

Visies op Mondriaan

Saskia Bak

werd geboren in 1964 in Delft.

Studeerde kunstgeschiedenis aan de R.U.Groningen. Is medewerker van het Fries Museum in Leeuwarden.

Adres: Oude Kijk in 't Jatstraat 42, NL-9712 EL Groningen.

Misschien wordt de tentoonstelling over Mondriaan - van 17 december 1994 tot 30 april 1995 in het Haags Gemeentemuseum - voorlopig wel een van de laatste blockbusters van een beroemde Nederlandse kunstenaar, die in ons land georganiseerd gaat worden. De werken van Van Gogh, Rembrandt, Rietveld en Frans Hals zijn de afgelopen vijf jaar bijeengebracht en aan het publiek getoond. De musea concentreren zich meer op hun eigen collecties en het behoud daarvan.

De aanleiding voor de tentoonstelling over Mondriaan vormt het gegeven dat het in 1994 vijftig jaar geleden is dat hij stierf; op 1 februari 1944 om precies te zijn.

De nadelen van een grote tentoonstelling zijn legio. Door de grote aantallen bezoekers is het onmogelijk de werken in alle rust goed te kunnen bekijken. Daarnaast veroorzaakt de aanwezigheid van mensen schommelingen in temperatuur en luchtvochtigheid. Deze schommelingen zijn slecht voor schilderijen. Verder vormen veel bezoekers en het transport van kunstwerken een verhoogd risico op beschadiging.

Ondanks deze, en andere nadelen, is het maken van een overzichtstentoonstelling van belang. Het bijeenbrengen van werken van een kunstenaar biedt de beste gelegenheid een oeuvre te overzien, en vormt voor velen een unieke kans om schilderijen te aanschouwen die zich elders in de wereld bevinden of in depots van musea zijn opgeslagen. Daarnaast biedt het maken van een overzicht gelegenheid nieuw onderzoek te initiëren en de resultaten daarvan te publiceren. Het wekt misschien verbazing, maar zelfs het oeuvre van een zeer beroemd kunstenaar biedt telkens weer aanknopingspunten voor onderzoek: er komen nieuwe feiten aan het licht en methodes en invalshoeken veranderen. Over Mondriaan is er, in vergelijking met andere beroemde meesters van de moderne kunst, relatief weinig geschreven.

Voorafgaand aan de Mondriaan tentoonstelling en de daarmee gepaard

gaande publikaties - met naar ik hoop tal van nieuwe feiten en inzichten - volgt een korte beschrijving van het werk van Mondriaan, waarbij enkele visies die in de loop van deze eeuw over het werk zijn geopperd, aangestipt worden.

Herdenkingstentoonstellingen

Terwijl Mondriaan tijdens zijn leven alleen in kleine artistieke kring bekendheid genoot, groeide na zijn dood de belangstelling voor zijn werk. In 1956, twaalf jaar na zijn overlijden, verscheen een uitvoerige monografie over Mondriaan, namelijk *Piet Mondrian, Life and Work* (Amsterdam, 1956) geschreven door Michel Seuphor. Seuphor spande zich in voor de abstracte kunst en had Mondriaan persoonlijk gekend. Met de publikatie van dit boek leek een begin te zijn gemaakt met een reeks van uitgaven over het werk van Mondriaan.

Tot 1956 verschenen er weinig publikaties over Mondriaan. Wel kreeg zijn werk meer aandacht, doordat er drie herdenkingstentoonstellingen georganiseerd waren. De eerste vond plaats in 1945 in New York. De andere twee tentoonstellingen zijn in Nederland te zien geweest: in 1946 in het Stedelijk Museum te Amsterdam en in 1955 in het Haags Gemeentemuseum.

Uit de kranteartikelen, die naar aanleiding van de tentoonstellingen zijn verschenen, blijkt dat men Mondriaan een belangrijk kunstenaar vond. Dat wil niet zeggen dat zijn werk zonder meer geaccepteerd werd. Vooral in 1946 verschenen er kritische stukken, zoals van Jan Engelman, die in *Vrij Nederland* van 21 december 1946 fel ageerde tegen de abstracte kunst van Mondriaan. Er werden ook, zowel in '46 als in '55, serieuze pogingen gedaan het belang van het werk van Mondriaan uit te leggen. Een kleine groep bewonderaars stelde de betekenis van zijn oeuvre op een lijn met die van Van Gogh en Rembrandt. De kunstenaar Louis Saalborn schreef bijvoorbeeld in *De Telegraaf* van 17 maart 1955 dat Mondriaan thuis hoort bij de grootste kunstenaars, namelijk de gebroeders Van Eyck, Rembrandt, Van Gogh en Picasso. En de architect J.J.P. Oud - net als Mondriaan betrokken geweest bij *De Stijl* - zei in de openingstoespraak van de tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum: „Na Van Gogh is Mondriaan opnieuw een Hollands schilder van wereldformaat.”

Het is vooral het werk dat Mondriaan vanaf circa 1917 maakte, dat belangrijk werd gevonden. In 1917 werd het tijdschrift *De Stijl* opgericht en in de context van „De Stijl-beweging” is veel over hem geschreven. Het werk tot 1917 kwam aan de orde in beschrijvingen van de ontwikkeling van het oeuvre, veelal gezien als logische opeenvolging van stappen. In het laatste decennium is het vroegere werk van Mondriaan onderwerp van studie geweest en zijn er interessante publikaties verschenen.

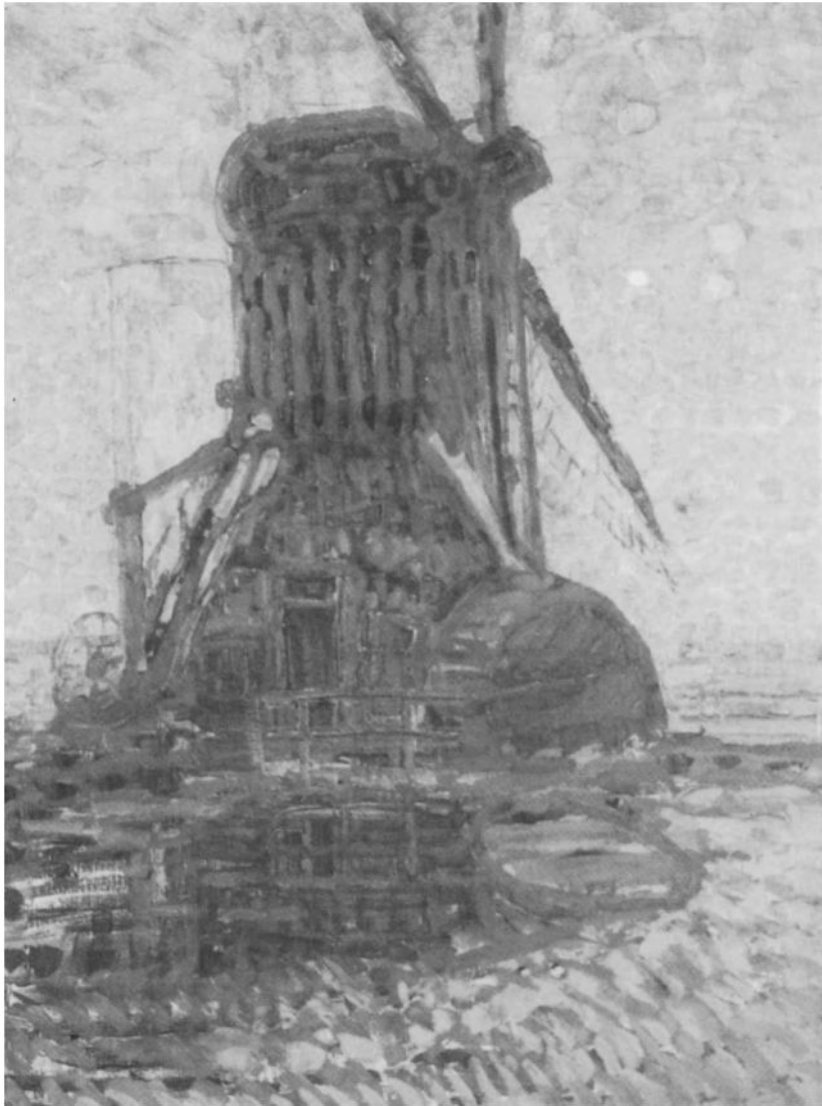
Het vroege werk

Aanvankelijk baarde het werk van Pieter Cornelis Mondriaan weinig opzien. Hij werd in 1872 in Amersfoort geboren in een protestants onderwijzersgezin. Zijn eerste teken- en schilderlessen kreeg hij van zijn vader en zijn oom Frits Mondriaan; een schilder in de traditie van de Haagse school. Van 1886 tot 1892 volgde Mondriaan een opleiding voor tekenleraar en in 1892 schreef hij zich in aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam, waar hij een gedegen opleiding kreeg. Het vroege werk van Mondriaan bestaat hoofdzakelijk uit stemmige, in losse verfstreken geschilderde landschappen, die worden gekenmerkt door een grote eenvoud. Er is weinig aandacht besteed aan details en anekdotische elementen zoals mensen, dieren en voorwerpen. De compositieschema's zijn helder: Mondriaan plaatste zijn onderwerpen centraal in het beeldvlak of schilderde een landschap met een hoge horizon. Omstreeks 1907 veranderde zijn werk. Hij ging fellere kleuren gebruiken.

Terwijl het werk dat voor 1907 is ontstaan aanvankelijk alleen kort beschreven werd in overzichten, is er de afgelopen jaren relatief veel aandacht geweest voor de hele vroege schilderijen. De Brabantse periode van Mondriaan vormde daarbij een van de topics en is in 1989/90 het onderwerp geweest van een tentoonstelling in het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch.

Mondriaan bracht in 1903 voor het eerst een bezoek aan Brabant, waar hij zijn vriend Albert van den Briel opzocht. In 1904 keerde Mondriaan naar Brabant terug en vestigde zich in Uden. Hij bleef daar een jaar wonen. Van den Briel was van mening dat in de Brabantse periode de basis is gelegd voor het werk van Mondriaan. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een brief die Van den Briel aan Michel Seuphor schreef: „Toen is ook zijn abstracte werk begonnen. Ik heb een paar aquarellen waar [...] al het latere werk al in is, ook de horizontale en verticale lijnen. Toen hij er woonde begon de verandering in hem. [...] Deze tijd had groote invloed op hem: daar is de latere Mondriaan geboren.” (1)

Dankzij Van den Briel is er over de Brabantse periode relatief veel bekend. Deze informatie is door diverse auteurs gebruikt voor het samenstellen van een overzicht van de werken van Mondriaan en onderzoek naar de chronologische en stilistische ontwikkeling van de doeken. (2) Een artistieke innovatie in de Brabantse periode wordt door de auteurs echter niet erkent. Alleen Herbert Henkels onderschrijft in de catalogus *From Figuration to Abstraction* de opvatting van Van den Briel dat de Brabantse periode ten grondslag lag aan in het latere werk. (3) Volgens hem openbaarde zich toen het talent van Mondriaan voor krachtige composities, gebaseerd op een structuur van lijnen. Henkels kent de twijfels die door andere onderzoekers geuit zijn over het belang van de Brabantse periode en verklaart dat het vooral de houding van Mondriaan was die veranderde in een consequent zoeken naar nieuwe mogelijkheden van vorm, inhoud en expressie.



Piet Mondriaan, „Molen bij zonlicht”, 1908, olie op doek, 114 x 87 cm., Coll. Haagse Gemeentemuseum, Den Haag.

Een avantgardist

In de loop van 1908 werd het kleurgebruik van Mondriaan steeds extremer. Op de tentoonstelling *Spoor, Mondriaan, Sluyters*, die in 1909 in het Stedelijk Museum in Amsterdam werd gehouden, bleek Mondriaan één van de meest „moderne” schilders in Nederland te zijn. Hij exposeerde ouder werk, maar ook een vrij recent doek als *Molen bij zonlicht* uit 1908 (Afb. 1). Op dit schilderij is een molen prominent in beeld gebracht. In fel rode, gele en blauwe verftoetsen is de sensatie van een molen in het zonlicht weergegeven.

De snelle ommezwaai in het werk van Mondriaan had ongetwijfeld te maken met het feit dat hij rond 1908 de banden aanhaalde met toenmalige avantgarde kunstenaars in Nederland. Allereerst nam hij contact op met Jan Sluyters, die in 1907 was teruggekeerd uit Parijs. Sluyters had in de Franse hoofdstad de nieuwste ontwikkelingen op schilderkunstig gebied gezien, waarin kleur een prominente rol speelde. Werk van Gaugain, Van Gogh en Toulouse-Lautrec inspireerde Sluyters tot kleurrijke expressieve schilderijen.

Daarnaast is de kennismaking met Jan Toorop - de nestor van de toenmalige moderneren in Nederland - voor Mondriaan van betekenis geweest. Toorop was goed op de hoogte van de ontwikkelingen in Frankrijk en experimenteerde met de divisionistische techniek, waarbij krachtige verftoetsen in verschillende kleuren naast elkaar geplaatst worden. Voor *Molen bij zonlicht* maakte Mondriaan van deze techniek gebruik. Hij ging echter veel verder in zijn aanpak dan Toorop. De verftoetsen en het kleurgebruik zijn krachtiger en de onderwerpen lijken zich te verliezen in een wirwar van verftoetsen.

Over de tentoonstelling *Spoor, Mondriaan, Sluyters* werd in de Nederlandse pers uitvoerig geschreven. C.L. Dake, hoogleraar aan de Rijksacademie, liet zich in *De Telegraaf* van 8 januari 1909 weinig positief uit: „Piet Mondriaan is moeilijk te volgen. Hij exposeert een groote menigte schilderijen en studies uit vroeger periode en daar zijn er onder die zeer gevoelig van toon (hoewel onovertuigend van vorm) zijn. De kleur was iets te grauw, hoewel over het algemeen beschaafd en zou zich wel tot schittering hebben opgewerkt, indien de schilder, om uit die grauwheid te komen, niet gegrepen had naar het vergiftende middel, dat tot kleurenrazernij voerde. [...] Die werken [de nieuwere werken] behoreen reeds tot de visioenen van iemand, die in de war is.”

Ook andere auteurs bleken het vroege werk van Mondriaan wel te waarderen, of zelfs te bewonderen, maar konden met de meest recente doeken beslist niet uit de voeten. De Nederlandse schrijver / psychiater F. van Eeden was in een recensie in het blad *Op de hoogte* (februari 1909) zeer expliciet: „Nooit heb ik zulke zuivere gevallen van acute decadence zóó duidelijk voor ogen gehad. Het zijn, wat de medicus noemt: typische ziekte-beelden.”

De kritiek bleef bestaan. De kunstcriticus N.H. Wolf had zich voor een recensie in *De Kunst* (14 mei 1910) van de tentoonstelling van St. Lucas in 1910, waar Mondriaan exposeerde, laten informeren over zijn werk. Zijn conclusie was: „En nú ben ik waar ik wezen moet: de wijze waarop Mondriaan ons de grootheid der natuur, de diepte van karakters, het trillen van licht, het warrelen van kleur, wil doen gevoelen, - die wijze, die methode, dat systeem wijst op iets zakelijks, iets abnormaals.”

Mondriaan verbleef van 1908 tot en met 1911 met enige regelmaat in het Zeeuwse Domburg. Hij schilderde in die jaren onderwerpen als torens, duinen zeelandschappen in felle kleuren, soms in de pointillistische techniek,

soms met zwerige penseelstreken. Mondriaan combineerde deze „luministische” stijl van werken met een „sobere” weergave van zijn onderwerp, groot in het beeldvlak geplaatst.

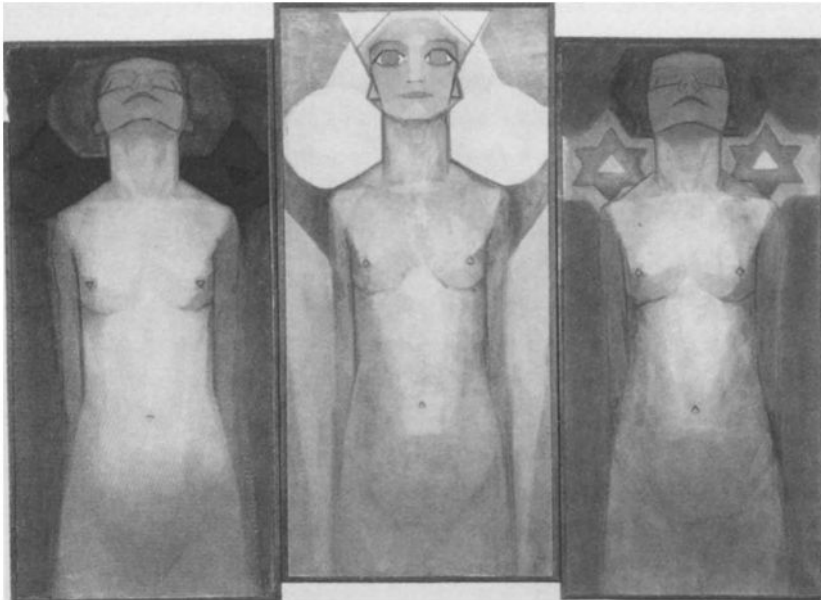
In een reactie die Mondriaan, naar aanleiding van een recensie in *De Controleur* over de tentoonstelling in 1909, naar de auteur I. Querido zond schreef hij over zijn luministische werk volgende: „Ik vind voor onzen tijd bepaald noodig, dat de verf zooveel mogelijk puur naast elkaar gezet wordt op een pointillé of difuze wijze; dat is sterk gezegd, en toch staat 't in verband met de gedachte, welke de grondslag van de uitbeelding toch naar mijn idee is.” Volgens de brief acht Mondriaan de tijd rijp voor andere manieren van uitdrukken, waarbij hij aangeeft dat het hem niet alleen om de vorm te doen is, maar hij de werken een diepere betekenis wil geven. In dezelfde brief schreef hij: „Voorloopig althans wil ik mijn werk laten blijven op het gewone zintuigenterrein, want daar leven we nog in. Maar toch kan kunst een overgang vormen tot fijnere regionen: ik noem het misschien verkeerd geestelijke gebieden, want alles wat vorm heeft, is nog niet geestelijk, heb ik gelezen... Maar 't is toch de omhooggaande weg, van de stof af.”

De idee van een weg van materiële naar geestelijke gebieden houdt verband met de belangstelling van Mondriaan voor de theosofische leer. Hij werd in 1909 lid van de Theosofische Vereniging en zou dat tot zijn dood blijven. Het lidmaatschap van de Theosofische Vereniging wordt door de meeste auteurs over Mondriaan als een betekenisvol in zijn biografie genoemd. Van een directe verbeelding van uit de theosofie bekende symbolen is in het werk van Mondriaan geen sprake. Een uitzondering vormt het doek *Evolutietriptiek* uit 1910/11 (Afb. 2). Op dit drieluik is de weg van materiële naar geestelijke gebieden uitgedrukt. Aan de hand van de stand van het hoofd en de ogen van gestileerde vrouwenfiguren, de kleuren, en het gebruik van theosofische symbolen, zoals een zespuntige ster en naar beneden en naar boven gerichte driehoeken, is de evolutie naar hogere gebieden verbeeld.

Over het betekenis van de theosofie voor het werk van Mondriaan is verschillend gedacht. Cor Blok noemt in *Piet Mondriaan, een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit* (Amsterdam, 1974) de theosofie voor Mondriaan van persoonlijke betekenis, maar ziet geen relatie met het werk. Carel Blotkamp daarentegen ondersteunt in een artikel „Mondriaan, theosofie en Rudolf Steiner” (verschenen in *Mondriaan in detail*, Utrecht-Antwerpen 1987) auteurs die gewezen hebben op het belang van de theosofie voor het werk van Mondriaan en beargumenteert dat de in de theosofie aanhangige idee van een evolutie naar een hogere harmonieuze wereld van belang is geweest in zijn denkwereld en werk. (4) Het begrip evolutie is verbonden met het begrip destructie, in de zin dat vernietiging van de oude vormen een voorwaarde is voor een evolutie naar een hogere wereld. De vernietiging van de

oude vormen speelde in het werk van Mondriaan een rol. Door de vormen, zoals ze in de zichtbare werkelijkheid waar te nemen zijn, te vernietigen zou het mogelijk zijn een meer geestelijke wereld te creëren.

Het is juist het *Evolutietriptiek* dat in de Nederlandse pers nog enige waardering kreeg. Het andere werk dat Mondriaan in die periode maakte werd slecht ontvangen. De felle kleuren en de levendige penseelvoering die zijn luministische doeken kenmerken, hadden plaats gemaakt voor voorstellingen die zijn opgebouwd uit veelhoekige vlakken in paarse, groene en blauwe tin-



Piet Mondriaan, „Evolutie”, 1910/11, olie op doek, middenluis 183 x 87,5 cm, zijluisen 178 x 85 cm, Coll. Haags Gemeentemuseum, Den Haag.

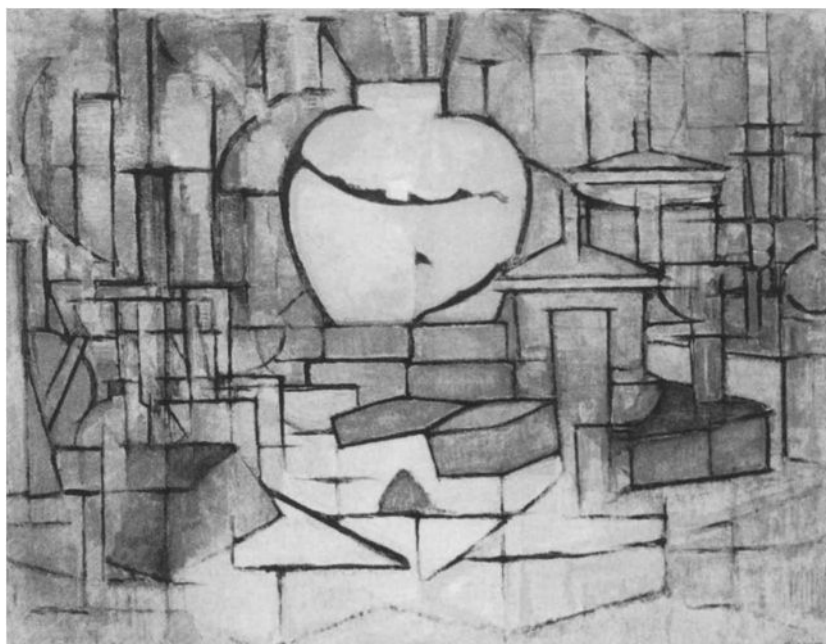
ten. Op de eerste tentoonstelling van De Moderne Kunstkring in 1911 werden deze doeken geëxposeerd. De Moderne Kunstkring was een jaar eerder opgericht met als doel eigentijds werk van buitenlandse en Nederlandse kunstenaars te tonen. Het werk dat Mondriaan exposeerde kreeg de kritiek dat het te verstandelijk is. De recensent van de *Oprechte Haarlemsche Courant* (4 november 1911) was heel duidelijk. Hij noemt het werk van Mondriaan kubistisch en legt uit dat kubisten vormen vereenvoudigen tot karakteristieke hoofdvormen. De auteur wijst tevens op het gevaar dat daarin schuilt: „Maar hierin acht ik nu juist het gevaar groot, dat deze opvatting, door hare vooropgestelde verstandelijkheid, die de schoonheidsontroering naar de achtergrond dringt, tot verstarring zal leiden, tot een doodlopen in de nuchtere theorie.” Mondriaan heeft zich volgens de criticus in de war laten brengen door het

kubisme. Hij maakt voor het *Evolutietriptiek* een uitzondering: „Daarentegen is zijn triptiek *Evolutie* beslist imponerend, door een zekere monumentale grandeur in den opzet, waarbij bovendien het kubisme niet van schadenden invloed was.”

De toenmalige onderdirecteur schilderijen van het Rijksmuseum, W. Steenhoff, vond volgens een kritiek in *De Amsterdammer* van 15 oktober 1911 het *Evolutietriptiek* de moeite waard vanwege de stiling van de figuren. Over het andere werk schreef hij dat Mondriaan zich - in wat hij een onzalig ogenblik noemt - heeft overgegeven aan het kubisme.

Op de tentoonstelling van de Moderne Kunstkring werd voor het eerst in Nederland werk getoond van onder andere Le Fauconnier, Picasso en Braque. Voor Mondriaan betekende de expositie de feitelijke kennismaking met het werk van de Franse kubisten. De doeken maakten op Mondriaan, naar eigen zeggen, een enorme indruk en een jaar later, op de tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in 1912, zond hij kubistisch werk in. Mondriaan was, aangetrokken door het kubisme, inmiddels naar Parijs verhuisd, waar hij een groot deel van zijn leven zou blijven wonen.

De kubistische werken die in de Franse hoofdstad ontstonden maken een doorwerkte indruk; de onderwerpen komen steeds minder duidelijk naar voren en zijn uiteindelijk helemaal niet meer herkenbaar. De ontwikkeling is



Piet Mondriaan, „Stilleven met gemberpot II”, olie op doek, 91,5 x 120 cm, Coll. Haags Gemeentemuseum, Den Haag.

in de literatuur vaak geïllustreerd aan de hand van *Stilleven met gemberpot I* uit 1911/12 en *Stilleven met gemberpot II* uit 1911/12 (Afb. 3). Op *Stilleven met gemberpot I* is het onderwerp van de voorstelling nog herkenbaar. De gemberpot staat centraal in het beeld op een tafel geplaatst en wordt omringd door voorwerpen als servetten, glazen en potjes. Op het *Stilleven met gemberpot II* is alleen de gemberpot als zodanig herkenbaar. De rest van de voorstelling is opgebouwd uit bruinige, meest rechthoekige vlakjes die aan één of meer zijden begrensd worden door zwarte contourlijnen en naar de randen van het doek toe vervagen. In het werk dat Mondriaan rond 1913 maakte is het uitgangspunt al helemaal niet meer herkenbaar. De schilderijen zijn opgebouwd uit geometrische vormen in bruine en grijze tinten, gedeeltelijk omsloten door donkere contourlijnen, die een patroon van rechthoeken vormen.

Op het werk dat Mondriaan na de feitelijke kennismaking met het kubisme maakte werd in de Nederlandse pers eveneens weinig positief gereageerd. Argumenten dat zijn werk te methodisch en te verstandelijk is, werden in de recensies niet meer genoemd. Het voornaamste bezwaar dat tegen het kubisme van Mondriaan geopperd werd, was dat het abstract is. Abstract werk kon volgens de criticus van *De Maasbode* (12 oktober 1915) niet eens tentoongesteld worden: „Het meeste werk is echter raadselachtig van voordracht en schijnt voorlopig niets dan een symphonie van lijnen en kleuren te bedoelen. Wij achten het daarom verkeerd zulk werk publiek ten toon te stellen.”

Andere recensenten manifesteerden zich in hun artikelen niet zo duidelijk als tegenstander van abstractie, maar wel tegen de opvattingen van Mondriaan daarvan. C. Veth bijvoorbeeld, sprak in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* deel XLVI uit 1913 de vrees uit dat het abstracte werk van Mondriaan een theoretische en diepzinnige achtergrond heeft. Augusta de Meester-Obreen verdiepte zich voor een recensie in *Elseviers geïllustreerd maandschrift* deel L, naar aanleiding van een tentoonstelling in 1915 bij de Rotterdamsche Kunstkring, juist in de theoretische achtergronden van het werk van Mondriaan. Zij had hem een brief geschreven waaruit zij in de kritiek enkele passages citeerde. Mondriaan legt daarin uit dat het niet zijn bedoeling is uiterlijke schoonheid te verbeelden. Hij schreef: „Wanneer men het uiterlijke der dingen, (in hun gewone verschijning) beeldt, dan is er juist gelegenheid dat het menselijke, het individueele, zich gaat openbaren. Wanneer men het innerlijke beeldt, nl. door den abstrakten vorm van het uiterlijke, is men nader het geestelijke te openbaren, dus het goddelijke, het algemeene.” Mondriaan zette in deze periode steeds vaker zijn opvattingen op papier. In een brief uit 1914 aan de kunstpedagoog H.P. Bremmer legt hij uit wat zijn bedoelingen zijn: „Want ik construeer op een plat vlak lijnen en kleurcombinaties met 't doel de algemeene schoonheid zoo bewust mogelijk uit te beelden. De natuur (of dat wat ik zie) inspireert mij, geeft mij, zoo goed als elke schilder, de ontroering waar-

door de drang ontstaat iets te maken, maar ik wil de waarheid zoo dicht mogelijk benaderen en daarom alles abstraheeren tot ik kom tot het fundament (altijd nog een uiterlijk fundament) der dingen. Voor mij is het een waarheid dat men door niets bepaalds te willen zeggen, juist het meeste bepaalds, de waarheid (die van groote alomvatting) zegt.”

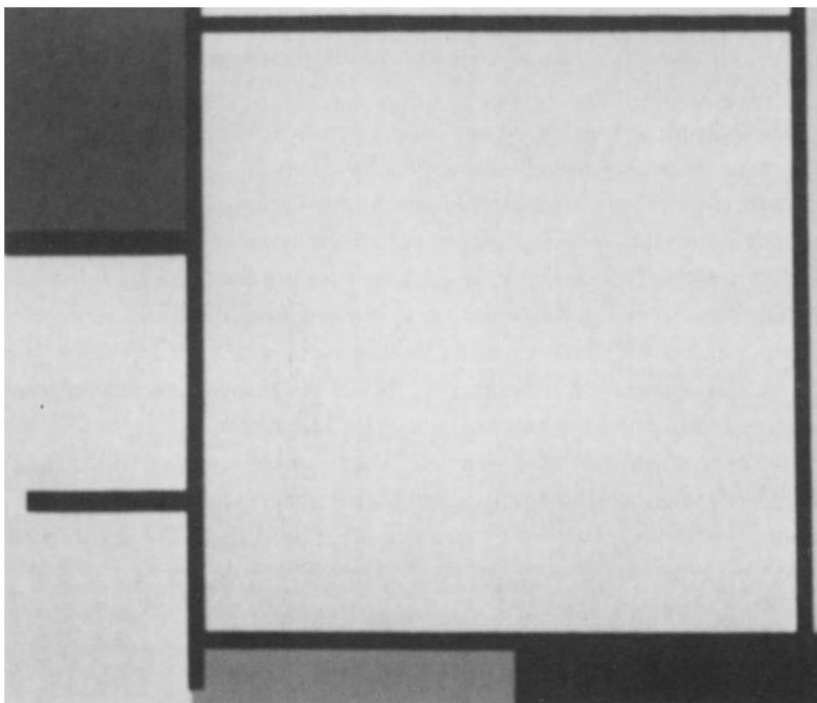
De nieuwe beelding

In 1914 vestigde Mondriaan zich noodgedwongen weer in Nederland. Hij kon na een bezoek aan zijn vader door het uitbreken van WO I niet terug naar Parijs. In Nederland ontstonden de zogenaamde plus minus schilderijen. Deze doeken bestaan uit een levendig patroon van elkaar kruisende horizontale en verticale zwarte lijntjes tegen een witte achtergrond.

Mondriaan kwam in Nederland in contact met „gelijkgestemde” kunstenaars, zoals Theo van Doesburg, de initiator van het tijdschrift *De Stijl*. Mondriaan werd door Van Doesburg bij de plannen en de oprichting van het tijdschrift betrokken en schreef artikelen waarin hij zijn opvattingen over kunst uiteen zette. Ook Bart van der Leek, die Mondriaan in 1916 had ontmoet, was bij *De Stijl* betrokken. Van der Leek schilderde strak gestileerde vormen in egale kleurvlakken tegen een witte achtergrond. Het werk van Van der Leek inspireerde Mondriaan om vierhoekige vormen tegen een lichte achtergrond te plaatsen. Omdat de pastelkleurige vierkanten tegen een lichte achtergrond een zwevende indruk maken, werden ze twee jaar later in de zogenaamde „dambordcomposities” of „rasterschilderijen” stevig ingebed in een regelmatig patroon van horizontale en verticale, donker getinte lijnen.

De regelmatige patronen van een raster maakten in 1920 plaats voor in grootte variërende vlakken in de primaire kleuren en horizontalen en vertikalen. Met dit abstracte werk, dat Mondriaan aanduidde met de term De Nieuwe Beelding, trachtte hij een hogere werkelijkheid, een universele harmonie te bereiken. Deze universele of algemeen geldige harmonie kon volgens Mondriaan niet meer uitgedrukt worden door „Iets bepaalds”, ofwel de zichtbare werkelijkheid af te beelden. Schoonheid is niet afhankelijk van toevallige, uiterlijke of individuele eigenschappen, zoals in de „natuurlijke verschijningsvorm der dingen”. Mondriaan trachtte de harmonie uit te drukken door abstracte tegengestelde basisvormen met elkaar in evenwicht te brengen. Deze basisvormen zijn horizontalen en vertikalen, de primaire kleuren, en de niet-kleuren wit, grijs en zwart. Onderwerpen uit de zichtbare werkelijkheid, die individuele, uiterlijke en toevallige kenmerken hebben, werden door Mondriaan dus vermeden, evenals de daarmee samenhangende verschijnselen als volume, ruimte en perspectief.

Vanaf 1920 tot zijn dood in 1944 componeerde Mondriaan zijn schilderijen met horizontale en verticale lijnen, rood, geel en blauw en de niet-kleuren



Piet Mondriaan, „Compositie met rood, geel en blauw”, 1922, olie op doek, 42 x 50 cm, Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam.

zwart, wit en grijs. Met deze elementaire beeldende middelen trachtte hij een subtiele spanning en evenwicht in een schilderij te creëren. In de jaren twintig varieerde Mondriaan grofweg met twee typen composities. Het eerste type bestaat uit een wit vierkant in het centrum van het doek geplaatst, waaromheen kleinere rechthoekige vormen gegroepeerd zijn (Afb. 4). Het andere type bestaat uit een horizontaal en een verticaal die elkaar in het midden van de voorstelling helemaal of bijna kruisen. De zo ontstane rechthoekige vormen worden verder opgedeeld.

In de jaren dertig verdubbelde Mondriaan de lijnen: een vrij wezenlijke verandering. Terwijl ervoor het accept van de schilderijen op de vlakken lag, kregen de schilderijen na de verdubbeling een meer lineair accent. Het beeldvlak werd bepaald door dicht naast elkaar geplaatste lijnen. Op andere schilderijen staan de lijnen verder uit elkaar en vormen ze een patroon van kleine vlakjes. Mondriaan sprong in de jaren dertig spaarzaam om met het gebruik van kleuren. De schilderijen hadden slechts één of twee gekleurde vlakjes. In de jaren veertig kwam daar verandering in. Mondriaan ging gekleurde lijnen gebruiken in zijn schilderijen: iets dat hij in 1933 al eens gedaan had. De zwarte maakten plaats voor elkaar oversnijdende rode, blauwe en gele lijnen. In de allerlaatste schilderijen van Mondriaan *Broadway Boogie Woogie* en *Victory*

Boogie-Woogie zijn de lijnen opgebouwd uit kleine, bijna vierkante, gekleurde vlakjes, waartussen verspreid over het beeldvlak iets grotere rechthoekige vlakken geplaatst zijn.

Door de opeenvolgende blokjes is de prominentie van de lijnen doorbroken en in beide „tintelende” doeken is niet alleen de „natuurlijke verschijningsvorm der dingen” vernietigd en een nieuwe harmonie gevestigd door het subtiele evenwicht tussen tegengelen, maar heeft het statische karakter van de doeken uit de jaren twintig plaats gemaakt voor een dynamisch evenwicht.

Het latere werk van Mondriaan is in Nederlandse collecties slecht vertegenwoordigd en in de laatste tentoonstelling over Piet Mondriaan - *Piet Mondriaan, van figuratie naar abstractie* in 1988 in het Haags Gemeentemuseum - lag het accent op de periode voor 1920. De Mondriaan tentoonstelling die eind 1994 geopend zal worden vormt de gelegenheid bij uitstek om nu ook het latere werk in zowel de tentoonstelling als het onderzoek mee te nemen.

Noten:

(1) Brief van Albert van den Briel aan Michel Seuphor van 13 augustus 1951. De brief is gepubliceerd in H. Henkels (ed.), *'t Is alles een groote eenheid, Bert, Piet Mondriaan, Albert van den Briel en hun vriendschap*, Haarlem, 1988.

(2) Zie onder andere:

C. BLOK, *Piet Mondriaan. Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit*, Amsterdam, 1974 (1).

H. HENKELS, *Mondrian, From Figuration to Abstraction*. Cat. tent. Den Haag, Haags Gemeentemuseum 1987.

M. Seuphor, *Piet Mondrian, Life and Work*, Amsterdam, 1956.

R.P. WELSH, *Piet Mondrian's Early Career. The „naturalistic” Periods*, (diss. Princeton University 1985), New York, Londen, 1977.

Cat. tent. 's Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, *Piet Mondriaan. Een jaar in Brabant 1904/1905*, Zwolle, 1990.

(3) *Op. cit.*, noot 2. De catalogus verscheen bij de tentoonstelling *Piet Mondriaan, van figuratie naar abstractie*, gehouden in 1988 in het Haags Gemeentemuseum in Den Haag.

(4) In de inleiding van dit artikel is kort beschreven hoe het thema Mondriaan en de theosofie tot dusver in de literatuur aan de orde is gekomen. Bevat literatuurverwijzingen.

Bibliografie „Ons Erfdeel”

Deel 4: 1988-1992

In 1980 werd het eerste deel van de **Bibliografie Ons Erfdeel** gepubliceerd over de periode 1957-1977, in 1984 verscheen het tweede deel over de periode 1978-1982 en in 1989 werd in het derde deel de periode 1983-1987 ontsloten.

Onlangs verscheen Deel 4 van de **Bibliografie Ons Erfdeel**. Dit vervolg behandelt vijf jaargangen, de periode 1988-1992. De samensteller is Wim Trommelmans. In de loop van de behandelde vijf jaargangen verschenen 1082 artikelen, geschreven door bijna vierhonderd verschillende medewerkers afkomstig uit het gehele Nederlandse taalgebied en ver daarbuiten.

Dit vierde deel van de bibliografie van **Ons Erfdeel** telt 208 bladzijden, formaat van het tijdschrift.

<i>Prijs</i>	<i>Ingenaaid</i>	<i>Gebonden</i>
België	740 BEF	1040 BEF
Nederland	f 42,—	f 60,—
Andere landen	790 BEF	1090 BEF

Bestellingen:

„Stichting Ons Erfdeel”, Murissonstraat 260, B-8931 Rekkem.

Tel. (056) 41 12 01 / Fax (056) 41 47 07