de Tweede Wereldoorlog ook op het terrein van de beeldende kunst tot gevolg heeft gehad.
- 5** Het is spijtig dat het Gemeentemuseum Den Haag er voor heeft gekozen het conservatorschap van het prentenkabinet niet langer als zodanig in te vullen. Daarmee wordt onvoldoende recht gedaan aan de kwaliteit en de betekenis van deze collectie negentiende- en twintigste-eeuwse kunst op papier. Deze deelverzameling behoort tot de meest onzichtbare en ondergewaardeerde collecties in het land.
- 6** In de museale wereld zijn kunsthistorisch onderzoek en het toegankelijk maken van de kunst voor het publiek onlosmakelijk met elkaar verbonden. Anders dan wel wordt gesuggereerd, is het niet zo dat het een het ander uitsluit. Onderzoek bevordert begrip en dus toegankelijkheid - zowel voor een specifiek, als voor een breed publiek.
- 7** Musea en universiteiten zijn gebaat bij samenwerking. Het valt te betreuren dat in het huidige universitaire bestel deze samenwerking steeds meer onder druk staat. Dit is een verlies voor zowel de musea als de kunsthistorische opleidingen.

- 8** In veel musea is de kwaliteit van het licht onder de maat. Een topmuseum als het Louvre, bijvoorbeeld, exposeert zijn werken in erbarmelijke lichtomstandigheden: een monotoon, saai kunstlicht waarin de werken slecht zichtbaar zijn en inboeten aan visuele kwaliteit. Het lijkt erop dat in het kielzog van de aandacht voor lichtwaarden vanuit criteria op het gebied van behoud en beheer, de esthetische aspecten van het licht het onderspit moeten delven. Licht is letterlijk een onderbelicht aspect in het tonen van kunst, terwijl het essentieel is in de ervaring ervan. Dat is niet alleen jammer, het is ook onnodig: een verantwoord lichtniveau en een optimale kijkervaring kunnen heel goed samengaan.
- 9** Vanuit het gegeven dat veel (hedendaagse) kunst in essentie niet-duurzaam is, voldoen de huidige, algemene uitgangspunten van een museum op het gebied van conservering – het zo veel mogelijk zo goed mogelijk zo lang mogelijk in stand houden – niet. Meer dan op het koste wat kost behouden en bewaren van het materiële object zélf, kan een museum ervoor kiezen het verval te aanvaarden en zich te richten op het adequaat documenteren van wat er binnen afzienbare tijd niet meer zal kunnen zijn.
- 10** Het bezoeken van een museum in het gezelschap van kinderen is geen last, maar een lust. Kinderen kijken opmerkelijk precies en onbevangen naar objecten. Zij zijn uitstekend in staat goede vragen te stellen en te verwoorden wat zij waarnemen en ervaren bij het kijken naar een kunstwerk. Al te makkelijk wordt er vanuit gegaan dat het kind van de volwassene leert; in de praktijk is het vaak evenzeer andersom.

Dankwoord

Graag wil ik allereerst Titus M. Eliëns, Bernhard Ridderbos en Sjarel Ex bedanken. Zij hebben mij, elk op hun eigen wijze, bij het schrijven van mijn essay begeleid, gesteund en gemotiveerd. De financiële ondersteuning van het Prins Bernhard Cultuurfonds en Waanders Uitgevers (voor de monografie) en Museum Boijmans Van Beuningen (voor het essay) was onontbeerlijk voor mijn onderzoek én om De Mesquita's werk in twee mooie uitgaven te kunnen presenteren. Kees van Gelder verzorgde niet alleen de opmaak van het essay - in de typografie van de mij dierbare Boijmans Studies reeks - maar was ook zo vriendelijk het ontwerp van het omslag te verzorgen. Ik wil daarnaast graag de vele De Mesquita-verzamelaars (musea en particulieren), mijn familie, vrienden en collega's bedanken. Zij hebben het onderzoek en het schrijven op velerlei manieren mogelijk gemaakt: zowel door al het mooie materiaal dat ze mij ter beschikking stelden, als door hun stimulerende belangstelling voor het project. Speciale vermelding verdienen Tom, Esmé en Freke de Munk: met hun liefde, geduld en vertrouwen legden zij de basis voor de voltooiing van dit proefschrift.

Curriculum vitae

Jonieke van Es werd in 1966 geboren in Dehra Dun (India). Op zesjarige leeftijd verhuisde ze naar Nederland. Zij volgde in Hengelo het VWO en deed in 1984 eindexamen. Van 1984 tot 1990 studeerde ze Kunstgeschiedenis en Archeologie aan de Rijksuniversiteit Groningen. Ze specialiseerde zich in moderne kunst en was vanaf 1993 werkzaam bij het Gemeentemuseum Den Haag, aanvankelijk als wetenschappelijk medewerker van de sector Producties, met ingang van 1998 als conservator moderne kunst, met als specialisatie prenten en tekeningen. In die functie verzorgde ze in 2005 een overzichtstentoonstelling van Samuel Jessurun de Mesquita. Sinds 2006 is ze werkzaam bij Museum Boijmans Van Beuningen als hoofd van de sector Collectie en onderzoek.

Auteur

Jonieke van Es

Vormgeving, dtp en opmaak

Kees van Gelder, Studio Yellow, Amsterdam

© 2010 Jonieke van Es

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm, of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op welke manier dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Verblijfplaats werken/Herkomst afbeeldingen

Gemeentemuseum Den Haag: afb. 1, 4, 10, 11, 12, 23, 29, 30, 33, 38, 46, 52-56, 58, 62, 66, 71

Stedelijk Museum Amsterdam: afb. 5, 7, 16, 18, 20-22, 34, 35, 42, 43, 45, 61, 64, 65

Rijksmuseum Amsterdam: afb. 8, 17, 19, 32, 41, 50, 57

Joods Historisch Museum, Amsterdam: afb. 14 en 15

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: afb. 37, 48, 49, 68

Drents Museum, Assen (archief Simon Moulijn): afb. 25

Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden: afb. 39

Dordrechts Museum: afb. 40

The Metropolitan Museum of Art, New York: afb. 63

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag: afb. 28

Gemeentearchief Amsterdam: afb. 24

particuliere collecties: afb. 2, 3, 9, 13, 26, 27, 51, 59

collectie C.O. Wolters: afb. 6, 60, 72

Andrew Edmunds, Londen: afb. 31

collectie E.H. Ariëns Kappers: afb. 36

voormalige collectie Schiller-David: afb. 47

Cat.tent. 'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. Catalogue de la Section Neérlandaise', Brussel 1910: afb. 44

H. Prinzhorn, 'Bildenerlei der Geisteskranken', Heidelberg/New York 1968: afb. 67

E. Braches, 'Alle nieuwe kunst wordt eerst niet begrepen', Amsterdam 2003: afb. 69, 70