



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).

Noten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33 - Ibidem, p. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 - Ibidem, pp. 39-43.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

112 - Ibidem, pp. 83-84.

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

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

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

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

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

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

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