

Arnold Marc Gorter

(1866-1933)

Schilder van het Oost-Nederlands landschap

Paul Gorter 2011, herziene en aangevulde versie als pdf, 2026

Inhoud

1. Inleiding (citaat dr. H.P. Gorter)
2. 'Moeke' (Geertruida C. Gorter-ten Cate Hoedemaker)
3. Beginjaren, leerling en leraar
4. Motieven en locaties
5. Eerste exposities ('Levende Meesters' en kunstenaarsverenigingen)
6. Kunsthandels (Frans Buffa & Zonen en Kunstzaal Oldenzeel)
7. 1902-1907 (Huwelijk, schoonfamilie en eerste kind)
8. Vrienden en verenigingen I (St. Lucas)
9. Vrienden en verenigingen II (Arti en het Nederlandse kunstklimaat tot 1933)
10. Buitenlandse tentoonstellingen en recensies
11. Nederlandse kritieken en de waardering voor de buitenstudies
12. Ontwikkeling
13. Koningin Wilhelmina en de Noorse reis
14. Vorden en de laatste jaren
15. Tentoonstellingen
16. Bibliografie
17. Vervalsingen en schilderijen in Musea
18. Verantwoording
19. English Summary

Tekst en onderzoek: © P. Gorter 2011/2026; paulgorter@planet.nl , www.paulgorter.nl

De afgebeelde werken bevinden zich in Nederlandse particuliere collecties, tenzij anders vermeld.

Fotografie schilderijen:

Thijs Quispel, Oosthuizen, nummers:

3/7/13/14/21/23b/24/26/29/36/39/46/47/49/50/51/53/54/57/60/63/68/72/74/78/80/81/82/83

Mark Smit Kunsthandel, Ommen, de nrs.: 28/59/65

Kunsthandel Simonis & Buunk, Ede, de nrs.: 23c/ 62

Christie's Amsterdam, 2006 en 2010, de nrs.: 17/18/58/67a.

Copyright: © Christie's Images Limited

Drents Museum, Assen: nr.: 61

Fam. Stuyling-de Lange: nr.: 11

Overige foto's en afbeeldingen uit eigen archief of publiek domein, tenzij anders vermeld.

Foto's, scans en bewerking: © P. Gorter 2011/2026



Afb. 1, 1922

1. Inleiding

Sinds 1983, het jaar waarin de catalogus verscheen bij de tentoonstelling 'De andere Gorter' in Rijksmuseum Twenthe te Enschedé, is er veel onderzoek gedaan op het gebied van de kunst rond 1900.

Voor de monografie uit 2011 (Walburgers, Zutphen) was dat heel nuttig, als basis voor verder onderzoek.

Nu, in 2025/26, dankzij de duizenden kortgeleden gedigitaliseerde kranten en tijdschriften op *Delpher*, kon ik nog veel aanvullend feitenmateriaal vinden. Het leek me daarom zinvol om de tekst uit 2011 aan te vullen en op sommige plaatsen te corrigeren en deze als pdf op mijn site te plaatsen.

De meeste aanvullingen betreffen de tentoonstellingslijst; het is voor sommige jaren verbazend hoeveel hij geëxposeerd heeft, in binnen- en buitenland.

Afbeeldingen van Gorters schilderijen zijn goed te vinden op internet. De site over hem op Wikipedia is goed en geeft behalve een aantal afbeeldingen ook een lijstje met de onderscheidingen die hij kreeg.

Ook de site van kunsthandel Simonis en Buunk laat een groot aantal (verkochte) schilderijen te zien.

Veel van wat op internet te koop wordt aangeboden is echter vals; zelfs bij kunsthandels en veilingen.

(Zie hoofdstuk 17 'Vervalsingen'.)

Hieronder de oorspronkelijke, enigszins bewerkte tekst uit 2011.

Bij de opening van de tentoonstelling 'De andere Gorter' in het Drents Museum in 1984, gaf de jongste zoon van de schilder, Hans Paul Gorter (1914-2001), in de openingsrede zijn visie op zijn vader.¹

De tekst ervan geeft een beeld van wat Arnold Marc Gorter motiveerde om schilder te worden; hieronder een gedeelte van deze toespraak:

Mijn vader was in 1866 in Almelo geboren. Hij overleed in Amsterdam in 1933. Er bestond een groot leeftijdsverschil tussen hem en mij, toen hij overleed was ik 19, maar ik heb toch voldoende jaren van zijn leven bewust mogen meemaken om U een indruk te kunnen geven van zijn persoonlijkheid en van de motieven die hem tot zijn werk brachten.

Mijn vader was erg verknocht aan zijn geboorteland Twente. Hij woonde als jongen buiten Almelo, te midden van het boerenland. Hij zwierf in de omgeving en genoot van het landschap en van de natuur, die daar toen nog in ruime mate aanwezig was. Tot deze liefde voor natuur en landschap werd hij zonder twijfel geïnspireerd door zijn moeder, Geertruida Catherina ten Cate Hoedemaker, zelf een verdienstelijk aquarelliste van bloemenstillevens.

De diepe indrukken, die mijn vader in zijn jeugd opdeed, zijn bepalend geweest voor zijn blijvende liefde voor het landschap van Oost-Nederland, zoals dat zich manifesteerde in Twente, Drente en de Gelderse Achterhoek. Ook toen mijn vader in Amsterdam woonde bleef hij zijn inspiratie zoeken ten oosten van de IJssel.

Het is begrijpelijk, dat hij allereerst rondzwierf door zijn geboorteland Twente, waar vooral het landgoed Twickel bij Delden en de omgeving van Denekamp hem inspireerden. Al in zijn jonge jaren ging zijn belangstelling ook naar Drenthe uit. (...) Pas veel later concentreerde hij zich op de Gelderse Achterhoek.

Men bedenke bij dit alles, dat hij aan het einde van de vorige eeuw in Twente en Drenthe nog een landschap aantrof van een harmonie en een verscheidenheid, waarvan wij ons nauwelijks meer een voorstelling kunnen maken. Niet ten onrechte constateren biologen, dat de natuur van ons land aan het einde van de 19de eeuw zijn grootste verscheidenheid bereikte en dat daarna de aftakeling begon. Dat geldt ook voor het landschap als geheel.

Aan het eind van zijn leven heeft mijn vader het nog moeten meemaken, dat veel van de bevallig kronkelende, levende beken, die hij zo graag schilderde, plotseling door werkverschaffings-projecten waren omgetoverd tot zielloze kanaaltjes.

Ik deelde zijn verontwaardiging daarover en dit is weer mede bepalend geweest voor mijn loopbaan in de natuurbescherming.

Het diepe gevoel voor sfeer, kleuren en vormen van het landschap in de verschillende jaargetijden moet u dus als het Leitmotiv voor het werk van mijn vader zien, meer dan de wens om kunstwerken te scheppen. Ik ben ervan overtuigd dat de ontroering, het diepe genot dat het bekijken van een landschap hem schonk, de drang in hem opriep om daarmee iets te doen, om die schoonheid vast te leggen en die daarmee tevens dieper tot zich te doen doordringen. Want er is geen indringender vorm van waarnemen dan het schilderen of tekenen van het object van iemands schoonheidsbeleving.

Zo zal hij tot de schilderkunst gekomen zijn, zonder zich af te vragen tot welke stroming hij behoorde of wat hij met zijn kunst precies beoogde. Hij wilde kleuren, vormen en stemmingen weergeven op zijn eigen wijze, op de wijze die hem bevrediging schonk, en verder gingen zijn aspiraties niet. Dit verklaart ook de grote continuïteit in zijn werk en het ontbreken van ontwikkelingen naar telkens weer andere uitdrukkingsvormen, zoals men die bij veel andere kunstenaars ziet.

Vaak heb ik hem als jongen op zijn wandelingen vergezeld. Hij vond het prettig iemand bij zich te hebben, die het net zo aanvoelde en die net zo genoot als hij. Dan kon hij tegen dat jongetje zeggen: "Hansjen, kijk eens wat prachtig van kleur dat donkere land tegen dat grijze hout; kijk eens hoe mooi die berk daar staat tegen de lucht!"

Hij had een ongelooflijk geheugen voor de vormen van bomen, voor de manier waarop een tak van een eik anders aan de stam zat dan die van een berk. Hij maakte maar bij uitzondering tekeningen als een geheugensteuntje, maar ging liever de natuur meteen in olieverf vastleggen. Dan trok hij er op uit met zijn onafscheidelijke schilderkistje, in het deksel waarvan een plankje geschoven kon worden om op te schilderen. Tevoren had hij, net als hij bij zijn doeken deed, het plankje al met verfresten in een groen-bruine onderkleur geschilderd. Gezeten op een klapstoeltje, het kistje op zijn knieën, kon hij dan in ongelooflijk korte tijd en in rake toetsen kleur en sfeer van het landschap weergeven. (...)

1. Mr. H.P. Gorter was van 1947 tot 1979 secretaris en directeur algemene zaken van de Vereniging tot behoud van Natuurmonumenten. Hij beschreef de geschiedenis van de natuurbescherming in Nederland in zijn boek: *Ruimte voor de Natuur* uit 1986. Voor zijn natuurbeschermingswerk ontving hij o.m. een eredoctoraat van de Utrechtse Universiteit en de 'Van Tienhoven Preis' van de Universiteit in Bonn.

Voor een landschapsschilder zijn dergelijke buitenstudies onmisbaar, omdat de belichting, de kleuren en de sfeer van het landschap snel kunnen wisselen. De studietjes ontstonden dus onder de druk van snel vastleggen en dat verklaart ook de frisheid ervan. Later, in zijn atelier, moesten de eigenlijke schilderijen gemaakt worden, maar wie denkt dat hij de studietjes dan nauwkeurig tot uitgangspunt nam, vergist zich. Hij had er wel vaak één of zelfs twee bij staan als hij in zijn atelier aan een schilderij bezig was, maar hij liet zijn fantasie de vrije loop en creëerde geheel nieuwe landschappen, waarin hoogstens enkele kleuren of elementen van de studietjes, die als uitgangspunt fungeerden, waren terug te vinden.

Soms kwam zo'n groot schilderij, zoals hij bijvoorbeeld ieder jaar voor de Salon in Parijs maakte, zonder veel moeite tot stand, maar soms was het een langdurige worsteling om de compositie zo te krijgen als hij in zijn hoofd had.

Dan verdwenen er hele bomen en kwamen er andere bij en ging de oorspronkelijke frisheid verloren. Wanneer mijn moeder, mijn oudere broer en ik soms naar het atelier geroepen werden om te komen kijken en te zeggen wat we ervan vonden, kon hij onze kritiek eigenlijk slecht velen, werd soms kwaad, maar bleek later onze opmerkingen wel ter harte te hebben genomen.

Door zijn studie kwam mijn vader in Amsterdam terecht en deze buitenman bleek best te gedijen in de sfeer van het Amsterdamse kunstleven. (...) Mijn vader was een harde werker, die elke dag, ook op zondag, van 's morgens 8 uur tot omstreeks 1 uur op zijn atelier te vinden was. Hij had een goede tenor en als het schilderen goed vlotte hoorden wij boven ons de opera-aria's uit zijn atelier opklinken.

Na een middagdutje op zijn atelier begaf hij zich te voet door de stad naar Arti, veelal in gedachten verzonken, maar gelukkig zonder verkeersongelukken! Op Arti besprak hij de lopende zaken op het bureau, om zich daarna over te geven aan het gezellige sociëteitsleven met zijn kunstbroeders. (...)

Tot zover deze persoonlijke herinneringen van Hans Gorter aan de laatste levensjaren van zijn vader.



2. 'Namiddag aan de Vordense Beek', doek 40x50 cm.

2. 'Moeke': Geertruida Catharina Gorter-ten Cate Hoedemaker (1828-1907)

Een biografie over Arnold Gorter zal moeten beginnen met aandacht voor zijn moeder, door hem en haar andere kinderen altijd 'Moeke' genoemd, die hem liefde voor de Natuur bijbracht en de eerste beginselen van het schilderen, samen met een eerste begrip van Kunst.¹

Op 25 december 1897 verscheen ter gelegenheid van Geertruida's zeventigste verjaardag in het weekblad *De Wereldkroniek* een artikel over haar. Het is de enige eigentijdse biografische tekst over haar en bevat terloops informatie over Arnold en de sfeer waarin hij opgroeide, reden te meer om die tekst hier weer te geven; iets ingekort en in de originele spelling.



3. Geertruida C. Gorter-ten Cate Hoedemaker: 'Anemonen', aquarel, 33,5x47 cm

"Eene Rozenkoningin

Den eersten Januari 1898 hoopt één onzer meest begaafde bloemenschilderessen, Mevr. Gorter, geboren Ten Cate Hoedemaker, haren 70sten jaardag te vieren (...). Mevrouw Gorter mag op den genoemden datum niet alleen op een lang tijdperk, maar ook op een zeer druk en veelbewogen leven terug zien.

Op het gebied der kunst is zij zoo goed als geheel autodidacte. Allicht heeft zij in hare kinderjaren, als duizenden van hare tijdgenootjes wat tekenles gehad, maar van opleiding tot kunstenaress was nooit sprake. Op betrekkelijk jeugdigen leeftijd is zij gehuwd met den heer B. Gorter en daarna achtereenvolgens moeder geworden van niet minder dan twaalf kinderen, zoodat ieder begrijpt, dat er voor teekenen of schilderen zelfs geen snipperuurtjes overbleven.² Wel mag zij in die vele jaren gedacht hebben: 'als de kinderen groot zijn...' (...). Nu zijn reeds sedert betrekkelijk vele jaren de kinderen groot; van haar twaalfstal heeft zij een meisje verloren op zeer jeugdigen leeftijd, maar het echtpaar Gorter heeft de elf anderen mogen zien opgroeien, totdat nu een tiental jaren geleden de oudste dochter, zelve reeds moeder van vijf kinderen, overleed. De tien overigen zijn nu allen volwassen en heinde en verre verspreid zoowel in het vaderland als in Indië en Amerika. Een thuisgebleven dochter heeft Mevr. Gorter de zorg voor het huishouden van de schouders genomen en toen heeft deze laatste getoond wat liefde voor kunst en natuur, gepaard met een voortreffelijken aanleg, vermogen.

¹ In de zomer van 1997 werd in het Museum voor Heemkunde te Almelo een expositie van Moeke's werk gehouden. De hierbij verschenen catalogus bevat veel afbeeldingen van haar aquarellen. De tekst van dit hoofdstuk is een herziene en uitgebreide versie van mijn tekst in deze catalogus. Ik vraag me daarin af wanneer er eens een tentoonstelling aan Gerardine van de Sande Bakhuyzen gewijd gaat worden. Toevallig werd eind van dat jaar inderdaad de eerste tentoonstelling van haar en haar vader en broer gehouden in het Historisch Museum van Den Haag, met mooie catalogus, maar haar contact met Moeke is daarin niet vermeld.

² Dit is toch niet helemaal waar; zij nam wel tijd voor het portretteren van haar kinderen rond 1864 en stelde in 1877 twee bloemstukken ten toon. (Zie de lijst met haar tentoonstellingen.)

Ofschoon bloemstukken op tentoonstellingen en kunstbeschouwingen gewoonlijk niet in de eerste plaats de aandacht der grote menigte tot zich trekken, zag men toch in de laatste jaren, wanneer mevr. G. had ingezonden meestal een groepje personen stilstaan, omdat ieder, kunstenaar of leek, aanhanger der oudere of der nieuwere richting, terstond gevoelde, hier een kunstuiting voor zich te hebben van zeer hoogen rang.

En deze hoogte heeft mevr. Gorter bereikt tusschen haar 60ste en 70ste levensjaar, ook nu zonder eigenlijke leiding, maar haar voordeel doende met wenken van allerlei schilders en schilderessen, met wie zij in aanraking kwam. Dankbaar noemt zij steeds de namen van de heeren Valkenburg, Huibers en anderen, inzonderheid ook van mej. Van de Sande Bakhuyzen.

Verreweg het meeste echter heeft zij (de wereld schijnt te dezen opzichte bij haar omgekeerd te zijn) te danken aan haren jongsten zoon, den bekenden kunstschilder Arnold M. Gorter te Amsterdam, die in zekeren zin de leidsman van zijn moeder geworden is. (...) Het is nog niet lang geleden dat zij mij schreef: 'Arnold vindt dat ik goed vooruit ga'. Wel in waarheid eene zeldzame uitdrukking, wanneer men bedenkt dat zij gebezigd is door eene vrouw tusschen de 65 en 70 jaren oud. Maar desniettemin eene uitdrukking waarin veel waarheid was. En niet alleen haar Arnold dacht er zoo over, maar 't publiek ook stelde hare stukken al meer en meer op prijs. En wat een kinderlijke vreugde, wanneer hare stukken gunstig werden gerecenseerd en ook hoe langer hoe meer werden verkocht. (...)

Te meer is ieder die haar kent met bewondering voor deze kunstenaress bezield, omdat zij in hare gezondheidstoestand bijna onoverkomelijke bezwaren heeft te overwinnen. Mevr. G. lijdt in vrij sterke mate aan doofheid, en dit is misschien een reden te meer voor haar geweest, om zich af te zonderen en zich aan hare kunst te wijden. (...) Bijna uitsluitend schildert mevr. G. bloemstukken, hetzij als aquarel, hetzij in olieverf, en op 'Friso' bij Almelo waar de heer en mevrouw Gorter wonen, kweekt zij zelve van allerlei bloemen de prachtigste exemplaren, zoo dat zij te allen tijde uitnemende modellen voor hare studiën tot haren dienst heeft. Inzonderheid worden door haar de fijnste rozen geënt en gekweekt, en daarom acht ik het boven dit opstel geschreven opschrift gerechtvaardigd. Friso is een in menig opzicht merkwaardig plekje. Of de aangeboren schoonheidszin van mevr. G. op den aanleg aldaar veel invloed gehad heeft, of omgekeerd het schoone Friso haren zin voor natuur en kunst slechts te meer heeft ontwikkeld, durf ik niet beslissen. Maar wel weet ik, dat ieder die er voorbij rijdt of voorbij wandelt, den indruk krijgt van stille harmonie, en dat Friso bij menigeen bekend is om zijne zeldzame schakering van groene tinten. Hier is blijkbaar elke boom en plant met zorg gekozen. (...)"

Tot zover het citaat uit het met N. Ellensa ondertekende artikel uit de Wereldkroniek.³

Geertruida Catharina ten Cate Hoedemaker werd 1 januari 1828 geboren te Lonneker als één van de acht kinderen van Hendrik ten Cate Hoedemaker (1787-1836), die de achternaam van zijn moeder: Maria G. Hoedemaker aan zijn naam had toegevoegd, en Hendrikje Walkate (1795-1839).

Hendrik ten Cate Hoedemaker had negen broers en zussen, die Ten Cate bleven heten en die allen trouwden met leden van bekende textielondernemers-families; de hervormde of doopsgezinde 'fabriqueurs'-families uit Twente, zoals Blijdenstein⁴, Willink, Van Heek⁵, Jannink en Ter Kuile. Ook Moekes grootvader Herman ten Cate (1759-1816) was zo'n doopsgezind fabriqueur.

³ De naam N. Ellensa moet welhaast het pseudoniem zijn, als palindroom, van A(gatha) Snellen (1862-1948), kinderboekenschrijfster en oprichtster van een school in Utrecht. Zij schreef o.m.: *In de Muizenwereld* (Amsterdam, 1894), geïllustreerd door L.W.R. Wenckenbach en op muziek gezet door Cath. van Rennes.

⁴ Hendriks zus Catharina ten Cate (1786-1845) trouwde met de destijds belangrijkste Enschedese textielabrikant Benjamin W. Blijdenstein (1780-1857). Hun gelijknamige zoon was oprichter van de Twentse Bank. Een van hun dochters was schilderes Christina Alida Blijdenstein, de hierna besproken vriendin van Moeke. Zie: R.W. Jansen: *Stoom Aflazen*, Delden 2008.

⁵ Hendriks zus Maria Geertruid ten Cate (1794-1837) trouwde met Helmich van Heek (1785-1847); hun jongste kind: Gerrit Jan van Heek (1837-1915), was stichter van het textielconcern G.J. van Heek & Co en vader van Arnolds hierna ter sprake komende leerlingen Bertha en Gus.



4. Moeke's geboortehuis; restant van het klooster 'Mariavlucht' te Glane (foto 2018)

Hendrik, haar vader, kocht in 1818 de restanten van het voormalig nonnenklooster te Glane, net over de grens bij Gronau, met ca. 17 ha. bos en bouwland. Het klooster was omringd door een vierkante gracht. Het bewaard gebleven deel van het gebouw uit de 18^{de} eeuw werd tot een grote woning verbouwd en een bijgebouw tot een weverij. In een ander bijgebouw werd een jenerverstokerij begonnen. Hier, op dit klooster-eiland te Glane, kon Geertuida als spelend kind al haar liefde voor de natuur, bomen en bloemen opdoen.⁶

Maar zij verloor haar ouders al op jonge leeftijd, kort na elkaar. Als 12-jarige wees werd zij in huis genomen door een oom en tante, Herman ten Cate en zijn vrouw Anna J. Paschen, die zelf kinderloos waren.

Deze Herman ten Cate (1804-1864) was predikant te Hengelo. Uit deze tijd, toen Geertruida bij haar oom en tante woonde, zijn enkele door haar opgeschreven overdenkingen bewaard gebleven, waaruit hieronder twee passages zijn opgenomen; vooral omdat er een beleving van de natuur uit blijkt die al veel doet denken aan de schilderijen die haar zoon Arnold later zou gaan maken.

Groot verschil is wel dat zij die Natuur toen steeds zag als schepping Gods, terwijl voor Arnold de Natuur een entiteit op zich werd. Maar evenzeer blijkt zij die Natuur te hebben gezien als symbool voor haar innerlijke onrust en tweestrijd:

"January 28, 1845

O, natuur hoe schoon zijt gij in uwe wisselingen en eeuwige verandering. Welk een weemoedig en tog zoo aangenaam gevoel doorstroomt mij, zelfs bij uwe somberste toneelen! Hoe schoon is het, als de korte en droevige winterdagen opgevolgd worden door een nog droeviger avond. Als de maan nauwelijks opgegaan zich half verschuilt achter zwarte dreigende wolken en slechts een flauw en spookachtig licht werpt op het nachtelijk toneel, als hier en daar een ster flets wenkt naar een beter vaderland, als de wind zich dan eens droef en klagend, dan eens met een verwoed geloei doet hooren, terwijl zij langs den grijzen horizont de wolken in snelle vaart voortzweept en een onafgebroken, maar niet zeer harde regen het droevige nog vermeerdert.

O, hoe heerlijk zoude het dan zijn zich voor enige uren ontzigtbaar te maken, om voort te zwerven in die woeste en schoone streken welke slechts zelden door een menschenvoet beroerd worden, om ongestoord te luisteren naar de doffe zwaarmoedige en tog zo muzikale toonen van den stormenden wind, om te zien hoe de dreigende lucht zich spiegelt in de waterplassen en beken welke het heuvelachtige landschap doorslingert, om te zien hoe het water druïpt van de trodse eiken en de nog altoos groene takken der sombere dennen, terwijl in deze diepe eenzaamheid geene toonen dan die der beroerde natuur het oor kunnen treffen.

⁶ Zie: J.J. van Deïnse: *Uit het land van Katoen en Heide*, Enschedé 1922, p. 463 e.v. en: Paul Gorter: Geertruida (Gorter-) ten Cate Hoedemaker, in *Jaarboek Twente 2019*, p. 61-71.

Nu, terwijl de natuur zich zoo vertoont, maar ik haar slechts van deze hoogte door een raam beschouwen mag, wordt de lust zoo levendig in mij om eenzaam door de bosschen te dwalen, om ongestoord te denken aan de grootheid van Hem wiens almacht en Vaderlijke liefde dit alles zoo schiep, en dankbaar gevoel ik het begaafd te zijn met een geest die dit alles gevoelen en zich nog hooger verheffen kan. Het schijnt als stemde de geheele natuur in tot een lijke zang voor de tallooze dooden wier stof sedert eeuwen vergeten, rust in den kouden schoot der aarde.

Gij, o wind, die nu mijne haaren doet fladderen om hals en schouders, gij kwaamt over het graf mijner dierbare ouders, mijner lieve zachte moeder, gij deedt de dorre grashalmen op hun graf huiveren van koude en uw klagend lijke zang weergalmde ook over hunne graven.

Weldra zal de plassende regen ook mijn stof doorweken, en ook ik zal den langen slaap slapen met zoo velen die mij dierbaar zijn; deze reis is kort, weldra zijn wij haar ten einde, en dan, vaarwel o natuur met al uwe schoone tooneelen, mijn geest snelt dan naar een nog veel schooner oord, waar geene hartstochten en driften, welke ons hier zoo dikwijls benevelen, meer zullen zijn. O, mijn Vader, herinner mij dikwijls het korte onzer reis op aarde en het eindeloos en gerechtig doel derzelve."



5. A.M. Gorter: 'Winternacht', olieverf/doek, 1907. (van oude reproductie, afm. onbekend)

In dit roerende betoog (dat soms denken doet aan tijdgenote Charlotte Brontë's *Jane Eyre*, eveneens wees, maar door veel minder goede familieleden opgevangen) geeft Geertruida blijk van een zeer eigentijds Romantisch natuur-ervaren.

De passages waarmee het fragment hieronder begint, over het mooie van droevige winterdagen en van een nacht waarin de maan nauwelijks verschijnt, geven beelden in gedachte die al lijken op de desolate landschappen die haar zoon Arnold later zou schilderen, zoals het hierboven afgebeelde nachtelijk winterlandschap.

Ze zou graag door dit nachtelijk landschap gezworven hebben, maar mocht dat blijkbaar niet van haar pleegouders en destijds zal dit ook algemeen als ongepast en gevaarlijk zijn beschouwd.

Zelfs overdag en bij goed weer was het een burgermeisje al nauwelijks toegestaan alleen te gaan wandelen. Maar ze deed dat soms toch, zoals in het volgende fragment te lezen is.

"Hengelo 25 December 1845

Het is dan weder winter en kerstdag. Eene eenzame wandeling, voor kerk gedaan, voerde mij over eenen ongebaande veldweg langs den nog onbelemmerd voortstroomende beek welker oevers hier en daar stiel en bergachtig de geheel onbebaande natuur vertoonden. Het is dan weder kerstdag, nog enkele dagen en wederom is er een jaar van mijn leven verlopen en is mijn achttiende jaar ingetreden. Als gisteren nog heugt mij mijn laatste geboortedag, nog weet ik wat ik toen dacht en deed en zag. Zo is weder een groot gedeelte van de schoonsten tijd mijns levens voorbij, waarin de eene dag bijna als de andere verliep en schijnbaar niets voorviel en waarin tog voor mijn hart zoo veel veranderd was.

Een schoone droom mijns levens werd van zijne schitterende beelden beroofd, terwijl eene onaangename besluiteloosheid de hevigste stormen in mijn hart te weeg bragt en ik verlangend terug zag op de vervolgen dagen van verwachting, vrees en hoop. Maar ook die tijd ging voorbij. In dien strijd verloor ik de zachte verhevene droombeelden van een bovenaardsch geluk, maar verkreeg rust en kalmte."

De 'geheel onbebaande natuur van de stijl bergachtige beekoever' is bijna een visioen van Arnolds toekomstige schilderijen, waarin de hoge oevers van nog niet gekanaliseerde beken en slootkanten zo'n belangrijk gegeven werden.

Omstreeks die tijd werd zij geportretteerd door schilderes Alida Blijdenstein (1823-1859; eigenlijk Christina Alida, maar zij gebruikte haar tweede voornaam). Dit was een nicht en vriendin die schilderles gekregen had van historieschilder J.W. Pieneman en bloemschilderes Adriana Haanen. Alida wilde zich dus zeer serieus aan de schilderkunst wijden, en vooral aan het portretschilderen, maar is veel te jong gestorven.⁷ Zij kan Geertruida aangespoord hebben om ook te gaan schilderen, of om met schilderen door te gaan. Op dit portretje lijkt Geertrui, met ganzeveer in de hand, te peinzen over een brief of een dichtregel.



6. Portretje van Geertruida door Alida Blijdenstein, ca 1846. olieverf, marouflé 32x35 cm.

Uit 1851 is een brief aan Geertrui bewaard gebleven waarin een jonge dominee haar zijn liefde betuigde. Ze moet haar schrijftalent toen in afwijzende zin ingezet hebben en misschien was ze al niet meer 'vrij', want het jaar daarop trouwde ze met de uit Sneek afkomstige Barend Gorter (1828-1913).⁸

⁷ Zie: Catalogus tentoonstelling Rijksmuseum Twenthe, Enschedé mei 1932: *Christina Alida van Heek-Blijdenstein 1823-1859, Schilderijen en teekeningen uit particulier bezit*. Zij is in 1856 getrouwd met Hendrik J. van Heek.

⁸ Oudste zoon van Gosse Gorter (Sneek 1805-1870) en Hinke ten Cate (Borne 1809 - Sneek 1860).

Deze was met een compagnon, een zeepziederij en olieslagerij begonnen aan de Hofkamp in Almelo.⁹ Later vestigde hij zich ook als assuradeur.¹⁰ Hij was tevens van 1861 tot 1871 voorzitter van de Doopsgezinde kerkeraad en bleef zijn leven lang diaken. Het echtpaar kocht enkele hectaren bos- en weidegrond in Ambt-Almelo, ten zuiden van de stad en liet daar in 1862 een huis bouwen dat de naam 'Friso' kreeg. De grote tuin om het huis gaf volop gelegenheid voor Moeke om rozen te kweken. Het huis kreeg opvallend grote ramen die uitzicht op de tuin gaven en het huis ook licht genoeg maakten om ergens binnen een stilleven met de zelf gekweekte bloemen te arrangeren. Huize Friso werd na Barends overlijden o.m. bejaardenhuis, uitvaartcentum en kantoor en is pas in 2016 afgebroken.¹¹



7. A.M. Gorter?: Voorzijde van Huize Friso, met rozenperken, olieverf op doek/marouflé, 40x60 cm¹²

Het is jammer dat de meeste van haar bloemstillevens ongedateerd zijn, zodat niet bekend is hoe Geertruida zich heeft ontwikkeld. In het artikel wordt ze "*zo goed als autodidact*" genoemd. Toch maken haar bloemstillevens geenszins een naïeve indruk en is het interessant haar werk te bezien in het licht van de opvattingen in haar tijd over dit genre.

Haar tijd; dat is vooral de tijd van de eerste generatie van de Haagse School: J.H. Weissenbruch (1824-1903), W. Roelofs (1822-1897) en P.J.C. Gabriël (1828-1903) zijn ook allen geboren in de twintiger jaren van de negentiende eeuw. Maar zij waren vernieuwers die pas veel later bekend werden. Haar tijd werd nog gedomineerd door kunstenaars die we nu de Romantische, zich op de 17de eeuw beroepende, schilders noemen.

⁹ Eerst, of tevens, in Borne met Jan T. Bussemaker, later Karel ter Horst, daarna opnieuw J. Bussemaker samen met diens zoon Barend Bussemaker.

¹⁰ Hij was in ieder geval in de jaren 1890 zelfstandig assuradeur (Fa. Barend Gorter & Co.). De ziederij werd door zijn zoon Hendrik (1860-1939) voortgezet.

¹¹ Bornsestraat 293. De eerste steen werd gelegd door zoon Gosse (toen 5 jaar). Het huidige Almeloise bejaardenhuis 'Friso' was er tot 1977 gevestigd en behield de naam toen het naar nieuwbouw elders vertrok. In 1978 werd het zorgvuldig gerestaureerd en verbouwd tot uitvaart-aula en is daarna nog kantoor geweest. In 2002 werd sloop aangevraagd. Samen met Almeloise historische verenigingen begonnen we een (vergeefse) actie voor het behoud ervan. Het was een monumentwaardig voorbeeld van villabouw uit deze periode. Het is nu herbouwd in een luxueuze postmoderne versie, maar toch met veel begrip voor de oude structuur.

¹² Dit ongesigeneerde schilderij, dat altijd in de familie bleef, lijkt mij nu stilistisch eerder van Julius (of Gerardine) v. d. Sande Bakhuyzen dan van Gorter. Vooral de bomen zou hij anders hebben geschilderd, maar het kan een vroeg werk zijn.

Invloed van Gerardine van de Sande Bakhuyzen.

Even verderop in het artikel blijkt al, dat ze toch wel "*wenken*" heeft ontvangen van de schilders Hendrik Valkenburg (Twello 1826-Amsterdam 1896) en Jan Derk Huibers (Deventer 1829-Amsterdam 1919). Laatstgenoemde werd later leraar van Arnold op de Rijksnormaalschool te Amsterdam en was evenals Valkenburg, schilder van het 'boerenleven' en niet zozeer van bloemstukken. Veel belangrijker lijkt mij daarom de invloed van de als derde raadgever genoemde Gerardine J. van de Sande Bakhuyzen (Den Haag 1826-1895), die als de belangrijkste Nederlandse bloemenschilder van die periode mag worden beschouwd.

In Nederland werd in die tijd het schilderen van bloem- en fruitstillevens vooral door vrouwen beoefend. Het is typerend voor de toenmalige verhoudingen dat, terwijl de mannelijke schilders naar buiten trokken en het landschap ontdekten, de vrouwelijke zich verdiepten in het stilleven binnenshuis, want buiten schilderen was, net als alleen wandelen, onbetamelijk voor vrouwen. Maar gelukkig bevond het bloemstuk-genre zich destijds ergens op de drempel tussen binnen en buiten. Het bloemstilleven was formeel nog geheel gebaseerd op de 17de en 18de eeuwse traditie. Het motief bestond altijd uit een vaas, kruik of mand gevuld met verschillende soorten bloemen, staand op een stenen, liefst marmeren tafelblad tegen een effen donker fond. Er werd meestal op een doek van staand formaat geschilderd.

Gerardine van de Sande Bakhuyzen gaf het genre echter een romantisch naturalistische lading. Op een bepaald punt in haar ontwikkeling schilderde zij de bloemen niet meer in een vaas, maar buiten op de grond. De bloemen liggen daar samen met takjes, boombladeren en onkruid als een bijeen geharkt hoopje tuinafval, half verlept, maar met een enkele roos nog in volle bloei. Alles in clair-obscur en met een zeldzaam mooie stof-uitdrukking. Dit van tafel nemen van de bloemenvaas, die buiten leeg gooien en vervolgens de soms al uitgebloeide bloemen gaan schilderen samen met dorre bladeren en wat er nog meer op de grond ligt, was een breuk met de traditie die niet zo gauw wordt opgemerkt. Tevens werd het 'bloemstuk' hiermee eigenlijk overgeheveld naar een ander genre, namelijk dat van het landschap. Veelzeggend is ook dat Gerardines schilderijen dan een liggend, een 'landschap' formaat krijgen.

Gras, mos, overhangende takken, bosgrond en een enkele boomstronk worden opgenomen in de compositie. Het romantische idee dat de natuur ongekunsteld op zijn mooist is, krijgt bij haar de vorm van het schijnbaar toevallige. Schijnbaar, want deze motieven zijn toch zorgvuldig gearrangeerd. Dat Gerardine daadwerkelijk buiten heeft geschilderd, blijkt ook uit de 'zonnevlekken' op enkele schilderijen, ze was een van de eerste in Nederland die dit deed. Op sommige van haar laatste doeken is een landschap met horizon de achtergrond.

Welke invloed kan Gerardine op Geertruida's schilderwijze gehad hebben? Misschien is er invloed te zien in het meestal ontbreken van een fond; een egale achtergrondkleur, maar zeker in het soms suggereren dat de bloemen buiten liggen, af en toe benadrukt door een boomstam.

Het van bovenaf bekeken motief en het liggende formaat zijn ook kenmerkend voor Gerardine van de Sande Bakhuyzen's invloed, maar aan het licht en donker; het clair-obscur, dat deze zo betekenisvol hanteerde, had Geertruida geen boodschap. Daarvoor was aquareel ook niet het juiste medium.

Gerardine schilderde voornamelijk in olieverf. Moeke heeft weliswaar enkele olieverf-schilderijen gemaakt, maar deze vallen minder buiten de traditie dan haar aquarellen.

Een enkele keer aquarelleerde Geertruida buiten in de tuin bloeiende bloemen.

Eigen aan haar aquarellen zijn de heldere kleuren, nu vaak wat verbleekt helaas; maar op de in een portefeuille bewaarde bladen zijn ze helderder en dekkender dan destijds gebruikelijk was.

Ook eigen is de beeld-afsnijding soms dwars door een bloem heen, wat we nu 'inzoomen' zouden noemen.

Regelmatig exposeerde ze haar werk, maar zoals toen gebruikelijk was, altijd in groeps- of verenigingsverband. Ze zond in voor de charitatieve vrouwenvereniging 'Arbeid Adelt' en voor de kunstbeschuwingen die het Amelose genootschap 'Almelo Vooruit' organiseerde in de plaatselijke sociëteit. Ook blijkt uit de catalogi van de (verderop in dit boek besproken) 'Tentoonstellingen van Levende Meesters', dat ze daar verschillende keren werk liet zien.

Voor zover na te gaan was dat voor het eerst in 1877 in Amsterdam, waar ze inzonderde aquarellen: 'Waterlelies' en 'Rododendrons' (fl. 100,- elk). En al in het jaar daarop toonde ze vier aquarellen op de tentoonstelling met werken 'uitsluitend door vrouwen vervaardigd' in Leeuwarden.

In 1894 exposeerde ze in Rotterdam bij de 'Levende Meesters' tegelijk met haar zoon Arnold, die er toen twee schilderijen liet zien.

Arnold Gorter zou volgens het *Wereldkroniek*-artikel de belangrijkste 'raadgever' van zijn moeder zijn geweest. Maar hier moet het artikel niet al te serieus genomen worden, want uit het voorgaande moge blijken dat die rol eerder aan Gerardine van de Sande Bakhuyzen moet worden toebedeeld, dan aan de jonge Arnold. Die was immers nog maar 10 jaar op het moment dat zijn Moeke exposeerde bij de 'Levende Meesters' in 1877, en zij de daaraan voorafgaande ballotage al kon doorstaan. Ze had dus al veel eerder voldoende vakkennis opgedaan. Ongetwijfeld is zij juist de eerste raadgever van haar jongste zoon geweest. Hij zou waarschijnlijk nooit schilder geworden zijn, als hij haar niet had zien aquarelleren en als zij niet haar enthousiasme voor de natuur, voor de winternachten en beekoevers, op hem overgebracht had.

Geertruida schreef, op 75-jarige leeftijd, hierover in een brief uit 1903. Ze schreef die aan Hélène Hertz-Bachrach, de moeder van haar pas met Arnold getrouwde schoondochter Sophie, meestal Fieke genoemd. Na zich bezorgd te hebben getoond over het mondaine leven dat zoon en schoondochter er in Amsterdam op na hielden, vervolgde ze:

"Als aankomende jongen was Arnold zoo vertrouwelijk en zoo hartelijk, alles wat hem betrof vertrouwde hij mij toe, zelfs zijn eerste jongensliefde. Als wij dan samen wandelden, beide vol verrukking over de schoone natuur, had ik zoo ongemerkt gelegenheid invloed uit te oefenen op zijn gedachten. Maar later, ook door mijn toenemende doofheid, werd dat minder, men kan niet alles uitgillen en zoo langzamerhand oefende zijn verkeer met anderen ook zijn invloed op hem uit, en bracht hem in een meer moderne richting, die dikwijls in strijd was met mijn ouderwetsche levensopvatting. Boeken die hij mooi vond, zoals van Zola, stootten mij af en gaven mij het gevoel alsof de wereld zoo slecht en zoo ellendig was, dat het leven de moeite niet meer waard was. Opgevoed in een kring van goede menschen, waaronder een paar door mij bewonderd werden, wist ik wel dat er ellende en kwaad was, maar kwam er niet mee in aanraking. Oom, mijn voogd en opvoeder, was predikant en met hem bezocht ik de armen, maar zag ook dat zij geholpen werden; het was wel treurig maar niet hopeloos, zooals nu de meeste boeken ons het leven afschilderen. Daarbij was mijn voogd oprecht geloovig, wat een groote zegen is, maar ik zelf kon niet zoo geloovig zijn, in alle opzichten. Toch was ik vast overtuigd dat een liefderijk Vader ons lot bestuurt en een Vader der weezen is. Maar in het leven zag ik dat dit een schoone droom was, ik zag kinderen van goede ouders mislukken omdat ze in verkeerde handen vielen, en zoo veel bittere ellende door de zegepraal van egoïstische harde menschen.(...) Ik geloof wel dat het nuttig en noodig is dat er gewezen wordt op de veele ellende die rond ons heerst, maar ik kan er zoo niets meer aan doen, en het stemt mij dan zoo somber, oude menschen zijn niet meer zoo elastiek als jonge.(...) Bij al mijn kinderen en de veele zorgen daaraan verbonden, was steeds mijn stil gebed dat zij niet mogten verloren gaan; niet om rijkdom en eer.(...)"

Het lijkt er niet op dat Arnold 'verloren is gegaan om rijkdom en eer'. Ook niet in de ogen van Moeke als zij zijn latere carrière zou hebben meegemaakt. Geheel wars van 'rijkdom of eer' was hij zeker niet; maar zonder ambities kon een kunstschilder niet van van zijn werk leven. Anders dan bijvoorbeeld een dichter moest - en moet - een schilder een atelier hebben en goed materiaal gebruiken.

Om dit te bekostigen moest men schilderijen verkopen. Subsidiereregelingen bestonden niet en er moest zakelijk handel gedreven worden met wat men produceerde; daar was geen ontkomen aan.

Het maecenaat stelde in Nederland weinig voor en het overheidsbeleid nog veel minder.

Zelfs de weinige Nederlandse museale collecties van eigentijdse kunst bestonden vrijwel geheel uit particuliere schenkingen en bruiklenen.

Moekes aanvankelijk strenge Doopsgezinde geloof en moraal had zij zelf al verlaten en werden niet door Arnold overgenomen. Hij sloot zich in Amsterdam wel aan bij de pas opgerichte 'Vrije Gemeente'. Dit was een vanuit Vrijzinnig Protestantse hoek ontstane beweging die enigszins in de buurt van de toen in opkomst zijnde Theosofie stond. De Natuur moet in Arnolds opvatting steeds de hoofdrol hebben gekregen.

Na het overlijden van Arnolds vader in 1913 werden Huize Friso en de inboedel verkocht; van Moekes schilderwerk werd, nadat haar kinderen er een keuze uit gemaakt hadden, twee veilingen georganiseerd waarvan de opbrengst voor 'liefdadige doeleinden' werd besteed.

Exposities 'Moeke', G.C. Gorter - ten Cate Hoedemaker:

Niet dateerbaar zijn haar deelnames aan de verkooptentoonstellingen van liefdadigheidsvereniging Arbeid Adelt.

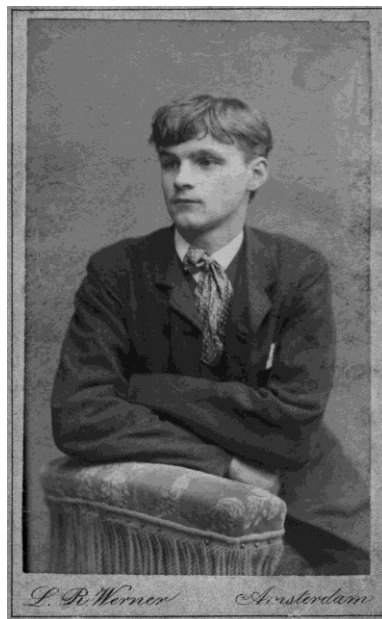
- 1877 Driejaarlijkse Levende Meesters, Kon. Academie, Amsterdam (2: *Waterlelies* en *Rhododendrons* in de cat. olieverf)
- 1878 'Eerste Ned. Tentoonstelling van voorwerpen van Nijverheid en Kunst uitsluitend door vrouwen vervaardigd', Leeuwarden (4)
- 1881 Levende Meesters, Arti, Amsterdam (3)
- 1882 'Kunstwerken door Vrouwen', Kunstzaal Panoramagebouw, Amsterdam (4: o.m. *Asters* en *Vruchten en bloemen*)
- 1886 Driejaarlijkse Levende Meesters, Rijksmuseum, Amsterdam (1: *Bloemstuk 'sapverven'*)
- 1888 Loterij t.b.v. arme leerlingen; Ver. voor Teekenonderwijs, Harmonie Zwolle: (1: *Bloemen*)
- 1892 Driejaarlijkse Levende Meesters, Tent. gebouw Nieuwezijds Voorburgwal, Amsterdam (2)
- „ 'Tentoonstelling van schilderijen, aquarellen en etsen van hedendaagse en vroegere schilders uit Overijssel, Gebouw der Stad, Zwolle (2: verkocht: *Azalea's*)
- 1894 Levende Meesters, Academie, Rotterdam (3; w.o. *Primula's*)
- 1897 Sociëteit Almelo; Portefeuilles Pulchri en Kunstliefde: (1: verkocht: *Seringen*; ook o.m. P. Mondriaan, die de houtskooltekening '*Kalm Leven*' verkocht)
- 1898 Sociëteit, Almelo
- 1899 Sociëteit, Almelo
- 1901 Sociëteit, Almelo
- 1901/2 Ned. Indische Kunstkring, Batavia (6)
- 1902 'Pro Boer' tentoonstelling (benefiet Zuid-Afrikaners), Scheveningen en later Sted. Mus. Amsterdam (2)
- 1905 Kunstliefde, Utrecht 'portefeuille'; ook naar o.a. Hoorn (ca. 5)

Postuum:

- 1915 Schouwburgzaal, Almelo: veiling nagelaten werken (120)
- 1916 Foyer Grote Sociëteit, Enschedé: veiling nagelaten werk. (30)
- 1997 'De Rozenkoningin', Museum voor Heemkunde (nu Stadmuseum), Almelo¹³
- 2017 'De Rozenkoningin' Museum Bussemakerhuis, Borne¹⁴

¹³ Deze tentoonstelling en de catalogus ervan waren het initiatief van Inge Fullagar-Gorter (1929-2022), ook een achterkleinkind van Moeke.

¹⁴ Connectie met het Bussemakerhuis: de laatste bewoners met de naam Bussemaker van dit 18^{de} eeuwse fabriqueurshuis waren Moeke's oudste dochter Hinke die in 1874 getrouwd was met Barend Theunis Bussemaker. Barend Gorter was compagnon van diens vader Jan Bussemaker en staat tevens ingeschreven als wonend in het Bussemakerhuis tot 1850. Het leek mij door deze connecties heel passend er een tentoonstelling over Moeke te organiseren.



8. Student in Amsterdam, ca 1884

3. Beginjaren; leerling en leraar

Een artikel uit 1922, gebaseerd op een interview, laat iets los over de eerste schilderpogingen van de jonge Arnold.¹ Na de invloed van zijn moeder genoemd te hebben, vervolgt de schrijver: *"Daarbij kwam nog zijn omgang met schilders, die veel in zijn ouderlijk huis in Almelo kwamen."*² Als jongen al had hij veel plezier in schilderen en van zijn spaargeld kocht hij verf, waarmee hij stillevens en stukjes maakte. Dat was vóór en in zijne HBS-periode. Op vrije dagen en na schooltijd, ging hij studietjes maken in de open lucht". Arnold Gorter is vrij laat op de 'Rijksakademie van Beeldende Kunsten' gaan studeren, omdat hij eerst van zijn vader de M.O.-acte voor tekenleraar moest behalen. Hij ging dat proberen op de pas gestichte 'Rijks-Normaalschool voor Teekenonderwijzers' in Amsterdam.

Het studieprogramma van deze opleiding was zeer breed en degelijk. De school was, samen met de 'Rijksschool voor Kunstnijverheid', in het leven geroepen nadat al in 1879 door architect P.J.H. Cuypers (1827-1921) een opleiding voor het kunsthandwerk was opgericht. Deze kreeg de naam 'Quellinus School' (genoemd naar de maker van het beeldhouwwerk aan het Amsterdamse Stadhuis). Cuypers deed dit omdat hij het niveau van de bestaande ambachtsscholen te laag vond en hij voor zijn grote projecten, zoals het Rijksmuseum en het Centraalstation, nauwelijks capabele tekenaars en uitvoerders kon vinden. Beeldhouwers en decorateurs moesten zelfs uit het buitenland komen. Om hier in de toekomst verbetering in te brengen, drong Cuypers aan op het stichten van beide Rijksscholen.

De twee Rijksscholen, gevestigd bij en in het nog onvoltooide Rijksmuseum, kregen grotendeels dezelfde leraren, waarvan Cuypers zelf ongetwijfeld de belangrijkste was, en zo werd ook op de tekenleraren-opleiding veel aandacht besteed aan de geschiedenis van architectuur en kunstnijverheid. De reden hiervoor was dat het de bedoeling was dat de tekenleraren niet op gewone lagere- of middelbare scholen zouden gaan lesgeven, maar op nog op te richten Kunst-Ambachtsscholen. Iets wat Gorter en veel medeleerlingen inderdaad gedaan hebben.

P.J.H. Cuypers gaf op de Rijks-Normaalschool samen met J.R. de Kruijff (1844-1923) 'Stijl en Ornamentleer'; theorielessen over historische architectuur, ornament- en versieringskunst.

Gorter zei hierover in een interview: *"Onze prettigste les was wel die in de kunstgeschiedenis die de grote Dr. Cuypers, die in die tijd juist midden in de belangstelling stond doordat hij het Rijksmuseum bouwde, ons gaf. Hij was een vlot verteller, die vaak met een enkele rake krabbel op het bord zijn betoog verduidelijkte."*

¹ Edmond Visser: 'Bij Arnold Gorter', *De Vrijheid*, 27 dec. 1922.

² Dit moeten dan de in het *Wereldkroniek* artikel over Moeke genoemde Valkenburg, Huibers en Gerardine v.d. Sande Bakhuyzen en eventueel ook haar broer Julius, geweest zijn.

Zijn grote liefde ging uit naar de middeleeuwse kerkelijke kunst en hij sprak ons vaak over de zuivere rationele en constructieve bouw der gothiek en de mooie romaanse en vroeg-gothische ornamenten, waardoor de studie van de oud-Egyptische en klassieke stijlen wel eens op de achtergrond raakte".³

Behalve aan de West-Europese kunstnijverheid werd opvallend veel aandacht besteed aan Perzische, Indiase, Japanse en Arabische kunst, zo blijkt uit Gorters dictaatschriftje.

In interviews noemde hij meestal, naast Cuypers, als belangrijkste leraar Johan Derk Huibers (1829-1919). Deze had, zoals in het vorig hoofdstuk beschreven, Moeke al voorzien van 'wenken' op het gebied van schilderen. Huibers was op verschillende plaatsen in Overijssel tekenleraar geweest, onder andere in Almelo en Zwolle, waarschijnlijk gaf hij ook privélessen.

Een van zijn latere leerlingen op de Rijksnormaalschool, Huib Luns (1881-1942), die er in 1897 begon, was in het geheel niet te spreken over de didactische kwaliteiten van zijn bejaarde leraar.⁴

Op de M.O.-akte die Arnold in 1887 ontving, staat inderdaad al een bibberige handtekening van Huibers; niet iets wat je van een tekenleraar verwacht. En dit in tegenstelling tot de mooie stevige handtekening die de even oude Pierre Cuypers eronder zette. Opvallend is verder dat Huibers nog op late leeftijd lid werd van de Theosofische Vereniging en misschien toch meer te bieden had dan Luns wilde inzien.⁵

In 1884 kwam Arnold naar Amsterdam om deze opleiding te volgen. Zijn eerste adres daar, Stadhouderskade 83, lag al vlak bij de Rijksakademie, maar tevens dichtbij de leslokalen van de Rijks-Normaalschool op de tweede verdieping in de oostvleugel van het Rijksmuseum.

Niet ver hier vandaan lag ook zijn tweede adres: Govert Flinckstraat 192.

Klasgenoten op de Rijks-Normaalschool waarmee hij bevriend raakte waren Paul Bodifée (1866-1938) en Jan Hanau (1864-1929).

Rijksakademie

Toen Arnold in oktober 1887 de M.O.-akte eenmaal had, kon hij zonder toelatingsexamen te hoeven doen de schilderklas aan de Rijksakademie volgen.

Hij laat zich echter pas in 1889 op de academie (dagopleiding) inschrijven. In het leerlingenboek van de Rijksakademie staat hij beoordeeld als: "*Schilderklasse, ijver goed (wat wild) talent goed*".

Ook in dat jaar ging hij 's avonds les geven op de 'Teekenschool voor Kunst-ambachten', maar misschien heeft hij eerst nog moeten lesgeven op een dagschool als broodwinning.

Misschien kun je zeggen dat Arnold Gorter, toen hij van 1889 tot 1891 de schilderklas van de Rijksakademie volgde, de pech heeft gehad dat hij daar net kwam in een periode waarin de talentvolste 'Tachtigers': George H. Breitner (1857-1923), Jan Toorop (1858-1928), Isaac Israëls (1865-1934), Jan Veth (1864-1924), Willem Witsen (1860-1923), Maurits van der Valk (1857-1935), Jacobus Van Looy (1855-1930), W.B. Tholen (1860-1946), H.J. Haverman (1857-1928) en Jan Voerman (1857-1941) de academie al hadden verlaten en de volgende eventueel inspirerende generatie met Mondriaan en de schilderessen die later de 'Joffers' genoemd werden, nog niet was aangetreden. Want de onderlinge uitwisseling van opvattingen; het leren van je medestudenten, is wel de belangrijkste functie van een academie.

De enige nu nog enigszins bekende jaargenoten van de dagopleiding 1889 zijn etsen/graveur Pieter Dupont (1870-1911) en afficheontwerper J.G. van Caspel (1870-1928). Uit de klas van een jaar eerder zijn nog de namen van Klaas van Leeuwen (1868-1935) en Willem Vaarzon Morel (1868-1955) bekend. Een jaar later kwam Martin Monnickendam (1874-1941) er, met wie Gorter altijd bevriend is gebleven.

³ Caty Verbeek: 'Onze schilders. Bij Arnold Marc Gorter', *Eigen Haard*, 8 aug. 1931.

⁴ Huib Luns: *Holland Schildert*, Amsterdam, z.j.(1941) p. 209-211.

⁵ Marty Bax: *Het web der Schepping, theosofie en kunst in Nederland*, Amsterdam 2006; p. 543.

Het is in dit verband wel aardig om ter oriëntatie te bekijken welke schilders uit Gorters generatie momenteel (2011) kunsthistorisch het hoogst gewaardeerd worden.

Nemen we degenen die ook geboren werden in de jaren zestig van de negentiende eeuw, dan ziet dat lijstje er zo uit: W. Witsen, W.B. Tholen, M. Kamerling Onnes (1860-1925), Ed. Karsen (1860-1941), Fl. Verster (1861-1927), W. de Zwart (1862-1931), J.E.H. Akkeringa (1864-1942), J. Veth, Fl. Arntzenius (1864-1925), Is. Israëls, G.W. Dijsselhof (1866-1924), F. Hart Nibbrig (1866-1915), M. Bauer (1867-1932), W.A. van Konijnenburg (1868-1943) en J. Thorn Prikker (1868-1932).⁶

Wat opvalt in deze groep is dat er maar twee echte landschapschilders bij zijn: Tholen en De Zwart. Het landschap was 'op zijn retour' als genre dat nieuwe inspiratie kon geven. De nadruk kwam op het menselijk bedrijf en de stedelijke omgeving te liggen, terwijl het stilleven een herwaardering kreeg en religieuze, symbolistische motieven - lang verdwenen uit de Nederlandse kunst - opkwamen.

De grote lijnen van deze ontwikkeling waren al uitgezet door de belangrijkste schilders geboren in het voorgaande decennium: Van Gogh (1853-1890), Breitner, Toorop, Van Looy, Suze Robertson (1855-1922) en Jan Voerman.

Naast bovenstaande canon, die in 1990 is gedefinieerd maar nog steeds kan gelden, waren er schilders die nu kunsthistorisch minder, maar die wel tijdens hun leven zeer gewaardeerd werden. Vaak waren deze schilders in hun eigen tijd veel bekender dan sommigen uit de huidige kunsthistorische canon. In deze categorie moet ook Arnold Gorter ondergebracht worden.

Samen met hem zijn vele namen te noemen, maar enkele van deze collega's spelen in zijn leven zeker een rol. De meest verwante en bekende landschapschilders hieronder - waarbij ik nu ook de tussen 1850 en 1860 geboren schilders noem - waren: Louis Apol (1850-1936), Théophile de Bock (1851-1904), Geo Poggenbeek (1853-1903), Nicolaas Bastert (1854-1939), Jan H. Wijsmuller (1855-1925), Egbert R.D. Schaap (1862-1931), Co Breman (1865-1938), Louis van Soest (1868-1948) en de al genoemde Paul Bodifée.

Het was tevens een periode waarin kunstenaars met specialisaties als illustrator en ontwerper zich steeds scherper profileerden en een even hoge status verkregen als die van de schilderende kunstenaar. Zo was er een groep kunstenaars die in de eerste plaats tekenaar-graficus werd. Van de in de jaren 1860 tot 1870 geboren, moet dan als eerste Theo van Hoytema (1863-1917) genoemd worden, maar ook L.W.R. Wenckenbach (1860-1937), Edzard Koning (1869-1954), Simon Moulijn (1866-1948) en de al genoemde Pieter Dupont.

Dan waren er de kunstenaars die, hoewel vaak op de avondopleiding van de Rijksakademie begonnen, uiteindelijk bekend werden als grafisch- en meubelontwerper. Te noemen zijn: Th.W. Nieuwenhuis (1866-1951), C.A. Lion Cachet (1864-1945), J.L.M. Lauweriks (1864-1932) en Van Leeuwen en Dijsselhof. Ook de architecten Berlage, De Bazel en Jan Stuyt volgden avondlessen aan de Rijksakademie.

Arnold Gorter bleef niet lang op de Rijksakademie. Hoewel hij de lessen van August Allebé (1838-1927) zeer waardeerde, had hij al zoveel tijd in klaslokalen doorgebracht dat hij nu veel meer behoefte zal hebben gekregen aan buiten in de natuur schilderen. Aan buiten schilderen of tekenen werd geen aandacht besteed op de academie; iets waarover Jan Voerman zich al beklaagd had.

De schilderklas op de academie betekende in het eerste jaar hoofdzakelijk stilleven schilderen en in het tweede naar model. Arnold zal overdag liever zijn 'studies' zijn gaan maken in de omgeving van Amsterdam, waar de 'slatuintjes' ten westen van de stad en Abcoude met het Gein en Loosdrecht in het zuiden, geliefde locaties werden.

In de vakanties ging hij meestal terug naar Twente of naar Drenthe.

⁶ Deze canon is ontleend aan de catalogus van de tentoonstelling *'De schilders van Tachtig'* in het Van Gogh-Museum, Zwolle, 1991. De hoofdzakelijk grafisch of monumentaal werkenden - zoals R.N. Roland Holst - heb ik weggelaten.



9. Vroege snelle buiten-studie, paneel 19x26,5 cm.

Veel later, in 1926, zei hij in een interview met *De Telegraaf* over de functie van academies:

"(...) Academische kennis heeft nooit iemand in den weg gezeten. Op den bodem van individuele kracht komt zij tot ontwikkeling en werpt dan vanzelf vruchten af in het werk van den schilder. De Academie brengt tot gebondenheid. Dat is ook heel goed, want te veel vrijheid leidt tot excessen. Talent wordt er niet begraven. (...) Ik zelf ben er leerling van Allebé en Wijnveld geweest en ik denk met groote dankbaarheid aan dien tijd terug. (...) De doodende arbeid moet zoo kort mogelijk worden geëist. Dus b.v. naar pleister teekenen, wat een doode vorm is, moet zoo weinig mogelijk gedaan. Liever spoedig naar de natuur. (...) De academie moet de kunstenaar afleveren met een breede kennis, in de geheimen van het vak doorkneet en met een ruime ontwikkeling, die hem in staat stelt de stroomingen van zijn eigen tijd te begrijpen en te voelen en die van het verleden te waarderen en schatten. Zij moet bijbrengen een volledige beschaving en een heel groote ruimte laten voor de vrije schilderkunst, die nergens aan ondergeschikt is."



10. Arnold Gorter in zijn atelier en woning Nassaukade 362, Amsterdam, tussen 1898-1900.

Na de academie

Al met al is er over de hele periode tot zijn verloving in 1902 weinig in eigen archief bewaard gebleven. Daarna pas werden krantenknipsels, catalogi en brieven bewaard. Wel bleven een paar mooie glasplaat-negatieven van ongeveer 1900 bewaard, waarop Arnold afgebeeld staat in zijn atelierwoning aan de Nassaukade 362.

Gelukkig konden twee nieuwe bronnen met gegevens uit deze periode opgespoord worden, namelijk: brieven aan een leerlinge uit de jaren 1897-1902, die later nog ter sprake komen en dagboekfragmenten uit 1897 van de met Arnold bevriende amateur-schilderes Marie Jeanette Bouman-de Lange (1865-1923). Van haar tekende hij in 1899 een portret. (Afb. 11)⁷ Het lijkt erop dat Marie Jeanette (meestal Jeanette genoemd) en Arnold elkaar hebben leren kennen toen zij met haar man vanaf 1887 korte tijd in Almelo woonde. Zij was waarschijnlijk geen leerlinge van Arnold; misschien was zij een leerlinge van Moeke, want in haar dagboek herinnert zij zich het aquarelleren samen met Arnolds moeder in de tuin van Huize Friso. Later woonde zij in Den Haag.

Jeanette beschreef in haar dagboek een bezoek met haar man aan Arnold, dat in februari 1897 plaatsvond. Zij geeft een mooie momentopname van een paar dagen in Amsterdam, al is ze verkouden na de treinreis uit Den Haag:

"Aan het station wachtte Arnold Gorter ons, met zijn eigen lief zacht gezicht. Het was koud en nat. Hij had een rijtuig met een warm kruikje voor mijn voeten. Hoe attent en lief is hij. We reden door gladde straten naar zijn huis. En ik voelde niets meer voor het schilderachtige Amsterdam, dat ik zoo lief heb gehad. Ik heb te veel indrukken, dat is het. (...)

En al die oude bekende plekjes in Amsterdam, ze zijn me vreemd geworden. Arnold was weer de vriendelijke lieve gastheer van altijd, vol attenties, maar ik had het koud. 's Morgens koud, 's middags koud en 's avonds koud. Koud van binnen en van buiten. En ik wou anders, maar kon niet anders. We moeten niet meer van huis gaan in de kou.

Arme lieve Arnold die zoveel moeite gedaan heeft voor ons. Ik houd zoveel van Arnold, kon ik toch maar liever voor hem zijn.

Nannie dineerde bij hem en Deutman de portretschilder⁸. Arnold had voor een heerlijk menue gezorgd en de spijskaart was door hemzelf geschilderd in diep vloeiend blauw en groen met een teer spinneweb als decoratie. Later brachten we Nannie naar de tram, Deutman was al weg omdat hij jurylid was voor het masqué in Volkslijt."

De dag erna werden een opera en Café Américain bezocht.⁹ Dit laatste inspireerde haar tot de zinnen: *"Er hoort moed toe, om de eerste stap te doen in een café. Meer moed dan voor de eerste stap op een glibberig pad. Als alle zonden even weerszinwekkend waren als de atmosfeer in een café, dan waren we engelen vóór onzen dood. Het eerste ademen in een café atmosfeer is als het willens en wetens voor tijdverdrijf vergif innemen. De eerste twintig ademhalingen waren met moeite en angst gedaan en toen kwam er redding, doordat een van de beide heeren voorstelde om naar huis te gaan. Weer koud, weer slaap. In Arnolds atelier wat nagepraat met nog meer koude en nog meer slaap en een zee van welwillende hartelijke vriendelijkheid van Arnold."*

⁷ Zie: J. Reynaerts: 'Portret van Marie Jeanette de Lange', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt*, 16, nr. 3 (2006). Zij kreeg schilderles van Ph. Zilcken (1857-1930) en werd in 1899 voorzitter van de Vereniging tot Verbetering van Vrouwen-kleding. In 1900 werd zij door Jan Toorop in olieverf geportretteerd. Dit portret is in 2005 gekocht door het Rijksmuseum. Het geciteerde dagboek en het portret van haar door G. zijn nog in bezit van haar familie, die ik bedank voor hun medewerking.

⁸ Frans Deutmann, meer over hem in het hoofdstuk 8; *Nannie*: waarschijnlijk Nannie Sanders-Spanjaard van de textielfamilie Spanjaard uit Borne; meerdere leden van de familie Spanjaard schilderden en waren lid van St. Lucas.

⁹ Dit was nog het oude American Hotel, in 1882 door Ed. Cuypers en C. Steinigeweg voltooid en vanwege de voor Amsterdam vele verdiepingen en de liften 'American' gedoopt.



11. Portret Marie Jeanette Bouman - de Lange; potlood, 1899.
(Coll. Stuyling de Lange)

Leraar.

Arnold heeft, zoals gezegd, een aantal jaren les gegeven aan de Teekenschool voor Kunstambachten te Amsterdam.¹⁰ Dit was een school voor jongens in de leeftijd vanaf 13 jaar, die overdag al bij een baas werkten of in de leer waren. Op deze avondopleiding werd niet alleen de teken- en ontwerpvaardigheid verder ontwikkeld, maar ook de theoretische kennis vergroot. Veel bekend geworden ontwerpers, meubelmakers en fotografen deden hier hun basiskennis op.¹¹ Arnold begon er als assistent-leraar in 1889, tegelijkertijd kon hij overdag de Rijksakademie volgen.¹² Het volgende jaar werd hij, omdat, zoals het jaarverslag van de Teekenschool meldt: *"hij blijkt had gegeven zelfstandig te kunnen optreden"*, al belast met het opzetten van een *"filiale"* in een ander gebouw. Dit filiaal was bedoeld voor de eersteklassers, want het aantal leerlingen steeg snel. Met het gereedkomen in 1891 van een nieuw gebouw, dat plaats bood aan meer dan 300 leerlingen die les kregen van 10 leraren, kon het filiaal weer opgeheven worden. Gorter gaf later vooral aan de tweedeklassers les.

¹⁰ Deze was opgericht in 1880, gevestigd aan de Jacob van Campenstraat en sinds 1891 op Da Costastraat nr. 64. Secretaris van het bestuur van de Teekenschool was J.R. de Kruijff, de belangrijke theorieleraar aan de Rijks-Normaal- en de Kunstnijverheidschool, waaruit blijkt dat deze drie scholen nauw met elkaar verbonden waren. (Stadsarchief Amsterdam, verslagen Teekenschool voor Kunstambachten v. d. Ver. ter Bevordering v. Fabrieks- en Handwerksnijverheid, 1880-1902. Archief 102; map 170.)

¹¹ Uit Gorters tijd daar o.a.: de ontwerpers Chris van der Hoef en Sjoerd de Roos en fotograaf Bernard Eilers.

¹² Zijn aanvangssalaris was f 45,- per maand voor de 7 maanden durende cursus, op 5 avonden, samen 12,5 u. per week. Later werd dit f 60,-. Leerlingen moesten f 2,50 schoolgeld per jaar betalen. Meestal was het hun baas die dit betaalde. Donateurs-weldoeners konden, als zij f 10,- schonken, een protegé de cursus laten volgen. (Stadsarchief Amsterdam, zie noot 10.)

Hoewel het inzicht dat het tekenen naar natuurmotieven nuttig was voor de ontwikkeling van een nieuw vormgevoel in die tijd veld won, werd er hoogstens naar bloemen getekend en dan meestal niet eens naar echte, maar naar voorbeelden van florale motieven. Van tekenen naar de natuur buiten, wat Arnold ongetwijfeld had gewild, kon nog geen sprake zijn en dit was op een avondschool toch al moeilijk te realiseren.

Desondanks moet hij in het lesgeven wel plezier gehad hebben. Dit blijkt uit wat de aanzienlijk jongere ontwerper en schilder Georg Rueter (1875-1966) in 1933 in zijn condoleancebrief schreef: *"Ik heb hem zoo lang gekend, al was het niet altijd van dichtbij. We waren samen leraar aan de Teekenschool voor Kunstambachten, waar hij altijd zoo zingend binnen kwam"*.

Arnold zal er zeker alles aan gedaan hebben om zo snel mogelijk van de verkoop van zijn schilderijen te kunnen leven en niet meer 's avonds voor de klas te hoeven staan.

Dit lukte hem ook op den duur. Na de cursus van 1897 zegde hij zijn baan op.

In deze tijd verkocht hij op tentoonstellingen al vrij goed en verwierf snel een naam als aankomend talent. Zo werd al in de jaargang 1890/91 van het oude, prestigieuze tijdschrift *De Kunstkronijk* een werk van hem paginagroot als houtgravure gereproduceerd.¹³ Dit schilderij, 'Zandweg bij Almelo', maakt in het blad een moderne indruk vergeleken met de overige reproducties. Het lijkt breed geschilderd en bijna Van Gogh-invloed te vertonen, wat toen nog niet mogelijk was.

Verder meldt een krantenknipsel uit 1891: *"Op de tentoonstelling bij Arti zijn door de commissie van de Koninklijke Subsidiën aangekocht voor H.M. de Koningin schilderijen van H.E. v.d. Flier, A.M. Gorter, D. de la Mar en P. Haaxman"*. Dit was toch ook al een vroeg succes, hoewel de andere genoemde schilders geheel onbekend zijn gebleven en de portee van zo'n 'Koninklijke' aankoop blijkbaar gering was.¹⁴

Misschien niet meer uit financiële noodzaak, maar omdat hem dit gevraagd werd en hij het leuk vond, heeft hij enkele privé-leerlingen les gegeven. Pieter Scheens Lexicon noemt een aantal leerlingen: Hinke Gorter (1866-1956), Marie E. van Hengel (1870-1945), Henri van Os Delhez (1880-1976), Johan Meijer (1885-1970), C.L. Dake jr. (1886-1946), Marinus J. Bies (1894-1975), Leendert J. Muller (1879-1969) en tenslotte A.G. Hulshoff Pol, die wordt besproken in het hoofdstuk 9.

Het zijn merendeels onbekend gebleven namen. Hinke Gorter was een nicht uit Sneek die ook in Amsterdam gewoond heeft. Zij schilderde niet slecht en interieurs of landschappen van haar kunnen nog wel eens verward worden met Arnolds vroege werk.

De meesten van de genoemde leerlingen zijn waarschijnlijk via de Teekenschool met hem in contact gekomen en wilde hij los van die opleiding verder begeleiden in het schilderen naar de natuur. Dit kan zo zijn geweest bij Henri van Os Delhez en Johan Meijer. Beiden werden tamelijk succesvolle Larense schilders. De laatste ging later naar de Rijksakademie en maakte werk dat, wat de onderwerpen betreft, veel overeenkomst heeft met werk van Gorter en dat tegenwoordig weer erg in trek is. Hij blijkt zelfs lange tijd assistent van G. te zijn geweest.¹⁵

Dan nog de door Scheen genoemde Carel L. Dake jr, die veel in 'Indië' gewerkt moet hebben, was de zoon van schilder en etser Carel L. Dake (1857-1918), professor aan de Rijksakademie en criticus bij *De Telegraaf*. En M.J. Bies, die een succesvolle kunsthandel in Eindhoven begon die door zijn zoon werd voortgezet. Leerling L.J. Muller werd ontwerper van aardewerk in Gouda.

¹³ *De Kunstkronijk*, 8e jaarg., A.W. Sijthoff, Leiden 1890/91, ongepagineerd (RKD).

¹⁴ Knipsel RKD persdocumentatie; doos Arti. Dit moet dan nr. 57 zijn geweest: 'Onder de Wilgen', à fl. 350 (nu waarschijnlijk bij Instituut Collectie Nederland). Aan deze eer refereerde hij nooit in latere interviews, hoewel daarin andere onderscheidingen wel voorkomen. Misschien omdat de eer als twijfelachtig werd beschouwd, want een groep schilders, w.o. J. Israëls, had enige jaren eerder de commissie die deze aankopen deed bekritiseerd.

¹⁵ In een interview in de *Laarder Courant* bij zijn 75ste verjaardag, 5/4/1960, zegt Meijer: *"... toen werd ik leerling en helper van de toen zo bekende schilder Gorter waar je nu niets meer van hoort. Ben ik zeven jaar geweest. (...) Wel, heel gewoon, z'n penselen schoonmaken, zijn doeken aanzetten. Tja, dat aanzetten van die doeken dat deed je dan voor je leermeester met zoveel plezier dat hij, met verder niet zo bar veel werk er meer aan, ze zo wel naar de kunsthandel kon doorgeven. Wat zou dat? Rubens deed dat ook, maar omgekeerd dan, die zette veel werk op en liet het zijn leerlingen afschilderen. Maar goed, ik trok er met G. ook op uit, de Veluwe op zelfs, en we schilderden dat het een lieve lust was. Of G. kreeg opdracht het Panorama in de Parkstraat tegenover Artis te verfrissen. Ik was toen al tamelijk sterk in m'n luchten of de sneeuw en hij hield meer van het donkere met veel bruin er in. Maar op den duur wou ik toch van dat donkere in G's werk wel eens af en trok ik een maand naar Parijs. Meer luminisme wilde ik, dat werk van me werd toen wellicht al te blauw, maar goed..."*

Iemand die door Scheen niet vermeld werd als leerling, was Bertha (Jordaan-) van Heek (1876-1960). Tegenwoordig vooral nog bekend vanwege de twee culturele stichtingen die zij in het leven riep.¹⁶ Zij was een achternicht van Arnold Gorter, d.w.z. haar grootmoeder Maria Geertruida van Heek-ten Cate (1794-1837) was een zuster van Gorters grootvader Hendrik ten Cate Hoedemaker (1787-1836). Voor Bertha, dochter van de succesvolle fabriqueur Gerrit Jan van Heek (1837-1915), oprichter van het Enschedese textielconcern, was het schilderen een liefhebberij. Toch schrijft haar biograaf: *"Je kunt zonder meer stellen dat Bertha van Heek haar leven vooral aan de schilderkunst heeft gewijd"*.¹⁷ Van alle genoemde leerlingen is Bertha's leertijd het best gedocumenteerd, omdat er veel aan haar gerichte brieven van Gorter bewaard zijn gebleven. Deze merendeels lange brieven geven bovendien een goed inzicht in Gorters opvattingen over kunst en natuur.¹⁸ De lessen per brief die hij aan Bertha gaf en in mindere mate ook aan haar zus Gus, waren vooral beschouwingen over de samenhang van kunst met de natuur en beoordelingen van werk dat de zussen op hun atelier in Enschedé, of buiten, hadden gemaakt. Deze tekeningen, aquarellen en olieverfschetsen werden naar Gorter opgestuurd en door hem schriftelijk bekritiseerd.



12. Bertha (links) en Gus van Heek op hun atelier op de zolder van het Van Heekhuis in Enschedé, ca 1898.

In zijn eerste (mij bekende) brief, van 11 juli 1897, becommentarieerde Arnold, na de studies van Bertha in zijn atelier te hebben opgehangen, al meteen een buitenstudie: *"Ik zal dan maar beginnen met het lentelandschapje met bloeiende vruchtboompjes. Hier zit veel aardigs in. De opvatting en wijze van schilderen is goed - alleen wat vluchtig, niet ernstig genoeg. De kleur van de lucht tegenover de bloesem te sterk contrasterend, het blauw niet etherisch, niet licht genoeg. Dit kan sterk blauw zijn zonder zo massief te zijn. De takken zijn te zwart. Alles wat buiten is blijft blond en transparant van kleur, doorgaans zijn de donkere partijen eenigszins violet. Diep blauw violet. De grijzen spelen buiten steeds de hoofdrol. Overal in 't zand, in de stammen, in de lucht, in de groenen, alles is doorregen met fijne violette grijzen en nergens mag iets geheel zwart worden, dan blijft het warm bruin of violet van kleur"*.

Maar Bertha van Heek kreeg ook praktijklessen. Zij spraken dan af om samen bij Delden, of het dichtbij gelegen Azelo, te gaan schilderen.

¹⁶ Zij en haar zus Augusta hadden eerder al privélessen gekregen van L. Bruna en S. Baukema. De stichtingen zijn: Stiftung Bertha Jordaan-van Heek te Welbergen (Dld.) ter bevordering van de culturele uitwisseling tussen Twente en het aangrenzende deel van Nordrhein-Westfalen en het behoud van haar twee landgoederen bij Ochtrup (Dld.), en de Fondation Bertha Jordaan-van Heek te Parijs, die o.a. een jaarlijkse prijs voor kunstenaars uitreikt en gelieerd is aan het Institut Néerlandais.

¹⁷ Jan van den Dungen, *Vrouw zonder land, levensschets van Bertha Jordaan-van Heek*, Hengelo 1993; p. 49. Anders dan je zou verwachten na deze uitspraak, zijn in de biografie nauwelijks schilderijen van haar afgebeeld.

¹⁸ Met dank aan de fam. E. Jannink te Oldenzaal voor het mogen lenen van deze brieven.

Een brief van 4 april 1898: "Geachte juffrouw van Heek! Zie zoo, om mij heen heb ik uwe studies opgehangen en wil ze nu eens uitvoerig recenseeren. Ik vind het zeer raadzaam en had dat al lang gehoopt, dat u uwe waterverf-studies met olieoverfstudies afwisselt. En hoewel ik de waterverfteekeningen prefereer, vind ik uwe olieoverfstudies werkelijk heel goed van behandeling.

De waterverfkleuren moeten altijd in lichte gamma's gebezigd worden, hier en daar een diepe kracht als uitzondering; daarom leent zich die bij uitstek voor fijne teere kleuren als in 't landschap, vooral bij blonde teer grijze stemmingen.¹⁹ Als vanzelf worden zware kleuren in waterverf licht hard en onaangenaam en werkt men het liefst in meer blonde kleuren. Nu vind ik juist in uwe olieoverfstudies de kleuren nog wat zwartachtig, niet genoeg een toon die niet zwart is, maar ruimte uitdrukt. (...)

Men mag niet zoeken naar effect en daardoor het gevoelige teere verliezen dat bijv. steeds in Mauves teekeningen daar is, alles even zacht blond en vol liefde weergegeven. Zonder een bepaald effect te willen bereiken, door trachten naar fijnheid en blondheid, gaat wel eens de kracht verloren, toch is kracht zonder fijnheid absoluut geen Kunst, omdat voor alles het fijne gevoelige moet bereikt zijn. De stemming waarin het moment van de dag gehuld is, moet alles beheerschen. Niet de harmonie verloren laten gaan door kleine harde zetjes. Ziet men een landschap buiten goed aan, dan is alles, vooral bij grijze dagen, blond tegenover de toonen binnenshuis. Alles is lichter dan zwart, hoewel soms de kracht dieper is, mag deze toch niet geheel monotoon zwart worden. Er is veel niet te bereiken, maar daarvoor moeten we ook veel trachten naar datgene wat wel te bereiken is en dat is bijv. fijnheid, mooiheid van kleur, stemming, mooie lijnen en harmonieën. Dat laatste ligt veel aan de plaatsing van mooie kleuren bij elkaar of het kiezen van mooie ogenblikken of plaatsen in de natuur.

Over 't algemeen zien de meeste menschen ontzettend oppervlakkig, zij zien zonder te denken, zich in te denken in de kleur, de stof, de ziel der dingen en dat is voor een artist hoogst noodzakelijk; dit voelen, dit bewonderen van alles wat hem omgeeft is zijn talent, zijn gave, zijn geluk. Hij is rijk, gelukkig door de omgeving van alles, van planten, bloemen, zonnelicht; van stemmingen ontvangen door winter, voorjaar en herfst, morgen en avond en nacht, door de kleinste dingen die hem omgeven leeft zijn geluk op. En steeds en overal vindt hij kleuren en glanslichten en lijnen en vormen die zijn hart boeien en dit nu juist is niet het banale mooi wat vele menschen voelen, maar het mooi dat voor bijna ieder sluimert, of onecht gevoeld is. Daarom, tracht u overal voor te interesseeren, tracht u vooral de stof, de materie, de waarde van alles uit te drukken."

(Hierna volgt in de brief de bespreking van Bertha's werk.)



13. Vroege grote buitenstudie: 'Omgewaaide Boom', doek 42x58 cm.

¹⁹ De term 'kracht' werd gebruikt voor de donkerste tonen en was tegengesteld aan 'blond'.

In een latere lesbrief, van 27 maart 1899 aan Bertha en haar zus Gus, die toen in Den Haag verbleven, houdt Arnold een heel betoog:

"Ik kan u niet genoeg aanraden steeds schilderijen te gaan zien. Langzamerhand geeft dit een ontwikkeld en fijn gevoelen en denken welke onmisbaar is om in de kunst een hoog standpunt in te nemen.

En juist de grote stad geeft die ontwikkeling welke men vergeefs zoekt in een provinciestedje. (...) Daarom zou het ook zoo goed zijn een mooi concert en een ernstig mooi toneelstuk af en toe bij te wonen. En dan staat ten slotte nog boven alles de heerlijke reine natuur, verre boven elk menschenwerk, maar om de natuur innig teer, fijn te zien, te voelen, is ook een hoog gestemd ontwikkeld hart noodig. Ontbreekt dit, dan kan de meest ontwikkelde techniek niet in de plaats treden voor deze uiting van wat het heiligste en hoogste in ons is. (...) Dor en zielloos, als machinewerk (zonder eenige betekenis doordat het handig en knap is en goed doordacht) staat de machtigste techniek naast de pure intense en waarachtige zielsuiting, mits die ziel oorspronkelijk begaafd is met een heilige liefde en bewondering voor het ons omringende en zich heeft trachten te beschaven, verruimen, verfijnen, verhoogen, want alleen een hooggestemde ziel kan waarachtige kunst maken. Alleen hare observaties zijn van betekenis. Zola zegt ergens: 'l'art, c'est la nature vue à travers un tempérament'. Elke emotie die onze ziel ondergaat door de aanschouwing, door de doorleving van heerlijke natuurmomenten is belangrijk, mits onze ziel mooi voelt, het leelijke van het mooie weet te onderscheiden, de smaak ons leidt."

In een volgende lesbrief (14 nov 1899) spreekt hij eerst zijn enthousiasme uit over de pas overleden Jacob Maris: *"de groote Meester, de lieve symphatieke man, die ook als mensch aller harten heeft veroverd".*²⁰ Hij komt zo op het idee dat *"alle werkelijk groote mannen"* niet te kampen hadden met: *"eigen kleinzielige ijdele begrippen en bekrompen opvattingen. Krachtig grijpen zij het leven aan; voor hun heilig ernstig streven buigt elke mindere ziel."*

Zo gaat deze les hierop door: *"Om nu eens terug te komen op uw eigen woorden, waar u zelf de innere aandrang gevoelt om iets te beteekenen en ook te strijden tegen al het kleinzielige en conventionele; wilt u werkelijk ernstig werken, laat u dan niet afleiden door kleine tegenspoeden, niet afleiden door beleefdheidsvisites enz., wat werkelijk geen ernstige plichten kunnen zijn van menschen tegenover menschen. Tracht een diepe blik in 't leven te krijgen door 't lezen van goede; dat is van ernstige artistieke degelijke werken, door 't bestuderen van mooie schilderijen, door innige liefde voor de natuur; voor al het ons omringende, en door trouwe studie van hare stille harmoniën, prachtige kleuren en rijke poëzie. Is er wel schoner émotie, heerlijker geluk en voor alles reiner geluk denkbaar dan trouwe eerlijke bewondering, dan innige gehechtheid aan al het ons omringende? Is het niet verukkelijk te mogen leven in de heerlijke natuur met hare prachtige stemmingen, kleuren en teer gewezen plantengroei, nu weer afscheid nemend van de zomer, weemoedig trillend in de herfstavond om dan weer na sombere en prachtige winterdagen te ontwaken, alles lucht, leven en liefde ademend, alles stralend van lentelicht. (...) O, het leven is zoo mooi, zoo goed; wij hebben niet te strijden tegen de menschen, maar tegen de kleine domme begrippen die hun ziel gevangen houden. (...) En in het streven naar goede ernstige kunst is niet minder noodig veel te overwinnen, veel te weten, telkens fijner en gevoeliger ons hart te vormen als de camera waarin de zuivere machtige emoties van de natuur worden ontvangen, zich verwerken en ontwikkelen. En is eens dit hart rijp om groot en innig te gevoelen, is het hart gevuld met rijke impressies, dan komt de onoverwinnelijke drang zich te uiten, te geven van al die weelde die ons doordringt, dan volgt de creatie, de scheppingskracht en dat is het overheerlijk geluk te mogen mededeelen van alles wat ons doorbeefde, wat de fijnste snaaren van ons hart deed trillen. Dan verdwijnt elk minder gevoel, ijdelheid, eerezucht, jalouzie, dan is slechts plaats voor één gevoel: scheppen wat het diepst van onze ziel doortrilde.*

Wat waren die herfstdagen mooi en met weemoed denk ik terug aan gouden kleuren, aan afgevallen blaadjes die weg dreven ver van hunne plaats waar eens de warme lentewind hun wakker riep, de zon hun kustte, de zomerweelde hun omringde en met zilveren dauwdruppels besproeide, die blaadjes die hunne korte levensduur ook gehuld hebben in de zonneschittering, gebeefd hebben in de donkere koele nachten, die geluisterd hebben naar nachtegalenzang in Mei, naar de rauwe kreet van de roofvogels, die misschien jaloers waren op de bloemen omdat die zo veel mooier waren dan zij en toen zij zagen dat die bloemen snel verwelkten weer vol medelijden op hun neerzagen.

²⁰ G. kende J. Maris van de gemeenschappelijke tentoonstellingen in Pulchri en had daar in 1898 nog met hem en enkele anderen een omvangrijke groepen-tentoonstelling gehouden.

Zoo gaat ook ons leven voorbij, en alle menschen wilde ik toeroepen; zie toch het leven is zoo goed, zoo mooi, wil toch begrijpen en liefhebben en voelen haar eterisch bestaan, grijp niet naar het geluk van het materiële bestaan, dit is slechts schijn, maar naar het hoogere zieleven, in haar woont de God, de poëzie.

En als mooie reine bloem, die in haar hart draagt het zuivere beeld van ontwikkeling van wat goed is, waar is, en schoon, zoo moge zich ontplooien ons hoogere ik; en strijdend tegen tegenspoed en gure donkere dagen, sterven. Niet overwonnen door het leven, maar neerdrukkend, wegwerpend, al het lagere wat in ons is en wat ons omringt. Wat miste ik hier de wandelingen door de mooie bosschen, wat is zo'n stad toch eigenlijk burgerlijk banaal tegenover de deftige rust en ernst van de natuur. Hier overal geroep, gejaag, getrap, geschreeuw van menschen tegen menschen, en alleen nog blijde kinderstemmen juichend en jubelend om het leven, alsof om hun slechts geluk bestaat, geluk verwacht kan worden.

Nu ik zal maar eens ophouden met mijn lange beschouwingen, misschien heb ik u al lang verveeld, maakt u eens mooie stilleven voor studie, frisch en breed aangezet met een ruime blik op alles. U moet niet sneller werken als de noodige zorg vereischt, wel groot en breed nu alles opvatten, later detailleren en ook dat niet te veel. Goed de lichten doorwasschen zoodat alles niet opperolakkig, maar goed de stof uitdrukt. (...)"



14. Vroege buitenstudie: 'Avondstemming', paneel 37x26 cm.

Elsevier's 1902

De jaren die 'beginjaren' genoemd kunnen worden, waren al voorbij toen het eerste uitvoerige artikel - met twaalf foto's - over Arnold Gorter gepubliceerd werd. Het verscheen in april 1902 in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*.²¹ Auteur ervan was Marie Marx-Koning (1864-1926), in die tijd een succesvol schrijfster van symbolistische gedichten en proza.²²

Zij was duidelijk een geestverwant van Arnold en al langer met hem bevriend. De natuurparabel over roofvogels en bloemen in Gorters hierboven geciteerde brief uit 1899, lijkt verrassend veel op haar manier van schrijven.

Hij moet zeer ingenomen zijn geweest met dit artikel en hoewel het in andere bladen werd afgekraakt om de vermeende ondeskundigheid van Marx-Koning, zal het een goed portret van zijn persoonlijkheid hebben gegeven, al is het wat geëxalteerd:

*"Arnold Gorter is van nature een gelukkig mensch. Nu ik iets over hem en zijn kunst wil gaan zeggen, voel ik dit in de eerste plaats te moeten releveeren, omdat ik hierin de basis van al zijn levensuitingen zie. Zijn kunst is zeldzaam gezond, evenals hijzelf. Hieraan heeft hij naast zijn gave voor compositie, zijn groot succes bij het publiek te danken, dat voor alles in kunst gaarne ziet, 'la nature vue à travers un tempérament normal.' **

Buiten geboren, opgevoed door een moeder, die begaafd met groote liefde voor al wat mooi is, in haar kinderen diezelfde liefde aankweekte, werd al vroeg in hem de kiem gelegd van adoratie voor de natuur als 't hoogste mooi, waarvoor hij in zijn kunst naar de hoogste uiting zoekt. Want nog heeft hij niet geheel gevonden, zegt hij zelf. Zijn werk zooals het daar staat heeft hij niet lief. Dat ziet hij alleen als een streven naar beter. Daarin voelt hij nog lang niet gezegd te hebben zijn gansche vereering voor de groote leermeesteres: Natuur.

Eigenlijk zou ik voor 'leermeesteres', 'geliefde' willen zeggen; want Gorter is innig met de natuur als een minnaar met zijn meisje. Prijs haar maar eens in zijn bijzijn, en zie dan zijn dankbare oogen. Maak eens een wandeling met hem langs Amstel's grachten, en verwonder u dan met een tikje jalouzie op zoo heerlijk enthousiasme, over zijn opgaan in 't mooie rondom hem, bij 't zien van gelende najaarsboomen tegen droeven hemel, bij 't in-kijken van een fijn-getint grijs-blauw overwaasd grachtje, bij 't langs-oogen van in zachte luchten weg deinende lijnen van torens en daken, bij 't op-zien naar wolken-vormen, groot-dreigend met forsche omtrekken, paars-melancholiek en teer van ronding, of zacht blond met goud-poeder van zon bestrooid. Elk oogeblik staat hij stil; kan geen geregeld gesprek voeren, door de telkens in hem stijgende, hem geheel vervullende ontroering voor de dingen buiten hem. Zoo is Gorter geheel de dienaar, de aanbieder van zijn geliefde, wier beeld hij in zich opneemt, om het later in dankbare herinnering aan haar, met zijn gezonde, kinderlijke, gelukkige natuur zoo zuiver mogelijk weer te geven.

Men heeft hem wel eens wat oppervlakkigheid verweten; maar hij zelf hoorde dit verwijt zonder dat 't hem trof. Hij wist dat hij, eigen inzicht volgend, spontaan gaf wat hij op dat oogeblik geven kon. Hij werkte te gemakkelijk om van tobben en peuteren te houden. Hij zou groeien, en met hem, zijn kunnen. Wat hij gaf was geheel eerlijk; en als hij 't gegeven had, wist hij steeds beter te zullen geven. Hij behoort niet tot de naturen, die door geduldig overwerken eindelijk wat goeds voortbrengen, dat echter dikwijls iets geheel anders wordt, dan oorspronkelijk bedoeld is. Ziet hij een maannacht, dan wil hij ook dien maannacht geven; ineens; gehéél. Lukt dit minder goed, dan: weg met den maannacht! Een lentemorgen dringt tot uiten! Hij weet, dat lang bijschaven van iets dat niet dadelijk lukt, de weergave van zijn visie flauwer zou maken dan zijn eerste krachtige impuls tot scheppen haar deed verrijzen. (...) Ook heeft hij al het kinderlijke van den geboren kunstenaar. We hebben elkaar voor jaren gekend, en toen ik hem nu weer ontmoette, was ik zeer verwonderd, te zien hoe weinig jongs hij verloren heeft, hoe in hem geen enkel ideaal gebroken is, hoe niets zijn krachtige, opgewekte natuur heeft bewolkt, in het leven dat zooveel vroeg moe maakt.

²¹ De literaire- en kunstredactie van dit tijdschrift werden destijds gevoerd door Frits Lapidoth (1861-1932) en Philippe Zilcken. Het bestond van 1891 tot 1940.

²² Het tweede huwelijk van Marie C. Koning was met ene Metz in 1904. Haar bekendste boek was: *Van het viooltje dat weten wilde*, waarvan 6 drukken verschenen. Zij werd door Carry van Bruggen in 1904 genoemd als een van de vier meest gelezen Nederlandse schrijfsters. Wel vond deze haar werk 'week'. Zij schreef een aantal romans, o.a. *Gabriëlle* in 1901. Op latere leeftijd bleef zij productief, maar werd minder gelezen. Zij werd antroposofe en vestigde zich in Ascona, Zwitserland.

Men heeft hem vaak met verbazing gevraagd, hoe het mogelijk was, dat hij in Amsterdam kon wonen, hij, die in de natuur thuishoort zoals een boom en een bloem er hooren.

Maar in de eerste plaats gaat hij 's zomers lang naar buiten. Als hij dan alle indrukken in zich opnam, en studies maakte van wat hem trof, komt de drang in hem, zichzelf geheel te geven in een compositie, ongestoord door nieuwe indrukken van buiten, alleen levende in de herinnering aan 't genotene, die alles nog veel mooier en inniger voor zijn geest doet verrijzen. Want ook een zeldzame gave in Gorter is zijn fantasie, die 't hem mogelijk maakte zijn beste stukken geheel los van studies te concipieeren.²³

In de tweede plaats - schreef hij me eens, sprekende over zijn wonen in Amsterdam - is, nadat je een tijd lang in de stad waart, de indruk die de natuur op je maakt dubbel sterk, zoodat hetzelfde plekje waar je door gewoonte te vertrouwd mee zoudt zijn geworden, een geheel frissche emotie in je wekt, als je 't na eenig afzijn weerziet.

En wie wel eens Gorter's atelier bezochten, weten, hoe hij het mooie overal om zich heen mee neemt. Hoog boven de woelige stad uit, rijst zijn woning als een klein vredeparadijsje, waarin geen lijn stoort, geen kleur de harmonie breekt. Alles doet er 't oog goed.

Elk hoekje op zichzelf is een stukje schoonheid, en alles getuigt er van de liefde van den bewoner voor vorm en kleur. Men gaat er vergeten, dat men in het drukke Amsterdam is, ziet rondom niets dan de ruime lucht door veel ramen, en beneden, getemd door 't veraf-zijn, heel kleintjes, het sterke, brutale vaak zoo leelijke stads-leven, waaruit Gorter ook weer alleen het mooie haalt, in den vorm van muziek, lieve vrienden en een enkel boek. Dit alles bijeen genomen zal het niemand verwonderen, dat ik Gorter een gelukkig mensch heb genoemd. (...)

In '87, hij was toen nog zeer jong, verkocht hij zijn eerste schilderij: Een Lenteavond. Na dien tijd maakte hij zelden meer iets dat hij niet verkocht. In de laatste jaren heeft zijn werk zeer aan rijpheid gewonnen; wat hijzelf dankbaar erkent. Voor de Marissen, maar vooral voor Mauve heeft Gorter groote vereering. Daarover schreef hij mij eens: 'Er zijn veel schilders die wel getroffen worden door kleur en lijn en harmonie, door een bepaalde stemming in 't leven geroepen, maar die zich te veel laten afleiden van het leven der natuur; van de ziel der dingen zelf. Ze geven studies, heel knap, kranig van kleur, maar geheel vallende buiten de natuur, meer geschilderd uit liefde voor kleur en toon, dan uit eerbied voor de dingen zelf. Maar geheel anders is dit bij Mauve. Daarom houd ik zoo van hem. Zijn werk is heerlijk! Zoo teer van kleur, meestal volmaakt van keuze en compositie, en tegelijk vol liefde en eerbied voor de natuur.

Want dit moet je voor alles voelen: eerbied voor de natuur; angst om haar door ruwheid te beleedigen. En uit die liefde voor de natuur put ik zelf telkens weer moed en kracht; want ik voel dat wie werkelijk innig bewondert, ook eenmaal die bewondering geheel zal kunnen zeggen.'

Op Gorter's atelier zag ik een vroegere reproductie van zijn schilderij genaamd: Novemberdag. Al kijkend er naar, kwam vanzelf het volgende gedichtje, waarmee ik meteen mijn bespreking wil besluiten.

November-dag

*Twee wijze wilgen-dwergen spreiden wijd
hun ijle twijgen langs de grijze lucht.
Ze deelden droeve dagen bij 't geducht
doen van den storm, die eindelijk slapen leit
in nevel-bed. Een verre vogel vlucht
naar waze verte, waar zijn nestje beidt
in bleek-grijs rijshout. Week van eenzaamheid
ziet blond-bruin riet zichzelf in 't water; zucht
om zomer-zon, nu alles luidloos schreit
in kwijnend aanzijn. Nergens welt gerucht.
Wat eendjes domlen, 't kleine lijf omvoljd
van vaal-groen gras, gedoken in hun lucht'
en warme veerenachtjes.- Zwijgend glijdt
in 't grijze water grijzer wolkenvlucht."*

Tot zover het wat ingekorte artikel uit *Elsevier's*.

²³ Over 'fantasie': zie hoofdstuk 12.



15. Een van de schilderijen gereproduceerd bij dit artikel, ca 1900, doek ca 50x70 cm.

De schrijfster geeft onder het artikel een noot: * "*Le naturalisme, c'est la nature vue à travers un tempérament. Emile Zola.*" Maar dit is niet de exacte weergave van Zola's uitspraak.

Een gesigneerd handschrift van hem luidt: "*Une œuvre d'art est un coin de la nature vue à travers un tempérament*".

In de hierboven geciteerde lesbrief van 14 nov. 1899 gebruikte Arnold dit citaat al juist, want Zola heeft het niet over 'het naturalisme', maar over 'een kunstwerk'. Het was door Zola waarschijnlijk niet direct bedoeld als een definitie van het door hem gelanceerde begrip 'Naturalisme'.

Het Naturalisme was een stroming in literatuur en schilderkunst die de gehele werkelijkheid, het gehele bestaan en vooral de menselijke aard in beeld wilde brengen en niet alleen de mooie kanten ervan. De '*nature*' moet hier dan ook gelezen worden als de natuur (aard) der dingen of als het gehele levende; het geborene. Aan het artistiek '*tempérament*' in de betekenis van gevoelvol en emotioneel meelevend, werd groot belang gehecht en in die zin stond het Naturalisme nog dicht bij de Romantiek.

Gorter zegt in zijn brief echter niet het lelijke, maar het mooie te willen zien en kan daarom geen naturalist genoemd worden. Het '*normal*' dat Marx-Koning toevoegde, was misschien licht kritisch bedoeld en Arnold zal het daar blijkens zijn lesbrieven niet mee eens geweest zijn. Hij vond zichzelf wel degelijk een '*tempérament*' hebben dat niet zo normaal was. In sommige brieven en ook in het artikel gaat het over zijn te geëmotioneerd, te ongedurig zijn om buiten rustig een studie, een impressie, te voltooien. Hij had de drang steeds weer aan een nieuwe indruk toe te geven en een nieuw doek te beginnen.

Die indruk moest via 'het hart' gaan, om tot kunst te worden en misschien heeft Gorter Zola daarmee toch beter begrepen dan Marx-Koning, want haar toevoeging '*normal*' is zelfs wat overbodig als men de oorspronkelijke betekenis aanhoudt van *tempérament* als 'matigend', of 'het maatgevende'; 'het gevoelvol vormgevende' misschien.

Jeanette Bouman-de Lange discussieerde in 1898 met Arnold ook over het Naturalisme. In haar dagboek noteerde ze: "*Gorter zegt: 'Toch houd ik niet elk stuk natuur, al is dit mooi van kleur enz. geschikt voor een mooie kunstuiting'. Ik zeg: 'Alles wat de ziel heftig aandoet en daardoor als vanzelf geuit wordt, moet een ware en daarom een mooie kunstuiting zijn. Is het modder of wouden of een maannacht; een cadaver, een naakte juffer of een kudde schapen, als het de ziel van de kunstenaar geweldig aangrijpt, zoo, dat hij het geweldig uit, dan is het mooi, omdat het dan ook den gevoeligen aanschouwer geweldige emoties moet geven. Ik dank den kunstenaar die mij tot emoties brengt; van welke soort die emoties ook zijn.'*"

Dit fragment laat eens te meer zien dat Gorter geen naturalist was en tevens dat Jeanette veel meer in de geest van Zola dacht dan Arnold en Marie Marx-Koning.



16. Augustus 1894: Jeanette Bouman-de Lange, midden, met voor haar Jan Bouman en rechts Arnold Gorter. (De overigen kon ik niet identificeren; foto: C.J.L. Vermeulen, Amsterdam; eigen archief.)

4. Motieven en schilderlocaties.

Zoals gezegd in het hoofdstuk over zijn moeder, nam de jonge Arnold Gorter nogal eens zwaarmoedige landschapsmotieven tot onderwerp. Veelal geïnspireerd door het weidse Twentse of Drentse landschap. Kale beuken langs een lange verlaten zandweg, waar een bejaarde houtspokelaarster nog voorbij de horizon te gaan heeft voordat zij in haar schamele, uit leem en stro opgetrokken hutje een vuurtje kan gaan aanleggen. Over zo'n groot, somber schilderij met als titel 'Automne' schreef de Franse critica Estienne Charles in mei 1908, toen dit op de Salon in Parijs hing: *"Het is een avond-impressie van een meer, omgeven door hoge bomen; een ernstige stemming, zwaar, van een oneindige triestheid, bijna desolaat zo droevig, als in een geest van rouw. Alles kondigt de dood aan, je gaat geloven de doodsstrijd der natuur bij te wonen. Een gevoel van beklemming, pakkend en obsederend, gaat er van uit"*.¹ Deze gevoelige recensente treft hier zeer goed wat Arnold bedoeld zal hebben; het schilderij moet immers gemaakt zijn vlak na het overlijden van zijn geliefde Moeke, in mei 1907.

Maar los van de 'geest van rouw', maakte hij al eerder landschappen van een vergelijkbare trieste oneindigheid of 'oneindige triestheid'. Symbolisme was hem - toen althans - niet vreemd. De Franse critica heeft wel enig bezwaar tegen de naar het zwarte neigende kleuren in 'Automne', maar vindt dit toch passend: *"Misschien is de 'Herfst' wat somber van kleur, maar de eenvoud van lijn, de kracht van van de tekening en de voorstelling geven aan dit werk een schoonheid en stijl die die zwarte kleur doet vergeten"*.²



17. 'Na de Regen', ca 1892, doek 116x156 cm, (Coll. Beekhuis, Art Museum, Grand Rapids U.S.A.)

Het is merkwaardig dat deze vrij donkere schilderijen van zwaar bewolkte landschappen in zijn tijd zo gewaardeerd werden. Het melancholisch romantische erin moet een publiek hebben aangesproken dat, misschien wat decadent, liever wilde terugblikken dan vooruit zien. Want in een tijd waarin in Nederland de kleurtjesregen van het 'Luminisme' in zwang kwam, rond 1908, konden Gorters landschappen gezien worden als de grootst mogelijke tegenstelling tot het werk van deze schilders, zoals Jan Sluijters, die zon-overgoten euforische momenten in beeld wilden brengen.

Het kale landschap zoals zich dat tussen herfst en winter voordoet, of van winter bij dooi, met of zonder sneeuw en ijs, maar meestal met een zwaar bewolkte grijze lucht zonder kans op opklaringen, was door Nederlandse schilders niet vaak tot onderwerp genomen. Mauve, met zijn modderige wegen, kwam er nog het dichtst bij. Anton Mauve (1838-1888) was dan ook Gorters favoriete schilder uit de Haagse School. Maar bij Mauve is er nooit een spoorje melancholie.

¹ In *Liberté*, 30 april 1908: *"C'est une impression de soir sur une mare qu'entourent de grands arbres, une impression grave, un peu lourde, d'infinie tristesse, presque de désolation, si douloureuse, qu'on en a l'âme en deuil. Tout y annonce la mort, et l'on croirait assister à l'agonie terrible de la nature. Une sensation d'angoisse, persistante, obsédante, s'en dégage."* Een afbeelding van het schilderij was niet te vinden.

² Origineel: *"Peut-être la couleur d'Automne est-elle bien un peu sombre, mais la sobriété des lignes, la vigueur du dessin, le relief des choses communiquent à cette œuvre une beauté et un style qui font oublier cette noirceur excessive."*



18. 'Heideweg in Drenthe', ca 1895, doek 100x70 cm. (part. coll. U.S.A.)

Gorter was duidelijk geen mooi-weer-schilder. Soms waren zijn motieven in die vroege jaren wel wat opgewekter, zoals bij 'Heideweg in Drenthe', waar na een regenbui tenminste de zon in de verte schijnt. Het is een van zijn meest geslaagde vroege schilderijen en hij heeft het dan ook nooit willen verkopen. Waarschijnlijk is dit nog één van de wat grotere schilderijen die hij grotendeels buiten schilderde; of waaraan hij buiten begon en daarna in het atelier afmaakte.

De ervaring leerde dat het buiten werken op zo'n groot formaat, eigenlijk niet te doen was. Terugblikkend in een interview uit 1931 zegt hij hierover: *"Met den durf en overmoed der jeugd wierp ik mij vol enthousiasme op het maken van grote doeken. Later, als je de moeilijkheden beter kent, word je vanzelf wijzer en beperk je jezelf. Bovendien is dat slepen met zo'n groot doek zo'n last, terwijl je nog niet gelukkig bent als de wind gaat opsteken"*.³

Van na 1900 zijn inderdaad nog slechts buiten-schilderijen op klein formaat bekend, die hij 'studies' noemde, maar die toch vaak vrij gedetailleerd zijn. Het zijn meestal paneeltjes die in de deksel van een schilderskist geschoven konden worden. Zittend op een klapstoeltje, werd de kist op schoot genomen - zoals tegenwoordig een laptop. Het palet lag in de kist op de vakjes waarin de tubes verf en de penselen bewaard werden. Het nadeel was dat er weinig afstand genomen kon worden, maar bij dit kleine formaat, ongeveer 26 bij 37 cm, was dat niet zo'n groot bezwaar. Vaak heeft hij voor het buiten-schilderen toch een doekje van iets grotere afmeting geprefereerd. Dit was om staand, aan een veldezel, met een hoger blikveld te kunnen werken, wat meestal een sprekender perspectief oplevert.

De aquarel was tevens een geliefd medium voor hem. In zijn begintijd vooral om buiten te schilderen, maar later meer om atmosferische mistige landschappen te schilderen, waarvoor olieverf zich minder goed leende.

³ Caty Verbeek: 'Onze Schilders. Bij Arnold Marc Gorter', *Eigen Haard*, (57, nr. 32) 8 aug. 1931.



19. Gorter buiten schilderend met schilderkistje op schoot en veel belangstelling, De Lutte, okt. 1913.

Het doel van de studies; het schilderij dat in het atelier tot stand kwam, was altijd groter dan de studies en kon soms wel 130 bij 170 cm meten⁴. Hierin verbeeldde hij een verzonnen, geïdealiseerd landschap, waarbij elementen uit de studies gebruikt werden. Voorafgaand aan een geschilderde studie maakte Gorter, als hij op een wandeling een motief dacht te hebben gevonden, soms eerst een klein tekeningetje om de compositie te bepalen; hieronder zo'n tekeningetje en de studie.



20. Tekeningetje met globale compositie voor onderstaande studie, potlood, 13 x 21 cm.

⁴ Het grootste mij bekende schilderij was voor de Grosse Berliner Kunstausstellung 1909: 160 x 213 cm.



21. Studie: 'Vordense Beek', paneel 26x37 cm.

Het Oost-Nederlandse landschap leende zich meer voor een dramatisch, theateraal motief dan het nuchtere Hollandse polderlandschap. En theateraal mag de compositie van veel grote doeken wel genoemd worden. Het tussen hoge bomen doorkijken als waren het coulissen, neigt naar de opvatting van de ideale landschapscompositie zoals de Franse classicisten in de 17de eeuw die definiëerden. Volgens hen moest de compositie hoofdzakelijk bepaald worden door horizontalen en verticalen en diende de verhouding tussen beide altijd in balans te zijn. Deze lijnen moesten min of meer parallel lopen aan het beeldvlak en leverden zo dus haakse hoeken op. Schuine lijnen onder scherpe hoeken, zoals van paden en waterlopen, dienden om de blik van de kijker perspectivisch te leiden. De kleur was ondergeschikt aan het geheel van de compositie. Voor hen was het geziene landschap niet voldoende; zij hadden voor hun arcadische landschappen klassieke architectuurelementen nodig om harmonie te bereiken.⁵

Door Gorter werd een geheel ander verleden geïdealiseerd, van minder lang geleden, waarschijnlijk nog dat van zijn jeugd. Hij componeerde zijn Arcadië door middel van rechte slootjes of de bocht van een beek met eventueel een bruggetje erover, een enkel boerderijtje en de zandpaden met bomenrijen en houtwallen die het Oost-Nederlandse landschap nog steeds kenmerken.

Dat de compositie van een schilderij voor Gorter zeer belangrijk en ook een van zijn sterkste kanten was, moet de oude Josef Israëls al opgemerkt hebben. Hij prees Gorters compositorisch talent, iets dat volgens Israëls het scheppend vermogen van een kunstenaar voor een groot gedeelte bepaalt.⁶

⁵ Zie: Kenneth Clark: *Landscape into Art*, London 1976; p. 129-138.

⁶ Zie: H.L. Berckenhoff: *The Art of A.M. Gorter*, Amsterdam 1914 (2e dr. 1922), p.1 (p.3)



22. Een van zijn vele klassiek opgebouwde composities; doek, 76x102cm. (Internet)

Het is overduidelijk dat de 'Natuur' voor Arnold Gorter de grote inspiratiebron was. Je zou bijna zeggen: de enige inspiratiebron, want onder zijn tijdgenoten waren er niet veel die zich zo uitsluitend richtten op het landschap en dan liefst nog op een landschap waarin de natuur het menselijk handelen domineerde. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld P.J.C. Gabriël, wiens schilderijen van polders met molens of moerassen met turfstekers of visfuiken deze specifieke bedrijvigheden juist gedetailleerd weergeven. Net zo is het bij de landschappen van W.B. Tholen met boten en bouwwerken die een contrast met de omgeving vormen. En bij Mauve staat toch altijd de bedrijvige relatie van de mens met het dier of het gewas centraal.

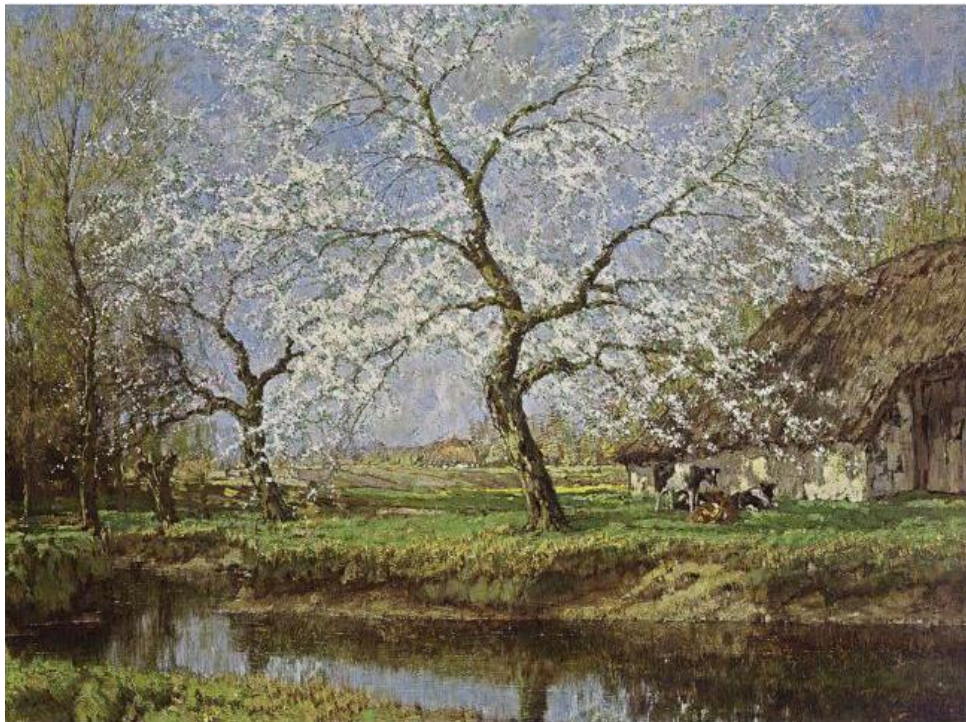
In zijn landschapsopvatting was Gorter, wat de Haagse School betreft, nog het meest verwant aan Willem Maris (1844-1910) en Willem Roelofs (1822-1897). Bij Willem Maris is een landschap zonder koe of eend bijna ondenkbaar en wat de koeien betreft gaat dit ook op voor Roelofs. Maar in de opvatting van beide schilders - en ook van Gorter - moeten we deze dieren, anders dan bij Mauve, ongetwijfeld tot de 'Natuur' rekenen. De sporadisch voorkomende figuurtjes in Gorters schilderijen zijn slechts bedoeld om de 'Natuur' groot te laten lijken of om een klein kleuraccent toe te voegen. Zo is het ook met de boerderijtjes, die wel kunnen dienen om globaal een localiteit, een streek aan te geven, zoals Twente of de Achterhoek, maar die op zich geen kenmerken vertonen van belangstelling voor het boerenbedrijf of een topografisch boerderijtype. Voor de 'studies' koos hij echter wel vaak boerenerfjes, schuurtjes, een kippenhok of stallen als onderwerp; soms zelfs in 'close-up', op dezelfde manier als Mondriaan dit deed. In zijn grote atelier-schilderijen gebruikte hij deze realistische studies echter nauwelijks. Het alleenstaande hutje of boerderijtje dat soms op de grote schilderijen voorkomt, is een geïdealiseerde versie van wat hij buiten maar zelden zal zijn tegengekomen (afb. 23c). Na 1905 verscheen regelmatig een wit gepleisterd boerderijtje met rieten dak op zijn schilderijen, vaak samen met een bloesemboom, een boerin en een watertje, al dan niet met een bruggetje erover. In deze schilderijen, die een veel geïmiteerde succesformule werden, is meer nostalgisch sentiment te bekennen naar iets dat nauwelijks bestaan heeft, dan ware natuurliefde. Jammer genoeg heeft hij de vraag - veelal uit Amerika - naar herhaling van dit onderwerp niet kunnen weerstaan.



23a. Oude fruitboom, ca 1900, doek 31,5 x 42cm. Vroege studie van dit later zo vaak tot onderwerp genomen motief. De zwart-wit foto maakt duidelijk waarom dit gegeven zo aantrekkelijk was om te schilderen; niet de kleur, maar het wit en het zwart, beiden tegen zowel de lucht als de overige achtergrond afstekend.



23b. Fruitboom in bloei, ca 1920, veel meer op kleur gericht als hij toen was, zou van dit schilderij een zwart-wit foto niet voldoen.



23c. 'Voorjaar', voorbeeld van de succesvolle combinatie bloesem, boerderij en beekje, ca 1925, doek 115x155cm. (part. coll., voorheen Simonis & Buunk, Ede)

Het Franse publiek kreeg dit genre schilderijen nauwelijks te zien; op de 'Salon' toonde hij alleen zijn meest serieuze grote composities. Het is niet verwonderlijk dat de critici in Frankrijk zo vaak spreken over Gorter als gevormd door de schilders die rond 1830 in Barbizon begonnen buiten te schilderen. Men moet dan vooral aan Jules Dupré (1811-1889) en Constant Troyon (1810-1865) gedacht hebben, in wier landschappen de mens ook slechts een bescheiden en onderworpen rol speelt en de weersgesteldheid domineert.

De bekende Franse criticus Roger Marx vergelijkt Gorter zelfs met C.F. Daubigny (1817-1878).⁷

En de bejaarde Barbizon-schilder Henri Harpignies (1819-1916) bevestigde nog eens de verwantschap met de 'Fransen van 1830' door Gorter een brief met zijn complimenten te schrijven.⁸

Een vergelijking met de desolate landschappen van Theodore Rousseau (1812-1867) en Narcisse Diaz (1807-1876), waarin nauwelijks mensen of dieren voorkomen, gaat echter maar ten dele op; bij hen is de natuur te ruig, te onontgonnen, te dreigend.

Het is bij Gorter toch voornamelijk de getemde natuur van het 'cultuurlandschap' dat motief is en waarin de koe, de boerderij, houtwallen, een sloot en geplante berkenlaantjes ook een rol spelen. Dit maakt zijn landschappen Nederlands. Wel is het nog het cultuurlandschap van vóór de grote ruilverkavelingsprojecten en van vóór het kanaliseren van beken.

Het bos vlak achter Arnolds geboortehuis ten zuiden van Almelo, het 'Nijreesbos', zal een eerste plek zijn geweest waar hij een motief kon zoeken om te schilderen. Nog wat zuidelijker was er het gehuchtje Azelo en waren er de per fiets makkelijk bereikbare oude bossen van het grote landgoed Twickel, zowel ten noorden als ten zuiden van Delden, waar hij volop motieven met zware eiken en beuken kon vinden. De omgeving van Denekamp met het landgoed Singraven, in het noord-oosten van Twente, was een volgende veelbezochte locatie. Het Twentse landschap was het eerste dat hij kende en moet hem de wens hebben ingegeven om landschapschilder te worden.

⁷ Roger Marx: *Chronique des Arts*, mei 1904.

⁸ De tekst hiervan luidt: "*Paris la 12 juin 1910. Monsieur et Cher Confrère, Votre œuvre, Paysage d'hiver, m' a charmé et j' éprouve un véritable plaisir à vous en faire mon compliment le plus sincère et à vous dire que vous êtes un artiste sincère et d'un grand talent. Recevez mes salutations et encore mes compliments.* H. Harpignies".

Gorter noemt bijna nooit andere schilders die hem geïnspireerd hebben dan Mauve, wiens Oost-Nederlandse werk echter niet in Twente, maar langs de Veluwezoom of in Drenthe is ontstaan.

Toch was ook het landschap van Twente en de Achterhoek al door individuele schilders in beeld gebracht. Zoals door J.W. Bilders (1811-1890) en vervolgens door Theophile de Bock, met wie Gorter af en toe vergeleken wordt en met wie hij bevriend was. Het was echter meestal toch de Veluwezoom waar De Bock zijn motieven zocht. Maar Johannes Warnardus Bilders moet zeker een inspirator geweest zijn. Zijn taferelen met woeste oude eiken en omgevallen bomen maken hem, meer dan enige andere schilder, tot een Nederlandse 'Barbizon'-schilder. Hij vond dit landschap alweer aan de Veluwezoom, rond Wolfheze, maar Bilders was bovendien de ontdekker van het schilderachtige in de omgeving van het Achterhoekse plaatsje Vorden.⁹

Met Frits Mondriaan (1853-1932, oom van Piet) werd Gorter door critici eveneens vergeleken en deze moet inderdaad af en toe in de Achterhoek en Twente geschilderd hebben. Zo staat ook zijn naam in het gastenboek van de vaak door schilders, waaronder Gorter, bezochte Deldense herberg 'Carelshaven' bij het landgoed Twickel.¹⁰ Eveneens staan er de namen in van Willem Roelofs, Jozef Israëls en Max Liebermann.

Gorter maakte in 1916 voor de hotelier een schilderijtje van het hotel.¹¹

In die herberg Carelshaven overnachtte ook regelmatig Julius J. van de Sande Bakhuizen (1835-1925).

Julius was weliswaar Hagenaar, maar hij ging veel in Twente en Drente schilderen, vaak samen met zijn zus Gerardine, de eerder genoemde vriendin en raadgeefster van Arnolds moeder. De genuanceerde landschappen van Julius zouden een ander belangrijk voorbeeld voor Arnold geweest kunnen zijn.¹²

Schilders die in de herberg Carelshaven kwamen logeren, maakten aansluitend meestal een reis met de trekschuit naar Drente. Zo ook Julius, die niet alleen het Drentse landschap, maar ook de bevolking zeer waardeerde. Enkele plaatsen waren bij schilders zeer populair, in het noord-oosten: Rolde, Eekst, Tynaarlo, Zuidlaren en Gieten en in het zuid-oosten: Zweelo, Odoorn en Sleen.¹³



24. 'Drentse Avond', ca 1900, pastel op grijs papier, 27x44 cm.

⁹ Uitvoerig beschreven in: Rob de Windt: *Landschapschilder J.W. Bilders, De zomers in Vorden 1868-1879*, 2019.

¹⁰ Zie: Z. Kolks: 'Schilders van de Haagse school te gast op Carelshaven', in: *Twente te pronk*, Utrecht/Enschede, 1986.

¹¹ Afgebeeld in: Z. Kolks: 'Twentse voorstellingen van de landschapsschilder A.M. Gorter', in: *Typisch Twente* (5) nr. 3, 2007; p. 41-43.

¹² Er is geen bewijs te vinden dat ze elkaar goed gekend hebben, maar Julius kan met zijn zus meegekomen zijn naar Friso en hij exposeerde ook bij Kunsthandel Buffa en op Arti en Pulchri.

¹³ Zie: Saskia de Bodt e.a.: *De Haagse School in Drenthe*, Zwolle/Assen, 1997.

Over de omgeving van Sleen en haar bevolking kon ook Arnold lyrisch worden, zoals blijkt uit een brief vanuit Sleen aan Bertha van Heek van 25 augustus 1900. Hij schrijft hierin:

"Ik ben hier met Hanau, wij hebben verbazend hard gewerkt en de natuur is hier ook zoo rijk aan motieven, prachtige oude hutten, de heerlijke ruime heide, zandwegjes, alles even teer en rijk aan kleur. De menschen, zoo arm en eenvoudig en lief, zijn overal bereidwillig en vriendelijk opgewekt en naïef als grote kinderen. O, als wij samen wandelen zijn we in één enthousiasme hier; prachtige golvende landen en de heerlijkste afwisselende kleuren van pas om geploegde aarde, roggevelden en smurrie. En die dorpen zijn heerlijk; die in het donkere groen van eiken en wilgen liggen alles gedekt met de oude strooien rieten daken door elkaar en daartussen het kerktorentje, ver over de vlakke heide zichtbaar. Ons tehuis is erg primitief maar het eten wordt met zoveel hartelijkheid, bereidwilligheid en zorg en moeite ons toegediend dat al ontbreekt hier ook bijna alles aan, wij met groote dankbaarheid ons sober maal verorberen. Ons tehuis is eene oude pastorie met heerlijke tuin vol oude boomen, ons zeer welwillend afgestaan door de gemeente. Och wat is alles toch mooi in zijn eenvoud, wat is het een verrukkelijke gave te mogen bewonderen, lief te mogen hebben zooveel waar anderen onverschillig voor zijn. Wat heb ik hier bij alle ontbering van zoogenaamde beschaving veel genoten van al de oprechte eenvoud en puurheid en natuur; wat is het toch heerlijk die ongeunstelde blijde lach, die onderling zoo hartelijk moogelijke omgang van ruwe mannen en vrouwen en lieve kinderen, geen onvertogen woord, geen enkele ongepaste uitdrukking en overal de grootste belangstelling voor elkaar, voor elkaars have, lijf en goed. En die woningen van leem, riet en oude balken; die maaltijden van roggebrood, aardappelen en meelsoorten; wat zijn ze heerlijk om aan te zien, allen om de dampende tafel na een kort gebed. De moeder met haar lief kind op de schoot, de vader met zijn doorploegd, goed en tevreden gezicht, de kindertjes alle met hunne roode kopjes en bolle wangen, gloeiend van levensgenot. En door 't oude raampje een enkel zonnestraaltje op het vuurtje op het dampende bruine aarden potje op de tafel. Er is geen provincie in ons land waar nog zoveel vrede, goedheid, en geluk woont als in dit arme landje. Geen ijdelheid, geen jalousie, geen uitspattingen, geen dronkenschap, geen bedelarij, geen dwaze driften en hartstochten, niets dan eerlijke eenvoudige arbeid op de schrale akkers. En zondagsavonds gaan de meisjes gearmd door 't dorp en de jongens er achteraan, zingend tweestemmig de oude schoolliedjes en om tien uur gaat elk zijns weegs weer naar huis en niet naar de kroeg".¹⁴

De zuidelijke omgeving van Amsterdam was in Arnolds studietijd een populaire schilderlocatie geworden, waarover meer in het hoofdstuk 'Vrienden en Verenigingen'. In Amsterdam zelf heeft hij slechts een enkele keer een motief gezocht. Een tekening en aquarel van het Singel bijvoorbeeld.

Meestal betrof het echter een uitzicht uit het atelier. Misschien geldt dat ook voor een groot schilderij van een houtzaagmolen, waarschijnlijk aan de Zaagmolenvaart, met op de achtergrond de nieuwbouw van 'De Pijp'. Dit was dicht bij Govert Flinckstraat 192, waar hij tussen 1890 en 1893 woonde. Hij zal het doek in ieder geval in die jaren geschilderd moeten hebben, want de Zaagmolenvaart werd in 1892 gedempt om de Albert Cuypstraat te worden. (Afb. 25)

¹⁴ Of hij aan Bertha, uit de belangrijkste fabrikanten-familie van Twente, wel zo'n begripvol lezer had voor deze idealisering van het arme volk, is de vraag. In 1902 braken er stakingen uit in de Van Heek-fabrieken en kwamen tijdelijk duizenden werknemers op straat. Onderling beleid van de Twentse fabrikanten was om alle textiel fabrieken stil te leggen als er in één ervan een staking uitbrak. Zo ontstond er geen onderlinge achterstand en konden de arbeiders geen kant op; de stakers werden zo door de gematigde collega's gedwongen weer aan het werk te gaan. Vanuit Hollandse kunstenaarskringen werd geprotesteerd tegen dit systeem; dit zal de kring van Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst zijn geweest. In ieder geval ondersteunden J. Israëls, R.N. Roland Holst en Th. Steinlen deze actie, georganiseerd door literair tijdschrift *De Kroniek* en dagblad *Het Volk*. De zussen Van Heek kregen toen waarschijnlijk geen les meer van Arnold, maar bleven met hem in contact via de St. Lucas-tentoonstellingen. Vooral Gus exposeerde daar van 1900 t/m 1905; Bertha in 1901 en 1903.



25. Houtzaagmolen (de Ooyevaar ?) aan de Zaagmolensloot in Amsterdam, ca. 1891, doek 75x100 cm.¹⁵

Molens nam Gorter later niet vaak meer tot onderwerp; wel de grote molen tegen een wolkenlucht op het schilderij dat links op de foto van de St. Lucas-opening staat (afb. 41). En voor zover bekend nog één keer als 'stofferij' van een groot winterlandschap. Uit zijn allereerste tijd moet een aquarel van een oliemolen in Sneek dateren en een gezicht op Meppel met een molen zal ook een zeer vroeg werk zijn.¹⁶

Dan zijn er nog de buitenlandse schilder-locaties. In 1908 maakten Gorter en zijn vrouw een lange reis, per boot, die hen o.m. in Napels, Constantinopel en Caïro bracht. Gorter schilderde hier merkwaardigerwijs niet het landschap, maar juist vooral gebouwen. Van Caïro zijn twee mooie studies van moskeeën bekend en verder enkele tekeningen van een woestijndorp. Hoewel het in de enkele tijdens de reis geschreven brieven aan de schoonouders niet genoemd wordt, moeten ze toen ook in Athene zijn geweest, want Gorter schilderde daar een hoek van het Parthenon op de Acropolis (afb. 51).

¹⁵ Scan van foto uit 1925; achterop staat dat het schilderij toen in bezit was van M. Lohmann te Elberfeld (Dld).

¹⁶ Zie: *Oud Meppel, mededelingenblad van de stichting*, (11) sept. 1989. Nr. 3.



26. 'Straatje in Cairo' 1908, paneel, 37x26 cm.

5. Eerste exposities: de 'Levende Meesters' en de Kunstenaarsverenigingen.

De eerste keer dat Arnold zijn werk officieel liet zien was bij de Zutphense vereniging Pictura in 1889.¹ Hij verkocht daar meteen al zijn schilderij *Zomervoormiddag*.

Voor een groter publiek zullen zijn eerste exposities geweest zijn bij de 'Tentoonstellingen van Levende Meesters'. Aan de zo genoemde tentoonstellingen in Den Haag, Arnhem en Maastricht deed hij het volgende jaar al mee.

De grootste 'Driejaarlijkse' exposities van Levende Meesters werden om de beurt gehouden in Amsterdam, Den Haag of Rotterdam. Over deze laagdrempelige tentoonstellingsmogelijkheid voor zowel amateur als professioneel, ooit ingevoerd door Lodewijk Napoleon naar voorbeeld van de Parijse Salon, is nog weinig grondig onderzoek gedaan. Krantenartikelen leren ons dat daarnaast verschillende kleinere steden zoals Arnhem, Maastricht, Leeuwarden, Groningen en Utrecht af en toe 'tentoonstellingen van levende meesters' organiseerden met eenzelfde landelijke inschrijfmogelijkheid. Toen de gemeente Arnhem haar tentoonstelling even ambitieus ging organiseren als de drie grote steden, werd Arnhem in 1893 opgenomen in de cyclus van de grote steden en werden de 'driejaarlijkse' hierna 'vierjaarlijkse' tentoonstellingen genoemd.

De 'Levende Meesters' werden op initiatief van de betreffende gemeente georganiseerd en gefinancierd. Dat maakte dat ze erg verschillend van opzet waren. Soms werden buitenlanders toegelaten, maar er waren in provinciehoofdsteden ook tentoonstellingen die beperkt bleven tot de in die provincie geboren of woonachtige kunstenaars.

Bovendien werd in de jaren 1880-1888 te Amsterdam jaarlijks een tentoonstelling gehouden van 'Levende Meesters' in het gebouw van Arti, waarvoor ook niet-leden konden inzenden.

In het jaar dat Amsterdam aan de beurt was voor de 'Levende Meesters', vond dit plaats in een houten tentoonstellingsgebouw aan de Nieuwezijds Voorburgwal, of op het Damrak en later één keer in het Rijksmuseum toen dat af was.² Eén van de redenen voor de bouw van het Stedelijk Museum was het creëren van een goede behuizing voor deze tentoonstellingen. Na de voltooiing van het Stedelijk in 1895 werden ze daar gehouden, maar nu dus slechts eens in de vier jaar.³ Hoe er bij de 'Levende Meesters' werd geballoteerd is niet helemaal duidelijk. Meestal werd er een comité gevormd met twee vertegenwoordigers van Arti en twee van Pulchri, aangevuld met twee door de organiserende gemeente aangewezen kunstenaars uit de plaatselijke vereniging; zo ging dit althans in Arnhem en Rotterdam. Dat goede amateurs ook werden toegelaten blijkt uit het meedoen van 'Moeke' verschillende keren.

Arnold bleef lang van deze expositiemogelijkheid gebruik maken, ook in de kleinere plaatsen. In de negentiger jaren deed hij mee aan zowel de tentoonstellingen in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam, als aan die in Arnhem, Groningen en Maastricht. (Zie de tentoonstellingslijst.)

Een belangrijke tentoonstelling te Zwolle in 1892 kan niet gerekend worden tot de algemene 'Levende Meesters', omdat het hier alleen in Overijssel geboren kunstenaars betrof en zowel levend als reeds overleden. Het was de 'Tentoonstelling van schilderijen, aquarellen en schetsen van hedendaagse en vroegere schilders uit Overijssel', gehouden in het 'Gebouw der Stad'.

Arnold was er met twee aquarellen en een schilderij. Ook zijn moeder was uitgenodigd en exposeerde er twee aquarellen. Onder de tijdgenoten-exposanten waren er diverse die hij al kende van de Rijks-Normaalschool: G.W. Dijsselhof en Paul Bodifée, evenals de leraren H. Valkenburg en J.D. Huibers, of al kon kennen via Arti: Frans Deutman, W.B. Tholen, Co Breman en A.F. Reicher (1858-1938).

¹ Voor zover te achterhalen via krantenberichten in *Delpher*.

² C. Stolwijk: *Uit de schilderswereld, Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de 19de eeuw*, Leiden 1998, wijdt een hoofdstuk aan deze tentoonstellingen, maar beperkt zich tot die in Amsterdam en Den Haag en gaat ook voorbij aan de jaarlijkse in Arti. (Na 1889 werd het Arti te veel en mochten er alleen nog leden exposeren.)

³ In deze periode te Amsterdam in: 1883, '86, '89, '92, '95 en daarna vierjaarlijks in het Stedelijk: 1899, 1903, 1907 en dan pas weer in 1912.

In latere jaren vond Gorter vooral de vierjaarlijkse Tentoonstelling van Levende Meesters in het Stedelijk Museum in Amsterdam van belang. In een brief uit november 1899 schreef hij Bertha van Heek dat hij zijn twee schilderijen op de Vierjaarlijkse had verkocht. Dit waren 'In October', waarvoor fl. 1000,- en 'Middagzon', waarvoor fl. 300,- werd gevraagd.

In een brief van 29 oktober 1903, uit Hengelo aan zijn schoonouders in Amsterdam, noemt hij een tentoonstelling waar hij 'weinig succes' had, maar die hij wel goed vond voor zijn 'naam'.

Dit zal, gezien de datum, de toen net afgelopen volgende Levende Meesters-tentoonstelling in Amsterdam zijn geweest. Hier exposeerde hij drie doeken, waarvan één groot, waarvoor hij fl. 2500,- vroeg.

In 1905 was hij zelf lid van de jury voor de Derde Vierjaarlijkse te Arnhem, samen met Willem Witsen als vertegenwoordigers van Arti.

Op de vierjaarlijkse te Amsterdam in 1907 kreeg hij de gouden medaille van de stad. Ook Suze Robertson, W.B. Tholen en de Engelse Frank Brangwyn kregen er een.⁴

Tenslotte was er de Vierjaarlijkse in Amsterdam van 1912, waarvoor veel grote namen uit het buitenland waren uitgenodigd. Het werd, met bijna 1700 werken, de grootste 'Levende Meesters' die ooit werd gehouden, maar helaas ook de laatste in Amsterdam.⁵



27. Kaart ter gelegenheid van de laatste Internationale Vierjaarlijkse in 1912.

⁴ De jury schilderkunst bestond uit W. Maris, G.H. Breitner en M. Bauer.

⁵ Over het affiche en de selectie uit eigen land werd veel gemopperd, als zijnde te conservatief. Maar voor de vele zeer interessante buitenlanders die voor het eerst in Nederland te zien waren, zoals Munch, Vallotton, Slevogt, Nolde, Vuillard en Beckmann had de pers weinig oog. Zo werd dit de laatste internationale Vierjaarlijkse; het kind werd met het badwater weggegooid. In 1917 werd er in Rotterdam nog een niet internationale gehouden, daarna was het afgelopen.

Arti

Bij de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae, waarvan hij in 1889 lid was geworden en die zo'n grote rol in zijn leven zou gaan spelen, liet hij in april 1890 voor het eerst iets zien op een ledententoonstelling. Volgens de betreffende catalogus was dat een fl. 60,- kostende aquarel met de titel 'Mei'. Dit lijkt achteraf gezien een wat onnadenkend gekozen titel voor iemand die Gorter heette. Zijn misschien achter-achter-neef, dichter Herman Gorter (1864-1927), had juist in 1889 het grote epische dichtwerk *Mei* gepubliceerd, maar op slag beroemd was hij daarmee nog niet en het is ook de vraag of Arnold zo goed op de hoogte was van de nieuwste poëzie.⁶ Bovendien moest de kleine aquarel, waarschijnlijk buiten geschilderd, al in mei 1889 gemaakt zijn om in april 1890 tentoon gesteld te kunnen worden. Het werd hem - volgens overlevering - wel kwalijk genomen toen hij deze titel later nogmaals gebruikte; daarna heeft hij het vermeden, maar uit de vele 'Novembers', 'Octobers' en de enkele 'April', blijkt wel dat hij deze nuancerings binnen een jaargetij juist belangrijk vond.

Later dat jaar exposeerde Arnold Gorter voor het eerst een olieverfschilderij bij Arti: 'Langs het Bosch', dat fl. 350,- kostte. Arti organiseerde destijds jaarlijks twee exposities van werk van haar leden; één met tekeningen, aquarellen en beeldhouwwerken en één met schilderijen. In 1891 deed hij mee aan de voorjaartentoonstelling met twee aquarellen getiteld: 'In 't bosch' en 'Beekje' en tevens met twee schilderijen aan de najaartentoonstelling: 'Onder de wilgen' en 'Twentsch binnenhuisje'. De volgende jaren deed hij vrijwel altijd mee aan één of aan beide jaarlijkse ledententoonstellingen; alleen in de jaren 1914, 1919 en 1920 niet.

Waar hij ook aan meedeed waren de door Arti georganiseerde uitwisselingstentoonstellingen met buitenlandse kunstenaarsverenigingen, zoals in Wenen, Frankfurt en Berlijn. De tentoonstelling van Nederlandse schilderkunst in de Academie van St. Petersburg in 1896 was hiervan een van de opmerkelijkste. Deze bracht niet alleen werk van levende schilders, maar een vrij compleet overzicht van de eigentijdse kunst waarbij ook werk van Van Gogh werd getoond. De Tsaar bezocht de tentoonstelling en kocht enkele historiestukken.⁷



28. 'Twentsch Binnenhuisje', geëxposeerd in Arti in 1891, doek, 75x100cm. (Mark Smit Kunsthandel, Ommen)⁸

⁶ Zoekend op 'Gorter' in de jaargangen van het belangrijkste cultureel-politiek weekblad van die tijd, *De Amsterdammer*, komen in 1889 zowel Herman als Arnold nog niet voor; in 1890 wordt alleen Arnold genoemd bij de verkopen op de 'Levende Meesters' in Arnhem en pas in 1891 komt Herman eenmaal ter sprake in een ingezonden kritiek op zijn: *Verzen*. In 1892 lijkt Herman pas 'door te breken'.

⁷ *NRC*, 20/12/1896 (RKD)

⁸ Voorgesteld is waarschijnlijk Gerrit Krooshoop in zijn boerderij De Braak te Azelo. Pendant hiervan is een schilderij van diens vrouw aan het spinnenwiel. Zie: *'t Inschrien*, (19) 3, juli 1987, p.50-53.

Sint Lucas

Van kunstenaarsvereniging Sint Lucas, die jaarlijks exposeerde in de Kunstzaal van het Panorama aan de Plantage Middenlaan en vanaf 1897 in het Stedelijk Museum te Amsterdam, zijn niet alle catalogi en jaarverslagen bewaard gebleven. De catalogus van 1896 ontbreekt en in die van 1895 staat Gorter nog niet vermeld als exposant. Maar hij moet dat jaar wel lid zijn geworden, want hij deed mee aan een rondreizende 'portefeuille' van tekeningen en grafiek van St. Lucas-leden in dat jaar. In 1896 deed hij voor het eerst mee aan de jaarlijkse tentoonstelling en twee jaar later werd hij tot vicevoorzitter gekozen.

Begin 1899 werd hij voorzitter. In juni dat jaar maakte hij per brief aan Bertha van Heek zijn excuses omdat hij haar geen buiten-schilderles kon geven in Delden, zoals was afgesproken: *"Ik moet nu nog te A. blijven met het oog op de St. Lucas-tentoonstelling in 't Museum. Ik heb tegenwoordig aardig veel succes met mijn werk en verkoop zeer veel. Op Arti twee, op St. Lucas nu ook al twee"*. Waarop hij de brief ombuigt tot een les en hij onverwacht zelfkritisch vervolgt met: *"Dat is prettig, vooral daar ik zelf weet dat mijn werk nog lang niet op die hoogte is, als wat ik in mijn macht heb bij ernstige inspanning en door mijzelf de hoogste eischen te stellen, maar ik wil altijd gauw klaar zijn en mijn eerste emotie volgen. Maar hoge kunst stelt hoge eischen, niet alleen talent is voldoende, maar ook zuivere ernstige toewijding en inspanning is noodig. Albert Neuhuys vertelde mij onlangs dat hij een jaar lang werkt aan een stuk, soms"*.⁹ (Meer over St. Lucas en Arti in de hoofdstukken: Vrienden en Verenigingen 1 en 2.)

Pulchri en de Haagse Kunstkring

Den Haag was in de negentiende eeuw van oudsher de stad met de grootste reputatie als centrum van de Nederlandse schilderkunst. De vereniging Pulchri Studio was hiervan het middelpunt. Waarschijnlijk lid geworden in 1891, liet Gorter dat jaar bij Pulchri voor het eerst een schilderij zien. In 1894, 1898 en 1903 toonde hij er een groot aantal werken in een zogenaamde 'groepen-tentoonstelling'. Bij een groepen-tentoonstelling werd uitgegaan van een klein aantal exposanten. Ieder van die schilders kreeg een wandvlak toegewezen, meestal begrensd door pilasters, om dit vol te hangen. Bij Arti werd dit alleen gedaan bij de incidentele schetsen- en studies-tentoonstellingen. In 1903, toen Pulchri haar grote nieuwe onderkomen aan het Lange Voorhout had betrokken, exposeerde hij er zelfs 11 werken.

Een recensie van die expositie door L. Lacomblé stond in *De Amsterdammer*: *"Gorter kenmerkt zich steeds door het uitdrukken van het strakke licht der voor- en najaarsdagen op stille, eenzame plekjes; zijne landschappen hebben dan ook aantrekkelijkheid door dat licht, dat hij heel zuiver en in de juiste toonschaal weet weer te geven. Soms zal hij zijn nog wel eens grauw palet ophelderen met de roestig-bruine en rode kleuren der herfst en bereikt hij zoals in zijn 'Vijver in't bosch' een meer schilderachtig effect, ofschoon hij zelden uit zijn strakke eentonigheid loskomt."*

Bij de nog jonge vereniging 'De Haagse Kunstkring' stelde hij in 1898 voor het eerst een schilderij, 'De Watermolen', ten toon.

Uit een brief aan Bertha blijkt al dat hij eind 1899 het getekende portret van Jeannette Bouman-de Lange (afb. 11) bij een portretten-tentoonstelling van de Haagse Kunstkring wilde laten zien.¹⁰ A.C. Loffelt schreef erover in het *Nieuws v. d. Dag*: *"Van Gorter zag ik tot nog toe alleen landschap. Thans is hier een wel wat formele en strak getekende afbeelding van mw. Bouman. Toch getuigt dit werk van veel knapheid."* Het maken van een portret was voor hem inderdaad een zeldzaamheid; geschilderde portretten zijn niet bekend.

⁹ De destijds zeer gewaardeerde Albert (J.A.) Neuhuys (1844-1914), 'uitvinder' van het Larense binnenhuis-genre.

¹⁰ Zie hoofdstuk 'Beginjaren'.

Almelo

Arnold exposeerde dus al veelvuldig in verenigings- of groepsverband in de jaren 1890, zowel bij de verschillende 'Levende Meesters', als bij Arti, St. Lucas, Pulchri en de Haagse Kunstkring.

Uitzonderlijk was een 'kunstbeschouwing' van 17 werken in zijn geboorteplaats Almelo in 1896, wat zijn eerste solotentoonstelling moet zijn geweest.

Het grote landelijke *Nieuws van de Dag* vond het zelfs de moeite waard er een artikeltje aan te wijden: *"Te Almelo is dezer dagen eene kunstbeschouwing gehouden van 14 schilderijen en 3 aquarellen van den Heer Arnold M. Gorter, kunstschilder te Amsterdam. Deze tentoonstelling ondervond levendige belangstelling, zoowel op de uitnodigingsdagen als ook tijdens de twee entree-dagen, waardoor nog een bedrag van f 21,73½ aan het Ziekenhuis kon worden geschonken. Vijf van de tentoongestelde schilderijen werden verkocht. Vooral de landschappen van dezen jongen kunstenaar trokken zeer de aandacht, bepaaldelijk No.3 'Heideweg (zomer)', No.1 'Zandgraven (op de heide)', No.4 'Herfstweer', welk stuk door den Heer Gorter ook op de tentoonstelling te München en te Dresden werd ingezonden, No.6 'Roggemaaien' en No.11 'Dooi weer (Amsterdam)'. Al deze stukken werden verkocht. Voor No.1 hadden zich drie en voor No.3 twee koopers aangemeld. Onder de niet-verkochte stukken werd zeer geroemd No.12 'Achter het huis', No.2 'Octobernamiddag' en No.5 'Aan het spinnewiel', en van de kleinere stukken No.8 'Een gijze winterdag', No.10 'Zandweg in Drenthe' en No.18 'Beek bij Delden'. Zoals reeds gezegd is, heeft de Heer Gorter tot dusver het meeste succes met zijne landschappen, en inzonderheid met die stukken, waarin hij gezorgd heeft voor goed licht. Algemeen was men van oordeel, dat deze jonge kunstenaar een goede toekomst tegemoet gaat."*¹¹

Hij verkocht er goed, evenals bij vrijwel al zijn exposities destijds. Zoals valt op te maken uit de vele vermeldingen, reproducties en positieve recensies in kranten en tijdschriften, maakte hij al snel naam.

En inmiddels had de kunsthandel hem ontdekt.



29. 'Langs de Beek' olieverf/doek, 28x40 cm.

¹¹ *Nieuws v. d. Dag*, 13/03/1896.

6. Kunsthandels: Frans Buffa & Zonen en Kunstzaal Oldenzeel

De gerenommeerde, al in de 18de eeuw geopende kunsthandel Frans Buffa & Zonen in Amsterdam, gevestigd in de Kalverstraat op nr. 39 en sinds 1895 onder leiding staand van Jacob Slagmulder (1861-1921), zou voor Gorter verreweg de belangrijkste verkoper van zijn schilderijen worden.¹

Op 25 oktober 1896 meldde het *Nieuws v. d. Dag* dat in de etalage van Buffa een schilderij van hem werd getoond. Waarschijnlijk was dit de eerste keer. Meestal berichtten de kranten over welk schilderij die week bij Buffa in de etalage stond, dat was iets om even voor om te lopen.

In het najaar van 1898 bood Buffa Arnold Gorter de gelegenheid tot het houden van een solo-expositie. Buffa gaf er een fraai geïllustreerde catalogus bij uit, waaruit blijkt dat de tentoonstelling 38 schilderijen en 8 aquarellen omvatte. Zowel de voorkant van de catalogus als de uitnodiging werden door Arnold zelf ontworpen en getekend, zoals gebruikelijk was bij Buffa.

Recensies van die tentoonstelling verschenen in het *Nieuws v. d. Dag*, *De Telegraaf* en de *N.R.C.*

In de laatst genoemde krant beschreef de anonieme recensent het werk als sympathiek, maar wat te moeiteloos, te oppervlakkig geschilderd: *"Het is ook alles wat te veel met één toets gedaan: grond, bomen, het hout der schuren, het stro der daken enz. De stof is niet genoeg weergegeven, de kern der dingen niet gevat. Door veel te ploeteren in de natuur en zich niet te gauw tevreden te stellen met een aangenaam ensemble, kan Gorter, met zijn goeden smaak en vaardige penseelvoering, zeer zeker heel wat meer bereiken, dan hij reeds gaf."* Deze kritiek moet hij zich aangetrokken hebben, want dit lijkt veel op zijn zelfkritiek in de eerder geciteerde brief aan Bertha uit 1899.



30. De zelf ontworpen uitnodiging voor de tentoonstelling bij Buffa in 1898.

De pas 21-jarige Henriëtte Hendrix (1877-1933) was kunstcritica bij *De Telegraaf* en had veel sympathie voor Gorters werk: *'Gorter heb ik altijd 't meest bewonderd om zijn herfsten, als hij iets anders schilderde was 't alsof hij den rechten toon niet te pakken had. Zijn talent voor najaarskleuren is ook bijzonder. Zoals we op warme zomermorgens kunnen uitroepen: dit is nu een Willem Maris-dag! En op andere half zonnig-half vochtige namiddagen: dit is nu een Voerman-avond! Zo zien we in het najaar voortdurend natuurgezichten die aan Gorters herfstlandschappen herinneren. Het zijn de afgebeulde, gezwiepte bomen met nog wat gele blaadjes, waar de winden door gieren.*

*« Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone «
En de afgevaaide blaadjes moeten meedoen in den dollen dans, de dwarrelende jacht, en de wandelaar zet z'n kraag op en loopt met krachtige schokkende passen, de schouders omhoog, de handen in de zakken.*

¹ Over de geschiedenis van Buffa: J.F. Heijbroek: 'Van eenvoudig prentenkoopman tot gerenommeerde kunsthandelaar: Frans Buffa & Zonen in Amsterdam (ca 1785-1951)' in: *De Boekenwereld*, (23) nr. 2, 2006.

« *Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte* »
 Omdat Gorter deze Verlaine-stemming heeft weergegeven, houd ik van hem. Of hij geeft een mooie herfstdag, bruin rijke bladerpracht in laatste heerlijkheid voor 't sterven, beuken in zonneschijn en een stil weerspiegelend vijvertje. Wat is het water mooi gedaan!' ²

Hierna gaat ze in haar recensie echter te keer tegen de overige schilderijen op de expositie, die geen herfst maar andere jaargetijden uitbeelden en die ze liever niet had gezien, met uitzondering van de aquarellen en een nachtelijk gezicht op een gracht met schepen, die ze wel heel goed vindt.

De Rotterdamse 'Kunstzalen Oldenzeel' was eerst aan de Leuvenhaven gevestigd en sinds 1899 aan de Gedempte Glashaven op nr. 20. Jan Toorop ontwierp dat jaar de nieuwe Jugendstil ingangspartij en exposeerde er in 1891, 1898 en 1904.³ Oldenzeel was de bekendste kunsthandel in Rotterdam en heeft veel belangrijke exposities georganiseerd, zoals drie van de eerste exposities van Vincent van Gogh in 1892, '93 en '96.⁴

Het beleid dat Oldenzeel voerde is te vergelijken met dat van Buffa. In 1892 exposeerde ook Buffa al enkele schilderijen van Van Gogh. En bij Buffa waren er in die jaren regelmatig solo-tentoonstellingen van Jan Toorop; het lijkt erop dat er een samenwerking tussen beide kunsthandels bestond, want ook Isaac Israëls, Jan Voerman, Theo van Hoytema, J.H. Weissenbruch, Théophile de Bock en W.B. Tholen exposeerden bij beide firma's.

Bij Oldenzeel zou Gorter in januari 1900 ruim 40 werken tentoonstellen: 16 schilderijen, 5 aquarellen en 22 tekeningen. Arnold meldde Bertha van Heek op 17 maart 1900 enthousiast: *"Ik heb in Rotterdam 4 stuks verkocht, dat was een zeer aardig succes, daar ik de expositie zo weinig had voorbereid"*. Door zo'n uitspraak blijkt dat hij alweer iets te gehaast en te weinig kritisch te werk is gegaan en hij het belang van beide solo-tentoonstellingen voor zijn reputatie heeft onderschat.

Vanaf 1903 hield Gorter een boekje bij met aan de firma Frans Buffa geleverde schilderijen. Wellicht had hij in dat jaar een contract met Buffa gesloten. Misschien is een eerder kasboekje verloren gegaan, maar het kan ook zijn dat zijn huwelijk dat jaar hem tot een duidelijke inkomsten- en uitgavenbalans dwong.

Uit de wat slordige notities in het boekje blijkt dat er een jarenlange consistente afname van Gorters werk door Buffa ontstond. In 1903 waren het 19, meest kleine werken, die samen ongeveer vierduizend gulden opleverden. De opbrengsten in de volgende jaren wisselden nogal en lagen zo tussen de drie- en vijfduizend gulden. In 1913 waren de inkomsten via Buffa al gestegen tot vijftienduizend gulden.

Na het uitbreken van de eerste wereldoorlog lijken de inkomsten sterk terug te vallen. Erna liepen deze bedragen weer gestaag op tot meer dan elfduizend gulden in 1920.

Het was blijkbaar gangbaar dat de kunsthandelaar werk van de kunstenaar inkocht en dit dan doorverkocht. Wat Buffa (Slagmulder) betaalde was echter in het algemeen zo'n vijftig procent van de verkoopprijs. Deze moet ongeveer gelijk geweest zijn aan wat Gorter vroeg voor een schilderij op de exposities van de kunstenaarsverenigingen. Maar daar werd vaak wat van de prijs afgedongen en altijd ging een percentage van rond de 15% naar de vereniging. In 1903 bedroegen die tentoonstellings-prijzen zo tussen vijf - en achthonderd gulden voor een gemiddeld schilderij en fl. 2500,- voor een groot doek. De hoogste vraagprijs voor een schilderij van hem uit de prijslijsten van Arti is: fl. 4000,- voor 'Herfstzon' in 1912.

² *Telegraaf*, 24/11/1898. H. Hendrix zou de activiteiten van St. Lucas in de *Telegraaf* veel positieve aandacht geven en raakte bevriend met bestuursleden en droeg zelf ook bij aan de soirees door haar dichtwerk voor te dragen.

³ In 1912 was er zelfs voor het eerst in Nederland werk van Wassily Kandinsky te zien. Zie: G. Imanse; 'Het ontstaan van de abstracte kunst in Nederland', in: *Van Gogh tot Cobra*, Utrecht 1981, p.114.

⁴ Dit is iets minder verbazend dan het lijkt, want C.S.J. Oldenzeel was oorspronkelijk compagnon van de Rotterdamse boekhandel van Vincents oom H.V. van Gogh; er was dus een relatie met Van Gogh. Oldenzeel zette de zaak in 1872 op zijn naam en vormde deze om tot kunsthandel. Misschien was Toorop, die in februari 1892 in het Amsterdamse Panoramagebouw en in mei in de Haagse Kunstkring Van Gogh-tentoonstellingen mede-organiseerde, ook hier diens pleitbezorger. In Gorters tijd werd de zaak gedreven door de weduwe van de in 1896 gestorven C.S.J. Oldenzeel. Zie: M. op de Coul: 'The Oldenzeel exhibitions of 1903' in: *Van Gogh Museum Journal* 2002, p. 105.



31. San Marcoplein, Venetië, 1908; v.l.n.r.: mw. Slagmulder-van Gent, Fieke Gorter-Hertz, Gorter en J. Slagmulder

De eigenaars van Buffa, de heer en mevrouw Slagmulder-Van Gent, werden goede vrienden met wie zeiltochtjes werden gemaakt en in 1904 een reis naar Londen werd ondernomen. In het najaar van 1908 volgde een gezamenlijke reis naar Venetië.

Slagmulder was zelfs zo vriendelijk om Gorter in 1913 een hypothecaire lening van tienduizend gulden te verstrekken voor diens in aanbouw zijnde huis aan de Pieter de Hoochstraat. De lening kon geleidelijk met schilderijen afbetaald worden.

Bij de zilveren bruiloft van het echtpaar Slagmulder in 1915 en vijf jaar daarna bij hun dertigjarig huwelijksfeest, werden in 'Americain' enorme diners georganiseerd, met voordrachten, muziek, toneel en gekostumeerd bal na.

Een merkwaardig verhaal in verband met Slagmulder, is dat over 'De ring van Constable'.

Een Amerikaanse klant van Slagmulder, de verzamelaar, predikant, professor en dichter Dr. Frank W. Gunsaulus (1856-1921) uit Chicago, had via een specialist op het gebied van juwelen die werkte voor het British Museum, een ring verworven die aan de grote Engelse landschapschilder John Constable (1776-1837) zou hebben toebehoord.⁵

Gunsaulus was een groot liefhebber van het werk van J.H. Weissenbruch. Hij zag deze als een opvolger van Constable en wilde hem eren door hem deze ring te schenken. Hij deed dit in 1901 via Slagmulder, Weissenbruchs belangrijkste verkoper. Wel moest Weissenbruch beloven dat hij de ring zou nalaten aan Slagmulder, opdat een volgende schilder gekozen kon worden die deze eer waardig was. Weissenbruch stierf al twee jaar later en vervolgens viel de eer te beurt aan Theophile de Bock. Na diens overlijden, al na slechts één jaar, kwam het sieraad aan Arnold Gorter, die er langer plezier van mocht hebben.⁶ Het is een zegelring van goud met een rode camee waarin Sophocles zou zijn afgebeeld.

In 1908 waren Gunsaulus en zijn vrouw in Nederland en werden door Slagmulder uitgenodigd voor een zeiltocht samen met Arnold en Fieke.

⁵ Gunsaulus werd door tijdgenoten 'The First Citizen of Chicago' genoemd en was voorzitter van een filantropische hogeschool: 'The Ph.D. Armour Institute of Technology'. Verschillende instituten zijn later naar hem vernoemd en het Art Institute of Chicago heeft nog steeds, als onderdeel van het museum, een naar hem genoemde vleugel.

⁶ Een bij de ring behorend document, opgesteld door Gunsaulus, geeft deze informatie en is mede-ondertekend door J.H. Weissenbruch en Slagmulder, die de ring op 30 maart 1905 aan Gorter gaf.



32. Arnold en Fieke op het zeiljacht van Jacob Slagmulder; foto genomen door de Amerikaanse verzamelaar F.W. Gunsaulus, 30 aug. 1908.

Karikaturen

Na het overlijden van J. Slagmulder in 1921 werd Buffa overgenomen door Joop Siedenburg (1875-1961). De overname werd mede gefinancierd door zijn zwager J.M.P. Glerum (1879-1930), een van de grootste verzamelaars van eigentijdse kunst en goede vriend van Gorter. (Zie foto 48, hoofdstuk 8.) Siedenburg, een kleurrijke figuur, die hoorde bij de coterie rond Simon Maris uit de tijd dat er veel langs het Gein werd geschilderd, had vroeger in tabak en chemicaliën gehandeld, was verzamelaar van eigentijdse kunst en schrijver van spotgedichten.⁷

Van 1903 tot 1910 was hij samen met zanger-dichter-tekenaar Koos Speenhoff (1869-1945) hoofdredacteur van het satirische weekblad *De Ware Jacob*, dat zich, volgens de voorpagina, richtte tegen: "domheid, opgeblazenheid en zelfzucht" in de wereld van kunst en politiek.

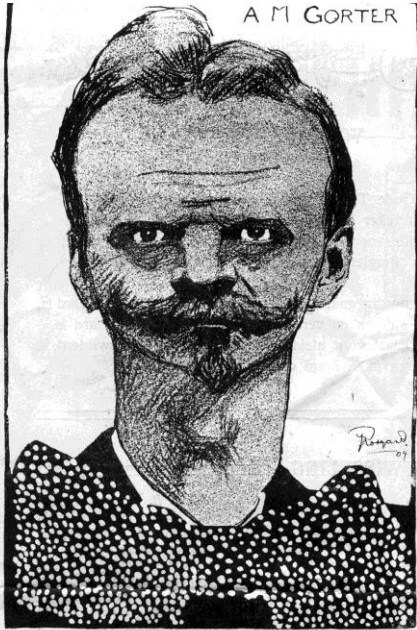
Dat ging er vaak scherp aan toe; het nummer over de Rembrandt-herdenkingen in 1906, bijvoorbeeld, gaf felle kritiek op de schrijvers en schilders die door hun loftuigen op Rembrandt eigenlijk zichzelf op de voorgrond wilden plaatsen. Op een paginagrote karikatuur moesten zowel het complete Rembrandt-herdenkingscomité als het Arti-bestuur het ontgelden, inclusief Breitner en Gorter.⁸

Veel milder was de karikatuur door Jan Rotgans (1881-1969) in het *Schilders-nummer* van *De Ware Jacob* uit de serie 'Bekende Tijdgenooten' van 1904 (afb. 33). De schilders over wie in dat nummer een hekeldicht met karikatuur werd gepubliceerd, waren: H.W. Mesdag, Willem Maris, Josef Israëls, J.H. Jurres, Henriëtte Ronner-Knip, G.H. Breitner, Marius Bauer, Louis Apol, A.M. Gorter en W. Witsen. Niet alleen is de karikatuur van Gorter zeer raak, ook de tekst van het rijm eronder - het langst van alle - is zeer treffend en verraadt dat de schrijver een goede bekende moet zijn geweest.⁹

⁷ Over hem: Lien Heyting: *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920*, Amsterdam 1994.

⁸ Politiek tekenaar Albert Hahn (1877-1918) nam bij die gelegenheid het Arti-bestuur ook op de korrel en publiceerde in zijn bundel *Het land van Rembrandt* een karikatuur van voorzitter Van Hove en vicevoorzitter Gorter als een soort Don Quichot en Sancho Pancho die een krans met de tekst: 'Aan onzen gewaardeerden collega' komen brengen. (De karikatuur werd herdrukt bij een artikel van Cornelis Veth over Hahn in *Elseviers* in 1907).


⁹ Siedenburg maakte meestal deze teksten, maar aan medewerking van beider vriend Simon Maris zou hier ook gedacht kunnen worden. Zie ook: P. Gorter i.s.m. F. v. Burkom: 'Mies Maris' vergeten Mondriana', *Jong Holland* nr 2, 1998, foto 20.



A. M. GORTER.

Geen enkel schilder wordt er
Zoo zeer gekocht als Gorter,
't Klinkt wel vreemd, maar 't is toch
[waar, —
Vraag het de firma Buffa maar.
En zijn eminent penseel
Wrocht dan ook verbazend veel.
Hij maakt met den Franschen slag
Wel drie, vier tableaux per dag;
Onbegrijpelijk hoe hij 't doet,
Maar ze zijn altijd haast goed.
't Is een wonderbaarlijkheid,
Dat hij zooveel vrijen tijd
Daag'lijks overhouden kan,
Als representatieman
Van Sint-Lucas en van Arti;
't Al bewijst dan ook, hoe hard ie
Nacht en dag maar door penseelt,
En daarbij als lijfdeun kweelt
Alsmaar *Siegmund's Liebeslied*
(Burgstaller beschaamt hem niet).
Zingt hij af en toe wat valsch,
't Komt door zijn te langen hals.
Maar behalve zijn tenoor,
Heeft hij ook een goed komvoor,
Een verrukkelijk rechte scheiding,
Die hij zelfs niet aan de leiding
Van zijn lijfcoiffeur vertrouwt;
Gorter is o, zoo benauwd.
Dat men zelfs een haartje knauwt
Of een lok niet gladjes douwt.
Meer dan aan eenvoudigheid,
Lijdt hij aan welsprekendheid,
En zijn redenaarstalent,
Met het achterhoeksch accent,
Staat dan ook zóó puik bekend,
Dat geen kunstevenement

Kan gebeuren, zonder dat
Arnold's geest zijn vonken spat.
Wel raakt hij de kluts soms kwijt,
Maar dan staat te rechter tijd,
Abram Hesselink gereed,
Die hem te souffleeren weet.
Als Arnold Gorter maar één ding
[onthoudt:
Dat spreken is zilver en schild'ren
is goud.



W. WITSEN.

Witsen maakt warachies
Bij voorkeur stille grachies;
Smijt ze niet op een doekie,
Met een zucht en een vloekie.
Hij schildert altijd netjes,
Kleedt zich als swel, coquetjes.
Poetst driemaal daags zijn tanden,
Draagt steeds geschoende handen.
Hoewel tiré a katterig,
Loopt onze vriend niet fatterig,
Maar heeft de élégance
Van een beer, die slaat aan 't dansen.
Hij speelt violoncello,
Verwoed als een Othello;
De etsnaald hij hanteert
Als Cyrano het zweerd.

33. Bladzijde uit *De Ware Jacob* van 20 augustus 1904

In een ander nummer van het weekblad uit dat jaar stond een cartoon van een schilderij van Gorter met als titel: 'Macaroni met soepgroente'. Interessant aan deze typering is dat er uit blijkt dat de voorstelling op Gorters schilderijen voor de tijdgenoot niet altijd zonder meer herkenbaar was als een landschap. Er was blijkbaar regelmatig sprake van een zekere abstrahering in Gorters schilderijen die de tijdgenoot in verwarring kon brengen.

Uit het genoemde Rembrandt-nummer van *De Ware Jacob* uit 1906 is ook onderstaande spotprent bij een persiflage op Jacobus van Looy's tekst voor een Rembrandt-lied. De tekenaars namen hier ook zichzelf op de hak; Leo Gestel, Jan Sluijters en Simon Maris hebben zeker aan dit blad meegewerkt en één van deze drie zal dit getekend hebben.¹⁰

¹⁰ Voor het laatst werd een karikatuur van G. gemaakt door B. van Vlijmen in *De Groene Amsterdammer*, bij de Olympische Spelen in 1928; hier werd G. in scheidsrechters-tenu en tegelijk als koördirigent afgebeeld voor een team van mede-organisatoren van de tentoonstelling in het Stedelijk die tijdens de spelen werd gehouden. G. zal al deze karikaturen wel leuk gevonden hebben en was liefhebber van het genre, want hij schonk St. Lucas bij zijn afscheid als voorzitter twee ingebonden jaargangen van de Duitse satirische bladen *Jugend* en *Fliegende Blätter*.



34. Uit het Rembrandtnummer van *De Ware Jacob*, 1906, v.l.n.r.: Jan Sluijters, Gorter, Leo Gestel, Huib Luns, Simon Maris.

Een van Siedenburgs eerste exposities nadat hij Buffa had overgenomen, was in november 1922 een tentoonstelling met 22 werken die Gorter op zijn Noorse reis met koningin Wilhelmina maakte in de zomer van dat jaar.

Siedenburg zou de Firma Buffa niet geheel op dezelfde voet voortzetten, hoewel zijn tentoonstellingsbeleid wat betreft het kiezen van exposanten wel eenzelfde ruime verscheidenheid vertoonde.

Evenals bij Slagmulder was er een breed scala te zien aan zowel conservatief als modern werk, maar nu van een volgende generatie. Er waren bijvoorbeeld exposities van Belgen als E. Tijtgat, Fl. Jespers, Fr. Masereel en C. Permeke; van sociaal-realistische Russen en van Charles Eyck, Raoul Martinez, Van Dongen, Loe Loeber en Johan Dijkstra. En evengoed was de oude garde nog steeds vertegenwoordigd met o.a.: Van der Waay, Witsen, J. Veth en H.J. Wolter.

Na 1922 liepen Gorters inkomsten via Buffa steeds meer terug en stegen de verkopen direct vanuit het atelier. Zijn naam was nu zo bekend dat kandidaat-kopers hem wel op zijn atelier wisten te vinden. Verschillende andere kunsthandels verkochten toen ook werk van hem, maar die schilderijen kunnen ook op veilingen gekocht zijn en niet uit het atelier. Zo langzamerhand kwamen er door het overlijden van collectioneers steeds meer van zijn schilderijen op veilingen, zodat hij als het ware concurrentie van zichzelf kreeg - nog afgezien van de concurrentie door imitators en navolgers.

De meeste verkopen zullen in die tijd wel via Amerikaanse kunsthandels, de Salon in Parijs en in mindere mate, via de tentoonstellingen van de verenigingen St. Lucas, Pulchri en Arti zijn gelopen. Topjaar wat betreft verkopen, en nu niets meer via Buffa, werd 1928, toen hij voor fl. 27.545,- verkocht. Na de beurscrisis in het jaar daarop, zakte dit bedrag geleidelijk tot nog maar fl. 2.870,- in 1932.

De vraagprijzen voor zijn werk op tentoonstellingen halveerden in die jaren.

Maar de grote daling in inkomsten zal mede veroorzaakt zijn door Gorters slechter wordende gezondheid, waardoor hij minder kon werken.

7. 1902-1907 Huwelijk, de Duitse schoonfamilie en het eerste kind.

Op 15 mei 1903 trouwde Arnold de veel jongere Sophie Hélène Hertz (1883-1979), door hem altijd Fieke genoemd, die dezelfde dag twintig was geworden. Zij was de oudste dochter van Joseph Hertz (Gogh 1847 - Amsterdam 1918) en Hélène Bachrach (Hagen 1857 - Amsterdam 1918), beiden van Duits-Joodse afkomst maar geheel gesecculariseerd. Zij waren in 1880 getrouwd in Hagen en naar Amsterdam verhuisd.¹

Joseph had een importbedrijf, was een actief turner en zeiler en had in de Frans-Duitse oorlog van 1870 vele medailles verdiend. Het was vooral moeder Hélène die mee speelde in het culturele leven in de hoofdstad. Zij schreef feuilletons, o.m. in de *Deutsche Wochenzeitung in den Niederlanden* en was waarschijnlijk lid van een brede kunstenaarsvereniging zoals de Amsterdamse Kunstkring en zal zo Arnold hebben leren kennen. In ieder geval waren ze in 1902 kunstlievend lid van St Lucas, maar dit kan al na de kennismaking met Arnold zijn geweest.²

Hélène hield soirees en daarmee zal ze ongetwijfeld de Amsterdamse kunstwereld in contact hebben willen brengen met haar familie en hun kennissen uit handelskringen. Arnold en Sophie hebben elkaar waarschijnlijk voor het eerst ontmoet tijdens een van deze gelegenheden. Hélène zal een belangrijke rol gespeeld hebben bij Arnolds introductie in kringen van de Joodse elite in Amsterdam en zal aankopen van zijn werk hebben gestimuleerd. In een brief uit Parijs van 20 mei 1903, bijvoorbeeld, schreef Arnold aan zijn schoonmoeder, doelend op het schilderij dat toen op de Salon hing: "...mijnheer Sanders heeft ons nog niet bezocht, ik zou het erg prettig vinden als hij het schilderij kocht.". Het lijkt erop dat Hélène deze Parijse ontmoeting met haar vrienden arrangeerde.



35. Maart 1907 (volgens de kalender) Hélène Hertz-Bachrach (rechts) op visite bij Sophie en Arnold. (Stadhouderskade 29a)

Een andere aanwijzing voor haar (indirecte) bemiddeling is te vinden in het feit dat de Museums-Verein te Elberfeld, in het Ruhrgebied, in 1902 een schilderij van Gorter verwierf.³ Waarom juist dit museum? Elberfeld lag vlak bij Hagen, waar de Bachrachs vandaan kwamen en Hélènes moeder nog woonde.

¹ Adres: Singel 364. Die verhuizing naar Amsterdam zal gestimuleerd zijn door Josephs tweelingbroer Leopold die er al langer woonde en in 1876 was getrouwd met de Amsterdamse Henriëtte van Raalte.

² Mogelijk ook kenden ze elkaar via Josephs nicht Eugénie Sanders-Blankenstein (Krefeld 1865-A'dam 1949) die al in 1901 lid was van St Lucas.

³ Ongedateerd krantenbericht uit 1902, waarin staat dat "voor" het museum te Elberfeld een schilderij van G. werd aangekocht.

Het blijkt tevens de geboorteplaats te zijn van Hélénes schoonzus Elvira Bachmann, die trouwde met Hélénes jongere broer Paul Bachrach.

Elberfeld, samen met het aangrenzende Barmen tegenwoordig Wuppertal vormend, was eind 19e eeuw de grootste stad in de regio en met 300.000 inwoners groter zelfs dan Dortmund of Essen. In de jaren 1890 kwam er bij de welvarende burgerij behoefte aan een stedelijk kunstmuseum.

Het voormalig Raadhuis kwam hiervoor beschikbaar en de verzameling moderne kunst werd via allerlei schenkingen tot stand gebracht. (In Amsterdam ging dat tezelfder tijd net zo.) Belangrijkste schenker werd in de loop der jaren bankier A. von der Heydt, naar wie het museum later werd vernoemd.⁴

In het jaar van de opening, 1902, verwierf het museum een 'Lente' van A.M. Gorter.⁵ Het zal geen toeval zijn dat 1902 ook het jaar was waarin Arnold en Fieke zich verloofden en Arnold dus haar familie leerde kennen.

Hieronder waren ook tante Elvira en oom Paul, die importeur was van o.a. Elberfeldse zijde en fluweel in Brussel. (Elberfeld/Barmen had een grote textielindustrie.) Dit waren bovendien zeer in moderne kunst geïnteresseerde familieleden; zij lieten bijvoorbeeld hun huis in Brussel door de Worpsweder schilder/architect Heinrich Vogeler ontwerpen en zoals hun dochter Charlotte later in een interview zei: "*Ze kochten werken van toen nog weinig bekende schilders*".⁶ Het is dus goed mogelijk dat Gorters schilderij via een schenking door, of op aanbeveling van de Bachrachs in het Elberfelder museum is beland.

Hoewel dit even een zijspoor is; het is te interessant om niet te vermelden: deze dochter Charlotte Bachrach (1901-1986) werd in de jaren 1920 beroemd als moderne solo-danseres; als 'Ausdruckstänzerin', onder de naam Charlotte Bara. Zij leidde in Ascona, Zwitserland, een eigen theater en dansschool.⁷

Haar vader, Paul Bachrach, had, nadat de familie als Duitse staatsburgers na de wereldoorlog door België was uitgewezen, in Ascona het kasteeltje 'Castello San Materno' gekocht, vlak bij de bekende antroposofische kolonie op de Monte Verita. Bij het huis liet hij in 1927 het 'Teatro San Materno' bouwen voor Charlotte. Dit werd een van de belangrijkste podia voor de avant-garde in dans- en voordrachtskunst en bestaat nog steeds. Charlotte trad in 1918 in Arti, waarvan G. dat jaar voorzitter was, voor het eerst in Nederland op en had in de jaren twintig internationaal veel succes met haar originele dansopvatting. Na hun uitwijzing uit België in 1918 heeft zij met haar moeder in de kunstenaarskolonie te Worpswede gewoond en daar verschillende kunstenaars met haar religieus-expressionistische dans geïnspireerd. Dit was later ook in Ascona het geval, waar rond het theater een belangrijk kunstcentrum ontstond.⁸

Brieven

De verloving van Arnold met Sophie (Fieke) was voor 'Moeke' aanleiding een correspondentie met haar aanstaande schoonfamilie te beginnen. Aangezien zij toen al nauwelijks meer buitenshuis kwam, stokdoof was en zeker niet naar Amsterdam kon reizen, was dit de enige mogelijkheid om Fiekens moeder Héléne beter te leren kennen. Beiden waren vaardig met de pen en dit werd voor Moeke een levenslange briefwisseling, waarvan alleen haar brieven grotendeels bewaard zijn. De brieven geven een beeld van de, met haar acht dan nog levende kinderen, ingewikkelde familie-omstandigheden.

⁴ In Hagen en het nabijgelegen Krefeld was veel belangstelling voor Nederlandse moderne kunst. Dank zij F. Deneken, eerste directeur van het eveneens pas opgerichte Kaiser Wilhelm Museum werden daar verschillende tentoonstellingen van Nederlandse kunst en vooral kunstnijverheid gehouden. Op de grote Nederlandse tentoonstelling van 1903 hing ook herfstlandschap van Gorter; *Kunstchronik - Zeitschrift für Bildende Kunst*, N.F. XIV, Leipzig 1903, p. 314. In Hagen stichtte K.E. Osthaus 1902 zijn Folkwang Museum en een Kunstnijverheidsschool, waar Thorn Prikker en Lauweriks zeer invloedrijk werden. (Zie: Rainer Stamm: 'Nederlandse moderne kunst in het westen van Duitsland', *Jong Holland* (20) nr 3 2004.)

⁵ Gedateerd 1900; zie cat. tent.: *Von Waldmüller bis Warhol. Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Von der Heidt-Museum Wuppertal*, Schloss Moyland 1998, p.76-77.

⁶ Paul Bachrach bezat ten minste één schilderij van Paula Modersohn-Becker.

⁷ Zie over haar: Jacobien de Boer: 'Dansen door den Heiligen Geest', in *Jong Holland* (2) nr. 2 1986, p 28. En: Karl-Robert Schütze: *Charlotte Bara 1901-1986 Brussel, Worpswede, Berlin, Ascona*, Berlin 2000.

⁸ Haar dans werd in beeld gebracht door o.a.: George Kolbe, Heinrich Vogeler, Otto van Rees en verwoord door dichteres Else Lasker-Schüler, schoolvriendin van haar moeder en ook uit Elberfeld afkomstig.

De oudste zus van Arnold, Hinke Bussemaker-Gorter, was al in 1885 overleden en haar drie dochtertjes werden, toen ook de vader kort daarop overleed, door Moeke in huis genomen.⁹

De twee zoons Bussemaker gingen naar het gezin van de oudste broer van Arnold, ingenieur Herman Hendrik Gorter in Californië.¹⁰ Een ongetrouwde tweede zus van Arnold was juist in 1901 overleden en twee van Moeke's andere getrouwde dochters zochten hun geluk in Indië, wat meestal op een fiasco uitliep.

Dochter Truze bijvoorbeeld, kwam tijdelijk uit Indië terug in het ouderlijk huis, maar ging vervolgens in Amsterdam op de etage boven Arnolds atelierwoning (Nassaukade 362) wonen en probeerde zelf met pianolessen wat te verdienen, ook toen haar man in Indië weer werk vond.¹¹

De schilderende dochter Jeanette was getrouwd en ging met haar man naar Indië en overleed daar in 1928. Als Moeke's kinderen al in Nederland bleven, dan verlieten ze toch meestal Almelo. Alleen zoon Hendrik deed dit niet. Haar dichtst bij zijnde dochter woonde in Hengelo. Op den duur en vooral ten gevolge van haar doofheid, vond Moeke het niet meer zo erg dat ze weinig van haar kinderen zag; ze kon immers toch niet met hen praten, het was beter als ze schreven.

Twee kleindochters Bussemaker (één was overleden) waren nog steeds bij Moeke in huis, toen Fieke in de zomer van 1902 kennis kwam maken met de aanstaande schoonfamilie op Huize Friso. Zij viel, ondanks haar 'stads'-zijn, heel goed bij Arnolds familie in de smaak en de 19-jarige werd door Moeke beoordeeld als "ongekunsteld en onschuldig".

De brieven van Fieke aan haar ouders zijn enthousiast: *"Gisteren heb ik met een groot deel van de familie kennis gemaakt, daar op de verjaardag van mijnheer zij allen hier waren. Het zijn allen lieve, eenvoudige vrolijke mensen, die den geheelen dag niets anders doen dan grappen maken en lachen. Vooral zijn moedertje en zijn zuster Truus zijn snoezig. Gisteren heb ik ook al een wandeling door het bosch gemaakt en een groote borole gedronken. (...) Het is hier zo heerlijk buiten; ik voel me hier heel anders dan in Amsterdam. Ik zit of wandel steeds in de tuin zonder hoed en met een bloot halsje en heb het toch niet koud. Hier zijn kippen met een klein kuikentje (schattig), een kat met 2 jonge katjes (ook schattig). (...) De rozen bloeien hier prachtig en de heele lucht is vol heerlijke rozengeur. Ik kan mij eigenlijk niet best begrijpen dat men zoo goed in een stad leven kan."*

Een brief later: *"Vanmiddag zullen wij naar Delden fietsen en zal ik dan eens de beroemde boerderij zien waar hij vroeger steeds logeerde."*¹² *Arnoldje is op 't oogenblik aan een erg mooi aquarel bezig, dat heel goed belooft te worden"*.

Er moesten natuurlijk veel visites gemaakt worden bij Arnolds familie en kennissen en ook het uitgaan werd niet helemaal vergeten: *"Zondag waren wij in Bentheim (...) en 's avonds waren wij nog in Kurhaus op de Reunion; daar heb ik met Arnoldje gedanst, hetgeen niet al te best ging. Ook waren daar beide meisjes van Heek met 2 broers."*¹³ (...) *Ik heb een heele poos met hen gepraat en ik vond ze echt lief; van de week gaan wij er eens een dag naar toe. Met een van de jongens van v. Heek heb ik heerlijk gewalst; dit geschiedde natuurlijk met toestemming van Arnoldje. Ook een familie Spanjaard was er in Bentheim. Deze vroegen ons om Dinsdagavond bij hen te komen eten. (...) Deze Spanjaards hebben een automobiel en zoo werden wij dan met de auto door mijnheer en een logeetje afgehaald. Het was heerlijk in de auto en wij hebben zoo hard als maar kon gereden, daar er een regenbui kwam opzetten. Toen kwamen wij op de villa; deze is een prachtig gebouw met heerlijke tuin en erg weelderig ingericht."*¹⁴

⁹ Hinke Bussemaker-Gorter (1853-1885) en fabriqueur Barend Bussemaker (1848-1886) waren de laatste bewoners met die naam van het huidige museum 'Het Bussemakerhuis' te Borne. Zie: A.L. Hulshoff: *Het Bussemakerhuis te Borne*, z.p, z.j.

¹⁰ Herman Hendrik (1855-1925) 'Henry' Gorter in Californië, ingenieur en fotograaf, ontwierp voor San Francisco een rijdbare brandspuit-toren voor het blussen in hoge gebouwen. Een indertijd uit de V.S. opgestuurd fotoboek laat dit zien.

¹¹ Geertruida Catherina Gorter (1863-1910) in 1884 getrouwd met Hendrik Veen (1859-1929).

¹² Misschien is dit de boerderij van het 'Twents Binnenhuisje', afb. 28.

¹³ Brief van 2 juli 1902. Die meisjes waren Bertha en Gus van Heek. Bertha liet enkele dagen later een rijtuig komen om ze in Boekelo te ontvangen. Het kan broer Jan Herman van Heek geweest zijn waarmee zij walste; deze was ook bevriend met G. en zij bezochten hem die dagen in Enschede. Maar de danspartner kan ook een van de jongere broers Gerrit Jan of Arnold Helmich zijn geweest, ongeveer even oud als Fieke.

¹⁴ Dit moet het 'Witte-' of 'Spanjaardshuis' in Borne zijn. De firma Spanjaard was een van de grootste weverijen in Twente. Meerdere Spanjaards uit Borne waren lid van St. Lucas.



36. 'Kippen bij Huize Friso', paneel, 26x37 cm.

De importzaak van Fiek's vader in Amsterdam moet goed gelopen hebben; dit in tegenstelling tot het bedrijf van Arnolds vader, dat een mislukt compagnonschap nooit te boven schijnt te zijn gekomen, zoals mede uit onderstaande brief van Moeke is op te maken.

In deze brief aan Fieke uit maart 1903 komen, ondanks haar afvalligheid, de oude Doopsgezinde principes weer naar boven. En verhuuld in een relaas over haar dochter Truze, geeft ze enkele risico's aan van het huwelijk met een niet welgesteld man: *"Nu eenige regeltjes aan u lieve kind, ik heb u al een heele tijd dagelijks hier verwacht maar wie er kwamen, geen Arnold en Fieke. Nu hoor ik van Truze dat Arnold een stuk onder handen heeft voor Parijs. Dat moet natuurlijk eerst af en gejaagd werken deugt niet, niet voor het werk en niet voor de schilder, want hij drijft zich zelf al meer als goed is voor zijn gezondheid, en nu hij er de zorg bij krijgt voor een huisgezin, zal dit er niet beter op worden.*

Maar gelukkig hij die liefde heeft voor zijn werk en eene vrouw daar hij met liefde voor werkt.

Wat zijt gij beiden toch gelukskinderen, ge houdt zoo veel van elkaar en bouwt uw nestje in dezelfde stad als uwe familie.

(...) Ik wou dat mijn kinderen ook hier woonden. Het was vroeger zulk een prettige familiekring en nu ben ik zoo alleen.

Truze is hier geweest, ze had zich zoo heerlijk geamuseerd en vond het bij u zoo prettig. Nu, ik gunde haar dat uitstapje, ze heeft een winter vol zorgen gehad, en ofschoon nu voor het oogenblik haar man is geplaatst, ben ik toch angstig dat zoo iets nieuws misloopt. Nu was zij heel gelukkig met haar eerste pianoles, als zij bekend raakt zullen er wel meer volgen (...)

Maar de eerste stap is haar wel zwaar gevallen. Als muziekonderwijzeres daalt ze een stap op de maatschappelijke ladder.

Gelukkig heeft ze dat overwonnen. Ze kon toch in de conversatie niet meedoen en er zoo los bij aan te loopen, daarvoor is zij te trotsch, en dat kan ik haar best nagevoelen.¹⁵ Toen het mijn man, met zijn vertrouwen op een vriend zoo slecht ging, heb ik mij ook geheel van de conversatie teruggetrokken; in een mindere stand wilde ik niet en geduld worden evenmin.

En ik had een gelukkige huiselijke kring en mijn beste kennissen bezochten mij toch wel, maar ik kwam niet bij hun en zoo sleet het af. Toch weet ik dat ze mij nog een goed hart toedragen.

Truze heeft mij verteld van de mooie uitzet die ge krijgt. Kind, wat verwennen uw ouders u, ik denk jelui zult in theorie zuinig zijn en in de praktijk alles doen waar ge lust in hebt en dan verwonderd zijn dat het zooveel geld kost.

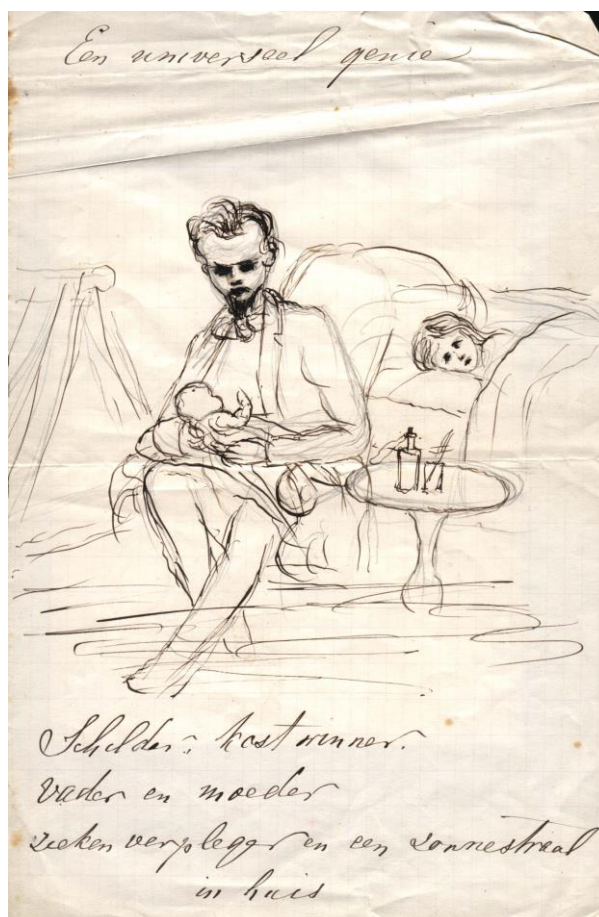
Weet ge wat ik nu vind: dat men het recht niet heeft in weelde te leven, waar zoo duizenden van onze medemenschen zelfs het noodige niet hebben. Ge ziet wel, ik ben gedeeltelijk socialiste en gij zoudt het ook zijn als ge de arbeiders om u heen beter kende, maar er is te scherpe afscheiding tusschen arm en rijk.

¹⁵ 'Conversatie': door Moeke hier gebruikt als de onderlinge omgang van de Twentse textiel-elite binnen een specifiek Twentse rangorde. (De Amsterdamse Fieke zal hier wel niets van hebben begrepen.)

Nu kunt ge niet meer doen als u van harte te interesseeren voor diegenen uit den arbeidersstand, waar ge mee in aanraking komt en dan zult ge ook nog leergeld moeten betalen, want die het mooiste praten, zijn de besten niet. De onafhankelijke naturen die geen aalmoes, maar werk willen, dat zijn flinke mensen.

Nu ben ik te doof, maar in vroeger tijd bemoeide ik mij nogal met mijn buren en heb daar verschillende mensen leeren kennen.¹⁶ Arnold was ook bekend met de jeugd en tevens zeer bemind, en ik heb nooit schadelijke gevolgen ondervonden van het spelen van mijn kinderen met die van fatsoenlijke buren. Er zijn natuurlijk uitzonderingen en ook was ik er tegen zoo gauw als die kinderen, met 12 jaar, naar de fabrieken gingen, daar worden ze bedorven, maar de ouders kunnen niet anders en zijn er zelf geen baas meer over. Nu kindlief, deze dingen interesseeren u nu nog volstrekt niet, u hebt nu niets te doen als gelukkig zijn en maken. (...)"

In het najaar 1906 werd hun eerste zoon, Marc Barend, geboren.¹⁷ Fieke moest na de bevalling nog lang het bed houden, wat aanleiding was voor Moeke's bezorgdheid, maar haar toch inspireerde tot deze karikatuur van het jonge gezin.



37. Karikatuur van Arnold door Moeke, die erbij schreef: "Een universeel genie; Schilder, kostwinner, vader en moeder, ziekenverpleger en een zonnestraal in huis", 1906.

¹⁶ De enige buren in de directe omgeving van Friso waren destijds boeren en en landarbeiders.

¹⁷ Marc (1906-1977) zou zijn leven lang ook een groot natuurliefhebber blijven, maar koos een beroep in de techniek. Eerst als bouwer en verkoper van radio's (hij bouwde als radioamateur een van de sterkste zenders van Nederland eind jaren 1920) en als technicus bij de omroep. Later begon hij met een compagnon de film- en geluidstudio 'Van Wouw' (Herengracht 582). Na de oorlog richtten zij zich op import van Zwitserse film- en geluidsapparatuur, daarna op import van muziekinstrumenten, vooral gitaren.

In dit jaar waren ze verhuisd van Nassaukade 372, waar ze sinds hun huwelijk woonden, naar het bovenhuis van Stadhouderskade 29a. In 1913 werd het huis voltooid dat Arnold in de Pieter de Hoochstraat op nummer 30 had laten bouwen.

In dit grote pand, ontworpen door de architecten A.A. Kok (1881-1951) en A.R. Hulshoff (1880-1958), was de zolderverdieping het atelier.¹⁸ De daklichten aan de noordzijde voorzagen het van gelijkmatig licht. Het lagere buurpand op de hoek van de Teniersstraat werd gelijktijdig gebouwd door zijn vriend Bram Hesselink, wiens beeldhouwersatelier juist op de begane grond kwam te liggen met een aparte brede ingang. (Zie de foto.)¹⁹



38. Links Gorters huis Pieter de Hoochstraat 30 en rechts het hoekhuis van beeldhouwer A. Hesselink; 1913.

¹⁸ Hulshoff werd in 1915 stadsarchitect van Amsterdam; Kok werd een belangrijk restauratie-architect en schrijver over architectuurhistorie.

¹⁹ Architect van dit opvallende pand was J.H.W. Leliman.

8. Vrienden en Verenigingen I

Sint Lucas, Piet Mondriaan, Simon Maris, Albert Hulshoff Pol en Frans Deutmann

Nog op de academie was Arnold Gorter al lid van kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae geworden. Van Arti konden schilders, tekenaars, beeldhouwers en architecten lid worden. Arnolds belangstelling ging echter ook uit naar muziek - vooral Wagner en Mahler - en toneel. Daarom werd hij in 1892 een van de eerste leden van de 'Amsterdamse Kunstenaarskring', een vereniging die de beoefenaars van de verschillende kunsten: muziek, toneel, literatuur, beeldende kunst en architectuur wilde laten samenkomen. Dit bleek een moeilijke opgave, want het jaar daarop zat Arnold al in een 'bestuurs-reorganisatiecommissie' en in 1894 werd de Kunstenaarskring zelfs alweer opgeheven vanwege de grote verschillen van mening over het doel der vereniging.¹ Misschien heeft hij er wel enige belangrijke kennissen kunnen opdoen, maar waarschijnlijk is hij, teleurgesteld, toen maar lid geworden van een vereniging van schilders die dat idee: het samenbrengen van verschillende vakgebieden, al eerder had laten varen. Maar, moet Arnold gedacht hebben, misschien kon dit idee nu nieuw leven worden ingeblazen.

Sint Lucas

Het was bij de kleine Amsterdamse kunstenaarsvereniging Sint Lucas, waar hij dit wilde bereiken. In 1880 was deze vereniging opgericht door leerlingen van de Rijksakademie, waaronder de toekomstige 'Tachtigers', zoals Willem Witsen, Maurits van der Valk, Piet Meiners en Jacobus van Looy, tekenaar Johan Braakensiek (1858-1940) en enkele minder bekend geworden kunstenaars.² St. Lucas was in eerste instantie bedoeld om de eigentijdse kunst en literatuur beter te leren kennen en discussies op gang te brengen; "*ontwikkeling door wrijving van gedachten onderling*" noemde secretaris Jan Veth dat.

Er werd begonnen met het houden van lezingen en kunstbeschouwingen. Ook kwamen er muziekavonden. Pas in 1889 - de oprichters waren toen al grotendeels opgestapt omdat ze de academie verlaten hadden, of, zoals Jan Veth, omdat ze St. Lucas teveel een gezelligheidsvereniging vonden worden - werd voor het eerst een ledenexpositie georganiseerd van enige omvang. Dat was in het gebouw van de 'Maatschappij tot bevordering van de Bouwkunst' aan de Marnixstraat. De tentoonstellingen werden met ingang van 1891 gehouden in de Kunstzaal van het Panoramagebouw aan de Plantage Middenlaan.³

Het was toen een kleine vereniging van zo'n 20 leden, maar het ledental zou eind jaren negentig al flink stijgen en in 1905, met de kunstlievende leden meegeteld, de 500 halen.

Na de opening van het Stedelijk Museum, werden vanaf 1897 de jaarlijkse exposities met werk van St. Lucas-leden daar gehouden en werden de exposities een serieuze tegenhanger van die in Arti. Samen met de komst van nieuwe ambitieuze bestuursleden als Abraham Hesselink (1862-1930) en Gorter, werd St. Lucas een vrijere en modernere vereniging dan het oude Arti et Amicitiae en werd langzaamaan haar rivaal.

Jonge kunstenaars kregen er meteen de kans meerdere schilderijen te exposeren, terwijl zij bij Arti de eerste jaren van hun lidmaatschap slechts één tekening of schilderij per ledententoonstelling mochten laten zien, dat dan vooraf nog beoordeeld moest worden.

Daarbij kwam dat het lidmaatschap van St. Lucas minder duur was en de ballotage minder streng. Het waren dan ook niet uitsluitend professionele kunstenaars die er exposeerden.

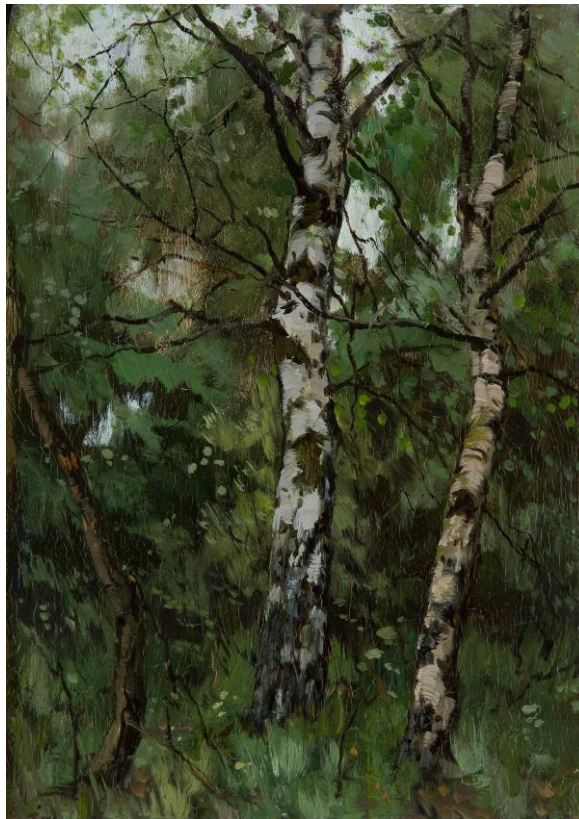
Er werden geleidelijk veel vrouwen lid-exposant (in 1904 bijna een kwart) en bij het invoeren van de categorie 'stemhebbende leden' in 1899 werden ook twee vrouwelijke kunstenaars stemhebbend.⁴

¹ Zie: T. van Kalmthout: *Muzentempels - Multidisciplinaire Kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*, Amsterdam, 1991.

² *Jaarverslagen 1880-1883*; (door Jan Veth bij zijn afscheid in 1884), Bibliotheek Rijksmuseum. De overige oprichters waren: H. de Cock, D. Ezerman, J. Nachtweh en J.H. Geerlings. Zie over St. Lucas in deze periode: Paul Gorter, *Kunstenaarsvereniging St. Lucas, de onbekende jaren 1885-1908*; Amsterdam 2017: www.baxbooks.eu

³ Deze zaal bevond zich vóór de koepelzaal waarin het panorama was opgesteld.

⁴ Dit waren beeldhouwster Minca Bosch Reitz en schilderes Anna Gildemeester. St. Lucas was de eerste grote kunstenaarsvereniging waar dit kon.



39. Studie uit deze tijd: 'Twee Berken', paneel, 37x26 cm.

Helaas is het archief van St. Lucas over de jaren 1890 niet compleet bewaard gebleven en moeten we ons baseren op enkele her en der bewaarde publicaties en krantenberichten. Hieruit valt op te maken dat Gorter in 1896 voor het eerst bij St. Lucas exposeerde en in 1898 vicevoorzitter werd.

Hij werd begin 1899, omdat voorzitter Hesselink naar Italië vertrok, plaatsvervangend voorzitter. Gorter werd vervolgens op 31 maart 1899 officieel gekozen tot voorzitter en zou dit tot begin 1904 blijven.⁵

Het is opvallend dat alle betrekkelijk jonge medeleden van dit bestuur goede vrienden van Arnold waren of werden. Het moet daarmee een erg belangrijke fase in zijn leven zijn geweest en deze merendeels vergeten bevriende collega's moeten daarom wat nader toegelicht worden:

Vicevoorzitter Jan M. van Oort (1867-1938) ging al jong naar de Rijksakademie (van 1883 tot 1888) en werd tekenaar en aquarellist van dieren, vooral vogels. Zijn bekendste werk zijn illustraties voor de vroegste Verkade-albums, maar hij illustreerde ook andere boeken en artikelen van E. Heijmans en J.P. Thijsse. Van hem bezat Gorter een grote aquarel met maraboes. Hij stapte in 1903 over naar het bestuur van Arti.⁶

Secretaris Jan H.L. Hanau kwam uit Utrecht, was een klasgenoot op de Rijks-Normaalschool en heeft veel met Arnold in Drenthe geschilderd. Hij werd later meer een schilder en tekenaar van het Amsterdamse stadsgezicht. In 1912 kreeg hij ernstige reuma, die hem het schilderen bijna onmogelijk maakte.

Penningmeester Hendrik Maarten Krabbé (1868-1931) is - door zijn bekende kleinzoons - de minst onbekende naam uit dit bestuur. Hij was voornamelijk figuur- en portretschilder en illustrator. Hij schilderde een portretje van Gorters tweede zoon Hans.

Vicesecretaris was beeldhouwer Abraham Hesselink, wiens bekendste werk het beeld 'De Faam' was, dat de topgevel van het Stedelijk Museum sierde - tot het er in 1936 af waaide. Ook maakte hij het monument voor Josef Israëls in Groningen. Hij werd later Gorters opvolger als voorzitter van Arti. Het zal geen toeval zijn dat hij zijn huis liet bouwen naast en tegelijk met dat van Gorter in 1913.

⁵ Gelukkig kan tegenwoordig (2025) veel worden achterhaald en geverifieerd uit kranten en tijdschriften via *Delpher* van de Koninklijke Bibliotheek. Beeldhouwer Hesselink was vanaf 1893 voorzitter en werd vooraf gegaan door architect J.E. van der Pek (1892) en schilder/etser August Legras (ca 1890). Na G. werden achtereenvolgens S. Maris (1904), weer Hesselink (1906) en C. Breitenstein (1908) voorzitter; daarna E.R.D. Schaap, die dit heel lang bleef.

⁶ Hij was geen familie van Jean Dulieu, (Jan van Oort 1921-2006), schepper van 'Paulus de boskabouter', met wie hij nogal eens verward wordt.

Een goede vriend werd ook de in Meppel geboren Eduard Frankfort (1864-1920), de archivaris. Hij kwam al als 15-jarige, in 1879, op de Rijksakademie en bleef er lang ingeschreven, tot 1887, maar tussentijds studeerde hij enige jaren aan de Antwerpse academie.⁷ Frankfort was in 1881 een van de eerste en jongste leden van St. Lucas en bleef lang actief in het bestuur. In latere jaren hadden ze vaak gelijktijdig bestuursfuncties bij Arti. Op een foto van Gorter aan tafel in zijn woning-atelier hangt op de achterwand een meisjesportret of modelstudie gemaakt door Frankfort. Rond 1905-06 verbleef Frankfort lange tijd in Zuid-Afrika, waar hij vaak inheemse moeders met kinderen schilderde. Een paar jaar later portretteerde hij Fieke Gorter-Hertz met haar eerste zontje op een gelijksoortige wijze buiten in de zon, zittend op het gras.⁸



40. Arnold in zijn woning en atelier op de eerste verdieping van Nassaukade 362 met boven de kast een schilderij van Eduard Frankfort. Op de schoorsteenmantel een foto van het schilderij dat in 1900 op de St. Lucas-tentoonstelling hing. (Van glasplaatnegatief, ca. 1900)

Onder het voorzitterschap van Gorter werd in mei 1900 de tot dan toe meest ambitieuze tentoonstelling van St. Lucas gehouden; 200 werken van leden en invités in de bovenzalen van het Stedelijk. *'De Wereldkroniek'* schreef hierover: "Zaterdag 19 mei opende Sint-Lucas hare 10e jaarlijkse tentoonstelling bij monde van den heer A.M. Gorter, voorzitter, die in een korte toespraak de vele genoodigden - onder wie Josef Israëls werd opgemerkt - welkom heette. Hij wees erop hoe door de liefde voor de natuur, met haar onmetelijk arbeidsveld, moet worden gestreefd naar volmaking van het werk. (...) Ditmaal is er veel verbetering te bespeuren, nu ook door verschillende anderen en vooral door de Haagsche artisten van naam werd deelgenomen. Velen hiervan traden toe als lid. Eene tentoonstelling waaraan Willem Maris, Th. de Bock,

⁷ Over hem: *Drents Museum Journaal*, 20 nr. 2, juli 2004, p.22-24.

⁸ Tegenwoordig in het Joods Historisch Museum, Amsterdam.

Wijsmuller, Th. Schwartz en Van der Waay hun gewaardeerden steun verleenen, heeft wel altijd succes (...). Maris prijkt er met 3, De Bock en Thérèse Schwartz ieder met niet minder dan 5 schoone doeken. Bijzonder de aandacht trekken verder de landschappen van Gorter, het geniale werk van Wijsmuller, het sprekend gelijkend portret van Th. Schwartz door mej. L. Ansingh en het groote doek 'Grootmoeder' van Frankfort, dat op de tentoonstelling te Barcelona eene bekroning verwerf. Als getrouwe inzenders van goeden naam figureeren voorts ook thans weder: Bodifée, Briët, Dake, Deutmann, Krabbé, Laguna, Mondriaan, Rink, enz. (...)"⁹

Het is duidelijk dat het nieuwe bestuur de status van St. Lucas wilde verhogen, althans in de ogen van publiek en pers. Dat lukte door oude coryfeeën uit te nodigen, maar de belangrijkste tijdgenoten: Breitner, Verster, Witsen, Toorop etc. waren desondanks alleen bij Arti te zien, al werd de laatste in 1903 wel (opnieuw) lid.



41. Sint Lucas-tentoonstelling in het Stedelijk Museum, 1900; v.l.n.r. staand: Piet Mondriaan voor een aquarium-schilderij van Legras, misschien Paul Bodifée, Gorter in licht pak, mogelijk E.R.D. Schaap met hoge hoed, twee onbekende dames, twee kleine mannen en achter de laatste J. Hanau die Gorters grote schilderij bekijkt; zittend: de jonge zich vervelende Thérèse Ansingh (1883-1968), Thérèse Schwartz (1851-1918), Lizzy Ansingh (1875-1959) en A. Hesselink in gesprek met misschien Co Breman.

De hier afgebeelde foto werd waarschijnlijk kort voor die 19de mei 1900 gemaakt tijdens een voorbezichtiging van deze tentoonstelling. Gorter liet vijf werken zien. Rechts hangt zijn grote landschap 'Lentedag', dat bij deze gelegenheid werd gekocht door de bekende verzamelaar J.H. van Eeghen.¹⁰ Deze kocht veel schilderijen die hij vervolgens in bruikleen gaf aan de Vereniging tot het Vormen van een Openbare Verzameling Hedendaagse Kunst (VVHK). Deze geheel door particulieren gevormde collectie was voor het Stedelijk Museum bestemd. Na Van Eeghens faillissement in 1907 werden zijn bruiklenen beëindigd en geveild.¹¹ Rechts staat Jan Hanau het grote doek van Arnold te bekijken, links staat met de armen over elkaar Piet Mondriaan, die hier ook vijf werken exposeerde; in het midden in licht kostuum staat Arnold zelf en op de bank zit, met bril, Thérèse Schwartz met naast haar Lizzy Ansingh, die de catalogus bestudeert.

⁹ *De Wereldkroniek*, 26 mei 1900. Er kwam een recordaantal bezoekers (2387) Van de ca. 200 niet alle te koop zijnde werken werden er 13 verkocht, t.w.v. fl. 3435,75. Dit lijkt weinig, maar het jaarverslag spreekt van een record. Het ledental groeide dat jaar van 154 naar 236. Er waren 27 stemhebbende leden, waaronder twee vrouwen: Minca Bosch Reitz en Anna Gildemeester. De nu bekendste stemhebbenden waren P. Mondriaan, M. Monnickendam en Co Breman. Zie: *Verslag 1900 Vereeniging St Lucas*, Bibliotheek Rijksmuseum - 2. tss/440/439 J 0192.

¹⁰ De catalogus: *Tiende jaarlijkse tentoonstelling van kunstwerken, uitsluitend van leden der Vereeniging Sint Lucas*, geeft de volgende werken van G.: nr. 48 'Lentedag' fl. 1200,-; nr. 49 'Maanavond' fl. 400; nr. 50 'Waterspiegeling' fl. 250,-; nr. 51 'Meidag' fl. 600,-; nr. 52 'October' fl. 250,-.

¹¹ Zie: J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen: *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons 1838-heden*, Zwolle, 1999; p. 260- 261.

Rechts naast hen zit Abraham Hesselink; het witte beeld is echter niet van hem, maar is een ontwerp voor het standbeeld van Frans Hals door H.A. Scholtz (1866-1910) dat in 1900 in Haarlem werd geplaatst. Het schilderij met molen bij maanlicht, links, is ook van Gorter.

Kunstbeschouwingen en muziekavonden werden in deze tijd een bijna even belangrijk onderdeel van de activiteiten van St. Lucas als de tentoonstellingen. Bij de kunstbeschouwingen werden meestal tekeningen, aquarellen of zelfs foto's een dag of avond opgehangen en door een spreker van commentaar voorzien. Waarna natuurlijk discussie mogelijk was en werk verkocht kon worden. Bij de muziekuivoeringen waren de uitvoerenden, net als bij de toneelstukken, soms professioneel en soms amateur; zo waagde Arnold zich in 1900 aan een liederen-vertolking.

Dan waren er de tableau-vivants. Een tableau-vivant was een op toneel met decors opgevoerde, stilgelegde scene; alsof het een schilderij was. Het vergde veel oefening en vereiste een goede regie, mooie kostuums en een geschilderd decor.¹²

Arnold had zich bij Arti in 1898, waar hij toen in de sociëteitscommissie zat, al eens gewaagd aan het ontwerpen en het schilderen van decors voor twee tableaux op een kunstavond waarvoor zoveel belangstelling was dat het programma twee dagen later nog eens herhaald moest worden.¹³

Bij St. Lucas ontwierp hij in 1900 twee kleine tableaux: 'Lente-idylle' en het 'Oordeel van Paris'.

Een combinatie van tableau-vivant en toneel vond plaats op 8 maart 1903 in de zaal van het gebouw van de 'Maatschappij van den werkenden Stand', waarbij alle aanwezigen zich na de opvoering van 'Salomo's Oordeel' in oosters gewaad rond Salomo's troon opstelden.¹⁴ (Zie de foto hieronder.)

Het werd een minder serieus tableau-vivant dan anders, zoals de foto laat zien. De herkenbaarheid van de aanwezigen wordt door de uitdossing bemoeilijkt en bovendien heeft de fotograaf sommige, door de magnesiumvlam knipperende ogen bijgewerkt, maar een aantal is toch herkenbaar.¹⁵

De decors waren van Harm Ellens (1871-1939).

Al eerder werd een 'Oosterse' avond gehouden in 1901, waarvoor Frans Mijnsen een toneelstuk schreef. Hiervoor had Gorter het decor geschilderd en onder de spelers waren Simon Maris en Piet Mondriaan.

Het grote aantal toetredende Kunstlievende leden, waaronder grote namen uit het Amsterdamse bedrijfsleven, laat zien dat de concerten, voordrachten, toneelstukken en de tableau-vivants, waar die kunstlievende leden ook een rol in konden spelen, hogelijk gewaardeerd werden.¹⁶

Waarschijnlijk mede door zijn werk als leraar aan de Teekenschool voor de Kunstambachten stimuleerde Gorter ook de toetreding van kunstnijveren; ontwerpers als Chris Lebeau, L. Nienhuis, Theo Neuhuys, Chris van der Hoef, W. Penaat, Jan Eisenlöffel en anderen.

Vanaf 1900 was er steeds een kunstnijverheidsafdeling bij de St. Lucas-tentoonstellingen in het Stedelijk. In 1904 was dit afgelopen omdat de stemhebbende leden; dat konden alleen schilders en beeldhouwers worden, het niet meer wilden. Een gemiste kans; de ontwerpers richtten hierna een eigen vereniging op, de V.A.N.K. en konden zo ook zelfstandig in het Stedelijk exposeren.

Tekenaars, vaak politiek tekonaars, maakten van oudsher deel uit van het ledenbestand, of ze kwamen terug, zoals medeoprichter Johan Braakensiek. Maar nu werden ook lid: Albert Hahn, Louis Raemaekers, Willy Sluiter en Jan Sluijters.

¹² Mijn grootmoeder vertelde herhaaldelijk dat Mondriaan niet goed was in dit soort acteren; hij kon niet stil staan en had wel eens een antieke vaas die hij bij zo'n tableau moest vasthouden, stuk laten vallen.

¹³ Zie: *Nieuws van den Dag*, 16-04-1898.

¹⁴ Het toneelstuk was geschreven door G.H. Kroon. Hesselink speelde Salomo. Gorter was regisseur; zijn verloofde Fieke Hertz speelde de bruid die aan de arme kunstenaar in plaats van aan de rijkard moest worden gegeven. Mogelijk was hier verhuuld iets autobiografisch gaande: de vader van Fieke wilde eerst dat zij de zoon van een compagnon van hem huwde. Maar dit duurde niet lang en de ouders Hertz werden enthousiaste leden van Lucas en waren ook aanwezig bij dit feest. Het oordeel van Salomo was natuurlijk dat de bruid zelf mocht kiezen. Co Breman speelde de arme artiest. Zie: *De Telegraaf* 22-2-1903 en *Nieuws v.d. Dag* 24-2-1903.

¹⁵ Hier afgedrukt is slechts een uitvergroting van het middelste deel uit de veel grotere foto, omdat de figuren bij een reproductie van de hele foto te klein zouden worden om nog herkenbaar te zijn. Behalve de in het fotobijchrift genoemden, zijn op het niet afgedrukte deel van de foto nog herkenbaar: Jan Sluijters, Harm Ellens, Simon Maris en Ed. Frankfort.

¹⁶ Zo traden o.m. toe: J.H. van Eeghen, B.L. Gompertz, H.P. Manus, P.M. Goldschmidt, J. Slagmulder, T.G. Dentz van Schaick, C. de Vries van Buuren en uit de journalistiek: Jac. Ankersmit, H. Hendrix, P.L. Tak, Etha Fles en Fr. Mijnsen.



42. Tableau-vivant na opvoering van 'Salomo's Oordeel' op een feest van St Lucas februari 1903; herkenbaar zijn op de grond zittend, v.l.n.r.: Klaas van Leeuwen, Piet Mondriaan, Gust van de Wal Perné, onbekend, dan in donkere kleding: August Legras en de tweede rechts van hem: H.M. Krabbé. Links op de tweede rij: Lizzy Ansingh en iets hoger Arnold Gorter. Rechts naast de troon: met waaier Marinus van Raalte (1873-1944), Martin Monnickendam, daarnaast een onbekende, dan Fieke Hertz.

Kleinere opvoeringen en kunstbeschouwingen werden meestal in een zaal van Hotel Parkzicht of het American Hotel gehouden.

In 1900 huurde St. Lucas een eigen sociëteitslokaal aan het Rokin, waar modeltekenavonden en ook de bestuursvergaderingen plaats vonden.¹⁷ Gorter wilde de leden daar graag in een aangename omgeving ontvangen en het *Verslag St. Lucas 1900* vermeldt: "Voor het nieuw lokaal ontving de vereeniging van den heer Gorter: gekleurde tegels voor de bekleding van de schouw, drie Delftse borden, een bronzen pot, een koperen lamp en kandelaber, drie tinnen bakjes, een ingelijst reclamebiljet van Mucha en het boek 'de Versieringskunst in N.O. Indië' van E. von Saher."¹⁸ Ook anderen droegen bij aan de inrichting.

¹⁷ Rokin 104, hoek Taksteeg, tweede verdieping. Vlak bij Arti (!) en naast gebouw Het Leesmuseum. Op foto's uit die tijd hangt op de gevel ter hoogte van de tweede verdieping het St. Lucas-schild. Eind 1904 is het adres van St. Lucas Rembrandtplein 10.

¹⁸ Na G's aftreden vermeldt het *Verslag St. Lucas 1904*: "Door de oud-voorzitter werden als blijk van zijn belangstelling enige Delftse borden en roemers en een tapijt ten geschenke gegeven." Bibliotheek Rijksmuseum: 2.tss/440/439, J 0192.

Mondriaan, Maris en andere vrienden

Piet Mondriaan (1872-1944) was sinds 1897 lid van St. Lucas en al sinds 1894 lid van Arti, waarvan Gorter vijf jaar eerder lid was geworden. Dus lang voor 1900 zullen beiden elkaar al via deze verenigingen gekend hebben. Mondriaan was in 1900 al actief in St. Lucas; hij zat samen met Gorter in de jury die de werken koos voor de kunstbeschouwingen. In 1901 werd zowel van hem als van Gorter een werk op een kunstbeschouwing verkocht. In 1903 zat Mondriaan in de zaalbeheercommissie.

In 1904, toen Gorter zijn voorzitterschap van St. Lucas verruilde voor het vicevoorzitterschap van Arti, werd die functie bij St. Lucas overgenomen door de in 1899 lid geworden Simon Maris (1873-1935) en in dit bestuur kreeg Mondriaan de functie van archivaris.¹⁹

Simon Maris werd voor de Amsterdamse schilders vanwege zijn gastvrijheid, gulheid, goede relaties en zijn door iedereen hoog gewaardeerde vader Willem, een belangrijke spil bij het in contact brengen van schilders met elkaar en met kunsthandelaars en verzamelaars. Hij was, na enige jaren op de Antwerpse academie te hebben doorgebracht, vanaf 1897 wisselend in Amsterdam en Weesp woonachtig.²⁰ In Weesp, waar het riviertje Het Gein in de Vecht uitmondt, betrok hij in de zomermaanden een hotelkamer die hij als atelier gebruikte. In 1900 vestigde Simon zich definitief in Amsterdam, richtte zich vooral op portretschilderen en werd ook lid van Arti. Merkwaardig is wel dat hij maar zelden meedeed aan de exposities bij St. Lucas en Arti.

Op zaterdagmiddag was iedereen welkom in Simons hooggelegen atelier aan het Spui. Op foto's die daar in 1901 zijn gemaakt komen zowel Gorter als Mondriaan voor.



43a. en b. Twee kort na elkaar gemaakte foto's op het atelier van Simon Maris ca 1900; zittend v.l.n.r.: mogelijk Frans Deutmann, Marinus van Raalte, Gerrit Hendrik Kroon (1868-1945)²¹, Nelly Bodenheim (1874-1951), Mondriaan en een onbekende; staand: Gorter, onbekend, Jan Hanau, de kleine Lizzy Ansingh, Simon Maris en Thérèse Ansingh.²²

¹⁹ Simon zal Mondriaan al hebben leren kennen bij zijn vader Willem Maris, die les gaf aan Mondriaans oom Frits, ongeveer ten tijde van Piets academiëtijd. Het ligt voor de hand dat Frits zijn neef wel eens meenam naar de beroemde Willem in Den Haag en dat Simon en Piet daar kennis maakten. Zie over de relatie tussen Mondriaan en Simon Maris: P. Gorter i.s.m. Fr. van Burkom: 'Mies Maris' vergeten Mondriaan'; *Jong Holland* nr 2, 1998, en: P. Gorter m.m.v. J. Joosten: 'Mies Maris' vergeten Mondriaan II' *Jong Holland* nr. 3, 1998.

²⁰ Zie brief van S. Maris aan Frans Slager, 13 okt. 1897; Simon Maris-archief, RKD, Den Haag

²¹ De kleine figuur van zakenman/dichter Gerrit Hendrik Kroon is steeds aanwezig op foto's van Simon Maris' atelier en bijeenkomsten van St. Lucas en Arti, waar hij vaak in commissies zat.

²² De bovenste foto is eerder gepubliceerd, de andere niet, maar is helaas slecht ontwikkeld. Beide originelen (contactafdrukken ca. 8 x 11 cm) in Simon Maris-archief, RKD.



43 b.

Over het gezamenlijk schilderen van Gorter, Simon Maris, Mondriaan en anderen, vooral langs het Gein, is weinig bekend. Er was een groep bevriende schilders die daar rond 1900 geregeld kwam schilderen en tekenen.

Het aan het Gein gelegen café 'De Vink' was plaats van samenkomst; daar konden bootjes gehuurd worden om verderop een schilderplek te zoeken.

Belangrijkste bron van verhalen uit die periode was Simons model destijds, zijn latere echtgenote Cornelia 'Nootje' den Breejen (1887-1985).²³ Zij was rond 1903 serveerster bij café De Vink, waar Simon en andere schilders haar vroegen om te poseren. Voor Simon was het landschap langs het Gein namelijk niet altijd voldoende om hem tot schilderen te inspireren en daarom liet hij er meestal een model poseren; vaak was dit Nootje.

En hij nodigde er steeds vrienden en vriendinnen uit, waaronder Gorter en Mondriaan.²⁴

Nadat Simon in augustus 1908 zich bij het scheren bijna een vinger afgesneden had en niet meer kon roeien, was het afgelopen met het langs het Gein schilderen, zo vertelde Noot ooit.²⁵ Het zal echter ook wel een rol hebben gespeeld dat Mondriaan, Simons meest trouwe compaan, toen al enige tijd op het Gein uitgekeken was geraakt en vooral in Twente was gaan schilderen.

Bij Gorter komt de titel 'Bij Abcoude' al voor in de tentoonstellingscatalogus van Buffa uit 1898. Piet Mondriaan exposeerde in 1900 in Arti voor het eerst een werk waarbij het Gein in de titel genoemd wordt. Arnold Gorter toonde daar in 1904 bij de studies en schetsen-tentoonstelling eveneens twee schilderijen met titels die naar het Gein verwijzen: 'Bij Abcoude' en 'Boerderij aan 't Gein'. Maar hij kan natuurlijk vaker werk ten toon gesteld hebben dat hij langs het Gein gemaakt had, zonder dat dit uit de titel blijkt.

²³ Zij werd 98 jaar en ik heb haar nog goed gekend. Noot zette, toen zij weduwe was geworden in 1935, de traditie van de regelmatige bijeenkomsten van schilders met vrienden en vriendinnen voort. De volgende generatie nam dit over. De weduwen en enkele kinderen van de schilders Maris, Frankfort, Gorter, Maks, Krabbé, uitgebreid met de jongere schilders Johan IJkelstam en Jan van Tongeren bleven tot in de jaren 1970 regelmatig hun 'kransje' houden. Tevens bleef Noot nog tot die tijd actief bij Arti; o.m. als entree-kaartjesverkoopster en rondleidster bij tentoonstellingen.

²⁴ Tot deze gasten behoorden ook: Piet en Frans Slager, Lizzy en Thérèse Ansingh, Kees Spoor, Camille Lambert, Frans Deutman, H. van Borssum Buisman, Joop Siedenburgh, Chris Huidekoper, Marinus van Raalte, Emmy Seelig, Betsy Repelius, critica Henriëtte Hendrix, dichter G.H. Kroon en G.D. Gratama.

²⁵ Brieven van Simon Maris in de collectie van de Fondation Custodia F. Lugt, Institut Néerlandais te Parijs, bevestigen dit. (Met dank aan drs. Hans Buijs)



44. Aan het Gein: Simon Maris schildert zijn vriendin Nootje met rechts Fieke Gorter en links een onbekende vrouw. Foto: gesigneerd A.B. (Adriaan Boer?), aug. 1904, 11x14,5cm.

Hij zal, zoals hij dat in Twente gewend was, ook de omgeving van Amsterdam per fiets verkend hebben en op veel verschillende locaties studietjes hebben gemaakt. Hij was waarschijnlijk minder honkvast dan Maris en Mondriaan, want al in 1893 komen in tentoonstellingscatalogi de titels 'Bij Loosdrecht' en 'Aan de Vecht' voor.

Toch werd juist het Gein voor Gorter een geliefde plek en niet alleen om te schilderen, zoals blijkt uit een brief van 26 mei 1902 aan zijn toekomstige schoonmoeder, die toen in Duitsland verbleef:

"Gisteren zijn wij [d.w.z. Arnold, zijn verloofde Fieke en haar jongere zus Anna] naar Abcoude geweest en hebben vreselijk veel plezier gehad. Het was een prachtige zomerdag en de natuur was er verukkelijk, wij waren alledrie overgelukkig. Anna, die op haar manier nog wel eens somber gestemd kan zijn, was ook één en al verukking over al die bloemen, het mooie spiegelende water en de heerlijke weilanden en de prachtige koetjes, eendjes en alles wat er mooi blonk in de zon."

De intensieve vriendschap tussen Mondriaan en de veel jongere schilder Albert Gerard Hulshoff Pol (1883-1957) kan zijn ontstaan doordat Gorter beiden in contact bracht. Albert was een eveneens uit Twente, namelijk uit Hengelo afkomstige zoon van de fabrikantenfamilie Hulshoff Pol-ter Horst, die met Gorters familie bevriend was. Albert wilde, na een handelsopleiding, toch liever schilder worden en aan Arnold werd gevraagd hem les te geven. In 1903 kwam Albert naar Amsterdam, waar hij op de derde verdieping ging wonen van het pand waarvan Gorter op de eerste zijn atelier had, Nassaukade 362.

In oktober 1903 logeerden Arnold, Fieke en haar zus Anna bij de familie Hulshoff Pol in Hengelo. In een brief aan zijn schoonouders schreef Arnold: *"Wij hebben met het mooie weer heerlijke werkdagen gehad en Fieke en Annetje genieten ook zo innig van de betooverend schoone natuur. (...) ik heb heerlijke nuttige studies buiten gemaakt en veel gestudeerd wat ik weer goed te pas kan brengen. Fieke en Annetje zijn zeer opgewekt en heel lief en nu druk aan het stoeien met Albert."* (Fieke en Albert waren pas 20 en Anna 18.)

Hoewel Albert Hulshoff Pol was toegelaten tot de Rijksakademie, werd hem door professor Dake al snel aangeraden om maar niet meer te komen en zich alleen aan het buiten schilderen te wijden. Dat advies werd in dank aanvaard. Het strookte ook precies met Arnold Gorters opvatting, want het enige dat deze iemand echt zal hebben willen leren, zal juist dit buiten-schilderen geweest zijn, dat voor hem gelijk stond aan van de natuur genieten. Zo was hij enige jaren eerder ook met zijn leerlinge Bertha van Heek in Delden in de open lucht gaan schilderen. Het lesgeven aan Hulshoff Pol zal hij op dezelfde manier aangepakt hebben, door nu niet alleen in Twente, maar ook rond Amsterdam samen buiten-studies te gaan maken.

Hulshoff Pol heeft het in een interview vijfendertig jaar later over zijn buitenschilder-tochten met Gorter in Drenthe en Twente en noemt tevens die in de omgeving van Amsterdam.²⁶

Omdat Mondriaan tot 1907 heel vaak langs het Gein gewerkt heeft, zullen ze elkaar daar vaak getroffen hebben. Voor Hulshoff Pol moet dat een erg belangrijke kennismaking zijn geweest. Hij moet zich zeer tot het werk dat Mondriaan daar maakte aangetrokken hebben gevoeld, want sommige van zijn schilderijen en tekeningen laten een duidelijke Mondriaan-invloed zien.²⁷ In 1906 is Mondriaan lange tijd te gast op de ten zuiden van Hengelo gelegen boerderij 'De Waarbeek' van Hulshoff Pols familie. Een gedeelte van deze boerderij werd zelfs provisorisch tot atelier verbouwd.

In mijn grootvaders nalatenschap waren twee aan hem gerichte ansichtkaarten uit Hengelo met mooie foto's van Twentse boerderijen erop en achterop in een opvallend groot, mooi handschrift: "*Groet van Piet*". Ze zijn in de jaren tachtig kwijtgeraakt, maar toen ik in 1997 in de nalatenschap van Simon Maris' dochter soortgelijke kaarten uit 1906 aantrof en het handschrift inmiddels kende, begreep ik dat deze Piet niet Arnolds broer met die naam was, zoals ik indertijd dacht, maar Piet Mondriaan, die, helaas al te familiair zijn achternaam achterwege liet.

Mondriaan en Hulshoff Pol werkten in de herfst van 1906 in Twente veel bij Saasveld. De molen en de vennen daar zijn door Mondriaan verschillende keren tot onderwerp gekozen. En hoewel dit plaats vond op maar enkele kilometers ten oosten van het huis van Gorters ouders, kan Arnold er in die tijd niet bij zijn geweest, omdat zijn zoon Marc toen werd geboren en hij daarna in Amsterdam aan het ziekbed van Fieke niet gemist kon worden - zoals verteld in het vorige hoofdstuk. Absoluut geen tijd dus voor Arnold om in Saasveld buiten te gaan schilderen met Hulshoff Pol en Mondriaan. De hierboven genoemde kaartjes van Mondriaan aan Simon Maris zijn precies op Marcs geboortedag, 22 oktober 1906, afgestempeld. Misschien stuurde Mondriaan de kaarten aan Arnold ook op die dag.



45. Bij de opening van een St. Lucas-tentoonstelling in het Stedelijk Museum, waarschijnlijk mei 1905, v.l.n.r.: misschien Foeke Kuipers, H.M. Krabbé, Gorter, G.H. Kroon, onbekend, Fieke Gorter-Hertz (witte veer op hoed), twee onbekende dames, misschien Co Breman, J.H.L. Hanau, onbekende dame en meisje, Mies van der Hoeven Leonardt-Van de Water, Simon Maris, J. van der Hoeven Leonardt, twee onbekende dames, achteraan mogelijk P. Bodifée, onbekende heer, twee onbekende dames, E.R.D. Schaap en Piet Mondriaan.²⁸

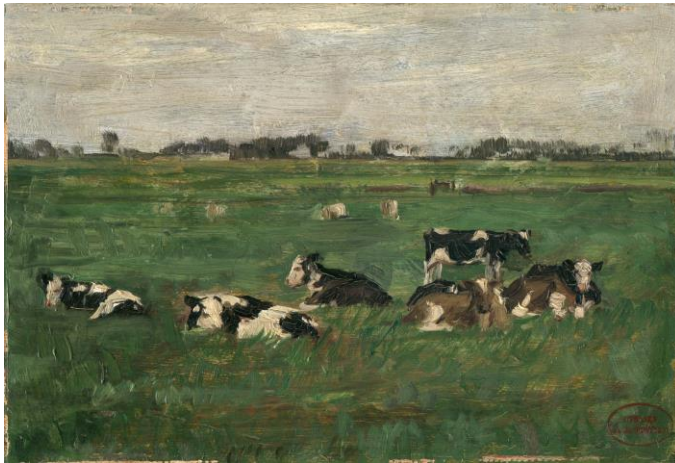
²⁶ Zie: H. van Calker; *Schilders van heden en morgen*, Amsterdam, ca 1940, p. 91 t/m 96.

²⁷ Zie over hem ook: *Cat. Raisonné Piet Mondriaan*, dl 1, New York 1998.: R.P. Welsh: 'Mondrian in Twente', p. 369 e.v..

²⁸ Foto: Atelier Herz, 10x14cm. Het in 1904 benoemde bestuur staat hier grotendeels op de foto: voorzitter Maris, Hanau, Krabbé en Mondriaan. Co Breman en architect Foeke Kuipers kan ik echter niet met zekerheid herkennen. De KNO-arts en Mondriaanverzamelaar Van der Hoeven Leonardt en zijn vrouw Mies van de Water waren goed bevriend met Simon Maris, Mondriaan, Gorter en met een andere belangrijke vriend van Mondriaan, Cornelis Spoor. (Het is opvallend dat rond 1900 zowel Gorter, Van der Hoeven, Hanau, Deutmann als Spoor vrij dicht bij elkaar aan de Nassaukade woonden.)

Terug naar het Gein. Welke schilderijen heeft Gorter langs het Gein en omgeving gemaakt? Van de nog in familiebezit aanwezige schilderijen zijn er maar enkele die de karakteristieke kenmerken bezitten van het Geinlandschap, namelijk: oude en jonge knotwilgen, stil breed water, riet en polderweiland met koeien.

Een kleine vroege studie met kalfjes in een wei heeft zelfs enige overeenkomst met Mondriaan, niet alleen in het gegeven maar ook in de toets en de verfbehandeling.



46. 'Kalfjes aan het Gein', paneel, 18x26,5 cm; met atelierstempel gebruikt na Gorters overlijden.

Een ander waarschijnlijk aan het Gein ontstaan schilderij is dat van een vrouw met witte jurk en hoed aan de waterkant.²⁹ Het blijft echter lastig om een schilderij te lokaliseren aan de hand van het afgebeelde soort landschap. De genoemde karakteristieken van het Geinlandschap waren evengoed juist in Twente terug te vinden, waar beekjes en knotwilgen op drassige grond nog veel voorkwamen rond de eeuwwisseling.

Hoewel Gorter na 1904 zijn belangrijkste doeken steeds meer bij Arti ging tonen, werden voor Mondriaan de tentoonstellingen van Sint Lucas voorlopig de beste gelegenheid om zijn werk te laten zien. Vanaf 1904 hing daar bijna altijd ook werk van Hulshoff Pol. Gorter vond in 1907 blijkbaar dat hij te oud was voor St. Lucas en stelde er tot de jaren 1920 niet meer ten toon.



47. Vrouw bij het Gein, ca 1895, doek 42x56 cm.

²⁹ Dit zal niet, zoals in *De andere Gorter* staat: "*de vrouw van de schilder*" zijn, want daar lijkt zij niet op en dit schilderij lijkt mij van vóór hun kennismaking.

Een bevriende collega die zich verre hield van bestuurstaken, maar die wel lid was van St. Lucas en Arti, was de jong gestorven Frans Willem Deutmann (1867-1915). Hij was de zoon van een fotograaf met dezelfde voornamen, die zich in Zwolle en later in Amsterdam vestigde. Frans (jr.) had les gekregen van de Zwolse tekenleraar J.D. Huibers, die later Gorters leraar aan de Amsterdamse Rijks-Normaalschool werd. Ze kunnen elkaar dus via Huibers ontmoet hebben, maar in ieder geval op de eerder genoemde tentoonstelling in Zwolle van 1892. Deutmann ging naar de academie te Antwerpen en nam daarna les op diverse ateliers in Parijs. Hierna woonde en werkte hij in Amsterdam als portretschilder en tevens in zijn vaders bedrijf als fotograaf. Aan zijn schilderstijl is zijn degelijke Belgisch-Franse scholing af te lezen; hij heeft niet het losse, schetsmatig snelle in zijn portretten dat kenmerkend is voor de Rijksakademie-leerlingen in die tijd. Al werd zijn schilderwijze wel wat lossier en lichter na 1903. In zijn beheerste, sobere stijl schilderde Deutmann in 1899 een portret van Gorters moeder en maakte hij in pastel een portret van Arnold zelf.³⁰ In de catalogus van de na Deutmanns overlijden in Arti gehouden tentoonstelling schrijft Carel Dake: "*Met zijn vriend Gorter schilderde hij in dien tijd veel in Gelderland, Overijssel en Drenthe en soms ook reeds in het Gooi*". Dake beschrijft hem verder als een zwaarmoedig melancholiek man. Deutmann vestigde zich in 1903 in Blaricum en wordt daarom meestal beschouwd als behorend tot de 'Larense School'.

Uitgaande van interieurfoto's, de inventarislijst van de nalatenschap en wat nog in familiebezit is, bezat Gorter behalve de genoemde werken van Deutmann, Frankfort, Krabbé en Van Oort, nog enkele dingen van andere bevriende schilders. Dat waren onder meer een groot staand naakt van Breitner (huidige verblijfplaats onbekend), een achterplaatsje in Wijk bij Duurstede door Witsen, een vrouw aan het strand van J.H. Wijsmuller, twee tekeningen van J.H. Weissenbruch, een modelstudie in pastel door A. Allebé, een visserschilderijtje van August Legras, een tekening van Theo van Hoytema, drie vrouwenportretjes van S. Maris en de al genoemde tekening van een Drents landschap van Theophile de Bock. Verzamelaar was Gorter niet en hij zal dus het meeste wat hij bezat gekregen, geruild, of ter ondersteuning gekocht hebben.

Van de ontwerpers en meubelmakers die tijdens zijn voorzitterschap lid werden van St. Lucas, bezat hij voor zover na te gaan: van Chris Lebeau enkele tafelcouverts, van Jan Eisenlöffel twee kandelaars en ongesigneerd meubilair van andere leden-ontwerpers.



48. Ca. 1928; vrienden/verzamelaars in Vorden. V.l.n.r. staand: Emma Stern-Manus*, Gorter, Annie Glerum-Rincker, Simon Maris, Henry Manus-Grootveld, J.P.M. Glerum, Emile Manus*; zittend: M. Goldschmidt, Fieke, Adèle Goldschmidt-Koppel, Cornelia Maris-Den Breejen en Edgar Stern.

*Zuster en broer van de bekende strijdster voor vrouwenrechten Rosa Manus.

³⁰ Eerst genoemd portret is afgebeeld in: *De Rozenkoningin*, Almelo 1997, p. 4; het tweede in: *De andere Gorter*, p. 90.

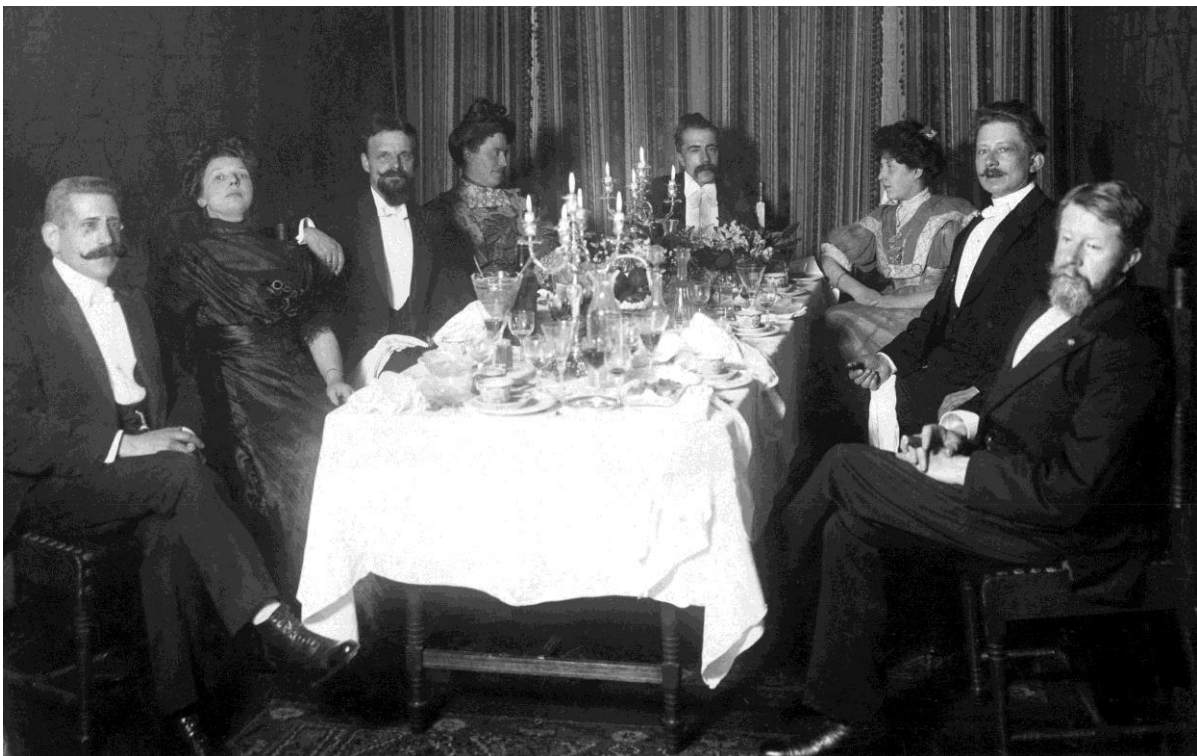
Gorter was in 1889 lid van Arti geworden en werd stemhebbend lid in 1897.² Hij werd in 1904 in het bestuur gekozen als tweede voorzitter tot hij in 1908 voorzitter werd en dit dat jaar bleef.³

In 1914 werd hij opnieuw tweede voorzitter tot 1918. In dat jaar werd hij weer voor één jaar voorzitter. Na vijf jaar geen bestuursfuncties te hebben gehad, werd hij in 1924 opnieuw voorzitter tot 1929 en tenslotte nogmaals in het jaar 1932. Het lijkt erop dat hij in het bestuur steeds een gematigde en diplomatieke rol heeft vervuld; niet die van een scherpstrijper, zoals Eduard Karsen uit de conservatieve, of Jan Sluijters (1881-1957) uit de moderne hoek.

De vergrijzing en behoudzucht bij Arti werden door het systeem van dubbele ballotage in de hand gewerkt. Want niet alleen bij het toelaten als 'gewoon' lid werd er geballoteerd, maar nogmaals bij het tot 'stemhebbend' lid promoveren, wat meestal pas jaren later en op voordracht van één van de circa dertig stemhebbende leden kon gebeuren.

Zoals gezegd, hadden na 1892 een aantal 'Tachtigers' of ex-leden van St. Lucas, waaronder Karsen, Geo Poggenbeek (1853-1903) en G.H. Breitner bij Arti belangrijke bestuursposities ingenomen en leek Arti rond 1900 even 'bij de tijd' te geraken. Al snel echter werd deze voormalige avant-garde zelf zeer conservatief. Aan de ene kant werden pogingen gedaan meer op St. Lucas te gaan lijken en meer jongeren te trekken, maar aan de andere kant bleef het ballotage-systeem, dat elke werkelijke verjonging van het bestuur uitsloot, bestaan.

In deze bedding van conservatief geworden Tachtigers, werd Arnold Gorter in 1904 vicevoorzitter. Wat opvalt is dat bijna alle bestuursleden van St. Lucas uit de periode 1895-1905 naar het bestuur van Arti 'promoveerden'.⁴ En eigenlijk was dit steeds zo gegaan; St. Lucas werd gezien als een jongerenvereniging. Wilde men een reputatie van serieuze professionaliteit, dan zocht men die bij Arti.



50. Arti-bestuursleden met hun dames in 1908; v.l.n.r.: secretaris Albrecht F. Reicher, Marie Breitner-Jordan, voorzitter Arnold Gorter, mw. P. 't Hooft-Spakler, 2e secretaris Eduard Karsen, Fieke Gorter-Hertz, penningmeester Cornelis G. 't Hooft en ten slotte 2e voorzitter George H. Breitner ⁵.

² In 1889 bestond het Arti-bestuur uit J.C. Greive (1837-1891) voorzitter; H.P. Berlage, secretaris; Geo Poggenbeek, vicevoorzitter; Jan van Essen, tweede secretaris; H.A. Sangster, penningmeester. Dit lijkt al vóór de coup van 1892 een vrij progressief bestuur; met de jonge Berlage, Poggenbeek en Van Essen. Hierna kwamen drie jaar met een veel ouder bestuur.

³ Het was regel bij Arti dat iemand niet langer dan vier jaar bestuurslid kon zijn en pas na vier jaar weer herkiesbaar was.

⁴ Van Oort in 1903, dan Gorter; A.F. Reicher die in 1903 Van Oort was opgevolgd bij St. Lucas; verder Hesselink, Frankfort en ten slotte Simon Maris.

⁵ Achterop een exemplaar ervan in bezit van het Rijksmuseum schreef Breitner de namen. Hij maakte misschien deze foto.

Arti was niet zomaar een vereniging van kunstenaars die gezamenlijk ten toon wilden stellen. Het was bedoeld als promotie-platform voor de kunstenaar ten opzichte van de maatschappij. Via de sociëteit en de 'kunstlievende' leden was er toegang tot een kring van potentiële kopers en opdrachtgevers. Bij Arti kon een kunstenaar 'netwerken' en op een simpele manier contacten leggen met een élite die hij individueel niet makkelijk zou kunnen benaderen.

Het handhaven van een status die aantrekkelijk was voor een elitaire culturele publieksgroep; een status aantrekkelijk genoeg om lid te worden van de sociëteit, was voor Arti echter wel een factor die haar aan conservatieve banden legde. Hoewel dit soms toch blijkt mee te vallen.

De meerderheid van de kunstlievende leden kwam uit de Amsterdamse bank- en handelswereld, maar er waren onder de sociëteitsleden ook kunstenaars uit de toneel-, muziek- en journalistieke wereld. Eén van de vele kunstlievende leden, bijvoorbeeld, die door Gorter zelf werd voorgedragen, was in 1907 de journalist Kees van Bruggen, echtgenoot van schrijfster Carry van Bruggen-de Haan. Beiden hadden met andere leden een soort cabaretgroep opgericht die in Arti en elders voorstellingen gaf.⁶

Modernen in Arti

Cees Maks (1876-1967), die op voordracht van Breitner in 1911 stemhebbend lid van Arti was geworden, wilde ook Jan Sluijters, Leo Gestel (1881-1941), Piet van Wijngaardt (1874-1964) en Piet van der Hem (1885-1961) tot stemhebbend lid laten bevorderen, maar dit voorstel haalde niet de vereiste twee-derde meerderheid.⁷ Waren ze wel aangenomen, dan zou het een geslaagde 'coup' kunnen zijn geworden, tenminste als ze allemaal steeds naar de vergaderingen zouden zijn gekomen. Want op die vergaderingen van het bestuur met de stemhebbende leden waren meestal maar weinig leden aanwezig. Naast het bestuur gemiddeld tussen de vijf en tien. Dit waren meestal dezelfde actieve leden, die daardoor vanzelfsprekend de bestuursfuncties kregen, met daarnaast enkele trouwe oude, conservatieve leden. Wel werd in 1912 Marinus van Raalte (1873-1944), die door sommigen ook tot de modernen werd gerekend, aangenomen als stemhebbend lid, op voordracht van Gorter.

Bij St. Lucas verliepen de ontwikkelingen radicaler. Hoewel die vereniging vanaf 1908 aan de modernste, de luministische schilders onder haar leden juist de gelegenheid bood om in twee aparte zalen van het Stedelijk te exposeren, kwam het in 1910 toch tot een breuk met de modernistische leden. Deze, o.a.: Sluijters, Mondriaan, Lodewijk Schelfhout en Leo Gestel richtten de 'Moderne Kunstkring' op, mede op aanraden van criticus-schilder Conrad Kickert (1882-1965). Zij wisten Toorop over te halen om voorzitter te worden.⁸

In een brief uit dat jaar aan de niet zo moderne medeoprichter Cees Spoor (1867-1928), die er vooral bij gevraagd lijkt vanwege zijn relaties met gevestigde kunstenaars zoals Toorop, schreef Sluijters: *"Trouwens een flinke actie is nodig en op het ogenblik, waarop de gemoederen in gisting zijn; waarop de critici met de handen in het haar zitten en niet weten welke kant ze uit moeten, op dit ogenblik is het wel de geschiktste tijd tot het vormen eener combinatie, die in hoofdzaak één streven, elk individueel en daardoor in uiting toch verschillend, eens zal laten zien dat er in ons land nog wat anders gefokt wordt dan Erelmannetjes, Schwartzetjes, Prinsjes, Wallperneetjes (die wilde Piet verleden jaar met ons mee laten exposeren!) Schaapjes, Gortertjes enz. enz."*⁹

⁶ Genaamd: 'Kunstzinnige sociëteit De Kattebel', waar verder o.a. J.L. Pisuisse, David Kouwenaar en Jan Feith deel van uitmaakten. Peter Alma en Jacoba van Heemskerck zijn voorbeelden van modernistische kunstenaars die in die tijd lid van Arti werden. (Archief Arti, notulen 1904 en 1907)

⁷ Vaak wordt deze kwestie overdreven, o.a. in M. Estourgie-Beijer: *Leo Gestel, Schilder en tekenaar*, Laren/Zwolle, 1993, waarin staat dat de genoemde schilders toen werden "geroyeerd"; dit is dus niet waar, ze werden alleen niet bevorderd tot de kleine groep stemhebbende leden waaruit het bestuur werd gekozen. Ze bleven echter lid en Sluijters en Van der Hem zouden later wel stemrecht krijgen.

⁸ Op de Parijzenaars L. Schelfhout en C. Kickert na, waren alle genoemden toch ook lid van Arti.

⁹ L. van Ginneken, m.m.v. J. Joosten: 'Kunstenaarsbrieven aan Cees Spoor (2)', *Museumjournaal*, 15, (1970) nr. 5, p. 264. De andere hier door Sluijters gekleioneerde schilders zijn: Otto Eerelman, Thérèse Schwartz, Benjamin Prins, Gustaaf van de Wall Perné en Egbert R.D. Schaap. 'Piet' is natuurlijk Mondriaan, die minder geneigd was zo radicaal met St. Lucas en Arti te breken. In 1909 hadden Spoor, Sluijters en Mondriaan een aparte tentoonstelling in het Sted. Museum gehouden, waaraan Mondriaan blijkbaar ook Van de Wall Perné wilde laten meedoen. Bij Mondriaan ontwikkelde zich in deze jaren een uitgesproken afkeer van Sluijters.

Aan het begin van deze brief vroeg Sluijters zich af waarom Spoor niet op zijn eerdere brief hierover had gereageerd en "*waarom Piet zo vreemd tegen hem deed*". Hieruit blijkt duidelijk dat Spoor, die in die jaren verschillende functies bij Arti bekleedde, en Mondriaan er niet zo voor voelden om te breken met de oude verenigingen en dat zij invloedrijke vrienden zoals Simon Maris, Gorter en Gustaaf van de Wall Perné (1877-1911), die juist door Mondriaan in 1909 als lid van Arti was voorgedragen, niet zomaar wilden schofferen.

Sluijters zou zelf overigens steeds bij St. Lucas en Arti blijven exposeren. Uiteindelijk was het alleen Mondriaan die, met als praktisch argument zijn verhuizing naar Parijs, in 1911 zijn lidmaatschap van Arti definitief zou opzeggen.

De Moderne Kunstkring ging in 1911 in het Stedelijk Museum exposeren en toonde meteen ook voor het eerst in Nederland Franse Cubisten en Fauves, samen met een grote collectie Cézannes.

Met het verdwijnen van deze groep schilders uit St. Lucas waren de tentoonstellingen van die vereniging niet meer de momentopnames van de actuele Nederlandse schilderkunst die ze in het voorgaand decennium waren geweest.

Het relatieve zwaartepunt kwam op de conservatieven te liggen, want de modernen die nog niet eerder waren afgehaakt, richtten in 1912 'De Onafhankelijken' op. Deze vereniging hield aanvankelijk ongeballoteerde tentoonstellingen, waarvoor een eigen gebouw werd neergezet.

Ook de Onafhankelijken nodigden in 1914 buitenlandse avant-garde uit, wat nogal contrasteerde met het werk van de eigen leden. De voorzichtig moderne leden van de Onafhankelijken vielen daarbij geheel in het niet. Naast Kandinsky, Chagall, Archipenko en Zadkine, om enkele van de beroemdste namen te noemen, was het moeilijk nog op te vallen. Uit onvrede daarmee en tevens uit onvrede over het jury-vrije tentoonstellingsbeleid, dat de tentoonstellingen chaotisch maakte, traden belangrijke ex-St. Lucasleden alweer uit de Onafhankelijken in 1915.

Zij, o.a. Sluijters en Gestel, verenigden zich nu, met Mondriaan, maar zonder buitenlanders, in de 'Hollandse Kunstenaarskring'. Door het meedoen daaraan van de Moderne Kunstkringleden Sluijters en Gestel, voelde Conrad Kickert - organisator en geldschieter van de Moderne Kunstkringexposities - zich gepasseerd en royeerde beiden, waarop Mondriaan eveneens vertrok. Lodewijk Schelfhout organiseerde daarna, zonder Kickert, nog éénmaal een schaduw-Moderne Kunstkringexpositie.



51. Een hoek van het Parthenon op de Acropolis te Athene, 1908, paneel 26x37 cm.

Al met al had het Nederlandse kunstpubliek, in versneld tempo, in een paar jaar tijd met heel veel nieuws mogen en moeten kennismaken.¹⁰ In 1908 een eerste zaal luministen bij de St. Lucas-tentoonstelling. In 1909 de eerste omvangrijke tentoonstelling met werk van Cézanne (de collectie Hoogendijk in bruikleen aan het Rijksmuseum) en ook in dat jaar de Mondriaan-Sluijters-Spoor tentoonstelling. Dan in 1910 een grote luministen-zaal bij St. Lucas (o.a. 14 werken van Mondriaan) en in het jaar daarop de Moderne Kunstkring met Cézanne en Franse kubisten, waaronder Picasso. Ook al in 1911 hield Futuristen-voorman Marinetti een lezing met lichtbeelden bij de Rotterdamse Kunstkring. In 1912 exposeerde Kandinsky daar en bij Oldenzeel, en de Futuristen bij een Haagse kunsthandel. In 1914 de Onafhankelijken met Kandinsky en met Russische en Franse avant-garde en een aantal Nederlandse abstracten. Nederland liep daarmee geenszins achter bij andere Europese landen wat betreft het geven van expositiegelegenheid aan moderne richtingen.¹¹

De Wereldoorlog en de daaruit voortkomende revoluties brachten deze fascinerende periode tot stilstand. Hierna zouden de ontwikkelingen in de kunst gepolitiseerd worden en konden nooit meer zo idealistisch l'art pour l'art zijn. De werkelijke ontwikkelingen in de kunst zouden een aangelegenheid worden van individuele kunstenaars, ondanks de vele groepjes die ontstonden en snel weer verdwenen. Er werden na 1912 geleidelijk steeds meer lokale en landelijke verenigingen opgericht.

St. Lucas was niet meer de enige vereniging die in het Stedelijk exposeerde en was haar status als vereniging van jonge vernieuwers voorgoed kwijt.

Het oude Arti ging gedurende al die interessante ontwikkelingen gewoon op de oude voet verder. Maar door zich niet aan te passen en elitair te blijven, bleef het lidmaatschap ook voor de gematigd modernen, zoals Sluijters, aantrekkelijk en hield Arti die binnen boord, terwijl ze wel vaak St. Lucas verlieten. Arti was echter een dure vereniging om lid van te zijn en dit was voor veel jongere, of minder succesvolle kunstenaars een te hoge drempel.

Door de wereldoorlog verviel de mogelijkheid om in het buitenland te exposeren.¹² Voor veel Nederlandse kunstenaars, waaronder Gorter, waren de grote tentoonstellingen in Parijs, Berlijn en München even belangrijk als de Arti- en St. Lucas-tentoonstellingen.

Maar er kon nu alleen nog op tentoonstellingen in Nederland verkocht worden. Wellicht daardoor waren in 1915 de onderlinge verhoudingen tussen de Arti-leden wat gespannen.

Dit is althans op te maken uit een geestige brief van Martin Monnickendam aan Willem Witsen, die in San Francisco verbleef. Na een commentaar op het overspannen gedrag van een andere schilder, komen in de brief Eduard Karsen, als hoofd van Arti's inrichtings-commissie en Gorter aan de beurt, en schrijft Monnickendam: *"Van het eendere soort recht-haberei is onze vriend Karsen. We arrangeerden de voorjaars-tentoonstelling in Arti. Gewoonlijk wordt één dag besteed aan het indraaien van schroefoogen. Neen, K. moest direct hangen, en toog aan het werk. In het midden 2 schilderijen van Breitner, daar tegenover een portret van Prof. Derkinderen door W [= Witsen]. Kruiers brengen een zeer groot schilderij van Gorter binnen. K. laat het meteen ophangen tegen de korte achterwand van de groote zaal. Daarop komt G. binnen. Tableau! (Jammer dat dit tableau niet kon worden opgehangen.) Er moeten zulke harde woorden gevallen zijn dat G. zijn schilderij van de tentoonstelling terugtrok. Het heeft ons een heelen dag moeite gekost om G. op zijn besluit te doen terugkomen, zoodat de dag die K. hoopte te winnen op de kruiers met hun schroefoogen weer verloren ging door over en weer gearlementeer. Na afloop gingen we in de sociëteit bitteren (...)"*¹³

¹⁰ De eerste exposities van Franse impressionisten in Nederland, in 1901 op initiatief van Toorop in Den Haag, waar al werk van Cézanne hing, en in Arti in datzelfde jaar, hadden blijkbaar niet zoveel 'impact' gehad.

¹¹ De Vlaamse literator/criticus André de Ridder (1880-1961), die in 1932 bij de genoemde Chagall-tentoonstelling in Arti de inleiding zou houden, zei in een interview dat hij, in 1914 naar Amsterdam gevlucht, daar pas de gelegenheid kreeg kennis te maken met *"werk van de meest vooraanstaande schilders: Chagall, Picasso, Franz Marc en Franse kubisten"*.

¹² Uitzondering hierop was een tentoonstelling van Nederlandse kunst en kunstnijverheid in het eveneens neutrale Denemarken in 1917. Maar hiervan is geen catalogus te vinden en alleen via een briefkaart uit Kopenhagen van inrichter-commissielid A.L. Koster is te achterhalen dat G. er 7 werken exposeerde, vooral studies. Ook M. Bauer en I. Israëls deden mee. Zie: *Algemeen Handelsblad*, 15-05-1917.

¹³ Complete correspondentie Willem Witsen op: www.dbnl.org



De Spaanse kroeg. — Het bestuur van „Arti” en verscheidene leden in de kroeg gekiekt. 1. A. Hesselink; 2. A. M. Gorter; 3. A. F. Reicher; 4. W. Witsen; 5. Simon Maris; 6. Martin Monnickendam; 7. G. H. Kroon; 8. Jan Sluijters; 9. Leo Gestel; 10. S. L. Schwartz; 11. G. H. Grauss; 12. G. W. van Blaaderen; 13. A. C. Sleeswijk; 14. Felix Hess; 15. Eduard van Dam. (foto's Eilers).

52. De 'Spaanse Kroeg' in Arti, *Weekblad Panorama*, 1916: 1. A. Hesselink, 2. A.M. Gorter, 3. A.F. Reicher, 4. W. Witsen, 5. S. Maris, 6. M. Monnickendam, 7. dichter G.H. Kroon, 8. J. Sluijters, 9. L. Gestel, 10. S.L. Schwartz, 11. G.H. Grauss (1882-1929), 12. G.W. van Blaaderen (1873-1935), 13 A.C. Sleeswijk (1870-1945), 14. cartoonist Felix Hess (1878-1943), 15. verzamelaar Ed. van Dam. (foto: B. Eilers)

Misschien gingen, door de indruk die het oorlogsleed maakte en doordat nu alle kunstenaars slecht verkochten, de verhoudingen tussen de modernen en conservatieven binnen Arti er wat op vooruit. Er werden tentoonstellingen en tableau-vivants ten bate van de Belgische vluchtelingen georganiseerd. 'De Spaanse kroeg' op de foto uit 1916 was daarvan misschien een onderdeel. Opvallend is dat hier modernen zoals Gestel, Schwartz en Sluijters blijkbaar zo gemoedelijk met de meer conservatieven omgingen, hoewel de meest conservatieven zoals Karsen, Dake en Benjamin Prins (1860-1934) er niet bij zijn en de foto misschien juist een beeld geeft van modernen samen met gematigden, zoals Witsen, Simon Maris, Gorter, Van Blaaderen en Monnickendam.

Voor Arnold Gorter en zijn generatie bleef Arti ook na de oorlog de comfortabele plek die het was; een beetje meer bij de tijd mocht nog wel, en af en toe zette hij zich daarvoor in. Zo droeg hij in 1919 Jan Sluijters, die daar blijkbaar veel belang aan hechtte, weer tevergeefs voor als kandidaat voor het stemhebbend lidmaatschap. Gorter maakte zich in de vergadering al kwaad over de te verwachten afwijzing en zei dat Arti: *"haar eigen graf zal graven, indien zij dezen kandidaat laat vallen"*. Pas in 1920 was er een meerderheid van de aanwezige stemhebbende leden vóór Sluijters.¹⁴

In haar condoleancebrief bij Gorters overlijden in 1933 schreef Sluijters vrouw, Greet: *"Het is een groot verlies voor z'n ontelbare vrienden. Ik denk nu aan den laatste avond toen wij bij jullie waren, aan z'n lieve gezicht met die uitdrukking van innige vriendschap, waardoor wij allen zoo van hem hielden. Nooit heb ik over je man iets onaardigs gehoord."*

¹⁴ Zie: Mieke van der Wal: *Jan Sluijters - Vrouwen*, Assen/Zwolle 2002; p. 13. Tot de tegenstemmers behoorde ook Breitner. Naast Sluijters' modernisme was ook het erotisch karakter van zijn naakten een breekpunt.

Behalve de hierboven genoemde bevriende collega's moeten uit de Arti-kring (maar waarschijnlijk kende Arnold ze al eerder van St. Lucas) zeker nog vermeld worden: Thérèse Schwartze, haar nicht Lizzy Ansingh, Kees Maks en Hendrik Jan Wolter (1873-1952). De laatste werd in 1917 door Gorter bij Arti opnieuw als lid, en meteen maar als stemhebbend lid voorgedragen, nadat Wolter vanwege een conflict een jaar of tien eerder uit Arti was gestapt.

Pulchri en Haagse Kunstkring

De onderlinge sfeer tussen de kunstenaars bij Arti en bij het Haagse Pulchri was ook volgens de Rotterdamse schilder J.H. van Mastenbroek (1875-1945) over het algemeen kameraadschappelijk: *"In Den Haag zoowel als in Amsterdam was ik opgegroeid met vele toen levende schilders, zooals Thérèse Schwartze, Bastert, Briët, Breitner, Bauer, Dijsselhof, Jurres, Gorter, Bart van Hove, Wijsmuller, Witsen, (...). Een bezoek aan de sociëteiten van Pulchri of van Arti gold dan ook altijd als een bezoek aan de vrienden. Zoo kende ik ook Jan Toorop".*¹⁵

Zoals eerder gezegd, heeft Gorter vanaf 1891 bijna altijd ten minste één keer per jaar aan de leden-tentoonstellingen van Pulchri meegedaan. Voordeel was dat Pulchri vaak 'groepen-tentoonstellingen' organiseerde waarbij een kleine groep exposanten ieder ca. 10 werken kon ophangen. Zo kon het publiek een veel betere indruk van iemands werk krijgen dan bij een enkel schilderij. Over de groepen-tentoonstelling in 1897 schreef Grada Marius: *"Een tiental schilderijen en studies leggen getuigenis af van den ijver en de volharding van landschapschilder A.M. Gorter. De bomen zijn over het algemeen zeer massaal weergegeven, veelal decoratief, zoals Th. de Bock die breed en keurig verstaat te toetsen. Doch hier ontbreekt nog die ervaring en wetenschap, zodat de breedheid hier en daar in ruwheid ontaardt. Knappe grepen uit het buitenleven zoals Korenschoven en Boschrand pleiten voor den ernst van deze vertolker".*¹⁶

Vanaf 1898 heeft Gorter tevens enkele keren bij de Haagse Kunstkring geëxposeerd. Deze vereniging, vergelijkbaar met St. Lucas in Amsterdam, was opgericht in 1891 door Theophile de Bock met steun van Jan Toorop.

Met De Bock moet Gorter al vroeg contact gezocht hebben. Er is zoveel verwantschap in beider opvatting en onderwerpen, dat Arnold hem wel bewonderd moet hebben.

Hij had al vroeg een schilderij van De Bock gekocht of geruild: 'Gezicht op kasteel Doorwerth'. De catalogus van de St. Lucas-expositie in 1900 vermeldt namelijk als nr. 14 dit doek: *"uit bezit van A.M. Gorter"*. Daarnaast kreeg hij bij zijn huwelijk van De Bock een tekening uit Drenthe met de annotatie: *"Aan mijn vriend Arnold Gorter, 14 mei 1903"*.¹⁷

Jan Toorop kon Arnold, behalve via de Haagse Kunstkring al vroeg gekend hebben als mede-exposant bij Buffa. Mijn grootmoeder vertelde de anekdote dat Toorop haar graag, als ongeveer twintigjarige, 'en profil' had willen tekenen, maar dat zij daar toen niet voor voelde, helaas, omdat ze een beetje bang voor hem was.

Wel maakte iets later de voorzitter van Arti, beeldhouwer Bart van Hove een portret van Fieke. Dit werd in 1905 in Arti geëxposeerd. De *Sumatrapost* schreef bij het jaarlijks bezoek van Koningin-Moeder Emma aan Arti: *"De Vorstin vroeg wie het voorstelde en de beeldhouwer zei dat het de vrouw was van de vicevoorzitter, den schilder Gorter (...). Toen, onder de aanwezige dames rondziende, zocht en vond Zij spoedig het origineel, dat hevig kleurende onder het vriendelijk oog der Vorstin, het marmer in schoonheid verre overtrof."*¹⁸

¹⁵ Uit diens memoires op: www.vanmastenbroek.nl

¹⁶ *Algemeen Handelsblad*, 27-12-1897

¹⁷ De Bock bezat ook een werk van Gorter, zo blijkt uit de veilingcatalogus van zijn nalatenschap.

¹⁸ *Sumatrapost*, 27-05-1905

10. Buitenlandse tentoonstellingen en recensies

De 'Salon'

De tentoonstellingen in het buitenland waar Gorter aan meedeed, waren in de eerste plaats de zeer grote jaarlijkse manifestaties zoals de Parijse Salons, de Grosse Berliner Kunstausstellung en de Internationale Kunstausstellungen in het 'Glaspalast' te München. Dit waren monsterlijk grote exposities, met duizenden schilderijen, tekeningen, grafiek en beeldhouwwerken, die dan ook minstens drie maanden duurden en door honderdduizenden werden bezocht.

Het fenomeen 'de Salon', als een jaarlijkse gelegenheid waar kunstenaars hun werk een aantal maanden aan een groot publiek konden tonen, was al in de 17e eeuw onder Louis XIV ontstaan. In de 19e eeuw waren er diverse afsplitsingen uit voortgekomen, niet alleen de kortstondige 'Salon des Refusés' (1863) en de zelf georganiseerde kleinere tentoonstellingen van de Impressionisten (vanaf 1874), maar ook de niet balloterende 'Salon des Indépendants' (1884).

De oude officiële Parijse 'Salon' was oorspronkelijk een staatsinstelling, die echter sinds 1881 door de kunstenaars van de 'Société des Artistes Français' zelf beheerd werd. Later ontstond een tweede min of meer officiële salon, die van de Société Nationale des Beaux-Arts. Deze werd in 1890 opgericht door enkele belangrijke schilders met eigen leerlingen-ateliers, waaronder Pierre Puvis de Chavannes en Ernest Meissonier, mede om ruimte te bieden aan jonge kunstenaars die niet door de ballotage van de oude Salon kwamen. Vervolgens ontstond in 1902/3, op initiatief van onder andere Renoir en Rodin, de 'Salon d'Automne' die wel weer een strenge ballotage voerde, maar met meer eigentijdse criteria, om zo een kleinere expositie van hoog niveau te bereiken. Dit bleek een geslaagde formule, ook voor Nederlandse exposanten uit de toenmalige avant-garde. Kees van Dongen, Conrad Kickert en Lodewijk Schelfhout werden daar opgemerkt door de pers en het publiek. Kees Maks had hier vanaf 1910 groot succes, maar Piet Mondriaans inzending, datzelfde jaar en ook voor het eerst, werd geweigerd.¹ Een jaar later stuurde Mondriaan daarom een schilderij naar de grote, vrije 'Indépendants', waar, zoals te verwachten was, dat schilderij met nummer 4342 niemand opviel in het massale aanbod.

De Salon van de Société des Artistes Français, de S.A.F., die vanaf 1900 in het Grand Palais des Champs-Élysées werd gehouden, de voortzetting van de officiële salon, stond in de tijd dat Gorter er exposeerde bekend als de meest elitaire en conservatieve van de vier toenmalige Salons en was ook de enige waar medailles en andere onderscheidingen werden uitgerijkt. Het publiek dat in 1903 naar de 'Automne' ging, bezocht waarschijnlijk nooit de S.A.F. en omgekeerd. Bij de 'Nationale' lag dat wat anders; maar als men nu de afleveringen van het tijdschrift *l'Illustration* bekijkt die aan beide Salons gewijd waren, zowel aan de S.A.F. als aan de 'Nationale', dan blijken de vele afgebeelde schilderijen elkaar in conservatisme weinig te ontlopen. Dat kan nauwelijks aan de keuze van dit tijdschrift hebben gelegen. Wel vallen er bij de 'Nationale' iets meer nu nog bekende namen op dan bij de S.A.F.. Om twee voorbeelden hiervan te noemen: Auguste Rodin en de succesvolle Kees van Dongen, die rond 1910 zowel op de 'Nationale' als op de 'Automne' exposeerden. Bij de S.A.F. zijn de enige nu nog een beetje bekende namen die van de landschapschilders Henri Harpignies en Antoine Guillemet (1843-1918). De Société des Artistes Français was in naam een onafhankelijke kunstenaarsorganisatie, maar had nauwe banden met de 'Académie des Beaux-Arts' van het 'Institut de France', het staats-instituut voor kunsten en wetenschappen.

Arnold Gorter kreeg in de loop der jaren op deze salon-tentoonstellingen alle mogelijke onderscheidingen; eerst in 1904 de Mention Honorable, dan in 1906 de medaille 3e klasse en tenslotte in 1910 de 2e klasse gouden medaille, wat meteen de hoogste was voor een buitenlander. Het schilderij dat in 1904 eervol vermeld was, werd door de Franse staat aangekocht voor het Musée du Luxembourg. (Het maakt nu deel uit van de collectie van het Musée d'Orsay.) In 1923 kreeg hij zelfs de eretitel 'Membre correspondant de l'Institut de France'. Kortom: 'Académicien', zover als voor een buitenlander mogelijk. De Académie had een beperkt aantal buitenlanders als erelid, pas nadat er één was overleden kon een nieuw lid worden benoemd. Gorter werd zo de opvolger van de bekende Belgische symbolistische schilder Fernand Khnopff (1858-1921).

¹ Zie brief van Mondriaan aan Schelfhout d.d. 3 okt. 1910, gepubliceerd in *'Mondrian from figuration to abstraction'*, Tokio 1987, p.196.

Onderscheidingen en medailles waren niet slechts een ere-zaak, ze verhoogden werkelijk iemands reputatie en waren noodzakelijk om uitgenodigd te worden voor andere tentoonstellingen, om daar een goede plaatsing te krijgen, en ook om te zorgen dat de pers je niet kon doodzwijgen en je opviel bij het (kopers-)publiek. De toch absoluut niet commerciële te noemen P.J.C. Gabriël vond dergelijke eerbewijzen: *"een wezenlijke steun voor den artist om te verkoopen; uit dat oogpunt zou ik gaarne meer hebben gehad."*²



53. Schilderij dat ooit op de Salon des Artistes Français in Parijs hing, doek 115x155 cm.

De salon-tentoonstellingen bleken voor Gorter een goede entree te zijn naar een Frans, maar ook naar een breder buitenlands publiek. Zijn inzendingen, van één of twee grote schilderijen, werden vaak verkocht, niet alleen aan Fransen maar zelfs aan Noord- en Zuid-Amerikanen.

Gorter en de weinige andere Nederlandse exposanten zullen zich waarschijnlijk niet veel gelegen hebben laten liggen aan de ingewikkelde cultuur-politieke verhoudingen achter de diverse Salons. Andere regelmatige Nederlandse exposanten bij de S.A.F. in die jaren waren: Thérèse Schwartz, Lizzy Ansingh, J.H. van Mastenbroek, Willy Martens, Evert Pieters, A. Hesselink, J.H. Jurren, M. v. Raalte, J.H. Wijsmuller en N. van der Waay. Gorter ging maar zelden de Salon bezoeken als zijn werk er hing. Alleen van de jaren 1903 en 1928 is dit te traceren. In 1910, toen hij zijn gouden medaille zou behalen, schreef Abraham Hesselink hem een kaartje: *"Vandaag zijn we op de Salon geweest, je schilderij hangt 'a la rampe' in het midden van de zaal en doet goed"*. Tussen zo'n 2000 andere schilderijen over meer dan 40 zalen verspreid, was een gunstige plaatsing van doorslaggevend belang.

De Franse staat exposeerde begin 1926 in het 'Jeu de Paume' een keuze uit haar rijke bezit aan buitenlandse eigentijdse kunst. Wat Nederland betrof was de keuze beperkt gebleven tot vier werken: een groot doek van H.W. Mesdag, het grote in 1904 gekochte 'Chemin de Bruyères' van Gorter, een door een kunsthandelaar geschonken schilderij van Kees Maks en een ets van Ph. Zilcken.³

² M. van de Wal: 'Gabriël en de kunstmarkt', in *P.J.C. Gabriël, colorist van de Haagse School*, Dordrecht 1998, p.113.

³ *N.R.C.* 16/01/1926

Recensies van de Salon-tentoonstellingen

De tentoonstelling begon meestal op 1 mei en duurde vier maanden. De Franse critici waren over het algemeen zeer lovend over Gorters werk. Men wist wat men op deze traditionele Salon kon verwachten en kon dat relativeren, zo lijkt het. Zelfs renommées als Arsène Alexandre en Gustaf Kahn hadden af en toe wel een goed woordje voor hem over.

De eveneens beroemde Roger Marx, pleitbezorger voor Gauguin en de 'Nabis', toonde al snel zijn waardering door in 1904 Gorters 'Chemin de Bruyère' met Daubigny te vergelijken. In 1906 vond hij Gorters ontwikkeling boeiend om te volgen en diens 'Soir d'hiver' een overweldigende indruk maken.⁴ In 1908 schreef Roger Marx in *Chronique des Arts* over zaal 41, waar de inzending van Gorter hing: "Op het moment dat je aandacht dreigt te verslappen bezit een landschap als dat van Gorter zoveel autoriteit, dat het je weer 'bij de les' brengt. De maker ervan combineert, zeer tot zijn voordeel, de traditie van de oude Hollandse meesters met het voorbeeld gegeven door de Fransen van 1830. Dit schilderij imponeert door de opzet, de dramatiek van de kleur, de rijke verfmaterie en de schilderwijze, die er een is van een meester".⁵

Ook Engelse en Amerikaanse besprekingen van zijn werk op de Salon waren vaak positief, zoals deze Engelse uit 1913 in de *Evening Standard*: "The landscapes are legion and it would take too long to go into their merits. The one that is the most individual and complete is by a Dutch artist, M. Gorter's 'Snow Scene', with a murky moon glinting through heavy clouds on a desolate marshland. There is a real atmosphere about this and a shiver of bitter cold goes out from the frame."

Zoals bij Roger Marx al bleek, waren het niet bij voorbaat conservatieve critici die positief waren over Gorter; een ander voorbeeld hiervan is de criticus van *Paris-Sport*, Griffe, die in datzelfde jaar 1913, na een lang en fel betoog over hoe duister, ingeslapen en snurkend de oude garde zich op deze Salon toonde, toch een 'reveil' zag. Misschien dankzij de stimulerende invloed van de Salon de la Société Nationale die tegelijkertijd in een ander deel van het Grand Palais gehouden werd. Hij wilde slechts enkele namen noemen: "Ik noem de kunstenaars die er uitspringen door een interessant streven of door goed degelijk werk". Als eerste vermeldt hij: "Gorter komt Ruysdael nabij in zijn grootse 'Winternacht'. (...) Onder een donkere wolkenlucht, onder een oneindig uitspannel waar de versluisde schittering van de maan heerst, strekt de vlakte zich uit, bedekt met sneeuw, doorstoken met stukjes bruin van hagen en geboomte; staalkleurige plassen lichten op als dunne bleke slierten. De heldere koude atmosfeer, de materie van de witte aarde; het gedempte licht, ijzig en mysterieus, maken een indringend gedicht van dit schilderij, dat zich verheft in zeer mooie stijl; men denkt aan Ruysdael, bij het aanschouwen van deze 'Winternacht', het werk van Gorter."⁶ (Een schilderij als b.v. afb. 5)

Maar andere kritieken, en zo zijn er tientallen, zijn simpeler geformuleerd; bijvoorbeeld deze van Estienne Charles in *Liberté*, over hetzelfde schilderij: "De aangrijpende, de indrukwekkende, de onvergetelijke 'Winternacht' van Gorter."⁷

⁴ Roger Marx (1859-1913), niet te verwarren met zijn zoon Claude Roger-Marx, tevens criticus.

⁵ Origineel: "A un moment où le sens de la composition tend à s'abolir, un paysage comme celui de Gorter prend l'autorité d'un enseignement. L'auteur, Hollandais d'origine, y combine, pour son plus grand profit, la tradition des maîtres de son pays avec les exemples de nos maîtres de 1830. Ce tableau de l'Automme s'impose par la plantation du décor, par le dramatique de la couleur, par la matière riche et par l'exécution, qui est d'un maître".

⁶ Origineel citaten: "Je signale les artistes qui brillent par des tentatives intéressantes ou par des œuvres accomplies."; "Gorter approche Ruysdael avec sa superbe Nuit d'hiver. Sous le ciel léger, pommelé de nuages, sous les espaces infinis où regne l'éclat voilé de la lune, la plaine s'étend, couverte de neige, que percent les taches brunes des haies et des feuillages; des flaques couleur d'acier s'éclairent de minces trainées pales; l'atmosphère limpide et froide, la matière de ce terrain blanc, la lumière sourde, glaciale, mystérieuse font un poème intense de ce tableau qui s'élève au plus beau style; on pense à Ruysdael en contemplant la Nuit d'hiver, l'œuvre de Gorter."

⁷ Origineel: "L'émouvante, l'impressionnante, l'inoubliable 'Nuit d'hiver' de Gorter".

Tijdens de wereldoorlog werden er geen Salons gehouden en pas in 1921 ging er weer een S.A.F. salon open. Opvallende kritieken kwamen er echter pas later weer en vooral van één schrijver. Dit was de criticus van *Le Temps*, François Thiébault-Sisson, nu nog bekend door de interviews die hij had met Degas en Monet. Tevens was hij een groot pleitbezorger voor Kees Maks. Hij schreef in 1930 over één van Gorters laatste inzendingen, enigszins kritisch, maar toch met waardering: *"De bejaarde Hollander Arnold Gorter vervolgt onverstoort zijn serie landschappen in de stijl van de Barbizon-school, overigens met een prachtig gebruik van de verfmaterialen uitgevoerd. Alleen de kwaliteit van zijn lichtschildering is zwakker geworden."*⁸

Twee jaar later is Thiébault nog positiever: *"De Hollander Gorter, enige overlevende van de generatie die door onze school van 1830 is gevormd, heeft niets verloren van zijn kracht en zijn voorliefde voor degelijk, eerlijk werk. Zijn 'Vee in het bos' is zeer goed gedaan en zijn 'Einde van de winter' wordt verlicht door een bewonderenswaardige hemel."*⁹

In dat jaar, 1932, schreef ook een andere gerenommeerde criticus nog enkele interessante regels over Gorter: Paul Fierens in *Le Journal des Débats*: *"Wij hebben de grootste eerbied voor de heer Gorter: dat is nu eens iemand die niet smokkelt met de natuur en evenmin met de schilderkunst. Een radicaal, bijna een bezetene en het tegendeel van een bevogene of een dichter. Maar hadden alle SAF-exposanten een kwart van zijn inzicht en de helft van zijn vaardigheid, dan zou men voor hen de pet afnemen."*¹⁰

In 1933, Gorters laatste levensjaar, volgde de finale recensie van Thiébault-Sisson die goed op Fierens stukje aansloot: *"Men zal plezier beleven aan het even stilstaan voor 'Maanlicht op de sneeuw' en voor 'Einde van de winter' van de Hollander Gorter, die een van de trouwste exposanten op onze Salons is. Ieder jaar ziet men hem terug met interpretaties van de natuur; altijd zowel minutieus in detail, als groots in het geheel, maar voor onze jongeren schijnen ze uit het stenen tijdperk te stammen. Inderdaad zijn ze geschilderd in een stijl waar geen waardering meer voor is, die der grote landschapschilders van Fontainebleau uit de tijd van Louis-Philippe. Alles is genoteerd en toch staat er niets teveel. De algehele indruk ervan is even precies als krachtig. Ik denk dat binnen tien jaar onze jongeren zullen proberen deze schilderijstijl in ere te herstellen, zij het dan met meer vrijheid, meer frisheid, meer vaart en een minder vormelijk soort gevoeligheid."*¹¹

Voor de schilder - die de Franse kritieken door een knipselbureau liet opsturen - en al ernstig ziek was toen deze recensie verscheen en zijn einde zal hebben voelen naderen, kan dit een troostrijke tekst zijn geweest.

Het was in de jaren rond 1930 in de Franse beeldende kunst een tijd van 'retour à l'ordre'; van het zich afkeren van het Cubisme en Fauvisme. Een tijd waarin een ontwikkeling optrad naar een vorm van classicisme in de compositie, naar een versoering van kleur en naar een doorwerktheid waarbij Gorters werken niet meer geheel uit de toon vielen.¹²

⁸ Origineel: *"Le vieil Hollandais Arnold Gorter poursuit imperturbablement la série de ses paysages 1830, exécutés, d'ailleurs, dans une matière superbe. Seule la qualité de ses lumières a flechi."*

⁹ Origineel: *"Le Hollandais Gorter, seul survivant de la génération que notre école de 1830 a formée, n'a rien perdu de sa vigueur et de son goût de réalisations ferme et franc. Ses 'Bestiaux en forêt' sont de la meilleure venue, et son 'Effet de fin d'hiver' est éclairé par un ciel admirable."*

¹⁰ Origineel: *"Nous avons le plus grand respect pour M. Gorter: en voilà un qui ne triche pas avec la nature - et pas davantage avec la peinture. Un 'jusqu'au boutiste', presque un maniaque et le contraire d'un inspiré, d'un poète. Mais si tous les Artistes Français avaient le quart de sa conscience et la moitié de sa science, on leur tirerait son chapeau."*

¹¹ Origineel: *"On aura plaisir à s'arrêter devant le 'Clair de lune sur la neige' et devant la 'Fin d'hiver' du Hollandais Gorter, qui est un des plus fidèles habitués de nos Salons. Chaque année on le voit revenir avec des interprétations de nature toujours aussi minutieuses dans le détail, toujours aussi larges dans l'ensemble, mais qui paraissent antédiluviennes à nos jeunes. Elles sont traitées, à vrai dire, dans une formule qui a cessé de faire recette, celle des grands paysagistes de l'école de Fontainebleau, du temps de Louis Philippe. Tout y est dit, et rien pourtant n'y est en trop. L'impression générale en est aussi juste qu'elle est forte. Je ne donne pas dix ans à nos jeunes pour essayer de remettre ce genre de peinture à la mode, avec plus de liberté, toutefois, plus de fraîcheur, plus d'élan et une sensibilité moins gourmée."*

¹² Over deze periode in de kunst: Jean Clair: 'Aufgabenstellung', inleiding in *Catalogus tent. Realismus, zwischen Revolution und Reaction 1919-1939*, Berlijn 1981, p12-19.



54. Eiken langs een akker, doek, 32x42 cm.

Wereldtentoonstellingen

Hoewel de 'Salons' aan individuele Nederlandse kunstenaars de gelegenheid boden zich een reputatie in Frankrijk op te bouwen los van de reputatie in eigen land, werden de Nederlandse afdelingen van de meeste grote buitenlandse tentoonstellingen toch via de belangrijkste kunstenaarsverenigingen georganiseerd. Vóór de eerste wereldoorlog waren dit nog slechts Arti, St. Lucas en Pulchri.

Allereerst waren dit de Internationale Tentoonstellingen die sommige landen of grote steden, zo uiteenlopend als Venetië, Pittsburgh en Luik, organiseerden. Hierbij werden de uitgenodigde landen gevraagd zelf de selectie voor de eigen afdeling te verrichten. Maar de meest spectaculaire internationale tentoonstellingen waren ongetwijfeld de kunstafdelingen op de 'Wereldtentoonstellingen'. De bekendste hiervan zijn nog altijd de Expositions Universelles te Parijs in 1889 en 1900. Het later ook voor de 'Salons' gebruikte Grand Palais des Champs-Élysées werd bij de tentoonstelling van 1900 gebouwd om de afdeling beeldende kunst te huisvesten. De Nederlandse inzending was relatief klein, met 'maar' 102 schilderijen van 91 kunstenaars op het totaal van bijna 5000 schilderijen. Eén van die 91 was Arnold Gorter, die er zijn eerste Franse erkenning kreeg: een 'Mention Honorable'.

De 'Panama-Pacific'

Andere beroemde wereldtentoonstellingen waar werk van Gorter hing, waren die te St. Louis in de V.S. in 1904 - hij behaalde hier een zilveren medaille - en de 'Panama-Pacific' tentoonstelling te San Francisco in 1915.

Over de Nederlandse afdeling van deze tentoonstelling is veel documentatie bewaard gebleven, doordat Willem Witsen de 'commissie' ter plaatse was en Gorter secretaris van het organiserend comité.

Op deze tentoonstelling wil ik daarom wat uitvoeriger ingaan, mede omdat dit een indruk kan geven van de vele soortgelijke, maar kleinere, tentoonstellingen die rond de eeuwisseling in Europa en Amerika werden gehouden.

De 'Panama-Pacific' te San Francisco werd georganiseerd naar aanleiding van de opening van het Panamakanaal en stond geheel in het teken van de nieuwe mogelijkheden die de mensheid werden geboden door deze, de oceanen met elkaar verbindende scheepsroute. De architectuur van de immense tentoonstelling - een stad op zich - was volledig allegorisch. De gebouwen waren verbeeldingen van het samengaan van Oost en West, van de opkomende en ondergaande zon en van de vier grote continenten.

Ze stonden aan boulevards en pleinen met namen als: 'Avenue of Progress', 'Court of the Universe' en 'Court of Abundance'. Dit laat al zien dat het hier niet zomaar om een handels-tentoonstelling ging, maar om een exposé van grootse toekomst-verwachtingen. Het bijna mystieke optimisme, het vooruitgangsgeloof, dat de lang van te voren geplande expositie moest uitdragen, werd helaas overschaduwde en meteen al gelogenstraft door de ondertussen uitgebroken en steeds meer escalerende wereldoorlog, die de deelname van een aantal landen, waaronder Duitsland, onmogelijk maakte.

De beeldende kunsten hadden een eigen Arts Palace, waarin Nederland vier zalen (met de nummers: 113-116) mocht inrichten. Supervisie over de Nederlandse afdeling had het ministerie van Nijverheid en Handel.

Dit stelde een budget beschikbaar en gaf een commissie, benoemd door de drie belangrijkste kunstenaarsverenigingen: Pulchri, Arti en St Lucas, de opdracht de afdeling beeldende kunst samen te stellen en in te richten. Over een eventuele ballotage is niets bekend; blijkbaar konden alle leden van de verenigingen inzenden, maar men moest wel zelf de verzekering betalen.

Het comité had in 1914 als oorspronkelijke leden, naast secretaris Gorter, de beeldhouwer Bart van Hove (beide namens Arti), de schilders H.M. Krabbé en C.M. Garms (beide St. Lucas) en R. Ives Browne (Pulchri). Het had als voorzitter Willy Martens, destijds de voorzitter van Pulchri. Maar kort na de instelling van dit comité beklagde de Vereniging ter Bevordering van de Grafische Kunst zich bij het ministerie dat zij niet in de commissie vertegenwoordigd was. Het ministerie vond dit een terechte klacht. In eerste instantie werd daarom Jan Toorop toegevoegd als vertegenwoordiger van deze vereniging. Na één vergadering van de commissie met Toorop, ging de Grafische Vereniging er echter mee accoord zich te laten vertegenwoordigen door hun medelid Willem Witsen, die inmiddels in het comité zitting had genomen namens Arti, ter vervanging van Bart van Hove, die in 1914 overleden was.

Witsen, destijds tweede secretaris van Arti, waarvan Gorter toen vice-voorzitter was, kreeg de belangrijke taak in San Francisco de inrichting te leiden. Uit de brieven die hij aan Gorter hierover schreef, blijkt hoeveel er bij zo'n tentoonstelling in een nog te decoreren en in te richten zalencentrum komt kijken.¹³ Er waren meer dan honderd deelnemende Nederlandse schilders. En daarnaast nog een aantal beeldhouwers en grafici.

Twee zalen waren er met werk van de meest gerenommeerde kunstenaars. Een groot doek van Gorter hing op het midden van de beste wand van zaal A, met aan de linkerkant een schilderij van N. Bastert, daarboven een van H.M. Krabbé en aan de rechterkant een Witsen met daarboven een kinderportret van F. Deutmann. In zeer vertrouwd gezelschap dus.

Op een overzichtsfoto van deze zaal maakt het schilderij van Gorter, 'Autumnal Day' geheten, de indruk van een abstraherend gestileerd landschap.¹⁴ De brede kwaststreken waarmee het dichte bladerdek van een groep beuken wordt gesuggereerd, zijn over het hele doek verspreid en geven het schilderij op een zwart-witproductie iets plats. Kleur moet dus wel een belangrijke ruimtelijk werkende factor zijn geweest in het schilderij, dat waarschijnlijk in Amerika verkocht is.

Een Amerikaanse criticus schreef erover, na eerst de Nederlandse afdeling als geheel teleurstellend gevonden te hebben in vergelijking met de Zweedse: "*In the middle of the same wall Gorter's very decorative autumnal landscape, of a group of beech-trees, commends itself by an unusual feeling for colour and design, so lacking in the two almost monochromatic, untemperamental Witsens on either side.*"¹⁵ Het schilderij is, samen met een werk van Witsen, afgebeeld in de luxe-catalogus als de enigen van de Nederlandse inzending.

¹³ In totaal stuurde Witsen volgens zijn agenda 1915 ruim 13 brieven aan Gorter, slechts 5 hiervan zijn bewaard. G. schreef drie keer terug, althans Witsens agenda vermeldt dat hij 3 brieven van G. ontving. Er kunnen, zeker door de oorlog, wederzijds brieven niet aangekomen zijn.

¹⁴ Deze foto is afgebeeld in: J.F. Heijbroek, 'Ik ben maar 'n arme toberd', in: *Willem Witsen*, Bussum 2003, p.159. Zie dit ook voor meer over Witsens rol in San Francisco, evenals van dezelfde auteur: 'Willem Witsen in Amerika' in: *Liber Amicorum J.W. Schulte Nordholt*, Zutphen 1985, pp. 121-142.

¹⁵ Eugen Neuhaus: *Review of the Arts at the Panama-Pacific Exposition*, San Francisco 1915. (Neuhaus vergiste zich in het schilderij links van dat van G.; dit was niet van Witsen maar van Bastert.)



55. 'Autumnal Day', zoals afgebeeld in de catalogus van de Panama-Pacific tentoonstelling, San Francisco 1915.

Zaal 3 was voor de grafische kunsten en zaal 4 voor de jongere kunstenaars zoals Jan Sluijters.

Véél jonge en moderne schilders waren er echter niet vertegenwoordigd, want het lidmaatschap van een van de genoemde vier verenigingen was de basis voor de selectie en het St. Lucas-lidmaatschap was juist door een aantal moderneren ingeruild voor de Moderne Kunstkring of de Onafhankelijken.

Witsen moest niet alleen zorg dragen voor een goede plaatsing van de kunstwerken, hij moest ook zorgen dat de in Nederland gemaakte wandbespanning en de gordijnen goed kleurden bij de overige decoratie.

Hij moest zorgen dat de catalogus niet te veel fouten bevatte en de pers rondleiden. Daarop volgde nog het ontvangen van genodigden tijdens de opening, extra vermoeiend omdat hij half doof was, en enige maanden later moest hij Nederland vertegenwoordigen in de jury die de medailles uitdeelde. Dat wil zeggen; hij moest de voorkeurs-kandidaten van de Nederlandse commissie kenbaar maken aan de internationale jury.

Breitner kreeg hier de 'Grand prix', Marius Bauer de ere-medaille en Gorter zou hier een van de zeven overige gouden medailles behalen. Vanwege dit jurywerk moesten Witsen en zijn vrouw nog tot juni in San Francisco blijven.

De hier geciteerde eerste brief die Witsen aan Gorter schreef, maakt al duidelijk dat dit alles een zware taak was:

Zondag, 14 febr. 1915 Amice,

't Wordt morgen 14 dagen dat wij hier zijn aangekomen en je zal wel nieuwsgierig zijn te hooren hoe 't met de tentoonstelling is. De eerste week heb ik moeten wachten omdat 't burlap [de wandbekleding] fireproof gemaakt moest worden. Ik dacht dat 't in Holland gebeurd was maar we hebben 't onderzocht en het brandde als 'n lier. Verleden Maandag zijn ze begonnen met 't behangen en nu zijn de twee groote zalen klaar wat dat betreft. De timmerman is er echter nog bezig met 't houtwerk dat pas in één zaal klaar is. Hoewel ik zooveel mogelijk wil vermijden om 'n eerezaal te maken, is zaal A aangewezen om daarvoor in aanmerking te komen. Daar kan ik nu morgen beginnen met uitzetten en hangen. (...) Wat ook beroerd is, is dat de stoffen voor de 4^e zaal nog niet zijn aangekomen, zoodat er geen sprake van kan zijn dat onze afdeeling op tijd (20 febr.) klaar is! Of de andere drie zalen klaar zullen komen is ook zeer twijfelachtig. Er wordt hard gewerkt en wij zullen ons best doen, maar 'k vrees dat 't niet lukken zal. Ik moet hier dadelijk bij voegen, als troost, dat er in 't geheele gebouw - en 't is reusachtig! - slechts één zaal klaar is. Overigens zijn de meeste zalen nog onbehangen en kaal. (...) Van al de landen die meê doen is er nog maar één, Sweden, waar gewerkt wordt. (...) Dat uitpakken van de schilderijen heeft drie dagen geduurd, onder toezicht van custom officers, die elk schilderij moesten registreren. Geen een kist mocht open gemaakt worden zonder dat die heeren er bij waren en ze hebben 't natuurlijk erg druk. Wij hebben gewerkt met 4 man, alle Hollanders gerecommandeerd door 't consulaat. (...) Het zou 'n succes zijn als we maar twee zalen klaar hadden, vooral omdat de meesten nog niet eens zijn begonnen. Het Hollandsche paviljoen dat vlak naast de fine arts building ligt, opent pas den 11^{en} Maart. In vergelijking met de meeste reuzen gebouwen op de tentoonstelling, waaronder heele mooie, is 't Hollandsche paviljoen heel klein en nietig; gebouwd door Kromhout. Op den 20^e, den dag van de officieele opening, wordt 'n stoet van 4000 menschen, autoriteiten en belanghebbenden toegelaten die 'n wandeling zullen maken over de terreinen. Later, 'k geloof 22 Maart, komt pres. Wilson. Tegen dien tijd zal wel zoowat alles klaar zijn. Het geheel is ontzachelijk en reusachtig! Heel mooi aangelegd met breede asfaltwegen afgezet met palmen en allerlei californische boomen waarvan 'k den naam niet weet.

Prachtige vijvers en groote bloemenvelden geven het 'n zeer feestelijk aanzien. Duizenden auto's rijden voortdurend heen en weer tusschen de vrachtkarren door, die bespannen zijn met vier muilezels gemend door 'n neger. Vreeselijke drukte waarin de orde uitstekend wordt gehandhaafd door 'n speciale politiedienst van de tentoonstelling, magere pittige mannetjes die er uit zien in hun uniformen als Amerikaansche soldaten. De stad zelf is me niet meê gevallen, alles is nieuw en leelijk en ontzettend groot en zeer vermoeiend door 't voortdurend up & down. Het centrum is heel druk, de drukte van 'n wereldstad, en de chineesche wijk is ook wel interessant. Waar wij wonen, in 'n appartement van 2 kamers, keuken, badkamer, is 't tamelijk rustig... en brutaal leelijk. Wij hebben 'n mooie reis gehad en hebben er 32 dagen over gedaan, waar van 10 dagen in New York. De natuur is overal waar je met den trein doorkomt, heel mooi en 'k heb dikwijls aan je gedacht als we langs bosschen gingen met prachtige boomen in de sneeuw. In los Angeles kwamen wij in warmer klimaat en sinds dien tijd loop 'k zonder jas en in zomerkleeren. (...)

Van de week, 'k geloof den 18^e, is er 'n receptie in een van de groote hotels, waar al de commissioners worden ontvangen door de autoriteiten van de tentoonstelling. Of de Jury gauw bij elkaar zal kunnen komen is nog niet bekend. (...) Ik zou dat zelf ook graag willen doen want 't overdragen aan 'n ander gaat natuurlijk niet, dat zou ongeldig zijn en bovendien heb 'k ook stem in de andere afdelingen. Maar als 't al te lang duurt kan 'k 't niet doen want 't leven hier is heel duur. Over 't algemeen kan je wel zeggen dat de waarde van 1 dl. gelijk staat met f 1. bij ons. Wij koken ons eigen potje en dat scheelt natuurlijk wel veel want in de restaurants geef je al heel gauw 2 of 3 dl. uit, voor bijna niets! Overigens heb ik weinig of geen kans om werk te krijgen, als 'k klaar ben met onze afdeling en 't verblijf hier, afgescheiden de omgang met meestal heel aardige menschen die wij hier ontmoeten, is geen pretje en buitengewoon onveilig!

Ik hoop dat jullie 't allemaal goed maken en houd mij aanbevolen voor 'n antwoord. Ik heb nog niets gehoord uit Holland zoolang 'k hier al ben. Hartelijke groeten ook aan je vrouw en de vrienden.

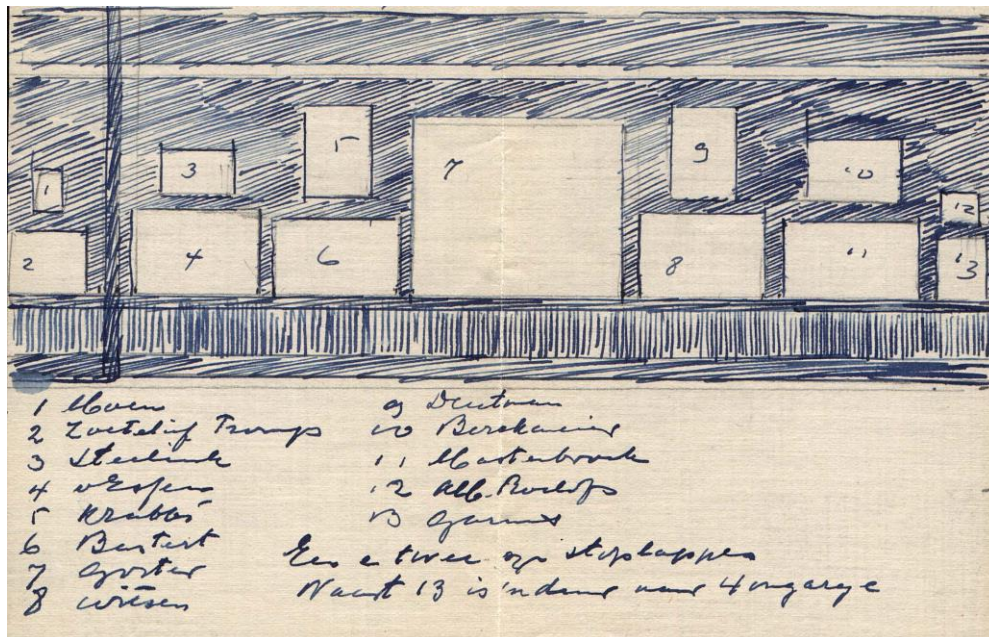
De kans op het krijgen van werk viel het toch wel mee, want Witsen kreeg verschillende portretopdrachten in San Francisco.

Na de opening volgde een tweede brief, waarin Witsen tekeningen maakte van de ophanging in de eerste zaal. De zaal met 'modernen' bleek inderdaad bij de opening nog niet af, maar het was al een hele prestatie dat de overige dat wel waren.

23 febr. 1915 Amice Gorter,

Zaterdag is de tentoonstelling officieel geopend op den bepaalden tijd. Vrijdag hebben wij, mijn vrouw en ik, er gewerkt van 10 's morgens tot 10 's av. Toen 'k naar huis ging dacht 'k te zullen vallen in de straat van vermoeidheid en 'k heb er nog pijn van in m'n beenen. Den ochtend van de opening moest er nog heel wat gebeuren: om 12 uur werd de deur geopend en om kwart voor 12 waren de werklui nog bezig. Maar 't is 'n success, van alle kanten hoor 'k dat onze afd. van de allerbesten is, en hoeveel menschen 'k er al rondgeleid heb, autoriteiten en kennissen die we hier gemaakt hebben, weet 'k niet. Ik ben er beu van altijd 't zelfde te moeten vertellen in drie talen.(...)

In een brief met tekeningen van de ophanging in de schilderijenzalen schreef hij: "Onze vrienden die je dit mocht laten zien, kan je de verzekering geven dat ze allen, zonder uitzondering goed hangen. - 't Licht is prachtig ook 's avonds electrisch. 't Verschil van plaats was voornamelijk afhankelijk van de grootte en van de formaten. 't Spreekt van zelf dat 'n schilderij van Garms b.v. niet kan hangen op de plaats waar jij hangt, en omgekeerd; 't is altijd 'n moeilijke kwestie, niet? En ondankbaar ook, al 't werk dat je er aan hebt. Maar in dit geval was de plaatsing buitengewoon moeilijk omdat er zooveel groote schilderijen zijn en heel weinig goede kleine. Ik kan je zeggen dat 'k in 't begin met m'n handen in m'n haar heb gestaan. Er is ook te veel voor de ruimte. Ook moest ik de 4^e zaal gelijktijdig uitzetten om te weten hoeveel 'k kon bergen. Daar staan ze nog omdat we doordat 't burlap maar niet komt, daar niet voort kunnen. Die zaal is nu met gordijnen afgesloten zoolang van de grafische afdeling."



56. Tekening door Witsen van de wand waar Gorters schilderij hing (7) in zaal A van de Nederlandse kunstafdeling op de Panama-Pacific, San Francisco, februari 1915.

De tentoonstelling duurde nog tot in december. Hoewel Witsen niet helemaal tevreden was over ophanging en selectie, schreef hij dat de Nederlandse kunstafdeling toch een groot succes was: "vooral omdat nergens anders banken zijn, noch buiten noch in de andere afdeelingen en de menschen zijn allen doodmoe door 't slenteren op die reuzen tentoonstelling en vallen bij ons aanmechtig neer!"

De Panama-Pacific was niet over de hele linie wat kunst betreft een conservatieve tentoonstelling. Er was bijvoorbeeld een zaal met Italiaanse Futuristen en één met werk van Kokoschka. Een Amerikaanse criticus miste dan ook bij de Nederlandse selectie de modernere richtingen. Maar hij gaf in zijn recensie wel inzicht in het beeld dat de Amerikanen van de Hollandse schilderkunst kregen op de tentoonstelling, waar, in een afzonderlijk paviljoen, tevens een historisch overzicht van de Europese schilderkunst werd gegeven met o.a. 17de eeuwse Hollanders: "As the first country to respond to the appeal of popular life and shake off the sterilizing formalism of Church and Court, Holland claims a leading place in the history of modern painting. It matters little that there was a dreary, barren hiatus following the death of Ruisdael, Hobbema, and Pieter de Hooch. The sturdy Dutch were simply biding their time, and when, under the inspiration of the French romantic movement of 1830, attention was again directed to native theme, they readily reconquered their lost prestige. The chief names in this renaissance of the art of the Netherlands are Bosboom, Israëls, Mauve, Weissenbruch, and the brothers Maris. They it was who laid the foundations of the contemporary Dutch school. Through their sympathetic appreciation of nature and their power of synthetic presentation they re-affirmed the fundamental principles of their forbears.

It is the men of the second generation such as Blommers, Breitner, Witsen, Gorter, Isaac Israëls, and Van Mastenbroek who figured most prominently at San Francisco, and it may be asserted without hesitation that they preserve intact the national artistic patrimony."¹⁶

Alternatieve initiatieven

Mede uit onvrede met de organisatiepraktijk van dit soort tentoonstellingen die altijd via de grote kunstenaarsverenigingen liep, terwijl er steeds meer kleine verenigingen kwamen en kunstenaars zich bovendien steeds individueler opstelden, ontstond er behoefte aan een onafhankelijk organisatie-comité bij dit soort gelegenheden.

¹⁶ Christian Brinton, 'Foreign Painting, part 1' in: *Impressions of the Art at the Panama-Pacific Exposition*, New York 1916.

Zo werd, om de eigentijdse Nederlandse kunst in het buitenland wat representatiever en actueler te kunnen tonen, in 1919 de 'Vereniging Nederland in den Vreemde' opgericht, mede door Jan Sluijters, Simon Maris, enkele collectioneers en Stedelijk Museum-conservator C.W.H. Baard.¹⁷ Dit initiatief stond dus vrijwel los van de overheid, van de kunsthandel en zeker los van de kunstenaarsverenigingen.

Het eerste wapenfeit van deze vereniging werd een tentoonstellings-tournee in 1920/21 van de 'Exhibition of Modern Dutch Art' langs verschillende musea in Engelse steden, waarvan Brighton de eerste was.

Door de wereldoorlog was er bijna vijf jaar geen uitwisseling van kunst geweest tussen Engeland en het continent en dit initiatief voorzag daarom zeker in een behoefte. Vooral de tentoonstelling in de Whitechapel Art Gallery, de Londense stedelijke expositieruimte, werd een groot succes met 60.000 bezoekers.¹⁸

Het beeld dat deze 190 werken omvattende tentoonstelling van de Nederlandse schilderkunst gaf, was zeer verschillend van dat van de tentoonstelling in San Fransisco, vijf jaar eerder. Moderne stromingen en vele niet bij een grote vereniging aangesloten kunstenaars waren hier beter vertegenwoordigd.

Er was weliswaar werk van de oude garde en dus een schilderij van Gorter, maar nu waren er ook twee abstracte werken van Mondriaan en werk van Van Dongen, Sluijters en Gestel. Ook minder bekende experimentelen als Herman Bieling (1887-1964) en Harm Kamerlingh Onnes (1893-1985) konden meedoen. Zowel Gorters schilderij 'Autumn Evening', als één van Mondriaans werken werd afgebeeld in de catalogus. Vervolgens werd een dergelijke tentoonstelling gehouden in Madrid in 1921 en in Barcelona in 1922.

Maar de laatste activiteit van deze nu vergeten vereniging, of eigenlijk van een hieruit voortgekomen initiatief, was het aanbieden van een collectie van 42 werken van eigentijdse Nederlandse kunstenaars aan het museum voor moderne kunst te Belgrado, toenmalig Joegoslavië, in 1931. Tot de schenking behoorden onder meer een vroege tekening van Van Gogh, een 'Compositie' van Mondriaan uit 1929 en toch ook weer een klein herfstlandschap van A.M. Gorter.

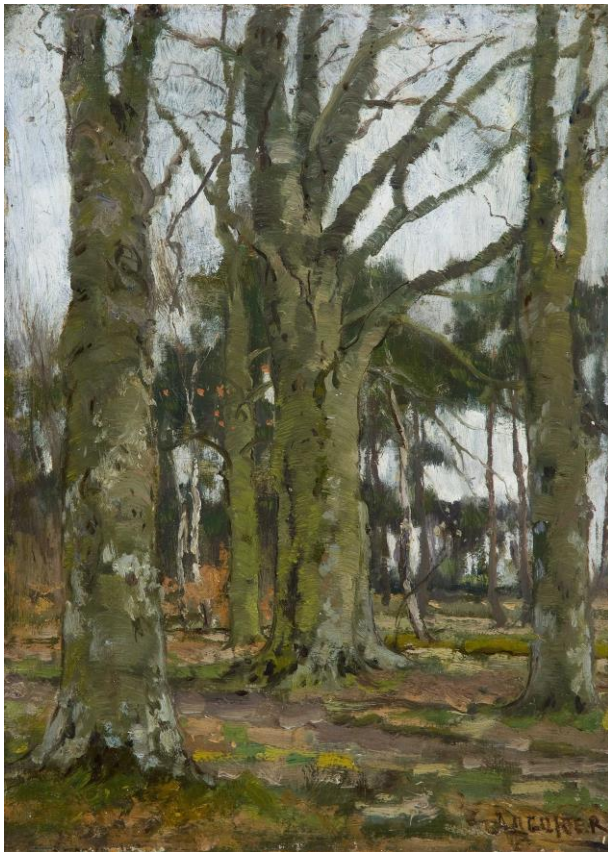
Er bestonden tevens commerciële initiatieven van particuliere handelaren en impresario's om eigentijdse Hollandse kunst grootschalig in het buitenland te tonen. Eén daarvan kwam van impresario J. Schürmann, die in 1911 in Parijs, gelijktijdig met een tentoonstelling van oude Hollandse schilderkunst in het 'Jeu de Paume', een tentoonstelling organiseerde met eigentijdse Nederlandse schilders in de Parijse 'Galeries Barbazanges'. Het was het gebruikelijke gezelschap Arti-, Pulchri- en St Lucasleden dat meedeed en sommige Franse critici vroegen zich af waarom de bekende moderne kunstenaars die in Parijs woonden: Van Dongen, Schelfhout e.a., niet waren vertegenwoordigd.

De hierboven al geciteerde criticus Tiébault-Sisson van *Le Temps* vond het wel een goede selectie, maar verbaasde zich erover dat er van Gorter maar één klein werk, een studie, hing: "*De bewonderenswaardige landschapsschilder Gorter, die elk jaar indruk maakt op onze Salons met zijn winter- en herfstlandschappen van een kwasi-heroïsche allure, is hier slechts vertegenwoordigd door een studie van een hutje waarvan de knapperige verfstructuur een charme is.*"¹⁹

¹⁷ Deze had nauwelijks eigen budget en was van particuliere bruikleengevers afhankelijk. Zie: C. Roodenburg-Schadd: 'De museumdirecteur als gastheer, Cornelis Baard en de bruikleengevers', *Kunstschrift* 1995 nr 5.

¹⁸ Dit blijkt uit een brief van de coördinator in Engeland, Jacob E.A. Reyneke van Stuwe, aan Simon Maris van 24-03-1921, (Simon Marisarchief in het RKD, dat ook de catalogi van Brighton en Londen bezit). Het bezoekersaantal '60.000' is wat ongeloofwaardig, maar als het er 6000 zijn geweest, is dat ook al heel succesvol. Tegelijk hield de 'Women's International Art Club' er een tentoonstelling in de bovengalerij, wat aan het bezoekersaantal zal hebben bijgedragen. Zie ook: P. Gorter m.m.v. J. Joosten, 'Mies Maris' vergeten Mondriaan'; *Jong Holland*, 1998 nr 3. Het is merkwaardig dat deze belangrijke Londense tentoonstelling en de catalogus, zowel als de recensies erop, over het hoofd zijn gezien bij alle eerdere Mondriaanpublicaties (en publicaties over b.v. Gestel en Sluijters etc.). Zo is ook over het hoofd gezien wat 'W.G. C.' (kunsthistoricus William G. Constable 1887-1976) schreef over de Londense tentoonstelling in *The Burlington Magazine* (38) nr 2, 16 mrt 1921, p. 192; namelijk: "*Piet Mondriaan's 'compositions' have little merit*".

¹⁹ Origineel: "*L'admirable paysagiste Gorter, qui s'impose à nos Salons, chaque année, avec des paysages d'hiver où d'automne d'une allure quasi héroïque, n'est représenté que par une étude de chaumière dont la facture croustillante est un charme...*"



57. Studie met beuken die in 1926 in het Jeu de Paume hing; paneel 37x26,5 cm.

In 1926 werd een dergelijk initiatief nog eens herhaald, nu met overheidssteun en in het 'Jeu de Paume des Tuileries'. Volgens criticus Vanderpijl van *Petit Parisien* draaide deze tentoonstelling om Breitner, toen al overleden, en Marius Bauer. Hij verbaast zich over religieus werk van Toorop, Van Konijnenburg, Sluijters en Wiegman en merkt op dat, hoewel de hem bekende Parijse Nederlanders Van Dongen, Kickert en Verhoeven ontbraken, men er wel terugvond: "Maks, met een mooi 'Cirque', en ook Van Rees, L. Schelfhout, Apol, Gorter, Isaac Israëls, die men allemaal al kende van de jaarlijkse tentoonstellingen in Parijse Galeries of Salons".

Daarna vervolgt Vanderpijl met het noemen van wie hij een ontdekking voor de Fransen vond, o.a.: Wolter, Van Raalte, Verster, Van der Hem, Colnot, Ed. Karsen, Jan Mankes, Hart Nibbrig, Thorn Prikker, Voerman en Coba Ritsema.

Deze tentoonstelling lijkt een minder representatieve doorsnee te hebben gegeven van de Nederlandse schilderkunst dan de Engelse van vijf jaar eerder, die het zonder overheidssteun moest stellen.

Opvallend is dat Mondriaan niet door deze criticus wordt genoemd als ontbrekende Parijse Nederlander.

Een andere Franse criticus vond het juist een bezwaar dat de al lang overleden Josef Israëls, van wie nog zoveel invloed te bespeuren viel, niet vertegenwoordigd was. Aan de andere kant vond ook hij dat er maar eens een tentoonstelling van jonge Nederlandse schilders moest komen, want deze exposanten waren allen boven de veertig.

Wel besloot hij zijn uitvoerige bespreking - waarin lof voor Breitner, Toorop, Van Konijnenburg, Sluijters en Jan Mankes - met: "Er zijn tevens goede, eerlijke en serieuze landschappen van Tholen, Van Raalte, Gorter en Rueter".²⁰ Van Gorter hing hier net als in 1911 alleen een studie (afb. 57).

²⁰ Emile Sedeyn in *Le Monde Nouveau*, 15 mei 1926.

München

Wat voor Frankrijk de Salons waren, waren voor Duitsland de 'Internationale Kunstausstellungen' in Berlijn en München. Over Gorters deelname aan de 'Grosse Berliner Kunstausstellungen' is niet veel bewaard gebleven. In 1907 ging hij er heen op doorreis naar Silezië waar hij logeerde bij Fürst Von Carolath-Beuthen, die op deze expositie een schilderij van hem had gekocht.

Het in die tijd veel meer de Kunsten toegedane München was voor de eerste wereldoorlog hoofdstad van het beperkt autonome koninkrijk Beieren. Er heerste rond de eeuwwisseling wat minder controverser dan in Parijs en Berlijn. De grote kunsttentoonstellingen werden in het 'Königlich Glaspalast' gehouden en duurden maar liefst vijf maanden. Oorspronkelijk werd de selectie der exposanten verricht door de lokale kunstenaarsvereniging, de 'Münchener Künstler-Genossenschaft'. Een afsplitsing hiervan, de in 1892 opgerichte 'Secession', kreeg echter de gelegenheid om tegelijkertijd en met een eigen jury te exposeren in 11 van de 76 zalen van het Glaspalast. Er was een 'Jahresausstellung', waar ook buitenlanders aan konden meedoen, maar om de vier jaar werd de nog grootser opgezette 'Internationale Kunstausstellung' gehouden, met een meerderheid aan buitenlanders.

De exposanten kwamen uiteraard uit München, Beieren en de rest van Duitsland, maar daarbij waren er nog zo'n 700 uit andere Europese landen en uit Amerika. Dit was althans het cijfer in 1909 toen Gorter vertegenwoordiger was voor Nederland in de jury die de medailles uitreikte. Tevens zat hij in de organiserende commissie van de Nederlandse afdeling, waarvan de overige leden waren: A.F. Reicher, W. Steelink (1856-1928) en H.J. Haverman. De organisatie was daarmee geheel in handen van Arti en Pulchri.

Er waren dat jaar 83 exposanten uit Nederland om de vier Nederlandse zalen te vullen.

De voltallige Nederlandse commissie kwam naar München om hierop toe te zien.

Nadat de tentoonstelling op 1 juni geopend was, werden de buitenlandse commissieleden op 3 juni uitgenodigd te dineren bij het staatshoofd en tevens de beschermheer van de tentoonstelling: Prinz-Regent Luitpold.

Daarna werd het tijd voor de beoordeling van de kandidaten voor medailles en commissielid Haverman bestookte Gorter, die hij 'Ober-Rederialrat' noemde - wellicht omdat deze bij het diner een tafelrede had moeten houden - met kaartjes waarop citaten in Frans, Duits en Engels. Op 6 juni, een dag voor de medaille-uitreiking, schreef Haverman: "(...) so entstand das liebe Gedicht von den drei Toten, die den drei Lebenden in den Weg traten mit der ernststen Warnung: was ihr seid das waren wir, was wir sind das werdet ihr ... Also Man kan nicht wissen was es Morgen bringt".

Gorter wist die volgende dag wel voor Nederland medailles in de wacht te slepen voor Marius Bauer (1e klasse) en voor Van Hoytema, Akkeringa, Hoyneck van Papendrecht, Wiggers, Monnickendam, beeldhouwer Charles van Wijk en inderdaad ook voor Haverman (allen 2e klasse).

De opening door de Prinz-Regent op 1 juni was met veel ceremonieel gepaard gegaan en verliep volgens strikt protocol, met militaire blaaskapellen en een kledingvoorschrift dat luidde: 'Frack mit weisser Halsbinde oder Uniform'. Desalniettemin was het waarschijnlijk mede aan Prinz-Regent Luitpold te danken dat de 'Internationale' in München als staats-tentoonstelling meer te bieden lijkt te hebben gehad dan haar evenknie in Berlijn, de 'Grosse Berliner Kunstausstellung', die onder het gezag stond van de Keizer zelf.

Om dit te illustreren even een uitstapje naar een Duitse tijdgenoot van Gorter, de in München geboren Max Slevogt (1868-1932). De bejaarde Luitpold, die regent was voor zijn neef, de geestelijk gestoorde koning Otto, was populair bij de bevolking, hield van kunst en natuur en liet zijn portret schilderen door onder meer Lovis Corinth en Slevogt. Beiden hadden zich in Berlijn aangesloten bij de moderne Secession, die gericht was tegen het beleid van de door de Keizer en de Pruisische Academie gesanctioneerde 'Grosse Berliner'.²¹

Luitpold zelf nodigde Slevogt in 1908 voor het eerst uit op één van zijn kastelen; niet alleen om zijn portret te schilderen, maar ook om op de koninklijke landgoederen te komen buiten-schilderen. In de volgende jaren was Slevogt weer zijn gast en bezorgde Luitpold hem ongevraagd een erelidmaatschap van de Academie.

Het lijkt erop dat het Beierse koningshuis en de beste Duitse kunstenaars een gemeenschappelijke vijand hadden: Keizer Wilhelm II van Pruisen.

²¹ Van Slevogt werd weliswaar in 1899 een schilderij uit de Münchener Secession-afdeling van de Glaspalast-tentoonstelling verwijderd wegens aanstootgevendheid (dit was overigens preventieve zelf-censuur door het bestuur van de Secession), maar hij had er wel al in 1897 een medaille behaald.

Op de internationale tentoonstellingen in München kon men naast Slevogt en Corinth nog veel meer interessants te zien krijgen, vooral uit Noord- en Oost-Europa. Op een lijst met de namen van bekroonde inzenders, vanaf de oprichting in 1883 tot en met 1905, komen voor: de Pool J. Malczewski, de Deen V. Hammershøi, de Zwitsers F. Hodler en C. Amiet, de Belgen J. Smits en L. Frédéric, de Amerikanen F. Childe Hassam en W. Merritt Chase, de Engelsen F. Brangwyn en J.M. Whistler en de Rus I. Repin. Ook Berlijnse secessionisten als W. Leistikow en M. Liebermann kregen hier medailles. Misschien niet helemaal wat we nu de avant-garde van die tijd noemen, maar wel de nog steeds, of opnieuw, erkende internationale top. Naast deze bekende schildersnamen staan er in de catalogi honderden namen die ons nu niets meer zeggen van Beierse, Duitse en andere Europese - zelfs Turkse - exposanten. De Fransen lijken wat slecht vertegenwoordigd, maar dit kan een politieke oorzaak hebben, of zij hadden genoeg aan de soortgelijke manifestaties in eigen land. Gorter deed voor het eerst in 1894 in München mee en keeg in 1905 voor zijn schilderij 'Heideweg' een gouden medaille (2e klasse). Hij kreeg in 1910 voor zijn organisatie- en jurywerk de gebruikelijke ridderorde als beloning en na in 1913 nogmaals in de commissie gezeten te hebben, een 'Mit der Krone' hieraan toegevoegd.²² Voor dergelijk organisatorisch werk voor de Nederlandse afdeling van internationale tentoonstellingen te Brussel in 1910 en te Rome in 1911 werd hij op gelijke wijze beloond met een Belgische en een Italiaanse orde.

Rome

De 'Esposizione Internazionale, Roma 1911' is vooral vermeldenswaard doordat Louis Couperus (1863-1923) deze tentoonstelling uitvoerig beschrijft. Enkele sfeervolle citaten laat ik hier volgen.

Couperus vertoefde toen al lange tijd in Italië en komt de Nederlandse zalen binnen: *"Ja, ik betrad den drempel van mijn land en het was wel vreemd: mijn hart zwol van emotie...Ik was in mijn land... Ik voelde mij zoo vol emotie, als ik mij voel wen ik weer, na jaren afwezigheid, de lage landen rondom mij zich zie strekken... Het waren geen lage landen, het waren slechts enkele zalen en het bovenlicht viel neer in grijs en bewolkt, zoo als het valt in de lage landen zelve. Ik drukte de hand van de heeren Steelink en Gorter, die mij vriendelijk ontvingen in dat kleine 'Nederland' van niet meer ruimte dan enkele zalen, en, het was vreemd, ik was er zo vreemd ge-emotioneerd... (...) Ik bleef zitten op een rustbank en naast mij zat de heer Steelink en voor mij stond mijn vrouw te praten met den heer Gorter. En er was in mij als een machteloosheid om op te staan, als of ik bijna vreesde mijn blikken langs die wanden te laten weiden, wanden, van welke mij 'de Hollandse schilders' toeschitterden en toeschemerden..."*

Na Bosboom, Jozef Israëls, Willem Maris, Mauve, Weissenbruch, Gabriël, Van Soest en Breitner geprezen te hebben, vervolgt hij met deze geïnspireerd lange zin: *"En, zoo ik het zeggen mag, wat mij het meeste hier aandoet van natuurstemming uit mijn ver land, dan zou ik mijne verteederde, ontroerde bewondering willen doen uitgaan naar deze volle-maannacht van Wiggers,²³ met den droom van het zilveren licht over de effene zee en de ver schitterende daken van het sluimernd stadje: iets, van een zoo lichte en innige bekooring, dat ik er telkens weer voor terug kom, terwijl - een heel andere pracht! - die zongloor van Gorter, gloor, die henen breekt door zware sneeuwwolken en dan neerzegt in een plotsen stroom van winterlicht, dat zeker aanstonds weer zwijmen zal, neerzegt in rechte gouden stralen over wijde sneeuw en winterdorheid, zulk een glorie voor oogen tovert, als goud en blank maar tooveren kunnen."*

Na nog enkele tekenaars te hebben gecompimenteerd: Bauer, Bosch Reitz en Zilcken, gaat hij toch even langs de buitenlandse zalen: *"Ja, nu ik gegaan ben, even, door 'Spanje' en door 'Italië', door modern Spanje en Italië, nu mag ik trotsch zijn op Klein-Nederland. Nu ik gegaan ben langs die geëxaspereerde zoekingen, langs die gele en blauwe effektjachten, langs die afschuwelijk naakte en half naakte groene dames op violette divans tegen okeren landschappen, langs die tanden toonende Andaluzische schoonen, met bella-donna-oogen, langs die vooral heftig helle, grillig grelle doeken - één is er, waarop geheele tuben verf zijn uitgedrukt, als om te willen bewijzen, dat verf geen geld kost, als je zoo iets kostelijks maar weet op te roepen met uitgeperste tuben verf - dan waardeer ik (...) de voorname kwaliteiten van onze schilders: hunne edele eerlijkheid, hunne gedistingeerde oprechtheid, hunne aristocratische minachting voor al dat kleurgeschreeuw van spinazie groen, violet en oker; hun rustig streven en bereiken wat waarlijk schoon is en de eeuwen door schoon zal blijven,*

²² De zoon van de Prinz-Regent, Ludwig III, was net tot koning uitgeroepen en werd zo de laatste Beierse vorst voor de paar jaar die het koninkrijk nog restten; als gevolg van de revoluties aan het einde van de Eerste Wereldoorlog werden alle Duitse vorsten onttroond.

²³ Derk Wiggers (1866-1933) autodidact, fijnzinnig schilder van Gelderse landschappen op een lineaire, symbolistische manier.

zonder zich te bekommeren aan mode en maniertjes, zonder vooral te zoeken naar iets nieuws, zoo onmogelijk, gedrochtelijk en kleurschreeuwerig.”²⁴

Couperus verwoordde hier ongetwijfeld een breed gevoeld sentiment, maar realiseerde zich blijkbaar niet dat het ontbreken van experiment en 'kleurgeschreeuw' niet de verdienste was van 'de Hollandse kunst' op zich, maar eerder van de zeer behoudende commissie, samengesteld alweer uit Arti- en Pulchrieden.

In 1913 schreef Couperus opnieuw over de Hollandse kunst, nu die in de Internationale tentoonstelling te München van dat jaar. Hij is er samen met een vriend die zelf schildert, wat tot verschil van mening leidt, maar: "Voor Gorters monumentalen sneeuwnamiddag-en-winterzon staan wij beiden eensgezind, blij, dat de Hollandsche kunst ook gróot kan weêr geven de blankgouden schoonheid van het kleine land (...)." ²⁵



58. Misschien de door Couperus besproken "sneeuwnamiddag-en-winterzon", doek 115x155cm.

Buitenlandse Kunsthandelaars

De internationale tentoonstellingen van schilderkunst in Engeland waren minder groots opgezet dan die in Duitsland en Frankrijk. Elke zomer werden ze gehouden in de Royal Academy in Londen.

In 1914 stelde Gorter hier een schilderij met als titel 'November Day' ten toon, dat werd opgemerkt door de commissie die een dergelijke tentoonstelling in de Royal Scottish Academy in Edinburgh organiseerde. Gorter werd gevraagd het schilderij daar in 1915 te willen exposeren. In de tussentijd werd het nog in het stedelijk museum van Liverpool, de Walker Art Gallery, geëxposeerd.

Kunsthandelaar Slagmulder van de firma Buffa had ongetwijfeld buitenlandse zakenrelaties. Er is geen archief van Buffa uit die tijd bewaard gebleven, dus het blijft speculeren hoe de eerste contacten met Engelse en Amerikaanse kunsthandelaars tot stand kwamen. Slagmulder zal er zeker een grote rol in gespeeld hebben; hij ging bijvoorbeeld in 1904 met Gorter naar Londen. Daar was toen de expositie van Hollandse kunst in de Whitechapel Gallery, het Londense museum voor eigentijdse kunst in East-end. Waarschijnlijk hebben ze ook kunsthandel Harry Wallis & Son bezocht, die in 'The French Gallery' niet alleen Fransen liet zien, maar ook geregeld tentoonstellingen van Nederlandse schilderkunst. Uit een krantenrecensie blijkt dat dit hoofdzakelijk werk was van Haagse Scholers en schilders die in het verlengde daarvan werkten, zoals Gorter.

Wallis had een compagnon in Montreal, Canada: W. Scott & Sons. Dit was waarschijnlijk de eerste toegang tot de Canadese markt voor Gorter.

²⁴ Louis Couperus; gebundelde artikelen voor *Het Vaderland: Van en over alles en iedereen*, dl. 2, Rome, Amsterdam 1915, p. 53 e.v.

²⁵ Louis Couperus; idem; *Van en over alles en iedereen*, dl. 3, Sicilië, Venetië, München, Amsterdam 1915, p. 21.

Het succes dat zijn 'November Day' had op de tentoonstelling in de Royal Academy, bracht meerdere Londense kunsthandels ertoe zijn werk te brengen; bijvoorbeeld de nog bestaande Williams & Son.

In 1914 werd een engelstalig monografietje door Buffa uitgegeven: *The Art of A.M. Gorter*, geschreven door criticus H.L. Berckenhoff.²⁶

Een andere Londense kunsthandel was blijkbaar een filiaal van de Amerikaanse 'Marshall Field & Co', een gigantisch warenhuis met kunstafdeling te Chicago. Het kan ook zijn dat dit Londense filiaal alleen schilderijen inkocht voor de Amerikaanse markt. De Verenigde Staten en Canada werden zonder meer het belangrijkste afzetgebied voor Gorters schilderijen in de jaren na 1920.

De eerste mij bekende commerciële tentoonstellingen van Gorters werk in de V.S., waar hij met de zilveren medaille op de 'Louisiana Purchase' van 1904 enige naam kreeg, was bij de New Yorkse kunsthandel Kraushaar in 1905 en zijn deelname in 1906 aan een tentoonstelling in kunsthandel 'Salon d'Art' in Los Angeles.²⁷

Na de 'Carnegie-Exhibition' in Pittsburg in 1908 volgt in 1909 ook de kleine 'Klackner Gallery' in New York.

De criticus van de *New York Times* schreef bij die gelegenheid: "A.M. Gorter shows a delicate little landscape with fruit trees in blossom against the sky, a few of the lower branches relieved against the thatched roof of a peasant's cottage. A winding stream in the foreground and a tenderly painted sky give the suggestion of a lovely country affectionately seen and interpreted."²⁸ Dit motief zette de toon voor het grote aantal schilderijen dat in de volgende decennia naar Amerika zou worden verscheept.

Verzamelaar Charles Frye uit Seattle bestelde in 1916 zelfs meteen maar vier schilderijen tegelijk. Hij kende Gorters werk via de tentoonstellingen in München en Parijs. Deze Charles Frye was één van de Amerikanen die een museum stichtten om hun collectie postuum te laten voortbestaan. Dit werd het huidige Frye Art Museum in Seattle, dat nu acht van Gorters werken bezit.

De New Yorkse 'Montross Gallery' organiseerde in 1920 een tentoonstelling van Nederlandse en Belgische schilderkunst rond een expositie van negen schilderijen van Van Gogh. *American Art News* schreef: "...the quiet, intimate landscapes of N. Bastert en A.M. Gorter and others strike a decidedly familiar national note."

In New York was er verder nog de 'The United States Printing & Lithograph Co.', die niet alleen ongelooflijk knappe reproducties van zijn schilderijen drukte en verkocht, maar ook de originele schilderijen meteen aanschafte om door te verkopen. Dan komt nog de op Fifth Avenue gevestigde 'Howard Young Galleries' in de archiefstukken voor. En de 'Vose Gallery' in Boston. In Kansas City was het 'Findlay Galleries' die vaak werk van hem kocht en één keer een solo-tentoonstelling aan hem wijdde. De 'T. Eaton Company' was een met de Marshall Field Company vergelijkbare Canadese 'departmentstore', die in Toronto een 'Picture Department' had en 'Fine Arts' inkoopkantoren in Londen en Parijs.

Verder kunnen als handelaars nog genoemd worden de kleinere 'Continental Galleries' te Montreal en 'Allen Galleries' in Houston. Zo moeten er nog meer geweest zijn.

Uit correspondentie blijkt overigens dat verschillende Nederlandse handelaren schilderijen van Gorter naar Amerika doorverkochten, voorbeelden hiervan zijn A.M. Bouwens en J.G. Simonis in Den Haag en N.A. Groen, die zaken in Brussel en Den Haag had en samenwerkte met Buffa. Groen moet het belangrijkste Belgische contact zijn geweest voor de verkoop van Gorters schilderijen.

Connecties met Duitse kunsthandels zijn er nauwelijks. Wel werden er grote reproducties van zijn schilderijen uitgegeven door de Dresdense firma 'Meissner und Buch'.

In Frankrijk werd Gorter na het succes van zijn schilderij op de Parijse Salon van 1910, door verschillende Franse kunsthandelaars benaderd. Dit waren o.a. de firma's 'Tedesco Frères' en 'Georges Manoury'.

De verkopen op de Parijse salon verliepen altijd via kunsthandelaar A.M. Reitlinger. In 1914 hield deze in zijn galerie een tentoonstelling van internationale 'Peintres de Neige', waarvoor hij ook Gorter uitnodigde.

²⁶ Een bijgewerkte tweede editie hiervan verscheen in 1922.

²⁷ Het kan zijn dat zijn daar wonende broer Herman Hendrik (Henry) hierin bemiddeld heeft.

²⁸ *The New York Times*, 28 feb. 1909; als mede-exposanten worden alleen Jan van Essen en Willy Sluiter genoemd.



59. Winterlandschap, doek 46x56 cm. (Coll. Mark Smit Kunsthandel, Ommen)

11. Nederlandse kritieken en de waardering voor de buiten-studies

Waren de Franse critici meestal positief, de Nederlandse waren dat lang niet altijd.

Weliswaar waren Gorters bijdragen aan tentoonstellingen in de jaren 1890 nog welwillend tot lovend besproken, zoals door de jonge Henriëtte Hendrix, met de komst van een nieuwe lichting critici, rond 1905, keerde het tij.

In de tweede helft van de 19de eeuw was de Nederlandse kunst onderhevig aan een opeenvolgende reeks van tegengestelde opvattingen. Allereerst voerden de 'naar de natuur'-schilders en de 'historie'-schilders strijd, kortom de Haagse school-aanhangers en de Academieleraren, waartoe ook Gorters leraar, de historieschilder B. Wijnveld (1820-1902) nog behoorde.

Nadat rond 1890 de naar-de-natuur-richting als winnaar uit de strijd kwam, ontstond een volgend strijdtoneel. Het ging nu tussen laatstgenoemden en degenen die een meer maatschappelijke functie van kunst voorstonden, 'Gemeenschapskunst' genoemd. Dit begrip omvatte sociaal, katholiek of theosofisch geïnspireerde wandschilder- en beeldhouwkunst in samenhang met architectuur, en een verhoogde aandacht voor meubel- en grafisch ontwerp. Gorters eerdere leraar P.J.H. Cuypers was de grote voorloper van deze richting.

Het was in wezen nog steeds deze tegenstelling die rond 1908, niet alleen onder de kunstenaars maar ook onder de kunstcritici, een scherpe cesuur teweeg bracht tussen degenen die de 'belle peinture' en het 'l'art pour l'art' aanhingen en zij die de verbeelding en vergeestelijking voorop stelden. Het kwam grofweg neer op een tegenstelling tussen degenen die het direct naar de waarneming schilderen prefereerden; al snel 'impressionisme' genoemd, en zij die de lijn, de tekening, belangrijker vonden. Beide richtingen kenden modernen en conservatieven. Meer op zichzelf gerichte kunstenaars die een, al dan niet religieuze, vergeestelijking nastreefden waren minder polemisch en deden niet (meer) aan groepsvorming. Toorop en Mondriaan bijvoorbeeld, hadden die strijd al in zich zelf gestreden. Parallel met deze richtingenstrijd liep de tendens onder critici om hun recensies te gaan beschouwen als een vorm van literatuur, waarbij een zeer individueel, persoonlijk standpunt kon worden geformuleerd. Berucht scherp, maar achteraf gezien ook vaak bijzonder scherpzinnig, waren Albert Plasschaert (1874-1941) in *De Amsterdammer, Het Vaderland, Onze Kunst* en andere, waaronder door hemzelf uitgegeven bladen, en W.J. Steenhoff (1863-1932) in o.a. *De Amsterdammer, Elseviers en Onze Kunst*.¹

De jonge criticus Albert Plasschaert was een uitgesproken anti-impressionist. Hij stond aan de kant van de lineaire tekenaars; de kant van Toorop en Van Konijnenburg. Hij lijkt een uitgesproken afkeer van een aantal schilders gehad te hebben. Arnold Gorter was daar één van. In zijn eigen tijdschriftje *Kritiek van Beeldende Kunst en Kunstnijverheid*, schreef Plasschaert in 1904 een wat flauw stukje over hem, waarin hij eerst het artikel van Marie Marx-Koning in *Elseviers* uit 1902 aanvalt en foutief uit zijn hoofd citeert, en vervolgens zegt in Gorters werk schoonheid te missen door het ontbreken van lijn, kleur en compositie. Dit laatste was een aanzet tot serieuze kritiek, maar die wordt in het stukje niet verder uitgewerkt, want daarna gaat het nog slechts over het uiterlijk voorkomen van Gorter, dat Plasschaert niet aanstond. Het komt erop neer dat een welgemanierd schilder met een gesoigneerd, verzorgd uiterlijk geen 'artiest' kon zijn. Als "president", als "representatie-man", van een kunstenaarsvereniging (St. Lucas) zou beter een bekende niet-kunstenaar "in een jacket gezezen kunnen worden", om zo die rol op zich te nemen.²

¹ Plasschaert en Steenhoff waren lang niet altijd pleitbezorgers voor de 'moderneren' of degenen die nu als de toenmalige 'avant garde' worden gezien. Zo schreef Steenhoff in 1908 n.a.v. de St. Lucas-tentoonstelling: "Mondriaan acht ik met deze stoutigheden een jammerlijk verdwaalde" (*De Amsterdammer* 07-06-1908). En Plasschaert schreef in 1910 nog dat Mondriaan "zich moest temmen". Steenhoff werd na 1909 wel veel positiever over M.; Plasschaert bleef tegen. Critici die meestal positief over G. schreven waren o.a: L. Lacomblé en J. van Maurik (*De Amsterdammer*), C.L. Dake (*Controleur, Telegraaf*), Henriëtte Hendrix (*Telegraaf*), A.C. Löffelt en D. van der Kellen jr (*Nieuws v.d. Dag*), H.L. Berckenhoff (*NRC*), Maria Viola (*Alg. Handelsblad*), N.H. Wolff (*de Kunst*), G.D. Gratama (*Onze Kunst*); wisselend: C. Veth (*Elseviers, Telegraaf*), J.H. de Bois (*Telegraaf, Haarlems Dagblad* o.a.), G.H. Marius (*Nieuws v.d. Dag*); uitgesproken negatief: C. Kickert en K. Niehaus (*Telegraaf*), A. van Veen (*Alg. Handelsblad*), M. Hennis (*NRC*) en iemand die zich verschool achter 'J.W.N.' (*De Amsterdammer*).

² A. Plasschaert: 'Gorter, de schilder' in: *Kritiek van beeldende kunst en kunstnijverheid*; 1, 1904, p. 33-36 (RKD). W. Steenhoff geeft er in *De Amsterdammer* (24-04-'04) commentaar op, na Plasschaerts stijl te hebben bekritiseerd: "Een zuiver stukje, als literarisch werkje genomen, is een charge over den schilder Gorter; sterk oorspronkelijk is het niet, daar ik meen een schrijver te kennen op wien het enigszins geïnspireerd lijkt." Met die schrijver bedoelde Steenhoff ongetwijfeld Van Deysse, die boekbesprekingen wel eens beperkte tot de kwaliteit van papier, lettertype en omslag, het uiterlijk dus.

Het is de vraag of Gorter dit stukje ooit onder ogen heeft gekregen, want de oplage van Plasschaerts tijdschriftje was miniem en de criticus was nog aan het begin van zijn loopbaan.

Later, in 1923, zou Plasschaert, minder negatief, bij Gorter invloed van Jules Breton (1827-1905) bespeuren. Het was echter waarschijnlijk Barbizon-schilder Jules Dupré (1811-1889) die hij bedoelde, wiens mogelijke invloed door Plasschaerts Franse collega-recensenten al eerder was opgemerkt.³ Breton was veel meer een schilder van het echte boerenleven dan van landschappen waarin af en toe een klein boerinetje loopt.



60. 'Studie' van een boerenschuur, paneel 26 x 37 cm.

W.J. Steenhoff was ook neerbuigend, maar nog mild, begonnen in 1899: "Gorter, van wie in het groote stuk, als zo vaak elders, een zucht naar mooi doen hinderlijk is, heeft in zijn 'Middagzon' nu eens wat gegeven wat voor hem als een zuiver geobserveerd werkje, met werkelijk heel aardige lichtspeling erin, kan aangeduid worden."⁴ Hier vond Steenhoff kennelijk al dat het Gorters streven moest zijn om een zuivere observatie, een directe impressie van de natuur te geven en vooral niet meer dan dat.

In 1908 was Steenhoff, na jaren van kritieken waarin hij de meeste Arti-, Pulchri- en St Lucasleden en dus ook Gorter, aanraade maar te stoppen met schilderen, zover gekomen dat hij Gorter toch nog wel een ander advies wilde geven: "De panoramaschilder Gorter moest eens een grote tentoonstelling van zijn werk houden. Dat zou nuttig kunnen zijn om de verspreide dubieuze meeningen over dit vaardig maar geheel op den uiterlijken schijn aangelegde werk wat in de juiste richting te leiden."⁵

Met deze, voor zijn doen, opbouwende kritiek zal Steenhoff weer bedoeld hebben dat Gorter zich beter kon wijden aan het schilderen van directe waarnemingen, zoals de studies, dan aan het maken van zeer grote illusionistische composities, die hem niet dichterbij de natuur brachten, maar slechts naar een gekunstelde stijl voerden, verder van de natuur vandaan. Wat hier ook van zij; alleen van de verkoop van studies kon een schilder onmogelijk leven en het was in Gorters traditionele opvatting juist niet de schets of studie, maar pas het grote schilderij dat een kunstwerk van betekenis kon worden.

Dit waren echter de jaren waarin de Van Gogh-geniecultus zich ontwikkelde tot een opvatting waarin kunstenaarschap gezien werd als het expressief vormgeven van een geestelijk lijden aan het leven. Gorters romantische lofzang op de natuur of zijn teruggrijpen op 17de eeuwse opvattingen over een klassiek gecomponeerd landschapschilderij, waren niet wat men van een eigentijds schilder verwachtte.

³ A. Plasschaert: *Korte geschiedenis der Hollandse schilderkunst vanaf de Haagse School tot op den tegenwoordigen tijd*, Amsterdam 1923.

⁴ *De Amsterdammer*, 8 okt. 1899, over Tent. v. Levende Meesters in Amsterdam.

⁵ *De Amsterdammer*, 10 mei 1908, over tent. Arti.

De negatieve kritieken, ook van anderen, golden vaak de complete Arti-, Pulchri-, of St. Lucas-tentoonstellingen. Niet alleen enkele individuele schilders, maar de hele vereniging moest het ontgelden.

Arti wilde dit op den duur niet meer gelaten over zich heen laten komen. Na een algemene brief aan de journalistenvereniging in 1907, kwam er een meer gericht protest. In 1908 schreef bestuurslid Eduard Karsen een artikel tegen de wijze waarop dag- en weekbladen tentoonstellingen recenseerden. Dit leek een éénmans-actie van Karsen, maar het blijkt dat Willem Witsen geheel achter hem stond en er voor zorgde dat het befaamde Tachtigers-blad *De Nieuwe Gids* het stuk uiteindelijk plaatste, nadat het door drie van de gewraakte bladen was afgewezen. Het verscheen uiteindelijk in juli 1908 met een inleiding door hoofdredacteur Willem Kloos en was ondertekend door Karsen en medebestuurslid Breitner. Het stuk richtte zich tegen kritiek geschreven door "leeken" en in het bijzonder tegen een recensie van de laatste Arti-tentoonstelling door schrijver Frans Coenen (1866-1936).⁶ Karsen schreef over de gewoonte van de pers om literatoren beeldende kunst te laten bespreken: "*Zagen wij gaarne onze letterkundige Kroniek in handen van aankomende architecten of van nog eenige uren disponibel hebbende beeldhouwers?*"⁷ Coenen had geschreven: "*dat eigenlijk de geheele schilderkunst buiten mijn competentie ligt*", zo citeert Karsen het gewraakte stukje waarin Coenen dit tot slot, bij de beschouwing van werk van Floris Verster opmerkt, na al kritiek te hebben geleverd op Witsen, Gorter en Thérèse Schwartz. Coenens recensie lijkt daarmee meer een persoonlijke mijmering, dan een deskundige bespreking van een tentoonstelling.

Hierna moest in Karsens artikel ook Willem Steenhoff het ontgelden. Deze was echter zeker geen leek, maar had de Rijksakademie doorlopen, was ex-lid van zowel St. Lucas als Arti en was in 1905 onderdirecteur van het Rijksmuseum geworden.⁸ Hiermee sloeg Karsen de plank mis en dit degradeerde het op zich niet geheel onredelijke stuk. Karsen zelf kreeg overigens zelden slechte kritieken; zijn half-naïeve, dromerige werk lag juist goed bij de modernen onder de critici. Zijn stuk moet dan ook gezien worden als het opkomen voor collega's die wel vaak werden gehegeld in de pers.

In zijn moeizaam pogen om Kloos te overreden het stuk van Karsen te plaatsen, schreef Witsen: "*Vergeet niet dat noch Breitner of K., om van Bauer niet te spreken, uitgescholden zijn, integendeel worden juist wij gewoonlijk nogal goed behandeld, maar het geldt een zaak van beginselen.*" Kloos wilde het stuk afzwakken, wat Witsen irriteerde, mede omdat Witsen en Karsen zelf vroeger in hun voor *De Nieuwe Gids* geschreven kritieken even scherp waren en al in 1887 hadden betoogd dat kritieken niet door leken geschreven dienden te worden. Witsen wees erop dat het stuk niet namens het Arti-bestuur was geschreven: "*Dit zou al niet kunnen omdat F. C. zijn aanval gericht heeft o.a. tegen den tegenwoordigen voorzitter der Maatschappij.*". Arti's voorzitter Gorter bedoelde Witsen hier en hij vervolgde met: "*Zelf ben ik bewonderaar van Coenen (...), maar waar bemoeit hij zich mee. Het wordt wezenlijk tijd dat er iets tegen gezegd wordt.*"⁹

Het stuk van Karsen wierp veel stof op en Kloos klaagde er bij Witsen over dat hij nu: "*op zijn kop kreeg in het Handelsblad*" en dat de reputatie van *De Nieuwe Gids* was geschaad. Coenen kreeg van Kloos de ruimte om in het blad te reageren, wat een milde beschouwing opleverde.

Critici van andere bladen kregen van hun redacties alle ruimte om Karsens opvattingen en die van Arti meer dan ooit neer te sabelen.

De kritieken uit deze periode lezend, is het moeilijk vol te houden dat de 'avant-garde' onder de schilders zo negatief besproken werd. In de meer intellectuele bladen, zoals *De Amsterdammer* en het *Algemeen Handelsblad* gaf men ze vaak het voordeel van de twijfel, of men was ronduit van mening dat de toekomst aan hen was en de traditionelen slechts schilderijen produceerden, zonder echte kunstenaars te zijn. De polarisatie onder de kunstenaars zelf kwam slechts van enkelen, maar werd door de critici flink aangewakkerd.

⁶ In de *Opregte Haarlemmer Courant*, 28 feb. 1908, maar niet te vinden op *Delpher*.

⁷ Toespeling op het literaire tijdschrift *De Kroniek*, waarvan Coenen medewerker was. Coenen was tevens sinds 1895 hoofdconservator van museum Willet-Holthuysen in Amsterdam en bestuurslid van de vereniging 'Kunst voor het Volk', die in 1905 een tentoonstelling met vooral werk van de Franse tekenaar Steinlen had georganiseerd in het Stedelijk. Of Coenen een 'leek' genoemd kon worden is dus maar de vraag.

⁸ Hij was zelf met schilderen gestopt en dit was ook vaak zijn advies aan de schilders die hij besprak. Wat dat betreft lijkt een 'leek' als criticus eigenlijk te prefereren. De eigen frustraties zouden geen rol moeten spelen.

⁹ Brief d.d. 19 jun. 1908; zie voor de briefwisseling hierover tussen Witsen en Kloos: www.dbnl.org

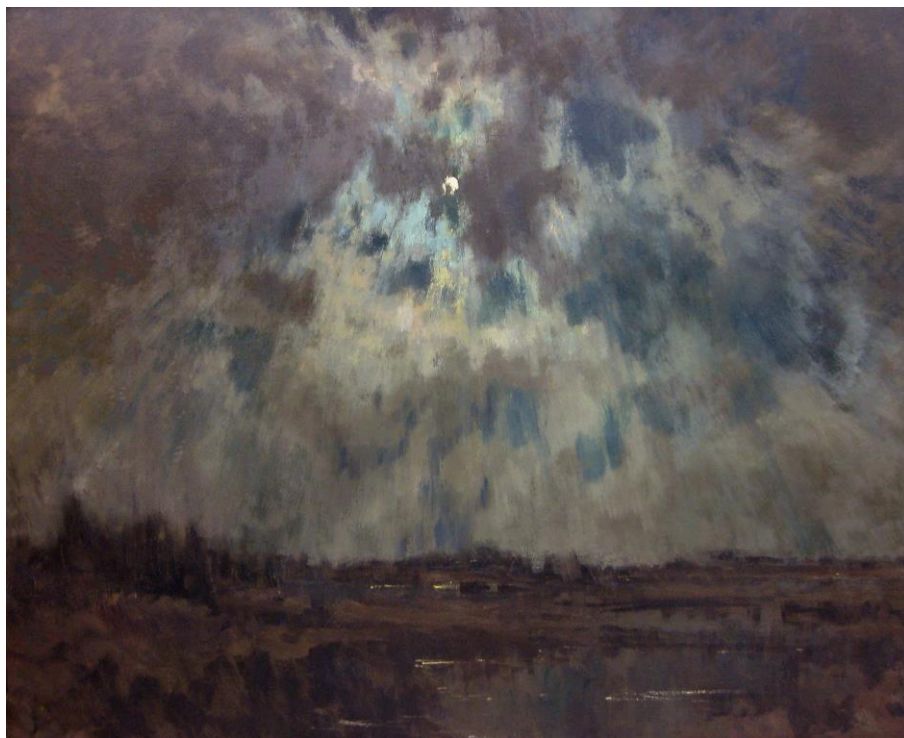
Over kritiek in het algemeen zei Gorter zelf ooit in een interview: *"Aan kritiek is dit gevaar verbonden, vooral als zij zich juist uitdrukt, dat zij wel eens iets ophemelt of naar voren brengt, waaraan de schilder niet veel waarde hecht en omgekeerd."*¹⁰ Dit laat zijn houding zien ten opzichte van de kritiek: hem kon een artistiek oordeel niet raken, zolang hij zelf maar overtuigd bleef van de juistheid van zijn streven om zijn liefde voor de Natuur uit te drukken.

Hieronder enige voorbeelden van de meer positieve kranten-kritieken die Gorter kreeg.

Over dezelfde tentoonstelling bij Arti in februari 1908 waarover Coenen schreef, stond in *De Telegraaf* een kritische recensie van Conrad Kickert. Deze, zelf schilder, maar tot de 'moderneren' behorend en in Parijs wonend, was nu deze keer niet zo negatief over Gorter: *"En nu eindig ik, met gaarne te vermelden dat in Gorters groote doek de lucht niet is zonder een zekere grootheid en ruimte van bouw."*¹¹

De *Nieuwe Rotterdamse Courant*, ook over die tentoonstelling van 'Studies en Schetsen': *"Van Gorter trok de aandacht een groot doek, met prachtig welvende en licht uitsprankelende lucht. Het is een werk, blijkbaar uit spontanen drang geboren en juist omdat het niet meer wil wezen dan een robuuste schets, doet het de schildersqualiteiten van dezen kunstenaar treffender uitkomen dan doorgaans zijn afgewerkte schilderijen. Intusschen, hangt er van Gorter ook een klein boschgezicht, dat in zijn kleurentinteling van groote bekoring is."*

Over de voorjaartentoonstelling van Arti in 1910; weer de N.R.C.: *"Aan den zelfden wand trekt de aandacht een landschap van A.M. Gorter, die hier wederom blijk geeft van een zelfoernieuwing die zijn kunstenaarsstreven eer aan doet. Gorter, van nature begaafd met een opmerkelijk schilder talent, is het verwijt niet ontgaan van op zijn gemakkelijk verworven succes, zich wel eens al te gewillig te laten gaan. Zijn herfstlandschappen plegen zóó geschilderd, zóó verkocht te zijn. Het schilderij, thans op Arti van hem aanwezig, geeft blijk dat Gorter sterk genoeg is om de weelde van zijn vaardig productievermogen te kunnen dragen. 'Nacht' is het werk getiteld. De schilderij 'staat' op haar lucht, die in haar boeiend en bewegelijk wolkenspel, van een sterk dramatische werking, het gezocht theatrale, dat dikwerf nachtstukken aankleeft, volkomen heeft gemeden. Het diepe blauw en het vale grijs en het in maanlicht schitterend wolkenblank, vormen een tonig kleurengamma, dat in zijn diepste donker doorschijnend blijft. Onder de lucht het eenzame landschap, spaarzaam gestoffeerd met eenige knotwilgen aan den zoom van breede waterplassen, die op een paar plaatsen den zilveren weerschijn van het maanlicht even oprimpelen. Het geheimzinnige van den nacht is in dit werk door Gorter voor ons onthuld op een wijze, die getuigt van een dichterlijk vermogen, dat sommigen in hem misschien in zulk eene mate niet aanwezig hebben ondersteld."*



61. 'Doorbrekend Maanlicht', doek 130x160 cm. (Coll. Drents Museum, Assen)

¹⁰ Uit: Edmond Visser: 'Bij Arnold Gorter', *De vrijheid*, 27 dec. 1922.

¹¹ RKD, persdocumentatie: Arti; *Telegraaf*, 6 febr. 1908.

In 1915 bij een Pulchri-tentoonstelling, nogmaals de N.R.C.: *"Is zelfs de maannacht van Gorter niet dichter bij den Franschman Calame [die een Zwitser was, P.G.] dan bij den Franschen Hollander, voorlooper van 't impressionisme, Jongkind? Het is een groot en kloek werk van Gorter en al weten we nu wel dat een schilderij niet naar zijn afmeting aan belangrijkheid wint, er is iets van een genoegdoening in, een oogenblik van het formaat van het gangbare schilderij verlost te worden. En dit moet gezegd: niet alleen groot van doek is Gorters doek. Om de feeërie van dezen maannacht tot eenig recht te doen komen, eischte Gorter ruimte van beweging. Het nachtzwart wordt uiteengereten door de maan die zich door het donkere zwerk boort. Lappen diep groen-blauw zwerfen verspreid, in het vlosse witte weefsel door het maanlicht over het donkere diep gespannen, Als eilanden liggen de wolken omvloed door het bewegende licht van de luisterrijke maan die daar hoog in de lucht, de hemel rond zich doet uiteenspatten en een beroering aanricht van majestueus licht en donker spel. Stil, in sterfend licht, strekken de sneeuwvelden eindeloos onder dezen verlichten nachthemel. Misschien is dit, als omfloerste licht, deze lichtende duisternis welke over de sneeuwvelden als een wade ligt gespreid, wel een der meest tot uitdrukking gekomen onderdelen van het als geheel belangrijke doek."*

Schrijver van deze gunstige kritieken is waarschijnlijk H.L. Berckenhoff (1850-1918), die tevens rond die tijd een monografietje over Gorter schreef dat werd uitgegeven door kunsthandel Buffa.

Waardering voor de buitenstudies

Wat in veel kritieken opvalt is de onmiddellijke waardering die de buitenstudies kregen. Hoewel niet vaak tentoongesteld, overtuigden deze de soms sceptische critici meteen van Gorters talent en natuurliefde. Zelfs Steenhoff vond in 1900, in De Amsterdammer: *"(...) een studie van Gorter, sympathieker dan vele zijner schilderijen."*

Uit het dagboek van Jeanette Bouwman-de Lange komt de volgende passage uit 1897, die aangeeft dat de 'studies' ook bij collega-kunstenaars in de smaak vielen. Zij had, om haar eigen schilderwerk te beoordelen, niemand minder dan Jacob Maris (1837-1899) op haar atelier uitgenodigd. Deze kwam en was vrij positief over haar werk: *"En toen zag hij de studie uit Drenthe van Gorter en hij zei: - 'O, die is ook heel goed, heel goed!' - 'Ja maar dit is niet van mij, dit is van Gorter' - 'O, maar het is heel goed, heel goed, heel frisch en sterk gehouden, dit zonnetje op het groen is heel goed.' (...) Ik vroeg hem of hij Gorters werk mooi vond dat toen in Pulchri hing. De hei vond hij niet goed; 'die heeft hij uit zijn kop geschilderd', het zonnige plasje vond hij mooi en frisch, maar de spiegeling wat donker, naar evenredigheid van wat er in spiegelde. Ik merkte op, dat het inspiegelende niet te zien was, afgesneden, maar hij hield vol van wel."¹²* Het is duidelijk dat ook Jacob Maris een ter plaatse gemaakte studie als deze, prefereerde boven Gorters grote schilderijen.

De recensent van de N.R.C., waarschijnlijk weer Berckenhoff, analyseerde in 1916 het verschil tussen studie en schilderij in een stukje over Gorters solotentoonstelling in het gebouw van Kunstlievend Genootschap Pictura te Groningen. Hier hingen vooral de kleine olieverfstudies: *"Gorter is een zeer bekwaam buitenschilder. De schilderijen, die hij rustig thuis maakt, hebben eene bekoring van weliswaar wat onbestemde, niet robuste stemming, maar toch eene bekoring die den kunstenaar stempelt tot degelijken werker. In vroegere jaren scheen het wel eens dat hij oppervlakkig, onoorspronkelijk, zijn weg zou gaan; zijne schilderijen hadden een lossen zwier, die wel altijd binnen de perken bleef van het zeer geoorloofde, maar waarbij men er toch toe kwam te denken aan werk van grootere voorgangers en aan het bijzondere gemak in opvatting en in factuur dat hèn kenmerkt, die de wegen bewandelen die anderen vóór hen gebaad hebben. Van worsteling met de moeilijkheden van zijn bedoelen en van haast niet te overwinnen zwarigheden in zijn techniek bemerkte men al te weinig. Toch heeft hij in de loop der tijden heel wat grootscher dingen gedaan dan meestal van hem verwacht werd. Ik schrijf dit toe aan zijn 'good luck', zijn werkelijk talent en aan zijn vele buiten-schilderen. Waarbij dan nog gevoegd kan worden: zijn doorzettende werkkraft. Wat heeft hij bijvoorbeeld niet weten te bereiken in zijn groote schilderij, dat hier is, met koeien! Met groote juistheid en zuiverheid en knappe voordracht heeft hij de in de ruimte staande rood-bonte koeien geschilderd en ook zijne groenen van bosch en weide hebben, evenals zijne goud en bruine herfstkleuren eene in verscheidenheid gevarieerde rijpheid gekregen."*

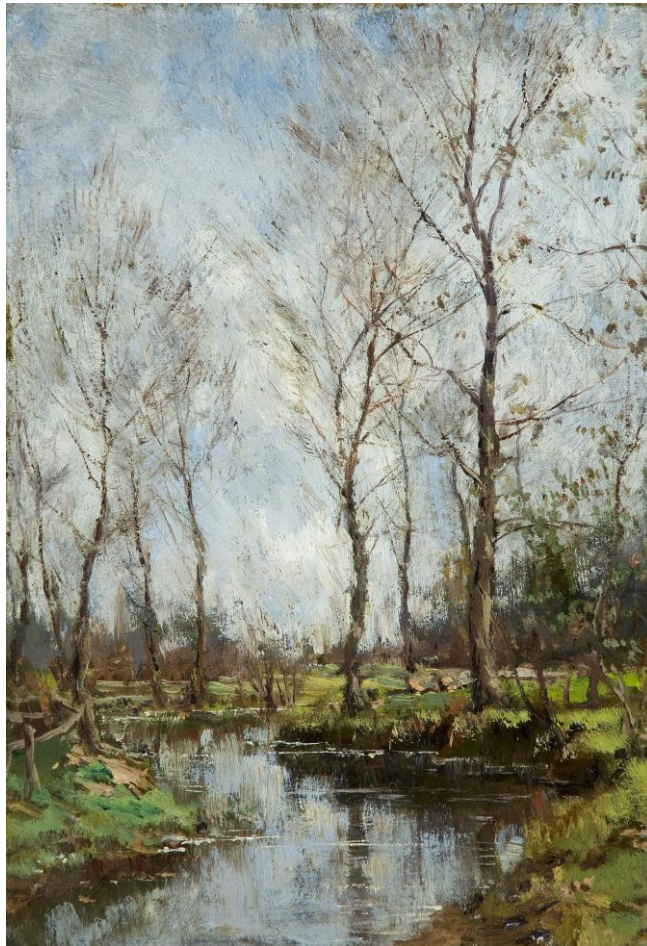
¹² Dagboek M.J. Bouman-de Lange, vrijdag 29 januari 1897. Van haar schilderwerk is niets bewaard gebleven. Zij schilderde onder leiding van Ph. Zilcken, die dit bezoek van J. Maris regelde.



62. 'Melkmeisje met koeien na een herfstbui', 75 x 100 cm, (Part. coll., voorheen Simonis & Buunk, Ede)

Maar zijne buitenstudies hebben hem bij zijne ontwikkeling toch wel de grootste kracht gegeven! Ik geloof dat Gorter goed zou doen deze studies - zoo frisch van 't palet in de buitenlucht neergezet op paneel en doek - in grooten kring te laten zien. Want daarmede zal het den beschouwer duidelijk worden dat Gorter is een schilder van groot talent en beziel met de heerlijke overtuiging van de onuitputtelijke rijkdom van schoonheid en warme liefelijkheid in de vrije natuur. Er zijn haast geene studies bij, en er hangen hier in de groote Picturaalzaal een veertigtal, die niet uitmunten door onbevangen visie en zuivere eerlijk-eenvoudige wedergave. Vele, ook de zeer vluchtige, schetsen in olieoverf van boschpartijen en weggetjes en laantjes verraden de allerfijnste gemoedsbewegingen van den gelukkigen man, die in zijn rijkdom van mooi-voelen van de heerlijke natuur met gemakkelijke hand daarvan te vertellen wist op zoo aantrekkelijke, ongekunstelde wijze. Ik hoop dat Gorter deze studies - en hij heeft er nog zooveel meer - ook op andere plaatsen laat zien."

Dit laatste is helaas niet meer op zo grote schaal voorgekomen. Maar bij zijn herintreden bij St. Lucas in 1921 stelde hij drie studies ten toon en in de jaren daarop deed hij dit nog enkele keren. In 1929 liet hij bij Arti zeven studies zien en in 1931 nog eens drie. In Zutphen in 1930 stelde hij 20 werken tentoon en daarbij zullen zeker een aantal studies zijn geweest. Hij bood ze meestal niet te koop aan.

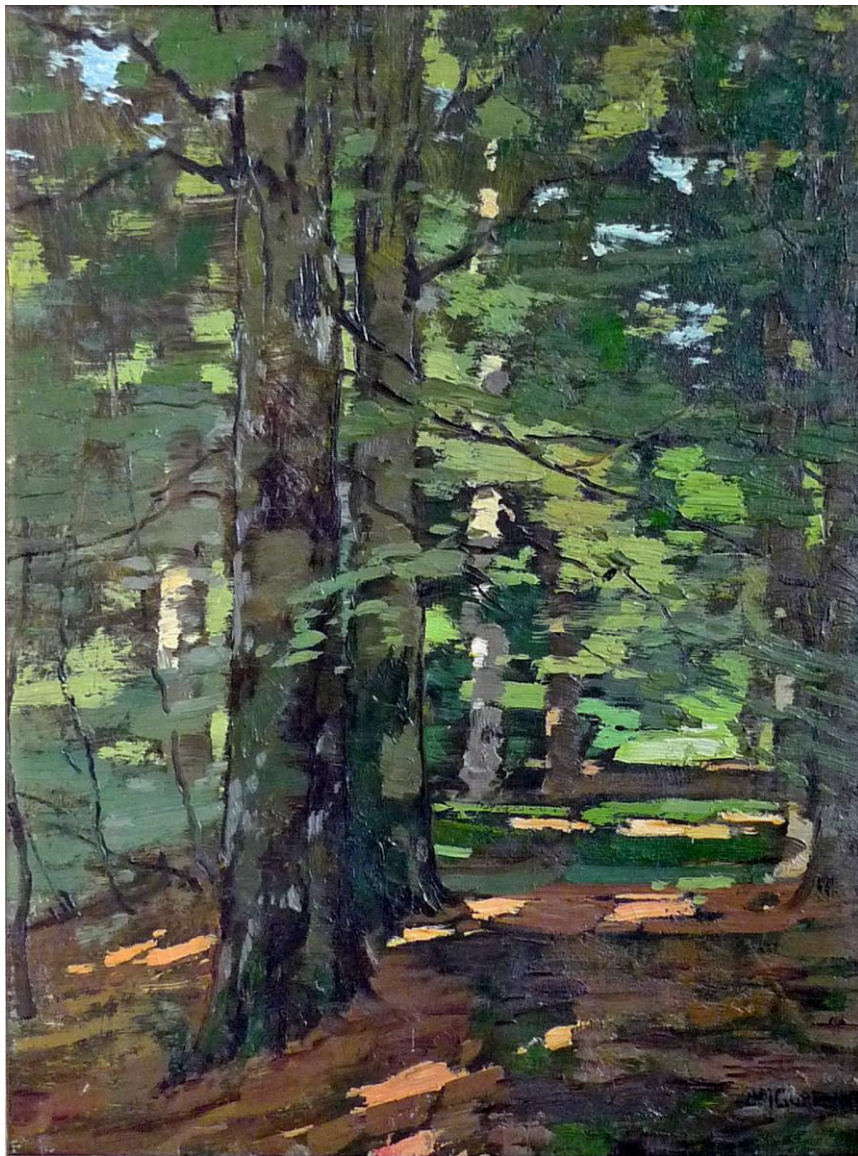


63. Studie: 'Vordense beek', paneel 36 x 25 cm.

In 1915 had H. L. Berckenhoff een artikeltje in *De Amsterdammer* geschreven over het tentoon stellen en te koop aanbieden van dit soort geschilderde buitenstudies. Hij meent zich te herinneren dat het Théophile de Bock was die dit in 1887 voor het eerst deed in Nederland. Hoewel Berckenhoff zich hierin vergiste, want een tentoonstelling in Arti van Willem Roelofs' schetsen in 1884 was waarschijnlijk de eerste keer, is dit wel iets wat we ons achteraf steeds moeten realiseren; de studies waren materiaal en op zichzelf geen exposabele en verkoopbare schilderstukken. Getekende schetsen en aquarellen waren weliswaar ook vaak ter plaatse gemaakt, maar werden kennelijk toch al beschouwd als van een lagere orde, want deze werden geëxposeerd op aparte 'Tekeningen-tentoonstellingen'. Maar onder 'tekeningen' werden destijds meestal uitgewerkte tekeningen en aquarellen verstaan. Zelfs Breitners beroemde 'krabbels' waren niet eerder dan in 1887 op een tentoonstelling te zien.

Het eigenlijke schilderij op een groot doek moest het resultaat zijn van een weloverwogen denkbeeld. De studies - 'indrukken' - moesten verwerkt worden tot een harmonische compositie, waarmee een 'stemming' in beeld gebracht diende te worden. Gorter betoonde zich een trouw aanhanger van deze Haagse School-principes en maakte een scherp onderscheid tussen studie en schilderij. Toch had hij in zijn begintijd schilderijen willen maken die op zijn minst buiten waren begonnen en die later in het atelier konden worden uitgewerkt, maar die hij liever helemaal buiten had voltooid.

Het eigene van de Haagse School-schilders was dat zij dit soort geschilderde studies buiten maakten, voorafgaand aan het maken van een schilderij. Eerdere generaties landschapschilders hadden zich beperkt tot het volgens de regels schilderen van een ideaallandschap, dat weinig met een eigen ervaring van het buiten zijn te maken had. Zij maakten hoogstens tekeningen buiten en als zij een enkele keer buiten schilderden, was dit niet van invloed op hun idee over het landschap.



64. Studie: 'Twickelse bos', 42 x 33 cm. (part. coll.)

12. Ontwikkeling



65. Voorbeeld van vroeg groot werk, ca 1898, doek 100 x135cm. (Coll. Mark Smit Kunsthandel, Ommen)

De recensie van de Pictura-tentoonstelling in 1916 (vorige hoofdstuk) geeft blijk van de goede kijk op Gorters ontwikkeling die de recensent had. Zoals ook andere hier geciteerde kritieken aangaven, is er wel degelijk sprake van een ontwikkeling in zijn werk. Ondanks het vroege succes was hij eigenlijk een laatbloeier. Het is lastig een chronologie aan te brengen in de meestal ongedateerde schilderijen. Vroege werken, vooral de eerste grote doeken, zijn vaak nog wat onbeholpen, stug in elkaar gezet. Ze zijn tekenachtig geschilderd, de luchten nog dun, alleen de voorgrond dikker in de verf (afb. 65). Dan volgt, rond 1905, een periode van meer degelijkheid, meer ervaring, maar nog weinig kleurgebruik (afb. 66).



66. Voorbeeld overgangperiode rond 1905, doek ca 100x75cm.

De 'zelfvernieuwing', opgemerkt in de NRC-recensie uit 1910, lijkt mij inderdaad omstreeks die tijd te hebben plaatsgevonden. Misschien was dit een resultaat van het vele aan schilderkunst dat hij had kunnen zien op zijn Italiaanse reis in 1908, of op de reizen die hij als commissielid voor de buitenlandse tentoonstellingen maakte naar München (1909), Brussel (1910) en Rome (1911), maar sinds die jaren werden zijn schilderijen meer doorwerkt. Hij kreeg meer aandacht voor stofuitdrukking, kleur en voor de plastische weergave.

Mede hierdoor veranderde het verfoppervlak, de verfhuid, tot de dikke, soms stekelige massa die de Franse criticus Thiébauld-Sisson zo mooi 'croustillante' noemde. Het hele schilderij lijkt een oppervlak van berkenbast te hebben gekregen (afb. 67a. en b.).¹

Deze zelfstandige expressie van de verflaag, die de schilder bereikte door dikke lagen verf op te brengen en die soms weer met een glasscherf af te schrapen, of door die lagen met stugge kwasten te boetseren of te froteren, leidt af van de voorstelling en geeft in zijn meest geslaagde vorm de hedendaagse beschouwer even de indruk van een gelijkenis met de verfhuid van sommige 'fundamentele' schilders uit de jaren 1970, bijvoorbeeld met het late werk van Edgar Fernhout. Deze letterlijke 'oppervlakkigheid' stelt zijn eigen regels en dicteert een zelfstandige esthetiek in de verfbehandeling. Gorter was zich ongetwijfeld niet bewust van deze 'moderne' kant van zijn werk. Hij zal echter wel een schilderij pas af gevonden hebben als niet alleen de compositie, de lichtval en de kleur, maar ook de verfstructuur hem zinde. Hij bestelde speciaal 'dik gewreven verf' waarmee een sterk reliëf kon worden bereikt. Tevens werden in die tijd de kleuren, die bij zijn vroege werk vaak erg grijs waren, helderder of dieper.



67a. 'October', ca. 1909, doek, 170x130cm. (part. coll. V.S.)

¹ Hierin was hij ongetwijfeld geïnspireerd door de verfmaterie van de bewonderde Jacob Maris, die deze 'oppervlakkigheid' in Nederland introduceerde. Of herintroduceerde; het grote voorbeeld was natuurlijk Rembrandt.



67b. Detailopname verfstructuur (ca. 17x30cm) uit 'October'

De grote sneeuwlandschappen waren vooral succesvol in Frankrijk. De kunstredacteur van de encyclopedie *Larousse Illustré* analyseerde in 1910 de kleurnuances van het op de Salon bekroonde 'Winterlandschap' en concludeerde al dat het eigenlijke onderwerp van het schilderij niet samenviel met de voorstelling: *"Zijn witten komen niet zomaar uit de tube; ze zijn nuances van zwaar of gedempt grijs, of van blauw of geel getint grijs. Deze studie van de grijzen is het werkelijke onderwerp van het schilderij, meer dan de weergegeven dingen dat zijn. Al die dingen, zelfs de schapen, vormen slechts een voorwendsel om vele nuances wit te kunnen gebruiken. Ondanks de delicate nuances is de verfhuid rijk doorvoed en doorwerkt, waarmee het schilderij wint in kracht en diepgang."*²

Een andere recensie van hetzelfde schilderij lijkt met bovenstaande in discussie te gaan en is eveneens zeer goed geobserveerd. Hierin wordt Gorter verweten te weinig atmosfeer, eenheid en harmonie in het schilderij te hebben gebracht; het is te bedacht, de dingen staan te los van elkaar. Gorter is te weinig impressionist, lijkt deze critica te zeggen.³ Streven naar meer eenheid van licht was juist toen wel onderdeel van zijn ontwikkeling, hij ging de suggestie van detaillering en ruimtelijkheid combineren met een snelle toets in vele lagen over elkaar.

In een interview uit 1931 werd Gorter gevraagd wat hij van de jongere stromingen in de schilderkunst vond: *"Er zit veel interessants in hun streven en zolang het een originele uiting is, waardeer ik het zoeken naar een andere vorm zeer. Het moet echter wel individualisme blijven en niet tot een systeem ontaarden. Voor mezelf houd ik eraan vast om de natuur zo juist mogelijk weer te geven, maar wie weet of ik, als ik nu nog aan het begin van mijn loopbaan zou staan, ook niet een nieuwen weg zou gaan. Daar de doorwerking vaak ontbreekt verliest het werk er artistiek soms veel aan, maar daartegenover valt het zoeken naar een groter bouw, een eigen begrenzing van ideeën te waarderen. Het einddoel is toch onze ideeën vast te leggen in een sober gestreken en aaneengesloten schepping, die nu eens treft door kleur, toonverhouding en lijn, dan weer door de stemming. Natuur mag ons inspireren, maar behoeft niet en mag zelfs niet tot louter namaken leiden, want de fantasie is een der grootste gaven van de kunstenaar."*⁴

² Beknopt samengevat; het origineel luidt: *"...ses blancs ne sont jamais les blancs purs sortant la tube; ils sont savamment poussés aux gris légers et feutrés, et leur nuance générale qui est cependant bleutée, contraste le plus délicatement du monde avec le ciel gris lui aussi, mais d'un gris jaunâtre, qui vient se refléter dans une mare au premier plan. C'est l'étude attentive de tous les gris qui forme le sujet véritable du tableau, plus que les objets représentés. Il ne s'agit guère en effet, en dehors du terrain et du ciel, que de quelques arbres dénudés par l'hiver, que d'une maison basse au charme couvert de neige, et pour animer cette solitude, que d'une bergère rentrant son troupeau de moutons, autre prétexte à des blancs sourds d'une nouvelle qualité. La délicatesse des nuances n'empêche pas le tableau d'être brossé dans des pâtes très nourries et puissamment travaillées et la peinture gagne ainsi très heureusement en force et en profondeur."*

³ Leon de Saint-Valery (pseudoniem van Julia Bertrand-Pillore) in: *Revue des Beaux-Arts*, mei 1910. Niet alle Franse critieken waren positief, dit is een daarvan: *"Le Paysage d'hiver, de Gorter, est, malgré la forme picturale, l'expression littéraire d'un sentiment. Il est composé de morceaux distincts, dont chacun peut-être a été isolément observé, mais qui n'ont entre eux d'autre lien que l'œil perçoit dans les aspects vivants d'un paysage manquent en celui-ci: aucune répercussion de couleur n'influence la couleur voisine; aucune ligne ne trouve celle qui le compléterait en harmonie; et le ciel, clair et coloré, laisse d'un blanc sans reflets l'étendue de neige."*

⁴ Caty Verbeek: 'Onze Schilders. Bij Arnold Marc Gorter', *Eigen Haard* (57, nr. 37) 8 aug. 1931, p. 721/724

Dit citaat sluit mooi aan bij wat Jeanette Bouman-de Lange al 33 jaar eerder in haar dagboek noteerde op 31 oktober 1898, na een discussie met Arnold.⁵

Zij schreef: *"Fantaisie, Gorter zegt: '...ik geloof zeker, als ik talent bezit, het hoofdzakelijk is fantaisie, compositie, een zich langzaam maar zeker ontwikkelend gevoel voor mooi omlinjnde kleurharmonieën'".*

In deze omschrijving van zijn talent gaf Arnold al aan dat het denkbeeld, het ontwerp voor een schilderij niet direct uit de werkelijkheid komt, maar er alleen door geïnspireerd is.

Waar het in een schilderij om gaat is niet in de eerste plaats de weergave van een werkelijkheid, maar compositie en 'mooi omlinjnde kleurharmonieën'. De voorstelling is van ondergeschikt belang. Of hij deze modernistische opvatting dacht te kunnen waarmaken? Het zou destijds door de jonge Mondriaan gezegd kunnen zijn. Jeanette vond 'fantaisie' geen deugd en lijkt deze uitspraak inconsequent te hebben gevonden. Ze schreef: *"Is fantaisie niet juist het meest te duchten in de kunst?"*. En gaf vervolgens een mooie omschrijving van wat indertijd de tegenstelling tussen Naturalisme en Symbolisme kenmerkte: *"Ik dacht, men moest sidderen van realiteit, trillen en beven bij het zien van de werkelijkheid, geïmbibeerd worden van de werkelijkheid en daarom - haast buiten jezelf om - de levende waarheid weergeven. Maar misschien zijn de meest fantastische naturen ook het spoedigst heftig in trilling gebracht."*

Het is duidelijk dat beiden verschillend dachten over het begrip fantasie. Gorters gebruik ervan als het denkbeeld ontstaan vanuit de inspiratie door de natuur, was echter wel gangbaar onder kunstenaars. De invloedrijke schilder Max Liebermann schreef in verband met zijn direct naar de natuur gemaakte schetsen hierover: *"Waarom is de vluchtige schets dikwijls volmaakter dan het voltooide schilderij? Omdat de in een paar uur vervaardigde schets door de fantasie is voortgebracht, terwijl het weken, ja zelfs maandenlange werk aan het schilderij de fantasie heeft verstikt."*⁶ De fantasie was dus het tijdens het kijken naar een motief ontstane denkbeeld voor een schilderij, dat neergelegd werd in de schets.



68. 'Avondzon', doek 32x42 cm. ca 1915 (buiten-studie; voorbeeld van vlakke, brede schilderwijze)

Wat was de weerslag van deze opvatting voor Gorter? Hij zal het met Liebermann eens zijn geweest, tenminste in zoverre, dat hij moet hebben gevonden dat de fantasie niet hoefde te worden verstikt in het atelier-schilderij. Schets en schilderij stonden, anders dan bij Liebermann, ver van elkaar bij Gorter, die vaak fictieve landschappen schilderde.

In sommig vroeg werk had hij een wijze van schilderen toegepast die we nu enigszins 'abstraherend' zouden noemen. Deze werkwijze bestond uit het opbouwen van de voorstelling uit samenvattende vlakke, platgeslagen vormen die middels een perspectivisch verlopend grondplan - een weg of een slootje - voor en achter elkaar dienden te schuiven, als toneelcoulissen.

⁵ Zie het citaat aan het eind van het hoofdstuk 'Beginjaren' dat in haar dagboek hieraan vooraf gaat.

⁶ Geciteerd in: Th. Andratschke en J.J. Heij (red.) *Max Liebermann en zijn Nederlandse Kunstenaarsvrienden*, Zwolle 2006, p. 33. Oorspronkelijk uit M. Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei*, 1904, p.48.

In enkele tekeningen komt het 'platgeslagene' nog duidelijker in beeld; schetsjes in twee minuten gemaakt lijken het. Vaak alleen een compositie; alleen het noteren van de 'fantasie' van het moment, voor de compositie van een nieuw schilderij.

Het platgeslagene van deze bijna opzettelijk niet ruimtelijk plastisch gemaakte vormen, is een stijlfiguur die wel meer gebruikt werd door Rijksakademie-leerlingen in navolging van Breitner, maar die al te vinden is bij J.H. Weissenbruch en in een enkel werk van Matthijs Maris.



69. Voorbeeld van een vlugge schets met conté, 21x13 cm.

Gorter gebruikte deze vormen echter niet als zelfstandige beeldmiddelen, zoals Mondriaan en Jan Voerman dat terzelfder tijd wel deden, door de contouren ervan te benadrukken en die bewust te stileren. Gorter paste Breitners vlakke schilderwijze, die de vluchtigheid van het stadsleven moest suggereren, toe op het - veel statischer - landschap. De vluchtigheid die Gorter wilde suggereren is niet die van de dynamische stad, maar van weer en wind op het land.

Toch moet daar niet zijn echte belangstelling hebben gelegen, want dit 'impressionisme' komt maar weinig voor. Hij zoekt na 1910 naar een meer uitgewerkte schilderwijze en verlegt zijn belangstelling van het vluchtige naar het meer bestendige. Die behoefte aan meer precisie, aan meer werkelijkheids-suggestie werd misschien nog gestimuleerd door de opdracht het winterse panorama 'Het beleg van Haarlem' te herstellen in 1910.

De restauratie van het Panorama 'Het beleg van Haarlem'.

Toen W. Steenhoff in 1908 Gorter een 'panoramaskilder' noemde, was dit ongetwijfeld als negatieve kritiek bedoeld. Illusionistisch, op effect schilderen had voor Steenhoff afgedaan en was geen Kunst. Voor Gorter en het merendeel van zijn tijdgenoten was er echter niets negatiefs aan het schilderen van een panorama. Mesdag had het gedaan - met hulp van Theophile de Bock en Breitner zelfs - en elke Europese hoofdstad had wel een panoramaschildering waarin een historisch moment van nationaal belang werd uitgebeeld. Zo ook Amsterdam, waar in 1878 naast Artis een enorm koepelgebouw werd opgericht (ontworpen door Is. Gosschalk) om een voorstelling van het beleg van Haarlem te kunnen huisvesten. Het gebouw omvatte een ronde expositieruimte van vijftien meter hoog met een diameter van veertig meter.⁷ 'Het beleg van Haarlem', geschilderd door Pierre Teta van Elven (1828-1908) en in 1880 voltooid, was dan ook een enorm doek.⁸

Kort na de opening gaven historici kritiek op de juistheid van de afgebeelde scènes, die zich in december 1572 zouden moeten afspelen, waarbij op het schilderij heldin Kenau Simonsdochter Hasselaar een uitval naar de Spanjaarden werd toegedicht en er tegelijk een zeeslag op de Haarlemmermeer plaatsvond. Ook waren er perspectieffouten. Grote delen, wel bijna driekwart van het schilderij, werden overgeschilderd naar ontwerp tekeningen van historieschilder Charles Rochussen door N. van der Waay en E. Witkamp, terwijl W. Koekkoek het landschap aanpaste.

⁷ Aan de voorkant was een aparte expositieruimte van 25 x 10 m, die later o.a. door St. Lucas werd gehuurd. Over de exploitatie: S. Alting von Geusau en E. Wouthuysen: *Het Panoramagebouw in de Plantage 1880-1935*; Jaarboek Amstelodamum 2021.

⁸ Het werd tot voor kort toegeschreven aan zijn neef Paul. Zie verder: Tessel Dekker; *Tijdreizen in de Plantage 'Het beleg van Haarlem' in het Amsterdamse Panorama, Amstelodamum 105-1* (2018).

Na dit panorama werden er in de loop der jaren nog diverse andere doeken getoond, waaronder 'De overwintering op Nova Zembla'. Dit was gemaakt in 1896 door Louis Apol. Eerder was zelfs Mesdags 'Panorama van Scheveningen' geleend om in Amsterdam te hangen.

Al deze iets kleinere panorama's werden vóór het oude 'Beleg van Haarlem' geplaatst en toen men dit in 1909 weer eens tevoorschijn haalde en opnieuw wilde vertonen, bleek het veel geleden te hebben. Het 114 x 15 m. grote doek was vergeeld, beschadigd en vuil en zou ingrijpend gerestaureerd moeten worden om weer een schijn van werkelijkheid te kunnen bieden.

Aan Gorter werd gevraagd deze 'restauratie', die beter een gedeeltelijke overschildering genoemd kan worden, uit te voeren. Het schoonmaken zal zeker door een restaurator gedaan zijn, maar de hele lucht - de helft van het schilderij - en een groot deel van het landschap schilderde Gorter over. Hij deed daar, met assistentie van leerling Johan Meijer en waarschijnlijk nog anderen, drie maanden over. De totale restauratie duurde een half jaar.

Alle kranten waren vol lof over de nieuwe lucht en het weer diepte suggererende landschap.

Bijvoorbeeld het *Nieuws v.d. Dag*: "(...) A.M. Gorter, kenner van het Hollandsche landschap als weinigen, heeft het geheel onderhanden genomen en nu eerst voelt men zich geheel verplaatst in het terrein van de strijd. In onze herinnering was het geheele boeiende tafereel als met een grijs waas overtogen. Gorter heeft echter kleur en licht gebracht in het wintersche landschap en zeer verdienstelijk zijn met name de gedeelten van het golvende duin, de wazige boomgroepen in de verte en de prachtige, met witte wolken bevrachte lucht van den winterschen dag. De tafereelen die hun oorsprong danken aan Rochussen zijn grootendeels onveranderd gebleven. (...)".

Het panorama had als voorgrond van de winterse scène de geplunderde dorpjes voor de wallen van Haarlem. Deze nagebouwde ruïnes vormden de overgang naar geschilderde ruïnes op het doek. Tot 1914 was het in het Panoramagebouw te bezichtigen. In 1920 beëindigde de Panorama-Maatschappij de exploitatie van het gebouw, waarna het in 1935 werd afgebroken.



70. Ansichtkaart van een detail uit 'Het beleg van Haarlem' na de restauratie.

Gorter lijkt rond het jaar van deze opdracht afwisselend in een illusionistische stijl of in een meer vlakke, op de toets gerichte schilderwijze gewerkt te hebben. Het grote schilderij dat hij in 1915 in San Francisco exposeerde, de Maannacht (afb. 61) en 'Avondzon' (afb. 68) zijn voorbeelden van dit laatste.

13. Koningin Wilhelmina en de Noorse reis

Dankzij de fraaie tentoonstelling die in 2006 in Paleis Het Loo werd gehouden, hebben we zicht kunnen krijgen op wat en hoe Koningin Wilhelmina (1880-1962) geschilderd heeft. De kwaliteit van haar werk bleek soms verrassend en was voor velen boven verwachting.

Het was voor Wilhelmina steeds de liefde voor de Natuur die haar dreef, maar zij zag dit schilderen naar de natuur tevens als een eerbetoon aan Gods schepping.

Zij was in 1919 serieus begonnen met de voortzetting van haar artistieke ontwikkeling, waarvan de basis was gelegd door de tekenlessen die zij als kind had gekregen. Aanvankelijk deed zij dit door les te nemen bij portretschilder Albert Roelofs (1877-1920), die een schilderklas leidde in Den Haag. Na diens plotseling overlijden liet zij zich begeleiden door de Haagse symbolistische schilder Willem van Konijnenburg (1868-1947).¹ Deze is ongetwijfeld van grote invloed geweest op haar werk, vooral wat tekenen betreft.

Met Van Konijnenburg had de koningin een duidelijk mystiek - religieus kunstenaar gekozen als leraar. Maar wel één met een radicaler opvatting dan zij, en met een katholieke achtergrond.

Toen hij haar voorhield: *"De natuur mag er zijn, maar zij staat onder de kunst; eerst in de kunst vindt de natuur haar apotheose."*, vond Wilhelmina dit toch te ver gaan en antwoordde: *"Liefde en eerbied voor bestaande natuur blijft voor mij hoofdzaak en uitgangspunt."*²

Hierbij kwam nog dat het zo gericht zijn op het tekenen en op de lineaire compositie van Van Konijnenburg, niet zal zijn geweest wat haar voor ogen stond bij een leraar schilderen. Zij kreeg, zoals zij later in haar autobiografie *Eenzaam maar niet alleen* schreef: *"(...) een hunkering naar lessen van één die de natuur om zichzelf liefhad, met andere woorden naar een landschapschilder."*

Hierbij dacht zij in eerste instantie aan Arnold Gorter, die zij had leren kennen bij haar bezoeken aan de jaarlijkse ledententoonstellingen van Arti, waar zij meestal door de voorzitter of vicevoorzitter werd rondgeleid. In 1904 had de koningin de studies- en schetsententoonstelling bezocht waar Gorter met 11 werken vertegenwoordigd was en hij als vicevoorzitter aan haar was voorgesteld. In 1908 en 1910 was hij volgens krantenberichten haar rondleider in Arti en in 1911 schreef het *Algemeen Handelsblad*: *"Langdurig toefde zij voor het winterlandschap van den heer A.M. Gorter, met welk schilderij deze kunstenaar de gouden medaille van H.M. de Koningin verwierf. Zij deed den vervaardiger ontbieden en onderhield zich geruimen tijd met hem over het doek dat niet weinig hare bewondering had"*. Twee jaar later, 25 juli 1913, meldde de NRC dat de Koningin op de Vierjaarlijkse te Arnhem zijn schilderij 'Winter' gekocht had. Dit moet het sneeuwlandschap met boerderij zijn dat voor de oorlog in Paleis Noordeinde hing.³

In 1921 kreeg Gorter de uitnodiging om als Wilhelmina's gast op Paleis Het Loo één of twee weken de herfstkleuren te komen schilderen.⁴ Dan konden ze 's avonds hun beider werk bespreken.

De brieven die Arnold aan Fieke schreef vanuit Het Loo, geven een indruk van hoe het daar toeging. Er was een strikt protocol, waar echter bij wijze van uitzondering voor een 'artiest' wel eens van kon worden afgeweken, zoals bij het in de brieven genoemde 'witte vest'.

De eerste brief is op de dag van aankomst geschreven, maar ongedateerd; het moet echter woensdag 25 oktober geweest zijn:

"(...) Het is ongeveer 3 uur. Zojuist ben ik bij de koningin geweest, die erg lief en vriendelijk was en mij één en ander vroeg, ook of ik af en toe, als ik vrij was, wat kwam praten. Prachtige statige zalen met werkelijk een buitengewone smaak ingericht, leiden naar haar vertrek waar ik heen geleid werd door Jhr. de Savornin Lohman, die mij als gezelschap is toegevoegd en waarmede ik op mijn kamer geluncht heb.

De lunch was zeer goed en uitgebreid. Vanmiddag eet ik met het hof samen in rok en wel met wit vest, wil je dat dus nog sturen? (...)

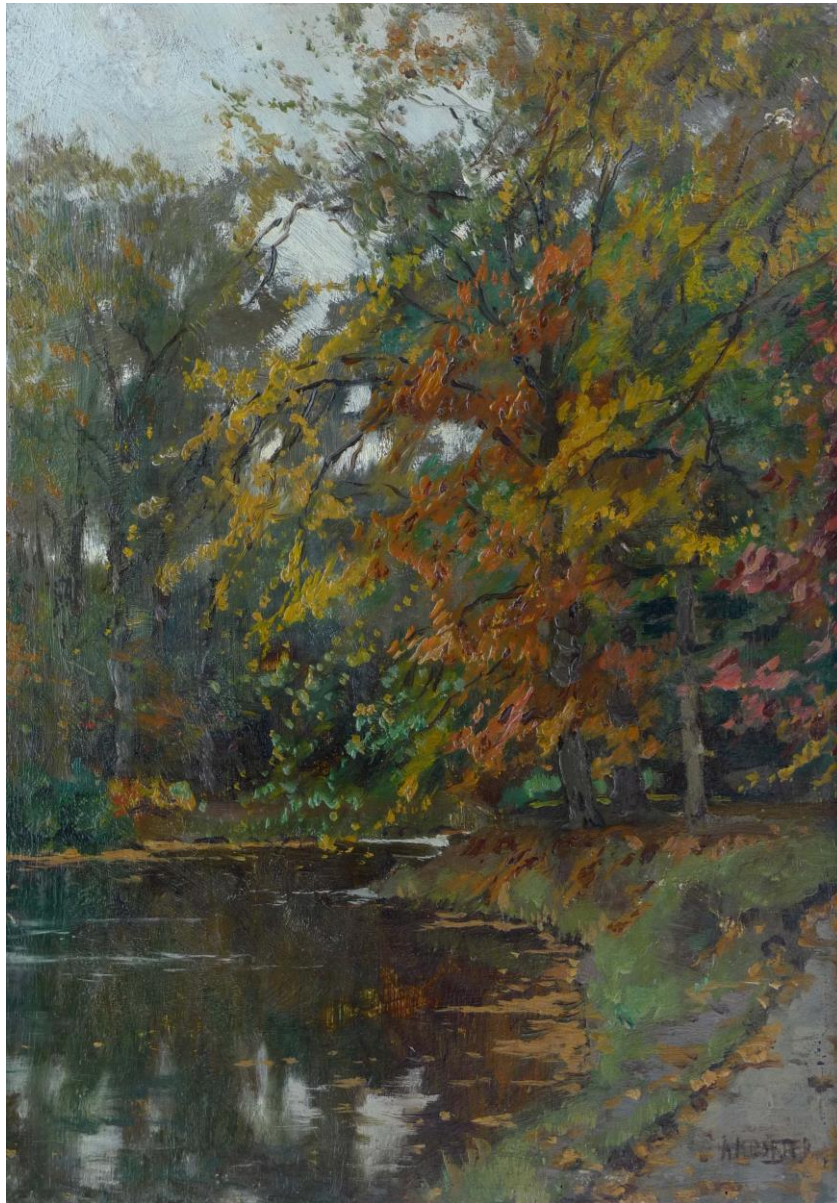
¹ Deze heeft alleen in zijn beginperiode landschap geschilderd. Hij was een favoriet van criticus Plasschaert.

² Catalogus: *Koningin Wilhelmina, schilderijen en tekeningen*, Zwolle 2006, p. 13.

³ Knipsel met afbeelding en vermelding van deze locatie aanwezig in doos met afbeeldingen schilderijen A.M. Gorter van de RKD, Den Haag.

⁴ Zowel voornoemde catalogus over Wilhelmina als de catalogus *De andere Gorter* uit 1983 geven 1920 als datum voor deze uitnodiging. Oorzaak is een foutje in de *De andere Gorter*, want de brieven en verdere correspondentie met de adjudanten van de koningin maken duidelijk dat 1921 het jaar was van Gorters logeren op Het Loo.

Ik heb hier vier kamers tot mijn beschikking, alle uitsluitend voor mij. Slaapkamer, badkamer (kleedkamer), zittkamer en atelier. Alles in één lijn gelegen naast elkaar, dus alles meer dan ik verwachten kon. Ik zit nu aan het schrijfbureau met telefoon enz. De telefoon verbindt mij met alle bewoners van 't paleis. (...) Ik heb op mijn bureau een lijstje gevonden met de verschillende maaltijden erop gedrukt en waarop tevens de tijd is aangegeven.(...) Het bevalt mij nu al best, hoe kan het ook anders, ik kan beschikken over auto's en alle vrijheid, zelfs behoef ik 's avonds niet op tijd aan tafel te verschijnen.(...)"



71. 'Vijver op 't Loo', paneel 36,5x25,5 cm.

"26 okt. 1921

Nog even een paar woordjes om je het verloop te vertellen. Gisteravond dineerden wij, het gehele hof dan, in de zogenaamde kleine zaal, een prachtige zaal met grote muurschildering, rijk versierd met beeldhouwerk enz. alles met zwaar gouden versieringen en pleisterwerk. Aan tafel waren Baron Bentinck, Savornin Lohman (mijn adjudant), Snouckaert, de dames Sloet van Marxveld en Taets van Amerongen en nog enige heren van 't hof.⁵ Alles uiteraard in rok maar ook met vest. Later zijn wij gaan koffiedrinken (met likeuren en fijne sigaren) in de groote rookkamer, een Oud-Hollandse zaal met groote haard met lekker vuur. Toen ben ik weer gevraagd bij de koningin en hebben wij allerlei tekeningen en schetsen samen aangezien en heel prettig gepraat over kunst, erg gemoedelijk. Ik word hier buitengewoon verwend en alles is voortreffelijk. Nu zit ik op mijn kamer thee te drinken; een groot zilveren theeblad met theestoof, cakes, krakelingen en taart. (...)

⁵ 'Baron Bentinck' zal opperstalmeester Constant Adolph Bentinck (1848-1925) zijn geweest.

Vanmorgen maakte ik mijn eerste studie in 't park en plotseling verscheen de koningin geheel alleen met Juliana en praatte erg gezellig en gewoon. Vanmiddag ben ik met Lohman naar een gehuchtje in de buurt geweest met de auto van de koningin en daar wat geschetst.

De koningin heeft door Lohman laten vragen of ik niet langer kan blijven dan een week, zolang ik wilde en studies vond. (...) De indruk die ik krijg van de koningin is dat zij zeer lief, eenvoudig, en belangstellend is en ik geloof zelf ook wel een gunstige indruk te maken - ten minste Lohman zei mij dat."

"29 oct. 1921

Het is nu ongeveer half zes en ik moet mij dadelijk kleden voor de avondisch. Ik heb vanmorgen een vijfverstudie in 't park gemaakt en vanmiddag wat geschetst. Gisteren ben ik met de auto van de koningin naar Gortel geweest en heb daar een studie gemaakt van een schaapskooi op de heide.⁶ Gisterenavond na tafel was ik weer ruim een uur bij de koningin en heb ik zelf ook heel wat afgepraat. Ze is zeer aardig en vriendelijk en eenvoudig. Nee, ik behoef geen vest, dit is best. Ik denk zo ongeveer tot woensdag of donderdag te blijven en dan nog naar Vorden te gaan en kijken hoe het daar is.(...)

Ik schrijf niet mooi, want ik heb haast. Straks vond ik, thuis komende, de kaartjes van twee nieuw aangekomen ordonnans officieren van de koningin. Ik gevoel mij goed en slaap ook goed, alleen is 't alles te zamen wat inspannend vooral ook de diners enz. want het is alles geweldig in de puntjes. Ik heb altijd een vaste lakei die mij in alles bedient en helpt bij kleding, boorden enz. Alles wat ik maar hebben wil staat tot mijne beschikking, de koningin voorkomt alle wenschen. (...)"

"31 okt. 1921

(...) Ik heb aardige studies gemaakt, het park is werkelijk prachtig. Prins Hendrik is nu ook hier, wij hebben samen in de rooksalon om het vuur gezeten, ik ga morgenmiddag met hem mede te jagen. Ik gevoel mij heel goed en spreek iedere avond van half negen tot 10 uur de koningin die steeds even attent en aardig is. Zij eet altijd alleen, zelfs zonder hofdame, en wij eten altijd tezamen. Ik lunch nu apart daar ik anders precies op tijd moet zijn en nog omkleeden. (...)"

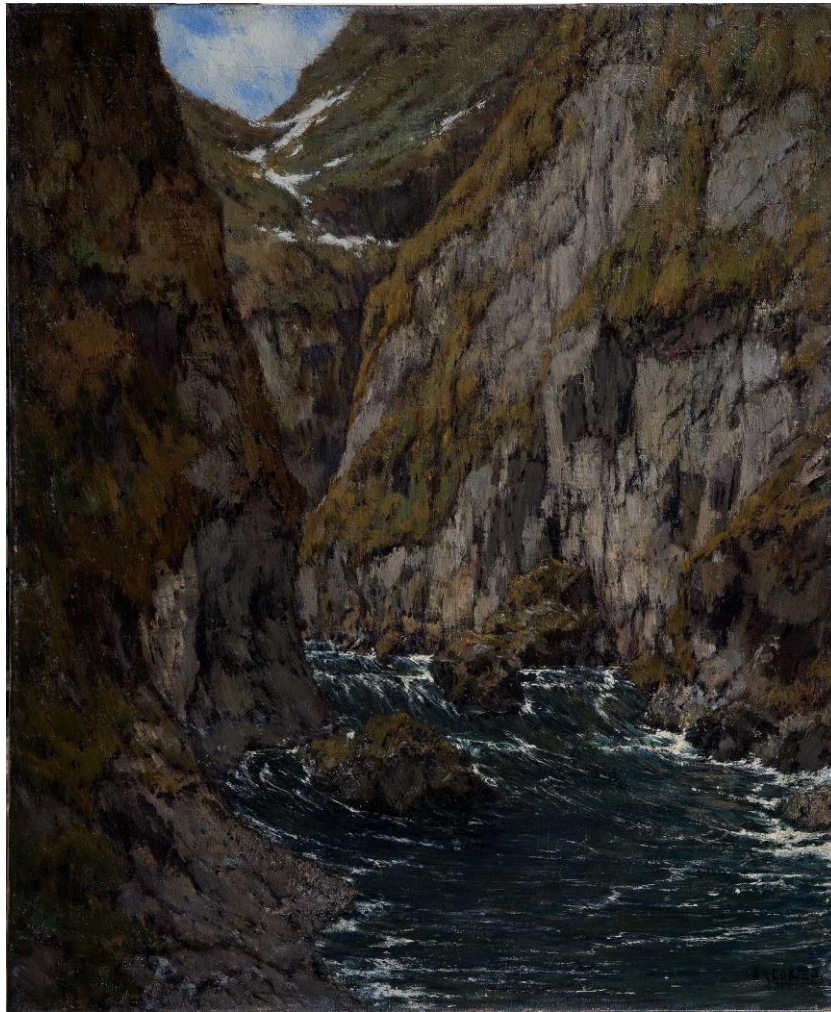
Noorwegen

In mei 1922 volgde voor Gorter de invitatie om mee te gaan op een bootreis langs de Noorse fjorden die koningin Wilhelmina wilde maken, samen met prinses Juliana, prins Hendrik, diens broer Adolf en leden van het hof. Het vertrek zou eind mei plaats vinden.

De maritiem adjudant van de koningin, A. ten Broecke Hoekstra, bracht Gorter op de hoogte van het reisplan: "Naar Bergen (niet dat deze plaats bepaald aangedaan wordt) dan naar Geirangerfjord, ongeveer 6 juni bij Christiansund; dan om de Noord, via Bodö naar de Lofoten. Omstreeks 15 juni in Tromsö. Vandaar terug naar Sognefjord en eventueel andere fjorden en via of langs Bergen naar huis; 1 of 2 juli terug in Holland. Er gaan 2 torpedobooten mee, die van plaatsen waar 't schip eventueel niet ankert, de mail kunnen halen. Dit plan is echter slechts voorlopig door H. M. aangegeven. (...) Er wordt verder gehoopt dat er de geheele reis draadloze verbinding met Holland zal bestaan."

Gelukkig waren de kledingvoorschriften op deze reis wat minder streng dan op Het Loo: "Wat kleding betreft: officieele bezoeken staan niet op 't programma. De vorige reis droegen wij zelfs aan tafel geen avondkleding - toch neem ik die voor alle zekerheid maar mede. Hooge hoed is overbodig. Regenjasjes niet."

⁶ De olieverbstudie is nr. 44 uit *De andere Gorter*. In het bij de tentoonstelling in 1983 uitgegeven *Bulletin Rijksmuseum Twenthe* nr. 3, noemt Z. Kolks deze schetsen en de olieverbstudie als een voorbeeld van een m.i. vreemde werkwijze: eerst conté-schetsen maken en dan naar deze in het atelier de olieverbstudie. De brief toont aan dat de studie wel degelijk ter plaatse is gemaakt, zoals hij dit altijd deed. De schetsen dienden er vooral toe om eerst met het motief vertrouwd te raken en de compositie te bepalen. Wel werden de olieverbstudies vaak in het atelier nog bijgewerkt.



72. 'Sundalselv' (Hellesylt), Noorwegen, doek 56x47 cm.

In de nacht van 26 op 27 mei vertrok het schip, de Batavier V van rederij Müller, uit Rotterdam. Het kleine passagiersschip was voor die gelegenheid geheel omgebouwd om passende accommodatie te bieden. Het *Algemeen Handelsblad* daarover: *"Er is geen moeite gespaard om aan de Koningin het besef te geven dat voor enige weken het stoomschip haar volledig domein is. Alle hutten (...) zijn volledig uitgebroken en opnieuw ingericht (...). Aan de eene zijde zijn alle hutten en suite ingericht voor de Prinses en haar speciale opvoedster, freule Sloet en voorts voor mevrouw Röell en haar dochter, terwijl op het einde van deze huttenreeks dr. Carsten, de kinderarts die deze reis meemaakt, een verblijf heeft gevonden, met apotheek, tip top ingericht. Aan de andere zijde zijn de hutten, achtereenvolgens van den Prins en de Koningin, met toiletten, garderobekamer enz. Beide reeksen hutten komen uit op de salon (...). In het benedenschip eerste klasse zijn eveneens alle hutten uitgebroken, ten einde één-persoonsverblijven te kunnen krijgen voor den hertog van Mecklenburg en den schilder Gorter, benevens de andere leden van het gevolg. De tweede klasse is ingericht voor het bedienend personeel. (...) De twee luxe hutten op het bovendek, toegang gevende tot een specialen salon, die voor huiskamer zal dienst doen, zijn uitgebroken teneinde aan de Koningin aan de eene zijde een werkkamer, aan de andere een schildersatelier te verschaffen. (...)"*

Misschien dankzij deze goede voorzieningen en de aanwezigheid van Gorter maakte Wilhelmina op deze reis meer en betere schetsen, zowel getekend als geschilderd, dan op haar eerste reis langs de Noorse kust een jaar eerder. Toch zijn nog vooral de aanwijzingen van haar leraar Van Konijnenburg terug te vinden in de schetsen die zij tijdens de reis maakte en in de grotere schilderijen die zij waarschijnlijk na terugkeer maakte. De vaak uit schuine lijnen opgebouwde composities en de hoekige stilering, evenals de methode om met inkt en bamboe-pen op bruin papier te tekenen, neemt zij van Van Konijnenburg over. De dikke verfstructuur van haar 'Geirangerfjord' is misschien wel een invloed van Gorter.⁷

⁷ Catalogus: *Koningin Wilhelmina, schilderijen en tekeningen*, Zwolle 2006, afb. nr. 14.

Wilhelmina maakte niet alleen schilderijen en tekeningen, zij fotografeerde ook. Een hobby die zij overdroeg op haar dochter, want de toen 13-jarige Juliana maakte op deze reis een hele serie foto's van de Noorse kust en het schip. Na de reis, die tot 3 juli moet hebben geduurd, stuurde prinses Juliana Gorter een album met op de reis gemaakte foto's. Hierbij één daarvan; zij schreef achterop met potlood: "*Mijnheer Gorter schetsend op het promenadedek*". Als dank voor dit album stuurde Gorter Juliana een 'studietje'.⁸

Hij kreeg ook van Wilhelmina een album met vergrotingen van haar foto's van de reis, en een album met kleine contactafdrukken van foto's gemaakt door haar particulier secretaris baron Van Geen.



73. "*Mijnheer Gorter schetsend op het promenadedek*", foto: Prinses Juliana, 1922, ca 11 x 8 cm.

De door Gorter op de reis gemaakte schilderijen en studies werden tentoongesteld bij Kunsthandel Buffa in november dat jaar. Voorafgaand aan deze tentoonstelling werden de werken één dag in Arti tentoongesteld voor een bezichtiging door de Koningin. Op deze tentoonstelling kocht zij niets, maar wel had zij waarschijnlijk eerder al een schilderij direct uit het atelier gekocht, want in een kasboekje staat bij de particuliere verkopen over 1922 vermeld: "*1 sept. Koningin - f 600,-*".

Gorter lijkt op deze reis vooral geboeid te zijn geweest door watervallen en snel stromende rotsbeekjes. "*Ik schilderde vandaag een grote stroom door de rotsen, erg mooi en woest.*" schreef hij op 4 juni uit Hellslyt. De bemoste stenen en begroeide rotsen waren evenals het snel stromend water een nieuw motief dat een andere stofuitdrukking vereiste dan hun Achterhoekse equivalenten: de zachte beekbanken met traag, of stilstaand water. Anders dan in Nederland in deze tijd, werkte hij in Noorwegen niet alleen op kleine doekjes of paneeltjes, maar ook op iets grotere formaten. De perskritieken over de tentoonstelling van zijn Noorse werk bij Buffa, toen net onder directie van Johan Siedenburg, waren niet mals. Een criticus vroeg zich af of Gorter deze schilderijen alle ter plaatse had gemaakt, of dat hij ze later, thuis, had uitgewerkt. Dat laatste zal zeker het geval zijn geweest, maar was op zich een heel gangbare werkwijze.⁹

Men verweet hem verder te weinig het verschil te laten zien tussen Noorwegen en Nederland, en dat hij niet het grootse van de Noorse natuur had weten te vangen. Zijn eigen aandoening bij deze grootse natuur was niet terug te zien.¹⁰ Dit is merkwaardige kritiek, als de criticus meent te moeten bepalen welke emoties de schilder moet hebben. Daarbij kwam dat Gorter er op uitnodiging was; zelf zou hij waarschijnlijk het liefst in de Achterhoek en Twente zijn blijven schilderen.

⁸ Waarschijnlijk was dit een Noorse studie, want in haar bedankbriefje schrijft Juliana dat ze vergeten was "*wat het voorstelde*" en ik neem aan dat ze hiermee bedoelde te zijn vergeten op welke locatie het geschilderd was. Waar deze studie zich nu bevindt is onbekend.

⁹ Cornelis Veth: 'Tentoonstelling van werken door A.M. Gorter, geschilderd op zijn reis naar Noorwegen. Frans Buffa & Zn.', *Nieuws v. d. Dag*, ± 1 nov. 1922.

¹⁰ *NRC*, 10-11-1922, Anon.: 'A.M. Gorter'; *De Groene Amsterdammer*, 11/11/1922, p. 8: M. Hennus: 'Gorters Noorse Oogst'.

De verschillen die er wel degelijk te zien zijn tussen de Nederlandse en de Noorse schilderijen, maar die de critici niet wilden zien of te gering vonden, bestaan uit een subtiel verschil in licht en de belangstelling voor bemoste stenen en watervallen.

Dat hij de weidsheid van de Noorse natuur niet weergaf, was misschien omdat hij zich daartoe niet in staat achtte. Het vergezicht is op zich altijd een moeilijk genre in de schilderkunst geweest. De schaal en de afstand zijn moeilijk te suggereren zonder menselijke figuur op de voorgrond, zoals bijvoorbeeld Caspar David Friedrich deed. Gorter lijkt juist met de 'close-ups' van stroompjes en bemoste stenen goed uit de voeten te kunnen. Dergelijke close-ups had hij vroeger in Nederland van beekoevers en van bomen gemaakt.



74. 'Waterstudie (Raftsund)', Noorwegen, doek, 24 x 35 cm.

In interviews benadrukte Gorter steeds dat hij nooit leraar van Wilhelmina is geweest.

Dit was hem ook nooit gevraagd; de koningin wilde het liefst gezien worden als een collega-schilder die open stond voor kritiek en raadgevingen. Met haar idee over de liefde voor de natuur sloot zij geheel aan bij Gorters opvattingen, maar het zou kunnen dat zij bij hem toch miste wat zij steeds als onderliggende gedachte voelde: het eerbetoon aan de schepping en de schepper.

Voor Gorter bestond er niets hogers dan de Natuur en dit zal de gelovige koningin misschien hebben doen uitzien naar een meer geestverwante mentor.

Zij vond die uiteindelijk, eind 1922, in Louis van Soest. Meer dan Gorter lijkt deze haar beïnvloed te hebben; vooral in het kleurgebruik en in het schilderen van sneeuw en maanlicht.

Misschien speelde ook nog een rol dat Van Soest evenals Wilhelmina geen academische opleiding had; hij kreeg slechts enkele lessen van W. Maris en J.H. Weissenbruch. Hoewel Gorter in feite als landschapschilder ook autodidact was, want daarin werd geen les gegeven op de Rijksakademie.

Er bleef in 1922 regelmatig contact met het koninklijk huis bestaan; onder meer werd hem gevraagd de broer van Prins Hendrik, Hertog Adolf von Mecklenburg, die ook de Noorse reis had meegemaakt, te willen rondleiden in het Rijksmuseum op 14 oktober dat jaar.

Mogelijk is Gorter in latere jaren nog wel eens op Het Loo te gast geweest.

In ieder geval ontmoette hij Wilhelmina later steeds op de ledentoonstellingen van Arti, die zij vrijwel elk jaar bezoekt.

Deze reis met de Koningin en de vele verslagen daarover in kranten en weekbladen, zal veel bijgedragen hebben aan Arnold Gorters bekendheid en populariteit.

Eind 1922 hield het tijdschrift *Het Leven* een enquête onder haar lezers over wie men toen de belangrijkste levende bekende Nederlanders vond, uit alle lagen van politiek, wetenschap en kunst. Maar liefst 15.266 lezers stuurden de gevraagde 20 namen op, waarvan het tijdschrift een top 80 berekende en publiceerde.

Op de eerste plaats kwam dirigent Willem Mengelberg te staan, wat laat zien dat het een cultureel geïnteresseerd publiek was dat de enquête invulde.

Dat Jan Toorop als eerste kunstschilder genoemd wordt, is niet verbazend, maar wel dat A.M. Gorter als de tweede kunstschilder op die lijst staat!

(Toorop op plaats 17 met 9113 stemmen en Gorter op plaats 31 met 6397 stemmen. Breitner komt pas als derde schilder op nr. 57 en ver daarna portretschilder Anton van Welie en Isaac Israëls.)¹¹

¹¹ *Het Leven*, 11 dec. 1922.

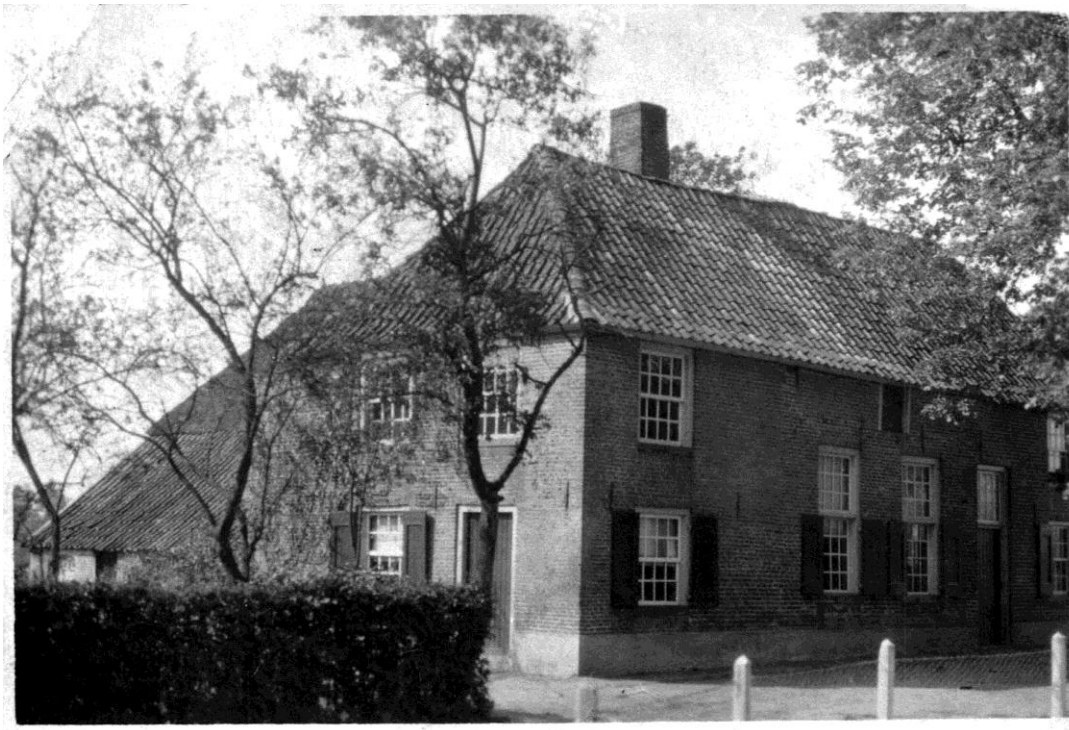
14. Vorden en de laatste jaren

De omgeving van het Achterhoekse, of beter gezegd, in de Zutphense Graafschap gelegen plaatsje Vorden was al vroeg één van Gorters favoriete locaties om buiten te schilderen. Hoewel hij in zijn beginjaren aan Twente en Drente de voorkeur gaf, werd het landschap rond Vorden in latere jaren zelfs zijn vaste motief.

Al in een brief uit 1904 heeft hij het erover dat Fieke en hij, net terug van een reis naar Londen en na eerst gelogeerd te hebben bij zijn ouders op Huize Friso in Almelo, "*voor eenige dagen naar Gelderlands achterhoek gaan, waar ik dan mijne studies begin, waar weet ik niet precies nog*". In een brief uit de zomer van 1907 wordt voor het eerst Vorden genoemd als reisdoel voor het gaan schilderen van studies.

Dat juist de streek rond Vorden zijn voorkeur had, kan komen door de schilderachtige reputatie die het had verkregen door vooral het werk van Johannes Warnardus Bilders. Deze had er in de jaren 1865 tot 1879 jaarlijks buiten geschilderd en getekend. De grote schilderijen die Bilders naar dit Vorden componeerde, waren weliswaar vooral geromantiseerde scènes van overwoekerde kastelen met grillig geboomte, helemaal buiten de realiteit stonden ze toch niet. Verschillende oude kastelen en buitenplaatsen rondom Vorden waren in verval geraakt en er was nog veel onontgonnen bos met daartussen heidevelden en moeras.¹ Van Bilders' werk werd in 1891, een jaar na zijn dood, een grote tentoonstelling gehouden in Arti.² Deze tentoonstelling kan Gorters belangstelling voor het landschap rond Vorden gewekt hebben, maar er waren meer schilders die af en toe in Vorden gingen werken. Eén ervan was J.H. Wijsmuller die Gorter kende uit de St Lucas tijd.

Na het overlijden van zijn vader in 1913 en de daarop volgende verkoop van Huize Friso, moet Arnold meer dan ooit behoefte hebben gehad aan een pied-a-terre in een omgeving waar hij goed buiten kon schilderen. Eerst heeft hij op verschillende plaatsen in Twente gezocht naar een geschikt terrein om een eigen buitenverblijf te stichten. Onder meer probeerde hij percelen te verwerven van het in 1915 in delen te koop aangeboden landgoed 'Singraven' bij Denekamp, waar hij al vaak was gaan schilderen.³ Dit plan ging niet door omdat er een koper kwam die het gehele landgoed met het kasteel als eenheid wilde behouden.



75. De voormalige boerderij met herberg 'De Oude Wientjesvoort', ca. 1920.

¹ Zie over het Vordense werk van Bilders: A.C. Loeffelt: 'J.W. Bilders' in: *Elseviers*, (10) 1895, p. 225-258 en R. de Windt: *Landschapschilder J.W. Bilders, De zomers in Vorden, 1868-1879*, Bronckhorst 2019

² Zijn grote doek 'Neêrlands Woeste Toestand' hangt nog steeds in het trappenhuis van Arti.

³ Dat Hobbema en Ruysdael daar ooit de watermolen geschilderd en getekend hebben, zal wellicht voor Gorter stimulerend geweest zijn.

Daarna ging hij in de Achterhoek zoeken en in 1916 viel zijn keus op een oude boerderij-herberg aan de weg tussen Vorden en Ruurlo, genaamd 'De (oude) Wientjesvoort'. Dit is de nog steeds bestaande boerderij aan de Ruurloseweg nummer 77/79 met een grotendeels 17de eeuws voorhuis en een in 1834 vernieuwde deel.⁴ De naam verwees naar de nabijgelegen 'voorde'; de doorwaadbare plaats in de Vordense of Baakse beek waar deze de weg Zutphen-Winterswijk kruist.

Verder maakten ruim 8 ha weiland, bos en heide deel uit van deze aankoop. Het volgende jaar kocht hij de ernaast gelegen boerderij 'De Draaiom' en nog een aantal aangrenzende percelen er bij.

Op het dan ongeveer 17 ha. grote terrein, liet hij een parkachtig bos aanleggen en een boerderijtje bouwen voor opzichter-tuinman A. Hartman, een broer van de op de Draaiom wonende pachter J. Hartman. Ten behoeve van de opzichter werden in de buurt nog twee hectare weiland en wat koeien aangeschaft. Verderop kocht Gorter ook een rij oude eiken langs de weg naar Vorden, alleen maar om deze voor kap te behoeden.

Tot slot voegde hij een aangrenzend perceel met een voormalig Tolhuis aan zijn bezittingen toe.

Het parkachtig bos en de tuinaanleg met enkele vijvers en heuvels ontwierp hij zelf, in samenhang met de bestaande oude weiden (enken) en houtwallen.

In 1925/26 werd het buitenhuis gebouwd naar ontwerp van de locale architect Dirk Kuipers.

Het zo ontstane kleine landgoed werd 'Oude Voorde' genoemd in plaats van 'De Oude Wientjesvoort', omdat dit laatste verwarring kon geven met het buur-landgoed 'De Wientjesvoort' van de familie Von Mengden, dat al in 1852 zijn naam had ontleend aan de oude boerderij-herberg, toen beide nog dezelfde eigenaar hadden.⁵

Voordat zijn buitenhuis gebouwd werd vertoefde Arnold, alleen of met de hele familie, al regelmatig in Vorden. Men logeerde dan in hotel Ensink, dat eigenlijk 'Het Wapen van Gelderland' heette en later het nog steeds bekende 'Hotel Bakker' werd.⁶



76. De oostelijke kant van 'Oude Voorde', het zomerverblijf in Vorden, ca. 1927.

4. Zie: J. van den Broek: 'De voormalige boerderij-herberg De Wientjesvoort in Vorden' in: *Jaarboek Achterhoek en Liemers 1993*, Doetinchem 1992, p 66-72. Tegenwoordig wordt het huis ook wel de 'Takkenkamp' genoemd, naar de pachtersfamilie die er van 1906 tot 1990 woonde. In 2007 werd het verkocht aan een nazaat van deze Takkenkamps, mw. M. Woltering. Sinds 1965 zijn beide oude boerderijen rijksmonument op het al sinds 1934 onder NSW gerangschikte landgoed Oude Voorde.

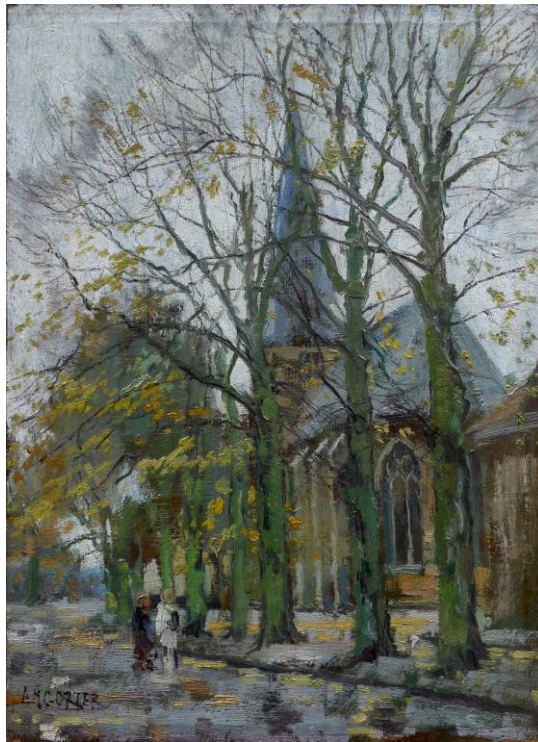
5. De familie Van Dorth tot Medler.

6. Een zoon van de hotelier, G.J. Ensink (1895-1928) ging vaak met hem mee buiten schilderen en ging later zelfs naar de Rijksakademie.

Het zomerverblijf was hoofdzakelijk bedoeld als plek van waaruit op loop- en fietsafstand buitenstudies gemaakt konden worden. Aan de noordkant was een klein atelier aangebouwd.

Gorter raakte in Vorden spoedig bekend met andere landgoedeigenaren van het 'acht-kastelen-dorp', zoals de familie Thate van 'Den Bramel'. Apotheker en kunstverzamelaar W.F. van Mourik kende hij al goed; deze was lid van Arti en had de terrein-aankoop grotendeels geregeld.

Het is niet makkelijk te zeggen of een schilderij, en zelfs of een studie een landschap in de omgeving van Vorden laat zien. Al te vaak worden schilderijen door veilinghuizen of de kunsthandel voor het gemak maar 'Vordense Beek' genoemd, terwijl het toch meestal fictieve landschappen zijn. Sommige ter plaatse gemaakte schilderijen zijn echter topografisch te duiden. De Dorpskerk (hieronder) is daarvan wel het beste voorbeeld. De Bloeiende Fruitboom (23b) en de Eikenwal (54) zelfs waarschijnlijk op eigen terrein.



77. De N.H. dorpskerk van Vorden, bij regen in de herfst, geschilderd vanaf het overdekte terras van Hotel Ensink, ca 1920, doek 50x37 cm.

Laatste jaren

Naast het schilderen en de bestuursfuncties bij Arti besteedde Gorter in zijn laatste levensjaren veel tijd in diverse organisatie-comités voor tentoonstellingen (o.a. van Zweedse Kunst en bij de Olympische Spelen, beide in 1928), voor de huldiging van bepaalde kunstenaars (w.o. Jan Toorop en Van Konijnenburg, maar ook toneelspelers) en voor het Steuncomité voor Beeldende Kunstenaars dat het zesdelig plaatwerk *Kunst in Nood* uitgaf in 1932. Datzelfde jaar zat hij nog in de jury voor de Medaille van de Koningin, die hij aan Wim Schumacher (1894-1986) kon uitreiken en in die van de Willink van Collen-prijs, die naar Dik Ket (1902-1940) ging.

Een laatste opdracht die hij nog aannam, was het schilderen van een gezicht op Zutphen als afscheidsgeschenk voor de uit die stad afkomstige directeur van het Amsterdams Gemeentevervoerbedrijf. Hiertoe maakte hij deze voorstudie ter plaatse.



78. Studie: Gezicht op de Zutphense St Walburgiskerk vanaf de Martinetsingel, 1932, paneel 28x38 cm. (Coll. Stedelijk Museum, Zutphen)

De in 1921 vanuit Het Loo geschreven brieven geven al aan dat Gorter vaak last van zijn maag had. Uiteindelijk werd deze langzaam ontwikkelde ziekte hem fataal. Destijds was nog niet bekend hoe schadelijk het pigment loodwit kan zijn, juist voor de maag. De grote hoeveelheid loodwit die hij vooral in de sneeuwlandschappen gebruikte, zouden de oorzaak kunnen zijn van zijn kwaal. Het herschilderen van het enorme Panorama 'Het Beleg van Haarlem', ook een winters tafereel en dus grotendeels in loodwit gedaan, was misschien op zich al schadelijk genoeg. Wat de oorzaak ook geweest is, de laatste drie jaren van zijn leven was hij getekend door deze ziekte.

Na zijn overlijden op 16 september 1933 verschenen er veel necrologieën in de kranten en bij de crematie uitgebreide verslagen. Het *Algemeen Handelsblad* gaf het volgende verslag: "Gistermiddag is te Velsen het stoffelijk overschot van den schilder A.M. Gorter, oud-voorzitter van St. Lucas en van Arti verascht. Er waren zeer veel belangstellenden gekomen. O.a. waren aanwezig de commissaris van de Koningin in N.-Holland jhr dr. A. Roëll; C.W.H. Baard, directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam, voor het gemeentebestuur; voorts F. Bobeldijk, voorzitter van Arti en andere bestuursleden; E.R.D. Schaap, voorzitter van St. Lucas; Willy Sluiter, voorzitter en H. van der Stok, secretaris van Pulchri Studio; Lizzy Ansingh, A. Colnot namens den Haagschen Kunstkring; S.L. Schwarz namens den Hollandschen Kunstenaarskring; G.D. Gratama, H. van Borssum Buisman, M. Monnickendam, Simon Maris, prof. H.J. Wolter, prof. Huib Luns, Josine Knap; H. Boot, voorzitter van Kunst zij ons doel te Haarlem; Jan Sluyters, Jan van Herwijnen, Hildo Krop, (...) C. Maks, Benj. Prins, Harry Kuyten, de acteur Louis de Vries en vele anderen. Op het podium ging de baar onder bloemen schuil. De heer Bobeldijk nam het eerst het woord om namens Arti te getuigen van het groote verlies dat het genootschap en de vele vrienden van Gorter door zijn heengaan lijden. Weinig konden zijn vrienden Zaterdag, bij de opening der tentoonstelling vermoeden, dat Gorter zijn laatsten strijd streed. Van Gorter, zei spreker, hebben wij heel veel gehouden; hij was een goed mensch. Als schilder was hij een Zondagskind; van zijn jongste jaren af had hij succes op succes op binnen- en buitenlandse tentoonstellingen. (...) Ondanks die successen bleef hij de eenvoudige, beminlijke man. Opmerkelijk was, dat hij, zoo in hart en ziel landschapsschilder, trouw is gebleven aan Amsterdam.

Hij was een goed leider; dat heeft hij getoond als voorzitter van St. Lucas en later bij Arti. Ook als voorzitter van het Weduwen- en Weezenfonds was hij op zijn plaats. Hij heeft veel van Arti gehouden, zoo besloot spreker, Arti niet minder van hem.

De heer Schaap, sprekende namens St. Lucas, noemde de grootste kracht van Gorter diens ernst en zelfstandigheid. Nooit heeft hij zich laten afleiden door stroomingen van buiten; al had hij waardeering voor andere richtingen. Spreker bracht den overledene dank, ook uit naam van de Thérèse van Duyl-Schwartz stichting.

Namens Pulchri Studio bracht Willy Sluiter een woord van afscheid aan den man, die als mensch en als kunstenaar bij velen in hoog aanzien stond. Steeds heeft hij er naar gestreefd de samenwerking tusschen de besturen der beide genootschappen zoo aangenaam en kameraadschappelijk mogelijk te doen zijn. Gorter wist in alle kunstuitingen het goede te waarderen. (...)"

Tot zover het *Handelsblad*; de N.R.C. gaf een nog uitvoeriger verslag van de crematie en citeerde de toespraak van H.J. Wolter, leraar aan de Rijksakademie: "Mild in den besten zin des woords was hij, een mildheid die goedheid en welwillendheid van een hoogere orde in zich sluit, heeft steeds zijn daden beheerscht. Wanneer spreker aan Gorters werk dacht, aan de stille blijheid die uit zijn voorjaars-landschappen straalt, of voor zich zag dien statigen ernst zijner maannachten of wel de melancholie, die uit een herfst van zijn hand spreekt, alles doortrokken van den geest van den lyricus, die in alles het schoone wil bezingen, dan kwam daarnaast, onafscheidelijk van dat werk, de beminnelijke persoon van Gorter naar voren. Dat maakte hem de vertrouwensman, die steeds door zijn collega's werd naar voren gebracht. En als zodanig werd hij door den minister van O. K. en W. in de regeeringscommissie voor kunsttentoonstellingen in het buitenland gekozen. Daar heeft Gorter uitnemend werk gedaan, doordrongen als hij was van het karakter dat zulke tentoonstellingen moeten hebben."⁷

Enkele maanden later was er bij Arti een herdenkingstentoonstelling te zien met 27 werken in een aparte zaal bij de al geplande keuzetentoonstelling samen met B. Westendorp-Osieck, Coba Ritsema, A. Colnot en M. Monnickendam.



79. De familie in Wiesbaden, 1929, rechts de zonen Hans en Marc. (Foto: Marcs vriend W.H. Uriot)

⁷. Andere opvallende aanwezigen volgens de N.R.C.: schilders L. van Soest, D. Filarsky, W. Schuhmacher, M. van Raalte, beeldhouwer C. Smout, feministe Rosa Manus en criticus N.H. Wolff.

Drie jaar na zijn dood organiseerden vrienden van Gorter, mede om zijn weduwe te helpen, op initiatief van G.H. Kroon en Jan Herman van Heek (1873-1957)⁸ de aankoop van een groot 'Winterlandschap' voor het pas door de Van Heeks gestichte Rijksmuseum Twenthe in Enschedé.⁹

Eveneens in 1936 wijdde criticus en kunsthandelaar J.H. de Bois (1878-1946) in het *Haarlems Dagblad* een goed doordachte beschouwing aan Gorter naar aanleiding van het schilderij dat Teylers Museum bezit. De Bois legde de nadruk op het snel in de vergetelheid raken en het waarschijnlijk toekomstig daarin blijven van Gorter, na een bloeiperiode in het eerste kwart van de eeuw. Snel tot succes gekomen, had het zich herhalend gegeven van zijn schilderijen in de loop der jaren aan aantrekkelijkheid ingeboet en werd de schilder vervolgens veronachtzaamd, vond De Bois. Dit in tegenstelling tot Breitner en hij vervolgde: *"Hoewel de historie rechtvaardig, en de beste critica is, zit in dergelijk verloop van zaken toch altijd iets onbevredigends. Omdat zelfs een tijdelijke roem niet zonder capaciteiten te bereiken is en men die later vlot geneigd is over het hoofd te zien. Men, dat is het kunstzinnige publiek, heeft gemeend een Ruysdael te ontdekken en is dan later verstoord als het steeds een Gorter gebleven is. De onbillijkheid zit dáárin, dat men te vlug vergeet dat in die beperktheid van arbeidsveld toch een groote dosis kunde en artisticeit verscholen kan blijven.*

Gorter is één dier 'provincialen' uit onze moderne kunst, die, noch tot de Haagsche, noch tot de Amsterdamsche groep behorend, in zijn isolement zijn kracht gezocht heeft. Twentenaar van origine, (...) liet hij het Twentsche landschap nimmer los, toen het hem aanvankelijk eenige successen bezorgd had. (...)

*Gorter was een echt kind van zijn land en hij heeft dit nooit verloochend. Maar hij heeft zich tot in den treure herhaald en alleen met groote virtuositeit het formaat en het moment van zijn voorstelling gewijzigd. (...) Als wij uit Teylers catalogus de beschrijving van dit schilderij in ons geheugen prenten: 'Een stille Novemberdag; wolken drijven zachtjes aan den helderen hemel. Op dorre akkers bladerlooze boomen en hakhout, weerspiegelend in uitgeveende plassen', dan hebben wij 'Novemberdag' maar te vervangen door 'Lentedag' en dorre akkers door uitbottende akkers of iets dergelijks, en Gorters repertoire ligt voor ons open. Alle nuances van uur en jaargetij heeft hij in hun werking op die simpele gegevens bespied en met doorgaans groote vastheid van hand weergegeven. Dat er langzamerhand een groote dosis routine de eerste ontroering is gaan vervangen, was onvermijdelijk. (...) Maar wel had hij (...) soliditeit van ondergrond, men voelt aan ieder landschap van Gorter de kunde en het goede begrip waarmee een terrein, een lucht geschilderd zijn."*¹⁰

Hier noemt De Bois het herhalen van het motief en er kleine wijzigingen in aanbrengen als iets negatiefs.

Maar zo systematisch werkte Gorter niet. En evenals het eerder door mij beschreven belang dat Gorter aan de oppervlakte-structuur van zijn schilderijen hechtte, is ook dit een kenmerk van de latere abstracte en vooral de seriële schilderkunst van de jaren 1960-1990. Claude Monets schilderijen van de verschillende seizoenen, gezien in hun uitwerking op één motief vanuit hetzelfde standpunt bekeken, en zijn series waterlelies lagen aan de basis van deze moderne richting.

Geen voorstelling meer, alleen nog compositie en verfstuktuur met kleine varianten, zou een logische volgende stap zijn geweest. Voor Monet was deze stap te groot om bewust te zetten, omdat die stap zijn specialisme: het observeren, overbodig zou maken. Bij Gorter leek het soms ook die kant op te gaan. Het observeren was al tijdens het maken van de buitenstudies gebeurd en de atelier-stukken lieten erg veel ruimte voor een vrije interpretatie. Af en toe ging de verfbehandeling de voorstelling overheersen. Niet dat het loslaten van de voorstelling al een doel, een bewust streven, kan zijn geweest, maar hij was er dichterbij dan hij zelf kon vermoeden. Hij zou echter nooit de 'Natuur' als enige bron willen verloochenen.

De Bois kon niet weten hoe de schilderkunst zich ontwikkelde, want in 1936 wees juist weinig op ontwikkelingen die tot volledige abstractie en tot serieel minimalisme zouden leiden.

⁸ De bekende cultuur- en natuurbeschermer Jan H. van Heek was een broer van Gorters leerlinge Bertha; in een brief aan haar uit 1900 vertelt G. dat hij haar broer en haar vader op de St. Lucas-tentoonstelling heeft rondgeleid. Toevallig zou later Hans Gorter als directeur van Natuurmonumenten vaak met Van Heek en met diens zoons samenwerken voor het behoud van natuurgebieden.

⁹ Marinus van Raalte en C.G. 't Hooft deden ook mee aan de schenking. Zie: A.L. Hulshoff: 'Woord vooraf', in: *De andere Gorter*, Enschedé 1983.

¹⁰ Over De Bois: J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen: *Kunst, kennis en commercie; de kunsthandelaar J.H. de Bois*, Amsterdam 1993. Hij handelde niet in het soort werk dat G. maakte en kan daarom als objectief beoordelaar worden gezien.

De Bois zegt dan ook verderop in zijn stukje dat een grote tentoonstelling van Gorters werk waarschijnlijk een teleurstelling zou worden, vanwege het zich herhalen.

De tentoonstelling in 1983/'84 in Enschedé en Assen wees uit dat dat niet zo is, maar aan te nemen is dat De Bois de 'studies' niet kende en zijn artikel ophing aan het wat saaie schilderijtje dat Teylers Museum bezit.

De studies, intuïtief ter plaatse geschilderd, zijn toch altijd Gorters meest directe uiting geweest, zowel van hem als kunstenaar als van hem als natuurliefhebber.

Arnold Gorter kwam het succes en de roem min of meer aanwaaien; hij was de juiste man op het juiste moment, wiens opvatting grotendeels samenviel met die van een nieuw publiek, dat in zijn werk de conclusie zag van de niet altijd zo eenduidige Haagse School. Die conclusie richtte zich bovendien op het landschap 'achter' de IJssel, dat er bij de Haagse Scholers wat bekaaid van afgekomen was. Wel is duidelijk dat hij, om aan de grote vraag te voldoen, te veel schilderijen herhaald heeft; herhalingen die niet het op het niveau kwamen van zijn oorspronkelijke werk.

Succes bij tijdgenoten is altijd slecht voor iemands latere artistieke reputatie; een grote produktie eveneens.

De Bois' rechtvaardige critica 'Historie' heeft haar laatste woord nog niet gesproken en zal dit ook nooit kunnen doen, want zelfs haar oordeel is vergankelijk en per definitie van tijdelijke aard.



80. Laat landschap, doek 50x65 cm.

Tentoonstellingen. Met aanvullingen op de boekuitgave van 2011.

Gepoogd is zoveel mogelijk tentoonstellingen te noemen waar werk van Gorter tijdens zijn leven te zien was, met daarna de belangrijkste postume exposities. Opgenomen zijn alleen tentoonstellingen waarvan een catalogus of een recensie met vermelding van Gorters werk beschikbaar is in eigen archief, bij de RKD, in het digitale krantenarchief (*Delpher*) van de KB, in de bibliotheek van het Van Gogh Museum, of in het archief van Arti.

Solo-tentoonstellingen waren tijdens zijn leven nog vrij ongebruikelijk, maar die te Almelo in 1896, bij Buffa in 1898, bij Oldenzeel in 1900, bij Pictura te Groningen in 1916, bij Buffa in 1922 en in het Zutphens Museum van 1930 kunnen deze titel zeker dragen. De 'Groepen-tentoonstellingen' bij Pulchri en Arti, met tussen de 7 en 11 werken waren echter ook een soort kleine solotentoonstellingen.

Bij Buffa zal vanaf 1896 meestal wel werk van hem hebben gehangen, dit is niet in de lijst opgenomen.

Incidentele exposities bij andere kunsthandels wel, voor zover er een recensie of een catalogus van te vinden was. (Hoewel het dan vaak om werk ging dat niet direct bij G. vandaan kwam, maar op veilingen of elders was gekocht.)

Enkele postume tentoonstellingen staan ook vermeld; hiervan zijn in ieder geval die met werk uit de nalatenschap opgenomen.

De catalogi uit de afgelopen 60 jaar van vrijwel alle bekende, in deze periode gespecialiseerde kunsthandels, bevatten vaak werk van hem (en zelfs een enkele keer van zijn moeder), maar deze zijn niet vermeld.

De belangrijkste tentoonstellingen zijn aangegeven met een *.

Als Gorters inzendingen meer dan twee werken omvatten staat het aantal tussen haakjes vermeld.

De titels van de eerste verkochte werken en titels die een schilderlocatie aangeven zijn eveneens vermeld.

- 1887 - Eerste keer iets tentoongesteld en eerste verkocht schilderij: *Lenteavond* (volgens M. Marx-Koning)
- 1888 - Zwolle, Harmonie; Loterij Vereeniging voor Teekenonderwijs t.b.v. arme leerlingen: *Bloemen*
- 1889 - Kunstenaarsvereniging Pictura, Zutphen: *Een Zomervoormiddag* (verkocht)
- 1890 - Arti, Amsterdam: voorjaarsstent.: *Mei*, aquarel, (verkocht)
 - Arti, najaarstentoonstelling: *Langs het Bosch*, schilderij (verkocht).
 - 'Driejaarlijkse Tentoonstelling van Kunstwerken door Levende Meesters', Academie, Den Haag (*Zomer*, verkocht).
 - 'Eerste Internationale Tentoonstelling van Kunstwerken door Levende Meesters te Arnhem' (*Lente*, aangekocht voor verloting.)
 - 'Tentoonstelling van Kunstwerken door Levende Meesters', Maastricht (*Zomer*)
 - Portefeuille Arti, door het land; o.a. 'Kunst zij ons Doel', Haarlem
- 1891 - Arti, tekeningen, Amsterdam (2)
 - Najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam (o.a.: *Twentsch Binnenhuisje*; nr. 57: *Onder de Wilgen* aangekocht v. w. Koninklijke Subsidie.)
 - Driejaarlijkse L. M., Academie Rotterdam
 - Pulchri Studio, Den Haag (eerste keer)
- 1892 * 'Tentoonstelling van schilderijen, aquarellen en etsen van hedendaagse en vroegere schilders uit Overijssel', Gebouw der Stad, Zwolle (3, cat. RKD; t. m. 1 verkocht)
 - Najaarstent. Arti, Amsterdam (2, o.a.: *Zandweg in Drenthe*;))
 - Driejaarlijkse L. M., Tentoonstellingsgebouw Nieuwezijds Voorburgwal, Amsterdam (2)
- 1893 - Voorjaarsstent. Arti, Amsterdam (2 tek.. nr. 32 *Heideweg (Herfst)* aangekocht voor verloting)
 - Driejaarlijkse L. M., Academie Den Haag, (2 w.o.: *Bij Loosdrecht*)
 - Tweede Int. L. M., Arnhem (o.a.: *Aan de Vecht*; nr. 113 *Een warme Dag* verkocht).
 - Tentoonstelling aankopen Ver. tot Bevordering van Beeldende Kunsten, 'Zaal Bouwkunst', Amsterdam (Arti was in verbouwing)
- 1894 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam
 - Pulchri, Den Haag: Kunstbeschouwing portefeuille aquarellen (*November*, verkocht)
 * 'Jahresausstellung', Glaspalast München (eerste keer)
 * Driejaarlijkse L. M., Rotterdam. (2, Hieraan deed ook zijn moeder mee met een aquarel.)
 - '(Jubiläums-) IIIe Internationalen Kunst-Ausstellung', Künstlerhaus, Wenen (Arti- en Pulchrileden)

- Portefeuille Arti, Kunstliefde, Utrecht en Artibus Sacrum, Arnhem
 - * Pulchri Studio, Den Haag groepestent. (*Zandweg in Drenthe*, verkocht; 21 dec. doorlopend tot 3 jan. '95; adv. *Dagblad v. Zuid Holland & 's Gravenhage*)
- 1895
- Arti, voor- en najaarstent: beide tekeningen (2 + 2, 1 verkocht voor verloting)
 - * Jahresausstellung, Glaspalast, München (1 sch., 1 aquar.)
 - * Driejaarlijkse L. M., Amsterdam (2, vanaf dit jaar in het Sted. Mus.)
 - Vierjaarlijkse L. M., Mus. v. Oudheden, Groningen (nr. 1300 aangekocht verloting)
 - Pulchri Studio, Den Haag: Kunstbeschouwing tek. (1 verkocht)
 - Sint Lucas, reizende tent. 'Portefeuille', aquarellen en tekeningen: 'Maison Pinksen' Amsterdam; Academie Rotterdam e.v. (eerste keer bij St. Lucas)
 - Kunstliefde, Utrecht e.a. plaatsen: Portefeuille Arti
 - Kunst-Salon Louis Bock, Hamburg, (2 aqua. rec. *Hamburger Correspondent*)
- 1896
- Stedelijk Mus. Amsterdam: Tent. ter ere van A. Allebé's 25 jarig leraarschap op de Rijksacademie
 - * Keizerlijke Academie van Wetenschappen, St. Petersburg; expositie van Arti-leden en beroemde voorgangers (w.o. Van Gogh) i.s.m. Kunstenaarsvereniging van St. Petersburg (Cat. RKD; duurde tot in '97)
 - * Solotentoonstelling te Almelo, Sociëteit, (14 sch. en 3 aquar.; o.a: *Dooiweer-Amsterdam, Zandweg in Drenthe en Beek bij Delden*; rec.: *Nieuws v.d. Dag* 13/03/1896)
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam (3, waarvan 2 voor verloting in 1897 gekocht. Wilhelmina trok 1 daarvan: *Onder de Wilgen*)
 - Vierjaarlijkse L. M., Den Haag (*Zandweg in Drenthe*).
 - * Pulchri, Den Haag (3)
 - Kunsthandel Frans Buffa & Zn, Amsterdam (eerste keer in etalage; *Alg. Handelsbl.* 25/10/1896)
 - * 'Internationale Kunst-Ausstellung: 200 jr. Kön. Akademie der Künste', Landesausstellungsgebäude (Glaspalast), Berlijn (eerste keer; rec.: *Nieuws v.d. Dag* 12/8/1896)
 - Portefeuille (zie 1895) met tekeningen van St. Lucas-leden wordt in diverse plaatsen getoond, o.a. bij Kunstliefde in Utrecht en Fr. Hals mus. in Haarlem.
 - * 'Zesde Jaarlijkse Tent. Vereeniging St. Lucas', Panoramagebouw Amsterdam (eerste keer; *Nieuws v.d. Dag* 13/04/1896)
- 1897
- Voor- (4 tek.) en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam
 - 'VII. Internationale Kunstausstellung', Glaspalast München
 - Vierjaarlijkse L. M., Arnhem
 - Vereeniging Sint Lucas, Stedelijk Museum, Amsterdam
 - Door Buffa georganiseerde groepstent. van aquarellen, Harmonie, Zwolle
 - Portefeuille Pulchri reist door het land (1 verkocht)
 - * Groepentoonstelling Pulchri, Den Haag (10; 23 dec. t/m 5 jan. 1898, rec. *Nieuws v.d. Dag*, 01/01/1898; 1 verk.)
 - * Ie Internationale Kunstausstellung, Dresden (2; Arti en Pulchrileden)
- 1898
- * Kunsthandel Frans Buffa & Zn, Amsterdam (cat. RKD, 38 sch., 8 aquarellen, w.o.: *Brug te Asele, Zandgroeve te Bentheim, Bij Abcoude*; 5 verkocht)
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam (o.a.: *In Twenthe*)
 - * Sint Lucas, Stedelijk Museum, Amsterdam (3; 1 verkocht)
 - Haagse Kunstkring, Den Haag (eerste keer)
 - 'Jahresausstellung', Glaspalast München
 - 'IV Exposicion de Bellas Artes e Industrias Artisticas', Barcelona (cat. RKD, afbeelding)
 - 'Vierjaarlijkse', Pictura, Mus. voor Oudheden, Groningen (2; rec. Pol de Mont, *Alg. Handelsbl.* 10-4; 1 aangekocht verloting)
 - Vierjaarlijkse L.M., Rotterdam
 - Portefeuille St. Lucas o.a. in Mus. voor Kunstnijverheid, Haarlem en Sociëteit, Almelo.
 - Pulchri, De Haag: Kunstbeschouwing (1 verkocht)
 - Kunstzaal Ebel, Arnhem
- 1899
- * Arti: Kunstbeschouwing (tek. van G., N. van der Waay en mej. C. Kool; 3 verk.)
 - Arti, Amsterdam, najaarstentoonstelling (3, o.a. tekening: portret M.J. Bouman-de Lange; 2 verk.)

- 'Jahresausstellung', Glaspalast München;
 - Vierjaarlijkse L. M., Sted. Mus., Amsterdam
 - * St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam (4, waarvan 2 verk.)
 - 'Getekende Portretten', Haagse Kunstkring, Den Haag (portret M.J. Bouman-de Lange)
 - Voorjaarstent., Pulchri, Den Haag (1 verk.)
 - Verenigingslokaal St. Lucas (Rokin 104) Tekeningen
 - 'Vereniging De Laeckenhalle', Museum Lakenhal, Leiden (2)
 - Sociëteit Almelo, portefeuilles Pulchri en H.K.K. (ook Moeke)
 - Christies, London: veiling coll. t.b.v. 'Netherlands Benevolent Society'
- 1900 * Solo-tentoonstelling bij Oldenzeel, Rotterdam (16 sch., 5 aquarellen 22 tekeningen, o.a: *Watermolen te Delden*)
- * Wereldtentoonstelling te Parijs (Mention Honorable)
 - * St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam (5, waarvan *Lentedag* aangekocht voor bruikleen aan Sted. Mus.)
 - 'Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft', Künstlerhaus, Wenen (cat. internet)
 - Voor- (3) en najaarstentoonstelling (3) Arti, Amsterdam
 - Tentoonstelling ten bate van Vereniging Apollo (oudere toneelspelers) Arti, Amsterdam
 - Pulchri, Den Haag
 - Kunstzaal Prinsengracht, Den Haag: tent. en veiling ten bate van nieuwbouw Pulchri.
 - Haagse Kunstkring, Den Haag
 - Ned. school v. Nijverheid en Handel, Enschedé (aquarel/ tek.) Arti-leden (jan.)
- 1901 * St. Lucas, Sted. Mus. Amsterdam (5, o.a.: *Herfst in 't bosch te Bentheim* en *Avondstudie-Drenthe*)
- Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam
 - VIII. Internationale Kunstausstellung, Glaspalast München
 - Tweede vierj. L. M., Arnhem
 - Zomer- en Najaarstent. Pulchri, Den Haag
 - Kunstgenootschap, Enschedé (o.a. met Toorop en Voerman) (okt.)
 - Tableau vivants met decors ontworpen samen met J. van Oort in Hollandse Schouwburg, Amsterdam, t.b.v. Ned.-Israëlitische Bewaarschool voor Minvermogenenden.
 - Kunstliefde Utrecht, gebouw Kunsten en Wetenschappen, kunstbeschouwing samen met Willy Sluiter; tekeningen.
- 1902 * Museum te Elberfeld (tegenwoordig Mus. Von der Heydt, Wuppertal) verwerft schilderij *Lente*.
- * St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam (4)
 - * 'Jahresausstellung, Glaspalast' München, (schilderij verkocht)
 - Collectie V.V.V.H.K., Sted. Mus., Amsterdam
 - 'Nosokomosfonds', tent. en veiling (t.b.v. verpleegsters) door St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam (o.a: *Bij Zuidlaren*)
 - Vierjaarlijkse L. M., Rotterdam
 - Vierjaarlijkse L. M., Groningen
 - Zomertent. Pulchri, Den Haag
 - Haagse Kunstkring, Den Haag
 - 'Pro-Boer', Sted. Mus., Amsterdam (tent. en verloting t.b.v. strijd Zuid-Afrikaanse Boeren)
 - Idem, Kurhaus, Scheveningen
 - St. Lucasleden in Riga en Helsingfors (Helsinki)
- 1903 * 'Groepen-tentoonstelling', Pulchi, Den Haag (11) en Najaarstent. (aquarellen)
- St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam (4)
 - Vierjaarlijkse L. M., Amsterdam (3)
 - Vierjaarlijkse L. M., Leeuwarden
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam (o.a: *Heide bij Zuidlaren*)
 - * Salon de la Société des Artistes Français, Grand Palais, Parijs (eerste keer)
 - 'Jahresausstellung, Glaspalast' München
 - 'Holländische Sezession - Jung-Holländische Kunst', Rathaus Wiesbaden, Duitsland (St. Lucas-leden; rec. *Wiesbader- und Frankfurter Zeitung*)

Niet doorgestaan door staatsgreep: Koninklijke Internationale Tentoonstelling te Athene (bestuur St. Lucas en C. Dake vormen commissie: *Nieuws v.d. Dag* 29/12/1902.

- 'Niederländische Kunstausstellung', Kaiser Wilhelm Museum Krefeld (rec. *Kunstchronik*)
- Württembergischer Kunstverein, Württemberg (Arti/Pulchri)

- 1904 * Salon de la Société des Artistes Français (Mention Honorable) en het daar aangekochte 'Chemin de Bruyères' in het Musée du Luxembourg, Parijs.
 * Universal Louisiana Purchase Exposition, St. Louis U.S.A. (Zilveren Medaille).
 * 'Studies en Schetsen', Arti, Amsterdam (11, w.o.: *Drenthse Woning, Bij Delden-Carelshaven, Bij Abcoude, Boerderij aan 't Gein, Herfstdag bij Almelo*).
 - St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam (*Bij Almelo*)
 - Voorjaarstent. Pulchri, Den Haag (*Heide bij Zuidlaren, Karelshaven-herfst*)
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, en ook Emma-hulde tent. Arti, Amsterdam
 - Kunsthandel Goupil, (d.w.z. Boussod et Valadon), Den Haag (rec.)
 - 'Dutch Exhibition', Whitechapel Art Gallery, Londen (cat. RKD, rec.)
 - 'Internationale Kunstausstellung', Düsseldorf (cat. RKD, rec.)
 - Collectieve inzending St. Lucas naar Zürcher Kunstverein, Zürich; daarna naar Basler Kunstverein, Basel en Sächsische Kunstverein, Dresden (Jaarverslag St. L.)
 - Collectieve inzending St. Lucas: 'Exposition International' in Grand Palais, Parijs (Jaarverslag St. L.)
 - 'Leententoonstelling', Soerabaja (met o.a. Toorop en Sluyters; rec. Soerabaja's nwsbl.)
- 1905 * IX. Internationale Kunstausstellung, Glaspalast, München (Gouden Medaille 2e klasse)
 * Künstler Haus, Berlin: Arti- en St. Lucasleden; deze tentoonstelling ging daarna naar Heidelberg, Stuttgart, Breslau, Leipzig. (rec., Jaarverslag St. L.)
 - Kunst-Verein, Frankfurt: Arti-leden
 - Voor- (met Verein Berliner Künstler) en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam
 - St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam
 - Collectie V.V.V.H.K., Sted. Mus., Amsterdam
 - Wereldtentoonstelling te Luik (G. in commissie; 1 verk.)
 - Pulchri, Den Haag
 - Derde vierjaarlijkse Levende Meesters, Arnhem (G. in jury, met o.a. Witsen)
 - Salon S.A.F., Parijs
 - St. Lucasleden; Museums-Verein, Elberfeld, daarna (1906) langs musea te Darmstadt, Braunschweig, Aken, Chemnitz en Dresden (Jaarverslag St. Lucas; *Kölnische Zeitung* 23 okt.)
- 1906 * Salon S.A.F., Parijs (Gouden Medaille 3e klasse voor: *Soir d'Hiver*).
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam
 - Pulchi, Den Haag (voor- en najaarstent.)
 - St. Lucas, Sted. Mus., Amsterdam (25-jarig jubileum)
 - Tent. ex-leerlingen van Rijksnormaal- en Kunstnijverheidsschool verbonden aan het Rijksmuseum, Sted. Mus., Amsterdam ('25 jaar Museumscholen', Gorter voorzitter organisatie).
 - Arti- en St. Lucasleden; vervolg tournee door Duitsland: Düsseldorf, Keulen, Hamburg, Münster, Mannheim en München, (Jaarverslag St. Lucas)
 - Gallery 'Salon d'Art', Los Angeles (rec. *L.A. Herald*, 12 aug.)
 - Vierjaarlijkse L. M., Rotterdam
- 1907 * Vierjaarlijkse L. M., Amsterdam (Gouden Med. van de Stad Amsterdam)
 * Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlijn (schilderij gekocht door Fürst von Carolath-Beuten)
 * Salon S.A.F., Parijs
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam
 * Pulchri, Den Haag groepentent. (o.a. *Beek bij Vorden*)
 - 'Eleventh Annual Exhibition', Carnegie Institute, Pittsburgh U.S.A.
 - 'Aquarellen en tekeningen van moderne meesters, en een coll. tek. van Kees van Dongen', Kunsthandel C.M. van Gogh, Amsterdam.
 - Vereniging Pictura Groningen; Gr. Museum, leen-tentoonstelling in nieuwe vleugel (2)

- 'V Exposición Internacional de Belles Artes é Industrias Artísticas', Palau de Belles Artes, Barcelona (G. in organisatiecommissie: *Nieuws v.d. Dag* 17/11/1907)
 - Sint Lucas, Sted. Mus., Amsterdam; najaarstent.
 - Friese Maatschappij voor Teeken- en Schilderkunst, Leeuwarden
 - Alg. Ned. Verbond, Paramaribo, Suriname
 - Vereniging Pictura, Zutphen (aquarel)
- 1908
- * 'Studiën en Schetsen', Arti, Amsterdam (10, o.a.: *Kasteel te Ruurlo*)
 - * 'Twelfth Annual Exhibition', Carnegie Institute, Pittsburg U.S.A.
 - Salon S.A.F., Parijs
 - Grosse Berliner Kunstausst., Berlijn
 - Kunstverein, Frankfurt en Hamburg (Arti- en Pulchrileden)
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam(o.a.: *Bij Zuidlaren*)
 - Pulchri, Den Haag
 - Haagse Kunstkring, Den Haag
 - Aangekocht schilderij Teylers Museum, Haarlem (*Nieuws v.d. Dag* 21/01/1908)
 - Santiago (Chili) ?, (G. in commissie)
- 1909
- * 'X. Internationale Kunstausstellung' Glaspalast, München (in Ned. jury)
 - Stedelijk Museum, Amsterdam: particuliere schenking schilderij (V.V.V.H.K.)
 - Teylers Museum, Haarlem: aangekocht schilderij.
 - Salon S.A.F., Parijs,
 - 'Grosse Kunstausstellung', Kunstpalast, Düsseldorf
 - * 'Grosse Berliner Kunstausstellung', Berlijn (*Oktober* afgebeeld in cat.)
 - Voor- en najaarstentoonstelling, Pulchri, Den Haag,
 - Voor- en najaarstentoonstelling, Arti, Amsterdam
 - Vierde Vierjaarlijkse L. M., Arnhem.
 - 'Dutch Painting', Klackner Gallery, New York (met J. v. Essen en W. Sluiter; rec. *N.Y. Times*, 28 feb.)
 - Haagsche Kunstkring, Den Haag
 - Arti-leden (9) bij 'Ver. Almelo Vooruit', Almelo
 - 'Ned. Indische Kunstkring' te Batavia, Soerabaja en Medan.
 - Galerie Schulte, Berlijn (rec. *Kunstchronik*)
- 1910
- * Salon S.A.F., Parijs: (*Paysage d'Hiver*: Gouden Medaille 2e kl. - hoogste voor buitenlanders)
 - Het door hem gerestaureerde (d.w.z. lucht en landschap opnieuw geschilderd) Panorama '*Het Beleg van Haarlem*' in het Panoramagebouw, Amsterdam.
 - Grosse Berliner Kunstausst., Berlijn
 - * 'Esposizione Internazionale', Buenos Aires (Zilv. Med., sch. verkocht)
 - * Nederlandse kunstafdeling Wereldtentoonstelling Brussel (in Jury)
 - Wintertent. Pulchri, Den Haag
 - Haagse Kunstkring, Den Haag
 - Voor- en najaarstentoonstelling Arti, Amsterdam
 - Kunsthandel Caramelli & Tessaro, Amsterdam (rec.)
 - 'Moderne Meesters', Kunstzaal Reckers, Rotterdam
 - Tent. en verloting t.b.v. kinderherstellingsoord, Gebouw Odeon, Amsterdam (ook P. M.)
 - Herbert Hallet Gallery, Los Angeles (rec. *L.A. Herald*)
 - Arti-leden bij Kunstverein, Museum Leipzig
 - Salon Aktuaryus, Wiesbaden
 - 'Het Dier in de Kunst', Rotterdamse Kunstkring, Rotterdam
- 1911
- * Voorjaarstentoonstelling Arti, Amsterdam (*Winternacht*: Gouden Arti-Medaille der Koningin)
 - * Ned. afd. van de 'Esposizione Internazionale', Rome (in Commissie)
 - * 'Peintres Hollandais Modernes' in Galerie Barbazanges, Parijs
 - Salon S.A.F., Parijs
 - 'Grosse Berliner Kunstausstellung', Berlijn

- Voorjaarstent. Pulchri, Den Haag (rec. *NRC* en *Onze Kunst*)
 - 'Friese Maatschappij voor Tekenen- en Schilderkunst', Leeuwarden (Leeuw. Courant 05-05)
 - Benefit-veiling t.b.v. zieke toneelspeler Alex Post, C.F. de Roos & Co, Amsterdam (Ook P. M.)
 - 'Aquarellen' Kunstzaal Van Delden, Amsterdam (2)
- 1912 * 'Stedelijke Internationale Tentoonstelling v. werken v. L. M.', Sted. Mus., Amsterdam.
- Salon S.A.F., Parijs
 - 'Esposizione Internazionale', Barcelona (in Jury)
 - Arti, voor- en najaarstent.
 - 'Keuzetentoonstelling Kunstwerken van Hollandse Levende Meesters', Nijmegen (rec. *NRC.*, cat. RKD)
 - Kunsthandel L. van Zanten, Rotterdam (rec. *NRC*)
 - 'Zwols Bezit'; Zwolse verzamelaars (3 aquarellen)
 - Hackley Art Gallery (museum) Muskegon, Michigan V.S.
- 1913 * 'XI. Internationale Kunstausstellung', Glaspalast München (Gouden Medaille 1e kl.)
- Salon S.A.F., Parijs
 - 'Keuzetentoonstelling n.a.v. Eeuwfeest herstel Nederlandse onafhankelijkheid', Arti
 - Ned. afd. Wereldtentoonstelling Gent (in commissie)
 - 'Grosse Berliner Kunstausstellung', Berlijn
 - Kunstzalen Unger & Van Mens, Rotterdam
 - Vijfde Vierjaarlijkse L. M., Arnhem (Kon. Wilhelmina koopt hier *Winter*)
 - Kunsthandel Caramelli & Tessaro, Utrecht (rec. *NRC*)
 - Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst, Tilburg (bericht *Tilburgse Courant*, 27/05/1913)
 - French Gallery, Wallis & Son, Londen
- 1914 * 'Annual Summer Exhibition', Royal Academy, Londen
- 'Exposition Internationale des Peintres de Neige', Galerie Reitlinger, Parijs
 - * Walker Art Gallery (Municipal Museum), Liverpool.
 - * 'Modern Dutch Art', French Gallery (Wallis & Son), Londen (rec. *NRC*)
 - Jahresausstellung, Glaspast München.
 - Salon S.A.F., Parijs
 - 'Grosse Berliner Kunstausstellung', Berlijn
 - Zomertent. Pulchri, Den Haag (*Straat in Caïro*)
 - 'Holländische Kunst von 1870 an', Galerie Pisko, Wenen (org: Larensche Kunsthandel; rec. *NRC*, cat. RKD)
 - Larensche Kunsthandel op 'Koloniale Tentoonstelling', Semarang, Indië
- 1915 * 'Panama-Pacific International Exhibition', San Francisco (Gouden Med.; cat: RKD)
- * Royal Scottish Academy, Edinburgh.
 - Public Library and Museum, Omaha, V.S. (aangekocht schilderij)
 - Arti, benefit-tent. 'Nationaal Steuncomité'
 - Arti, voorjaarstent.
 - Wintertent. Pulchri, Den Haag
- 1916 * Solo-tentoonstelling van vooral studies in de zalen van 'Genootschap Pictura', Groninger Museum (meer dan 40)
- Arti-leden bij 'Kunstkring Soerabaja', Semarang, N.O.I.
 - Voorjaarstent. Arti, Amsterdam
 - Larensche Kunsthandel, Amsterdam (rec. *NRC*)
 - Kunsthandel Caramelli, Utrecht; tent 125 jr. bestaan
- 1917 * Moderne Nederlandse Kunst, Kopenhagen (7 schilderijen; verslag op kaartje door organisator A.L. Koster en *Algemeen Handelsblad*, 15-05-1917)
- Voorjaarstent. Arti, Amsterdam
 - Vierjaarlijkse L. M., Rotterdam
 - Whitmore Gallery, Omaha, V.S. (groot schilderij 'Springtime'; rec. *Picture & Art trade Journal*)

- 1918 - Voor- en najaarstent. Arti, Amsterdam
 - Veilingtentoonstelling collectie wijlen H.L. Berckenhoff, Kunsthuis Kleykamp, Den Haag: (rec. *NRC*)
 - Zomertent. Pulchri, Den Haag
- 1919 * 'Kunsttentoonstelling georganiseerd door Ver. St. Maarten', Gebouw K. & W., Jaarbeurs Utrecht (Gouden Med.).
 - 'Keuzetentoonstelling' Arti, Amsterdam
 - Najaarstent. Pulchri, Den Haag
 - Het Nationaal Zeemansfonds - Sted. Mus., Amsterdam
- 1920 * 'Modern Dutch Art', Public Art Gallery, Brighton en daarna te Blackpool, Bradford en Sutherland. ('Vereniging Nederland in den Vreemde', cat: RKD)
 * Biënnale XII, Venetië, (2 werken) (rec. *Els. 31, dl 61*)
 - 'Van Gogh & Living Dutch Masters', Montross Gallery, New York (rec.?)
 - 'Tentoonstelling Ned. Kunstkoopersbond', Sted. Mus., Amsterdam
 - Ver. 'St. Maarten', Gebouw K. & W., Jaarbeurs, Utrecht
- 1921 * 'Modern Dutch Art', Whitechapel Art Gallery, Londen (Vereniging 'Nederland in den Vreemde', cat: RKD)
 - 'Exposició de pintores holandeses dibujos', Retiropark Madrid (ver. 'Ned. in den Vreemde', cat: RKD)
 - Salon S.A.F., Parijs
 - Voor- en najaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas voorjaarstent., Sted. Mus., Amsterdam
 - St. Lucas (dec/jan), Sted. Mus., Amsterdam (3 studies)
 - Voor- en najaarstent., Pulchri, Den Haag
- 1922 * Solo-tentoonstelling van 22 in Noorwegen gemaakte werken bij Fr. Buffa, Amsterdam (met catalogus). Een dag eerder in Arti; speciaal ter bezichtiging door de Koningin.
 - 'Esposició d' Art', Palau des Belles Artes, Barcelona (Vereniging 'Nederland in den Vreemde')
 - 'The Vose Collection', The Detroit Institute of Arts, Detroit, V.S. (cat. int.)
 - Salon S.A.F., Parijs
 - Voor- en najaarstent., Arti, Amsterdam (*Hoogvlakte bij Hellesylt*)
 - Voor- en najaarstent., Pulchri, Den Haag
 - Collectie V.V.V.H.K., Sted. Mus., Amsterdam
- 1923 - Salon S.A.F., Parijs
 - 'Nederlandse Beeldende Kunst 1898-1923', Sted. Mus., Amsterdam (i.v.m. Regeringsjubileum Koningin)
 - Arti, voorjaarstent.
 - St. Lucas (dec/jan) Sted. Mus., Amsterdam (2 studies, o.a: *Op het Loo*)
 - 'Exhibition of Recent Paintings by A.M. Gorter', Findlay Art Gallery, Kansas City, V.S. (jaar onzeker; aantal werken onbekend, vouwblad).
 - Jubileum-tentoonstelling Fr. Buffa & Zn, Amsterdam
 - 'Forth Annual Exhibition of the Dallas Art Association', Museum of Art, Dallas
- 1924 - Arti, voor- en najaarstent.
 - St. Lucas (dec./jan.) Sted. Mus., Amsterdam (4 studies)
- 1925 - 'Jubileumtentoonstelling 650 jaar Amsterdam', Sted. Mus., Amsterdam
 - Salon S.A.F., Parijs.
 - Voor- en najaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas (apr./mei) Sted. Mus., Amsterdam
 - Royal Academy, National Society of Painters, Sculptors and Gravers, Londen
 - P. Potter-tentoonstelling, Stadhuis, Enkhuizen
- 1926 * 'Exposition Hollandaise' in het Musée du Jeu de Paume, Parijs
 * 'Buitenlandse schilderkunst in Frans staatsbezit', Musée du Jeu de Paume, Parijs (rec. *Het Vaderland*)
 * 'Salon de la Société Royale des Beaux Arts de Liège', Paleis Schoone Kunsten, Luik
 - Salon S.A.F., Parijs

- Voorjaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas (dec./jan.) Sted. Mus., Amsterdam (3 studies)
 - Kunsthandel Th. Vlas, Amsterdam (bericht *NRC*)
- 1927
- Salon S.A.F., Parijs
 - Voorjaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas (apr./mei) Sted. Mus., Amsterdam (4 studies)
 - Sociëteit Enschedé, 'Nationale Kunsthandel'
- 1928
- Salon S.A.F., Parijs
 - Voor- en najaarstent. Arti, Amsterdam (*Beek te Vorden*)
 - 'Nederlandse Meesters', Kunsthandel A. de Haan, Rotterdam (rec. *NRC*)
 - Museum Boymans, Rotterdam: schilderij legaat van verzamelaar D. J. Schepp (ber. *NRC*, 10/03)
 - 'In Consten Eén', Waag, Nijmegen
- 1929
- * '100 jaar Ned. Schilderkunst' in Museum voor Moderne Kunst, Brussel
 - * 'Studies in elk materiaal', Arti, Amsterdam(7, o.a.: *Bij Wolde-Delden*)
 - Salon S.A.F., Parijs.
 - 'Exhibition of Dutch Art', Glasgow en Edinburgh (Arti- en Pulchri-leden)
 - 'Ausstellung Holländischer Kunst 1850-1929', Künstlerhaus, Wenen (cat. RKD)
 - Voor- en najaarstent., Arti, Amsterdam
 - Kunsthandel 'De Protector', Rotterdam
- 1930
- * Biennale XVII, Ned. paviljoen, Venetië
 - Salon S.A.F., Parijs
 - Najaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas '50 jaar' (nov.) Sted. Mus., Amsterdam
 - * Zutphens Museum (in het Wijnhuis, dec.-jan. '31), solo (20)
- 1931
- Moderne Kunst Museum, (Prins Paul Mus.) Belgrado, Joegoslavië; Schilderij deel uitmakend van schenking Nederlandse kunst door Ver. Ned. in den Vreemde.
 - Salon S.A.F., Parijs.
 - Voorjaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas (feb./mrt) Sted. Mus., Amsterdam
 - Artileden in Pulchri, Den Haag
 - 'Studies in elk materiaal' Arti, Amsterdam (3)
- 1932
- Salon S.A.F., Parijs.
 - 'Ned. Levende Kunstenaars', Ned. Fed. v. Beeldende Kunstenaarsverenigingen, Sted. Mus., Amsterdam
 - Voor- en najaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas (jan.) Sted. Mus., Amsterdam
 - St. Lucas (mei) Sted. Mus., Amsterdam
 - St. Lucas (nov.) Sted. Mus., Amsterdam
 - 'Kunst in Nood', Pictura, Groningen
 - Tent. ten bate van Joodse vluchtelingen, Geb. Leesmuseum, Amsterdam
 - Jubileumtentoonstelling universiteit Amsterdam (UVA)
- 1933
- Salon S.A.F., Parijs
 - Pulchri (jan.)
 - Voorjaarstent. Arti, Amsterdam
 - St. Lucas (nov.) Sted. Mus., Amsterdam (postuum)
- 1934
- * Herdenkingstentoonstelling Arti, Amsterdam (27 werken in aparte zaal bij keuzetentoonstelling met: B. Westendorp-Osieck, Coba Ritsema, A. Colnot en M. Monnickendam)
- 1935
- 'Veertig jaar Stedelijk Museum', Sted. Mus., Amsterdam

- 1936 - Rijksmuseum Twente, Enschedé; het door vrienden, w.o. Jan v. Heek, geschonken schilderij.
- 1937 - Twee werken uit nalatenschap op tentoonstelling 'Het Hollandse Landschap' bij Kunstzaal Reeker, Haarlem.
 - 'Winnaars der Medaille van de Koningin 1901-1937' Arti, Amsterdam
 - 'Nederlandse Kunst vanaf 1850 uit Eindhovense collecties', Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven
- 1938 - 'Nederlandsche Kunst ten tijde van 40 jr. Wilhelmina', Bataviaasche Kunstkring, Batavia
- 1939 - Tentoonstelling bij Eeuwfeest Arti, Amsterdam
- 1948 - Collectie V.V.V.H.K., Sted. Mus., Amsterdam
- 1960 - Collectie Robbenhaar, Stadhuis Almelo
- 1975 - Galerie Roelof Lenten, Epse, meer dan vijf werken uit nalatenschap. (Cat.)
- 1978 - 'Drentse kunst gekocht', Drents Museum, Assen
- 1983/84 * Grote overzichtstentoonstelling in Rijksmuseum Twente, Enschedé 'De andere Gorter' (ca 80 werken), daarna in: Stedelijk Museum te Zutphen, Stadsmuseum De Waag in Almelo en het Stadsmuseum 't Gevang te Doetinchem en Drents Museum te Assen (Cat.)
- 1996/7 - De Kunstcollectie v. d. Provincie Noord-Holland, Haarlem
- 2007 - 'Maaien en Zaaïen', Museum Kranenburgh, Bergen
- 2011 * Grote overzichtstentoonstelling Stedelijk Museum, Zutphen (Boekpresentatie)
- 2012 * Overzichtstentoonstelling Stadsmuseum, Almelo
- 2017 * Overzichtstentoonstelling Dorpskerk, Vorden



81. 'Bij Denekamp', doek 27x39 cm.

Bibliografie A.M. Gorter en G.C. Gorter - ten Cate Hoedemaker (chronologisch)

Opgenomen zijn alleen publicaties die een substantiële tekst, een reproductie met uitvoerig bijschrift, of een paginagrote reproductie omvatten. Niet opgenomen zijn lexica, catalogi van groepstentoonstellingen - tenzij die veel afbeeldingen bevatten - en korte recensies; alleen opvallende recensies zijn opgenomen.

De belangrijkste publicaties zijn met een asterisk (*) gemerkt.

- 1890 - *Opregte Haarlemsche Courant*, 11 aug.: 'De tentoonstelling te Arnhem'
- *De Portefeuille*, 16 aug.; J. v. Naaldwijk: 'De Arnhemse Tentoonstelling'
- 1891 - *De Kunst-Kroniek*, (8) ongepagineerd: houtgravure naar schilderij (ingebonden ex. RKD)
- 1895 - *Hamburger Correspondent*: „Kunst-Salon von Louis Bock“
- *Het Vaderland*, 24 nov.; Ego: 'Pulchri'
- 1896 - *Nieuws van den Dag*, 13 mrt.: 'Kunstbeschouwing Almelo'
- *Nieuws v.d. Dag*, 22 jan.: 'Tekeningen Arti'
- *Nieuws v.d. Dag*, 23 okt.: 'Arti'
- 1897 * *Wereldkroniek*, (4), nr. 39, 25 dec. p. 1; N. Ellensa (= Agatha Snellen): 'Eene Rozenkoningin', 2 afb.
- *Alg. Handelsblad*, 27-12, G.; 'Haagse Kroniek, de tweede groepen-tentoonstelling in Pulchri'
- *Dagblad v. Zuid-Holland en 's Gravenhage*, 22 dec.: 'Groepen Pulchri'
- *Nieuws v.d. Dag*, 16 apr.: 'Arti'(feest)
- 1898 * *Tentoonstelling van werken door A.M. Gorter*, catalogus Frans Buffa & Zonen, Amsterdam; 4 afb. en 1 fotoportret (ex. bij RKD is abusievelijk naderhand 1902 gedateerd).
- *N.R.C.*, 26 nov.; anon.: 'Letteren en Kunst' (recensie tent. Buffa, RKD)
- *Nieuws v.d. Dag*, 26 nov.; A.C. Loffelt: 'De landschapschilder Gorter bij Buffa'
- *Alg. Handelsblad*, 24 nov.; F.: 'Tentoonstelling A.M. Gorter'
- *De Telegraaf*, 24 nov.; H. Hendrix: 'Schilderijen en aquarellen van A.M. Gorter'
- 1899 - *Nieuws v.d. Dag*, 10 jun.; A.C. Loffelt: 'Sint Lucas'
- *Alg Handelsblad*, 2-12; 'Feest van de Maatschappij Apollo'
- *De Telegraaf*, 12 jun.; H. Hendrix: 'St. Lucas'
- *De Courant*, 28 mei: 'St. Lucas'
- 1900 * *Tentoonstelling A. M. Gorter*, catalogus Kunstzalen Oldenzeel, Rotterdam, jan., 1 afb.
- *Rotterdams Dagblad*, 19 jan.: 'Kunstzalen Oldenzeel te Rotterdam' (recensie RKD)
- *Wereldkroniek*, 26 mei p.1; 'Stedelijk Museum Amsterdam, coll. Six & St. Lucas' (met groepsfoto)
- *N.R.C.*, 28 jan.; 'Oldenzeel'
- *De Telegraaf*, 22 sept.; H. Hendrix: 'Sint Lucas'
- *Leeuwarder Courant*, 28 mei; 'Sint Lucastentoonstelling in het Stedelijk Museum'
- *Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage*, 19 jan.: 'Kunstzalen Oldenzeel'
- *Rotterdams Nieuwsblad*, 22 jan.: 'Tentoonstelling A.M. Gorter'
- *Nieuws v.d. Dag*, 18 mei: 'St. Lucas'
- *Leeuwarder Courant*, 28 mei: 'St. Lucas'
- 1901 - *Woord en Beeld*, aug. p. 21: paginagrote houtgravure schilderij; mei, pag. 31 idem.
- *Eigen Haard*, 9 nov. Pagina grote afb. schilderij Stedelijk Mus.
- 1902 * *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, (12) nr 4, apr.; Marie Marx-Koning: 'Arnold Gorter', p. 218-225, 12 afb.
- *Kunstchronik - Zeitschrift für Bildende Kunst*, N.F. XIII, Leipzig, p. 387; Corn. Bos: 'Holländische Brief'.
- *Woord en Beeld*, 149: paginagrote afb. tek. "Buiten in de herfst"
- *De Week*, 5 jul.; rec. St. Lucas, 1 afb.
- *Catalogus v. schilderijen, teekeningen en beelden in het Sted. Mus. bijeengebracht door de Vereeniging tot het vormen van een openbare Verzameling v. Hedendaagsche Kunst in Amsterdam*, Amsterdam

- *De Tijd*, 18 mei; Theo Molkenboer: 'Sint Lucas in het Suasso Museum'
 - *De Telegraaf*, 12 mei, H. Hendrix; 'Sint Lucas'
 - *De Telegraaf*, 9 apr., H. Hendrix; 'Elsevier'
 - *International Studio*, New York; H.N.-L.: 'Annual Spring exhibition, Amsterdam' (St. Lucas)
- 1903
- *Kunstchronik - Zeitschrift für Bildende Kunst*, N.F. XIV, Leipzig, p. 314; Corn. Bos: 'Kunstleben in Holland'
 - *De Amsterdammer*, 15 feb.; L. Lacomblé: 'Groepentoonstelling Pulchri'
 - *Nieuws v.d. Dag*, 7 feb. en 14 dec.; A.C. Loffelt: 'Groepentent. in Pulchri' en 'Najaarstent. Pulchri'
 - *De Telegraaf*, ? sept.; H. Hendrix: 'Vierjaarlijkse Amsterdam'
 - *De Telegraaf*, 22 feb. H. Hendrix: 'In Salomo's Troonzaal'
- 1904
- * *De ware Jacob*, 20 aug., p. 373, karikatuur: J. Rotgans; gedicht: J. Siedenburg
 - *De ware Jacob*, 30 apr., 'Macaroni met soepgroenten', karikatuur
 - *Op de Hoogte*, 15 juni: paginagrote reproductie.
 - *Onze schilders in Pulchri Studio*, Johan Gram; 'Het Schildersboek' dl. 2, p. 90
 - *Kritiek van beeldende kunst en kunstnijverheid*, nr. 1, A. Plasschaert: 'Gorter, de schilder', p. 33-36
 - *Nieuws v.d. Dag*, 15 apr., A.C. Loffelt: 'Studies en schetsen in Arti'
 - *Nieuws v.d. Dag*, 25 mei, A.C. Loffelt: 'St. Lucas'
- 1905
- *De Week*, 15 juli;: 'Arti te Berlijn', 1 afb. (RKD)
 - *Moderne Kunst* (XX/15, Berlin), Bijlage: pag. grote houtgravure 'Heideweg' (I.K. München) en tekst.
 - *Alg. Handelsblad*, ? mei, A. v. Veen: Arti-voorjaarstent.
 - *Nieuws v.d. Dag*, 3 nov.; A.C. Loffelt: 'Teekeningen in Arti'
 - *Op de Hoogte*, 13 mei; H.M. Krabbé: 'Arnold Gorter'
 -
- 1906
- * *De Prins*, 26 mei: 'De Kunstschilder A. M. Gorter', 3 afb.
 - 'Het land van Rembrandt', Karikatuur Albert Hahn: Van Hove en G. als Don Q. en Sancho P.
 - *Op de Hoogte*, oktober, H.M. Krabbé; 'Het zilveren jubileum' (Museumscholen, 1 afb.)
- 1907
- *Onze Moderne Meesters*, F.M. Lurasco, uitg. C.L.G. Veldt, Amsterdam, (alfabetisch); biografie met portret.
 - *De Prins*, 16 feb.; Pictor: 'Tentoonstelling Fr. Buffa', 1 afb.
 - *De Prins*, 6 jun.: 'Bij Frans Buffa te Amsterdam', 1 afb.
 - *Wereldkroniek*, 2 nov.; 'De najaarstentoonstelling bij Arti te Amsterdam', 1 afb.
 - *Het Leven*, 1 mrt.; paginagrote reproductie
 - *De Telegraaf*, 13 apr.; C. Kikkert: 'Arti'
 - *Groene Amsterdammer*, ? mrt.; W. Steenhoff: 'Arti'
 - *De Telegraaf*, 8 mei; C. Kikkert: 'Uit de Tijdschriften' (citeert Steenhoff)
- 1908
- *NRC*, 7 mrt.; H.L. Berckenhoff: 'Schetsententoonstelling Arti'
 - *La Revue Moderne Universelle*, ? jun.: 'Arnold Marc Gorter'
 - *Liberté*, 30 apr.; E. Charles: 'Deux Paysages', rec. salon
 - *Chronique des Arts*, ? mei; Roger Marx: 'Salle XXXVII; XLI', rec. salon
 - *Paris-Sport*, 3 mei; Griffé: rec. salon
 - *The Art of the Netherland Galleries*, David C. Preyer, London, p. 206: 'A. M. Gorter'.
 - *Eigen Haard* (14) 4 apr.; p222-224, 'Schilders op het water', boottocht Arti Nord-Deutsche Lloyd
 - *Onze Kunst*, ?; W. Steenhoff: 'Arti' ('panoramaschilder')
- 1909
- *Moderne Kunst* (23), Berlin, Beilage: pag. grote kleur repr.: 'Wintertag in Holland' (sch. op I.K. München)
 - *Het Leven*, 30 april, Arti; 1 afb.
- 1910
- * *Eigen Haard*, 8 okt., p. 645-650; J. v. Anstruwe: 'A. M. Gorter', 4 afb.
 - *Eigen Haard*, 2 juli, Panorama
 - *Nos Contemporains*, 'A. M. Gorter, Maler', Adolf Eckstein Verlag, Berlin (alfabetisch); biografie met portret.
 - *NRC*, 19 apr., H. Berckenhoff: 'Voorjaarstentoonstelling Arti'
 - *Wereldkroniek*, 26 feb.: 'Tentoonstelling Pulchri Studio', 1 afb.

- *Revue des Beaux Arts*, ? mei; L. de Saint-Valéry: rec. salon
 - *Monde et Theatre*, ? mei, G. Blivier: rec. salon
 - *Larousse Illustré*: beschrijving 'Paysage d'hiver'
 - *N.R.C., Alg. Handelsblad, Telegraaf, Nieuws v. d. Dag e.a.*, ca 1 jun.: 'Panorama Het beleg van Haarlem'
- 1911 - *Rome II*; 'Van en over alles en iedereen I', Louis Couperus; L.J. Veen, Amsterdam, p. 54, 57,58. (Bundeling van eerder in *Het Vaderland* verschenen stukken.)
- *De Week*, 20 apr.: 'Het bekroonde schilderij van A.M. Gorter'
 - *The Studio: Pen, Pencil and Chalk. A series of Drawings by contemporary European Artists*; Ph. Zilcken: 'Holland', Londen, p. 86, 129/131, 2 afb.
 - *Alg. Handelsblad*: 'Moderne Hollandsche schilderkunst te Parijs', rec. Gal. Barbazanges
 - *De Amsterdammer*, 20 aug. p. 6; Gorter schreef op verzoek een kort stukje bij het overlijden van J. Israëls.
 - *Paris-Sport*, 3 mei, Griffe; Le paysage de Gorter, 'Sablonnière' (Salon)
- 1912 - *De Kunst*, 18 mei, nr 225; N.H. Wolf: Vierjaarlijkse
- 1913 - *La Revue Moderne*, 25 dec.: 'A. M. Gorter'
- *Paris-Sport*, 29 apr.; Griffe: rec. Salon
 - *Les Chefs d'œuvre du Musée du Luxembourg*, Léonce Bénédict, Parijs (1 afb.)
- 1914 * *The Art of A. M. Gorter*; H.L. Berckenhoff, uitg: F. Buffa & Zn, Amsterdam, 14 p., 5 afb. (1e druk; in 1922 verscheen een bijgewerkte 2e druk; de erin genoemde data zijn niet altijd juist.)
- * *Meister der Farbe*; XI, heft 1, p.725; Alfred Ruhemann: 'A.M. Gorter', Seemann Verlag Leipzig, 1gr. kl. afb.
 - *L'Illustration*, 2 mei; (Salon) pag. grote kl. afb. 'Soleil d'hiver'.
 - *NRC*, ? jan.; H.L. Berckenhoff: rec. Pulchri
- 1915 - *Eigen Haard*, 25 dec. paginagrote repr.
- *Catalogue Panama - Pacific exposition*, San Francisco, paginagrote repr.
 - *De Prins*, 8 mei ; grote afb.
- 1916 - *N.R.C.*, 29 apr.; H.L. Berckenhoff: 'A.M. Gorter' (over Pictura exp.)
- 1917 - *Kunstmap II*, uitg. J.H. de Bussy; reproductie 'Winter' nr XI
- 1918 - *Morks Magazijn*, paginagrote repr.
- *Alg. Handelsblad* en *N.R.C.*, 27 dec. toespraak G. bij begrafenis Th. Schwartz
- 1919 - *Het Boek der Koningin* (na de wereldoorlog) Amsterdam, grote reproductie tekening
- 1920 - *Gedenkboek Jubileum W. Mengelberg*, 1 afb.
- 1921 - *Hollandsche Revue*, 1 mei, paginagrote repr.
- 1922 * *Catalogus van werken door A. M. Gorter geschilderd in den zomer 1922 op reis naar Noorwegen waarheen hij H.M. De Koningin heeft mogen vergezellen*, Fr. Buffa & Zn, 6 afb, tekst: Maria Viola.
- * *The Art of A.M. Gorter*, Fr. Buffa & Sons, Amsterdam. Tekst: H.L. Berckenhoff (heruitgave J. Siedenburg)
 - * *Algemeen Handelsblad*, 11 jul.; Annelèn: 'Onder de streep. Uit andere landen. De schilder A. M. Gorter over Noorwegen'.
 - *Het Leven*, 13 nov.; Simon Maris: 'Arnold Gorter's werk van z'n reis met de Koningin naar Noorwegen', 5 afb.
 - * *De Vrijheid*, 27 dec.; Edmond Visser: 'Bij Arnold Gorter'
 - *De Wereldkroniek*, 15 jul.; N.N.: 'Batavieren op de Noordkaap', 1 afb.
 - *Nieuws v. d. Dag*, ? nov.; Cornelis Veth: 'Tentoonstelling werken door A.M. Gorter'
 - *Panorama*, 1 nov. p. 7: 'Het Noorse werk van A.M. Gorter', 4 afb.
 - *De Amsterdammer*, 11 nov. p. 8; M. Hennis: 'Gorters Noorse Oogst'
 - *N.R.C.*, 10 nov.: 'Kunsthandel Buffa: A.M. Gorter'
 - *De Kunst*, 4 nov. p. 54-55 N. H. Wolff: 'A.M. Gorter, Tentoonstelling Noorse landschappen'

- *De Prins*, 17 jun.; grote foto met tekst
- 1923 - (±) *Exhibition of recent paintings by A. M. Gorter*, Findlay Art Gallery, Kansas City. folder, 8p, 1 afb.
 - *L'Illustration*, 2 mei, J. Baschet: rec.saloon, 1 afb
 - *Gedenkboek 1898-1923, t.g.v. het zilveren jubileum Koningin Wilhelmina*, Amsterdam, 1 afb.
 - *Officieel Gedenkboek Koningin W. 1898-1913*; W.H. Brugmans, 1 pag. grote kleurafb.
 - *Telegraaf en De Fabrieksboede* (J.C. v. Marken) 8 sept. 'Moeder en kind' (over Kon. en Juliana op reis Noorwegen)
- 1925 - *De Wereldpost*, 3 nr. 11, 16 jul. p. 210-211; anon.: 'Werken van A. M. Gorter',
 - *Le Temps*, ? mei; F. Thiébauld-Sisson: rec. Salon
 - *Propria Cures*, 9 mei; Menno ter Braak
 - *De Prins*, 26 nov.; 'A.M. Gorter - Heideweg', 1 afb.
 - *De Prins*, 17 jan.; grote foto met tekst
- 1926 - *De Telegraaf*, 8 jun.: 'A. M. Gorter over de Rijksacademie v. Beeldende Kunsten'
 - *Haagsche Post, kerstnummer*: bijlage; grote kl. afb: "Voorjaarszon"
 - *De Groene Amsterdammer*, 16 okt. p. 13: G. schrijft stukje bij jubileum Johan Braakensiek.
 - *Nova*, mei; paginagrote kleuren repr. 'Lente'
 - *Ons eigen tijdschrift*, (Van Houten, Weesp) bijlage reproductie 'Februari'
- 1927 - *De Prins*, 19 feb. voorpaginafoto: 'De Amsterdamse kunstschilder A.M. Gorter in zijn atelier. (Ter gelegenheid van de viering van zijn 60sten verjaardag.)'
 - *De Prins*, 26 nov., foto en tekst.
- 1928 - *Groene Amsterdammer*, 16 jun.; karikatuur B. v. Vlijmen bij Olympische Kunsttentoonstelling
- 1930 - *Het Volk*, 24 jan., 'Het oordeel van den heer A.M. Gorter' (Over dempen Rokin)
- 1931 * *Eigen Haard*, 57 nr. 32, 8 aug. p. 721-724; Caty Verbeek: 'Onze schilders - Bij A.M. Gorter', 4 afb.
 * *Weekblad Cinema & Theater*, nr. 389, 11 jul. p. 24-25; G. Betlem jr: 'Bij de kunstschilder A.M. Gorter', 4 afb.
 - *Panorama* (?), 24 apr.: 'Water en Wolken', reproductie over twee pagina's.
- 1932 - *Le Journal des Débats*, ? mei; P. Fierens: rec. Salon
- 1933 - *Le Temps*, ? mei; F. Thiébauld-Sisson: rec. Salon
 - *Alg. Handelsblad*, 16 sept.; M. Viola: 'Groepen in Arti - A.M. Gorter overleden',
 * *NRC*, 16 sept.: 'A.M. Gorter overleden', met portret
 - *Vordense Courant*, ? sept.: 'A.M. Gorter overleden'
 * *De Kunst*, 25, nr. 1316, 23 sept. p. 321-324; N.H. Wolf: 'A.M. Gorter', 8 afb..
 * *NRC*, 20 sept., anon.: 'Verassing A.M. Gorter'.
 - *Alg. Handelsblad*, 20 sept.: 'Crematie A.M. Gorter'
 - *Bulletin de l' Académie des Beaux-Arts*, (9) nr 18: p. 140-141; Louis Hourticq: 'Les Deuils de l'Academie, A.M. Gorter', met portretfoto.
- 1934 - *De Kunst*, 26, nr 1348, 1 sept. p. 167, N.H. Wolff: 'Arti in 1933', 1 afb. portr.
 - *Catalogus der tentoonstelling van werken door mevr. B. Westendorp-Osieck, Coba Ritsema, A.J.G. Colnot, A.M. Gorter, Martin Monnickendam*. Arti et Amicitiae, Amsterdam 13 jan - 4 febr.
- 1936 - *Tubantia*, 11 apr.; J.H. van Heek: 'A. M. Gorter', 1 afb.
 * *Haarlems Dagblad*, 29 febr.p.?.; J.H. de Bois: 'Haarlems Kunstbezit. Een Novemberlandschap van A.M. Gorter in Teyler's Museum.', 1 afb.
- 1941 - *Holland Schildert*, Huib Luns; uitg. J. Strengholt, Amsterdam z. j., p. 195, 316, 361.
- 1975 - *Catalogus Najaarstentoonstelling*, Galerie R. Lenten, Epse, 5 afb.

- 1978 - *Bulletin Rijksmuseum Twenthe*, nr 3; H. Hagens: 'Aanwinsten - Arnold Marc Gorter - Boerderij 1890'
- 1983 * *De andere Gorter, nauwelijks bekende studies van een landschapschilder*, catalogus tentoonstelling Rijksmuseum Twenthe, Enschedé; Z. Kolks (red.), 87 afb.
 - *Bulletin Rijksmuseum Twenthe*, nr 3; Z. Kolks: 'De andere Gorter'. 6 afb.
 - *Tableau*, (6) nr 1, sep./okt. p. 93-95; W. Laanstra: 'A. M. Gorter, in stilte gerijpt'. 6 afb. w.v. 4kl.
 - *Kunst en Antiekrevue*, (9) nr 6, p. 17-20; Z. Kolks: 'Gorters eerste grote tentoonstelling'. 6 afb.
 - *NRC Handelsblad*, 22 okt. p. ?; Bas Roodnat: 'A.M. Gorter uit de vergetelheid gehaald in Twents Museum', 1 afb.
 * *'t Inschrien*, 15, nr 4, okt. p. 57-61; Z. Kolks: 'Enkele voorstellingen van Gorter uit n.o. Twente', 6 afb.
 - *Kunstbeeld*, 7, nr 11, sept. p. 64; Frans Duister: 'De andere Gorter'.
 - *Tubantia*, 29 okt.; Paul Diemel: 'Rijksmuseum: valse én echte Gorters'.
- 1986 * *Twenthe te pronk*, Utrecht/Enschede, div. auteurs, p. 30, 83, 196; 1 afb.
- 1987 - *'t Inschrien*, 19, nr 3, juli 1987, p. 50-52; Z. Kolks: 'Gorters boerin aan het spinnewiel was wel degelijk een Twentse', 3 afb.
- 1989 * *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Arti*, J.J. Heij (red.), Amsterdam, p. 37, 39, 41, 46, 60, 106, 136-137, 140, 144.
 - *Kwartaalblad stichting Oud Meppel*, jrg. 11 nr 3, p. 7-10; Wiecher Ponne: 'De schilder A. M. Gorter', 1 afb. en portret.
- 1991 - *NRC-Handelsblad* 19 mrt, H.J. Hofland: 'Lente' (tegeltableau in Amsterdam)
- 1993 - *Vrouw zonder land, levensschets van Bertha Jordaan-van Heek*, J. van den Dungen, Enschedé; p. 49-51
- 1996 - *Tubantia*, 2 okt; H. ter Doest: 'Speurtocht werk Rozenkoningin', 1 afb.
- 1997 * *De Rozenkoningin, G.C. Gorter-ten Cate Hoedemaker*, I. Fullagar-Gorter (red.), tekst: P. Gorter; catalogus tentoonstelling Museum voor Heemkunde, Almelo.
 - *Tubantia* (bijlage), 4 jun. p. 25; H. Havekate: 'Monument voor de Rozenkoningin'
 - *De Haagse School in Drenthe*, S. de Bodt (red.) Assen/Zwolle, p. 81-84, 1 afb.
- 1998 * *Het Gein. Levensloop van een rivier*, M. Carasso-Kok (red.), Abcoude, p. 23-29, 34; afb: p.18, 31.
 * *Von Waldmüller bis Warhol, gemälde des 19- und 20-Jahrhunderts aus dem Von der Heydt-Museum Wuppertal*, catalogus tentoonstelling Museum Schloss Moyland, p. 76-77, 1 afb.
 - *Arnhemse Courant*, 2 mei, p. ?; E. Leijser: 'Schloss Moyland leent muren aan Wuppertals museum', 1 afb.
 - *Marinus van Raalte*, C. de Jonge, Assen/Zwolle, p: 19, 22, 36, 40, 83, 91-93
 - *Jong Holland*, (14), nr. 2; P. Gorter i.s.m. F. van Burkom: 'Mies Maris' vergeten Mondriana I', p. 22-35
- 1999 - *Tubantia* (bijlage), feb. p.?: Gerard Vaanholt: 'Arnold Marc Gorter en "zijn" kanaal', 1 afb.
 - *Tubantia*, 14 apr. p.?: Gerard Vaanholt: 'Arnold Marc Gorter is weer thuis', 1 afb.
 * *De schilders van de broeksloot. Kleine namen, grote meesters in en om de Haagse School*, H.A. Wesselius (red.), uitg. De Doelenpers, Alkmaar, p: 32 -37; 7 afb.
- 2000 - *Vordense Kroniek*, (18), apr. p. 20 -22; G. Klok: 'Vroegere beeldende kunstenaars in Vorden', 2 afb.
- 2001 - *Drents Museum Journaal*, (17), nr. 3, p. 7: 'Schenking Stichting Vrienden. Drie Drentse landschappen', Assen, 1 afb.
- 2004 - *Twentse schilders en de lokroep van Parijs*, P. Breitbarth; Kunstcentrum Hengelo, p. 9-11.
- 2005 - *Nederland uit de kunst, 365 dagen schilderijen zien en lezen*, Nelly de Zwaan, z.p., Warnsveld, 4 afb.
- 2006 - *Koningin Wilhelmina, Schilderijen en tekeningen*, (cat. Paleis Het Loo), M.E. Spliethoff e.a. p: 14 -16 e.v. 1afb.

- 2007 - *De Roskam*, 26 jan. p. 20-21; Frank Löwik: 'Arnold Marc Gorter, een groot landschapsschilder', 3 afb.
- *Typisch Twente*, (5) nr. 3, p. 41-43; Zeno Kolks: 'Twentse voorstellingen van de landschapsschilder A.M. Gorter, 4 afb.
- 2008 - *Kunst, Katoen en Kastelen, J.H. van Heek (1873-1957)*, W.H. Nijhof, Zwolle; p. 57-58.
- 2009 - *Hommage aan Martin Monnickendam*, R.J.C. van Helden, Amsterdam
- 2011 * *A.M. Gorter, schilder van het Oost-Nederlands landschap*, Paul Gorter, Zutphen; 90 afb.
- *De Stentor*, 4 juni, p.9, Henk Waning: 'De schilder van het oosten', 3 afb.
- *De Twentsche Courant Tubantia*, 23 juni, p.8-9; Herman Havekate: 'Schilderend zondagskind uit Almelo', 6 afb.
- *NRC*, 16 aug., Gijsbert v.d. Wal: 'Verregende vakanties van A.M. Gorter'
- *Origine*, (19) nr. 4, 'Boeken: A.M. Gorter'
- 2012 - *Stad en Ambt, Cultuurhistorisch magazine van de Historische Kring Almelo*, (20) nr 1, p. 2-5; Hans J. Kobes: 'Arnold Marc Gorter, schilder van het Twentse landschap', 5 afb. en omslag.
- 2014 - *George Hendrik Breitner in Amsterdam*, J.F. Heijbroek en Erik Schmitz: p. 22, 25,65. (De datering van foto's hierin is niet altijd juist; b.v. van het Arti-bestuur op p. 65; moet 1908 zijn.)
- 2016 - *Kunsthandel Frans Buffa & Zonen 1790-1951, Schoonheid te koop*, Sylvia Alting von Geusau e.a., Den Haag/Zwolle. (Maar dit gaat weinig over de periode 1895-1921 van Slagmulder en Gorter.) Ook: J.F. Heijbroek: Van eenvoudige prentenkoopman tot gerenommeerde kunsthandelaar: Frans Buffa & Zonen in Amsterdam, *De Boekenwereld* (23) nr.2 Dec. 2006.
- 2017 * *Kunstenaarsvereniging St. Lucas; de onbekende jaren 1885-1908*, Paul Gorter, , BaxBooks, Amsterdam
- 2018 * *1001 vrouwen in de 20^{ste} eeuw*, Els kloek (red.); Lamberthe de Jong: 'G.C. ten Cate Hoedemaker'
- *De geschiedenis van de Wientjesvoort*, Gerda Rossel (red.), Uitg. Hermans, Hengelo (Gld.)
- 2019 * *Jaarboek Twente 2019*; Paul Gorter, 'Geertruida Catharina (Gorter-) ten Cate Hoedemaker 1828-1907'
Helaas zijn de cijfers van de noten niet afgedrukt. Met die nootcijfers, maar zonder afbeeldingen:
<https://web.archive.org/web/20230409102015/http://jaarboektwente.nl/wp-content/uploads/2018/11/Geertruida-Catharina-ten-Cate-Hoedemaker.pdf>
- 2019 - *Weer en Wind, 100 gedichten en 100 gezichten*, Boudewijn Bakker e.a., , Bussum/Laren, p. 55.
* *Oer, cultuurhistorisch tijdschrift voor Achterhoek en Liemers* (9) nr. 34; p. 6-17; Loek Kemming, 'De schilder(s) van de Oude Voorde'
- 2022 - *De Schilders van Abcoude en het Gein*, Hubrecht Duijker, Zwolle; p. 53-55.

Vervalsingen

Het succes dat Gorter had, leidde bijna onvermijdelijk al tijdens zijn leven tot pogingen om werk te verkopen dat niet door hem gemaakt was, maar wel was voorzien van een imitatie van zijn handtekening.

Dit waren opzettelijke vervalsingen waarbij bewust een motief in Gorters trant werd geschilderd en van een valse handtekening voorzien.

Een tweede soort, een bijna vervalsing, was het kopiëren van zijn werk inclusief de handtekening, maar die signatuur dan te laten voorafgaan door een kleine 'n.' van 'naar'. Dit werd pas een vervalsing als bij verkoop werd verzwegen dat het een kopie betrof en de koper niet op de kleine 'n' werd gewezen.

Van de twee werken die lang in het Stedelijk Museum hebben gehangen zijn mij dergelijke kopiën bekend.

De originelen hiervan zijn afgebeeld in respectievelijk *Elseviers Maandschrift*, bij het artikel van Marx-Koning uit 1902 en in *De andere Gorter*, nr 33. Voor dit laatste schilderij werd in 1911 een verzoek tot kopiëren ingediend door ene M. Citroen. Deze dun geschilderde kopie op ware grootte is later in de handel terechtgekomen als origineel van A.M. Gorter. Van het eerste is in de jaren 1970 een gesigioneerde kopie geveild bij Sotheby's-Mak van Waay als 'Hollandse school'.

Deze beide kopieën werden tenminste nog direct naar het origineel in het Stedelijk Museum geschilderd, maar het blijkt dat er zelfs gekopieerd werd naar reproducties.¹ Deze kopieën worden nu als originele schilderijen op internet aangeboden.

Een derde soort is het in Gorters stijl schilderen van zijn karakteristieke motieven. Dit zou je plagiaat kunnen noemen en dit werd gedaan door o.a: Cornelis Bouter (1888-1966), die ook signeerde met andere namen zoals 'Willem Hendriks' en door Tinus de Jongh (1885-1942). Beiden imiteerden vooral de succesvolle composities met bloesembomen en boerderijtjes. Zo waren er meer. Meestal ontberen deze schilderijen toch het doorwerkte, scherpe en trefzekere van Gorters schilderijen en zijn ze zwak van compositie. In ieder geval missen ze de karakteristieke toets en de dikke verfstuctuur.

Vervalsen is vaak een kwestie van alleen een handtekening vervalsen. Dit gebeurde bijvoorbeeld met een ongesigioneerd schilderij waarvan de toenmalige eigenaar in 1990 mijn oom benaderde met het verzoek zijn toeschrijving aan Gorter te ondersteunen. Mijn oom was echter op basis van de opgestuurde foto's al meteen overtuigd dat het geen schilderij van zijn vader was en vroeg ook mijn oordeel. Ik was het geheel met hem eens en wij beantwoordden de eigenaar met een beargumenteerde weigering diens toeschrijving te steunen.

Maar in 2007 kwam opnieuw iemand mij vragen om mijn oordeel te geven over hetzelfde schilderij. Dit had hij pas gekocht en nota bene met handtekening: A.M. Gorter! Over de nieuwe handtekening was zelfs een in ultraviolet licht fluoriserende vernis aangebracht om deze authentiek te laten lijken. Gelukkig had ik de foto's uit 1990 nog. Zelfs het Provinciaal Overijssels Museum te Zwolle kocht in 1973 een valse Gorter.²

Beide schilderijen waren overigens gemaakt in een stijl en schilderwijze die in het geheel niet leken op zijn werk.

Gorter signeerde zijn werk pas als het naar een verkooptentoonstelling of naar een koper ging. Vooral veel studies bleven daardoor ongesigioneerd. Na zijn dood werd er een atelierstempel gemaakt met binnen een ovale lijn de tekst 'Atelier A.M. Gorter'. Deze werd bij de inventarisatie en taxatie van de nalatenschap gebruikt om de aanwezige ongesigioneerde schilderijen te stempelen. (In rood, rechtsonder en vaak nogmaals op de achterkant, zie afb. 46 in hoofdstuk 8.) Mooi is deze stempel niet, zeker niet op de kleine studies en ik heb ze bij het schoonmaken van enkele studies opzettelijk samen met de eronder liggende vernis verwijderd. Een aantal van die schilderijen is in de loop der jaren verkocht.

Tegenwoordig worden er veel reproducties en kopieën, of willekeurig aan hem toegeschreven doeken, maar ook veel regelrechte vervalsingen met vervalste handtekening, op internet aangeboden.

De uitstekende reproducties uit de jaren 1920 worden als originelen aangeboden, als aquarel of grafiek.

¹ Mij zijn bekend: een kopie naar de reproductie uit: *l'Illustration, Salons 1913*, een naar een reproductie uit: *De Haagse Post Kerstnummer 1926* en zelfs een naar een in Duitsland gedrukte ansichtkaart.

² Zie het jaarverslag 1973 van dit museum, p.3 en afb. p.12.

Onbeduidende amateurschilderijtjes worden voorzien van de niet moeilijk na te maken signatuur A.M. Gorter en als echt verkocht. Ongeveer iedere twee maanden staat er weer een nieuwe fake op internet, ook bij veilingen. Hopelijk biedt dit boek een leidraad voor de beoordeling van aangeboden werk.

Voor nadere expertise: paulgorter@planet.nl



82. 'Beek', doek 155x128cm.

Schilderijen van A.M. Gorter in bezit van Nederlandse Musea:

Drents Museum, Assen: 6 werken, w.o. een groot 'Maanlicht', een aquarel en drie buitenstudies.

Rijksmuseum Twenthe, Enschedé: 2 werken, een groot 'Landschap met sneeuw' en een 'Twentse Boerderij' gedateerd 1890. (En een schilderij van Kasteel Twickel, dat naar mijn mening niet van hem is.)

Stedelijk Museum, Amsterdam: een groot 'Landweg met koeien'. (Helaas een zwak vroeg doek, waarvan later delen zijn overgeschilderd.)

Teylers Museum, Haarlem: een klein doek 'November'.

Stadsmuseum, Almelo: een aquarel: 'Bruggetje over de Lolee te Almelo' (en diverse aquarellen van Moeke).

Zeeuws Museum, Middelburg: een aquarel 'Zommorgon'

Museum De Lakenhal, Leiden: een schilderij 'Bosgezicht'

Haags Gemeentemuseum: 2 werken (?) een schilderij 'Bloeiende Boomgaard' (buikleen; nog aanwezig?) en 'Vijver in Haagse Bos'.

Stedelijk Museum, Zutphen: 3 buitenstudies w.o. 'Walburgiskerk'.

Museum Boymans, Rotterdam (?) het door de heer Schepp geschonken doek.

Het Instituut Collectie Nederland bezit twee werken, een slootkant met wilgen en eenden, mogelijk verworven bij de Koninklijke Subsidie aankoop in 1891, en een heidelandschap waarvan de herkomst gezocht wordt i.v.m. W.O. II.

In buitenlandse Musea, voor zover bekend:

Musée d'Orsay, Parijs: 'Chemin de Bruyères', 140 x 180 cm, inv.nr. RF 197935

Von der Heydt-Museum, Wuppertal: 'Frühling', 54 x 75 cm, gedateerd 1900

Nationaal Museum, Belgrado: Landschap

Enkele Noord- en Zuid-Amerikaanse Musea, w.o. *The Frye Art Museum, Seattle*: 8 landschappen van rond 1915

Betrouwbare websites over A.M. Gorter:

https://nl.wikipedia.org/wiki/Arnold_Marc_Gorter

<https://www.simonis-buunk.nl/kunstenaar/arnold-marc-gorter/kunstwerken-te-koop/175/>

<https://www.wieiswieinoverijssel.nl/zoekresultaten/p2/598-a-m-gorter>



83. Dennenstammen, paneel 26x37cm.

Verantwoording

In het boek uit 2011 bedankte ik destijds:

Jan Smit, Gorter-verzamelaar te Ommen, die zelf al begonnen was materiaal te verzamelen voor een boek en zonder wie de boekuitgave niet mogelijk zou zijn geweest, niet alleen in materiële zin, maar ook door zijn aanmoedigende steun. Dan Jan Kool te Vorden, verzamelaar van Gorter en van de Bergense School, voor zijn stimulerende optimisme en enthousiasme.

En voor hun medewerking bij het vergaren van feiten en materiaal, of het geven van suggesties over mogelijke vindplaatsen daarvan, archiefonderzoek of andere hulp (in alfabetische volgorde):

dr. Marty Bax, Ellie Dautzenberg, Bien van Heek, drs. Freek Heijbroek, de heer E.(Bert) Jannink (1929-2009) en mevr. Jannink-Boonstra, Beppe Kessler, drs. Zeno Kolks, Toine Moerbeek, Wendelien Schönfeld, drs. Roel Smit-Muller, Kris Spinhoven, mevr. M. Stuyling de Lange-Fenenga, Geldolph Stuyling de Lange en drs. Ester Wouthuysen.

Voor het onderzoek wilde ik vooral gebruik maken van gegevens uit de eerste hand, primaire bronnen uit die tijd, zoals brieven, oude tentoonstellingscatalogi, foto's, krantenrecensies en andere archiefstukken. Ik had, met als goede basis de bevlogen lessen kunstgeschiedenis van Piet Zimmerman in mijn academietijd, in de loop der jaren een grote parate kennis opgebouwd over de Nederlandse kunst in de periode rond 1900 en las veel van wat daarover verscheen.

Het eigen archief bestond uit een door mijn oom in de jaren dertig gemaakt knipselboek met recensies en artikelen dat begint bij 1902, verder koffers vol foto's, brieven - waaronder veel van Moeke - en wat dozen los materiaal.

Bij een verhuizing in 1968 was helaas een flinke stapel door mij uitgezochte catalogi en kunsttijdschriften uit de nalatenschap door een misverstand aan een opkoper meegegeven. Veel hiervan kon desondanks ingezien worden bij de Rijksdienst Kunsthistorische Documentatie, in het archief van Arti, of de bibliotheken van het Rijksmuseum en het Van Gogh Museum. De jaargangen van *De Amsterdammer*, *de NRC*, *Het Vaderland*, *Het Nieuws v. d. Dag* en *Elsevier's* op internet waren ook zeer nuttig, evenals de persdocumentatie in bezit van de RKD. Gelukkig kwam ik via allerlei toevalligheden op het spoor van de brieven aan Bertha van Heek en de dagboeken van M.J. Bouman-de Lange, die een persoonlijke kant aan het beeld van de schilder konden toevoegen.

De tekst van de catalogus bij de tentoonstelling in Rijksmuseum Twente in 1983: *De andere Gorter, nauwelijks bekende studies van een landschapschilder*, waaraan mijn oom H.P. Gorter en ik destijds meewerkten, bevat nogal wat onjuistheden. Voornaamste bezwaar tegen de tekst van *De andere Gorter* is een te veel aan vage kunsthistorische algemeenheden, tezamen met een gebrek aan exacte levensfeiten en specifieke contextuele informatie. Wat waren 'Sint Lucas', 'de Parijse Salon', of de 'Tentoonstellingen van Levende Meesters' nu eigenlijk? Wie waren die vele, nu niet meer zo bekende, of zelfs geheel vergeten bevriende collega's? Of hoe werkte kunsthandel Buffa en wat schreven de critici nu precies?

Het schrijven van de catalogustekst bij de tentoonstelling over mijn overgrootmoeder in het Almelose Museum voor Heemkunde in 1997 en het onderzoek daarvoor, gaven een eerste aanleiding om dit speurwerk alsnog te beginnen. Meer nog kwam ik hierin terecht toen ik op me nam om de nalatenschap - d.w.z. de volle kamers en zolders - van Mies Maris, dochter van Simon, ten behoeve van de 'Stichting Schone Kunsten rond 1900' te doorzoeken op sporen van Simons vriendschap met Mondriaan die anders verloren zouden gaan.¹ Dit onderzoek leidde tot mijn publicaties over de gevonden brieven, foto's en andere documenten, in het kunsthistorisch tijdschrift *Jong Holland*, nrs 2 en 3, 1998. De samenwerking daarvoor met de zeer degelijke redactie en met Mondriaan-kenner Joop Joosten, vormden een spoedcursus in het verantwoord kunsthistorisch publiceren, waar ik veel aan gehad heb. Later volgde, in samenwerking met kunsthistorica Marty Bax, de publicatie van ons onderzoek naar de atelierwoning van schilderes Betsy Repelius aan de Amsterdamse Vondelstraat en de plafondschilderingen van Mondriaan daarin.²

¹ Het toen verzamelde Simon Maris-archief beschreef ik in het RKD-Bulletin nr. 2, 1998.

² Zie: *Jaarboek Amstelodamum* (98) 2006, p.106-131 en tijdschrift *Amstelodamum* (109) 4/2022 p.206-211.

Paul Gorter (1952, Amsterdam)

Rietveld Academie 1969-1974.

Solo-exposities van boslandschappen in Mus. 't Coopmanshûs, Franeker, 1978 en 1981 en in het Fries Museum 1986 en diverse Amsterdamse galeries.

Schildert sinds 1985 vooral interieurs, en portretten van mensen in hun woon- of werkruimte, altijd met veel aandacht voor de dingen die hen omringen. Tentoonstelling en boek hierover bij de Waalgalerie, Willem den Oudenstichting, Tiel 2019.

Publiceerde kunsthistorisch onderzoek over Mondriaan en Amsterdamse schilders rond 1900, in:

Jong Holland 1998/2 en 3 (m.m.v. Fr. van Burkom en J. M. Joosten)

RKD-Bulletin 1998/2

Drents Museum Journaal 1999/2,

Jaarboek Amstelodamum 2006 (met Marty Bax)

Kunstschrift 2009/4

Amstelodamum 2017/4

Amstelodamum 2022/4

En de (e-)boeken:

Kunstenaarsvereniging St. Lucas; de onbekende jaren: 1885-1908, 2017

The photographs discovered at the home of Mies Maris in 1997, 2020

www.baxbooks.eu

www.baxbooks.eu

English Summary

Arnold Marc Gorter (1866-1933) was born in the rural farming area south of Almelo, a town in an eastern part of the Netherlands called Twente. He was the youngest of 11 children.

His mother, Geertruida Gorter - ten Cate Hoedemaker, nevertheless found time to be a painter of flowers, mainly in watercolours. She had much influence on her son Arnold and taught him love of Nature and Art. His father built their house called *Friso* in 1862.

He had started a soap factory in town, but later established a small insurance company.

As Arnold decided to become a painter himself, his father urged him to obtain a drawing-master degree first. In 1884 Arnold chose to move to Amsterdam, where a new kind of school was founded that was to produce teachers to train artisans and craftsmen, designers and draughtsmen.

This drawing-masters school was located in the newly built *Rijksmuseum* (National Museum).

One of his teachers here was its famous architect P.J.H. Cuypers, initiator of this school. After passing the final exams in 1887, Gorter indeed became a teacher at evening classes of such a new school.

In 1889 he entered the painting classes of the State-Academy. Unfortunately this was just after the most inspiring artists of his generation, as Witsen, Is. Israëls and Tholen had already left the Academy, and just before younger painters as Mondriaan and Moks started their studies. After only two years Gorter had had enough of studying model indoors and left the Academy, as he would rather concentrate on the study of landscape, for which the Academy left no opportunity.

The landscape of his native countryside Twente remained his favourite, though the south-east of Amsterdam and particularly the banks of the little Gein-river offered themselves as sites for painting studies too. It was also in the Drenthe region, north of his native Twente, that he often worked.

In 1896, having ended his career as a schoolteacher, he seems to have taken more time to spend on his career as a painter. He joined the secession-like artists society *Sint Lucas* and became vice-president soon. A little later he was elected president of this now rapidly growing art-club in which not only painters but also architects, musicians and actors, as well as art-lovers were united. It was at this time the young *avant-garde* society in Amsterdam. Young Piet Mondriaan is nowadays regarded as *St. Lucas'* most famous member at that time. The much older art society *Arti et Amicitiae*, of which Gorter in 1889 had become a member, gave young artists fewer facilities to exhibit and had higher entry-terms to match.

With *St. Lucas* he enjoyed the parties, concerts and plays they staged together. He gave a song-recital himself once and designed several 'tableau-vivants'. Since 1897 *St. Lucas* presented its yearly shows in the *Stedelijk Museum* (the Municipal Museum) in Amsterdam. Great success was gained by the 1900 *St. Lucas* exhibition for which high-ranked older artists were invited. It attracted more attention from the public and the press than ever before.

In 1904 Gorter exchanged his presidency of *St. Lucas* for the vice-presidency of the more prestigious *Arti et Amicitiae*. Here he entered a board consisting of painters a little older, like Breitner and Karsen, who, after first having been part of the *avant-garde*, now had rather become conservatives. Actually this was in line with Gorter's own preferences and it suited him very well. *St. Lucas* soon fell victim to quarrels and controversies between the modern 'luminists' and the traditionalists that painted in the Hague-School manner.

Gorter, for the first time elected as president of *Arti* in 1908, tried to avoid this sort of separationism here. Many modernists remained members of *Arti*, while leaving *St. Lucas*. The social status of *Arti* and its many 'art-loving members' from the Amsterdam *élite*, were for rather modern artists like Jan Sluijters, a motivation not to leave this mainly conservative club.

Gorter is memorized in letters of condolence by such modernist artists as not having been opposed to new art-movements. These movements did not seem to affect him, as it was his personal love of nature that guided him instead of newly formulated ways of artistic expression.

In 1903 Arnold married Sophie H. Hertz (1883-1979), 17 years his junior, daughter of the secular Jewish merchant Joseph Hertz and his wife H  l  ne Bachrach. Sophie's parents had moved to Amsterdam soon after their marriage in Hagen, Germany, maybe urged to do so by Joseph's twin brother already living here. H  l  ne wrote serials for a German-language magazine in Holland, but she also organised parties and soirees bringing together artists and businessmen. Possibly her relatives were also involved in the acquisition in 1902 of one of Gorter's paintings for the new Museum of Elberfeld (now Wuppertal) in Germany. A niece of Sophie later became a still well known modern solo-dancer under the name of Charlotte Bara.

Other places for Gorter to exhibit, apart from the artist-clubs, were the *Salon*-like 'Exhibitions of Living Masters' organized yearly by one of the main Dutch towns. Commercially far more important was the attention paid to him by J. Slagmulder, the owner of one of Amsterdam's leading art-galleries: *Frans Buffa & Zn.* In 1898 he had his first solo-show here. This art-dealer, representing well-known painters like J.H. Weissenbruch, Is. Isra  ls and J. Toorop, was to become also Gorter's main representative. A nice anecdote from this time tells about the so-called 'Ring of John Constable'. This gold ring, with an ancient cameo, believed to have been owned by the great English landscape painter, was bought by the Chicago professor of theology and art collector dr. Frank Gunsaulus. Through Slagmulder Gunsaulus gave it to J.H. Weissenbruch in 1901 to honour him as the successor of Constable, with the obligation that it should be returned after the painter's decease. After Weissenbruch's death two years later, the ring was given in the same way to landscape painter Th. de Bock. Again only two years this artist could enjoy its possession and in 1905 Gunsaulus chose Gorter to wear the gem. Gunsaulus and his wife visited Holland in 1908 and made a sailing trip with Gorter and Sophie on Slagmulder's boat.

Round 1910 Gorter's name was well known as one of the leading and most popular painters in Holland. But also in France and Germany, where he took part in the enormous yearly exhibitions of the '*Salon des Artistes Francais*' in Paris and the '*Internationale Kunstausstellungen*' in Berlin and Munich. He was successful and often sold the large canvases made just for these huge events. He received many gold medals and other rewards in Paris and Munich.

It is still surprising that in France, where Luminism and Fauvism were invented at the time, Gorter's often almost monochromatic pictures of autumn, winter and night, were so highly regarded.

The French State bought one of his paintings in 1904 and later made him a member of the French Academy, an honour he shared with only a few other foreign painters. Reviews in France likewise were much more favourable than those in Holland.

English and American art dealers now became interested too. The first exhibition of his work in America was at the 1904 *Universal Exhibition* in St. Louis, but the *Kraushaar Gallery* in New-York in 1905 was the first dealer showing his work. Many others followed and sales of his paintings in the U.S. and Canada outnumbered his Dutch sales in the 1920's.

Many good reproductions were made in the U.S. also. The '*United States Printing Co*' in New-York bought a number of pictures and published excellent reproductions of these and sold the originals too. The 1915 '*Panama-Pacific*' world-fair in San Francisco was another great event. Gorter was a member of the committee organizing the Dutch art-section. Letters from W. Witsen, who was supervising the furnishing in San Francisco, give a good impression of this fair, a city in itself.

The optimistic spirit that this World Fair should have radiated was subdued by the outbreak of war. Many nations had not yet finished their preparations for their exhibitions at the opening day, when Witsen witnessed thousands of visitors passing the Dutch section in the 'Arts Palace', although he gives some credit for this success to the presence of benches in the Dutch section, the only ones in the whole Arts Palace. Witsen sketched the hanging of the paintings in the four rooms of the Dutch section. Watching the black and white reproduction in the catalogue Gorter's painting looks somewhat abstract. He was granted a gold medal here. Critics argued that the younger generation failed in the Dutch selection.

Some American collectors, after having bought one of Gorter's paintings at an exhibition like this one, or those in Paris and Munich, sent a request for one, or even several more paintings. *The Frye Art Museum* in Seattle still has the 8 landscapes its founder collected this way.

Appreciation in England was less striking, although in 1914 Gorter was invited to exhibit a large painting in the *Royal Academy* and later in the *Scottish Academy*. The well known 'French Gallery' in London regularly showed his work. After the war a successful exhibition of Dutch art was touring England, organized by individual Dutch artists and collectors. This new initiative was opposing the rigid way in which foreign exhibitions were generally organized by the major artists' societies: *Pulchri, Arti* and *St. Lucas*. Gorter was invited to take part, notwithstanding the fact that he was one of those criticized commissioners of *Arti*. This exhibition, including works by modernist painters like Mondriaan (his first presence in England) and Leo Gestel as well as by more conservative painters, showed a good representation of Dutch art at that time. The tour's greatest success was at the *Whitechapel Art Gallery* in London in 1921. Here a number of 60.000 visitors was recorded.

In the 1890's Gorter gave a number of lessons by way of letters to one of his private pupils: Bertha van Heek, living in Enschede. These letters disclose his ideas about art. His belief in the importance and necessity to study nature with all its shades of colours is clearly expressed. So is his admiration for both the painters Mauve and Jacob Maris.

Another newly-found source of information about his early years is the diary of a friend, Jeanette Bouman-de Lange. An amateur painter herself, she managed to have the famous Jacob Maris visiting her studio. Observing her work he is rather positive about what he sees. Very good in particular he considers one little study in oil - "but that's not mine, Gorter made that one" - Jeanette exclaims, though old Maris only repeats: "very good, this sunlight on the grass, very good". Later in the diary Maris is a little critical about Gorter's large painting in a show at *Pulchri* that moment. And so this anecdote gives an example of how contemporary artists appreciated Gorter's outdoor-studies more than his tall works made in the studio. Dutch art-critics were of the same view; often rejecting his large canvases by calling their maker a 'Panorama-painter'. But this proved to be a proper prediction when in 1910 Gorter was appointed to restore the huge Panorama 'The Siege of Haarlem', a wintery scene from the Eighty Years' War. This 1800 m² measuring picture was made in 1880 and exhibited in the Panorama-building, especially built for it. 'Restoration' here meant painting the whole of the sky and snow-landscape over. Together with a number of assistants it took him six months to finish. When ready, it was received by the press as a great improvement, but after four years the whole panorama-concept had become out-dated and replaced by cinematography. The Panorama Company went bankrupt and the picture is now lost.

The Queen of the Netherlands, Wilhelmina, took up painting round 1919 and had lessons by two painters, both not really landscape-painters. When two years later she decided to devote her attention to landscape-painting; to nature, also out of a religious devotion towards God's creation, she wanted to invite a real landscapist as a tutor and as companion painter. Knowing Gorter from her yearly visits to the exhibitions at *Arti* and having bought one of his paintings already in 1913, she thought of him first. In 1921 Gorter was invited to her countryside palace at Apeldoorn to paint the autumn colours together. His letters inform us about the protocol at court, the dress-code, the strict times for lunches and dinners together with the royal household, though in absence of the Queen who always dined alone with her daughter Juliana. Some exceptions to these strict rules and times were possible for an *artiste* and Gorter didn't always have to show up for lunch. In the evening he was invited to the queen's private apartments to discuss the sketches made that day.

The next year an invitation followed to accompany Wilhelmina and members of the court on a two-month cruise along Norway's coast to go painting there. For Gorter this trip apparently was quite inspiring, since he made at least 22 pictures in Norway and exhibited them at the *Buffa Gallery*, after they were shown to the queen first in *Arti* on a one-day-exhibition. It seems waterfalls with mossy stones here were his favourite subject, not panoramic views but close-ups.

Critics wrote they saw too little difference in the impressions gained by the artist from the vast rural scenery of Norway compared to the domestic scenery of Twente. I think they overlooked the quite different shades of colours used. Apart from that, it is quite silly to prescribe how an artist should feel contemplating foreign countryside.

Development in his work has been detected by less antagonistic critics, round 1910. This was after a number of journeys, made as a tourist and painter to Italy, Greece and Egypt, and as a commissioner for the Dutch section of International Exhibitions, to Rome, Munich and Brussels. Maybe all the great Art seen in these places influenced him to a more profound style. Gorter's style of painting became more colourful and more detailed; though at the same time in some of his paintings and sketches he used a flat wide stroke. Here light and space seem prevalent. Some pictures were left in a sketchy state, sometimes even on the buyer's request, when they visited his studio. Paint-structure and surface-texture became points to consider, when the moment came he had to decide whether a painting was finished or not.

Gorter's way of working was to go out in the countryside and make oil-sketches. These were the 'raw' material that he composed his larger pictures from in the studio. Sometimes sketches in pencil, made on a walk, were the only base for a picture's composition. The oil-sketches were rarely exhibited, nor for sale; only sometimes given as a present. They were not seen as 'Pictures' proper and not to be sold by a first-class dealer like Buffa. This attitude changed in time; in 1911 a French critic was surprised to see an exhibition of Dutch art in Paris at which Gorter, whose large canvases he knew well, was only represented by a small oil-sketch, although the critic thought it's crusty facture of great charm. *Arti* and *St. Lucas* organized special exhibitions of sketches and in 1916 Gorter had an exhibition in Groningen with mainly these studies.

That same year he began to buy land and two farmsteads near Vorden in the east of the province of Gelderland and made these grounds into a small estate at which he built a summer residence. After his father's death in 1913 he could not stay at *Friso* anymore to make his oil-sketches and he felt the need for a country-house of his own. A little earlier he had established his own house in Amsterdam, made possible by a generous loan from his art-dealer Slagmulder.

The country house was built in 1926 after the park and woodland lay-out had grown for several years. Gorter had painted at Vorden regularly from 1904 on. The Vordense Beek, a little stream passing through woodlands and meadows, became a subject for hundreds of paintings.

Gorter could only enjoy this summer residence for seven years. A slowly developing stomach ulcer made the last years quite painful. It may have been caused, as we know now, by the large amounts of lead white he used. In these last years he was again elected president of *Arti* and was able to co-organize exhibitions of Chagall and Liebermann, and support a price granted to Dick Ket, who was as yet unknown.

Quoted are leading newspapers that reported in detail about who was at Gorter's funeral and the words spoken on the occasion. He was praised for his amiability and independence.

In 1936 a large picture was acquired by the Rijksmuseum Twente in Enschede. In that same year art-critic De Bois wrote an article about Gorter. This writer's opinion is that he repeated himself far too often in his subjects. 'History', the most righteous critic, will judge his work and it is likely that he will soon fall into oblivion, but on the other side it is a merit in itself to be this much popular and famous during one's lifetime. This is a virtue that can not be denied by later generations. And De Bois sees in Gorter's work a sincere love of nature and of his native countryside and also much ability, skill and solidity in his way of painting.

Nowadays, success in one's lifetime is usually not beneficial for an artist's lasting reputation, nor is a large production. Nevertheless, the verdict of the righteous critic 'History' will never be a steady one, and change with the times.

The chapters go into detail about the following subjects: 2. His mother; 3. Early years as a pupil and a teacher; 4. Localities and motifs he painted; 5. First exhibitions; 6 Art dealers; 7. Marriage and family; 8. Artists-society *St. Lucas*, and friends S. Maris, Mondrian a. o.; 9. *Arti* and the cultural climate of the time; 10. Exhibitions abroad (Paris, Munich, World Fairs in the U.S.A.); 11. Dutch critics and the appraisal of his outdoor sketches; 12. Development in his work; 13. Queen Wilhelmina and their journey to Norway; 14. Vorden and his last years; 15. List of exhibitions; 16. Bibliography; 17. Forgery and pictures in public collections; 18. Acknowledgements and research.

The author is a grandson of the artist, and a painter himself. He published a number of articles about his research about Mondrian's Amsterdam period in leading Dutch art-historical magazines.



84. 'Vroege Lentedag', mogelijk in Vorden bij de Kiefstkamp, paneel 37x26cm.