

EEN TE WEINIG GEKENDE SPAANSCHESCHILDERES: MARIA BLANCHARD

DOOR G. T. SCHELTEMA

OOK van haar was er werk op die zeer overzichtelijke tentoonstelling van 20-ste eeuwse Fransche kunst in het Stedelijk Museum te Amsterdam in 1932. Toch was zij een Spaansche: zij behoort tot de kleine groep buitenlandsche kunstenaars, die in het eerste kwart dezer eeuw te Parijs hun grootste ontwikkeling bereikten en die men met hun Fransche tijdgenooten — de baanbrekers voor een deel — ondanks den verschillenden aard van hun werk de Parijsche school is gaan noemen.¹⁾ Haar werk werd gekocht in Frankrijk, België, Engeland, Zwitserland en Amerika. Het is louter toeval, dat het bij ons minder bekend is, minder dan bijv. de lichtere, gracieuse, maar eenzijdige en bloedarme kunst van een Marie Laurencin. Karakteristiek is, dat Blanchard nimmer exposeerde: zij zond slechts één maal in op een der openbare salons, die van 1920, waar ze een werk exposeerde, dat veel succes had.²⁾ Er werden een paar boeken over haar geschreven, een door den criticus Waldemar George (1927), een door mevr. Jacques Rivière (1933, eerder verschenen in „la Vie Intellectuelle” van Juni 1932). Zij kon met de kunsthandelaars slecht overweg, zoodat haar laatste werk weinig verbreid is: ze had een dualistische, Spaansche artiesten-natuur, ze was intelligent, maar onpractisch, economisch, maar gul verkwistend, van goeden smaak, maar zonderling en opzichtig in haar kleding. Ook had het noodlot twee uitersten in haar leven vereenigd: door een ongeluk harer moeder was ze mismaakt ter wereld gekomen, doch ondanks haar uiterlijk was ze levenslustig en verlangend naar wat het leven haar verbood: het moederschap.

Haar werk werd dan ook zelden blijmoedig, doch heeft nooit de cynische wrangheid, die men weleens aantreft in dat van de Toulouse Lautrec, eveneens door zijn fysiek beperkt in de kansen van het leven. Zij overleed op nauwelijks vijftigjarigen leeftijd in 1932. De laatste tentoonstelling het vorige jaar, voornamelijk van haar posthuum werk, zonder eenige reclame, zelfs zonder verwittiging van de pers (door familie geïnproviseerd) scheen de onpractische, on-commercieele traditie van de schilderes te willen voortzetten. De Parijsche pers zweeg dan ook volkomen: zij laat zich inviteeren en honoreeren, als ze niet tot schrijven verplicht is.

Ook deze kunstenaars ondervond wel en wee van hare betrekkingen met

¹⁾ De meeste der gereproduceerde foto's werden welwillend afgestaan door den kunsthandel Berger, rue Vavin, Parijs.

²⁾ De schrijver is blijkbaar verkeerd ingelicht. Zij exposeerde meermalen, o.a. in den „Salon” van 1922 (Red. E. G. M.)

EEN TE WEINIG GEKENDE SPAANSCHESCHILDERES: MARIA BLANCHARD

DOOR G. T. SCHELTEMA

OOK van haar was er werk op die zeer overzichtelijke tentoonstelling van 20-ste eeuwse Fransche kunst in het Stedelijk Museum te Amsterdam in 1932. Toch was zij een Spaansche: zij behoort tot de kleine groep buitenlandsche kunstenaars, die in het eerste kwart dezer eeuw te Parijs hun grootste ontwikkeling bereikten en die men met hun Fransche tijdgenooten — de baanbrekers voor een deel — ondanks den verschillenden aard van hun werk de Parijsche school is gaan noemen.¹⁾ Haar werk werd gekocht in Frankrijk, België, Engeland, Zwitserland en Amerika. Het is louter toeval, dat het bij ons minder bekend is, minder dan bijv. de lichtere, gracieuse, maar eenzijdige en bloedarme kunst van een Marie Laurencin. Karakteristiek is, dat Blanchard nimmer exposeerde: zij zond slechts één maal in op een der openbare salons, die van 1920, waar ze een werk exposeerde, dat veel succes had.²⁾ Er werden een paar boeken over haar geschreven, een door den criticus Waldemar George (1927), een door mevr. Jacques Rivière (1933, eerder verschenen in „la Vie Intellectuelle” van Juni 1932). Zij kon met de kunsthandelaars slecht overweg, zoodat haar laatste werk weinig verbreid is: ze had een dualistische, Spaansche artiestennaam, ze was intelligent, maar onpractisch, economisch, maar gul verkwistend, van goeden smaak, maar zonderling en opzichtig in haar kleeding. Ook had het noodlot twee uitersten in haar leven vereenigd: door een ongeluk harer moeder was ze mismiaakt ter wereld gekomen, doch ondanks haar uiterlijk was ze levenslustig en verlangend naar wat het leven haar verbood: het moederschap.

Haar werk werd dan ook zelden blijmoedig, doch heeft nooit de cynische wrangheid, die men weleens aantreft in dat van de Toulouse Lautrec, eveneens door zijn fysiek beperkt in de kansen van het leven. Zij overleed op nauwelijks vijftigjarigen leeftijd in 1932. De laatste tentoonstelling het vorige jaar, voornamelijk van haar posthuum werk, zonder eenige reclame, zelfs zonder verwittiging van de pers (door familie geïnproviseerd) scheen de onpractische, on-commercieele traditie van de schilderes te willen voortzetten. De Parijsche pers zweeg dan ook volkomen: zij laat zich inviteeren en honoreeren, als ze niet tot schrijven verplicht is.

Ook deze kunstenaars ondervond wel en wee van hare betrekkingen met

¹⁾ De meeste der gereproduceerde foto's werden welwillend afgestaan door den kunsthandel Berger, rue Vavin, Parijs.

²⁾ De schrijver is blijkbaar verkeerd ingelicht. Zij exposeerde meermalen, o.a. in den „Salon” van 1922 twee doeken.

den kunsthandel, waaraan ze wellicht een deel harer reputatie te danken heeft, maar waarvan zij — ook blijkens de biografie door mevr. Rivière — veel ellende beleefd heeft. Hoewel Maria Blanchard, wier eerste komst in Frankrijk dateert van kort vóór den oorlog, in de omgeving en de vriendschap leefde van de voormannen van het kubisme, Picasso, Juan Gris, Lypchitz (beeldhouwer), is ze nooit een kubiste à outrance geweest en in haar werk der laatste jaren ziet men niets meer van een mathematische constructie, ondanks de stevige structuur. Doch haar begrensde levenstijd bleek voldoende om nog den gunstigen invloed van het veel gesmade kubisme te kunnen toonen. Men zal van deze schilderes niet kunnen beweren — als van vele harer jongere, veel exposeerende tijdgenooten — dat zij haar schilder- en teekenvak nauwelijks kende. Zij vond haar werk nooit voltooid en zoowel vrienden als kunsthandelaars hadden moeite om een voor hen bestemd doek uit haar handen te krijgen. Zij kende niet de avontuurlijke speculatie op het toevallige slagen: aan een zelfde doek of pastel werkte ze lang, soms meer dan een jaar, steeds zoekend naar een verbetering, waardoor ze het te voren of tijdens haar werk gestelde ideaal zoo dicht mogelijk zou naderen. Al is er van haar niet bekend, dat ze als Manet, een portret veertig maal opnieuw begon (dat van Eve Gonzalès), men wist, dat haar schilderijen soms gevaar liepen te worden „vermoeid” door het soms te lang „af”-werken (de Franschen bezigen ook hier hun veel gebruikt woord *fatiguer*). Daar ze vooral voor haar later werk de fijnste kleurnuances zocht, had het pastelleeren haar voorkeur. Karakteristiek voor haar werkwijze is, dat ze eenzelfde onderwerp vaak twee, driemaal herhaalde in pastel nadat het in olieverf geschilderd was of omgekeerd, telkens in dezelfde grootte en slechts met verschillen, die alleen een geduldige, nauwkeurige waarnemer opmerkt. Zoo zijn er van de licht gepastelleerde *tireuses de cartes* (familiebezit) waarvan, door de lichte gele, grijze, mauve tinten, de vormen op de reproductie ten deele ineenvloeien, minstens nog twee replieken in donkerder gamma: één in olieverf (collectie J. Delgouffre), waarop bijv. het door een der vrouwen gedragen kind een andere hoofdhouding heeft en een pastel (collectie J. Grimar), waarop bijv. de drie linksche vrouwen nog zachter expressie kregen. Wie haar atelier bezocht, zag de kunstenaress dikwijls werken met een groote liniaal. Zij zal zich daarvan wel zelden bediend hebben tot het verzekeren van den onberispelijk-rechten lijn, doch meer voor haar transposities, haar replieken: men vond veel houtskoolschetsen met ruitverdeeling (althans een ten deele imaginair net, waarvan de verticale lijnen door vouwen, de coördinaten door cijfers waren aangegeven). Karakteristiek is ook, dat deze kunstenaress zoo goed als nooit naar model werkte, zelfs niet voor een vlugge vóorschets: haar sterk geheugen registreerde een langdurige en nauwkeurige herinnering aan expressie en plastiek, die ze op haar wijze interpreteerde.



MARIA BLANCHARD

PORTRET VAN EEN MEISJE. COLL. KUNSTH. BERGER (± 1929)



MARIA BLANCHARD

MOEDER EN KIND. COLL. PAUL PETIT (± 1929)



MARIA BLANCHARD

CHOCOLADE DRINKEND KIND. COLL. PAUL CLAUDEL (± 1930)

Men zou kunnen verwachten, dat door dit geheugenwerk en het telkens herhalen van eenzelfde onderwerp — en dat, toen de tekst bij anderen slechts prétexte was — de spontaniteit afwezig zou zijn. Echter dit gevaar was juist afwezig omdat er geen kans was, dat de natuur gecopieerd werd en de inspiratie van zoo langdurigen adem was, dat de artieste het waargenomene telkens kon herscheppen. Hierboven was even sprake van een door het kubisme verkregen soliede constructie, compositie; was het misschien aan den anderen kant mede-oorzaak, dat door te veel aandacht voor dit samenstellen en opbouwen, het werk allengs minder levendig van kleur werd? Het oudere werk — bijv. het door de salon van 1920 nogal bekende schilderij *la communiant*e, reeds in 1914 geschilderd — moet heviger van kleur geweest zijn. Het oudere werk is moeilijk nog te vinden, doch de reproducties doen die eigenschap reeds vermoeden, ook die van het geschilderde kinderspeelgoed, waarvan het kleine houten paard doet zien hoe veel leven de kunstenaar aan haar — zeldzame — „*natures mortes*” wist te geven. Doen sommige geschilderde kinderportretten met sterke tegenstelling van licht en donker weleens aan werk — met Spaanschen invloed — van Manet denken, haar latere doeken vertoonen, al zijn ze een enkelen keer heel licht gehouden, meestal gedempte kleuren, grijzen en bruinen, halftinten, waarin nu en dan een donker rood, een heller blauw den levendigen noot brengen, een palet dat doet denken aan dat van Daumier, die veel naar Rembrandt had gekeken (welk palet, dezen zomer in natura geëxposeerd, te Parijs, dergelijke kleurenproporties bevatte). Haar expressie, die in de kinderportretten het sterkst is, kan minder met die dezer meesters vergeleken worden; wees de critiek vooral op het Spaansche realisme van de eerste periode harer bloei, dat aan de zakelijkheid van een Velasquez kon herinneren, het latere werk is dikwijls zoo gevoelig en psychologisch, dat die beoordeeling onvolledig wordt. In 1922 schreef een harer beste beoordeelaars, Maurice Raynal bijv. „zij gevoelde vooral den verschillenden aard, waardoor kubisme en z.g.n. traditionneele kunst worden gescheiden. In de laatste overheerscht de redeneerende rede, die meent, dat het eenvoudiger is om een voorwerp kant en klaar te koopen dan om het zelf te fabriceren. . . . Geholpen door het naturalistisch instinct, dat zij erfde door haar Spaansche nationaliteit, laat zij zich niet beheerschen door redenen, die haar kunst vreemd zijn. Geen psychologie, geen anecdote, geen decoratie. De onderwerpen zijn slechts voorwendsels voor haar volmaakte vakkennis.” Geen psychologie in dat portret „*la convalescente*”, dat op de posthume expositie den aandacht trok? Hier gaf ze — door eigen ziekte? — eerder twijfel aan herstel, een uitdrukking van hopelooze moeheid. Toch was de schilderes tijdens dit werk nog verre van uitgeput: ze werkte — aan de schilderij en de fijnere replek in pastel — vele maanden en, schertste ze niet enkele dagen voor haar dood; „*vous allez voir quand j'irai mieux, je ferai des fleurs, de belles fleurs. . . .*”

de la peinture vendable, quoi!" Want deze ongelukkige kunstenaress had humor en zij uitte dezen ook in haar werk nu en dan, maar tot bloemen schilderen kwam ze niet, een blijde, gelukkige kunst, als van een Renoir, maakte ze niet en men behoeft haar werk slechts te denken te midden van eenige Matisse's, van Dongen's, Bonnard's om te beseffen, dat zoowel haar kleuren als de expressie van hare sujets een hevige levenstragiek verraden. Diepe kunst is niet vroolijk. . . . Maar er was humor, gevoel voor het komische, als zoo'n kies-pijn-kind werd geschilderd met een grooten witten doek om het hoofd (de lange einden doen als ezelseoren) met een uitdrukking tusschen huilen en lachen en er was ook humor — en scherpe psychologische observatie, intimiteit! — in dat portret van die simpele oude Bretonsche vrouw met de pientere kleine oogen, die ze „la vieille marquise" doopte, een figuur met distinctie, doch geen authentieke markiezin (voor deze had de schilderes stellig een anderen titel gekozen). Want deze praal-lievende, maar mismaakte Spaansche had een tegenzin tegen wereldsche uiterlijkheden en zelfs tegen pralende kerken. Zij schilderde verschillende „Maternité's" (die ze nimmer een heiligen naam gaf). Een van die moederschappen was een weelderig naakt, in zware contouren, dat blijkens de reproductie in het gen. boek van W. George, doet vermoeden hoe de kunstenaress ook in de zelden of nooit herhaalde naaktschildering had kunnen uitmunten. Haar onderwerpen waren slechts zelden religieus — ze schilderde meen ik slechts één heilig kind „Saint Tarcissius" en een te mooi uitgedoste „jeune communiante" een theatraal, barok-achtig doek (Salon d'Automne 1920), zoowel door de compositie, als door de zwierige teekening en levendige kleurenschakeering. Bekende critici hebben zich erover uitgesproken: men verwachtte veel van deze kunstenaress, doch toch een andere evolutie. Men ziet, vooral in de schilderijen met meerdere figuren, hoe goed een wel-overwogen compositie de onderdeelen bijeen houdt. Zou men echter de werken in deelen splitsen, dan zou elk stuk opnieuw een schilderij zijn. Ik denk aan de „Tireuses de cartes" en aan die groep vrouwen in een vertrek, waar een meisje met lange haren het hoofd heeft te rusten gelegd op een tafel. Van deze laatste figuur (in dezelfde houding) bestaan ook een paar afzonderlijke werken in olieverf en pastel.

Karakteristiek is, dat die in 1913—14 geschilderde „communiante" eerst 6 jaar later (ook al waren daarvan vier oorlogsjaren) op een Salon d'Automne vertoond werd en dat — zooals gezegd — het daarna uit was met expo-seeren! Dit in een tijd waarin de talloze kunstenaars (althans schilderende menschen) elkaar een concurrentie aandoen, als wellicht nimmer te voren.

De biografie van de kunstenaress (de wed. van den schrijver Jacques Rivière) merkt naar aanleiding van dit werk op: „zij was de eenige, die niet wilde begrijpen, dat zij sedert dien (1920) iemand was en dat zij met een beetje handigheid, met wat meer practischen zin, wat meer eerzucht en

wat minder gewetensbezwaar, wat minder geloof in de goede trouw der kooplieden, in korten tijd een nogal goede carrière had kunnen maken. Maar nu haar leven geheel open voor ons ligt, moeten we wel zien, dat dit tot het einde er een was van een arme gevangen vogel. Drievoudige gevangenschap, van het gemartelde lichaam, het verhongerende hart en de vijandige wereld. . . . Er was voor haar uit die boosaardige kooi geen andere uitgang dan die waardoor men slechts eenmaal gaat."

De schrijfster is gepréoccupeerd door de vraag in hoeverre de geloofs-overtuiging der kunstenaars haar werk beïnvloed heeft in de verschillende phazen; legde de dikwijls goed oordeelende Raynal (na het overlijden) vooral den nadruk op de godsdienst geworden kunst, de biografie meent, dat de kunst, in de laatste jaren vooral, beheerscht werd door het geloof, doch dat dit nog niet het geval was toen zij de bovengenoemde communiante schilderde — ondanks het onderwerp: „het is of zij (daarin) alles wat er hevig Spaansch in haar was, op éénmaal heeft uitgegoten — misschien ook een geheim gevoel van wrok jegens een godsdienst, waarin ze tot dat oogenblik slechts martelingen had kunnen vinden." Deze kunst is dikwijls zoo menschelijk, zoo levend, dat ook iemand, die niet katholiek, zelfs iemand, die niet „Christelijk" is, niet vreemd staat tegenover een schilderij als dat van den kleinen Tarcissius, ook al zal hij niet de geestdrift ondervinden van een geëxalteerden geloovige, als de dichter Paul Claudel, die door dit doek tot een lang vers geïnspireerd werd.¹⁾

De beste karakteristiek van een kunstenaar is zijn werk. Kent men hem daaruit te weinig, dan is hij wellicht maar een matig kunstenaar. Het werk van M. Blanchard kenschetst haar gevoel, haar ernst, haar intelligentie, haar kunde en haar kunnen, haar wilskracht en nog meer. . . . Wie haar werk kent, wil méér van haar weten, wie iets van haar levenstragedie weet, verlangt haar werk te zien. Zij heette eigenlijk M. Gutierrez-Blanchard naar haar Spaanschen vader; haar moeder was half Fransch, half Poolsch. „Seul l'amour du Christ retrouvé put enfin effacer, vers la fin de sa vie, la rancune farouche qu'elle n'avait cessé de nourrir contre cette mère placide et satisfaite qui n'avait jamais tenté de la faire soigner"²⁾ (ze was n.l. mismaakt gebleven ten gevolge van een val van haar moeder, kort voor haar geboorte, toen deze het rijtuig der Poolsche grootmoeder besteeg). Zij werd te Santander geboren. . . . „gedurende geheel haar kindsheid en later, toen zij te Madrid op 18-jarigen leeftijd haar opleiding in de schilderkunst begon, in den tijd wanneer het hart vervuld is van verwachting en liefde, liepen de straatjongens haar achterna, beleedigden zij haar, deden ze haar gang na en de vrouwen maakten opzichtig een kruis om zich te behoeden tegen het

¹⁾ Opgenomen in: *la Vie Intellectuelle* van October 1931 (Editions du Cerf. Paris).

²⁾ Dit en het volgende is grootendeels ontleend aan de kort biografie door I. Rivière éditions Correa, Paris '33 vroeger in: „*La vie intellectuelle*" van Juni 1932.

noodlot. Later te Parijs waren de voorbijgangers minder wild men besefte echter, wanneer men haar begeleidde, dat, hoewel zij de oogen afwendde, al haar lichaamszenuwen die afschuwelijke opmerkingen (blikken) gevoelden. Zóó rijk aan liefde, verteerd door de behoefte aan iets, aan iemand te worden gegeven, bezeten door het hevigste moederlijke instinct, moest zij leven in afzondering. Nooit gelukte het haar daarin geheel te berusten. Zij was niet bitter en reclameerde niets; maar, als men wilde, dat zij haar geluk zou vinden in haar kunst en dat zij zich zou verheugen over haar gaven, antwoordde ze stijfhoofdig en droevig in dat gekke, Spaansche Fransch: non, non, c'est mieux la beauté que le talent! En zij zou al haar schilderijen in den wind gegooid hebben en allen genie en alle roem ter wereld, zoo zij een eigen kind op den arm had mogen dragen

Voorts was zij in de kunst zooals in alles te argwanend en te zeer gepijnigd door haar legendarische „escrupules” dat die wat anders voor haar had kunnen zijn dan een zeer geraffineerde marteling.” Maar gaan wij kort even haar verderen levensloop na. Nadat ze dus haar eerste kunstenaarsopleiding te Madrid had gekregen — en men haar reeds een zilveren medaille had toegekend — ging ze omstreeks 1907 naar het zoolang begeerde Parijs, waarvan zij zoo gehouden heeft en dat zoo hard voor haar was. Zij begon er in armoede — met honderd (oude) francs in de maand — te werken op het atelier van den schilder Anglada, zich voorbereidend voor een vergelijkend Spaansch leeraars-examen. Zelfs toen later haar werk goede prijzen maakte, kwam ze nooit boven de geldelijke misère uit: zij was iemand met tegenstrijdige eigenschappen, haar schranderheid ging niet gepaard met tact, haar hulpvaardige royaliteit niet met practischen zin. Maar vóór de latere bloeitijd van Blanchard's talent aanbrak, keerde de kunstenaar — eind 1913 — nog voor enkele jaren naar haar vaderland terug. Van die periode, waarin zij zelfstandig zocht naar haar eigene uitdrukking, dateert de schilderij, die eerst jaren later — en na veel „toevallige” materieele misère dus — de aandacht op haar zou vestigen door de expositie op een Herfst-salon: la Communiant (reeds besproken). Een benoeming tot leerares aan de normaalschool te Salamanca bracht niet de gewenschte voldoening: na een jaar verliet ze het voor haar te banale middel van bestaan, familie en geboorteland, om naar Parijs terug te keeren. Hadden de vernederingen en de kwellingen, die haar onderwijs veroorzaakte, het gebrek aan belangstelling van haar leerlingen, die niet meer wilden leeren dan het illustreeren van menu's en het copieeren van prentbriefkaarten, haar reeds ontmoedigd, de moeilijkheden, die de Spaansche douane haar berokkende bij het meevoeren van enkele eigen schilderijen — haar eenigen rijkdom! — deed haar afkeer van haar land nog toenemen. Verdiende zij ook nauwelijks genoeg om niet te verhongeren, de reeds naam makende kunstenaars, waar ze mee omging, Picasso, Modigliani, Metzinger, Lhote, Favory etc. begonnen haar werk te





MARIA BLANCHARD

SINT TARCISSUS. COLL. PAUL CLAUDEL (± 1931)

waardeeren en na den salon van 1920 namen de verwachtingen van haar talent nog toe. Maar ze bleef den kubisten niet trouw en meer en meer begon, na de nog wat hevige kleur en de opzettelijk geometrische teekening, die van lijden en doellooze liefde doortrokken menschelijkheid door te schemeren. Zij werd bekend — ook dank zij dien verafschuwden kunsthandelaar. . . . Verschillende goede werken, waarvan er eenige nog zeer aan den kubistischen tijd herinnerden, kocht hij, schijnbaar met tegenzin en ze verdwenen tegen goede prijzen naar Amerika, Engeland, België. . . .

Maria Blanchard heeft tot haar dood (nog tien jaar) geleefd in een typische cité de la bohème, zooals Parijs er nog enkele bewaart en die met hun kleine atelier-huizen en stille tuintjes aan begijnenhoven doen denken. Eenige vrienden hadden haar geholpen met de huur van zoo'n klein paviljoen (rue Boulard) waar de kans op een rustig bestaan nogal groot scheen. Dat een dergelijke nabijheid van kunst- en andere broeders, die gaarne hun vensters naar de tuinen openen, een cacophonie van radio, gramfoon en andere opdringerige geluiden beteekende, die in het stille hofje nog erger kon zijn dan in een andere ombouwde grootsteedsche binnenplaats, spreekt van zelf. Maar minder begrijpelijk is, dat de kunstenaress zoowel haar werk als haar leven, dat reeds te kort zou blijken om de volle maat van haar schepping te geven, schijnbaar opzettelijk bemoeilijkte door allerlei complicaties uit te lokken.

Was zij omstreeks 1925 los van elke school en leerstelling, tevens werd bevorderd, dat ze vrij kwam van vroegere systemen doordat zij zich brouilleerde met eenige kunstenaars, die in de mode waren. Een Belgisch amateur kocht geregeld van haar en wéér had ze contracten met twee kunsthandelaars kunnen sluiten. Want voor de particuliere transactie bleek ze toch weinig geschikt: ze kon moeilijk van haar werk scheiden, zelfs aan vrienden verkocht ze met tegenzin, eerder gaf ze weg aan de allerbeste. Een koper protesteerde soms, dat er van een begeerd werk, replieken, althans veel op herhalingen gelijkende pastels of schilderijen zouden gemaakt worden, doch, eerder zou de koop mislukken dan de schilderes van haar voornemen afzien!

De Belgische amateur en vriend overleed, de crisis naderde en toch liet zij — van geleend geld — een hulpbehoevende zuster met kroost uit Spanje bij zich komen. Zoowel uit behoefte aan actie en expansie, als door medegevoel, bleef ze compliceeren (ze liet een atelier bouwen boven haar paviljoen, ze ondernam een pension, hoewel zij zich nauwelijks tijd gunde voor eigen voeding, huurde nog een aangrenzend paviljoen enz.).

Behalve haar kunst mislukte haar natuurlijk alles: ondanks de contracten — schrijft de biografe — gelukte het haar niet één keer, in haar geheele leven, om een bedrag in handen te krijgen, dat een veilig bestaan gedurende de eerst volgende dertig dagen beteekende! En zoo bleef het tot kort voor haar dood, toen een hevig lijden haar het werken onmogelijk maakte: haar naastbestaanden erfden niets dan eenige schilderijen, schulden en een proces.