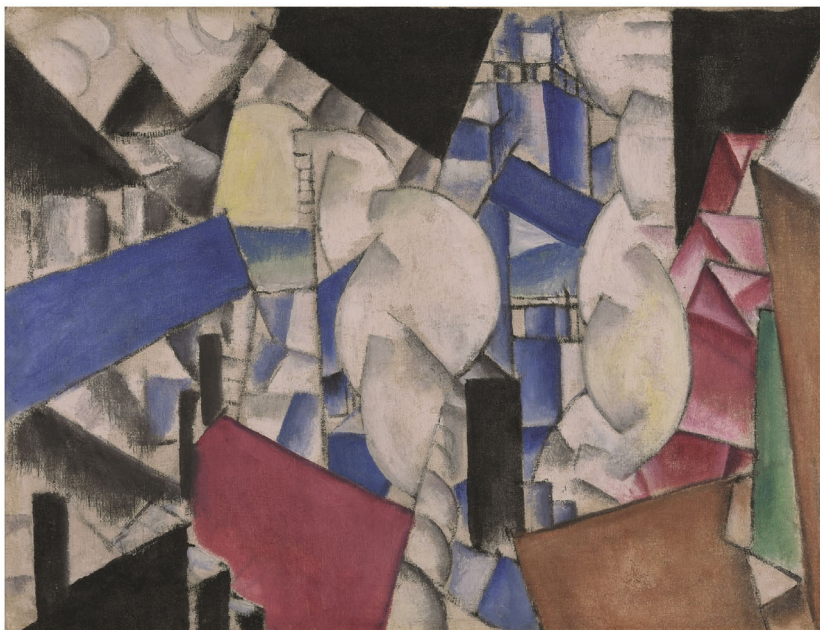


LÉGER



**FERNAND LÉGER
EN DE DAKEN VAN PARIJS**

Sjraar van Heugten



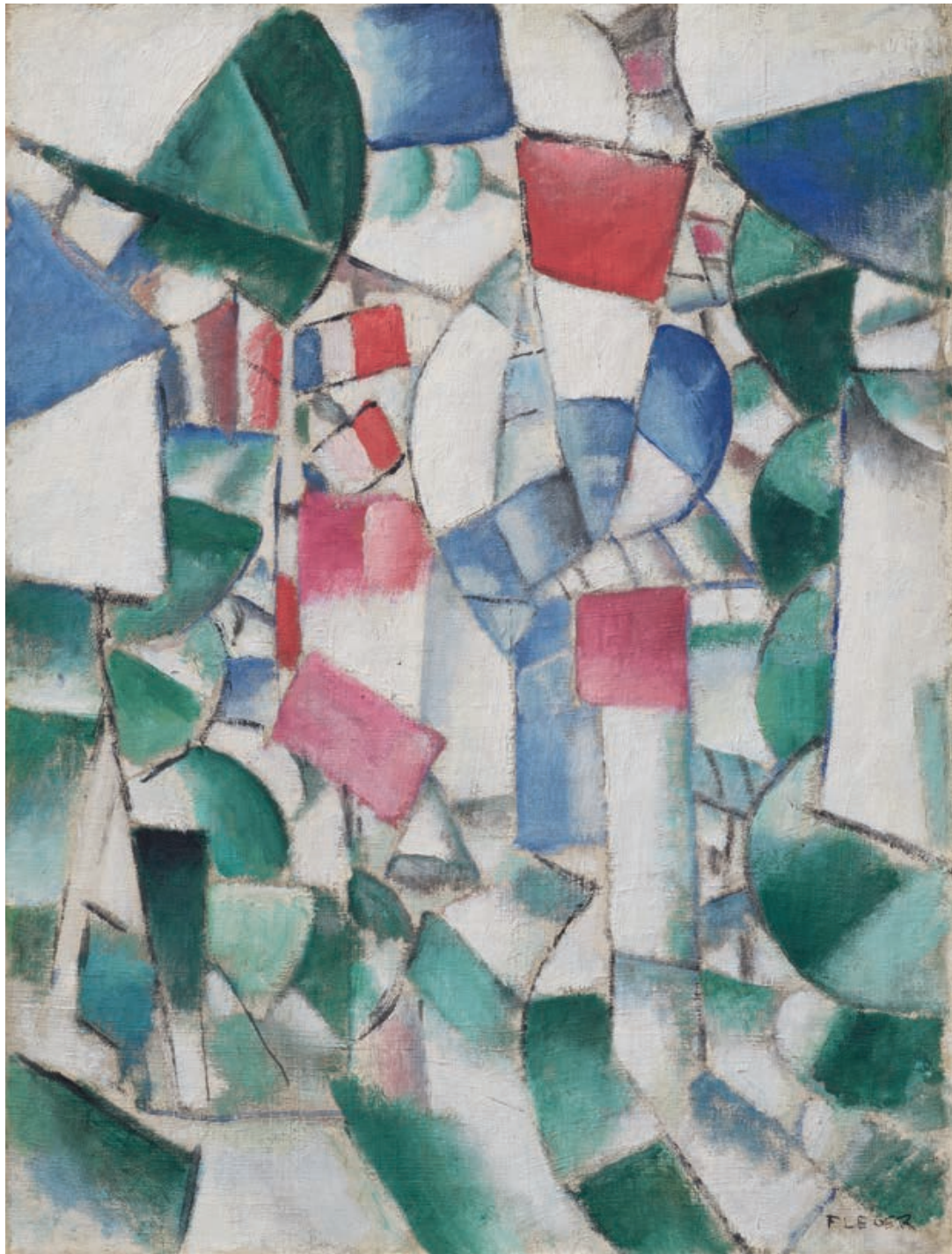
FERNAND LÉGER EN DE DAKEN VAN PARIJS

Sjraar van Heugten

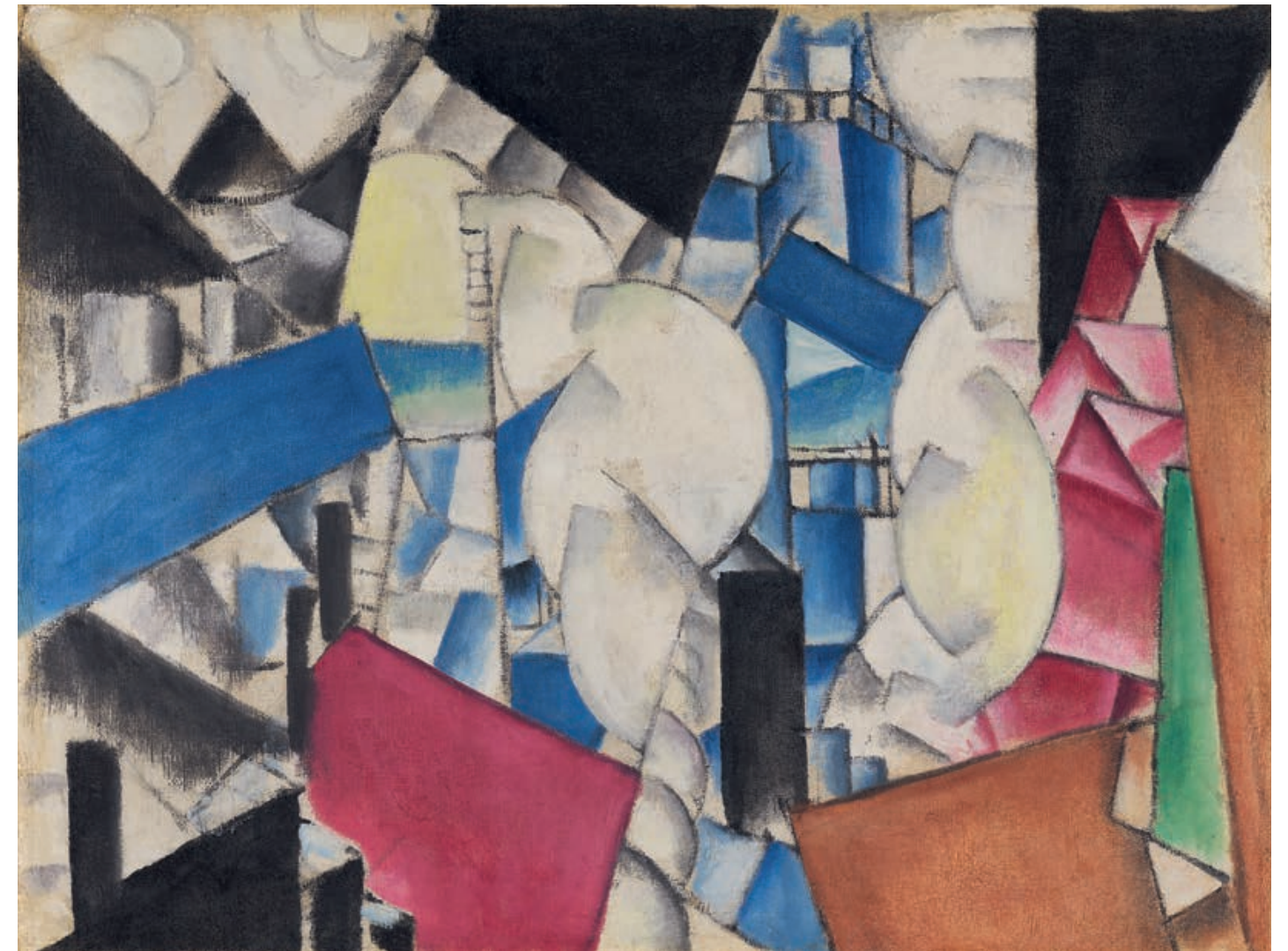
PROLOOG

Schilders gebruiken hun doeken soms meerdere malen. Dat kan om diverse redenen zijn, bijvoorbeeld geldgebrek. Ze overschilderen een eerdere voorstelling, of beginnen een nieuw werk op de keerzijde. Dat laatste was het geval bij een vroeg werk van Fernand Léger dat hier centraal staat.

In 1999 verwierf de Triton Collection Foundation een schilderij van Léger, vervaardigd circa 1912-1913, *Veertien juli* (*Le quatorze juillet*, ook bekend als *La maison sous les arbres*) (afb. 1). Het is een aantrekkelijk werk, geheel in overeenstemming met de feestelijke dag die het uitbeeldt, en al een stap in de richting van de serie *Contrasten van vormen* (*Contrastes de formes*) die in 1913-1914 Légers kubistische hoogtepunt zou worden. Het was bekend dat er zich op de verso eveneens een geschilderde voorstelling bevond, maar daarvan werd verondersteld dat die reddeloos beschadigd was. Enkele jaren geleden werd het doek echter grondig materieel-technisch bestudeerd, waarbij werd geconstateerd dat er een lijmachtige laag op dit werk zat (zie het essay van Gwendolyn Boevé-Jones). Uit het onderzoek en uit een oude foto bleek bovendien dat er in het verleden al een halfslachtige poging was gedaan die laag te verwijderen, en er werd besloten die ingreep nu te voltooien. Deze restauratie was succesvol en bracht een voltooid schilderij aan het licht (afb. 2). Verder onderzoek resulteerde in het inzicht dat het deel uitmaakte van een belangwekkende reeks die Léger in 1911-1912 schilderde en die hier centraal staat, de *Rook boven de daken*, algemeen bekend onder de Franse titel *Fumées sur les toits*, die ook hier gehanteerd zal worden. Dit essay zet de reeks in een brede context van Légers werk uit de periode 1909-1914 en benoemt invloeden van andere kunstenaars; deze verschillende facetten zijn nodig voor een goed begrip van het belang van de *Fumées*.



AFB. 1
Fernand Léger, *Veertien juli*, 1912–1913
Olieverf op doek, 60,5 × 46 cm
Triton Collection Foundation, Nederland
Voorzijde van afb. 2



AFB. 2
Fernand Léger, *Rook boven de daken*, 1911–1912
Olieverf op doek, 45,5 × 60,5 cm
Triton Collection Foundation, Nederland
Keerzijde van afb. 1

In de vroege maanden van 1906 verbleef hij, mede om gezondheidsredenen, op Corsica, waar hij bij zijn vriend Henry Viel woonde. Het zonovergoten landschap, de dorpjes en de zee spraken hem sterk aan. Hij gaf ze weer op een manier die neigt naar het post-impressionisme, maar met een sterkere vrijheid van toets dan in zijn voorgaande doeken (afb. 7). Zijn deelname aan de Salon d'Automne met vijf van zijn Corsicaanse werken wijst op een zekere tevredenheid over deze ontwikkeling, en in 1908 ging Léger opnieuw naar Corsica. Dat jaar toonde hij wederom een Corsicaans werk op de Salon d'Automne.

In het volgende jaar nam hij een dramatische beslissing: hij vernietigde vrijwel al zijn werk uit de jaren 1903-1908. Zijn groeiende kennis van Parijse moderne en avant-gardistische kunst had hem doen inzien dat hij zijn koers moest wijzigen. De impressionisten hadden met hun heldere kleurgebruik de kunst nieuwe vitaliteit ingeblazen, maar Léger miste meer en meer een aandacht voor krachtige vorm en lijn. Hij had inmiddels leden van de Parijse avant-garde leren kennen die zijn blikveld aanzienlijk verruimden. In 1909 vestigde hij zich, als velen van hen, in La Ruche op Montparnasse, een op een bijenkorf (*ruche*) lijkend gebouw dat aan vele kunstenaars atelierruimte bood (afb. 8, 9). La Ruche werd in 1902 gebouwd met elementen die werden gerecupereerd na de wereldtentoonstelling van 1900, waaronder een paviljoen ontworpen door Gustave Eiffel. Léger bouwde er vriendschappen op met Robert Delaunay, Chaïm Soutine, Alexander Archipenko, Henri Laurens en Jacques Lipchitz. In die kringen bevonden zich ook schrijvers als



AFB. 7

Fernand Léger, *De fortificaties van Ajaccio*, 1907
Olieverf op doek, 59 × 106 cm
Musée national Fernand Léger, Biot



AFB. 8

La Ruche aan de passage de Dantzig,
Montparnasse, Parijs, 1968. Foto Walter Limot.
Parijs, Musée Carnavalet - Histoire de Paris



AFB. 9

Fernand Léger, *La Ruche*, ongedateerd.
Pen en inkt op papier, afmetingen en
verblijfplaats onbekend



AFB. 13

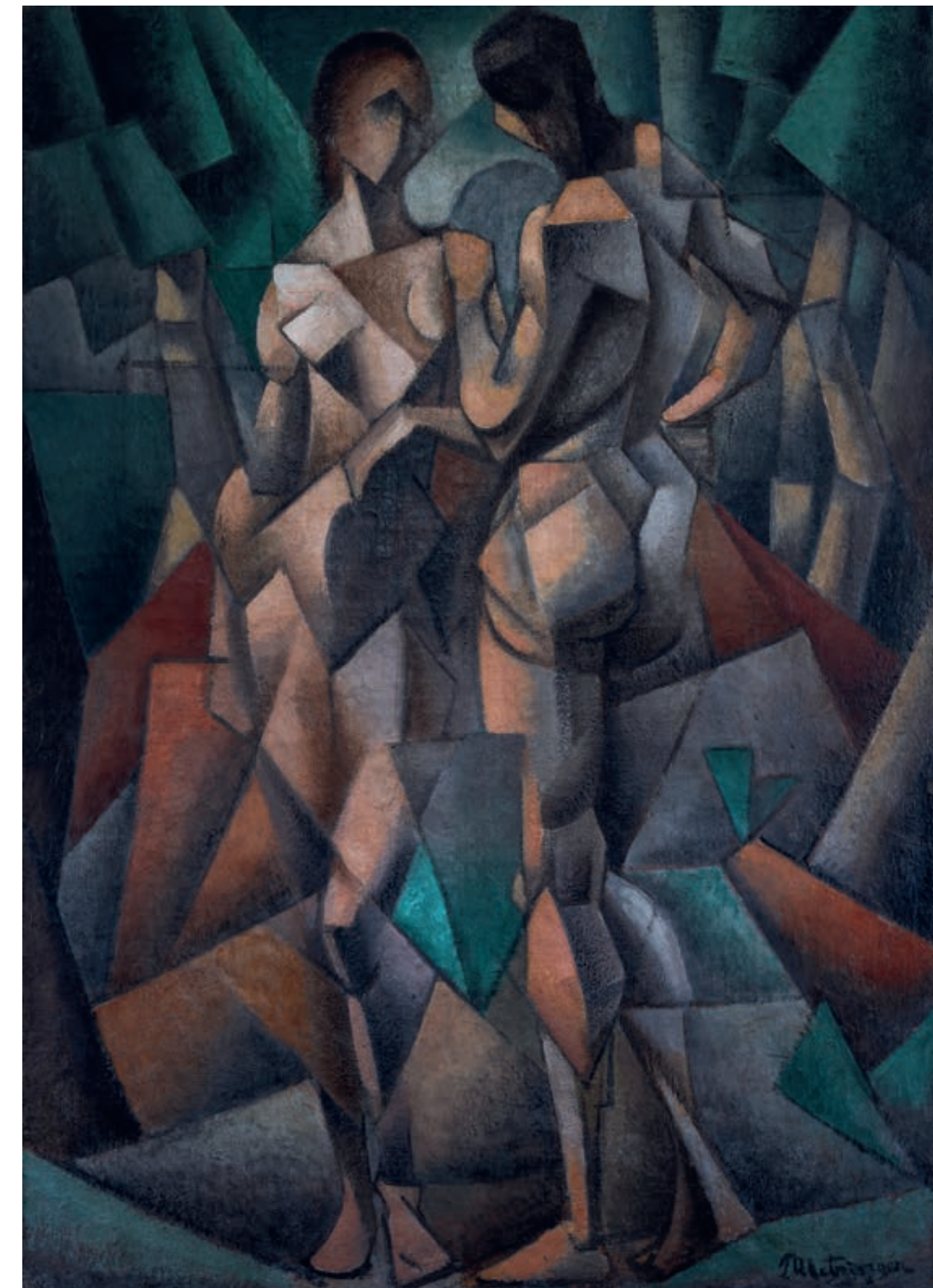
Fernand Léger, *Naaktfiguren
in het bos*, 1909-1911
Olieverf op doek, 120,5 × 170,5 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo

een belangrijke geografische scheidingslijn is. Er zijn de mannen van het noorden en die van het zuiden. Aan die mannen beantwoorden twee tegengestelde picturale tendensen. De hele geschiedenis van de schilderkunst draait rond deze lijn, die ten zuiden van Frankrijk en vervolgens onder Venetië door loopt om dan weer noordwaarts te gaan, naar Rusland toe. Het zou een merkwaardige lijn zijn als je ze wilde uitzetten. Ik denk dat ze gemakkelijk te bepalen is. Het impressionisme is duidelijk noordelijk. De man die de reactie mogelijk maakte, is Cézanne, een zuiderling. De huidige zuiderse schilders verdiepen de reactie. Bij mij was ze slechts tijdelijk. Hoewel ik ver van een Renoir of een Sisley af sta, voel ik tegenover hen dat ik echt tot hun familie behoort. Ook tegenover Delacroix en Courbet, minder tegenover Ingres en Corot.’⁷

Kahnweiler maakte er zijn hele leven geen geheim van dat er in zijn ogen slechts vier werkelijke kubisten waren: Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris en Fernand Léger. De eerste drie hadden hun ateliers op Montmartre en hun werk werd vrijwel exclusief getoond bij en verhandeld door Kahnweiler. Léger maakte deel uit van een groep kunstenaars die in de Parijse voorstad Puteaux en op, of nabij, Montparnasse werkten, waaronder Metzinger, Gleizes, Delaunay en Le Fauconnier (afb. 15-18), en die zich in 1911 op de Salon des Indépendants afficheerden als kubisten. Omdat zij hun veelal forse doeken wel op de Salons toonden en Braque en Picasso niet, worden zij ook wel de Salonkubisten genoemd (en degenen die in Puteaux werkten ook wel de Puteaux-groep). Maar Fernand Léger had bewondering voor Picasso en Braque, wier werk hij bij Kahnweiler bestudeerde, en mede onder hun invloed ontwikkelde hij een eigenzinnig kubistisch oeuvre waar hij tot in 1914 mee zou blijven experimenteren. Tijdens en na de Eerste Wereldoorlog veranderde zijn artistieke benadering ingrijpend, maar van zijn kubistische werk zou hij nooit afstand nemen.

KAHNWEILER EN HET KUBISME

In 1907 vestigde de toen 23-jarige Duitser Daniel-Henry Kahnweiler zich in Parijs. Hij verkende daar uitgebreid het artistieke milieu en had zowel oog voor oudere kunst als voor de eigentijdse werken. In datzelfde jaar opende hij zijn kleine galerie op nummer 28 van de rue Vignon, in het 9de arrondissement. De idealistische Kahnweiler richtte zich sterk op de jonge avant-garde, zoals de Fauves, en ontwikkelde een liefde voor het ontluikende kubisme van Picasso en Braque (wiens fauvistisch werk hij ook waardeerde). Hij zocht Picasso op in diens atelier in de Bateau-Lavoir, aan de rue Ravignan op Montmartre, waar de kunstenaar werkte aan *Les demoiselles d'Avignon* (afb. 19), en werd overrompeld door het radicaal moderne karakter van zijn schilderijen. Kahnweiler werd de grootste pleitbezorger



AFB. 15

Jean Metzinger, *Twee vrouwen*, ca. 1913
Olieverf op doek, 92 × 66 cm
Göteborgs Konstmuseum, Göteborg



AFB. 18

Henri Le Fauconnier, studie voor *De jager*, 1911
Olieverf, krijt en potlood op doek, 53 × 44,5 cm
Kunstmuseum Den Haag

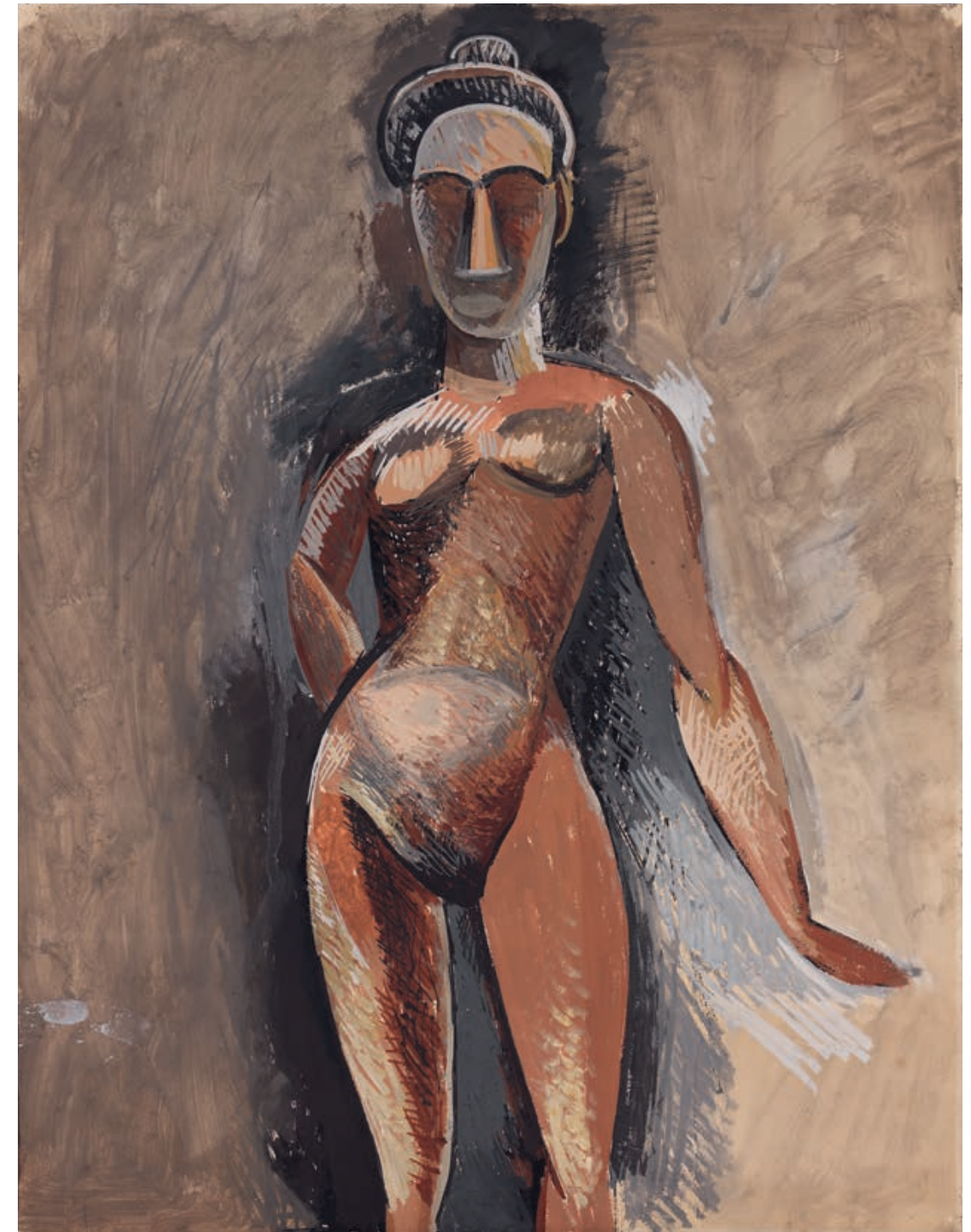


AFB. 19

Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907
Olieverf op doek, 243,9 × 233,7 cm
The Museum of Modern Art, New York,
verworven door de Lillie P. Bliss Bequest (door ruil)



AFB. 21
Georges Braque, *La Roche-Guyon*, 1909
Olieverf op doek, 92,5 × 72,5 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven



AFB. 22
Pablo Picasso, *Staand naakt*, 1907-1908
Gouache op papier, 62 × 46 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo

als Einstein (de toegankelijke versies) of de filosoof Bergson (die later ter sprake zal komen), zij het dat dat voor Picasso en Braque geen leidende principes waren maar hoogstens inspirerende speldenprikken.

In tegenstelling tot de schilders uit zijn directe kring was Léger onder de indruk van de vernieuwingen van Picasso en Braque, en de ontwikkeling in zijn werk in de periode 1911-1914 is moeilijk denkbaar zonder hun voorbeeld. Hij zag van hen vermoedelijk ook nogal wat schilderijen die dateren van voor hun kubistische periode, uit het tijdperk waarin Braque, net als Léger, experimenteerde met de invloed van Cézanne (afb. 21) en waarin Picasso onder meer de invloed van Afrikaanse kunst in zijn composities verwerkte (afb. 22). Maar het waren hun kubistische werken die Léger leerden anders naar ruimte en volumes te kijken en de realiteit niet als een feitelijk gegeven te zien. Picasso en Braque ontleedden als het ware de objecten die ze weergaven in de hun omringende ruimte, niet gehinderd door anatomische correctheid, perspectief en de drie dimensies of de tijd. Zo is in Picasso's *Viool* (afb. 23) de ruimte zowel als het instrument opengebrouwen in tal van facetten, een techniek die hij ook volgt in *Gitaar spelende vrouw* (afb. 24). Braque neemt in *De fles Bass* (afb. 25) een fles bier van een destijds zeer populair Engels merk als uitgangspunt, maar cirkelt er als het ware omheen en zet de realiteit sterk naar zijn hand door onderdelen van het object onder verschillende hoeken en in verschillende richtingen weer te geven. Een gezicht op de Sacré-Coeur dat Braque schilderde vanuit zijn atelier op Montmartre (afb. 26) vertoont een opmerkelijke overeenkomst met Légers gezichten op de daken vanuit zijn atelier.

Voor Léger waren de vrijheden die abstrahering bood een openbaring, een nieuwe manier om de realiteit te vertalen naar het platte vlak. Onder invloed van Cézanne had hij een nieuwe vormtaal gecreëerd, maar nu ging hij een forse stap verder in de persoonlijke analyse van zijn onderwerpen en het creëren van zijn eigen werkelijkheid. Hij zou daarin zijn eigen weg vinden, sterk beïnvloed door Picasso en Braque, maar in staat om die invloeden in een eigen beeldtaal om te zetten: zijn eigen, zoals hij het veelvuldig zou typeren, 'dynamisch divisionisme'.

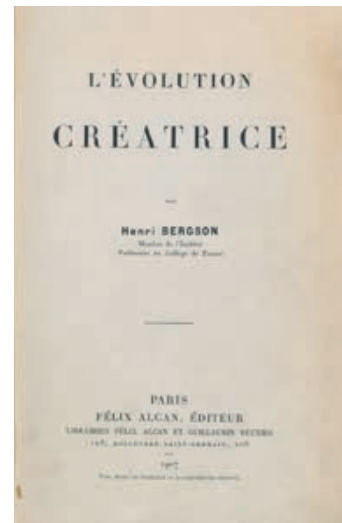
LÉGER EN DELAUNAY

Robert Delaunay begon net als Léger te schilderen in de impressionistische en neo-impressionistische traditie en begon rond dezelfde tijd als zijn vriend een modernere stijl te adopteren, waarbij eveneens Cézanne een rol speelde. Maar in tegenstelling tot Léger bleef hij trouw aan een uitbundig palet en het gebruik van simultane contrasten en complementaire kleuren, zoals die vooral door de neo-impressionisten waren geïntroduceerd. Zij ontleenden hun kleurtheoretische kennis in belangrijke mate aan het werk van Michel Eugène Chevreul, en ook Delaunay bestudeerde diens invloedrijke *De la loi du contraste simultané des couleurs*.



AFB. 27

Robert Delaunay, *Eiffeltoren*, 1911
Olieverf op doek, 202 × 134,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim Founding Collection, schenking



AFB. 31

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*,
Parijs, 1907

AFB. 32

Jules Romains, *La vie unanime. Poème*,
Parijs, 1908

Vaak is verondersteld dat de ideeën van de filosoof Henri Bergson invloed uitoefenden op het vroege oeuvre van Léger en van vele kunstenaars uit die jaren. Bergson genoot destijds een enorme populariteit. Zijn boeken, zoals *L'évolution créatrice* uit 1907 (afb. 31), kenden vele herdrukken en zijn lezingen waren zonder uitzondering uitverkocht. Een kernbegrip in zijn denken is de 'durée', de gedachte dat de realiteit weliswaar een voorbijgaand proces is, maar dat heden en verleden daarin voortdurend aan elkaar gekoppeld zijn. Het moment vervliedt, maar elk nieuw moment is onontkoombaar aan het verleden gekoppeld. Dat Léger de boeken van Bergson in die jaren heeft gelezen is echter niet waarschijnlijk. Als soldaat schrijft hij vanaf het slagveld in een brief van 29 januari 1916 aan zijn vriend Louis Poughon dat hij een boek van Bergson aan het lezen is dat hij had geleend van een inmiddels gesneuvelde vriend. Hij toont zich niet bijster onder de indruk van deze literatuur.¹³ Maar dat hij in eerdere jaren, in het levendige artistieke milieu waarin hij verkeerde, uit tweede hand kennisnam van Bergsons filosofieën, mag zeker verondersteld worden.¹⁴

De populaire jonge auteur Jules Romains frequenteerde eveneens de bijeenkomsten van schrijvers en schilders in de Closerie des Lilas. Léger maakte daar in 1912 kennis met hem, maar zal al eerder over zijn werk gehoord hebben. Romains was de bedenker van het unanimisme, een gedachtegoed dat solidariteit en broederlijkheid predikte en starre individualiteit verwierp. In zijn gedichtenbundel *La vie unanime. Poème* (Parijs 1908), komen dergelijke gedachten tot uitdrukking (afb. 32). Romains gebruikt daarin onder meer het beeld van rookpluimen in de stedelijke omgeving als verbindende factor tussen de inwoners en hun omgeving.¹⁵ Er zijn inderdaad frappante overeenkomsten tussen de beschrijvingen van de dichter en schilderijen van Léger als *Fumées sur les toits* en bijvoorbeeld *De rokers* (*Les fumeurs*) (afb. 33). Maar in hoeverre Léger zelf het werk van Romains heeft



AFB. 33

Fernand Léger, *De rokers*, 1911–1912
Olieverf op doek, 129,2 × 96,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim Founding Collection, schenking



AFB. 37

Fernand Léger, *Rook boven de daken*, 1912
Olieverf op doek, 60 × 93 cm
Privécollectie, B 26

AFB. 38

Fernand Léger, *Rook boven de daken*, 1911
Olieverf op doek, 65 × 59 cm
Privécollectie, B 28



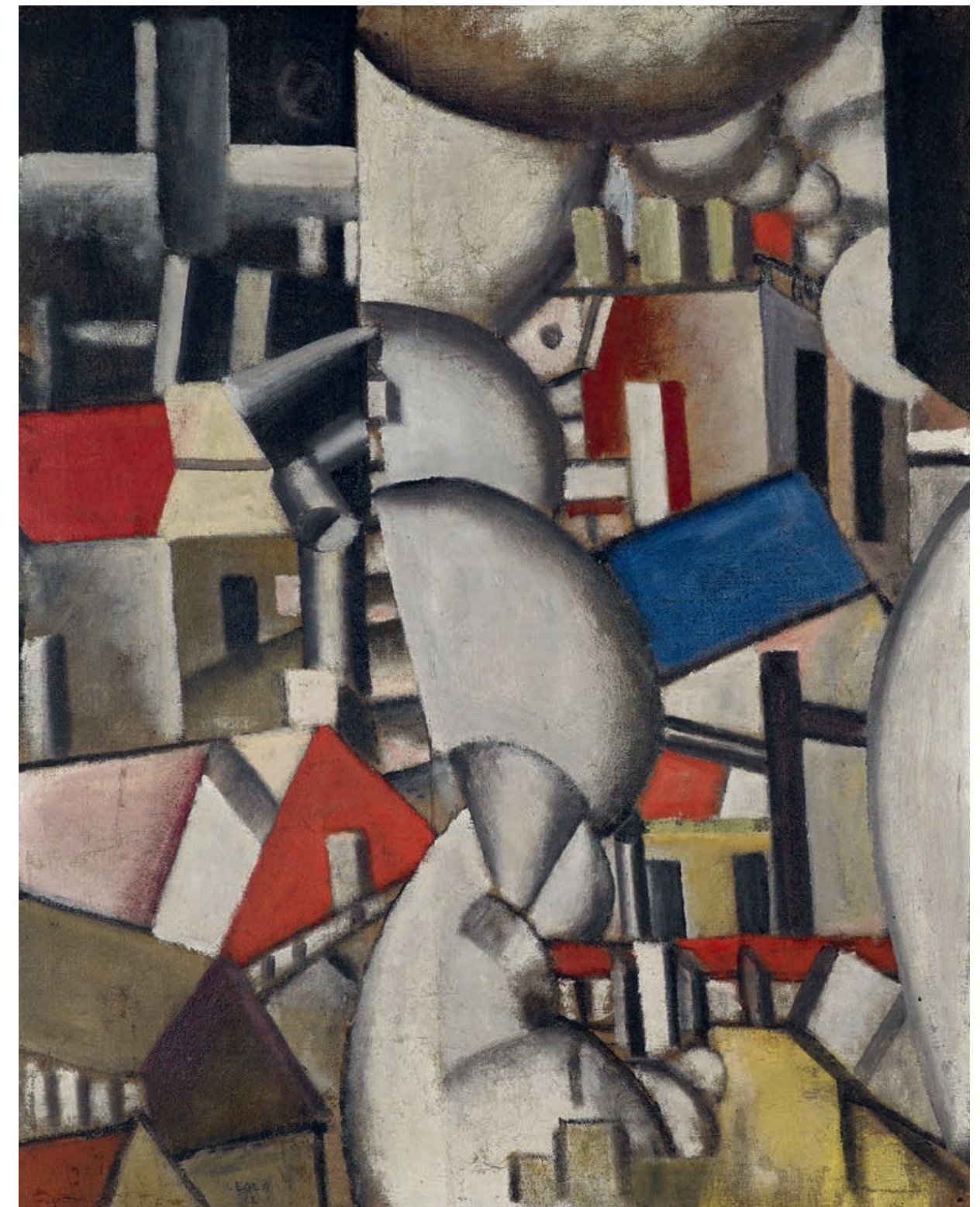
AFB. 39

Fernand Léger, *Rook boven de daken*, 1911
Olieverf op doek, 55 × 47 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, B 29



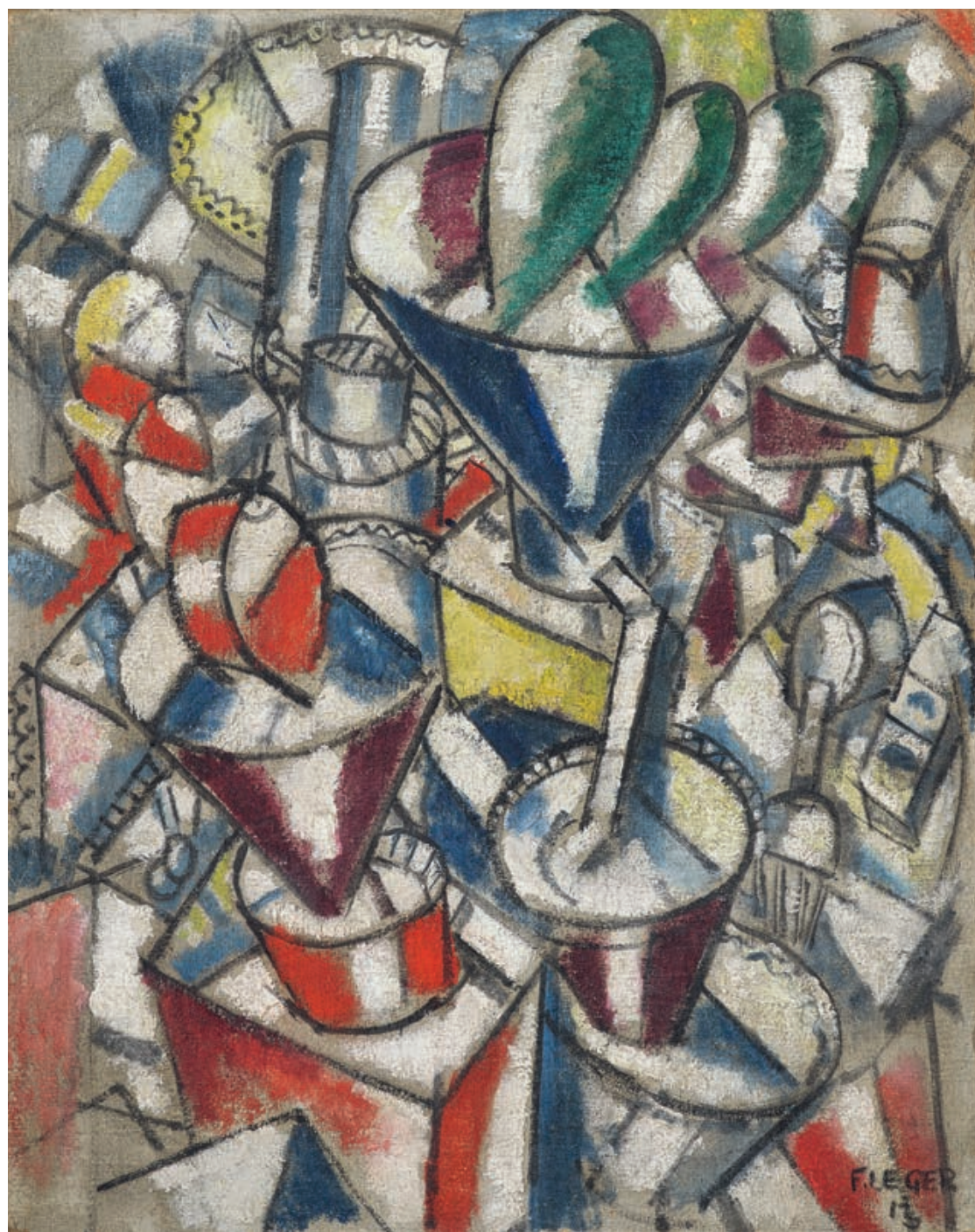
AFB. 40

Fernand Léger, *Rook boven de daken*, 1911-1912
Olieverf op doek, 61 × 46 cm
Privécollectie, B 32

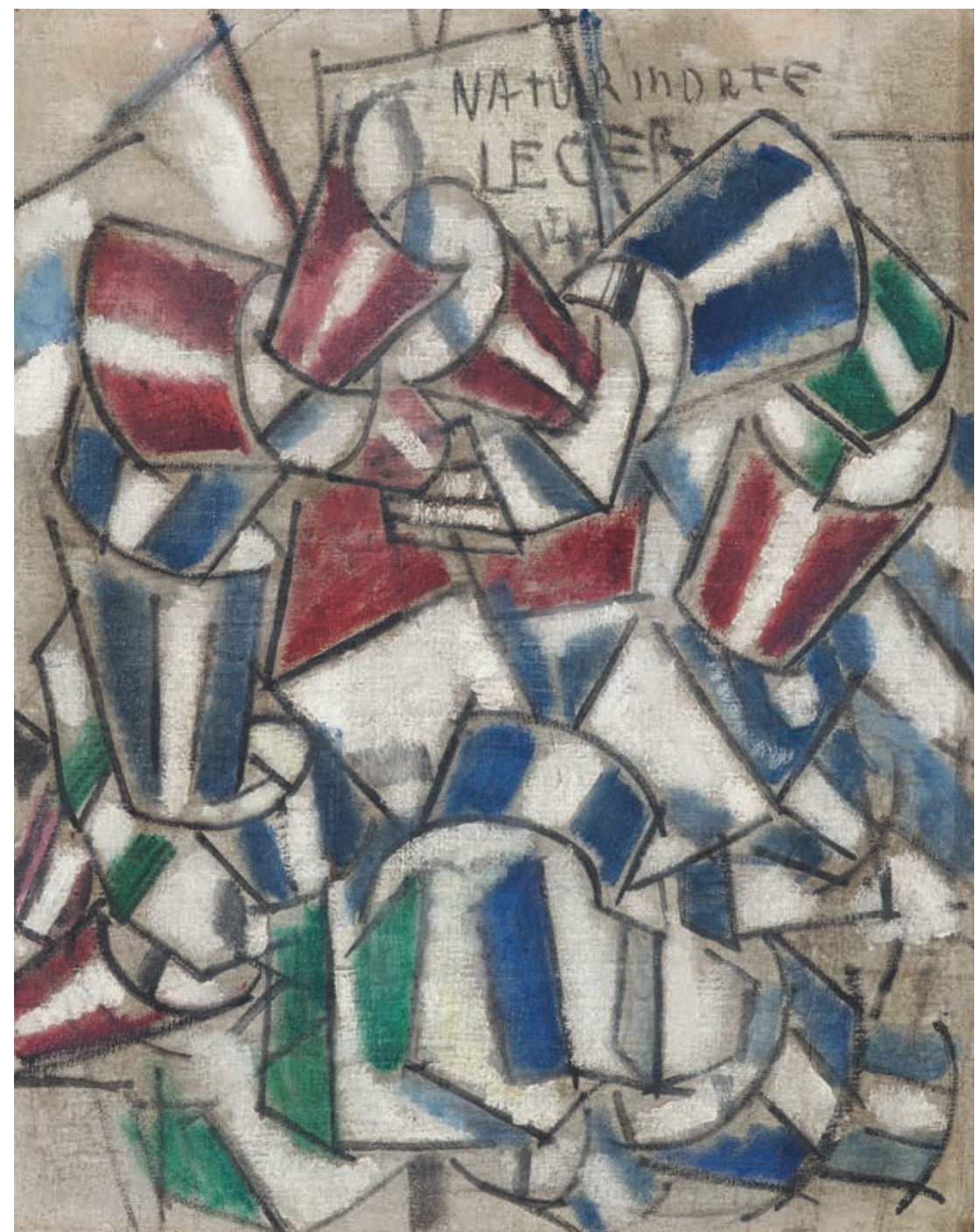


AFB. 41

Fernand Léger, *De rook*, 1912
Olieverf op doek, 92 × 73 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, B 34



AFB. 53
Fernand Léger, *Stilleven met gekleurde cilinders*, 1913
Olieverf op doek, 90 × 72,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Collectie Beyeler
Voorzijde van afb. 54



AFB. 54
Fernand Léger, *Stilleven*, 1914
Olieverf op doek, 90 × 72,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Collectie Beyeler
Keerzijde van afb. 53