



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).



Leerstellingheid én werken in trance

Leerstellingheid én werken in trance

Kritiek en waardering

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

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

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

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

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

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



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



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

Conclusie: leerstellingheid versus werken in trance?

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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