
JANUS DE WINTER, DE SCHILDER - MYSTICUS

Het was de bekende schrijver en psychiater Frederik van Eeden, die de Utrechtse schilder Janus de Winter in juni 1916 introduceerde als „De Schilder-Mysticus“, die „voort zal gaan waar Vincent (van Gogh) is blijven steken, die tot daad zal maken, wat bij Kandinsky en de zijnen nog maar woord en theorie gebleven is“¹⁾.

Deze uitspraak zal zowel voor mensen, die De Winter in zijn laatste levensjaren hebben meegemaakt (hij stierf in 1951), als voor hen die nog nooit over hem hebben gehoord, vraagtekens oproepen. Is hier sprake van een lacune in de kunstgeschiedenis, of uitte Van Eeden een wat al te hoog gespannen verwachting? Voor beide mogelijkheden valt wat te zeggen en beide aspecten zullen in de overzichtstentoonstelling van het werk van De Winter in het Centraal Museum in Utrecht (vanaf 23 november 1985 t/m 9 februari 1986) aan bod komen. Als schrijfster van het begeleidende boek over De Winter ben ik tot de conclusie gekomen, dat hij in ieder geval meer was dan een mislukt en rancuneus schilder van landschapjes en bloemstillevens, zoals hij aan het einde van zijn leven wel gekarakteriseerd werd. 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 wezenlijk stempel gedrukt op het culturele klimaat in Nederland. Hiermee is echter niet gezegd dat het De Winter gelukt is waar te maken wat Kandinsky in zijn boekje *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als ideaal voor ogen stond: het creëren van een eeuwige en universele, geestelijke kunst.

Wie was Janus de Winter? Hij werd op 28 mei 1882 in Utrecht geboren en volgde een opleiding voor ambtenaar bij de Maatschappij tot Exploitatie van Staatsspoorwegen, waar hij tot in 1919 werkzaam was. In die tussentijd is echter veel geschied.

De Winter begon in 1905 plotseling landschapjes en bloemen te schilderen, in de trant van de Haagse School. Pas in de loop van 1913 en 1914 ontwikkelde hij een eigen stijl en werd duidelijk wat hij tot uitdrukking probeerde te brengen. Hij had zich verdiept in de oosterse en boeddhistische filosofie en de in die tijd veel gelezen theosofische literatuur en bleek zelfs „visionaire gaven“ te bezitten. Vanaf 1913 schilderde hij zogenaamde portretten, gedachtevormen en muzikale impressies, die in 1914 volledig abstracte vormen aannamen.

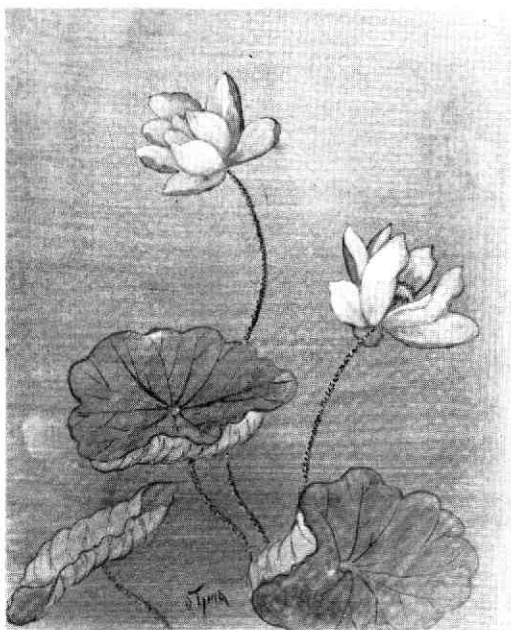
De Winter was in de jaren voor en tijdens de eerste wereldoorlog niet de enige „visionaire schilder“ in Nederland en zeker niet de enige geïnteresseerde in theosofie, spiritisme, of andere mystieke levensbeschouwingen.

Zijn werk maakte dan ook met name indruk op geestverwanten als de schilder-schrijver Theo van Doesburg, de schrijvers Frederik van Eeden en Henri Borel, en in Utrecht onder andere de dichter Henny Marsman en de componisten Willem Pijper en Henri van Goudoever.

Men zou Theo van Doesburg de eerste pleitbezorger van De Winters schilderkunst kunnen noemen. Hij leerde De Winter in het najaar van 1915 kennen via hun beider stadsgenoot en collega Erich Wichman. Van Doesburg was in die jaren nog zoekende (pas in 1917 richtte hij het tijdschrift *De Stijl* op) en zag in De Winter een serieus voorbeeld van de kunstenaar, die het „geestelijke“ tot uitdrukking probeerde te brengen. Bovendien toonden de schilderijen van De Winter een grote verwantschap met het vroege abstracte werk van de Duits-Russische expressionist Wassily Kandinsky, voor wie Van Doesburg grote bewondering had. Van Doesburg deed verscheidene pogingen De Winters werk onder de aandacht te brengen, totdat deze hem in mei 1916 min of meer in de steek liet door te weigeren mee te exposeren met de door Van Doesburg opgerichte kunstenaarsvereniging *De Anderen*. Pas vanaf dat moment kan Van Doesburg, in wiens schilderijen uit 1915 en 1916 duidelijk invloed van De Winter te herkennen valt, afstand van hem nemen. In juli 1916 schreef hij het boekje *De Schilder De Winter en zijn werk. Pscycho - analytische studie*, waarin hij noteerde hoe hij De Winter had leren kennen, hoe hij zijn vreemde, visionaire schilderijen ervaaarde, en wat hij er op dat moment van vond. Uiteindelijk bleek De Winters werk in zijn ogen toch te hartstochtelijk en te weinig doordacht. Hij had het noodzakelijke evenwicht nog niet bereikt.

Intussen kon De Winter zich echter verheugen over de belangstelling van twee nieuwe bewonderaars: de schrijvers Frederik van Eeden en Henri Borel. Zij beloofden hem een eenmanstentoonstelling, die in juli 1916 plaatsvond in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Deze expositie betekende dé doorbraak voor De Winter, wat zelfs enige internationale bekendheid tot gevolg had. Van Eeden, Borel en andere geestverwanten raakten diep onder de indruk van de „visionaire schilderijen“ van De Winter, al hadden ze problemen met het demonische karakter van het werk. Niemand kon echter op tegen de verklaringen van De Winter. Zijn aura-portretten van apocalyptische visioenen zouden de mens zijn eigen lelijkheid doen beseffen. Dit besef was nodig om geestelijk te kunnen groeien en aldus waren De Winters schilderijen van cruciaal belang voor de geestelijke evolutie van de totale mensheid.

Met zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam wist De Winter de interesse van nog



Lotusbloemen, ca. 1930-1935. Gouache-tempera op papier, 50 x 40 cm. Signatuur midden-onder. O'Tjina. Collectie W. J. de Winter. Foto: C.M.U.

twee andere prominenten in de kunstwereld te waken: de kunstcriticus Albert Plasschaert en de kunstverzamelaar Pierre Alexander Regnault. Pas op het moment dat Plasschaert hem opnieuw wees op zijn wat al te expressieve manier van schilderen, kwam De Winter tot inzicht. In oktober 1916 schreef hij aan Van Eeden: „Zeer fel bewogen was m'n visionaire leven zonder dat 't tot een eigenlijk vaste vorm kon komen, daarover later"²⁾. Hij kwam tot de conclusie dat zijn werk alleen dan populair zou worden bij het kopende publiek, wanneer hij meer herkenbare vormen ging schilderen en deze tot grotere perfectie bracht. In de loop van 1917 en 1918 kwam hij met nieuwe onderwerpen, die behalve duidelijker van vorm bovendien nog verwezen naar een „hogere mystiek": vogels en vlinders tussen bloemen en vissen. Toelichtend bracht hij te berde dat hij zich met deze ontwikkeling in de voetsporen van de Chinese Zenboeddhistische schilder- filosofen bevond. Gaandeweg werd het voor De Winter echter steeds moeilijker zijn kunsttheorieën aan dit soort radicale veranderingen in zijn oeuvre aan te passen en tegelijkertijd geloofwaardig te blijven.

Na een tweede tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1918 brak de kritiek van alle kanten los. Met de introductie van deze „kitscherige" vogels en vissen had hij op het verkeerde paard gewed; het einde van zijn succes was nabij.

Feitelijk omvat de periode vanaf 1920 tot aan zijn dood het verhaal van een kunstenaar, die maar met moeite kon accepteren dat zijn roem definitief tot het verleden behoorde. Zijn teleurstelling en rancune richtte zich met name tot die kunstenaars, met wie hij

eens tot de avant-garde behoorde: „de modernen". Na zijn poging in Parijs een lucratiever bestaan te vinden dan hem in Utrecht geboden werd (van 1927 tot 1930) keerde hij in 1930 naar Nederland terug, bevestigd in zijn oordeel. Geen enkele moderne kunstenaar maakte werk dat aan zijn kwaliteitscriteria voldeed en met name de vaders van de moderne kunst: Paul Cézanne en Vincent van Gogh moesten het ontgelden. De Winter hield het voor gezien en koos voor het realisme.

Zo is het mogelijk dat de oudere Utrechters De Winter nog kennen als schilder van winterlandschappen en bloemstillevens. Toch is „realisme" met betrekking tot de schilderijen van De Winter uit de periode 1930 tot 1951 onjuist. Zijn werken waren niet zozeer natuurgetrouw, dan wel, in navolging van Rembrandt, „levenswaar". Zij verwezen naar een diepere inhoud, een betekenis die hij eens aan zijn expressionistische visioenen had toegeschreven.

Zijn bootjes op het vlakke water stonden 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 carraatuur"³⁾.

Behalve dit soort „levensware" schilderijen maakte De Winter in deze periode ook nog vreemde portretten van zogenaamde „huisduiveltjes" en rotslandschappen en bloemen in Chinese stijl. Bij tijden was hij er heilig van overtuigd een reïncarnatie te zijn van een Chinese schilder-filosof, die zijn persoon volledig kon overheersen. Op zulke verheven momenten noemde hij zichzelf O'Tjina. Zijn rotslandschappen of lotusbloemen (afb.) werden met die naam gesigneerd.

De Winter mocht dan als schilder zijn glorie-tijd achter zich hebben, als persoon bleef hij volgens de kunstcriticus Jan Engelman nog altijd de man „die het welbekende potje breken mocht"⁴⁾. Op ledenvergaderingen en feestavonden van het Utrechtse teken- en schildergerenootschap *Kunstliefde* en aan de „Utrechtse kletstafels" maakte hij hier ongelimiteerd gebruik van. Zich wentelend in het aureool van een succesvol verleden, gecombineerd met een enorme belesenheid, kennis en welbespraaktheid, wist hij een mythe rondom zichzelf te creëren, die nooit volledig ontrafeld zal kunnen worden.

Utrecht
Biltstraat 99

Ine Gevers

Noten:

- 1) 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.
- 2) Brief van De Winter aan Frederik van Eeden, ongedateerd (ca. oktober 1916), Van Eeden Museum, Amsterdam XXIV C 90 (1913-1919).
- 3) Janus de Winter, Over primitieven, ongepubliceerde tekst in het De Winterarchief, Centraal Museum, Utrecht.
- 4) Jan Engelman, Te Utrecht overwinterend, *Het Atelier*, no. 9 en 10, december 1937, pp. 5-8.