

HET LATERE WERK VAN DEN SCHILDER EEKMAN

DOOR G. J. T. SCHELTEMA

VEEL is er gebeurd, sedert Parijs het actieve centrum was van modern kunstleven, waar kunstenaars van alle rassen en nationaliteiten samenkwamen om er hun studiën voort te zetten, hun kunnen te toetsen aan dat hunner beroemde voorgangers en hunner begaafde tijdgenooten, of om er hun werk te exposeeren voor een grooter, een meer in 't oordeelen geoefend publiek . . .¹ Ook Eekman trok de stimuleerende macht van Parijs aan.

Het is echter niet gemakkelijk vast te stellen, na het herhaald zien van Eekman's werk, waarom deze schilder eigenlijk in Frankrijk werkt. In dit geval blijkt hierbij een van Eekman's deugden: invloed van een Parijsche beroemdheid of van een Fransche school zal men moeilijk ontdekken, de schilder schijnt zichzelf gebleven en zelden herinnert zijn onderwerp zelfs aan Zuidelijke streken. Dit is teekenend, daar hij zich toch met het land zijner woning assimileerde en er — bijvoorbeeld — een Fransche vrouw trouwde. Men heeft Eekman wel eens geneigd tot mystiek, wel eens gehanteerd door de bewondering voor Van Gogh gevonden, doch al lang bespreekt men zijn werk niet meer zonder den naam van den oudsten Brueghel te noemen. Zoowel zijn techniek als zijn compositie en zijn expressie hebben echter een persoonlijk accent. Van een imitatie van den ouden Brueghel, waarin diens „helsche” zoon Pieter zoo bedrieglijk kon slagen, is hier geen sprake: reeds bij oppervlakkige beschouwing denkt men aan de overeenkomst der volkstypen, der golvende Zuid-Vlaamsche landschappen. Al vergelijkend ziet men meer nadrukkelijke omtrekken, meer volume op Eekman's schilderijen en de individueele typeering is meestal sterker dan op die van Brueghel, doch zij is meer overeenkomstig de karakteristieke kleine teekeningen van den grooten Brabander. De kleuren spelen hierbij een ondergeschikte rol; minder hel, minder warm, doch ook minder vlak dan ze vaak bij Brueghel zijn, die ze nog niet zoo doorwerkt en genuanceerd toonde als de 17e eeuw. Typen als de „wildrijvers” met hun puntmutsen, hun archaische, gedemptkleurige kleeding, de schreeuwende markt-kwakzalvers, met hun ruwe, sluwe tronies, doen denken aan een autochthone bevolking of een van minstens de middeleeuwen, waarvan men tegenwoordig zelfs in de meest afgelegen hoeken geen exemplaren — tenzij

HET LATERE WERK VAN DEN SCHILDER EEKMAN

als uitzonderingen — zal aantreffen. Als Brueghel, die het eerst hiermee begon, een *genre*-schildering gaf, was hij meestal grappiger dan Eekman, die trouwens bij uitzondering slechts het komische, het groteske weergaf en door accentueering, deformatie, onderwerp (vrijages) daar ook in slaagt.

Het werk van Eekman — en ook dat van Brueghel, doch om andere redenen — is eigenlijk minder een *genre*-werk voor de tijdgenooten: het zullen vooral de latere generaties zijn, die Brueghel's werk als grappige zedenschildering gewaardeerd hebben en zijn tijdgenooten zullen er op andere wijze, om verschillende redenen, door verrast zijn geweest. Er was in de weergave van zoo'n geval een groote dosis fantasie van den schilder, die het eigenlijk opnieuw uitdacht en veralgemeende. Zoo is het ook met dit overeenkomstige werk van Eekman en wat van Brueghel geschreven werd — door Dr Friedländer — is ook op hem van toepassing: dat hij uit zijn fantasie de dingen schiep, die hij toeschouwend beleefd had en hij niet datgene gaf, dat één maal gebeurde, doch wat *steeds* voorkwam, echter niet het algemeen menschelijke, doch het menschelijke van een bepaald volk, in een bepaalde streek. Waren voor Brueghel's tijdgenooten dergelijke types minder ongewoon dan voor Eekman's toeschouwers,² hun weergave door een kunstenaar, met een tik humor, was daarentegen, wegens hun vaak groteske, grove allure, iets zeer verrassends. Immers men schilderde te voren louter Madonna's en andere kerkelijke en wereldlijk verheven onderwerpen en al waren sinds begin 16e eeuw in de Nederlanden ook afzonderlijke landschappen gemaakt, Brueghel's realisme, ook in bijbelsche onderwerpen, was na het inleidende voorbeeld van Jeroen Bosch een noviteit, vooral daar het vaak van het dagelijksche dorpsleven de weinig gekende, onge Kunstelde, gezond-zinnelijke uitingen verbeeldde. Gaat Eekman's belangstelling uit naar hetzelfde soort dorpsmensen, zij is zoowel beperkter als uitgebreider dan die van zijn beroemden voorganger; de groote tijdruimte, die hen scheidt, doet niet anders verwachten. Beiden kiezen echter alleen de eenvoudigen, Brueghel zoowel arme als rijke boeren, bedelaars en landloopers, Eekman eerder de haveloozen, hen, die aan den zelfkant van het leven staan. Zoowel zigeuners, Parijsche „clochards”, die hun nachtverblijf afwisselend onder Seine-bruggen, in Métro-gangen en in Heilsleger-asylen kiezen, als arme dorpingen vinden we in zijn werk, waarin het landschap — ook door de kleinere afmetingen — een geringere rol speelt dan op de schilderijen van Brueghel.

De charge, de overdrijving is bij Eekman minder — althans zoo lijkt dit ons in de 20e eeuw — dan bij zijn 16e-eeuwsch voorbeeld. Van „caricaturen” moet men eigenlijk ook zelden bij Brueghel spreken (zooals b.v. Goethe's moeder deed) en bij Eekman zeker niet:

sporadisch worden dergelijke typen nòg wel aangetroffen, doch Eekman zag hen in verband met zijn herinnering aan den Vlaamschen Brabander, begreep, ook door langdurig verblijf in Zuid-Zeeland en België, dergelijk volk uitstekend. Het blijft echter merkwaardig, dat ook Eekman's menschen zoo „echt”, zoo beleefd schijnen. Zijn typen zouden uitstekend passen bij A. de Cock's Vlaamsche sagen! Ook doordat men op tentoonstellingen meestal eenzelfde genre vereenigd ziet, is men geneigd, sedert die duidelijke herscheppingen van het volk van Brueghel, een beperktheid in verbeelding bij hem te veronderstellen. Wie zich zijn houtsneden, zijn geschilderde landschappen herinnert, zal vermoeden, dat vaak de sterke aanleg voor de teekenkunst, de teeken-lust, misschien ook een geringe behoefte aan krachtige kleur, eerder de oorzaken van bedoeld verschijnsel zijn, dan een gebrek aan fantasie of aan temperament. Is het toeval, dat na een tijd van oververzadiging van het schilderachtige, eenige kunstenaars speciaal genieten van hun teekentalent en hierdoor excelleeren? Onze rommelige, onvormelijke tijd — hoewel in bad en sportmeer plastisch en meer kleurrijk — liet meer en meer de natuur, als inspiratrice, los. Doch de schilders — meer dan de teekenaars — namen toe, dérailleerden gemakkelijker in een wereld zonder onderwerpen. Het vergeestelijkte terrein der picturale inspiratie bemoeilijkt de psychische ontplooiing. Toch heeft — gelukkig — het verzet tegen herhaling van het oude zich gehandhaafd. Eekman behield het voorwerp als middel of aanleiding. Eekman's figuren uit het eenvoudige volk — hoewel niet aldus bedoeld — zijn soms als klassieke portretten. Het teekenachtige van uitstekend geobserveerde oude boeren met doorrimpelde gezichten, kromme ruggen, typischen gang verleidt hem telkens tot meesterlijk rake teekening. Doch de kleine (opzettelijke) portretten — noodzakelijke opdrachten blijkbaar — die hij van de „bourgeois” maakte, bleken vaak weinig geïnspireerd, naderden — ondanks de fijne, vaste lijnen — de fotografie en dit misschien overeenkomstig de wenschen der cliëntèle. Nog — of opnieuw — is er bij vele kunstenaars die figuren maken de uitsluitende voorkeur, die een zestigtal jaren geleden — in den tijd van Zola — heerschte bij de naturalisten, voor de menschen, die ruw werk verrichten, de menschen uit „het volk”. Nu ook de handarbeider boord en hoed draagt — de intellectueel dit deksel dikwijls weglaat en zelf vaak „underdog” wordt — zal ook deze voorkeur op den duur weggeëgaliseerd worden. Voor een Rembrandt was geen model te groot of te klein. Voor een tegelijk picturaal, expressief en psychologisch portret, waarvan de oude Venetianen, Goya, Moro, Hals, Vermeer de illustre voorbeelden gaven, schijnt geen neiging of geen aanleiding meer te bestaan — het colbert-costuum inviteert niet, doch interessante modellen zijn er nog wel.³ Geen uitbeelding van een mensch nog, in wien het nageslacht de



Nico Eekman, In de korenvelden

belichaming van onzen tijd zou kunnen zien. Moeten wij er verder vanaf staan om zoo te zien? Geen nieuwe *David* althans, — behoudens enkele zwakke Italiaansche pogingen — die op romantische wijze de Napoleon-houding verbeeldt. Eekman's schilderij „Rustende handen”, dateerend van enkele jaren her, bewijst, dat hij ook wel eens een symbolisch onderwerp kiest. Glad geschilderd (geschuurd) en in lichte tinten — vooral blauwen — doet deze olieverfschildering denken aan aquarel (ook deze factuur herhaalt hij vaak). Vredige rust na inspannende samenwerking wordt hier achter de twee groote gevouwen handen, die het voorplan innemen voor een heuvelhelling, aangeduid door een op den achtergrond rustend, rugwaarts gezien, boerenpaar en een ploeg terzijde.

Meer kleur kwam er in zijn houthakkers met *een gevelden boom*, eveneens op een heuvelhelling, waar drie zwoegende, sprookjes-achtige mannekes naast een van zijn haverzak genietenden schimmel een aardig, meer gedroomd geval werden, dat hemelsbreed verschilt b.v. van Brueghel's houthakkers (Parijsche en Brusselsche tentoonstellingen). Eekman geeft geen realiteit, doch een door zijn gewaarwording, zijn psychische reactie verwerkte werkelijkheid. Zoo ontstond ook een *eigen* geval bij de weergave van den *strooper*, die geknield zittend, afwachtend, met één hand een hondje op den grond drukt. Hier werden de kleuren der kleeding, evenals die der mannetjes, die met den boom zwoegen, een integreerend, vullend en vormgevend bestanddeel; doch die kleuren — ook wel warmer: bruin, rood-bruin en rood — worden niet uitbundig, als in een bruiloft of smulpartij van boeren-Brueghel, maar komen eerder overeen met de sobere tinten van diens parabel der blinden (museum te Napels). De figuren zijn bij Eekman ook nooit zoo talrijk, als b.v. op een telling „te Bethlehem”, of een doek waarop moeder Goethe de menschen en duivels „so kuterbunt durcheinander krablen” zag. Doch hij woekert met de ruimte van zijn kleine schildervlakken en deze bieden door de kunstige vulling, de meesterlijke teekening, de zeer gevarieerde compositie een aantrekkelijke verscheidenheid. Als hij het hoofd van een volkstype portretteert op het geheele rechthoekige vlak (de *kwakzalver*, de *wildopjagers*), verruimt hij zijn schilderij door er figuren of koppen achter en erneven te plaatsen, al of niet in een landschap. Vooral het profiel van dien vooruit turenden wilddrijverskop, die bijna het geheele doek vult, werd een heel natuurlijke typeering: een hooge, gelige muts, door een smalle doek gebonden op het grijze hoofd, een verweerd gezicht, een strootje in de mond, de kin ten deele verborgen, door den opstaanden kraag van een archaïsch buis, ten deele bruin en mauve; zijn bedrijvigheid in een groenig Vlaamsch heuvelland met één boom is reeds duidelijk doordat het bovineinde van een verticaal gehouden stok zichtbaar is en door de kleine figuur van een collega, die half verborgen achter het groote hoofd, in dezelfde richting stapt, terwijl hij twee stokken rechtstandig vóór zich houdt.

Meer caricatuur werd de weerzinwekkende kop van den oreerenden *kwakzalver*, die met zijn naast den schouder gesticuleerende hand het geheele schilderij (in de breedte) beslaat; de brute, louche uitdrukking van dezen kop met een lichte muts op den lagen schedel, een grooten ring in het oor, is sterk geteekend, evenzoo de half onnoozele koppen der menigte, die naast de geheven hand zichtbaar zijn. De achtergrond is leege lucht. Het geheel doet denken aan caricaturale voorstellingen van Bosch (de goochelaar in het museum te St Germain, zijn eerst aan Brueghel toegeschreven teekeningen van bedelaars)⁴ of



Nico Eekman, *Charlatan*

van boeren-Brueghel; ook andere doeken herinneren aan diens marktboerinnen, bijenhouders. Een markthoek herinnerde de kunstenaar zich van Venetië, doch behalve de sterk-blauwe lucht overheerschen ook hier, dunkt me, de herinneringen aan het Vlaamsche volk. Maar wat een goed weergegeven, scherp waargenomen tooneel!

Een steiger met bedrijvige *metselaars* om een lage tafel vult een ander doek; het geval kon een fragment zijn van een schilderij van Brueghel — verzameling van vele gevallen meestal — doch hier schijnt de bedrijvigheid, de expressie geïntensifieerd door de concentratie van die vier stevige, gedrongen kereltjes, die met hun forsche knuisten zoo gezellig de op de tafel gestapelde kalkpap verdeelen (ook voor een tekening als „Prudentia” — bedrijvige boerinnen om een tafel⁵ — gebruikte Brueghel meer ruimte). Veel van dit werk mag men sterker achten dan vele — vaak meer lumineuse — doeken, waar de moderne musea zich gestadig mee vullen en waarover de volgende generaties zullen hebben te vonnissen.

Ook het kleine doek met de hoeken van een paar korenvelden, waar men niet minder dan vier vrijende boerenparen in warmen midzomer zich ziet verpoezen (één wandelt er

weg), vertoont die concentratie van figuren in actie en van gezonde, maar brutale vitaliteit. Is er in een dergelijk stuk een warm koren-geel en kleurige kleeding, wat groen van gras en van een paar gedeeltelijk zichtbare boomen, toch schijnt de schilder zich steeds bewust, dat „in der Beschränkung sich der Meister zeigt” — in onzen tijd voorwaar geen geringe verdienste. Maar zijn driest vermaak in de boersche leelijkheid grenst aan bezetenheid, als hij die razende, door zomersche werkdrijf bezetene boeren schildert, die, te paard gezeten op de pas getemde korenschoven, over de velden jagen, een doek, getoond op den laatsten *Salon des Indépendants* („Chevauchée des gerbes”). Doch, liever vele buitensporigheden te veel, dan één oorspronkelijk geniaal werk te weinig. Vraagt een sterk coloriet meer durf van hen, die er minder voor zijn aangelegd, Eekman is „gedurfd” door zijn teekening, zijn keuze der deels gefantaseerde onderwerpen.

Deze natuurlijke, boersche levenslust, dit *eeuwig menschelijke*, is ver van het opdringerige snobisme, het *tijdelijke* van na den wereldoorlog, waar Van Dongen eenige treffende stalen van maakte. Zal men deze op den duur niet minder goed verdragen dan zelfs de zeer kosmische voorstellingen van den aan Brueghel grenzenden Eekman? Als hij een dergelijk vrijerspaar ook eens afzonderlijk schildert, worden de loenschende blikken, de begeerende gebaren nog nadrukkelijker gegeven. Door zijn meêleven met de landelijke bevolking is hij ook verwant aan Permeke, doch hoeveel meer actief, meer dynamisch zijn zijn figuren, terwijl Permeke zich ook daarin meer picturaal toont en zijn „beweging” daarentegen uit in de — méér beoefende — landschappen.

Ander, minder recent werk, zooals de twee fijne jongensfiguren, in licht-blauwen toon, en de drie *zigeunervrouwen*, eveneens lichter geteekend, toont nog minder behoefte aan kleur. Een Brueghel zou wellicht te midden van deze gematigde tinten — grijs, blauw tegen bruin en groen van woonwagens en boomen op den achtergrond — gaarne een kleine vroolijke plek van levendig rood hebben aangebracht, zooals hij deed op zijn „Val van Icarus”. Hier denken we tevens aan den *verschillenden* aanleg der beide kunstenaars: het landschap, dat Brueghel telkens tot schilderen en teekenen verleidt, is bij Eekman vaak een aanvulling, een décor — zij het ook een integreerende omgeving — van de figuren, die hij — ziende in zijn herinnering, zijn verbeelding — wenschte te teekenen, soms in styleerenden trant, zooals die stoer geteekende, emmers dragende vrouw en die liggende zigeunerin, die iet of wat Egyptisch doen. De teekening is hier hoofdzaak. Teekeningen, droge naald- en houtgravures hebben Eekman reeds vermaard gemaakt. In het najaar van 1936 wijdde de Belg Paul Fierens hem dan ook een waardeerende monographie.

Dat de toeschouwer wel eens meer behoefte aan kleur kan hebben, is toch meer een



Nico Eekman, *Metselaars*

kwestie van aanleg, van smaak, dan een criterium. In een wel aardig artikel in dit maandschrift werd daarentegen enkele jaren geleden (in 1935) de bescheidenheid van Eekman's palet nadrukkelijk een deugd genoemd. Zijn sterk geteekende, toen nogal kleurarme schilderij, tegenstelling van „muzikale” kunst, rijk aan warme kleuren, werd geloofd met de opmerking dat de uitdrukking „sterk gekleurd”, als kenschetsing van een verhaal, een verslag, geen gunstige beteekenis heeft. Hier is — behalve de vergelijking van ongelijksoortige zaken, verhaaltrant en schilderwijze, en het gebruik van het woord „muzikaal”, speciaal voor *schilderkunst*, — nogal wat op af te dingen: kleur is zoowel een middel, als een persoonlijke behoefte. Ook Goethe meende „Die Menschen empfinden

im allgemeinen eine grosse Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf," etc.⁶ Sedert is de kunstopvatting zeer veranderd: de schilderkunst kreeg meer behoeften, eerst aan kleur, daarna aan licht, al had Goethe reeds opgemerkt: „Wenn sich der Künstler seinem Gefühl überlässt, so meldet sich etwas Farbigen gleich". Meent men, dat de natuur, de zichtbare, nog de beste inspireerende, stimuleerende kracht van de beeldende kunsten blijft, dan blijkt, dat de meest begaafde kunstenaar, om zijn aan de natuur ontleende motieven, zijn reacties zoo volledig mogelijk weer te geven, behoefte heeft aan de ook in de natuur voorkomende kleuren, in alle nuances. Doch een der moderne, hier tegenover staande opvattingen, die ook het kubisme steunde, dateert reeds van 1860, toen juist de tijden met meer kleur en meer licht aanbraken: „A mesure que la peinture s'élève, la couleur lui est moins nécessaire".⁷

Wat is men gaan verstaan onder „muzikale" beeldende kunst? Niet alleen kleurrijke, sterk gekleurde; immers ook in de muziek zou men kunnen spreken van minder gekleurde (sommige liturgische, oude, Rameau, Obrecht) en meer kleurige composities (Wagner, Berlioz). Doch de contemporaine kunsthistoricus Elie Faure bediende zich ook van een vergelijking met muziek bij de bespreking van de *teekeningen* van Ingres (dacht hij eraan door diens spreekwoordelijke viool of door het fijne portretje van Gounod?). Hij vergeleek deze met de muziek van drie door hem gewaardeerde componisten (Glück, Mozart, Beethoven) en schreef: „la musique est dans le trait". Hier werd zoowel de melodieuze lijn bedoeld als de ideëele: „Dessin, portrait, grand ou petit tableau, tout est mélodie linéaire qui suit la forme avec naïveté dans son ondulation continue, mais quand elle reçoit le choc de l'idée qu'elle lui suggère, elle enfle ou prolonge ou caresse ou retient cette ondulation pour en imposer le sens." Hier is — ondanks het groote verschil in techniek en expressie der beide meester-teekenaars — een overeenkomst met Eekman te noemen. Ook de om zijn vaste, zuivere teekeningen, om zijn beginsel: eerst een *goede* teekening bekende Ingres déformeerde, echter vermoedelijk minder opzettelijk (Faure wees op kropachtige halzen, zwakke voeten, scheeve handen etc.). Dus ook het werk van Eekman muzikaal, krachtens de *teekening*? Wie wel eens een atelier-les bij hem meemaakte, zal dezen gedisciplineerden werker in ieder geval niet van accidenteele misteekening verdenken, eerder van een domineeren zijner virtuositeit.

Geven muziek en kleuren — in hun schoonste toepassing — een primaire voldoening? (Bewering in genoemd artikel over Eekman in *Elsevier's Maandschrift*, 1934). Ook al weet thans bijna iedereen, dat door het gebruik van kleuren eerder een effect wordt bereikt⁸ dan door een matige teekening, men zal een kleurenfantasie van Odilon Redon



Nico Eekman, *Zigeunervrouwen*, 1933

toch geen primair genoeg noemen en men zal zich een evenmin primair effect als van Rembrandt's „Joodsch bruidje” niet even sterk kunnen denken door een tekening van dezen meester-teekenaar, ook al zijn diens kleuren sober.

Hier zij ook nog even herinnerd aan een *opzettelijk muzikale* beeldende kunst. Ook hier zal men geen grootere waarde aan kleur of lijn kunnen toekennen: essentieel is immers het kunnen (gebruik maken van beide) door den kunstenaar.

In Parijs exposeeren jaarlijks gezamenlijk eenige schilders, die hun werk „*peinture musicale*” noemen. Een der voornaamsten is Gustave Bourgogne. Hun kleuren zijn zoolwel sterk als fijn en hun inspiraties danken zij den grootsten componisten: „24e Prélude, Chopin”, „Parsival, Le Graal, R. Wagner”, „Chanson romantique, Ravel”, „Invitation à la valse, Weber”, „Sonata Appassionata, allegro, Beethoven” en natuurlijk: „La Mer, Debussy”. Maar, zonder kleuren, herinner ik mij toch ook „ballade van Chopin” — een steigerend ros — van Aubrey Beardsley!

Om het verschil en de overeenkomst van Goethe's tijd en den onzen, zoo rijk aan dissonanten, dus ook in zijn muziek, te illustreeren, zij hier — verkort — nog even een vergelijking van schilderkunst en muziek aangehaald. Men aanvaardt de slechtste beeldende kunst, daar men gewend is nog slechtere dingen te zien. Daar het oog gewend is alles te zien, kan het beter tegen een mislukte schilderij dan het oor tegen een wanklank. Is de schilder dus slechts in eenige mate kunstenaar, dan vindt hij reeds een grooter publiek dan de musicus, die op hetzelfde peil staat; de zwakkere schilder kan ten minste steeds voor zich werken („operieren”), maar de zwakkere musicus moet zich associeeren met anderen.⁸ (Goethe voorzag wellicht het gevaar der groote toename van het „Operieren” en niet, dat men thans sommige moderne muziek aanvaardt, omdat men gewend is nog slechter te hooren, op straat en in huis, daar de moderne uitvindingen ook vele goede kanten hebben).

NOTEN

¹ Overigens werd dit artikel lang vóór het uitbreken van dezen oorlog geschreven. — ² Dat vooral de komische kant dadelijk veel succes had, blijkt uit het feit, dat de minder interessante jonge Brueghel — die echter ook meer ernstige werken van zijn vader copieerde — zich vooral op het groteske toelegde en later meer in trek was dan deze. Zoo schreef einde 18e eeuw Goethe's moeder, toen zij een viertal werken van den „Höllens-Bregel” ten geschenke had ont-

HET LATERE WERK VAN DEN SCHILDER EEKMAN

vangen, op zoo zotte, overdreven-geestdriftige wijze, dat haar zoon het wijze hoofd zal hebben geschud: „Ich habe über alle die Teufel und Menschen (. . .) so gelacht, dass ich es endlich gar weglegen musste, weil leicht ein Schade daraus hätte entstehen können. Solche Carikaturen sind doch so lang die Welt steht in keines Menschen Hertz und Sinn gekommen” etc. — ³ Echter, een minister-wiskundige, een minister-letterkundige (Painlevé, Barthou), een dichteres worden zelfs bij een Van Dongen minder boeiend, minder karakteristiek dan de vreemde Rappoport en een concierge (behoudens de schilderkunstige eigenschappen; Anne de Noailles, minder dichterlijk dan Carrière's vage Verlaine). — ⁴ en ⁵ In de Koninkl. Bibliotheek, Brussel. — ⁶ *Entwurf einer Farbenlehre*. — ⁷ De criticus Charles Blanc, geciteerd door Raynal in cat. *Les créateurs du cubisme*. — ⁸ Goethe: „Die Malerei ist die läszlichste und bequemste von allen Künsten. Die läszlichste weil man ihr um des Stoffes und des Gegenstandes willen auch da, wo sie nur Handwerk oder kaum eine Kunst ist, vieles zu gute hält, und sich an ihr erfreut, teils weil eine technische obgleich geistlose Ausführung den Ungebildeten in Verwunderung setzt,” etc.