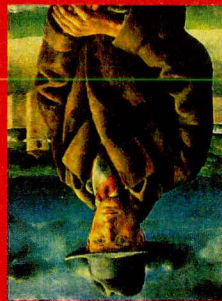


De onbekende Willink

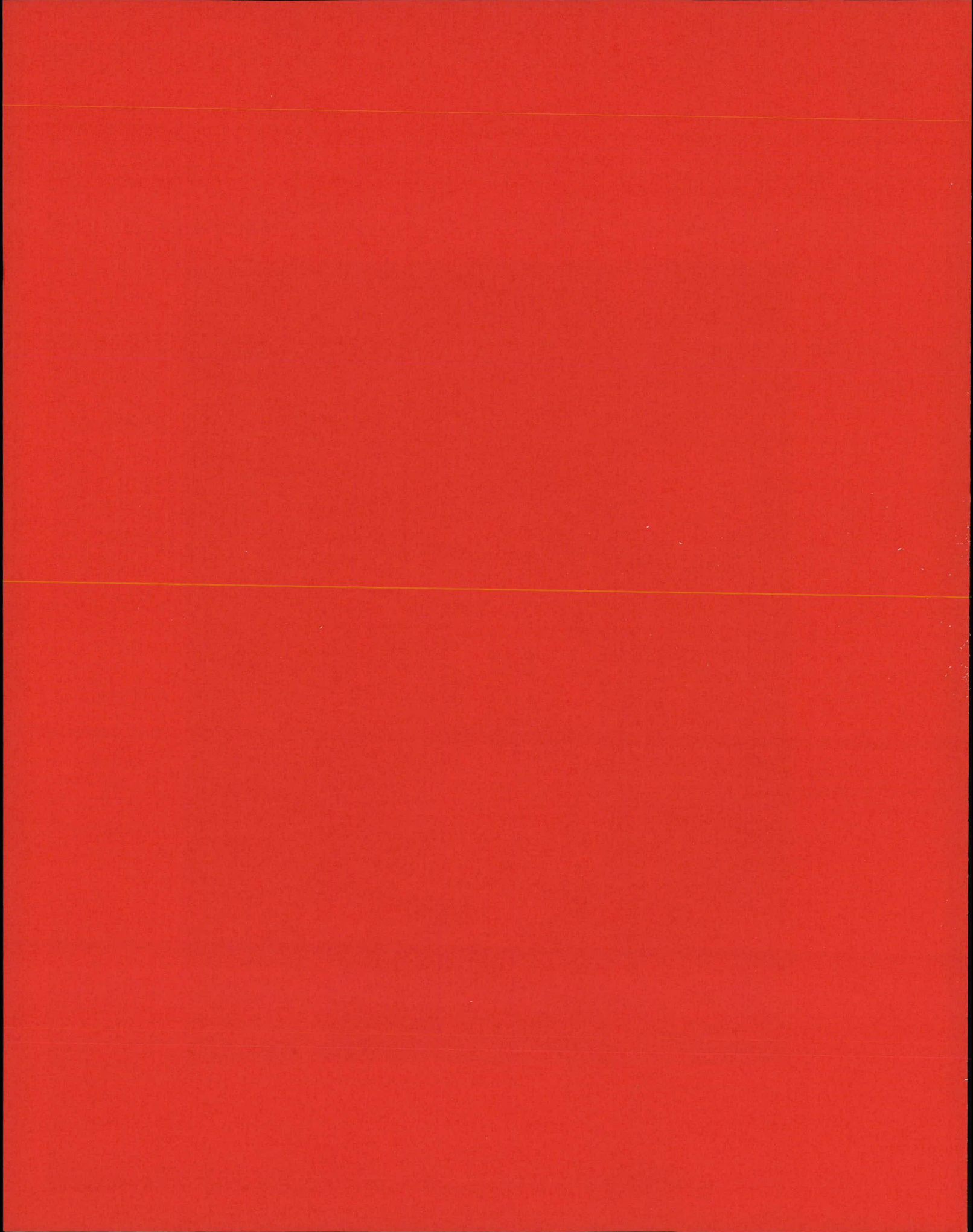
Het vroege werk

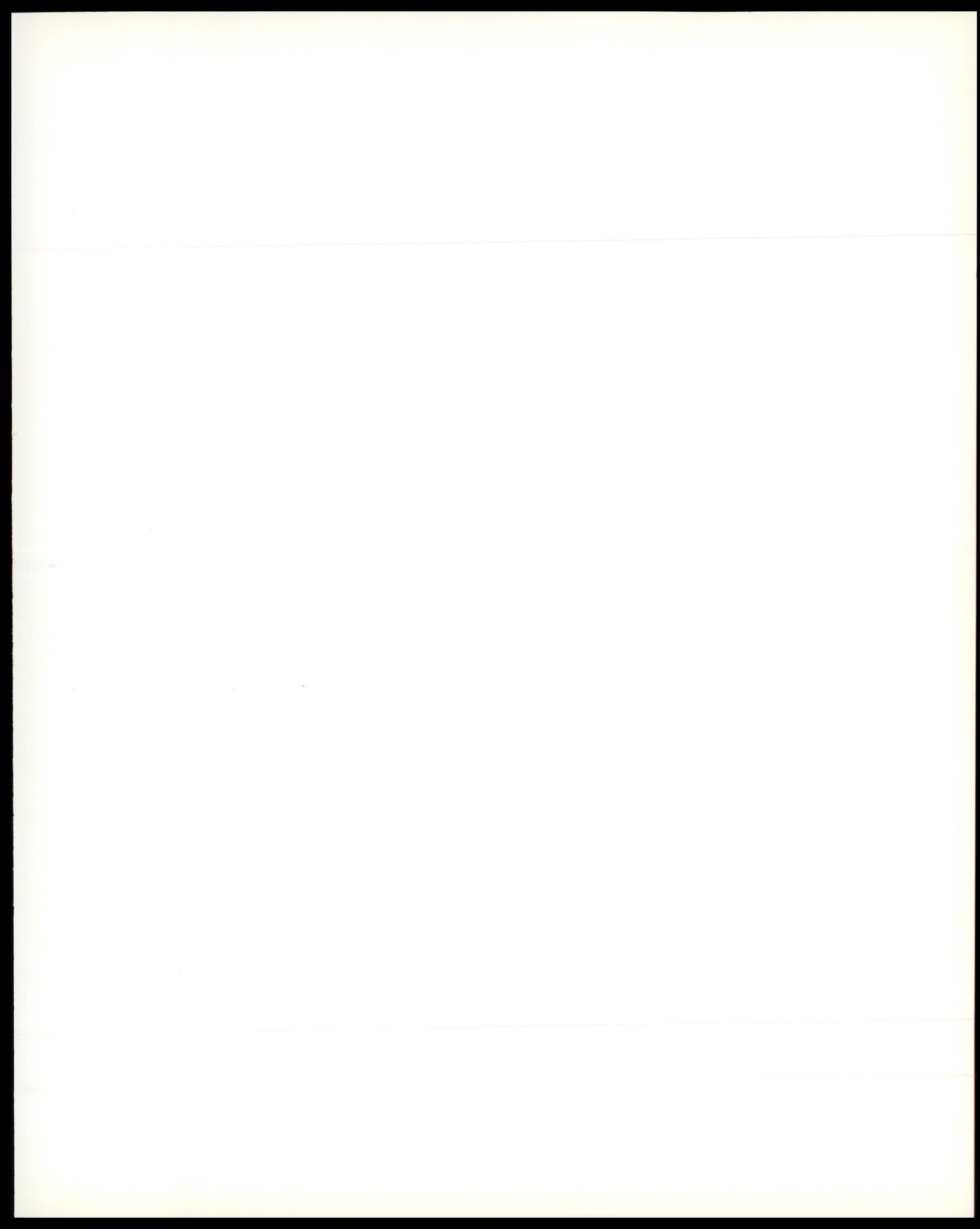
1930
1920



Centraal Museum Utrecht

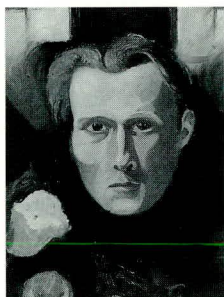






De onbekende Willink

Het vroege werk



1920

1930

Marja Bosma
m.m.v. Marc Tilro

Centraal Museum Utrecht 1992



afb.2 **Café**, 1920

Aquarel, 27 x 31 cm. Particuliere collectie



afb.3 **Frühstück**, 1922
Olieverf op karton, 45,5 x 32,5 cm. Particuliere collectie

Voorwoord

"Het weten komt langzaam", liet Carel Willink zijn alter ego Albert peinen. Dat was in 1925. Anno 1992 is er niet veel veranderd: het weten komt nog steeds langzaam. Dat geldt ook voor het begrip van het oeuvre van Carel Willink. Want het cliché dat de schilder een Spengleriaanse boodschappenjongen was die zijn onheilsprofetieën over de goegemeente uitstortte, is nog steeds populair. Dat zijn werk ook heel andere kanten heeft en dat je daarom wel eens veel genuanceerder over zijn schilderkunst zou kunnen denken, is maar onder een klein publiek verbreid.

Een tentoonstelling van het vroege werk uit de periode 1920-1930 en een catalogus die ingaat op de achtergronden daarvan, bieden de bezoeker en lezer de gelegenheid om kennis te nemen van de onbekende Willink. Een kennismaking die, hopen wij, ook een ander zicht geeft op Willink als "magisch-realist".

Directe aanleiding voor de tentoonstelling vormde onze aankoop vorig jaar, van het schilderij *Compositie met drie vrouwen* uit 1924. Voor ons was het de aanzet tot erkenning van de kwaliteiten van wat ooit omschreven is als Willinks "jeugdzonde". Dat zonden niet zondermeer slecht hoeven te zijn en dat je er veel van kan leren, wordt wel bewezen door Willinks bijzondere schilderkunstige ontwikkeling.

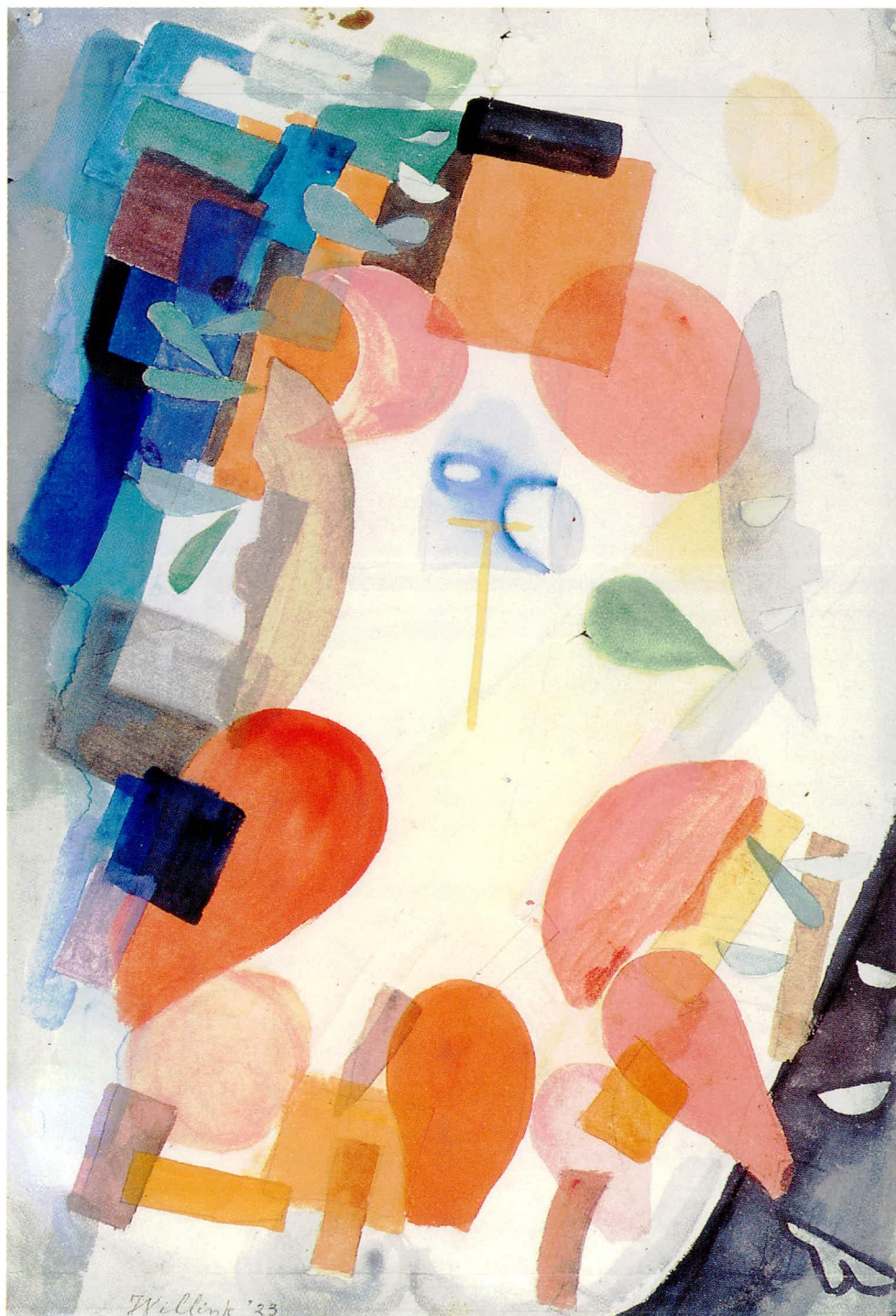
Graag wil ik in de eerste plaats mevrouw S. Willink-Quiel bedanken voor haar bereidwillige medewerking aan de totstandkoming van het project. Niet alleen mochten wij rijkelijk putten uit het archief van de nalatenschap die zij beheert, maar ook verschaftte zij ons veel waardevolle informatie.

Tevens dank ik alle bruikleengevers die hun werk voor de tentoonstelling hebben afgestaan. Bijzonder erkentelijk ben ik de particuliere eigenaar die ons onlangs drie schilderijen in langdurig bruikleen gaf. Wij zullen er goed voor zorgen.

Ik dank eveneens het Fentener van Vlissingen Fonds te Utrecht voor hun financiële bijdrage.

Tenslotte gaat mijn dank uit naar Marc Tilro voor zijn inzet en enthousiasme. Samen met Marja Bosma, conservator Moderne Kunst, bepaalde hij de selectie van werken. Zijn doctoraalscriptie vormde het uitgangspunt voor de catalogustekst en hij assisteerde bij het verdere onderzoek t.b.v. de tentoonstelling.

Sjarel Ex
directeur



afb.4 **Ludmilla's Seelchen II**, 1922
Aquarel, 45 x 29,5 cm. Particuliere collectie

I. jeugdijaren

De dood van het dualisme

1 Brief gereproduceerd in W. Kramer, *Willink*, Den Haag/ Rotterdam 1973, p.12. Ook in H. Jaffé, *Willink*, Amsterdam 1983 (eerste druk 1980), p.10, en in J. Mulder, *Willinks waarheid*, Baarn 1983, p.21.

2 A.C. Willink, *De schilder-kunst in een kritiek stadium*, Amsterdam 1981, p. 41 (heruitgave van 1950).

3 Zie noot 2, p.41.

4 Volgens Mulder zou Willink ook nog een studie geneeskunde hebben overwogen; op.cit.(n.1), p.20. Volgens Kramer, op.cit.(n.1), pp.8-12 was dit ná zijn bouwkundestudie afgebroken te hebben. In de archieven van de universiteiten van Amsterdam en Leiden komt Willink niet voor. Volgens het archief van de TH Delft stond Willink twee achtereenvolgende jaren ingeschreven als bouwkundestudent: van 1918-1919 en van 1919-1920. Vermoedelijk heeft hij zoals Mulder vermeldt, direct na de HBS medicijnen overwogen en een blauwe maandag op Grieks en Latijn geblokt.

5 Ook Roelofs zou zijn studie niet afmaken en na wat omzwervingen kiezen voor het kunstenaarschap.

Op 17 november 1919 schreef de jonge bouwkundestudent Albert Carel Willink zijn ouders een gedenkwaardige brief:

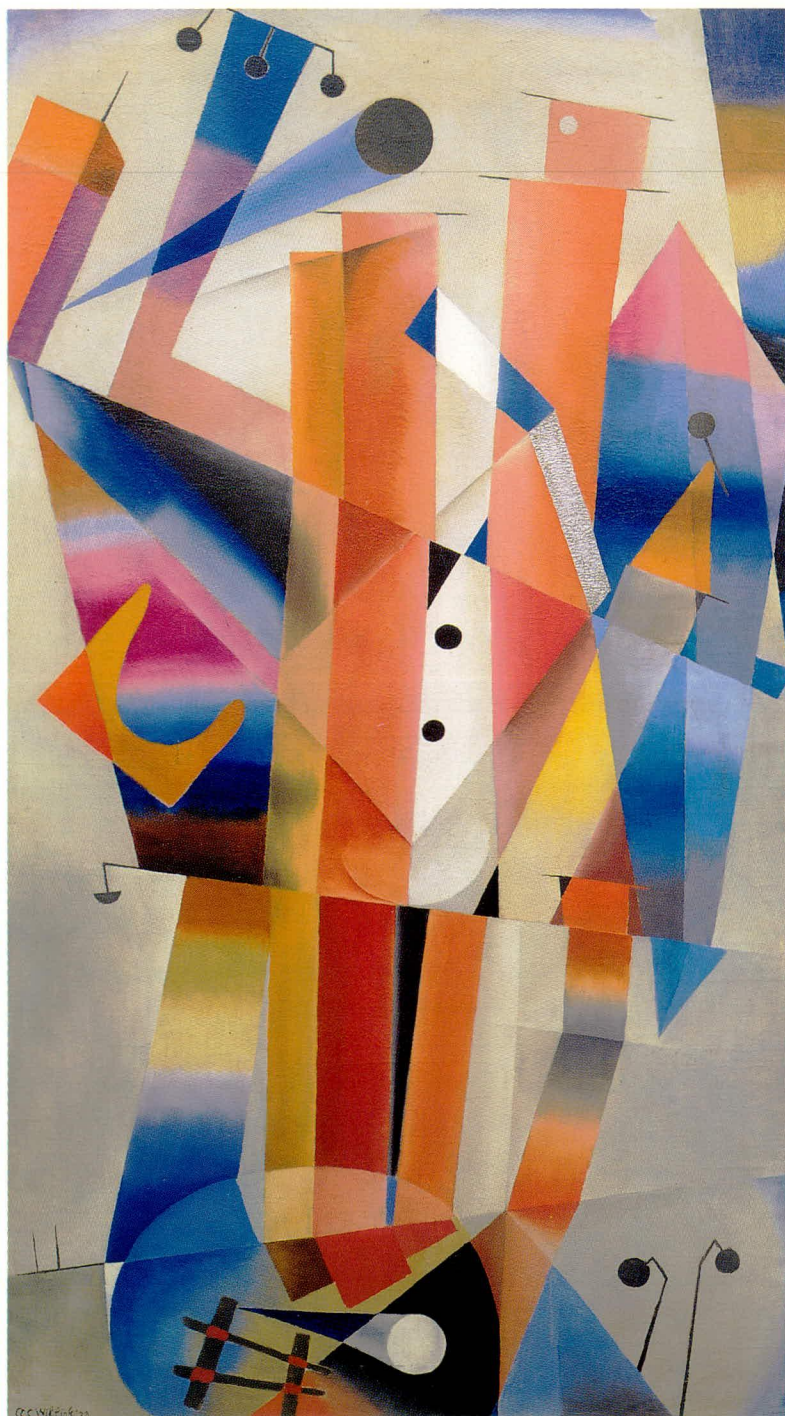
"Beste ouders, Eindelijk moet er een besluit genomen worden en dat besluit heb ik genomen. Ik word geen architect maar schilder en nu vraag ik u of u mij in deze functie nog eenige jaren wilt steunen. Werkelijk ik ben niet over één nacht ijs gegaan ..." ¹.

Zijn ouders reageren bezorgd en proberen hem ervan af te houden. Maar voor Carel staat het besluit vast, en tenslotte krijgt hij in 1920 toestemming om een kunstopleiding te gaan volgen.

Willinks keuze voor het kunstenaarschap kwam inderdaad niet zomaar uit de lucht vallen. Van kindsbeen af was hij met de kunst opgevoed: zijn vader nam hem mee naar musea en tentoonstellingen, waar hij hem het enthousiasme voor de Haagse School probeerde bij te brengen. Zelf schilderde vader Willink als "een niet onverdienstelijk zondagsschilder" in deze trant ². Ook de jonge Carel maakte dezelfde soort brave stukjes, hoewel hij toen hij eenmaal met de moderne kunst in aanraking kwam, intuïtief wist dat daar zijn hart lag. In 1914 bezocht hij de tentoonstelling van de kunstenaarsvereniging de Onafhankelijken in het Stedelijk Museum. Daar kreeg hij voor het eerst de moderne avantgarde onder ogen - o.a. werken van Kandinsky, Picabia en Rivera -, wat, zo memoreerde hij jaren later, een enorme indruk op hem maakte: "Ik begon te vermoeden dat schilderkunst nog wat anders kon zijn dan een weemoedige sereniteit, en de kiem werd gelegd tot het verlangen zelf ook dingen te gaan maken die mij en de beschouwer een soortgelijke schok moesten geven" ³.

Dit verlangen kreeg echter vooralsnog geen vorm. Willink bleef in zijn schilderstijl het ouderlijk huis trouw, net als in zijn beroepskeuze. Een kunstopleiding kwam wat zijn ouders betrof niet in aanmerking; op hun aandrang ging hij bouwkunde in Delft studeren ⁴.

In Delft sloot hij vriendschap met zijn huisgenoot Charles Roelofs. Ze vonden elkaar op twee vlakken: hun voorkeur voor het uitgaansleven en hun afkeer van de studie ⁵. Waarschijnlijk kwam Willink, aangetrokken door de bohémienachtige levensstijl van zijn vriend, wat losser van het ouderlijk huis en raakte hij overtuigd van zijn eigen opvattingen. Delft



afb.5 **Compositie Liebe**, 1923

Olieverf op doek, 150 x 80 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht; bruikleen van M. en Mme Jacques Fricker, Crespières (Fr.)



afb.6 **De verleiding, ook Sonntag, Familie, La tentation de St.Antoine**, 1921

Olieverf op doek, 89 x 59 cm. Particuliere collectie

- 6 T. Helmond, *Bob Hanf 1894-1944*, Amsterdam 1982, pp. 56-57.
- 7 Vgl. C. Blotkamp, 'Carel Willink. De oude meester brak nimmer met zijn onwijze jeugd', *Vrij Nederland* 12 januari 1974.

bood hem bovendien de gelegenheid om de kennismaking met de moderne kunst te verdiepen. Een paar bouwkundestudenten organiseerden sinds januari 1919 in het gebouwtje 'In die Coornschuere' culturele activiteiten met een modern gehalte. Onder andere stelden de jonge kunstenaars Wim Schuhmacher en Charley Toorop er tentoon. De Duitse kunstcriticus F.M. Huebner gaf eind 1919 een lezing over het Duitse expressionisme. Deze werd omlijst met een tentoonstelling van werken van Kandinsky, Klee, Kokoschka, Archipenko en Chagall⁶. Het Delftse milieu had een stimulerende invloed op Willinks eigen schildersambities. Vanaf de zomer van 1919 maakte zijn traditionele stijl plaats voor het uitproberen van een Charley Toorop-achtige mengvorm van symbolisme en expressionisme⁷. *Dood van het dualisme*, juli 1919 gedateerd, lijkt zijn beslissing om beeldend kunstenaar te willen worden, in te leiden (afb.1). Ook moderne thema's van het Duitse expressionisme als het cafébezoek, worden door hem uitgetoetst (afb.2).

II. Berlijn 1920-23

'Na, was macht Holland heuf?'

"Het was een fris ventje met een ontvankelijk zieltje, dat lente 1920 in Berlijn arriveerde", liet Willink zijn biograaf later optekenen⁸. Hij was min of meer bij toeval in deze metropool terechtgekomen, maar hij had het niet beter kunnen treffen. Eigenlijk was hij liever naar Parijs gegaan, wat hij blijkbaar als het Mekka van de moderne kunst zag, maar het was voor zijn vader die nog Duitse marken bezat, financieel aantrekkelijker om hem naar Duitsland te sturen. De academie van Düsseldorf - de dichtstbijzijnde over de grens - wees hem af want men vond hem te modern. Men raadde hem Berlijn aan. Na een blauwe maandag op de conservatieve Staatliche Hochschule te hebben gezeten, kwam hij op de privéschool van de schilder Hans Baluschek terecht. Deze liet zijn leerlingen behoorlijk vrij in het ontwikkelen van een eigen visie en dat was precies wat de jonge Willink nodig had.

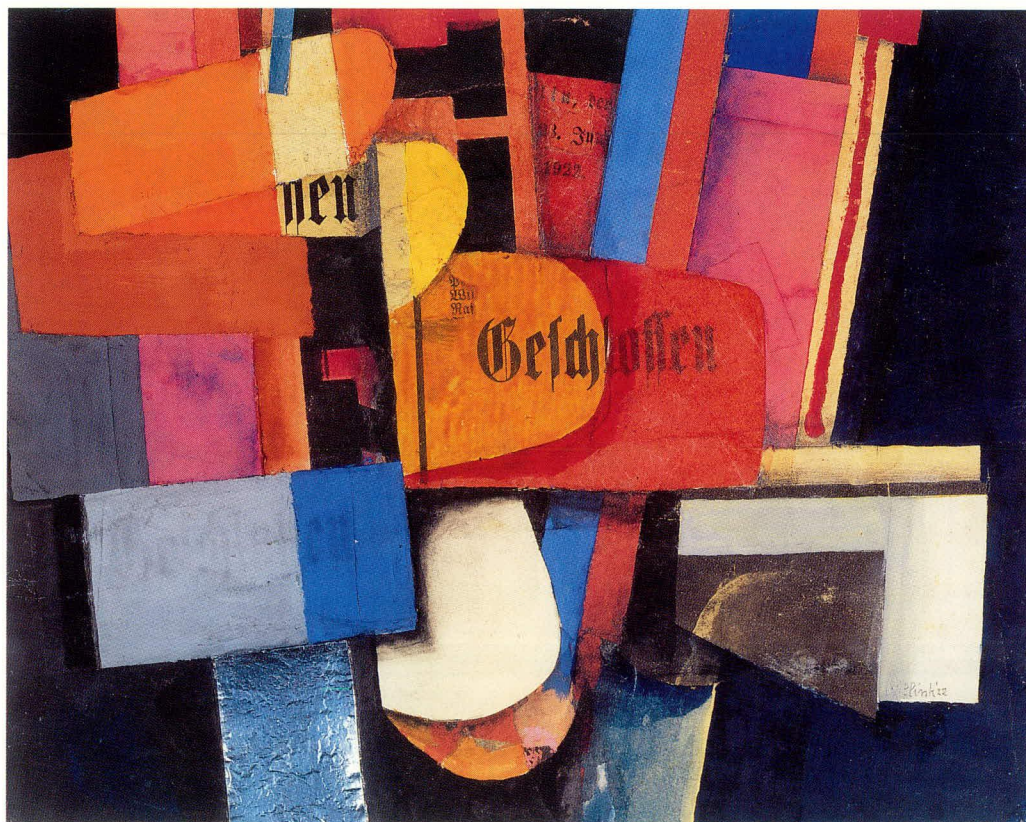
Samen met zijn studiegenoot Herbert Behrens-Hangler stortte hij zich in alles wat Berlijn te bieden had: naast het nachtleven en de bioscoop waar hij alle nieuw uitgekomen UFA-films zag, volgde hij nauwgezet de modernste kunstontwikkelingen. Het na-oorlogse Berlijn was uitgegroeid tot een belangrijk kunstcentrum. Italiaanse futuristen verbleven er regelmatig, Russische constructivisten streken er neer en het dadaïsme kreeg er een stevige voet aan de grond. De aanhangers van Dada trokken ten strijde tegen het dan onder schilders populaire Brücke-expressionisme, dat zij als "burgerlijk" verketterden. Het "ontvankelijke zieltje" Willink bleek daar zeer gevoelig voor. Hij bezocht wel tentoonstellingen van de Brücke-kunstenaars maar kwam tot de conclusie dat hun werk ongedisciplineerd en willekeurig was. Er is een aantekening uit 1921 bewaard gebleven waaruit dat blijkt. Bij een plaatje in Brücke-stijl noteerde hij: "Is het mogelijk dat lieden die beeldjes als 't nevenstaanden "vrochten" zich kunstenaars mogen noemen? Het lijkt alsof 't "toevallige" en het "onmachtige" tot positieve waarden worden verheven en dat men in 't toevallige genot de ontroering zoekt. Mij lijkt echter meer de "beheerschte vorm" het beeld waarin de kunstenaar zich voor elke *lijnrichting lengte kleur toon* aansprakelijk stelt als stond hij voor een "rechtbank"⁹.

"Na elke twee, drie of vier doeken wisselde ik van richting", schreef Willink in 1975 over deze periode¹⁰. Baluschek, zijn docent, zag het alle-

8 Mulder, op.cit.(n.1), p.26.

9 De aantekening is gedateerd "Berlin jan. 1921". Aantekeningenschriftje bevindt zich in het archief van mevrouw S. Willink-Quiel. Vgl. ook Willink, op.cit.(n.2), p.44.

10 'Willink over Willink' 1975, opgenomen in Willink, op.cit.(n.2), p.94.



afb.7 **Compositie: Geschlossen**, 1922
Collage, 26 x 33 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht



afb.8 **Compositie**, 1923
Olieverf op doek, 95 x 75 cm, Particuliere collectie

11 Willink, op.cit.(n.2), p.44.

12 *Giorgio de Chirico*, speciale uitgave van Valori Plastici, Rome; door Willink op de titelpagina voorzien van plaats en datering: "Berlijn Ausstellung Nat. Gall. april 1921". Archief mevr. S. Willink-Quiel, Amsterdam.

13 Collectie niet bekend. Zie Jaffé, op.cit.(n.1), cat. no.21.

14 Jaffé, op.cit.(n.1), cat.no. 58.

maal aan en grapte over Willinks geëxperimenteer: "Na, was macht Holland heut?"¹¹. Aan de hand van zijn werk kan je soms bijna letterlijk zijn voetsporen van tentoonstelling naar tentoonstelling volgen. Incidenteel probeerde hij het Franse cubisme uit, waarschijnlijk onder invloed van tentoonstellingen van o.a. Gleizes bij galerie Der Sturm in 1920 en 1921 (afb.3). De aquarel *Compositie* uit 1922 is duidelijk op De Chirico's 'Pittura Metafisica' geïnspireerd. De Chirico had in 1921 een overzichtstentoonstelling in de Nationalgalerie; de catalogus bevindt zich in Willinks nalatenschap¹². Hoewel De Chirico later een grote rol voor Willink zou gaan spelen, bleef zijn invloed op dat moment tot dat ene werk beperkt.

Langduriger aantrekkingskracht oefende het werk van Paul Klee op hem

uit, dat hij voor het eerst in september 1920 bij Der Sturm kon hebben gezien. Van hetzelfde jaar dateert *Compositie met bogen*, een vrij letterlijke Klee-compositie¹³. Tot in 1923 bleef hij Klee min of meer trouw; zowel de stijl als de poëtisch-ironische titels van werken als *Ludmilla's Seelchen II*, 1922 (afb.4) en *Wenn das Schifflein ruhig segelt*¹⁴ uit 1923 doen aan Klee denken, hoewel ze ook een heel eigen karakter hebben. Kandinsky en Chagall speelden hierbij een rolletje in de marge. *Compositie Liebe* (1923) vertoont nog het meeste verwantschap met Chagalls cubistisch expressionisme (afb.5).

Het dadaïsme sprak Willink sterk aan. Op 24 juni 1920 was de *Erste Internationale Dada-Messe* bij kunsthandel Burchard van start gegaan onder aanvoering van "Marschall" Georg Grosz, "Dadasoph" Raoul Hausmann en "Monteurdada" John Heartfield. Grosz toonde er onder meer het grote schilderij *Deutschland, ein Wintermärchen* (1917). Zowel stilistisch als thematisch is *De verleiding* van Willink (1921) een typisch "Grosz-artig" werk (afb.6, ill.1). Zeer veel indruk maakte ook Kurt Schwitters die in 1922 zijn *Glorievolle revolution zu Revon* in galerie Der Sturm voordroeg. Niet alleen maakte Willink enkele collages in de geest van Schwitters (afb.7), maar ook lijkt diens absurdistische poëzie een stempel te hebben gedrukt op Willinks schrijfstijl. Net zoals zoveel kunstenaars in die tijd, koesterde



ill.1 Georg Grosz, **Der Mädchenhändler**, 1918

Willink enige schrijversambities. Samen met zijn vriend Behrens-Hangler was hij op zoek naar publicatie-mogelijkheden, en die vonden ze, toen ze eenmaal met de hoofdredacteurs Jozef Peeters en Fernant Berckelaers hadden kennisgemaakt, in het blad *Het Overzicht*. Willinks eerste bijdrage was, typerend genoeg, geen prent maar een prozastukje, dat in het mei/juni nummer van 1923 onder de titel 'Kunst en Krankzinnigheid' verscheen¹⁵. In de stijl van Schwitters dreef hij de spot met het publiek, dat volgens hem geen onderscheid wist te maken tussen "de werken der ultra-modernen en die van krankzinnigen": "Daarom zien de meeste mensen met hun ooren en hooren met hun neus. Hun oogen zijn slechts de kontaktknoppen van hun geslachtsapparaat". Een "voortreffelijke huisvrouw" die "de ANTI-MAKASSARS ALWEER gewaschen" had, en haar dochter moeten het ontgelden. Tot moeders grote bezorgheid dweept de dochter met een kunstenaar:

"-Oh, moeder, waar vindt ik den kunstenaar? Hij heeft mijn ziel geschilderd. Zie, het doek heet Ludmilla's zieltje en ik heet *Letje*. (de schilder probeert de laatste planken, die hem nog van God scheiden, te verbreken en kamt hierbij zijn HOOFDHAAR.)".

Hiermee voorzag Willink het schilderij *Grosses Bild* (ook *Ludmilla's Seelchen* genoemd) dat hij op de *Grosse Berliner Kunstausstellung* in 1923 liet zien, van een verhaaltje. Later vernietigde hij het; er bestaan nog wel twee aquarellen van *Ludmilla's Seelchen*.¹⁶

Het tekent Willinks enthousiasme voor de kunst der "ultra-modernen" dat hij al snel aansluiting zocht bij progressieve kunstenaarsverbanden. In 1922 werd hij lid van de Novembergruppe, een vereniging met oorspronkelijk socialistische doelstellingen, die rond die tijd echter al verwaterd waren. Samen met Behrens-Hangler meldde hij zich ook aan bij *der Wurf* in Bielefeld en de club rond het blad *Zenith* in Belgrado. Participatie aan deze groepen was niet alleen gunstig voor de contacten maar leverde ook expositiemogelijkheden op, die Willink niet aan zich voorbij liet gaan. Op de *Grosse Berliner Kunstausstellung* was hij op de afdeling van de Novembergruppe present. Naar aanleiding daarvan schreef een criticus van de *Weltspiegel* een recensie die Willink ook jaren later nog veel genoegen moet hebben gegeven, aangezien de schrijver aan zijn werk de voorkeur gaf boven dat van een beroemde dadaïst en *Stijl*-kunstenaar: "Van de ditmaal deelnemende Hollanders is Van Doesburg constructief, maar hij wordt door zijn landgenoot Willink vèr overtroffen. In de schilderijen van deze schilder treft ons een eigenaardige filosofische beweging, die zijn vormgeving compositioneel bindt"¹⁷.

15 In *Het Overzicht* no. 16 (mei/juni 1923), p. 68. Herdrukt in *Mededelingen van het Centraal Museum*, nrs 23/24 (september 1978), pp. 4-5.

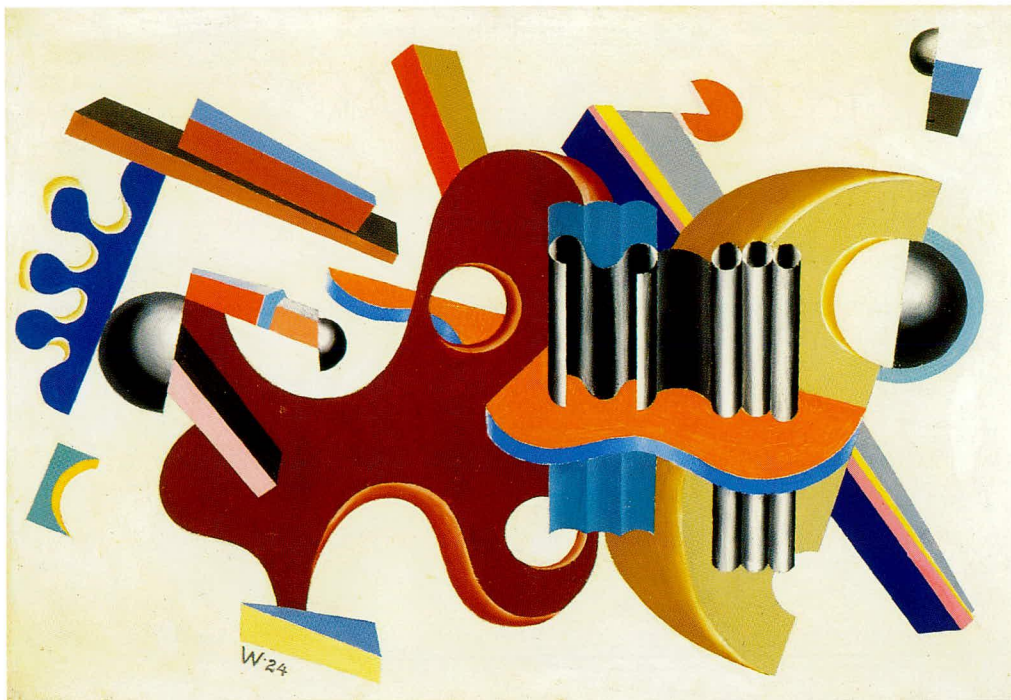
16 Een foto van de tentoonstelling waarop het schilderij te zien is, is gereproduceerd in Kramer, op.cit.(n.1), p. 15 en in Jaffé, op.cit.(n.1), p. 14.

17 Knipsel in archief mevr. S. Willink-Quiel. Vertaling in Willink, op.cit.(n.2), p. 45; door diverse auteurs later overgenomen.



afb.9 **Compositie**, 1923

Olieverf op doek, 144 x 143 cm. Collectie Museum Het Prinsessehof, Leeuwarden



afb. 10 **Compositie**, 1924
Olieverf op doek, 64 x 90 cm. Collectie Sara Lee / DE, Utrecht

18 F. Gribling, 'Tussen De Stijl en het constructivisme', in K. Dittich e.a. (red.), *Berlijn-Amsterdam 1920-1940. Wisselwerkingen*, Amsterdam 1982, p.273 e.v. Zie ook tent. cat. *El Lissitzky 1890-1941: architect, schilder, fotograaf, typograaf*, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven e.a. 1990, pp. 18-9.

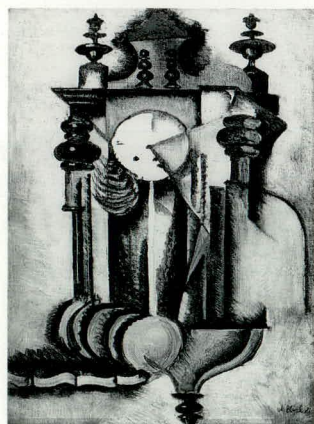
19 Collectie niet bekend; zie Jaffé, op.cit.(n.1), cat. no.64.

20 Tent.cat. Palazzo Grassi Venetië: *Futurismo & Futurismi*, Milaan 1986, p.427.

Hoe die "eigenaardige filosofische beweging" bij Willink te benoemen, liet de criticus overigens in het midden. Maar je zou aan het rijtje *ismes* dat Willink in deze tijd beproefde, gerust het constructivisme en het (late) futurisme kunnen toevoegen. Beide stromingen lieten in het Berlijn van begin jaren twintig veel van zich horen. Voor de constructivisten vervulde El Lissitzky een voortrekkersfunctie; hij zette in Berlijn een blad op en hielp in 1922 mee de *Erste Russische Kunstausstellung* te organiseren, die naar Amsterdam doorreisde¹⁸. Het constructivisme werd het nieuwe wachtwoord van de avantgarde. Ook Willink bleef er niet onbewogen onder: hij gaf in ieder geval één collage uit januari 1923 de titel *Constructivistische compositie*¹⁹. Meerdere werken uit dat jaar verraden de invloed van deze nieuwe stroming (afb.8), maar of dat ook al voor het

werk uit '22 gold, waaronder *Grosses Bild (Ludmilla's Seelchen)*, valt te betwijfelen. De "eigenaardige filosofische" beweging die de criticus erin ontdekte, is dan nog eerder op het conto van Klee en Schwitters te schuiven.

In 1921 had Willink even het futurisme uitgeprobeerd, maar bij één schilderijtje bleef het (ill.2). Waarschijnlijk voelde hij zich in eerste instantie veel meer aangetrokken tot het gedachtengoed en de schrijfstijl van met name Marinetti dan tot de futuristische beeldende kunst. Wellicht kwam daar verandering in toen in de loop van 1922 het *Casa Futurista* op de Kurfürstendamm zijn deuren opende, vanwaaruit ook prompt een blad (*Der Futurismus*) werd uitgegeven²⁰. Daar, of zéker op de *Grosse Berliner Kunstausstellung* waaraan hij zelf deelnam, kon hij met eigen ogen zien hoe nauw het werk van de tweede generatie futuristen - van Enrico Prampolini bijvoorbeeld - verwant was aan het dadaïsme en constructivisme. Of hun schilderkunst Willink ook daadwerkelijk beïnvloedde, is moeilijk te zeggen. Zijn meesterwerk uit 1923, *Compositie*, komt nog het dichtstbij dat "constructivistisch" futurisme in de buurt: met allerlei plastische geometrische vormen bouwde Willink een gedrongen ruimte op, die "lijkt te zweven" (afb.9).



ill.2 **De klok**, 1921. Olieverf op doek, 50 x 35 cm
Particuliere collectie

III. Berlijn-Amsterdam 1923-24

Hoe de futurist zichzelf ziet

Dadaïsme, expressionisme à la Grosz, futurisme of constructivisme: het is aannemelijk dat Willink niet zwaar aan het onderscheid der geestentilde. Sterker nog, waarschijnlijk zag hij ze als uitingen van een en dezelfde mentaliteit, waarbij het erom ging om ruimte te scheppen voor "het nieuwe". Daarvoor moest "het oude" om zeep geholpen worden; dat was in één woord, *burgerlijk*. In hun agitatie tegen burgerlijkheid vond Willink in de modernisten zijn soortgenoten en hij deed er zelf behoorlijk fanatiek aan mee²¹. Misschien klonk daarin nog steeds een innerlijk verzet tegen de normen en waarden van thuis door, met name tegen zijn vader die hem een keurige studie had willen laten doen en wiens belangstelling voor de schilderkunst niet verder reikte dan de Haagse School en hooguit, het expressionisme van Van Gogh²². De moderne kunst symboliseerde voor Carel al vroeg het niet-burgerlijke: de vrijheid. In Berlijn vond hij zijn draai. Daar raakte hij steeds meer overtuigd van het idee dat de volledige vrijheid alleen in de pure abstractie, het volstrekte anti-naturalisme kon liggen. "Ik leefde in een wereld van kleurvlakken en arabesken", herinnerde hij zich in 1950, "ver van elke natuurvorm verwijderd. Landschap en stadsomgeving scheidde ik probleemloos van mijn werk. Ik droomde in die dagen dat het leven te kort zou zijn om alle composities die voor mijn geest zweefden, te kunnen vastleggen. Het idee afstand te hebben gedaan van alle traditionele kunstmiddelen, deze bevrijding en deze ascese in het schilderen bedwelmde mij"²³. Het werk dat hij tijdens het laatste jaar van zijn verblijf in Berlijn maakte, is inderdaad volledig abstract.

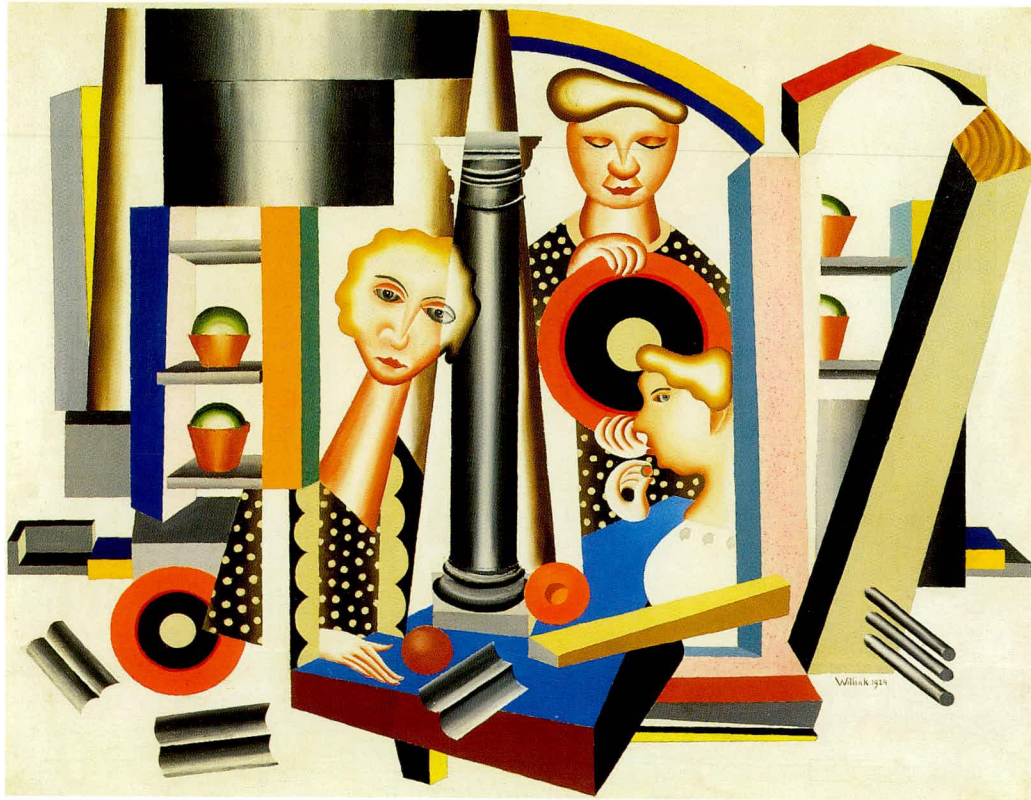
Begin 1924 keerde Willink definitief naar Amsterdam terug. Daar kreeg hij het voor elkaar om een tentoonstelling voor zichzelf te regelen: zijn eerste solo-expositie, die plaatsvond van 9 tot 23 februari in Gebouw Heystee aan de Herengracht. Op het uitnodigingskaartje liet hij zich afficheren als "de futurist C.A. Willink". Dat werd door de vaderlandse pers niet begrepen. Sommige kranten grepen het dankbaar aan om bij een afbeelding van Willinks *Zelfportret* uit 1923 te sneren: "*Hoe de futurist zichzelf ziet*. Wàt men den futuristischen schilder C.A. Willink ... ook mag verwijten, zeker niet dat hij zich zelf te flatteus afbeeldt. Zulks getuige dit zelfportret van den schilder" (ill. 3)²⁴. Ook uit de serieuzere kritieken - waarvan sommige overigens tamelijk lovend waren - blijkt dat men in

21 In 1923 schreef hij een cynisch stuk over "De burgerlijke situatie van Berlijn", dat in *De Nieuwe Kroniek*, no. 23 (do. 8 maart 1923) gepubliceerd werd. Herdrukt in *Mededelingen*, op.cit.(n.15), p.7.

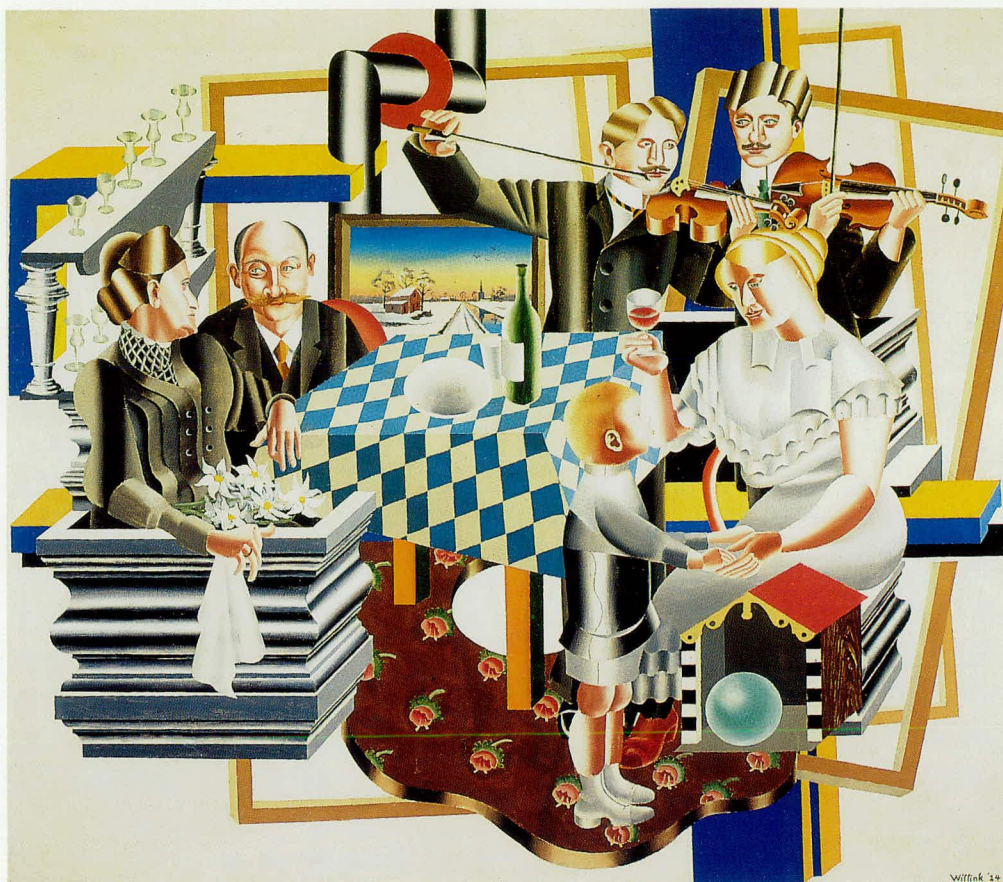
22 In Mulder, op.cit.(n.1), p.31 omschreef Willink zijn vader als "expressionistisch liefhebber", die de abstracte kunst belachelijk vond.

23 Willink, op.cit.(n.2), p.45.

24 *Handelsblad*, februari 1924. Knipsels in archief mevr. S. Willink-Quiel.



afb.11 **Compositie met drie vrouwen**, 1924
 Olieverf op doek, 85 x 105 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht



afb. 12 **De zilveren bruiloft**, 1924
 Olieverf op doek, 170 x 190 cm. Particuliere collectie

25 *Seuphor*, Antwerpen/Den Haag z.j., verschenen t.g.v. een overzichtstentoonstelling in het Centre Pompidou Parijs, p. 10. Op p. 35 aldaar staat een brief van Willink afgedrukt, gedateerd 16 mei 1923.

26 'Kunst en Krankzinnigheid', *Het Overzicht* no. 16 (mei/juni 1923) p. 68; 'Katalyse' en linsnede (in inhoudsopgave vermeld als houtsnede), no. 17 (sept. 1923), pp. 86 en 89; kleuromslag van no. 20 (jan. 1924).

27 J. Peeters, 'Het futurisme', *Het Overzicht* no. 13 (nov. 1922), pp. 9, 10. Ook Prampolini zag het futurisme als de overkoepelende beweging, zie zijn artikel 'Het Esthetische der machien en het ingrijpen der mekanika in de kunst', *ibidem* no. 21 (april 1924), pp. 145-6.

28 Zie n. 27. Het nummer was aan Willink toegestuurd; zie brief in *Seuphor*, op.cit. (n. 25), p. 35.

29 Een kort berichtje in *Het Overzicht* no. 21 (april 1924) meldde, dat ook Marinetti er zo over dacht, getuige zijn laatste manifest 'Le Futurisme Mondial': een futurist is iemand die helpt nieuw leven te brengen in de kunst.



ill.3 **Zelfportret**, 1923. Collectie niet bekend; Foto uit archief mevr. S Willink-Quiël, Amsterdam



ill.4 Scène uit **Das Kabinett des Dr. Caligari**, 1920
Archief Nederlands filmmuseum, Amsterdam

Nederland moeite had met de term futurisme, die men niet los kon denken van de Italiaanse kunstenaarsgroep van vóór de Eerste Wereldoorlog. Het was duidelijk dat de critici niet op de hoogte waren van de actuele ontwikkelingen in Berlijn, laat staan van de discussies die in *Het Overzicht* gevoerd werden en die voor Willink in die tijd zo belangrijk waren.

Het jaar daarvoor, nog in Berlijn, had Willink kennis gemaakt met de hoofdredacteurs van *Het Overzicht*. De schijver-dichter Fernand Berckelaers (beter bekend als Michel Seuphor) en de schilder Jozef Peeters waren in december 1922 naar Berlijn afgereisd om er contacten te leggen met de internationale avantgarde. In de loop van 1923 ging Willink als hun contactpersoon fungeren²⁵. Ook leverde hij zelf een aantal bijdragen aan het blad: twee prozastukjes en twee linsneden waarvan een het omslag van het januarinumnummer 1924 sierde²⁶.

Jozef Peeters was zo'n beetje de ideoloog van *Het Overzicht*. Zelf schilder, ging zijn belangstelling vooral uit naar het futurisme en het constructivisme. Van die twee vond hij het futurisme - dat hij al eerder kende en dat als beweging immers al langer bestond - het meest fundamenteel; in zijn ogen was het constructivisme waarmee hij in Berlijn pas goed kennismakte, de recentste uitingsvorm daarvan. Het futurisme was volgens hem dan ook uitgegroeid tot meer dan een "stijlprogramma"; het was een "barrikade, eene nieuwe levensbeschouwing, een banier der jeugd, der kracht, van de noodwendige originaliteit, een stalen bareel tegen den sleur der verwrongen fanatiekers, eene dynamietbom voor alle eerbiedwaardige oudheden"²⁷. Het vervolg van Peeters' redebatie maakt zonneklaar, waar Willink zijn motivatie vandaan haalde om zich futurist te noemen: "Het Futurisme", zo stelde Peeters in *Het Overzicht*²⁸, "opent breed de armen voor ieder kunstenaar die gebroken heeft met sleur en academische gewoonten (...)". En hij conclu-

deerde dat er, bij alle visuele verschillen, één bedoeling was die alle futuristen bond, namelijk: "voldoen aan den nieuwen geest" ²⁹.

"Wie den muffen geest op kunstgebied in Holland niet meer verdragen kan (wij spreken in het algemeen) zal zeker met genoegen enkele oogeblikken in de tentoonstelling van dezen Hollander verwijlen, die langen tijd in het buitenland vertoefde. Men krijgt den indruk van een kunstenaar, die zoekt en zich steeds nieuwe problemen stelt", aldus Peter Alma in de *Tribune* naar aanleiding van de expositie bij Heystee. Willink onderstreepte deze zinnen, als om aan te geven dat hier het bewijs geleverd werd voor zijn futuristische, wat dus wou zeggen vernieuwende, gezindheid. Zelfs zijn initialen had hij daarvoor omgewisseld, "omdat het grafisch zo mooi stond" ³⁰.

Geheel buiten de toon van het overwegend abstracte werk dat Willink op zijn tentoonstelling presenteerde, valt het *Zelfportret* (1923) waarmee hij in de kranten zo bespot werd ³¹. Qua stijl lijkt het welhaast terug te grijpen op Willinks eerste modernistische experimenten uit zijn Delftse tijd, zoals het, vermoedelijk, uit expressieve kleurvlakken en gebogen, vloeiende lijnen is opgebouwd. Maar we kunnen aannemen dat de overeenkomsten louter toevallig zijn, want de bron voor het *Zelfportret* moet in een heel andere hoek gezocht worden: de moderne film - om precies te zijn, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (ill.4). Willink was zoals eerder opgemerkt, een fervent film liefhebber; hij liep alle premières af in Berlijn. Twee dikke banden van de *illustrierter Filmkurier* uit 1919 en 1920 waren in zijn bezit. Zelfs meldde hij zich in februari 1922 aan bij de *Telegraaf* als filmcriticus; een kladje voor zijn sollicitatiebrief is bewaard gebleven ³². Hij stelde voor om vanuit Berlijn het publiek op de hoogte te houden van de nieuwste films, interviews af te nemen met de populaire sterren Conrad Veidt, Werner Krauss en Asta Nielsen, en bijvoorbeeld een artikel te wijden aan de "fantastische" film *Nosferatu* of aan "futuristisch-expressionistische pogingen in de film (*Caligari*)". Met zijn ambities als filmcriticus is het verder niet veel geworden; voor zover bekend bleef het bij één stukje in de *Telegraaf*.

Niet alleen de omschrijving "futuristisch-expressionistisch" verbindt Willinks *Zelfportret* met *Das Kabinett des Dr. Caligari*; ook de "setting" van beide in een spelonkachtig expressionistisch decor doet dat. En misschien speelde voor Willink zelfs de inhoud van de film een rol. Het was een gruwelijke vertelling over de obsessie van een jongeman voor een Dr. Caligari, die een gehyponotiseerde slaapwandelaar mensen liet vermoor-

30 Kramer, op.cit.(n.1), pp.22-3. Kramer vermeldt tevens dat Willink zijn tentoonstelling moet hebben geopend met een inleiding, een gedicht van Schwitters en het voorlezen van *Het Weten komt langzaam*. De vraag is of dat klopt. *Het Weten komt langzaam* is door Willink april 1925 gedateerd, waarna het als een uitgave van *De Driehoek* verscheen. In het verhaal komt de figuur "Chef" voor, die sterk doet denken aan de schrijver Eddy du Perron, aan wie hij (onder diens pseudoniem Duco Perkens) het boekje ook opdroeg. Willink ontmoette Du Perron voor het eerst in maart 1924, dus na afloop van zijn tentoonstelling bij Heystee. Hij kan *Het Weten komt langzaam* dus niet bij zijn opening hebben voorgelezen, althans niet in de versie die later gepubliceerd is. Mulder, op.cit.(n.1), pp.31-3, vermeldt dat Willink na zijn inleiding het verhaal 'Zwarte magie' voordroeg. Ook dat verhaal werd in 1925 in *De Driehoek* gepubliceerd (no.7, 1925). Hoewel hij het natuurlijk eerder geschreven kan hebben, is er enige reden tot twijfel. Voor Picasso en Henri Rousseau, die opeens in de laatste zinnen van het stukje opdoken, ging Willink zich pas in de loop van 1924 en misschien nog wel later interesseren, toen hij van de pure abstractie terugkwam. Blotkamp [op.cit.(n.7)] ten slotte, twijfelt eraan of Willink toen zijn inleiding wel gehouden heeft. Daarin liet Willink namelijk het begrip surrealisme vallen, een term die pas eind 1924 met Bretons *Manifeste du Surréalisme* werd geïntroduceerd.

31 Collectie niet bekend; Jaffé op.cit.(n.1), cat.no.62.

32 De aantekeningen staan op de achterkant van een brief van zijn vader, gedateerd 28 januari 1922. In april liet de *Telegraaf* weten een honorarium van f 7,50 over te maken voor zijn bijdrage van maart. Archief mevr. S. Willink-Quiel.



afb.13 **Compositie het hart**, 1924

Olieverf op doek, 105 x 100 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht; bruikleen van M. en Mme Jacques Fricker, Crespières (Fr.)



afb.14 **Radiomeisje**, 1925.

Olieverf op doek, 60 x 46 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht; bruikleen van particulier

33 Zie tent.cat. *Film en beeldende kunst 1900-1930*, Centraal Museum Utrecht 1979/80, p. 59 e.v.

34 Zie noot 15.

35 Brieven van Behrens-Hangeler in het archief van mevr. S. Willink-Quiel. Op een kaartje had Behrens-Hangeler de uitgeknipte foto's van Mary Pickford en Charlie Chaplin geplakt.



ill.5 **Ansichtkaart**
gestuurd door Behrens-Hangeler aan Willink
Archief mevr. S. Willink-Quiel, Amsterdam

den. Aan het eind van de film verscheen "de echte" Dr. Caligari ten tonele, die directeur van het krankzinnigengesticht bleek te zijn waar de jongen verbleef. Vriendelijk verklaarde hij dat hij de jongen kon genezen, nu

hij de aard van de obsessie kende³³.

Zou Willink zich in zijn *Zelfportret* als een Dr. Caligari hebben willen afschilderen? Het is verleidelijk om in hem de directeur van het krankzinnigengesticht te zien, die het penseel heft om via de kunst genezing te brengen. Want had Willink niet in hetzelfde jaar een artikeltje geschreven over 'Kunst en Krankzinnigheid'³⁴? Daarin komt de volgende passage voor:

"Om u nu echter toch duidelijk te maken, KNUTSELT uw zoontje ook zo graag, Mevrouwtje?

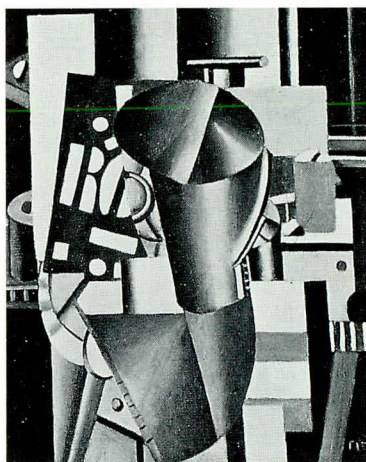
dat kunst der modernen en kunst van krankzinnigen tot essentieel gescheiden werelden behoren, gaan we eerst naar: SANATORIUM tot het verplegen van rondedans."

Als "geneesheer"-kunstenaar was Willink in zijn essaytoon op zijn minst zo sarcastisch als Marinetti in zijn futuristische manifesten. Meestal ging dat sarcasme gepaard met een gevoel voor absurditeiten: Willink bezat een flinke dosis zwarte humor. Zo verzamelde hij in zijn Berlijnse jaren kranteberichtjes over merkwaardige zelfmoordgevallen; puur uit belangstelling voor afwijkend gedrag. Dat hij waardering voor de dadaïstische poëzie van Schwitters had, was reeds beschreven. Maar ook hield hij van de komiek Charlie Chaplin. Zijn vriend Behrens-Hangeler noemde hem consequent "Charles" in plaats van Carel, naar de vereerde filmheld (ill.5)³⁵.

IV. Amsterdam 1924-26

Het weten komt langzaam

Terug in Amsterdam, begon Willinks belangstelling te verschuiven naar de kunstontwikkelingen in Parijs. Een directe aanleiding daarvoor vormde de expositie van werken uit de collectie van de Parijse kunsthandelaar Léonce Rosenberg. Willink was via zijn abonnement op het bulletin van de galerie, *L'Effort Moderne*, al op de hoogte van het werk van de meeste kunstenaars. Maar toen Berlijn eenmaal als visuele voedingsbron was weggevallen, stond de weg open om de confrontatie met de Franse kunst aan te gaan. Op de tentoonstelling van *L'Effort Moderne*, die in mei in het Stedelijk Museum gehouden werd³⁶, kon hij met eigen ogen zien wat de nieuwe ontwikkeling in de Franse kunst opleverde. Sinds eind jaren tien, begin jaren twintig was in Parijs de terugkeer naar een klassieker schilderkunst steeds duidelijker zichtbaar geworden. Aan de abstractie, veroorzaakt door een steeds verdergaande cubistische fragmentatie van de voorstelling, was een halt toegeroepen. Picasso, Gleizes, Gris, Metzinger, Severini en Léger keerden juist weer terug naar het herkenbare beeld en een minder complexe compositie. Voor Willink betekende dat het begin van een nieuwe fase, hoewel hij zijn futuristisch-constructivistische principes niet zomaar overboord gooide. Vooral in het werk van Léger zag hij hoe constructivisme en figuratie elkaar niet hoefden te bijten en dat moet hem sterk hebben aangesproken; *Compositie met drie vrouwen* en *De zilveren bruiloft*, beide uit 1924, getuigen daarvan (afb.11, 12 en ill.6)³⁷. Beide composities zijn bouwsels van plastische geometrische vormen als balken, buizen, cylinders e.d. Ook de figuren zijn daaruit samengesteld. Het werk wat hij naar eigen zeggen ná *De zilveren bruiloft* maakte, *Compositie het hart*, is eveneens een constructie van zulke typisch Léger-achtige elementen maar door de volledige abstractie en zijn zwevende ruimtelijke karakter doet het ook aan de Russische constructivisten denken (afb.13)³⁸.



ill.6 Fernand Léger, **Le Typographe**, 1919

36 De presentatie was te gast bij de Hollandse Kunstenaarskring. De tentoonstelling duurde van 10 mei tot 8 juni 1924.

37 Naast Léger kan Gris van invloed zijn geweest op *Compositie* (1924, afb.10). Het meest klassiek is wel het schilderijtje *Landschap met bergkapel*, dat een experiment in de richting van Herbin kan zijn geweest; zie Jaffé, op.cit. (n.1), cat.no.78. In 1925 schilderde hij een verwant werkje: *Landschap in Normandië*, Jaffé, cat.no.81. Deze schilderijtjes vormen een uitzondering in het werk uit deze jaren.

38 Willink, op.cit.(n.2), p.94. Hetzelfde geldt overigens voor Willinks stofontwerp van omstreeks 1925, dat voor een jurk van Mies gebruikt werd en op het schilderij *Meisjesportret*, 1925, verscheen. Jaffé, op.cit.(n.1), cat.no.85.



afb.15 **Heer met bloem**, 1926

Olieverf op doek, 80 x 45cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht; bruikleen van particulier



afb.16 **Dame in landschap**, ook **Vrouw met bloemen**, 1925
Olieverf op doek, 135 x 96 cm. Collectie Europese Investeringsbank, Luxemburg

39 Willink, op.cit.(n.2), p.46.
Vgl. ook Mulder, op.cit.
(n.1), hoofdstuk "De
vriendschap met Du Perron
en met Mies", pp.39-49.

40 Willink, op.cit.(n.2), p.46.

41 Een notitie uit 1920/21
omschrijft precies waar
De verleiding van 1921
over gaat: "... Plegen niet
alle getrouwde mannen
echtbreuk alleen door het
kijken en verlustigen in
cafés en cabarets, mit
öffentlichen Mädchen be-
setzt? Te bang om de
daad zelf te begaan, ple-
gen zij ontucht met hun
oogen en denken in het
echtelijk bed aan dezen.
..." In Mulder, op.cit.
(n.1), p.28.

Compositie met drie vrouwen en *De zilveren bruiloft* luidden Willinks verwijdering van Jozef Peeters in en zijn toenadering tot Eddy du Perron. Met de schrijver Du Perron had hij in maart van dat jaar kennisgemaakt, op het atelier van Peeters. Peeters had zich na Du Perrons bezoek wat gereserveerd over de schrijver uitgelaten maar het was duidelijk dat Willink zich tot deze bon vivant aangetrokken voelde³⁹. Qua voorliefde voor het absurde en speelsheid van geest kwam hij sowieso meer met Du Perron overeen dan met Peeters, die er een vrij dogmatische visie op nahield. Toen hij in de loop van 1925 doorging met "poppetjes" te schilderen, zoals Du Perron het een keer uitdrukte, of, zoals hij zelf schreef, "eerst voorzichtig, later met steeds meer aplomb, realistische elementen in mijn nog steeds overwegend abstracte composities" aanbracht, werd het Peeters te gek: "Aan ieder die naar hem luisterde, vertelde hij hoe ik de zaak van het constructivisme had verraden", aldus Willink later⁴⁰.

Dat "verraad" begon zoals gezegd, in feite al met de twee "poppetjes"-schilderijen van 1924. Want hoewel ze in de stijl van Léger geschilderd zijn - een stijl waar Peeters weinig op tegen kon hebben, gezien Légers medewerking aan *Het Overzicht* - hebben ze een ander karakter. Beide schilderijen bevatten nl. een visuele *pun*, waardoor je een verhaal achter de schilderijen kunt vermoeden. Het vertellen van verhaaltjes of het maken van stekelige visuele toespelingen daarop, was voor Peeters natuurlijk taboe; hem zweefde immers een kunst voor ogen die boven het gewone aardse bestaan verheven was.

Met *Compositie met drie vrouwen* nam Willink het thema van de verleiding ofwel de prostitutie ter hand. Het vormde al eerder een onderwerp van zijn werk (vgl. afb.6) waarbij hij zich druk maakte om de benepen burgerlijke moraal die erachter schuilging⁴¹. Op *Compositie met drie vrouwen* is de boodschap meer verpakt. Met de schietschijf en het kersje dat een van de vrouwen in haar mond stopt, maakte Willink toespelingen op hun beroep. De dames zitten tussen de bolplantjes voor het raam; één steekt haar hoofd reikhalzend naar voren: blijkbaar loopt een potentiële klant - de voyeuristische kijker! - voorbij. Tussen de vrouwen in, door een constructivistische "schijnwerper" voor het voetlicht gehaald, staat heel opvallend, een klassieke zuil. Daar zit'm dan ook de grap. Want die zuil staat niet alleen voor de Griekse beginselen (de basis zögezegd, van de westerse cultuur), maar ook voor een ander, *mannelijk* beginsel, en dat maakt in één klap de ironie van de voorstelling duidelijk.

Bij *De zilveren bruiloft* haalde Willink iets vergelijkbaars uit. Temidden van een Léger-achtige constructivistische stoffering plaatste hij een oer-Hollands aandoend winterlandschapje, en dat werkt als sleutel voor het

verhaaltje: Willinks vader schilderde immers zulke landschapjes. Het zou daarom goed kunnen dat Willink wilde verwijzen naar de zilveren bruiloft van zijn ouders, die een jaar daarvoor gevierd was.

Met de zuil en het landschapje ontdekte Willink dat je door stilistisch vreemde elementen in te brengen, bizarre composities kon maken met de suggestie dat er een verhalende betekenis achter lag. Dit idee zou uitgroeien tot een basisprincipe niet alleen voor zijn werk van de jaren daarop, maar zelfs voor zijn hele verdere oeuvre.

Overigens was dat niet het enige wat hij toen ontdekte. Voor de voorstelling van *De zilveren bruiloft* betrok hij zijn voorbeeld nu niet van het werk van een andere kunstenaar, maar van een doodgewone ansichtkaart (ill. 7). Daarmee schoffeerde hij ongetwijfeld Peeters en de idealen van de abstracte kunst nog meer: door foto's en (fotografische) ansichtkaarten te gebruiken, verwees hij naar de banale realiteit. Willink kreeg er duidelijk plezier in om bestaande plaatjes te verwerken in zijn schilderijen. In 1925 en '26 ging hij er enthousiast mee door. Zijn voorkeur ging uit naar de mierzoete *Hartelijk gefeliciteerd*-kaarten van olijke meisjes of een enkele toegewijde heer die één voor één de blaadjes van een bloempje afrukt (afb. 14, 15, ill. 8). Het venijn van deze schilderijen schuilt in de achtergronden waartegen hij de figuren zette: daarmee overdreef hij de erotische implicatie van de plaatjes. Zo staat het *Radiomeisje* voor een fabrieksterrein van rokende schoorstenen en zendmasten, alsof zij zelf signalen uitzendt, en zijn ook de gevoelens van de *Heer met bloem* niet moeilijk te raden gezien het schoorsteenpijpje en de rookpluim.

Vriend Du Perron begreep de snerende hyperbool in de schilderijen precies en vroeg zich dan ook bezorgd af of Willink er wel genoeg rekening mee hield dat het werk ook nog verkocht moest worden.



ill. 7 **Ansichtkaart**

Nalatenschap van de kunstenaar,
archief mevr. S. Willink-Quiël, Amsterdam



afb.17 **Meisje met bal**, 1925

Olieverf op doek, 135 x 91 cm. Collectie Gemeentemuseum, Arnhem



afb. 18 **Het gele huis**, 1928

Olieverf op doek, 60,5 x 49 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht; bruikleen van particulier

42 E. du Perron, *Verzameld Werk*, Amsterdam 1977-1984, brief 45 (vermoedelijk gedateerd 14 maart 1926).

43 Zie noot 42, brief 38, gedateerd 12 december 1925.

Naar aanleiding van, waarschijnlijk, het later door Willink vernietigde schilderij *Heer met rozen* (1926) schreef hij:

"Beste Willink,

Den brief en den bloemzoeten Jongeman oftewel het Portret van den Jongenheer Lulletje Rozewater ontvangen. Je afgrijzen voor den 'burger' schijnt zich omgezet te hebben in een sardonische serviliteit: 'Aangezien je dit eischt, welnu ziedaar!' En de mooie, vrindelijk- of ernstig- kijkende juffrouwen (mèt uitdrukking ziet-u, mèt uitdrukking) worden gevolgd door mooie jongemannen met ondulations-Marcel(le)

in het haar, en die margrietjes raadplegen. Ik heb er vrée mee en hoop dat de 'burger' deze zoetheid voor zoeten koek opeet. Maar geloof je werkelijk aan mogelijken verkoop? Op welken grond, vraag ik me af." 42.

Uit deze brief is tevens op te maken dat ze eerder een meningsverschil hadden gehad over Willinks werk, wat de schilder blijkbaar oploste door een "sardonische serviliteit" te vertonen. Een paar maanden daarvoor, eind 1925, had hij de door Du Perron gevraagde illustraties geleverd voor diens boekje *Bij gebrek aan ernst*. Du Perron was er zeer teleurgesteld over en spuide onmiddellijk zijn gal over alles wat hij er lelijk aan vond:

"... Ik krijg een produktie fijne lijntjes die af en toe vormen aannemen à la Grosz. ... Ik heb je in lang niet zoo 'Duitsch' gezien. Dit is ten slotte geen verwijt; maar waarom, zelfs Duitsch voelend, blijf je zoo houden van loederachtige leelijkmanskinderen? ... De omslag is ... goed, maar te konstruktivistisch (Peeters-opvatting), naar mijn zin.-Tòch wel. ... Ik had eigenlijk veel liever gehad dat je *alles* in den trant van je *Juffrouw in Romantisch Landschap* had geïllustreerd; de ironie van dat ding lijkt mij verfijnder. Déze teekeningen zouden beter in een Kurt Schwitters-geschrift hebben gestaan. Maar enfin ... (tweede zucht): ze *zijn* er." 43.

Het dadaïsme van Grosz en Schwitters en het constructivisme van Peeters waren dus in zijn ogen de boosdoeners. Maar wat Du Perron over het hoofd



ill.8 **Ansichtkaart**

Nalatenschap van de kunstenaar,
archief mevr. S. Willink-Quiël, Amsterdam

zag, was dat Willink hier voor het eerst experimenteerde met een manier van tekenen die geïnspireerd was op het literaire surrealisme. Samen hadden zij nota bene Bretons *Manifeste du Surréalisme* en *Le Poisson Soluble* gelezen, die beide eind 1924 verschenen. Ook waren ze bekend met Ivan Goll en Tristan Tzara, en *Les Chants de Maldoror* van Comte de Lautréamont, door Breton verheerlijkt, was zelfs één van Willinks favoriete gedichten⁴⁴.

Willinks illustraties voor *Bij gebrek aan ernst* lijken én door *Les Chants de Maldoror* én door Bretons definitie van het psychisch automatisme ingegeven. De bloemen, beesten en gedachten waarmee de figuren zijn omringd, schijnen uit hun eigen hoofden te zijn ontsproten. De bibberige, onzekere lijnvoering van de tekeningen moest waarschijnlijk een automatische schrijftuur suggereren.

Mogelijk zijn ook Willinks pennevruchten van 1925 door het surrealisme gekleurd. Rond die tijd schreef hij:

“De surrealisten hebben thans openlijk de krachteloosheid van het bewust gesproken woord erkend, en schrijven verhalen voor hun zieleleven en de tweede bewustzijnsdrempel. Hier ligt de weg, voor het gedicht en het drama. Het woord brengt tenslotte alleen nog in het actieve leven ontroering teweeg, zoals de roep: Halt, of ik schiet.”⁴⁵

Het Weten komt langzaam, gedateerd april 1925 en op instigatie van Du Perron uitgegeven, is zo'n drama, waarin de gevoelens zo hoog oplopen dat er inderdaad geschoten wordt. Chef, bevriend met Albert - in wie resp. Du Perron en Willink te herkennen zijn - flirt met Suze, terwijl Albert letterlijk het toekijken heeft: hij is haar portret aan het schilderen. Nadat het Chef gemakkelijk gelukt is om Suze in bed te krijgen, barst voor Suze, die eigenlijk bang voor hem is, de bom; ze besluit hem om te brengen. Uiteindelijk onderneemt ze in plaats daarvan een halfhartige zelfmoordpoging en Albert, de twijfelende peinzende, concludeert:

“Wie de wetenden zijn, zijn in het leven en achter het leven. Chef staat in het leven en een voetspits achter het leven. ... Suze wil achter het leven en ik wil in het leven. Het weten komt langzaam, ook voor mij”⁴⁶.

Hieruit mag Willinks bewondering voor Du Perron spreken; “Chef” was immers iets verder dan “Albert”. Du Perron had grote invloed op hem. Niet alleen stimuleerde hij zijn schrijverschap maar ook dreef hij Willink door de kritiek die hij op diens beeldend werk gaf, in de richting van een vorm van realisme⁴⁷.

Het toepassen van een stijl van “leelijkmanskinderen” - dadaïsme en surrealisme - was wat Du Perron betrof, blijkbaar alleen toegestaan in de let-

44 Zie o.m. Willink, op.cit.(n.2), p.46. Tzara en Goll werden al in 1923 door Berckelaers besproken in *Het Overzicht*, no.17 (oktober). *Les Chants de Maldoror* was in Willinks bezit (uitgave 1920).

45 Volgens Kramer en Mulder zou Willink deze tekst al begin 1924 hebben uitgesproken t.g.v. zijn solotentoonstelling bij Heystee. Zie noot 30.

46 C.A. Willink, *Het Weten komt langzaam*, Antwerpen 1925, pp.28-9. Herdrukt als bijlage bij *Mededelingen*, op.cit.(n.15). Vgl. Du Perrons brieven van 13 en 19 mei 1925; op.cit.(n.42), nrs 26 en 27.

47 Zie o.m. Mulder, op.cit.(n.1), p.43.



afb.19 **Ariadne**, 1926

Olieverf op doek, 168,5 x 99 cm. Collectie Gemeentemuseum, Arnhem



afb.20 **Meisje met duif**, ook **Meisje met druiven**, 1929
Olieverf op doek, 100 x 85 cm. Collectie M. en Mme Jacques Fricker, Crespières (Fr.)

teren en niet in de schilderkunst. Na zijn ongezouten reactie op Willinks illustraties voor *Bij gebrek aan ernst*, keerde de schilder spoorslags terug op zijn schreden, om verder te gaan op een weg waarmee Du Perron wél instemde; met als vertrekpunt *Dame in landschap*, 1925 (afb.16).

Toch was zijn werk van 1925 en '26 niet gespeend van bepaalde surrealistische trekken. *Dame in landschap* vertoont verwantschap met het werk van een kunstenaar die - in eerste instantie - door Breton en de zijnen op handen gedragen werd: Giorgio de Chirico. De Fransen kenden deze



ill.9 Giorgio de Chirico, **Il filosofo e il poeta**,
ca 1915

Italiaanse schilder uit de tijd dat hij in Parijs woonde, voor de Eerste Wereldoorlog, en zich bij de kring van Apollinaire voegde. Zij bewonderden zijn "Pittura Metafisica": schilderijen met een verstilde sfeer en een enigmatische uitstraling. De Chirico bereikte dit door incongruente objecten als sculpturen en monumenten, fruit en groente, ledepoppen, linealen en passers met elkaar te combineren in een levenloos stadsdecor van met arcaden omzoomde pleinen. (ill.9) Vaak versterkte hij de beklemmende vervreemding door zakelijke elementen toe te voegen als stationsklokken, fabrieksschoorstenen en rookpluimen; ze duiden op menselijke bedrijvigheid zonder dat er iemand te zien is. Terwijl de surrealisten hem bejubelden, was De Chirico zelf sinds een paar jaar bezig zijn stijl te veranderen. In 1922 schreef hij Breton, dat één probleem hem voortdurend bezighield; de beheersing van het vakmanschap. Hij begon (vroeg-) Renaissancistische meesters te copïeren en zijn eigen verf te maken. Toen zijn nieuwe werk in 1925 bij galerie L'Effort Moderne in Parijs tentoongesteld werd, sloeg de bewondering van de surrealisten in één keer om in woede. Ze gingen zelfs zover om een tegententoonstelling te organiseren van alle "goede" De Chirico's, die in 1928 plaatsvond.

Willink kende De Chirico's metafysische werk uit zijn Berlijnse tijd. Verder dan één schilderijtje in de stijl van De Chirico, reikte diens invloed toen niet. Dat hij in 1925 deze schilder herontdekte, had ongetwijfeld te maken met de (wisselvallige!) waar-

dering door de surrealisten. Maar dat is niet het enige: Willink zal in zijn eigen werk de verwantschap met De Chirico hebben ontdekt. Misschien kwam hij door *De zilveren bruiloft* wel op dat spoor, nl. door een schilderijtje in het schilderij af te beelden; iets wat De Chirico meermalen gedaan had. Ook in het ironiserend spel van de "montage" van aan elkaar vreemde elementen zal hij in De Chirico zijn geestesbroeder hebben herkend. Stijlbreuken vormen onderdeel van dat spel. Zoals De Chirico klassieke arcades naast moderne fabrieksschoorstenen liet figureren, combineerde Willink classicistische loges en balustrades met een kachelpijp en een constructivistische stilering. Beide kunstenaars schiepen er een genoeg in om het verhevene en het banale in één kader onder te brengen. Bij de Chirico bestond dat bijvoorbeeld uit een combinatie van een tros bananen en een monumentaal standbeeld; bij Willink, in *Compositie met drie vrouwen*, uit een klassieke zuil tussen de prostituées. In *Dame in landschap* is het merkwaardige verbond tussen hoge en lage cultuur eveneens het thema van de voorstelling. Een dame die vermoedelijk uit een prentbriefkaart weggelopen is, staat voor de buste van Socrates en enkele antieke bouwfragmenten.

Of Willink al in 1924 echt beïnvloed werd door De Chirico, is moeilijk te na te gaan. Zoals gezegd, zijn er in *De zilveren bruiloft* allerlei mogelijke sporen van aan te wijzen maar dat kunnen ook toevallige overeenkomsten zijn die Willink zelf eveneens achteraf ontdekte en die hem in de loop van 1925 ervan overtuigden, op het goede spoor te zitten. In zijn reeks meisjesportretten en met name in *Meisje met bal* van dat jaar, wordt de Chirico-toon nadrukkelijker (afb.17). *Meisje met bal* is misschien een om- en uitwerking van een fragment uit *De zilveren bruiloft*: een jongetje, een hondehok en een blauwe bol. Wat daar vooral treft is het hondehok met zijn zwart-wit geblokte stijlen; op *Meisje met bal* is het veranderd in een wachthuisje. De compositie doet sterk aan De Chirico denken. De toeschouwer neemt een hoog standpunt in; er is een hoge horizon en de belangrijkste elementen zijn als het ware op elkaar gestapeld in het centrum van het beeld.

Waarschijnlijk is *Meisje met bal* laat in 1925 ontstaan. Met de hoofdwerken uit 1926, *Ariadne* (afb.19) en *De semafoor* vormt het een trits waarin Willink steeds gedurfter werd. In verhouding tot het eerste schilderij zijn de andere twee veel complexer. Waren op *Meisje met bal* de verschillende tekens nog begrijpelijk - peilstokken op de duinen, een vuurtoren, zandvormpjes, een hokje wat je zou kunnen interpreteren als het strandwachtershuisje, etc. - en deed alleen de zuil met bol vreemd aan; zowel



afb. 21 **Twee vrouwen**, ook **Venus en Berenice**, 1929

Olieverf op doek, 76 x 96 cm. Collectie Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo



afb.22 **De Promenade**, 1929

Olieverf op doek, 100 x 135 cm. Collectie Haags Gemeentemuseum

48 Ter vergelijking: op een tentoonstelling van De Onafhankelijken in het Stedelijk Museum Amsterdam vroeg hij in 1925 voor *De zilveren bruiloft* f 500,- en voor *Dame in Landschap* f 300,-. Op *de Onafhankelijken*-tentoonstelling in 1926 vroeg hij voor *Ariadne* f 1750,- en in 1927 bood hij *De semafoor* te koop aan voor het toen immense bedrag van f 3000,-. *Catalogi de Onafhankelijken*, Stedelijk Museum Amsterdam 1925 /6/7.

Ariadne als *De semafoor* staan bol van de onbegrijpelijke tekens. Willinks Ariadne wordt geruggesteund door wat het best te omschrijven is als een dwarsdoorgesneden hoek van een theaterdecor: lagen van verschillende materialen en diverse patronen worden gesuggereerd. De laatste laag bestaat uit een half afgebouwde baksteenmuur, die links het perspectief opent op een landschap waarin nog net een richtingwijzer en een kilometersteen te zien zijn. Het bord wijst naar het gebouw dat we rechts achter Ariadne op een rots zien liggen en dat uitkijkt over een meer. Het is een paleis in de stijl van de Duitse barok. Bovenop wappert een vlag. Ariadne staat hoog op een platform op de voorgrond, bovenop de *Telegraaf*. Een speelbal, een bord met vruchten - maar het kunnen ook knotten wol zijn - en een zakdoek liggen naast haar voeten. Een oranje-rode wollen draad slingert zich om een afgebroken zuiltje heen. Ariadne staat in een klassieke pose en houdt haar kralenketting tussen duim en wijsvinger op. Zij heeft trouwens een weinig charmante kop, en ook de rozerode kleur van haar lijf doet hard aan.

Op *De semafoor* zette Willink een met niet-bestaande seinvlaggen zwaaiende matroos tussen een "echt" naakt en een naaktsculptuur - de Venus van Milo - in. Het lijkt erop of spoedig de ballon in de mast gehezen zal worden: onheil op komst. Ook hier een platform dat links uitzicht geeft op een berglandschap in de verte, en rechts geen zee, zoals je bij een matroos zou verwachten, maar een rivier, huizen en een kathedraal die lijkt op de Nôtre Dame.

Beide schilderijen zijn uiterst absurd én bijzonder fascinerend. Daarom zijn ze zeker zeer geslaagd te noemen, wat Willink zelf ook vond gezien de hoge bedragen die hij voor deze werken vroeg⁴⁸. De composities zijn opgebouwd uit figuren die elk afzonderlijk thuis te brengen zijn: je kunt eigenlijk alles herkennen. De absurditeit ligt erin, dat Willink allemaal figuren nam die helemaal niet bij elkaar passen. Alles is precies en hard van lijn en kleur weergegeven. Maar wie zich afvraagt wat de voorstellingen *betekenen*, komt in een schemerzône terecht; het is net of de precisie zich niet wil voortplanten in het hoofd van de toeschouwer, tot diens fascinatie én irritatie. Desalniettemin hier een poging tot interpretatie van wat er zich afspeelt.

Gezien de nog net leesbare kranteletters onder Ariadnes voeten ("NEVE") zou het vorstelijk buitenverblijf gelokaliseerd kunnen worden aan het meer van Genève. Maar ze vormen ook het Franse woord "névé", harde sneeuw. Die betekenis is weer te rijmen met de barometer die ook op de krant is afgebeeld; in die tijd publiceerde de *Telegraaf* dagelijks op de voorpagina de barometerstanden. Het strookt zelfs, voor wie wil, met

Willinks eigen verklaring waarom hij Ariadne op een krant had gezet: "omdat ze het koud had, op haar blote voeten"⁴⁹. Koude voeten, harde sneeuw, een paleis waarop de trotse vlag aangeeft dat de "minotaur" thuis is en een richtingwijzer die eenduidig die kant op wijst: de erotische implicaties zijn niet van de lucht. Hetzelfde zou kunnen gelden voor *De semafoor*. Het "echte" naakt dat we op de rug zien, is geknield op een bidkussentje en de kathedraal torent boven alles uit op de achtergrond. Knielt de vrouw voor haar huwelijks inzegening? Als dat zo is, is er toch wat mis met het huwelijk: de Venus van Milo, symbool van zinnelijke genoegens, staat recht tegenover haar en de matroos tussen hen in zendt noodsignalen uit.

49 Volgens mevr. S. Willink-Quèl. Met "ze" bedoelde Willink het levende model dat hij voor Ariadne gebruikte. Waardoor er eens te meer sprake is van een "sardonische" verstrengeling van werkelijkheid en verbeelding.



afb.23 **Duiven**, ook **Duiven in berglandschap**, 1927

Olieverf op doek, 35 x 50 cm. Collectie Centraal Museum; bruikleen Stichting van Baaren Museum, Utrecht



afb.24 **Berglandschap**, ook **Alpenlandschap I**, 1927
Olieverf op doek, 66,5 x 88 cm. Collectie Stedelijk Museum, Amsterdam

V. Reizen 1927-1931

'Als ieder ander, hoop ik spoedig tot een geheel eigen trant te komen!'

50 Mulder, op.cit.(n.1), pp.41-2.

51 Willink, op.cit.(n.2), pp.46-7. Ook Schuhmacher zat in die tijd op Le Fauconniers atelier: J. van Geest, *Wim Schuhmacher. De Meester van het Grijs*, Arnhem 1991, p.109 en n.170 aldaar.

52 Jaffé, op.cit.(n.1), p.52.



ill.10 **Carel Willink, Mies van der Meulen en Herbert Behrens-Hangler op reis door Frankrijk, 1926**

Archief mevr. S. Willink-Quiël, Amsterdam

Is het vergezocht om te veronderstellen dat *Ariadne* en *De semafoor* zinspelen op de relatie die Willink met Mies van der Meulen had? In 1925 leerden zij elkaar kennen en het jaar daarop trouwden zij. "We hadden zonder meer een gelukkige periode samen", aldus Willink, maar die duurde niet lang; Mies leerde iemand anders kennen⁵⁰. De scheiding volgde in 1928.

In het najaar of de winter van 1926 was Willink naar Parijs gegaan, waarschijnlijk om dichterbij "het vuur" van de Franse moderne kunst te zitten. Hij vervoegde zich bij het leerlingenatelier van Henri Le Fauconnier⁵¹, een schilder die in Nederland welbekend was en er verscheidene contacten had, dankzij het feit dat hij er enkele jaren had gewoond. Dat op het atelier van Le Fauconnier naar model werd getekend, wist Willink ongetwijfeld; dat hij er naartoe ging, zegt wat over zijn groeiende interesse voor de ambachtelijke beheersing en de klassieke schilderkunst. In Frankrijk gingen zijn ogen open voor de kunstcollecties van de musea. Zijn reislust werd geprikkeld om nog méér op te snuiven van de oude meesters; in 1927 toerde hij met zijn vrouw en zijn vriend Behrens-Hangler door Frankrijk en de Pyreneeën (ill.10). Een paar jaar later, in 1931 volgde een tocht door Italië met zijn broer. De periode tussen beide reizen was er vooral een van serieuze studie op de schilderstechnieken⁵².

Willinks "retour à l'ordre" was ingeluid door zijn affiniteit met De Chirico. Ruim voordat hij in Italië met eigen ogen de meesters van de (vroeg-) Renaissance aanschouwde, schilderde hij een portret van Mies met een Benozzo Gozzoli-achtige rotspartij- waaraan niet alleen de werkelijk steile rotsformaties van de Pyreneeën debet waren, maar wat



afb.25 **Pisa**, 1931
Olieverf op doek, 79 x 114 cm. Particuliere collectie

53 Willink, op.cit.(n.2), p.46.

54 Ibidem, p.49.

waarschijnlijk ook op het conto te schrijven is van De Chirico's waardering voor de vroege Italianen. Via diens "terugkeer naar het ambacht" werd Willinks belangstelling voor de klassiekers aangewakkerd.

Maar De Chirico vormde niet de enige inspiratiebron. Picasso was dat evenzeer. Toen Willink in '26-'27 een half jaartje in Parijs woonde en werkte, ontkwam hij niet aan de uitstraling van deze kunstenaar. Picasso veranderde regelmatig van stijl, even makkelijk en even geniaal; alsof je



ill.11 Pablo Picasso, **Zittend naakt**, 1921.

van jasje verwisselt. De laatste metamorfose betrof, in Willinks woorden, "een zwenking naar Ingres", en dat, voegde hij eraan toe, "versterkte mij niet weinig in mijn nog wankelende overtuiging dat ik op de goede weg was"⁵³. Waarschijnlijk speelde zijn bewondering voor Picasso al voordat hij naar Parijs vertrok en betekende zijn werk een uitdaging om letterlijk zijn nabijheid te zoeken. Op het atelier van Le Fauconnier resulteerde dit in een aantal Picasso-achtige lijntekeningen van naakten, die de grondslag vormden voor een reeks schilderijen uit 1929 en '30 (ill.11). De invloed van Picasso is onmiskenbaar in *Meisje met duif*; een mengeling van Picasso- en Ingres-invloeden is af te lezen aan *Twee vrouwen (Venus en Berenice)*, beide uit 1929 (afb.20, 21).

Toch moet zijn bewondering voor Picasso hem danig parten hebben gespeeld. Diens kwikzilverachtige stijlwisselingen en uiterst vlotte hand van schilderen waren talenten ten aanzien waarvan Willink geleidelijk aan moet hebben geconstateerd dat hij er niet tegenop kon boksen. Hij zag zichzelf uiteindelijk veeleer als een twijfelaar, een peinzers - als Albert, die langzaam het Weten veroverde. In 1950 kwam hij tot de slotsom: "En wat Picasso aanging, van hem kan ik slechts herhalen wat eens Delacroix over Ingres gezegd had: 'Il est la peste pour les grands talents et la presque totalité du talent pour les médiocres'⁵⁴.

Willinks verblijf in het Parijse milieu had een rigoureuze wending in zijn werk tot gevolg. Het lijkt op een abrupte bekering van het ene naar het andere

geloof: van modern naar klassiek. Maar de scheidslijn tussen beide lijkt nu helderder als toen; voor Willink was de "retour à l'ordre" juist het modernste wat je kon nastreven. Zelf verwoordde hij het zó:

"Men moet de specifiek Parijse broeikasatmosfeer gekend hebben, de ateliergesprekken, de tegen elkaar in bizarre vondsten opbiedende kunsthandels, om te begrijpen hoe moeilijk het is hierdoor niet beïnvloed te worden. Maar bovenal, het glanzende beeld van de eeuwig jonge Picasso, die temidden van deze bijna Amerikaans aandoende supershow als meester-toreador bij elke schijnbeweging die hij maakt de donderdende ovaties van een geestdriftig publiek in ontvangst neemt, is onvergetelijk" ⁵⁵.

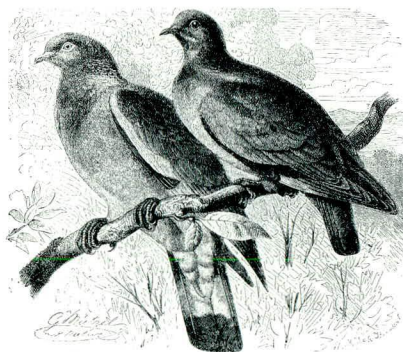
Serene en idyllische werken waren het resultaat van zijn studie van de klassieken, zoals het op Watteau geïnspireerde doek *De promenade*, 1929 (afb.22). Hij beproefde zijn kunnen op de klassieke genres: landschappen, naakten en stillevens.

Toch zou hij zijn eerdere vondsten en voorliefdes niet vergeten. Zo bleef hij gebruik maken van foto's voor zijn beeldarchief. Bij wijze van souvenir aan de rondreis door Frankrijk schilderde hij het werkje *Duiven*, 1927 (afb.23). Voor de twee duiven (Carel en Mies?) en de spreeuw (Herbert Behrens?) zocht hij voorbeelden in een natuurgids, die hij aan elkaar monteerde (ill.12). Een paar Italiaanse landschapsschilderijen uit 1931 moeten gezien de scherpte -diepteverhoudingen volledig naar foto geschilderd zijn (afb.25). Ook de Chirico kwam terug in zijn werk: *Wilma met paard*, 1930, hoewel dit schilderij qua sfeer totaal niets met De Chirico te maken heeft (afb.26).

Toen Willink in 1930/31 door Paul Citroen werd uitgenodigd om een bijdrage te leveren aan het kunstenaarsboek *Palet* schreef hij, dat hij zich vooral aangetrokken voelde tot "Ernst Fritsch en Paul Klee, Chirico, Severini en Carra", en de oude meesters "Cranach, Breughel, Da Vinci, Mantegna e.a." bewonderde. "Ik moet erbij zeggen, dat ik, als ieder ander, hoop, spoedig tot een geheel eigen trant te komen!" ⁵⁶.

55 Ibidem, p.47.

56 P. Citroen, *Palet. Een boek gewijd aan de hedendaagse Nederlandsche schilderkunst*, Amsterdam 1931, heruitgave Utrecht 1981, p.143.



ill.12 Uit: **Het leven der dieren**, Zutphen z.j., p.98



afb.26 **Wilma met paard**, 1930

Olieverf op doek, 91 x 56 cm. Collectie Ben Dronkers



afb.27 **Bloemstuk**, ook **Mystère d'une ville**, 1931
Olieverf op doek, 98 x 78 cm. Collectie Sara Lee/DE, Utrecht

Zijn woorden blijken voorspellende waarde te hebben gehad. In de loop van 1931 bereikt hij een synthese van de vele invloeden die hij had ondergaan (afb.27). Tegelijkertijd vindt hij rust in zijn persoonlijk leven. Hij trouwt met Wilma Jeuken, met wie hij tot haar overlijden een harmonieuze en stabiele relatie heeft.

Willinks studietijd is voorbij. In de jaren na 1931 zullen zich nog enkele stilistische verschuivingen voordoen. Zijn oriëntatie op klassieke meesters, in 1931 voornamelijk beperkt tot de Italiaanse Renaissance, zal zich verbreden. Ook zijn technisch kunnen verdiept zich. Het spel met het "schijnbaar werkelijke" wordt steeds subtieler gespeeld; de combinaties van reële elementen die bovendien nog realistisch geschilderd zijn, worden steeds geloofwaardiger. Ondertussen krijgt de kijker steeds minder houvast en blijft hij zitten met het gevoel dat er wat op til is. Niet in de letterlijke elementen zelf schuilt de *unheimische Stimmung*. Wat Willink in feite doet, is een theater van het absurde opvoeren: hij breekt met de eenheid van tijd en plaats - hij pleegt stijlbreuken en bouwt met de fragmenten een *voorstelling* op. Echt en onecht, werkelijk en onwerkelijk grijpen als twee handen in elkaar. Tussen 1931 en 1940 komt de "magisch-realistische" Willink tevoorschijn.

Deze catalogus verschijnt ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling, die van 3 oktober tot en met 6 december 1992 plaatsvindt in het Centraal Museum Utrecht. De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt dank zij het Fentener van Vlissingen Fonds

Samenstelling tentoonstelling

Marja Bosma en Marc Tilro

Project-coördinatie

Marja de Jongh

Ontwerp

Straver & Troost, Utrecht

Druk

Peter Szulc b.v., Utrecht

Copyrights

Teksten: Centraal Museum Utrecht

Afbeeldingen: Mevr. S. Willink-Quiël, Amsterdam en de eigenaars

Fotografie: Tom Haartsen, Oudekerk a/d Amstel: afb. 1, 4, 10, 12, 21

Ernst Moritz, Den Haag: afb. 2, 3, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 18, 23, 25

Nederlands Filmmuseum, Amsterdam: ill. 4

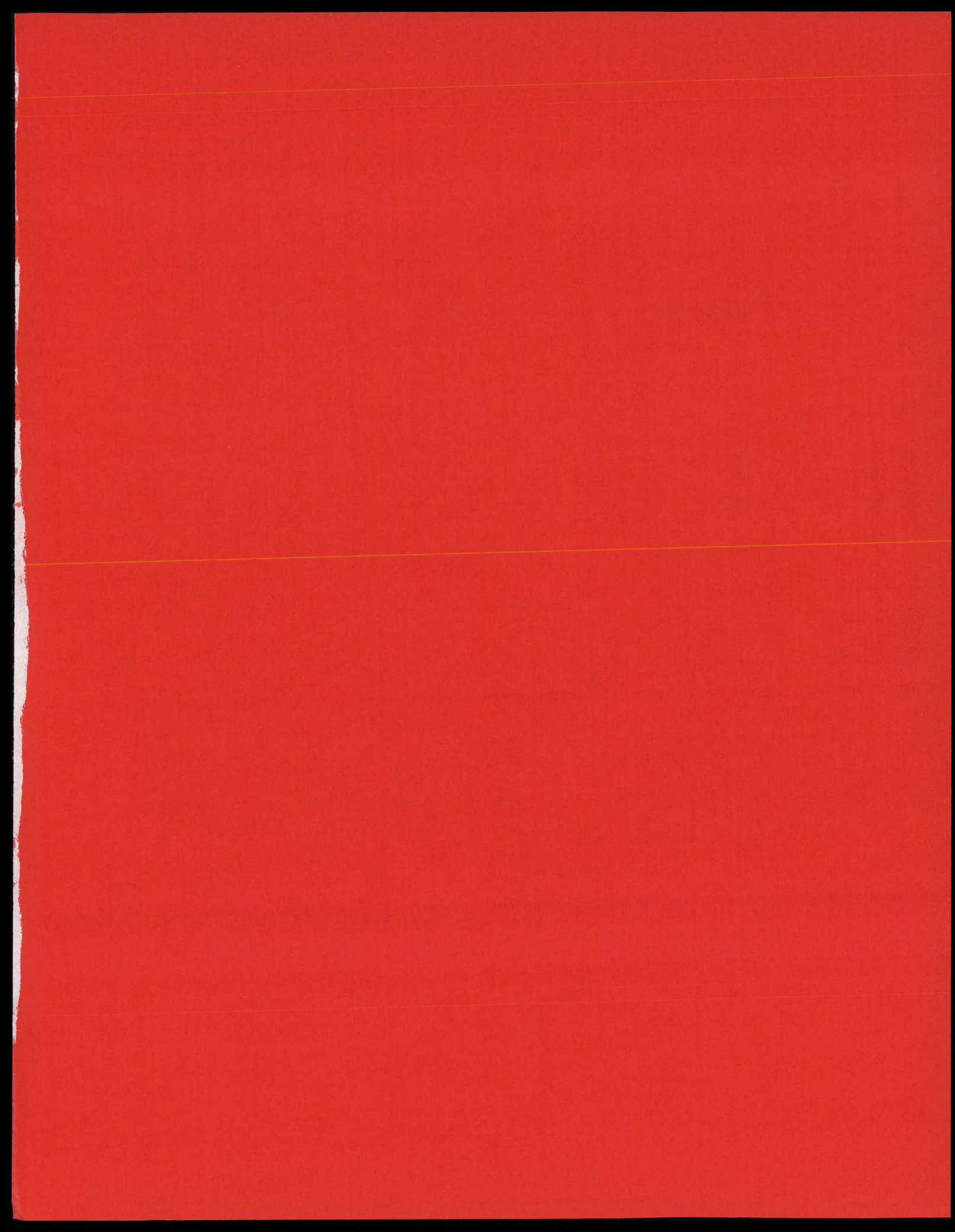
ISBN 90-73285-17-8

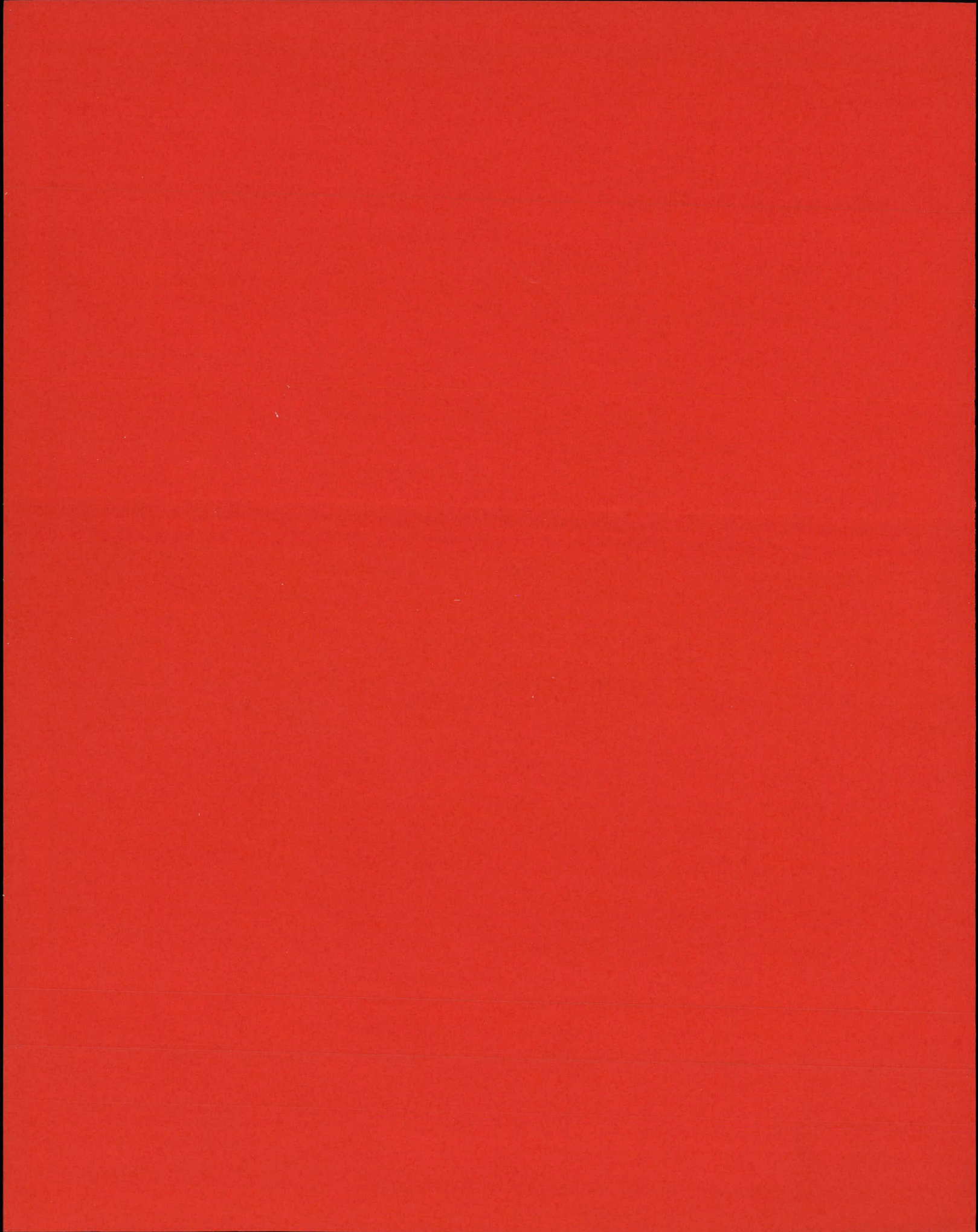
Voorkant omslag: *Dood van het dualisme*, 1919, Particuliere collectie

Achterkant omslag: *Zelfportret met hoed*, 1930, Caldic Collectie, Rotterdam



afb.28 **Zelfportret met hoed**, 1930
Olieverf op doek, 100 x 71 cm. Caldic Collectie, Rotterdam

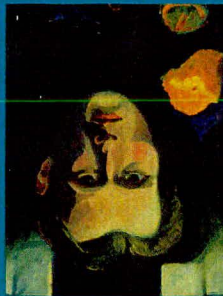




De onbekende Willink

Het vroege werk

1920
1930



Centraal Museum Utrecht

