



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).



**Twee categorieën: werkelijkheid
versus fantasie**

Twee categorieën: werkelijkheid versus fantasie

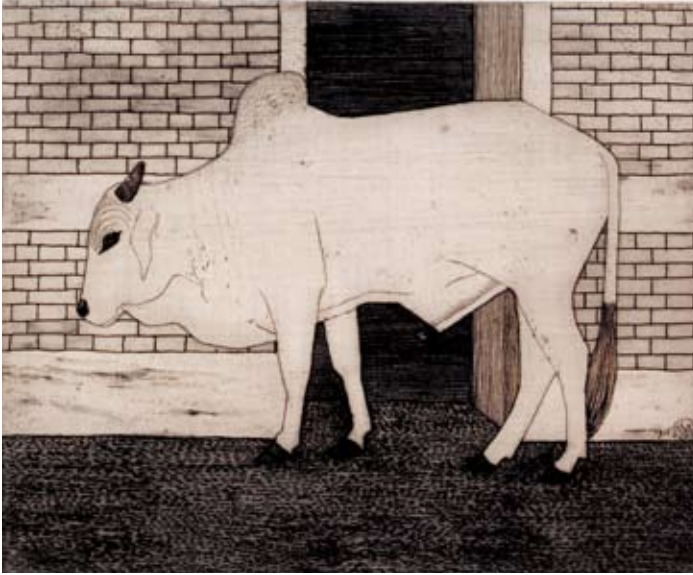
”t Is opzichzelf al ’n merkwaardig verschijnsel, dat iemand twee uitingsvormen bezit, de één doortrokken met ’n leerstellig, dogmatisch streng-bewust element: z’n aquarellen en houtsneden van dieren en bloemen etc., de ander naderend tot de manier van werken van mensen in trance.”⁵¹

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 torenen (**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 houtsnede, 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 vermenselijk, 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, houtsnede, 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 vormtaal 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, houtsneede, II/II
372 x 224 mm, H 072



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



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

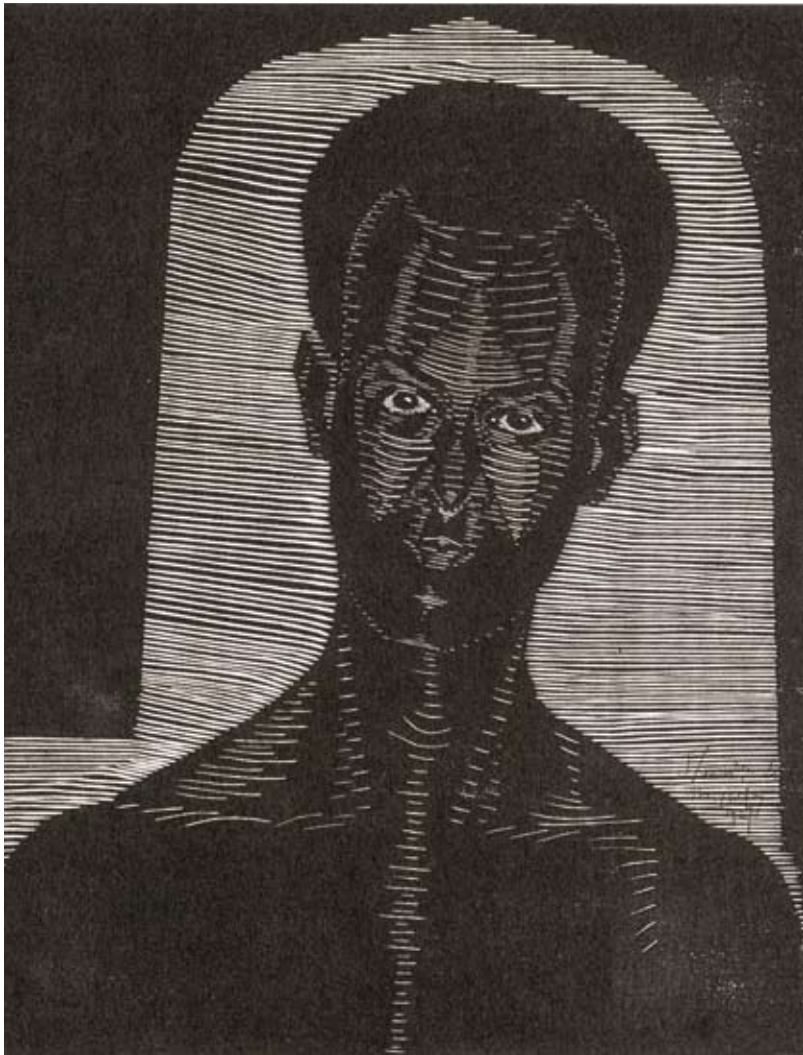


Afb. 56
**Portret van Jaap
Jessurun de
Messquita**, 1922
houtsnede, 320 x 317
mm, H 101



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
**Fantasia: 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 uitvergrote, 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

