

MODERNE FRANSCHESCHILDERKUNST,

□ □ □ DOOR W. JOS. DE GRUYTER □ □ □

II. MATISSE EN DE FAUVES. (*Vervolg*).

Nn nauw verband met Matisse staat de meer serene Marquet — een belangrijker figuur dan Manguin. Zóó begaafd is Marquet en zóó nauw aan Matisse verwant, dat zij vroeger in één adem werden genoemd en op gelijke hoogte gesteld. Men moet inderdaad een getraind oog bezitten om hunne werken te onderscheiden soms. Maar Marquet is beperkter, is oppervlakkiger. Bij alle verbluffende handigheid boeit hij minder dan Matisse: hij peilde niet zoo diep, was minder zelf-critisch. Er is een te-veel aan journalistiek in zijn fijnzinnige, rake, sprankelende en met agile hand neergeschreven reisbeschrijvingen. (Want als reisbeschrijvingen doen deze welhaast stenographisch-genoteerde straat-tafreeltjes, boot-scènes, en landschappen aan, die echter steeds te zuiver-schilderkunstig gerealiseerd zijn om ooit tot het illustratieve te vervallen.) Zijn toets is vloeïend en pittig. De kleur klaar en levendig — méér levendig dan levend. Het geheel charmeerend, in voldoende mate belangrijk, maar toch zelden overrompeland. Het hoogste, waartoe hij in staat is, schijnt hij bij uitzondering en bij toeval te bereiken: nml. dáár, waar hij tegen grootere moeilijkheden te kampen heeft, waar het hem minder gemakkelijk afgaat — waar hij bijv. een nieuw gegeven attaqueert. Bovenal is hij beschaafd, een man van beschaving, een Franschman! Een fijnzinnige, maar zijn sensibiliteit wordt gedragen door een voldoende robuuste levenskennis — het blijft echter een sensibiliteit meer van toets dan van vizie. Om dezen kunstenaar te waardeeren, moet men hem juist niet stellen naast Matisse; want wat bij Matisse als gevaar wordt gevoeld — het gemis aan blijvende soliditeit, aan eeuwigheids-openbaring — het wordt bij Marquet een kenmerkend zwak. Maar plaats hem temidden der overige Fauves, en hij zal voor weinigen onderdoen. *)

„Faire du Poussin sur nature”, deze uitspraak van den schilder, die classiek wilde worden „door de natuur, d.w.z. door de sensatie” — deze zeker classiek-geworden uitspraak van Cézanne is wel levensmotto geweest voor zoowel Girieud als voor den meer belangrijken Emile Othon Friesz (geboren te Havre 1879). Ik zag van laatstgenoemde meer slechte dan goede uitingen te Parijs — waardoor ik een zeker vóóroordeel misschien te boven moet komen, — waardoor deze kunstenaar mij overschat dunkt.

*) Het heeft geen zin op het werk van alle deze schilders uitvoerig in te gaan. Van Manguin dient echter terloops gezegd te worden, dat hij zich — evenals Jean Puy — een frappant colorist getoond heeft, dus dat men hem een groot onrecht zou aandoen door hem uitsluitend te beoordeelen naar zijn latere prestaties.

In zijn beste, vooral vroeger e uitingen zijn classicisme en impressionisme op verwonderlijke wijze vereenigd. Friesz onderscheidt zich van de overige Fauves doordat hij sterker reageert tegen „la médiocrité de l'émotion directe”; doordat hij zich minder laat drijven op en meeslepen door het sentiment; doordat hij dit sentiment, dit vlietend sensualisme dus, verheffen wil tot de sfeer van het gecontroleerd-constructieve, tot een organisch verkregen totaliteit, tot een vibreerend-beheerschte vlakvulling, tot een levend-ornamenteele decoratie, waarin elk detail, als een haast spelenderwijze aangebrachte, levende, trillende, rythmische arabesk, meewerkt de totaal-impressie te versterken. Zijn kracht ligt dan ook in zijn veel-omvattend c o m p o s i t i o n e e l - v e r m o g e n : het hier gereproduceerde werk „Zomer (Cassis)” moge dit ten duidelijkste bewijzen. Dit compositioneel-vermogen is echter alleen in anti-academischen-, anti-schematischen zin te begrijpen. De compositie is hier niet „de basis van het schilderij”: zij is als 't ware de rythmisch-continueerende harteklop van het kunstwerk zelve. — Friesz leerde, behalve van Cézanne, ook ongetwijfeld een en ander van Matisse; maar kwam allengs tot een zeer eigene en eigenaardige kunstsoort: men zou het een monumentaal impressionisme kunnen noemen. Hij zoekt dus, evenals bijv. Luc Albert Moreau, een zeker evenwicht tusschen het directe brute sensationalisme van de Fauves en het te cerebrale en steriele getheoretiseer waaraan de Doctrinaren zich schuldig zullen maken; in dit midden vond hij allereerst een liefde voor het métier en toonde zich van den beginne af aan een rasschilder, hetgeen niet gezegd kan worden van den niettemin ten onrechte vaak verguisden Maurice Denis, die langs te litterair-symbolieken weg tot een anderssoortig monumentaal evenwicht geraken wou en eenmaal als grootere leider dan Matisse werd gehuldigd.

Een onverwacht en verbazing-wekkend verschijnsel tusschen de overige Fauves is de romantische en katholieke figuur van Georges Rouault. Toch behoorde ook hij tusschen de jaren 1904—7 definitief tot de groep van Vlaminck en Derain, Othon Friesz en Matisse. In het excessieve en ongereserveerde, het veelal o n v e r a n t w o o r d e l i j k e zich-uit-storten is hij wel geheel en al „Fauve”: maar overigens toont dit pathetisch-opstandig gebaar van den „grooten Aanklager, die tegelijkertijd verdedigt”, wel weinig overeenkomst met de strooming van zijn tijdgenooten en van hun voorganger Cézanne. Want waar deze strooming zich keerde tegen alle litteraire of dramatische tendenz in descriptieven zin, viert Rouault zijn duister romantisme ongebreideld uit, en speelt het motief, het verhalend onderwerp in zijn werk wel degelijk een belangrijke rol, ook al domineert de subjectivistische synthese, ook al kan men weleens moeilijk onderscheid maken tusschen zijn Christussen en zijn clowns, zijn badende naakten en publieke vrouwen. In belangrijke uitingen is hij



MARQUET.

HAVEN.



MARQUET.

(FOTO LIBRAIRIE DE FRANCE).

ALGIERS, DE HAVEN.



EMILE OTHON FRIESZ.

ZOMER (CASSIS) 1910. (FOTO LIBRAIRIE DE FRANCE).



EMILE OTHON FRIESZ.

WINTER TE MÜNCHEN, 1907. (FOTO LIBRAIRIE DE FRANCE).

hartstochtelijk, soms tragisch, soms visionnair — in zijn minste uitingen is hij verward en chaotisch en verslapt zijn „mysticisme” tot een dronkemans-sensationaliteit; zijn kleur, waarin een somber rood en een diep-transparant blauw domineeren, wordt dan troebel. Men moet zich de namen van (den jeugdigen) Cézanne, van Delacroix en Daumier te binnen roepen, om te realiseeren, dat deze schilder geen ongepermitteerde verrassing of algeheele gril is in het schilderkunstig Frankrijk: dit land, waar de strijd er in den regel eene is van classieke vormelijkheid of vrijere, maar even beschaafde, sensibiliteit — van Ingres of Corot. Ook Frankrijk echter heeft zijn Hugo en zijn Rodin voortgebracht, ook Frankrijk kent de broeiend-verborgen diepten en extatische verheffingen van de Romantiek. En mochten wij dit vergeten, mochten wij Rouault eerder voor Spanjaard of Duitscher aanzien, ook de naam van den eenigszins expressionistisch-modernen Dufresne herinnert ons eraan, dat de romantische tendenz zich nog in het tegenwoordige Frankrijk doet gelden. Men mag de dramatisch-decoratieve composities, de gedurfde en onstuimige verbeeldingen in een diep en gloedvol kleurengamma, van de laatstgenoemde, apart staande persoonlijkheid vooral niet over het hoofd zien. Ook hier boeit allereerst een stoutmoedige, dikwijls overmoedige expressiviteit.

In scherp contrast met Rouault is Raoul Dufy, die „de zonzijde der verschijningen ziet, zooals Rouault de nachtzijde.” In zijn boekje over „die Französische Malerei der Gegenwart” gaat Tietze voort te zeggen: „sein Auge ist lichtgebadet und befeuert den Farbentaumel der Landschaften und der Szenen, die er malt; eine starke dekorative Begabung, die sich in vielen Arbeiten für das Kunstgewerbe breit und gesund erprobt hat, hält die Farbenorgie in Zaum, die wie ein Funkenregen niedergeht”. Oorspronkelijk illustrator, kenmerkt hij zich ook zijn schilderkunst door een sterk illustratief vermogen: een expressionistisch illustrator zou men hem kunnen noemen. Aan zijn levenslust, beweeglijk maar niet bewogen, paart zich een sterke phantasie; de kleur, glanzend en positief, is weinig verdiept of vergeestelijkt. Het meest frappeert nog het rake neerschrijven van humoristisch-getinte details. Samenvattend: een frissche geest, een begenadigd talent, uitmuntend vooral in zijn spontane, schetsmatige aquarellen, waarvan men niet een te groote hoeveelheid tegelijkertijd te slikken moet krijgen.

Heel wat belangrijker dan Dufy is Maurice de Vlaminck: een der eerste en meest typeerende Fauves. Deze rossig-blonde reus, in den beginne allereerst door Van Gogh bevrijd, zou het liefst buiten alle cultuur staan, zijn pijpje rooken en zoo weinig mogelijk nadenken over leven en kunst. Evenals Van Gogh in zijn Brabantschen tijd een boer wilde zijn, en niet méér dan boer, schijnt Vlaminck er op uit een „bonhomme” te zijn: „un bonhomme tout rond, tout simple, qui plante sa toile ici, là, parce

que l'endroit lui plaît, qui peint selon son coeur, avec des coups de reins. . . . „et puis ça va!" *) — Museums haat hij, de doctrinair en verfoeit hij, cultuur en cubisme zijn de oorzaak van alle levensmisères. „Ik schilder met mijn hart, alle wetenschap geeft me kiespijn." †)

Vlaminck is inderdaad een zeer opvliegende en snel reagerende, een zeer impressionabele natuur. . . . maar hij is met dat al geen „impressionist." Hij was daarvoor te zeer een kind van zijn tijd. Dat zijn landschappen sterker gebouwd zouden zijn dan die der impressionisten — ik betwijfel het. Maar wèl domineert ook hier weer het synthetisch subjectivisme, het geprononceerd-persoonlijk element als primaire factor. En het spreekt zich uit in een moeilijk te definiëren inéénsmelting van het onheilspellend-driftige en het weemoedig-teedere, in het oogenblikkelijke, dat toch meditatief kan zijn. Zijn gevaar is het gevaar van 't ongeremde zich-laten-gaan: deze zoo enthousiaste persoonlijkheid schijnt inderdaad weleens „op hol" te gaan. Ook al boeit hij niet door het meeslepend sensualisme van den robuust-romantischen de Segonsac, ook al verrast hij niet door het indringend realisme van den tegelijkertijd fijnzinnigen en violenten Maurice Utrillo, Vlaminck bezit zijn eigene, vurige charme en stroomende vitaliteit. Even productief als Utrillo, schijnt hij als deze een àl te groote handigheid ontwikkeld te hebben in het fabricceeren van een landschap of bloemstuk-à-la-Vlaminck — Utrillo produceerde „ad nauseam" Montmartre's-à-la-Utrillo" —; het werd m.a.w. een recept; en het heeft hem vermoedelijk veel hoofdbreken gekost er zich ook maar ten deele aan te ontworstelen. Uit deze te groote productiviteit, alsook uit de ietwat bliksemende haastigheden van zijn opgewonden schilderwijze, zou men een gemis aan eerbied voor of overgave aan de natuur kunnen concludeeren — ten onrechte, naar ik meen. En deze meening wordt versterkt, wanneer men dit werk stelt naast dat van Osterlind: een jongere begaafdheid, ondenkbaar in zijn tegenwoordige phase zonder het voorbeeld van Vlaminck, en wiens uitingen vergelijkenderwijze frappeeren door een meer verbrokkeld tegen-de-dingen-aankijken. Want daargelaten dat Vlaminck een gaver, rijper meesterschap over het instrument bezit, vereenzelvigd hij zich ook meer met de dingen: er is diepere vertrouwdheid, en inniger teederheid soms. Verrukkelijk vooral is zijn kleur, hetzij in de brillante bloemstukken, hetzij in de glibberige, dramatisch belichte vischen, hetzij in de landschappen, verlaten soms en melancholiek, met de grijzende wolkenbouwsels, met de rijkgevariëerde groenen en de gloeiende donkerten van roode daken, met op den voorgrond het snelle, vlietende water. . . . er is altijd vaart in dit werk! Op zijn minst bezit het een te gemakkelijk-bereikt effect; op zijn best verkrijgt het iets visionnairs, iets

*) André Salmon in „l'Art Vivant" (Jan. '26).

†) Aangehaald uit „Art Work" (Jan.—Maart, '26).

tegelijkertijd ontstellend en intiem — gelijk een vertrouwd landschap dat bij weerlicht uit een raam werd gezien. Voor Vlaminck is het schilderen een „d'r op of d'r onder": hij schildert als in een roes — ik zei reeds dat hij geen goede maatjes met de doctrinair en is — en gebruikt daarbij het paletmes, dat veel toevallig met zich brengt. Ik stel me voor, dat hij knarsetandend schildert, in afwachting of het „iets of niets" wordt: maar hij is nu eenmaal een te begaafd en vanzelfsprekend schilder, dan dat het ooit ganschelijk „niets" zou worden! Tenslotte dien ik hier te vermelden, dat Vlaminck de eerste was om negerplastiek te verzamelen en in zijn atelier te plaatsen: zonder verdere bijbedoelingen, maar eenvoudig omdat hij er plezier aan beleefde. En dit, in het kort, is zijn onomwonden houding tegenover alle „belle peinture".

Hiermede heb ik de voornaamste Fauves besproken, al noem ik nog, naast de reeds vermelde namen van Puy, Manguin, Girieud en den meer gedegen, voortreffelijken Flandrin, die van Delaunay, Chabaud, Laprade. Mochten de voorafgaande karakteriseringen aandoen als een eenigszins druk verhaal van vele woorden, men houde de behandelde schilders hier mede voor aansprakelijk. Zij zijn belangrijk, maar de verscheidenheid hunner schakeeringen is zeer onrustig. Allen — behalve misschien Marquet — zochten zij boven het impressionisme uit te stijgen door een innerlijke orde te zoeken; eenmaal gevonden, handhaafden zij deze veelal met een verwoede eenzijdigheid. Niets was hun heiliger dan de centrale pool, de innerlijke kern hunner persoonlijkheid. Dit individualisme, dit anarchisme, bevatte de kiemen van bandeloosheid en verenging, van een zich-blindstaren op het eigen zieleven en een zich-uitputten van het emotioneele leven, als onvermijdelijk gevaar. Alvorens de groote cubistische reactie te bespreken — dit meer onbewuste dan bewuste zoeken naar een boven-persoonlijke orde — en om de breuk tusschen Fauves en Cubisten te onderstrepen, wil ik hier ruimte laten voor de introductie van twee vrouwelijke kunstenaressen, met name Marie Laurencin en Suzanne Valadon.

III. TWEE SCHILDERESSEN.

Bespreken wij eerst Marie Laurencin (geb. te Parijs, 1885), daar deze bekorende maar niet belangrijke figuur zich geheel aansluit bij de Fauves. Een subtiele en begaafde kunstenaar, ongetwijfeld, die stellig iets representeert — hetgeen meer is tenslotte dan men van een overigens zuiverder schilderess als bijv. Coba Ritsema hier te lande zeggen kan. Doch de te enge en weinig verdiepte wereld, die zij vertegenwoordigt, is er eene van speelsch phantastische artificiali-

teit bij onvoldoende kern van wezenlijke verbeelding; is er eene van wulpsch-zinnelijke verfijning bij onvoldoenden grond van verborgen harts-tochtelijkheid. Men behoeft deze te geparfumeerde wereld slechts met die van Watteau, of ook Fragonard, te vergelijken, om te gevoelen hoe bloedeloos, hoe futiel, hoe onmachtig zij is bij alle fijnzinnige, geraffineerde, soms ook perverse charme. Daarbij repeteert zij zich te voortdurend in haar werk, hetgeen hier eer op geestelijke armoede, althans beperktheid, dan op innerlijke concentratie duidt. Zulk een kunst — typisch „bourgeois”, typische uiting van een ziek en moe geslacht — kan mij slechts boeien, wanneer ik, hoe dan ook, achter deze wereld van zang en spel en dans kan voelen een voldoende robuuste, zij het dan gewetenlooze, levensdrift, of een door smart gelouterde levensbiecht.

En een enkele maal openbaart ook Marie Laurencin een dieperen weemoed, als een laatste zucht naar solieder levenswaarden, den weemoed van het bloeien-en-vergaan, den weemoed van aller dingen vervluchtigende kortstondigheid. (Een weemoed zonder bevrijding, dus machteloos). Het werk wordt dan, hoewel in onvoldoende mate nog verantwoord, van een eigene, bizarre bekoring. De vleiende, vloeiende, gedistingeerde kleur wordt dan beteekenisvol. Hare zinnelijkheid, als een zoet-druppelend gif, verkrijgt dan zijn speciale en vreemde aantrekkelijkheid door een belangelooze, welhaast zuiver-psychische voordracht. Zij verhoudt zich dan tot Suzanne Valadon als een blanke orchidee tot een stralende zonnebloem; in den regel is de verhouding te zeer eene van het kasplantje tot den eik. Men begrijpe mij goed: ik verlang niet dat zij m a n n e l i j k e r zou schilderen! Ik verlang slechts dat zij waarachtig v r o u w e l i j k e r zou schilderen, d.w.z. met inniger overgave, met toegewijder aandacht. Ik mis hier de o n g e w e t e n gratie van het liefdevolle; ik mis hier den dwang der noodzaak of de verijling van een metaphysische gestemdheid; ik mis hier, tenslotte, d e t r a g i e k van het *décadente*. Ik mis hier liefde, maar óók haat, maar óók verbittering, maar óók cynisme — als bij den vicieuzen Lautrec, den modieuzen van Dongen!

In den grond staat Marie Laurencin zooveel hooger niet dan een Aubrey Beardsley; al vervalt zij nooit tot het formeel-decoratieve, al behoudt zij immer een nerveuser gevoels-vibreering in haar feilloos raak en zuiver gecomponeerde doeken; al weet zij soms met wel zéér eenvoudige middelen een sprookjesachtig effect te bereiken! — Als invloeden mag men allereerst Matisse en ook de Picasso der Epoque bleue noemen. Het bij dit artikel gereproduceerde werk van omstreeks 1914, toont een overgangsfase van een smaakvol, kundig impressionisme naar de latere moderne phantasieën (waarin een zoo ouderwetsche gevoelsfeer soms behouden bleef); deze periode kenmerkte zich door een streven naar directer styleering en grooteren eenvoud.



MAURICE DE VLAMINCK.

(FOTO BERNHEIM JEUNE).

LANDSCHAP.

MAURICE DE VLAMINCK. HET VERLATEN HUIS.
(MUSÉE DU LUXEMBOURG).ROUAULT. DE CIRCUS, EEN VROUWELIJKE
WORSTELAAR (FOTO LIBRAIRIE DE FRANCE).



MARIE LAURENCIN.

DE FAMILIE VAN DEN DICHTER SADIA-LEVY, 1914.



MARIE LAURENCIN.

„COMPOSITIE”, 1923.

Heel wat belangrijker, en moderner in dieperen zin, dunkt mij de figuur van Suzanne Valadon (geb. 1867). *)

De evolutie in het werk van deze zestigjarige is staag maar zeer geleidelijk en zeer langzaam. Het is de onvermijdelijke groei als van een boom, het in worstelingen zich voltrekken van een noodlot. Er is iets onontkoombaars in dit werk, dat primitiever en positiever is dan het archaisch streven en would-be primaire van vele harer tijdgenooten. Zij is, als Käthe Kollwitz in Duitschland of Suze Bisschop Robertson ten onzent, van den beginne af aan zichzelf geweest. Zij wist steeds waar het haar om te doen was, zonder ditjes of datjes, zonder mooi-doenerij. Een zoeker in den zin van Picasso, Matisse of Derain is zij nooit geweest: er zijn in dit werk geen experimenten of buitenissigheden, geen onrusten, geen uittochten naar verrassende gebieden. Daarvoor reageerde zij te hevig op de indrukken van de natuur en bezat zij een te rotsvast karakter. Evenals een reis door Italië geen invloed uitoefende op de kunst van Käthe Kollwitz, zóó ook noemde Degas zijn gewezen leerlinge „la terrible Maria” vanwege haar totale onmacht om ooit een wijze raadgeving op te volgen of iets van een ander te assimileeren. Zij kon leeren alleen van de natuur, van het levende leven zèlf. Zij behoort tot die zeer exceptioneele schilders, die het leven doorwroeten en doorworstelen van onder af aan; in wier allereerste onbeholpen-stroeve uitingen reeds de belangrijkheid van een geheel n i e u w e vizie zich openbaart.

De evolutie in dit werk is er eene geweest naar steeds grooter vastheid en helderheid. Zij zocht nooit de uiterste spanning van het geëxalteerd en oogenblikkelijk moment — een moment, waarin een eeuwigheid van voelen zich schijnt saam te trekken — als Van Gogh of Dostojefski, maar zocht steeds een langzame ingehoudenheid, een meer epische en gedispasseioneerde uitbeelding van de realiteit. Van den aanvang af bezat zij een gelaten kracht, een grooten ernst, een passie voor den Vorm. Het wezen harer werken was steeds een rustig-sobere monumentaliteit, wat barsch en toch niet zonder verborgen mildheid van voelen. †) Steeds zag zij de dingen in breede, eenvoudige, m a a r d o o r w r o c h t e vlakken, stroef omlijnd, elk overbodig detail met fanatische bestendigheid elimineerend. Want zij peilde te diep in het wezen der dingen om ze te willen weergeven in hun uiterlijken verschijningsvorm; niettemin kenmerkte zij zich door een houding van ongereserveerden deemoed tegenover de natuur; en was te gezond om ooit de verijling, te menschelijk geaccentueerd om het abstracte te zoeken.

*) De naam van Suzanne Valadon mag stellig niet genoemd worden, zonder tevens te gewagen van dien harer echtgenoot, den nog jeugdigen, zeer bekwamen, alhoewel niet zeer persoonlijken schilder: André Utter.

†) Haar kleur is vaak milder — zachter, bloeiender — dan men uit de zwart-wit reproducties zou vermoeden.

Haar lijn bezit niet de nijdig-snijdende intensiteit waar sommige modernen naar streven, of ook de bruusk-gebroken, soms tergende verbrokkeldheid van andere onrustigen: zij is gaaf, sterk, nooit losgelaten; en zij is (vergeleken althans met die harer tijd- en landgenooten!) zwaar, langzaam — welhaast loom, ware het niet dat de algeheele vizie van een zoo buitengewone bewogenheid getuigde. „Durs et souples” noemde Degas haar teekeningen, die hij graag ironiseerend vergeleek met die van Mary Cassatt.

De beheersching in dit werk is buitengemeen groot, zonder dat zij als een beklemming aandoet; soms echter gaat de intuïtieve spontaneïteit te zeer verloren. Het werk heeft dan — als in het naakt dat in het Luxembourg hangt — iets globaals, moeizaams, schematisch. Het is absolute eisch voor deze kunstenaars, slechts uit eene waarachtige bezieling te schilderen.

Suzanne Valadon gaat uit van het feit, van de meest doodnuchtere zakelijkheden, van de harde, materiële werkelijkheid, van het gewone, alledaagsche leven om haar heen. Met al wat illusionistisch is of naar romantiek zweemt heeft zij niets uit te staan. Zij aanvaardt de dingen in hun onverbloemde, nuchtere naaktheid, van geen enkelen schoonen schijn omgeven. Zij aanvaardt ze gaarne en gretig, zonder wrok of bitterheid, maar is te ernstig om enthousiast te schijnen: men lacht niet om het leven. — Zij ziet de dingen met een dwingend kalme aandacht, met een hoogen ernst die nooit uit de hoogte is; zij ziet ze gelijkwaardig, als in een roerloos, effen, ontijdelijk licht gezet. Zij verdroomt ze niet, zij verteedert ze niet, zij verzoent ze niet in een sfeer van humanitair idealisme. De nuttigheids-grond der dingen wordt geheel en al verdrongen door het belangelooze, onpartijdige schouwen, konstant, hevig, tevens onverstoortbaar. Geen spoor hier van het suggestieve of sensationeele. — Dit werk zou hard zijn en nuchter, ware het niet dat de fysieke werkelijkheden buiten alle ethische of aesthetische bedoelingen om regelrecht in de sfeer van de verbeelding tot die klare, breede, groote en zoo ontroerende vormen gesublimeerd werden. Zij sublimeert de stof niet zooals een Renoir dat deed: door de weelde der zinnelijke realiteiten te doordringen van zijn droom, langzaam-aan, alsof men de ruwe verfkorst der realiteit met laagjes glazuur bestrijkt, totdat de helle lichten getemperd zijn en de donkerten doordrenkt zijn van het licht, totdat alle kleuren glanzend zijn geworden van innerlijkheid. Of zooals een Van Gogh dat deed: voor wien, evenals voor den Engelschen dichter Blake, de stof geen geest wordt, maar geest is, oogenblikkelijk geest schijnt te zijn, doordat de metamorphose der sublimering zóó plotseling, de electriseerende schok der bezieling zóó hevig, de inblazing van den heiligen adem zóó snel en volkomen is, zóó afdoende zou men haast zeggen, dat wij geen overgang kunnen volgen en welhaast tot de waanvoorstelling zouden

komen, dat zij in een andere wereld leefden dan wij; wij zouden kunnen gaan meenen, dat hier de materie vernietigd was. Van Gogh en Suzanne Valadon, zij beiden zijn groote realisten; maar het explosieve, het schokkende element, dat aan het nihilistische grenst — het maakt Vincent's grootste glorie maar ook zijn grootste gevaar uit — dit element is geheel vreemd, welhaast vijandig, aan de kunst van Suzanne Valadon. Zij is en zij blijft, niet minder dan een Renoir, geheel Fransch, geheel Latijnsch. Zij zoekt een uiteindelijke vormenschoonheid, maar aanvaardt, terwille van de psychisch-psychologische expressiviteit, ook het disharmonisch-harmonische. Haar kunst, die zoo oppervlakkig beschouwd wel zekere gelijkenis vertoont met die van Gauguin, is minder fijnzinnig, is smarterlijker en inniger. Men zou haar moeilijk, als Gauguin, een aestheet kunnen noemen — al was ook hij méér dan aestheet. (Vergelijk het hiernevens gereproduceerd portret van Utrillo met Gauguin's portret van Van Gogh: hoe oneindig doordringender van waarachtige innerlijkheid en onomwonden menselijkheid is deze treffende beeltenis, waarin ge trouwens veel eerder een mogelijken, zij het dan verfranschten, Van Gogh zoudt kunnen herkennen !)

Niet verwonderlijk is het een volkomen éénheid te vinden tusschen leven en werken bij deze zoo weinig gecompliceerde kunstenaress, bij wie alles levenslang op hetzelfde bleef gericht — op het groote, het essentiële, het eenvoudige, het ware. Wanneer ik mij in dit werk verdiep, dan rijst vanzelf haar persoonlijkheid klaar en duidelijk voor mij op, zooals zij door Robert Rey beschreven werd *). Ik zie haar vóór mij als kind, onmiddellijk na haar geboorte te Limoges naar Montmartre overgebracht — het Montmartre, dat later haar zoon op sensitieve en suggestieve wijze vereeuwigen zou. Ik zie haar als jong meisje: woest en weerspannig, zelden glimlachend. Ik begrijp, dat haar groote vriend de kolenhandelaar was, die haar houtskool gaf om ermede op de trottoirs te teekenen . . . ruimte genoeg op straat ! Ik begrijp, dat zij met grandioze en wild phantastische gegevens de straten versierde, zij die later van zichzelf gezegd heeft „geen suikerpot uit het hoofd te kunnen teekenen.” (For mortals rush in where angels fear to tread). Ik begrijp, dat haar talent plotseling opdoemde in een on-artistieke familie: zou zij eenzelfde vizie gehad hebben indien Utrillo niet haar zoon maar vader was geweest? — En ik volg haar levensloop: eerst leerlinge bij een naaister (maar dat zal wat suf geweest zijn !). Beter was het bij het circus, waar zij uitmuntte als acrobaat — totdat zij op een goeden dag bijna dood van het trapezium viel. (Men waande haar dood te zijn). Daarna als model, voortreffelijk poseerend voor Renoir en Puvis de Chavannes . . . en al die jaren, dag na dag, week na week, maand na maand, gaf zij gehoor aan de innerlijke

*) „Les peintres français nouveaux”.

levensstem, die haar tot de kunst dreef, en teekende zij, onvermoeid, in haar vrijen tijd, niet droomend in de verste verte van haar eigen macht; teekende zij in het geheim, zonder leiding, zonder aanmoediging — maar ook later duldde zij kritiek noch complimenten; teekende zij stil voor zich zelf, juister gezegd: *graveerde* zij in 't papier, met het hardste krijt dat bestaat, een techniek die geen uitvegen toelaat.

Het was Toulouse Lautrec, die haar „ontdekte”. Hij toonde het werk aan anderen en gezamenlijk brachten zij het bij den gevreesden, sarcastischen Degas. Maar deze kon alleen zwijgen en bewonderen. Een levenslange vriendschap ontstond. Hij gaf haar wenken, die zij echter nooit opvolgde; toch blijft het voor mij de vraag of zij niet op gebied van de compositie een en ander van hem leerde. Zeker belette haar hooghartige en aggressieve eigenzinnigheid hem nooit haar werk ten volste te waardeeren en zal hij ongetwijfeld een steun in haar leven beteekend hebben. Kenmerkend tenslotte is het feit, dat zij naam maakte in Duitschland en Amerika vóórdat men haar in Frankrijk apprecieerde.

„Petite, avec sous l'auvent des arcades des yeux mobiles où par instant semble passer l'onde brûlante d'une larme; une physionomie comme tassée par l'attention, infiniment compréhensive, et dont la bouche dessine souvent une courbe amère; un teint dont nulle coquetterie ne farde l'unité mate, tel nous apparaît ce peintre dont l'oeuvre nous confond par son ardeur, sa science et sa liberté.”

Deze imponeerende schilderes is een onafhankelijke en eenzame gestalte temidden van al hare tijdgenooten. Buiten den invloed der groote baanbrekers om (het plastisch realisme van Courbet moge mede tot voorbeeld hebben gediend), houdt zij weinig of geen verband met de twee groote stroomingen van den tijd, die der Fauves en die der Doctrinairen; evenmin met de twee kleinere bewegingen, het zoogenaamde neo-impressionisme en het zoogenaamde neo-naturalisme. Haar realisme onderscheidt zich van dat der neo-naturalisten door een onmiddellijker erkenning van en heftiger drang naar het absolute, door een grooter eeuwigheidsbesef. En dit eeuwigheidsbesef openbaart zich zoo zuiver, juist doordat schijnbaar alle aandacht straf gericht blijft op de concrete werkelijkheden der aanschouwingswereld. Zij leeft als geworteld in de kern van het leven, niet minder dan een Millet. Wij voelen dat allereerst een innerlijke kern hier in het leven, dōor het leven werd gevormd; terwijl deze kern ook weer gevormd kōn worden, doordat een innerlijke kracht voorhanden was, een kracht, die de persoonlijkheid tenslotte hoog uit kon doen zegevieren boven alle momenteele stemmingen en invloeden van buiten af. Haar imaginatie doorstraalt de werkelijkheid. Wie het leven zoo ernstig, zoo diep, zoo eenvoudig weet te leven, verheft als van zelf dit leven tot die hoogere en heilige gebieden van de kunst en van den geest,



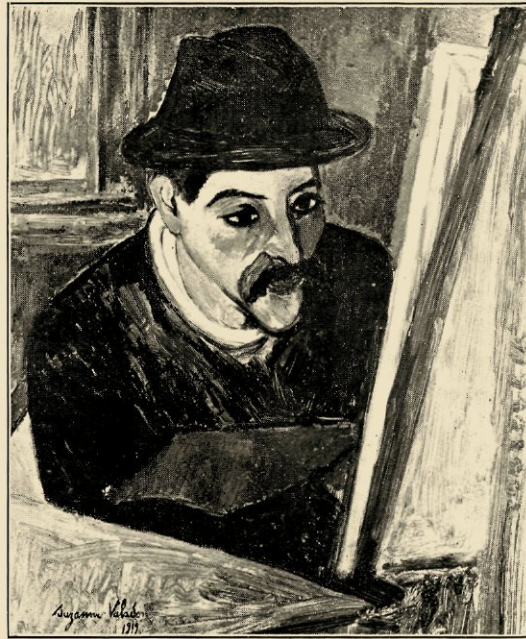
SUZANNE VALADON.

(COLLECTIE ZAMAROW, PARIJS).

PORTRET VAN MRS LILY WALTON.



SUZANNE VALADON. ZELFPORTRET OP ZESTIENJARIGEN LEEFTIJD (PASTEL).



SUZANNE VALADON. PORTRET VAN MAURICE UTRILLO, (SCHILDERIJ).



SUZANNE VALADON.

(COLLECTIE PAQUERAU, PARIJS).

NAAKT MET DE KAT.

die wij het Koninkrijk der Hemelen mogen noemen. De openbaring van het eeuwige in de kunst is en blijft ten eeuwigen dage alleen te begrijpen als een ongeweten genade Gods. Waar zij bewust gezocht wordt of vooropgesteld, loopt zij dadelijk gevaar te verintellectualiseeren tot illusie of dogma.

Het hierboven nadrukkelijk onderstreepte „als vanzelf” moet den lezer niet tot een gevaarlijk misverstand brengen: ik predik geenszins een „laisser faire, laisser aller”. Van den kunstenaar wordt vereischt: een levenshouding (als mensch), een levensvizie (als kunstenaar). Deze twee-
éénheid van levenshouding en levensvizie moet, voor het grootste deel, veroverd worden! — Veel heete tranen, veel bittere strijd, vóórdat men zoover is, vóórdat men van het bijkomstige werd gezuiverd en tot een éénheid werd gevormd. — En vervolgens heeft de kunstenaar de middelen te onderzoeken, waarmede hij deze verborgen eenheid weer in de verscheidenheid van zijn kunstuitingen openbaar zal maken. Hij heeft m.a.w. zijn lesjes te leeren; zich rekenschap te geven van de techniek, en van de problemen van den Vorm. Hierbij dient hem allereerst zijn stijl- en maatgevoel, doch ook dit alles houdt verband met zijn doorproefde en gevormde mens h - z i j n: ook dit alles is wel allerm minst een „genade Gods”....

(Wordt vervolgd)

