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).

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)**.

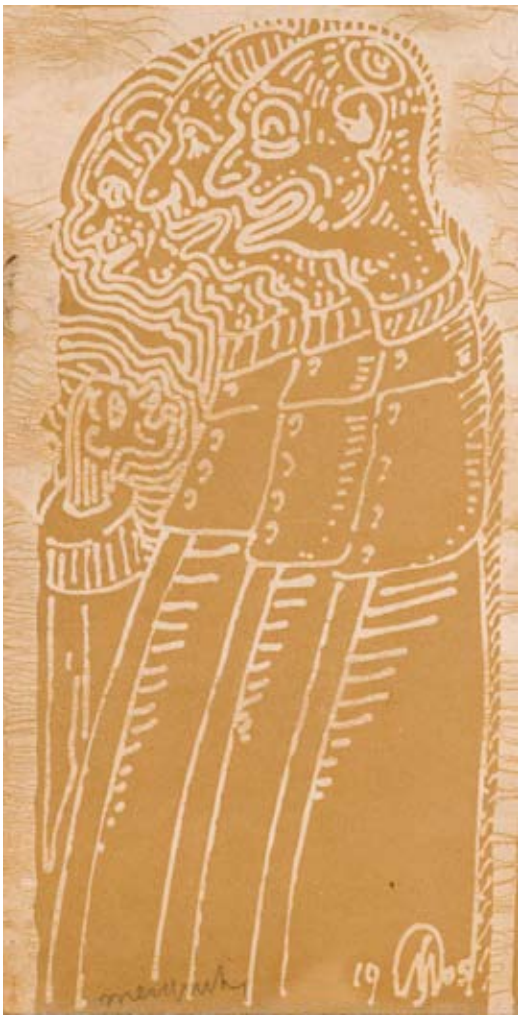
Over De Mesquita's schooltijd is weinig tot niets bekend. Anders dan zijn broer Joseph ging hij niet naar het gymnasium.[6] Het lijkt erop dat hij alleen de lagere school heeft bezocht. Hoewel Jessurun de Mesquita al vroeg wist dat hij kunstenaar wilde worden, heeft hij deze wens niet zonder slag of 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 Rijksschool 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 Tekenonderwijzers, 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 kunstenaarssociëteit 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 stof-decoraties 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

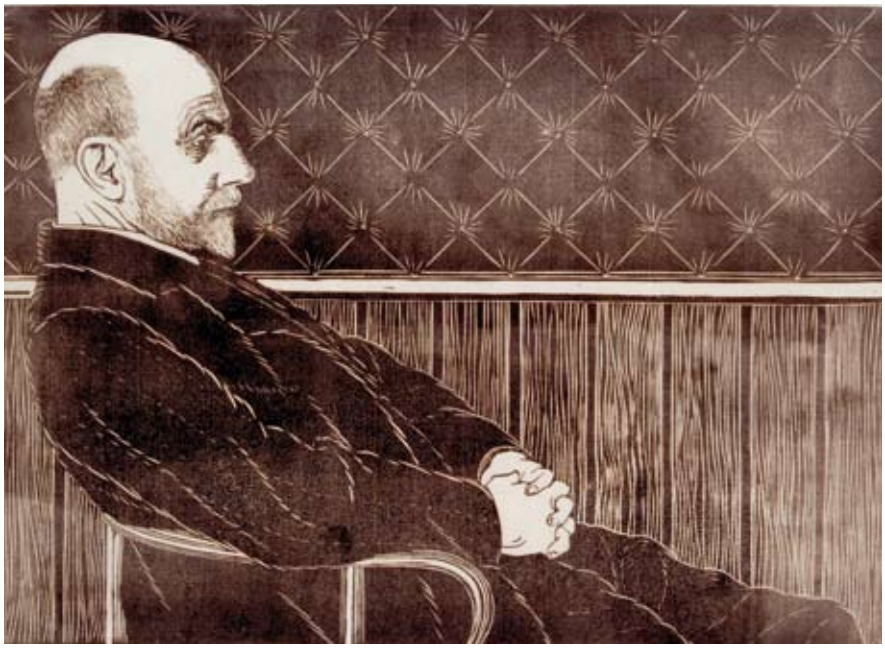


niet verwerkt tot meubelbekleding, gordijnen en andere huisraad, zoals kussens, kleden, krantenhangers, tafellopers en theemutsen - werden verkocht bij de Amsterdamse firma's 't Binnenhuis (van 1900 tot 1902) en de Woning (vanaf 1903 tot ongeveer 1905). Hoewel Jessurun de Mesquita behoorde tot de oprichters 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 projectieleer en rechtlijnig tekenen aan de jongste klassen; in 1904 kwam daar het ornamentonderwijs bij. Omstreeks 1911 ontwikkelde hij samen met Chris Lebeau, die lesgaf 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. Verkruysen (1886-1955), werd hij benoemd tot hoofddocent 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-Pinédo, 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 kunstkenners 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 tentoonstellingsbespreking 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 aanvankelijk 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 geambieerd 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. Verkruysen (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 mono-grafie 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. Verkruysen schrijft: "… tot exposeeren was hij zelden en dan nog nauwelijks te bewegen" - te worden gelogenstraft.[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 Veereniging 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

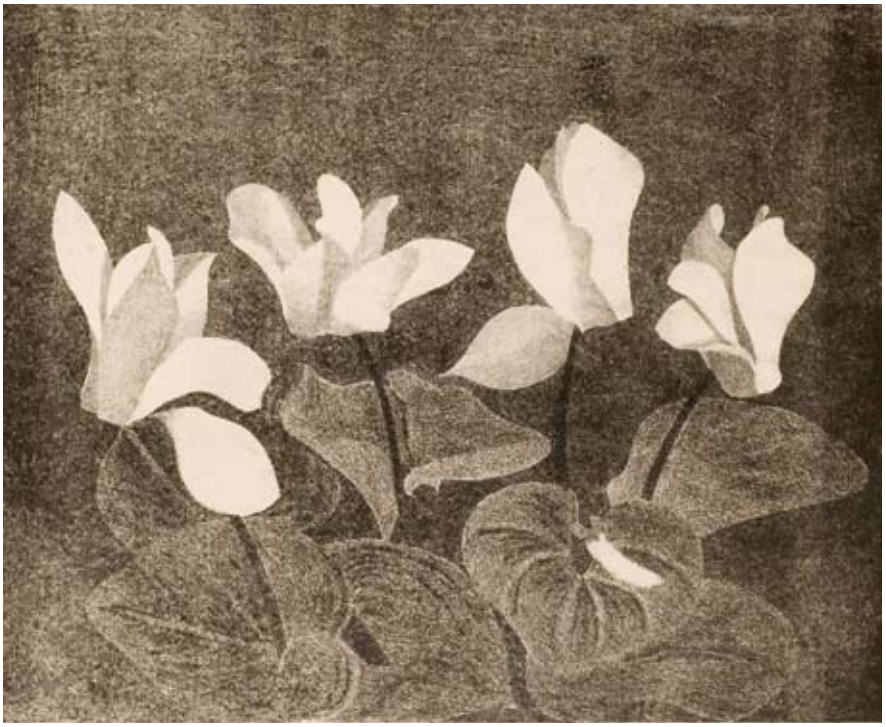
lingen, maar ten opzichte daarvan minder expliciet lijken te zijn gewaardeerd. Tot de genres die hij slechts zelden beoefende, behoren het stilleven en het landschap (zie ook later in dit essay). Een andere belangrijke categorie zijn de gefantaseerde voorstellingen, die in De Mesquita's tijd meestal 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 bevlieging 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 oeuvrecatalogus 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 afdrukte, 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
vernis-mou (unicum), 234 x 205 mm, D 046

Afb. 24
Joseph Jessurun de Mesquita (toegeschreven aan)
Portret van Samuel 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]

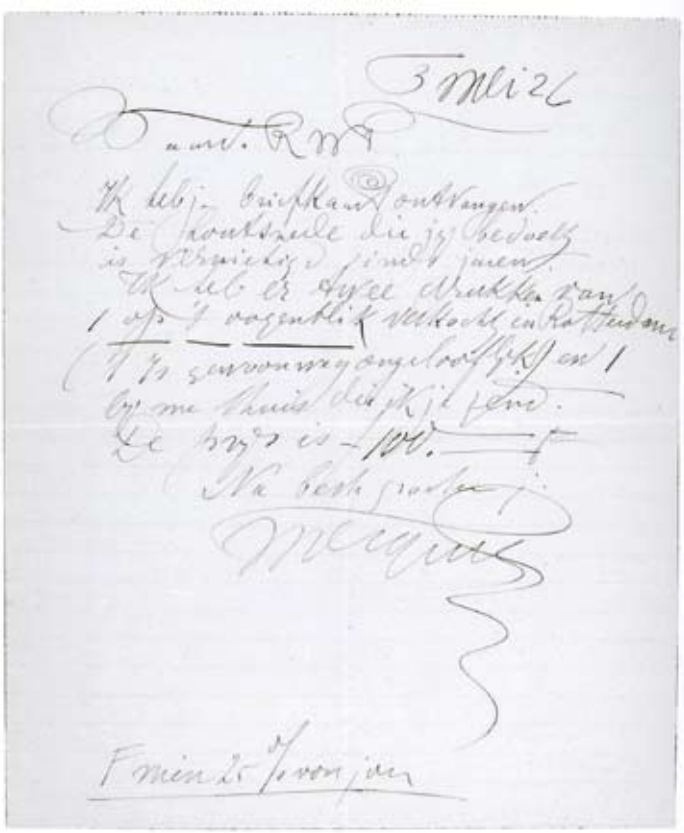
Daarnaast zijn gedurende het onderzoek enkele, voordien onbekende foto's boven water gekomen, waaronder een portret van hem als jonge man dat werd gemaakt door zijn broer **(afb. 24)**. Ook kon De Mesquita worden geïdentificeerd op een groepsfoto die is afgebeeld in een monografie over Simon Moulijn.[34] 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 enscenering, van Jaap en zijn moeder uit circa 1910 op zichzelf al veel zegt over de snelle ontwikkeling die de fotografie (en ook de foto-enscenering 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

Aan R.W.P.

Ik heb je briefkaart ontvangen.
De houtsnede die jij bedoelt
is vernietigd sinds jaren.
Ik heb er twee drukken van
1 op 't oogenblik verkocht in Rotterdam
(t'is gewoonweg ongelooflijk) en 1
bij me thuis die jij je zend.
De prijs is – 100.– f
Na best groeten
Mesquita

F min 25 % van jou

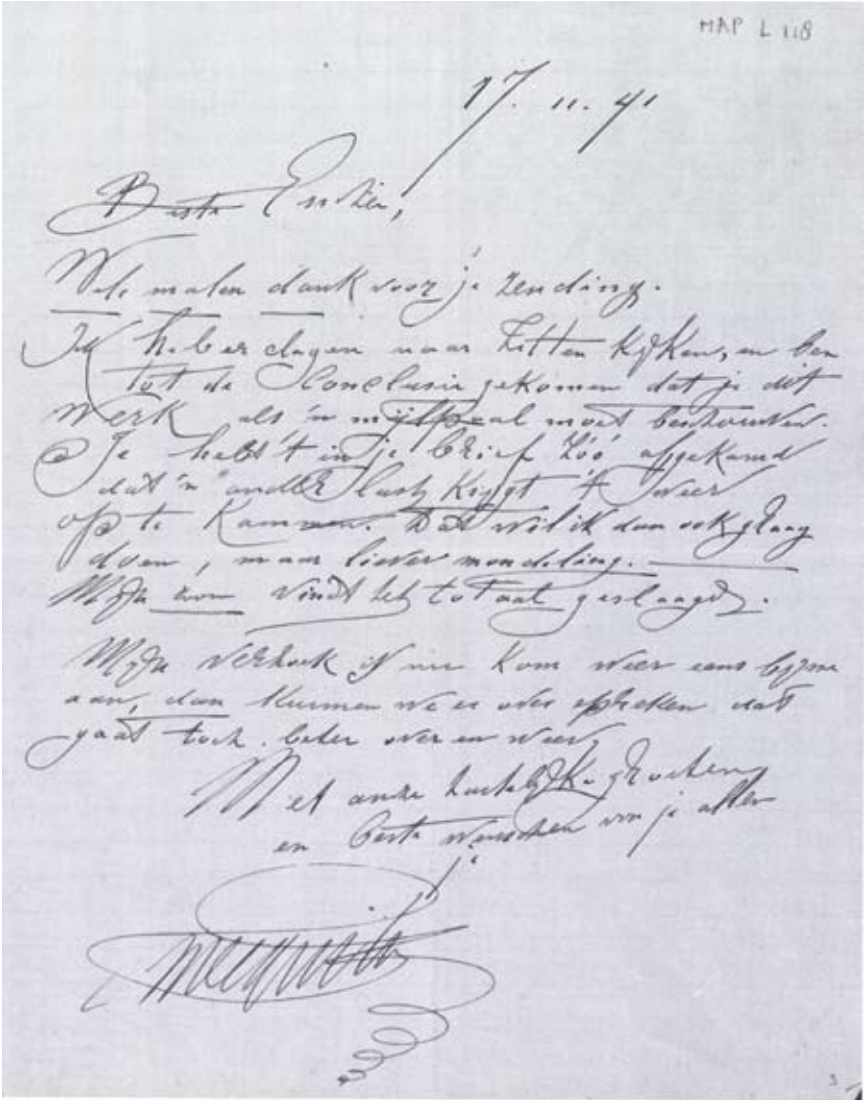
maken De Mesquita tot iemand van vlees en bloed. Hij was geen man van poespas en gewichtigdoenerij, noch in het leven, noch in de kunst. Daarnaast had hij een aanstekelijk gevoel voor humor en zeker niet de behoefte zich te manifesteren als een groot en belangrijk kunstenaar (wat natuurlijk niet betekent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

Afb. 29
Briefje aan M.C. Escher, 11 januari 1944



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

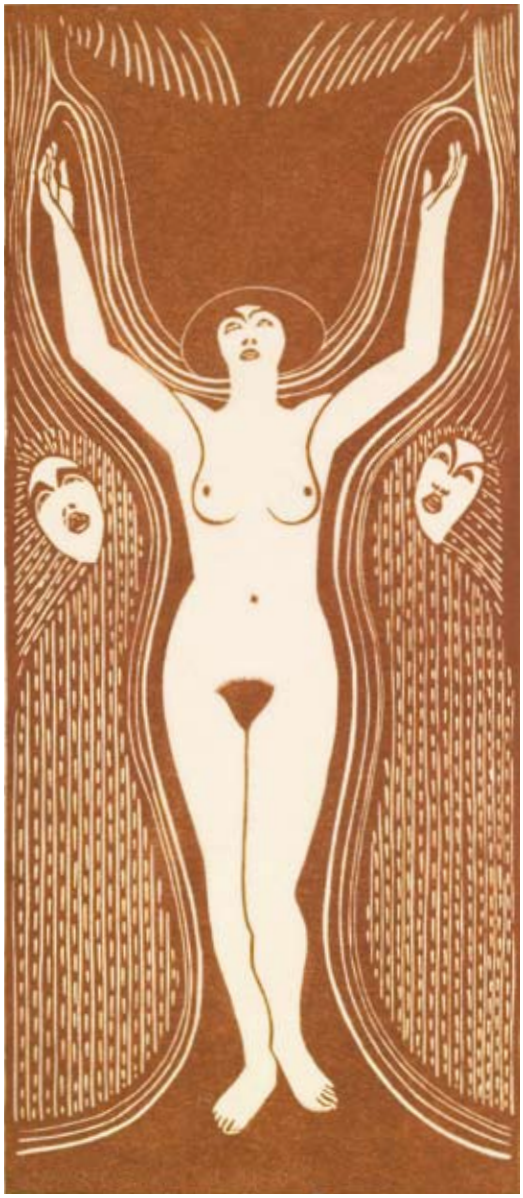
De algemene kunsthistorische overzichtswerken die de periode 1890-1940 tot onderwerp hebben, geven Jessurun de Mesquita weinig aandacht. Hij wordt slechts

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
Briefschrijven (aan 't bureau), circa 1899
houtsnede, 354 x 247 mm, H 016