



De Utrechtse schilder Janus de Winter (1882-1951) was een van de eersten in Nederland, die in navolging van de Duits-Russische expressionist Wassily Kandinsky de stap van figuratieve naar abstracte kunst zette. Zijn werk genoot in de periode 1916-1918 bekendheid; daarna richtte hij zich steeds meer naar de wensen van het publiek om het verworven succes te consolideren en verdween, behalve in zijn geboortestad Utrecht, uit het zicht.

Wie zijn leven en werk bestudeert, krijgt niet alleen inzicht in zijn mystiek-getinte kunsttheorieën, naar aanleiding waarvan zijn geschilderde visioenen te interpreteren zijn, maar ook in het Nederlandse culturele klimaat uit de eerste decennia van de twintigste eeuw, waarin de belangstelling voor het occulte een nieuw hoogtepunt bereikte. Men interesseerde zich voor spiritisme, theosofie en de oosterse kunst en

wijsbegeerte. De Winter geeft bovendien als intuïtief schilder interessante aanknopingspunten met de opkomst van de psychoanalyse van Freud en de populariteit van het onbewuste bij kunstenaars en schrijvers.

Janus de Winter was een gedreven persoonlijkheid, die met zijn wonderlijke en vaak bizarre denkbeelden en fantasieën velen beïnvloedde en inspireerde, zoals de schilder-dichter Theo van Doesburg, de schrijver Frederik van Eeden, Henri Borel en Henny Marsman, en musici als Willem Pijper en Henri van Goudoever. Toch is dit niet het verhaal van een succesvol en geslaagd kunstenaar, maar van een middelmatig schilder, die ondanks zijn boeiende inzichten en indrukwekkende uitstraling, in zijn ambities verstrikt raakte en langzaam vergeten werd.

Ine Gevers Janus de Winter Landschoff

Janus de Winter

de schilder mysticus



Ine Gevers

Janus de Winter

Janus de Winter
de schilder mysticus

Ine Gevers

Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam
in samenwerking met het Centraal Museum Utrecht

Tekst © 1985 Ine Gevers

Niets uit deze uitgave mag worden over-
genomen of gebruikt op welke wijze dan ook
zonder schriftelijke toestemming van de uit-
gevers.

Vormgeving Daan Out, Centraal Museum
Zetwerk en druk Drukkerij Hooiberg, Epe
Litho's Gerlings, Aalsmeer
Bindwerk Erven Kramer, Nieuw Vennep

ISBN 90 290 8263 1

Inhoud

		Crisisjaren 1921 – 1926	124
		Parijs 1927 – 1929	129
		V Het 'realisme' van Janus de Winter 1930 – 1952	132
		Fantastische ideeën in een traditioneel jasje	132
		Het laatste woord is aan De Winter	139
Voorwoord	6	Noten	143
Verantwoording	7	Bijlage I	166
I Ontwikkeling naar het expressionisme 1905 – 1916	9	Bijlage II	167
Eerste aanzetten 1905 – 1915	9	Register	168
Belangrijke contacten 1905 – 1916	20	Dankwoord	171
Invloeden van Kandinsky en het Duitse expressionisme	31	Fotoverantwoording	172
Kunsttheoretische invloeden	40		
De kritiek van De Winter op Kandinsky	41		
II Hoogtepunt van de expressionistische periode	46		
De eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, juli 1916			
Aura-Portretten en gedachtevormen	47		
Sensitieve composities en muzikale impressies	57		
Demonische sferen	64		
Het 'Kreis-werk' van Van Eeden en Borel	69		
Mediamieke inspiratie	71		
Het belang van het onbewuste	73		
De Winters reactie op de kritiek	78		
De 'De Winter-kwestie': scheiding tussen de bewusten en de intuïtieven	80		
III Intermezzo: de winter en de architectuur	84		
IV Een periode van zoeken 1916 – 1930	88		
De Winter in Utrecht 1916 – 1918	88		
De invloed van Albert Plasschaert 1916 – 1918	91		
Stilistische veranderingen en een nieuw onderwerp:			
van demonisch naar hogere mystiek	94		
De Winter en de Chinese kunst	103		
De Winter en Van Gogh	111		
Onzuivere drijfveren 1918	113		
Plotselinge verandering van interesse 1918 – 1919	117		
Weinig vernieuwing en herhaling van oude onderwerpen 1920	118		

Voorwoord

Er is de afgelopen vijftien jaar, voornamelijk vanuit het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit van Utrecht, gedegen onderzoek gedaan naar het ontstaan en de ontwikkeling van de vroege abstractie in Nederland. Het Centraal Museum organiseerde overzichtstentoonstellingen waarin de resultaten van dit onderzoek waren gevisualiseerd: 'Het Nieuwe Wereldbeeld' in 1972/73 en 'Van Gogh tot Cobra' in 1981. De derde van deze 'sleutel-tentoonstellingen', namelijk 'Kunstenaren der Idee' werd in 1978 in het Haags Gemeentemuseum gehouden.

Uit deze overzichten resulteerden verder monografisch gerichte presentaties. Deze waren meestal gebaseerd op het onderzoekswerk dat jonge kunsthistorici verrichten in verband met hun doctoraal scriptie.

In januari 1983 begon Ine Gevers, studente aan het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Utrecht, aan het onderzoek voor haar voorgenomen scriptie over de Utrechtse schilder A. J. J. de Winter. Zijn schilderijen, tekeningen en prenten in de collectie van het

Centraal Museum gaven haar de eerste indruk van het werk en de persoonlijkheid van de omstreken maar in vele opzichten interessante kunstenaar. Ze werd onmiddellijk gegrepen door de raadselachtige elementen die er volop aanwezig waren. Met een buitengewone energie en overtuiging verdiepte ze zich in de stof. Zo is het haar gelukt binnen tweeënehalf jaar op dit moeilijke onderwerp af te studeren. Tegelijkertijd had ze een concept voor de tentoonstelling van Janus de Winter in het Centraal Museum in Utrecht klaarliggen en een omvangrijke tekst voor een boekuitgave.

Deze publikatie en de in november 1985 georganiseerde overzichtstentoonstelling werpen een nieuw licht op de tot dusver heel onduidelijke chronologie van het werk van de kunstenaar en toont hem tegen de achtergrond van de ideologieën die de horizon van de Nederlandse kunst in de eerste decennia van onze eeuw in belangrijke mate kleurden en vormt een goede bijdrage in de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse kunst.

L. Brozek-Dolezal,
conservatrice van het Centraal Museum

Verantwoording

In zijn laatste levensjaren schreef Janus de Winter een omvangrijk epistel over Vincent van Gogh, waarin hij de kunstenaar volledig afkraakte. Hij ergerde zich aan de overdreven mythologisering rondom de persoon Van Gogh, waardoor zelfs zijn meest negatieve, normaliter bepaald niet gewaardeerde eigenschappen een schijn van deugd kregen. De Winter sprak de wens uit dat een dergelijke 'hysterische en belachelijke waardeering' hem bespaard zou blijven.

Het ligt niet in mijn vermogen, noch is het mijn bedoeling, De Winter kritiekloos de hoogte in te prijzen, zoals hij vond dat met Van Gogh gebeurd is. Dit neemt echter niet weg dat hij naar mijn mening méér was dan een mislukt en tweederangs kunstenaar, zoals men hem aan het einde van zijn leven karakteriseerde. Er is een periode geweest waarin hij niet alleen een belangrijke pionier van de beginnende abstracte kunst in Nederland was, maar bovenal een imponerende en invloedrijke persoonlijkheid. Met name in de jaren 1915-1918 heeft hij als kunstenaar een wezenlijke stempel gedrukt op het culturele klimaat in Nederland. De Winter heeft zowel beeldende kunstenaars, schrijvers als musici geïnspireerd.

Maar niet alleen daarom is hij de moeite waard. Voor mij was De Winter interessant vanwege zijn continue pogingen uitleg te geven aan het waarom van zijn half-abstracte, expressionistische schilderijen. In deze biografie wordt de nadruk gelegd op zijn kunsttheorieën, die – ondanks het feit dat De Winter zich hiermee geen uitzonderingspositie verschaft heeft – in meerdere opzichten van betekenis zijn.

Ten eerste vanwege het feit dat zij dwars tegen de bestaande en nog altijd hoog gewaardeerde klassieke westerse kunstopvattingen ingingen. De Winter was van mening dat vorm en inhoud elkaar niet noodzakelijkerwijs hoefden te steunen. Voor hem was het innerlijk evenwicht altijd superieur aan uiterlijke schoonheid of harmonie. Zijn grote voorbeeld, Wassily Kandinsky, speelde eveneens met deze gedachte, maar heeft het nooit zo consequent doorgevoerd als De Winter. Anderzijds kan niet worden ontkend dat De Winter zich met

deze theorie wapende tegen mogelijke kritiek op zijn technische onkunde. Uiteindelijk kon hij zijn stellingname echter niet handhaven. Na een betrekkelijk korte succesperiode met een hoogtepunt in juli 1916 werd hij gedwongen concessies te doen. Vanaf het moment dat hij naar duidelijker en voor het publiek meer acceptabele vormen zocht, verloor zijn werk aan kracht en artistieke waarde.

Op de tweede plaats zijn De Winters theorieën boeiend omdat zij een aantal nieuwe aspecten aan het beeld van de vroege twintigste eeuw kunnen toevoegen en andere, reeds bekende gegevens verduidelijken. De Winter kan exemplarisch genoemd worden voor vele andere obscure, visionaire kunstenaars uit de eerste decennia van deze eeuw. Hij bouwde voort op een romantische en symbolistische traditie en probeerde zijn belangstelling voor mystiek en oosterse wijsbegeerte, gekoppeld aan een vrije vertaling van Freuds onbewuste, tot een eigen synthese samen te brengen en dit inzicht in een expressionistische schilderijstijl te visualiseren. Hij verdient als een van de schakels die het negentiende-eeuwse symbolisme met het surrealisme uit de jaren twintig van deze eeuw verbindt, zonder meer een plaats in de kunstgeschiedenis.

Het verhaal over de schilder-mysticus De Winter is in principe chronologisch van opbouw. Ik heb geprobeerd de stilistische ontwikkeling in zijn oeuvre aan te geven, wat vanwege de grote kwaliteitsverschillen van de niet altijd gedateerde werken soms moeizaam verliep. Hierbij moet aangetekend worden dat deze publikatie geen complete oeuvre-catalogus is. Dit was gezien zijn overmatig grote productie niet realiseerbaar en bovendien onnodig. De nadruk ligt op het abstracte werk uit de periode 1916-1918, aangevuld door een keuze uit zijn oeuvre uit de tijd erna, die ik het meest representatief acht.

Binnen dit chronologische kader ligt het accent op zijn in de loop van 1915 en 1916 ontwikkelde kunstopvattingen, opgesplitst in diverse thema's. Vanwege deze chronologische en tegelijkertijd thematische benadering is vooral de chronologie niet consequent. Omdat De Winter in dit verhaal de hoofdrol speelt, moest ik mij anderzijds beperken in het uitwerken van

de verschillende deelonderwerpen.

Het grootste deel van het onderzoek berust op bronnenmateriaal. Het De Winter-archief (Centraal Museum, Utrecht) is slechts een klein onderdeel daarvan. De belangrijkste informatie is afkomstig uit brieven van De Winter aan Theo van Doesburg en de correspondentie van Van Doesburg met zijn vriend Anthony Kok (Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage), verder uit de brieven van De Winter aan de schrijver-psychiater Frederik van Eeden (Van Eeden-Museum, Amsterdam), gesteund door de dagboekantekeningen van Van Eeden en zijn brieven aan Henri Borel. De Winter correspondeerde ook met Borel (zie documentatie Henri Borel in het Letterkundig Museum, 's-Gravenhage).

Tenslotte voerde De Winter nog een uitvoerige briefwisseling met de kunstcriticus Albert Plasschaert en met de kunstverzamelaar Pierre Alexander Regnault. De Plasschaert- en Regnault-archieven (Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie, 's-Gravenhage) leverden eveneens interessante gegevens op. Mijn interpretatie van dit materiaal werd bevestigd door en aangevuld met vele verhalen en anekdotes van familie, vrienden en bekenden van De Winter.

I Ontwikkeling naar het expressionisme 1905-1916

Eerste aanzetten 1905-1915

Adrianus Johannes Jacobus de Winter werd op 28 mei 1882 in Utrecht geboren en groeide op in een keurig burgerlijk gezin waar kunstzinnige aspiraties bepaald niet werden aangemoedigd. Zijn moeder, Alida Ziermans, was van streng gereformeerde huize. Zij probeerde haar twee zonen Janus en Jo op te voeden tot fatsoenlijke, hardwerkende jongemannen. Janus' vader, Jacobus de Winter, was van nature wat makkelijker ingesteld, maar paste zich bij de wensen van zijn vrouw aan. Hij onderhield het gezin door overdag als steendrukker bij de Spoorwegen te werken, en 's avonds als kelner in Tivoli, het toenmalige concertgebouw van Utrecht. Zijn vrije tijd bracht hij door met het lezen van boeken en het luisteren naar muziek. Ook Janus was leesgierig en werd door zijn vader tevens in zijn muzikale belangstelling gestimuleerd. Voor religieuze literatuur, waar Janus zich op jonge leeftijd toe aangetrokken voelde, heeft Jacobus de Winter zich nooit geïnteresseerd. De ontlukende belangstelling van zijn zoon voor schilderkunst kon hij evenmin waarderen. Voor zover nabestaanden weten te vertellen, had niemand in de familie affiniteit met schilderkunst. Janus de Winter was dus zonder meer een buitenbeentje.¹

Toen De Winter dertien jaar was, leek het erop dat hij aan zijn ouders' verwachtingen zou gaan beantwoorden. Hij werd aangesteld als loopjongen bij het kantoor van de Maatschappij tot Exploitatie van Staatsspoorwegen; ook zijn jongere broer Jo kwam in de werkkring van zijn vader terecht. De Winter slaagde in 1898, op zestienjarige leeftijd, voor zijn 'surnumerairexamen met vreemde talen'. Later vertelde hij dat hij destijds wilde doorstuderen in de Duitse taal om daarin staatsexamen te doen, maar een verlamming aan zijn oogzenuw maakte dit onmogelijk.²

Familieleden kunnen zich van een verlamming aan zijn oogzenuw echter niets herinneren,

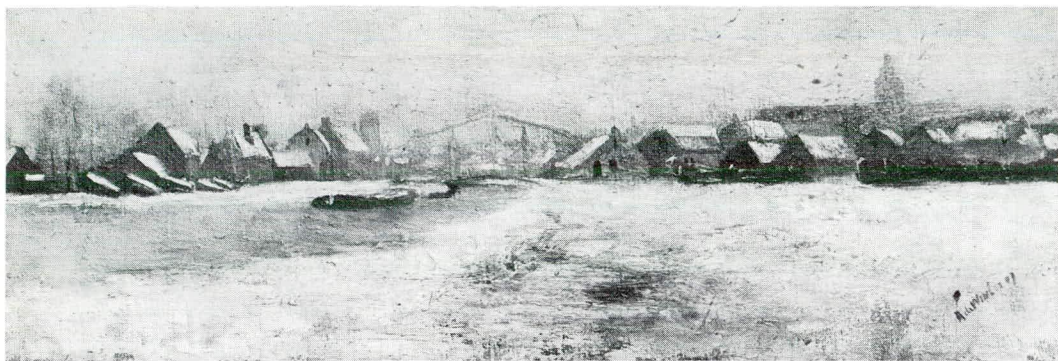


Janus de Winter (± 1886)

maar dat De Winter zeer bijziend was staat buiten kijf. In hoeverre deze oogkwaal van invloed was op de visionaire beelden, die hij omstreeks 1900 voor het eerst meende te zien, is een interessante, maar niet te beantwoorden vraag. Voor De Winter was de veronderstelling onzichtbare dingen te kunnen zien in ieder geval van groot belang voor zijn schilderkunst.

Toch waren zijn bovenzintuiglijke ervaringen niet de belangrijkste aanleiding om te gaan schilderen.³ Waarschijnlijk vond hij tekenen en schilderen gewoon een aardige vrijetijdsbesteding nu hij zijn studie Duits niet kon voltooien. Uit een interview met De Winter blijkt dat hem omstreeks 1900 door vrienden al was aangeraden tekenles te nemen.⁴ Hij gaf gevolg aan hun adviezen en stuurde tekeningen naar professor A. Allebé, directeur van de Rijks-academie in Amsterdam, die ze gecorrigeerd terug zond. Dit moet in de jaren 1900-1906 zijn gebeurd, aangezien Allebé in 1907 door A. Derkinderen werd opgevolgd. De felle tegenstand van zijn vader maakte echter spoedig een einde aan deze eerste pogingen, waardoor De Winter genoodzaakt werd zich zelfstandig de grondbeginselen van de schilderstechniek eigen te maken. Ondanks zijn latere pogingen tekenles te nemen, is hij toch met recht autodidact te noemen.

De vroegst bewaard gebleven werken van De



Winter dateren uit 1905-1907. Het zijn amateuristische nabootsing van Haagse school-landschapjes, zoals *Winterlandschap* (afb. 1) en onooglijke bloemstillevens, die hij in serie vervaardigde. Toch oogste hij succes met dit werk; niet alleen bij zijn collega's van 'het Spoortje', maar ook in artistieke kringen. Al in 1905 besloot de ballotagecommissie van het Schilder- en Teekenkundig Genootschap *Kunstliefde* in Utrecht De Winter als lid te accepteren. Waarom zijn lidmaatschap maar een jaar duurde, is niet bekend.⁵

Naar zijn uitspraken over het begin van zijn carrière als beeldend kunstenaar te oordelen, moet De Winter in de periode 1907-1910 zijn eerste visioenen, ofwel 'droomfantasieën', hebben geschilderd.⁶ Hiervan is niets teruggevonden, wat op zich niet zo verwonderlijk is; het traditionele seriewerk vormde in die tijd nog de hoofdmoot van zijn productie. Zijn collega's op het kantoor van de Spoorwegen, aan wie De Winter zijn schilderijen probeerde te verkopen, wisten weinig waardering voor zijn droombeelden op te brengen. Zij hadden Janus altijd al een beetje vreemd gevonden, maar nu scheen hij werkelijk gek te worden.⁷ Hun voorkeur ging uit naar de gebruikelijke landschapjes en bloemstillevens.

Toen De Winter in de loop van 1906-1907, na een ruzie over een meisje met wie hij niet mocht trouwen, met zijn broer het ouderlijk huis ontvluchtte en zelfstandig zijn brood moest verdienen, werd het schilderen voor de verkoop levensnoodzaak. Zijn broer Jo sprak later over 'hun kunstfabriek', waarin aan de lopende

1. *Winterlandschap*, olieverf/ doek, 24,5 x 66,2 cm, r.o. A. de Winter 07
Coll. mevr. Nierstrasz-Maronnier, Gorssel



Janus de Winter in sport-uniform

band schilderijtjes werden gemaakt, die voor 'een riks' op het kantoor van de hand werden gedaan.⁸ Sommige fans bezaten er uiteindelijk wel veertig of vijftig. Een van hen was de heer G. C. Peeterman, envoy van het Leger des Heils.⁹

Deze weinig bevredigende manier van schilde-



2. *Landschap met berkeboompjes*,
pastel/papier, 31,5 x 47 cm, r.o.
A. de Winter 1912
Coll. K. G. Lorier, Utrecht

ren werd tijdelijk gestaakt toen De Winter in augustus 1908 met Maggie Vink trouwde en als eerste klerk bij de Spoorwegen een beter salaris kreeg. Maar toen de eerste kinderen geboren werden ontstond opnieuw de behoefte met schilderen een extra zakcentje te verdienen. De meeste pastels en aquarellen uit de nalatenschap van Peeterman dateren uit 1912. De Winter en hij waren sinds dat jaar praktisch buuren: Peeterman woonde op de hoek van de Willem Barentszstraat en de Cornelis Houtmanstraat en De Winter had zijn intrek genomen op Cornelis Houtmanstraat nummer 10.¹⁰ Uit de collectie van Peeterman blijkt dat De Winter het traditionele werk inmiddels achter zich had gelaten, althans wat de kleur betreft. Deze is in de bewaard gebleven pasteltekeningen bijzonder fel en expressief; bootjes en zons- ondergangen in oranje, paars of roze en in een gedurfde combinatie van felle, contrasterende kleuren. Waarschijnlijk leerde De Winter in de periode 1907-1912 het oeuvre van Vincent van Gogh kennen; zowel de onderwerpen als het kleurgebruik wijzen op invloed van deze kunstenaar. In die jaren was er in Nederland sprake van een toenemende waardering voor het werk van Van Gogh. Vanaf het moment dat De Winter zich bewust werd van de mythologisering rondom de in 1889 overleden schilder, is hij

zich met hem gaan identificeren.¹¹ De invloed van Vincent van Gogh op De Winters werk uit 1912 is, behalve in de genoemde onderwerpen, het duidelijkst zichtbaar in zijn gebruik van complementaire kleuren, zoals in het pastel- landschap met berkeboompjes uit de verzameling van Peeterman (afb. 2). Het fel oranje loof van de boompjes is geplaatst tegen een harde blauwe achtergrond. Dergelijke kleurimpressies markeren het begin van De Winters ontwikkeling naar het expressionisme.

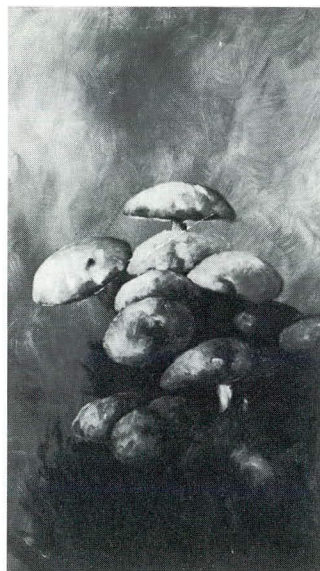
In 1913 veranderde het werk van De Winter volledig. De onderwerpen van het uit dit jaar bewaard gebleven oeuvre zijn weliswaar ontleend aan de natuur, maar door de vrije, eigenzinnige benadering van een volkomen ander karakter dan het werk uit de voorgaande periode. Ze verwijzen naar een andere wereld: een droomwereld. Zijn visioenen, die hij ook opschreef, zijn nu per definitie onderwerp van de schilderijen. De Winter schreef later in een brief aan de schrijver-psychiater Frederik van Eeden, met wie hij in 1916 bevriend raakte, dat



3. *Aura van Dr. de G* (volledige naam is onbekend), tempera-(verniss)/papier-karton, 46,3 x 63 cm, r.m.o. A. de Winter 1913
Coll. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage

het schilderen hem vanaf dat moment pas echt was gaan boeien: 'Ik heb langen tijd deze zoogenaamde fantasieën voor onzin gehouden maar ik heb moeten eindigen met ze voor *mijn* leven als groote paedagogische factoren aan te nemen.'¹²

Dat hij zich hierdoor als kunstenaar meer serieus nam dan daarvoor, blijkt onder andere uit het feit dat hij zijn schilderijen nu voor het eerst in het openbaar toonde. Op de eerste jury-vrije tentoonstelling van *De Onafhankelijken* in mei 1913 waren vier werken van zijn hand te zien, getiteld: *Schilderij I, II, III, en IV*.¹³ Door critici werden ze omschreven als half-abstract en visionair.¹⁴ Walter Steenhoff, criticus van *De Amsterdammer*, beschreef ze als 'rijkkleurige, vormgrillige schelpen, koralen en verborgen gewassen'. Deze schilderijen zijn overigens niet bewaard gebleven. Uit 1913 is wel een ander visionair schilderij bekend: *Aura van Dr. de G*



4. *Paddestoelen*, olieverf/doek-hout, 69 x 38,7 cm, l.o. A. de Winter (± 1916)
Part. coll.



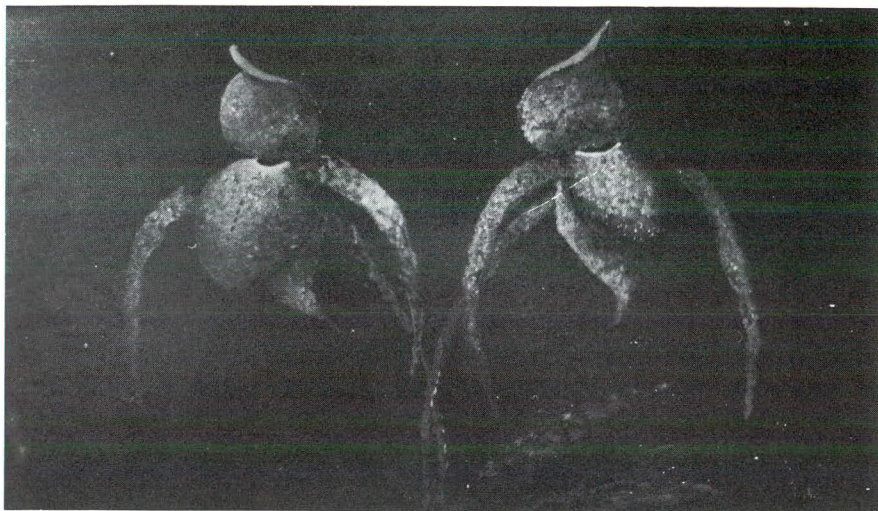
(afb. 3). De vormen zijn nog herkenbaar, het totaalbeeld doet denken aan een ondoordringbaar oerwoud met varens, kelkachtige bloemen en paddestoelen. De kleuren, variërend van donkerrood-bruin tot donkergroen en paarsblauw, roepen een onwerkelijke, dreigende stemming op.¹⁵

De keuze van De Winter voor motieven als paddestoelen en varens is opvallend. Zij komen regelmatig in zijn schilderijen voor, soms gecombineerd, soms als zelfstandig onderwerp, met name de paddestoelen. In de jaren 1913-1916 maakte hij grote olieverschilderijen die uitsluitend paddestoelen, half zwevend in een donkere, spookachtige omgeving, te zien geven (afb. 4). Deze schimmels, die in het natuurlijk kringloopproces dood en leven met elkaar verbinden, zouden te maken kunnen hebben met het thema: chaos als bron van het nieuwe leven, dat vaak in zijn visioenen terugkeerde.¹⁶ Anderzijds heeft de voor de hand liggende associatie met giftige en demonische sferen ook meegespeeld in zijn keuze voor dit motief. De Winters visioenen waren meestal van een somber gehalte; hij fantaseerde met name over het donkere, 'voorwereldlijke bestaan'.¹⁷ Een andere plantaardige vorm waar De Winter in de periode 1913-1916 grote belangstelling voor had, was de orchidee. Deze bloem was

5. *Orchideeën*, olieverf/paneel, 45 x 67 cm, l.o. A. de Winter (± 1916)
Part. coll.

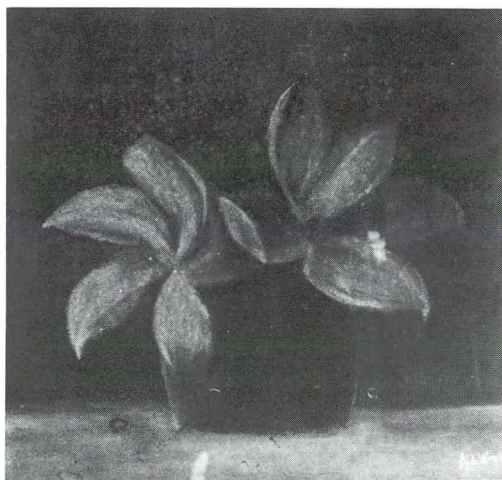
niet in de eerste plaats bedoeld als algemeen symbool voor de kosmos, zoals bij Piet Mondriaan en andere symbolistische kunstenaars, maar stond bij hem voor de lagere hartstochten en seksuele driften van de mens.¹⁸ *Orchideeën*, die van nature al associaties oproepen met dieren en insecten, namen in De Winters fantasie de vorm aan van spinnen (afb. 5) of vreemde schub-achtige beesten (afb. 6). Geen enkele orchidee-vorm van De Winter komt in de natuur als zodanig voor, ondanks het feit dat de vormen en kleuren van werkelijk bestaande orchideeën wél zijn uitgangspunt waren.¹⁹

Behalve orchideeën schilderde De Winter allerlei andere 'bloem-fantasieën' die, ondanks hun natuurlijke vorm, door de kleurstelling – bijvoorbeeld oplichtend oranje tegen een zwartblauwe achtergrond – evenals de orchideeën vaak een vervreemdend effect teweegbrengen. In het najaar van 1913 exposeerde hij opnieuw bij *De Onafhankelijken* en kwam deze keer met vier, in kritieken als 'vreemde bloemvoorstellingen'²⁰ omschreven werken, vermoedelijk in



6. *Orchideeën*, olieverf/karton, 38,5 x 65,5 cm, r.o. A. de Winter (± 1915)
Part. coll.

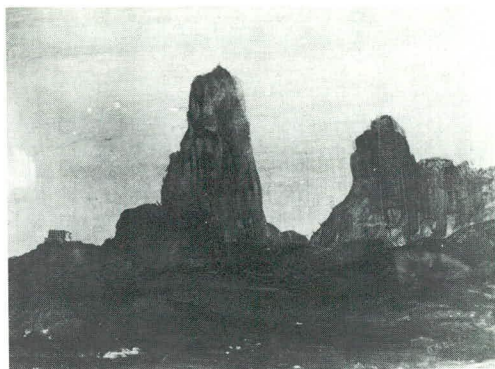
7. *Bloemen*, pastel/papier, 47,2 x 48 cm, r.o. A. de Winter (± 1915)
Part. coll.



pastel (afb. 7). Een half jaar later, in mei 1914, toonde hij naast bloemen ook paddestoelen en een nieuw onderwerp: rotslandschappen.

In 1914 heeft De Winter een periode door-
gemaakt waarin hij bijna uitsluitend rotsland-
schappen schilderde. Zijn inzending voor de
vierde tentoonstelling van *De Onafhankelijken*
in november 1914 bleef dan ook tot dit motief
beperkt. Hij noemde zijn rotslandschappen
steenvast 'Fantasieën'; op deze tentoonstelling
hing een *Fantasie in rood, blauw, groen en rood-
groen*. De criticus N. H. Wolf was zeer te spreken
over deze schilderijen en schreef: 'De Utrechtse
schilder [...] is thans met *monokoloristische*
werken voor den dag gekomen en toont iets als
geschilderde fotografieën. En zooals er in een
artistiek opgenomen en móóí afgedrukte, één-
kleurige foto dikwijls stemming kan zitten, zoo
zit er ook in de éénkleurige schilderijen van
Winter wel stemming'.²¹ Uit de divers bewaard
gebleven fantastische rotslandschappen uit de
periode 1914-1916 blijkt dat zij qua vorm en
compositie nauwelijks van elkaar te onder-

scheiden zijn. De kleuren, soms bruin-rood
tegen een fel rode achtergrond, (afb. 8) soms in
oranje-achtige tinten (afb. 1) of geheel in diverse
blauwe tonen, bepalen de sfeer van het schilderij.
Aan de kleur blauw en haar schakeringen gaf
hij de voorkeur. Blauw was de kleur van 'ver-
hevenheid en rust, bespiegeling en verlangen,
religieuze verdieping en overgave'.²² Hoe
donkerder de toon, des te geheimzinniger de
uitstraling. Indigo-blauw wees tenslotte op 'het
duister, dreigend niets, waarin alle mogelijk-
heden meer voorvoeld dan gezien worden'.



8. *Rotslandschap*, gouache/
papier, 32 x 42,4 cm, r.o. a. de
Winter (± 1914)
Coll. mevr. A. de Moulin-Kroon,
Naarden

Verschillende rotslandschappen en vooral maanlandschappen (afb. 9) zijn echter zó donkerblauw, dat de voorstelling absoluut niet meer herkenbaar is. De Winter verloor zichzelf in zijn blauw. Een uitzondering is *Fête bleue* (afb. 10) dat later geschilderd is, namelijk omstreeks 1917. Niet dat de vormen duidelijker zijn, maar de kleuren zijn lichter van toon en

meer gevarieerd: violet en zeegroen tot lichtblauw.

Deze rotslandschappen geven nog meer dan het hiervoor besproken werk van De Winter aanleiding hem een romanticus te noemen. De kunstcriticus Albert Plasschaert karakteriseerde deze maan- en rotslandschappen in zijn schrijven over De Winter in *Beschouwingen* (november 1917) als 'het romantische Duitse landschap'.²³ Hij was niet echt onder de indruk: 'Ik ben geen bewonderaar van zijn zee van bloed, stroomend tegen een promontorium, een voorgebergte, en ik vind die romantiek, veel maal erkend en veel maal gezien, niet van bijzondere verdienste.' Voor De Winter was het landschap een bij uitstek geschikt symbool van de menselijke ziel, een romantische natuuropvatting die bij verschillende op de symbolistische traditie voortbouwende kunstenaars uit het begin van de 20e eeuw nog weerklank vond.²⁴

9. *Maanlandschap*, olieverf/
paneel, 44 x 66,5 cm, r.o. A. de
Winter (± 1915)
Part. coll.





10. *Fête Bleue*, gouache/karton, 50 x 32,5 cm, niet gesign. (± 1917)
Coll. R. Nierstras, Amsterdam

De genoemde paddestoelen, orchideeën en rotslandschappen waren volgens De Winter 'fantasie-beelden' die hij in trance waarnam. Hij had Van Eeden toevertrouwd dat het zien van dergelijke onzichtbare beelden hem in eerste instantie weinig interesseerde. Dit was vermoedelijk omstreeks 1900. Sindsdien las hij echter wel de nodige literaire en filosofische boeken over dit onderwerp, waardoor zijn belangstelling voor en kennis van bovennatuurlijke verschijnselen en hun betekenis toenam. Hij verdiepte zich in de Franse en Engelse symbolistische literatuur uit het fin de siècle, met name van de zogenaamde decadente schrijvers Baudelaire, Mallarmé, Oscar Wilde en Edgar Allan Poe.²⁵ Van de westerse filosofen sprak Schopenhauer hem sterk aan; diens filosofie inspireerde De Winter tot het schilderij

Gedachtevorm ontstaan bij het nadenken over Schopenhauer, waarvan helaas alleen de titel bekend is.²⁶

Die Welt als Wille und Vorstellung (1818), waarin Schopenhauer het positivistische wereldbeeld van de 18e en begin 19e eeuw bekritiseerde, was een van de vele invloeden die de belangstelling van De Winter voor de oosterse filosofie kan hebben opgewekt. Schopenhauer twijfelde aan de objectiviteit van de zintuiglijke waarneming en de logische samenhang van de werkelijkheid, de pijlers van de positivistische wetenschapsopvatting. Hij voorspelde dat er een tijd zou komen waarin de mens zich weer hopeloos verloren zou voelen, omdat de door de ratio uitgedachte zekerheden slechts schijnzekerheden waren. De zichtbare wereld was niet meer dan een beperkt, door de mens geconstrueerd beeld, een schijnwereld.²⁷ De oosterse wijsbegeerte wist de essentie van het menselijk bestaan veel dichter te naderen dan de westerse ooit had gedaan.

Volgens Albert Plasschaert, een kunstcriticus met wie De Winter in november 1916 bevriend raakte, begon de laatste zich omstreeks 1900 intensief voor de oosterse en met name de boeddhistische filosofie te interesseren. In een van zijn kritieken over De Winter schreef hij: 'Twee jaar studeerde hij, in zijn vrije tijd, Duitsch middelbaar; hij moest daarmee uitscheiden. Toen begon een tijd van filosofische studiën, vooral van de Indische, zooals deze in de theosophische literatuur wordt verbreid.'²⁸

Het boeddhisme, dat oorspronkelijk in Indië ontstond en later naar China en Tibet overwaaide, leert dat de mens zal lijden tot hij zich losgemaakt heeft van het uiterlijke leven – de zintuiglijk waarneembare schijnwereld – en het eeuwige geluk (het Nirwana) pas kan bereiken wanneer hij inziet dat er een hoger, geestelijk leven bestaat.²⁹ Deze levensbeschouwing werd door de stichtster van de Theosofische Vereniging (1875), H. P. Blavatsky, in haar leer opgenomen en in het Westen verspreid.³⁰ De theosofie en ook andere occulte stromingen waren in Nederland rondom de eeuwwisseling buitengewoon populair.³¹ In 1892 werd er een Theosofische Vereniging in Amsterdam opgericht en in het begin van de 20e eeuw was de theosofie door zogenaamde loges in alle grote

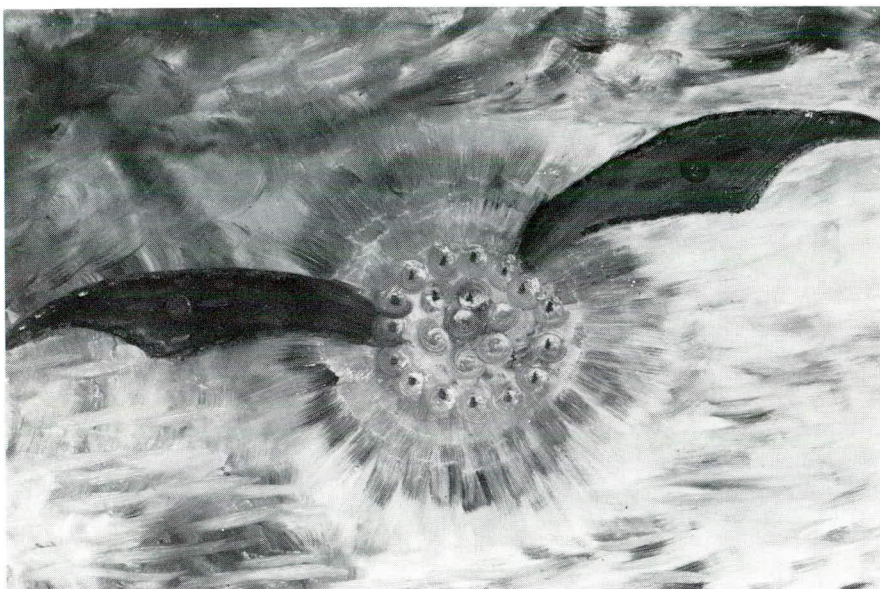


1 *Rotslandschap*, olieverf/karton, 44,8 x 64 cm, niet gesign. (± 1915-1916)
Centraal Museum, Utrecht

steden vertegenwoordigd; de theosofische onderafdeling van Utrecht bestaat sinds 1901.³²

In 1911 meldde De Winter zich als lid van de Utrechtse Theosofische Vereniging.³³ De binnen deze geloofsvereniging verkondigde 'wetenschappelijke theorieën'³⁴ bevestigden het belang en bestaansrecht van zijn dromen en visioenen. Waarschijnlijk heeft De Winter de belangrijkste theosofische literatuur die destijds in Nederland verkrijgbaar was gelezen: *De Geheime Leer* (1907-1908) en *Isis Ontsluierd* (1911-1914) van Blavatsky, *De zichtbare en onzichtbare mensch* (1903) van C. W. Leadbeater en *Gedachtevormen* (1905) van Annie Besant.³⁵ Vooral de laatste twee boeken zijn in verband met De Winters visionaire schilderijen, met name zijn aura-portretten en gedachtevormen, van belang. Leadbeater en Besant benadrukken

in de beide publikaties dat mensen meer zijn dan vlees en bloed. Volgens hen heeft de mens zeven 'lichamen' en leeft hij in verschillende sferen, ook al is slechts een van die lichamen, namelijk het stoffelijk lichaam en de bijbehorende materiële wereld, voor het gewone oog zichtbaar.³⁶ De mens beïnvloedt die andere sferen onbewust; hartstochten, begeerten en gedachten brengen onzichtbare stoffen ('elementalen') in zogenaamde astrale en mentale sferen in trilling, waardoor kleuren, vormen, klanken en zelfs levende wezens ontstaan.³⁷ Mensen zijn daarom niet alleen verantwoordelijk voor de kleuren in hun eigen aura, maar ook voor zogenaamde gedachtevormen en begeertelichamen. Wanneer bepaalde kleuren en vormen herhaaldelijk worden gevoeld door een zelfde emotie of gedachte, gaan zij zich tot onafhankelijke, zelfbewuste wezens ont-



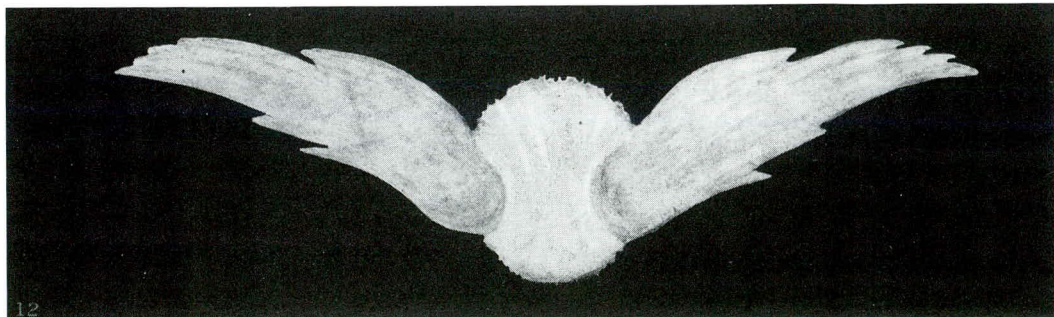
11. *Oorlogsvisioen*, olieverf/
paneel, 45 x 65,2 cm, r.o. A. de
Winter 1915
Centraal Museum, Utrecht

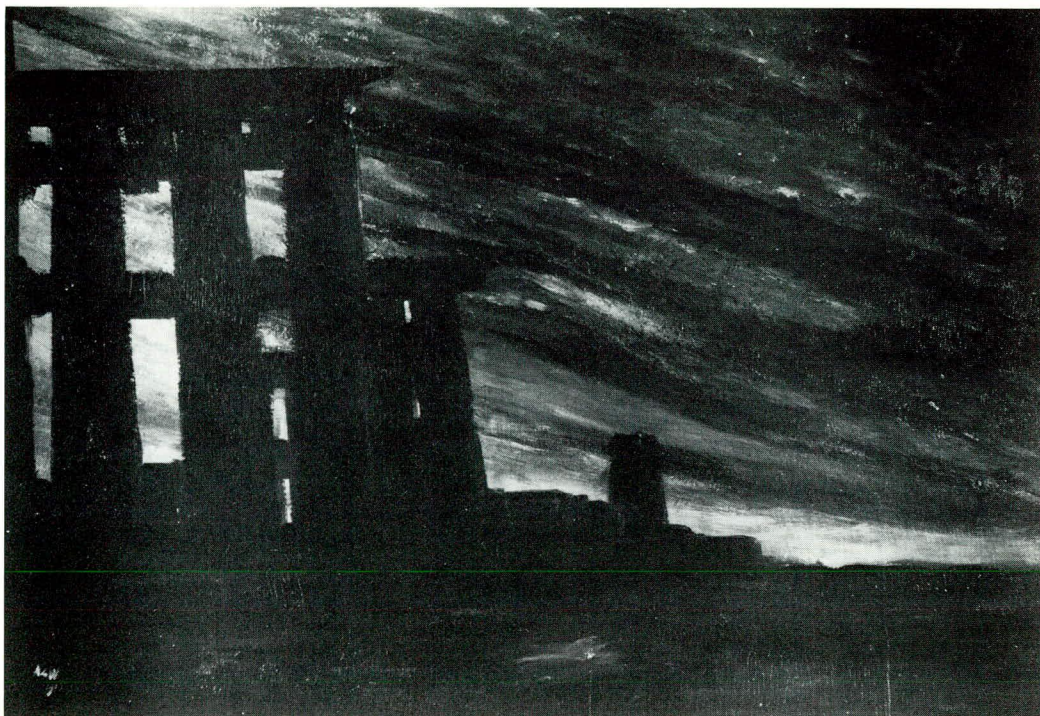
wikkelen, die op hun beurt weer invloed hebben op gebeurtenissen in de zichtbare wereld.³⁸

Vanuit deze theorie geredeneerd zijn gewelddadige gedachten al gevaarlijk, zeker wanneer die gesteund worden door tal van gelijksoortige agressieve gevoelens van andere mensen. Een voorbeeld van zo'n kwalijke gedachtevorm is De Winters *Oorlogsvisioen* (afb. 11) uit 1915.³⁹

De afgebeelde roze-rode bol is opgebouwd uit verschillende cellen – energiecentra – die een uitstralende kracht hebben. Uit deze krachts-explosie hebben zich aan weerszijden groenblauwe vormen ontwikkeld, die doen denken aan twee grote zeisen. Zij vormen een contrast met de roterende bol, waar ze uit voortkomen.⁴⁰

12. Illustratie uit *Gedachtevormen*
van A. Besant, Amsterdam 1905
(vertaling), getiteld: *Vrede en
bescherming*





Ondanks het feit dat De Winter dit visioen op een 'sensitief helder moment' zou hebben waargenomen, is er sprake van een opvallende overeenkomst tussen de omtrek van deze vorm en de gedachtevorm *Vrede en bescherming* (afb. 12) uit het genoemde boek *Gedachtevormen* van Annie Besant. In feite heeft De Winter de vorm omgekeerd, terwijl de vleugels van *Vrede en Bescherming* in zijn *Oorlogsvisioen* tot zeilen – het eeuwenoude symbool van de dood – zijn geworden.

De Winters belangstelling voor theosofie hing samen met zijn sympathie voor het socialisme en pacifisme. In de jaren 1910-1915 vertoefde hij in Utrechtse progressief-linkse kringen, waar het pacifisme hoog in het vaandel stond.⁴¹ Utrecht was in het begin van deze eeuw rijk aan verschillende utopische hervormingsclubjes, waarvan niet duidelijk is waarom zij zo sterk van elkaar gescheiden waren. Dit gold met name voor de theosofische en enigszins mystiek getinte socialistische kringen. Theosofie en

13. *Fantasie in rood*, olieverf/
paneel, 66,7 x 97 cm, l.o. A de W
1915
Coll. J. B. Bommeljé, Utrecht

socialisme – waar men in die tijd een ruimere en meer utopische definitie aan gaf⁴² – waren min of meer aan elkaar verwant. De eerste van de drie theosofische richtlijnen zoals die door H. P. Blavatsky waren opgesteld, luidde: 'Het vormen van een kern van Universele broederschap der Menschheid, zonder onderscheid van ras, kleur of geloof'.⁴³ De precieze verhouding tussen theosofie en socialisme, en zelfs de relatie theosofie-klassestrijd, was destijds een belangrijk discussiepunt.⁴⁵

Tegen deze achtergrond zijn de schilderijen die De Winter in 1915 maakte, voor verschillende uitleg vatbaar. Als socialist en pacifist voelde hij zich, ondanks het feit dat Nederland in de eerste wereldoorlog neutraal bleef, nauw bij de gevolgen van de oorlog betrokken. Zijn *Oorlogsvisioen* (afb. 11) is hier een duidelijk

voorbeeld van. Maar ook met een van de meest boeiende schilderijen die hij in deze periode maakte, *Fantasie in rood* (afb. 13), gaf hij uiting aan zijn visie op de verwoestende oorlog. De voorstelling is te omschrijven als een tempelstad die in een vuurzee ten onder gaat. De Winter heeft dit apocalyptische ondergangsmotief met een grote gedrevenheid in dikke, krachtige penseelstreken verbeeld. Jacobus Bommelé, die als eigenaar van Boekhandel en Uitgeverij Erven J. Bijleveld te Utrecht dit schilderij van De Winter kreeg in ruil voor boeken, noemde het later 'Untergang des Abendlandes', naar het ook door De Winter gelezen boek van Oswald Spengler uit het begin van de jaren twintig.⁴⁵

Belangrijke contacten 1905-1916

Door zijn ietwat arrogante, maar dwingende persoonlijkheid werd De Winter in een kleine kring van bekenden al vroeg geprezen als een van Utrechts grootste kunstenaars. Zijn belezenheid en zijn talent de vergaarde kennis in een imponerende woordenvloed om te zetten maakten hem tot een geboren redenaar, die altijd bereid was zijn schilderijen van commentaar te voorzien. Eenmaal geboeid door zijn persoon, raakte men onwillekeurig geïnteresseerd in zijn soms moeilijk te begrijpen visionaire kunst. Op deze manier wist De Winter praktisch vanaf het moment dat hij voor het eerst de penselen ter hand nam een kring van bewonderaars om zich heen te scharen.⁴⁶ Daarbij kwam dat de algemene belangstelling voor de metafysica in het begin van de 20e eeuw een nieuw hoogtepunt bereikte. In progressieve kringen was aandacht voor de theosofische 'geesteswetenschap' en verwante mystiek de nieuwste trend. Kunstenaars en schrijvers waren lang niet de enige geïnteresseerden;⁴⁷ elke gegoeide burger had wel eens van spiritistische seances gehoord of er een bijgewoond.⁴⁸ Ook binnen de exacte wetenschappen bestond belangstelling voor bovennatuurlijke verschijnselen.⁴⁹ De Winters verhalen over wat hij zag in zogenaamd astrale sferen, of over geesten en duiveltjes, werden waarschijnlijk met rode oortjes aangehoord. De veterinaire student Fritz de Moulin, die bij De Winter inwoonde,

en De Winters collega Jan Maronier waren zijn eerste toehoorders. Zij brachten in de jaren 1907-1915 vele avonden met De Winter door, die hen uitgebreid inlichtte over de geestelijke inhoud van zijn schilderijen.⁵⁰

Via Maronier maakte De Winter omstreeks 1907 kennis met de medicijnenstudent G. ten Doesschate.⁵¹ De vriendschap met Ten Doesschate, die uit deze ontmoeting voortkwam en tot in de tweede wereldoorlog voortduurde, was voor De Winter van grote betekenis, omdat Ten Doesschate de eerste was die volledig in zijn kunstenaarschap geloofde. Hij bleef lange tijd De Winters belangrijkste steun en toeverlaat, op zijn broer Jo na.⁵²

De reden waarom De Winter en Ten Doesschate zich zo sterk tot elkaar aangetrokken voelden, is moeilijk te achterhalen. Een mogelijke verklaring is het feit dat Ten Doesschate in zijn jeugd eveneens geïnteresseerd was in de theosofie en andere esoterische levensbeschouwingen,⁵³ en daarbij zelf ook schilderde (in de loop van 1915-1916 zelfs abstract).⁵⁴ Voor De Winter was hij vooral belangrijk als tussenpersoon voor allerlei nieuwe contacten. Vermoedelijk maakte De Winter via Ten Doesschate kennis met zijn stadgenoot en medekunstenaar Erich Wichman, die evenals hijzelf een pionier van de Nederlandse abstracte kunst genoemd kan worden. Zij exposeerden op de tentoonstelling van *De Onafhankelijken* in mei 1913 hun eerste non-figuratieve schilderijen.⁵⁵ Waarschijnlijk waren zij in die tijd al van elkaars bestaan op de hoogte, beiden waren huisvrienden van Ten Doesschate.⁵⁶ De eerste ontmoeting kan in 1912 hebben plaatsgevonden, aangezien Wichman in dat jaar blijk gaf van zijn bewondering voor De Winter in een artikel over hem, dat hij echter tevergeefs aan *De Amsterdammer* probeerde te slijten.⁵⁷ Wichman was blijkbaar onder de indruk van De Winter, maar andersom is het contact voor De Winter beslist even belangrijk geweest. Mogelijk heeft Wichman hem over de voorloper en de belangrijkste vertegenwoordiger van het Duitse expressionisme, Wassily Kandinsky, geïnformeerd.⁵⁸ Kandinsky exposeerde in november 1912 voor het eerst in Nederland, in kunstzaal Oldenzeel in Rotterdam, en vervolgens, in december 1912, in Voor de Kunst te



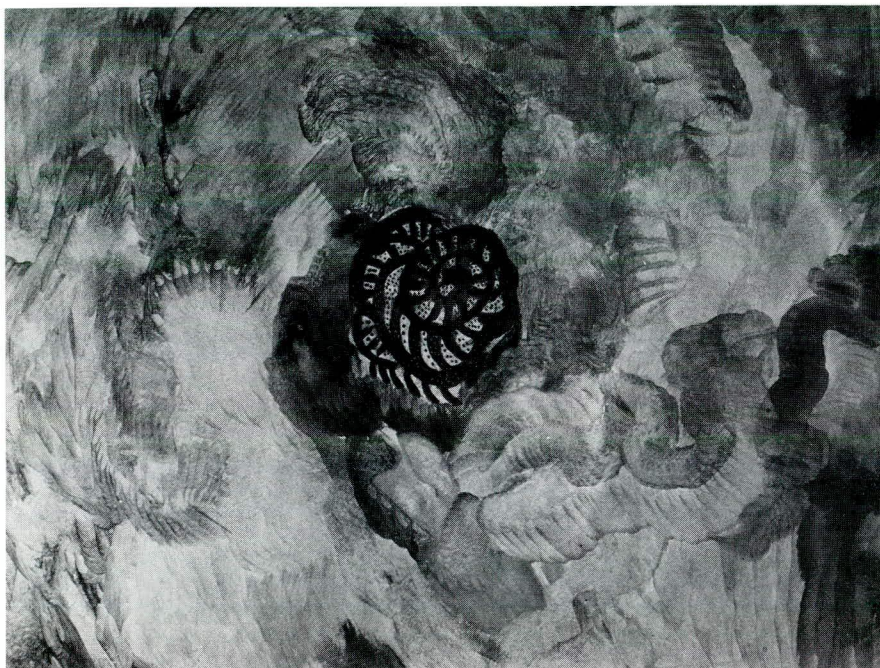
Utrecht.⁵⁹ De Winter zou zijn werk op de tentoonstelling in Utrecht gezien kunnen hebben. Naast de schilderijen kon hij nu ook met Kandinsky's kunsttheorieën vertrouwd raken. Onder de titel 'Über Kunstverstehen' schreef Kandinsky een inleiding voor de catalogus van zijn tentoonstelling in Rotterdam. Het is De Winter evenwel vrij snel gelukt, misschien via Erich Wichman, Kandinsky's belangrijkste en meest bekende kunst-theoretische verhandeling van dat moment, *Über das Geistige in der Kunst* (1912) te bemachtigen. Kandinsky's speculaties over de psychische betekenis van zelfstandige kleuren en lijnen – de 'Innere Klang' – en over de relatie tussen kleuren en klanken, hebben De Winter enorm aangesproken, temeer omdat deze denk-beelden hun oorsprong hadden in theosofische en antroposofische theorieën.⁶⁰

De kennismaking met Kandinsky's werk en theorieën was voor De Winters ontwikkeling naar een 'abstract expressionistische' manier van schilderen cruciaal. Het heeft hem gestimuleerd de knoop door te hakken: hij schilderde niet langer meer per definitie herkenbare voorstellingen. Dit betekende niet

14. *Beethoven, 9e symphonie koor*, gouache/papier, 55 x 73 cm, r.o. A. de Winter (± 1915)
Coll. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage

dat hij de figuratie volledig uitbande. Integendeel, De Winter hanteerde een beeldtaal die zich meestal kenmerkt door een combinatie van figuratieve en abstracte elementen. En al waren de schilderijen in de ogen van omstanders voorstellingsloos, voor hem waren ze dat in geen geval. De Winter registreerde beelden die hij op bovenzintuiglijke wijze waarnam, of dit nu fantastische rotslandschappen waren of door muziek of psychische prikkels gevormde kleuren.

De Winter heeft de invloed van Kandinsky in ieder geval snel weten te verwerken, zoals blijkt uit zijn inzending voor de eerste tentoonstelling van *De Onafhankelijken* in mei 1913.⁶¹ In de loop van 1914-1916 resulteerde deze koerswijziging in een omvangrijk oeuvre van expressionistische schilderijen. In mei 1914 exposeerde De Winter met kunstenaars als Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Francis



Picabia, Alexander Archipenko, Henri Laurens, Jacques Villon en anderen op de tentoonstelling van *Les Indépendants* in Brussel.⁶² De uit deze plaats afkomstige schilder Nicolaes Eekman had dit op het nippertje voor De Winter weten te regelen.⁶³ Hier toonde hij voor het eerst verbeeldingen naar muziek, aura-portretten en gedachtevormen,⁶⁴ werken die niet meer bekend zijn. Mogelijk was de geëxposeerde *Impression de musique* abstract, aangezien alle tot dusver bekende muzikale impressies van De Winter uit 1915 en 1916 zonder uitzondering abstract zijn.⁶⁵ De oudst bewaard gebleven muzikale impressies zijn twee verbeeldingen naar muziek van Ludwig von Beethoven, een van De Winters favoriete componisten. In de gouaches *Beethoven, 9e symphonie* (afb. 11) en *Beethoven, 9e symphonie koor* (afb. 14) is de muziek vertaald in een reeks felle kleuren, die in brede kronkelige banen tegen elkaar zijn gezet.⁶⁶ De Winter exposeerde in Brussel verder nog twee aura-portretten: *Étude de psychologie A* en *Étude de psychologie B* en twee gedachtevormen: *Naïveté* en *Boulevardière*. Naast deze eigenaardig getitelde werken toonde hij twee

15. *Sensitieve compositie (schelp)*,
gouache/papier, 69 x 89 cm, r.o.
A. de Winter 1915
Coll. mevr. A. Hoekstra-de
Winter, 's-Gravenhage

schilderijen, die hij gewoon *Composition* noemde. Over dit werk valt weinig te speculeren. De enige aanwijzing is dat hij de resultaten van zijn experimenten met abstracte lijnen en kleuren wel vaker 'Compositie' noemde, of ze helemaal geen titel gaf. Vanaf 1915 kregen de schilderijen ook wel het onderschrift 'Sensitieve Compositie', met daarachter tussen haakjes wat hem precies tot die compositie geïnspireerd had, zoals 'Schelp' (afb. 15). Erich Wichman zal in de periode 1914-1916 met name belangstelling hebben gehad voor deze nagenoeg abstracte voorstellingen. Zelf bezat hij een klein schilderijtje van De Winter: een abstracte compositie, opgezet in paars en geel, getiteld *De zuivere Rede*.⁶⁷

In september 1915 leerde Wichman de schrijver en beeldend kunstenaar Theo van Doesburg

kennen. Van Doesburg was sinds kort 'bekeerd' tot de abstracte kunst. Daarvoor gaf hij voorkeur aan figuratieve kunst, weliswaar met de nadruk op de geestelijke inhoud van het werk. Dat hij zich maar met moeite los kon maken van zijn conventionele kunstopvattingen blijkt onder andere uit het feit dat hij Kandinsky's abstracte schilderijen in november 1913, toen deze in Nederland al enige reputatie had, nog het summum van egoïstische kunst noemde.⁶⁸ Naar zijn oordeel konden onherkenbare voorstellingen voor het publiek geen enkele waarde hebben. Pas in de loop van 1915 kwam hij op dit standpunt terug en bleek hij meer in staat zijn hang naar het geestelijke met een volledig abstracte manier van werken te verbinden. Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* heeft in deze ontwikkeling een belangrijke rol gespeeld.⁶⁹

Erich Wichman was een van de eerste Nederlandse avantgardistische schilders wiens werk Van Doesburg kon waarderen. Van Doesburg was met name enthousiast over zijn abstracte houtsneden, die in mei 1915 op de vijfde tentoonstelling van *De Onafhankelijken* te zien waren.⁷⁰ Hij bezocht Wichman toen hij als gemobiliseerd dienstplichtige van Tilburg naar Utrecht werd overgeplaatst, in september 1915. Wichman sprak met hem over zijn collega De Winter, die hij, zichzelf uitgezonderd, een van Utrechts grootste persoonlijkheden noemde en die 'naast de grootste croutes opeens een goed ding van hoge betekenis kon te voorschijn tooveren'.⁷¹ Over zijn theosofische opvattingen was hij minder te spreken. Dergelijke 'rede-neeringen' – hoe overtuigend ook gebracht – waren ronduit gevaarlijk voor de schilderkunst. Van Doesburg gaf blijk van zijn nieuwsgierigheid, waarop Wichman een ontmoeting arrangeerde, maar hem tegelijkertijd waarschuwde voor diens theorieën. De Winter had er al menig hoofd mee op hol gebracht en mogelijk zouden zijn theosofische denkbeelden ook Van Doesburg in verwarring brengen.⁷² Van Doesburg had echter al eerder kennis genomen van de theosofie en was er, in tegenstelling tot Wichman, zeer ontvankelijk voor. Als medewerker aan het weekblad *Eenheid* (sinds 1912), waarin over de meest uiteenlopende religieuze en geestelijke stromingen werd geïnformeerd, schreef hij talrijke kunst-



DE WINTER EN ZIJN WERK PSYCHO-ANALYTISCHE¹⁾ STUDIE

16. Theo van Doesburg, *De Schilder De Winter en zijn werk, Psycho-analytische studie*, juli 1916 (p. 1)

theoretische artikelen en kritieken over 'geestelijke kunst' (onder andere oosterse kunst), die getuigen van een grondige kennis van de theosofie en andere occulte filosofieën.⁷³ Een dagboek aantekening van 18 januari 1915 is typerend voor zijn mentaliteit van dat moment. Al mijmerend in de laatste trein van Tilburg naar Amsterdam (T naar A), ontdekte hij zijn 'wezen' en noteerde hierover: 'Het bijzondere is "dat wezen" denkt vóór ik denk [...]. Nu weet ik ook waarom ik nooit doodgefallen, overreden – of wat ook – ben. Nu weet ik ook waarom ik mijzelf nooit kan en zal weggooien door spel, erotiek, of drank. Het wezen zal het mij beletten [...]. Nu begrijp ik ook wat Socrates met zijn demon; Christus met zijn "vader"; Dante met zijne Beatrice bedoelde [...]. Het wezen voedt mij van binnen en het wezen is onsterfelijk'.⁷⁴

In oktober 1915 stelde Wichman Van Doesburg aan De Winter voor, een ontmoeting die plaatsvond in het 'atelier-huisvertrek' van De Winter in de Cornelis Houtmanstraat in Utrecht. Van Doesburg deed over deze eerste kennismaking uitgebreid verslag in zijn boekje *De Schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie* (afb. 16),⁷⁵ dat hij in juli 1916 schreef. Het werk dat hij in de Cornelis Houtmanstraat zag, kon hem niet echt boeien. Deze schilderijen waren voor de verkoop bedoeld, De Winter noemde ze 'fabriekjes'. Zijn betere werk was bij een

kennis ondergebracht, de oogarts G. ten Doesschate, omdat zijn kinderen de schilderijen, die meestal in tempera- of harstechniek op papier gemaakt waren, 'zoo "heerlijk" konden verscheuren'.

De volgende dag zag Van Doesburg de bedoelde werken en raakte diep onder de indruk. Hij omschreef ze als: 'Wonderlijke fantasieën, half plantvormen, draken naast orchydeën, ook eenige geheel abstracte schilderijen zonder voorstelling.' Maar vooral de uitleg van De Winter intrigeerde hem. Elke kleur en vorm bracht hij in verband met psychische eigenschappen van individuen, of met meer algemene gebeurtenissen die hem inspireerden.

Dit eerste contact groeide uit tot een hechte vriendschap, al was die van korte duur.⁷⁶ Van Doesburg bracht zijn vriend de dichter-filosoof Anthony Kok direct op de hoogte van het bestaan van deze schilder.⁷⁷ Twee maanden na zijn eerste bezoek aan De Winter schreef hij Anthony Kok dat hij weer een interessant gesprek met hem had gevoerd en voegde eraan toe: 'Hoe kan zijn "ik" mijn "ik" overtreffen, terwijl er slechts een Ik is.'⁷⁸ Dit citaat illustreert zowel de persoonlijke indruk die De Winter op Van Doesburg gemaakt heeft, als Van Doesburgs belangstelling voor de theosofie. De theosofie leert namelijk dat de verschillende persoonlijkheden slechts omhulsels zijn van een innerlijke kern. In hun diepste wezen zijn alle mensen aan elkaar gelijk; ze zijn allemaal vonken van hetzelfde Goddelijke vuur. De onbegrensde bewondering van Van Doesburg voor De Winter kwam overigens net op tijd. De Winter hoopte de weg naar het succes sneller af te kunnen leggen dan mogelijk bleek, waardoor hij zich zo depressief voelde dat hij overwoog radicaal met schilderen te stoppen. In mei en november 1915 was hij voor het eerst niet op de tentoonstellingen van *De Onafhankelijken* vertegenwoordigd. Van Doesburg stimuleerde hem de draad weer op te pakken. Dit lukte en De Winter zag hem als een 'afgezaag der goden', zijn aanmoediging was een 'teeken van hooger orde'.⁷⁹

Van Doesburg werd de eerste hartstochtelijke pleitbezorger van De Winters schilderijen en stelde alles in het werk om voor hem een gepaste plaats in de kunstwereld te veroveren. Na hun

eerste ontmoeting nam hij direct een dertigtal schilderijen en gouaches mee voor zijn lezing over moderne kunst (30 oktober 1915).⁸⁰ Vanaf die tijd eindigde hij de voordrachten regelmatig met een laatste woord over het werk van De Winter en schreef over hem in zijn artikelen. Terugkijkend op deze tijd liet hij Anthony Kok op 27 mei 1916 weten: 'In elke lezing die ik hield sprak ik over hem en noemde hem bij de eerste strevers op den nieuwen weg. In Apeldoorn hield ik een kleine expositie van zijn werk, te Tilburg haalde ik mij een groote herrie in den vorm van een debat op de hals. Ik resumeerde de lezing met zijn werk. Waarvan ik er dertig liet zien, juist alleen de *Winters* en geen andere.'⁸¹ Voorts heeft hij zelfs serieuze pogingen ondernomen een omvangrijker tentoonstelling voor hem te organiseren.⁸² Hij was ervan overtuigd dat De Winters visionaire kunstwerken in geestelijk opzicht van grote betekenis waren en vergeleek zijn schilderijen met het werk van Kandinsky, die hij sinds het najaar van 1915 als de 'messias van de Moderne Kunst' beschouwde.⁸³ Dat De Winters oeuvre hem zo aan Kandinsky deed denken wekt weinig verbazing. Ten eerste was Van Doesburg in die tijd overduidelijk op Kandinsky gefixeerd en zag de meeste moderne Nederlandse schilders van zijn tijd als 'Kandinsky-navolgers', onder wie hij zelfs Piet Mondriaan rekende.⁸⁴ Ten tweede gaf De Winter de nodige aanleiding tot deze veronderstelling. Zijn theorieën, die hij later – in juli 1916 – op schrift stelde, waren bijna herhalingen van wat Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* verwoordde.⁸⁵ Bovendien was het Van Doesburg niet ontgaan dat deze publikatie inderdaad in De Winters boekenkast stond.⁸⁶ De gemeenschappelijke bewondering die zij voor Kandinsky hadden, speelde mee in de waardering van Theo van Doesburg voor De Winter.

Het eerste voorbeeld van de campagne van Van Doesburg is de oproep voor financiële steun aan De Winter, die op 11 december 1915 in *Eenheid* opgenomen werd, waarin De Winters naam overigens niet werd genoemd. Van Doesburg introduceerde hem als kunstenaar, die 'gegroeid uit het socialisme, is gaan bloeien in de Theosofie en nu met eene ongekende vruchtbaarheid zijne innerlijke waarneemingen

in kleuren en vormen te pronk zet. Wellicht een der eerste zuivere theosofische kunstenaars, die de Kunst opvat als priesterschap en die, geheel op oorspronkelijke wijze vanuit vaste geestelijke en technische grondslagen werken schept, welke oogenblikkelijk voor absolute kunst in aanmerking komen.⁸⁷ De oproep werd ingeleid met twee citaten van Kandinsky, die ook op De Winter van toepassing zouden zijn: 'Sein offenes Auge soll auf sein inneres Leben gerichtet werden und sein Ohr soll dem Munde der inneren Notwendigkeit stets zugewendet sein' en: 'Der Künstler ist kein Sonntagskind des Lebens: Er hat kein Recht, pflichtlos zu leben, er hat eine schwere Arbeit zu verrichten, die oft zu seinem Kreuz wird.'

Werkelijk geestelijke kunst scheppen was volgens Kandinsky een lijdensweg. Deze zware taak lag ook voor De Winter in het verschiet. Bovendien werd het dragen van dit kruis hem nog extra bemoeilijkt doordat hij in de oorlogsjaren weinig verkocht. Van Doesburg pleitte ervoor dat hij als kunstenaar in staat gesteld zou worden zijn belangwekkende gedachten en gevoelens met behoorlijk materiaal in beelden om te zetten. Degene die De Winter als eerste 'ontdekt' had, de Utrechtse oogarts G. ten Doesschate, zou de gelden in ontvangst nemen. Deze oproep geeft goed weer welk beeld Van Doesburg van De Winter had; hij prees hem letterlijk de hoogte in. Ter relativering moet hierbij vermeld worden dat Van Doesburg ook over Piet Mondriaan, die hij eveneens in de herfst van 1915 leerde kennen, zeer te spreken was.⁸⁸ Voor de manier waarop Mondriaan het geestelijke in zijn schilderijen tot uitdrukking bracht had hij - van een afstand - misschien nog wel meer bewondering, al bleven zijn expressionistisch-mystieke kunstopvattingen tot in juli 1916 zeer verwant aan die van De Winter.⁸⁹ Zes weken na de verschijning van de oproep ten bate van De Winter in *Eenheid* publiceerde Van Doesburg het lofdicht 'De priester-kunstenaar' (*Eenheid*, 294, 22 januari 1916), dat hij aan De Winter opdroeg. Hij kenschetste de kunstenaar als ziener, die de mensheid in haar ontwikkeling richting kon geven, en verwees hiermee indirect naar De Winters kwaliteiten. Hoe extatisch zijn bewondering voor De Winter was, laat zich lezen in de laatste regels van dit vers: 'De mensch komt in 't licht! De mensch wordt nu

DE PRIESTER-KUNSTENAAR.

Opgedragen aan mijn vriend
A. de Winter

Ik ken mij zelf aan U.
U ken ik aan mij zelve.
Gij ziet.
Gij zijt.
Gij wordt bewogen
en toont uw zien en zijn,
mij elken dag voor d' oogen.
Gij toont mijn Zijn
in vormen en in kleuren,
zoaals geen dat nog deed.
Gij toont aanhoudend
mij, mijn beeltenis.

Zoo wel het diepste zwart,
als wel het puurste wit;
zoo wel de kromste boog
als wel de rechtste lijn
ben ik.

Kom mij niet aan
met: dit is die
en dat is weer een ander,
want inderdaad —
al schiept ge duizend beelden
na elkander,
al schiept ge duizend aura's
in één nacht —
't was alles slechts
de mensch
dien gij voortbracht.

De mensch komt in 't licht!
De mensch wordt nu geboren!
De Kunst wordt religie.
De Kunstenaar, de priester, die
den wereldwil uitbeeldt, in
vormen,
kleuren,
woorden,
klanken,
de Priester, aan wien
Wij het nieuwe leven danken.

THEO VAN DOESBURG

Utrecht, 7-1-'16.

17. Theo van Doesburg, 'De
priester-kunstenaar', *Eenheid* 294,
22 januari 1916

geboren! De Kunst wordt religie/ De Kunstenaar, de priester, die/ den wereldwil uitbeeldt, in/ vormen/ kleuren/ woorden/ klanken/ de Priester, aan wien/ Wij het nieuwe leven danken' (afb. 17).

De Winter was Van Doesburg buitengewoon erkentelijk voor deze - gevraagde of ongevraagde - propaganda. Als tegenprestatie, zo

blijkt uit een brief van Van Doesburg aan Anthony Kok, kreeg hij schilderijen, gouaches en werken in tempera van De Winter in bezit. Van Doesburg schreef hierover: 'Hij zelf noemde zijn werk een voorstudie en bood mij van het begin alles aan – om het te gebruiken, daar ik het over 3 jaren verder zou hebben gebracht dan hij. Dat waren zijn eigen woorden.'⁹⁰ In de bewaard gebleven Van Doesburg-collectie⁹¹ bevinden zich nog achttien werken van De Winter, waarvan het merendeel uit 1915 en 1916 dateert. De onderlinge kwaliteit van de olieverfschilderijen, tempera's en gouaches verschilt aanzienlijk, waaruit wellicht is op te maken dat De Winter Van Doesburg inderdaad ook studies schonk. Anderzijds zijn de genoemde *Aura van Dr. de G* (afb. 3), de twee gouaches, geïnspireerd op muziek van Beethoven (afb. 11 en afb. 14) en de fantasie *Zonder titel* (afb. 11), eveneens uit deze verzameling afkomstig. De laatstgenoemde gouache en het olieverfschilderij *Sensitieve verbeelding van Erich Wichman* (afb. 14) zijn geen voorstudies en het is de vraag of zij werkelijk aan Van Doesburg geschonken zijn. Mogelijk zijn ze in zijn collectie terechtgekomen nadat hij ze gebruikte als illustratiemateriaal voor lezingen over moderne kunst, of nadat hij ze aan verschillende mensen liet zien in de hoop hen voor De Winter te interesseren.⁹² De gouache *Zonder titel* (afb. 11) van 22 december 1915 was voor Van Doesburg, die De Winter als 'Kandinsky-navolger' presenteerde, waarschijnlijk een welkome aanwinst. Geen enkel werk van De Winter uit de periode 1913-1915 nadert de stijl van Kandinsky zo dicht als deze gouache. Evenals Kandinsky hanteert De Winter een op het centrum gerichte lijnvoering. De kleuren gaan echter niet in deze beweging mee, maar trekken de aandacht juist van het middelpunt weg, waardoor de compositie een spannend evenwicht kan krijgen, zoals in Kandinsky's vroege abstracte schilderijen. Bij De Winter is dit jammer genoeg niet het geval; het schilderij komt onrustig over en bestaat uit vele tegen elkaar aangepropte kronkelende en weke vormen. Alleen qua kleurgebruik heeft hij zich beperkt tot rood, roze, zacht zeegroen en zacht grijs. Met Kandinsky vergeleken is de aandacht voor een juiste combinatie van kleur en vorm minimaal.

Op 24 maart 1916 richtte Van Doesburg met Erich Wichman en Louis Saalborn de kunstenaarsvereniging *De Anderen* op. Van Doesburg liet Anthony Kok per brief weten dat hij deze vereniging voor De Winter in het leven had geroepen, hetgeen natuurlijk lichtelijk overdreven was.⁹³ De vereniging zou de belangen moeten behartigen van de 'meest moderne kunstenaars', inclusief Van Doesburg zelf. Uit een circulaire, rondgestuurd om nieuwe leden te winnen, blijkt dat de oprichters ernaar streefden moderne kunstenaars te steunen door 'het organiseren van permanente tentoonstellingen in Binnen- en Buitenland, voorts door het houden van voordrachten en het desgewenscht verkopen van de werken der kunstenaars-leden'.⁹⁴ Naast de genoemde initiatiefnemers waren de volgende kunstenaars lid: Thomas Denier (pseudoniem voor Ten Doesschate), Pieter Djurre Duursma, Phocas Fokkens, Laurens van Kuik, Johannes Tielens, mevrouw A.J. Wegerif-Gravensteyn, Bertha de Boer en Janus de Winter. Hoewel De Winter ook lid was, speelde hij geen actieve rol bij de oprichting of in het bestuur van de vereniging, maar had hij op de vergadering⁹⁵ volgens Van Doesburg wél het hoogste woord. De genoemde kunstenaars zouden van 7 mei tot 7 juni 1916 bij Kunsthandel d'Audretsch in Den Haag exposeren.⁹⁶ De Winter besloot op het laatste moment echter van deelname aan de tentoonstelling af te zien.

Op 3 mei 1916 ontving Lena Milius, die als vriendin van Theo van Doesburg bij de organisatie van *De Anderen* betrokken was, een verontschuldigend briefkaartje van De Winter, waarin hij te kennen gaf niet mee te zullen exposeren. Hij kwam met het volgende, door Van Doesburg volkomen geridiculiseerde excuus: 'Geloof me ik dien jouw en Doesjes belang veel meer door niet mee te doen.'⁹⁷ Tot overmaat van ramp sprong Ten Doesschate voor De Winter in de bres en kwam zelfs met soortgelijke argumenten. Hij bleek Van Doesburg geschreven te hebben (zo liet Van Doesburg weer aan Kok weten) dat hem hiermee een dienst verleend werd en dat De Winter voor diens toekomst werkte.⁹⁸ De Winter bleef uitermate vaag tegenover Van Doesburg over het waarom van deze plotselinge weigering, al was de reden voor Van Doesburg duidelijk.

Intussen had De Winter namelijk de aandacht van de schrijvers Frederik van Eeden en Henri Borel op zich weten te vestigen, een contact dat hem waarschijnlijk een betere investering in zijn loopbaan als kunstenaar leek dan zijn participatie aan *De Anderen*.

De eerste poging van De Winter de interesse van de schrijver-psychiater en tevens de ontdekker van Vincent van Gogh, Frederik van Eeden, te wekken, dateert overigens al uit 1913. Hij was zeer geboeid geraakt door Van Eedens boek *De Nachtbruid* (1909) en zag in hem een geestverwant. Ook Van Eeden geloofde in het bestaan van een 'onzienlijke' wereld met geesten en demonen, die slechts in dromen of visioenen waargenomen kon worden. *De Nachtbruid* was zijn eerste roman, waarin hij deze overtuiging op literaire wijze tot uitdrukking bracht. In oktober 1913 schreef De Winter hem een briefkaartje met het verzoek zijn werk te komen bekijken, mocht Van Eeden, in verband met zijn lezingen, weer in Utrecht zijn. Hij eindigde zijn schrijven: 'Ik stel prijs op Uw meening omdat U de "Nachtbruid" geschreven heeft.'⁹⁹ Van Eeden liet echter niets van zich horen.

Mede dank zij Van Doesburgs enthousiasme voor zijn werk was het zelfvertrouwen van De Winter begin 1916 op een zodanig peil dat hij een tweede poging waagde. Inmiddels was hij in Utrecht geen onbekende meer en wist hij verschillende, aan Van Eeden wellicht bekende personen in te schakelen om zo zijn interesse te wekken. Een van De Winters nieuwe pleitbezorgers was de pacifistische dominee Bart de Ligt, met wie hij vermoedelijk in de Utrechtse socialistische en pacifistische kringen kennismaakte.¹⁰⁰ In februari 1916 schreef De Ligt Van Eeden het volgende: De Winters expressionistische schilderijen waren niet alleen vanwege hun 'ongekende kleurenschoonheid' de moeite van het bekijken waard, maar waren vooral interessant omdat in De Winter 'een Oostersche ziel in een Westersch lichaam' leefde.¹⁰¹ Van Eeden had, behalve voor de theosofie en het spiritisme, met name belangstelling voor de Indische en Chinese wijsbegeerte, een interesse die hij met zijn vriend, de Chinese tolk, schrijver en criticus Henri Borel deelde.¹⁰²

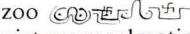
Uiteindelijk probeerde De Winter via Borel het

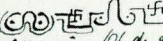
gewenste contact met Van Eeden tot stand te brengen. Het verhaal over de eerste ontmoeting tussen De Winter en Borel werd door Theo van Doesburg in zijn brief aan Anthony Kok tot in de details beschreven. Hij wijdde Kok over het gebeuren in nadat De Winter hem had laten zitten door zich uit *De Anderen* terug te trekken, waardoor de interpretatie wat gekleurd is: 'Toen er eens een kritiek van Borel in de Telegraaf stond naar aanleiding van Boedhistische kunst te Leiden en deze kritiek hier op neer kwam: dat er in Europa geen enkel kunstenaar was, die ook maar in de verste verte haalde bij de Boedhistische, vroeg de Winter mij daar iets tegen te schrijven en Borel, die hij voor alles uitmaakte te zeggen dat de Winter een even groot kunstenaar was en werk maakte, dat niet onderdeed voor de Japansche. Toevallig werd die polemieek van mij niet opgenomen. Ook had de W. zooals hij je zelf verteld heeft 'n vreselijken brief aan Borel geschreven. Dit schrijven werd door Ten Doesschate verontschuldigd. Ten Doesschate noodigde Borel uit te komen kijken naar zijn werk. Hierop kwam Borel en vond de *minste* dingen wel mooi, doch astraal van laag gehalte. Daarna is de W. naar Borel gegaan en heeft zich even laten kennen als wat hij zoo graag zijn wilde: de eenigste en grootste kunstenaar van Europa. Borel heeft toen een vijftal werken aan de W. gevraagd teneinde deze aan Fr. van Eeden te laten zien. Dit alles gebeurde in den zelfden tijd toen de vereeniging werd opgericht.'¹⁰³

Op 21 april 1916 liet Borel Van Eeden per brief weten: 'Ik ben in Utrecht bij dien woesten schilder de Winter geweest en zijn werk vind ik zéér bijzonder. Het is alles gezien op het astrale gebied [...]. Ze zullen zeggen dat hij stapelgek is, omdat ze het land niet kennen, waar hij dat allemaal gezien heeft. Maar het is eerlijk werk.'¹⁰⁴ Borel wist op dat moment blijkbaar al dat De Winter hem zou komen opzoeken en werk mee zou brengen, en nodigde Van Eeden uit te zijner tijd te komen kijken. Van Eeden liet echter nog enige tijd op zich wachten, aangezien Borel in een later gedateerde brief zijn verzoek heeft moeten herhalen.¹⁰⁵ Op donderdag 27 april kwam Van Eeden de bij Borel opgeslagen werken van De Winter bezichtigen. Hij raakte er zo door geboeid dat hij De Winter terstond

uitnodigde naar Walden te komen, zijn sinds 1907 ontbonden kolonie in Bussum, maar nog altijd een belangrijke ontmoetingsplaats voor kunstenaars, schrijvers en intellectuelen.¹⁰⁶ De Winter reageerde direct en schreef zeker te zullen komen en bovendien een portefeuille met gedachtevormen mee te brengen. Voorts liet hij weten het nog meer op prijs te stellen wanneer Van Eeden en Borel tijd zouden kunnen vinden naar Utrecht te komen om de gehele, bij Ten Doesschate opgestelde collectie te bekijken.¹⁰⁷ Op 1 mei 1916 noteerde Van Eeden in zijn *Dagboek* een dag eerder (zondag 30 april) met De Winter kennisgemaakt te hebben. Waarschijnlijk vond deze ontmoeting op Walden plaats. Opnieuw werden de schilderijen, die De Winter had meegebracht, bewonderd, al maakte zijn persoon op Van Eeden meer indruk, getuige zijn aantekeningen. Hij concludeerde dat De Winter een 'zeldzaam mensch' was, tot wie hij zich zeer aangetrokken voelde: 'Er is geen spoor van pose bij hem, en hij heeft gevoel voor humor. Hij spreekt volkoomen eenvoudig en zegt daarbij de ongelooflijkste dingen.'¹⁰⁸

Vanaf die tijd hebben De Winter en Van Eeden, en in mindere mate De Winter en Borel, druk met elkaar gecorrespondeerd. De aan de beide schrijvers gerichte brieven van De Winter zijn zeer interessant. Hij wist Van Eeden en Borel met zijn verhalen over allerlei merkwaardige gewaarwordingen op doeltreffende wijze te imponeren. Vlak na hun eerste ontmoeting schreef De Winter aan Van Eeden: 'Ik beloofde U zondag j.l. [30 april] U eenige van mijn nachtelijke en visioinaire ervaringen te doen weten. Zooals U weet heb ik U deze week n.l. Woensdag j.l. gevonden en hebben we rondgezworven tusschen de puinhoopen van de reeds lang *begraven* stad in de Gobi woestijn, Kilia geheeten. Ik weet zeker dat, wanneer ik het in beeld bracht dat een innerlijk gevoel van herkenning U stellig zou overtuigen dat U daar geweest zijt, als 't gebeurde soms niet in Uw waakbewustzijn is doorgedrongen. Ik zal dus bij gebrek aan beeldend voorbeeld in woorden trachten te doen wat anders de schilderij zou doen. We waren dan in Kilia, een stad waarvan de huizen voornamelijk in rood, zwart en geelachtige kleur waren opgetrokken voor zoover af te leiden uit de brokstukken en hadden tot

doel de ruïne van den tempel midden in de stad gelegen. Voor zoover te zien was 't geen groot gebouw noch statig doch had het meer van de stemming om zich heen van plechtstatige en diep geheime rituelen voor de weinigen. groot ruimte was waarschijnlijk niet noodig. Ik zie ons duidelijk komen uit een van de straten op het stervormige plein tegenover den tempel. We blijven staan om ons te oriënteren bij 't bleek groene maanlicht. Recht tegenover ons rijzen 3 nog volledige zuilen op terwijl nog eenige fragmenten van andere zuilen te zien zijn. Allen rood met zwart versierd op gelige grond ongeveer zoo  niet erg regelmatig en spiraalsgewijs. Op de 3 nog vrij gaaf gebleeven zuilen rust nog een fragment voorgevel trapsgewijs (zoo ongeveer ) waarvan de *onderste* zwart, de *middelste* rood en de *bovenste* geel was. Dit alles deden we elkaar opmerken tot ons oog plotseling geboeid werd door een vreemd schouwspel. Heel langzaam glijdt van wat eens de tempel diepte moet zijn geweest een groote slang zwart en geel geruit met een groote roode snuit en groene kopversiering gloeiend groene kattenogen met rosse weerschijn en een uit pantserplaten bestaande staart. Moeilijk werkt het beest zich naar boven langs een der zuilen en hangt ten slotte met den kop over den gevel naar ons toe en met de staart in de vroegere tempelruimte staart ons zoolang en door-dringend aan dat ik me zelf voel verkillen en alleen met krachtsinspanning m'n bewustzijn houden kan. Ik vang wat op (want 't heeft zeker wat te zeggen) als de woorden, Wachter, Karma, eeredienst, bloed, wraak etc. etc. maar kan niet alles met elkaar in verband brengen, ik kijk naar U en U wijst met een gebaar naar het hangend staarteinde van 't beest. langzaam schijnt daar de pantserplaat vloeibaar te worden want groote druppels vallen neer in een wijd, bloemvormig bekken. 't beest zelf wordt meer en meer schuimachtig en verdwijnt geheel. Vanzelf vonden we den moed de tempelstad op te gaan en in de binnentempel te treden op het groote bekken toe. en we zagen daarin al de droppels die we hadden zien vallen rood als bloed als heerlijke witte doorschijnende kristallen. terwijl de gehele tempelvloer bezaaid was met witte stervormige bloemen veel overeenkomende met de bekende edelweiss. Ik

Ik Hellig kon overtuigen dat de daar gemeest zijt
als te geboude soms niet in uw waakbewoortje
is doorgevoerd. Ik heb dus bij gebruik aan beelden
veroordeeld in woorden te schrijven dat anders
de schieding was. We waren dan in het
in had waarvan de huizen voornamelijk in
1000, zwart en geelachtig. Het was op gebouwen
voor lozen af te leiden uit de broekhuizen en
hadden tot doel de teune van den tempel
middelen in de had gelaten. Voor lozen te teune
was t geen groot gebouw noch Haticg doch had
het meer sals de Hemming om zich heen van
plechtstative en diep gekaemde situaties voor
de weinigen groot teunke was waarschijnlijk
niet noodig. Ik zie ons duidelijk komen uit
en van de Haticg op het Heeromvige plein
tegenover den tempel. We blijven staan om ons
te omtrenten bij t bleek groene maanlicht. Rechts
tegenover ons tjeun s nog volledige huizen of
af eenzijdig nog enige fragmenten van anderen
huizen te teunke. Alleen lood met heert verhuis
op gelijke grond tjeun s lood. 
niet erg regelmatig en spiraalgevoel. Op de 3 nog
vrij gaaf gebouwen huizen met nog een fragment

voorzwoel trapsgewijs  , waarvan
de bodemte zwart, de middelste lood en de bovenzijde
geel was. Dit alles deden we elkaar opmerken
tot ons oog plotseling gebouwd werd door een
ruim s schouwspel. Vleel langzaam glijdt
van wat eens de tempel diepte met een gemaak
een groote klank. Zwart met geel gemet met
een groote loope.  en groote kopverruing
gloeiend groene hartenogens met totte weerkijk
en een uit pantiertelaten beraande front. Moeilijk
werkt het brest zich naar boven langs een
den huizen en hangt ten kotte met een ho,
over den gevel heen naar ons toe en met de
haart s de vroegere tempelruimte haart ons
volang en doordringend aan dat ik me zelf veel
verschillen in alleen met kracht inspanning in
bewoortje houden kan. Ik bang wat op dwars tjeun
teunke (wat te zeggen) als de wonderen, wacker,
harma, erachtend, bloed, wraak, etc. etc. maar
kan niet alles met elkaar in verband brengen, ik
hij naar de en li wijst met een gebaar naar
het hangend staankende van t brest. Langzaam
schijnt daar elke pantiertelaten vloer te worden
want groote druppels vallen meer en een wijst

herinner me nog dat we uit onze diepe
bewondering gerukt werden door een dreigend
aanrollende wolk bloedrood waaruit een stem.
Nog is het niet den tijd om te zien maar wie
deze witte bloemen deze bloeiende bloemen zag
mag nooit weer twijfelen dat uit de vernietiging
het Witte voort zal komen.¹⁰⁹ (afb. 18) Het was
de tweede keer dat De Winter dit visioen had,
zo schreef hij Van Eeden, en mocht hij twijfelen
of er meer over willen weten, dan kon hij bij de
Utrechtse psychiater-theosoof, dr. Resink,
verdere informatie hierover inwinnen.¹¹⁰
Dergelijke brieven misten hun uitwerking niet.
Al vrij snel werd De Winter in de kring van
Van Eeden opgenomen en was hij een regel-
matige gast op de spiritistische séances die op
Walden werden gehouden. Waarschijnlijk was
hij een welkome aanwinst omdat hij, vanuit
zijn visionaire ervaringswereld, verschillende
symbolische boodschappen kon inter-
preteren.¹¹¹ De Winter bleek daarnaast ook

18. Brief van De Winter aan
Frederik van Eeden, na 30 april
1916, Van Eeden-archief XXIV C 90
Frederik Van Eeden Museum,
Amsterdam

telepathisch begaafd; hij wist de tweede vrouw
van Van Eeden, Truida Everts, telepathisch te
magnetiseren. In een van zijn brieven aan
Frederik van Eeden beschreef hij haar aura en
concludeerde daaruit dat zij een reïncarnatie
van een kloosterlinge was, afkomstig uit het
'Klooster van de Zusters van het Heilige Hart'
uit de laatste helft van de 13e eeuw, dat ten
zuiden van Avignon gelegen was.¹¹²
Van Eeden kon zijn enthousiasme over zijn
laatste ontdekking niet op¹¹³ en iedereen werd
ervan op de hoogte gebracht. Hij organiseerde
zelfs een bijeenkomst in zijn woning, zodat zijn
vrienden met De Winter kennis konden
maken.¹¹⁴

Op het moment dat De Winter Theo van Doesburg liet weten niet aan de tentoonstelling van *De Anderen* deel te zullen nemen, was er nog geen sprake van een beter alternatief, maar één ding stond vast: hij gaf er de voorkeur aan alleen de top te bereiken en zag daarom meer perspectief in de contacten met Van Eeden en Borel, en de kring van invloedrijke vrienden om hen heen.¹¹⁵ De beslissing met Van Eeden en Borel in zee te gaan was een schot in de roos. Op 13 mei 1916 bezochten Van Eeden, Borel en de met Van Eeden bevriende professor L. E. J. Brouwer, grondlegger van de intuïtionistische wiskunde (1907), Ten Doerschate, bij wie nog steeds het grootste deel van De Winters oeuvre was opgeslagen.¹¹⁶ Van Eeden noteerde in zijn *Dagboek* dat De Winter zijn schilderijen zelf toelichtte en merkte op: 'Nu kreeg ik het vaste geloof in hem, en kon ik de taal lezen die hij schrijft. Ook Brouwer was diep getroffen. Ik vind dit even belangrijk als Vincent van Gogh. In meenig opzicht is het meer.'¹¹⁷ Tijdens dit bezoek besloot men een tentoonstelling van het werk te organiseren. De Winter bleek te hebben opgemerkt dat, wanneer Van Eeden en Borel hem niet geholpen hadden, hij alles opgegeven zou hebben. Dit was zijn laatste poging.¹¹⁸ Op 30 mei bezocht Van Eeden De Winter opnieuw, deze keer met groter gevolg: de kunstcriticus Albert Plasschaert, twee redacteurs van *De (groene) Amsterdammer*, H. Salomonson en Orobio de Castro, en P. G. van Tienhoven.¹¹⁹ Van Eeden meldde: 'Er is een scherp onderscheid tussen de mensen die de landenschappen verkiezen en zij die de aura's interessanter vinden. Plasschaert hoort tot de laatsten. Maar hij fluisterde mij al heel spoedig toe: "het is alles echt!"' Zijn eigen reactie nagaand voegde hij eraan toe: 'Ik zou alles wat ik heb willen wagen om dit werk te doen waardeerden. Het maakt zoo gelukkig.'¹²⁰ Inderdaad was hij De Winter op allerlei manieren van dienst. Vijf dagen na hun eerste bezoek, op 18 mei, ontving De Winter een cheque om uit de grootste geldzorgen te komen en nieuw materiaal te kopen. Tevens besloot Van Eeden met de hoogste chef van de Spoorwegen te onderhandelen over eventueel verlof voor De Winter, hetgeen lukte.¹²¹ Vanaf 5 juni 1916 kon De Winter zich een jaar lang aan de schilderkunst wijden.¹²²

Op 6 juni 1916 bezochten Van Eeden en De Winter het Stedelijk Museum in Amsterdam om de plannen voor een tentoonstelling te bespreken. Doordat de Belgische schilder Rik Wouters, die De Winter tijdens zijn verblijf in Brussel in mei 1914 (Les Indépendants) leerde kennen, zijn expositie wegens ziekte had moeten afzeggen, kwamen er toevallig vijf zalen vrij. Wouters woonde, vanwege de oorlog, tijdelijk in Nederland en het is niet uitgesloten dat hij De Winter van zijn afgelaste tentoonstelling op de hoogte heeft gebracht.¹²³

De in juli 1916 geplande tentoonstelling werd zorgvuldig voorbereid. Er zou een uitgebreide catalogus komen, waaraan Van Eeden, Borel en De Winter bijdragen leverden. Reeds op 10 juni stuurde De Winter de eerste versie van zijn artikel aan Van Eeden toe, die het corrigeerde.¹²⁴ De Winters oordeel was uiterst kritisch; naar zijn mening waren er maar weinig schilders, expressionisten niet uitgesloten, die 'het Grooten' innerlijk aanvoelden en op bevredigende wijze tot uitdrukking brachten, zichzelf natuurlijk uitgezonderd. Wat hij in eerste instantie over het modernisme schreef werd door Van Eeden echter gedeeltelijk geschrapt. De Winter benadrukte in zijn tekst dat mensen nauwelijks in het werk van de meest moderne schilders geïnteresseerd waren, omdat zij niets beters wisten te brengen dan 'frappante stomheid en botheid en vooral verdorvenheid'. Dit ging Van Eeden te ver, getuige de door De Winter veranderde zinsnede in 'innerlijke leegheid'.¹²⁵ Opvallend is in ieder geval dat De Winter, bekend geworden als een van de eerste 'moderne' schilders – hij was een van de eersten in Nederland die tot een vorm van abstractie kwamen – zich vanaf het begin heeft afgezet tegen het modernisme.

Henri Borel had in een vroeger stadium, op het moment dat er over een tentoonstelling in het Stedelijk Museum nog niets bekend was, een artikel aan De Winter gewijd. Dit stuk werd op 20 mei 1916 in *De Amsterdammer* opgenomen en later ongewijzigd in de catalogus afgedrukt. Hij noemde De Winter 'De schilder van het onzienlijke' en ging nadrukkelijk in op het demonische aspect van zijn werk. Op respectievelijk 10 en 24 juni verschenen bijdragen van Van Eeden in *De Amsterdammer*. Hij introduceerde De Winter als de 'Schilder-



mysticus [...] die voort zal gaan waar Vincent is blijven steeken, die tot daad zal maken, wat bij Kandinsky en de zijnen nog maar woord en theorie gebleeven is.¹²⁶

Invloeden van Kandinsky en het Duitse expressionisme

Toen Herwarth Walden, redacteur en criticus van het Duitse avantgardistische tijdschrift *Der Sturm*, Wassily Kandinsky in Nederland introduceerde, was er in een beperkte groep al belangstelling voor zijn werk. Kandinsky was de eerste 'Duitse' expressionist, met wie de Nederlandse kunstwereld werd geconfronteerd.¹²⁷ Daarvoor richtten kunstenaars en kunstcritici zich meer op ontwikkelingen in Frankrijk, zoals het impressionisme, pointillisme en later het fauvisme en kubisme.¹²⁸ Kort voor de Kandinsky-tentoonstellingen in Rotterdam en Utrecht – respectievelijk in november en december 1912 – maakte men in Nederland kennis met het futurisme, dat veel negatieve reacties opriep, al had ook deze stroming in Nederland veel invloed. De tentoonstelling van Kandinsky – een overzicht van figuratief en

19. Titel onbekend, schilderij van De Winter uit 1916, afgebeeld in *Utrechts Dagblad*, 16 februari 1952 en *Het Schildersblad*, 56, 17, 26 augustus 1954

abstract werk uit 1900-1912 – werd in vergelijking met de afbrekende kritieken op de futuristen redelijk positief ontvangen.¹²⁹ De meeste recensenten gaven wel voorkeur aan schilderijen waarop de voorstelling nog herkenbaar was, maar trachtten ook waardering op te brengen voor de abstracte composities.¹³⁰ Van de progressieve kunstenaars waren Wichman, Anton Korteweg en Albert A. Plasschaert¹³¹ de eersten die een positief geluid over Kandinsky lieten horen.¹³² Albert Verwey en de kunstcriticus W. J. Steenhoff presenteerden zich eveneens als pleitbezorgers van Kandinsky's abstracte kunst.¹³³ Ondanks het feit dat De Winter in die tijd zijn stem niet liet horen, was hij een van de eerste kunstenaars in Nederland die zich op Kandinsky inspireerden. Volgens zijn dochter Addie de Winter is hij in de periode 1912-1914 zelfs naar Duitsland – vermoedelijk naar München of Berlijn – gereisd om lezingen van



20. Wassily Kandinsky, *Improvisation 26*, olieverf/doek, 97 x 107,5 cm, r.o. Kandinsky 1912 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

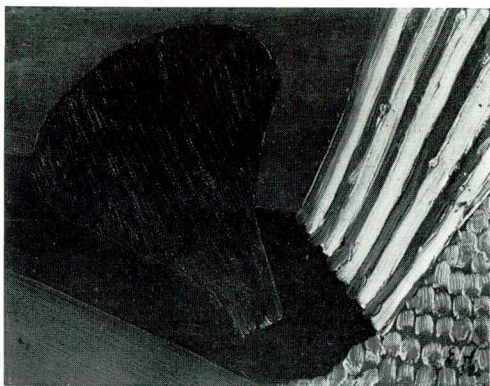
Kandinsky en andere leden van *Der Blaue Reiter* bij te wonen.¹³⁴ Bij die gelegenheid kan hij ook het werk van Franz Marc en andere expressionisten hebben leren kennen, hoewel van Marc in 1913 in het Haagse d'Audretsch door *Der Sturm* reeds een tentoonstelling was georganiseerd, die De Winter mogelijk gezien kan hebben.¹³⁵ Een schilderij van De Winter dat aan de stijl van Marc doet denken, is helaas alleen van foto's bekend (afb. 19). De plantvormen rechts onder in de compositie ontwikkelen zich tot slangachtige dieren en draaien achter elkaar door en met elkaar mee. Ondanks de slingerende beweging, waardoor het werk een dynamisch karakter krijgt, komt het niet onrustig over, zoals vaak het geval is. In de plastische, dierlijke vormen is de invloed van Marc overduidelijk.

Een ander volledig abstract schilderij dat zowel aan Kandinsky als aan Marc doet denken heet *Verbeelding van een gevoel van wilskracht* (afb. v). Het hing op De Winters tentoonstelling in het Stedelijk Museum.¹³⁶ Qua compositie vertoont het overeenkomsten met Kandinsky's *Improvisation 26* (afb. 20), dat in mei 1914 op de derde *Onafhankelijken*-tentoonstelling hing, waar De Winter eveneens exposeerde.¹³⁷ Uit

een vergelijking tussen deze twee werken blijkt echter dat Kandinsky zich genuanceerder uitdrukte; bij hem spelen kleuren en vormen los van elkaar een eigen leven, terwijl kleuren en vormen in *Wilskracht* volkomen geïntegreerd zijn. Elk vlak heeft zijn eigen kleur. In dit opzicht doen de overheersend ronde vormen en egaal gekleurde vlakken – in donkerblauw en groen tegenover geel, oranje en rood – eerder denken aan het werk van Franz Marc en August Macke.

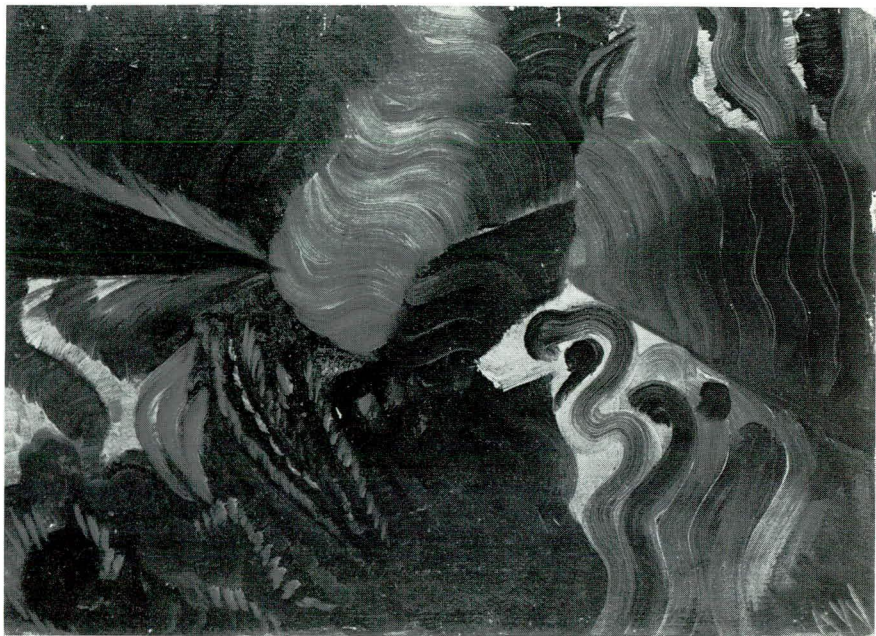
Het geabstraheerde *Droomlandschap* (afb. VI) (1916-1917) wijst opnieuw naar de invloed van Kandinsky, al doen de pasteltechniek, de kleuren en de manier waarop er structuren zijn aangebracht, denken aan de dromerige pastels van de uit Frankrijk afkomstige en in Nederland in het begin van de 20e eeuw vooral in symbolistische kringen gewaardeerde schilder en graficus Odilon Redon.¹³⁸ Het belang van deze visionaire schilder als voorbeeld voor De Winter bereikte pas later, in 1917-1918, een hoogtepunt.

Inmiddels hadden ook andere kunstenaars uit de directe omgeving van De Winter met het werk van Kandinsky kennisgemaakt en zij



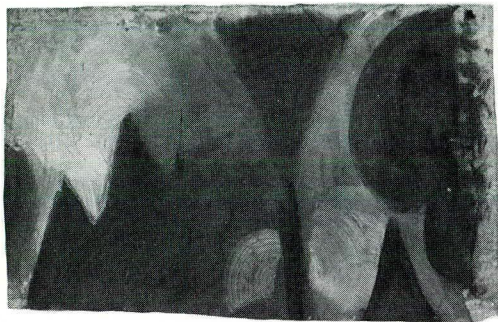
21. Erich Wichman, *Klein landschap*, olieverf/paneel, 19 x 24 cm, r.o. E. W. '12
Part. coll.

22. *Sensitieve verbeelding van Erich Wichman*, olieverf/doek-karton, 35 x 47 cm, r.o. AW (achterzijde: Dec. '15)
Coll. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage



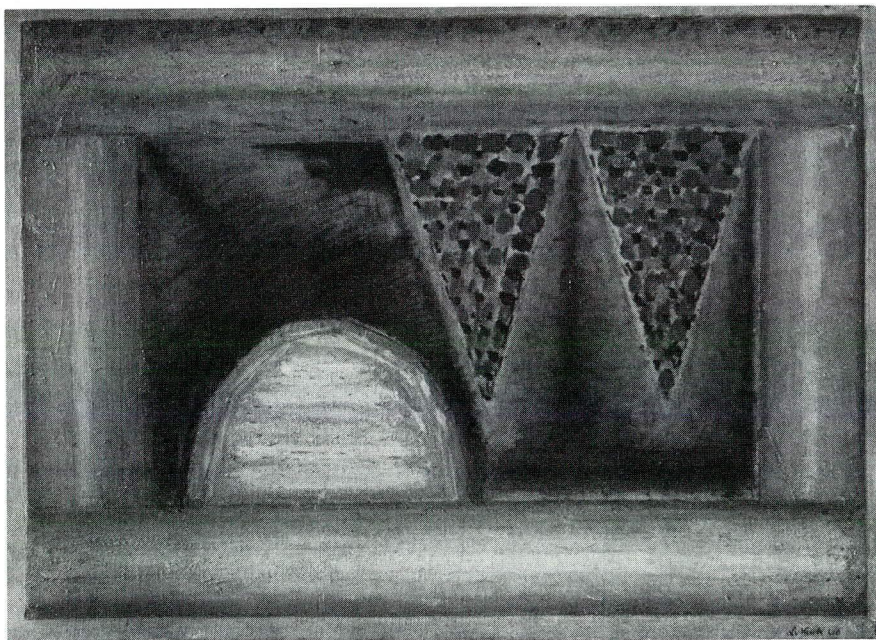
kwamen vanuit deze impuls tot een abstracte manier van schilderen. Ook via hen werd De Winter door Kandinsky, en zelfs door het futurisme, beïnvloed. Een van deze kunstenaars was Erich Wichman. In de loop van 1912 had hij zich een ingetogen, min of meer geometrisch abstracte stijl eigen gemaakt, met weliswaar expressieve kleuren zoals in *Klein Landschap* (afb. 21). Na zijn kennismaking met Wichman raakte De Winter vrij snel vertrouwd met zijn oeuvre; *Klein Land-*

schap is bovendien in zijn bezit geweest.¹³⁹ De Winters schilderij uit december 1915, *Sensitieve verbeelding van Erich Wichman* (afb. 22) is het beste voorbeeld waaraan de invloed van Wichman is af te lezen. Wichmans karakter mocht dan de voornaamste inspiratiebron zijn, dit nam niet weg dat hij zijn oeuvre goed bestudeerde. Niet dat het aura-portret van Wichman en *Klein Landschap* in formeel en stilistisch opzicht aan elkaar verwant zijn, maar de geometrische structuur in het werk van De



23. *Zonder titel (geometrische abstractie)*, olieverf/doek, 24 x 35 cm, niet gesign. (± 1916)
Coll. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage

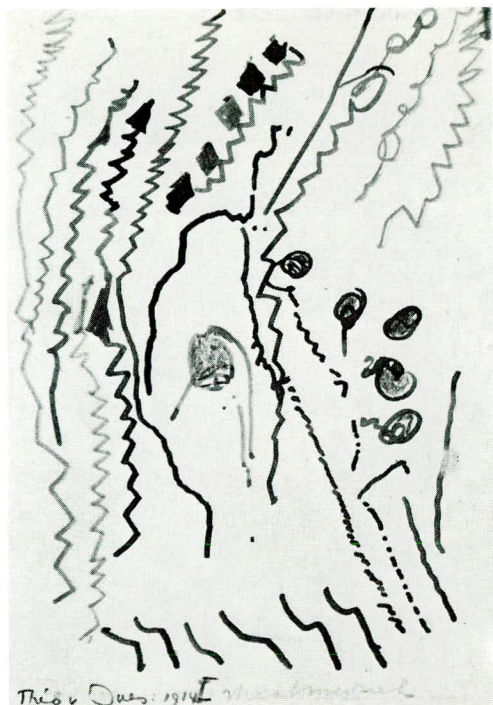
24. Laurens van Kuik, *Geïnspireerd op de geluiden en bewegingen der elektrische trams*, olieverf/doek, 50 x 73 cm, r.o. L. v. Kuik '16
Coll. Jan en Denise Begeer, Rotterdam



Winter is, gezien zijn totale oeuvre, te opvallend om onopgemerkt te blijven.

In de loop van 1916 heeft De Winter nog een aantal schilderijen gemaakt die strakke, bijna geometrische vormen vertonen, waardoor ze binnen zijn oeuvre een uitzonderingspositie innemen. Een ervan is de vermoedelijk rond maart-april 1916 geschilderde grijs-groene studie uit de collectie van Theo van Doesburg (afb. 23). Dit schilderijtje doet met name denken aan het futuristische geluidsschilderij van Laurens van Kuik, getiteld *Geïnspireerd op*

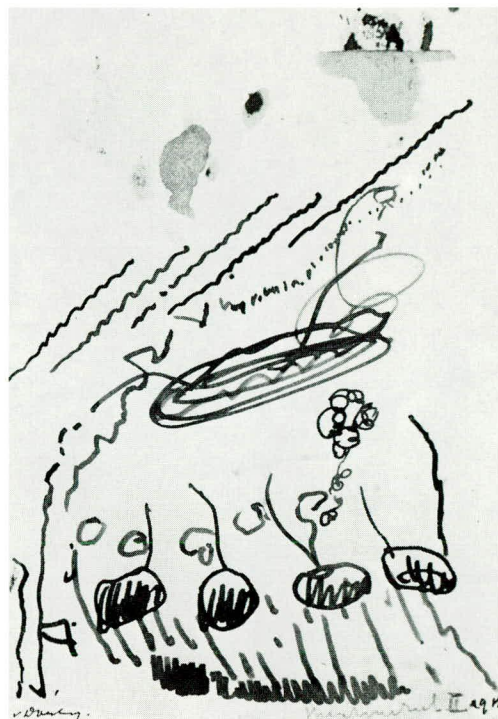
de geluiden en bewegingen der elektrische trams (afb. 24); het is opgebouwd uit dezelfde halve cirkels en puntige driehoeken. In die tijd had De Winter nog regelmatig contact met leden van de kunstenaarsvereniging *De Anderen*. Van Kuik en twee andere schilders die eveneens lid werden van de vereniging, Louis Saalborn en Johannes Tielens, exposeerden hun eerste, abstracte schilderijen in mei en november 1915 op tentoonstellingen van *De Onafhankelijken*.¹⁴⁰ Zij toonden overwegend muzikale en geluidsschilderijen, waarvoor Kandinsky en de



futuristen de belangrijkste inspiratiebronnen waren. Evenals De Winter hadden zij veel belangstelling voor Kandinsky's kunsttheorieën, en in het bijzonder voor de relatie tussen kleur en klank.

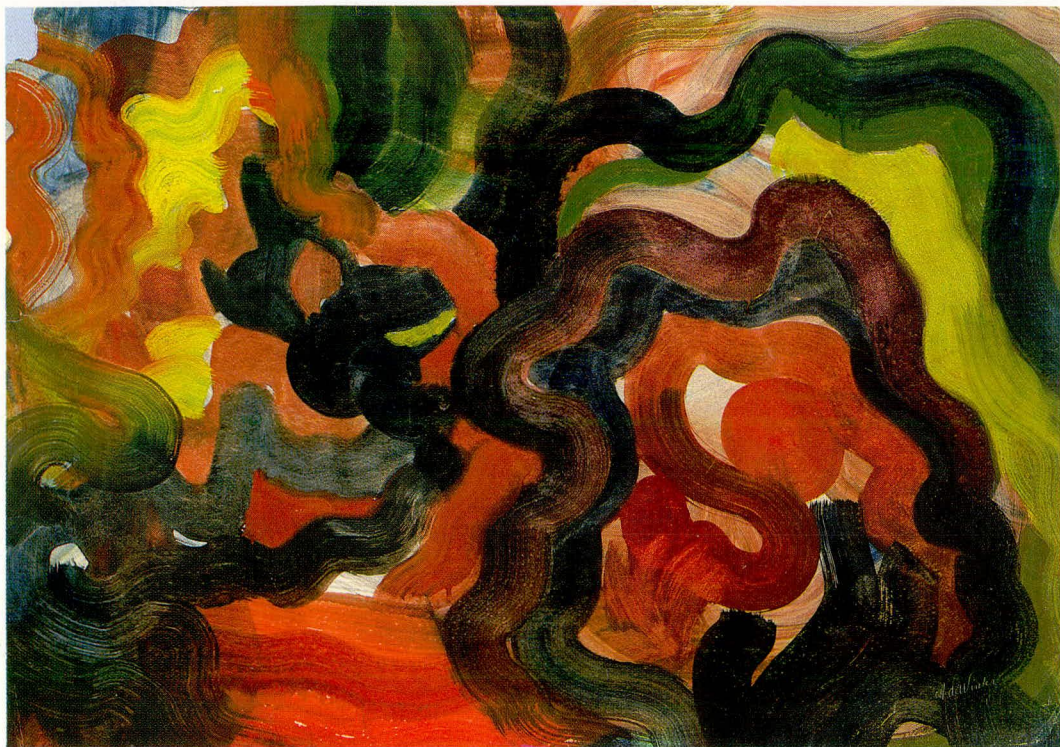
Kandinsky had in *Über das Geistige in der Kunst* met behulp van theosofische 'vibratietheorieën' aangetoond dat kleuren, evenals klanken, dezelfde innerlijke 'zielesnaren' in trilling brachten.¹⁴¹ Soms waren de door kleuren geactiveerde vibraties zo heftig, dat andere zintuigen meetrilden. Zo verklaarde hij het fenomeen, dat kleuren klankassociaties konden oproepen en andersom.

De Winter was Van Kuik, Saalborn en Tielens in het verbeelden van zijn synesthetische ervaringen (het horen van kleuren en zien van klanken) voor, althans wat muziek betreft. Het vertalen van geluid in lijnen, vormen en kleuren was hem tot die tijd niet bekend. Zoals Van Doesburg, in navolging van de geluidstekeningen van Saalborn, in november 1915 zijn *Straatmuziek I en II* (afb. 25)¹⁴² maakte, zo



25. Theo van Doesburg, *Straatmuziek I en II*, inkt-kleurpotlood/papier, links 15,2 x 10,2 cm, l.o. Theo van Doesburg 1914, rechts 15,2 x 10,2 cm, l.o. v. Doesburg, r.o. 1912 (later gesigneerd en gedateerd, waarschijnlijk pas eind 1915 ontstaan)
Coll. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage

waagde De Winter na het zien van Van Kuiks *Geïnspireerd op de geluiden en bewegingen der elektrische trams* en andere tot de verbeelding sprekende geluidsschilderingen een soortgelijk experiment. Voor hij zich uit de vereniging *De Anderen* terugtrok, in de maanden maart-april 1916, realiseerde hij vermoedelijk het schilderij *Sensitieve verbeelding van het geronk van een motor* (afb. 26). De overwegend ronde vormen zijn door strakke, vette contouren van elkaar gescheiden. De Winter heeft zijn best gedaan ze tot platte gestileerde vlakken te reduceren. Met



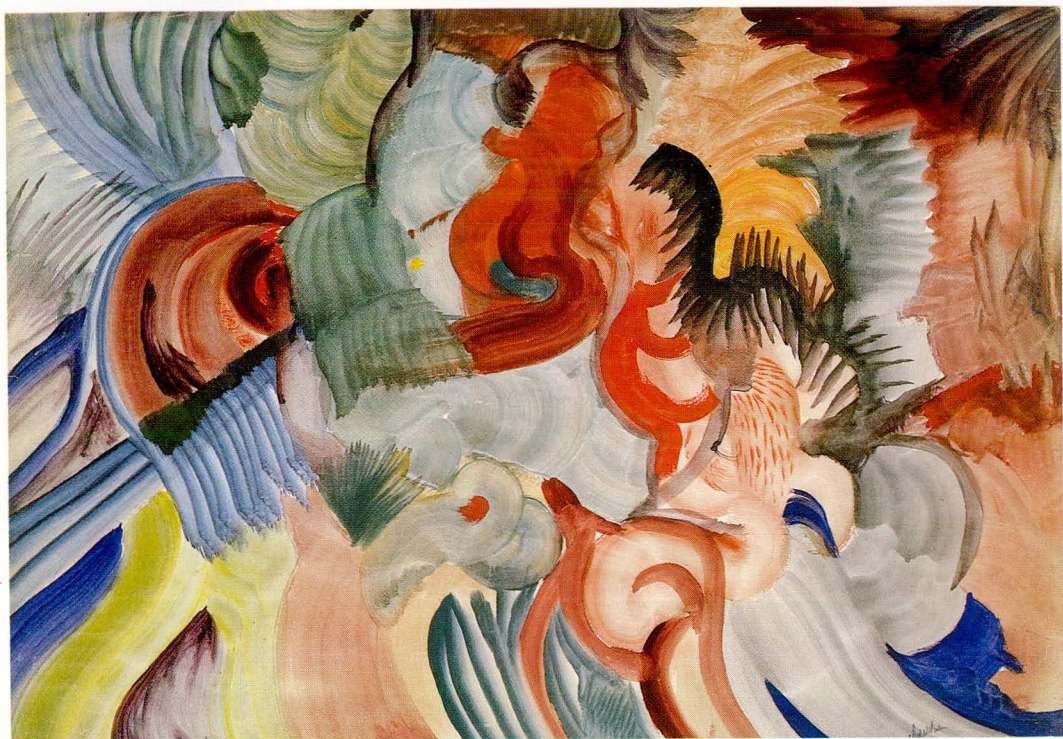
II *Beethoven, 9e symphonie*,
gouache/papier, 54 x 74 cm, r.o.
A. de Winter (± 1915)
Coll. Rijksdienst Beeldende
Kunst, 's-Gravenhage



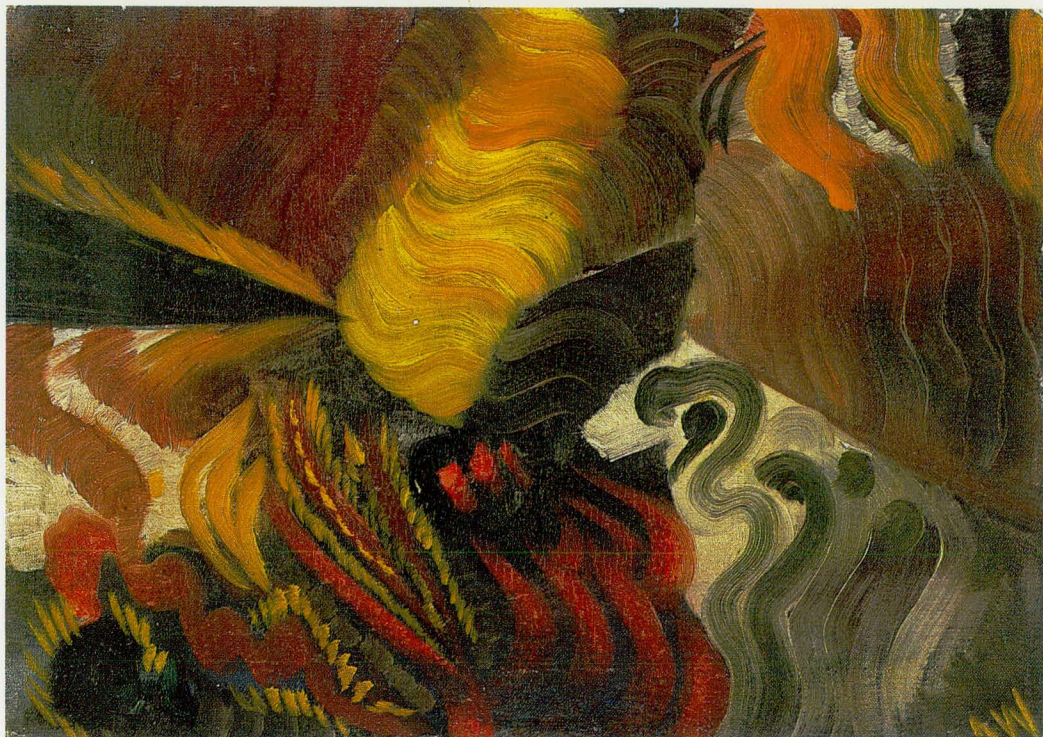
26. *Sensitieve verbeelding van het geronk van een motor*, olieverf/karton, 67,3 x 91 cm, r.o. A. de Winter 1916 (achterzijde: motorgeronk)
Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

een beetje fantasie zijn nog vormen als onderdelen van een motor te herkennen. In ieder geval heeft hij rechts onder in de compositie met een droge kwast geprobeerd uitlaatgassen te suggereren. De schilderijen, waarin De Winter zich onder invloed van de genoemde kunstenaars liet meevoeren tot een dergelijke gestileerde manier van abstraheren, behoren niet tot de hoogtepunten uit zijn oeuvre. De Winters theorieën over de mystieke samenhang tussen kleuren en klanken laten zich nog het best vergelijken met die van de antroposoof Johannes Tielens, die hij eveneens via *De Anderen* leerde kennen. Tielens had, naast het daadwerkelijk in beelden vertalen van muziek – hij noemde zijn schilderijen ‘kleurvormstukken’ – grote belangstelling voor de verschillende theorieën die er over het ‘in overeenstemming brengen van kleuren en tonen’ in omloop waren.¹⁴³ Correspondentietheorieën over muziek en schilderkunst hadden hun

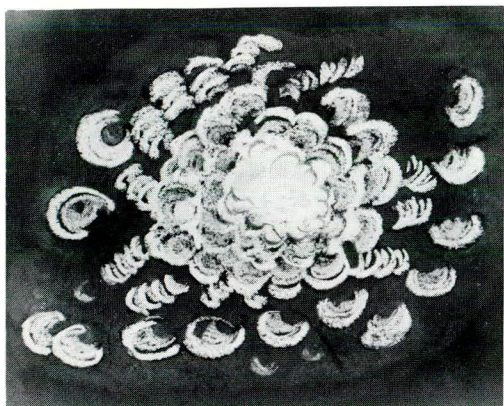
oorsprong in de romantiek, en werden later verwerkt in symbolistische geschriften over synesthetische ervaringen.¹⁴⁴ Ze kwamen tevens in de theosofische en antroposofische theorieën aan bod. Tielens en De Winter leverden in die zin bijdragen door eveneens verhandelingen over dit onderwerp te schrijven, gebaseerd op eigen ervaringen.¹⁴⁵ Hun uitspraken over welke kleuren bij welke klanken en instrumenten horen, vertonen echter verdacht veel overeenkomsten met wat Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* en in de Almanak van *Der Blaue Reiter* geschreven heeft.¹⁴⁶



III *Zonder titel (compositie)*,
gouache/papier, 55,5 x 74,6 cm,
r.o. A. de Winter 22-12-1915
Coll. Rijksdienst Beeldende
Kunst, 's-Gravenhage

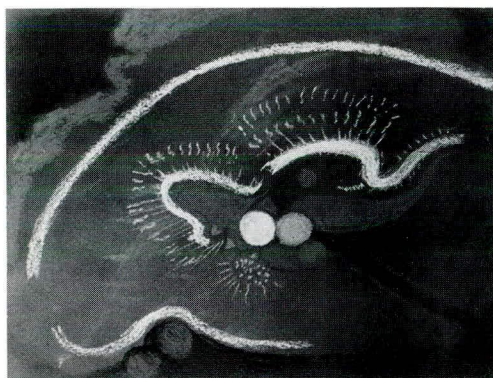


iv *Sensitieve verbeelding van
Erich Wichman, olieverf/doek-
karton, 35 x 47 cm, r.o. AW
(datering achterzijde: Dec. 1915)
Coll. Rijksdienst Beeldende
Kunst, 's-Gravenhage*



27. Theo van Doesburg, *Kinderlachje*, pastel/zwart papier, 24 x 31 cm, r.o. T (± 1916)
Part. coll.

Ondanks het feit dat De Winter het maar een goede maand bij *De Anderen* heeft uitgehouden, moet hij zowel in zijn belangstelling voor het schilderen van muziek, als van aura's en gedachtevormen veel bijval gekregen hebben. Niet alleen Theo van Doesburg liet zich inspireren door de aura's en gedachtevormen van De Winter, zoals uit *Kinderlachje* (afb. 27), *Het Worden*, *Symbolistische tekening* (afb. 28) en talloze andere voorbeelden blijkt, maar ook Laurens van Kuik, Johannes Tielens en mevrouw A. J. Wegerif-Gravensteyn – allen visionaire schilders¹⁴⁷ – zijn mogelijk door De Winter beïnvloed. Bovendien hadden verschillende leden van *De Anderen* hun richting in stilistische zin nog niet gevonden. Volgens Van Doesburg, die als woordvoerder optrad, was dit ook niet belangrijk. Het ging niet om de uiterlijke stijl, maar om de achterliggende geesteshouding.¹⁴⁸ Om die reden kon hij op 14 mei 1916 over *De Anderen* schrijven: 'In deze exclusieve groep heerst een overtuigend stijl-besef'.¹⁴⁹ De meeste kunstenaars gingen in navolging van Kandinsky, ondanks de grote verschillen in formele benadering, op in een gemeenschappelijk streven naar 'het geestelijke' in de kunst.



28. Theo van Doesburg, *Zonder titel (Symbolistische tekening)*, pastel/zwart papier, 29,1 x 30,7 cm, geen sign. (± 1916)
Coll. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage

Kunsttheoretische invloeden

Voor hen die De Winter van nabij meemaakten, zoals Theo van Doesburg en later Frederik van Eeden, was de vergelijking De Winter-Kandinsky vanzelfsprekend. De denkbeelden van De Winter verraadden de invloed van Kandinsky nog duidelijker dan zijn schilderijen. Zijn eerste kunsttheoretische artikel, geschreven als bijdrage aan de catalogus bij zijn eerste eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam (juli 1916) laat hier geen twijfel over bestaan. Hij gaf hierin – zij het impliciet¹⁵⁰ – te kennen, dat zijn schilderijen gezien moesten worden als een soort kosmische gevoelsexplosies. In zijn werk probeerde hij de relatie tussen de mens en de 'wereldwil' of 'wereldziel' tot uitdrukking te brengen. Omdat de kunstenaar het 'zieleritme' tussen de Heilige Geest en alles wat door God geschapen is intuïtief aanvoelde, was het zijn taak deze 'mystieke eenheid der dingen' in symbolen om te zetten. De hiervoor geëigende beeldtaal werd bepaald door het innerlijk gevoel van de kunstenaar. De Winter maakte zelf zowel gebruik van zelfstandige kleuren en lijnen, als van direct aan de natuur ontleende motieven, vaak gecombineerd in één schilderij. Een onderscheid tussen abstracte en figuratieve

vormen kende hij niet; vanuit het innerlijk oog van de kunstenaar bekeken waren beide even reëel.

De Winter heeft in verband met zijn eigen werk het woord 'abstract' nooit in de mond genomen. Uit de catalogustekst blijkt dat hij abstractie als doel op zich afwees. Hij schreef hierover: 'Hij [de kunstenaar] styleert niet uit intellectuele, d.w.z. decoratieve inzichten hetgeen hij voelt als misbruik tegen de wezensheiligheid der vorm en dus als een zonde tegen den heiligen Geest, die ze maakte.'¹⁵¹ Afwijken van de natuur was slechts geoorloofd, wanneer de schilder dit uit expressionistische overwegingen deed; wanneer zijn gevoel hem hiertoe bracht. Het omgekeerde gold ook. De kunstenaar gebruikte volgens De Winter alleen die elementen uit de natuur, die voor hem op dat moment expressieve waarden hadden. De natuur bleef dus ondergeschikt aan de innerlijke stem van de kunstenaar: 'Niet de natuur heeft recht op de heerschersrol, maar moet die geven aan de ziel die de verbinding is tusschen God en wereld.' Echte kunst had bovendien weinig te maken met 'kunnen' – het na kunnen schilderen van de natuur –, maar met 'willen'. Creativiteit kwam voort uit 'innerlijke noodzakelijkheid'.

De invloed van *Über das Geistige in der Kunst* op De Winters denkbeelden is duidelijk aantoonbaar in het gebruik van termen als 'innerlijke noodzakelijkheid', 'zieleritme', 'het zoeken naar gelijke trillingen', enzovoort. In zijn oordeel over abstracte en meer op de natuur geïnspireerde beeldelementen werd De Winter eveneens gesteund door de ideeën van Kandinsky. De term 'abstract expressionisme' impliceerde niet dat Kandinsky geen gebruik maakte van figuratieve elementen in zijn composities. In *Über das Geistige in der Kunst* schreef hij dat figuratieve vormen, voor zover zij mede verantwoordelijk waren voor de innerlijke ontroering van de menselijke ziel, wel degelijk deel van de compositie mochten uitmaken.¹⁵²

De Winter heeft in zijn theorievorming eveneens gebruik gemaakt van de dissertatie van de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Worringer, *Abstraction und Einfühlung*, waarin deze kunst definieerde als een zoeken naar het antwoord op de altijd weer gestelde vraag naar de inner-

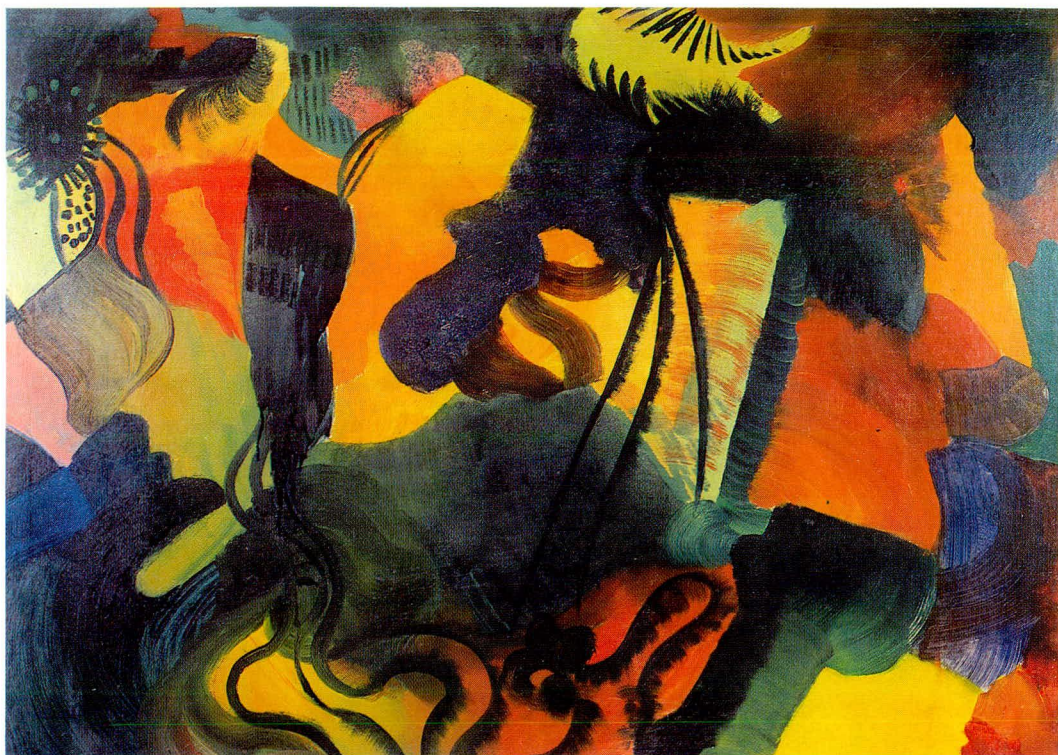
lijke verhouding van de mens ten opzichte van de kosmos, ofwel het 'Weltgefühl'.¹⁵³ Dit boek werd in Duitse expressionistische kringen, en ook door Kandinsky, veel gelezen.

Kandinsky en De Winter meenden het antwoord op de door Worringer aangehaalde levensvraag gevonden te hebben. Kandinsky zag zichzelf als de nieuwe messias: zijn schilderkunst was bedoeld als middel om de mensheid voor te bereiden op het komende 'geestelijke tijdperk'.¹⁵⁴ Hiermee bouwde hij voort op symbolistische denkbeelden, waarin de romantische idee van de kunstenaar als uitverkorene en profeet hoogtij vierde.¹⁵⁵ De theosofie gaf nog een extra impuls aan deze messiasgedachte.

De Winter beschouwde de kunstenaar – zichzelf – als een priester, een ingewijde die alles doorzag omdat hij de essentie van het leven innerlijk doorleefd had.¹⁵⁶ Zo'n kunstenaar bracht zijn levenswijsheid onwillekeurig in symbolen tot uiting, zowel in de kleuren van zijn eigen aura,¹⁵⁷ als in handelingen. Kunstenaars zagen het als taak die intuïtieve wijsheid in woord of beeld tot uitdrukking te brengen. Het goed kunnen schilderen of dichten was van secundair belang. De Winter had zelfs een hekel aan op uiterlijke schoonheid gerichte kunst. Dergelijke schilders beseften niet waar het om ging. De expressionisten waren met hun motto 'terug naar het gevoel' op de goede weg, maar hadden nog veel te leren. De meesten onder hen misten volgens De Winter een 'werkelijk doorvoelde zielscultuur'. In zijn catalogustekst schreef hij dat er maar weinig schilders waren, die zich 'bewust zijn van de diepte van het nieuwe kunstwillen en hoe buitengewoon weinig besef ze hebben van de goddelijkheid van deze nieuwe problemen'. Zelfs Kandinsky had dit nog niet volledig begrepen.

De kritiek van De Winter op Kandinsky

De essentie van De Winters kritiek op Kandinsky kwam neer op het feit dat deze laatste, ondanks zijn theorieën over onbewust opborrelende beelden, het oude klassieke kunstideaal niet los kon laten en bewust bleef zoeken naar de juiste kleurschakeringen en



v *Verbeelding van een gevoel van wilskracht*, olieverf/karton, 68,5 x 89,5 cm, l.o. A. de Winter (1916)
Centraal Museum, Utrecht



vi *Droomlandschap*, pastel/
papier, 48,3 x 68,5 cm, l.o. A. de
Winter (± 1916)
Part. coll.



29. *Verbeelding van een gevoel van bedreiging (droomvisioen)*, gouache/papier, 69 x 88,8 cm, r.o. A. de Winter 1916 (achterzijde: bedreiging, zie voor volledige titel cat. tent. *A. de Winter*, S.M., Amsterdam, juli 1916) Coll. mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk

evenwichtige vlakverdeling. Hij pleitte er wel voor 'het geestesoog' te laten zien wat áchter de vormen leefde, maar zat nog vast aan het esthetische gevoel. Kandinsky was niet consequent genoeg.

Voor Janus de Winter waren mooie kleuren en vormen geen enkele garantie voor de innerlijke schoonheid van een schilderij. Innerlijke schoonheid werd bepaald door de mate waarin de kunstenaar eerlijk zocht naar een beeldtaal, die bij zijn gemoedsstemming paste. In de catalogustekst omschreef hij dit als volgt: 'Niet overweging en traditie, maar het geïntensifieerde menselijke zijn moet bouw, compositie, vorm en kleur, zoowel als de realiteit d.i. de zichtbare verschijning van het object bepalen.'¹⁵⁸ Een voorbeeld is hier op zijn plaats. Nam De Winter met zijn innerlijk oog een *Gevoel van bedreiging* (afb. 29) waar, dan moesten deze beelden direct, zonder verstandelijke censuur, in verf worden omgezet. In dit geval zijn dat enge, slijmerige beesten in vale, grijs-blauwe kleuren. Dit angstaanjagende schilderij had voor De Winter een innerlijke kracht, die alle esthetische normeringen teniet deed.

Hetzelfde gaat op voor evenwichtige composities versus een rechtschapen gevoelsleven. Een bewust opgebouwde vlakverdeling was voor hem geen waarborg voor een bewust doorleefde innerlijke natuur. Pas wanneer de kunstenaar zijn eigen – vooral ook negatieve – emoties kon doorzien en beheersen, was er sprake van een 'innerlijk evenwicht'.¹⁵⁹ Een bewust zoeken naar de perfecte harmonie in kleur en vorm zou hem alleen maar afleiden van de concentratie op zijn werkelijke ik.

Kandinsky zag het spontane en automatische schilderen slechts als een tussenstation naar de 'objectieve eeuwigheidswaarde', die in de schilderkunst bereikt moest worden. In *Über*

das Geistige in der Kunst voorspelde hij de komst van 'het tijdperk van het bewuste en redelijke compositionele'.¹⁶⁰ Hij deelde zijn werk als volgt in: 1 impressies (indrukken van de uiterlijke natuur), 2 improvisaties (onbewuste, plotseling ontstane uitdrukkingen van het innerlijk) en 3 composities. Deze laatsten werden deels door het verstand – het bewuste, doelmatige – bepaald, al mocht het gevoel niet overheerst worden. Kandinsky wordt vanwege zijn voorkeur voor bewust uitgedachte composities wel vergeleken met Piet Mondriaan (al zou je dit vanuit een vergelijking van beider schilderkunst niet direct zeggen). Beiden waren van mening dat het geestelijke slechts te bereiken was door een bewuste en gestadige evolutie.¹⁶¹ Kandinsky zocht evenals Mondriaan naar 'wetmatigheden', zelfs in termen van tegengestelde verhoudingen. Toch is Kandinsky, wanneer Mondriaan en De Winter als polen beschouwd worden,¹⁶² moeilijk te plaatsen. Hij kwam altijd weer terug op het feit dat de 'innerlijke constructie' belangrijker was dan de uiterlijke opbouw.¹⁶³

Het pleit voor het inzicht van De Winter dat hij deze tegenstrijdigheid bij Kandinsky opmerkte. In juli 1916 schreef hij Van Doesburg waarom hij niet in alles een 'Kandinsky-navolger' – zoals Van Doesburg hem placht te noemen – was.¹⁶⁴

De Winters schilderkunst was het resultaat van telkens opnieuw 'doelbewust' experimenteren om de psychische werking van lijn en kleur te kunnen definiëren. Alleen op die manier kon een kunstenaar werk maken dat door de gehele gemeenschap werd begrepen.

Kandinsky stelde zich daarentegen te veel op als een individualist, wat De Winter als volgt omschreef: 'Kandinsky experimenteert niet, maar demonstreert [...]. Hij is teveel een enkeling [...]. Hij droomt in zichzelf maar ziet *z'n tijd* niet.' Doordat hij bewust componeerde met kleuren en lijnen die hem persoonlijk bevielen, creëerde hij een schoonheid, die volgens De Winter slechts van hem was: 'en deze kunst houdt dan ook diensgevolge bij hem op'. Zijn esthetiek zou slechts aanvoeld worden door 'enkelingen van diezelfde soort en dezelfde psych. aanleg'. Met gemeenschapskunst had dit niets te maken. Mensen met een sterk ontwikkeld 'gemeenschapsgevoel' zouden van Kandinsky's kunst niets begrijpen en 'eerst

dàn leeren verstaan als in de liturgie der kleuren een geesteshouding uitgedrukt wordt, die aan dat gevoel beantwoord'.

Tenslotte was er maar een echte profeet: De Winter zelf. De 'door de ratio misvormde mens' van zijn tijd had hem al vaak teleurgesteld, maar hij bleef geloven dat de gemeenschap zijn betekenisvolle kleuren en lijnen uiteindelijk probleemloos zou kunnen aanvoelen. Frederik van Eeden en Henri Borel steunden hem in deze overtuiging. Van Eeden schreef in de genoemde catalogus dat De Winter in zijn kunst Kandinsky ver vooruit was. Deze had wel een aardig boekje geschreven, maar van de praktijk had hij nog maar weinig begrepen. Van Eeden moest niets hebben van Kandinsky's 'geklad'. Zijn schilderijen deden hem denken aan 'het werk van een in de inkt of vla gevallen vlieg'.¹⁶⁵



30. *Waterlelies*, olieverf/paneel,
43 x 61,2 cm, r.o. A. de Winter
(± 1916)
Coll. W. Oosthoek, Utrecht

II Hoogtepunt van de expressionistische periode

De eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, juli 1916

Op de tentoonstelling van De Winter in het Stedelijk Museum in Amsterdam, georganiseerd door de schrijvers Van Eeden en Borel en geopend door Van Eeden,¹ waren 172 schilderijen te zien. Bijna de helft hiervan kan – afgaande op de titels – tot zijn expressionistische werk gerekend worden. Het zijn de zogenaamde aura-portretten, gedachtevormen, sensitieve composities en muzikale impressies.² Op deze expositie hingen ook de eerder besproken rotslandschappen en traditionele schilderijtjes als *Bosch*, *Winterlandschap* of *Herfst*. Daarnaast was een grote groep bloemfantasieën, waaronder orchideeën, giftbloemen, waterlelies (afb. 30) of allerlei combinaties van plant- en diervormen vertegenwoordigd.³ Met de paddestoelen en aquaria vormden zij eveneens een aanzienlijk deel van de getoonde collectie.

Frederik van Eeden eindigde zijn catalogustekst met een indeling van De Winters werk in vier rubrieken: '1 duidelijke natuurtafereelen, 2 vegetaties, plant- en diervormen, 3 gedachtevormen en 4 kleuraandoeningen – sensations coloristiques – opgewekt door een bepaald persoon'.⁴ Wat de twee laatste categorieën – het expressionistische werk – betreft, was de indeling in zoverre problematisch dat in wezen geen onderscheid gemaakt kon worden tussen de gedachtevormen en de kleuraandoeningen (aura's). De Winter schilderde nooit volledige aura's, maar zelfstandige gedeelten daaruit, zodat de grens tussen aura's en gedachtevormen vervaagt. Van Eeden had dit ook opgemerkt: 'Toch is zijn kleurbeeld iets anders dan de aura der theosofen, omdat het gansch op zich zelf staat en niet, als de aura, het lichaamsbeeld omstraalt.'

De titels van de schilderijen, waar overigens veel kritiek op was,⁵ geven echter wel degelijk een verschil tussen aura's en gedachtevormen



31. *Aura van Dr. de G* (volledige naam is niet bekend) (zie 3), tempera(verniss)/karton, 46,3 x 63 cm, r.m.o. A. de Winter 1913 Coll. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage

aan. Zo noemde De Winter aura-portretten *Sensitieve verbeelding naar...*, terwijl hij gedachtevormen omschreef als *Verbeelding van een gevoel van...* Of zijn *Sensitieve Composities* en *Muzikale Impressies* tot de kleur-aandoeningen of tot de gedachtevormen gerekend moeten worden, is niet duidelijk.

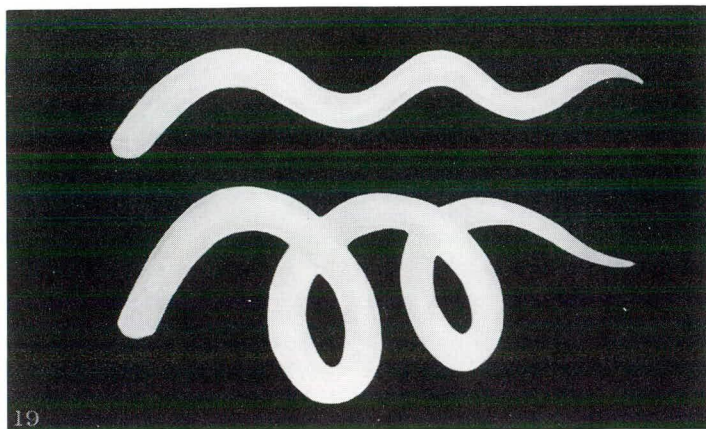
Aura-portretten en gedachtevormen

Het vroegste aura-portret is de eerder genoemde *Aura van Dr. de G*. (afb. 31) – de volledige naam is onbekend –, dat uit 1913 dateert. Het hing niet op de tentoonstelling, maar bevond zich in de verzameling van Theo van Doesburg. Het schilderij is een goed voorbeeld van zo'n zelfstandig deel uit de aura, zoals dat hierboven besproken is. De kleuren hebben zich, als in gedachtevormen, tot onafhankelijke, zelfs herkenbare vormen ontwikkeld. Volgens Annie Besant, de auteur van *Gedachtevormen*, een boek waar De Winter veel van zijn kennis omtrent gedachtevormen en begeertelichamen aan ontleend moet hebben, nemen zij regelmatig natuurlijke vormen, zoals bloemknoppen, schelpen, bladeren en bomen aan.⁶ De Winter zag vrijwel altijd dezelfde planten en dieren: varens, paddestoelen, orchideeën, slangen en spinnen. Deze 'wezens' behoorden niet tot de

voor iedereen zichtbare, stoffelijke wereld, maar tot het decor van de astrale wereld,⁷ waar hij regelmatig vertoefde. Frederik van Eeden schreef in de catalogus: 'Zijn waarnemingen geschieden in een andere "sfeer", dat wil zeggen in een wereld die ook is waar wij zijn, maar waarop onze zintuigen niet zijn ingesteld. Men spreekt dan wel van de "astrale" sfeer, maar dat woord is misleidend en zelfs het woord "onstoffelijke" sfeer is niet precies juist. Ons woordvermooen is niet toereikend om oover deeze, voor ons, Westerlingen, zoo ongewoone zaken in de breedte te spreken.'⁸ Zoals eerder ter sprake kwam, behoren de varens en paddestoelen tot het 'voorwereldlijke' oerleven, dat voor De Winter een bijzondere aantrekkingskracht had.⁹ Deze vormen en kleuren moesten echter de gevoelens en gedachten van een persoon uitbeelden. Toegespast op het karakter van Dr. de G zou men kunnen spreken van primitieve, onuitroeibare hartstochten. De door De Winter uiteengezette kleurenleer lijkt deze interpretatie te bevestigen. In dit schilderij overheersen de donkerrode kleuren, waarover hij schreef: 'Het donkere troebele rood hangt samen met bloot natuurlijke hartstochten.'¹⁰

In het algemeen symboliseerden troebele en vage kleuren volgens De Winter 'onuitgesprokenheid', wat hij doorgaans aanvoelde als 'onbetrouwbaarheid'. Pure, heldere kleuren kwamen naar zijn mening in aura's van gewone mensen nauwelijks voor. Zij gaven uiting aan een 'positief bezit en klaarheid en duidelijkheid der eigenschappen in het karakter'.¹¹ Om op de kleur rood terug te komen: onvermengd rood stond voor 'impulsiviteit, initiatief, actie en vitaliteit, vanaf het dierlijke tot aan de edelste krachtsontplooiing'. Een aura-portret met opvallend veel van dit rood is *Sensitieve verbeelding van Erich Wichman* (afb. iv). Hoewel niet op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam vertegenwoordigd, is de *Sensitieve verbeelding van Erich Wichman* als karakterschets interessant, zeker tegen de achtergrond van het profiel dat hij door recent onderzoek gekregen heeft.¹²

Behalve rood is de meest opvallende kleur geel, dat volgens De Winter op intelligentie, logica en inzicht wees.¹³ De kronkelige, op elkaar gestapelde vormen, waarmee het gele vlak in



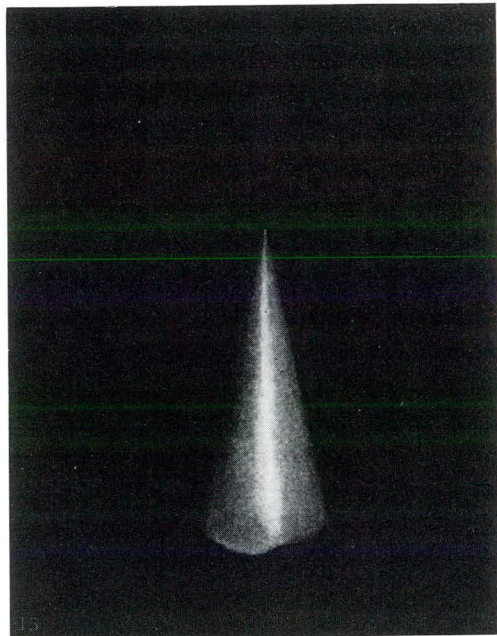
32. Illustratie uit *Gedachtevormen* van A. Besant, Amsterdam 1905 (vertaling), getiteld: *De wil om te weten*

33. Illustratie uit *Gedachtevormen* van A. Besant, Amsterdam 1905 (vertaling), getiteld: *Mannelijke kracht*

het centrum van de compositie is opgevuld, wijzen volgens Annie Besant op 'de wil om te weten' (afb. 32).¹⁴ Zij waarschuwt echter voor het feit dat zulke slangedaantjes zelden zonder een spoor van zelfzucht voorkomen: 'Vanuit een ernstig verlangen naar kennis, worden vragen gesteld met het doel de scherpzinnigheid van de vrager te toonen.'¹⁵ Een dergelijke eigendunk doet het geel omslaan in dof oranje, zoals in het portret van Wichman het geval is.

De Winter heeft overigens zelf niet veel over de betekenis van vormen geschreven. Wel merkte hij op dat vormloze kleuren verwezen naar onduidelijke en onbestemde gevoelens, terwijl duidelijke contouren, evenals heldere kleuren, in verband gebracht konden worden met een 'klaarbewust en helder karakter'.¹⁶ Zo laat Wichmans portret zich interpreteren als van iemand die zich bewust was van zijn energieke en verstandelijke vermogens, en deze niet onder stoelen of banken stak.

De donkere grijs-bruine puntige vorm, die van links midden naar het centrum van de compositie is gericht en het gele vlak lijkt te doorboren, heeft een negatieve betekenis. Volgens Besant symboliseert deze vorm 'mannelijke kracht' (afb. 33),¹⁷ terwijl grijs-bruin door zowel De Winter als Leadbeater & Besant gezien werd als kleur van egoïsme.¹⁸ Uit een combinatie van vorm en kleur is op te maken dat de egoïstische gedachtevorm de positieve eigenschappen van Wichman schade berokkent.



Rond het centrum, vooral in het rechter deel van het schilderij, zijn nog allerlei kleuren, variërend van kraplak tot paars- en bruinrood, en van vuil violet tot donkergrijs te herkennen. Zij verwijzen naar algemene, bij ieder mens voorkomende hartstochten.¹⁹ Interessant is dat de lievelingskleuren van De Winter, het pure groen en blauw, in dit psychische portret van Wichman amper aanwezig zijn. Wat blauw

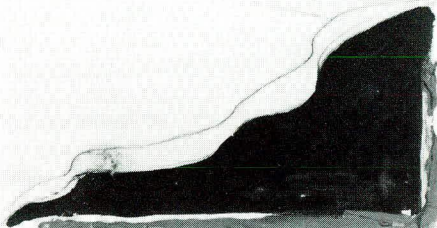
Wanda Wichmans

Kun je de beelde die je nu ziet, die geheel
tot je beschikking zijn. Ik heb daarom in je
schilderijen te tekenen, dat is met een
onleesbaar AW. is het de volkomen. Verrekenen
niet de naam niet deken, want ik heb er geen geel
voor. Ik moet zo goed zijn, nu zie ik handelen tot in
de toekomst

Quaragins den de erg die voor een tijdje en tekenen
met schachburg

Adellinder

G. Kruitman te.



34. Brief van De Winter aan Erich
Wichman (1916), De Winter-
archief, Centraal Museum,
Utrecht

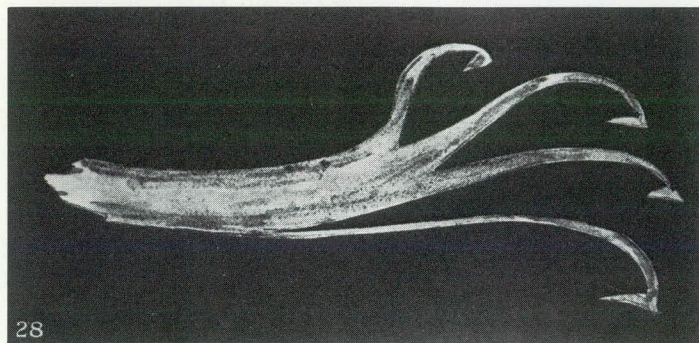
betreft, de kleur van 'devotie en overgave',²⁰ wekt dit weinig verbazing, omdat van Wichman bekend is dat hij niets moest hebben van zaken die naar religie en mystiek neigden.²¹ Zuiver groen verwees volgens De Winter naar een 'universeel gevoel van saamhoorigheid = zuiver mystiek'.²² Hij had zelf veel van deze kleur in zijn eigen aura, zo blijkt uit meerdere brieven die hij in 1916 aan Henri Borel schreef.²³ In het portret van Wichman is links onder wat groen te zien, maar of dit positief bedoeld was, is niet duidelijk. Groen had naar De Winters mening namelijk de neiging snel vuil te worden, hetgeen volgens hem wees op 'kruiperigheid' en 'sluwe, intrigante naturen'.²⁴ Donkergroen was daarentegen wel een rustige kleur, maar stond ook voor 'burgerlijke voldaanheid'. Het is zeer waarschijnlijk dat Wichman deze karakterbeelding zelf ondertekend heeft,

weliswaar met de letters AW. In de loop van 1916 ontving hij een briefje van De Winter, geïllustreerd en vergezeld van zes kleine, abstracte pentekeningetjes, waarin hij hem vroeg een aantal schilderijen, die vermoedelijk voor de tentoonstelling van *De Anderen* bestemd waren,²⁵ nog even te signeren (afb. 34). Bovendien is de titel van het schilderij, *Sensitieve verbeelding van Erich Wichman*, door Wichman zelf op de achterzijde van het werk geschreven.²⁶ Toen De Winter tenslotte besloot niet aan de tentoonstelling van *De Anderen* deel te nemen, is dit schilderij bij Wichman of Van Doesburg achtergebleven en uiteindelijk in de collectie van Van Doesburg beland.

Het misschien wel meest bekende werk van De Winter, *Aura van een egoïst* (afb. 35), stond evenmin op de lijst van de geëxposeerde werken in de catalogus van de tentoonstelling te Amsterdam, al is het wel in 1916 ontstaan. Bijna alle kleuren in deze gouache zijn vaal en troebel. De draaiende bol linksboven is bruin-rood, evenals de lange, om zich heen grijpende slierten die eruit voortkomen. Gecombineerd met de kleuren wijzen zij op de neiging tot 'zelf-zuchtig begeeren'. Dit is althans op te maken uit een vergelijking van deze vorm met een afbeelding van de gedachtevorm 'begeerte' in het gelijknamige boek van Besant (afb. 36).²⁷ De rode tentakels zijn tegen een vaal-geel fond geplaatst, dat rechts achter een groep opborrelende grauw-groene en bruinige kleuren verdwijnt. Bruin was de kleur van 'egoïsme, burgerlijke verstandigheid (geelbruin) en een sterk materialistische geesteshouding'.²⁸ De zwarte, sprietsende vormen met rode streepjes, midden in de groene massa, zijn niet minder opvallend. Zij komen wel vaker in De Winters aura-portretten voor en wijzen volgens Besant op 'uitbarstingen van woede en prikkelbaarheid' (afb. 37).²⁹ In vergelijking met de besproken aura-portretten is *Bloemen met atmosfeer* (afb. 38), dat als aura-portret geïnterpreteerd zou kunnen worden,³⁰ opvallend helder van kleur. Het is overigens niet zeker of dit schilderij op de tentoonstelling in Amsterdam hing, maar het is wel in die tijd gemaakt. De kleuren in de achtergrond, zacht blauw, roze, groen en geel, duiden op hogere, geestelijke eigenschappen.



35. *Aura van een egoïst*, gouache/
papier, 56 x 76,3 cm, r.o. A. de
Winter 1916
Centraal Museum, Utrecht

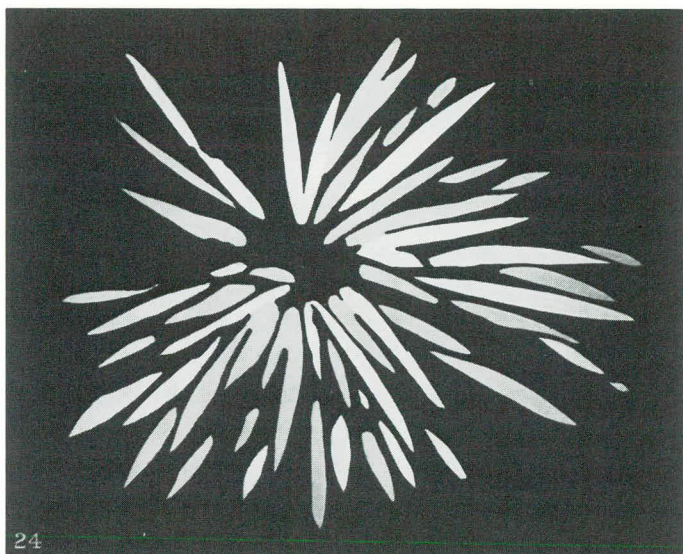


36. Illustratie uit *Gedachtevormen*
van A. Besant, Amsterdam 1905
(vertaling), getiteld: *Begeerte*

Het koele 'kristallen doorschijnende licht-blauw' zou 'hooghartige reinheid' symboliseren; roze stond voor vertedering, zacht geel voor 'universeel inzicht' en zacht groen wees op een verfijnde vorm van mystiek.³¹ Het is goed mogelijk dat het materiaalgebruik van De Winter samenhang met de hogere dan wel lagere sferen en kleuren, die hij zei te zien. Dit visionaire werk is in aquarelverf, vermengd met

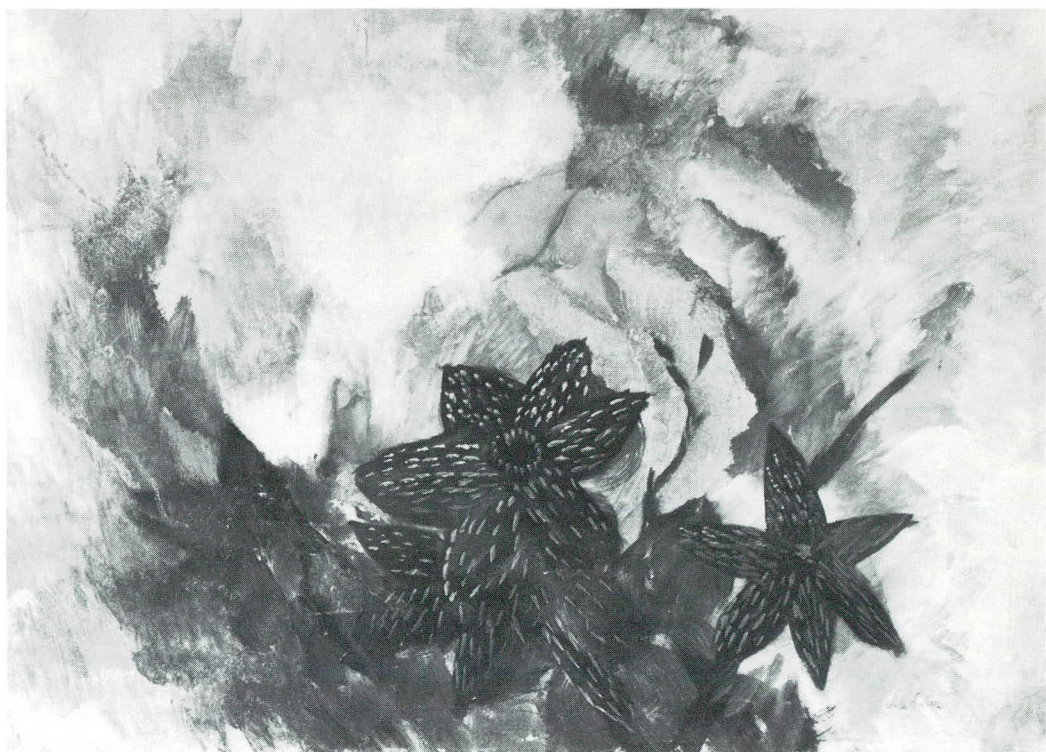
verdunde gouache, opgezet, terwijl *Aura van Dr. de G*, *Sensitieve verbeelding van Erich Wichman* en *Aura van een egoïst* met meer dekkende verf geschilderd zijn. In *Bloemen met atmosfeer* (afb. 38) heeft De Winter de doorzichtige verf op een droge manier opgebracht, waarmee de kleurrijke achtergrond een etherisch effect krijgt.

Concluderend kan over de kleureninterpretatie



37. Illustratie uit *Gedachtevormen* van A. Besant, Amsterdam 1905 (vertaling), getiteld: *Uitbarstingen van woede en prikkelbaarheid*

38. *Bloemen met atmosfeer*, aquarel-gouache/papier-karton, 53,5 x 72,2 cm, r.o. A. de Winter (± 1916)
Part. coll.



van De Winter worden opgemerkt, dat deze grotendeels overeenkomt met de conclusies van C. W. Leadbeater en Annie Besant in *De zichtbare en onzichtbare mensch* en *Gedachtevormen*, die hun inzichten voor een groot deel weer ontleend hebben aan de psychische en mystieke kleurendefiniëring van Goethe in zijn *Farbenlehre*. Ook was hij bekend met Kandinsky's kleurenleer (*Über das Geistige in der Kunst*), wiens soms afwijkende interpretaties – ondanks het feit dat Goethe, Leadbeater & Besant en Rudolf Steiner zijn belangrijkste inspiratiebronnen waren – De Winter een enkele maal zelfs plausibeler voorkwamen dan de uitkomsten van theosofische onderzoeken.³²

Frederik van Eeden schreef in de catalogustekst naar aanleiding van de aura-portretten van De Winter dat er twee soorten van gelijkenis te onderscheiden waren: 'Fotografische en artistieke'. De portretten van De Winter behoorden tot de laatste groep en Van Eeden vervolgde: 'De artistieke gelijkenis zoekt in het gelaat de kosmische expressie, de uitdrukking van het eeuwige Weezen dat zich in den mensch op zoo bijzondere wijze manifesteert.'³³ Met 'artistieke gelijkenis' zinspeelde hij meer op de persoonlijke benadering van de kunstenaar in het algemeen, dan op het specifieke schilderen van aura's.

De Winters ongewone benadering was echter niet nieuw. Men kende het verschijnsel 'visionaire schilderkunst' sinds het begin van de 20e eeuw en in de periode 1915-1918 was er sprake van een ware hausse in het schilderen van aura's en visioenen.³⁴ Verenigingen, die zich tot doel stelden schilders van het onzichtbare onder de aandacht te brengen, schoten als paddestoelen uit de grond; vooral Laren, Blaricum en Bussum waren broedplaatsen voor de mystieke kunst in ruime zin. Hier kwamen verschillende kunstenaars, schrijvers en mystici bijeen om uiting te geven aan hun alomvattende en geïnspireerde denkbeelden of visioenen.³⁵ Uit kritieken op de jury-vrije tentoonstellingen van *De Onafhankelijken* blijkt dat regelmatig schilders exposeerden die zich visionair noemden.³⁶ Tijdschriften en dagbladen, waarin artikelen over vergeestelijkte of visionaire kunst verschenen, waren onder andere *De Amsterdammer*, *De Beweging*, *Eenheid*,



39. Jacoba van Heemskerck, *Compositie 84 (Porträt Kind)* olieverf/doek, 46 x 38,5 cm, r.o. Jacoba van Heemskerck (± 1918) Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

kunstenaarstijdschriften als *De Wiekslag* en *Holland Express*, en natuurlijk *Theosofia*. De kunstcriticus N. H. Wolf, die de tentoonstelling van De Winter in het Stedelijk Museum uitvoerig besprak, vergeleek zijn visionaire schilderijen met het werk van een reeks symbolistische schilders, die eveneens het 'onzichtbare' in beeld brachten: J. H. Speenhoff, Jan Toorop, J. Thorn Prikker, H. A. van Daalhoff, Leo Gestel, Lodewijk Schelfhout, Lizzy Ansingh en P. C. de Moor.³⁷ Theo van Doesburg, Laurens van Kuik, Karel Schmidt en Jacoba van Heemskerck kunnen hier nog aan worden toegevoegd. Het schilderen van aura's hield niet in dat iedere kunstenaar er dezelfde opvattingen over de typische kenmerken van aura's op na hield. De aura-portretten van Jacoba van Heemskerck benaderen die van De Winter het meest. *Compositie 84 (Porträt Kind)* (afb. 39) uit 1918 van deze, eveneens door Kandinsky beïnvloede schilderes, is zeer vergelijkbaar met



Aura van een egoïst (afb. 35). In beide schilderijen hebben de kleuren zich tot zelfstandige betekenisdragende vormen ontwikkeld, waardoor de scheiding tussen aura en gedachtevorm is weggevallen.

De gedachtevormen van *De Winter* zijn van zijn aura-portretten te onderscheiden doordat zij verwijzen naar abstracte begrippen als *Wilskracht* (afb. v), of *Verwaandheid* (afb. 40). In *Verbeelding van een gevoel van wreede verwaandheid*, dat evenals *Verbeelding van een gevoel van wilskracht* op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum vertegenwoordigd was, is een gestileerde plant te herkennen, een woekerende plant met de kleuren van verwaandheid (dof oranje), burgerlijke voldaanheid (donkergroen) en egoïsme (bruin). Niet alleen *Verwaandheid*, maar alle gedachtevormen die van *De Winters* hand bekend zijn, hebben zich ontwikkeld tot planten of dieren en allerlei griezige mengvormen daarvan. Dit hing samen met de lagere driften en hartstochten, die hij bij voorkeur schilderde. Cornelis Veth, die de tentoonstelling van juli

40. *Sensitieve verbeelding van wreede verwaandheid*, olieverf/papier, 44,5 x 55,5 cm (zie achterzijde: verwaandheid door a. de Winter) (± 1916)
Coll. mevr. Nierstrasz-Maronnier, Gorssel

1916 besprak, kon dergelijke schilderijen niet waarderen en zeker niet in combinatie met de 'litteraire titels', die erbij hoorden. Hij schreef in *Nieuws van den Dag*: 'Zij zijn een dubbel gevaar. Zij leiden tot pogingen om te schilderen wat niet te schilderen is, of, als het geschilderd werd, onooglijk, afzichtelijk zou zijn (Doodelijke Angst, Een heel onaangenaam gevoel) en tot een maken van op zichzelf niet te verantwoorden kleuren en vormen, die dan, als symbool van "wraak" of "haat" een schijn van deugd krijgen.'³⁸

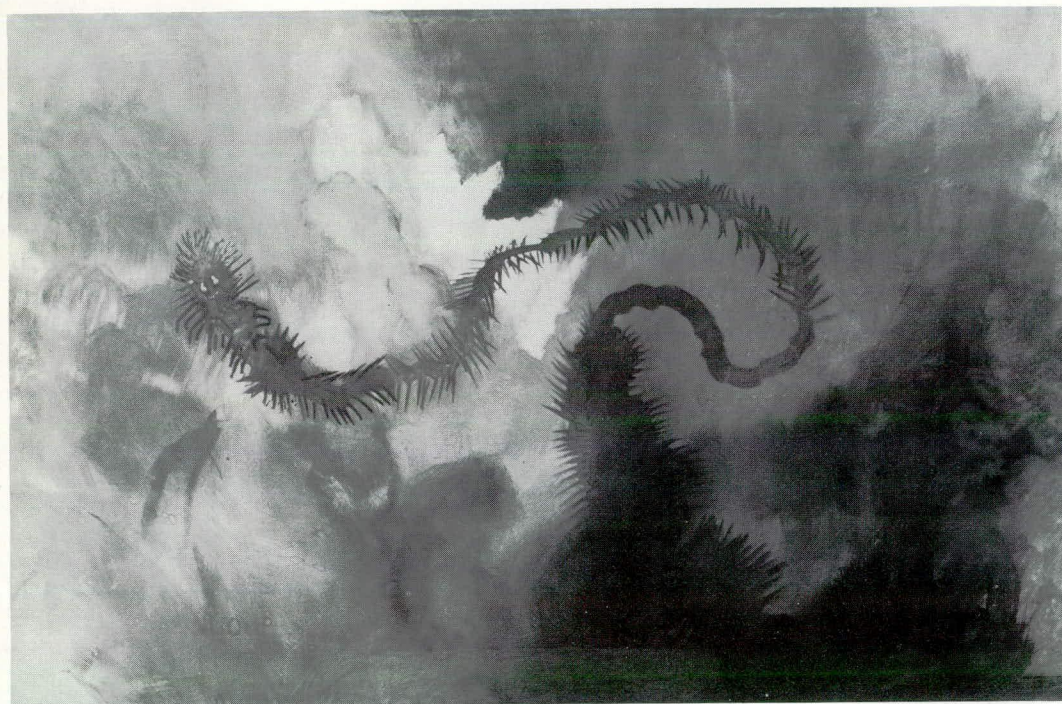
Dat de titels van zijn schilderijen een curiositeit op zich zijn, is een welhaast overbodige opmerking. Voor buitenstaanders was (en is) het niet te achterhalen of *De Winter* vorm gaf aan



vii *Verbeelding van een gevoel
van laster (gedachtevorm),
gouache/papier, 69 x 100 cm, r.o.
A. de Winter (1916)
Coll. mevr. A. Hoekstra-de
Winter, 's-Gravenhage*



viii *Ontbinding/het bederf (sensitive composite)*, gouache/papier,
68,8 x 88 cm, r.o. A. de Winter
(± 1916)
Centraal Museum, Utrecht



een vooropgestelde inhoud, of dat hij het schilderij achteraf van een pakkende titel voorzag. Hoe De Winter aan zijn associaties kwam blijft onduidelijk. Zo wekt de titel *Verbeelding van een plotseling opkomend gevoel van jaloersheid, geïnspireerd op Rik Wouters* (afb. 41) in relatie tot de voorstelling, een zwevende duizendpoot op een oranje-rode, branderige achtergrond, slechts verbazing. Dit schilderij was in bezit van de dichter-filosoof Anthony Kok, met wie De Winter via Theo van Doesburg kennismaaakte.³⁹ Hij kreeg het werk van Kok in bruikleen om op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum te exposeren, waar het behoorlijk wat reacties uitlokte moet hebben. Theo van Doesburg die, gebrouilleerd door het gedrag van De Winter, de tentoonstelling volledig afkraakte, schreef over dit schilderij echter aan Kok: 'Jouw schilderij deed prachtig. Ik vind het een van de beste. Naar ik vernam kon hij het al voor een aanzienlijken som verkopen.'⁴⁰

Een niet minder interessante gedachtevorm die in de zalen van het Stedelijk Museum te zien

41. *Verbeelding van een plotseling opkomend gevoel van jaloersheid, geïnspireerd op Rik Wouters* (titel van Anthony Kok, zie echter ook cat. tent. A. de Winter, S.M., Amsterdam, juli 1916), gouache/papier, 73 x 104 cm, geen sign. (1916)
Coll. mevr. F. H. Reef-Kok, Hengelo

was, draagt de titel *Verbeelding van een gevoel van laster* (afb. VII). Het hoofdmotief is niet dierlijk, maar plantaardig. De sfeer is dreigend, met name als gevolg van het vervreemdende contrast tussen de donkerblauwe varens en de oplichtende oranje-rode achtergrond. Als in een kolkende beweging wordt de aandacht naar het centrum getrokken, waar zich twee poliepachtige bloemen bevinden. Door het felle, broeierige licht zijn de bloemen bijna tot silhouetten geworden. Vormen, kleuren en beweging versterken elkaar en geven het geheel een beklemmende sfeer. Over De Winters geliefde blauw, de kleur van het 'duister,



42. *Sensitieve verbeelding van een bordeelsfeer*, gouache/papier, 65 x 86 cm, r.o. A. de Winter 1916
Centraal Museum, Utrecht

dreigend niets' is in verband met zijn rots- en maanlandschappen reeds gesproken. Deze kleur trekt ook in *Bordeelsfeer* (afb. 42) de aandacht. De Winter heeft zich in de overvolle compositie beperkt tot indigo- en kobaltblauw, oranje-rood en veel bruin.

Sensitieve composities en muzikale impressies

Wanneer De Winter zijn geschilderde visioenen 'sensitieve compositie' noemde, noteerde hij er meestal achter wat hem precies geïnspireerd had. Voorbeelden zijn *Stervende bloemen* (afb. 43) en *Ontbinding/het bederf* (afb. VIII). Ondanks de indeling van de schilderijen van De Winter aan de hand van titels, is er soms amper een scheiding te trekken tussen zijn 'Sensitieve composities' en 'Verbeeldingen'. De *Verbeelding van een sensitieve aanvoeling van plantengroei* (afb. 44) of *Sensitieve aanvoeling van het groei-proces van een plantenwortel onder de grond* (afb. 45) hebben dezelfde uiterlijke kenmerken als de genoemde composities. Met uitzondering van het *Groei-proces van een plantenwortel*

waren alle werken te zien op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum. Dit laatste schilderij is echter later ontstaan, vermoedelijk in het najaar van 1916, en kan als voorbeeld dienen voor het feit dat De Winter zich wel degelijk, en op normale wijze, verdiepte in de onderwerpen die hij schilderde. De vader van Frederik van Eeden was botanicus en Van Eeden had diverse boeken over planten. De Winter vroeg ze in zijn brief van augustus 1916 te leen om 'meer te weten te komen over de mechanische bouw van boom en plant'.⁴¹

Een ander opvallend aspect van de meeste sensitieve composities is de vluchtige, immateriële sfeer die zij uitstralen; met name *Ontbinding/het bederf* (afb. VIII) en *Plantengroei* (afb. 44). De Winter wist dit effect te bereiken



43. *Stervende bloemen*, gouache/
papier, 69 x 88 cm, r.o. A. de
Winter 1916
Coll. mevr. A. Hoekstra-de
Winter, 's-Gravenhage

met zachte, pastel-achtige kleuren, die van elkaar gescheiden worden door een grote variatie aan ritmische structuren. Deze uitstralende, ritmische bewegingen lijken op geabstraheerde schelpmotieven. Sommige structuren zijn bijna afdrukken van fossielen. Hij probeerde hiermee astrale (= ster-achtige) trillingen te suggereren. De meeste onderwerpen waar hij zich 'in trance' op concentreerde, zijn omgeven door een dergelijke wollige sfeer. De achtergronden van zijn orchideeën en paddestoelen zijn eveneens op deze droge, veegachtige manier geschilderd. Walter Steenhoff, die de tentoonstelling uitgebreid besprak in *De Amsterdammer* en *De Nieuwe Amsterdammer*, noemde ze 'gemarmerde boekkaften'.⁴² Het vroegste werk waarin deze manier van werken herkenbaar is, ontstond in 1915 en

stond op de lijst van de geëxposeerde werken in het Stedelijk Museum genoteerd als *Sensitieve compositie (schelp)* (afb. 15). Vaak is het moeilijk vast te stellen welke techniek gebruikt is. Op sommige plaatsen is de kleur zo fijn en doorzichtig dat aquarelverf het enig mogelijke materiaal lijkt waarmee dit vluchtige effect verkregen kan worden. De Winter combineerde deze verf met andere materialen, zoals gouache, zelfgemaakte tempera, en soms zelfs krijt. Ook pastel was een geliefde techniek. Hij gaf de voorkeur aan materialen die het mogelijk maakten snel en spontaan beelden te registreren, een reden waarom hij minder goed overweg kon met de langzamere olieverf. Wanneer zijn olieverfschilderijen met de pastels of aquarellen – of verdunde gouache – vergeleken worden, is de tegenstelling groot.⁴³ De landschappen en paddestoelen in olieverf maken vaak een dreigende, benauwende indruk vanwege de dikke, meestal donkere verfmassa's waarmee hij zijn werken soms volledig doodschilderde. Deze dikke, stugge stijl blijkt ook uit zijn abstracte, in olieverf opgezette doeken, zoals



44. *Verbeelding van een sensitieve
aanvoeling van plantengroei,*
gouache/papier, 67 x 89 cm, r.o.
A. de Winter (1916)
Coll. mevr. A. Hoekstra-de
Winter, 's-Gravenhage



45. *Sensitieve aanvoeling van het
groeiproces van een plantenwortel
onder de grond,* gouache/papier,
43 x 64 cm, l.o. a de Winter
(± 1916-1917)
Coll. mevr. A. Hoekstra-de
Winter, 's-Gravenhage

Motorgeronk (afb. 26). De gouaches en pastels van De Winter zijn luchtiger geschilderd, soms evenzeer beklemmend, maar dan meer als gevolg van de kleurstelling of de enge half plant-, half diervormen. De materiaalkeuze bepaalde op voorhand de sfeer van het resultaat.

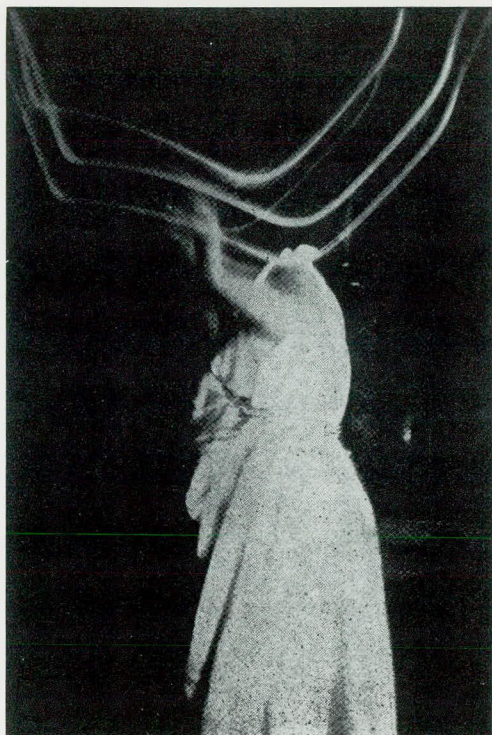
In de jaren 1916-1917 gaf hij voorkeur aan het lichtere materiaal, hetgeen blijkt uit een kritiek van Albert Plasschaert waarin hij De Winter citeerde: 'Het materiaal, de materie is te dik, te strooperig.'⁴⁴ Hier voegde Plasschaert aan toe: 'Het materiaal vertraagt, door zijn zwaarte en taaiheid, de vaart van de ontroering, het houdt de Drift tegen, waarmee De Winter graag werkt, en moet werken.' Toen De Winter in 1917 de kunstverzamelaar P. A. Regnault leerde kennen, die verschillende werken van hem aankocht, bleek zijn voorkeur voor pastel en gouache zelfs op kritiek te stuiten. Regnault wenste dat hij meer in olieverf zou schilderen. De vertrouwensman van Regnault, de kunstenaar A. H. Gouwe, schreef in een brief hierover: 'Ik kan mij voorstellen dat de W. die in de eerste plaats visionair is en geen naschilder als bv. Breitner, op een zeker oogenblik niet met het materiaal sympathiseert [...]'.⁴⁵

Het gebruik van licht, vluchtig materiaal in de visionaire schilderkunst, ligt voor de hand, maar blijft een boeiend verschijnsel. Diverse visionaire kunstenaars gingen De Winter in het oproepen van magische en bovennatuurlijke sferen voor door op dezelfde manier, met soortgelijk materiaal, ritmische en uitstralende structuren aan te brengen. Deze structuren zijn onder andere aanwezig in de aquarellen van Gustave Moreau en in de kleurige pastels van zijn navolger Odilon Redon. Vooral het oeuvre van de symbolist Redon geeft aanleiding tot de veronderstelling dat aquarel, gouache en zeker pastel inderdaad de meest geëigende technieken zijn voor het uitbeelden van trillingen. Vincent van Gogh bewees met zijn olieverschilderijen het tegendeel. Althans, *Sterrennacht* en de auralistische, golvende lijnen in zijn groen-blauwe *Zelfportret* (afb. 46) uit 1889 worden wel gezien als voorbeelden van Van Goghs neiging bovennatuurlijke verschijnselen te schilderen.⁴⁶ Welke invloeden De Winter tot deze manier van schilderen gebracht hebben – zijn 'visionaire



46. Vincent van Gogh, *Zelfportret*, olieverf/doek, 65 x 54,5 cm, sept. 1889
Louvre, Parijs

oog' even buiten beschouwing gelaten – is, gezien de vele kunstenaars die hem hierin voor gingen,⁴⁷ nauwelijks te achterhalen. Bovendien waren kunstenaars en mystici in die tijd niet de enige geïnteresseerden in onzichtbare vibraties. Omstreeks de eeuwwisseling zocht men in wetenschappelijke kringen ijverig naar 'bewijzen' voor het bestaan van onzichtbare trillingen. Veel kunstenaars waren van de nieuwste uitvindingen, zoals transcendente fotografie, op de hoogte.⁴⁸ Zo heeft Kandinsky zich vermoedelijk geïnspireerd op foto's uit het boek *Les sentiments, la musique et le geste* (1900) van A. de Rochas d'Aiglun.⁴⁹ Deze Franse occultist besteedde aandacht aan de relatie tussen muzikale trillingen en het astrale lichaam van mensen, waar foto's van gemaakt werden (afb. 47). Bovendien probeerde hij na te gaan welke ritmische structuren er door muzikale impulsen gevormd werden (afb. 48). De resultaten komen redelijk overeen met sommige geabstraheerde schelpmotieven in de

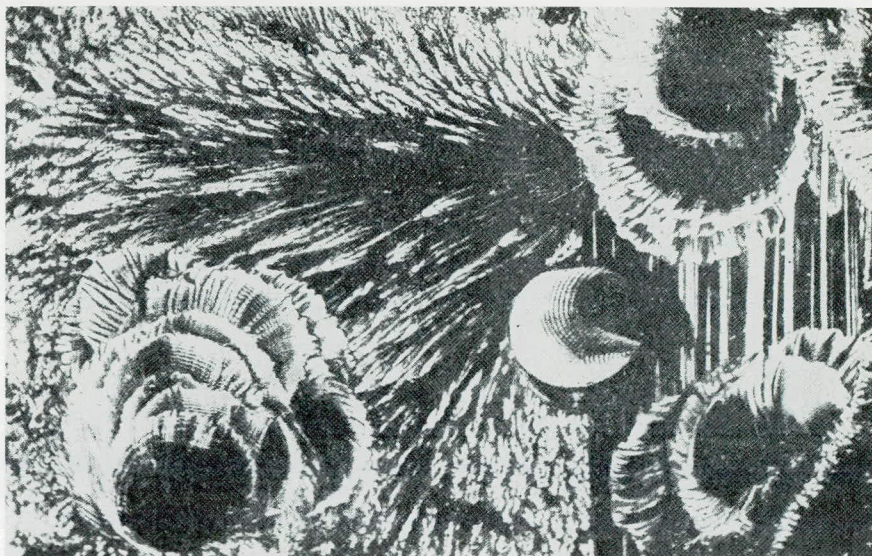


schilderijen van Kandinsky, maar zijn nog beter te vergelijken met het werk van De Winter, in het bijzonder met *Muzikale verbeelding* (Wagner) (afb. ix).

Veel van De Winters muzikale impressies hebben dezelfde etherische uitstraling als de sensitieve composities. Alleen de verbeeldingen naar muziek van Beethoven uit 1915, die al eerder ter sprake kwamen, vormen hierop een uitzondering. In vergelijking met *Muzikale verbeelding* (Wagner) (afb. ix) zijn zij minder doorwerkt. Het zijn vlotte kleurschetsen. Op de achterzijde van de gouaches noteerde De Winter niet alleen de naam van de componist,

47. Illustratie uit *Les sentiments la musique et le geste* van A. de Rochas, Grenoble 1900, foto van de invloed van muziek op het astrale lichaam van een dansende vrouw

48. Illustratie uit *Les sentiments la musique et le geste* van A. de Rochas, Grenoble 1900, foto van een structuur, gevormd door fijne stoffen op een door muziek in trilling gebrachte plaat

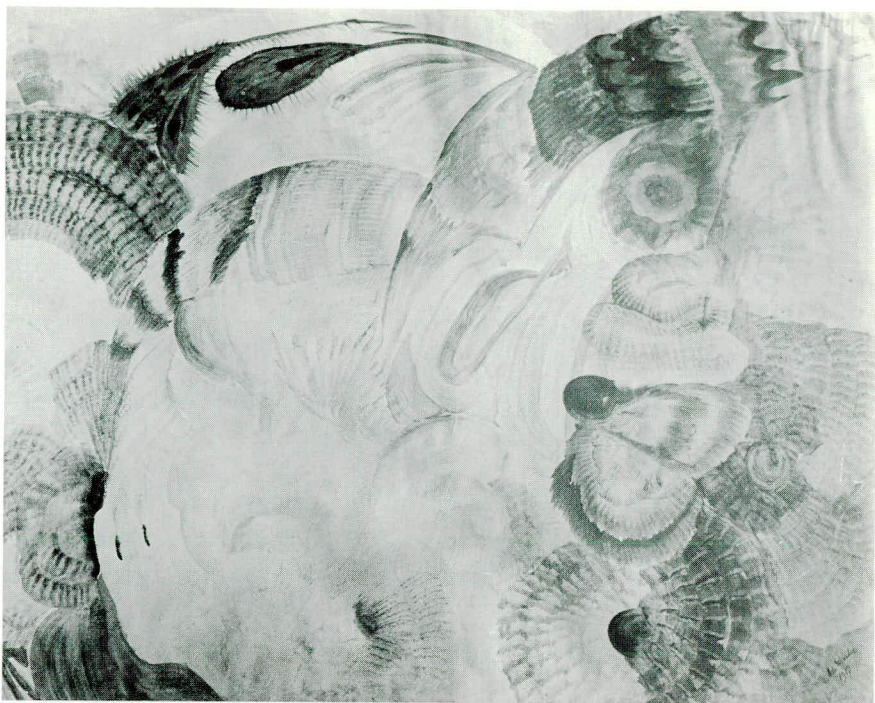




49. *Wagner muziek (Tanhäuser)*,
gouache/papier, 69 x 89 cm, geen
sign. (1916)
Coll. mevr. A. Hoekstra-de
Winter, 's-Gravenhage

maar ook van het muziekstuk: de negende symfonie. Een ervan draagt zelfs het opschrift: *Beethoven, 9e symphonie koor* (afb. 14). Evenals over de psychische betekenis van kleuren schreef De Winter in zijn latere brieven aan professor W. H. C. Tenhaeff, de parapsycholoog, over de relatie tussen kleuren en klanken. Zich baserend op jarenlange ervaring in deze merkte hij over Beethoven op: 'Beethoven werkt veel met rood, maar ook met purper, violet en prachtig groen, zilver en grijs maar alles vol drijfkrachten.'⁵⁰ De genoemde kleuren zijn inderdaad voor een groot deel in de gouache *Beethoven, 9e symphonie* (afb. 11) aanwezig. In zijn theorieën over corresponderende klanken en kleuren vond De Winter steun in tal van 19e- en 20e-eeuwse geschriften over synesthetische ervaringen, waaronder die van

Baudelaire in zijn bundel *Les fleurs du mal* (1857), van Kandinsky en Skriabin in de almanak van *Der Blaue Reiter* (1912) en natuurlijk in *Gedachtevormen* van Annie Besant. Op zijn beurt heeft De Winter verschillende kunstenaars, maar vooral musici en schrijvers beïnvloed, waarover later meer. Hij meende dat de 'trillingssfeer der colour music en music colour' de nieuwe sfeer zou zijn waaruit de kunstenaar van de toekomst inspiratie zou moeten putten.⁵¹ Mogelijk heeft hij deze terminologie overgenomen van A. W. Rimmington, die in 1911-1912 naar aanleiding van zijn bevindingen met de door hem ontwikkelde kleurorgels, het boek *Colour Music* schreef.⁵² De Winter bedoelde met zijn 'sfeer der colour music' echter meer dan alleen muzikale trillingen, die in kleuren zichtbaar werden. Inspireerde hij zich op een bepaald muziekstuk, dan zag hij zowel de kleuren van de componist, de kleuren van de verschillende muziek-instrumenten, als de kleuren van haar bespelers. Hij noteerde hierover: 'Vooral eerst hebben instrumenten allen hun eigen kleurentaal.'⁵³



50. *Muzikale verbeelding (Wagner muziek)*, gouache/papier, 69 x 89,5 cm, r.o. A. de Winter 1917
Centraal Museum, Utrecht

Klanken van trombones, hoorns en trompetten karakteriseerde hij als variërend van 'rood over oranje naar geel'. Hobo's, klarinetten en fluiten riepen donkerblauwe, olijfgroene, donker-groene en licht geelgroene kleuren op. Cello's waren rood of bruin-violet tot blauw en purper en violen waren in staat bijna elke kleur uit te drukken, vermengd met zilver en grijs. Deze kleuren verloren aan zuiverheid doordat zij vermengd raakten met de kleuren van de bespelers.

Al deze elementen samen bepaalden de compositie, vertaald in kleuren, ritmische structuren en vormen. De hierboven genoemde *Muzikale verbeelding (Wagner)* (afb. ix) is een van de interessantste voorbeelden. De overheersende kleuren zijn oranje-geel, zachtgroen, violet en met bruin vermengde tinten. Elke kleur heeft een eigen structuur, waarmee De

Winter de grote variatie in trillingsgetallen tot uiting wist te brengen. De verschillende structuren zijn als op elkaar gepropte, weke vormen, die tot een geheel zijn samengetrokken door de krachtige richtinggevende lijnen boven in de compositie. Mogelijk staan zij voor de inbreng van Wagner zelf.

Wagner was naast Beethoven voor De Winter een van de grootste componisten. Op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum hingen twee kleurenimpressies naar muziek van Wagner, de hierboven genoemde en waarschijnlijk ook *Wagner muziek (Tanhäuser)* (afb. 49).⁵⁴ Daarnaast is uit 1917 nog een derde verbeelding naar muziek van Wagner bekend, *Muzikale verbeelding (Wagner muziek)* (afb. 50). De Winters waardering voor deze componist werd door veel kunstenaars, schrijvers en musici van zijn tijd gedeeld. Hij behoorde vanaf de laatste decennia van de 19e eeuw tot in het eerste kwartaal van de 20e eeuw tot de meest populaire musici.⁵⁵ De Wagner-verering hing samen met de belangstelling voor synesthesie en het

samengaan van de verschillende kunsten in één groot kunstwerk, waar hij een belangrijke aanzet toe gegeven had. Wagner introduceerde in 1850-1851 het begrip 'Gesamtkunstwerk' – de combinatie van muziek, zang, dans, de beeldende kunsten en architectuur tot een alomvattend totaalwerk –, wat rond de eeuwwisseling een veelgebruikte term werd.⁵⁶ De door De Winter en vele andere Nederlandse kunstenaars, sierkunstenaars en architecten bij voorkeur gebruikte term 'Gemeenschapskunst' verwees, naast het meer socialistisch dan wel religieus getinte idee van kunst voor de gemeenschap, eveneens naar het samengaan van kunsten in de zin van Wagner.⁵⁷ Behalve met kleuren bracht De Winter de muziek van verschillende componisten ook in verband met natuurfenomenen. De associatie van de overweldigende en meeslepende muziek van Wagner met 'geweldige bergen' ligt zeer voor de hand en komt overeen met de mening van Annie Besant.⁵⁸ Beethoven deed hem denken aan 'bosschen, velden en wolken', maar soms eveneens aan 'geweldige bergen, met hier en daar kleine tempels waarheen pelgrims trekken'; muziek van Mozart leek op 'kabbelend water' en 'watervallen'.

Demonische sferen

Diverse schilderijen op de tentoonstelling van De Winter waren bepaald geen lust voor het oog. In kritieken schreef men over angst-aanjagende en lugubere schilderijen, en de catalogus – met name de tekst van Henri Borel – bereidde de toeschouwer voor op een wereld van verschrikkingen.⁵⁹ Zowel de landschappen, paddestoelen als verbeeldingen van menselijke gevoelens en gedachten waren vaak troebel of donker van toon. Dit had niet alleen te maken met het feit dat De Winter zich geen goed materiaal kon veroorloven, en vanwege tijdgebrek meestal 's avonds met slecht licht moest werken.⁶⁰ De vaak grauwe, dan weer schreeuwende kleuren van zijn palet hielden verband met zijn apocalyptische visioenen en de lagere, menselijke driften die hij meestal schilderde. Hartstochten en begeerten bracht hij ofwel in onzuivere kleuren en vage vormen tot uitdrukking, of ze werden in meer herkenbare



51. *Verbeelding van een gevoel van verdorvenheid* (bederfelijkheid), gouache/papier, 60 x 41 cm, m.o. A. de Winter (± 1916)
Coll. J. A. de Winter, Utrecht

gedaanten gegoten: giftbloemen, fantastische orchideeën, of allerlei soorten ongedierte. De Winters 'droomvisioenen' *Verbeelding van een gevoel van bedreiging* (afb. 29) en *Verbeelding van een gevoel van verdorvenheid* (afb. 51) kunnen als voorbeeld dienen.

De kunstcriticus Cornelis Veth kon zich voorstellen dat iemand als Van Eeden, en verwante dichters als Baudelaire, Edgar Allan Poe en Mallarmé zich tot dergelijke Jeroen Boschachtige taferelen aangetrokken zouden voelen.⁶¹ Van Eeden was inderdaad onder de indruk, zoals uit de catalogustekst duidelijk zichtbaar werd: 'Die wezens *bestaan*, volgens den schilder. Hij neemt ze waar, zoo wel bloemen als dieren, of wel tusschenvormen, en hij beeldt ze af, zoodat ze voor ons zichtbaar worden. En hoe vreemd ze ons ook voorkoomen, men ziet

toch hun gelijkenis op sommige aardse leevende wezens, en men begrijpt niet alleen de logica van hun bouw maar ook hunnen *aard*. Men gevoelt hun karakter als boosaardig of onschadelijk, of vals en ze hebben somtijds ook schoonheidswaarde. Het zijn deze wezens die men "demonisch" zou kunnen noemen en waarvan De Winter ons tot nog toe vooral de lagere heeft gebeeld.⁶²

Hoewel Van Eeden hier gevoelig voor was, werd hij er minder door gegrepen dan zijn vriend Henri Borel. Toen deze de schilderijen van De Winter voor het eerst onder ogen kreeg, omschreef hij ze in een brief aan Van Eeden als 'reuzen sinistere' en vervolgde: 'Hij is n.l. clair-voyant en ziet op 't "astrale gebied" en zelfs in "Kama loka" en al die verschrikkingen - die jij uit dromen wel zult kennen, ik ook - heeft hij geschilderd, met zéér primitief materiaal, omdat hij geen geld heeft voor beter. Er zijn *verschrikkelijke dingen* bij, o.a. één dat "psychische besluiping" heet, en 't is absoluut *demonisch* werk.'⁶³

Kâma Loka was het gebied in de astrale sfeer waar volgens Leadbeater & Besant menselijke en niet-menselijke wezens zich met elkaar vermengden. Het werd bevolkt door de afschuwelijkste begeertelichamen en gedachtevormen van levende en reeds gestorven mensen en dieren. Typisch aardse, lagere driften zouden minder snel tot ontbinding overgaan dan het stoffelijk lichaam. Zij kunnen in feite gezien worden als verwijzing naar het lijden van de mensheid, die zich niet kan losmaken van het aardse, materiële bestaan. Deze driften werden in het Kâma Loka tot levende wezens.⁶⁴

De Winter had regelmatig contact met deze wezens, die hij meestal duiveltjes noemde. Ze waren hem niet altijd even goed gezind, maar de groene glans in zijn aura - de kleur van zuivere mystici - wapende hem tegen hun streken.⁶⁵ Zo liet hij Van Eeden tijdens hun kennismaking in Walden (zondag 30 april) weten dat hij, op het moment dat Van Eeden en Borel het bij Borel gedeponeerde werk van hem bekeken, communiceerde met demonen uit lagere sferen. Van Eeden raakte zeer geboeid en herhaalde de door De Winter vertelde gebeurtenis in zijn *Dagboek*: 'Toen wij Donderdag (27 april) zijn werk bekeken, had hij bezoek van een kleine demon, een vingerlang,

bontkleurig wezentje, met zwarte borsteltjes, dat zeer droevig scheen.'⁶⁶ Het bleek dat dit monster - het had zich klein gemaakt om hem niet te laten schrikken - 'verdriet' had omdat De Winter hem en zijn kameraadjes in de steek zou laten. Van Eeden citeerde wat het duiveltje volgens De Winter zei: 'Die smeergrijze Chinees [Borel] en die oude Hindoe [Van Eeden] trekken je van ons af.' De Winter gaf te kennen dat een dergelijk monster hem regelmatig bezocht, bedelend om te worden uitgeschilderd, zodat hij elke keer weer toegaf en het portretteerde (afb. 52). Van Eeden schreef dat hij had moeten toegeven 'te grof bewerktuigd' te zijn om overdag die wezens te zien. De Winter zou hem toen geantwoord hebben: 'Dus U ziet ook niet die zwarte daar naast U, met zijn roode oogen.' Vanaf dit moment waren de twee schrijvers volkomen in de ban van De Winter, wat hij maar al te goed wist. Een week na de gebeurtenis schreef De Winter een brief aan Borel, waarin hij het verhaal nog eens tot in de fijnste details uit de doeken deed.⁶⁷

Borel was er zeker van geen onwaarheden te vertellen, toen hij in zijn artikel in *De Amsterdammer* te berde bracht dat De Winter 'onzienlijke' landschappen en wezens zag. Zijn visionaire verbeeldingen deden Borel denken aan de sfeer van Dantes vagevuur: 'Ik zag van De Winter ware "helle-landschappen", waar vurig-roode, griezelige paddestoelen loeren en fosforesceeren in een woud van spookboomen, waarachter een vuil-roode hemel broeit; ik zag een doods-siniestere "helle vogel", met één poot, somber-dreigend neergedoken, in zwart mysterie, in een atmosfeer van vuil-bruin-rood en angstig paarsch onheil; ik zag afschuwelijk-schoone "gedachtenvormen", groene larven op dreigend rood fond, giftig-groene slangen den kop opspitsend in donker-dreigend rood, en "aura's" van mensen, waarin sombere begeerten broeien en lekken...'⁶⁸

In zijn brieven aan Van Eeden en Borel trachtte De Winter uit te leggen wat het nut was van zulke beelden, die zich over het algemeen kenmerkten door een 'ijzeren somberte'. 'M'n dromen zijn doortrokken van de grauwe stukken van 't verleden onzegbaar triest en grauwer is nog het eind der komende culturen. Dan zie ik achter de nog in onze droom sluimerende Tempel van het Witte symbool,



IX *Muzikale verbeelding*
(Wagner), gouache/papier-karton,
67 x 85,7 cm, r.o. A. de Winter
(1916)
Centraal Museum, Utrecht



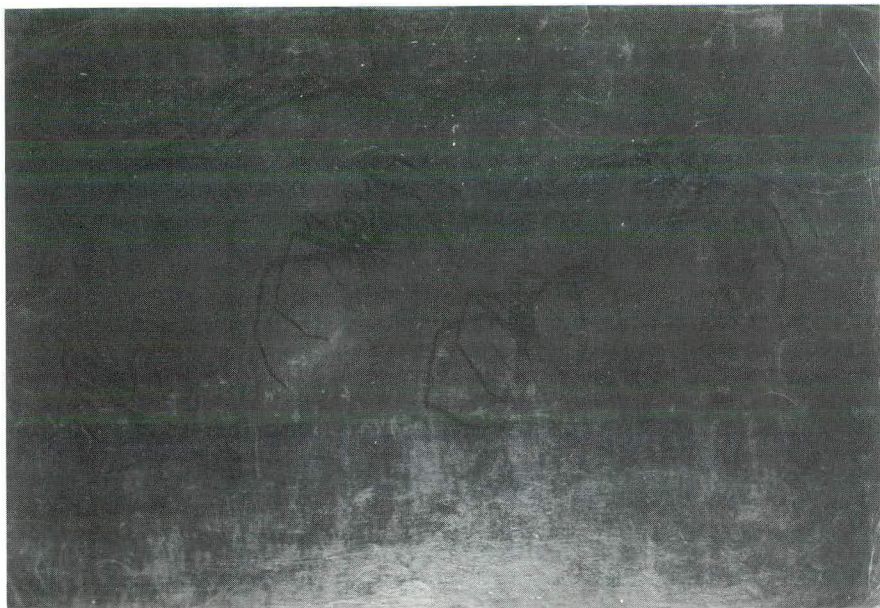
52. *Huisduiveltje*, gouache/papier, 59,5 x 49 cm, r.o. A. de Winter (± 1916-1920)
Coll. mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk

achter de Tempel van Rood, blauw, goud en groen reeds weer de alles vervagende grauweid en daarna ... de eindeloos zwarte chaos.⁶⁹

Deze beelden gaven uitdrukking aan de ellende van 'de door God verlaten menscheid'.⁷⁰ Het was zijn plicht als kunstenaar 'den menschen zichzelf voor te houden'. Zijn schilderijen fungeerden als spiegels: pas wanneer men zich bewust was van lagere, verdrongen eigenschappen, zou het mogelijk zijn zich hierboven te verheffen. Om die reden was zijn kennis van de 'demonologie', hoe weinig gelukkig hij er zelf ook mee was, van groot belang 'binnen 't evolutie plan' van de mensheid.

Behalve Frederik van Eeden en Henri Borel waren er maar weinig mensen die serieus op deze veronderstelling ingingen. Slechts geestverwanten begrepen de bedoeling. In het tijdschrift *Theosofia* werd ernstig op de tentoonstelling gereageerd: 'Van De Winters

gedachtevormen en aura's, in schilderijvorm vierkant gehouden, treffen wij vooral véél van de lagere evolutieën aan. Veel bruin-rood, veel zwartachtig blauw, veel leelijk bruin, veel gevlekte vormen en vooral een groot aantal onbestemde, niet strak omlinjde maar wazige vormen van vuil grauwe kleuren. De aura's van boulevardières, bordeelatmospheeren (afb. 42) en sexuele afwijkingen komen veel voor.'⁷¹ De meest afzichtelijke 'mens-vorm' mocht volgens de schrijver van dit artikel niet eens geëxposeerd worden. Hij erkende de belerende waarde van de werken, maar was ervan overtuigd dat 'de strijd en in het bijzonder het afzichtelijke van den strijd der lagere begeerten en hartstochten deprimerend kon werken op hen, die de Eenheid, in haar Veelheid en Tegenstellingen, nog niet doorvoeld hebben'. Een geleidelijke opklimming naar hogere sferen was hem meer welkom.



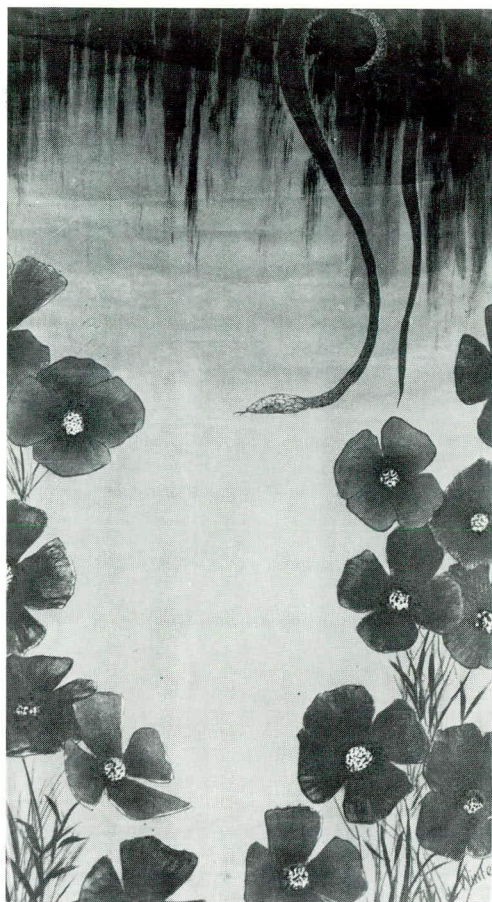
53. *De sfeer der spinnen*, tempera-
(vernis)/papier-karton, 47,9 x
66,7 cm, r.m.o. A. de Winter
(± 1915-1916)
Coll. Rijksdienst Beeldende
Kunst, 's-Gravenhage

De Winter volhardde echter in zijn keuze voor de lagere sferen; hij geloofde uiteindelijk heilig in de donkere chaos als bron van het nieuwe leven. In juli 1918 schreef hij nog aan Albert Plasschaert: 'Over 't algemeen heb ik altijd door belangstelling gehad voor kruipende dieren bv. oorwormen, duizendpooten etc. etc. en ook amfibieën omdat in mijn eigen wezen iets is dat me altijd weer trekt naar de wonder-volle doelen, die dit soort lugubere wezens toch wel hebben én voor zich zelf én voor de wereld-dingen. Ook hangt dit wel samen met mijn fantastische dromen (en toch zoo concreet als kristal) van oorwormen en voorwereldlijk bestaan dat mijn eigen leven soms zoo intens klein maakt.'⁷²

Overigens is De Winters belangstelling voor lagere dier- en plantesoorten minder oorspronkelijk dan men in eerste instantie zou vermoeden. In theosofische literatuur werd

juist aan kruipende dieren en amfibieën veel aandacht besteed. H. P. Blavatsky noemde het eerste tijdperk, toen de aarde langzamerhand verkoelde, 'het kruipende dieren-tijdperk'.⁷³ Vanwege hun veronderstelde astrale bewustzijn hechtte zij aan mieren, spinnen en andere insecten extra belang.

Van De Winter zijn talloze spinnenstudies bekend, waarvan de vroegste uit 1915 dateert: *De sfeer der spinnen* (afb. 53). Een schilderij, waarover bekend is dat hij het pas in een betrekkelijk laat stadium, toen het eigenlijk al af was, is gaan voltekenen met spinnen, duizendpooten en ander ongedierte, is *Spinne-; verdriet* (afb. x).⁷⁴ Amfibieën, meestal slangen, komen herhaaldelijk in combinatie met orchideeën op schilderijen voor. Soms gaf hij die werken de titel *Sprookje met bloem en slang*; een onderwerp dat zowel op klein formaat, linoleumsneden en etsen, als in de vorm van grote kleurenlitho's uitgevoerd werd (afb. 54).⁷⁵ Het 'nawereldlijk bestaan' kon De Winter minder boeien. Hij schreef hierover aan Albert Plasschaert: 'dit is dan ook waarschijnlijk de reden waarom ik niets voel voor de verhevenheidskoorts (en bidprentenmystiek) van Toorop'. Hij vervolgde dat Toorop zijns inziens



54. *Sprookje van bloem en slang*,
kleurenlitho, 94,5 x 49 cm, r.o.
A. J. J. de Winter (± 1916-1917)
Centraal Museum, Utrecht

iemand was die 'Die Angst des Daseins' niet kende en 't op een accoordje heeft gegooit met God, de kerk, en de mensen en nooit heeft geroepen Baäl, Baäl, geef *Vuur*, dood ons, verslind ons, Baäl, Baäl geef vuur'.⁷⁶

Deze destructieve fantasieën, gekoppeld aan een pessimistisch mens- en wereldbeeld, herinneren aan de decadente literatuur uit het fin de siècle. De Winter voelde zich enorm aangetrokken tot het cultuurpessimisme, voorspeld door

Schopenhauer en omstreeks de eeuwwisseling door verschillende symbolistische schrijvers vertaald in ondergangsvisionen en een zwarte mystiek. Het eerder genoemde en door De Winter veelvuldig aangehaalde boek van Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922) is hier nog een late uitloop van.

In de periode 1913-1916 ging de voorkeur van De Winter uit naar Oscar Wilde en Edgar Allan Poe. Hij heeft zelfs geprobeerd Van Eeden te stimuleren een occult drama in de geest van Poe te schrijven.⁷⁷ De barokke, huiveringwekkende spookverhalen van deze schrijver hebben hem mogelijk aan bepaalde motieven geholpen; hetzelfde geldt voor de visioenen van Maurice Maeterlinck. De Winter werd niet voor niets vaak een 'literair schilder' genoemd, wat overigens niet altijd even positief bedoeld was. Zijn schilderijen droegen ook regelmatig titels die verwezen naar boeken of gedichtenbundels van symbolistische schrijvers, zoals *Fleurs du Mal* (Baudelaire) en *Fête Bleue* (naar de gedichtenbundel van Paul Verlaine, *Fêtes Galantes*).⁷⁸

Het 'Kreis-werk' van Van Eeden en Borel

Ondanks hun bewondering voor De Winter meenden Van Eeden en Borel dat hij gestimuleerd moest worden om tot meer verheven stemmingen te komen. Uit de lijst van de tentoongestelde werken blijkt dat De Winter ook wel indrukken uit 'hogere sferen' schilderde, maar hun aantal was beneden het gemiddelde. Zijn sensitieve composities en muzikale impressies kunnen hiertoe gerekend worden, evenals *Bloemen met atmosfeer* (afb. 38) of schilderijen met titels als *Verbeelding van een gevoel van moederliefde (fijn beschaafde vrouw)*, *Gedachtevorm van toewijding*, en vooral *Devotie*.⁷⁹

Frederik van Eeden, die zich als psychiater al sinds 1885 bezighield met de menselijke geest en het onbewuste,⁸⁰ was van mening dat men vanuit het doorleven van demonische sferen tot een collectief en hoger geestelijk bewustzijn kon komen. Dit proces van verinnerlijking en vergeestelijking werd onder andere beschreven

in deel II en III van *De Kleine Johannes* (1904-1905).⁸¹ Door bestudering van zijn eigen dromen kwam hij tot het besef dat de demonen en geesten van gene zijde, waar hij mee in contact kwam, zijn lagere instincten en hogere, eveneens algemeen menselijke gedachten, symboliseerden. De ontwikkeling van Van Eeden in deze is na te lezen in zijn dagboeken en resulteerde in 1909 in *De Nachtbruid*.⁸² Deze autobiografische roman, *De Nachtbruid, gedenkschriften van Vico Muralto*, had De Winter in 1913 zeer gefascineerd. Van Eeden beschreef er verschillende dromen in, die hij verdeelde in griezel- en geluksdromen. Griezel-dromen waren het werk van wezens van een lagere orde; de demonen en spotgeesten waar De Winter zo vertrouwd mee was. Geluksdromen werden omschreven als een 'spirituele sfeer van liefde-verrukkingen van ongekennde pracht'.⁸³ Van Eeden beschouwde het bewust doorleven van de lagere sferen als een goede oefening voor de menselijke ziel. De mens moest greep krijgen op zijn eigen duistere wezen en de 'kwade machten' leren beheersen, om het rijk van de 'geluksdromen' te kunnen binnentreden.⁸⁴ Geluksdromen verwezen naar 'het licht waar elk mens naar hunkert', de oorsprong.

Van Eeden was ervan overtuigd dat de geluks-sfeer ten dele ook op aarde gerealiseerd kon worden. Mensen moesten hun werkelijke ik durven leren kennen en tevens hun onderlinge verbondenheid, aspecten die meestal alleen in dromen aan bod kwamen. Hij was daarbij van mening dat slechts de 'Koninklijken van Geest' de mensheid zouden kunnen begeleiden in het groeiproces naar de 'geestelijke eenwording', waardoor zij van haar leed verlost zou worden. Deze gedachte vormde de achtergrond van *Welt-Eroberung durch Heldenliebe*, dat hij samen met de Duitse filosoof E. Gutkind in 1911 publiceerde.⁸⁵ Dit boek was tevens een oproep aan de 'Groten onder de mensen', die volgens Van Eeden 'het leidend Goddelijk principe' en tevens het 'menselijk leed in zichzelf aanvoelden'. Verschillende staatslieden, filosofen en wetenschappers reageerden en in 1914 werd de *Forte Kreis* opgericht,⁸⁶ die op het beslissende moment de eenheid van de mensheid moest bewerkstelligen.⁸⁷

Van Eeden herhaalde deze oproep in 1914 in

Theosofia; de titel van zijn schrijven luidde: 'Aan de Koninklijken onder ons'.⁸⁸ Het is niet duidelijk of De Winter hiervan op de hoogte was, maar hij had zich zonder meer aangesproken gevoeld.

Toen Van Eeden en Borel De Winter in april 1916 leerden kennen, werd hij bijna direct in de Kreis opgenomen. Inmiddels was het internationale Kreis-gebeuren door de oorlog stil komen te liggen, maar in de vriendenkring van Van Eeden bestond het idee nog steeds. Op 15 mei schreef hij in zijn *Dagboek*: 'Nu krijgen wij langzamerhand een zeer sterke groep, Borel, Brouwer, de Winter en ik. Ik kan er de Haan ook bij rekenen.'⁸⁹ De voornaamste bezigheid van deze groep was het houden van seances om contact te krijgen met geesten uit hogere sferen, die hen in het 'Kreiswerk' zouden begeleiden.

Als oudste Kreisleden kregen Van Eeden en Borel van hogerhand de opdracht het visionaire werk van De Winter onder de aandacht van een groter publiek te brengen. Naast het organiseren van een tentoonstelling van zijn werk had Van Eeden zelfs het plan opgevat 'voor een boek-uitgave, met gekleurde lithografieën, waarin hij al zijn kleur-expressies verklaart'.⁹⁰ De Winters kunst zou een bijdrage kunnen leveren aan het geestelijke emancipatieproces en de mogelijke eenwording van de mensheid. De belangrijkste taak van de schrijvers was echter: 'De Winter steunen om door dat demonische heen te komen.'⁹¹ Tijd, goed materiaal en vooral geestelijke steun moesten hem tot 'eu-demonische dingen' brengen. In deze hogere sfeer bevonden zich volgens Borel: 'wezens en gezichten van de hemelsche schoonheid, waarvan door alle eeuwen heen groote zieners en schrijvers gesproken en gezongen hebben'.⁹² Hun prachtige voornemens werden gedwars-boomd doordat de twee schrijvers het vanaf het begin oneens waren over het precieze niveau van De Winter, wat, mede vanwege het feit dat Van Eeden ook anderen inschakelde bij het De Winter-project, in een maand tijd uitliep op een fikse ruzie, waarop Borel op 14 juni 1916 aan Van Eeden schreef: 'Ik was het toch die de "beschiering" als bemiddelaar uitkoos om je tot zijn werk te brengen en niet v. Haspel en Orobio. En nu deed je net of ik eigenlijk heelemaal van de baan was en moest. De

“beschiering” koos mij uit en wees mij *jou* aan voor de uitvoering van *haar* plan, en door deze wenk van Boven ben je in alles wat de Winter betreft aan mij verbonden, méér dan aan de auto-bezitters [Hasmel en Orobio] [...].

Evenals 't andere beschouw ik wat wij voor de Winter doen als Kreis-werk. Maar dan moet je ook een medewerker niet elimineren.⁹³

Het artikel van Borel, dat de nadruk legde op het lage en demonische gehalte van het werk van De Winter, was aanleiding tot de wrijving tussen de schrijvers. Van Eeden was het niet met Borel eens en gaf dit in zijn schrijven onomwonden te kennen: ‘Uit het artikel van Henri Borel oover de Winter zou men alligt opmaken dat het hier demonisch schilderwerk betrof. Als zoodanig beschreef Borel het mij eer ik het zag. Maar bij 't zien bemerkte ik terstond het onderscheid tusschen demonisch werk en dat van de Winter. Zeer zeker ziet de Winter zijn vizioenen soms in demonische of z.g. astrale sfeeren van lager orde, en vertaalt hij die in stoffelijke vorm en kleurenspeel. Maar hij doet dit met *volledig inzicht*. En zelfs de academisch erkende psycho-analyse heeft reeds de *bevrijdende macht* van dat inzicht geconstateerd. Het werk van de Winter spreekt oover een demonische wereld, maar ook oover een hoogere. En hij zelf staat, als kunstenaar, *booven* zijn onderwerp, en is niet de dupe en slachtoffer der lagere machten. Daarin ligt zijn enorm voorrecht booven van Gogh en de futuristen.⁹⁴

Borel achtte hun meningsverschil, dat versterkt door andere vertroebelende factoren (vrouwen en geldkwesties) zelfs tot een kortstondige verwijdering tussen hem en Van Eeden leidde, het werk van de duiveltjes uit de sfeer van De Winter. Begin mei waarschuwde hij Van Eeden reeds met de woorden: ‘Vergeet niet dat de demonen, slangen, larven enz. van de Winters sfeer zich op ons zullen willen wreken, en het in *hun* belang is dat wij guano (= ruzie) krijgen.⁹⁵

Mediamieke inspiratie

De hulp die De Winter geboden werd om tot ‘eu-demonische’ (= boven-demonische) schilderijen te komen, was vanzelfsprekend van spiritistische aard. De precieze gang van zaken

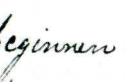
is niet bekend. Het lijkt erop dat Van Eeden De Winter tijdens seances in contact bracht met vrienden aan gene zijde, aangeduid als ♀ en ♂.⁹⁶ Zij zouden De Winter inspireren zijn taak als schilder te volbrengen.

De Winter heeft Van Eeden diverse brieven geschreven waarin deze geesten genoemd werden. In juli 1916 liet hij Van Eeden weten:

‘Ik ben klaar met de technische voorbereiding van ± 100 paneelen en ben ook innerlijk gereed om te luisteren maar zeg ♀ nadrukkelijk dat duidelijkheid voor alles gewenscht is want nu moet de verdere arbeid steeds vollediger en fijner worden. ♀ moet ook z'n methode aangeven hoe of hij met mij samen wil werken in zake kunst. ♂ gaf met nogal kracht wellicht wenscht ♀ passiviteit. Laat hij m'n hand gebruiken en dag en uur waarop hij me mededeelingen wil doen zoo gewenscht zal ik zorgen alleen te zijn dat kan nu’ (afb. 55).⁹⁷

Jammer genoeg is niet te achterhalen welke schilderijen met dit gebeuren in verband staan. De Winter schilderde altijd snel en intuïtief, en wat hem onbewust ingegeven werd moest zonder omwegen en rationele drempels in verf worden omgezet. Theo van Doesburg beschreef deze koortsige schildertechniek in zijn boekje *De Schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie* (juli 1916): ‘Door het omzetten van het schilderkunstig middel van het naturalistisch-uitbeeldende in het psychisch-beeldende heeft de Winter een voorbereiding gemaakt tot het bereiken eener hoogere psychische schilderstof.’⁹⁸ En hoewel deze techniek verre van volmaakt was, achtte Van Doesburg hem van ‘meerdere betekenis op psychisch terrein dan welke uitingwijze ook’. Opmerkelijk is dat Van Doesburgs kritiek op de resultaten van De Winters werkwijze parallel liep aan die van Frederik van Eeden en Henri Borel. De Winter had naar zijn mening het volledige inzicht, ‘het redelijk evenwicht’ nog niet bereikt. Pas wanneer hij zich meer ‘naar omhoog’ zou ontwikkelen, zou zijn kunst van werkelijk geestelijke en universele betekenis zijn. Van Doesburg meende dat de universele levensinhoud zich in drie lijnen liet uitdrukken: ‘de opgaande lijn (het stijgende) – de neder-gaande lijn (het zinkende of stortende) – en de horizontale lijn (het roerloze en 't zwevende).’⁹⁹ Het hoogste niveau dat De Winter had bereikt,

Mijn boek v. Sedew.

Laat ik beginnen met de seance tekening.  beteekens een afgesloten levensperiode vanwaar uit de weg wijst naar ♀ d.w.z. een weg van artistieke arbeid van ♀ gaat een tijd recht naar boven naar ♂ d.w.z. een nieuw soort gewaarwordingsleven vooral op sexueel gebied. Het verdere deel der tekening drukt dan ook uit een fase van invulling waarvan ik de strekking niet overzie maar op de tekening zelf ook in verwikkelde krullen eindigt het geen zeggen wil dat heel wat dingen mogelijk zijn maar omdat er een ongelykheid driehoek tusschen in zit wordt het evenwicht wel verstoord maar niet vernietigd.  G geheel komt dus neer op een waarschuwing in den zin van een homme aversie vout deus. Nu zou ik de vraag kunnen stellen of ♀ me nog wat duidelijker wil zijn voor wat betreft in inspiratie's en of hij top meer of niet af kan drukken en waarom Δ (= de pyramide) gekloten blijft. Ik ben klaar met de technische voorbereiding van ± 100 panelen en ben ook innerlijk gereed om te luisteren maar zeg ♀ nadrukkelijk dat duidelijkheid voor alles gewenscht is want nu moet de verdere arbeid steeds vollediger en fijner worden ♀ moet ook in methode aangeven hoe of hij met mij samen wil werken in zake kunst ♂ gaf niet nog al kracht wellicht wenscht ♀ passiviteit laat hij mijn hand gebruiken en dagen uur waarop hij me mededelingen wil doen zoo gewenscht zal ik zorgen alleen te zijn dat kan nu.

De aanval der Haantipynstjes valt nogal mee. Ik heb al een verzoek van den heer dr. H. Kunstnijverheid Museum te Haarlem om in Augustus mijn werk te mogen hebben en twee leden d' de commissie tot aankoop van moderne kunstwerken voor het Stedelijk Museum te Amsterdam hebben

55. Brief van De Winter aan
Frederik van Eeden, juli 1916,
Van Eeden-archief xxiv C 90
Frederik Van Eeden Museum,
Amsterdam

was 'het zwevende', waarvan de sensitieve verbeeldingen van de vrouw en de muzikale verbeeldingen van Wagner en Beethoven volgens Van Doesburg voorbeelden waren. De meeste composities, zoals verbeeldingen van laster, begeerte of jaloezie vertoonden echter het 'neerstortende' element als gevoelsuiting. Het kwam erop neer dat ook Theo van Doesburg, die bij het schrijven van dit boekje al behoorlijk afstand genomen had van De Winter, zijn werk te demonisch en te weinig doordacht vond. De Winter moest naar een perfecte combinatie van de dalende, zwevende en stijgende lijnen streven, wilde hij het geestelijk evenwicht in beeld kunnen brengen. De Winter bleef zich, ondanks herhaalde pogingen tot hogere uitingen te komen, verzetten tegen dit soort kritieken. Hij probeerde onder anderen Van Eeden van zijn gelijk te overtuigen door in het voorjaar van 1917 opnieuw een beroep te doen op de geesten ♂ en ♀ en liet hem weten: 'Laat ik beginnen met je te zeggen wat ♀ me dicteerde op een vraag van mij hoe of de nieuwe kunst nu toch groeien moest.'¹⁰⁰ Het antwoord luidde: 'De meeste aan moderniteit doende mensen zegt ♀ zoeken het primitieve en vroom naïve in vormverwringing zonder zin om toch maar kinderlijk te zijn. Ze zien daarvan alleen de traditionele zin van het kinderlijke d.w.z. ondiep kinderlijke ondanks zijn lieflijkheid, maar ze missen het diepe der kinderen en oprechte van die gevoelswereld die kinderen tot hun zoo wonderlijke vragen brengt. Het nieuw naïve ligt dan daarin ook niet maar wél in 't gevoelig zijn voor trillingen van gebieden, die tot nu toe niet toegankelijk waren voor een psyche van deze wereldorde. Deze gebieden omvatten grootere schoonheid en diepte dan ooit op de wereld gezien werd. Deze nieuwe sfeer is de trillingsfeer der colour music en der music colour een sfeer van kunstopenbaring die ruime perspectieven opent.' Vervolgens gaf ♀ ook uitleg aan de vraag waarom deze nieuwe kunst 'zo zonderling laag bij de grond begint': '[...] 't Westersch intellect was alleen aanpakbaar en breekbaar bij die kringen waar levens-

oververzadiging de mogelijkheid schiep een vreemde en onbegrepen kracht te ontvangen omdat de mentaliteit hunkerde naar wat nieuws. Nooit ware anders onder de controle van 't ijzeren Westersch intellect de breuk met het even ijzeren realiteitsgevoel mogelijk geweest. Dit is de reden waarom de nieuwe kunstuiting niet Dát is en toch wel zin heeft [...]. Daarom spreekt men van jouw werk (= mijn schilderwerk) in zekeren zin terecht van een technisch niet kunnen maar vergeten wordt dat 't ook ontstaat naar een geheel nieuwe wijze van aanvoelen en dus ook een andere maatstaf noodig heeft. Je werkelijke vermogens heel ingespannen te kunnen luisteren en tegelijk werken hebben onze groep jouw doen kiezen om al reeds in de goede richting iets te doen. Zij 't dan ook bescheiden. In dien zin ben je dan ook primitief en laat geen invloeden die je werk intellectueel beoordeelen je van de wijs brengen om anders te doen dan *wij* je mogelijk maken

♂ ♀ ♂ .

Het belang van het onbewuste

Niet elke kunstenaar maakte aanspraak op 'hogere stemmen' om het belang van zijn werk aan te tonen; toch was het veronderstellen van bovennatuurlijke impulsen en hogere inspiratie, in ongeacht welk creatief proces dan ook, vanaf het einde van de 19e eeuw tot in het eerste kwart van de 20e eeuw vrij gebruikelijk. Naast de symbolistische erfenis en de theosofie, gaf de ontdekking van het onbewuste door Sigmund Freud – of beter gezegd: de romantische interpretatie ervan – een extra impuls.¹⁰¹ De bekendste aanhangers van de romantische psychologie en het psychomonisme (het geloof dat al het bestaande uiting is van de geest) waren in Nederland: de filosoof Gerard Heymans, de schrijver-psychiater Frederik van Eeden en de theosoof en psychiater dr. A. J. Resink.¹⁰² Gezien De Winters vroege contacten met zowel Van Eeden als Resink kan men aannemen dat hij redelijk op de hoogte was van de meest recente ontwikkelingen op het gebied van de psychologie en parapsychologie. Frederik van Eeden was een van de eerste psychiaters in Europa die het onbewuste

ontdekte, maar besloot in 1914 als reactie op de bevindingen van Freud, deze term te vervangen door 'De machtige onbekende'.¹⁰³ Het onbewuste omvatte meer dan de lagere en seksuele driften van de mens; voor Van Eeden was het de 'Al-ziel', 'de bron, van waaruit de kunstenaar zijn inspiratie, de martelaar zijn kracht, en de mysticus zijn geluk en zielerust ontleent'.¹⁰⁴

In feite sloot Van Eeden met deze mystieke interpretatie meer aan bij de denkbeelden van de filosoof en psychomonist Eduard von Hartmann¹⁰⁵ en de parapsycholoog F. W. H. Myers, met wie hij sinds 1892 bevriend was.¹⁰⁶ Myers schreef in 1903 zijn boek *Human personality and its survival of bodily death* en introduceerde daarin de term *onderbewust* – waar verschillende Nederlandse schrijvers en kunstenaars de voorkeur aan gaven boven onbewust¹⁰⁷ – om aan te geven dat de mens via zijn onderbewuste op kon stijgen naar bovenbewuste regionen, en zodoende geconfronteerd werd met de 'onzienlijke wereld' en geesten aan gene zijde.¹⁰⁸ Volgens Myers was communicatie met hogere wezens tot die tijd weggelegd voor genieën, maar parapsychologisch onderzoek zou ertoe leiden dat 'the subliminal world' voor iedereen toegankelijk werd, waarmee uiteindelijk de totale geestelijke groei van de mensheid gediend was.

Zulke 'wetenschappelijke' theorieën waren met name in theosofische en spiritistische kringen in Nederland uiterst welkom en leverden een belangrijke bijdrage aan de mystieke interpretatie van Freuds onbewuste. De Utrechtse theosoof en psychiater dr. Resink wist zelfs te vertellen dat Freud weliswaar bekend mocht zijn als degene, die het bestaan van het onbewuste ontdekte, maar dat de theosofen al lang tot dezelfde conclusie gekomen waren. Hij schreef ettelijke artikelen over Freud en de theosofie, waarin hij te kennen gaf Freuds definitie van het onbewuste op zijn minst beperkt te vinden. De moderne interpretatie ging veel verder dan de 'mechanisch-seksuele' van Freud; Resink heeft met zijn 'wijsgeerig-metafysische' benadering van het onbewuste in de loop van 1916-1917 waarschijnlijk diverse kunstenaars beïnvloed.¹⁰⁹

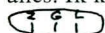
Theorieën van Resink, Van Eeden en mogelijk andere psychologen en filosofen over de mens,

die slechts via zijn onbewuste tot volledige zelfkennis en van daaruit tot geestelijke vrijheid en geluk kon komen, hadden onmiskenbaar effect op De Winter. Hoewel hij de term 'onbewust' niet bepaald kwistig gebruikte, blijkt uit zijn artikelen en brieven duidelijk dat hij haar als bron van zijn creativiteit zag. Zijn houding ten opzichte van het onbewuste was echter gecompliceerd. Het was zowel de chaos, waarin het menselijk leed in de gedaante van begeerte-lichamen en gedachtevormen aan hem geopenbaard werd, als het eindpunt van het 'pure mens-zijn'.¹¹⁰ Zoals de door hem regelmatig geciteerde Gustav Meyrink in zijn boek *Der Golem* benadrukte, meende ook De Winter dat ieder mens zich bewust moest worden van zijn innerlijke strijd om één te worden met zijn geestelijke oorsprong, en daarmee met alle mensen.¹¹¹ Dit 'pure mens-zijn' werd als staat van bewustzijn universeel begeerd en was feitelijk de enige voorwaarde voor het maken van geestelijke, voor de Gemeenschap zinvolle kunst.

Gezien De Winters destructieve fantasieën is het niet verwonderlijk dat hij in zijn persoonlijke leven – ook als kunstenaar – maar met moeite het hoofd kon bieden aan twijfels omtrent deze idealistische levensbeschouwing, waarmee zijn kunsttheorieën doordrenkt waren. Zo schreef hij op 22 juli 1916 over Rik Wouters, wiens plotselinge dood aanleiding was tot een deprimerende brief aan Van Eeden: 'Aan zulken menschen moet men z'n hart verliezen en toen ik hem daar zoo zag liggen temidden van die duizende bloemen even onbewust als hij zelf maar ook even volmaakt onbewust schoon als hij zelf toen rees toch bij mij de gedachte of 't onbewuste dan 't eindpunt zijn zou om Mensch te zijn [...]. Is dan toch het Onbewust zijn zaligheid bekoord met het eeuwig onbewuste Nirwana?'¹¹²

Theo van Doesburg koesterde soortgelijke theosofische reïncarnatie-gedachten, verwoord in een psychologisch jargon. In de brief die hij op 12 november 1915 naar zijn vriend en geestverwant Anthony Kok stuurde, was hij veel explicieter over de rol van het on/onderbewuste dan De Winter. Het is echter zeer waarschijnlijk dat De Winter een inspirerende bijdrage leverde aan hetgeen hij Kok te melden had: 'De inhoud van je denkbeelden komt grotendeels neer op

'n gedachte, die ik ook had: de volmaaktheid van het Onderbewustzijn, hetgeen ik de "Onderziel" noemde. Het onbewuste is de volmaaktheid en weet alles [...]. Wanneer een gedachte in ons opkomt! Waar komt die gedachte dan vandaan, die komt uit het onder- of onbewustzijn, het onbewustzijn omsluit alles. Ik kan dit met 'n teekening uitleggen:



De 3 streepjes beelden het bewustzijn: ziel, geest, lichaam. De cirkel is het onderbewustzijn het eeuwige dat alles omsluit en voor geen verandering vatbaar is. De allerhoogste vind ik de volgende gedachte: De bewuste volmaaktheid is voor onvolmaakt ondenkbaar, omdat in de voortplanting ligt opgesloten het feit der individuele vernietiging. De bewuste volmaaktheid kent geen vernieuwing, voortplanting en moet dus onsterfelijk zijn, wil zij niet door zichzelf vernietigd worden.¹¹³ Van Doesburg vervolgde: 'Over kunst heb ik 't volgende gedacht. Drie groote perioden door alle eeuwen heen. i De periode van het lichaam (het afbeelden en uitdrukken der stoffelijke waarden, de natuur) ii De periode van de Ziel (het afbeelden en uitdrukken der geestelijke waarden door middel van de stoffelijke natuur) iii De periode van den Geest (het *direct* uitdrukken der geestelijke waarden) In deze periode leven wij. De kunst staat in het Teeken der 3de periode. Eens echter zal de kunst 'n nog diepere laag van het leven uitdrukken. Wij zullen het niet (of misschien ook wél) beleven. Dit zal de ive periode zijn. iv Periode van het onderbewustzijn, het Volmaakte (de uitdrukking van 't eenige, van de Eéne Waarde, God).'¹¹⁴

Zoals reeds bekend, probeerde Van Doesburg zich gedurende de jaren 1915-1916 in navolging van De Winter een psychische en intuïtieve manier van schilderen eigen te maken. Dit viel hem echter zwaar;¹¹⁵ als dichter en prozaïst durfde hij de grenzen van de rede gemakkelijker te overschrijden. In diezelfde periode ontstonden zijn eerste klankgedichten, toevallige aaneenschakelingen van klanken en woorden, die hij instinctief verbond.¹¹⁶ Agnita Feis, zijn eerste vrouw, en Anthony Kok, waren op soortgelijke wijze op zoek naar de oertaal. In hoeverre De Winter affiniteit had met deze literaire experimenten is niet bekend, maar gezien hun gemeenschappelijke belangstelling

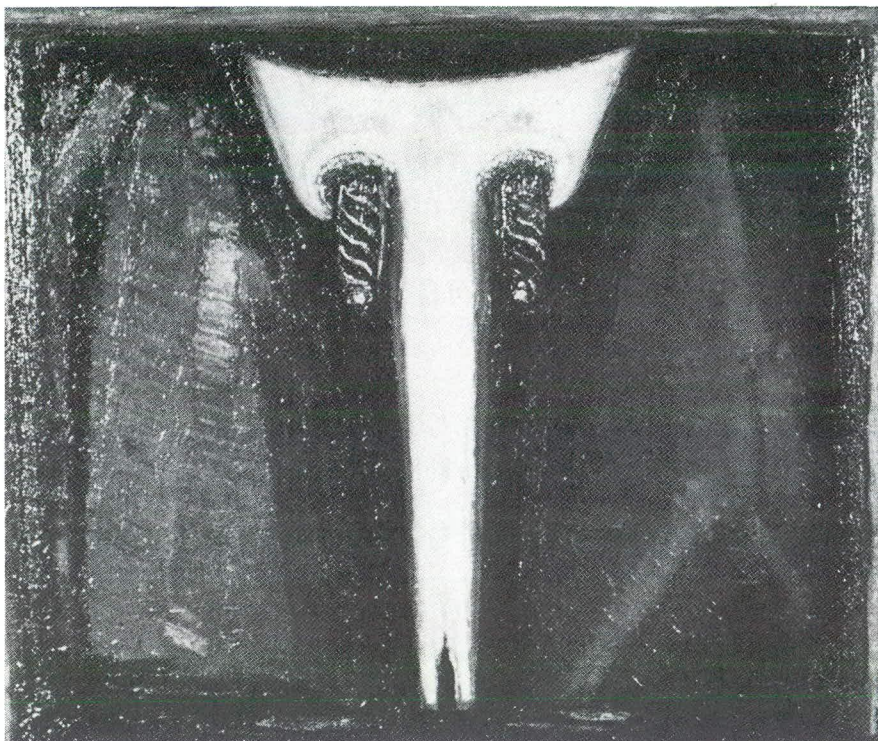
voor het zuivere intuïtieve dat hen toegang kon verschaffen tot 'het wezen' is die mogelijkheid niet uitgesloten. De Winter had regelmatig contact met Kok, zelfs toen zijn vriendschap met Van Doesburg verbroken was. Kok legde dezelfde diepgaande interesse voor mystiek aan de dag als De Winter en deze schreef in juli 1916 dan ook aan Van Doesburg: 'Ik had gisteren bezoek van Kok t is zoo door en door t type van den denkenden middeneeuwer dat jij heel wat aan die man kan hebben met z'n zuiver begripsvermogen.'¹¹⁷

Kunstenars als De Winter, Van Doesburg en andere mediamieke schilders in Nederland, kunnen gezien worden als een schakel in de ketting die het symbolisme met het surrealisme verbindt. Jammer genoeg is over Van Doesburgs standpunt in deze meer bekend dan over die van De Winter. Vanuit zijn belangstelling voor het instinctieve, toevallige en onbewuste kwam Van Doesburg in aanraking met het dadaïsme en met het daaruit voortgekomen surrealisme. In 1924 wierp de woordvoerder van de Parijse surrealist, André Breton, het onbewuste opnieuw op als de enige bron van het ware denken, zich niet alleen beroepend op de theorieën van Freud, maar ook op die van Myers en de ideeën van symbolistische 'geïnspireerde' schrijvers als Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont en Reverdy.¹¹⁸

Dromen, visioenen en andere onverklaarbare gebeurtenissen of associaties werden opnieuw de belangrijkste inspiratiebron van dicht- en schilderkunst. Van Doesburgs affiniteit met het dadaïsme is algemeen bekend, maar in 1929 legde hij zelfs een link tussen de psychische en mediamieke schilderkunst uit de periode 1915-1916 en het volledige psychische automatisme van de surrealist.¹¹⁹

De Winter heeft zich, voor zover bekend, nooit expliciet over het surrealisme uitgelaten, maar merkte in 1927 zonder tegenwerpingen op dat zijn werk in Parijs 'surrealistisch' werd genoemd.¹²⁰

Andere Nederlandse schilders die vanwege hun preoccupatie met het onbewuste en de daarmee samenhangende 'hogere inspiratie' wel met het surrealisme in verband gebracht worden, waren leden van de kunstenaarsvereniging *De Anderen*, zoals Laurens van Kuik en Johannes Tielens.¹²¹



56. Laurens van Kuik, *Ik die ben = Ik die mij geopenbaard heb*, (rode versie), olieverf/paneel, 69 x 76,5 cm (1916)
Part. coll.

Voorals Van Kuik is door de overeenkomst van zijn denkbeelden met die van De Winter interessant.

In september 1916 exposeerde Van Kuik met Bernard Canter, B. Toon Gits, Paul Schulze en P. C. de Moor als de *Volstrekt Modernen* in Amsterdam, ter gelegenheid waarvan een boekje werd uitgegeven, *Over Moderne Schilderkunst*,¹²² waarin hun intuïtieve werkwijze werd toegelicht. Zij introduceerden zich als vertegenwoordigers van een nieuwe, op het Oosten gerichte, geestelijke beschaving en noemden zich de 'geïnspireerden', omdat hun onbewuste 'van de geest vervuld' was. Het onderbewustzijn opende de poort naar het alles overheersende kosmische bewustzijn. Hun 'transcendentale

schilderkunst' openbaarde aldus de universele waarheid. Deze theorieën wijken amper af van wat De Winter verkondigde, hun inspiratiebron was dezelfde: de theosofie.¹²³

De manier waarop Van Kuik de geschetste denkbeelden in praktijk bracht, doet direct denken aan de werkwijze van De Winter. In het bewustwordingsproces, dat aan de volledige zelfkennis voorafging, leerde Van Kuik het bestaan van een 'andere wereld' kennen, bevolkt door 'wezens met een bovenmenselijke oerintense zielskracht'.¹²⁴ Hij maakte in 1916 diverse schilderijen, waarbij telkens een van die wezens een zodanige invloed op hem had, dat hij niet anders kon dan dit wezen schilderen. Ze werden geëxposeerd op de tentoonstelling van de inmiddels door hem, Canter, Gits, Bieling en Ladage opgerichte vereniging *De Branding* in Rotterdam, in december 1917.¹²⁵ De titels luiden: 1 Overgang. Het anderwereldsche wezen verdringt de indrukken van de buitenwereld, 2 Begin. Het anderwereldsche wezen



57. *Orchidee* (waarvan het hart op een duivelskopje lijkt, zie nog duidelijker afb. 51), gouache/papier, 65,7 x 48,3 cm, r.o. A. de Winter (± 1916-1918)
Part. coll., Zaandam

begint ongestoord de schilder te beïnvloeden, 3 Vordering, 4 Bereikt. Ik die ben = Ik die mij geopenbaard heb (afb. 56).¹²⁶ Met betrekking tot De Winter is het interessant in herinnering te roepen dat ook hij beseftte dat de door hem waargenomen duiveltjes – meestal in de vorm van vreemde half-dierlijke orchideeën (afb. 57) – deel uitmaakten van zijn onbewuste ik. Ongeacht de vele geestverwanten onder kunstenaars, die op hun beurt ook De Winter weer op ideeën gebracht moeten hebben, gaf hij in zijn catalogustekst voor de tentoonstelling van juli 1916 duidelijk aan dat het door hem verworven inzicht door niemand geëvenaard werd: 'En waar het er op aan komt niet alleen te weten, maar te voelen, op te stijgen naar de

regionen der ziel waar datgene slaapt dat overeenkomt met de scheppingsdrangen, waaruit het kunstwerk ontspringt, waar dat slaapt en wacht om uit ons onbewuste zijn, door het kunstwerk tot een levenden factor in onze ziel geroepen te worden, daar heb ik dit tot nog toe niet ervaren in het moderne schilders-er veel te veel in gelezen heb het gebrek aan roeping, het echte verantwoordelijkheidsgevoel.'¹²⁷

De Winters reactie op de kritiek

De tentoonstelling van De Winter in het Stedelijk Museum ontlokte bijzonder veel kritiek. Recensies verschenen onder andere in het *Algemeen Handelsblad*, *De Amsterdammer*, *De Avondpost*, *De Controleur*, *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, *De Kunst*, *De Nieuwe Amsterdammer*, *Nieuws van de Dag*, *Onze Kunst*, *De Telegraaf*, *Theosofia*, *Utrechts Dagblad* en *Het Vaderland*.¹²⁸ De meningen over De Winter liepen sterk uiteen en spraken elkaar soms zelfs tegen.

De discussie rond Janus de Winter startte in feite reeds voordat hij daadwerkelijk met zijn schilderwerk in de openbaarheid trad. Hij werd gestimuleerd door Van Eeden en Borel, maar daarentegen volledig beschimpt door Van Doesburg en Wichman, bij wie hij vanaf het moment dat hij zich uit de vereniging *De Anderen* had teruggetrokken, geen goed meer kon doen.

Theo van Doesburg, die uit de geschiedenis met De Winter concludeerde dat hij slechts een gangmaker voor hem was geweest,¹²⁹ uitte zijn teleurstelling en grieven niet alleen in brieven aan Anthony Kok, maar ook in korte stukjes die hij naar *De Controleur* zond. Zo verscheen op 27 mei een reactie van hem op het artikel 'De Schilder van het Onzienlijke' van Henri Borel.¹³⁰ Van Doesburgs artikelje had de titel 'Een ontdekking uit het ongeziene' en ging over de manier waarop Van Eeden en Borel De Winter 'ontdekt' zouden hebben. Behalve de schrijvers werd ook De Winter te kijk gezet. Van Doesburg noemde hem een 'astraal "senie"' en gaf met enkele voorbeelden aan wat voor 'onzienlijks' hij zoal schilderde. Hij eindigde zijn schrijven als volgt: 'Dergelijke en andere "ongeziene" dingen zullen nu te zien zijn in Bussum (Walden), dan kunnen zich daar de vegetarische mannen, vrouwen, vrouw-mannen en man-vrouwen eens hun hart aan ophalen; het publiek kan er invliegen en de moderne kunst 'n bedotterij meer boeken.' Erich Wichman stuurde als voorzitter van *De Anderen* een commentaar op de plotselinge belangstelling voor De Winter van de twee schrijvers naar *De Amsterdammer*. Hij begon zijn artikelje als volgt: 'Geachte redactie, Een mededeeling namens het bestuur der Ver. van

Beeldende Kunstenaars "de Anderen", over het "geval de Winter", bevattende het relaas van de bovenmate curieuse wijze, waarop 1) de heer Borel ons het lid de Winter ontfutselde – en bij wijze van kwitantie een artikel ("Tel" 19 mei) pres[en]teerde, waarin hij de overblijvende leden uitschold – en 2) het lid de Winter zich liet ontfutselen; zal, voorloopig althans, niet gepubliceerd worden.'¹³¹ Het is overigens opvallend dat de redactie van *De Amsterdammer*, die men pro-De Winter kon noemen¹³² de brief plaatste als een van de vele reacties, getuige de opmerking van de redactie: 'Wij ontvingen omtrent den schilder de Winter verschillende inzendingen, welke wij, met het oog op de beschikbare ruimte, niet kunnen plaatsen.'¹³³

In juli 1916, toen kunstcritici en publiek met het werk van De Winter kennismaakten, was de De Winter-discussie in volle gang. Van Eeden en Borel deden voorkomen alsof zij de grootste kunstenaar sinds tijden hadden ontdekt, groter zelfs dan Van Gogh, maar wat men zag was het werk van een 'literair schilder', die de techniek amper beheerste. Van de vergelijking De Winter-Van Gogh begrepen de meesten hoegenaamd niets. De algemene teneur was: felle reacties op de reclame-achtige praktijk van de schrijvers, kritiek op de technisch zwakke kwaliteit van het getoonde werk en onbegrip ten aanzien van de geestelijke inhoud, waar De Winter zo hoog van opgef. Zijn oeuvre werd vooral op esthetische kwaliteiten beoordeeld, wat zeker niet in zijn voordeel was. Voor een aantal recensenten was dit zelfs de reden het woord 'dilettant' in de mond te nemen. Henri Borel had in zijn artikel over De Winter geprobeerd deze reactie te onderscheppen door te benadrukken dat de schilder zich geen duur materiaal kon veroorloven en, bij gebrek aan tijd overdag, uitsluitend 's avonds bij lamplicht werkte. De Winter werd niet door iedereen zo hard aangepakt. Bekende critici als Albert Plasschaert, Cornelis Veth en N. H. Wolf bijvoorbeeld waren mild in hun oordeel. Veth vroeg zich wel af wat er van deze 'plotseling opgeduwden schilder' moest worden, maar noemde hem een 'groot en veelzijdig talent, een belangwekkende persoonlijkheid'.¹³⁴ N. H. Wolf schreef in *De Kunst* dat het oeuvre van De Winter als uiting

van zijn tijd merkwaardig was, maar vervolgde: 'Misschien is hij in een deel van zijne kunst zijne tijdgenooten wel vooruit.'¹³⁵ Plasschaert had al eerder met De Winter en zijn werk kennis-gemaakt¹³⁶ en kwam in zijn recensie in *Het Vaderland* tot de volgende conclusie: 'Een ding is dit werk zeker: echt.'¹³⁷ Overigens noemde hij de abstracte visioenen van De Winter niet 'expressionistisch', zoals de meeste andere kunstcritici – inclusief De Winter zelf¹³⁸ – maar 'psychisch impressionisme'.¹³⁹

De Winter was in het begin niet ontevreden over de tentoonstelling en haar ontvangst door de kritiek en het publiek. Hij noemde de expositie zowel in 'financiële als in artistiek opzicht een succes'.¹⁴⁰ De kritieken waren vrij gunstig en de uitnodigingen voor nieuwe tentoonstellingen stroomden binnen. Hij maakte zich alleen kwaad over het feit dat er zo op Van Eeden en Borel werd afgegeven, 'terwijl ze achteraf erkennen dat het toch wel iets goeds is'.

Ook de verkoop viel mee. Theo van Doesburg hield de stand van zaken nauwkeurig bij en liet Anthony Kok op 12 juli weten: 'Ik hoorde hier dat de Winter bij de opening voor f 1500,— verkocht. Nu moeten er al 10 werken verkocht zijn.'¹⁴¹ Na afloop van de tentoonstelling kon De Winter trots zijn op een saldo van f 4000,—, 'wat volgens de directeur meer is, dan de hele St. Lucas tentoonstelling opleverde', zo schreef hij begin augustus aan Van Eeden.¹⁴² Ter relativering dient vermeld te worden dat de meeste kopers tot de elite kring van Frederik van Eeden behoorden, waar De Winter geen onbekende was en dat zijn werk voor hen, die persoonlijk contact met hem hadden, zeer geloofwaardig overkwam.

Teleurstellend was de matige verkoop van de expressionistische schilderijen.¹⁴³ Het kopende publiek en de meeste critici toonden een voorkeur voor herkenbare voorstellingen, zoals orchideeën, aquaria en bloemfantasieën. Werden de expressionistische werken wel gewaardeerd, dan was dat niet om de vermeende geestelijke inhoud ervan, maar om het decoratieve karakter. Een recensie als die van Walter Steenhoff moet De Winter een doorn in het oog zijn geweest. Hij vond het werk als sierkunst wel aardig, maar met name de achtergronden

waren niet meer dan een goedkoop techniekje.¹⁴⁴ In *Algemeen Handelsblad* werd De Winter als 'sierend artiest' een veelbelovende toekomst voorspeld, mits hij zijn 'vermeende diepzinnigheid' achterwege liet.¹⁴⁵

Dat De Winter gevoeliger was voor de kritiek dan hij in eerste instantie in brieven aan Van Eeden toegaf, blijkt uit het inleidende stuk bij de catalogus van zijn tentoonstelling in het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem, die op 1 augustus 1916 opende. Een vergelijking van het 'Voorwoord van de kunstenaar' in deze catalogus met zijn artikel in de tentoonstellings-catalogus van het Stedelijk Museum in Amsterdam, geeft aan dat hij in korte tijd behoorlijk gas had teruggenomen. Een maand eerder eiste, nu vroeg hij om begrip voor zijn vernieuwende schilderkunst. Deze tekst was ongetwijfeld een repliek op het gebrekkige inlevingsvermogen van verschillende kunstcritici, die de afgelopen maand over zijn werk hadden geschreven. De Winter pleitte voor het feit dat elke kunstenaar zelf moest kunnen bepalen welk uitdrukkingsmiddel – en hoe – hij wenste te gebruiken om te zeggen 'wat hij als innerlijk schoon en waar in zijn eigen ziel heeft leren kennen en ondergaan'.¹⁴⁶ Hij vond het 'volwassen ongemotiveerd dat kritiek en publiek bij elke vreemde wijze van uitbeelden dadelijk bereid zijn om aan mystificatie te denken'. Het voorwoord eindigde dan ook als volgt: 'Men moet nu eindelijk gaan leren dat kunst genieten niet alleen aesthetisch genieten, maar ook een in den geest na-scheppen is en daartoe zijn velen in staat als ze maar hun vooroordelen ter zijde willen zetten.'

Gezien de tentoonstellingen die op de expositie in het Stedelijk Museum volgden, kan niet anders worden gezegd dan dat de belangstelling groot was, de vooroordelen ten spijt. In de maand augustus exposeerde hij behalve in Haarlem ook in de kunsthandel Gerbrandts in Utrecht¹⁴⁷ en in september was zijn werk te zien in de Prake in Nijmegen. Bovendien hadden Van Eeden en Borel onderhandelingen in het buitenland aangeknoopt om tentoonstellingen van De Winter in onder andere Stockholm, Berlijn, Brussel en Parijs op te zetten, zo merkte de directeur van het Haarlemse kunstnijverheidsmuseum in zijn inleidende tekst van de catalogus op.¹⁴⁸

In verband met de eerder genoemde ruzie tussen Van Eeden en Borel verliep hun samenwerking niet geheel vlekkeloos en het duurde dan ook tot 1918 voordat De Winter zijn eerste buitenlandse expositie had.¹⁴⁹ In augustus 1916 werd de vriendschap tussen Borel en De Winter definitief verbroken.¹⁵⁰ Het contact met Van Eeden verstevigde zich, waardoor De Winter openlijker voor zijn angsten en twijfels over zijn kunstenaarschap uitkwam. Het succes van de afgelopen maanden bleek nogal dubieus: zijn werk werd spannend, raar en soms mooi gevonden, maar de werkelijke 'artistieke aandacht' – het aanvoelen van de diepere inhoud – bleef uit. In oktober 1916 reageerde hij in een brief aan Van Eeden op de kritiek naar aanleiding van zijn tentoonstelling in de kunstzalen van d'Audretsch in Den Haag: 'De perskritiek heeft in al z'n felheid op mij wel dusdanig gewerkt dat ik op 't oogenblik 't gevaar onder de oogen moet zien niet al te crities te worden ten koste van m'n intuïtie – die hoewel als uiting niet volledig – als scheppend vermogen toch primair moet blijven onder alle omstandigheden, niet waar.'¹⁵¹

De 'De Winter-kwestie': scheiding tussen de bewusten en de intuïtieven

Mogelijk waren de ontwikkelingen binnen de vereniging *De Anderen* en de kritiek van Theo van Doesburg op zijn werk, nadat hij zich uit de vereniging had teruggetrokken, van invloed op de plotselinge twijfel van De Winter aan de intuïtie als enige bron van creativiteit. Oorspronkelijk was deze kunstenaarsvereniging een heterogene groep, waar het ging om een gemeenschappelijk streven naar 'vergeestelijkte kunst' en waarbinnen uiteenlopende vormoplossingen naast elkaar getolereerd werden. De commotie rond De Winter leidde tot een algehele bezinning en een meer uitgesproken standpuntbepaling dan voorheen het geval was; met name bij Theo van Doesburg. Van Doesburg had tot in mei 1916 weinig moeite met het tegelijkertijd waarderen van zowel het heftig geëmotioneerde werk van De Winter als de meer ingetogen, bewust uitgedachte geometrische abstracties van Piet Mondriaan, wiens werk hij evenals dat van De

Winter in het najaar van 1915 had leren kennen. Beide kunstenaars zochten immers naar het geestelijke in de kunst en baseerden zich in dit zoeken op dezelfde levensbeschouwing, de theosofie. Voor Mondriaan was dit veronderstelde gelijkgericht zijn minder vanzelfsprekend, hetgeen bleek toen Van Doesburg hem in februari 1916 opzocht en schilderijen van De Winter meebracht, waarop hij commentaar vroeg. Mondriaan, de musicus Van Domselaar en de filosoof dr. M. H. J. Schoenmaekers, die eveneens aanwezig waren, vonden het 'wel mooi werk, maar weinig geestelijk', zo verhaalde Van Doesburg een dag later, op 7 februari, in een brief aan Anthony Kok. 'Ze kregen den indruk van natuur-omvorming. Dr. Schoenmaekers vond het gewoon af-beelding van astrale visies [...]. Hij vind in de Winter z'n werk te veel "aandoeningen" en te weinig "ontroering".'¹⁵² Van Doesburg week van deze opvatting af en schreef Kok dat ze het werk van De Winter niet naar waarde wisten te schatten. Hij verklaarde: 'Over het algemeen heb ik den indruk gekregen, dat v. Domselaar en Mondriaan geheel beheerscht worden door de begrippen van Dr. Schoenmaekers.' Hij verwees naar Schoenmaekers' boek *Beeldende Wiskunde*,¹⁵³ waarin de mathematiek als enige uitdrukkingsvorm boven alle andere vormen werd gesteld. Aan deze strenge en systematische kunstopvatting was Van Doesburg, ondanks zijn bewondering voor Mondriaan, nog niet toe. Wel kan het zijn dat hij vanaf dit moment twijfelde aan de juistheid van de kunsttheorieën van De Winter. Zijn beeldend oeuvre uit het voorjaar van 1916 wijst namelijk op een zekere afstand ten opzichte van het werk van De Winter. Mede onder invloed van Vilmos Huszár, die hij in april-mei 1916 leerde kennen, ontwikkelde hij een strakkere, kubistische vormtaal.¹⁵⁴ De breuk met De Winter van begin mei gaf de doorslag. De plotselinge afstand tot De Winter en zijn schilderkunst, die hij nu opeens te harts-tochtelijk vond 'om geestelijk te zijn in den beeldende zin',¹⁵⁵ versnelde de ontwikkeling naar meer evenwichtige, bewust geconcipeerde, geometrische composities in de geest van Mondriaan. Mede door de verwoede pogingen van De Winter de ruzie bij te leggen, duurde het nog tot in augustus 1916 voor hij De Winter

werkelijk de rug kon toekeren. Op 17 juli 1916 liet Van Doesburg Kok weten dat de vriendschap weer was hersteld. Lena Milius had De Winter bezocht en de zaak opgehelderd. Een dag later bracht Van Doesburg een bezoek aan De Winter, die behoorlijk aangeslagen leek. Sinds Van Doesburgs voorlaatste bezoek had hij niets meer gepresteerd. Van Doesburg constateerde in zijn brief aan Kok: 'Eigenaardig en vreemd is die psychische verbinding tusschen ons.'¹⁵⁶

Van Doesburg heeft evenwel nooit meer dezelfde waardering voor het schilderwerk van De Winter kunnen opbrengen als voor de ruzie. Toen De Winter hem eind juli probeerde te bewegen nog eens over zijn werk te schrijven en eraan toevoegde: '[...] niet om mij maar om je eigen principes die toch in wezen ook de mijne zijn nog eens uiteen te zetten',¹⁵⁷ trok hij aan het kortste eind. De kunstopvattingen van beide schilders kwamen niet langer overeen, zowel wat betreft de betekenis van de 'geestelijke kunst' als de interpretatie van het 'zuivere evenwicht'. Van Doesburg meende nu dat er pas sprake kon zijn van een innerlijk evenwicht, wanneer dit in een harmonieuze vlakverdeling tot uiting kwam en leverde vanuit die opvatting kritiek op het niet genoeg door het verstand gelouterde werk van De Winter. De laatste zag Van Doesburgs bezwaren tegen zijn kunst nog steeds als verkapte persoonlijke grieven jegens zijn persoon en schreef hem in de hierboven geciteerde brief: 't is waar ik heb jouw tot op zekere hoogte teleurgesteld, maar dat je daardoor nu ook het kunstverschijnsel als zoodanig wou verwaarlozen is toch eigenlijk niet sterk, vind je wel.' De Winter bleef op zijn beurt trouw aan zijn overtuiging dat het innerlijk evenwicht achter de uiterlijke chaos verborgen bleef. Het zuiver doorleefde gevoel van de kunstenaar kon slechts intuïtief worden aanvoeld, zoals het ook intuïtief geschilderd was.

Op 12 augustus verscheen, naast zijn boekje over De Winter, Van Doesburgs eerste serieuze kritiek op De Winter in *De Nieuwe Amsterdammer*. Het was een rectificatie van een door hemzelf gemaakte vergelijking van De Winter met Kandinsky.¹⁵⁸ Kandinsky was 'boven de natuur uitgekomen', maar De Winter was in zijn vormen en kleuren 'beneden de natuur

gebleven'. Deze kritiek ging terug op de reacties van Mondriaan, Van Domselaer en Schoenmaekers, die in februari reeds van 'natuur-omvorming' spraken. Nu schreef Van Doesburg: 'De Winter zal, wil hij "expressionist" worden, wil hij boven de natuurrillusie uit op een hooger, geestelijk plan gaan werken, eerst naturalist moeten worden. Hij zal de natuur moeten veroveren en uit haar het redelijke evenwicht moeten halen, dat noodig is op een hooger niveau van arbeid.'

Opvallend en amusant is dat Mondriaan door de tentoonstelling van De Winter in het Stedelijk Museum (juli 1916) juist een positiever beeld van hem kreeg. Op 21 juli schreef hij Van Doesburg een briefkaartje met de volgende mededeling: 'Ik ben op de tentoonstelling van de Winter geweest. Die viel me erg mee: ik dacht niet, dat hij zoo echt "schilder" was. Dit is tenminste mijn indruk, hoewel ik me vergissen kan en anderen hem te lithair voor schilder vinden. Ik vind die landschappen ook wel bijzonder. Tusschen andere schilders vind ik hem zeker een waardige plaats innemen, doch ik zocht tevergeefs de noodige *verstrakking* in zijn werk. Ik vind dat v. Eeden en Borel den indruk geven alsof dit 't werk voor de toekomst is: dat vind ik niet, ik vind 't wel verdiept gevoel maar geen geestelijk gevoel.'¹⁵⁹

De universele levensinhoud lag volgens Mondriaan immers in goede evenwichtige verhoudingen van kleur en lijn, een mening die Van Doesburg met hem was gaan delen en wat al blijkt uit zijn boekje *De Schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie*.¹⁶⁰

Binnen *De Anderen* behoorden Van Doesburg en Vilmos Huszár tot de weinigen die zochten naar bewuste ordening en beheersing in hun werk, wat naar voren kwam in de ontwikkeling naar de geometrisch abstracte stijl van Mondriaan.¹⁶¹ Om die reden vatte Huszár het plan op een nieuwe groep te vormen, van kunstenaars die in formeel opzicht een gelijksoortige ontwikkeling doormaakten. Van Doesburg voelde zich genooddaakt te kiezen tussen de rede en de intuïtie, en schreef op 16 augustus aan Anthony Kok: 'Door die de W. kwestie zijn er groote plannen hangende. Enkele modernen willen zich weer gaan combineren, omdat ze niet samen willen werken van [met] de

intuïtieven. Dit zijn de lui die uit impulsieven aandrang werken, doch die geen redelijk bewusten onderbouw hebben. Hiertoe wordt de W. ook gerekend. Het zal nu wellicht tot een splitsing aanleiding geven aan de eene zijde de zeer bewusten aan de andere zijde de intuïtieven. Ik sta in 'n lastig parket in dit geval daar Huszár mij liever uit de Vereeniging wil hebben, omdat ik volgens hem daar niet thuis hoor. Huszar en Bremmer noemden mij "de eenigst belangrijke". Hij [Huszár] neemt wellicht zijn ontslag uit de Vereeniging. En combineert zich dan met Mondriaan, v. d. Leek e.a. Ik schrijf je dit natuurlijk in vertrouwen.¹⁶²

Van Doesburg koos tenslotte voor de rede en in de loop van 1917 zelfs – althans in theorie – voor de volledige uitbanning van het individuele element, om tot universele, geestelijke kunst te komen. Dit resulteerde in de oprichting van het tijdschrift *De Stijl*, dat in oktober 1917 voor het eerst uitkwam. Het De Winter-hoofdstuk in Van Doesburgs leven was, wat althans de schilderkunst betrof, voorbij. Als dichter en schrijver bleef hij daarentegen zijn intuïtie volgen.¹⁶³

Dat de keuze van Van Doesburg vóór de bewuste schilderkunst een 'tégen De Winter' impliceerde, wekte bij de laatste evenveel ergernis en rancunes als hij eens bij Van Doesburg had weten op te roepen. Op 13 juni 1917 liet De Winter zich in een briefkaart aan diens vriend Kok ontvallen Van Doesburg een 'door en door geestelijk onbeschaafde en een kinderachtig parvenue' te vinden.¹⁶⁴

De vereniging *De Anderen* stelde inmiddels bitter weinig meer voor. Van de intuïtieven sloot Laurens van Kuik zich in september 1916 aan bij de groep *De volstrekt Modernen* en eind 1917 richtte hij samen met Bernard Canter en anderen *De Branding* op, waar ook Johannes Tielens, een ex-lid van *De Anderen*, bij betrokken was. Vanaf die tijd liep de strijd tussen de bewusten en de intuïtieven in de vorm van polemieken hoog op.¹⁶⁵ Tijdschriften als *De Wiekslag* en *Holland Express* fungeerden als spreekbuis van Canter en Van Kuik, en *De Stijl* werd het officiële kanaal van Theo van Doesburg en andere pleitbezorgers voor de bewust geometrische stijl.

De Winter heeft in dit gebeuren geen actieve rol meer gespeeld. Door zijn weinig collegiale

gedrag in mei 1916 lag hij er ook bij de intuïtieven – voor zover ze hem als geestverwant zagen – uit. Onderlinge concurrentie en afgunst waren hier ongetwijfeld mede debet aan. De eenmanstentoonstelling van De Winter in het Stedelijk Museum werd in *De Wiekslag* en *Holland Express* doodgezwegen en naar aanleiding van zijn expositie in het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem schreef Bernard Canter een uitgesproken negatieve kritiek. Hij meende het publiek te moeten waarschuwen voor De Winter, die het slachtoffer geworden was van zijn 'zelf-begoocheling'. Canter stelde vast: 'Voor ons geestelijke schilders is niets gevaarlijker dan deze soort dubbelgangers [...]. mensen als De Winter, zouden velen, die het werkelijk nieuwe willen steunen, van de wijs brengen.'¹⁶⁶



x *Spinneverdriet*, gouache/
papier, 68 x 87,8 cm,
r.o. A. de Winter (± 1916-1917)
Coll. W. Oosthoek, Utrecht

III Intermezzo: De Winter en de architectuur

Toen in mei 1916 de eerste plannen voor een eenmanstentoonstelling gesmeed werden, genoot het Stedelijk Museum geen prioriteit. De Winter, Van Eeden en Borel dachten eerder aan een groot huis, of publiek gebouw, dat met de schilderijen 'zielvol' gedecoreerd moest worden. De innerlijke betekenis van de werken zou dan in alle vormen en kleuren van het gebouw doorwerken.¹ Vanuit dit idee werden verschillende huizen op Van Eedens voormalige kolonie Walden, en de ingang, versierd met de dromerige en angstaanjagende gouaches van De Winter.² Het plan een 'Gesamtkunstwerk' te creëren is echter nooit op de gewenste schaal uitgevoerd.

De Winters ambitie om samen met gelijkgezinde architecten een totaalkunstwerk te scheppen bleef bestaan en werd sterker naarmate hij beseftte dat het hem met de schilderijen alleen niet lukte het publiek mee te voeren naar zijn, en daarmee ook naar hun eigen gevoelsleven. Eind juli 1916 schreef hij Van Doesburg een brief over 'Gemeenschapskunst', die zowel in de schilderkunst zelf, maar vooral in het samengaan van schilderkunst met architectuur tot uiting zou moeten komen: 'Maar [er] is in de kunst nog een andere lijn en die zal zich pas volkomen uitleven als het Groote Gebouw er is als m.a.w. de architectuur de gemeenschapskunst par excellence zijn mystische waarde en verhevenheid gevonden heeft. De architecten voelen dat en ik heb er nu verschillende gehoord die alleen om die reden mijn uiterst ver doorgezette decoratieve waardebeëpalings der kleur aannemen als het grondwerk van waar uit de schilderkunst opnieuw wat worden zal...' ³ Wat hij precies met dit 'Groote Gebouw' bedoelde, maakte hij in de volgende theosofische bewoordingen duidelijk: 'Wat ik tenslotte zoek is het Decoratieve spel der kleur dat in zijn volledigheid tenslotte móet voeren tot de Eeredienst der blauwe, gele of roode tempel etc. [...]. In religieuze zin zal dan de liturgie der eeredienst van de roode tempel volledig andere zielslagen doen trillen bij de massa dan de eeredienst van den groene tempel.' ⁴

Dat mensen met een sterk ontwikkeld 'gemeenschapsgevoel' zijn 'liturgie der kleuren' niet in hun volledige diepte doorvoelden, zoals bleek uit de reacties op de tentoonstellingen van juli tot oktober 1916, weet hij aan het feit dat zijn werk zonder architectonische steun nog niet volwaardig genoemd kon worden. In oktober 1916 schreef hij hierover aan Van Eeden: '[...] hoe meer ik het chaotische kunstgebeuren van deze tijd aankijk hoe meer het besef tot me doordringt dat de beeldende kunstenaar het pas weer tot zinnvolle verbeelding kan sturen als hij handelt in overleg met den architect, afgezien van de *schilderijkunst* in de meer gangbare zin van het woord.' ⁵ In diezelfde brief verwees De Winter naar de eerste tentoonstelling van de kunstenaarsvereniging *Het Signaal*, die in oktober 1916 in het Stedelijk Museum gehouden werd. Hij had gehoord dat met deze expositie een vrij nauwkeurig beeld van de moderne Nederlandse kunst gebracht werd. Het is niet duidelijk of De Winter ervan op de hoogte was, dat deze kunstenaars uiting gaven aan soortgelijke denkbeelden.

Het Signaal propageerde volgens de woordvoerder Piet van Wijngaardt de nieuwe 'op expressionistische grondslagen gebaseerde Gemeenschapskunst'. ⁶ De leden meenden met hun vrije, abstracte - 'niet onderwerpelijke' - kunst vorm te geven aan de gemeenschappelijke gevoelens van de mensheid. De samenwerking tussen schilderkunst, kunstnijverheid en architectuur zou de geestelijke eenheid van de mensen kunnen bewerkstelligen. Naast schilders als Van Wijngaardt, Wichman, Louis Saalborn, Le Fauconnier, Lodewijk Schelfhout en Peter Alma behoorde de architect H. P. Berlage ook tot de exposanten. Walter Steenhoff had de inzendingen van Berlage terecht geïnterpreteerd als bewijs van 'geestesgemeenschap' tussen de architect en de schilders. De kunstenaars van *Het Signaal* deelden Berlages idealen over 'Gemeenschapskunst', maar gooiden zijn strakke principes vrijwel meteen overboord. De nieuwe kunst moest spontaan uit het individuele emotionele voortkomen; grenzen en principes waren uit den boze.

De nadruk op expressionistische en symbolische gemeenschapskunst van *Het Signaal* is vergelijkbaar met de doelstellingen van de architecten en beeldende kunstenaars, die

verbonden waren aan *De Amsterdamse School*.⁷ *De Amsterdamse School* bouwde voort op symbolistische gemeenschapsidealen die in de jaren negentig van de vorige eeuw door Derkinderen, Roland Holst en anderen verwoord werden. Enkele negentigers sloten zich opnieuw bij deze vereniging aan: R. N. Roland Holst, Jan Toorop en J. L. M. Lauweriks. In 1918 werd door de theoretici onder hen het tijdschrift *Wendingen* opgericht als antwoord op het in oktober 1917 uitgekomen tijdschrift *De Stijl*. Lauweriks schreef in een van de eerste nummers het artikel 'Gemeenschapskunst en individualisme', waarin hij uiteenzette dat deze begrippen elkaar niet noodzakelijkerwijs tegen spraken.⁸ Hij onderscheidde drie soorten 'individualismen': het lage, het zuivere, en het hogere individualisme. De laatste soort was van een zodanig transcendente aard, dat het zich boven elke egocentrische ambitie of gedachte verheft. Wanneer kunstenaars dit 'super-individualisme' tot uiting wisten te brengen, raakten zij het universele gemeenschapsgevoel van de mens. Alle decoratieve vormen en kleuren die uit dit gevoel voortkwamen, verenigd door de moeder van alle kunsten, de architectuur, waren universele tekens.

De achtergrond van deze beschouwingen, die vrijwel identiek zijn aan de denkbeelden van De Winter, is ook hier de theosofische opvatting dat in elke menselijke ziel nog sporen aanwezig zouden zijn van hun collectieve oorsprong. Het wekt dan ook weinig verbazing dat de architecten, die zich voor de universele vorm- en kleurbepalingen van De Winter interesseerden, verbonden waren aan, of sympathiseerden met de kring van *De Amsterdamse School*: P. L. Kramer, E. J. Kuipers en Jan Rutgers.⁹

In januari 1918 exposeerde De Winter opnieuw in het Stedelijk Museum, naar aanleiding waarvan hij contact legde met verschillende architecten. De kunstverzamelaar P. A. Regnault, met wie hij sinds het voorjaar van 1917 correspondeerde, deelde hij in februari 1918 mee: 'Ik had gisteren 9 *architecten* bij me waarbij ik op hun verzoek over 't verband tusschen schilderkunst en architectuur heb gesproken. Hun bedoeling was om 't in 't openbaar te doen maar dat mag ik niet voor

m'n keel.'¹⁰ De architecten Kramer, Kuipers en Rutgers bevonden zich zeer waarschijnlijk onder de toehoorders. Zij stonden op de lijst van kopers, die hij aan Van Eeden had opgestuurd.¹¹ De Winter bleek met deze tweede tentoonstelling in het Stedelijk Museum vooral in architectenkringen goed in de markt te liggen. W. C. Brouwer, beeldhouwer en pottenbakker, die ook op deze lijst stond, was eveneens diep onder de indruk van de schilderijen van De Winter. Hij schreef in *Levende Kunst* een artikel over de tentoonstelling. Dit soort 'geestelijke kunst' moest 'vooral door architecten bezichtigd worden, want het leidt ons naar de muurdecoratieve richting, waaraan wij al zoo lang behoefte hebben en waarin een Holst en een Jongert . . . ja en nog verschillende méér, ons veel gegeven en nog meer beloofd hebben.'¹² Brouwer herkende in De Winter een artistieke én ideologisch gelijkgezinde. Beiden kwamen vanuit hun levensbeschouwelijke inzichten tot hetzelfde ethische, socialistische ideaal: gemeenschapskunst. Ook Kramer en Rutgers stonden achter deze doelstellingen.¹³ Uit de brieven van De Winter aan Frederik van Eeden en Albert Plasschaert is op te maken dat hij ook contacten had met de architect A. H. Wegerif en de gemeenschapskunstenaars Antoon Derkinderen en Richard N. Roland Holst. Met name Derkinderen en Wegerif werkten vanuit een religieus idealisme, gekoppeld aan een romantisch beeld van de middeleeuwen. Wegerif is als voorstander van de gotische bouwstijl te vergelijken met de meer bekende vader van de gemeenschapskunst, P. J. H. Cuypers.¹⁴ De gotische kathedraal was voor beiden niet alleen het symbool van universeel geloof, maar tevens het toonbeeld van de vereniging van alle kunsten. De Winter deelde deze verering voor de gotiek. In zijn brief van oktober 1916 aan Van Eeden probeerde hij met behulp van uit *Die Formprobleme der Gotik* van Wilhelm Worringer ontleende argumenten¹⁵ de herontdekking van de gotiek te verklaren en constateerde dat de 'hang naar mystiek' van zijn tijd een opleving was van het gotische gevoel. Hetzelfde 'kosmische gevoel', waaruit eens de gotische kathedraal ontstond, was voor hem en zijn tijdgenoten opnieuw de drijfveer. De Winter noemde het dezelfde 'Trieb zum Transcen-

denten'. Zijn kleurrijke composities zouden in navolging van het gotische voorbeeld een bijdrage leveren tot de geestelijke verheffing en eenwording van de mensheid. Om zijn werk volledig tot zijn recht te laten komen, zocht hij een met de gotische kathedraal vergelijkbaar indrukwekkend religieus gebouw. De architectuur, die een dragende functie moest vervullen, was voor hem vanzelfsprekend op dezelfde principes gebaseerd, die aan zijn schilderkunst ten grondslag lagen.

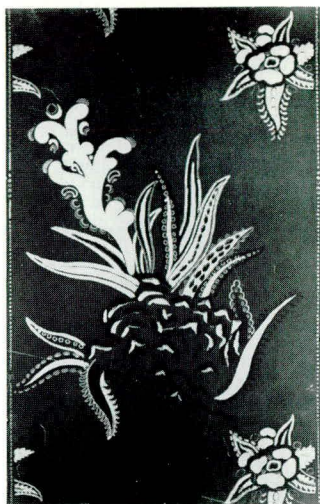
Tot een noemenswaardige samenwerking tussen De Winter en de genoemde architecten, of anderen, is het echter nooit gekomen. De Winter moest zich tevreden stellen met een aantal projecten van kleinschaliger aard. Voorbeelden zijn de door hem aangebrachte Jugendstil-decoraties in de wc van het praktijkhuis van de oogarts G. ten Doesschate, en een groot aquarium in de achterkamer, beide uitgevoerd in 1920;¹⁶ de opdracht om in samenwerking met de architect G. C. B. van Dijk het nieuwe spoorweghuis van de Nederlandse Vereniging van Spoor- en Tramwegpersoneel te decoreren, in 1926;¹⁷ de decors, die hij in zijn Parijse tijd voor de Moulin Rouge schilderde;¹⁸ en het ontwerpen van behangsels voor de firma Rath & Doodeheefver in de periode 1922-1925. Met uitzondering van De Winters werkzaamheden bij Rath & Doodeheefver is van deze projecten weinig of geen documentatiemateriaal bewaard gebleven.

In de loop van 1920-1922 maakte de Amsterdamse groothandel in behangsels, n.v. Rath & Doodeheefver de eerste voorbereidingen om een Nederlandse behangselindustrie te vestigen.¹⁹ Hoe De Winter aan zijn contacten kwam, is niet bekend, maar hij behoorde tot de eerste sierkunstenaars die voor deze firma dessins ontwierpen.²⁰ Later, in 1924, deed hij ook mee aan een grote prijsvraag van Rath & Doodeheefver, waarvan de resultaten in december 1924 in de zalen van het Stedelijk Museum in Amsterdam te zien waren.²¹ Afgaande op de nummers van de patroonstalen en die van de kleurmonsters – verschillende ontwerpen van De Winter zijn in de handel gebracht – zijn de ontwerpen te dateren. De stilistische ontwikkeling die hieruit blijkt strookt niet met de ontwikkeling die hij in zijn



58. Partoon-staal 125, 46 x 42,5 cm (zie kleurmonsters nrs. 1236 tot 1238-30) (± 1922) Archief Rath & Doodeheefver; wordt bewerkt en in een Museum voor Behangsels te Meppel ondergebracht door dhr. M. van de Berg uit Amsterdam

schilderijen doormaakte (van een expressionistische naar een meer verfijnde, naturalistische beeldtaal), maar toont juist een overgang van decoratieve bloemvormen naar een steeds vrijere vormopvatting. De meer gestileerde bloem- en plantvormen van afb. 58 en de oosters aandoende decoratieve dessins van afb. 59 zijn vroeger ontstaan dan de ontwerpen die in het Stedelijk Museum in Amsterdam geëxposeerd werden en waarvan nog glasplaten bewaard zijn gebleven (afb. 60 en 61). Een mogelijke verklaring hiervoor is dat De Winters eerste ontwerpen voor de decoratieve bloemversieringen – die niet bewaard zijn – in de uitgewerkte stalen (afb. 58 en 59) strakkere en meer simpele structuren hebben gekregen dan oorspronkelijk bedoeld was,²² terwijl de glasplaten foto's zijn van de ontwerpen van De



60. Glasplaat nr. 3658, 17,9 x 12,9 cm ($\pm$ 1924) (zie afb. 58)

61. Glasplaat nr. 3659, 17,9 x 12,9 cm ($\pm$ 1924) (zie afb. 58)

59. Kleurmonster 1332-48 (de patroon-staal is niet bewaard gebleven), rapportmaat 48,5 x 47 cm ($\pm$ 1923) (zie afb. 58)

62. Kleurmonster 51792 (van patroonstaal nr. 901), rapportmaat 27 x 7 cm ($\pm$ 1925-1926) (zie afb. 58)

Winter zelf. De vrije, expressionistische en daardoor onconventionele dessins die de glasplaten te zien geven, werden op dezelfde dubbelzinnige wijze ontvangen als de expressionistische schilderijen van De Winter uit 1916. In verschillende dagbladen en tijdschriften met recensies op de tentoonstelling werd De Winter genoemd, soms als veelbelovend sierkunstenaar, dan weer als een wild schilder, wiens ontwerpen allesbehalve functioneel geacht werden.²³ In *De Telegraaf* schreef men: 'De motieven van de kunstschilder De Winter zijn noch op zichzelf, noch in hun onderling verband, systematisch ontworpen, doch met vlugge lichte hand, naast en door elkaar gezet. Juist doordat zij niet principiëel zijn zullen zij, dunkt mij, het geschiktst blijken om op de verscheidenste plaatsen te worden gebruikt.'²⁴ Kenners waren een andere mening toegedaan. W. Retera, een deskundige op het gebied van behangsel en bespanningsstoffen, associeerde deze expressionistische dessins met 'het Japansche decoratief, en Kandinsky's abstracte composities',



maar twijfelde aan de toepassingsmogelijkheden van dergelijke 'systeemloze' ontwerpen.²⁵ De Nederlandse architect en ontwerper L. Zwiers was nog strenger in zijn oordeel over de grillige ontwerpen van De Winter.²⁶

In de jaren 1925-1926 richtte De Winter zich steeds meer op het Oosten, soms in een strakke, gestileerde vormtaal, soms in ontwerpen die rechtstreekse kopieën van Chinese kalenderbladen lijken (afb. 62). Met uitzondering van de laatstgenoemde ontwerpen kwam De Winter meestal met motieven die hij de afgelopen tien jaar ook in zijn vrije schilderwerk bij voorkeur gebruikte.

Na 1926 werden de door De Winter ontworpen dessins niet langer meer in de collectie van Rath & Doodeheffer opgenomen. Of dit het gevolg was van onvrede met de resultaten die hij zijn opdrachtgevers voorlegde of van een persoonlijk conflict, is niet te achterhalen.²⁷

IV Een periode van zoeken 1916-1930

Door de grootscheepse introductie van zijn schilderijen in juli 1916 deed De Winter verschillende nieuwe en inspirerende contacten op. Niet alleen kunstenaars, schrijvers en intellectuelen uit de kring van Frederik van Eeden, onder wie zich een aantal welgestelde geldschietters en gretige kopers bevonden, maar ook daarbuiten was men zeer geïnteresseerd.¹

Vooral de vriendschap met de kunstcriticus Albert Plasschaert, die hij in november 1916 persoonlijk leerde kennen, en het weliswaar wat stroever verlopende contact met de kunstverzamelaar P. A. Regnault, leken zijn kunstenaarschap te bevestigen.

Bovendien volgden de tentoonstellingen in 1916 en 1917 elkaar zonder tussenpozen op; De Winter exposeerde in Amsterdam, Haarlem, Nijmegen, Den Haag, Dordrecht, Rotterdam, Amersfoort en in zijn geboortestad Utrecht, en van 1918 tot 1920 zelfs een enkele keer in het buitenland.²

De Winter in Utrecht 1916-1918

De Utrechtse kunstcriticus W. Eggink meende dat de belangstelling voor het werk van De Winter in zijn geboortestad vrij laat op gang kwam.³ Pas na de eenmanstentoonstelling in Amsterdam – die in vier uitgebreide delen in het *Utrechts Dagblad* besproken werd⁴ – schrokken in Utrecht wakker. Daarna moest er op stel en sprong een expositie van zijn werk georganiseerd worden; op 16 augustus opende bij Gerbrandts de eerste tentoonstelling van De Winter in zijn eigen stad. Eggink betreurde het niveau van het getoonde werk, aangezien de interessantste schilderijen inmiddels verkocht waren, of in het Kunstinijverheidsmuseum in Haarlem hingen, waar De Winter sinds 1 augustus eveneens exposeerde. De criticus schreef: 'Wat tot De Winters beste uitingen behoort, die het meest onder de algemeene waardering vielen, nm. Fantasieën naar planten diervormen, onderzeese taferelen en vegetaties, daarvan is in Utrecht maar weinig te



63. Douwe van der Zweep,
Zonder titel, pastel/papier, 18 x 32
cm, niet gesign. (± 1916)
Coll. J. Juffermans, Utrecht

vinden.⁵ In ieder geval behoorden de half-abstracte expressionistische schilderijen van De Winter niet tot het uitverkoren werk.

Eggink mocht dan menen dat Utrecht zich weer eens had laten kennen als een stad die niet eens haar eigen kunstenaars waardeert, in artistieke kringen was De Winter reeds een bekende en gevierde persoonlijkheid. In de jaren 1916 en 1917 had de kring van bewonderaars en geïnteresseerden zich aanzienlijk vergroot. Het huis aan de Cornelis Houtmanstraat en later aan de Wittevrouwesingel, waar hij vanaf april 1917 zijn intrek had genomen, was altijd vol mensen: theosofen en spiritisten (Annie Besant, Frederik van Eeden, Henri Borel, Jacob de Haan, prof. L. E. J. Brouwer en vele anderen uit die kring), schrijvers (Van Eeden, Borel, Roel Houwink, Henny Marsman), musici (J. S. Brandts Buys, Evert Cornelis, Henri van Goudoever, Willem Pijper, Karel Rijnbergen) en beeldende kunstenaars.⁶ Hoe de half-abstracte visioenen van De Winter door deze belangstellenden ontvangen werden is moeilijk te achterhalen, maar men reageerde zonder meer positiever dan het grote publiek. De Utrechtse beeldende kunstenaars Douwe van der Zweep en Willem van Leusden raakten zelfs voor korte tijd door zijn expressionisme beïnvloed (afb. 63), al maakten zijn schilderijen en de daaraan verbonden theorieën met name indruk op musici als Willem Pijper en Henri van Goudoever en de schrijvers Roel Houwink en Henny Marsman.

De Utrechtse cellist, componist en later dirigent van het Utrechtse Symphonie Orkest Henri van

Goudoever was een van de eersten, voor wie het contact met De Winter zeer bepalend is geweest. Van Goudoever leerde hem kennen nadat hij met zijn vrouw in juli 1916 zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum had bezocht. Hij schreef in zijn autobiografie dat de getoonde schilderijen hem diep geraakt hadden, waardoor hij besloot hem samen met zijn vrouw in zijn kelder-atelier op te zoeken. Hij schreef over De Winter: 'Hij was zeer filosofisch, eigenlijk meer occultist dan schilder en we waren meteen in diep gesprek gewikkeld. Via hem maakte ik kennis met de theosofische wereldbeschouwing. Jaren achtereen waren we vrienden en ondanks het feit dat ik veel aan hem te danken heb was juist hij er oorzaak van, dat ik pas veel later met de Anthroposofie in aanraking ben gekomen.'⁷ De Winter was als een oprecht theosoof tegenstander van Rudolf Steiner, die in 1913 de theosofie de rug had toegekeerd en de Antroposofische Vereniging oprichtte. Steiner probeerde de oosterse filosofische religie en het westerse christendom samen te voegen en was om die reden voor veel theosofen, inclusief De Winter, niet occult genoeg.⁸

Belangrijker was de invloed van De Winter op de muzikale composities van Van Goudoever gedurende de jaren 1916-1917, waar de laatste onder meer het volgende over schreef: 'Door mijn contacten met deze schilder begon ik mij ook zelf met kleuren bezig te houden en dit versterkte mijn drang om te componeren. Ik was in die tijd tamelijk "visionair" en er stegen de merkwaardigste beelden in me op. Vooral

één beeld kwam steeds weer terug: dat van een brandende tempelstad' (zie afb. 13). 'Het was als een steeds terugkerende roman-zonder-woorden. Deze kleur-ervaring werd omgevormd tot muziek en zo ontstond een reeks composities voor orkest: "Le temple bleu", "Sphinx", een nocturne en "Impression". Het waren kleurrijke klankstukken, die men toendertijd graag speelde.'⁹

Het middendeel van 'Temple Bleu' heette 'Fête Bleue', en was volgens de muziekcritici J. S. Brandts Buys en zijn opvolger Willem Pijper rechtstreeks geïnspireerd op het gelijknamige schilderij van De Winter, *Fête Bleue* (afb. 64).¹⁰ Zo'n vergaande vergelijking was voor de insiders Pijper en Brandts Buys geen enkel probleem. Beiden kenden De Winter en zijn werk goed; hij behoorde tot in 1918 tot de vriendenkring van Brandts Buys, waar ook Willem Pijper, Willem van Leusden en Erich Wichman deel van uitmaakten.¹¹ Pijper raakte in die jaren eveneens gefascineerd door het werk en de persoon De Winter. Een tijdgenoot, Wouter Paap, schreef in zijn boek *Muziekleven tussen beide Wereldoorlogen* (1972) dat De Winters 'eigenaardige, van gevoelige kleuren-fantasie getuigende aquarellen op Pijper een bijzondere, misschien zelfs inspirerende indruk' maakten.¹² Bovendien waren Pijpers symbolistische denkbeelden uit zijn jongere jaren nauw verwant met de ideeën die De Winter verkondigde. Pijper gebruikte gedichten van de symbolistische schrijver Paul Verlaine, die overigens ook de inspiratiebron voor *Fête Bleue* van De Winter zijn geweest, als uitgangspunt voor zijn eerste muziekstukken. Zijn uitspraken als 'de tijd van de kleurenmuziek', en 'het geluid dat een volkomen lichtsensatie teweeg brengt' herinneren aan de correspondentietheorieën over kleur en klank, die destijds actueel waren.¹³

Pijper en Van Goudoever raakten ook geboeid door De Winter vanwege zijn vriendschap met de grote schrijver Frederik van Eeden. De Winter liet het zich welgevallen en noemde de twee beginnende componisten herhaaldelijk in zijn aan Van Eeden geadresseerde brieven; tijdens de opening van zijn tentoonstelling in *Voor de Kunst* in Utrecht (24 september 1917) stelde hij de musici aan Van Eeden voor.¹⁴



64. *Fête Bleue*, gouache/karton, 50 x 32,5 cm, geen sign. (± 1917)
Coll. R. Nierstrasz, Amsterdam

Willem Pijper was echter nuchterder van aard dan zijn collega Van Goudoever, en noemde diens theosofische levenshouding niet meer dan een 'interessante levensmoeheid'.¹⁵ Van Goudoevers belangstelling voor het 'geestelijk wezen van de muziek', een muziek die evenals De Winters schilderkunst de heilsboodschap moest brengen, maakte hem uiteindelijk incapabel als dirigent van het Utrechts Symphonie Orkest.¹⁶ Eind 1918 werd felle kritiek geleverd op zijn 'mystieke verstrooidheid', die volgens Brandts Buys eveneens tot uiting kwam in zijn muzikale composities.

In november 1918 werd het muziekstuk 'Temple Bleu' in zijn geheel uitgevoerd en Brandts Buys, die inmiddels afstand had genomen van De Winter, schreef absoluut geen blauw in de 'Blauwe Tempel' te zien. Als het dan per se

moest, zag hij er hoogstens 'een dier groezelige vieze blauwen bij, die de schilder De Winter wel kan hebben'.¹⁷ Een van de kritiekpunten op Van Goudoevers compositie werd door Brandts Buys samengevat als vaagheid. Tot De Winters ergernis voegde hij eraan toe: 'Bij een expressionistische, quasi-mediamieke tekening, aquarel is het tamelijk ongevaarlijk als men vaag blijft tegenover zichzelf. De toeschouwer mag haar even vaag bekijken, maar bij een groote symphonische compositie gaat dat niet.' Deze uithalen in de richting van De Winter waren aanleiding tot een grote scène tijdens een muziekuitvoering in Tivoli. Cor Schilp, destijds een beginnend toneelcriticus bij het *Utrechts Dagblad*, herinnerde zich de ruzie tussen De Winter en Brandts Buys nog goed en interpreteerde die achteraf als een van de eerste tekenen van een afnemende belangstelling voor De Winter.¹⁸

Van de Utrechtse schrijverskring werden met name Roel Houwink en Henny Marsman geïnspireerd door de schilderijen en expressionistische theorieën van De Winter.¹⁹ Zij schreven in 1918 hun eerste expressionistische gedichten; vooral Marsman, die hem eind 1916 leerde kennen, ontleende zijn ideeën aan de mystieke kleuren- en correspondentietheorieën van De Winter. De kleurgevoeligheid van Marsman kreeg door zijn omgang met De Winter een extra impuls. Zijn vriend Arthur Müller-Lehning schreef hierover in zijn boek *Marsman en het expressionisme* (1959).²⁰ De vroegste verzen waarin deze kleurgevoeligheid tot uiting kwam, waren 'De twee schilders', waarin hij dichtte: 'Mij is het leven kleur', en het 'Zelfportret van J. F.', waar hij noteerde: 'Ik onderging en zag ook de wereld niet als een schilder, maar ik zag en ervoer de kleuren, de ruimte-verhoudingen, als schakeringen van één atmosfeer, die ik als totaal onderging'.²¹ Over de synesthetische ervaringen die hij sinds zijn kennismaking met De Winter min of meer had, merkte Marsman op: 'Voor mijn gevoel, dat niet in de eerste plaats naar het muzikale neigt, verschijnt, indien er een enkele maal sprake is van het in elkaar overgaan der kleur- en klankwaarden, doordat een dezer nauwverwante gebieden het andere dwingend in zich opneemt, eerder de klank als kleur dan dat de omgekeerde

verschuiving zich in mij voltrekt'.²² Synesthetische ervaringen komen in zijn gedichten evenwel nauwelijks voor, maar in zijn beschrijving van abstracte begrippen bleek de invloed van De Winter weer duidelijk aanwezig: 'bruine vrede, blauw geluk, zwart wonder, grijze wacht, groene dood, groene gevaren, gele schuimte, grijze zuchten etc'.²³

De invloed van Albert Plasschaert 1916-1918

Ook de kunstcriticus Albert Plasschaert kan tot de kring van De Winter, die zich bepaald niet tot Utrecht beperkte, gerekend worden. Plasschaert was door zijn contacten met Frederik van Eeden sinds mei 1916 al van het werk van De Winter op de hoogte,²⁴ en was zeer geïnteresseerd, al gaf hij toe moeite te hebben met zijn spontane kleurexplosies. Zijn oordeel richtte zich niet zozeer op het feit dat de voorstellingen op de schilderijen van De Winter onherkenbaar waren, of op een moeilijk te begrijpen verwijzing naar een diepere inhoud, maar op het feit dat hij in dit werk slechts 'het begin van een schilderij' ontwaarde.²⁵ Om die reden karakteriseerde hij De Winter naar aanleiding van zijn eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum (juli 1916) als impressionist in plaats van expressionist. De schilder moest leren zijn 'ontroeringen' tot meer overwogen en verfijnde vormen en composities te 'synthetiseeren'. Plasschaert gaf voorkeur aan op planten en dieren geïnspireerde motieven, omdat De Winter zich daar 't duidelijkst op de vorm richtte'.²⁶ Hij achtte hem in zijn benadering van de orchidee het verst gevorderd. In oktober 1916 schreef Plasschaert over zijn expressionistische schilderijen, die toen in de kunstzalen van d'Audretsch in Den Haag te zien waren: 'Hoelang kan zulke hartstocht branden, zonder zelfvernietiging?'²⁷ In die onbeteugelde spontaniteit lag het gevaar van uitputting, van 'zichzelf opvreten'. De Winter kon niet eeuwig vertrouwen op zijn fantasierijke geest en de 'waarneming en verwerking dier waarneming' veronachtzamen. Wél meende Plasschaert op te kunnen maken dat het getoonde werk 'niet geheel vormeloos' was, wat misschien op een kleine verandering in zijn oeuvre wees.

Kritiek op zijn redeloze en driftige schilderstijl was voor De Winter niet nieuw; andere critici en ook kunstenaars, zoals Van Doesburg, hadden hem eerder op dit euvel gewezen. De opmerkingen van Plasschaert, een erkend en belangrijk criticus, werden echter in acht genomen. De Winter accepteerde en respecteerde zijn mening en bedankte hem in november 1916 voor zijn artikelen over hem. Uit een brief aan Frederik van Eeden van oktober dat jaar blijkt dat de kritiek hem tot het volgende besef bracht: 'Zeer fel bewogen was m'n visionaire leven zonder dat 't tot een eigenlijk vaste vorm kon komen, daarover later.'²⁸

Vanaf november 1916 hadden De Winter en Plasschaert regelmatig schriftelijk en ook persoonlijk contact.²⁹ Plasschaert stimuleerde hem vormbewuster te werken en zich daarbij te richten op het orchidee-motief, dat hij al redelijk beheerste. De Winter schilderde sinds 1914 al orchideeën, meestal van een spookachtig en angstaanjagend karakter vanwege hun verwijzing naar de lagere menselijke driften en seksuele begeerten. *Orchidee* (afb. 65) een gouache uit 1916, is hier een voorbeeld van. Deze orchidee doet denken aan een vreemd inktvis-achtig wezen met grijpende, gepunteerde tentakels – in zeegroen en indigo-blauw – die zich in een broeierig paars-oranje omgeving lijkt te bewegen.

In de loop van 1917 probeerde De Winter het expressionistische kleurgebruik van de voorgaande periode te verenigen met meer overtuigende bloemvormen, wat hem in *Orchideeën* (afb. xi) tamelijk goed gelukt is. Deze *Orchideeën*, een van de hoogtepunten in de overgangsperiode van het expressionisme naar een meer decoratief-naturalistische stijl, is mogelijk op aanraden van Plasschaert in olieverf geschilderd. Volgens hem kon een tragere vormvastheid dwingen, wat tot de zogenaamd noodzakelijke 'objectivering' zou leiden.³⁰ In april 1917 nodigde De Winter de kunstcriticus in zijn nieuwe woning aan de Witte-vrouwesingel uit. Zijn schilderijen zouden op 25 april van een tentoonstelling in Huize van Hasselt in Rotterdam terug zijn en hij wilde van Plasschaert weten of hij het afgelopen jaar gevorderd was of niet.³¹ Het commentaar van Plasschaert was van belang in verband met de



65. *Orchidee*, pastel-gouache/
doek, 66 x 37,5 cm, l.o. A. de
Winter (± 1916)
Part. coll.

tweede tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, die op dat moment nog voor oktober 1917 op de agenda stond.³² De Winter had inmiddels in de gaten dat, wilde hij zich een goede positie op de kunstmarkt veroveren en van zijn werk kunnen leven, hij zich toe moest leggen op een meer bewuste vormbeheersing en duidelijkere composities. Zijn financiële situatie was op dat moment zo weinig rooskleurig, dat hij op 16 april 1917, nog voordat het proefjaar verstreken was, weer als ambtenaar bij de Staatsspoorwegen in dienst trad.³³



x1 *Orchideeën*, olieverf/paneel,
46,5 x 64,5 cm, l.o. A. de Winter
(± 1917)
Coll. mevr. dr. M. E. Houtzager,
Utrecht

Over de reactie van Plasschaert op de resultaten van de pogingen die De Winter ondernam om een evenwichtiger stijl te ontwikkelen, is niets bekend, maar hij was waarschijnlijk explicieter dan in zijn artikelen over De Winter, die sinds hun vriendschap mild waren, zelfs met betrekking tot het expressionistische werk. Zo gaf Plasschaert van maart tot oktober 1917 in verschillende besprekingen in *Het Vaderland* aan dat het publiek het 'ongebonden' werk van deze uitbundige schilder ook 'ongebonden' in zich op moest nemen en dat zijn moeilijkheden met de trage olieverf – wat vooral in de landschappen tot uiting kwam – gezien zijn driftige aard, volkomen begrijpelijk waren.³⁴ Ondertussen ontwikkelde De Winter juist een meer gebonden, decoratiever en soms zelfs detailistisch stijl. Hij oefende zich in een perfecte weergave van de orchidee en maakte zich hierin een grote tekenvaardigheid eigen.

Op 21 september 1917 opende zijn tentoonstelling in *Voor de Kunst* in Utrecht. Volgens de recensent van het *Utrechts Dagblad*, W. Eggink, een bijzondere gebeurtenis aangezien deze kunstzaal nooit Utrechtse schilders aantrok om zich te vrijwaren van lokale invloeden; De Winter nam een uitzonderlijke positie in. Eggink constateerde een verschuiving in zijn oeuvre: De Winter schilderde nog steeds expressionistische fantasieën, een categorie die 'voor het publiek wel het minst dankbaar zal zijn en blijven', maar bracht ook perfect uitgewerkte orchideeën. Eggink beschreef ze: 'Deze exotische bloem dient bij De Winter slechts als stramien voor rijke, weelderige en wonderbare vormen en versieringen, met achtergronden als het fijnst geaderde marmer, waarin telkens nieuwe schoonheden te ontdekken vallen.'³⁵ Omstreeks die tijd moet de gouache *Vechtende orchideeën* (afb. XII) ontstaan zijn. De bloemen zijn op een fijne, lineaire en decoratieve manier geschilderd, terwijl de wollige achtergrond – het geaderde marmer – aan de expressionistische periode herinnert.

In november 1917 zag Plasschaert in zijn *Beschouwingen* terug op de verschillende ontwikkelingsstadia in het werk van De Winter.³⁶ Hij liet de romantische Duitse landschappen, vervolgens de 'voorstellingen van

droomplanten en -dieren' en de zogenaamde 'symbolistische werken' (aura's en gedachtevormen) de revue passeren, waarbij hij nu kritische kanttekeningen plaatste. De laatstgenoemde fase noemde hij 'psychisch impressionisme' (vanwege de 'innerlijke woeling en zonder andere openbaring dan de vurige vlammende bewegingen der ontroeringen'). Dergelijke heftige gevoelsuitingen zouden uiteindelijk slechts tot herhalingen leiden, en Plasschaert kon nu verheugd zijn dat de tijd van de 'objectivering' eindelijk aangebroken was, wat vooral in de orchideeën naar voren kwam. Een half jaar later, in juni 1918, wijdde hij zijn rubriek 'Portretten van schilders' aan De Winter, die hij nu de 'Schilder-Teekenaar van de orchidee' kon noemen.³⁷ Plasschaert was intussen geïnteresseerd geraakt in de inhoudelijke betekenis van de orchidee, die hij in oktober 1917 beschreef als 'actief, vol ondeugd dikwijls; met allerlei meening bezwaard, of fel van allerlei doen en verlangen'.³⁸ In februari 1918, toen de oorspronkelijk voor oktober 1917 geplande tentoonstelling in Amsterdam inderdaad plaatsvond, associeerde hij de orchidee met zinnelijkheid en merkte op: 'Hij ziet ze daarenboven in actie.'³⁹ De Winter was zeer ingenomen met deze interpretatie en reageerde per brief: 'Wat U zegt van de zinnelijkheid in de orchideeën is volkomen juist, zoals U 't ook héél juist gezien hebt in Thijs Maris. Het is echter een zinnelijkheid die alléén bepáálde vrouwen bij mij kunnen gaande maken en waar ik géén vrouwen ken noch ontmoet ontstaan deze uitingen in een zeer fijn uitgesponnen droomleven.'⁴⁰ De zinnelijkheid van zijn orchideeën had zijn oorsprong in een verlangen naar 'verfijnde vrouwelijkheid'. De verschuiving van zijn aandacht van het demonische naar het erotisch-seksuele blijkt onder andere uit het eerder genoemde werk *Vechtende orchideeën* (afb. XII).

Stilistische veranderingen en een nieuw onderwerp: van demonisch naar hogere mystiek

Een opvallend aspect in de ontwikkeling van de schilderkunst van Janus de Winter is het verdwijnen van het demonische element, wat naar eigen zeggen een bewuste keuze was, maar



wat anderzijds een direct gevolg was van zijn streven naar een perfecte weergave van de vorm. Dit laatste bleef niet tot het orchideeemotief beperkt, maar kwam ook tot uiting in de zogenaamde aquaria en onderzeegezichten, die met de orchideeën het meest gewaardeerd en gekocht werden.

Van de aquaria, die destijds op de eerste eenmans tentoonstelling in Amsterdam hingen, zijn geen voorbeelden bekend. Uit kritieken wordt duidelijk dat zij, evenals de orchideeën, vaak een dreigend voorkomen hadden en donker en zwaar van toon waren. Dit was geen algemene regel; *Onderzeeflora* (afb. 66), een gouache uit 1916, is in zachte pastelkleuren – geel, lichtblauw en lichtgroen – uitgevoerd. In de vormen zijn schelpen en fossiel-achtige structuren te herkennen, en beesten, die een kruising lijken tussen zeepaardjes en lancetvisjes. Vooral de aanwezigheid van lancetvisjes,

66. *Onderzeeflora*, gouache/
papier, 69,1 x 90 cm, geen sign.
(± 1916)
Centraal Museum, Utrecht

die er nog precies zo uitzien als miljoenen jaren geleden,⁴¹ bevestigden de veronderstelling dat De Winters belangstelling voor het onderzeese leven te maken heeft met zijn fantasieën over het eerste leven op aarde en het voorwereldlijk bestaan. Hij deelde deze belangstelling met de visionaire schilder Odilon Redon, voor wie de onbekende wereld van de oceaan sinds 1904 een belangrijke inspiratiebron was.⁴² Hij schilderde en tekende kleurrijke schelpen, vissen en zeepaardjes (afb. 67), onderwaterplanten en andere vreemde, soms onherkenbare wezens. Dit motief kwam al voor in zijn lithografische serie: *Tentation de Saint Antoine*, uit 1891. Een titel uit deze serie luidt: 'Des peuples



xii *Vechtende orchideeën*,
aquarel-gouache/papier,
39 x 62 cm,
r.o. A. de Winter (± 1917)
Coll. J. A. de Winter, Utrecht



67. Odilon Redon, *Zeepaardjes*, pastel/papier, 49 x 49 cm (voor 1909)
New Gallery, New York

68. Odilon Redon, *Oannès*, olie-
verf/doek, 64 x 49 cm, l.o. Odilon
Redon
Kröller-Müller Museum, Otterlo



divers habitent les pays de l'Océan'. In het derde visioen was de Heilige Antonius getuige van de geboorte van miljoenen dieren uit de zee wereld. De verbinding van de onderzeese wereld met het eerste leven wordt ook duidelijk in Redons verbeeldingen van de Chaldeeëse God *Oannès* (afb. 68). De vreemde wezens, die soms op door de microscoop waargenomen organismen lijken, suggereren het bestaan van een wereld vóór Adam, toen Oannès met zijn primitieve dieren regeerde.⁴³

Uit *Onderzee flora* (afb. 66) van De Winter is af te leiden dat hij zijn interesse voor het 'voorwereldlijk bestaan' eveneens in verband bracht met het onbekende, eerste leven onder water. Mogelijk was Redon hiervoor de inspiratiebron. In ieder geval waren zij beiden 'visionaire schilders', die dankbaar gebruik maakten van de nieuwste biologische ontdekkingen en de darwinistische evolutietheorie.⁴⁴ Fantasieën van De Winter hebben, evenals die van Redon, veel weg van door de microscoop geobserveerde levensvormen. Albert Plasschaert stelde in oktober 1916 naar aanleiding van zijn tentoonstelling bij d'Audretsch in Den Haag al vast dat De Winter de vreemde diersoorten, die hij schilderde, in de laboratoria in Utrecht zorgvuldig bestudeerde.⁴⁵ Voor de onderzeegezichten en aquaria bezocht hij regelmatig het zeeaquarium van Artis in Amsterdam,⁴⁶ al liet hij zijn publiek, wanneer dat zo uitkwam, even makkelijk in de waan dat hij alles werkelijk gezien had op een speciale reis over de Amazone-rivier, in een boot met een glazen doorkijkbodem.⁴⁷ Tot begin 1917 bevonden de onderzee flora's van De Winter (zoals afb. 69 en 70) zich nog op de grens van abstractie. Deze aquarellen zijn door de wijze waarop ze geschilderd zijn, boeiend en interessanter dan de goedkoop aandoende aquaria en vissen, die hij in de jaren daarna schilderde.

De stilistische verandering in zijn aquaria moet in het voorjaar van 1917 hebben plaatsgevonden, toen de zogenaamde 'pastel-periode' van De Winter aanving, al zijn hiervan geen voorbeelden bewaard gebleven.⁴⁸ De term 'pastel-periode' is misschien verwarrend, omdat deze techniek voor De Winter niet nieuw was – hij maakte in 1907 al pasteltekeningen – en omdat hij in die periode (1917-1920) ook met

69. *Onderzeeflora*, aquarel-
gouache/papier, 28 x 38,5 cm,
geen sign. (± 1916-1917)
Coll. mevr. Nierstrasz-Maronnier,
Gorssel



70. *Onderzeeflora*, aquarel-
gouache/papier, 48,5 x 70 cm, l.o.
A. de Winter (± 1916)
Part. coll.



olieverf en gouache bleef schilderen. Maar het merendeel van zijn produktie uit de jaren 1917 tot 1920 is in pastelkrijt vervaardigd. Een van de vroegste aquaria in pastel is *Maanvissen* (afb. 71) van omstreeks 1918-1920. In vergelijking met de eerder besproken onderwaterflora's zijn de kleuren weer donkerder en meer dekkend en bovendien in duidelijker omlijnde vormen gegoten. De compositie is beperkt tot enkele vissen op een bijna egale achtergrond (donkerblauw en groen). Met de pasteltechniek had De Winter meer vat op de vorm en wist hij bovendien een kleurintensiteit te bereiken die

zijn gouaches en olieverschilderijen nog overtrof. Een ander argument, dat hij zelf gebruikte, was zijn gebrek aan tijd om in duurzamer materiaal te werken,⁴⁹ zeker sinds hij weer als ambtenaar bij de Spoorwegen werkte (na april 1917).⁵⁰ Vaak combineerde hij verschillende technieken, zoals pastelkrijt en gouache in de tot vreemde, bijna geometrische vormen geabstraheerde *Orchidee* (afb. xiii). De kleurencombinatie, gepastelleerde kleuren als hardblauw, paars en oranje-rood op de achtergrond, en de in gouache opgezette orchidee op de voorgrond in paars, geel en rood-bruin, is



71. *Maanvissen*, pastel/papier velours, 64 x 49 cm, r.o. A. de Winter (± 1918-1920)
Coll. mevr. A. W. A. de Winter, Rijswijk

gedurfd maar niet storend.

Met de pastels had De Winter, die altijd al verkondigde geen tekenaar maar een kleurenschilder te zijn, bijzonder veel succes. Toen hij in februari 1917 meedeed aan de tentoonstelling Hedendaagse Kunst in het Gebouw der kunsten en wetenschappen in Utrecht, zond hij een aquarium in, waarover Eggink schreef: 'Me dunkt dat deze schilder, hoe technisch ongelijkwaardig z'n werk ook moge zijn, aan dit eene schilderij voldoende heeft om een ieder van z'n kunnen meer dan te overtuigen en allerlei huisbakken of ook wel boosaardige critiek den kop in te drukken.'⁵¹ Mogelijk stuurde De Winter een pastel in, al bestaat hierover geen zekerheid.

72. *Vogel met bloemen*, pastel/papier velours, 47,8 x 68,7 cm, l.o. A. de Winter (± 1918-1920)
Coll. W. Oosthoek, Utrecht





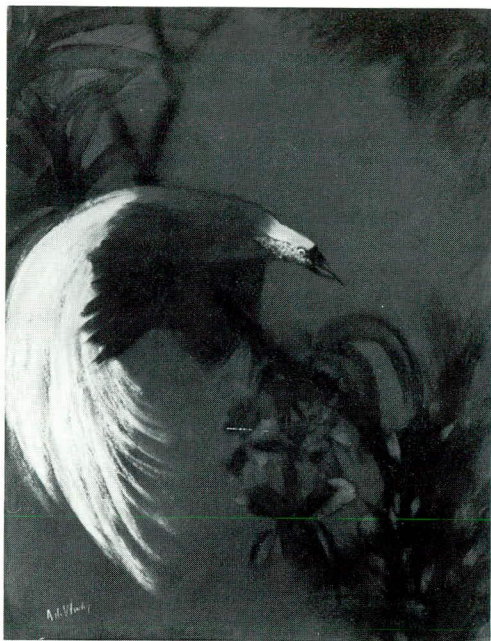
73. *Vogel met bloemen*, pastel/
papier velours, 42,3 x 58,8 cm,
r.o. A. de Winter (± 1918-1920)
Coll. W. Oosthoek, Utrecht

In het voorjaar van 1917 ontdekte De Winter een nieuw onderwerp dat zich uitstekend leende voor de pasteltechniek: *Vogels met bloemen* (afb. 72 en 73), *Vlinders met bloemen*,⁵² paradijsvogels, papegaaien, kolibries (afb. xiv) enzovoort. De pastels en schilderijen van Redon hebben ongetwijfeld een belangrijke bijdrage geleverd aan deze nieuwe vondst. Daarbij kwamen op het Oosten geïnspireerde vogels van De Winter (afb. 73 en 74) ook voor op schilderijen van Nederlandse symbolistische kunstenaars. Exotische vogels behoorden sinds het einde van de 19e eeuw in Europa tot geliefde Jugendstil-motieven. In Nederland werd dit motief door *De Amsterdamse School* in decoratieschema's opgenomen en zelfs door tijdgenoten van De Winter, zoals verschillende exposanten bij *De Onafhankelijken*, regelmatig tot hoofdonderwerp van hun schilderijen gekozen.⁵³ Met name Lizzi Ansingh en P. C. de Moor kunnen De Winter op het idee gebracht hebben. De Winter kende het werk van De Moor beslist. In een kritiek op zijn eerste eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum vergeleek N. H. Wolf zijn werk met de schilderijen van de symbolistische kunstenaar P. C. de Moor en suggereerde dat De Winter door hem beïnvloed was.⁵⁴ Naast etherische figuurstudies en landschappen in de trant van Matthijs Maris schilderde De Moor ook symbolistische werken als *Paradijs* uit 1900,

met een grote verscheidenheid aan dieren, maar waarin de nadruk lag op fantastische siervogels met lange veren, zoals De Winter die ook maakte (afb. 74). Soortgelijke vogels komen ook voor op het schilderij *Ontwaakt* (1915) van Lizzy Ansingh, dat zich in de collectie van P. A. Regnault bevond en waar De Winter hoogstwaarschijnlijk van op de hoogte was.⁵⁵ Ansingh schilderde een vreemd Chinees-achtig mannetje, dat naar een grote, pronkende vogel opkijkt.

Over zijn in kunstzinnig opzicht bepaald niet vernieuwende en vaak kitscherig aandoende vogels vertelde De Winter dat ook zij producten waren van bovenzintuiglijke ervaringen. Anderzijds strooide hij verhalen rond dat hij ze tijdens zijn verzonnen reizen door Azië en Amerika in werkelijkheid gezien had. Na zijn overlijden zijn deze fantasieën als waar gebeurde feiten in zijn levensbeschrijving opgenomen, zoals in *Het Vaderland* (15-8-1951) en in het kunstenaarslexicon *Mak van Waay*.

Dit nieuwe onderwerp was aanleiding tot heftige discussies en voor De Winter de aanzet tot een nieuwe kunsttheorie over de zogenaamde hogere mystiek, waar hij mee kon schermen. Een van de eerste betrokkenen die blijk gaven van een negatief oordeel over De Winters 'vogels', was de kunstverzamelaar Pierre Alexander Regnault, die zich vooral voor zijn



74. *Paradijsvogel*, pastel/papier velours, 63,5 x 47 cm, l.o. A. de Winter (± 1920-23)
Part. coll.

expressionistische kleurenfantasieën interesseerde en sindsdien zijn artistieke ontwikkeling op de voet volgde.⁵⁶ Ondanks zijn enthousiasme voor de half-abstracte visioenen van De Winter behield Regnault vanaf het moment dat hij De Winter leerde kennen – zijn eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum van juli 1916 was de aanleiding – de nodige reserves. Hij was nog niet helemaal van De Winters kunstenaarschap overtuigd en had kritiek op de hoogmoed en overredingskracht waarmee De Winter zijn omstanders benaderde.

Sinds juli 1916 werd De Winter regelmatig genoemd in de briefwisseling tussen Regnault en zijn vriend en vertrouwensman, de kunstschilder A. H. Gouwe.⁵⁷ Regnault vroeg meermaals Gouwes oordeel over deze curieuze schilder, die zo moeilijk te plaatsen was. Gouwe voelde de twijfels van zijn vriend in eerste instantie goed aan, maar nadat hij in mei 1917 De Winter persoonlijk leerde kennen, was hij plotseling overtuigd van zijn mogelijkheden

en inzicht. Op 25 mei 1917 schreef hij aan Regnault: 'De Winter lijkt mij erg gecompliceerd [...]. Wat ik voor mij zeker weet, is, dat hij een diep en fijn bewustzijn heeft en dat door hem zich schoonheid en wijsheid materialiseert, die in de artiestenwereld een eerste plaats toekomt.' Hij geloofde niet dat De Winter speculeerde, al bleven er vraagtekens. 'Zoo weet ik dan ook niet wie De Winter is in zijn geheel maar dat hij de moeite waard is, is voor mij zeker. Dat hij zichzelf zoo voelt, is mij niet opgevallen of liever, dat heeft mij niet gehinderd – mij is nog niet gebleken dat hij daartoe niet het recht had. Als men een helderder blik heeft, op leven en kunst, dan anderen mag men dat ook zeggen – moet men zelfs – valsche bescheidenheid is even onzuiver als zich ten onrechte verheffen.'⁵⁸

In de bewaard gebleven brieven van mei-juni 1917 aan Regnault liet De Winter weinig regels onbenut om zijn heldere inzicht ten toon te spreiden, niet alleen over zijn eigen rol als kunstenaar, maar ook over anderen: 'Er is zoo weinig te zien dat inderdaad Kunst is en nog is de schilderij van Konijnenburg bij U en de zwart-wit van Gouwe me bij gebleven. Anderen, die 't fijne mystieke der Kunst wel raken als een Vanninga, de Gaetere soms en van de ouderen Thijs Maris en Gabriël maar daarvoor is een innigheid en gevoeligheid noodig, die duizendmaal meer waard is dan de Kermisachtige drukte van de Ultra-modernen, ook al zijn ze soms knap in hun vak. Wat zij te zeggen hebben komt van zoo'n laag niveau dat 't voor den fijnen speurende geest geen belang heeft. De heerlijke eenvoud van een primitief of een Chinees kunstwerk voor onderstellen een geesteskuiluur die schooner is en dieper zoekt dan een naakte vrouw (J. Sluyters), enige lodderige bloemen (L. Gestel), een danseres (P. v. d. Hem) die niets weet van het heilig rythme dat de dans in 't Oosten is.'⁵⁹

In een tweede brief vervolgde hij over zijn eigen schilderkunst, die zoveel mystieker zou zijn dan de 'alledaagsche kunst en de platte kleursmeerderij *zonder zin* van de Ultra-modernen',⁶⁰ en schreef: 'Dat ik 't vermogen heb tot kunnen zeggen tot formuleren wat dikwijls vaag in de ziel van anderen leeft legt mij de plicht ook op dat te doen. Gister nog zei Gouwe dat ik zoo

geheel z'n gevoelswereld tot klare vorm bracht welnu het is de roeping der kunst dat in 't groot te doen voor hen die werkelijk schoonheid en waarheid voor eigen ziel zoeken [...]. De ware kunstenaar doet niet wat de mensch gewoon is, maar zoekt Harmonieën, die in de ziel 't besef van 't verhevene en het *Zegbare* te voorschijn roepen.'

Wat dit nu met de 'vogels' van De Winter te maken had, blijkt pas echt duidelijk uit de brieven die hij in het voorjaar van 1918 aan Regnault schreef. In februari 1918 had hij Regnault zo'n vogel voor zijn collectie toegezonden, maar de verzamelaar was er weinig gelukkig mee. Hij was ervan overtuigd dat de expressionistische werken van De Winter veel sterker waren dan het deel van zijn oeuvre dat aan de natuur herinnerde,⁶¹ en betreurde deze ontwikkeling ten enen male. Regnault hoorde echter tot de minderheid. De Winter had het expressionisme al min of meer de rug toegekeerd en zocht zijn inspiratie nu in de 'redelijkheid van de natuur', in navolging van de Chinese schilder-filosofen. Hij liet zich door de mening van Regnault alles behalve uit het veld slaan en stelde in mei 1918 voor dat hij de 'Vogel' wel wilde ruilen voor een ander schilderij, maar dat hij bij zijn standpunt bleef, dat het een van de beste werken uit de hele collectie was. Deze uitspraak was de inleiding op een beschouwing van vier kantjes over de achtergronden van die vogels.

Als geestelijk kunstenaar reageerde hij noodzakelijkerwijs op het materialisme en het oppervlakkige impressionisme van de vorige generatie, en probeerde hij 'onafhankelijke fantasie-vormen te scheppen', waarin hij zijn 'natuuraanschouwing', zijn '*eigen innerlijk ondergaan der natuurverschijnselen*' in beelden omzette.⁶² Door het bovenstaande te onderstrepen gaf hij aan dat dit het 'kardinale punt' in zijn schilderkunst was. Matthijs Maris en Odilon Redon deden hetzelfde: 'Geprikkeld door een innig natuurgevoel werken zij schijnbaar in den zin der Natuur verder en verwerklijken ons gestalten en gebeurtenissen waardoor het z'n reëel bestaande verruimd en verrijkt toeschijnt.'

Deze theorieën waren gebaseerd op de Chinese, Zenboeddhistische kunstopvattingen: 'Evenwel, fantasie is geen willekeurig spel, maar eischt

een diep innig contact en overgave aan de werelddingen. Ze schept geen nieuwe werelden, doch ontdekt ze en is daarom in kunst een eeuwige bron van vernieuwing en groei en daarom zegt een der Heilige regels der Chinese schilderkunst ook terecht dat er redelijkheid in de fantasie moet zijn. Meer nog. Het is niet meer het doel van een schilderij af te "zien" wat het voorstelt, m.a.w. niet de gekleurde analyse der zintuiglijkheid zich in het oog het oorspronkelijk natuurgegeven opnieuw als realiteit te reconstrueren. Het is een verdienste der Nieuwe kunst dat ze tenminste aan dit intellektualisme een einde gemaakt heeft (niet de Hollanders hoor, géén één) door de nadruk te leggen op het feit dat over den omweg der schilderij voorstelling het gevoel dat den schilder beheerschte gekend moet worden. Het gaat niet meer om te begrijpen (= in begrip vatten, dat is verstandswerk) maar om te *voelen* [...]. Daarom is het Ultra-modernisme tienmalen zwaarder dan het impressionisme (behalve als men pornografische zielsdiepten heeft te openbaren). Het oriënteren op de werkelijkheid is weggenomen en de beschouwer is rechtstreeks op zijn eigen aanvoeling aangewezen. Wanneer ik me dus van de werkelijkheid in gewonen zin afwend, dan bedoel ik daar volstrekt geen natuurverkrachtingen mee zooals men nu veelal ziet. Ik kan er ook niet toe komen om mijn gevoelswereld uit te drukken op plat realistische wijze noch de natuur tot fantastische Gebilde willkurlich aneinander reihen. Wil ik de werkelijkheid gebruiken dan kan ik die slechts ontleenen aan mijn eigen gevoel en in dat gevoel de dingen zetten die ik lief heb; men noemt dat stemming, geesteshouding [...]. Zoo is ook de schilderij van U regelrecht ontstaan uit een gevoel van rijke levensweelde en heeft U er een mystiek in gezocht van stille diepe "Ruhe". Maar U voelt wel dat ik niet op één thema voortborduurt.' De Winter meende dat zijn 'vogel', als symbool van de rijkdom van het leven, kon wedijveren met de pastel van Redon uit de collectie van Regnault, die 'de rijkdom van de vruchtbaarheid' zou verbeelden. Zijn grootste wens was dat Regnault zijn 'roode tekening', die in het Stedelijk Museum in Amsterdam hing, zou vervangen door zijn 'Vogel', die voldeed als 'pendant van Redon'.⁶³



75. Kalligrafisch schrift, The orthodox style of Chinese writing, afb. uit *Chinese calligraphy and painting*, brochure uit het Sinologisch Instituut te Leiden, xvii 600 II

De Winter en de Chinese kunst

Ondanks het feit dat De Winter zich pas in de loop van 1917-1918 bewust beriep op de Chinese kunstfilosofie, gaat de invloed ervan op zijn werk terug tot de periode 1914-1916. Door het lezen van Schopenhauer kwam De Winter waarschijnlijk al omstreeks 1900 met de oude Indische wijsbegeerte en het Chinese boeddhisme in aanraking. Bovendien was de theosofische leer, waar hij zich kort daarna in verdiepte, een samenraapsel van vooral oosterse godsdiensten en mystiek en werd ook wel neo-boeddhisme genoemd.⁶⁴

Het boeddhisme werd vanuit India in de tweede helft van de eerste eeuw van onze jaartelling in China geïntroduceerd, waar het eeuwenlang de verschillende schilderstijlen bepaalde. In de loop van de 10e eeuw leidde dit tot de filosofische Zenboeddhistische schilderkunst van de noordelijke Soeng-dynastie (960-1127). Schilderen werd beschouwd als een van de hoogste geestelijke uitingen, waarmee het innerlijke gevoelsleven het meest direct tot uitdrukking kon worden gebracht. De wortels van de Chinese schilderkunst liggen niet alleen in de dichtkunst en de filosofie (Zenboeddhisme), maar ook in het uiterst expressieve kalligrafische schrift (afb. 75).⁶⁵ In de kalligrafie werden gevoelens middels een snelle penseelvoering in donkere inkt (wij noemen dat oostindische inkt) automatisch geregistreerd. Beide aspecten, de filosofische achtergrond en de intuïtieve stijl, maakten de Chinese schilderkunst voor De Winter aantrekkelijk. De invloed dateert uit zijn expressionistische tijd (1915-1916), hoewel zij niet altijd even duidelijk aantoonbaar is. De belangstelling van De Winter voor de oosterse kunst blijkt met name uit zijn briefwisseling met Henri Borel in de lente van 1916. Toen Borel, die als tolk in China en Nederlands-Indië een grote affiniteit met de oosterse wijsbegeerte en haar beeldende kunst had ontwikkeld, in april 1916 een artikel over boeddhistische kunst in *De Telegraaf* publiceerde en daarin stelde dat geen enkele westerse kunstenaar zich kon meten met zijn collega's uit het Oosten, voelde De Winter zich geroepen het tegendeel te bewijzen. Hij probeerde Theo van Doesburg, die zijn werk in bescherming nam en tevens geïnteresseerd was in de oosterse



77. Kao Jan-Hui, *Winterlandchap*, inkt/zijde, 124 x 60 cm (13de eeuw), afb. uit William Cohn, *Chinese painting*, Londen 1948

76. *Rotslandschap*, olieverf/paneel, 50 x 100 cm (± 1915-1920)
Coll. W.J. de Winter, Krimpen aan de IJssel



kunsten, ertoe te bewegen een repliek te schrijven en maakte zijn mening vervolgens persoonlijk in een brief aan Borel duidelijk.⁶⁶ Toen Borel uiteindelijk zwichtte en bij Ten Doesschate de schilderijen van *De Winter* kwam bezichtigen, werd hij vooral door de landschappen (afb. 76) geboeid. Zij moeten hem herinnerd hebben aan de idealistische landschapsschilderkunst van de Chinese schilder-filosofen, waar hij altijd over schreef (afb. 77). In zijn artikel over *De Winter* in *De Amsterdammer* (20 mei 1916) merkte hij dan ook op: 'Voor een in mystieke filosofie door-gedrongen Oosterling zijn deze landen even "reëel" en natuurlijk als de welbekende landschappen der stoffelijke wereld, en ook de bewoners, die hij er ontmoet.'⁶⁷ De Winter kwam in zijn visioenen over die landen inderdaad personen tegen, waar hij Borel in mei 1916 over schreef.⁶⁸ De Chinese prenten, die hij kort daarvoor van Borel had ontvangen, waren de aanleiding voor deze brief, waarin hij zich meer bescheiden opstelde dan in hun eerste contact: 'Ik had het gevoel dat schilderen eigenlijk een volmaakt overbodig



xiii *Orchidee*, gouache-pastel/
papier, 60 x 48,5 cm, r.o. A. de
Winter (± 1917)
Coll. W. J. de Winter, Krimpen
aan de IJssel

iets is, tot nu toe nog al met succes bevochten maar nu voelde ik wel dat er zulke goddelijke dingen gemaakt zijn dat ik dat gevoel van nutteloosheid niet meer zou kunnen overwinnen. Ik zou er vrede mee hebben maar ziehier een relaas dat me duidelijk zichtbaar voor oogen werd gehouden. Ik liep in een landschap dat geheel wit was waarboven een oneindig teer groene lucht zich welfde. Ik was gekleed in een grijs zwart wijde mantel en een zacht groene glans lag over m'n gezicht. Ik ging naar de plaats (wist ik) die ik op Uw prent gezien had om de Wijze te vinden. Ik trof hem aan precies zoals hij op die prent voorkomt gekleed in een geel gewaad met een vriendelijk teer roze gezicht verdiept in de beschouwing van een tafereel dat ik niet zien kon.' De Wijze sprak De Winter aan en vertelde hem dat hij, ondanks zijn twijfels, op de goede weg was. Hij had volgens de Wijze 'den moed om de Schoonheid van het Wijze te verwerpen om het Groote leed te begrijpen en het drama te peilen van de door God verlaten menscheid'. Toch eindigde De Winter zijn brief aan Borel als volgt: 'Ik moet U eerlijk zeggen dat ik me ook nu nog niet gelukkiger voel met m'n kennis van demonologie, maar ik voel wel min of meer duidelijk dat ik toch binnen 't evolutieplan iets doe als is 't niet erg mooi onzin is 't toch blijkbaar niet al vind ik Uw prenten toch oneindig veel begeerenswaardiger, Wie zal ten slotte Het Plan begrijpen.'

De Winter las niet alleen over oosterse wijsbegeerte en godsdienst, maar ook over Chinese en Japanse schilderkunst. Hij bezat het standaardwerk op het gebied van Chinese en Japanse kunst, *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1913) van de sinoloog E. F. Fenollosa.⁶⁹ Fenollosa besteedde vooral aandacht aan de Chinese landschapsschilderkunst en het Zen-boeddhisme.

Het geschilderde landschap – 'Sansui' (= bergen met water) (afb. 77) – werd door Zenboeddhisten gebruikt als object voor meditatie (Zen) om zodoende greep te krijgen op de zuivere waarheid, die niet in woorden, begrippen, vaste leerstellingen of gedragsregels tot uitdrukking kon worden gebracht. Zij kon slechts *zwijgend* worden doorgegeven, bij voorkeur in de heilige taal van de natuur. Landschappen, maar ook



78. *De Wachter*, olieverf/paneel, 51 x 35,5 cm, l.o. A de W, r.o. 'de Wachter' (± 1915)
Coll. J. B. Bommeljé, Utrecht

vogels, vissen en diverse planten hadden naast een natuurlijke, ook een metaforische betekenis. De populairste planten in de Chinese schilderkunst waren bamboetakken (= oprechtheid, trouw en volharding), pruimebloesem (moed) en de pijnboom (kracht).⁷⁰ De orchidee, symbool van 'nederigheid, gecombineerd met schoonheid, bescheidenheid en verfijnde delicate', de pioen en lotusbloem (Indische waterlelie) kunnen hieraan worden toegevoegd. Dieren werden in hun meest natuurlijke houding weergegeven, waardoor hun wezen het dichtst benaderd werd. Vogels op Chinese en Japanse prenten onderscheiden zich juist hierin duidelijk van de meer starre Europese vogelstudies, van voor de tijd dat invloeden uit het Oosten werden overgenomen.⁷¹ Fenollosa citeerde in zijn boek de beroemde



79. Su Kuo (1072-1123), *Vogel op bamboe-stengel*, inkt/papier, 47 x 29 cm, afb. uit William Cohn, *Chinese painting*, Londen 1948

verhandeling van de landschapsschilder Kakki (Kuo Hsi) over de elementen die in het meest ideale en leefbare landschap aanwezig moesten zijn: bergen, bomen, water enzovoort en schreef vervolgens: 'The critics of sansui (landscape) usually give the scene such qualities as are: suitable to walk in, suitable or pleasant to look at, suitable to ramble in, and suitable to live in. The sansui that is supreme combines the four qualities.'⁷²

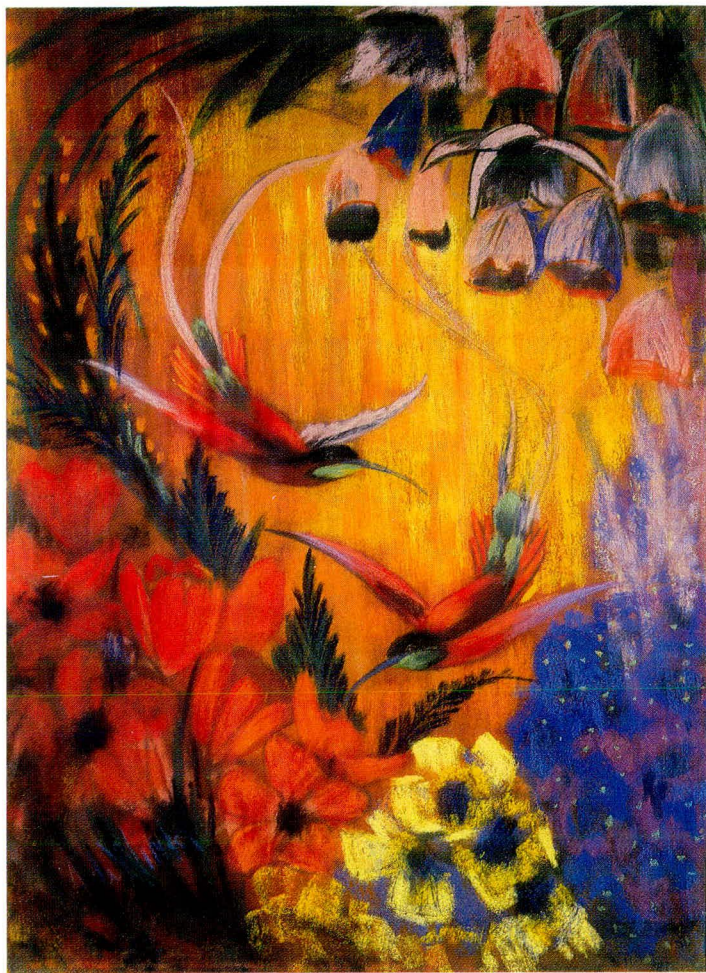
De Winter schilderde landschappen die, in tegenstelling tot de hierboven geciteerde criteria, onleefbaar en kaal waren. Zij verbeelden het menselijk lijden: eenzaamheid, het levenslot (karma) en de dood. Een voorbeeld is een rots-landschap, getiteld *De Wachter* (afb. 78) uit 1915, waar niets menselijks in valt te herkennen.

Het verlaten landschap staat voor de gemoeds-toestand van de Wachter. In vergelijkbare rots- en berglandschappen uit de periode 1916-1920 is dezelfde voorkeur voor sombere leegheid te herkennen.

De orchideeën van De Winter wijzen ook vaak op de invloed van Chinese schilderkunst. De reeds genoemde *Orchidee* van afb. 65 uit 1916 is een van de vroegste voorbeelden. De schetsmatig aangegeven grashalmen op de voorgrond en de zwarte vegen die een achtergrond suggereren, doen denken aan het Chinese (en Japanse) bamboemotief (afb. 79). Verscheidene critici, onder wie Bernard Canter en dr. P. Buschman, wezen op de oosterse inspiratie in het werk van De Winter.⁷³ Buschman schreef over de grillige en exotische planten: 'Zij zijn even ondiep als de Japanse phantasie over de natuur en het menschenlot; maar helaas niet zoo rijk, niet zoo fijn en edel van lijn, niet zoo stralend van voordracht. Nochtans zijn Japansche invloeden in enkele teekeningen gelukkig verwerkt.'⁷⁴

Ook Albert Plasschaert attendeerde zijn lezers in kritieken over De Winter op oosterse motieven in zijn werk.⁷⁵ Hij meende zelfs dat zijn groeiende belangstelling voor de Chinese kunst in de loop van 1917 hem kon helpen bij het vinden van rust en evenwicht in zijn schilderijen. Naast het schilderen met de trage olieverf zou het Chinese voorbeeld hem leren zijn roekeloze en wilde kleurexplosies tot redelijke natuurvormen terug te brengen.⁷⁶

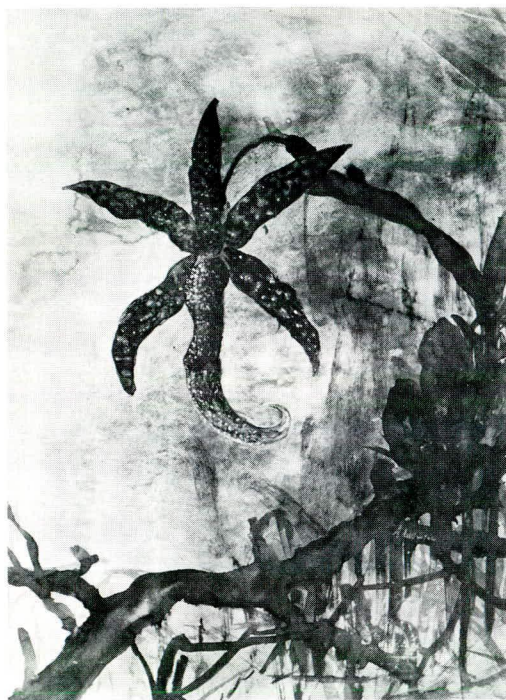
In navolging van de Chinese schilder-filosofen probeerde De Winter één te worden met zijn onderwerp en dit gevoel zo perfect mogelijk te visualiseren. Zijn orchideeën werden steeds rustiger, meer uitgebalanceerd en subtieler uitgewerkt, zoals in afb. 80. In een dergelijke gouache zag Plasschaert alle wezenlijke kenmerken van de Chinese kunst weerspiegeld: 'voornaam; eenvoudig en toch subtiel, rustig, hoewel met activiteit, en van een stilte, die van het Innerlijk is'. De orchidee vormt het centrum van de compositie en hangt als een ster in de hemel, schijnbaar omringd door een lijnenspel van zwarte vegen – takken – die opnieuw aan het Chinese bamboemotief herinneren en voor-namelijk een sierende functie hebben. In



xiv *Kolibries*, pastel/velours
papier, 98 x 68 cm, l.o. A. de
Winter (± 1920)
Coll. mevr. A. W. A. de Winter,
Rijswijk



xv *Tropische vogel*, olieverf/
doek-karton, 69,5 x 49,3 cm, r.o.
A. de Winter (± 1918-1920)
Coll. Ad. Booijen, Utrecht



80. *Orchidee*, aquarel-gouache/
papier, 64 x 44 cm, r.o. A. de
Winter, (± 1917-1918)
Part. coll.



81. *Vogel op een tak*, Oostindische
inkt/zilverpapier, 62 x 23 cm,
geen sign. (± 1930-1935)
Part. coll.

Beschouwingen (november 1917) schreef Plasschaert over dit soort orchideeën, waarvan De Winter series maakte: 'En ge bespeurt de werking in die teekeningen uit den laatsten tijd, waar de kleur van De Winter vurig is gebleven, maar meer verfijnd; waar het wentelen der vlammen ophiield, en de kleur neêrhangt met een bloem meê over 't heele vlak; waar het lijnenspel eenvoudiger is en waar rust meer kwam dan ooit te voor, in de orchidee en haar omgeving; in de spin als een andere bloem bizar neerhangend...'⁷⁷

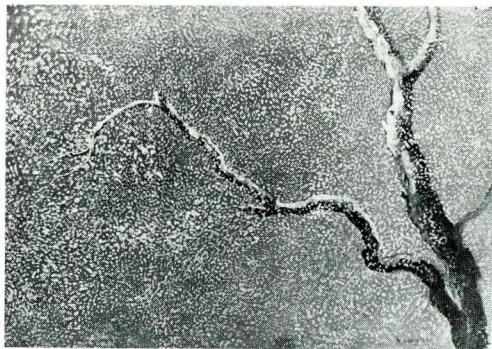
De aquaria en paradijsvogels, die De Winter tot 1928 schilderde, zijn niet minder geïnspireerd op Chinese schilderkunst. Vissen en vogels waren voor de Chinese schilder-filosofen symbolen van vrijheid en overvloedige rijkdom en er valt veel voor te zeggen dat ook De Winter, naarstig op zoek naar een hogere

mystiek, een dergelijke diepere inhoud zocht. Ter herinnering kan verwezen worden naar hetgeen De Winter in zijn brief aan P. A. Regnault over zijn 'vogel' te melden had; hij was ontstaan uit een gevoel van 'rijke levensweelde'.⁷⁸ Belangrijker is echter, dat hij zijn vogels (afb. 74) en vissen (afb. 71) een innerlijke, verstilde rust wilde meegeven, die ook de levendige vissen en vogels op Chinese prenten en gewassen tekeningen bezitten (afb. 79). De Winter wist evenwel de beweeglijke en karakteristieke houding van de dieren aardig te benaderen, maar bleef steken in een barokke pracht en



82. *Bloeiende tak*, tempera-
(vernis)/karton, 32,7 x 38 cm, r.o.
A de W (± 1916)
Coll. Rijksdienst Beeldende
Kunst, 's-Gravenhage

83. *Takken in de sneeuw*, olieverf/
doek, 32 x 43,5 cm, r.o. A. de
Winter (± 1916)
Coll. mevr. Nierstrasz-Maronnier,
Gorsse



praal, waar weinig van de subtiliteit van Chinese prenten in terug te vinden is. Een van de meest expressieve en duidelijk op Chinese vogelstudies terug te voeren schilderijen van De Winter is *Tropische vogel* (afb. xv). Het werk is in olieverf geschilderd en berust, waarschijnlijk mede dank zij de techniek, minder op effectbejag dan de vogels in pastel. Het materiaal eist de aandacht op, waardoor het onderwerp op een tweede plan staat. De dikke, grove verflagen bij de takken en de hangende vegetatie boven in de compositie zijn met

paletmes opgebracht. Het schilderij straalt een kracht uit die gezien het totale oeuvre van De Winter uitzonderlijk is. Slechts één schilderij, *Fantasie in rood* (afb. 13) overtreft dit werk. In hoeverre zulke uitschieters het resultaat zijn van een niet volledig beheersen van de techniek – het materiaalgebruik is niet zuiver – zal verder buiten beschouwing worden gelaten. De Winter maakte sinds het najaar van 1917 ook etsen en litho's van vogels op takken, en later, tussen 1925 en 1930, schilderde hij ze met oostindische inkt op zilverpapier, zoals *Vogel op een tak* (afb. 81), een rechtstreekse kopie van een Chinese kalendertekening.

Het herkennen door critici van oosterse invloeden in het werk van De Winter wekt geen verwondering. De interesse voor exotische motieven bestond in Europa al sinds de romantiek en kreeg na 1850 een extra impuls door import van Japanse prenten in Europa en Amerika.⁷⁹ James McNeill Whistler en de Franse impressionisten waren de eersten die Japanse invloeden verwerkten. Voor symbolistische kunstenaars als Gauguin en de Nabis, Redon en Jan Toorop bleek de Japanse kunst eveneens een belangrijke inspiratiebron. Ook tijdgenoten van De Winter, zoals Van Doesburg en de mediamieke schilders van de kunstenaarsvereniging *De Branding*, waren geïnteresseerd in de kunst van Oost-Azië en de oosterse mentaliteit in het bijzonder.⁸⁰

Vincent van Gogh, een van de belangrijkste kunstenaars die De Winter tot aan zijn dood bleef intrigeren, kopieerde zelfs Japanse prenten. Hij identificeerde zich met Japanse kunstenaars, zoals De Winter op bepaalde momenten een reïncarnatie van een Chinese schilder-filosoof dacht te zijn.⁸¹ De Winter heeft twee op de Chinese kunst geïnspireerde schilderijen gemaakt, die eveneens herinneren aan Japans aandoende werken van Van Gogh, *Bloeiende tak* (afb. 82) en *Takken in de sneeuw* (afb. 83), beide vermoedelijk uit 1916.

De Winter en Van Gogh

In de loop van 1917-1918 werd De Winters wens Van Gogh te overtreffen sterker dan ooit. Niet zozeer omdat zijn werk stilistisch overeen-



xvi *Landschap*, olieverf/paneel,
60 x 49 cm, l.o. A. de Winter
(± 1930)
Coll. A. Lührman, 's-Gravenhage

kwam of zelfs beter was dan dat van Vincent van Gogh, maar omdat hij het demonische had overwonnen.

De belangrijkste reden voor de overdreven concurrentie was het feit dat hij ontdekt was door de 'ontdekker' van Van Gogh, Frederik van Eeden. Van Eeden had in juli 1916 in de tentoonstellingscatalogus geschreven: 'Voor omstreeks vijf en twintig jaar was het Vincent van Gogh die mij voor 't eerst ontroerde door een schoonheids-expressie, waarbij natuur-getrouwheid somtijds geheel en al verwaarloosd werd. Ik juichte over die bevrijding, tot bittere ergernis van de schilders uit dien tijd, die nog in hun conventie gevangen bleeven. Nu worden er voor Vincent's doeken schatten gebooden. Hij, die nooit een doek kon verkopen, is nu, na zijn dood, gearriveerd. En toch is Vincent maar een voorlooper, hoewel een sterke, een echte. Veel van zijn werk is demonisch, waanzinnig en onschoon. Hij heeft den ban verbrooken, doch daarbij eigen evenwicht verlooren. Niemand onder de jongere expressionisten zag ik, die mij waard toescheen het werk op te nemen dat Vincent begon [...]. Totdat ik voor kort, door een bijzondere maar zeer duidelijke bestiering gevoerd werd voor het werk van de Winter en daar onmiddellijk zag dat de man gekoomen is die voort zal gaan waar Vincent is blijven steeken, die tot daad zal maken, wat bij Kandinsky en de zijnen nog maar woord en theorie gebleeven is.'⁸²

Zoals eerder opgemerkt begrepen critici en andere geïnteresseerden niets van de vergelijking De Winter-Van Gogh, die voor sommigen een bron van ergernis was. Zo verscheen in juli 1917 een artikel van Herman F. E. Visscher in *De Beweging*,⁸³ waarin de rol van Van Eeden in de Van Gogh-waardering uitvoerig werd besproken. Aangezien de schrijver-psychiater met het ontdekken van De Winter de betekenis van Van Gogh sterk gerelativeerd had, besteedde Visscher de nodige aandacht aan De Winter. Hij werd niet gespaard, zeker niet in vergelijking met Van Gogh.

A. H. Gouwe, de vriend van P. A. Regnault, had het artikel opgemerkt en de kunstverzamelaar erop geattendeerd. Het duurde evenwel niet lang voordat De Winter zijn versie van het verhaal gaf. Hij schreef Regnault: 'In de Beweging heeft een mijnheer 8 blz. noodig om

me te bewijzen dat ik niks ben. Hij heeft 't doorlopend over Van Gogh en mij en neemt 't mij kwalijk dat literatoren mij bekend maakten maar denk U de reputatie van Van Gogh zonder de enorme literatuur over hem en denk U de Ultra-modernen zonder hun programma's uitleggingen en literaire opstellen en was tenslotte Fred. van Eeden niet de ontdekker van Van Gogh?'

Mocht Van Eeden een jaar eerder een tikje overdreven hebben, nu, in juni 1917, meende De Winter oprecht te kunnen zeggen: 'Ik heb wat Van Gogh niet had de groote evenwichtige Rust in mijn werk. Ik ben niet een door Kosmisch Geweld gegrepene maar een rustig overziener die de vrede kent maar daartoe niet gekomen is zonder het heftig bewogene van een Van Gogh te kennen. Geen rust is denkbaar zonder de bewogenheid, want zonder dat is 't zwakte en 't leven moge stuk vallen, ik zal me bukken om mee te herstellen, doch niet wanhopen, dat deed V. Gogh wel en dat Fred. v. Eeden dus in mij iets te waardenen vond spreekt vanzelf omdat na 't bewogene 't beheerschte en evenwichtige toch altijd meer voldoening geven. Dat Van Eeden dus in z'n smaak zou ontaard zijn, zoals die Mijnheer in De Beweging zegt is een onware en misselijke insinuatie omdat die mijnheer de Visser Van Eeden haat en mij gebruikt om zijn haat te luchten.'⁸⁴ Naarmate de jaren vorderden en de reputatie van De Winter als kunstschilder kelderde, werd zijn kritiek op Van Gogh steeds onredelijker en aan het einde van zijn leven zelfs grof.

Onzuivere drijfveren 1918

De Winter mocht de buitenwereld doen geloven dat hij in zijn nieuwe werk rust en evenwicht had bereikt en dat het bovendien tot 'verdieping van het gevoelsleven' zou leiden, innerlijk raakte hij steeds vaker bevangen door twijfels en onzekerheden. Die onzekerheden kwamen in brieven aan de oppervlakte, ook al werden ze meestal omhuld met theorieën die zijn kunstenaarschap bevestigden. In de genoemde brief aan Regnault van juni 1917 schreef hij na enkele passages vol zelfverheerlijking: 'want ik heb tijden van twijfel als ik zoo de luidruchtige successen om me heen zie zooals bv. de geheele

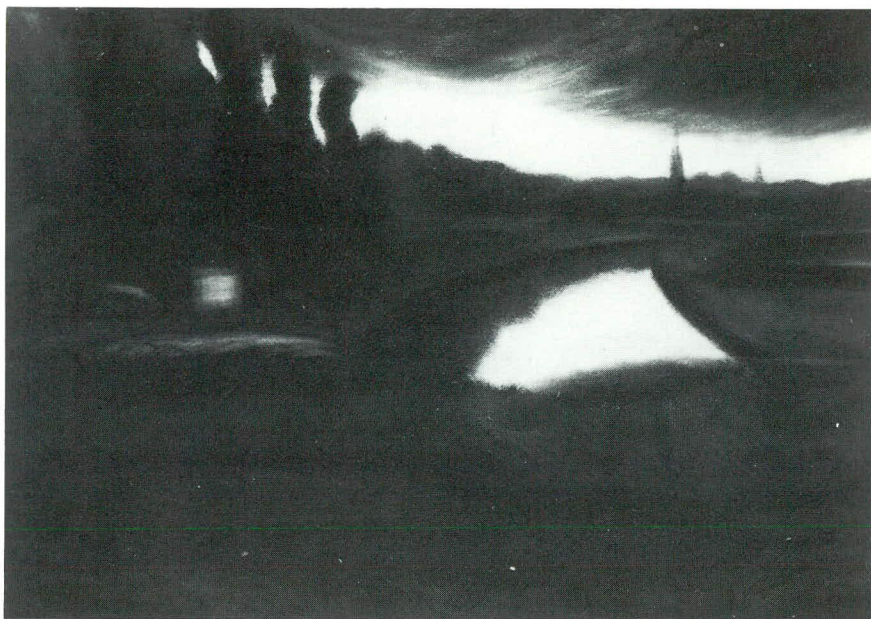


84. *Landschap met bomen*,
gouache/papier, 95 x 63 cm, r.o.
A. de Winter (1917-1920)
Stedelijk Museum, Amsterdam

verkoop van alle Fauconniers bij kunsthandel v. d. Linde.⁸⁵

Door twijfels bevangen kon De Winter plotseling zijn principes laten varen om, zijn kritiek op de 'natuur-omvorming' van de modernen ten spijt, opnieuw in een kubistisch-expressionistische stijl te gaan werken. Dit zou althans het bestaan van een werk als *Landschap met bomen* (afb. 84) kunnen verklaren, dat geen enkele aansluiting heeft met de rest van zijn oeuvre. De gouache kan op Le Fauconnier

geïnspireerd zijn, gezien de decoratieve, kubistische kenmerken en het expressieve kleurgebruik. De bomen zijn tot dunne staken gereduceerd, waarop omgekeerde, kleurige schotels lijken te balanceren. Een ander werk dat platter en gestileerder aandoet dan de meeste schilderijen is de pastel *Landschap met boerderij* (afb. 85). Over de datering van beide werken bestaat geen zekerheid. Waarschijnlijk heeft De Winter ze tussen 1917 en 1920 gemaakt. *Landschap met boerderij* (afb. 85) is



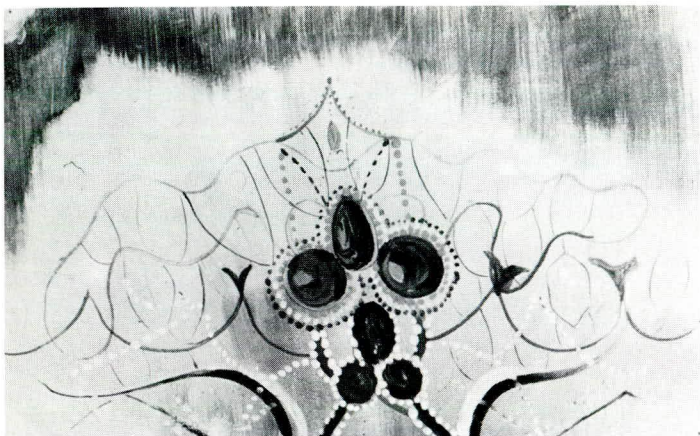
85. *Landschap met boerderij*,
pastel/karton, 52 x 70 cm, r.o.
Janus de Winter (1917-1920)
Centraal Museum, Utrecht

niet door hemzelf gesigeneerd. Hij ondertekende nooit met Janus de Winter, maar altijd met A. de Winter. Naar de vormgeving van het boerderijtje en de hooiberg te oordelen, is het niet uitgesloten dat deze pastel van zijn hand is.⁸⁶

In de jaren 1917-1918 had De Winter voldoende redenen zich zorgen te maken over de kwaliteit van de in grote series vervaardigde pastels. De buitenwacht – althans de kunstcritici en andere kenners – leverde steeds meer kritiek op de kitscherige plaatjes met vogels en vissen, die zouden verwijzen naar een hogere mystiek. Met het verdwijnen van het demonische element en de expressieve schilderijstijl boette zijn werk aan artistieke in. In september 1917 werd de tentoonstelling in Voor de Kunst in Utrecht nog goed ontvangen; de Utrechtse burgers wezen zijn nieuwe werk zeker niet af en de paradijsgedichten lagen goed in de markt.⁸⁷ Maar in januari 1918, toen hij voor de tweede keer in het Stedelijk Museum in Amsterdam expo-

seerde, was hij opnieuw de betwiste kunstenaar, wiens werk in juli 1916 zoveel stof deed opwaaien. De voors en tegens liepen nog meer uiteen dan toen het geval was.⁸⁸

Cornelis Veth, die De Winter destijds goed gezind was, erkende nu dat de ontdekking van de mystieke schilder op een vergissing berustte en schreef: 'Ik kan alleen constateeren dat het er uit ziet, alsof De Winter zijn korte vleug van artistieke achter zich heeft, en, zich met meerdere bewustheid zettend tot "scheppen", van een pijnlijke onzekerheid, een groven smaak, en een armelijke verbeelding blijkt in bijna al zijn nieuwe werken.'⁸⁹ Hij doelde met name op de orchideeën en de 'in kunstbloemen opgediende vogels' (afb. 72). De kritieken van Albert Plasschaert en W. C. Brouwer, zelf beeldhouwer en sierkunstenaar, waren daarentegen lovend. Brouwer was in januari-februari 1918 samen met enige architecten een belangrijke stimulans voor De Winter.⁹⁰ Hij schreef een uitgebreide recensie over de tentoonstelling en meende dat zijn werk nog steeds 'karakterbeelding' genoemd kon worden, het was: '[...] geesteswerk, dat slechts een door den mensch te herkennen en te beleven motief behoeft om zich uit te spreken, om te worden verstaan.' Boven-



86. *Sensitieve verbeelding van een gevoelig, kunstzinnig mensch* (achterzijde: aura van J. H. Maronier, sensitivistische voorstelling van een gevoelig kunstzinnig mensch), olieverf/doek, 20,5 x 31 cm, geen sign. (± 1917-1918)
Coll. mevr. Nierstrasz-Maronier, Gorssel

dien probeerde De Winter 'ook zelfs zonder dien, door den mensch verstaanbaren vorm (herkenbaar motief) tot het uitzeggen van zijn ziel te komen', hetgeen voor zijn doorzettingsvermogen zou pleiten.⁹¹ Op de tentoonstelling hingen nog een aantal expressionistische werken, waaronder mogelijk *Muzikale verbeelding* (*Wagner muziek*) (afb. 50) uit 1917. Waarschijnlijk dateert het olieverfschilderijtje *Sensitieve verbeelding van een gevoelig, kunstzinnig mens* (afb. 86), dat doet denken aan een soort sierspinn die een kunstzinnig web weeft, eveneens uit dit jaar.⁹²

Het expressionisme van De Winter was echter op sterven na dood. Op 10 februari 1918 liet Theo van Doesburg, die de ontwikkeling van De Winter nog altijd volgde, Anthony Kok weten: 'Hij schijnt nu niet eens meer die overtuiging in z'n werk te hebben als vroeger en voornamelijk voor den handel te werken.'⁹³ De Winters streven naar erkenning en publieke acceptatie bepaalde in hoge mate de stilistische ontwikkeling in zijn werk. Hij hechtte veel belang aan de verkoopcijfers en schreef na afloop van de tentoonstelling in het Stedelijk Museum aan Van Eeden: 'De tentoonstelling is afgelopen en ook geheel en al een succes geworden. Ongeveer 1600 bezoekers en 12 verkocht tegen den gemiddelden prijs van f 125 niet hoog maar gezien de tijdsomstandigheden ben ik tevreden.'⁹⁴

In het voorjaar van 1918 uitten P. A. Regnault en A. H. Gouwe hun eerste twijfels aan de

integriteit van De Winter als kunstenaar. De verzamelaar kon, zoals bekend, weinig waardering voor zijn vogelstudies opbrengen en Gouwe, die zich inmiddels aan de invloed van De Winter had weten te onttrekken, schreef Regnault op 26 april 1918: 'Wat U zegt van die *Vogel* vind ik geloof ik ook. Het is soms alsof hij vanuit zijn hersens werkt, die weten hoe zijn gevoel het wil – de gewone kwaal van artiesten die te veel doen of uit onzuivere drijfveeren werken.'⁹⁵ Gouwe spoorde Regnault aan om De Winter van zijn mening op de hoogte te brengen, maar begreep zijn aarzeling. Hij adviseerde: 'Het komt er wel op aan U door zijn veelsprakigheid niet van Uw doel te laten afvoeren, daar zijn psychologische diepte, waar hij met meesterlijke zetten zoo onwillekeurig zijn idee in de plaats stelt van het werk en van daaruit zoo gemakkelijk een meening over zijn werk suggereert.' Gouwe doorzag blijkbaar de wijze waarop De Winter keer op keer mensen wist te interesseren door ze met hartstochtelijke, levensbeschouwelijke theorieën te overrompelen. Hij verkocht zijn werk met woorden in plaats van dat hij de schilderijen voor zich liet spreken. Zelf bleef De Winter de overtuiging koesteren dat zijn werk steeds meer waardering kreeg. Over expositiegelegenheden hoefde hij niet te klagen: in de zomer van 1918 was zijn werk te zien in galerie Camarelli & Tessaro en daarna bij d'Audretsch in Den Haag. Verder schreef hij in augustus dat jaar aan Van Eeden dat de belangstelling voor zijn

schilderkunst zich ook kenbaar maakte door vele bezoeken, '[...] die na veel discussies ook meestal tot kopen voeren'.⁹⁶ Hij voegde hieraan toe: 'Merkwaardig hoe de belangstelling voor geestelijke dingen steeds groter wordt ook in intellectueel filosofische kringen die tot nog toe nogal exclusief waren.'

Ondertussen was De Winter via Van Eeden in contact gekomen met tal van lieden die in het buitenland tentoonstellingen voor hem van de grond probeerden te krijgen. Zo zou Halmar van Wijk, beschermmer van kunst & wetenschappen en financiële steun van Frederik van Eeden, in Zweden een expositie organiseren.⁹⁷ Of De Winter de heren Ago von Maltzaken, professor C. Brinckman en baron Von Lawick, die optraden als bemiddelaars in Frankfort en Berlijn, eveneens via Van Eeden kende, is niet zeker.⁹⁸ Uit een brief van De Winter aan P. A. Regnault valt op te maken dat tentoonstellingen in deze steden voor september 1918 gepland waren, maar de expositie in Berlijn vond volgens zijn broer Jo en verschillende critici, die later over hem schreven, pas in januari 1919 plaats.⁹⁹ Deze tentoonstelling bleek namelijk door de opstanden van de communistische 'Spartakusbund' in Berlijn totaal verwoest.¹⁰⁰ Postume artikelen over De Winter geven aan dat hij in deze jaren ook in Bromberg, Warschau en Londen geëxposeerd heeft.¹⁰¹

Plotselinge verandering van interesse 1918-1919

Het succes dat De Winter in 1918 nog ten deel viel, weerhield hem er niet van aan het einde van dat jaar plotseling met schilderen te stoppen, althans voorlopig. Hij schreef aan Van Eeden, dat hij vrij impulsief had besloten geld, tijd en energie te steken in het redigeren en uitgeven van een nieuw socialistisch, pacifistisch tijdschrift, oorspronkelijk *Das Wort* geheten, omdat hij de tijd hier nu rijp voor achtte. Samen met de in de eerste wereldoorlog uit het Duitse leger gedeserteerde journalist W. Breithaupt had hij dit idee ontwikkeld en waren ze het project begonnen. Hoe hij Breithaupt leerde kennen is niet duidelijk.¹⁰² Het eerste nummer verscheen in het najaar van 1918 en bevatte een Duits artikel, dat tevens in

het Engels en Frans was vertaald: 'Es handelt sich um die Zukunft'.¹⁰³ Het voorwoord vermeldde dat het geschreven was door jonge Duitse idealisten, die in 1915 de 'Central-Arbeits-Stätte für Jugendbewegung' hadden opgericht. Hun voornaamste doel was, ondanks de oorlog, het handhaven van internationale contacten tussen jongeren om samen een betere en vooral niet-dogmatische toekomst te beginnen. In 1917 kwam door militair ingrijpen een vroegtijdig einde aan dit ideële project. Hun laatste manifest, dat uit het voorjaar van 1917 dateert, 'Es handelt sich um die Zukunft', werd opnieuw in *Das Wort* opgenomen. De Winter en Breithaupt meenden dat, nu de oorlog ten einde liep, het [...] psychologisch moment voor een internationaal zich begrip goed was, gezien dat Barbusse in Zwitserland, enige intellectuelen in Zweden en ook in Denemarken precies 'tzelfde deden op bijna 'tzelfde moment zonder dat de een 't van de ander weten kon'.¹⁰⁴

Het moment voor een nieuwe confrontatie met socialistische en pacifistische toekomstidealen was daar. De Winter was, zoals de kunstenaars van *De Stijl*, politiek zeer geëngageerd.¹⁰⁵ De Russische novemberrevolutie van 1917 en de politieke discussies in verschillende Europese landen werden nauwlettend gevolgd en vooral de reeds genoemde opstanden in Berlijn van de 'Spartakusbund', die zich op 30 december 1917 tot een officiële communistische partij had geformeerd, brachten de gemoederen van communistische sympathisanten in Nederland in beroering. De Winter heeft zelfs over de Spartakusopstanden in Berlijn geschreven, een artikel dat waarschijnlijk nooit gepubliceerd en derhalve verloren is gegaan.¹⁰⁶

Uit een brief van De Winter aan Van Eeden van maart 1919 blijkt dat hij vanwege zijn werk voor *Das Wort* begin 1919, tijdens de opstanden, in Berlijn was, waar hij blijkbaar zowel exposeerde als medewerkers zocht voor het tijdschrift in de literaire kring van deze stad. Hij liet Van Eeden weten dat de schrijvers Theodor Daubler, Erich Gutkind, Martin Buber, F. M. Huebner en Gustav Meyrink allen hun 'verschillend gerichte medewerking toezegden'.¹⁰⁷ Hetzelfde vroeg hij ook aan Van Eeden en Plasschaert.

Na zijn terugkeer uit Berlijn schreef De Winter

aan Plasschaert dat hij had weten te bewerkstelligen dat de naam van het tijdschrift in *The Word* veranderd werd, waardoor het als blad van internationale allure meer aanzien zou krijgen. De volledige naam luidde: 'The Word in service of Understanding of all Mankind'.¹⁰⁸ De onderneming, officieel de Pacifistic World Union (PWU) genoemd, was zo veebelovend dat hij in augustus 1919 de lang overwogen stap durfde te zetten en definitief zijn ontslag nam bij de Spoorwegen.¹⁰⁹ Op 6 september 1919 noteerde Van Eeden echter in zijn *Dagboek*: 'Gisteren was ik in Den Haag en hoorde van de Winter dat er al tweedracht was in de P.W.U. (The Word). Er vormden zich twee groepen, een Duitse (Breithaupt, Beckeroff, Stoffregen) en al de anderen daar tegenover. En Breithaupt heeft de macht en beschikt oover het geld [...]. De Winter was heftig en boos op Breithaupt'.¹¹⁰ Nog geen maand later schreef hij: 'Gister in Den Haag bij de P.W.U. Er was nu een groote herrie. Opstand tegen Breithaupt, die blijkbaar valsche voorstellingen had gegeven, en die op een moment geen geld meer had. De Winter is in een toestand van ergernis en woede vertrokken. Breithaupt die alle schuld op de Winter schuift. Giltay die feitelijk de leiding heeft genoomen, in de oppositie'.¹¹¹ Nadat De Winter zich uit de PWU had teruggetrokken, liet hij Van Eeden weten 'diep teleurgesteld' te zijn en 'in maatschappelijke zin geruïneerd'.¹¹² Hij had zijn spaargeld verloren, zijn baan opgegeven en een weinig zekerheid verschaffende toekomst voor ogen. Bovendien moest hij zichzelf en zijn gezin nu volledig onderhouden met geld dat hij van de verkoop van zijn werk overhield.

Weinig vernieuwing en herhaling van oude onderwerpen 1920

Janus de Winter ging een moeilijke tijd tegemoet. De Breithaupt-affaire had hem niet onberoerd gelaten en hem, zoals hij het zelf omschreef 'verarmd, innerlijk en uiterlijk'.¹¹³ Hij probeerde de draad weer op te pakken en zijn carrière als kunstschilder nieuw leven in te blazen. In 1919 had hij niet geëxposeerd en in 1920 waren de vooruitzichten op tentoonstellingen schaars.

In februari 1920 deed hij nog wel mee aan de tentoonstelling van *La Revue du Feu* in kunstzaal Heijstee in Amsterdam, met onder anderen Jacoba van Heemskerck, Louis Saalborn, Piet van Wijngaardt, Gust de Smet, Frits van den Berghe, Raoul Hynckes en W. Schumacher. Het gelijknamige tijdschrift bestond al sinds november 1919 en werd geleid door Erich Wichman¹¹⁴ en gefinancierd door de Belgische violist Arthur Pétronio. Met dit nieuwe tijdschrift probeerden de initiatiefnemers duidelijk te maken dat het 'universalisme' in de kunst tot alle gebieden – tot in het dagelijkse leven – moest worden uitgebreid, én internationaal.¹¹⁵ *La Revue du Feu* werd in ideologische zin voorafgegaan door verenigingen als *Het Signaal* en de tijdschriften *De Stijl* en *Wendingen*. Het streven naar een samengaan van kunst en leven was kenmerkend voor de naoorlogse jaren.¹¹⁶

Op 21 februari werd de tentoonstelling van *La Revue du Feu* met veel ophef en theater geopend. De criticus N. H. Wolf schreef een neerbuigend stuk over de verschillende dadaïstische manifestaties van deze 'quasi-futuristen', die aan de 'kleurenplastiek' een extra dimensie moesten geven. Wolf gaf welwillend uitleg: 'de expressie der klanken, rythmen en kleuren zal door plastische kleuren synthetisch worden versterkt'.¹¹⁷ Met name Louis Saalborn en Piet van Wijngaardt, die evenals De Winter met werk vertegenwoordigd waren, theoretiseerden al sinds 1916 over de relatie kleur-klank en, vooral Van Wijngaardt, over de verhouding beeldende kunst en architectuur. Het is evenwel de vraag of De Winter zich op dat moment nog met hen kón en wilde identificeren. Hij had zich inmiddels voorgoed losgemaakt van het modernisme, dat hij omschreef als 'schilderkunstig geweld zonder diepgang', en waaronder hij nu ook de expressionisten rekende.¹¹⁸ Mogelijk was het puur opportunisme dat hem ertoe bracht aan deze tentoonstelling mee te doen. Hij moest tenslotte, wilde hij als kunstenaar rondkomen, deel blijven uitmaken van het kunstcircuit.

In 1920 en de jaren daarna werd De Winter financieel gesteund door zijn vrouw Maggie Vink, zijn broer Jo de Winter en dr. G. ten Doerschate, die met enkele artsen zelfs een

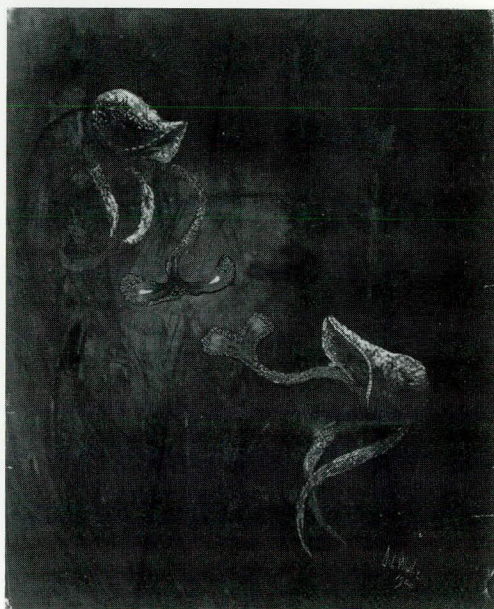


87. *Vechtende orchideeën*,
gouache/papier, 50 x 85 cm, r.o.
A. de Winter 1920
Coll. W.J. de Winter, Krimpen
aan de IJssel

soort steuncomité voor hem in het leven had geroepen.¹¹⁹ Van het resterende geld uit zijn succesvolle jaren werd in januari 1920 aan de Wittevrouwesingel een galerie opgericht. De eerste expositie in galerie 'De Winter' was gewijd aan de houtsneden van de in Indië geboren Ten Klooster.¹²⁰ Uit brieven van De Winter blijkt dat Albert Plasschaert ook bij het project betrokken is geweest,¹²¹ maar de galerie heeft niet langer dan een half jaar bestaan. Omstreeks mei-juni 1920 besloot de familie De Winter naar De Bilt te verhuizen, waar mevrouw De Winter op aanraden van een zenuwarts een groot pension aan de Bunnikseweg kocht, dat als tehuis voor zenuwpatiënten werd ingericht. In de tuin werd een atelier voor De Winter gebouwd, waar hij in alle rust zijn beroep kon uitoefenen.¹²²

In kwantitatief opzicht was 1920 zonder meer een goed jaar. Het atelier in De Bilt bood hem alle ruimte en mogelijkheden, zodat hij zelfs schilderlessen kon geven.¹²³ Kwalitatief was zijn beeldende produktie echter niet meer dan een herhaling; een versneld afgedraaide presentatie van verschillende onderwerpen uit de jaren 1912-1918, met uitzondering van de half-abstrakte expressionistische werken. Hij schilderde eenzaam dobberende bootjes, paddestoelen, kale rotslandschappen en allerlei variaties op het orchideemotief.

In vergelijking met de tot in details uitgewerkte orchideeën uit 1917 en 1918 doet de gouache *Vechtende orchideeën* (afb. 87) uit 1920 bijna amateuristisch aan. Was het niet gedateerd,

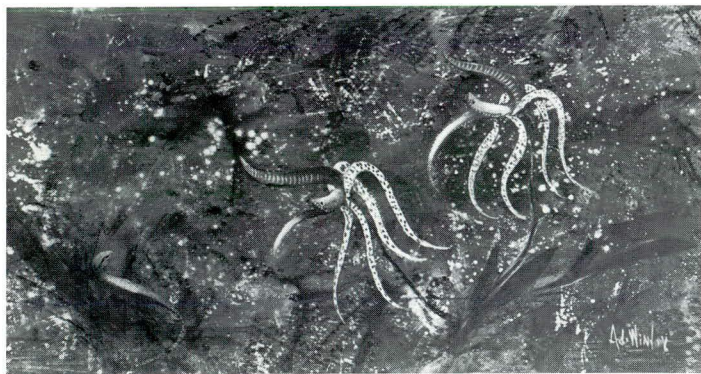


88. *Vechtende orchideeën*,
gouache/papier, 90 x 69 cm, r.o.
A. de Winter 1920
Coll. mevr. M. Ferwerda-de
Winter, Rijswijk

dan zou het wellicht tot de eerste orchideeën gerekend worden die hij maakte. De aandacht voor vorm en esthetiek is volledig naar de achtergrond gedrongen. Het demonische aspect, dat de uiterlijke vorm van zijn orchideeën uit 1915-1916 bepaalde, neemt opnieuw een voor-aanstaande plaats in. In *Vechtende orchideeën* (afb. 88), eveneens uit 1920, hebben de orchideeën als symbolen van seksuele wellust duidelijk een negatieve implicatie gekregen. De gouaches zijn zonder twijfel afspiegelingen van



89. *Sprookje van bloem en slang*,
gouache/papier, 60,5 x 89 cm, l.o.
A. de Winter 1920
Coll. mevr. M. Ferwerda-de
Winter, Rijswijk



90. *Sprookje van bloem en slang*,
gouache/papier, 50 x 85 cm, r.o.
A. de Winter (± 1920)
Coll. W. J. de Winter, Krimpen
aan de IJssel

zijn depressieve gesteldheid in deze jaren; zijn mens- en wereldbeeld werd opnieuw donker en tragisch.

Ook het thema *Sprookje met bloem en slang* (afb. 89 en 90), zoals hij deze schilderijen in 1916 noemde, keerde terug. De voorstelling doet denken aan de dreigende visioenen uit zijn vroegere jaren, terwijl schildertechnisch de onrust van zijn expressionistische werk in herinnering wordt geroepen. Hij bewerkte in

1920 een serie orchideeën met verfspetters, zoals in *Orchidee* (afb. 91) eveneens het geval is. Ondanks het feit dat de kwaliteit van deze schilderijen te wensen overlaat, lijken ze als gevoelsuitingen eerlijker en directer dan de naar hogere mystiek verwijzende vogels en vissen uit de jaren 1917-1918.

De rotslandschappen verwijzen door hun eenzame en doodse stemming naar de fantastische



91. *Orchidee*, gouache/papier,
60 x 49,5 cm, l.o. A. de Winter
(± 1920)
Centraal Museum, Utrecht

92. *Dolomieten*, olieverf/doek-
karton, 49 x 99 cm, l.o. A. J. de
Winter 1920
Part. coll.



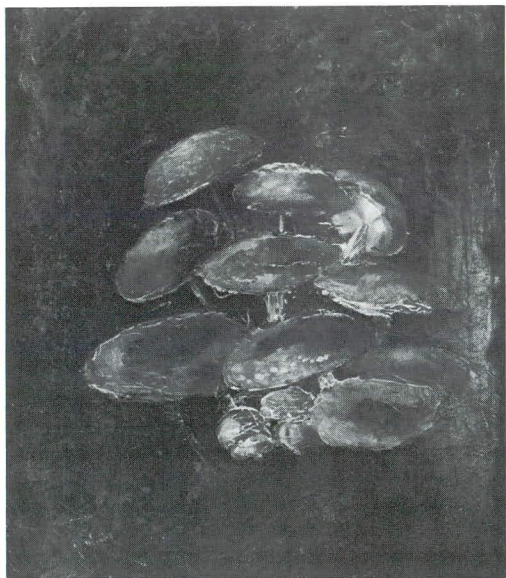
landschappen uit 1914 en 1915. In schilder-technisch opzicht zijn ze van inferieure kwaliteit, al zijn ze soms boeiend in hun grove opzet. De meeste landschappen zijn nog in expressieve kleuren geschilderd – rood op zwart, oranje of donkerblauwe tinten – maar soms is het kleur-gebruik volkomen naturalistisch, zoals in *Dolomieten* (afb. 92). In de jaren 1920-1940 wisselde hij, al naar gelang zijn stemming, de naturalistische kleuren in voor expressieve, waardoor de datering van zijn werk uit het interbellum wordt bemoeilijkt.

De compositieschema's van de landschappen uit 1920 zijn eenvoudig en wijken niet af van het werk uit 1915-1916. In *Landschap in rood* (afb. 93) ligt de nadruk opnieuw op leegheid: vage, zwarte silhouetten van bomen die zich aan de horizon aftekenen, tegen een oranje-rode achtergrond. Zowel compositie als kleur-gebruik herinneren aan *Fantasie in rood* (afb. 13) uit 1915.

De paddestoelen uit de jaren twintig zijn evenals de landschappen vaak donker van toon (afb. 94). Beide motieven schilderde hij meestal in olieverf. Toch heeft De Winter in de jaren 1920-1922 enkele kleine schilderijen gemaakt, die, hoewel in olieverf, meer zuiver en lichter van toon zijn. De verf van *Landschap* (afb. 95) is dunner en subtieler aangebracht. Aangezien hieruit blijkt dat hij het materiaal inmiddels redelijk beheerste, roept de grove opzet van de



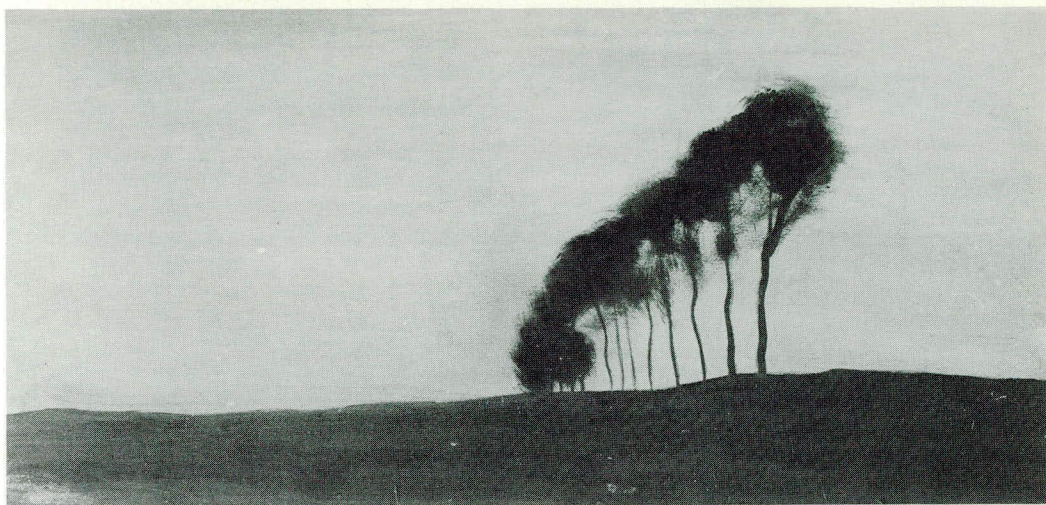
94. *Paddestoelen*, olieverf/paneel,
62 x 51 cm, l.o. A. de Winter
(± 1920)
Part. coll.



93. *Landschap in rood*, olieverf/
doek-karton, 70,5 x 90,5 cm, r.o.
A. de Winter (± 1920)
Coll. mevr. M. Boeke-Lafeber,
Leusden

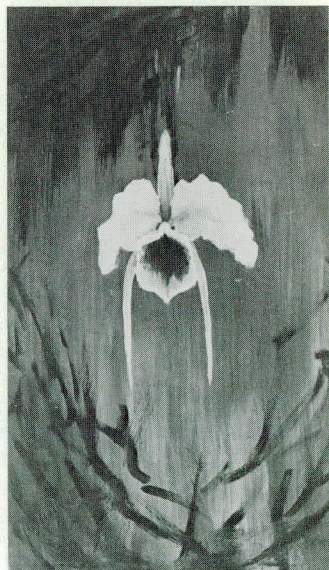
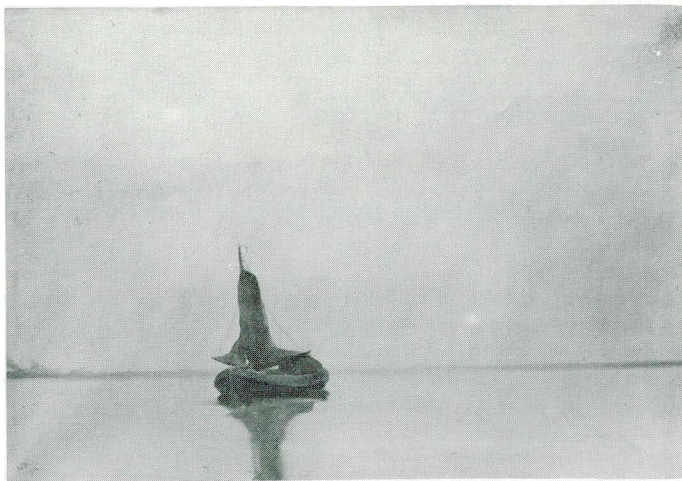
bovengenoemde, grote landschappen nog meer vraagtekens op.

De bootjes zijn meestal op soortgelijke fijne manier geschilderd. *De logger* (afb. 96) uit 1922 is zwart-bruin en contrasteert met een fel oranje omgeving. Boven in de compositie vloeit het oranje uit naar geel. Zulke loggers of bootjes komen in alle kleurvarianties voor, van lichtblauwe scheepjes tegen een gele achtergrond tot in verschillende grijze tinten. Grijs had als kleur van stilte en somberheid voorkeur.¹²⁴ Hij verkocht dergelijke kleine schilderijtjes goed, evenals de decoratieve Chinees-achtige orchideeën van afb. 97 en 98 uit 1920 en de jaren daarna. Hij schilderde deze orchideeën in de gekste formaten – van kleine broches tot fotoformaat tot werken van 65 x 50 cm. Het was niet meer dan een trucje, dat hij goed onder de knie had en altijd geld in het laatje bracht.

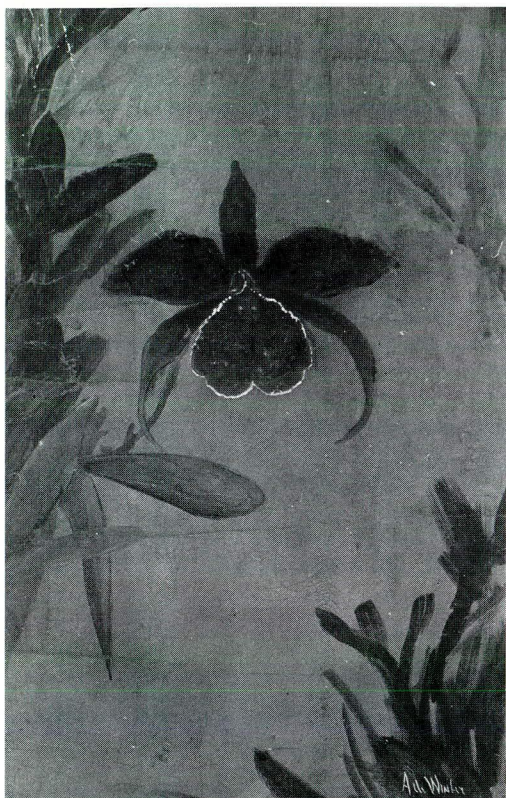


95. *Landschap met berkeboompjes*,
olieverf/paneel, 50 x 100 cm, geen
sign. (± 1920-1923)
Coll. mevr. Th. Gartze-Liessmann,
Utrecht

96. *Logger*, olievert/doek, 47,5 x
66,8 cm, l.o. A. de Winter 1922
Part. coll.



97. *Orchidee*, tempera-gouache/
paneel, 69 x 39 cm, l.o. A. de
Winter (± 1918)
Coll. mevr. Th. Gartze-Liessmann,
Utrecht



98. *Orchidee*, gouache/papier,
87 x 49,5 cm, r.o. A. de Winter
1920
Part. coll.

Crisisjaren 1921-1926

Op donderdag 9 juni 1921 schreef Frederik van Eeden in zijn *Dagboek*: '[...] ontmoette volgens afspraak de Winter aan 't station, die vertelde dat hij door Derkinderen was toegelaten aan de Academie als student, en nu ijverig werkte. Dat deed mij genoegen, want ik had het hem altijd geraden.'¹²⁵

De keuze van De Winter om de natuur als uitgangspunt voor zijn werk te gebruiken, maakte tevens duidelijk dat hij hiervoor in schildertechnisch opzicht nog veel moest leren.

Hoewel hij het schilderen van landschapjes redelijk beheerste, was het portretschilderen en het maken van figuurstudies hem vreemd. In maart 1919 had De Winter Van Eeden reeds laten weten dat Cornelis Spoor hem wel 'portret wilde leren schilderen, én aan Derkinderen voorstellen hem zonder toelatingsexamen op de academie te laten studeren, 's avonds'.

Twee jaar later hakte hij de knoop eindelijk door en meldde zich aan bij de Rijksacademie in Amsterdam, waar hij het niet lang volhield.¹²⁶ Na het succes in 1916 en enige internationale bekendheid in de daaropvolgende jaren, kon hij het nauwelijks opbrengen zich de beginselen van het vak nog eigen te maken. Bovendien ging het schilderen en tekenen van figuur en portret hem slecht af¹²⁷ en vermoedelijk heeft hij de resultaten terstond vernietigd, aangezien niets is teruggevonden. De Winter beleefde een trieste omkering van het geëikte patroon: als autodidact had hij voor korte tijd genoten van een toenemende belangstelling, terwijl hij nu, vijf jaar later, moest accepteren dat hij als kunstenaar gefaald had en een nieuwe start moest maken.

De onzekerheid van zijn kunstenaarsbestaan contrasteerde enorm met de grote stelligheid waarmee hij telkens opnieuw zijn kunst-opvatting te berde bracht. In oktober 1921 publiceerde hij in *De Nieuwe Kroniek* het artikel 'Denken, theorieën en principes als kunstfactoren', waarin hij stelde dat een teveel aan kunsttheorieën uiterst gevaarlijk was voor 'het bij uitstek gevoelige leven van een kunstenaar'.¹²⁸ Mogelijk berustte deze conclusie op eigen ervaring, maar het is, gezien zijn onophoudelijke neiging te theoretiseren, een verbazingwekkende uitspraak. Zijn visie op 'het kunsttheoretisch verstandelijke en begrippelijke' dat als een te subjectieve denkwijze voorbij ging aan de waarheid, die slechts voelbaar is, was tevens een indirect commentaar op de Stijl-kunstenaars en andere 'bewusten'. Anderzijds was deze antitheorie (op zichzelf eveneens een theorie) een nieuwe poging tot zelfbevestiging. Letterlijk schreef hij: 'Want meer dan het meest vernuftige gedachtenspel kan zuiverheid van gevoel ons verzoenen met het leven; zelfs na Hegel of Kant blijft het lachen van een kind, een manestraal op het glijdende water, den vogel of vlinder tusschen



99. *Bloemen*, pastel/peau de pèche, 67,5 x 86 cm, geen sign. (± 1920)
Coll. mevr. Th. Gartzze-Liessmann, Utrecht

bloemen in zijn uitwerking op onze ziel toch iets dat met begrip noch systeem te vatten is' (zie afb. 72 en 73).

De tanende waardering voor de schilderijen van De Winter was echter een feit. Uit zijn brieven aan Albert Plasschaert van 1922 en 1923 blijkt de teleurstelling die hij in deze jaren moest verwerken. In oktober 1922 gaf hij te kennen zich 'hoe langer hoe minder schilder' te voelen. Hij ging gebukt onder een alles overheersende twijfel aan zijn 'begaving' en smeekte Plasschaert bijna hem te steunen. Hij had behoefte aan stimulerende woorden en contacten met kunstenaars met wie hij zich verwant voelde, zoals G. H. van der Stok en Willem van Konijnenburg.¹²⁹ Waarschijnlijk heeft Plasschaert hem eveneens aan Antoon Derkinderen en R. N. Roland Holst voorgesteld.

In oktober 1923 reageerde De Winter op een briefkaartje van Plasschaert, waarin hij om foto's van zijn schilderijen vroeg. Omdat hij niets in voorraad had stelde De Winter de criticus voor reproducties te maken en liet hem de keuze tussen: 'expressionistische (die ik tegenwoordig chaotische noem), orchideeën, bloemen (afb. 99), of landschappen'.¹³⁰ Hij gaf tevens te kennen schilders te willen ontmoeten en hun schilderijen te bezichtigen. Hieruit blijkt dat hem de mogelijk inspirerende contacten met andere kunstenaars als laatste redmiddel voor ogen stond, om niet als een volledig onopgemerkt schilder uit de kunstwereld te verdwijnen. De Winter eindigde zijn brief als volgt: 'Natuurlijk zou ik dat uit mezelf niet geschreven hebben, omdat ik zo kalm aan overtuigd was, dat op het plan waar kunst-menschen leven ik vergeten was, en ik was er in vrede mee. Maar nu dit briefkaartje doet me plezier.'

De Winter was in 1923 niet meer dan een plaatselijke grootheid die steeds meer gebruik moest maken van zijn verbale in plaats van schilder talenten, om opgemerkt te worden.



Van 1923 tot 1926 was hij als medewerker verbonden aan *De Tempel*, Tijdschrift gewijd aan vrij Religieuze Stroomingen.¹³¹ In het eerste nummer van 15 april 1923 werden maar liefst 41 medewerkers genoemd, waaronder enkele oude bekenden zoals Henri Borel en de architect G. J. Rutgers. Waarschijnlijk leerde hij hier ook de latere parapsycholoog W. H. C. Tenhaeff kennen, die eveneens zijn medewerking aan het tijdschrift had toegezegd. Zij raakten echter pas omstreeks 1940 werkelijk met elkaar bevriend.¹³²

De bijdrage van De Winter aan *De Tempel* bleef beperkt tot een lang artikel dat in drie delen verscheen, 'Brieven aan mezelf en aan anderen'.¹³³ Door zich tot een denkbeeldig ik of tot fictieve personen te richten, kwam hij tot de kern van zijn verborgen, innerlijke gevoelsleven. Hij trachtte zijn lezers ervan te over-

100. *Winterlandschap*, olieverf/ doek, 79 x 98 cm, l.o. A. de Winter Part. coll.

tuigen dat de enige reden voor dit schrijven de wens was, zijn puur-menselijke ik te leren kennen. Zijn intuïtie zei hem dat 'daar alleen zuivere oorspronkelijkheid, dat is echtheid en scheppende macht van zelf opborrelen, gevoed door alle aardsche, boven- en onderaardsche stroomingen uit het Heelal'. Schrijvers en geestelijken als Tauler, Franciscus van Assisi, Thomas à Kempis en Willem van Ruysbroeck zochten op soortgelijke wijze naar hun 'wezenskern', om zo greep te krijgen op het kosmisch gebeuren.¹³⁴ Grote kunstenaars en mystici richtten zich volgens De Winter zonder uitzondering op dit alomvattende wereldbesef: 'de innerlijke gemeenschap met het Al'. Vanuit die



101. *Orchidee* (met opschrift: Voor Mevr. Voorbeytel van A. J. J. de Winter, die zich altijd herinneren zal, de *echte* warme belangstelling en hartelijkheid van Uw beiden in de donkerste jaren van zijn leven. Deze lichtende orchidee als herinnering van de tentoonstelling, 14-31 Nov. 1928), gouache/papier, 65,4 x 50,2 cm, 1928
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

visie veroordeelde hij opnieuw de kunstuitingen van tijdgenoten, omdat deze voortkwamen uit een 'overdreven subjectivisme' en het 'op den spits drijven van een nauwe "ik" cultuur'. Het scheppen van eeuwige kunst was slechts voorbehouden aan 'echte levenszieners, die in staat waren de schijn der dingen op te heffen. Daarom zag De Winter de Chinese schilder-filosofen, die het uiterlijk zichtbare als symbool van één en dezelfde innerlijke kern opvatten, als zijn voorbeeld. Zij begrepen dat de kunstenaar zich moest onderwerpen aan de universele wetten van de schepping en bleven in hun schilderkunst de natuur trouw. Zich beroepend op de

'Chinese principes der schilderkunst' schreef hij: 'In dien zin dan ook zijn de singuliere vormsels der jongste kunst een vergrijp tegen den Heiligen Geest, zijn het geen fantasieën, maar bedenksels van menschen, die niet begrepen hebben, dat de Rede des Verstands, nog niet de Rede van den Geest is, die zich één voelt met God den Vader.'

Het artikel, in eerste instantie niet bedoeld als kunsttheorie, resulteerde uiteindelijk in een pleidooi voor zijn 'realistische schilderkunst'. Realisme tussen aanhalingstekens, omdat de afbeelding naar iets diepers verwees dan het uiterlijk zichtbare. Zo wenste De Winter met zijn bootjes, boerderijtjes en kale bomen in winterse landschappen (afb. 100) het verborgen innerlijk leven van de mens bloot te leggen.¹³⁵

De nog jonge, debuterende schrijver Louis Kuitenbrouwer, die in zijn boekje *A. de Winter. Een korte studie* uit 1924 bewondering koesterde voor de schilder-schrijver, schreef over zijn meest recente werk: '[...] In zijn laatste schilderijen is een forsche belofte. Als geboren wordt, wat ik hoop, zal dit een kracht zijn voor den modernen mensch, een nieuwe zekerheid. De Winter schildert weer landschap. Dit zegt al iets. Maar de manier waarop zegt veel meer: hij legt de waardeloosheid van het reële bloot, verlegt de waarde van het geschilderde, in dat wat niet te schilderen is. Dit is soms al in zijn vroegere schilderijen, die schemer van het ongeziene, die hunkering naar het irreële, de vage bewustwording van de bovennatuur.'¹³⁶ Met name in de genoemde winterlandschappen (afb. 100) zou deze belofte volgens Kuitenbrouwer 'achter de horizon' tot uitdrukking komen.

Behalve de traditionele landschappen schilderde De Winter tot in zijn Parijse tijd (1927-1929) de geëikte orchideeën (afb. 101), paradijsvogels en papegaaien (afb. 102), maanvissen en anemonen. Met uitzondering van de orchideeën voerde hij de meeste onderwerpen in pastel uit. Sinds 1923 gebruikte hij gekleurd en gestructureerd vilt-achtig papier, of de stof *peau de pèche*.¹³⁷ Een voorbeeld van een pastel op dit voorgekleurde papier, waar hij via de firma Rath & Doodeheefver goedkoop aan kon komen,¹³⁸ is *Snoek* (afb. 103) uit omstreeks 1925-1927.



Het is niet bekend of dit routinewerk hem al dan niet bevredigde, maar in ieder geval werkten zijn frustraties een vergeten kunstenaar te zijn door in zijn privé-leven. Zijn huwelijk stond op springen en in 1926 verliet hij zijn vrouw en drie kinderen om, na een korte periode op een klein kamertje aan de Voorstraat in Utrecht te hebben gewoond, zijn geluk in Parijs te beproeven.

102. *Papegaai*, pastel/papier velours, 62 x 47 cm, r.o. A. de Winter (± 1925-1929)
Coll. W.M. Wits, Apeldoorn

103. *Snoek*, pastel/papier velours (pour le pastel), 50 x 60,5 cm, l.o. A. de Winter (± 1925-1929)
Coll. W. J. de Winter, Krimpen aan de IJssel



Parijs 1927-1929

De Winters 'vlucht' naar Parijs was niet zonder verwachtingen. Sinds de tijd dat hij daar zijn eerste, succesvolle tentoonstellingen had, in juni 1920, bezocht hij het toenmalige kunstcentrum van Europa regelmatig.¹³⁹ Nu, begin 1927, hoopte hij er voor langere tijd te blijven om inspiratie op te doen en er bestaansmogelijkheden te vinden. De vluchtpoging leek echter vrij snel te mislukken, aangezien hij in maart 1927 zijn broer Jo liet weten niet lang in Parijs te blijven. Uiteindelijk duurde het avontuur, met enkele tussenpozen, toch nog tot eind 1929.¹⁴⁰

De eerste brieven uit Parijs getuigen van een optimistische en energieke instelling. Hij zocht oude bekenden en collega's op, die eveneens voor korte of langere tijd in Parijs verbleven, onder wie de cellist en schilder Gerard Hekking, Le Fauconnier en Piet Mondriaan. Verder leerde hij er enkele, inmiddels vergeten kunstenaars kennen, zoals Tjeerd Bottema, J. Pollones en L. J. M. l'Hôte.¹⁴¹ Zij konden hem mogelijk op een goed atelier attenderen en hem helpen contacten te leggen met belangrijke kunsthandelaars. Parijs werd echter overstroomd door kunstenaars als De Winter, op zoek naar een goede werk- en woonruimte en een basisinkomen om hun schilderkunst veilig te stellen. Tot april 1927 moest hij zich tevreden stellen met een klein, duur hotelkamertje en vervolgens verhuisde hij van het ene zolderkamertje naar het andere.

De Winter had het geluk enige hem bekende Nederlandse journalisten te ontmoeten, W. F. A. Roëll en Voorbeytel, die hem in contact brachten met de *Hollandsche club* van journalisten. Zij boden hem aan bij hen op de club te exposeren en de tentoonstelling opende op 30 maart 1927. De Winter schreef zijn broer over de voorbereidingen van de tentoonstelling, waaruit duidelijk wordt dat hij zich weinig principes meer kon veroorloven. Hij speelde in op de behoeftes van zijn publiek en maakte in die tijd zelfs weer 'expressionistische krabbels', die hij in theorie al had afgezworen. Hij schreef: 'Verder (behalve de tentoonstelling op de *Hollandsche club*) kan ik hier een tentoonstelling krijgen bij Van Leer in de Rue de Seine van

expressionistische dingen, die dan surrealisme heten.'¹⁴²

Ook op de expositie in de *Hollandsche club* bestond voor dit werk – geheel volgens de verwachtingen van De Winter – de meeste belangstelling. Vlak na de opening opperde hij in een brief aan Jo: '... met de expressionistische pastels win ik het waarschijnlijk'.¹⁴³ Hij verkocht ze inderdaad allemaal aan de Nederlandse zijdefabrikant Bertus van Gelder. Van Gelder vroeg hem bovendien patronen voor stoffen te ontwerpen, een aanbod waar hij gretig op inging, hoewel dit werk inhield dat hij geen kunstprijzen kon vragen.

Het contact met Bertus van Gelder en zijn broer groeide uit tot een vruchtbare en waardevolle vriendschap. De Van Gelders hebben De Winter lange tijd financieel en geestelijk gesteund. Vermoedelijk hielpen zij hem regelmatig aan baantjes, zoals het schilderen van decors (aquaria) voor de Moulin Rouge. Bertus van Gelder had bovendien een stem in de kunstwereld en bezorgde hem een aantal kleine zalen waar hij kosteloos kon exposeren.

Toch werd De Winter gaandeweg ontevreden, mede omdat succes achterwege bleef. Met zijn werk verdiende hij weinig en het schilderen in serie deprimeerde hem. Omstreeks april 1927 schreef hij al aan zijn broer: 'Met die routine boschgezichten verdien ik wel wat, maar dat vult mijn leven niet, dat bijna dag aan dag doelloos en werkeloos voorbij gaat en ik weet dat ik bij rustige bezinning en concentratie nieuwe dingen zal maken.'¹⁴⁴

Intussen hielp zijn oudste dochter Addie, in Parijs om de Franse taal te leren en een baantje te zoeken, hem uit de grootste nood. Door het verrichten van huishoudelijk werk bij vrienden en bekenden van De Winter, onder andere bij Piet Mondriaan, verdiende zij wat bij. Mondriaan gaf haar, in ruil voor haar hulp, ettelijke tekeningen.¹⁴⁵

De Winter en Mondriaan kwamen elkaar in Parijs regelmatig tegen en zochten elkaar soms ook op, getuige De Winters brieven. Zij waren in elkaar geïnteresseerd vanwege hun gemeenschappelijke achtergrond: ten eerste hadden zij overeenkomstige theosofische ideeën en ten tweede was inmiddels ook de vriendschap tussen Mondriaan en Van Doesburg beëindigd.¹⁴⁶ In

het voorjaar van 1927 liet De Winter zijn broer Jo weten: 'Addi is er nu bij geweest dat Mondriaan zelf zei dat ik een van de zeldsamen ben die hem begrepen al ben ik het niet met hem eens. Van Doesburg breekt hem op 't oogenblik net zoo af als hij hem vroeger vereerde, zoodat ook hier de chique, de klik en het zootje schering en inslag zijn.'¹⁴⁷

Maar ondertussen werd de situatie er niet beter op. Volgens de familie Van Gelder moest De Winter geduld hebben. Zij verzekerden hem dat hij eens zou slagen. Mogelijk heeft hij zijn vertrek uit Parijs om die reden tot 1929 uitgesteld.

In november 1928 werd De Winter de mogelijkheid geboden werk in Salle de la Fédération des artistes te exposeren. De tentoonstelling was een groot succes, zo schreef hij Jo; hij verkocht veel. Vooral pastels en 'expressionistische dingen', en in *Le Journal* en *Le Figaro* zouden artikelen over hem verschijnen.¹⁴⁸ Jo moest het nieuws snel aan vrienden en geïnteresseerden als Mensink en Schilp vertellen. Hij somde bovendien een aantal Nederlandse kranten en tijdschriften op, die hiervan op de hoogte gebracht moesten worden. Enkele kopers noemde hij bij naam, onder anderen de Nederlandse ambassadeur in Parijs, jonkheer J. Loudon, die hij mogelijk nog uit de kring van Van Eeden kende,¹⁴⁹ gravin der Stern en de heer M. Moullé, directeur van Le Musée des Beaux Arts, die een *Anémone Bleue* van hem voor de Franse staat aankocht.¹⁵⁰

Doordat hij de betrekkingen met de Nederlandse journalistenkring in Parijs goed onderhield, werd hij in 1929 uitgenodigd zijn werk voor een tweede keer op de *Hollandsche club* te tonen. Jo kreeg de opdracht schilderijen en pastels uit Nederland mee te nemen: orchideeën, paradijsvogels, papegaaien, maanvissen en anemonen.¹⁵¹ Na afloop van de tentoonstelling meldde hij aan Jo dat ook nu alles verkocht was. Aangezien hij in Parijs, vanwege de slechte behuizing, onmogelijk veel kon schilderen en tekenen, hield dit in dat hij weer naar Utrecht terug moest keren om een nieuwe collectie aan te leggen. Dit keer bleef hij in Utrecht en trouwde, inmiddels van zijn eerste vrouw gescheiden, met Jeanne Korporaal, wat het einde inluidde van het Parijse intermezzo.¹⁵²

De Winter schreef in januari 1928 over het afgelopen sobere jaar in Parijs aan zijn broer Jo: 'Terugziend op deze tijd in Parijs hoef ik geen spijt te hebben, 't is een zware tijd geweest, innerlijk en uiterlijk, maar geen mensch kan beweren dat ik bij de pakken neer heb gezeten.'¹⁵³ Hij had zich tenslotte gehandhaafd in dit vrij meedogenloze Europese kunstcentrum. Bovenal was zijn verblijf in Parijs nuttig geweest omdat hij zich, geconfronteerd met het moderne kunstleven, gesterkt voelde in zijn eerder verkondigde mening over de kunst van zijn tijdgenoten. Al in april 1927 merkte hij in een brief aan Jo op: 'Het mag misschien verwaand klinken, maar ik vind hier overal de bevestiging van wat ik in Holland al lang wist en heb hier in Parijs niets te leren.'¹⁵⁴ In de daaropvolgende brieven leverde hij regelmatig felle en ongenueanceerde kritiek op diverse kunstenaars die in Parijs werkten. Slechts voor enkele klassieken, onder wie Rembrandt, en ouderen als Roland Holst, Fantin-Latour en Chardin had hij een goed woord over, maar Cézanne, Van Gogh en met name degenen die op dat moment succes hadden, zoals Modigliani, Matisse en De Vlaminck, kregen lik op stuk. Zij hadden hun erkenning namelijk te danken aan 'machtige protectie, intrigue's en snobisme'.¹⁵⁵ Een passage uit zijn brief aan Jo van 15 april 1927 illustreert zijn verontwaardiging: 'Er is op t oogenblik zooveel nonsens aan het woord dat er van inspiratie in zooverre sprake is dat je niet kunt verklaren hoe ze aan die nonsens komen.'¹⁵⁶ Niemand deugde. Henri Matisse maakte 'rottigheid' en over Maurice de Vlaminck schreef hij: 'De natuurimpressie is zonder enige geestelijke standing, het expressionisme is heelemaal geen standing meer.'¹⁵⁷ Picasso kon door de beugel voor zover het zijn figuratieve werken betrof, en de vaders van de moderne kunst, Cézanne en Van Gogh, moesten het helemaal ontgelden. Parijs werd volgens De Winter overspoeld met kunst, zodat met de beste wil van de wereld geen onderscheid meer te maken viel tussen die 'duizenden en duizenden dingen'. Hij constateerde: 'Nergens een overtuigdheid die een nobele kleur of gebaar heeft, leelijkheden, misvormingen en half spiritistische dingen aan de ene kant, traditionele nietszeggende knapheid aan de andere kant.'¹⁵⁸

De Winter spaarde zijn eigen persoon dit keer evenmin. In zijn brieven aan zijn broer verwees hij regelmatig naar zijn eigen verleden; hij schreef over het succes dat hem in de jaren 1916-1917 ten deel viel en over de leegheid ervan, over de eeuwige twijfel die hem parten speelde wanneer hij goed werk van anderen zag, en over hoe moeilijk het was om, eenmaal geïnspireerd, ook een genie te blijven. Hierover schreef hij: 'En dan, er zijn er geweest, die ondanks alles het genie in zich wisten, Beethoven bv., er zijn er die gedreven werden door een innerlijke demon, die hen tot razernij kon brengen (Van Gogh), er zijn er die vol opstandig verzet toch niet anders konden doen dan schilderen (twee tegenstellingen Millet & Goya), er zijn er die in hun roeping de werkelijkheid konden verdroomen (Rembrand), er zijn er die vol hun leven uitleefden met gracielijk gebaar (Raphaël), maar ik heb noch het een noch het ander, noch demon, noch genie, noch droom, noch gebaar.' De sombere zelfanalyse eindigde als volgt: '[...] ik bezit een groote gevoeligheid voor de tragiek en machtige levensdrangen in andere groote menschen, ik kan heel scherp onderscheiden wat echt en onecht in veel hoog geprezen dingen is, mijn intuïtie is fijn genoeg om modesuccessen nog te verdeelen in begaafden en dilettanten, de handige levenscomedian van de brute snob, maar ik bezit zelf eigenlijk niets van dit alles. Ik ben te eerlijk tegenover de eenvoudige groote waarheden des levens, dan dat ik ze met allerlei hoogdravende geleerdheden wil vertroebelen, ik zie te goed dat vele noten hol zijn, om gelukkig te kunnen zijn met het spelen met leege doppen. Zelfs moet ik zeggen dat de moreel minst waardige jaren van mijn leven, tegelijk de jaren geweest zijn waar ik met *diamant harde duidelijkheid heb gezien dat ik zelf* met leege doppen speelde zoowel wat de kunst, mijn gezin als mijn eigen innerlijkheid betrof. Wat mijn gezinsleven betrof wist ik al jaren dat het een leege dop was, maar ik had nog alles voor me waarin ik hopen kon tot wat ruimer bestaan te komen. Breithaupt, V. Eeden, Borel, zijn aan die hoop tegemoet gekomen, maar ik had al heel gauw gezien, dat ook dit niets meer zou zijn dan een oogst van leege doppen, en dat ik nu voorlopig gedwongen zou zijn met leege doppen te blijven spelen [...].

Kunst is geen troosteres, ze heeft niet de roeping geluk te brengen, zoomin aan hen die kunst voortbrengen als aan hen die haar zien moeten. Ik weet wél, dat was niet altijd zoo, Gotiek en Egypte alleen al bewijzen dat Kunst iets is, maar bewijzen even stellig dat Kunst nu niet meer is.¹⁵⁹



V Het 'realisme' van Janus de Winter 1930-1952

Janus de Winter met dochter
Addie en zoon Wout in
Amsterdam (Spui 1930)

Fantastische ideeën in een traditioneel jasje

Na zijn terugkomst in Nederland maakte De Winter zijn laatste grote olieverfschilderijen, waaronder *Landschap met bomen* (afb. 104). Zoals gebruikelijk, schilderde hij ook deze grote doeken (99 x 68,5 cm) in een hoog tempo. De olieverf is met paletmes in grove streken opgebracht. De materie-achtige structuur en het expressieve kleurgebruik maken het werk in zeker opzicht nog interessant. Toch voegen deze in serie vervaardigde traditionele landschappen weinig toe aan het oeuvre van De Winter. Vanaf 1930 realiseerde hij uitsluitend traditioneel werk, dat bovendien op een kwalitatief laag niveau stond. *Landschap* (afb. xvi) is mogelijk een van de meest boeiende schilderijen vanwege de kleurstelling: een

combinatie van groene en blauwe kleuren, die spannender is dan de oranje, groene en bruine tinten die doorgaans de landschappen kenmerken.

Naarmate de tijd verstreek, zo tegen het einde van de jaren dertig, schilderde hij op enkele uitzonderingen na op kleiner formaat. De expressieve kleur verdween en maakte plaats voor meer sombere grijze en licht-blauwe tinten in de zogenaamde *Winterlandschappen* (afb. 105) en *Bootjes aan het water* (afb. 106). Doordat hij de verf hier meer verdund opbracht verdween tevens de grove structuur. De verstilte landschappen vinden hun tegenhanger in de fel gekleurde aquaria (afb. 107) en bloemstillevens (afb. 108), die hij tot aan zijn dood schilderde. Deze bloemstillevens waren over het algemeen van fijnere kwaliteit dan zijn bloemenstudies uit vroegere jaren.



104. *Landschap met bomen*, olie-
verf/doek, 99 x 68,5 cm, l.o. A. de
Winter (± 1930)
Part. coll.

Het duurde enige jaren voordat De Winter, na het Parijse avontuur, weer als kunstenaar naar buiten trad. De eerste tentoonstelling vond plaats in het Stedelijk Museum in Baarn, in november 1934, naar aanleiding waarvan een zeer positieve recensie verscheen in *De Nieuwe Rotterdamsche Courant*. De criticus noemde De Winter een 'bijzonder en afzonderlijk begaafde persoonlijkheid, nauw verwant aan Odilon Redon, wiens invloed wel min of meer (in sommige stukken tenminste) te bespeuren is'.¹ Blijkbaar waren juist die schilderijen aanwezig die hem in Parijs van succes verzekerd hadden:

spinachtige orchideeën, aquaria, paradijsgedichten en paddestoelen. Nieuw waren de winterlandschappen en de Chinees aandoende *Magnolia-tak* (afb. 109).

Het artikel wekt wel enige argwaan, omdat sommige passages door De Winter lijken te zijn ingefluisterd: 'Het esthetische beheerscht De Winter bijna voortdurend, hij staat zoo ver van het tamme alledaagsche af als de meeste schilders thans dicht bij de koude, nuchtere gewoonte staan, vooral de hypermoderne'.² In de jaren 1935-1940 exposeerde De Winter regelmatig bij Gerbrandts, een bevriende



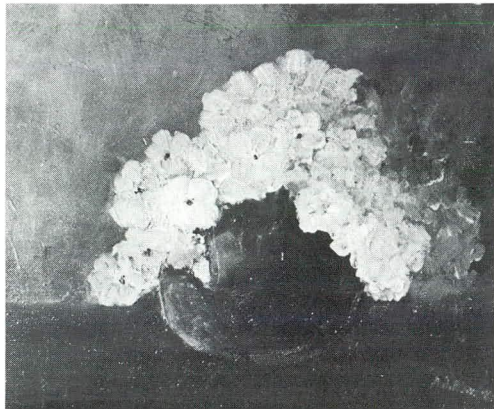
105. *Boerderijtje in sneeuw*, olie-
verf/paneel, 26 x 33 cm, l.o. A. de
Winter (± 1935-1940)
Coll. W.M. Wits, Apeldoorn

107. *Aquarium*, pastel/papier
velours, 69 x 49 cm, r.o. A. de
Winter (± 1930)
Coll. mevr. A. Hoekstra-de
Winter, 's-Gravenhage



106. *Bootje aan het water*, olie-
verf/paneel, 29 x 38 cm, r.o. A. de
Winter (± 1935-1940)
Coll. W.M. Wits, Apeldoorn

108. *Bloemen*, olieverf/paneel,
34 x 42 cm, r.o. A. de Winter
(± 1930-1935)
Part. coll.



kunsthandelaar. Gerbrandts wordt door mensen die hem kenden een 'pure romanticus' genoemd. Hij was vol bewondering voor De Winters dromerige bloemstillevens en sombere winterlandschappen.

Op 15 december 1939 verscheen in *De Nieuwe Rotterdamsche Courant* een kritiek op een eenmanstentoonstelling van De Winter bij Gerbrandts,³ waarin de nadruk lag op zijn ontwikkeling vanaf 1916. De recensent merkte



109. *Magnoliataak*, olieverf/doek,
49 x 39 cm, r.o. A. de Winter
(± 1935-1940)
Coll. mevr. M. Ferwerda-de
Winter, Rijswijk

op dat de overgang van het vroegere expressionistische werk naar zijn nieuwe oeuvre groot was. De oudere schilderijen vielen, vergeleken met de fleurige bloemen en de simpele 'gepurificeerde' sneeuwlandschappen, die hij nu maakte, volledig uit de toon.⁴ De criticus had zich bijzonder goed laten inlichten over de werkwijze van De Winter. Hij verbond de expressionistische schilderijen met de nieuwe aanwinsten, door te benadrukken dat hij ondanks deze ontwikkeling een 'anti-pode van den realisten' bleef. 'Hij moge dan bij bloemen en visschen den verschijningsvorm meer onomwonden als motief hebben gekozen, dit nieuwe motief is slechts hulpmiddel, nooit doel.' De inhoud achter de verschijningsvorm gaf het onderscheid aan tussen deze schilderijen en gewone natuurimpressies. Dit was contemplatief werk, aldus de criticus.

De schilderijen van De Winter werden regelmatig met Zenboeddhistische kunst vergeleken.

Voor zover geïnteresseerden en critici deze associatie niet maakten, zal De Winter die ongetwijfeld hebben ingefluisterd. De tentoonstelling bij Gerbrandts van december 1939 werd geopend door de kunstredacteur van het *Utrechts Dagblad* Cor Schilp, met wie De Winter destijds regelmatig contact had. Schilp verhaalde van de succesvolle jaren 1916-1918 en concentreerde zich op de theosofische en Indisch-Chinese invloeden die nog steeds het karakter van De Winters schilderijen bepaalden. Hij noemde hem een fel tegenstander van Vincent van Gogh, Picasso en de École de Paris, die een grote verwantschap voelde met de verstilde natuurbeleving van zijn Chinese collega's. Het door De Winter in die jaren aan Gustav Meyrink ontleende Leitmotiv luidde: 'Sie suchen alle mit alten Augen neue Dinge herauf zu beschwören, aber wir müssen mit neuen Augen alte Dinge sehen.'⁵

De vele verwijzingen van De Winter naar de Chinese schilderkunst maakte de nodige indruk, onder meer op Jules Janssen, die de tentoonstelling in het *Utrechts Nieuwsblad* besprak. Het grootste gedeelte van zijn artikel wijdde hij aan het verschil tussen oosterse en westerse kunstopvattingen.⁶

Overigens reikte De Winters belangstelling voor de schilderkunst van zijn Chinese voorgangers in de loop van de jaren dertig zo ver, dat zij soms obsessievolle trekken vertoonde. Zo was hij er meer dan eens van overtuigd een reïncarnatie van een Chinese schilder-filosoof te zijn, die zijn persoonlijkheid volledig kon beheersen. Op zulke verheven momenten noemde hij zichzelf O'Tjina en schilderde Chinese landschappen, met zwarte inkt op zilver- of rijstpapier (afb. 110), of lotusbloemen (afb. 111), die hij met deze naam signeerde.⁷ Andere uitschieters waren de huisduiveltjes, die hij tot in zijn laatste levensdagen maakte en waar hij zijn huis aan 't Hoogt, waar hij sinds 1940 woonde, mee vol hing (zie afb. 52).

Sinds 1935 was hij opnieuw lid van het Utrechts teken- en schildergenootschap *Kunstliefde*.⁸ Door zijn lidmaatschap kon hij aanspraak maken op het in 1936 opgerichte 'Voorzieningsfonds voor Kunstenaars'.⁹ Vanaf die tijd werd De Winter regelmatig gesignaleerd op ledenvergaderingen en feestavonden van *Kunstliefde*,



110. *Chinees landschap*, Oost-indische inkt/rijstpapier, 50 x 40 cm, r.o. O'Tjina (± 1930-1935)
Coll. mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk



111. *Lotusbloemen*, gouache/papier, 50 x 40 cm, m.o. O'Tjina (± 1930-1935)
Coll. W.J.de Winter, Krimpen aan de IJssel

en aan de zogenaamde Utrechtse kletstafels in het algemeen. De Winter genoot nog steeds enige bekendheid, waardoor hij tot ongenoegen van sommige vooraanstaande lieden uit de Utrechtse culturele kring, zoals de kunstcriticus Jan Engelman, zich nog heel wat veroorloven kon. Engelmans beschrijving is veelzeggend: 'De heer De Winter is in het Utrechtse kunstleven (en aan de Utrechtse kletstafels) altijd de man geweest, die het welbekende potje breken mocht. Men kan niet ontkennen, dat hij van dit recht soms een zeer onbescheiden gebruik maakt, en wanneer de rancune een woordje bij hem meespreekt (waarin die rancune haar oorsprong neemt, dat blijft meestentijds in de schoot der goden verborgen), laat hij het niet bij één potje, doch maakt er met plezier een vroolijke keuken van.'¹⁰ Het aureool van een succesvol verleden, zijn kennis en belezenheid, en welbespraaktheid, maakten op jongere collega's nog altijd indruk. De heftige discussies

over moderne kunst met Jan Engelman trokken altijd publiek, zo blijkt uit de verhalen en anekdotes van mensen die hem in die tijd kenden.¹¹ De Winter bleef de strijdbare kunstenaar die in de periode 1916-1918 zoveel tongen had losgemaakt.

In het *Atelier*, een onregelmatig verschijnend tijdschrift, bedoeld als spreekbuis voor leden van *Kunstliefde*, heeft hij meer dan eens heftige polemische en vaak ongenuanceerde artikelen gepubliceerd. In het stuk 'Kunst en Verborgene Werkelijkheid' richtte hij zich, zonder namen te noemen, tegen het 'Nieuwe Realisme'¹² van Pyke Koch en de zijnen. Na een inleiding, waarin hij de overbekende theorieën ontvouwde over de dierlijke ik-gerichte mens, die niet meer intuïtief naar de hogere, transcendente eenheid van alle mensen zoekt, gaf hij te kennen: 'Ik geef gaarne toe dat we een periode doormaken waarin een nieuw werkelijkheidsbeeld geboren wordt. Wat ons echter praktisch geboden wordt is tot nog toe eigenlijk niet meer dan een



Janus de Winter aan het werk,
1937

nieuw beeld hoe ziek we in innerlijke en uiterlijke waarneming geworden zijn. Krankzinnigheid noemen we een levensspanning, urinoirs in gouden lijst demonstreeren onze geestelijke aandacht, grofheid en een verzameling lompe koppen heet oerkracht.¹³ Een felle reactie van Engelman in december 1937, 'Te Utrecht overwinterend', bewijst de heftigheid van deze pennestrijd: 'de heer De Winter betrachte, als hij weer eens de schrijfveder grijpt, een harmonischer verhouding tusschen de meer dan monumentale, de mastodontische afmetingen van zijn thesen, en de toepassing op de practijk van vandaag, op den arbeid van zijn confraters, die werken en niet praten.'¹⁴

Toch werd zijn gedrag oogluikend toegestaan, evenals het feit dat hij op de tekenavonden van *Kunstliefde* het hoogste woord voerde, zonder zelf ooit het potlood ter hand genomen te hebben.¹⁵ Tekenende was niet zijn sterkste punt, zoals hijzelf eveneens erkende. Hij was colorist.

Gezien de vele tekenen van zijn permanente inzinking is het opmerkelijk dat zijn stem nog steeds werd gehoord. In *Het Volksblad* verscheen een uitgebreid interview met de ondertitel 'Voor alles mens zijn', waarin hem de gelegenheid werd gegeven nog eens haarfijn uit te leggen op welke essenties kunst berustte.¹⁶ Hij onderhield de interviewer met zijn verleden, zijn spiritistische schilderijen en het vermogen muziek in kleuren en vormen te zien en andersom. Hij concludeerde evenwel dat deze 'hypergevoeligheid' met kunst niets had uit te staan. Van zijn expressionistische periode wilde hij niets meer weten. De belangstelling voor het werk uit deze voor hem afgesloten periode beschouwde hij als puur sensationeel. De Winter bleek overigens weinig moeite te hebben zijn persoonlijke geschiedenis aan



nieuwe inzichten aan te passen, of die, indien nodig, te verdraaien. Het Parijse intermezzo duurde bijvoorbeeld van 1923 tot 1932, en zodoende verbloemde hij zijn afwezigheid in de Nederlandse kunstwereld bijna volledig. Met betrekking tot zijn nieuwste werk vervolgde hij een inmiddels gedateerd draaiboek: niet de voorstelling, maar de geesteshouding erachter was belangrijk. De simpele, verstilde schilderijen, beperkt tot enkele motieven, brachten deze visie tot uitdrukking: 'Alle dingen zijn deel van het groote mysterie, waarvan wij doel en wezen nooit begrijpen, maar waarin we tevens een deel van ons zelf herkennen.' De boodschap van De Winter was ten minste positief, in tegenstelling tot die van Carel Willink, die volgens hem in zijn technisch perfecte werken 'vlucht naar een hopeloos verleden'. In deze tijd zat men echt niet op perfecte schilderijtjes te wachten. Een schilder moest iets verkondigen en achter een ideaal staan: 'Het gaat niet om stijl, het gaat om ons wezen.' Over hoe dit 'wezen' uit zijn *Muurtjes* (afb. 112),

112. *Muurtje*, olieverf/doek, 68 x 97,5 cm, l.o. A. de Winter (± 1935-1940)
Part. coll.

Eenzame eiken (afb. 113) en winterlandschappen met boerderijtjes of bootjes sprak, gaf hij graag uitleg. Zo stond een bootje op het vlakke water voor het 'ik op de levenszee', een bloem zag hij als symbool van de kosmos, en een vervallen boerderij tegen een zware, donkere lucht, weerspiegeld in rimpelend grauw water verwees naar de mens 'die zal leven onder een tragisch noodlot, dat van zijn leven een ruïne heeft gemaakt, en van zijn zieleleven een caricatuur'; een wat minder positief gegeven. Zijn schilderijen waren niet zozeer natuurgetrouw, dan wel, in navolging van Rembrandt, 'levenswaar'.¹⁷

Tijdens de crisisjaren en de tweede wereldoorlog verdiende De Winter met dit werk zijn brood. Hij gebruikte zijn schilderijen geregeld als betalingsmiddel voor alle mogelijke



113. *Eenzame eiken*, olieverf/
karton, 64 x 50 cm, r.o. A. de
Winter (± 1940-1945)
Part. coll.

produkten en diensten, zoals brood, boeken of medische hulp.¹⁸ Tot in december 1940 verkocht hij werk op tentoonstellingen, maar van exposities tijdens de oorlog is niets bekend. Om regelmatig aan tentoonstellingen deel te kunnen nemen werden kunstenaars door de bezetter verplicht lid te worden van de 'Kulturkammer'. De gegevens omtrent een eventueel lidmaatschap ontbreken, maar de verhalen over de houding van De Winter ten opzichte van de bezetter spreken elkaar tegen.¹⁹ Hij verkocht in deze jaren namelijk nog steeds, ook al had hij dit voor een groot deel te danken aan zijn tweede vrouw, Sjaan. Zij verzekerde hem van een kleine markt voor zijn schilderijen. Op 't Hoogt werden regelmatig muziek- en kunstenaarsavonden georganiseerd en spiritistische seances gehouden. Na afloop bezichtigde men de nieuwste aanwinsten uit zijn collectie, wat geregeld tot verkoop leidde.²⁰ Een van de vaste bezoekers op deze avonden was de parapsycholoog W. H. C. Tenhaeff. Uit brieven die

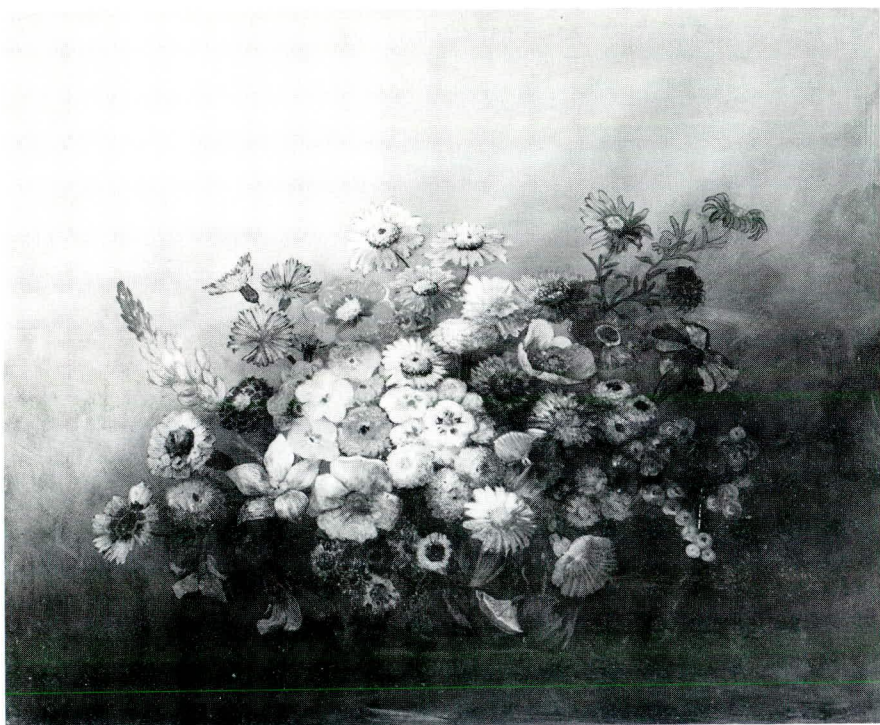
De Winter aan Tenhaeff schreef blijkt zijn bepaald niet afgenomen interesse voor zijn eigen visionaire ervaringswereld, ondanks het feit dat hij reeds lange tijd geen visioenen meer schilderde.²¹

Na de oorlog was de produktie van De Winter nog steeds groot te noemen. In 1946 verzond hij ongeveer tweehonderd schilderijen – routine-werk als bosgezichten, traditionele maan-, herfst- en winterlandschappen, en verscheidene aquaria, orchideeën en bloemstillevens naar Canada. De bijbehorende brieven en lijsten zijn bewaard gebleven.²² Volgens vrienden en nabestaanden heeft hij het verschuldigde bedrag nooit gezien. Tevens was deze transactie de laatste die hij ondernam om van zijn kunstenaarschap een winstgevend beroep te maken.

Zijn laatste levensjaren hadden een triest verloop. Rond 1947-1948 verliet zijn vrouw hem voor een huisvriend, de pianist Miedema. De Winter raakte aan lager wal, dronk en schilderde steeds minder. Alle aandacht richtte hij nu op het schrijverschap. De in deze jaren door hem geschreven artikelen (ongepubliceerd) getuigen van een bijna ziekelijke rancune ten opzichte van kunst, maatschappij en met name de kunstenaars zelf. Het voornaamste doelwit van zijn niemand ontziende kritiek was nogmaals Vincent van Gogh.

Het laatste woord is aan De Winter

De Winter trachtte in de laatste jaren van zijn leven zichzelf en anderen ervan te overtuigen dat zijn traditionele, verstilte landschapjes en lieflijke bloemstillevens (afb. 114) een weerspiegeling waren van de innerlijke rust die hij bereikt had. Hij had het proces doorgemaakt dat in *Der Golem* van Gustav Meyrink zo perfect beschreven was: door het lagere en demonische heen kwam hij tot inzicht.²³ Nu was hij in staat het 'hoogere en edele' uit de chaos te destilleren en vervolgens te waarderen. Na een periode van wild en redeloos schilderen, zoals hij het zelf typeerde, zag hij tenslotte dat de natuur als expressie van het Goddelijke nooit overtroffen kon worden: 'Echte romantiek kan alleen maar bestaan als diep innerlijk het bestaan van bovenpersoonlijke krachten wordt



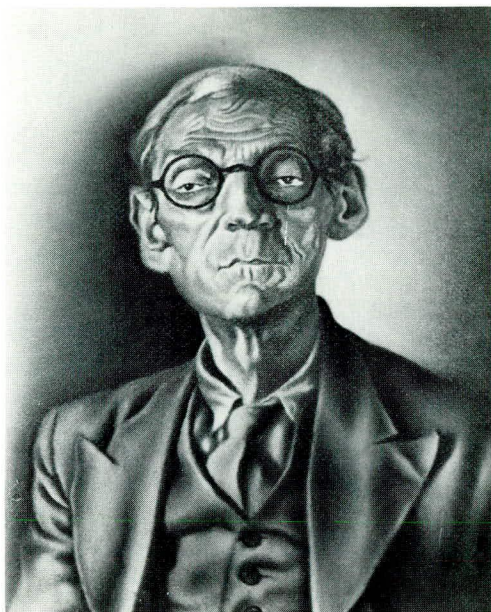
114. *Bloemstillevens*, olieverf/
paneel, 50 x 60 cm, geen sign.
(± 1950)
Coll. J. A. de Winter, Utrecht

aanvaard. Niet alleen binnen de grenzen van kerkelijkheid of liturgie, maar als diep besef dat iedere persoonlijkheid symbool of openbaring is voor een verborgen mysterie, dat de een Het Leven noemt en de ander God. Op deze wijze is alles wat bestaat expressie van dát wat het geschapen heeft.²⁴

Storend is de recalcitrante en niemand ontziende wijze waarop De Winter de wereld van zijn gelijk wilde overtuigen. Zijn epistels uit de jaren 1942 tot 1951 zijn boeiende, maar tegelijkertijd krampachtige pogingen om het laatste woord over God, kerk, maatschappij en vooral het produkt hiervan, kunst, uit te spreken. Meestal waren het kritische gedachten-spinsels over de gemechaniseerde en door de ratio uitgeholde maatschappij, die geterrori-

seerd werd door een naar uiterlijke macht strevende kerk. Het was geen wonder, aldus De Winter, dat de kunst van zijn tijd door 'innerlijke leegheid' werd beziel. In het artikel *Over primitieven* kwam hij tot de gewaagde stelling dat men in deze '[...] overintellectuele Godloochenende tijd, tot een middeleeuwse ascetische kunst kon komen'. De abstracte kunst van Mondriaan, Gleizes, Picasso en anderen was gebaseerd op een zuiver middeleeuws dogma: 'n.l. God is zonder meer transcendent en heeft niets te maken met aardse vormen'.²⁵ Hij noemde deze moderne abstractie: 'oude natuurverzakking in moderne vorm'.

Toen De Winter zelf demonische schilderijen maakte, had hij waardering voor de primitieve mystiek van de middeleeuwen. Nu vond hij dat kunstenaars als Grünewald, Jeroen Bosch, Pieter Breughel de oude en Hans Baldung Grien geen echte primitieve kunst maakten, maar satanische angsten uitbeeldden die hun door de kerk werden voorgeschreven. De



Machiel van Kuilenburg, *Portret van Janus de Winter*, olieverf/paneel, 61 x 51 cm (± 1935)

natuur was voor hen 'geen natuur als symbool van goddelijkheid, maar natuur als incarnatie van alles wat wreed en hels was'. In de renaissance had men zich eindelijk aan dit kerkelijk dogma kunnen ontworstelen. Men ontdekte de schoonheid van de natuur en zag haar als symbool van het Goddelijke. Het geloof van de renaissance-mens leek veel meer op wat De Winter zich van ware religie voorstelde: niet dogmatisch of traditioneel, maar 'een innerlijke gestemdheid ten opzichte van een levensmysterie'. De moderne pleitbezorgers van de abstracte kunst, die tegen het gebruik van natuurvormen waren, hanteerden volgens hem juist starre principes, vergelijkbaar met de middeleeuwse, katholieke dogma's, die niets met het diepe geestelijke hadden uit te staan. De uitgangspunten van het expressionisme schatte hij nog steeds positief in, maar de uiteindelijke resultaten vond hij 'wanstaltig'. Het was immers niet nodig 'alle natuurvormen te vernielen om tot expressie te komen'. Zowel het expressionisme als de volledig abstracte kunst waren mislukte pogingen om idee, gevoels-

expressie en stijl tot een eenheid te brengen. 'De leiders van dit alles,' zo vervolgde hij, 'zijn de stapelkrankzinnige V. Gogh en de niet minder zonderlinge Cézanne, en deze hebben dan ook alle, maar dan ook alle remmen opgeheven en iedere zwakzinnige heeft de kans gekregen een genie te zijn, vooral als hij bovendien nog "religieuze problemen" tot zijn specialiteit maakt.' In plaats van zich te inspireren op de verheven symboliek van de Chinezen zochten de modernen tot overmaat van ramp ook nog aansluiting bij de laagst ontwikkelden van deze wereld: de kannibaal en de bosneger. De Winter eindigde zijn verhaal met het volgende alternatief: de diepe levensinhoud kon in de schilderkunst tot uitdrukking worden gebracht door naar de 'innerlijke natuur', of zoals de 17e-eeuwse Hollandse schilders het noemden 'naar het leven' te schilderen.

Andere teksten, zoals zijn lezing over *Der Golem* van Meyrink (1942), een verhaal over de betekenis van geloof en godsdienst (1946) en een uiteenzetting over de persoonlijkheid als symbool van de innerlijke verhouding tussen mens en 'wereldwil' (1948), hebben dezelfde strekking als het hierboven besproken artikel, al staat de beeldende kunst op de tweede plaats. Om die reden wordt daar hier niet verder op ingegaan.²⁶

In verband met de eenzame concurrentiestrijd die hij nog steeds met Vincent van Gogh voerde, is zijn vijftien pagina's tellende, meedogenloze, afbrekende kritiek op deze kunstenaar veel interessanter. Dit artikel was volgens De Winter niet zozeer bedoeld om '[...] de zieke v. Gogh neer te halen, maar wel om te protesteeren tegen een zieke publieke opinie, die heden ten dage het zieke, idiote grove en modderige als geniaal cultiveert.'²⁷ Het ging hem allereerst om het feit dat Van Gogh niet meer dan een produkt van de tijdgeest was: Van Gogh was een pseudo-genie.

De onuitputtelijke reeks van argumenten die hij ter verdediging van zijn stelling opsomde, waren niet allemaal even plausibel en vaak zelfs bewust grof en beledigend. Van Goghs 'hartekreet en verscheurde ziel' stonden in de belangstelling omdat het intellectuele tijdperk zo naar een gevoelsleven en liefst naar een overdreven uiting ervan hunkerde. Sterker nog, 'Onze tijd kent de sensatie cultuurwaarde toe en is bereid

uit leegheid alles te aanvaarden wat het eeuwig machinale en monotone breken kan. Film of v. Gogh, groote oplichters of massamoordenaars het komt er niet opaan, als het maar buiten het gewone is.' Van Gogh symboliseerde voor De Winter 'onmacht en razernij', hij was een diep tragisch mens, 'geslagen door zijn eigen onbeheerschte hartstochten'. Bovendien was zijn onmacht niet demonisch, zoals de onmacht van bijvoorbeeld Goethe. De laatste verwees hiermee naar '[...] de rusteloze steeds nieuwe vormen scheppende kosmische kracht, dat is dus in den zin van bovenpersoonlijk inspireerend oerleven'. Genieën die deze demonische krachten eveneens aan de oppervlakte brachten, waren de Chinezen, boeddhistische goden, Bach, Beethoven, Rembrandt en Goya. Maar niet Van Gogh.

Wat De Winter boven alles nog het meest ergerde was dat in de twee Van Gogh-romans: *Roman eines Gottsuchers* van Julius Meyer Gräfe en *Vincent de roman van genie* van Laforgue, juist het lelijke en kleine aan Van Gogh tot iets geniaals verheven werden. Voor hem was hij een klein burgerlijk mannetje, een egoïst, een slappeling en een schoft, en net deze eigenschappen maakten Van Gogh in de ogen van de genoemde schrijvers een held. De Winter reageerde: 'Laforgue wil ons dwingen de onredelijkheden van v. Gogh als maar als geniaal te slikken, ze te zien als de daden van een bijzonder mensch. In de praktijk zal niemand dat doen, en ik zelf ben ook zoo'n filister, maar ik zou geen prijs stellen op de hysterische en belachelijke waardeering die Laforgue heeft voor zijn held.'²⁸

De Winter stierf bij zijn dochter in Den Helder op 5 augustus 1951 en werd op 8 augustus door collega's van *Kunstliefde* begraven. Het monument bij zijn graf is door *Kunstliefde* geschonken. Na zijn dood werd hij nog tweemaal met tentoonstellingen van zijn werk in Utrecht gehuldigd,²⁹ waarna hij langzaam uit het zicht verdween, al is hij voor degenen die hem kenden een onvergetelijke persoonlijkheid gebleven.

NOTEN

HOOFDSTUK I

1. Mondelinge informatie mevrouw A. W. A. de Winter en mevrouw M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk 11-3-1983. Informatie over de ouders van De Winter en de gezinssituatie uit het Gemeentearchief te Utrecht.
2. Zie interview met De Winter in *Het Volksblad*, 16 december 1938. De titel van het interview luidt: 'Een schilder over dezen tijd, A. J. J. de Winter, Een sterke persoonlijkheid met een oorspronkelijke mening, "Voor alles mens zijn"'.
3. Jo de Winter noemde de bovenzintuiglijke ervaringen van zijn broer in zijn manuscripten (voor lezingen) over hem niet expliciet als aanleiding voor zijn schilderkunst. Hij noteerde: '13 jaar loopjongen, 16 jaar eerste kerst, talentstudie. Vrije tijd belangstelling voor politiek en liefde voor de natuur. Reis naar Italië. Dit laatste bracht hem tot schilderen.' Hierbij moet aangetekend worden dat Jo de Winter zich in de rangschikking van gebeurtenissen (datering) nogal eens vergiste. Het is goed mogelijk dat De Winters reis naar Italië - vanwege het vrij reizen als spoorwegambtenaar was dit geen probleem - plaatsvond toen hij al met schilderen geëxperimenteerde had. Zie de manuscripten van Jo de Winter in bezit van mevrouw M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk.
4. o.c. (zie noot 2).
5. Archief *Kunstliefde*, Gemeentearchief Utrecht. Op de lijst van de te balloteren leden van *Kunstliefde* (30 november 1905) stond: A. J. J. de Winter, b.c. Goedeestraat 15 Bis, Ambtenaar SS. Dat jaar werd zijn naam ook genoemd op de ledenlijst van *Kunstliefde* (1905-1906). In het daarop volgende jaarverslag (1906-1907) kwam zijn naam echter niet meer voor.
6. De Winter en zijn broer Jo noemden in hun aantekeningen geen data. De periodeaanbuiding is een reconstructie van gegevens van en over De Winter (o.c. zie noot 2 en 3). Zie ook De Winter over zijn carrière als kunstschilder in zijn eerste brieven aan Frederik van Eeden (april-mei 1916), brieven van A. J. J. de Winter aan Frederik van Eeden, Van Eeden-archief xxiv C 90 (1913-1919), Van Eeden-Museum Amsterdam.
7. Zie 'Tien jaar geleden stierf de Utrechtse schilder J. de Winter', *Stadsblad* (Utrecht), 3 augustus 1961 (met een verwijzing naar 5 augustus, de sterf-

datum van De Winter).

8. P. van Kesteren, 'Wij spraken met J. de Winter (de broer van Janus de Winter)', *Het Schilderblad*, lvi, nr. 17, 26 augustus 1954, pp. 537-538. Het opstel van Jo de Winter dat aan dit interview voorafging, bevindt zich in de collectie van mevrouw M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk. Zie ook Theo van Doesburg, *De Schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie*, Haarlem, 27 juli 1916, p. 2 en het *Utrechts Dagblad* van 5 juli 1916.
9. Zie 'Tien jaar geleden stierf de Utrechtse schilder J. de Winter', o.c. (zie noot 7). Het geschreven werd door de zoon van de betreffende G. C. Peeterman, J. G. Peeterman uit Nieuwegein, bevestigd (22 maart 1985).
10. De Winter woonde van 1912 tot 1917 op Cornelis Houtmanstraat 10. Over het adres van G. C. Peeterman en het feit dat zij praktisch burens waren, werd ik geïnformeerd door zijn zoon J. G. Peeterman, Nieuwegein, 22-3-1985. De meeste pastels uit de collectie van J. G. Peeterman en zijn zwager C. M. Lorier te Utrecht zijn gesigneerd en gedateerd.
11. Over de Van Gogh-mystificatie in Nederland, zie Carol M. Zemel, *The formation of a legend, Van Gogh criticism, 1890-1920*, Ann Arbor, Michigan 1980. Frederik van Eeden was een van de eersten in Nederland, die Van Gogh 'ontdekte', zie C. M. Zemel, pp. 18-20. Het geruchtmakende artikel dat Van Eeden over Vincent van Gogh schreef, nadat hij diens broer Theo in het najaar van 1890 (na de dood van Vincent) had opgezocht, verscheen op 1 december 1890 in *De Nieuwe Gids* 6, pp. 263-270; zie ook Frederik van Eeden, *Studies* (een bloemlezing, samengesteld door V. M. Scheffers), Katwijk aan Zee, 1982, pp. 75-81. Vanaf het moment dat De Winter met de 'Van Gogh-ontdekker' Van Eeden bevriend raakte, werd de concurrentiestrijd met Van Gogh nog belangrijker dan daarvoor, zie hoofdstuk IV. Een periode van zoeken 1916-1930.
12. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, datering door Hans van Eeden: 25 april 1916, Van Eeden-Museum, Amsterdam (zie noot 6).
13. Catalogus tentoonstelling *De Onafhankelijken*, Amsterdam, mei-juni 1913, archief Stedelijk Museum, Amsterdam. Zie deze catalogi ook voor andere tentoonstellingen van *De Onafhankelijken*, waar De Winter aan meedeed, resp. in november-december 1913, mei-juni 1914 en november 1914 tot januari 1915.

14. J. Bories in *Memorandum*, 27 mei 1913 en W. Steenhoff in *De Amsterdammer*, 8 juni 1913, zie I. Spaander, 9 biografieën, waaronder Janus de Winter, *Museumjournaal*, 17, 1972, pp. 297-301.
15. Over de betekenis van deze 'astrale kleuren', zie pp. 47 e.v.
16. Hoe belangrijk het thema: chaos als bron van nieuw leven (overigens een oud mythologisch begrip) voor De Winter was, blijkt uit verschillende visioenen, die hij in zijn brieven aan Frederik van Eeden soms volledig beschreef. Een voorbeeld in de op pp. 28-29 geciteerde droom (visioen).
17. Zie De Winter over zijn interesse voor het 'voorwereldlijk bestaan' en het voorwereldlijke leven - planten en dieren - in zijn brief aan de kunstericus Albert Plasschaert van 22 juli 1918, Plasschaert-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage.
18. De Winter beschouwde de bloem in het algemeen wel als symbool van de kosmos (theosofie), maar de orchidee had voor hem een specifieke bijbetekenis. Zie over bloemen en andere romantische natuurmotieven van o.a. Piet Mondriaan, Gustav van de Wall Perné e.a. cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, Gemeentemuseum 's-Gravenhage, 1978, M. H. Cornips & M. v. d. Heyden, De geheimen van de natuur, pp. 84-89, zie ook p. 95.
19. Mondelinge informatie C. M. Knopper, Utrecht, 24 februari 1983. Zijn vader had een bloemenzaak in Utrecht, waar De Winter regelmatig oude, voor de verkoop ongeschikte orchideeën kwam ophalen om te schilderen.
20. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 30 november 1913 en *Het Vaderland*, 28 november 1913.
21. N. H. Wolf, Onafhankelijken, *De Kunst*, 28 november 1914, pp. 105-107 (De Winter op p. 107).
22. Citaat uit een tekst van Jan Maronier, een vriend en collega van De Winter. Maronier heeft in 1915, of daarvoor, reeds een kleurentheorie opgeschreven. Het is óf door De Winter gedictieerd, óf gekopieerd. Op de eerste pagina staat linksboven: Adr. de Winter. Het schrijven is in bezit van de dochter van J. Maronier, mevrouw H. F. Nierstrasz-Maronier, Gossel. Zie ook het volgende citaat uit deze tekst.
23. Albert Plasschaert, *Beschouwingen*, november 1917, over A. de Winter zie pp. 9-11.
24. Zie cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18). Voorbeelden zijn Piet

Mondriaan, maar vooral Matthijs Maris, voor wie De Winter grote bewondering had.

25. Albert Plasschaert schreef over De Winters literaire interesse in *Het Vaderland*, 'Portretten van schilders - A. de Winter', 24 juni 1918: 'Hij koos de Hollanders na '80, de Fransen, Duitschers, Italianen en enkele Engelschen.' Dat De Winter boeken van Baudelaire, Paul Verlaine, Mallarmé, Edgar Allan Poe en O. Wilde las, kan zonder twijfel aangenomen worden. Hij ontleende titels van schilderijen aan de gedichtenbundels van Baudelaire (*Fleurs du Mal*, 1857) en Paul Verlaine (*Fêtes Galantes*). Zie cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum, Amsterdam, juli 1916, p. 29: *Fleurs du Mal*. Voor *Fête Bleue* (afb. 10) zie cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18) p. 119. Mallarmé en Edgar Allan Poe kwamen voor in brieven van De Winter aan Frederik van Eeden (zie noot 6). Hij heeft Van Eeden zelfs voorgesteld een 'occult drama' in de geest van Poe te schrijven, zie hiervoor *Frederik van Eeden Dagboek*, uitg. van H. W. van Tricht en H. van Eeden, 1971, deel 3, 7 juni 1916, p. 1512. Wat Oscar Wilde betreft kan verwezen worden naar het boekje van Theo van Doesburg, *De Winter en zijn werk*, o.c. (zie noot 8), p. 3. Van Doesburg zag een boek van Oscar Wilde bij De Winter in de boekenkast staan.

26. Cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 26.

27. De filosofie van Schopenhauer over de materialistische werkelijkheid als schijnwerkelijkheid ('Das Werk der Maja' [zinsbegoocheling]) had grote invloed op vele symbolistische kunstenaars in en buiten Nederland. Zie hiervoor cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18), Geurt Imanse en John Steen, 'Achtergronden van het Symbolisme', pp. 21-35. Schopenhauers theorieën werden ook door verschillende theosofen aangehangen; H. P. Blavatsky, de stichtster van de Theosofische Vereniging, noemde hem herhaaldelijk in *De geheime leer* (1907/1908). Frederik van Eeden, met wie De Winter in mei 1916 bevriend raakte, hield anno 1890 een lezing over het ontstaan van de Theosofische Vereniging (Van Eeden, *Studies* 1890-1918, W. Versluys, Amsterdam 1904, deel iv, pp. 28-56). In deze lezing over de nieuwe 'geesteswetenschap', die weer richting gaf aan het niet te onderdrukken zoeken van de mens naar de mystieke verbondenheid met God, verwees hij ettelijke malen naar Schopenhauer, die dit nieuwe geeste-

lijke tijdperk voorspeld zou hebben.

28. Albert Plasschaert, 'Portretten van schilders - A. de Winter', in *Het Vaderland*, 24 juni 1918.

29. Oorspronkelijk was het boeddhisme één grote ontkenning van het bestaan, van God, een schepper, een ik, een onsterfelijke ziel etc. (al geloven de theosofen dat Gautama Boeddha [560 v. Chr.] een dergelijke negatieve interpretatie niet bedoelde en gewent heeft). Het menselijk leven was een lijdensweg; de verlossing bestond uit de ontkenning, het 'niet-weten'. De oorzaak van het lijden is de begeerte, waar geen ontkenning aan is, daar iedereen met zintuigen geboren wordt. Wanneer men zijn zintuigen ontwikkelt, ontstaat er een zodanig contact met de buitenwereld, dat men zich 'gehecht voelt aan die wereld'. Dit doet de mens lijden. De daden, die het gevolg zijn van de begeerte, bepalen de nieuwe existentie (karma), waardoor het lijden weer voedsel geeft tot nieuw lijden. Door de wil om 'niet te weten' kan men los komen van al het uiterlijk leven (*ascese*), en uiteindelijk het *nirwana* bereiken, 'de toestand van de vlam, wanneer deze uitgedoofd is', het niets. In China, waar het boeddhisme in de tweede helft van de eerste eeuw werd geïntroduceerd, sloeg deze negatieve leer over wedergeboorte, karma en ascese niet aan. Het daar geëerde *confucianisme* was juist gericht op de mens in het praktische leven; het was een meer humanistische en positieve levensinstelling. Slechts die richtingen binnen het Indische boeddhisme, die strookten met het Chinese volkskarakter (het gulden midden), waren in staat te overleven. Voor de theosofie waren met name het Chinese en Tibetaanse boeddhisme van belang. Zie o.a. Joachim Störig, *Geschiedenis van de filosofie* 1, Utrecht 1959 en B. F. Campbell, *Ancient wisdom revived*, Los Angeles 1980.

30. De theosofische vereniging werd in 1875 in New York opgericht door H. P. Blavatsky en kolonel H. S. Olcott. Zij deden tijdens de in die tijd in Amerika drukbezochte spiritistische seances hun eerste occulte ervaringen op, maar keerden het spiritisme later de rug toe. In plaats van contact te zoeken met geesten aan gene zijde, zochten zij naar hun eigen geestelijke ik (oorsprong). Dit was, naast het bestuderen van oosterse en westerse religieuze en wijsgerige geschriften, dé manier om tot waarheid te komen. Theosofie was volgens Blavatsky zo oud als de denkende mens (*The Key of Theosophie*, Londen 1889) en heette in oorsprong het Eclectisch Theo-

sofisch stelsel (opgericht door Ammonius Saccas en zijn leerlingen in de derde eeuw na Chr.). *De geheime leer* (*The Secret Doctrine*, 1888) en *Isis ontsluit* (*Isis Unveiled*, 1871) van Blavatsky zijn samenraapsels van oosterse godsdiensten en andersoortige wijsheden, waaronder de Upanishads, de Zend-Avesta, de Bhagavad-Gita, de Hermetische en Pythagoreïsche boeken, de koran en de bijbel. Zie hiervoor B. F. Campbell, o.c. (zie noot 29), pp. 31-34 en *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18), p. 28.

31. In 1924 deed H. Bakker in *Stroomingen en sekten in onze tijd*, Amsterdam 1924, zijn beklag over de populariteit van verschillende mystieke en andere afwijkende levensbeschouwingen als het atheïsme, pantheïsme, occultisme, spiritisme etc.; ook meer politieke richtingen als het anarchisme en socialisme rekende hij hiertoe. Deze stromingen en in het bijzonder de snel groeiende organisaties van theosofen, antroposofen, rozenkruisers, en vrijmetselaars waren volgens Bakker een ernstig gevaar voor het christelijke geloof.

32. Zie algemene informatie over de oprichting van de Theosofische Vereniging in Amsterdam, Utrecht en andere steden, Archief Theosofische Vereniging, Tolstraat 154, Amsterdam. Over de oprichting van de Theosofische loge te Utrecht werd ik schriftelijk geïnformeerd door mevrouw W. London-Alblas, vice-voorzitter van de Theosofische Vereniging te Utrecht, 4 oktober 1984.

33. De Winters naam en het jaar van zijn lidmaatschap stonden in een schrift uit het archief van de Theosofische Vereniging in Utrecht. Het ongeordende archief is nu verhuisd naar Amsterdam (Tolstraat 154), waar het in bewerking is.

34. Theosofie was volgens theosofen een wetenschappelijke richting, die zich tegen een te positivistische, empiristische en materialistische benadering keerde. Alle, meer geestelijke richtingen die zich binnen wetenschappelijke kringen ontwikkelden, werden direct in de theosofie opgenomen: occulte scheikunde, psychiatrie etc. Het was de bedoeling uiteindelijk te kunnen 'bewijzen' dat de geestelijke, occulte wetenschap de enige echte zou zijn. Uitvindingen als de draadloze telegrafie en de radio-actieve stralen van dr. Röntgen waren voorbeelden van dergelijke bewijzen: alle natuur kwam voort uit de geest en was uiteindelijk maar een klein deeltje van de geestelijke werkelijkheid. Zie hiervoor C. W. Leadbeater, *De zichtbare*

en onzichtbare mensch, vertaling Johan van Manen, Amsterdam 1903 en *Gedachtevormen* van A. Besant, vertaling A. Terwiel, Amsterdam 1905.

35. Zie hiervoor I. Spaander, 9 biografieën, waaronder Janus de Winter, o.c. (zie noot 14) en *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18), p. 31. *De geheime leer* is een vertaling van *The Secret Doctrine* (1888), *Isis ontsluitend van Isis Unveiled* (1871) en *Gedachtevormen* werd vertaald uit *Thought-Forms* (door A. Terwiel), oorspronkelijk een aanhangsel bij het boek van C. W. Leadbeater, *Man visible and invisible* (zie vertaald in *De zichtbare en onzichtbare mensch*).

36. De zeven beginselen van de mens zijn volgens Leadbeater: 1. het lichaam (Rupa), 2. het etherisch dubbel (Linga Sharira), 3. vitaliteit, ofwel levenskracht (Prana), 4. de dierlijke ziel, ofwel begeertelichaam (Kama Rupa), 5. de menselijke ziel, het denkvermogen (Manas): te verdelen in de lagere – materiële, aardse – en hogere – geestelijke –, 6. de geestelijke ziel (Buddhi), 7. de geest (Atma). De dierlijke en een groot deel van de lagere, menselijke ziel openbaren zich in kleuren en vormen op het astrale gebied, dat ook wel Kama Loka genoemd wordt. De schilderijen van De Winter zijn voor een groot deel verbeeldingen van begeertelichamen, gedachtevormen of demonen uit dit gebied. In *De zichtbare en onzichtbare mensch* geeft C. W. Leadbeater uitleg over het ontstaan van de mens en diens aura's (verschillende lichamen). In het begeertelichaam openbaren zich de begeerten en hartstochten in vorm en kleur, in het verstandelijk lichaam leven de gedachten, en in het oorzakelijk lichaam (geestelijke ziel) komt de geest in (mooiere en meer heldere) kleuren tot uiting. De verschillende lichamen worden omschreven als een soort eivormige omhulsels, die elkaar doordringen en dezelfde ruimte innemen. Dit is voor de gewone mens, die maar drie dimensies kent, niet te begrijpen. De verschillende aura's (lichamen) van de mens corresponderen met de verschillende gebieden van het universum, respectievelijk het astrale (= sterachtig), verstandelijke en buddhistische gebied. Zie Leadbeater, o.c. (zie noot 35), pp. 57-60.

37. A. Besant, *Gedachtevormen*, Amsterdam 1905, pp. 24-39.

38. Dit blijkt niet alleen uit *De zichtbare en onzichtbare mensch* (Amsterdam 1903) en *Gedachtevormen* (Amsterdam 1905) van respectievelijk C. W. Leadbeater en A. Besant, maar in het bijzonder uit de door hen samen geschreven

Zeven Theosofische handboekjes, Amsterdam 1903, deel v 'Het astrale gebied, zijn toneel, bewoners en verschijnselen', pp. 95-102. Zogenaamde magiërs, tovenaars en anderen die zich met 'zwarte kunst' bezighouden, zijn volgens Leadbeater en Besant mensen die bewust negatieve elementalen vormen, waardoor allerlei enge wezens en duiveltjes ontstaan, die een directe invloed op het aardse leven uitoefenen.

39. Dit *Oorlogsvisioen* hing op De Winters eenmanstentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, juli 1916, zie cat. tent. *A. de Winter*, o.c. (zie noot 26), p. 26, nr. 24.

40. In het *Utrechts Nieuwsblad* van 13 februari 1957 noemde de recensent van de postume tentoonstelling van De Winter in de Jacobitoren dit schilderij: 'geverlkte granaat in de vorm van een gruwelijke vuurbloem'.

41. De Winter werd door zijn broer de eeuwige idealist en pacifist genoemd en dhr. H. van Hees uit Utrecht, die in de jaren 1932-1939 klusjesjongen van De Winter was, beschreef hem als 'zo rood als een kraal'. J. B. Bommelé vertelde mij over de progressief-linkse kringen in Utrecht waar zijn vader, Jacobus Bommelé, eigenaar van boekhandel en uitgeverij Erven J. Bijleveld in Utrecht, bij betrokken was en op die manier waarschijnlijk in aanraking kwam met De Winter. De Winter kende ook andere mensen uit deze kringen: Bart de Ligt, Kees Boeke en misschien zelfs Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk. Mondelinge informatie J. B. Bommelé, Utrecht, 26 september 1984.

42. Zie Jan Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen* (Leiden 1967), Amsterdam 1976, deel II, pp. 212-288. Volgens Romein was het utopische socialisme uit het begin van de 20e eeuw het resultaat van occulte bemoeienissen met het socialisme, anarchisme en zelfs marxisme. Annie Besant werd als voorbeeld aangehaald. In haar autobiografie schetste zij een parallel tussen het occultisme en een 'bepaald soort socialisme'. De Utrechtse psychiater en theosoof A. J. Resink schreef in 1908 een brochure over de samenhang tussen theosofie en klassenstrijd. Volgens Romein was de verhouding theosofie-socialisme jarenlang een discussiepunt (p. 215). Een andere brochure ter illustratie is *Theosofie en het maatschappelijk vraagstuk door verschillende schrijvers*, Amsterdam 1908.

43. H. P. Blavatsky, *De sleutel tot Theosofie* (Nederlandse vertaling van *The key to theosophy*, Londen 1889),

p. 31.

44. o.c. (zie noot 42).

45. Mondelinge informatie van J. B. Bommelé, Utrecht, 26 september 1984. Het boek van Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922) had grote invloed op het Nederlandse politieke en artistieke klimaat in de jaren 1920-1930. Janus de Winter kende het boek vanbuiten, aldus zijn dochters mevr. A. W. A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983.

46. Mondelinge informatie mevr. A. W. A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983; mevr. H. F. Nierstrasz-Marionier, Gorsel, 14 september 1984; mevr. A. de Moulin-de Kroon, Naarden, 10 maart 1984 en prof. dr. De Moulin, Boxtel, 23 maart 1984.

47. Zie voor beeldende kunstenaars die door de theosofie geboeid raakten cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18) en voor schrijvers Simone Goetschalckx, *De invloed van de theosofie op de Nederlandse letterkunde tussen 1880 en 1930*, Leuven 1982.

48. Voor de interesse van de gegoede burger voor de occulte stromingen in die dagen, zie H. Bakker, *Stromingen en sekten in onze tijd*, o.c. (zie noot 31) en Jan Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen*, o.c. (zie noot 42), deel II, pp. 220-230.

49. In verband met de belangstelling voor het occulte binnen de exacte wetenschappen, zie Sixten Ringbom, *The sounding cosmos*, Aabo 1970, pp. 26-39.

50. Mondelinge informatie mevr. H. F. Nierstrasz-Marionier, Gorsel, 14 september 1984, mevr. A. de Moulin-de Kroon, Naarden, 10 maart 1984 en prof. dr. De Moulin, Boxtel, 23 maart 1984.

51. J. Marionier en G. ten Doesschate waren destijds burens. Zie Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman 1890-1929, Tussen idealisme en rancune*, Centraal Museum, 1983, p. 161, noot 70.

52. Mondelinge informatie mevr. A. W. A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983; zie ook de brieven van De Winter aan zijn broer Jo uit Parijs (1927-1929), De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

53. De dochter van G. ten Doesschate, mevr. J. A. Kramer-ten Doesschate uit Houten, ontkent deze jeugdinteresse niet. Later heeft hij zijn jeugdzondes, zowel de eventuele belangstelling voor mystiek als het schilderen, ver achter zich gelaten.

54. G. ten Doesschate werd in april 1916 onder pseudoniem van Thomas Denier lid van de kunstenaarsvereniging *De Anderen*. Zijn dochter, mevr. J. A. Kramer-ten Doesschate, bezit nog een abstract schilderij uit die tijd.

55. Zie cat. tent. *De Onafhankelijken*, o.c. (zie noot 13), mei-juni 1913, zie ook Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51) pp. 54-55.

56. Ten Doesschate liep evenals Wichman college (kunstgeschiedenis) bij prof. W. Vogelsang, en zij hebben vermoedelijk elkaar daar leren kennen. Zie Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51).

57. Op 8 juli 1916 werd er een reactie van Erich Wichman (als bestuurslid van *De Anderen*) op de De Winter-campagne van Frederik van Eeden en Henri Borel in *De Amsterdammer* opgenomen. Hij nam de titel van Van Eeden's artikel over De Winter (*De Amsterdammer*, 10 en 24 juni 1916) over: 'De Schilder-mysticus de Winter 1' en schreef: 'Nu echter de heer Borel het met den heer van Eeden oneens gaat worden over diens bijzondere en zeer duidelijke bestiering, wil ik tot vermaak van u en allen, de persoonlijke mededeeling niet achterhouden: dat ik ondergeteekende, bijna VIJF JAREN geleden, te vergeefs getracht heb een artikel (geïllustreerd) over dezen zelfden de Winter in dezen zelfden *Amsterdammer* te doen opnemen; en dat dus de toenmalige redactie de gelegenheid heeft laten voorbijgaan, den heer van Eeden deze "bijzondere en zeer duidelijke bestiering" vijf jaar vroeger te doen gewaarworden.'

58. Erich Wichman was zeker vanaf de zomer 1912 van het bestaan van Kandinsky en zijn boekje *Über das Geistige in der Kunst* (München 1912) op de hoogte, zie Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51) p. 7 en pp. 58-59.

59. De tentoonstelling van Kandinsky in kunsthandel Oldenzael in Rotterdam werd door bemiddeling van Wichmans medestudent Carel Beeger, bestuurslid van het genootschap *Kunstliefe* in Utrecht, eveneens in Voor de Kunst in Utrecht getoond. Zie Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51) p. 7.

60. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952 (10. Auflage). De eerste druk verscheen in december 1911 in München (alvast 1912 gedateerd). Over de invloed van theosofische en antroposofische theorieën op Kandinsky, zie Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos*, o.c. (zie noot 49).

61. Cat. tent. *De Onafhankelijken*, o.c. (zie noot 13), mei-juni 1913.

62. Zie cat. tent. *Les Indépendants*, Brussel 1914, 16 mei-7 juni. De Winter werd als enige opgenomen in het supplement. Hij gaf als adres Nuenen op, de geboorteplaats van Vincent van Gogh.

63. Nuenen kan ook te maken hebben met het feit dat Nicolaes Eekman (1889-1973) destijds in Nuenen woonde. Eekman werd geboren in Brussel. Hij leerde De Winter waarschijnlijk via Bart de Ligt kennen, die rond 1914 eveneens in Nuenen woonde. Informatie uit brieven van Eekman aan de kunstcriticus Albert Plasschaert, Plasschaert-archief, RKD, 's-Gravenhage. Over De Ligt en De Winter (zie noot 41); op 12 februari 1916 schreef De Ligt een brief aan Frederik van Eeden, waarin hij blijk gaf van zijn bewondering voor de schilderijen van De Winter, zie Van Eeden-archief, Van Eeden-Museum, Amsterdam.

64. Dit is af te leiden uit de titels van de geëxposeerde werken: 184. *Impression de Musique*, 185. *Étude de Psychologie A*, 186. *Étude de Psychologie B*, 187. *Composition*, 188. *Naïveté*, 189. *Boulevardière*, en 190. *Composition*, o.c. (zie noot 62). *Naïveté* is bijvoorbeeld, afgaande op de titel, een gedachtevorm; De Winters gedachtevormen waren praktisch altijd verbeeldingen van abstracte begrippen, zie p. 53.

65. In de cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 18), p. 119 wordt *Fête Bleue* (afb. 10) een muzikale impressie genoemd, geïnspireerd op een muziekstuk van de Utrechtse cellist, dirigent en componist Henri van Goudoever. Dit zou de enige niet-abstracte muzikale verbeelding van De Winter zijn. Nader onderzoek heeft echter uitgewezen dat dit schilderij geen verbeelding naar de muziek van Van Goudoever was, maar dat Van Goudoever zich juist liet inspireren door het schilderij van De Winter, zie hoofdstuk IV 'Een periode van zoeken 1916-1930', pp. 89-91.

66. De twee verbeeldingen naar de 9de symfonie van Beethoven, waarvan het gedeelte met het koor gebaseerd is op Schillers *Ode an die Freude*, bevonden zich in de collectie van Theo van Doesburg. Het nalatenschap werd tot 1981 beheerd door de nicht van de in 1975 overleden weduwe van Van Doesburg, Nelly van Moorsel. Wies van Moorsel schonk het archief en de boeken van Theo van Doesburg aan de Nederlandse Staat en sinds 1981 bevindt het zich in de collectie van de Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage. In 1983 kocht de dienst bewaard gebleven schil-

derijen uit de nalatenschap, waaronder vijf gouaches, vijf tempera's en acht olieverfschilderijen van Janus de Winter. Zie hiervoor Ine Gevers, *De Winter en Van Doesburg en Van Doesburgs De Winters, Jong Holland*, 1, 3, september 1985.

67. Het schilderijtje *De zuivere rede*, dat in bezit was van Wichman, werd door Theo van Doesburg in zijn boekje over De Winter genoemd, zie *De Schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie*, o.c. (zie noot 8), p. 1-2. In cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 18), p. 34 wordt geopperd dat het schilderij *De zuivere rede* zou verwijzen naar de Hegeliaanse filosofie van G. J. P. J. Bolland. Bolland had in zijn boek *Zuivere rede. Een boek voor vrienden der wijsheid* (1904) echter niet dezelfde 'zuivere rede' voor ogen als de theosofen. In het bovengenoemde boek gaf hij blijk van een zeer kritische houding ten opzichte van de theosofie, zie pp. 719, 721, 722 en 822. Op p. 722 schreef hij: 'In de theosophie wordt van de eigenlijke, logische, het zuiver Redelijke, nog niet gedroomd, of liever, daarvan wordt in theosophische breinen aléén gedroomd.' De Winter was absoluut geen voorstander van een zuivere logica, zoals Bolland en Hegel die voorstonden, waardoor de verwijzing naar het boek van Bolland mij zeer onwaarschijnlijk voorkomt. Overigens is het goed mogelijk dat Erich Wichman het schilderij wel als zodanig geïnterpreteerd heeft.

68. Theo van Doesburg, 'Proeve tot nieuwe kunstkritiek', *Eenheid* 183, 6 december 1913.

69. Carel Blotkamp, Theo van Doesburg, in *De beginjaren van De Stijl*, Utrecht 1982, pp. 16-17.

70. Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51) p. 11.

71. Theo van Doesburg, *De Winter en zijn werk*, o.c. (zie noot 8) p. 1.

72. Over de waarschuwing van Wichman in de richting van Van Doesburg schreef deze laatste in zijn boekje *De Winter en zijn werk*, o.c. (zie noot 8) p. 2. Dat Wichman met die waarschuwing bij Van Doesburg, die er een meer aan De Winters ideeën verwante levens- en kunstopvatting op nahield, aan het verkeerde adres was, blijkt al uit een brief van Van Doesburg aan Anthony Kok van 15 september 1915: 'Wichman is niet iemand, die mij op den duur zou bevallen, hij is te weinig gevoelend. Wel verstandig en artistiek, maar niet diepvoelend. Hij haat alles wat humanistisch, theosofisch, godsdienstig, mystie-

kerig enz. is (...)' Zie Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman, o.c.* (zie noot 51) p. 12. In zijn opstel *De tang en het varken*, Amsterdam 1917, ging Wichman fel tekeer tegen de theosofen: 'Theosofen loopen slapjes met rookstokjes tegen kwade elementalen, in drie soorten, t.w.: ascetische, meditatieve en hedonistische, geboortesteenen, fleschjes met door (echte authentieke) Mahatma's gemagnetiseerd water van den Bramapoetra, brieven van den grooten Koot Hoomi (met schriftkundige attesten), bekentenissen van Hodgson, schilderijen van De Winter (God, God, wat zal er van hem worden), en leerboeken, plus portretten van Catherine Tingley, HPR en dien goeden colonel Olcott.'

73. Theo van Doesburg schreef over kunst, die uitdrukking moest geven aan: 'het leven der gevoelens (het innerlijk leven ofwel metafysiek)'; echte kunst kon volgens hem 'het wezen van de menselijke ziel in harmonie brengen met de ziel van God', zie 'Proeve tot nieuwe kunstcritiek' (i) en (ii), respectievelijk in *Eenheid* 111 (20 juli 1912) en *Eenheid* 112 (27 juli 1912).

74. Theo van Doesburg, *Dagboekbladen*, ongepubliceerd, 18 januari 1915, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage.

75. Theo van Doesburg, *De Schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie*, Haarlem, 27 juli 1916. Zie ook volgende citaten uit *De Winter en zijn werk*.

76. De vriendschap tussen Theo van Doesburg en De Winter duurde tot begin mei 1916. Aanleiding tot de breuk was De Winters plotselinge weigering mee te exposeren met de door Van Doesburg, Wichman en Saalborn opgerichte vereniging *De Anderen*. Van Doesburg bleef de loop van De Winters carrière echter tot in 1920 volgen.

77. Zie brieven van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, deels gepubliceerd door Evert van Straaten, *Theo van Doesburg 1883-1931. Een documentaire op basis van materiaal uit de schenking Van Moorsel*, 's-Gravenhage 1983. Voor niet gepubliceerde brieven van Van Doesburg aan Anthony Kok, zie Van Doesburg-archief, Rijksdienst Beelden de Kunst, 's-Gravenhage. Bij mijn weten werd De Winter voor het eerst genoemd in Van Doesburgs brief aan Kok van 31 december 1915. Hieruit blijkt dat Kok inmiddels wél al van het bestaan van De Winter afwist.

78. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, ongepubliceerd, 31 december 1915 o.c. (zie noot 77).

79. Theo van Doesburg, *De Winter en zijn werk, o.c.* (zie noot 75) p. 5.

80. Theo van Doesburg, *De Winter en zijn werk, o.c.* (zie noot 75) p. 4. Zijn eerste lezing hield hij op 30 oktober in Utrecht; volgens Carel Blotkamp (*De beginjaren van De Stijl, o.c.* [zie noot 69] p. 18) kreeg Van Doesburg door zijn contact met de Utrechtse oogarts G. ten Doesschate toegang tot de hogere, kunstlievende burgerij van Utrecht, waardoor het hem mogelijk gemaakt werd voordrachten te houden. Zijn lezingen, de eerste twee in Utrecht (30 oktober 1915 en 15 februari 1916), werden als 'De ontwikkeling der moderne schilderkunst' in zes afleveringen in de *Eenheid* gepubliceerd (27 mei 1916, 17 juni, 24 juni, 15 juli, 22 juli, en 12 augustus 1916). Kandinsky werd aangekondigd als de nieuwe messias van de moderne kunst, en in Nederland kwam dit nieuwe kunstbewustzijn tot uiting in de werken van Mondriaan, Wichman en De Winter (later werd Vilmos Huszár hier nog aan toegevoegd), zie *Eenheid* 323, 12 augustus 1916. De gepubliceerde reeks verschildte overigens op meerdere punten met de oorspronkelijke lezingen van Van Doesburg, zie hiervoor Joop M. Joosten, 'De vrije kunst binnen het verband van De Stijl', cat. tent. *De Stijl*, Amsterdam 182, pp. 51-67.

81. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) p. 55.

82. Op 7 februari 1916 schreef Van Doesburg aan Kok: 'Verleden week ben ik bij Regnard geweest om over een tentoonstelling van zijn werk te spreken. Een der firmanten is toen bij ten Doesschate geweest en heeft daar de W's werk gezien. Ik was er bij. Regnard was overdonderd en vond het vreselijk interessant werk. Hij beloofde het te exposeren. We zullen dus zien wat er gebeurt.' Gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) p. 61.

83. Dit blijkt uit Van Doesburgs lezingen van respectievelijk 30 oktober 1915 en 15 februari 1916 in Utrecht (zie kritiek in het *Utrechts Dagblad*, 16 februari 1916), later gepubliceerd in *Eenheid* 319 (15 juli 1916), *Eenheid* 320 (22 juli 1916) en *Eenheid* 323 (12 augustus 1916), o.c. (zie noot 80).

84. Uit een kritiek in het *Utrechts Dagblad* van 16 februari 1916 op een voordracht van Van Doesburg bij *Kunstliefde* in Utrecht op 15 februari, blijkt dat hij Piet Mondriaan, Peter Alma en De Winter expliciet noemde als kunstenaars in Nederland die de theorieën van

Kandinsky in praktijk brachten. Tijdens zijn inleidende rede bij de oprichting van de Leidse kunstenaarsvereniging *De Sphinx* op 25 oktober 1916 noemde hij Mondriaan, Alma en De Winter opnieuw navolgers van Kandinsky (zie *Rotterdamsche Courant*, 26-10-1916).

85. Zie cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, pp. 19-24.

86. Theo van Doesburg schreef in *De Winter en zijn werk, o.c.* (zie noot 75), p. 3, dat hij boekjes van Oscar Wilde en Kandinsky in De Winters boekenkast zag staan. Wat Kandinsky betreft kan dit bijna geen andere publikatie dan *Über das Geistige in der Kunst* geweest zijn, gezien de overeenkomsten tussen De Winters kunsttheorie en die van Kandinsky in deze publikatie.

87. Theo van Doesburg, 'Oproep', *Eenheid* 288, 11 december 1915.

88. Op 6 november 1915 schreef Van Doesburg een kritiek op de tentoonstelling van Mondriaan, Leo Gestel, Jan Sluyters, Lodewijk Schelfhout en Le Fauconnier in het Stedelijk Museum in Amsterdam: 'Kunstcritiek', *Eenheid* 283. Hierin noemde hij het schilderij van Mondriaan, no. 116 (volgens C. Blotkamp *Compositie X*, zie *De beginjaren van De Stijl, o.c.* [zie noot 69] p. 19) zeer geslaagd: 'Geestelijk is dit werk overwegend aan al het andere. Den indruk, die het maakt is Rust; de onbewogenheid der ziel.'

89. Aan de rigoureuze abstrahering tot geometrische composities van lijnen en kleuren van Piet Mondriaan, waar bij het individuele, expressieve tot het minimum beperkt bleef, was Van Doesburg in 1916 nog niet toe. Zie Carel Blotkamp, Theo van Doesburg, in *De beginjaren van De Stijl, o.c.* (zie noot 69), pp. 19-20.

90. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) pp. 55-56.

91. Over de geschiedenis van de Van Doesburg-collectie, o.c. (zie noot 66), momenteel bevinden zich achttien schilderijen en gouaches van De Winter in de Van Doesburg-collectie van de Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage.

92. Met dank aan Frans van Burkom die mij wees op de mogelijke betekenis van de cijfers achterop de schilderijen en gouaches van De Winter uit de collectie van Theo van Doesburg. Zie hiervoor Ine Gevers, De Winter en Van Doesburgs De Winters, *Jong Holland*, 1, 3, september 1985. Ook bij zijn eerste bezoek aan Piet Mon-

driaan in Laren nam Van Doesburg werk van De Winter mee. Een dag later, op 7 februari 1916, schreef hij Kok over het oordeel van Mondriaan, en de componist Van Donselaer, de schilder Peter Alma en de filosoof dr. Schoenmaekers, die hij daar ontmoette. Deze brief is gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) p. 56.

93. Zie brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) p. 55: 'Natuurlijk voelde ik mij verontwaardigd, daar de heele zaak feitelijk vóór hem was op touw gezet. Ik heb het nu eenmaal in mijn hoofd met z'n werk voor het publiek te komen en het te verdedigen.'

94. Over de oprichting van *De Anderen* en de circulaire, die rondging om leden te winnen, schreef Frans van Burkom in cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51) p. 14.

95. Zie brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) p. 55.

96. Over de oprichting van *De Anderen* en de geplande tentoonstelling bij d'Audretsch in Den Haag van 7 mei tot 7 juni 1916 werd geïnformeerd in het *Algemeen Handelsblad* van 24 maart 1916, het *Utrechts Dagblad* van 28 maart 1916 en *Eenheid* 309, 6 mei 1916.

97. Briefkaart van De Winter aan Lena Milius, 3 mei 1916, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage. Op 4 mei 1916 volgde hier nog een kort briefje op, waarin De Winter benadrukte: 'Ik zal aan deze tentoonstelling geen deel nemen, ook al in 't belang van Theo's jonge werk, daarover mondeling uitvoeriger.'

98. Zie brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) p. 56.

99. Briefkaart van De Winter aan Frederik van Eeden, 13 oktober 1913 (poststempel 13.X.13). Brieven van De Winter aan Frederik van Eeden, Van Eeden-archief XXIV C 90 (1913-1919), Van Eeden-Museum, Amsterdam.

100. Mondelinge informatie van J. B. Bommelé, Utrecht, 26 september 1984.

101. Brief van Bart de Ligt aan Frederik van Eeden, 12 februari 1916, Van Eeden-archief, Van Eeden-Museum, Amsterdam.

102. Zie Henri Borel, *Brieven van Frederik van Eeden*, Den Haag, Brussel 1933; zie ook brieven van Henri Borel aan Frederik van Eeden, Van Eeden-archief, XXIV C 95 (met name 1916-

1917), Van Eeden-Museum, Amsterdam.

103. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77) p. 55-56.

104. Brief van Henri Borel aan Frederik van Eeden, 21 april 1916 (zie noot 102).

105. Brief van Henri Borel aan Frederik van Eeden, tussen 21 en 27 april 1916 (zie noot 102).

106. Over Walden, A. C. J. De Vrankrijker, *Onze anarchisten en utopisten*, H 13 'Van Eedens Walden', pp. 111-121, Bussum 1972. Zie ook Albert Verwey, *Frederik van Eeden*, Santpoort 1939, pp. 143-145.

107. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, door Hans van Eeden 20 april 1916 gedateerd, maar naar mijn mening pas na 25 april geschreven. Zie voor brief (zie noot 99), voor datering vergelijk *Dagboek* Van Eeden, de brieven van Borel aan Van Eeden met de briefwisseling De Winter-Van Eeden.

108. H. W. van Tricht en H. van Eeden, *Frederik van Eeden Dagboek*, 1971, deel 3, 1 mei 1916, pp. 1504-1505.

109. Lang citaat uit brief van De Winter aan Frederik van Eeden, door Hans van Eeden 25 april 1916 gedateerd maar naar mijn mening begin mei 1916 geschreven, na hun eerste ontmoeting op zondag 30 april. Zie voor brief (zie noot 99), voor datering vergelijk *Dagboek*, o.c. (zie noot 108) pp. 1504-1505.

110. De Winter schreef in de in noot 109 aangehaalde brief: 'Dit was de tweede keer dat ik dit visioen had. U kunt aan Dr. Resink nog meer inlichtingen vragen.'

111. *Dagboek*, o.c. (zie noot 108), deel 3, van mei 1916 tot eind 1918, pp. 1504-1675, zie ook deel 4, index op De Winter. Op maandag 5 juni 1916 noteerde Van Eeden: 'Gisteren séance met Winter, die zeer merkwaardig was. Want alles werd bevestigd en kwam uit. Er was niets dat den indruk gaf van onechtheid. Hij is thuis in een waereld waarvan wij allen nagenoeg niets weten of bemerken. (...) Het medium schreef dingen en maakte figuren, die Winter verklaren kon', p. 1512.

112. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, 20 mei 1916 (zie noot 99). Hij zou de vrouw van Van Eeden, Truida Everts, die in die dagen depressief en ziekelijk was, telepathisch kunnen helpen. Op dinsdag 23 mei schreef Van Eeden in zijn *Dagboek*, o.c. (zie noot 108): 'De Winter poogt telepathisch Truida te helpen, en het effect is

merkbaar', p. 1509.

113. Van Eeden 'ontdekte' nogal eens kunstenaars, en een van de grootste voorgangers van De Winter die hij 'ontdekte', was Vincent van Gogh. Zie hiervoor Frederik van Eeden, Vincent van Gogh, *De Nieuwe Gids* 6, 1 december 1890, pp. 263-270, o.c. (zie noot 11).

114. Op zondag 27 mei schreef Van Eeden over de afgelopen maand in zijn *Dagboek*, o.c. (zie noot 108): 'En de vier dagen in Den Haag - de ontdekking van Winter, de tocht naar Noordwijk, en Paul Geldmacher. Bij ons aan huis twee bijeenkomsten, de eerste om de Winter, de tweede om Henriëtte Roll. Alles bijeen een rijke Mei', p. 1510.

115. De Winters eerste briefkaartje aan Lena Milius dateert van 3 mei 1916. Op dat moment was hij één keer bij Van Eeden op Walden geweest. Vaste afspraken over de toekomst waren nog niet gemaakt. Dit gebeurde pas op 13 mei 1916.

116. Van Eeden schreef op 13 mei in zijn *Dagboek*, o.c. (zie noot 108): '(...) en gingen bij Dr. Doesschate de schilderijen van De Winter zien. We kwamen in de lente om de winter te zoeken. Daar kwam ook Brouwer en we hadden een kostelijke middag. Brouwer en ik op den grond, en de schilderwerken door de Winter zelf toegelicht', p. 1507.

117. *Idem*.

118. *Idem*. Van Eeden schreef: 'De Winter zei dat als deze laatste poging van hem niet geholpen had, dan had hij alles opgegeven', p. 1507.

119. *Dagboek*, o.c. (zie noot 108). Van Eeden maakte op donderdag 1 juni de volgende aantekening: 'Eergisteren reeden we met de auto van Castro van Amsterdam naar Utrecht en bezochten de Winter. Hij was verheugd. Wij waren met Plasschaert en Salomonson en later kwam Castro en Van Tienhoven.' Zie ook het citaat in de tekst uit Van Eedens aantekening van 1 juni 1916, pp. 1510-1511.

120. *Idem*.

121. Op 18 mei 1916 schreef De Winter een briefkaart aan de heer en mevr. Fred. van Eeden, Walden, Bussum, 'Mijn fijngevoelige, lieve vrienden'. De Winter bedankte Van Eeden voor de cheque: 'Ik kan er maar niet toe besluiten naar de bank te gaan. Dat papierje is zoo geweldig veel meer voor me dan wat 't maatschappelijk voorstelt.' Op 23 mei 1916 gaf De Winter aan Van Eeden door: 'Ik zit op de afdeling *Centrale Controle*, afd. chef is Hr. Dr. Bakker, Chef de Bureau is Hr. Vermeulen, bureau verificatie der plaatskaarten. Mijn

titel is adjunct commies.' Zie brieven (zie noot 99). Op 29 mei schreef Van Eeden in zijn *Dagboek*, o.c. (zie noot 108): 'Door mijn tusschenkomst is nu ook zijn verlof al toegestaan', p. 1510.

122. De Heer G. L. van Leersum is mij behulpzaam geweest in het uitzoeken van de documenten over De Winter als ambtenaar bij de Spoorwegen. Zijn vader was een collega van De Winter. Uit het archief (De Winter is volgnummer 16317) blijkt dat hem van 5 juni 1916 tot 5 juni 1917 verlof is gegeven. Hij keerde echter voortijdig, op 16 april 1917, terug als ambtenaar bij de Spoorwegen.

123. Van Eeden, *Dagboek*, o.c. (zie noot 108), woensdag 7 juni 1916, p. 1512 en mondelinge informatie van mevr. A. W. A. de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983. De Winter kende Wouters uit 1914, toen hij in Brussel exposeerde (*Les Indépendants*). Toen Wouters vanwege de oorlog in Nederland kwam wonen, raakten zij bevriend. Rik Wouters stierf op 11 juli 1916. Op 22 juli schreef De Winter over Wouters aan Van Eeden, Van Eeden-archief (zie noot 99).

124. Dit blijkt uit de vergelijking van De Winters brief aan Van Eeden van 10 juni 1916 (zie noot 99) met de catalogustekst van De Winter, cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, pp. 19-24.

125. *Idem*.

126. Zie Frederik van Eeden, 'De Schilder-mysticus de Winter', *De Amsterdammer*, 10 juni 1916, zie ook cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 6.

127. Zie hiervoor Geurt Imanse, 'Van Sturm tot Branding' (pp. 251-264) in cat. tent. *Berlijn-Amsterdam, 1920-1940*, A'dam 1982, p. 253. In kritieken over Kandinsky werd ook voor het eerst de term 'expressionisme' gebruikt, wat overigens niet wil zeggen dat de definitie van deze stijlnaam met de huidige overeenkomt. Vaak werden fauvisme, kubisme, futurisme en expressionisme over één kam geschoren, zie Imanse p. 380, noten 6, 13. Het expressionisme werd bovendien door verschillende critici en kunstenaars eerder in verband gebracht met een bepaalde 'artistieke levenshouding', dan met specifieke stijlkenmerken.

128. Zie hiervoor A. B. Loosjes-Tjerpstra, *Moderne kunst in Nederland, 1900-1914*, Utrecht 1959; cat. tent. *Van Gogh tot Cobra*, Centraal Museum Utrecht, 1981, Geurt Imanse, 'Het ontstaan van de abstracte kunst in Nederland ca 1900-1918 en het artistieke klimaat in

die periode', pp. 95-134.

129. Zie Geurt Imanse, 'Van Sturm tot Branding', o.c. (zie noot 127) p. 253.

130. Zie N. H. Wolf in *De Kunst*, 5, 9 november 1912, pp. 82-83. Het feit dat Wolf, en andere critici (zie ook A. v. V. in het *Handelsblad*, 13 november 1912) hem als een 'ernstig kunstenaar' zagen, hing waarschijnlijk samen met Kandinsky's uitgebreide kunsttheorieën, waar men in Nederland reeds vroeg van op de hoogte was. Van juli tot oktober 1914 besprak H. W. J. Schaap-v.d. Pek Kandinsky's esthetiek uitvoerig in *De Amsterdammer* (26 juli, 16 augustus, 27 september en 18 oktober 1914). Martha van Vloten, de eerste vrouw van Frederik van Eeden, had al eerder een poging gedaan *Über das Geistige in der Kunst* in het Nederlands te vertalen; het is echter nooit tot een publikatie gekomen. (Zie Geurt Imanse, o.c. [zie noot 127] p. 256).

131. Albert A. Plasschaert, beeldend kunstenaar (1866-1941) en schrijver onder de pseudoniemen: Anjana Bertos en Johannes Plasschaert. Niet te verwarren met zijn neef, de kunstcriticus Albert Plasschaert.

132. A. A. Plasschaert, 'Kandinsky', *De Amsterdammer*, 29-12-1912. E. Wichman, 'Utrecht en Kandinsky', *Vox*, 18-11-1912. E. Wichman, 'Kandinsky', *Utrechts Dagblad*, 15-12-1912.

133. In januari 1913 verscheen er een gedicht van Albert Verwey in *De Beweging*, getiteld: 'De schilder'. Hij had het gedicht opgedragen aan Kandinsky, 'van wie de tentoonstellingen in Rotterdam, Leiden en Amsterdam een diepe indruk maakten'. Wat Verwey met Amsterdam en Leiden bedoelde is niet duidelijk, de tentoonstelling is alleen in Rotterdam en Utrecht geweest, zie Geurt Imanse, 'Van Sturm tot Branding', o.c. (zie noot 127) pp. 254 en 381, noot 18. W. J. Steenhoff ondertekende met o.a. Verwey en Wichman in maart 1913 een protestactie in *Der Sturm* (van Herwarth Walden), gericht tegen een onredelijke aanval op Kandinsky, zie Geurt Imanse, o.c. (zie noot 127) p. 254, zie ook Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51) p. 8.

134. Mondelinge informatie mevr. A. W. A. de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983. Als ambtenaar bij de Spoorwegen kon De Winter kosteloos reizen, een mogelijkheid waarvan hij vaak gebruik maakte. Welke lezingen dit precies waren is mij tot nu toe niet bekend.

135. Zie A. B. Loosjes-Tjerpstra, o.c. (zie noot 128) p. 119 en p. 119: noot 11, een verwijzing naar D. Hannema, cat. van *Daumier tot Picasso* (Twents parti-

culier bezit), Waaggebouw, Almelo, 1956, pp. 49-50.

136. Zie cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 25. Voor andere schilderijen, waarvan gezegd wordt dat zij op deze tentoonstelling hingen, verwijs ik eveneens naar deze catalogus. De titels van de schilderijen staan vermeld op pp. 25-31.

137. Zie cat. tent. *De Onafhankelijken*, mei-juni 1914. Kandinsky exposeerde vijf schilderijen, waarvan de prijzen aanmerkelijk hoger waren dan die van andere kunstwerken (gemiddeld f 400,—). De titels van de schilderijen waren: 271. *Bild mit schwarzen Bogen* f 600,—; 272. *Improvisation* 26 (1911) f 1100,—; 273. *Traumerische Improvisation* (1913) f 3000,—; 274. *Bild mit rotem Fleck* (1914) f 1800,—; 275. *Bild mit runden Formen* (1914) f 1800,—.

138. In de periode 1907-1912 was op verschillende plaatsen in Nederland regelmatig werk van Redon te zien en de tentoonstellingen werden altijd uitgebreid besproken in kunsttijdschriften en dagbladen. De eerste tentoonstelling van Redon (1840-1916) werd in 1894 georganiseerd door de Haagse kunstkring (Saar de Swart en Jan Veth). In mei 1907 exposeerde hij in Rotterdam; in respectievelijk 1909, 1911 en 1912 in Amsterdam, in 1914 in Haarlem etc. (zie E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, München 1974; cat. tent. *Odilon Redon*, 's-Gravenhage 1957; K. G. Boon, A. Bongers en zijn relatie met E. Bernard en Redon, cat. tent. *A. Bongers en zijn kunstenaarsvrienden*, Amsterdam 1972, Rijksmuseum Prentenkabinet Amsterdam). Kritieken over Redon: zie cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 18) pp. 48-58; K. G. Boon (zie hierboven). In 1913 werd Redons complete grafische oeuvre in boekvorm in Den Haag uitgegeven: *Oeuvre Graphique Complet*, 2 vol., Den Haag 1913.

139. Zie hiervoor Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51) p. 167 noot 2, zie ook p. 54.

140. Zie cat. tent. *De Onafhankelijken*, mei-juni 1915 en november-december 1915. Tielens en Saalborn hadden al eerder bij *De Onafhankelijken* geëxposeerd; zij toonden toen echter nog geen abstract werk. De Winter kan deze twee kunstenaars al op tentoonstellingen van *De Onafhankelijken* in 1913 en 1914 ontmoet hebben. Van Kuik exposeerde voor het eerst bij *De Onafhankelijken* in mei 1915; De Winter was hier niet vertegenwoordigd en evenmin op de tentoonstelling van november 1915. Zie

voor de tentoonstellingen van *De Onafhankelijken* en de exposerende kunstenaars ook cat. tent. *Van Gogh tot Cobra*, o.c. (zie noot 128), Geurt Imanse, 'Het ontstaan van De Branding en De Stijl' (pp. 135-178), pp. 135-141.

141. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, zie interpretatie van Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos*, Aabo, 1970.

142. Zie Carel Blotkamp, Theo van Doesburg, o.c. (zie noot 69), p. 18; Evert van Straaten, o.c. (zie noot 77), p. 45.

143. Johannes Tielens, 'Kleuren', *Holland Express* 8, 1915, pp. 554-555 en p. 574. In dit artikel worden de meest tegenstrijdige theorieën over corresponderende kleuren en klanken aan elkaar gekoppeld om de gepoëde stellingen 'wetenschappelijk' te onderbouwen. Zie hierover ook Evert van Uiter, 'Beeldende kunst en muziek', in cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18), p. 70.

144. Zie o.a. de kleurentheorieën van Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*, 1810 (zie Rupprecht Matthaei, *Goethes Farbenlehre*, München 1971); van Philipp Otto Runge, *Farbenkugel*, 1810. Deze romantici waren van mening in tegenstelling tot de materialistische benadering van Newton - dat kleuren (en lijnen, zie Runge) een diepere, innerlijke betekenis hadden. Goethe maakte zelfs een scheiding tussen de gevoelsmatige betekenis en de mystieke betekenis van kleuren: 'Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe'. Runge dacht de autonomie van kleuren en lijnen te kunnen bewijzen door deze beeldende expressiemiddelen (in theorie) te vergelijken met muziek. Beeldende kunst moest 'vermuzikalisieren' om absoluut te worden, zodat het evenals de muziek geen verhaal meer nodig had om verstaan te worden. Deze romantische correspondentietheorieën kwamen in het fin-de-siècle (eind 19e eeuw) weer in de belangstelling, voorafgegaan door de bijdrage van de componist Richard Wagner. Hij publiceerde in 1850 het 'Kunstwerk der Zukunft' (*Zürcher Schriften*, 1850-1851) en pleitte voor een totale synthese van alle kunsten: toon-, dicht-, dans-, beeldhouw-, schilder- en architectuur. Hij baseerde zijn ideeën op de romantische theorie over innerlijke samenhang van kleur en klank en was van mening dat een volledig samensmelten van alle kunsten de synesthetische ervaringen (het meertillen van verschillende zintuigen bij een prikkeling, bv. kleuren zien, horen en ruiken) zou kunnen versterken, waardoor de ziel nog dieper geraakt

zou worden. Toen aan het einde van de 19de eeuw de belangstelling voor de relatie schilder- en muziek opnieuw een hoogtepunt bereikte, ging dit gepaard met een overweldigende Wagner-verering (zie Jan Fontijn, *Leven in extase*, Amsterdam 1983, pp. 34-53, E. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, Amsterdam 1950 en de inleiding van Paul op de Coul bij de publikatie van H. Viotta, *Richard Wagner, zijn leven en zijn werken*, Amsterdam 1980). Een van de meest gelezen gedichten in die tijd was 'Correspondances' van Charles Baudelaire (*Fleurs du Mal*), waarin hij zijn synesthetische ervaringen onder invloed van opium bij het horen van muziek van Wagner beschreef. (Zie ook Evert van Uiter, 'Beeldende kunst en muziek', cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18), pp. 67-75; Michael Lingner, 'Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit "absoluter Kunst"', pp. 52-69 en Günter Metken, 'Die Wiedergeburt des Musikdrama's aus dem Geiste der Kunstgeschichte, Richard Wagner und die Künste', pp. 70-83 in cat. tent. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Zürich 1983.

145. Johannes Tielens publiceerde zijn theorieën in *Holland Express*, o.c. (zie noot 143) en De Winter heeft diverse, ongepubliceerde brieven met uitgebreide uiteenzettingen over de relatie klank-kleur achtergelaten. Deze brieven zijn echter pas in de jaren 1940-1950 geschreven, geadresseerd aan de professor in de parapsychologie W. H. C. Tenhaeff. Een ervan bevindt zich momenteel in het De Winter-archief in het Centraal Museum in Utrecht, de andere is in bezit van de dochter van De Winter, mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk. Het is echter zeer waarschijnlijk dat hij in de periode 1914-1916 al ideeën over corresponderende kleuren en klanken ventileerde, aangezien hij zijn eerste muzikale verbeelding in 1914 schilderde (zie cat. tent. *Les Indépendants*, Brussel 1914).

146. Zie ook Evert van Uiter, 'Beeldende kunst en muziek', in cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18), pp. 70.

147. Laurens van Kuik en Johannes Tielens behoorden in 1917 tot de kunstenaarsvereniging *De Branding*, die een nieuwe geestelijke kunst wilde brengen. Zij publiceerden hun mystieke, op het Oosten en door de theosofie en de antroposofie geïnspireerde theorieën met name in *De Wiekslag* (het orgaan van *De Onafhankelijken*) en *Holland Express*. Voor meer informatie over deze

kunstenaars, zie Ida Boelema, 'De Branding', in *Museumjournaal* 17, 1972, pp. 254-262. Voor informatie over Louis Saalborn, die ook lid was van *De Anderen*, maar vermoedelijk niet tot de visionaire schilders gerekend mag worden, Ineke Spaander, Loe Saalborn, in *Museumjournaal* 17, 1972, pp. 292-294. Zie hiervoor ook Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, o.c. (zie noot 51), p. 15.

148. Zie Theo van Doesburg, 'De nieuwe stijl in de schilderkunst', *Avondpost*, 2 mei 1916: 'Zoo is ons stijlbesef van hooger orde geworden dan voorheen. In stijl als de manier waarop* is nooit iets anders bereikt dan het uitdrukken der nationale levenshouding (...). Een monumentale wereldstijl, die in plaats nationale, algemeen menselijke kenmerken bezit, kan slechts dan volledig ontstaan wanneer de eenheid der wereldziel tot stand gekomen is.'

* 'Welke steeds tot ondergang is gedoemd en niets te maken heeft met den stijl, die het "wezen" raakt.'

149. Theo van Doesburg, 'Iets over schilderkunst als Beeldende kunst', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 14 mei 1916.

150. De Winter schreef zijn tekst in de cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, in de derde persoon enkelvoud, pp. 19-24.

151. Citaat uit de tekst van De Winter, cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 24. De volgende citaten zijn eveneens uit deze tekst (pp. 19-24) afkomstig, tenzij anders vermeld.

152. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, p. 76.

153. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Neuwied 1907; o.a. gebaseerd op de 'Einfühlungs'-theorieën van Theodor Lipps en de stelling van Alois Riegl, dat stijl een produkt is van een anders gericht 'Kunstwollen' en niets met 'können' te maken heeft. Kunst wordt gemaakt en gewaardeerd vanuit de meest essentiële psychische behoeften van de mens. Kunst is een soort religie.

154. Zie Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* over het komende geestelijke tijdperk, o.c. (zie noot 152) pp. 29-34; In 'Über die Formfrage', *Almanac Der Blaue Reiter* (1912) schreef hij over 'Het nieuwe licht in het zwarte gat van het materialisme', zie uitgave van Klaus Lankheit, München 1965, pp. 132-138.

155. Zie hierover cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 18) pp. 26-32

en p. 157; Simone Goetschalckx, *De invloed van de Theosofie op de Nederlandse letterkunde tussen 1880-1930*, Leuven 1982, p. 26.

156. De Winter, o.c. (zie noot 151), zie ook volgende citaten uit deze tekst, tenzij anders vermeld.

157. De Winter had zelf, naar eigen zeggen, veel blauw (de kleur van devotie en overgave) en vooral groen (universeel gevoel van saamhorigheid = zuiver mystiek) in zijn aura. Zie brief van De Winter aan Henri Borel, ongedateerd, omstreeks mei 1916, collectie Henri Borel, Letterkundig Museum, 's-Gravenhage. Over de interpretatie van deze kleuren, zie hoofdstuk II, Hoogtepunt van de expressionistische periode, pp. 47 e.v.

158. De Winter, o.c. (zie noot 151), p. 21.

159. *Idem*. Zie ook cat. tekst van Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 151), p. 7. 160. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, slotwoord pp. 139-143.

161. Zo vergelijkt Sixten Ringbom Mondriaan met Kandinsky in *The Sounding Cosmos*, Aabo 1970, pp. 109-110.

162. Mondriaan en De Winter probeerden beiden hun schilderijen inhoud te geven vanuit een theosofische levensbeschouwing, zij het op tegengestelde wijze. Volgens H. P. Blavatsky openbaart het universum – de afspiegeling van het Goddelijke – zich op twee manieren: door middel van 'het in beweging zetten van tegengestelde krachten' (Mondriaan) en 'in zinnebeeldig gewaad' (De Winter). Zie H. P. Blavatsky, *De geheime leer*, Amsterdam 1911 (vertaling van *The Secret Doctrine*, 1888), deel I, p. 328 en deel III, pp. 76-79.

163. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, pp. 129-132. 164. Brief van De Winter aan Theo van Doesburg 'Waarde van Doesburg', eind juli 1916, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage. Zie ook volgende citaten uit deze brief, tenzij anders vermeld.

165. Frederik van Eeden, 'De Schilder-mysticus de Winter', cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 5.

HOOFDSTUK II

1. Op 3 juli 1916 bedankte De Winter Van Eeden in een brief voor zijn openingswoord op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Zie brieven van De Winter aan Frederik van Eeden, Van Eeden-archief, xxiv C 90, Van Eeden-Museum, Amsterdam.

2. De keuze voor de term 'expressionisme' met betrekking tot de half abstracte auraportretten, gedachtevormen, sensitieve composities en muzikale impressies, komt voort uit het feit dat De Winter deze schilderijen zelf 'expressionistisch' noemde, en met hem de meeste critici. Zie verder over het 'expressionisme' (zie hoofdstuk I, noot 127). De Winter en verschillende critici en kunstenaars om hem heen gaven een zeer ruime definitie van de term 'expressionisme'. Zo schreef Theo van Doesburg op 23-12-1916 in *De Amsterdamer*: 'Iedere kunstenaar, die boven het uiterlijk waarneembare uit, het innerlijk waargenomen uitdrukt, door den uiterlijken vorm te deformeren (= aesthetiseren) dat hij de houding zijner ontroering aanneemt, is een expressionist.' Vanuit zijn behoefte zijn eigen artistieke ontwikkeling als Stijl-kunstenaar in de loop van 1918-1920 te profileren, kwam hij in die jaren tot een meer precieze stijl-definiëring. Henri Borel, die, hoewel geen kunstcriticus, toch herhaaldelijk zijn visie op de moderne kunst placht te geven, kwam in 1916 tot een nog ruimere interpretatie van het begrip. De impressionist ging naar zijn mening uit van de zichtbare verschijning van de natuur; de expressionist daarentegen 'dringt in het innerlijke der Natuur in, en eerst, wanneer hij haar werkelijk "erlebt" heeft, begint hij te scheppen' (Henri Borel, 'De Kunst der Expressionisten', *De Amsterdamer*, 8 april 1916). Frederik van Eeden en De Winter waren een vergelijkbare mening toegedaan. Het ging om het innerlijke gevoel, of, wat voor De Winter de kern van het expressionisme was: 'Niet de natuur heeft recht op de heerschtersrol, maar moet die geven aan de ziel die de verbinding is tusschen God en wereld' (cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 22).

3. Cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, Lijst van schilderijen pp. 25-31. Voor de schilderijen, waarvan gezegd wordt dat zij op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum hingen, verwijs ik naar deze catalogus.

4. Frederik van Eeden, 'De Schilder-mysticus de Winter', cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, pp. 10. Ook de volgende citaten zijn uit deze tekst afkomstig (pp. 1-14), tenzij anders vermeld.

5. Opmerkingen over de titels, zie recensies in *Algemeen Handelsblad* (8 juli 1916, Maria Viola), *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, deel LII, 1916, pp. 155-157, Cornelis Veth), *Onze Kunst* (30/2, 1916, p. 132, Buschman), *Nieuws van den Dag* (8 juli 1916, C. Veth) en *De Telegraaf* (4 juli 1916, C. L. Dake) (av.).

6. A. Besant, *Gedachtevormen*, Amsterdam 1905 (vertaling A. Terwiel) p. 46.

7. Zie A. Besant & C. W. Leadbeater, *Zeven theosofische handboekjes*, Amsterdam 1903, deel v, 'Het astrale gebied, zijn tooneel, bewoners en verschijnselen', pp. 95-102.

8. Frederik van Eeden, cat. tent. *A. de Winter*, o.c. (zie noot 4) p. 11.

9. Zie brief van De Winter aan Albert Plasschaert, 22 juli 1918, Plasschaert-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage, zie lang citaat uit deze brief op p. 45.

10. Brief van De Winter aan de parapsycholoog W. H. C. Tenhaeff (tussen 1940 en 1950), in bezit van mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk.

11. Brief van De Winter aan de parapsycholoog W. H. C. Tenhaeff (tussen 1940 en 1950), De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Zie citaten uit deze brief gepubliceerd door I. Spaander, 9 biografieën, waaronder Janus de Winter, *Museumjournaal* 17, 1972, pp. 297-301.

12. Zie Frans van Burkom en Hans Mulder, cat. tent. *Erich Wichman 1890-1929, tussen idealisme en rancune*, Centraal Museum, Utrecht 1983.

13. Dit blijkt zowel uit de in noot 10 en 11 genoemde brieven van De Winter aan W. H. C. Tenhaeff, als uit de in hoofdstuk I (noot 22) aangehaalde tekst van Jan Maronier uit 1915, of daarvoor. De vergelijking van de verschillende teksten geeft aan dat De Winters kleureninterpretatie in de dertig tussengrijpende jaren weinig veranderd is. Dit geldt niet alleen voor de kleur geel maar voor alle kleuren. Over de relatie klank-kleur heeft De Winter zich in 1915 (zie tekst Maronier) nog niet uitgelaten. Zie hiervoor hoofdstuk I (noot 145).

14. Aangezien De Winters kleurenleer zeer verwant is aan de uitleg die Annie Besant in haar boek *Gedachtevormen* aan kleuren geeft, en De Winter weinig informatie losliet over de betekenis van

vormen, lijkt het mij gerechtsvaardig de vormen op de schilderijen van De Winter met behulp van de theorieën van A. Besant te interpreteren. Wat betreft de gedachtevorm 'de wil om te weten' zie A. Besant, *Gedachtevormen*, o.c. (zie noot 6), pp. 47-48.

15. A. Besant, *Gedachtevormen*, o.c. (zie noot 6), p. 48.

16. Brief van De Winter aan W. H. C. Tenhaeff, o.c. (zie noot 11).

17. A. Besant, *Gedachtevormen*, o.c. (zie noot 6), p. 44.

18. De Winter, o.c. (zie noot 13); A. Besant, *Gedachtevormen*, o.c. (zie noot 6), zie de tabel op de eerste bladzijde, voor de titelpagina.

19. Deze troebele kleuren komen op bijna elk aquarelportret en ook vaak in gedachtevormen die De Winter schilderde voor; tenzij hij een aquarelportret maakte van een verheven persoon of mooie gedachte, bijvoorbeeld *Bloemen met atmosfeer* (afb. 38).

20. De Winter, o.c. (zie noot 13).

21. Zie Wichman (hoofdstuk 1, noot 72). Wichman maakte in 1916 al linoleumsneden met titels als: *De vegetariër*, *De gehelehouder*, *De theosoof* of *De socialist*. Hij exposeerde deze karikaturen op de achtste tentoonstelling van *De Onafhankelijken* in november-december 1916, zie Frans van Burkom, cat. tent. *E. Wichman*, o.c. (zie noot 12) p. 169, noot 64.

22. Zie kleurenleer van De Winter, opgeschreven door Jan Maronier, 1915 of daarvoor, collectie mevr. H. F. Nierstrasz-Maronier, Gorssel (zie noot 13).

23. Uit de brief van De Winter aan Henri Borel van april-mei 1916 blijkt dat deze groene kleur in zijn aura hem goed van pas kwam om zich te weren tegen zogenaamde duiveltjes. Hiermee had hij een soort vriendschap opgebouwd. De Winter liet Borel weten dat zij nu bedroefd waren dat hij hen ging verlaten en zijn intrede nam in de sfeer van Van Eeden en Borel. Hij citeerde het afscheidwoord van een van de demonen: 'Je was niet bang voor ons, je verachtte ons niet en je hebt velen van ons tot besef van hun eigen lelijkheid gebracht en dan dat verstilde geduld waarmee je onze plagerijen opnam...' Sommige duiveltjes hadden nog steeds een hekel aan De Winter en probeerden hem nog altijd te tarten. Hierover werd hem verteld: 'Die gevaren bestaan nog, maar je hebt er zelf al veel gezien en tegen die eigenaardig mooie groene glans in je sferisch wezen kan zelfs de grootste en sterkste van ons niet op.' Zie brief in de collectie Henri Borel, Letterkundig

Museum, 's-Gravenhage.

24. Zie brief van De Winter aan prof. W. H. C. Tenhaeff, o.c. (zie noot 11).

25. Uit de brief wordt duidelijk dat het om een tentoonstelling gaat. *De Anderen* wordt niet genoemd, maar ligt voor de hand.

26. Met dank aan Frans van Burkom, die mij hier op wees.

27. A. Besant, *Gedachtevormen*, o.c. (zie noot 6) p. 52-53.

28. Zie brief van De Winter aan prof. W. H. C. Tenhaeff, o.c. (zie noot 11).

29. A. Besant, *Gedachtevormen*, o.c. (zie noot 6) p. 50.

30. De titel van het schilderij is genoemd naar de voorstelling, omdat niet met zekerheid is vast te stellen of het hier om een aquarelportret gaat. Bloemen komen echter regelmatig in aquarelportretten van De Winter voor, en, met name wanneer vrouwen het object van meditatie waren, vormden zij (zoals in *Bloemen met atmosfeer*) het centrum van de compositie. Een voorbeeld is het later geschilderde aquarelportret van de tweede vrouw van De Winter, Jeanne Korporaal (later mevr. Miedema geheten). Dit schilderij is niet in dit boek opgenomen, zie hiervoor afb. 125, cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, 's-Gravenhage 1978, p. 155. Het schilderij is na het overlijden van mevr. Miedema in bezit gekomen van haar zuster, mevr. J. van der Wielen-Korporaal, Utrecht.

31. De Winter, o.c. (zie noot 13).

32. Deze uitspraak is het resultaat van een vergelijkend onderzoek naar de kleureninterpretatie van respectievelijk Goethe, Leadbeater & Besant, Kandinsky en De Winter, dat te uitgebreid is om in zijn geheel te publiceren.

33. Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 4) pp. 4-5.

34. Zie o.a. cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, 's-Gravenhage 1978 en Simone Goetschalckx, *De invloed van de Theosofie op de Nederlandse Letterkunde, 1880-1930*, Leuven 1982.

35. Voor algemene informatie zie P. H. van Moerkerken, *De ondergang van het dorp*, Amsterdam 1937; *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 34). In de loop van 1916-1918 ontstonden er in Nederland verschillende verenigingen, waar zogenaamde 'trance-schilders' zich bij aansloten. *Huis der Zielekunst* (Huis 202) was er een van. Het werd in 1916 gevestigd aan Noordeinde 202 in Den Haag. De leider van de groep was de schilder-schrijver Albert A. Plaschaert, die ook onder de pseudoniemen Johannes Plasschaert en Anjana Bertos opereerde. De tentoonstellingen die hier

gehouden werden, kregen meestal kritieken in de *Eenheid* (zie J. Eigenhuis, 'Afbeelden van het Onzichtbare', *Eenheid*, 5 augustus 1916). Een andere kunstenaarsvereniging was het theosofisch genootschap *De Smeden* dat in 1918 door Karel Schmidt in het leven werd geroepen (Blaricum). Van september tot oktober 1918 had deze groep een tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Ook zij schilderden het 'Ongeziene': aura's, gedachtevormen, visioenen etc. Karel Schmidt was de enige die zijn werken ondertekende, wat voor sommigen veel weg had van een geweldige ego-trip. In kritieken in *De Telegraaf*, *De Wiekslag*, januari 1918, p. 10 en in het *Utrechtse Dagblad*, 29 september 1918, werd hij de imitator van De Winter genoemd.

36. Zie Cornelis Veth, 'Kunstnotities', *De Nieuwe Gids*, II (1916), pp. 131-137. De tentoonstelling van De Winter was aanleiding voor C. L. Dake van *De Telegraaf* tot de volgende uitspraak: 'Die neiging om hun slappe, vage, matte en goedkope visioenen in beeld te brengen hebben veel "onafhankelijken"', 4 juli 1916 (av.).

37. N. H. Wolf, Tentoonstelling van A. de Winter, 'De schilder van het onzienlijke', *De Kunst*, juli 1916, pp. 489-490. Voor een vergelijking van De Winters schilderijen met die van Lizzy Ansingh en P. C. de Moor, zie hoofdstuk IV, 'Een periode van zoeken, 1916-1918', p. 102.

38. Cornelis Veth, Tentoonstelling A. de Winter, Stedelijk Museum, *Nieuws van den Dag*, 8 juli 1916 (av. 4de blad).

39. Met dank aan Sjef van Kempen, die mij hierop wees. Van Kok zijn inventarislijsten bewaard gebleven waarin hij de titels van de schilderijen van De Winter voluit opschreef. Hij had ook nog een blauw maanlandschap van De Winter in zijn bezit, getiteld: *Wereld na ondergang*.

40. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 17 juli 1916, Van Doesburg-archief, Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage. Van Doesburg zou mogelijk het landschap, eveneens in bezit van Kok (zie noot 39) bedoeld kunnen hebben, maar hij was nooit een liefhebber van de landschappen van De Winter. Bovendien stond de *Verbeelding van jaloersheid* in de catalogus, cat. tent. A. de Winter, Stedelijk Museum, Amsterdam, juli 1916, p. 25, nr. 14.

41. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, augustus 1916, zie brieven van De Winter aan Frederik van Eeden, Van Eeden-archief xxiv C 90 (1913-

1919), Van Eeden-Museum, Amsterdam.

42. W. Steenhoff, Tentoonstelling van De Winter in het Stedelijk Museum, *De Nieuwe Amsterdammer*, 22 juli 1916, en *De Amsterdammer*, 22 juli 1916.

43. Tegenstellingen zijn er natuurlijk altijd, dat is het materiaal eigen. Maar bij De Winter zijn de verschillen extreem groot.

44. Albert Plasschaert, De Winter, in *Het Vaderland*, 15 oktober 1917.

45. Brief van A. H. Gouwe aan P. A. Regnault, 2 november 1917, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage.

46. Deze opvatting wordt o.a. verwoord door Robert Rosenblum in *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, Toronto 1975, pp. 65-100.

47. Andere Nederlandse kunstenaars die in de eerste decennia van de 20ste eeuw geprobeerd hebben astrale trillingen te schilderen, waren: Leo Gestel, Frans Stamkart, Karel Schmidt, Adriaan van Zeegen e.a., zie cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 34), index. Wat Leo Gestel betreft, ook hij werd bij tijden een visionair schilder genoemd. N. H. Wolf, die op 15 en 22 juli 1916 de tentoonstelling van De Winter recenseerde (*De Kunst* pp. 471-472 en pp. 489-491), vergeleek het werk van De Winter met dat van Gestel, die naar zijn mening eveneens een schilder van het 'onzienlijke' was. Zie ook A. B. Loosjes-Tjerpstra, *Moderne kunst in Nederland, 1900-1914*, Utrecht 1959, pp. 138-151.

48. Kandinsky is een van de kunstenaars van wie bekend is dat hij zeer geïnteresseerd was in dergelijk onderzoek. Voor hem was het idee dat alle materie uiteindelijk oplosbaar was, d' aanwijzing voor het begin van een 'geestelijk tijdperk', zie 'Rückblicke', *Kandinsky 1901-1913*, Berlijn 1913 en *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. 'Rückblicke' en vele andere teksten van Kandinsky zijn onlangs gepubliceerd in *Kandinsky, Complete Writings on Art* (1, 1901-1921), ed. Kenneth C. Lindsay en Peter Vergo, Londen 1982.

49. A. de Rochas, *Les sentiments, la musique et le geste*, Grenoble 1900, pp. 259-279 en de appendix, LXVI-LXXXIV (note D). Zie voor vergelijking schilderijen van Kandinsky met de foto's van structuren in het boek van De Rochas: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos*, Aabo 1970, pp. 122-123.

50. Brief van De Winter aan W. H. C. Tenhaeff, o.c. (zie noot 11). De Winter is pas laat gaan schrijven over de precieze relatie tussen kleur en klank. In de

bewaard gebleven tekst van Jan Maronier uit 1915, of daarvoor, wordt er met geen woord over gerept. Toch kan worden aangenomen dat De Winter rond 1914-1916 al synesthetische theorieën ventileerde, aangezien hij in 1914 zijn eerste *Muzikale Verbeelding* schilderde. Zie hoofdstuk 1, 'Ontwikkeling naar het expressionisme' (noot 145).

51. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, ongedateerd, schatting begin 1917 (zie noot 41).

52. Zie Ineke Spaander, Loe Saalborn (pp. 292-294), *Museumjournaal*, 17 (1972). Zij noemt het boek van Rimington in verband met de muziektekeningen van Saalborn, A. W. Rimington, *Colour Music*, 1911/1912.

53. Brief van De Winter aan prof. W. H. C. Tenhaeff, o.c. (zie noot 11).

54. Op de achterzijde van het schilderij staat genoteerd: 'Tanhäuser'. Tevens staan er een aantal nummers achterop het werk, waarvan er een correspondeert met een nummer op de cataloguslijst van De Winters tentoonstelling in het Kunstnijverheidsmuseum te Haarlem van augustus 1916. Deze tentoonstelling volgde direct op de expositie in het Stedelijk Museum en toonde praktisch dezelfde collectie.

55. Zie Evert van Uiter, 'Beeldende kunst en muziek', cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 34) p. 69 en verwijzingen. Verder Jan Fontijn, *Leven in extase*, Amsterdam 1983, pp. 34-53; H. Viotta, *Richard Wagner, zijn leven en zijn werken*, met inleiding van Paul op de Coul, Amsterdam 1980; Günter Metken, 'Die Wiedergeburt des Musikdramas aus dem Geiste der Kunstgeschichte. Richard Wagner und die Künste', in cat. tent. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Kunsthau Zürich, 1983, pp. 70-83. Zie ook hoofdstuk 1, noot 144.

56. Richard Wagner, 'Das Kunstwerk der Zukunft', *Zürcher Schriften*, 1850-1851.

57. Zie over de betekenis van het 'Gesamtkunstwerk' in Nederland, cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 34), Caroline Boot, Marijke v.d. Heijden, 'Gemeenschapskunst', pp. 36-47.

58. Brieven van De Winter aan prof. W. H. C. Tenhaeff, o.c. (zie noten 10 en 11), ook de volgende citaten zijn hieruit afkomstig. Zie ook A. Besant, *Gedachtevormen*, o.c. (zie noot 6) pp. 74-75. Besant spreekt over een 'wondervolle bergketen' en de bijbehorende afbeelding toont een kathedraal, waaruit zich een kleurrijke bergachtige vorm ontwikkelt.

59. Henri Borel, 'De Schilder van het Onzienlijke', cat. tent. *A. de Winter*, Ste-

delijk Museum Amsterdam, juli 1916, pp. 15-18.

60. *Idem*. Borel meende door deze informatie de kritiek over de technisch onvolmaakte kwaliteit van de schilderijen van De Winter in de kiem te kunnen smoren.

61. Cornelis Veth, 'A. de Winter in het Stedelijk Museum', *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, deel LII (juli-december 1916) p. 155.

62. Frederik van Eeden, 'De Schilder-mysticus de Winter', cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916 (pp. 1-14) p. 12.

63. Brief van Henri Borel aan Frederik van Eeden, ongedateerd, in ieder geval tussen 21 en 27 april 1916 (zie hoofdstuk 1, p. 27). Van Eeden-archief xxiv C 95, van Eeden-Museum, Amsterdam.

64. A. Besant & C. W. Leadbeater, *Zeven theosofische handboekjes*, Amsterdam 1903, deel III, 'De dood en daarna', pp. 25-29.

65. Brief van De Winter aan Henri Borel, april-mei 1916, o.c. (zie noot 23).

66. H. W. van Tricht en H. van Eeden, *Frederik van Eeden Dagboek*, 1971, deel 3, 1 mei 1916, pp. 1504-1505. Van Eeden beschreef dit voorval nogal verwarrend. De genoemde donderdag (27 april) bekeek hij het werk dat bij Borel was opgeslagen. Op datzelfde moment zou De Winter bezoek gekregen hebben van een duivelgje. Van Eeden en Borel zijn dus nooit getuige geweest van De Winters vreemde contacten met buitenaardse wezens, maar zij geloofden hem terstond. Zie ook volgende citaten uit deze dagboek aantekeningen, tenzij anders vermeld.

67. Brief van De Winter aan Henri Borel, ongedateerd, collectie Henri Borel, Letterkundig Museum, 's-Gravenhage. Op 8 mei noteerde Van Eeden echter in zijn *Dagboek*, o.c. (zie noot 66): 'In een brief van de Winter aan Borel staat het verhaal van het kleine duivelgje, daarin heet Borel "de leelijke Chinees" en ik "de vroegere radjah".'

68. Henri Borel, 'De Schilder van het Onzienlijke', *De Amsterdammer*, 20 mei 1916, p. 6, zie ook cat. tent. *De Winter*, o.c. (zie noot 59), p. 17.

69. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, 22 juli 1916 (zie noot 41).

70. In zijn brief aan Henri Borel, ongedateerd, schatting begin mei 1916, collectie Henri Borel, Letterkundig Museum, 's-Gravenhage, beschreef De Winter een visioen, waarin hij zich in een Chinees landschap waande (zoals op een van de prenten die hij van Borel had gekregen), waar hij een wijze tegen-

kwam. Deze vertelde hem waarom zijn demonische beelden zo belangrijk waren voor de toekomst van de gehele mensheid. Zie citaat uit deze brief in hoofdstuk IV, 'Een periode van zoeken, 1916-1930', p. 106. Ook volgende citaten zijn uit deze brief, tenzij anders vermeld.

71. Mystieke kunst, tentoonstelling van A. J. J. de Winter uit Utrecht in het Stedelijk Museum te Amsterdam, *Theosofia*, oktober 1916, pp. 328-331.

72. Brief van De Winter aan Albert Plasschaert, 22 juli 1918, Plasschaert-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage.

73. H. P. Blavatsky, *De geheime leer* (oorspr. vert. 1908), Amsterdam 1911, deel II, pp. 248-249 en deel III, p. 618.

74. Mondelinge informatie Wout Oosthoek, Utrecht, 8 maart 1983.

75. De Winter begon omstreeks augustus 1916 met het maken van etsen en litho's. Uit deze maand dateert een brief van hem aan Frederik van Eeden met de volgende mededeling: 'Ik krijg van de directeur van de vakschool voor typografen inlichtingen over alle moderne drukprocedés, als steendruk, ets, linoleum etc.' Rond november 1918 schreef hij Van Eeden dat hij van de firma Belderbos (lithografische inrichting) gratis lithografische en etsartikelen kon krijgen. Deze firma zou zelfs proberen zijn litho's en etsen in de handel te brengen. Zie brieven aan Van Eeden (zie noot 41).

76. Brief van De Winter aan Albert Plasschaert, o.c. (zie noot 72).

77. *Dagboek* Van Eeden, o.c. (zie noot 66), 7 juni 1916, p. 1512.

78. *Fleurs du Mal* was de titel van een van De Winters schilderijen, die op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum hingen, zie cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum, Amsterdam, juli 1916, p. 29, nr. 94. Voor *Fêtes Galantes* van Paul Verlaine als inspiratiebron voor De Winters *Fête Bleue*, zie cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 34), p. 120.

79. *Devotie* (cat. tent. *A. de Winter*, o.c. [zie noot 78], p. 29, nr. 88) werd vermoedelijk gevisualiseerd in de vorm van een witte lilië. Dergelijke verheven onderwerpen waren een zeldzaamheid op de tentoonstelling, maar het publiek bleek juist hiervoor zeer gevoelig. In een brief van De Winter aan Frederik van Eeden van 3 juli 1916, vlak na de opening van de tentoonstelling, staat dat de laatste niet de enige was die de *Waterlilie* (witte) wilde kopen.

80. Ilse Bulhof, *Freud en Nederland*,

Baarn 1983, pp. 43-93. Bulhof beschrijft hoe Van Eeden als medicus en psychiater in de laatste decennia van de 19de eeuw baanbrekend werk verrichtte. Hij was een van de eersten die 'de geest' in de psychiatrie ontdekte; na dit een tijd het 'onbewuste' genoemd te hebben, sprak hij later van beïnvloeding door demonen en buitenaardse wezens. Van Eeden werd in het begin van deze eeuw bekeerd tot het spiritisme en interpreteerde de moderne psychoanalyse als demonenwerk. Bulhof doet echter voorhouden alsof het om twee tegengestelde benaderingen gaat, terwijl Van Eeden naar mijn mening wel degelijk beseftte dat de lagere en hogere geesten te maken hadden met zijn eigen 'ik' (zie noot 84).

81. In *De kleine Johannes* (deel II en III, 1904-1905) beschreef Van Eeden in sprookjesachtige termen het proces van verinnerlijking en vergeestelijking. Op zoek naar het universele Al, ofwel de Goddelijke kern, die in de menselijke ziel aanwezig is, wordt De kleine Johannes zich bewust van het lijden van alle mensen. De weg, die hij moet gaan om het geestelijk geluk te vinden, zal niet zonder hindernissen zijn. Zo zal ieder mens door de lagere en duistere sferen heen moeten om het hogere, zuivere licht te kunnen aanschouwen. Interpretatie van Simone Goetschalckx, *De invloed van de Theosofie op de Nederlandse Letterkunde, 1880-1930*, Leuven 1982, pp. 161-173.

82. Al sinds de jaren negentig van de vorige eeuw was Van Eeden op zoek naar de constante, die alle menselijke psyches aan elkaar verbond: het streven van 'het wezen in de richting van het Eeuwige God' (zie Albert Verwey, *Frederik van Eeden*, Santpoort 1934, pp. 112-114, zie ook Van Eeden: 'Een lied van Schijn en Wezen', deel I, 1892-1895). De ziel van de mens was volgens Van Eeden onsterfelijk en weerspiegelde 'het lijden der mensheid', door alle incarnaties heen. Met name in de jaren 1907-1909, toen hij aan *De Nachtruïd* werkte, gaf Van Eeden in zijn *Dagboek*, o.c. (zie noot 66) een meer gestructureerde vorm aan deze gedachten. Op 4 april 1907 schreef hij: 'De mensch is als een blad aan een boom, die Menschheid heet. Elk individu is in essentie gelijk aan de ander. Zij zijn van hetzelfde soort en allen afkomstig van één "soort-wezen": de Al-ziel.' (Van Eeden's 'soort-wezen' komt overeen met het collectieve onbewuste van C. G. Jung.) Twee weken later vervolgde Van Eeden: 'Ons instinct is, evenals bij dieren, het verstand van onze soort. Er is dus reeds één

eenheid, die verstandelijk in ons werkzaam is, maar ons individueel verstand moet dit gemeenschappelijke verstand benaderen, aanvullen, versterken. Met andere woorden, we moeten onze instincten doorgronden en dan door eigen inzicht tot hooger samenwerking komen.' Deze boodschap lag ook in *De Nachtruïd*, *gedenkschriften van Vico Muralto* (eerste druk 1909), Katwijk aan Zee, 1979 (met voorwoord van W. H. C. Tenhaeff), waarin Van Eeden veel van zijn dromen verwerkte. In 1913 resulteerde zijn dromenstudie in 'A study of dreams' in *Proceedings of the society for psychical research*, 26, pp. 431-461; zie ook Frederik van Eeden, *Dromenboek*, uitgave en inleiding van D. Schlüter m.m.v. R. Jobse, Amsterdam 1979.

83. Frederik van Eeden, *De Nachtruïd*, o.c. (zie noot 82) p. 119. Overigens waren deze 'liefde-verrukkingen' zonder enige vorm van seksualiteit, waar Van Eeden - vanuit zijn Victorische aanpak - een diep gewortelde afkeer van had, zie Ilse Bulhof, *Freud en Nederland*, o.c. (zie noot 80) pp. 48-49.

84. *De Nachtruïd*, o.c. (zie noot 82), p. 119. Naar mijn mening wordt juist hier duidelijk dat Van Eeden wel degelijk begreep dat de zogenaamde demonen en duiveltjes onlosmakelijk verbonden waren met zijn eigen 'wezen'. Aangezien Van Eeden een puriteinse zuiverheid en verhevenheid nastreefde, waren dergelijke inzichten wel confronterend. Derhalve komen ze naar mijn mening in boeken als *De Nachtruïd* slechts in verholde vorm (impliciet) aan de oppervlakte. Zie ook het volgende citaat uit *De Nachtruïd*, p. 119.

85. Frederik van Eeden en Erich Gutkind, *Welt-Eroberung durch Heldenliebe, 1911*; door Henri Borel in het Nederlands vertaald: *De geestelijke verovering der wereld*, 1933. Zie Simone Goetschalckx, *Invloed van de theosofie*, o.c. (zie noot 81), pp. 149-150.

86. Simone Goetschalckx, *De invloed van de Theosofie*, o.c. (zie noot 81), pp. 155-157. De Franse schrijver, kunsthistoricus en musicoloog Romain Rolland, de Amerikaanse socialistische schrijver Upton Sinclair, de Duitse filosofen Martin Buber en Fl. Chr. Rang, de wijsgerige socialist en dramaturg Gustav Landauer, de dichter Theodor Däubler reageerden positief op de oproep van Van Eeden en Gutkind. Later werden ook de politicus Walter Rathenau en de sinoloog Raphaël Petrucci nog lid van de 'Forté Kreis'. Zie ook cat. tent. *Amsterdam-Berlijn*, Amsterdam 1982, p. 91.

87. Zie Martin Buber in een terugblik

op het Kreis-gebeuren in *Liber Amicorum Dr. Frederik van Eeden*. Aangeboden ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag, 3 april 1930, Amsterdam 1930, p. 34.

88. Frederik van Eeden, 'Aan de Koninklijken onder ons', *Theosofia*, jrg. 22 (maart 1914-februari 1915), p. 108.

89. Frederik van Eeden, *Dagboek*, o.c. (zie noot 66), 15 mei 1916, p. 1508.

90. Frederik van Eeden, *Dagboek*, o.c. (zie noot 66), 29 mei 1916, p. 1510.

91. Op het moment dat Van Eeden nog geen kennis genomen had van het schilderwerk van De Winter schreef Borel hem: 'Je moet absoluut ook eens met de Winter kennismaken, want we kunnen en moeten hem helpen om door dat demonische heen te komen, dan maakt hij eu-demonische dingen. Hij was paf geslagen aan mijn boedda's.' Brief van Henri Borel aan Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 63).

92. Henri Borel, 'De Schilder van het Onzienlijke', o.c. (zie noot 59) pp. 16-17.

93. Brief van Henri Borel aan Frederik van Eeden, 14 juni 1916 (zie noot 63).

94. Frederik van Eeden, 'De Schilder-mysticus de Winter', o.c. (zie noot 62) pp. 6-7.

95. Brief van Henri Borel aan Frederik van Eeden, na 5 mei 1916 (zie noot 63). De twee schrijvers kregen niet alleen ruzie over het precieze niveau van De Winters schilderkunst (demonisch of niet demonisch), maar ook over het feit dat Van Eeden anderen in het project betrof (twee hoofdredacteuren van *De Amsterdammer*, prof. J. A. van Hasmel en Orobio de Castro) en bovendien onrechtmatig geld vasthield, dat volgens Borel aan De Winter toekwam. Evenwel bleef Borel pogingen ondernemen het geschil bij te leggen. Op 16 juli 1916 schreef hij Van Eeden: 'Wij kunnen niet onze vriendschap afzeggen, want we zijn Kreisleden (...). En als twee Kreisleden als jij en ik overhoop gaan liggen, hoe kunnen we dan ooit samenwerken om de mensheid te leren één te worden?' (zie noot 63).

96. De geesten ♀ en ♂ komen ook in het *Dagboek* van Frederik van Eeden voor, o.c. (zie noot 66), 22 september 1916, p. 1535. Zie ook Ilse Bulhof, *Freud en Nederland*, o.c. (zie noot 80) pp. 92-93.

97. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, juli 1916 (zie noot 41).

98. Theo van Doesburg, *De Schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie*, Haarlem 27 juli 1916, p. 9;

volgende citaat p. 15.

99. Theo van Doesburg, *De Winter en zijn werk*, o.c. (zie noot 98), p. 7 e.v. Ook andere informatie uit deze tekst, tenzij anders vermeld.

100. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, voorjaar 1917, o.c. (zie noot 41).

101. Ilse Bulhof, *Freud en Nederland*, o.c. (zie noot 80), met name pp. 247-270.

102. *Idem*, p. 247. Een van de eerste aanhangers van het psychomonisme was Eduard von Hartmann, die in 1869 al *Philosophie des Unbewussten* schreef. De Winter was zeer waarschijnlijk van de theorieën van Eduard von Hartmann op de hoogte (via Van Eeden en Resink). Later, in 1937, noemde hij Von Hartmann in verband met de mystieke interpretatie van het onbewuste in zijn artikel 'Kunst en verborgen werkelijkheid', *Het Atelier*, 8, juni-juli 1937, p. 7. Anderen die volgens Bulhof tot de romantische psychologen gerekend kunnen worden, waren: Carl Gustav Carus, F. W. H. Myers, en onder de Nederlanders ook nog J. H. van der Hoop, zie I. Bulhof, p. 247.

103. Vanaf ongeveer 1900 zag Van Eeden het onbewuste niet meer als een vat, waarin alle verdrongen gevoelens weggestopt waren (Freud). Tot in 1913 had hij dan ook een grondige hekel aan Freud en diens maatschappelijke ontdekkingen betreffende dromen en de inhoud van het onbewuste. Tijdens een internationaal congres van psychoanalytici in München (1913) gaf hij openlijk te kennen kritiek te hebben op de nieuwe leer van Freud (zie Bulhof, pp. 93-96). Daarna leek hij Freud tot op zekere hoogte te accepteren, al interpreteerde hij het onbewuste als iets hogers. Van Eeden meende nu dat de psychoanalyse hem van dienst kon zijn om te bewijzen dat er een transcendente, onzienlijke wereld bestond. In zijn redevoering over Sigmund Freud (*Frankfurter Zeitung*, 29 mei 1914), vertaald in *Mededelingen van het Frederik van Eeden Genootschap*, xxvii (1 april 1981) verving hij het woord 'onbewust' door 'machtige onbekende'.

104. Frederik van Eeden, Sigmund Freud (redevoering 1914), o.c. (zie noot 103), p. 25.

105. Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, Berlijn 1871 (1869).

106. Zie Ilse Bulhof, o.c. (zie noot 80), pp. 90-91. F. W. H. Myers was een van de organisatoren van de *Society for Psychological Research* (sinds 1892, Londen). De doelstelling van deze vereniging was

het systematisch bestuderen van paranormale verschijnselen als magnetisme, mesmerisme, occultisme en spiritisme. Zie A. Gauld, *The foundation of Psychological Research*, New York 1968.

107. Over on- en onderbewust: Sigmund Freud maakte vanaf 1913 een scheiding tussen deze twee begrippen. Vanuit de behoefte een 'topografisch' beeld van de psyche te scheppen kwam hij tot de volgende verdeling: onbewust-onderbewust (prebawust) en het bewustzijn. Zie hiervoor C. I. Dessaur, *De droom der rede*, Amsterdam 1984 (eerste druk 1982), p. 184. Onbewust en onderbewust worden en werden door elkaar gebruikt. Verschillende Nederlandse kunstenaars en schrijvers gaven echter de voorkeur aan 'onderbewust', waaronder Nico van Suchtelen, Laurens van Kuik, Bernard Toon Gits, Bernard Canter e.a., terwijl anderen de term 'onbewust' meer in de zin van Myers' 'onderbewuste' ('The Subliminal') dan in de zin van Freuds on- of onderbewuste gebruikten. Voorbeelden hiervan zijn Theo van Doesburg (die de termen on- en onderbewust naast elkaar hanteerde), en Janus de Winter. Naar de precieze betekenis van het on- of onderbewuste voor Nederlandse kunstenaars en schrijvers is naar mijn weten nog maar weinig onderzoek gedaan. Zie wel Ilse Bulhof, o.c. (zie noot 80), pp. 247-270. Wat de eventuele invloed van iemand als Myers hierin geweest is, is evenmin bekend. Overigens reikt de invloed van F. W. H. Myers tot André Breton, de leider van het surrealisme. In *Manifeste du Surrealisme* (1924) schreef Breton dat het psychische automatisme (surrealisme) de enige bron van het ware functioneren van het menselijk denken was. Hij baseerde zijn theorieën niet alleen op Freud, maar ook op de denkbeelden van Myers en 'geïnspireerde' schrijvers als Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont en Pierre Reverdy. Zie hiervoor Franklin Rosemont, *A. Breton and the first principles of Surrealism*, Londen 1978, p. 23, en Michael Carrouges, *André Breton and the Basic concepts of Surrealism*, 1974 (oorspr. ed. 1950), pp. 102-108. Zie Myers, *Human personality and its survival of bodily death*, New York 1903. Vanwege het feit dat De Winter de term 'onbewust' bezigde, wordt verder in de tekst van *onbewust* (in de bredere zin van het woord) gesproken.

108. Ilse Bulhof, *Freud en Nederland*, o.c. (zie noot 80), pp. 90-91.

109. Voor deze uitspraak kan ik geen bewijzen op tafel leggen, maar in oktober 1917, pp. 61-62, werd in *De Wiek-*

slag, het orgaan van de vereniging *De Onafhankelijken* een cursus 'psychoanalyse en wijsheid' van de bekende theosoof en psychiater dr. A. J. Resink aangekondigd, en bijzonder voor kunstenaars aanbevolen. Met behulp van de psychoanalyse kon men de duistere driften en begeerten overwinnen om tot volledige zelfkennis, geestelijke vrijheid én hogere, geestelijke kunst te komen. Resink had overigens ook een duidelijk standpunt ten opzichte van Freud ingenomen. Op 19 augustus 1916 publiceerde hij het artikel 'Psycho-analyse en theosofie' in *De Amsterdammer*, p. 6: 'Datgene wat Freud te zeggen heeft over onze droomwereld en de onbewuste gedachten en gevoelens, die worden voorgesteld door symbolen, is iets wat de theosofen allang begrepen hebben.'

110. In zijn brieven en ongepubliceerde artikelen (De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht) en ook gepubliceerde stukken, waaronder 'Brieven aan mezelf en aan anderen', *De Tempel*, jrg. 1, nr. 1, april 1923, pp. 8-9, jrg. 1, nr. 2, mei 1923, pp. 50-51; jrg. 1, nr. 8, augustus 1923, pp. 209-210, blijkt de kern steeds weer 'het pure mens-zijn' als bron van creativiteit. Zie ook cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 21.

111. Gustav Meyrink, *Der Golem*, 1915. Dit boek maakte een grote indruk op De Winter, hij kende het vanbuiten en hield er later, op 19 en 26 maart 1942 in Utrecht lezingen over (zie manuscript in De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht). Ook mondelinge informatie, mevr. A. W. A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983.

112. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, 22 juli 1916 (zie noot 41).

113. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 12 november 1915 (dit deel van de brief is niet gepubliceerd), Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage.

114. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 12 november 1915 (*ibid*), gepubliceerd door Evert van Straaten, *Theo van Doesburg, 1883-1931. Een documentaire op basis van materiaal in de schenking van Moorsel*, 's-Gravenhage, 1983, pp. 45-46.

115. Een voorbeeld is de manier waarop Van Doesburg een psychisch portret van zijn vriend Kok probeerde te schilderen. Op 17 juli 1916 schreef hij aan Kok: 'Ik heb jouw psyché waargenomen als innerlijk gloeiend en tintelend kristal.' Om dit te schilderen had Van Doesburg kristallen voorwerpen

nodig—die hij vroeg aan Kok—om een stilleven van op te bouwen. Zie Carel Blotkamp, Theo van Doesburg, in *De beginjaren van De Stijl*, Utrecht, 1982, p. 22. Later, op 9 mei 1917 schreef Van Doesburg aan Kok: 'Ik werk hard, sta om half 8 op en ben om half 9 aan het werk. Toch maak ik weinig werk omdat elk ding zooveel tijd en inspanning kost. Het gaat mij niet zo makkelijk af als de Winter.' Ongepubliceerde brieven, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage.

116. Van Doesburg noemde deze gedichten 'Woordbeeldingen', die vanaf 1920 onder de titel 'X-beelden' in *De Stijl* verschenen, weliswaar ondertekend door I. K. Bonset, een van de pseudoniemen van Van Doesburg. Zie hiervoor K. Schippers, *I. K. Bonset, Nieuwe woordbeeldingen*, Amsterdam 1975; E. Krispy, 'Literature and The Stijl', in F. Bulhof, *Nijhoff, Van Ostayen, De Stijl, six essays*, 's-Gravenhage 1976, pp. 58-75 en J. J. Oversteegen, *Vorm of vent*, Amsterdam 1969, Van Doesburg-I. K. Bonset, 1883-1931, pp. 67-93.

117. Brief van De Winter aan Theo van Doesburg, tussen 15 en 28 juli 1916, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage. Zie over Anthony Kok en Agnita Feis het boek *Anthony Kok, dichter bij de Stijl*, met bijdragen van Sjeff van Kempen, Marco Entrop e.a., Utrecht 1985 (moet nog verschijnen).

118. André Breton, *Manifeste du Surrealisme*, Simon Kra 1924; Franklin Rosemont, en Michael Carrouges, o.c. (zie noot 107).

119. Theo van Doesburg, 'De nieuwe richtingen, schilderkunst en plastiek', afl. III Franse schilderkunst, *De Amsterdammer (Groene)*, 30 november 1929, p. 11.

120. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, maart 1927, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

121. Zie Ida Boelema, 'De Branding', *Museumjournaal*, 17, 1972, p. 260.

122. Over moderne schilderkunst, Amsterdam, Vennootschap Letteren en Kunst, 1916. Zie ook Ida Boelema, o.c. (zie noot 121) p. 254 en I. Bulhof, o.c. (zie noot 80) p. 258. Verschillende Amsterdamse psychoanalytici waren geïnteresseerd in deze uit het onderbewuste ontsproten kunst. Van der Chijs hield naar aanleiding van het werk van Laurens van Kuik een lezing: 'Iets over hallucinaties en psycho-analyse', *Nederlandse tijdschrift voor Geneeskunde*, 1919, 63, 1 pp. 2081-2088. Zie ook Van der Chijs, 'Infantilismus in der Malerei', *Imago* 9 (1923), pp. 463-474.

123. I. Boelema, 'De Branding', o.c.

(zie noot 121), pp. 254-261.

124. Zie I. Bulhof, *Freud en Nederland*, o.c. (zie noot 80), die dit citeerde uit een artikel van de psychiater Van der Chijs in *Imago*, 'Infantilismus in der Malerei', o.c. (zie noot 122), p. 466. Van der Chijs zou zich o.a. op uitspraken en artikelen van Laurens van Kuik gebaseerd hebben.

125. Van Kuik exposeerde met Gerlwh (Ger Ladage) van 15 tot 31 december 1917 in Huize van Hasselt, Schiedamse singel 35, Rotterdam. Zie De Branding-archief, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Zie ook I. Boelema, o.c. (zie noot 121) p. 260.

126. Andere titels van Van Kuiks schilderijen luiden: 5. *De aanschouwde kop van het wezen*, 6. *Invloed van een wezen dat de ziel ontroofd*, etc.

127. A. J. J. de Winter in cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, p. 23.

128. Kritieken op de tentoonstelling van De Winter, Stedelijk Museum, Amsterdam, juli 1916 in *Algemeen Handelsblad*, 8 juli 1916 (Maria Viola), *De Amsterdammer*, 8 juli en 22 juli 1916 (resp. Erich Wichman en W. Steenhoff), *De Avondpost*, 21 juli 1916, *De Controleur*, 15 juli 1916, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, deel LII, 1916, pp. 155-157 (Cornelis Veth), *De Kunst*, 15 en 22 juli 1916, pp. 471-472 en 489-491 (N. H. Wolf), *De Nieuwe Amsterdammer*, 22 juli 1916 (Walter Steenhoff), *Het Nieuws van den Dag*, 8 juli 1916, av. (4de blad) (C. Veth), *Onze Kunst*, 15, xxx, 1916/2, p. 132-133 (Buschman), *De Telegraaf*, 4 juli 1916 (C. L. Dake), *Theosofia*, oktober 1916, pp. 328-331 (T.V.), *Utrechts Dagblad*, juli 1916 (W. Eggink) en *Het Vaderland*, 17 juli 1916 (A. Plasschaert).

129. Dit schreef Van Doesburg bijna letterlijk in zijn brief aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 114), p. 55.

130. Een ontdekking uit het ongezien, *De Controleur*, 27 mei 1916. De schrijver van het artikel wilde anoniem blijven, maar gezien de inhoud en het feit dat Van Doesburg regelmatig ingezonden stukjes in *De Controleur* liet plaatsen, is het zeer waarschijnlijk dat Van Doesburg hiervoor verantwoordelijk was.

131. Erich Wichman, 'De Schilder-mysticus de Winter', *De Amsterdammer*, 8 juli 1916.

132. Niet alleen Frederik van Eeden, maar ook prof. J. A. van Haspel en Orobio de Castro, die eveneens bij het 'De Winter-project' betrokken waren, waren redactieleden van *De Amsterdam-*

mer.

133. Zie noot bij het ingezonden stuk van Erich Wichman, o.c. (zie noot 131).

134. Cornelis Veth, Tentoonstelling A. de Winter, Amsterdam, Stedelijk Museum, *Het Nieuws van den Dag*, 8 juli 1916.

135. N. H. Wolf, Tentoonstelling A. de Winter, 'De Schilder van het Onzienlijke', *De Kunst*, 15 en 22 juli 1916, pp. 471-472 en pp. 489-491.

136. Albert Plasschaert behoorde tot de groep, waarmee Frederik van Eeden voor de tweede keer het werk van De Winter ging bekijken, op 30 mei 1916 (zie hoofdstuk 1, noot 119).

137. Albert Plasschaert, De Winter, Amsterdam Stedelijk Museum, *Het Vaderland*, 17 juli 1916.

138. Zie noot 2.

139. Albert Plasschaert, A. de Winter in *Beschouwingen*, november 1917, pp. 9-11. Hij begon zijn artikel over De Winter als volgt: 'Het expressionisme van De Winter is een psychisch impressionisme (...). Het werk, toch, heeft van het impressionisme de duidelijke kenmerken: het is levend, spontaan; het geeft den indruk van het oogenblikkelijk neergeschrevene; het heeft den schok der ontroering nog aan zich; het is kleur meer dan bouw; het is eer hevig dan overwogen; het vlamt meer dan dat het vurig gloedt, het overtuigt meer door beweging, door het bewegende, dan door zijn rust. Dit alles vindt ge in het impressionisme, en dit alles vindt ge hier. Maar De Winter's werk verschilt in zeker opzicht van het ons bekende impressionisme: het gebruikt voor zijn openbaring niet de voorwerpen rond ons, het landschap, het stilleven, de figuur, en vandaar dat ik het psychisch impressionisme noem.'

140. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden; door Hans van Eeden juli 1916 gedateerd, maar naar mijn mening tussen 15 en 20 juli 1916 geschreven (zie noot 41).

141. Briefkaart van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 12 juli 1916, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage.

142. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, begin augustus 1916 (zie noot 41). Directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam was destijds C. W. H. Baard.

143. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 140). De Winter constateerde: 'Kortom, artistiek en financieel ben ik méér dan content, alleen zou ik graag willen dat er nu ook een expressionistische verkocht werd.'

144. W. Steenhoff, 'Tentoonstelling De Winter in het Stedelijk Museum', *De Nieuwe Amsterdammer*, 22 juli 1916 (hetzelfde artikel in *De Amsterdammer*, 22 juli 1916).

145. Maria Viola, 'Het Stedelijk Museum', *Algemeen Handelsblad*, 8 juli 1916.

146. A. de Winter, 'Voorwoord van den kunstenaar', cat. tent. van Schilderijen, *A. de Winter*, augustus 1916, Kunstnijverheidsmuseum Haarlem, pp. 7-10.

147. De Winter exposeerde in augustus 1916 in het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem; in kunsthandel Gerbrands in Utrecht en in september 1916 in de Prakke in Nijmegen. Zie kritieken over De Winter in Haarlem in *Holland Express*, 9 (1916) p. 382 en over zijn tentoonstelling in Utrecht, *Utrechts Dagblad*, 20 augustus 1916. Uit een brief van De Winter aan Frederik van Eeden (niet gedateerd, schatting augustus 1916) is af te leiden dat hij in september 1916 een expositie in Nijmegen zou krijgen.

148. Cat. tent. *A. de Winter*, Haarlem, o.c. (zie noot 146), E. A. von Saher (directeur van het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem), pp. 3-6.

149. Zie hiervoor hoofdstuk IV 'Een Periode van zoeken 1916-1930', p. 117 en p. 129 (Parijs).

150. In augustus 1916 schreef De Winter aan Van Eeden dat Borel hem aansprakelijk stelde voor het hele conflict (althans: de duiveltjes uit zijn sfeer) en hem niet meer wilde zien. Zie brief van De Winter aan Frederik van Eeden, augustus 1916 (zie noot 41).

151. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, door Hans van Eeden najaar 1916 gedateerd, maar naar mijn mening oktober 1916 (i.v.m. de tentoonstelling van het *Signaal* in het Stedelijk Museum in Amsterdam, waar De Winter over schreef) (zie noot 41).

152. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 7 februari 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 114) pp. 56 en 61.

153. M. H. J. Schoenmaekers, *Beginnelen der Beeldende Wiskunde*, Bussum 1916.

154. Zie hiervoor Carel Blotkamp, Theo van Doesburg, o.c. (zie noot 115) pp. 21-22.

155. Briefkaart van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 18 mei 1916, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage.

156. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 17 juli 1916, Van Does-

burg-archief, RBK, 's-Gravenhage.

157. Brief van De Winter aan Theo van Doesburg 'Waarde vriend', tussen 15 en 28 juli 1916, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage.

158. Van Doesburg hield het feit dat hij zelf een van de eersten was die deze vergelijking maakte, angstvallig verborgen en opperde dat het in één adem noemen van Kandinsky en De Winter getuigde van slecht inzicht. Zie Theo van Doesburg, 'Algemeene beschouwing over het werk van A. de Winter', *De Nieuwe Amsterdammer*, 12 augustus 1916.

159. Briefkaart van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, Van Doesburg-archief, RBK, 's-Gravenhage, poststempel 21 VII 1916, 21 juli 1916.

160. Theo van Doesburg, *De Winter en zijn werk*, o.c. (zie noot 98), p. 7.

161. Voor Van Doesburg volsta ik met de verwijzing naar Carel Blotkamp, Theo van Doesburg, in *De beginjaren van de Stijl*, Utrecht 1982, pp. 15-46. Zie ook Sjarel Ex, Vilmos Huszár, pp. 85-124. Voor Huszár zie ook Sjarel Ex en Els Hoek, *Vilmos Huszár, schilder en ontwerper 1884-1960*, Utrecht 1985.

162. Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 16 augustus 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, o.c. (zie noot 114) p. 63.

163. Zowel in theorie als in praktijk hield Van Doesburg tot aan zijn dood zijn opvattingen over de dichtkunst en proza, en de beeldende kunst gescheiden. In tegenstelling tot zijn ideeën over de Nieuwe Beelding (Mondriaan) onderstreepte hij in het kader van de dichtkunst het belang van de intuïtie en het automatisch schrijven. Dit kwam ook tot uiting in zijn artikelen over de dichtkunst in *Het Getij*, 3, 1918, pp. 180-190, 212-215 en 242-250, en *Het Getij*, 6, 1921, pp. 83-89 en pp. 120-128 (zie ook noot 116).

164. Briefkaart van De Winter aan Anthony Kok, 13 juni 1917, gepubliceerd door K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam 1974, p. 134.

165. Op 27 mei 1917 werd er een ingezonden kritiek van Theo van Doesburg op de 9de tentoonstelling van *De Onafhankelijken in De Controleur* geplaatst, die niet mis te verstaan was. Hij opperde dat er tussen de oude, traditionele schilderijtjes op deze tentoonstelling geen enkel modern kunstwerk meer te zien was, en vervolgde: 'De modernen hebben zich wisselijk teruggetrokken om geïsoleerd de waarheid betreffende de Beeldende Kunst te zoeken. Wat er aan de modernen overblijft, zijn de

schijnmodernen: Saalborn, Tielens, Duursma e.m.' In augustus en september 1917 ontstond er een heftige polemiek tussen Bernard Canter en Theo van Doesburg over Thijs Maris in *Holland Express*, resp. 29 augustus 1917, p. 411 en 12 september 1917, pp. 441-443.
166. Bernard Canter, 'Tentoonstelling van schilderijen van A. de Winter. Museum van Kunstnijverheid te Haarlem', *Holland Express*, jrg. 9 (1916) p. 382.

HOOFDSTUK III

1. H. W. van Tricht en H. van Eeden, *Frederik van Eeden Dagboek*, 1971, deel 3, 29 mei 1916, p. 1510.
2. G. Kalf, *Frederik van Eeden, psychologie van den tachtiger*, Groningen 1927, p. 355 (jaren 1913-1916).
3. Brief van De Winter aan Theo van Doesburg, 'Waarde Van Doesburg', schatting eind juli 1916, Van Doesburg-archief, Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage.
4. *Idem*. Hier gebruikte De Winter zelf het woord 'decoratief' met betrekking tot zijn schilderijen, al bedoelde hij hier niet mee dat zijn kleuren slechts decoratieve waarde hadden.
5. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, door Hans van Eeden na jaar 1916 gedateerd, maar naar mijn mening oktober 1916 (i.v.m. zijn schrijven over *Het Signaal*, een kunstenaarsvereniging, die in oktober 1916 in het Stedelijk Museum in Amsterdam exposeerde), zie brieven van De Winter aan Frederik van Eeden, Van Eeden-archief xxiv C 90 (1913-1919), Van Eeden-Museum, Amsterdam.
6. Zie Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, Centraal Museum, Utrecht, p. 15. Kunstenaars die zich bij *Het Signaal* aansloten waren: de schrijver Albert Verwey, de in Nederland gevestigde Franse schilder Henri le Fauconnier, Arnout Colnot, Peter Alma, Charley Fernhout-Toorop, Dirk Koning, C. J. Moks, Louis Saalborn, Lodewijk Schelfhout, de Belgische beeldhouwer Jules Vermeire, Erich Wichman en Piet van Wijngaert.
7. *Idem*, p. 169, noot 70.
8. J. L. M. Lauweriks, *Gemeenschapskunst en individualisme 1, Wendingen*, 3, 1918, p. 9. De denkbeelden van Lauweriks kunnen verbonden worden met theosofische theorieën over het innerlijke zelf (individu), dat het uiterlijke, oppervlakkige ik (persoonlijkheid) moet overwinnen. Lauweriks was al sinds 1894 lid van de Theosofische Vereniging, die twee jaar eerder in Nederland opgericht was. Zie cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, 's-Gravenhage, 1978, p. 29.
9. In een brief van De Winter aan Frederik van Eeden van januari 1918 (zie noot 5) staan de namen van architecten die werk van De Winter kochten: E. J. Kuipers, P. L. Kramer, Jan Rutgers en Willem Brouwer (beeldhouwer en pottenbakker). P. L. Kramer en E. J. Kuipers waren leerlingen van Ed. Cuypers

(neef van P. J. H. Cuypers) en behoorden beiden tot *De Amsterdamse School*. Kramer (1881-1961) was met W. Kromhout, J. M. van der Mey en M. de Klerk een van de belangrijkste vertegenwoordigers. Hij bouwde 'expressionistische Gesamtkunstwerke', zoals bruggen, waarin het samengaan van architectuur met beeldende kunst werd onderstreept. In 1925-1926 bouwde hij De Bijenkorf in Den Haag, het laatste grote project van *De Amsterdamse School*. Zie Frans van Burkom, 'Kunstvormgeving in Nederland', cat. tent. *Amsterdamse School, Nederlandse architectuur, 1910-1930*, Amsterdam 1975, p. 84 en Giovanni Fanelli, *Moderne architectuur in Nederland 1900-1940* (vertaling), 's-Gravenhage 1978. G. J. Rutgers (1877-1962) kan evenals E. J. Kuipers (1877-?) tot de minder bekende vertegenwoordigers van *De Amsterdamse School* gerekend worden. Hij had regelmatig contact met Kramer en de beeldhouwer en pottenbakker W. C. Brouwer, eveneens een bewonderaar van De Winter. Zie Brouwer-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage en voor Kramer, Rutgers, Kuipers informatie bij het Nederlands Documentatie-centrum voor Bouwkunst in Amsterdam. De naam De Winter ben ik in deze archieven echter niet tegengekomen.

10. Brief van De Winter aan P. A. Regnault, ongedateerd, schatting eind februari 1918, Regnault-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage.

11. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 9).

12. W. C. Brouwer, 'Indrukken van werk van De Winter', *Levende Kunst* 1 (1 april 1918), pp. 123-124.

13. Kramers 'socialistische idealen' moesten in zijn Bijenkorf in Den Haag tot uiting komen (Gemeenschapskunst). Zie hiervoor *De Bijenkorf*, 's-Gravenhage, uitgave ter herinnering aan de opening van De Bijenkorf, Den Haag, 25 maart 1926. Dit kapitalistische project (het warenhuis De Bijenkorf als 'Het paleis der levensvreugde') werd als volgt gerechtvaardigd: 'En dit product van Groot-kapitalistische methode is tegelijkertijd de verwezenlijking der democratische gedachte (...) voor het arbeiderskind even goed als voor de minstervrouw (...)', p. 10. Zie ook cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, o.c. (zie noot 8) p. 46. De architect G. J. Rutgers was evenals De Winter redactielid van *De Tempel*, een tijdschrift dat in 1923 werd opgericht en gewijd was aan 'Vrij reli-

gieuse stroomingen'. Theosofen, antroposofen, spiritisten etc. koppelden hun denkbeelden vanuit hun gemeenschappelijke antimaterialistische houding aan een verheven spiritualistische levensbeschouwing.

14. P. J. H. Cuypers (1827-1921) is de architect van onder andere het Rijksmuseum (1885) en het Centraal Station (1889) in Amsterdam. Zie voor de belangstelling van Cuypers en Derkinderen voor de herleving van de gotische architectuur cat. tent. *Kunstenaars der Idee*, o.c. (zie noot 8) pp. 36-38. Van A. H. Wegerif zijn diverse tekeningen en plattegronden van gotische kerken bewaard gebleven en opgeslagen in het Nederlands Documentatie-centrum voor Bouwkunst in Amsterdam.

15. Zie brief van De Winter aan Frederik van Eeden, oktober 1916, o.c. (zie noot 5), waarin hij schreef in overleg met bekende architecten een tentoonstelling te willen maken om het 'religieuze willen der moderne Gotik (...) te demonstreeën'. In deze brief noemde hij het betreffende boek van de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Worringer. Zijn *Formprobleme der Gotik* was volgens De Winter van groot belang voor 'het tegenwoordige kunstprobleem'. Ook andere citaten in de tekst uit deze brief, tenzij anders vermeld.

16. Mondelinge informatie mevr. J. A. Kramer-ten Doesschate, Houten, 12 februari 1985.

17. Wandversiering in het Spoorweghuis, *De Telegraaf*, 3 april 1926. *De Telegraaf* was echter wat voorbarig, want de ontwerpen van De Winter voor het spoorweghuis van de Nederlandse Vereniging van Spoor- en Tramwegpersoneel (beter bekend als het NV-huis in Utrecht) zijn nooit uitgevoerd. De ontwerpen zijn na de dood van De Winter aan de Nationale Schilderschool geschonken (nu bekend als Nimeto, Utrecht); zie hiervoor: wij spraken met: de heer J. de Winter, broer van de overleden kunstschilder A. J. J. de Winter, *Schildersblad, algemeen vakblad van het schildersbedrijf*, jrg. 56, nr. 17 (26 augustus 1954) pp. 536-537. De ontwerpen zijn tot nu toe onvindbaar.

18. Mondelinge informatie mevr. A. W. A. de Winter, 11 maart 1983, Rijswijk.

19. De plaats van NV Rath & Doodeheefver in de geschiedenis van de behangselindustrie werd o.a. beschreven door Otto van Tussenbroek, 'Over oude en nieuwe behangselpapieren', in *Ons eigen Tijdschrift*, juni 1926, pp. 238-242, en W. Retera Wzn. 'De toegepaste kun-

sten in Nederland', brochure behorend bij de monografie *Behangsel en bespanningsstoffen in Nederland*, Rotterdam, Brussel, 1924. Zie ook W. Retera Wzn. 'Nieuwe Nederlandse behangsels', *Opgang*, jrg. 5 (4), 24 januari 1925, nr. 206, pp. 86-87.

20. Mondelinge informatie dhr. M. van de Berg, Amsterdam, 12-7-1985, oud-medewerker bij NV Rath & Doodeheefver, die mij op het spoor bracht van diverse ontwerpen van De Winter in opdracht van de firma Rath & Doodeheefver.

21. Zie hiervoor verschillende kritieken op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum, W. Retera in *Opgang*, o.c. (zie noot 19), J. v. K. in *De Telegraaf*, 9 december 1924 (av.), in *Algemeen Handelsblad*, 18 december 1924 (av.), in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 23 december 1924 (av.) en Just Havelaar in *Het Vaderland*, 18 december 1924 (av.). In de meeste kritieken werd De Winter genoemd, vaak met een afbeelding van een van zijn ontwerpen.

22. Met dank aan dhr. M. van de Berg uit Amsterdam, die mij hierop wees en daarbij de nodige uitleg gaf over het procédé van de behangselindustrie, 12 juli 1985.

23. Zie verschillende recensies (noot 21).

24. J. v. K., in *De Telegraaf*, 9 december 1924 (av.).

25. W. Retera in zijn brochure: 'De toegepaste kunsten in Nederland', o.c. (zie noot 19) en 'Nieuwe Nederlandse behangsels', *Opgang*, o.c. (zie noot 19).

26. L. Zwiers, 'Nieuwe Hollandsche behangselpapieren', *Bouwkundig Weekblad, Architectura* 46 (1925), pp. 483-486.

27. Mondelinge informatie M. van de Berg, Amsterdam, 12 maart 1985.

HOOFDSTUK IV

1. Uit brieven van De Winter aan Frederik van Eeden, Van Eeden-archief xxiv C 90 (1913-1919), Van Eeden-Museum, Amsterdam, blijkt dat zich in de kring van Van Eeden verschillende mensen bevonden, die De Winter financieel steunden (o.a. mevr. Kruijff Gobius) of als geldschietster in aanmerking kwamen (De Winter noemde namen van o.a. de heer Mares Oyens, H. de Bordes - burgermeester van Bussum -, de familie Pierson en de familie H. van Goudoever).

2. Zie bijlage: Tentoonstellingen A. de Winter. Over tentoonstellingen in het buitenland is de informatie beperkt en voor het grootste gedeelte afkomstig van derden. Zie echter ook brieven van De Winter aan Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 1), aan Albert Plasschaert (Plasschaert-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage) en aan zijn broer Jo (De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht). Verder artikelen over De Winter na zijn overlijden: 'Interview met Jo de Winter' (broer van Janus) in het *Schildersblad, algemeen vakblad van het schildersbedrijf*, jrg. 56, nr. 17 (26 augustus 1954), pp. 536-537; 'De schilder A. de Winter overleden. Een singulier begaafd kunstenaar', *Utrechts Nieuwsblad*, 14 augustus 1951 en artikelen naar aanleiding van herdenkingstentoonstellingen in *Kunstliefde* (9-24 februari 1952) en in de kunsthandel 'de Jacobitoren' (6-28 februari 1957) in het *Utrechts Dagblad* en *Utrechts Nieuwsblad*.

3. W. Eggink, 'Bij Gerbrandts, de kunstschilder A. J. J. de Winter', *Utrechts Dagblad*, 20 augustus 1916.

4. W. Eggink, 'Tentoonstelling De Winter', *Utrechts Dagblad*, resp. 20 juni, 2 juli, 5 juli en 6 juli (ochtend en avondeditie) 1916.

5. W. Eggink, o.c. (zie noot 3).

6. Dit zijn de namen, die door mevr. A. W. A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter herhaaldelijk genoemd werden en waarvan ik met een enkele uitzondering heb kunnen nagaan dat zij in deze jaren inderdaad tot de kennissenkring van De Winter behoorden. Wat de beeldende kunstenaars betreft: over de invloed van De Winter op het werk van Douwe van der Zweep, zie Jan Juffermans, *Met stille trom*, Utrecht 1976, p. 16. Voor Willem van Leusden mondeline informatie van Dick Adelaar, die met een scriptie over Van Leusden bezig is, Utrecht 15 juli 1985. Van de periode 1912-1918, waarvan ver-

moed wordt dat Van Leusden eveneens expressionistisch werk maakte, is echter weinig bewaard gebleven. Mevr. K. M. Kwant te Utrecht bezit echter een klein schilderijtje van Van Leusden, een bloemstillevens, dat veel weg heeft van De Winters gepastelleerde bloemen.

7. H. van Goudoever, 'Het ontwaken uit de droom', *Mededelingenblad van de Antroposofische Vereniging*, mei 1977, pp. 134-148 (autobiografie van Van Goudoever uit 1956); citaat p. 135.

8. *Idem*. Zie andere teksten uit dit *Mededelingenblad*.

9. *Idem*, p. 135.

10. Willem Pijper recenseerde in april 1918 een fragment van Van Goudoevers *Temple Bleu*, namelijk het middendeel: 'Fête Bleue', *Utrechts Dagblad*, 25 april 1918. Hij schreef: 'Zij, die zich verdiept hebben in gissingen wát voor een blauwen maan (of feest-) dag daar bedoeld werd, wil ik even vertellen dat het werk geïnspireerd is op een pastel, een droomblauw landschap van den schilder De Winter.' In november 1918 werd 'Fête Bleue' in zijn totaliteit uitgevoerd. Johan Sebastiaan Brandts Buys schreef er nu over in het *Utrechts Dagblad*, 14 november 1918: 'Ik zie deze muziek van Van Goudoever volstrekt niet blauw. Zelfs niet dat middenstuk, den "Blauwen Tempel"'. Er ontbreekt mij volkomen de stilte van het blauw in, de sereniteit. Ik zou ongeveer alle andere kleuren eerder ter karakterisering kiezen. Maar ik moet hier blauw voelen, dan zie ik er een dier groezelige vuile blauwen bij, die de schilder De Winter wel kan hebben, zich suggereerende (achteraf?) dat hij zoo wel wil.'

11. Zie Wouter Paap, *Muzieklevens tussen de beiden Wereldoorlogen*, 1972, pp. 36-37.

12. *Idem*, p. 37.

13. Evert van Uiter, 'Beeldende kunst en muziek', in cat. tent. *Kunstenaren der Idee*, Gemeentemuseum 's-Gravenhage, 1978, p. 70.

14. De ontmoeting was bewust geësceneerd. De Winter was een behulpzaam tussenpersoon, hij had Van Eeden reeds goed ingelicht over de twee musici, zie brief aan Van Eeden, juli 1917 (zie noot 1). Willem Pijper heeft na deze ontmoeting het contact met Van Eeden nog gepoogd voort te zetten. Hij schreef Van Eeden een brief, waarin hij hem uitnodigde naar zijn *Pan-symphonie* en zijn *Verlainsche Fêtes Galantes* te komen luisteren, die in november en december 1917 in Utrecht, Amsterdam en Den Haag opgevoerd zouden worden, zie eveneens Van Eeden-Museum, Am-

sterdam.

15. Willem Pijper, in het *Utrechts Dagblad*, 25 april 1918, o.c. (zie noot 10).
16. Mondelinge informatie Cor Schilp, 22 maart 1983 en Karin Maria Kwant, 30 augustus 1984.
17. J. S. Brandts Buys in *Utrechts Dagblad*, 14 november 1918, o.c. (zie noot 10).
18. Mondelinge informatie C. A. Schilp, Utrecht, 22 maart 1983.
19. Mondelinge informatie Roel Houwink, Zeist, 25 mei 1983.
20. Arthur Müller-Lehning, *Marsman en het Expressionisme*, 's-Gravenhage, 1959, pp. 23-31. Zie voor het expressionisme van Marsman en andere expressionistische schrijvers in Nederland: Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezielend verband*, Amsterdam, 1981.
21. *Idem*, p. 26.
22. *Idem*, p. 26.
23. *Idem*, p. 28.
24. Zie H. W. van Tricht en H. van Eeden, *Frederik van Eeden Dagboek*, 1971, deel 3, 1 juni 1916, pp. 1510-1511.
25. A. Plasschaert, 'De Winter, Amsterdam, Stedelijk Museum', *Het Vaderland*, 17 juli 1916.
26. A. Plasschaert, 'De Winter (bij d'Audrètsch)', *Het Vaderland*, 30 oktober 1916; A. Plasschaert, 'De Winter: Utrecht', *Het Vaderland*, 24 maart 1917; A. Plasschaert, 'De Winter: Utrecht', *Het Vaderland*, 15 oktober 1917.
27. A. Plasschaert, 'De Winter (bij d'Audrètsch)', *Het Vaderland*, 30 oktober 1916.
28. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, door Hans van Eeden najaar 1916 gedateerd, maar naar mijn mening oktober 1916, in verband met De Winters schrijven over de tentoonstelling van *Het Signaal* in het Stedelijk Museum in Amsterdam (okt. 1916) (zie noot 1).
29. Zie hiervoor brieven van De Winter aan Albert Plasschaert, Plasschaert-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage. De eerste briefkaart van De Winter aan Plasschaert dateert van 6 november 1916.
30. A. Plasschaert, 'A. de Winter' in *Beschouwingen*, november 1917, pp. 10-11.
31. Brief van De Winter aan A. Plasschaert, ongedateerd, schatting april 1917 (De Winter is net verhuisd naar de Wittevrouwesingel), Plasschaert-archief, RKD, 's-Gravenhage.
32. Zie hiervoor brief van De Winter aan Frederik van Eeden, juli 1917 (zie noot 1).

33. Uit twee brieven van De Winter aan Frederik van Eeden van maart-april 1917 blijkt dat het hem financieel slecht ging. Daar kwam nog bij dat mevr. Kruijff-Gobius, De Winters financiële steun, niet meer van hem wilde weten. De Winter vroeg geld aan Van Eeden te leen, maar die zat op dat moment zelf praktisch aan de grond (zie brieven van De Winter aan Frederik van Eeden, noot 1). De Winter besloot voordat de proefperiode bij de Spoorwegen verstreken was, weer als ambtenaar in dienst te gaan (het verlof duurde tot 5 juni 1917). Anthony Kok, met wie De Winter nog regelmatig contact had, gaf het nieuws door aan Theo van Doesburg, die op 9 mei 1917 reageerde: 'Uit hetgeen je van de Winter verteld maak ik op, dat zijn proefjaar verstreken is en die kunstwerken toch niet genoeg opbrengen om geheel van te bestaan. Hij was zoo gelukkig bij de S'P' weg te zijn, uit vrijen wil of liefhebberij zal hij daar niet terug zijn gegaan. Van dat huis begrijp ik niets, als hij een huis kan kopen wie koopt dan zoo'n oud "deftig" krot. Neen, dat is niet consequent.' Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage.
34. Albert Plasschaert, 'De Winter: Utrecht', *Het Vaderland*, 24 maart 1917 en 'De Winter in Utrecht', *Het Vaderland*, 15 oktober 1917.
35. W. Eggink, 'Voor de Kunst', *Utrechts Dagblad*, 26 september 1917.
36. Albert Plasschaert, o.c. (zie noot 30).
37. Albert Plasschaert, 'Portretten van schilders - A. de Winter', *Het Vaderland*, 24 juni 1918.
38. Albert Plasschaert, 'De Winter in Utrecht', *Het Vaderland*, 15 oktober 1917.
39. Albert Plasschaert, 'De Winter - Stedelijk Museum, Amsterdam', *Het Vaderland*, 14 februari 1918.
40. Brief van De Winter aan Albert Plasschaert, 15 februari 1918, Plasschaert-archief, RKD, 's-Gravenhage.
41. Lancetvisjes worden omschreven als een soort fossielachtige 'oervissen', die een grote rol spelen bij de verklaring van de oorsprong van gewervelde dieren. Zie Grzimek, *Het leven der dieren* (vertaling van *Enzyklopädie des Tierreiches*, Zürich 1970), 1973, deel III, pp. 524-525.
42. Zie Klaus Berger, *Odilon Redon*, Keulen 1964, pp. 94-96 en Sven Sandström, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*, Lund 1955, pp. 133-138.
43. De lithografische serie over de

Heilige Antonius van Redon is geïnspireerd op *La Tentation de Saint Antoine* van Gustav Flaubert uit 1874. Zie hierover cat. tent. *Odilon Redon*, Rijksmuseum Twente, Enschede 1984, p. 18.

44. Wat Redon betreft, zie Sandström, o.c. (zie noot 42), h III 'Symbolisme évolutionniste', pp. 62-92, met nadruk op pp. 77-81 en h IV 'Inspiration Littéraire', pp. 93-148.

45. Albert Plasschaert, 'De Winter (bij d'Audretsch)', *Het Vaderland*, 30 oktober 1916.

46. Mondelinge informatie van mevr. A. W. A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983.

47. Zie Jan Juffermans, *Met stille trom*, Utrecht 1976, p. 19 en de bevestigingen van talloze mensen die De Winter gekend hebben (o.a. verschillende bruikleengevers).

48. Mondelinge informatie van mevr. A. W. A. de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983 en andere data. Deze pastelperiode duurde volgens haar tot aan de Parijse tijd (1927). De Winter maakte zijn pasteltijdt zelf, waardoor hij rond 1926 een pastelvergiftiging heeft opgelopen. Daarna heeft hij volgens haar weinig meer in pastel gemaakt.

49. Brief van De Winter aan P.A. Regnault, mei 1918, Regnault-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage.

50. Ter herinnering: in april 1917 trad De Winter weer in dienst als ambtenaar bij de Spoorwegen.

51. W. Eggink, 'Tentoonstelling van Hedendaagse Nederlandse kunst in het Gebouw der Kunsten en Wetenschappen', *Utrechts Dagblad*, 18 februari 1917.

52. Van De Winters *Vlinders met bloemen* zijn slechts foto's bekend.

53. Zie *De Wiekslag*, tijdschrift van *De Onafhankelijken*, december 1917, pp. 93-96 (en afbeeldingen). Overigens was De Winter evenmin de enige aquariumschilder in die tijd. Andere zogenaamde 'aquariumschilders' waren Dijsselhof, C. M. Kouw, Lizzy Ansingh, A. van Zee- gen e.a.

54. N. H. Wolf, 'Tentoonstelling A. de Winter', 'De Schilder van het Onzienlijke', *De Kunst*, 15 juli en 22 juli 1916, resp. pp. 471-472 en pp. 489-491. Over De Moor zie p. 490.

55. De schilderijen van Lizzy Ansingh en P. C. de Moor zijn slechts van moeilijk reproduceerbare foto's bekend. Zie archieven 19de eeuw, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage.

56. Pierre Alexandre Regnault (1868-

1954) werd door H. L. C. Jaffé een van de meest vooruitstrevende en baanbrekende particuliere verzamelaars genoemd die Nederland tussen de twee wereldoorlogen kende, zie H. L. C. Jaffé, P. A. Regnault en zijn collectie, in *Kunsthistorisch jaarboek*, 1981, pp. 279-305. Uit zijn collectie spreekt een voorkeur voor symbolistische en expressivistische kunst. In 1918 schonk Regnault schilderijen en tekeningen van o.a. Scherrewitz, Lizzy Ansingh, A. Smeerdijk, W. van de Berg, A. Brief, W. de Zwart, Isaac Israëls, Odilon Redon, Jan Boogaerts, Jan Sluyters, W. Parels, Kathe Köllwitz, A. J. J. de Winter, A. H. Gouwe, Theo van Rijsselberghe, W. Koningenburg, Kever en H. Arntzenius in bruikleen aan het Stedelijk Museum in Amsterdam (zie Gemeentearchief Amsterdam). Met vele van de genoemde kunstenaars als met Bastert, Lunçat, L. Masereel, Fr. van den Bergh, H. Campendonk, Campigli, M. Chagall, L. Gestel, W. Kandinsky, G. Roualt, G. de Smet, Charley Toorop, de broeders Van de Velde, Vermey, G. Matthieu en Piet Wiegman en Zadkine onderhield hij schriftelijk contact. De correspondentie tussen De Winter en Regnault, voor zover bewaard gebleven, dateert van juni 1917 tot juni 1918.

57. Zie brieven van de kunstschilder A. H. Gouwe aan P. A. Regnault, Regnault-archief, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage. Uit Gouwes reacties blijkt dat Regnault de nodige twijfels over De Winter had.

58. Citaat uit een brief van Gouwe aan Regnault, 25 mei 1917, Regnault-archief, RKD, 's-Gravenhage.

59. Brief van De Winter aan P. A. Regnault, ongedateerd, schatting juni 1917, Regnault-archief, RKD, 's-Gravenhage. Over Fr. de Gaetere schreef De Winter op 17 september 1916 een zeer lovende kritiek in het *Utrechts Dagblad*.

60. Brief van De Winter aan P. A. Regnault, ongedateerd, schatting juni-juli 1917, Regnault-archief, RKD, 's-Gravenhage.

61. A. H. Gouwe reageerde op Regnaults uitspraken over De Winters schilderkunst in zijn brief van 26 april 1918. Hij schreef: 'Ik geloof dat als U bij Uw inzicht blijft: dat zijn kunst een wonderlijke, magische werking moet hebben in al zijn onderdelen als deel van het geheel, op den aanschouwer, en dat, zodra een deel ervan aan de natuur herinnert, zoals wij die kennen, zijn werk dan niet op zijn kracht is, hij wel te overtuigen zal zijn.'

62. Brief van De Winter aan P. A. Regnault, met 1918, Regnault-archief, RKD. Zie ook volgende citaten uit deze brief.

63. *Idem*.

64. Frederik van Eeden sprak in zijn lezing over het ontstaan van de Theosofische Vereniging in 1890 (Dordrecht) over 'Neo-Boeddhisme'. Zie Frederik van Eeden, *Studies, 1890-1918*, W. Versluys, deel IV, Amsterdam 1904, pp. 28-56.

65. Zie E. F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, deel I en II, New York-Dover 1968 (de eerste editie kwam uit in 1912, in de Duitse taal, de eerste Engelse editie verscheen in 1913). Zie verder ir. G. Knuttel, *Over Chinese en Japansche kunst*, 's-Gravenhage 1936 en William Cohn, *Chinese Painting*, Londen 1948, hoofdstuk: 'Painting & Calligraphy', pp. 16-19.

66. Theo van Doesburg verhaalde dit gebeuren in een brief aan Anthony Kok, 27 mei 1916, gepubliceerd door Evert van Straaten, *Theo van Doesburg, 1883-1931, een documentaire op basis van materiaal uit de schenking van Moorsel*, 's-Gravenhage 1983, p. 55. Over Van Doesburgs interesse voor de kunst uit het Oosten, zie zijn artikelen over de Japanse en Aziatische kunst in *Eenheid* (1912-1913). Hij waardeerde de oosterse kunst niet alleen om hun zuivere vormtaal, maar vooral om hun geestelijke inhoud. Op 21 september 1912 schreef hij in *Eenheid* 120: 'Het bizondere van hun kunst is dat zij hunne - de menselijke - ziel in de Natuur zien.'

67. Henri Borel, 'De Schilder van het Onzienlijke', *De Amsterdammer*, 20 mei 1916, p. 6 en in cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum, Amsterdam, juli 1916, pp. 15-18.

68. Brief van De Winter aan Henri Borel, schatting begin mei 1916, collectie Henri Borel, Letterkundig Museum, 's-Gravenhage. Ook de volgende citaten zijn uit deze brief afkomstig, tenzij anders vermeld.

69. Zie Fenollosa, o.c. (zie noot 65). Toen De Winter in Parijs was, schreef hij in mei 1927 aan zijn broer Jo: 'p.s. Stuur aan den Heer L. B. v. Gelder, Rue Grange Batelière 15 de twee delen over Chinese kunst van Fenollosa.' Gezien zijn kennis van de Chinese en Zenboedhistische kunsttheorie bezat hij dit boek waarschijnlijk al in 1916.

70. Zie William Cohn, o.c. (zie noot 65) en de brochure *Chinese calligraphie and Painting* (auteur onbekend), Sinologisch Instituut Leiden (xvii 600 II).

71. Europese vogels, geschilderd of

getekend, lijken in vergelijking met Chinese of Japanse vogels, op opgezette dieren, meestal in profiel en volkomen bewegingsloos. De nadruk ligt op de vorm, schaduwwerking (het 'tromp l'oeil'), maar minder op karakteristieke houdingen en bewegingen.

72. E.F. Fenollosa, o.c. (zie noot 65), pp. 12-19.

73. Dr. P. Buschman, 'A.J.J. de Winter', *Onze Kunst*, xx, jrg. 15 (juli-december 1916), pp. 132-133; Bernard Canter, 'A. de Winter' in *Holland Express* 9 (1916) p. 382.

74. Buschman, o.c. (zie noot 73).

75. Albert Plasschaert, 'De Winter in Utrecht', *Het Vaderland*, 15 oktober 1917.

76. Albert Plasschaert, 'A. de Winter' in *Beschouwingen*, november 1917, p. 11.

77. *Idem*.

78. Brief van De Winter aan Regnault, mei 1918, Regnault-archief, RKD, 's-Gravenhage.

79. Zie cat. tent. *Japanese influence on French Art 1854-1910*, Cleveland 1975, pp. 2-3, en Siegfried Wichmann, *Japonism*, München 1980.

80. Zie Ida Boelema, 'De Branding', *Museumjournaal*, 17, 1972, 5 pp. 254-260; zie ook de catalogi van de De Branding-tentoonstellingen in het archief van het Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam; en de openingrede van Laurens van Kuik, gedeeltelijk gepubliceerd in *De Wiekslag*, 1, oktober 1917.

81. Het idee een reïncarnatie van een Chinese schilder-filosoof te zijn beïnvloedde bij De Winter in de loop van 1930-1935 zijn manier van schilderen. Zie mondelinge informatie van mevr. A. W. A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983. De Winter schilderde dan Chinese landschappen of waterlilies, en ondertekende ze met O'Tjina, zie p. 135.

82. Frederik van Eeden, 'De Schilder-mysticus de Winter', cat. tent. *A. de Winter*, Stedelijk Museum Amsterdam, juli 1916, pp. 5-6.

83. H.F.E. Visscher, 'De literatuur over Vincent van Gogh', *De Beweging* 13, 1917, 1, pp. 322-340.

84. Brief van De Winter aan P.A. Regnault, juni 1917, Regnault-archief, RKD, 's-Gravenhage.

85. *Idem*.

86. De Winters broer, Jo de Winter, schilderde ook, maar het is niet waarschijnlijk dat deze pastel door hem gemaakt is. Zelfs in vergelijking met De Winters traditionele landschapjes waren de schilderijen van Jo 'amateuris-

tisch'. Later, na De Winters dood, is Jo de Winter schilderijen gaan maken die hij verkocht als echte 'De Winters'. Hij signeerde ze met A. de Winter.

87. Zie W. Eggink, 'Voor de Kunst', *Utrechts Dagblad*, 26 september 1917.

88. Kritieken op deze tweede tentoonstelling van De Winter in het Stedelijk Museum in Amsterdam verschenen o.a. in *Levende Kunst*, 1 april 1918, pp. 123-124 (W.C. Brouwer); *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, deel iv (jan.-juni 1918) p. 225 (C. Veth); de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 6 februari 1918 en *Het Vaderland*, 14 februari 1918 (Albert Plasschaert).

89. Cornelis Veth, Twee modernen, *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, deel iv (januari-juni 1918), p. 225.

90. Zie hiervoor hoofdstuk III 'Intermezzo: De Winter en de architectuur', pp. 84-88.

91. W.C. Brouwer, Indrukken van werk van De Winter, *Levende Kunst*, jrg. 1 (1 april 1918), pp. 123-124.

92. Mondelinge informatie mevr. H. F. Nierstrasz-Marionier, Gorssel, 14 september 1984.

93. Briefkaart van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 10 februari 1918, Van Doesburg-archief, RKD, 's-Gravenhage.

94. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, door Hans van Eeden januari 1918 gedateerd, maar naar mijn mening februari 1918 (zie noot 1).

95. Brief van A.H. Gouwe aan P.A. Regnault, 26 april 1918, RKD, 's-Gravenhage.

96. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, augustus 1918 (zie noot 1).

97. *Frederik van Eeden Dagboek*, o.c. (zie noot 24), index Halmar van Wijk en brieven van De Winter aan Frederik van Eeden (zie noot 1).

98. Deze namen komen niet in het *Dagboek*, o.c. (zie noot 24) van Van Eeden voor. De Winter schreef hierover aan P.A. Regnault, ongedateerde brief, schatting april 1918, Regnault-archief, RKD, 's-Gravenhage.

99. Zie ongepubliceerde biografie van De Winter, geschreven door zijn broer Jo, collectie mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, en het artikel 'Tien jaar geleden stierf de Utrechtse schilder J. de Winter', *Stadsblad*, 3 augustus 1961 (Utrecht).

100. *Idem*. Zie ook P. van Kesteren, 'Wij spraken met J. de Winter (de broer van Janus de Winter)', *Het Schildersblad*, lvi, nr. 17, 26 augustus 1954, pp. 537-538.

101. o.c. (zie noten 99 en 100).

102. De eerste keer dat De Winter Breithaupt noemde in zijn brief aan Frederik van Eeden was pas in maart 1919, toen het project reeds in volle gang was, zie brief door Hans van Eeden 1919 gedateerd, maar naar mijn mening van maart 1919 (dateert van na De Winters terugkomst uit Berlijn) (zie noot 1). In deze brief liet De Winter Van Eeden weten dat hij vanwege zijn enthousiasme voor *Das Wort* 'het schilderijen maken' een poosje achterwege liet.

103. 'Es handelt sich um die Zukunft! The future is at stake! Il s'agit de l'avenir!' *Das Wort*, *Im dienste menschlicher Verständigung*, uitgave door A.J.J. de Winter en Wolfgang Breithaupt, Den Haag.

104. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 102).

105. Over de Stijl-kunstenars en het communisme, zie Ger Harmsen, 'De Stijl and the Russian Revolution' (pp. 45-50) in *De Stijl, 1917-1931: Visions of Utopia*, Oxford 1982 (zie cat. tent. *De Stijl*, Gemeentemuseum, 's-Gravenhage, 1982), pp. 45-50.

106. Over de geschiedenis van de Duitse Bondsrepubliek (sinds november 1918) en de Spartacus-opstanden in januari 1919, zie Peter Gay & R.K. Webb, *Modern Europe since 1815*, New York, 1973, pp. 976-1008. In maart 1919 schreef De Winter in zijn brief aan Frederik van Eeden dat hij onlangs een artikel over de opstanden in Duitsland geschreven had; o.c. (zie noot 102).

107. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, o.c. (zie noot 102). Letterlijk schreef hij: 'Ik ben ervoor naar Berlijn geweest waar de literaire kring Däubler, Gutkind, Hübner, Buber, Meyrink etc. zijn verschillend gerichte medewerking toezegde.'

108. Zie ongepubliceerde biografie van De Winter, geschreven door zijn broer Jo, o.c. (zie noot 99). Van het nummer (*The Word*), dat in april 1919 moest uitkomen, is geen enkel exemplaar teruggevonden.

109. In het werknemersformulier van De Winter als ambtenaar bij de Spoorwegen (met dank aan G.L. van Leer-sum; zie hoofdstuk 1, noot 122) staat vermeld dat hij op 1 augustus 1919 'Eervol op verzoek ontslagen' werd. Toen De Winter in de jaren 1927-1929 in Parijs woonde, verwees hij in zijn brieven aan zijn broer Jo herhaaldelijk naar de succesrijke periode 1916-1918 en de Breithaupt-affaire. Hieruit blijkt dat zijn medewerking aan de uitgave van *Das Wort* (*The Word*) hem tot de stap gebracht heeft voorgoed met zijn werk

bij de Spoorwegen te stoppen.

110. Frederik van Eeden in zijn *Dagboek*, o.c. (zie noot 24) 6 september 1919 pp. 1784-1785.

111. *Idem*, zie Universalisme en La Revue du Feu, pp. 25-28.

112. Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, door Hans van Eeden 1919 gedateerd, maar naar mijn mening van eind 1919 (zie noot 1).

113. *Idem*.

114. Frans van Burkom, cat. tent. *Erich Wichman*, Centraal Museum Utrecht, 1983, pp. 23-24.

115. *Idem*, zie Universalisme en La Revue du Feu, pp. 25-28.

116. *La Revue du Feu* is tevens een expressie van een expressionistische tegenhanger van *De Stijl*, zeker als smeltkroes van leden van *Het Signaal* en *De Branding* (zie Frans van Burkom, o.c. [zie noot 114] pp. 23-24). Zelfs *The Word* werd door Theo van Doesburg met o.a. *Der Sturm*, *Das Kunstblatt* en 1919 genoemd als typisch voorbeeld van een tijdschrift, waarin de 'expressionistische vormontbinding' algemeen geworden was. Zie Theo van Doesburg, 'Rondblik, het expressionisme', *De Stijl*, jrg. 2, nr. 12 (oktober 1919) p. 452.

117. N.H. Wolf, 'Tentoonstellingen, La Revue du Feu', *De Kunst*, 21 februari 1920, p. 320 en 'La Revue du Feu (openingsavond)', *De Kunst*, 6 maart 1920, p. 343.

118. Zoals De Winter in die tijd over moderne kunst in zijn brieven aan P.A. Regnault schreef, zie Regnault-archief, RKD, 's-Gravenhage.

119. Mondelinge informatie, mevr. A.W.A. de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983.

120. Het werk van Ten Klooster in galerie 'De Winter' werd uitgebreid besproken in *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, deel LIX (januari-juni 1920), pp. 355-356.

121. Op 12 januari 1920 schreef De Winter in een brief aan Albert Plasschaert dat de eerste expositie, Ten Klooster, zijn houtsneden ter beschikking stelde. Plasschaert moest snel langs komen om het werkplan te bespreken. Zie Plasschaert-archief, RKD, 's-Gravenhage.

122. Mevrouw M. de Winter-Vink kocht op aanraden van de zenuwarts dr. Van der Hoeve een groot pension aan de Bunnikseweg 11, dat als tehuis voor herstellende zenuwpatiënten moest gaan functioneren. Mondelinge informatie mevr. A.W.A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983.

123. Mondelinge informatie mevr.

A.W.A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983.

124. Zie brief van De Winter aan de parapsycholoog professor W.H.C. Tenhaeff, tussen 1940 en 1950, De Winter-archief, Centraal Museum Utrecht.

125. Frederik van Eeden, *Dagboek*, o.c. (zie noot 24), 9 juni 1921, p. 1924; zie ook brief van Antoon Derkinderen aan De Winter (Bunnikseweg 11, De Bilt) van 17 januari 1921, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Voor het volgende citaat verwijs ik naar een brief van De Winter aan Frederik van Eeden, ongedateerd, schatting eind 1918-begin 1919 (zie noot 1).

126. Het is maar de vraag of De Winter doorgezet heeft. De informatie hierover is tegenstrijdig. De Winter heeft bijvoorbeeld nooit ingeschreven gestaan als student aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam, waar Derkinderen vanaf 1907 directeur was.

127. Mondelinge informatie mevr. A.W.A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, 11 maart 1983.

128. A.J.J. de Winter, 'Denken, theorieën en principes als kunstfactoren', *De Nieuwe Kroniek*, jrg. 1, nr. 14 (8 oktober 1921).

129. Briefkaart van De Winter aan Albert Plasschaert, 11 oktober 1922, Plasschaert-archief, RKD, 's-Gravenhage, zie ook een briefkaart van 23 januari 1921.

130. Brief van De Winter aan Albert Plasschaert, oktober 1923, Plasschaert-archief, RKD, 's-Gravenhage.

131. Onder 'vrij religieuze stroomingen' verstonde men: 'vrijzinnige godsdienst, oosterse en westerse religie, occultisme, spiritisme, theosofie, astrologie, kabbala, vrijmetselarij, anthroposofie, rozenkruisers, cosmologie, mystiek, psychical research, wetenschap, architectuur, kunst, religie en wijsbegeerte'.

132. W.H.C. Tenhaeff, toen nog student psychologie aan de universiteit te Utrecht, was eveneens redactielid. In de jaren 1940-1950 was hij een regelmatigte gast op de muziekavonden en spiritistische séances bij De Winter op 't Hoogte te Utrecht (De Winter woonde hier vanaf het begin van de jaren '40). Zie over De Winter en W.H.C. Tenhaeff, hoofdstuk v, 'Het "Realisme" van Janus de Winter'. Aangezien mij niet werd toegestaan het Tenhaeff-archief te raadplegen, zijn de gegevens over deze vriendschap vrij summier.

133. A.J.J. de Winter, 'Brieven aan mezelf en aan anderen', *De Tempel*, jrg. 1, nr. 1 (15 april 1923), pp. 8-9; jrg. 1,

nr. 2 (1 mei 1923), pp. 50-51; jrg. 1, nr. 8 (1 augustus 1923), pp. 209-210.

134. Johannes Tauler (1290-1361) was een middeleeuws mysticus (dominicaan), evenals de stichter van de orde der franciscanen, Franciscus van Assisi (1182-1226). De franciscaanse monnik Willem van Ruysbroeck (?-1270) en de grote mystieke schrijver en aanhanger van de leer van Augustinus, Thomas à Kempis (1379-1471), behoren tot de Nederlandse mystici uit de middeleeuwen.

135. De Winter, 'Over primitieven', ongepubliceerd artikel, ongedateerd, schatting na 1945, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

136. Louis Kuitenbrouwer, *A. de Winter, een korte studie*, Utrecht, mei 1924.

137. Dit viltachtige papier heette officieel 'papier velours pour le pastel', zie achterzijde van bv. *Snoek* uit de collectie van dhr. W.J. de Winter, Krimpen aan de IJssel. 'Peau de pêche' is een soort viltachtige stof (die hetzelfde aanvoelt als het 'papier velours'), eveneens geschikt materiaal voor pastels. De Winter schreef hier zelfs een kleine reclamebrochure over: 'Schetsen en Schilderen met Talens' Fijne Pastels' (tussen 1930 en 1940), collectie J.A. de Winter, Utrecht.

138. Mondelinge informatie mevr. A.W.A. de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983.

139. In een brief van juli 1920 liet De Winter aan Albert Plasschaert weten dat hij een maand eerder, in juni, in Parijs op twee plaatsen tegelijkertijd exposeerde: op de Salon des Beaux Arts en bij La Lumière. Hij zou er alles verkocht hebben en in verschillende Franse tijdschriften was aandacht aan hem besteed. Ik heb echter niet meer documenten kunnen terugvinden dan wat De Winter zelf aandroeg ter bewijsovervoering. Op 30 juni 1920 verscheen er een artikel in *Revue Moderne*, 20, 12, 30 juni 1920, pp. 7-8 met zes afbeeldingen op pp. 4-8. Voor de brief aan Plasschaert, zie Plasschaert-archief, RKD, 's-Gravenhage.

140. De gehele Parijse periode, zoals die in de tekst besproken wordt, is een reconstructie naar aanleiding van de briefwisseling die De Winter met zijn broer Jo onderhield. De meeste brieven van De Winter aan zijn broer zijn bewaard gebleven, zie het De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

141. J. Pollones en L.J.M. l'Hôte waren twee tamelijk onbekende landschapsschilders, die in de periode 1927-1930 eveneens in Parijs verbleven. De Winter heeft bij Pollones verschillende lessen

gevolgd (opnieuw ook modeltekenen) en leerde van hem ook hoe hij zelf moest doceren.

142. Brief van De Winter aan Jo de Winter, maart 1927, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Eerste zin: 'De menschen zijn hier werkelijk zeer lief voor ons en als ik hier niet was met het doel om wat te leeren dan kon ik zeer tevreden zijn' (ons = De Winter zelf en zijn dochter Addie).

143. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, april 1927, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Eerste zin: 'Ik vind het erg lam dat je zooveel tijd kwijt ben met het regelen van de centen.'

144. Brief van De Winter aan Jo, april 1927, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Eerste zin: 'Ik heb lang niks van me laten hooren, omdat ik eigenlijk niks te vertellen heb.'

145. Mondelinge informatie mevr. A.W.A. de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983. Tot ieders spijt heeft zij alle tekeningen die ze van Mondriaan heeft gekregen, verscheurd.

146. Ik volsta met de verwijzing naar de artikelen over Theo van Doesburg en Piet Mondriaan van resp. Carel Blotkamp (pp. 45-46) en Els Hoek (p. 82) in *De beginjaren van De Stijl*, Utrecht 1982.

147. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, schatting maart-april 1927, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Eerste zin: 'Ik zit hier in mijn nieuwe verblijf en niet onaardig.'

148. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, november 1928, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Eerste zin: 'Hierbij in den vorm van een kaartje het stoffelijk bewijs van het eindelijk bereikte doel en ik kan erbij zeggen dat ik de onkosten bijna geheel gedekt heb' ('kaartje' was waarschijnlijk de uitnodiging voor de tentoonstelling van De Winter in Salle de la Fédération des Artistes).

149. Deze namen staan op een briefkaartje van De Winter aan Jo, 20 november 1928. Wat betreft Loudon: Zie Frederik van Eeden, *Dagboek*, o.c. (zie noot 24), index.

150. De Franse Staat heeft inderdaad een *Anemone Bleue* van De Winter gekocht, en wel op 17 november 1928, voor 650 franks. Zie archief *Service de la Création Artistique* te Parijs.

151. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, 22 november 1929, Centraal Museum, Utrecht.

152. Jeanne Korpelaar was, aldus de anekdotes, de huishoudster en het liefje van Pyke Koch. Zie hiervoor ook Jan

Juffermans, *Met stille trom*, Utrecht 1976, p. 19.

153. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, januari 1928, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Eerste zin: 'Als je deze brief krijgt is Addi al bij je geweest en weet je een en ander al wel.'

154. De Winter, o.c. (zie noot 147).

155. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, 7 mei 1927 (over Picasso en het modernisme in Parijs), De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

156. Brief van De Winter aan zijn broer Jo, 15 april 1927, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Dit deel van de brief is afgebeeld in Jan Juffermans, *Met stille trom*, Utrecht 1976, p. 18.

157. De Winter, o.c. (zie noot 155).

158. *Idem*.

159. Brief van De Winter aan Jo de Winter, schatting voorjaar (mei) 1927, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Eerste zin: 'Juffr. Leni Neuhoff schreef me een brief over f 350,— ten leen.'

HOOFDSTUK V

1. Anonieme schrijver, 'Men schrijft ons uit het Gooi', A. de Winter, *Nieuwe Rotterdamse Courant* (av.), 30 november 1934.

2. In het De Winter-archief in het Centraal Museum, Utrecht, bevindt zich een uitgetypte versie van deze kritiek in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, o.c. (zie noot 1). Mij lijkt de mogelijkheid niet uitgesloten dat De Winter zelf een recensie over zijn tentoonstelling naar dit dagblad heeft gezonden; in ieder geval kende hij de bewuste criticus en heeft hij hem goed geïnstrueerd.

3. A. de Winter, 'Gerbrandt's Kunsthandel', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 15 december 1939.

4. De Winter had het op deze vergelijking aangestuurd door ook een aantal oude doeken te exposeren, zie recensie in *Nieuwe Rotterdamse Courant*, o.c. (zie noot 3).

5. 'A. de Winter, Opening van de tentoonstelling', door C. A. Schilp, *Utrechts Dagblad*, 9 december 1939.

6. Jules Janssen, 'A. de Winter en zijn werk, Tentoonstelling in Gerbrandts Kunsthandel', Oudkerkhof 46, *Utrechts Nieuwsblad*, 28 december 1939.

7. Mondelinge informatie mevr. A.W.A. de Winter en mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 11 maart 1983, zie ook in verband met de 'huisduiveltjes'.

8. Volgens Louis Wijmans (mondelinge informatie, Rotterdam, 20 maart 1985), die De Winter in zijn laatste jaren goed gekend heeft, werd hij door Jan Engelman bij *Kunstliefde* binnengehaald. Ondanks hun heftige discussies en afbrekende polemieken over moderne kunst leken Engelman en De Winter elkaar te dulden.

9. Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, Utrecht 1978, p. 35.

10. Jan Engelman, 'Te Utrecht overwinterend', *Het Atelier*, no. 9 en 10, december 1937, pp. 5-8.

11. Mondelinge informatie van Louis Wijmans (Rotterdam, 20 maart 1985), Piet Vermeulen (telefonisch), Cor Schilp (Utrecht, 22 maart 1983 e.v.), Jules Jongeneel (†) (Utrecht, maart 1983) en M. J. A. Mol (Utrecht, 15 april 1983).

12. Het 'nieuwe realisme' is wat wij nu 'magisch realisme' noemen, met als belangrijkste vertegenwoordigers: Pyke Koch, Carel Willink en Raoul Hynckes.

13. A. J. J. de Winter, 'Kunst en verborgen Werkelijkheid', *Het Atelier*, no. 8, juni-juli 1937, pp. 2-8 en *Het Atelier*,

no. 9 en 10, december 1937, pp. 1-4. Voor de in de tekst geciteerde opmerking, zie *Het Atelier*, no. 8, juni-juli 1937, pp. 4-5.

14. Jan Engelman, *o.c.* (zie noot 10), p. 8.

15. Mondelinge informatie Louis Wijmans, Rotterdam, 20 maart 1985.

16. 'A. J. J. de Winter, een sterke persoonlijkheid met een oorspronkelijke mening, "Voor alles mènes zijn", Een schilder over dezen tijd', *Het Volksblad*, 16 december 1938.

17. De Winter, 'Over primitieven', ongepubliceerde tekst in het De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

18. Dit blijkt uit de herkomst van de vele schilderijen in het particuliere bezit van verschillende Utrechters.

19. Zie Hans Mulder, *o.c.* (zie noot 9). Bij de kunstenaars van wie bekend is dat zij zich bij de *Kulturkammer* aanmeldde, wordt De Winter niet genoemd, maar hij was evenmin een van degenen, die duidelijk stelling namen tegen de bezetters. Mulder maakt bovendien de aantekening dat het moeilijk te achterhalen is hoe elke kunstenaar precies tegenover de door de Duitsers ingevoerde regelingen stond. Principiële verzetters waren er maar weinig en De Winter behoorde daar zeker niet toe. Zie hiervoor mondelinge informatie mevr. A. W. A. de Winter (Rijswijk, 11 maart 1983) en dhr. H. van Hees, die van 1932-1939 klusjesjongen van De Winter was (Utrecht).

20. Mondelinge informatie mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk, 24 april 1985. Mevrouw Ferwerda woonde in de jaren '40 bij De Winter en zijn tweede vrouw in. Ook mondelinge informatie van mevr. J. van der Wielen-Korporaal, Utrecht, 10 december 1984 (de zuster van Jeanne Korporaal, de tweede vrouw van De Winter).

21. Zie brieven van De Winter aan W. H. C. Tenhaeff (tussen 1940 en 1950), waarvan er zich een in het De Winter-archief van het Centraal Museum te Utrecht bevindt, en een in de collectie van mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk. Zoals reeds eerder vermeld (hoofdstuk iv, noot 132) was het Tenhaeff-archief nog niet toegankelijk.

22. Deze brieven en rekeningen zijn in bezit van mevr. M. Ferwerda-de Winter, Rijswijk. De contactpersoon voor De Winter was J. Pereboom uit Ede. Hoe hij op het idee schilderijen in Canada te verkopen, of aan zijn contacten gekomen is, is niet bekend.

23. De Winter: tekst voor lezing over *Der Golem* van Gustav Meyrink, gehou-

den op 19 en 26 maart 1942 in Utrecht. Zie De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

24. De Winter, Over primitieven, *o.c.* (zie noot 17), p. 9.

25. *Idem*, p. 7.

26. Andere ongepubliceerde artikelen van De Winter, zie ook De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht.

27. De Winter over Vincent van Gogh, ongepubliceerd artikel, De Winter-archief, Centraal Museum, Utrecht. Een kopie is ook in bezit van mevr. dr. M. E. Houtzager, Utrecht.

28. *Idem*, p. 11.

29. Zie herdenkingstentoonstellingen van De Winter in *Kunstliefde*, 9-24 februari 1952, samengesteld door Jan Engelman (met bijna uitsluitend expressionistische werken uit de periode 1916-1920, zie hiervoor C. A. Schilp, 'Vijftig jaar beeldende kunst in Utrecht', *Jaarboek Oud-Utrecht* 1979, p. 132), en in Kunsthandel 'de Jacobitoren', 6-28 februari 1957.

BIJLAGE I

Groeps- en eenmanstentoonstellingen van Janus de Winter

1913
mei-juni Amsterdam, 1e tentoonstelling van *De Onafhankelijken*
15 nov.-15 dec. Amsterdam, 2e tentoonstelling van *De Onafhankelijken*
1914
mei-juni Amsterdam, 3e tentoonstelling van *De Onafhankelijken*
16 mei-7 juni Brussel, tentoonstelling van *Les Indépendants*
nov.-jan. 1915 Amsterdam, 4e tentoonstelling van *De Onafhankelijken*
1916
1 juli-1 aug. Amsterdam, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Stedelijk Museum
1 aug.-1 sept. Haarlem, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Kunstnijverheidsmuseum
19 aug.-sept. Utrecht, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Gerbrandts kunsthandel
sept.-okt. Nijmegen, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Prakke
okt.-dec. 's-Gravenhage, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, kunstzalen d'Audretsch
dec.-jan. 1917 Dordrecht, eenmanstentoonstelling, Mak
1917
18 febr.-? Utrecht, tentoonstelling *Hedendaagsche kunst*, Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen
28 febr.-? Utrecht, tentoonstelling *De Modernen*, Gerbrandts kunsthandel
maart-april Rotterdam, eenmanstentoonstelling?, Huize van Hasselt
aug.-? Amersfoort, eenmanstentoonstelling?
21 sept.-14 okt. Utrecht, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Voor de Kunst
okt. Rotterdam, tentoonstelling van *De Branding*, Huize van Hasselt
1918
22 jan.-febr. Amsterdam, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Stedelijk Museum
17 juni-? Utrecht, eenmanstentoonstelling, *A. de Winter*, Camarelli & Tessaro kunsthandel
14 aug.-? 's-Gravenhage, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, kunstzalen d'Audretsch
1920
21 febr.-? Amsterdam, tentoonstelling *La Revue du Feu*, kunstzaal Heijstee
juni Parijs, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Salon de la Nationale
1924
19 juni-? Utrecht, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, kunsthandel Daalderop
1927
30 maart-? Parijs, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Hollandsche club (van journalisten)
maart Parijs, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, kunsthandel Van Leer
1928
november Parijs, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Salle de la Fédération

1929
november Parijs, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Hollandsche club (van journalisten)
1934
november Baarn, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Stedelijk Lyceum
1939
9 dec.-? Utrecht, eenmanstentoonstelling *A. de Winter*, Gerbrandts kunsthandel
1940
13 jan.-febr. 's-Gravenhage, tentoonstelling *A. de Winter en Jasper Pasman*, Kunstzaal Kunst van onzen tijd
14 dec.-? Utrecht, eenmanstentoonstelling, Gerbrandts kunsthandel
1952
9 febr.-24 febr. Utrecht, herdenkingstentoonstelling *A. de Winter*, Kunstliefde Nobelstraat 12a
1957
6 febr.-28 febr. Utrecht, herdenkingstentoonstelling *A. de Winter*, kunsthandel De Jacobi-toren
1973
Utrecht, tentoonstelling *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Centraal Museum
1978
's-Gravenhage, tentoonstelling *Kunstenaren der Idee*, Gemeentemuseum
1980
Londen, tentoonstelling, *Towards a new art, Painting 1910-1920*, Tate Gallery
1981
Utrecht, tentoonstelling *Van Gogh tot Cobra*, Centraal Museum

BIJLAGE II

Publikaties van Janus de Winter

1916

Bijdrage aan de catalogus van de *Tentoonstelling van Schilderijen A. de Winter*, Stedelijk Museum, Amsterdam, pp. 19-24 (juli 1916)

Bijdrage aan de catalogus van de *Tentoonstelling van Schilderijen A. de Winter*, Museum van Kunstnijverheid, Haarlem, pp. 8-11 'Voorwoord van den kunstenaar' (augustus 1916)

Recensie 'Fr. de Gaetere bij Gerbrandts', *Utrechts Dagblad*, 17 september 1916

1918

Uitgave van het pacifistische tijdschrift *Das Wort (The Word)* (in samenwerking met W. Breithaupt)

1921

'Denken, theoriën en principes als kunstfactoren', *De Nieuwe Kroniek*, 8 oktober 1921

1923

'Brieven aan mezelf en aan anderen', *De Tempel*, 1, 1, pp. 8-9; 1, 2, pp. 50-51; 1, 8, pp. 209-210

± 1925

Brochure *Teekenen en leeken* (druk J. van Boekhoven, Utrecht)

1936

'Critiek en Publiek', *Het Atelier*, 1, maart 1936, p. 1

1937

'Kunst en Verborgene Werkelijkheid', *Het Atelier*, 8, juni-juli 1937, pp. 2-8; 9 en 10, december 1937, pp. 1-4

1938

'Een schilder over deelen tijd' (interview), *Het Volksblad*, 16 december 1938

± 1935-1940

Brochure *Schetsen en Schilderen met Talens' Fijne Pastels* (Talens)

NB Deze lijst is verre van compleet. De meeste en interessantste artikelen zijn nooit gepubliceerd. Hiervoor verwijs ik in eerste instantie naar het De Winter-archief, Centraal Museum Utrecht.

Register

Adam	97	Däubler, Th.	117
Allebé, A.	9	Denier, Th.	26
Alma, P.	84	Derkinderen, A.	9, 85, 124, 125
Ansingh, L.	52, 100	Dijk, G. C. B. van	86
Antonius St.	95, 97	Doesburg, Th. van	22-27, 30, 34, 35, 40, 45, 47, 49, 52, 56, 71, 73-75, 78-82, 84, 103, 111, 116, 129, 130
Archipenko, A.	22	Doesschate, G. ten	20, 24-28, 30, 86, 104, 118
Assisi, Fr. van	126	Domselaer, J. van	80, 81
		Duursma, P. D.	26
Bach, J. S.	142		
Baldung Grien, H.	140	Eeden, F. van	11, 16, 27-30, 40, 45-47, 52, 57, 64, 65, 67, 69-71, 73, 74, 78-81, 84, 85, 88-92, 113, 116-118, 124, 130, 131
Barbusse, H.	117		
Baudelaire, Ch.	16, 62, 64, 69	Eekman, N.	22
Beatrice	23	Eggink, W.	88, 89, 94, 99
Beckeroff J. J.	118	Engelman, J.	136, 137
Beethoven, L. von	22, 26, 61-64, 73, 131, 142	Erven J. Bijleveld	20
Berghe, F. van den	118	Everts, Tr.	29
Berlage, H. P.	84		
Besant, A.	17, 19, 47-49, 52, 62, 64, 65, 89	Fantin-Latour, H.	130
		Fauconnier, H. Le	84, 114, 129
Bieling, H. F.	76	Feis, A.	75
Blavatsky, H. P.	16, 17, 19, 68	Fenollosa, E. F.	106
Boer, B. de	26	Fokkens, Ph.	26
Bommeljé, J.	20	Freud, S.	73-75
Borel, H. J. F.	27, 28, 30, 45, 46, 49, 64, 65, 67, 69-71, 78-81, 84, 89, 103, 104, 106, 126, 131		
		G. dr. de	12, 26, 47, 50
Bosch, J.	64, 140	Gabriel, J. C.	101
Bottema, Tj.	129	Gaetere, Fr. de	101
Brandts Buys, J. S.	89-91	Gauguin, P.	111
Breithaupt, W.	117, 118, 131	Gelder, B. van	129, 130
Breitner, G. H.	60	Gerbrandts	79, 88, 133-135
Breton, A.	75	Gestel, L.	52, 101
Bremmer, H. P.	82	Giltay, W.	118
Breughel, P. (de oude)	140	Gits, B. T.	76
Brinckman, C.	117	Gleizes, A.	140
Brouwer, L. E. J.	30, 70, 89	Goethe, W.	52, 142
Brouwer, W. C.	85, 115	Gogh, V. van	11, 27, 30, 31, 60, 71, 78, 111, 113, 130, 131, 135, 139, 141, 142
Buber, M.	117		
Buschman, P.	107	Goudoever, H. van	89-91
		Gouwe, A. H.	60, 101, 113, 116
Canter, B.	76, 82, 107	Goya, Fr. di	131, 142
Castro, O. de	30, 70, 71	Gräfe, J. M.	142
Cézanne, P.	130, 141	Grünwald, M.	140
Chagall, M.	21		
Chardin, J-B.	130	Haan, J. de	70, 89
Chirico, G. de	21	Hartmann, E. von	74
Christus	23	Hasmel, J. A. van	70, 71
Cornelis, E.	89	Heemskerck, J. van	52, 118
Cuyppers, P. J. H.	85	Hegel, F.	124
		Hekking, G.	129
Daalhoff, H. A. van	52	Hem, P. van der	101
Dante	23, 65		
Darwin, Ch. R.	97		

Heymans, G.	73	Moor, P. C. de	52, 76, 100
l'Hôte, L. J. M.	129	Moreau, G.	60
Houwink, R.	89, 91	Moulin, Fr. de	20
Huebner, F. M.	117	Moullé, M.	130
Huszár, V.	80-82	Mozart, W. A.	64
Hynckes, R.	118	Müller-Lehning, A.	91
		Muralto, V.	70
Janssen, J.	135	Myers, F. W. H.	74, 75
Jongert, J.	85		
Kakki (Kuo Hsi)	107	Nabis de	111
Kandinsky, W.	20, 21, 23-26, 31-35, 37, 40, 41, 44, 45, 52, 60-62, 81, 87, 113	Oannès	97
Kant, I.	124	O'Tjina	135
Kempis, TH. à	126		
Klooster, ten	119	Paap, W.	90
Koch, P.	136	Peeterman, G. C.	10, 11
Kok, A.	24, 26, 27, 56, 74, 75, 78-81, 116	Pétronio, A.	118
Konijnenburg, W. van	101, 125	Picabia, Fr.	21, 22
Korporaal, J.	130, 139	Picasso, P.	130, 135, 140
Korteweg, A.	31	Pijper, W.	89, 90
Kramer, P. L.	85	Plasschaert, A.	15, 16, 30, 60, 68, 78, 79, 85, 88, 91, 92, 94, 97, 107, 110, 115, 117-119, 125
Kuik, L. van	26, 34, 35, 40, 52, 75, 76, 82	Plasschaert, A. A.	31
Kuipers, E. J.	85	Poe, E. A.	16, 64, 69
Kuitenbrouwer, L.	127	Pollones, J.	129
Ladage, G. J.	76	Raphael	131
Laforge, J.	142	Redon, O.	32, 60, 95, 97, 100, 102, 111, 133
Laurens, H.	22	Regnault, P. A.	60, 85, 88, 100-102, 110, 113, 116, 117
Lautréamont	75	Rembrandt	130, 131, 138, 142
Lauweriks, J. L. M.	85	Resink, A. J.	29, 73, 74
Lawick, von	117	Retera, W.	87
Leadbeater, C. W.	17, 48, 52, 65	Reverdy, P.	75
Leck, B. van der	82	Rijnbergen, K.	89
Leusden, W. van	89, 90	Rimbaud, A.	75
Ligt, B. de	27	Rimington, A. W.	62
Loudon, J.	130	Rochas- d'Aiglun, A. de	60
		Roëll, W. F. A.	129
Macke, A.	32	Roland Holst, R. N.	85, 125, 130
Maeterlinck, M.	69	Rutgers, G. J.	85, 126
Mallarmé, S.	16, 64, 75	Ruysbroeck, W. van	126
Maltzaken, A. von	117		
Marc, F.	32	Saalborn, L.	26, 34, 35, 84, 118
Maris, M.	94, 100-102	Salomonson, H.	30
Maronier, J.	20	Schelfhout, L.	52, 84
Marsman, H.	89, 91	Schilp, C. A.	91, 130, 135
Matisse, H.	130	Schmidt, K.	52
Mensink	130	Schoenmaekers, M. H. J.	80, 81
Meyrink, G.	74, 117, 135, 139, 141	Schopenhauer, A.	16, 69, 103
Miedema, E.	139	Schulze, P.	76
Milius, L.	26, 81	Schumacher, W.	118
Millet, J-F.	131	Skriabin, A. N.	62
Modigliani, A.	130	Sluyters, J.	101
Mondriaan, P.	13, 24, 25, 80-82, 129, 130, 140		

Smet, G. de	118
Socrates	23
Speenhoff, J. H.	52
Spengler, O.	20, 69
Spoor, C.	124
Steenhoff, W. J.	12, 31, 58, 79, 84
Steiner, R.	52, 89
Stern, Gravin der	130
Stoffregen	118
Stok, G. H. van der	125
Tauler, J.	126
Tenhaeff, W. H. C.	62, 126, 139
Thorn Prikker, J.	52
Tielens, J.	26, 34, 35, 37, 40, 75, 82
Tienhoven, P. G. van	30
Toorop, J.	52, 68, 85, 111
Vanninga	101
Verlaine, P.	69, 90
Verwey, A.	31
Veth, C.	53, 64, 78, 115
Villon, J.	22
Vink, M.	11, 118
Visscher, H. F. E.	113
Vlaminck, M. de	130
Voorbeytel	129
Wagner, R.	61, 63, 64, 73, 116
Walden, H.	31
Wegerif, A. H.	85
Wegerif- Gravesteyn, A. J.	26, 40
Whistler, J. Mc Neill	111
Wichman, E.	20-23, 26, 31, 33, 47-50, 78, 84, 90, 118
Wijk, H. van	117
Wijngaerd, P. van	84, 118
Wilde, O.	16, 69
Willink, C.	138
Winter, A. W. A. de (dochter)	31, 129, 130, 142
Winter, Jacobus de (vader)	9
Winter, Jo de (broer)	9, 10, 20, 117, 129, 130
Wolf, N. H.	14, 52, 78, 100, 118
Worringer, W.	41, 85
Wouters, R.	30, 56, 74
Ziermans, A. (moeder)	9
Zweep, D. van der	89
Zwiers, L.	88

Dankwoord

In aansluiting op het voorwoord en de verantwoording waarin reeds enkele namen en instanties genoemd zijn, wil ik mevr. M. Fritz-Jobse bedanken omdat zij mij heeft bijgestaan in het opzetten van het onderzoek naar Janus de Winter. Vanwege de beëindiging van haar werkzaamheden aan het Kunsthistorisch instituut in Utrecht nam J. Steen deze taak over. Ik ben hem zeer erkentelijk voor zijn voortdurend enthousiaste en stimulerende begeleiding en steun. Voor de redactionele adviezen ben ik in het bijzonder aan P. de Ruiter een woord van dank verschuldigd. Van de particulieren die mij in het onderzoek behulpzaam waren en tot op het laatst met nieuw materiaal aankwamen, noem ik in de eerste plaats de naaste familie van De Winter, mevr. A. W. A. de Winter, mevr. M. Ferwerda-de Winter, fam. Hoekstra-de Winter en J. A. de Winter. Daarnaast dank ik D. Adelaar, M. van de Berg, J. B. Bommeljé, fam. Ten Doesschate, M. H. van Hees, R. Houwink, mevr. M. E. Houtzager, S. van Goudoever, J. Jongeneel, G. C. van Leersum, mevr. H. F. Nierstrasz-Maronnier, M. J. A. Mol, C. A. Schilp, L. Wijmans en vele anderen die mij over De Winter informeerden.

Onder mijn collega's en bij de eerder genoemde instanties werkende personen, die mij in verschillende fasen van het onderzoek en/of bij het schrijven van dienst geweest zijn en adviseerden, wil ik nog noemen: C. Blotkamp, L. Breddels, F. van Burkom, W. van Dam, S. van Faassen, G. Imanse, T. Janssen, S. van Kempen en E. van Straaten. Een laatste woord van dank gaat naar de fotograaf G. van de Haar en de medewerkers van het Centraal Museum in Utrecht, die dit project mogelijk maakten: mevr. A. M. Janssens, mevr. L. Brozek-Dolezal, D. Out, C. Koens en H. Schopping.

Fotoverantwoording

Alle foto's zijn ter beschikking gesteld door het Centraal Museum Utrecht met uitzondering van de portretten van Janus de Winter uit het familie-archief en de hieronder genoemde afbeeldingsnummers.

II, III, IV, 3, 14, 22, 23, 25, 31, 53, 82 Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage

20 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

55 Van Eedenmuseum, Amsterdam

68 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

84 Stedelijk Museum, Amsterdam