

TWEE HEDENDAAGSCHE SCHILDERS

TOON KELDER

DOOR S. P. ABAS

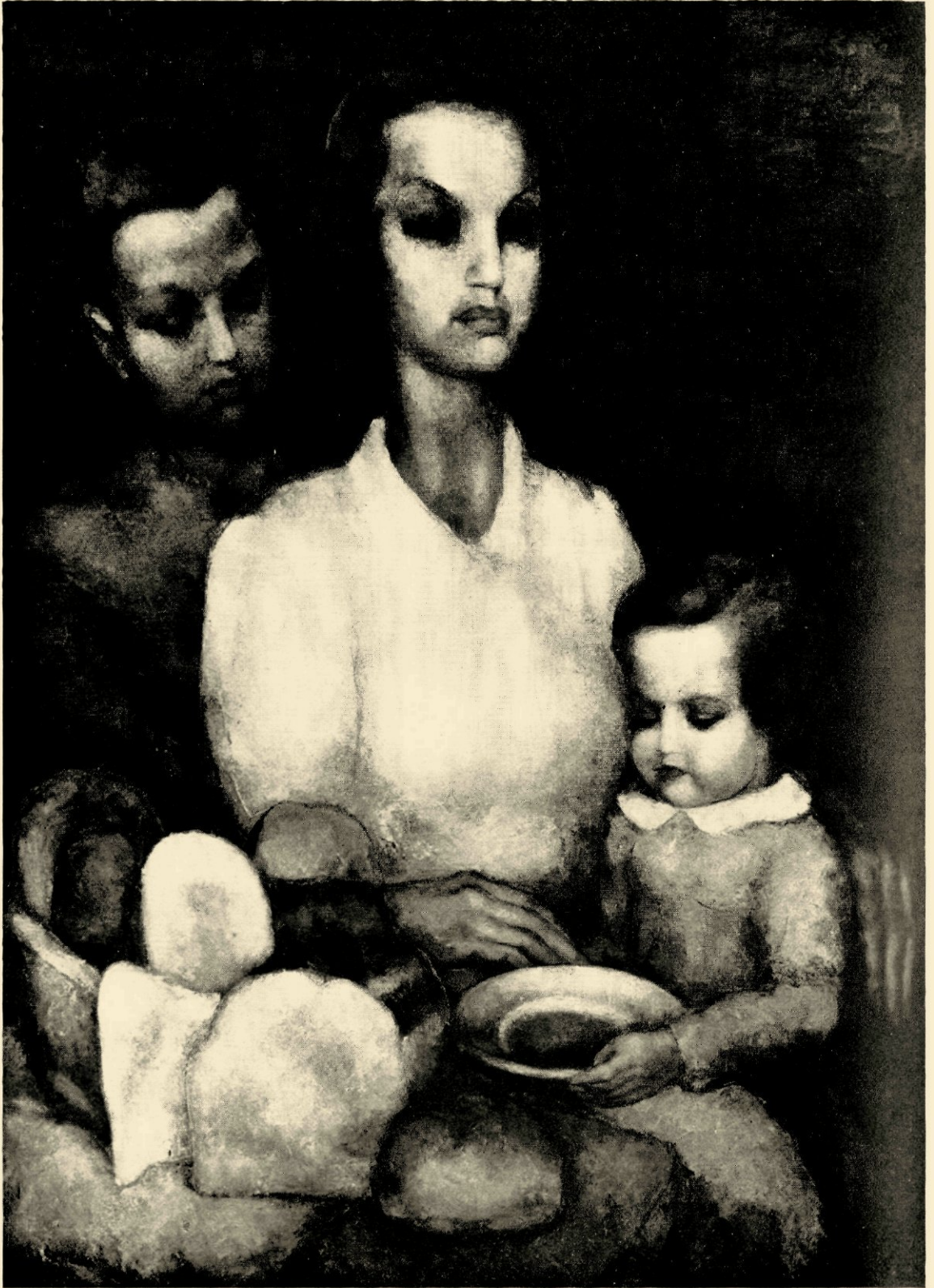
HET werk van Toon Kelder¹ staat wat afzonderlijk temidden van het werk der anderen van dezen tijd in dit land. Het is noch erg van dezen tijd, noch typisch van dit land. Het kan als weinig ander werk wereldsch zijn, en luxueus van kleur. Het kent ook een zekere distantie.

Als een uiting van artisticeit heeft het van een spel — zooals musiceeren een spel kan zijn, ook dichten. Het is een schilderkunstig en æsthetisch spel met suggesties van de kleur. Het is dus weinig uitvoerig en zeker niet nauwgezet realistisch. Het kan vol fantasie sensueel zijn en dan niet zonder verfijningen.

Het staat eenigszins apart in onze schilderkunst van heden ten dage.

Met zijn eerste periode, die ook wel gesplitst wordt in een bruine en een grijze, kon men vrede hebben. Zij sloot ongeveer aan bij de Bergensche principes en men houdt hier van bruin en grijs. Het was bovendien een periode van realisme. Er valt nog iets anders van te zeggen. Al is het stillevens van het brood niet zonder een dieper gevoel van eerbied en van liefde voor het voedsel — „begin van alle wijsheid” — geschilderd, een sentiment dat zich later een plechtiger beeld zal scheppen, het is ons hier niet daarom begonnen doch om eenige typische kenmerken.

De vorm is er wel groot gehouden doch is allerminst nadrukkelijk. De kleur heeft wel plastiek doch deze is evenmin nadrukkelijk. De vorm is vooral æsthetisch gezien en de plastiek is ingehouden. Er bestaat nauwelijks een vroeg of later schilderij van Kelder, waar de vorm niet óók æsthetisch, de plastiek niet terug gehouden is in het vlak. Zelfs de meest opulente naakten dringen, zoo zij al niet méér om de kleur dan om de lichaamsplastiek zijn geschilderd, nooit zeer merkbaar uit het vlak. Er is in het algemeen een afkeer van alles dat naar duidelijke werkelijkheid zweemt. Er is dan ook nooit de minste neiging om de ruimte zelf realistisch te beelden. Het vee uit Kelder's grijze periode staat reeds in een onbestemde omgeving als in dauw of nevels. Bij de vroege stillevens valt niet of nauwelijks te bepalen waar zij staan of liggen. De landschappen der latere composities



Toon Kelder, *Le Repas*, 1939

TOON KELDER

blijven ruimtelijk onbestemd en de circustafereelen spelen zich overal af behalve in een gebouw of tent. Stotijn de faun verschijnt in het licht van een plek ergens waar het groen dat der lente is, en ergens kan nergens zijn maar ook overal.

Het verschil tusschen het werk der eerste periode en het latere is meer dan een verschil in kleur alleen. Kelder schiep speelruimte voor zijn fantasie, komt van een realisme der werkelijkheid tot een realisatie van voorstellingen der erotisch bedongen verbeelding. Dat gebeurde zoo min plotseling als de verandering der kleur. Eerst ging hij over tot lichtere scala's met het incarnaat als grondtoon, daarna pas tot een rijker en vrijer gefantaseerd coloriet met contrasten, ook tot het incarnaat. Eerst teekent en schildert hij enkel en dubbel naakt naar model. Het waren teekeningen in lange, onnadrukkelijke en uitermate vloeiend-bewegende lijnen, aquarellen en schilderijen in uitermate vloeiende tinten. De vorm van het vrouwelijk lichaam werd meer en meer op de wijze der droomende zinnelijkheid æsthetisch verheerlijkt, de vleeschkleur ontwerkelijk tot smeltende en opaliserende schemeringen. Zij kreeg iets vluchtends, alsof de stoffelijkheid van het naakt evenzeer ontvlucht moest worden als de werkelijkheid der vormen.²

Niet als de gracieuse wuftheden van het amoureuze en hoofsche Rococo zijn Kelder's pastorales en landelijke concerten op de werkelijkheid van het leven in een tijd gegrond, het zijn door den Eros voorgespeelde verbeeldingen — en die meer klinken dan verhalen, maar zacht, haast fluisterend. Zij roepen een sfeer op als die der op Verlaine en Mallarmé geïnspireerde muziek van Debussy, liederen en préludes. Harmonieën van in en over elkander schuivende, ongepreciseerde kleurplans, een met raffinement georchestreerd coloriet, gedempte trompetten en hoorns, een getemperd rood, een zacht oranje — warm dit — goud-gelen, zilver-grijzen, wijkend en in het wijken deinzend achter de melodisch lange, golvende lijnen der voorgrond-figuren in het smeltende-Venetiaansche incarnaat, pianissimo der fluisterende strijkers. De landschappen met herinneringsmotieven van het Isle de France mijmeren in het laatste licht dat nog even in de verte wijlt of op den gefloersden spiegel van een water onder de reeds vage silhouet van een steenen brug. Muzikanten in scharlaken of goudgeel of pauwblauw spelen hobo, fluit — pansfluit — met gesloten oogen of buigen zich over de stem van een cello, als was het hun eigen stem. Naakten luisteren mijmerend, zoo een hazewind, of ander edel dier. Soms steigert in den achtergrond een minziek paard.

De Don-Quichotte-verbeeldingen zijn anders dan deze Fransch-Venetiaansche droom-

S. P. ABAS



*Drie schilderijen
van Toon Kelder
met naaktmotieven*

1931
liggend naakt

Pastorale - 1935



Geknielde naaktfiguur - 1940



TOON KELDER

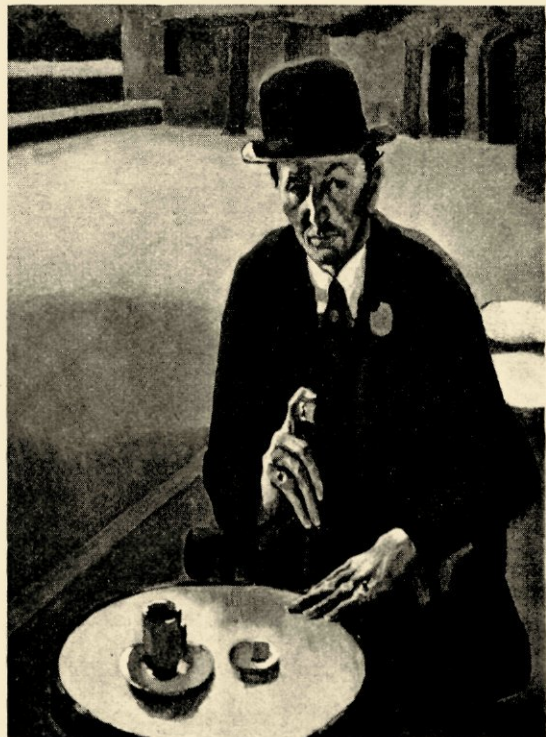
Drie portretten van Toon Kelder uit verschillende jaren

beelden van muziek en stilte, musiceeren en luisteren, vooral luisteren dat veelal het beluisteren van onhoorbare stemmen lijkt. Zij zijn donkerder. De figuur, van Don en paard het meest, heeft iets fantomatisch, zwart-blauwe en blauwig doorschijnend witte vorm-schaduwen tegen de landschappen gezien. Zij missen nog meer dan de pastorales verband met de werkelijkheid, zijn de verbeelding van figuren der verbeelding die reeds legendarisch werden en waarvan de hoofdfiguur zelf trouwens in zijn verbeelding leefde, niet

Portret J. P. Kelder - 1936



*Portret van Mevrouw Kelder - 1940
Onder: portret van A. W. Stellwagen - 1925*



in de werkelijkheid. Nergens vermeed Kelder zoo consequent elk werkelijkheidsgevoel, elke poging om zijn voorstelling werkelijk te doen schijnen.

Het is van die opvatting uit dat zijn reeks gezien moet worden. Wie haar wil naderen van een anderen kant, een realisme eischt waar geen enkele werkelijkheid punt van uitgang was, doet beter zich maar dadelijk af te wenden. Wie hongert naar vleesch en bloed, naar mondkost voor de oogen, zal hier nooit voedsel vinden.

Kelder's portret is niet een portret volgens gangbare smaken en opvattingen. Het is een coloristische interpretatie zoo min zonder fantasie als zonder psychologie, doch deze is, ondergeschikt gehouden aan een opvatting der te schilderen persoonlijkheid die meer intuïtief ontstaan dan uit analyse gewonnen is, allerminst scherp, meer een suggestie welke van een houding, een lijnbeloop, de kleur uitgaat. Het zijn waarschijnlijk evenmin documentaire als objectieve portretten. Maar wie in de stilte der late avond- en vroege ochtenduren leeft alleen met zijn gedachten en dan zijn wezenlijkste leven leeft, ziet dat op zijn portret door Kelder begrepen en uitgedrukt. Zooals de faun of de rattenvanger die bij vergissing aan een tafel eet en vermomd als een heer in rok gaat naar repetitie of trein, voor Kelder een faun is, altijd pijpend, zelf-vergeten en verliefd, met de magische sfeer der muziek om zich heen in de kleur, met in de lijnen het melodische spel waaraan kop en handen indachtig gehoorzamen. Kop en handen. Slechts voor zoover de kleeding van belang is ter bepaling van het wezen, wordt zij niet als „bijwerk" behandeld. Kan ik mij van geen der portretten van Stotijn herinneren wat hij draagt, bij Bierens de Haan gaat dat al beter. Doch de zwarte robe tegen droesem-rooden fond van een der portretten, de staande kniefiguur van mevrouw Kelder maakt een intrinsiek deel uit van dat portret als een geheel-van-kleur, maar ook omdat het zwart tegen rood gezien de hoogte van het formaat accentueert, het rank-rijzende der gestalte, een karakteristieke houding. Dan nog omdat dit zwarte toilet door een vrouw *gedragen* wordt, tenslotte omdat het zwart handen, hals en hoofd doet uitkomen, het sterkst de handen tegen het zwart der robe zelf gezien — en van de psychologische gegevens zijn hier de handen juist het belangrijkste. Waar noodig in verband met de portret-conceptie kan Kelder een schilder van de stof zijn (het zelf-portret met hoogen hoed en witten halsdoek!) zooals hij een schilder is van de huid en van het vleesch — ook dat van vruchten.

De laatste jaren keerde het stilleven terug op zijn tentoonstellingen, maar het was een ander stilleven dan dat der eerste periode. Er bleek iets mee gekomen van de tochten in

TOON KELDER

die andere gebieden, in de weelderiger kleur een bizarre klank, soms strident, soms wel-luidend-dissonant en in de achtergronden herinnering en melancholie, herinnering aan landschappen en luchten: het stilleven der drie appelen.

De enkele naaktfiguur ook kwam thans met het groote staande, lichter dan ombereen naakt op een voorheen ongekend plan: een figuur van symbolisch werkende vormen-weelde, een van leven en gloed doorstroomd idool. De semi-exotische sfeer ervan speelt nog, maar zwakker, mee in het mondain-weelderige Maternité, waarvan de psychologische complicaties instee van verzoend bizar verscherpt worden door de zich eenvoudig voor-doende compositie. Het neemt een schijn aan van zich te geven doch, hautain van allure, bewaart het zijn mysterie en dat der vrouw-moeder, daarmee tevens een afstand tusschen zich en den beschouwer, terwijl het toch het zinnelijk behagen aan eigen fysieke weelde-righeid der vrouw zou min verheelt als de zinnelijkheid van den schilder. Het volgende groote werk is psychologisch gezien heel wat eenvoudiger, als compositie daarentegen meer samengesteld. Met *Le repas* keert Kelder terug tot het motief van het dagelijksch brood van een zijner vroege stillevens in het wijdere verband van een familiegroep: moeder, zoon en dochttertje, dat al gaat glimlachen naar het nog ledige bord. Een ander en gemeenzamer beeld van het moederschap. Dit ook van lichte kleur bekoorlijke groeps-portret is nu weer niet zonder iets dat zacht en plechtig aandoet, als een moment van inkeer en bezinning.

Het schilderschap van Kelder is niet eenvoudig. Het heeft van het spel van een cultuur-faun en van het levensspel van een wereldling, daarvan ook weleens de nonchalante houding. Het is meer algemeen West-Europeesch dan plaatselijk-Hollandsch bepaald, maar dankt aan het milieu van zijn ontstaan onmiddellijke en middellijke aanrakingen met het Oosten. Modern is het alleen in schilder-kunstig opzicht: van een schilder die Cézanne kent. Doch zelfs in dat opzicht valt er niets scherp te bepalen want de bekoringen der Venetianen werden niet minder ondergaan dan dat leering getrokken werd uit het voorbeeld van Aix. Zoo is de tijd van zijn ontstaan ook slechts merkbaar als een late cultuur — niet als de aanvang van nieuwe tijden — waarin een cultuur zich haar verleden herinnert in mijmering en droom.