

MODERNE FRANSCHER SCHILDERKUNST,

□ □ □ DOOR W. JOS. DE GRUYTER □ □ □

IV. HET CUBISME EN PICASSO.

WIJ zijn nu gekomen tot een bespreking van de magische, tevens argwaan-wekkende persoonlijkheid van den genialen Pablo Picasso, ontdekker en belangrijkste representant van het Cubisme. Dit cubisme kan men zien als de volkomen uiteindelijke „realiseering” van Cézanne’s „kleine sensatie”. Intusschen meen ik, dat de stoeve, linksche, provinciaalsche Cézanne wel zéér verbaasd zou zijn, wanneer hij uit hemelscher regionen — een Cézanne, dansende in Henri Rousseau’s „Paradijs” laat zich overigens moeilijk denken! — eens neer kon zien op het Parijs onder de Heerschappij van het Cubisme.... Ik vermoed, dat wanneer hij het legioen schilderijen kon zien met de onmisbare „journal”, gitaar, het tabakzakje en Middellandsche zee raam, hij zóóveel ijver „de trop” zou vinden. Het cubisme zou hem niet minder verbijsterd hebben dan de overige „ismen”: futurisme, expressionisme, verisme, purisme, neoplasticisme, suprametisme, constructivisme, vorticisme, abstractivisme, dadaïsme — en wat dies meer zij! Hij zou wellicht geneigd zijn, als velen, en niet gehéél ten onrechte, met Fanatisme, Snobbisme en Idiotisme deze lijst te willen voltooien.

Niettemin, het Cubisme nam zijn oorsprong uit Cézanne (ook de naam van Courbet dient hier vermeld te worden) en is van veel grooter belang geweest dan een der andere „ismen”: de wereld der moderne schilderkunst laat zich niet denken buiten deze „*réaction désormais fameuse contre les excès de la peinture fauve*”, gelijk Roger Allard haar genoemd heeft. Wij hebben ons dus, in allen ernst, af te vragen: welke houding dienen wij aan te nemen tegenover dit Cubisme?

Beginnen wij met het Cubisme in twee fasen te verdeelen; en hoewel de grenslijn in vele gevallen willekeurig getrokken moet worden, daar de tweede fase schijnbaar voortgevloeid is uit de eerste en slechts een logische voortzetting daarvan beteekent, toch moeten wij op deze splitsing den nadruk leggen. Want de fundamenteele beginselen der beide perioden staan lijnrecht tegenover elkaar. — Immers, het vroege Cubisme streefde naar een volkomener, meer-omvattende dóór-dringing in de realiteit van het door den kunstenaar aanschouwd object. Niet het momenteele en vlietende, het boeiende of charmeerende, het tijdelijk aspect van een toevallig gegeven, niet den visueelen buitenkant der dingen, maar het innerlijke wezen, de kern, de onveranderlijke, rudimentaire vormen wilde

men naar voren brengen; niet de materiële oppervlakte der aanschou-
wingswereld, met al zijn betooverende schittering en picturalen glans,
met heel zijn rijke verscheidenheid van detail en toon en kleur, maar
den dieperen inhoud, de bepaaldheid en bestendigheid
van den constructieven vorm. Door het verschijningsaspect
der dingen van alle nevenverschijnselen te ontdoen, wilde men het Wezen
achter den Schijn vatten, wilde men de meest veralgemeende, de meest
vereenvoudigde grondvormen ontdekken en blootleggen. Wij kunnen
bij de Impressionisten spreken van een bruisende Verliefdheid op de
Natuur, die zich in Cézanne tot een roerende en bezonnen Liefde verdiepte:
hij reeds wilde begrijpen, wilde doorgronden. De Cubisten
echter stelden dit Begrijpen definitief voorop; men voelde verliefdheid
en liefde beide al meer en meer als een de essentiële waarden verduisterende
en vertroebelende macht. Men wilde niet dwepen, maar denken:
het „denk-voelen” werd in eere hersteld. Men brak met de spontane drift,
met het sensitieve voelen: men wilde meten en berekenen, koel en be-
langeloos de dingen constateeren, doorvorschen, analyseeren en recon-
strueeren, zoo oprecht mogelijk, zoo zakelijk mogelijk. Men schakelde
niet alleen alle stemming en sentiment uit, maar wantrouwde de Inspiratie.
Men wilde zich niet laten drijven op de heete golven van het bitterzoete
leven, maar graven in de sombere diepten, kaal en kil en rotsig. Men
eischte opnieuw een geconcentreerde overgave aan de realiteit: maar
men gaf zich met een zekere reserve; met een verbeteren drang zich niet
te laten verleiden of bedriegen; met een heimelijk spieden naar den Oer-
vorm, die de Oer-ziel openbaren zou.

Het Renaissancistisch persoonlijkheidsbesef, verworpen tot een aca-
demisch pedantisme, had zich vernieuwd, verscherpt, verbijzonderd
tot het individualistisch anarchisme van de Fauves, die met een soms
meeslepend élan hun subjectivisme hadden uitgevierd. Maar de Cubisten
braken met dit vooropstellen van de persoonlijkheid. In allen deemoed
zochten zij aanvankelijk de natuur te analyseeren om zodoende een
min of meer buiten- of bovenpersoonlijke orde, een rationeele wetmatigheid
te ontdekken en te handhaven. Koel wilde men tegenover het leven staan,
opdat men het begrijpen zou en beheerschen kon; doch het accent viel
allengs minder op het analytisch begrijpen en méér op het synthetisch
beheerschen. Meer en meer werd de geestelijke inhoud van een gegeven
object, of wat men als geestelijken inhoud meende te beleven, losgemaakt
van den tijdruimtelijken verschijningsvorm; meer en meer verdween
dus de voorstelling als zoodanig, totdat zij geheel onherken-
baar was geworden. Het verlangen tot-de-kern-der-dingen-door-te-
dringen, het trekken van grenslijnen, het berekenen van constructie-
vlakken, het mathematisch bepalen van verhoudingen, — dit alles werd

allengs opgeslokt door het verlangen boven-de-dingen-uit-te-stijgen; het streven naar veralgemeening leidde, vooral bij den metaphysisch-gestemden Picasso, tot een onwillekeurig streven naar een algeheele en absolute ontvleesching van de stoffelijke aanschouwingswereld, tot een alle grenzen overschrijdende, subjectivistische projecteering van wat men zou kunnen noemen „de Ziel”, niet als individueel moment, maar in meer universeele en abstracte gedaante, een „Al-ziel” dus; m.a.w. het streven was in het latere Cubisme gericht op een eeuwigheidsopenbaring.

Men zou dus mogen zeggen, dat het vroege Cubisme een terugkeer naar de Realiteit beteekende: men wilde, door middel van de constructie bovenal, door het constructieve begripen, den essentiëelen, geestelijken inhoud der dingen sterker pousseeren; en men onderzocht, grondig en eerlijk, de middelen waardoor men in staat gesteld zou worden dit zuivere, hooge doel te bereiken. Het accent viel dus eenerzijds op een straffere overgave aan de natuur, anderzijds op het zuiver ambachtelijke. So far so good: zijn dit niet de twee eerste vereischten om tot een nieuw stijlgevoel, tot een nieuwe kunst te geraken? — Maar helaas scheen dit schoone begin binnen verbijsterend korten tijd gedoemd te ontaarden in een steeds meer afwijzende en cerebraal-hooghartige levenshouding, in een sfeer van fanatisme en over-prikkeling waarschijnlijk verergerd door den bitteren hoon en de blinde kritiek der vijanden, mede door een mateloos en verkeerd idealisme der Cubistische leiders op de spits gedreven. De excessen van het hoogmoedig intellectualisme deden niet onder voor de excessen der Fauves: het had er veel van, dat de duivel den duivel uitgeworpen had!

Want Idealisme in de kunst beteekent nooit: het „gewone” leven van zich stooten terwille van een hooger leven — vernielde het idealistisch Romantisme niet zichzelf, behalve in zooverre het dien waan te boven kon komen (misschien onbewust soms, doordat de levensdrang te groot was)? Altijd beteekent Idealisme: het hooger leven bespeuren, erkennen in het „gewone” leven. Slechts zodoende zal men, in de altijd betrekkelijke en eindige vormen van het leven of van de kunst, iets — maar dan ook maar iets — van het „goddelijke” kunnen realiseeren. Want zoo ge te veel naar den sterrenhemel staart, ge zult struikelen en te gronde gaan in het leven; maar ge moet, van tijd tot tijd, de sterren gezien hebben, opdat ge in elk madeliefje aan uw voeten een ster herkennen zult. Het is de taak van den kunstenaar, zooals William Blake gedicht heeft:

„To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.”



P. PICASSO.

DE DRINKER. 1901 (FOTO SIMON).



P. PICASSO.

HANSWORSTEN, 1905 (FOTO SIMON).

De vertolkers van het latere volstrekte en abstracte Cubisme waren zich te bewust van het Eeuwige en Oneindige, juister gezegd: zij waren zich onvoldoende bewust van de verhouding waarin deze eeuwige oneindigheid en oneindige eeuwigheid staat tot de levende realiteit; hun drang naar het Absolute leidde tot een levensontvluchting, een levensontkenning. Het eeuwigheidsbesef laat zich niet verbeelden als „Ding an sich”; want kunst was, is en blijft: een zinnelijke geestelijke twee-éénheid — en het geestelijke beginsel is ten eenenmale ondenkbaar buiten het zinnelijke om.

Er zijn er, ik weet het, die hier zullen beweren dat Picasso in zijn voorstellingslooze schilderijen „van de natuur uitgaat”: ik kan daarop alleen antwoorden, dat men begrippen verruimen en woorden rekken kan, totdat wel alles geconstateerd mag worden. Van der Leck's „lelies” is het werk van een belangrijk en geniaal kunstenaar, maar me dunkt, of hij lelies of boerenkool als aanloopje nam tot dit werk, is van niet het minste belang voor den toeschouwer. Het is een kwestie van graad, zeer zeker, maar dan zou men in omgekeerde richting wel kunnen constateeren dat een Blake of El Greco naturalisten waren!

Zulke lieden trekken een scherpe grenslijn tusschen Picasso's „viool” of van der Leck's „lelies” en de zeer schoone composities bijv. van Mondriaan, daar deze de natuur geheel uitschakelde en van uit een abstract, innerlijk beleven „componeerde”. Ik zou hier echter de vraag willen opperen: zijn er vormen, lijnen, vlakken of kleuren, die niet in diepsten grond afgeleid zijn van dat wat Is in concreten zin? Zou het werkelijk mogelijk zijn, wat Théo van Doesburg eens schreef, n.l. dat „le rapport harmonieux (de l'universel et du particulier) se traduit dans l'art moderne par des formes et des couleurs abstraites, complètement à la façon de l'art.” *) (De spatieering is van mij) — Moeten wij dit modernisme werkelijk beschouwen als een kunst-op-de-wijze-van-de-kunst, als een soort kunst van Mars- of Hemelbewoners? Beteekent Mondriaan's „uitschakeling” van de natuur-als-uitgangspunt niet eenvoudig, dat hij een retrospectiever natuur is dan Picasso of van der Leck, m.a.w. teerde hij niet op vormen die hij dan toch vroeger eens gezien had in het leven of in de kunst? Het abstractste van alles zou zijn: zich in een donkere cel op te sluiten en in het geheel niet te schilderen. En dit, helaas, is dan ook de tragische „oplossing”, waartoe enkele serieuze, oprechte en begaafde schilders zijn gekomen — indien wij althans wèl ingelicht zijn.

Dit alles is, nogmaals, een kwestie van graad, van meer of minder abstract. Want alle kunst houdt een abstract element in zich. De slaafsche nabootsing der natuur is daarom zoo groote dwaasheid, omdat zij een

*) „L'Effort Moderne”, Dec. 1925.

volkomen onbereikbaar ideaal is, zoowel langs artistieken als langs wetenschappelijken weg. (De photographie geeft een onzuiver, onvolledig beeld der natuur, om van de kleurenphotographie maar niet te gewagen!) — „Men moet abstraheeren”, zei een schilder mij eens „men kan het slechts op goede wijze doen, zooals wij moderneren, of op slechte wijze — zooals academici of naturalisten.” En ondanks den toon van gebruikelijke eiegen-gerechtigheid, moest ik in deze woorden den grond van diepe waarheid erkennen. Echter, wij raken hier het kernprobleem van alle kunst. De diepste waarheden zijn onuitsprekelijk, behalve in den minderwaardigen vorm van het paradoxale; zóó ook de eeuwen-oude religieuze waarheid, dat de mensch slechts tot den grond van zijn wezen dóór kan dringen door zich te verliezen in dingen en machten, die buiten of boven hem staan. Deze waarheid, een gemeenplaats, doch die wij steeds weer geneigd zijn te vergeten, geldt mede, geldt bovenal van de kunst. „Abstraheeren” beteekent het-zich-verheffen van de ziel boven de tijdruimtelijke werkelijkheid (de ziel begrepen hetzij als „persoonlijkheid”, hetzij in meer algemeen, Boeddhistischen zin). Doch deze handhaving van de ziel tegenover de stoffelijke buitenwereld kan nooit zoozeer een bewust als wel een onbewust proces zijn, daar op het moment van scheppen natuur en kunstenaar niet twee begrippen maar één en hetzelfde begrip zijn. De theorie der kunstgeschiedenis als zijnde een eeuwigdurende strijd tusschen Subject en Object — men leze Mevr. H. Kröller-Müller's „Beschouwingen over Problemen in de Ontwikkeling der Moderne Schilderkunst” — is m.i. daarom een zoo verkeerde en zelfs verderfelijke voorstelling, omdat er in dien zin geen strijd bestaat tusschen den Aanschouwer en het Aanschouwde: er bestaat daarentegen een diepe communie juist tusschen kunstenaar en natuur, waaruit een vibreering, een spanning ontstaat als van het trillen der neusgaten bij een paard, dat zijn berijder wacht. De kunstenaar zoekt, op actieve wijze, de natuur; de natuur, passief-gewillig, geeft zich aan den kunstenaar. Door dit contact wordt geboren die sfeer van belangelooze gespannenheid waarin het wonder der geestesrealiseering, welke men kunst noemt, zich voltrekken kan. De werkelijkheid in de natuur wordt tot Waarheid; de waarheid in den kunstenaar wordt tot Werkelijkheid. Is dit wonderschoone gebeuren dan het werk uitsluitend van den kunstenaar? Zou men niet eerder nog kunnen spreken van een tweevoudig instrument, dat zich door het Eene Onbekende laat bespelen? Ik vraag mij af: wie zal, voor een Chineesche prent of een muurschildering van Fra Angelico staand, zich rekenschap geven van den strijd, dien het al of niet triompheerend subject tegen het al of niet verslagen object voerde? — In zulk werk overwon het subject juist door een zoo diepgaande en bereidwillige overgave aan het object, — beteekent de abstraheering niet een afwijzing van, maar een

doordringing in, de essentiële kern der dingen, — wordt het eeuwigheidsbesef, dat in den kunstenaar woonde, zoo schoon geopenbaard door de volkomen aanvaarding van de relatieve en zinnelijke realiteiten, zoowel van het aanschouwde gegeven als van het tot begrensdheid en geconcentreerdheid dwingend métier. Wanneer wij ons gepijnigd hebben tot klaarheid te komen omtrent het Cubistische probleem, wanneer wij ons vermoeid hebben met de zwaarwichtige lectuur van een boek als het bovengenoemde van Mevr. H. Krölller-Müller, hoe verfrisschend is het dan deze zuivere, eenvoudige woorden van Tagore te lezen over „het Wezen der Kunst”: *).

„We hebben een primaire belangstelling voor al het bestaande, want wanneer we dit gerealiseerd hebben, wekt dit bestaande het bewustzijn op van ons eigen bestaan. Het feit dat wij bestaan, vindt zijne bevestiging in het feit, dat al het andere bestaat. Het „ik ben” in mij, erkent zijn eigen uitbreiding, zijn eigen oneindigheid, wanneer het waarachtiglijk ook maar iets anders realiseert. Ongelukkigerwijze is, tengevolge van onze beperking en honderd en één vooroordeel, een groot gedeelte van onze wereld, hoewel in onze onmiddellijke nabijheid, verweg van de lantaarn onzer aandacht; het is vaag, gaat ons voorbij als een karavaan van schaduwen, zooals het landschap in den nacht, gezien door het raampje van een verlichte spoorwegcoupé; de reiziger weet dat de buitenwereld bestaat, dat zij belangrijk is, maar voor het oogenblik is de coupé voor hem van veel grooter belang. Wanneer onder de talloze objecten dezer wereld er een paar zijn, die onder de volle verlichting onzer ziel komen, en zoo realiteit voor ons verkrijgen, dan roepen zij voortdurend luide tot onzen scheppenden geest om een blijvenden vorm. Zij behooren tot hetzelfde gebied als het verlangen in ons, dat hunkert naar een voortbestaan van ons zelf.”

— Of deze sobere, prachtige woorden van den criticus A. M. Hammacher over Giotto: †)

„Hij veredelde het zichtbare en ontkwam aan den waan, dat de bergbewoner dicht bij den hemel zoude zijn, dan de bewoner van het lage land. Hij woonde in het hart van het leven.”

Picasso, ik zei het reeds, heeft veel van een genie: zijn wegen, evenals de wegen des Heeren, zijn wonderlijk, om niet te zeggen onnaspeurbaar. De kern van zijn wezen laat zich moeilijk ontdekken uit de verwarrende veelzijdigheid van zijn scheppingen. Zijn grootheid, evenals die van een Goethe, laat zich bezwaarlijk meten. Evenmin kan men zijn waarde schatten, door hem aan anderen te toetsen: hij is daarvoor te origineel en inventief, te verrassend, te gecompliceerd. Wanneer men zich stelt

*) „De Stem”, 15 Juli 1926.

†) „Romantische Spiegelingen”. (De Gids, Juli 1926).

tegenover eenige zijner beste werken, dan weet men dat hier slechts een bewonderend eerbiedig zwijgen past — zij zijn zoo subliem van stilte, gelijk „een bewegenlooze vlam, die niets dan beweging is”. En toch zijn er weinige groote kunstenaars, op wie zóóveel misschien valt aan te merken.

Men kan zijn oeuvre, als geheel genomen, slechts benaderen door in het centrum der aandacht te stellen: het schilderij als filosofisch-ambachtelijk probleem. Ik zou het woordje filosofisch hier willen onderstrepen, om den lezer te behoeden voor het misverstand als zoude Picasso iets gemeen hebben met een technisch virtuoos. Hij was te overdadig begaafd van huis uit, alsmede te voortvarend en ongedurig, om zijn technisch kunnen met geduld en toewijding tot in alle finesses te willen vervolmaken: hij hechtte daaraan te weinig waarde. Het „waarom” en „waarheen” boeiden hem evenzeer als het „hoe”, misschien méér. Maar nooit was het schilderij voor Picasso allereerst de drager van zijn ideeën omtrent het leven, omtrent de verhouding van mensch tot mensch, nooit was het de machtig-expressieve vertolker van zijn liefde en haat: het paard, dat hem naar verre begeerde gebieden droeg — het was ternauwernood de verlosser uit zijn barensnood. Het was doel op zich zelf, wereld in zich zelf. Door alle verwickelingen van zijn raadselachtige genialiteit heen zocht hij nooit zichzelf, zocht hij nooit het projecteeren van het „subjectieve ik”, de openbaring van de persoonlijkheid, maar wijdde hij zich met een belangelooze maar félle overgave vóór alles aan het artistieke probleem in zijn meest algemeen gestelden vorm; de oplossing van het steeds zich vernieuwende artistieke probleem is de alpha en omega van zijn bestaan. En hoe heeft hij het dan ook niet opgelost! Hij heeft werken geschilderd, die eenzelfde sensatie achterlaten als welke men soms krijgt bij ’t aanhooren der slot-passages van Bach’s praeludium en fuga’s — er valt niets meer op te zeggen; er valt niets bij te voegen, niets weg te laten. Er valt niet aan te tornen, men kan het zich momenteel niet anders denken, het sluit het volmaakte in zich. Het is een gaaf, omsloten iets; het is een raadsel dat ontsloten werd; maar ook een gebied dat afgesloten werd. Men kan er niet op voortbouwen. Er is een afscheid-nemen van zichzelf en van het leven in zulk een werk, dat ons Westerlingen eenigszins Oostersch aandoet. Picasso is dan als een schooljongen die de uitkomst vond van zijn rekensom: het artistieke probleem werd opgelost. En wat nu? Wat anders dan zich een nieuwe taak te stellen: een nieuwe rekensom, van dezelfde soort of van een andere soort? Men vatte deze beeldspraak niet al te letterlijk op . . . het ontbreekt Picasso geenszins aan „scheppingsdrang”. Doch aan zijn scheppingsdrang paart zich een speculatief-intellectueel element; zijn actieve, onrustige geest — scherp, vernuftig, stoutmoedig, fascineerend — verkrijgt zodoende iets spelends, iets dat ons



P. PICASSO.

VROUWENKOP, 1904 (FOTO SIMON).



P. PICASSO. MANNENKOP. 1907 (FOTO SIMON).



P. PICASSO. GUITAAR. 1912 (FOTO SIMON)



P. PICASSO.

HUIZEN TE HORTA. 1909 (FOTO SIMON).

minder-begaafden een spel van onverantwoordelijke avontuurzucht, maar dan van een halfgod, toeschijnt. Het avontuur van het moderne schilderen: het was voor Picasso levensdoel. Met een ademlooze spanning deelde hij in dit groote avontuur; maar belangeloos, als had het niets te maken met zijn eigen lagere individualiteit. En zeker had het voor hem nooit veel met de menschheid uit te staan.

Geen wonder, dat zijn nerveuse en koele maar felle persoonlijkheid zoo groote verwarring soms stichtte! Men had ternauwernood den zin van zijn woorden ook maar eenigszins verstaan, of hij sprak reeds over geheel andere dingen! En men trachtte in de gauwigheid een half-verwerkte waarheid door te slikken, opdat men zich werpen kon op nieuwe kruimels die van zijn tafel vielen.... uit eerbied voor den Meester, maar óók uit vrees, ongetwijfeld, dat een buurman vóór zou zijn. Van geen schilder na Cézanne ging zulk een suggestieve werking uit: zijn invloed is welhaast een wereld-invloed. Dat deze invloed soms zoo gevaarlijk was, komt allermintst door zijn gepreoccupeerd zijn met het artistieke probleem, maar juist door de inwerking daarop van zijn onrustige, prikkelende, naar het abstracte en philosophische neigende spiritualiteit; door een eigenaardige vermenging van constructief-wetenschappelijke en anarchistisch-metaphysische elementen. Het is volslagen dwaasheid te meenen dat het „artistieke probleem” een verschijnsel is van dezen tijd alleen en noodzakelijkerwijze op een gemis aan bezieling of onmacht van voelen duidt: hoe hebben een Giotto, een Glück, een Keats niet geworsteld met het probleem! Zelfs mag men zoover gaan te zeggen, dat de kunstenaar zich zijn kunst slechts bewust wordt, wanneer zij voor hem probleem wordt. Het voortdurend stellen van het artistieke probleem was voor Picasso een heilzame, onmisbare noodwendigheid. Want hij miste te zeer het menschelijk-warme, het menschelijk-levende, dan dat het aardse leven hem in voldoende mate boeien kon en weerhouden zou de grenzen van dit leven te overschrijden. Het métier, niet in den zin waarin academici of virtuosen dit woord gebruiken, maar in dieperen zin, was voor hem het zware anker, dat zijn schip, zoo licht geneigd tot varen over de wateren der Oneindigheid, van tijd tot tijd althans in de veilige haven der concrete realiteiten vastlegde.

Pablo Picasso — feitelijk Pablo Ruiz — werd te Malaga geboren in 1881. Zijn eerste lessen ontving hij van zijn vader (te Barcelona). Hij was een verbluffend vroegrijpe knaap; en wij zeiden het reeds: dit on-zware element, dit los-zijn van de materie, dit gemakkelijk zich bewegen in hogere sferen van geest en verbeelding, deze verwonderlijke faciliteit van expressie — het is een levenslange karakteristiek geweest.

Toen hij zich losgemaakt had van zijn eerste klassiek-academische phase, kenmerkte zijn werk zich door een nerveuze verfijning, een me-

lancholiek sentiment dat soms iets dweepzieks, bijna fanatisch in zich had. Ontroerend was het ranke rijzen van een geïsoleerde figuur; — ontroerend was een bleek gelaat, smartelijk en gecompliceerd; — ontroerend vooral was soms de blik van deze verlaten vrouwen, van deze zielvolle en zielige jongelingen, het onzekere daarin, het getroebleerde, de onrust en het heimwee, de niet weg-te-cijferen onvoldaanheid over het leven. Of soms ook was de blik vaster, maar berustend en afwezig. Er was in dit werk der „Epoque Bleue”, in dit werk van den zoo overbewusten en overgevoeligen Picasso-dier-dagen, een innerlijke twijfel, een geen-weg-weten-met-het-leven, een Hamletachtig Zijn of Niet-Zijn. Er was een knagend, onuitsprekelijk heimwee naar het onbegrepen, het omnevelde, het metaphysische, naar dat wat over de grenzen der eindigheid gaat, en het openbaarde zich als de kille huivering van het den-dood-nabijë, als een exotische en kwijnend-raadselachtige schoonheid. — Er was óók een andere Picasso, o ongetwijfeld, vagabondeerend aan de oppervlakte van het leven; de gezegende, de begenadigde; slagend in al wat hij deed, overwinnend van den beginne af aan; de Picasso wien het goed ging. Maar déze was de diepere, die eenzaam in het leven stond, een jongeman, gepreoccupeerd, niët door het leven, ternauwernood nog door zijn kunst — toen! —, maar door het innerlijk probleem van de ziel, het probleem van het Hoe en Waarom, het probleem van Leven en Dood. De wonderschoone aarde bloeide aan zijn voeten, maar de Goden lieten hem geen rust. En omdat hij zich gekweld en ongelukkig voelde, vaag-ongelukkig gelijk een kind of grijsaard zijn kan, keerde hij zich tot de armen, de gehavenden, de ellendigen, tot die verworpen wereld, die de teeder enthousiaste Steinlen en de gefolterde Lautrec zoo innig en zoo schrijnend hadden uitgebeeld. „*Quelque chose d'infiniment humain et tendre*” . . . o zeker, maar niet op de wijze van zijn daareven genoemde voorbeelden, niet op de wijze van een Toorop te Londen! Want niet alleen is deze kunst nooit opstandig: men voelt in 't gehéél geen socialen achtergrond. Hij kon de pijn daarbinnen slechts stillen door 't leed der wereld uit te beelden: zelden was een medelijden subjectiever! Men vraagt zich weleens af of de concrete werkelijkheid — die hij in enkele werken uit den laatsten tijd zoo feilloos constateerend, met welhaast photographische nauwgezetheid, observeeren kan — voor Picasso feitelijk ooit bestaan heeft. Men zal tevergeefs een *dramatische* tragiek ooit zoeken in deze kunst. In dien zin heeft het conflict voor Picasso ternauwernood bestaan.

Een „Epoque Rose” volgt de „Epoque Bleue”. Hij overwint allengs zijn ietwat Werther-achtige melancholieën, zijn natuur schijnt zich te solidereen, zijn levensaanvaarding wordt voller. Het eenigszins dilettantisch-litteraire, het eenigszins zweverig-idealistische of illusionistische (maar hoe

ziel-vol was dan toch dit illusionisme!) maakt plaats voor meer direct kunstzinnige overwegingen, voor concreter en plastischer betrachtingen.

Het werd rijp daarbinnen voor een innerlijke revolutie, die zich omstreeks 1906 tot '8 voltooide. Het scheen toen dat Picasso alles overboord gooid wat hij tot dusver had verworven: hals over kop stortte hij zich in de wiskunstige abstracties van het cubisme. Een onderhanden schilderij, de „Demoiselles d'Avignon" diende als proefkonijn, en hierop paste hij zijn experimenten dermate toe, dat Braque verbouwereerd uitriep: „Dat is krankzinnigenwerk; net iemand, die karpel eet of petroleum drinkt."

De diepere, stuwende motieven voor dit sensationeel „bolsjewisme", gelijk men deze beweging heden ten dage zonder twijfel gedoopt zou hebben, waren de invloed van Cézanne — Pierre Reverdy cijfert deze te gemakkelijk weg in zijn „Picasso" — de reactie tegen het „litterair" sentiment van eigen werken, de reactie tegen de wilde en anarchistische kleur-verheerlijking der Fauves, alsmede ten deele tegen het latere, als te leeg en uiterlijk verworpen Neo-Impressionisme van Signac, en al wat hiermede verband hield. Onmiddellijke aanleiding echter voor Picasso was de ontdekking van Afrikaansche en Polynesische afgodsbeelden.... En hier vragen wij ons af: zal Picasso — de Picasso der Epoque Bleue allereerst, eenzaam, weemoedig-berustend, gekweld als hij was door een heimelijk besef van het onmetelijk levensmysterie — zal deze nog onbevrijde Picasso soms ook in diepste wezen een innerlijke verwantschap ooit gevoeld hebben met deze strenge en sombere kunstuitingen, met hun verhevigd psychisch realisme, met hun directe expressiviteit en hun rudimentaire vorm-vereenvoudiging? Vergeten wij niet dat Picasso Spanjaard was: afkomstig van dit boeiend land met zijn duister heiligheidsbesef, met zijn wreed fatalisme, met zijn vreemde ineensmelting van het imaginair-zielvolle en het barbaarsch-realistische. Hoe dit zij, dat de kunstenaar in Picasso voedsel vond voor zijn immer wakkeren, hunkerenden geest in deze primitieve, streng-gestijleerde beelden, behoeft geen verwondering te wekken.

Wij lezen in een artikel van W. F. A. Roëll *) over deze periode: „De mathematische vormverstrakking der Negers en Polynesiërs wordt thans ook op de stillevens en landschappen toegepast; inderdaad is er vooral in de laatste een neiging tot „kubiceeren" der huizen en berglichamen merkbaar, waardoor men Matisse's uitroep voor deze doeken: „Trop de cubisme!" — hetgeen tot het oneigenlijk geuzenwoord: „Kubisme" aanleiding gaf — volkomen kan begrijpen †). Doch als de schilder inziet,

*) „Pablo Picasso": Elsevier's Maandschrift, 1925.

†) Volgens Mevr. H. Krölller-Müller ontstond dit woord door een uitroep van Matisse over een werk van Derain: „mais comment, ce sont des cubes"! — Waarschijnlijker is het, dat deze uitspraak geen werk van Derain gold, evenmin van Picasso, maar van Braque, gelijk Jean Cocteau constateert. — L. R. schrijft in de „Effort Moderne", dat het woord reeds in 1906-'07 gebezigd werd naar aanleiding van schilderijen van Picasso en Braque, maar pas gepopulariseerd werd door den beslissenden

dat het stereometrisch ruimtekarakter onmogelijk met den vlakken schilderijwand is te vereenigen, laat hij dit stadium in den steek met het doel een nieuwe ruimtevoorstelling te vinden. Eerst tracht hij daartoe den vorm te analyseeren om na afloop tot synthese over te gaan. Met afschaffing van het academisch perspectief zien we hem daartoe op het platte vlak alle aangezichten van het af te beelden lichaam ontrollen en neerslaan; dikwijls dienen kenmerkende doorsneden en projecties ter verduidelijking: toch heeft deze algemeene beschrijving niets van het dor-rationeële der Beschrijvende-Meetkunde-teekeningen, waarin later de Puristen zullen vervallen: integendeel, het intuïtief-doorvoelde plastische begrip van het voorwerp blijft de kern. Tijdelijk wordt de kleur opgeofferd of door neutrale tinten vervangen, terwijl aan het geheimzinnig-schijnende licht de taak is opgedragen de plan-afscheidingen te verduidelijken. Zoo komt Picasso, nadat Braque in 1909 in de „Indépendants” het voorbeeld heeft gegeven, met zijn eerste analytisch-kubistisch schilderij voor den dag, waarin het alzijdig-afgebeelde voorwerp als een lijk onherkenbaar anatomisch is ontleed.”

En zoo ontstonden dus de eerste dier duizenden werken, waarin de schilder méér dan „uitzicht” alleen op de dingen gaf, waarin hij ook „inzicht, doorzicht, rondzicht” wilde geven — met dit onmiddellijk resultaat, dat de verbijsterde, zich als behekst voelende toeschouwersdier-dagen, door het kris-kras door elkander schieten der diametraal elkaar zoekende of ontwijkende flesschen, gitaren, huizen, bergen, en wat dies meer zij, niet goed meer wisten of zij vóór of achter of aan weerskanten tegelijk van het „onherkenbaar lijk” der zoo geliefde natuur stonden. Een storm, een orkaan van verontwaardiging brak los. Geen wonder! Men kon bij Cézanne nog een en ander over 't hoofd zien en zekere dwaasheden verontschuldigen als zijnde de noodlottige produkten van een „onmacht tot realiseering” — was het niet Cézanne's eigen eeuwige klacht? — Men kon den braven douanier Rousseau nog als een ongevaarlijken en eigenzinnigen dilettant beschouwen — wat àl te simpel, niet waar? — Men kon Van Gogh genadig, zonder moeite, voor krankzinnig verklaren — wàs hij dan soms ooit normaal geweest? — Maar hier, hier gold het een schilder die reeds een zeker succes verworven had; erger nog: hier gold het een heele kudde begaafden! Een heele generatie scheen als bezeten door een wetenschappelijke manie.

En het bleef er niet bij: men maakte het nog bonter enkele jaren later. Men scheen niet tevreden op een dergelijke wijze den spot te drijven met Natuur en Kunst en de Publieke Opinie, maar ging er toe over lucifersetiketten, kranten-reclames, stukjes karton en linoleum en dergelijke

uitroep van Matisse: „encore des cubes! assez de cubisme!” (Salon des Indépendants, 1908). — Daar ik me toen ter tijde in de oerwouden, op Borneo, bevond . . . houd ik mij veiligheidshalve maar buiten dit gevaarlijk dispuut!



P. PICASSO.

STILLEVEN VOOR 'T VENSTER, 1919.



P. PICASSO.

LEZENDE VROUW.



P. PICASSO.

VROUW MET ROODE JAPON, 1922
(FOTO PAUL ROZENBERG).



P. PICASSO. MOEDER MET KIND OP HET STRAND (FOTO PAUL ROZENBERG).

natuurlijke voorwerpen op 't doek te plakken, teneinde daarmee nog verrassender resultaten te bereiken....

Is elke nieuwe waarheid niet als een vurige flambouw, waarvan de omstanders veelal meer rook dan licht zien? Inderdaad: het behoeft ons niet te verwonderen, dat Picasso om beurten voor genie en charlatan, voor mysticus en mystificateur, voor een baanbreker en een diabolisch begaafd illusionist werd uitgemaakt. — Men houde mij mijn conservatisme ten goede, maar ook ik voel g e e n n o o d z a a k voor deze en soortgelijke grapjes. (Nog onlangs werd een Don Quichot, van kachelpijpen vervaardigd, in Parijs ten toon gesteld.) Men moge dit willen goed praten, door te zeggen dat Picasso's uitvinderslust geprikkeld werd om met minderwaardige en triviale middelen een plastischen indruk te verwekken, ik kan alleen daarop antwoorden dat een d e r g e l i j k e „uitvinderslust" al heel weinig tenslotte met kunst heeft uit te staan.... men moge dan zulk eene prestatie uit wetenschappelijk-technisch of algemeen-menschelijk oogpunt al dan niet aanvaarden en loven! Uit schilderkunstig oogpunt is deze vervanging van de verf door reclame-kolommen en behangselpapier alleen te verklaren en te verontschuldigen als reactie tegen het misbruik van de verf door vele modernen, uit haat dus tegen het „verlekkerd zijn" op de smijdigheid der vette materie van bijv. een Dunoyer de Segonzac. Men kan Picasso dan ook geen grooter belediging aandoen dan hem „schilder" te noemen.

Hoogst prijzenswaard is het daarentegen, dat Picasso nooit tot een decoratieve vervlakking vervalt: ondanks alle excessen van het intellect blijft hij levend, bewogen, zelfs geniaal. Zijne cubistische werken laten zich onmiddellijk onderscheiden van die van Braque, Marcoussis, Herbin, Lurçat enzovoorts, door een eigen accent: zekere spontaneïteit, zekere vurigheid, zekere vibreering, waaraan soms de suggestie van het tragische niet vreemd is.

Dan nadert echter een kentering: zijn ontwerpen voor het Russische ballet leiden hem weer terug tot concreter terrein, en in teekeningen van Pierrots komt nu een Ingres-achtig element opdoemen, doch scherper, markanter, intenser dan bij Ingres het geval is. In 1922 voltrekt zich de overgang van het cubisme tot het academisme, „het tijdperk der z.g. Elefantiasis".

Het meest opmerkelijke van deze neo-classieke werken is de overeenkomst met vroeg academische werken en werken uit het tijdperk der „Epoque Rose" — hoe treffend is de overeenkomst, maar hoe treffend ook is het verschil! Want hoeveel ging niet verloren aan het zielsinnige, maar hoeveel werd niet gewonnen aan heldere gedecideerdheid, hoeveel positiever en bewuster zijn de latere werken; hoe voelen wij niet dat Picasso, machtig, zelfverzekerd nu, schept van uit een innerlijken

rijkdom en weldadigen overvloed. Breed en ruim en groot verrijzen de weelderig loome vrouwenfiguren, met de expressie van sublieme onverschilligheid, van goddelijke kalmte, doordrenkt tot in elk detail van het zware, dat immer zoo on-zwaar blijft. Zij zijn als een zucht en toch zoo solide, als een onzinnelijke droom van zinnelijken wellust. Heeft deze metaphysicus de aarde willen verheerlijken in deze massale en toch vloeiende verbeeldingen — in deze ademende monumenten van steen, of zijn het versteende monumenten van vleesch en bloed? Het is of zijn geest, zoolang ontvreemd aan de realiteiten van het zinneleven, thans onverzadigbaar is in de hunkering naar steeds vollere vormen, totdat zelfs de vingers vergroeien tot dikke vette paddepootjes.... maar hoe voornaam, hoe nobel-gestijld blijven dan toch die „uitdrukking- en figuurlooze Juno's"! En al moge Picasso niet allereerst een colorist zijn — wie eens het hiernevens gereproduceerde werk (op pag. LXXIV) zag, vergeet niet licht de ongelooflijke suggestiviteit van deze welhaast kleurlooze kleuren: grijs, rose, groenig-grijs, voilà tout! Het heeft er den schijn van, dat Picasso deze grijze uitgestrektheden op het doek borstelde zooals een kind een krabbeltje „kleurt”: wie doet het hem na?

Ook tijdens deze periode werd het voorbeeld van Picasso door een groot aantal schilders gevolgd, zoodat men wederom van een nieuwe strooming spreken kan, het Neo-Classicisme of Neo-Plasticisme, dat ook buiten Frankrijk zijn invloed deed gelden, in ons land o.a. op zoowel Charley Toorop als Jan Sluïjters. De geest van dit Neo-Classicisme is verwant aan den geest van het Cubisme, vooral van het vroege Cubisme. Vergelijkt men een neo-classiek werk van Picasso of Metzinger met een werk van bijv. Corot of Degas, dan treft allereerst bij eerstgenoemden het geordende, het constructief-epische, het meer collectivistisch en bovenpersoonlijk stijlbesef, in één woord: h e t s t r e v e n n a a r d e a r c h i t e c t o n i s c h e s y n t h e s e. En het verwondert dan ook niet te lezen in de „Bulletin de l'Effort Moderne”:

„Il n'est pas trop osé d'avancer que l'époque actuelle marche graduellement vers un art national ou populaire que toute la civilisation européenne acceptera, car maintenant la lumière vient de l'O c c i d e n t. A toutes les époques héroïques, l'art était le fait de t o u t u n p e u p l e enthousiasmé, et non comme aux époques de pharisanisme, celui d'une c l a s s e ivre de jouissance matérielle.” *).

Deze woorden, betrekking hebbend op het cubisme, zouden evenzeer, misschien juister nog, op het Neo-Classicisme kunnen slaan. Echter, hoezeer ik zulk een kunst zou toejuichen en hoe schoon ik dan ook vele uitingen van deze nieuwe richting vind — ik meen mijn bezwaren en bedenkingen hier te moeten opperen. Wij doen nml. goed te beseffen, dat

*) L. R.: „Cubisme et Tradition” (Bulletin de l'Effort Moderne, Juli 1926).

met dit loffelijk streven een zekere voorbarigheid gepaard gaat. Ik bedoel hiermede dit: de meer los-lyrische kunst van een Matisse kan men zien als een geïsoleerde geestesdaad — het accent valt op de persoonlijkheid. Hoogstens kan men zeggen, dat deze kunstenaar weleens wat à te bewust zijn intuïtieve „onbewustheid” handhaaft. Bij een architectonische kunst valt daarentegen het accent nooit op de persoonlijkheid. Zij is, zij moet zijn, boven het persoonlijke uit; dit ligt reeds in het woordje architectonisch besloten. Zulk een kunst veronderstelt een gemeenschapsstijl, een gemeenschapsleven. Deze „gemeenschap” nu is feitelijk nog niet aanwezig.

Men zal hier wellicht opmerken dat ook Cézanne reeds streefde naar het min of meer boven-persoonlijke. Doch het uitte zich als een tasten in 't donker, als een zoeken naar nieuwe waarden; en als zoodanig aanvaardden wij het geheel. Bij Picasso is het geen zoeken: het is er... en toch voelen wij, ergens diep in ons hart, dat „het” er nog niet zijn kan. Het heeft er den schijn van, dat Picasso — geboren aestheet en egoïst — uit het individualisme, langs zuiver aesthetische lijnen zich evolueerend, tot een meer boven-persoonlijk levensbesef kwam; ja zelfs, men kan zich sommige van deze neo-classieke beelden moeilijk anders denken of aanvoelen, dan gedragen door een rijp cultuurleven. Doch het fascineerende van Picasso is juist, dat hij overtuigt en tevens argwaan wekt, dat in zijn werken schijn en echtheid zoo wonderbaarlijk dooreengestremeld zijn, dat men ze niet meer uiteenrafelen kan. Iets is er in mij, dat mij altijd heeft gewaarschuwd tegen Picasso's architectonisch-monumentale werken. Dit is geen weten, het is geen denken maar een voelen. Men kan deze dingen niet bewijzen. Ik zou hier onmogelijk het woordje forceeren kunnen uitspreken. Evenmin zou ik Picasso opportunist of illusionist willen noemen. Ik verwacht van den in-dezen-zin „moderneren” kunstenaar geenszins, dat hij S.D.A.P.-er zal zijn of worden. Er zijn wellicht andere, of vele wijzen om er te komen. Dit alleen weet ik zeker: men komt er niet zonder een volstreekte overgave — en zulk eene overgave vindt ge niet bij Picasso! — Door zijn ongelooflijke fijn-besnaardheid, door zijn ontvankelijke en licht-ontvlambare genialiteit, wist hij zich instrument in handen van den hooger en Tijdgeest en was zodoende een baanbreker voor komende geslachten. Met dit al heeft Picasso den Tijdgeest slechts ten deele verstaan: hij heeft zijn tijd niet begrepen zooals Van Gogh den zijnen begreep. Hij was geen baanbreker zooals Van Gogh dat was. Zonder zijn ontdekking van het cubisme ook te willen onderschatten, doen wij goed te realiseren dat de nieuwe perspectieven, die Picasso voor ons geopend heeft, meer van specialistisch-artistieke dan van algemeen-menschelijke waarde zijn; en dat er immer iets tijdelijks aan deze ontdekkingen kleeft. Ik wil hiermede niet zeggen dat Picasso geen werken van

blijvende waarde geschapen heeft: hij deed en doet zulks zonder den minsten twijfel — maar deze eeuwigheidswerken staan min of meer buiten en boven de sfeer van zijne ontdekkingen; zij zijn allerminst revolutionair in dieperen zin van het woord; zij zijn niet de uit bloed en tranen geboren produkten van een levensdoorworsteling van onder af aan.

Dit zijn geen ethische bespiegelingen — dit zijn óók zuiver aesthetische overwegingen; want men kan geen kunst van leven scheiden, o kortzichtige kunstzinnigen van dezen gespecialiseerden tijd! Ik erken gaarne Picasso's genialiteit, ik ben bereid hem den geniaalsten van alle levende schilders te noemen (hoe klein, bijna nuchter soms, wordt zelfs die veelzijdig-phantastische en in zijn verbluffende inventieve begaafdheid wel aan verwante Hollandsche geest, Jan Toorop, bij dezen Proteus vergeleken!) Máár — ik kan in Picasso geen representatief kunstenaar zien van onzen zoo tragischen tijd. (In Toorop is mèèr, vèèl meer, dat representatief is!) Eer zie ik hem als een verdwaalde, nobele, egocentrische geest, die over de eeuwen heen ziet, uitziet naar het groote Vreemde en Onbekende — in den beginne met smartelijken weemoed, met gelaten hooghartigheid later. Om wezenlijk representatief te zijn mis ik in Picasso te zeer het verantwoordelijkheidsbesef tegenover het leven als totaliteit beschouwd; m.a.w. zie ik hem te zeer als aestheet. En dit, tenslotte, geldt niet alleen van Picasso of van de Cubistische en Neo-Plastische bewegingen, maar van de hedendaagsche Fransche kunst als geheel beschouwd, en laten wij met een gerust geweten hier bijvoegen: van de Europeesche kunst als geheel beschouwd.

Wanneer wij deze dingen overdenken, dan zijn wij geneigd in wanhoop ons af te vragen: is Giotto dan een schim van het verleden, een onmogelijke droom, een onbereikbaar ideaal? — Ik weet het niet, ik geloof het nog niet; ook al weet ik héél zeker, dat wij veel te gemakkelijk redeneeren over een monumentale kunst alsof deze aesthetisch maar voor het grijpen ligt en niet is „le fait de tout un peuple enthousiasmé.” Maar ik meen wèl te mogen aannemen, dat die drie voortreffelijke kunstenaars Severini, Herbin en Metzinger zich eenigszins anders verhouden tegenover dit vraagstuk dan hun groote voorganger Picasso. Uit hun gedegen en verzorgde schilderwerken spreekt meer een geest van dienende aanvaarding en geduldiger toewijding, van bewuster zich-rekenschap-geven, welhaast van conscientieuze berekening. Zij missen Picasso's onvoorzichtige, bijna onverantwoordelijke durf en élan en spontaneïteit; zij missen de grillige verwendheid van zijn intellect. Zij wonnen veel bij dit verlies: zij wonnen aan betrouwbaarheid, zijn meer te-goeder-trouw. Doordat zij „redelijker” zijn, doet het gevaar der aesthetische intellectualiteit zich niet gevoelen als een vaag dreigement — ik zou eerder geneigd zijn te zeggen,

dat het tot uiterste consequenties begrepen, aanvaard en onder oogen gezien is. Het monumentaal levensbesef openbaart zich niet als een verinnerlijkt en verhevigd zielsmoment, het is meer geworden tot een langzaam en moeizaam veroverd geestelijk bezit — het werd, naar het mij voorkomt, meer veroverd op het leven. Veelzeggend ook dunkt het mij, dat bijv. Metzinger met een stugge vasthoudendheid voortgaat op den ingeslagen weg der monumentale verstillings, terwijl Picasso reeds sedert het „tijdperk der Elefantiasis” meerdere omzwenkingen doormaakte en tegelijkertijd in zijn verbijsterend veelzijdige productiviteit er plotseling weet uit te gooien: een Rembrandtesk-naturalistisch schetsontwerp, — een klassieke teekening in één ononderbroken en haast spelenderwijze op het papier geworpen lijn van een pen, — een feilloos-vaststellend objectief portret, streng en schoon, — een zuiver cubistische abstractie met de onmisbare letters „Journal”, die in het begin der zoste eeuw wel een zèer magischen, om niet te zeggen spiritistischen klank verkregen hebben voor den uitverkoren kring van ingewijden, — en tusschen dat alles door nog bijv. een driftig geschilderd vizioen van een wit ros, vurig en fel! („Wat ik waarneem, druk ik somtijds op verschillende manieren uit.”)

Een en ander zal het begrijpelijk maken, dat ik Picasso een weinig betrouwbaar.leidsman acht in deze zoo verraderlijke tijden. Vandaar dan ook, dat ik het feit niet betreur, dat hij zich reeds geruimen tijd nu vrijwel terugtrok uit het publieke leven der boulevards en dat de Fransche jongeren, mede beïnvloed door de weliswaar niet zeer prijzenswaardige naoorlogsche chauvinistische stroomingen van den tijd, meer en meer hun Spaanschen heros afzwoeren en verwisselden voor den nationalen André Derain, dien men intusschen niet voor een jongere figuur moet aanzien, daar deze geheimzinnige en teruggetrokken persoonlijkheid een jaar ouder is dan de vroegrijpe Pablo Picasso.

Alvorens over te gaan tot een bespreking der overige Doctrinaireren, kan ik niet nalaten hier aan te halen deze typeerende en veelzeggende beschrijving van Picasso's atelier.... „of beter gezegd zijn laboratorium vol mysterieuze flesschen, ijzerplaten, staaldraad en kartonschablonen. Op den grond een helsche wanorde van correspondentie, couranten, blocnotes, teekenskartons, waaruit enkele negergodheden hun onthutste koppen uitsteken. *). Aan den muur: materiaalstalen, kleurspectra, voorbeelden van verschillende horizontale en verticale arceeringen en eenige van de laatste werken: het klassiek-serene portret van zijn vrouw en zijn alleraardigst kind met rood poney-haar, in geel-en-blauwen domino tegen den groenpluche fauteuil en met iets van het schoone oogen-droomen, dat Velasquez in zijn infanten wist te ontdekken.” †).

(Wordt vervolgd).

*) „Inplaats van de lang-geraadpleegde negergoden, bemint de schilder thans eerder de onschuld der kapperbustes.”

†) „Pablo Picasso door W. F. A. Roëll,” (Elsevier's Maandschrift, 1925).