

JAN CEULEERS

VERVE

**CONSTANT
PERMEKE**

**KUNSTENAAR EN
SCHRANDE ZAKENMAN**

MER. Books

Het betoog van de *Cicerone* pretendeert niet de diepste gedachte, het idee van een kunstwerk te achterhalen en uit te drukken. Als het volledig in woorden kon worden uitgedrukt, dan zou kunst overbodig zijn en had het betreffende werk ongebouwd, ongebeiteld, ongeschilderd kunnen blijven.

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 1855¹

Geld speelt een zeer belangrijke rol in de geschiedenis van de kunst.

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 1972²

PROBLEEM PERMEKE

7

LANGE AANLOOP

9

CRUCIALE JAREN IN ENGELAND

13

STEVIGE HERSTART

27

DE TEKENAAR

49

GROTE WENDING

57

OP HET PODIUM

67

VERBREIDING VAN HET AANBOD

73

ONVOLTOOID, ONVOLTOOIBAAR

81

OOGSTJAREN

89

HET BEDRIJF

110

VAN TWEE NAAR DRIE DIMENSIES, EN TERUG

133

HET RESULTAAT

168

NOTEN 172

BIBLIOGRAFIE 182

REGISTER 186

DANKWOORD 190

FOTOVERANTWOORDING 191

Gebruikte afkortingen

Belfius	Belfius Bank, Brussel
ING	ING Bank, Brussel
KBR	Koninklijke Bibliotheek/Bibliothèque royale, Brussel
KMSKA	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen
KMSKB	Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
MSK	Museum voor Schone Kunsten, Gent
Mu.ZEE	Mu.ZEE, Oostende

PROBLEEM PERMEKE

Constant Permeke heeft weinig blijk gegeven van zelfkritiek. Daarom steunt een zinvol oordeel over zijn oeuvre het best op een selectie die hij zelf niet heeft gemaakt. Men kan gerust stellen dat zijn meest waardevolle werk het verst verwijderd is van dat van Gustave De Smet en Frits Van den Berghe, kunstenaars met wie hij vaak in één adem wordt genoemd. Men kan ook vertrekken van een feitelijke consensus. Bijna zonder uitzondering werden de meest kwalitatieve werken verworven door belangrijke, veeleisende verzamelaars,³ vaak kort nadat ze waren gemaakt; het merendeel daarvan belandde later in musea via schenking of aankoop. Uit zijn aanbiedingen aan verzamelaars en musea blijkt dat Permeke zich er wel degelijk van bewust was dat slechts een beperkt aantal werken de toets der kritiek kon doorstaan. Voor zijn beste productie rekende hij dan ook hogere prijzen. Terugblikkend op de jaren 1920 noteerde de bevoorrechte getuige Jean Milo:

Er zit in het werk van Permeke heel wat van mindere kwaliteit, maar zijn oeuvre is zo omvangrijk en telt zoveel eerste klas schilderijen dat hij zonder twijfel een prominente plaats in de hedendaagse kunst verdient. Alleen al met een selectie uit zijn tekeningen, grote en kleine, zou men een museum van internationale allure kunnen vullen. Het is te hopen dat de experts mettertijd de slechte Permekes als vals zullen bestempelen. Er zullen er genoeg goede overblijven om iedereen te bedienen.⁴

Om het werk naar waarde te schatten dient het ontdaan te worden van het commercieel-ideologische etiket van Vlaams expressionisme, en van de veronderstelde gevoelens en gedachten en intenties die tot veel onbruikbare lyrische ontboezemingen hebben geleid. Al te vaak zijn uit het werk karaktereigenschappen afgeleid, die op hun beurt gebruikt zijn om interpretaties te argumenteren. Permeke heeft daar zelf aanleiding toe gegeven; hij heeft zich nooit verzet tegen de hardnekkige gemeenplaatsen over zijn persoon en zijn werk. Hij

Als de volgorde van de drie figuurstukken klopt, kan men stellen dat de compositie nadrukkelijker wordt, dat de figuren buiten de hen toegemeten ruimte willen treden. We zien ze net als de schilder van dichtbij, maar zonder enige intimiteit. Hun gezichten zijn even uitdrukkingloos als op een daguerreotype. Permeke wilde geen betrokkenheid met zijn personages oproepen. Hij wilde geen verslag doen van het landleven, hij was niet op zoek naar archetypes of een band met de kosmos. Het ging hem om groeiende zelfkennis als kunstenaar. De zucht naar het monumentale die zijn oeuvre zal kenmerken, was nauw verbonden met zijn onstilbare ambitie.

Na of naast een reeks vrij conventionele landschappen, meestal op papier, schilderde Permeke er een aantal in olieverf op doek met intense kleuren, het effect als van een overbelichte foto (FIG. 5). De vaak herhaalde verwijzing naar Turner gaat niet op voor die werken. Technisch niet – Permeke legt veel bredere stroken verf, schildert minder gevarieerd dan Turner – maar vooral niet omdat het atmosferische effect dat Turners landschappen kenmerkt hier ontbreekt. Licht en kleur lossen de materie niet op, ze zijn overweldigend en bijna agressief, veel luidruchtiger dan de stille wazigheid van Turner. In *Oogst in Devonshire* (1917, Mu.ZEE) (FIG. 6) worden sporen van eigen kleur, van licht en schaduw verdrongen door van de natuur afwijkende kleuren, door uitgestreken kleurvlakken die niet samenvallen met de tekening. Kleur heeft hier geen symbolische functie, geen zogenaamde geestelijke waarde. De twee koeien linksonder hebben als taak om geel en blauw te zijn.

Drie figuurstukken van 1917 en 1918 – *Oogsters in de zon* (privéverzameling), *Les Histoires vraies* (Museum de Fundatie, Zwolle en Heino/Wijhe) en *Strand-Devonshire* (Mu.ZEE) – gaan in dezelfde richting. *Oogsters in de zon* is sterk verwant aan de felgekleurde landschappen, en de gebogen lijnen van de contouren en de vereenvoudigde anatomie van de liggende figuur hernemen aspecten van *De ciderdrinker*. Als men per se een verwantschap met een artistieke stroming wil zien, dan eventueel met het fauvisme, of beter met hoe kunstenaars zoals Larionov en Goncharova het fauvisme assimileerden. De uitsnijding van *Strand-Devonshire* roept dan weer de moderne fotografie op. In het hevige en opzettelijk schetsmatige *Les Histoires vraies* (FIG. 7) functioneert kleur vrijwel onafhankelijk



FIG. 5 *Landschap in Devonshire, 1917*
Olieverf op paneel, 41,5 × 55 cm
Mu.ZEE, Oostende – Vlaamse Gemeenschap



FIG. 6 *Oogst in Devonshire*, 1917
Olieverf op doek op paneel, 121.5 × 170 cm
Mu.ZEE, Oostende – Vlaamse Gemeenschap



FIG. 7 *Les Histoires vraies (De ware verhalen)*, circa 1918
Olieverf op doek, 77 × 102 cm
Museum de Fundatie, Zwolle en Heino/Wijhe

van de nauwelijks afgelijnde figuren en natuur. Alle drie leunen ze met hun ruwe toets en felle kleuren, met hun tweedimensionaal en decoratief effect aan bij *Oogst in Devonshire* (FIG. 6). De voor de hand liggende associatie van de felle kleuren en het materiaalgebruik met energie en gedrevenheid bevestigt Permekes herinnering ‘aan den gelukkigen tijd van mijn schilder zijn! van England’.

De figuurstukken en landschappen die hij maakte tussen 1916 en 1918 zijn geen meesterwerken, zoals vaak is gesteld, maar resultaten van experimenten waarin hij onderdelen van zijn passieve beeldvoorraad activeerde en recycleerde. Als de onderwerpen en eventueel een bepaald symbolisch gewicht voor 1914 nog voorop stonden, dan ging hij zich vanaf 1916 met wisselend succes concentreren op de beeldelementen en de technische aspecten. Moderne kunstenaars zijn hun eigen opdrachtgevers. Ze worden afgerekend op de complexiteit van de opdrachten die ze zichzelf stellen en op de kwaliteit van de uitvoeringen. Permeke heeft zich vanaf de Engelse jaren voortdurend formele vragen gesteld met de loutere bedoeling om ze op te lossen en om het plezier van de oplossingen mee te delen. Daarin meegaan als toeschouwer is zinvoller en bevredigender dan te graven naar achterliggende betekenissen. We zijn dus vooral aangewezen op de materiële substantie van de schilderijen. Door de bedoeking heeft de verflaag frequent reliëf verloren. Toch vallen in de werken van 1917–1918 een krachtiger toets op, duidelijke sporen van het paletmes, onbedekte stukken doek en weggeschraapte verf. De verf wordt even grijpbaar als zichtbaar omdat ze voedingsbodem en laatste bestemming van de motieven is. Het resultaat dat direct en spontaan oogt, is niet improviserend tot stand gekomen, maar volgt uit beslissingen die de schilder met grote beheersing en uit een experimentele intentie heeft genomen. Zijn zelfbegrip en groei als kunstenaar zijn niet te onderscheiden van het werk zelf, het kunstwerk vindt zijn bestaansreden in zichzelf. Van de academie had Permeke geen handleiding voor experimenten meegekregen. In de jaren tot 1914 had hij voorzichtig afstand genomen van een half-impressionistische techniek, maar pas in 1916 leek hij te beseffen welk nieuw effect hij wilde bereiken. De meest doeltreffende werken van de Engelse jaren hebben een dwingend karakter door hun expressieve opbouw en uitwerking. De schilder legt de werkelijkheid zijn

visie op, met het oog op een sterke en oorspronkelijke esthetische ervaring. Zowel voor maker als toeschouwer berust die ervaring op de vanzelfsprekende aantrekking tot wat sterk en ongetemd is, zelfs latent gewelddadig. In die zin vallen betekenis en voorstelling samen. Het resultaat van de Engelse jaren lijkt de verwachting in te lossen die Karel van de Woestijne in oktober 1913 in zijn bespreking van de tiende Salon des Indépendants in Brussel had verwoord:

Constant Permeke is de meest-eigenaardige der drie [naast Anne-Pierre De Kat en Albert Servaes]. Ik zou denken aan een tikje gewilde originaliteit, indien ik de blijde, haast-argelooze, nochtans zoo spiritueele ontvankelijkheid van Permeke niet kende. Hier zijn onhandigheden die verrassen.... door hunne raakheid. Eene echte natuur spreekt zich in alle oprechtheid uit in stukken, die technisch rijper kunnen worden, die schooner zullen worden van kleur, maar die getuigen van een eigen gemoed, een eigen wil, en..... onafhankelijkheid.²¹

Dat hij zichzelf in ballingschap als kunstenaar had ontdekt, zou echter niet volstaan om naam te maken in de Belgische kunstwereld. Op 20 augustus 1918 scheef hij een vriendelijke brief aan de criticus André De Ridder, die in Nederland de moderne kunstkring Open Wegen mee had opgericht:

(...) Ik heb met uiterst veel genoegen en voldoeninge uw schrijven, als een zonnestraal in ballingschap, gelezen.

De goeie vrienden, die brengen altijd zoo iets versterkendst bij, telkenmale ze u zich bij den geest roepen. Ik zie graag dat ge werkt, en als steunpilaar bijtreedt, bij die van ons, die zich meest opoffereren. Dat is heel schoon van U want wie is niet van laste moe? (...) Ik zie dat onze kunst het goed houdt, ginder in het broederlijke Noorden, ten minste zoo vermoed ik het, want de omstandigheden geven ons maar weinig gelegenheid om zulks te manifesteeren.

Hier gaat het tamelijk ook goed. Er wordt ernstig werk opgetimmerd, dat kan ik u persoonlijk verzekeren, en alhoewel de tijdelijke omgeving ons heel koud laat, zóó zijn we

één van geest en houden ons aan 't gras, gelijk den koster van Diksmuide in de kroke van den IJzer!

Ik ben benieuwd wat meer over U te hooren zoo verhoop ik van tijd tot tijd eenige regelen.²²

Vier dagen na de wapenstilstand, op 15 november 1918, stuurde hij naar James Ensor een nog vriendelijker brief:

Beste Ensor, omdat ik u niet eerder heb geschreven, wil dat nog niet zeggen dat het lot van anderen me niet kan schelen; ik verheug me als de gewoonste sterveling over alles wat er nu gebeurt omdat ik me er ten volle van bewust ben hoeveel u die 4 jaar hebt afgezien op alle vlakken. Toch hoop ik dat uw gezondheid en die van uw dierbaren er niet op achteruit gegaan is, en dat de frisse lucht van Oostende en uw tomeloze ironie de aanval goed hebben doorstaan. Hoe dikwijls hebben we niet allemaal aan u gedacht door die ondoordringbare bommenregen heen, die uiteindelijk toch verdreven is.

Hoewel die hel u wellicht zwaar is gevallen, durf ik de hoop uit te drukken dat zelfs bij die onvergetelijke beproevingen Uw Kunst uw grote troost is geweest, en dat we weldra het geluk zullen hebben om de resultaten ervan te zien in nieuwe meesterwerken. Ik hoop ook dat ik me zo snel mogelijk weer thuis mag voelen. Er is veel veranderd sinds 1914 en ik ben ervan overtuigd dat wat we nu meemaken niets anders is dan de voorbode van een nieuwe wereld.

In afwachting van het genoegen om in uw midden de onvergetelijke, gevoelvolle en oprechte momenten te herbeleven die we samen hebben beleefd, hoor ik graag van u.

Ik kijk er vol ongeduld naar uit en groet u, mijn beste Ensor, met respect en allerhartelijkste vriendschap.²³

Permeke had begrepen dat hij bondgenoten nodig had om onder de aandacht te komen, al zouden sommige collega's – zelfs Ensor – hem in de jaren twintig snel als een te dynamische concurrent gaan beschouwen. Het aantal plaatsen op het podium is nu eenmaal beperkt, net zoals de financiële middelen van de kunstkopers.

STEVIGE HERSTART

Permeke keerde in april 1919 terug naar België en vestigde zich opnieuw in Oostende. Al 32 jaar oud, maar vol ambitie om een plek te veroveren in de kunstscene. Verschillende auteurs hebben betreurd dat hij na zijn terugkeer 'verloren' liep. Hun commentaar is ronduit moraliserend: het nieuwe werk zou pessimistisch, onstuimig, impulsief en 'onordentelijk' zijn,²⁴ gewild chaotisch en zonder zin voor compositie. Kortom, een 'ongedurig experiment' waar gelukkig een einde aan kwam toen hij zich begin jaren twintig onder invloed van De Smet en Van den Berghe bekeerde tot een meer 'planmatige' methode. De Engelse jaren zouden 'voor Permekes opgang naar het modernisme eerder een stadium van onzekerheid en stagnatie'²⁵ zijn geweest en heel enthousiast zou hij 'de verrassende groei bij zijn collega's' hebben vastgesteld en in hun werk zijn oude 'monumentale en vereenvoudigende vormgevoel' hebben herkend. Daarna zou hij zich hebben bekeerd tot hun 'constructieve tendensen'.²⁶ Permeke liep helemaal niet verloren na zijn terugkeer, van de experimenten van zijn Engelse tijd naar een inventieve herziening van de realistische voorstelling, zou het wel een grillig parcours worden.

De eerste maanden in Oostende maakte hij vooral werk op papier. Met tekeningen kon hij op korte tijd een voorraad opbouwen voor deelname aan tentoonstellingen. Behalve een ragfijne pentekening van boten in een kreek die door de mistige atmosfeer aan Whistler herinnert, zijn het meestal groepsscènes in stedelijke context, de personages vlot en beknopt neergezet, met overlappingen en sporen van correcties. Nauwelijks betrokken bij een gemeenschappelijke activiteit, staan de figuren tegen een onbestemde achtergrond of met uitzicht op de haven te wachten om in kleur en vorm te veranderen. Opzettelijk grof aangebrachte en niet-functionele kleur ondergraaft de realistische illusie van de elegante lijntekeningen. In *Visservolk* (1919, KMSKA) (FIG. 8) compenseren vochtvlekken als op oud behangpapier de gestapelde groep rechtsboven. Iedereen kijkt en kijkt naar wat wij niet te zien krijgen, niet verbaasd maar veeleer gerustgesteld dat er niets nieuws is. Meer karikatuur dan andere tekeningen en een van de weinige keren dat Permeke commentaar lijkt te geven op de



FIG. 8 *Vissersvolk*, 1919
Inkt (sepia) en aquarel op papier, 22 × 31,5 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen – Vlaamse Gemeenschap

‘onbeschaafde’ lagere klasse, als dat de functie is van de twee plussende kinderen linksonder. *Volksfeest* (1920, Mu.ZEE) (FIG. 9) was een eerste stap naar het opzettelijk onvoltooide en de gemengde techniek waarin hij zou uitmunten. Ondanks de elkaar overstemmende figuren en de dwarse kleur in verdunde olieverf, is er samenhang tussen de zittende en staande en dansende en elkaar omhelzende lichamen. Kenmerkend voor het beste werk vanaf 1919 is de schijn van moeiteloosheid waardoor de opzet verdwijnt in het resultaat. De overgang van die gewassen tekeningen met overvloeiende kleur naar enkele figuurstukken in olieverf op doek, is een logische stap. In *Visserskwartier 's avonds* (1919, Mu.ZEE) (FIG. 10) en *Vissersvrouwen* (1919, privéverzameling) (FIG. 11) slaat hij de traditionele opbouw over. Hij start niet met een tekening waarvan hij de omtrekken vult met vlakke kleuren om dan modellering aan te brengen die reliëf en schaduwen moet simuleren. In die figuurstukken zorgt de textuur voor de samenhang. Het onderwerp is aanleiding om de mogelijkheden van de verf te verkennen: gladde en ruwe partijen, onbedekte stukken doek en afgeschraapte stroken, grof ingekleurde vlakken, opzettelijke krassen en hernemingen. Vorm en toets en kleur sorteren een opdringerig, bijna baldadig effect. Naar aanleiding van die schilderijen heeft men het gehad over Permeke's intentie om een sfeer van ‘brutale felheid’ en ‘triestige verlatenheid’ te evoceren. Terwijl het net omgekeerd is: op zoek naar een onverwacht resultaat vindt de brutale, sombere beeldtaal een aanleiding in het motief. Die figuren en dat decor zijn geschikter voor een verhevigd realistische verwerking dan een of andere idyllische scène, zoals vissers en boeren geschikter aanleidingen zijn dan kleurloze winkeliers en bankbedienden. Natuurlijk gaat het hier ook over vrouwen, niet zonder enige verwarring, want de naakte vrouw achteraan in *Oostendse vrouwen* is zo uit de privésfeer de straat opgestapt. Misschien is er net als in *Visserskwartier 's avonds* een verband tussen de krachtige toets en hoe Permeke opkeek naar de sterke vrouwen in zijn omgeving.

Na 1919 maken de groepsscènes, op enkele uitzonderingen na, plaats voor één of twee figuren. Het gaat niet meer over te ontcijferen beelden, wel over directe impact. *Vissersvrouw* (1920, KMSKA) (FIG. 13) vat samen welke problemen Permeke zich na zijn terugkeer stelde en welke oplossingen hij testte. De boten zijn summier geschilderd met



FIG. 9 *Volksfeest*, 1920
Houtskool, krijt en verdunde olieverf op karton, 32 x 49 cm
Mu.ZEE, Oostende – Vlaamse Gemeenschap



FIG. 10 *Visserskwartier 's avonds (of Straat bij valavond in Oostende)*, 1919
Olieverf op doek, 96 x 106 cm
Mu.ZEE, Oostende – Vlaamse Gemeenschap