

Piet Mondriaan

HANS JANSSEN

Piet Mondriaan

Een nieuwe kunst voor een ongekend leven

EEN BIOGRAFIE





© Hans Janssen, 2016

© Nederlandse uitgave: Hollands Diep, Amsterdam 2016

© Omslagfoto: Mondriaan werkend aan Victory Boogie Woogie, zomer 1942,
Schwitters-Steinitz Collection, National Gallery of Art Library, Wasgington DC

Typografie en vormgeving: Els Kerremans (Typography Interiority & Other Serious Matters)

Foto auteur: © Ap Gewald

ISBN 978 90 488 3358 0

ISBN 978 90 488 3359 7 (e-book)

NUR 640

www.hollandsdiep.nl

www.overamstel.com

OVERAMSTEL

uitgevers

Hollands Diep is een imprint van Overamstel Uitgevers bv

Alle rechten voorbehouden.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door
middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van de uitgever.



voor Carlien

‘De gerijpte mensch zal volgens zijn intuïtie kunnen leven: in de eenheid van verdiept gevoel en verstand is alle ‘denken en voelen-in-vorm’ opgeheven. Veel moderneren plaatsen zich nu reeds op dat ontwikkelingspeil: het is te vroeg. Er moet, helaas, nog gefilosofeerd, nog kunst gemaakt worden ... in vorm gedacht en gevoeld. De Jazz en de Neo-plastiek scheppen reeds een omgeving waar kunst en filosofie opgaan in rythme dat geen vorm aanneemt, dus “open” is.’

Piet Mondriaan, ‘De Jazz en de Neo-plastiek’, i10, 1/12 (december 1927), p. 425

‘Doordat zij eerst de bijzondere, daarna de gezuiverde, dan de neutrale vorm tenietdeed, heeft de nieuwste kunst lijn en kleur vrijgemaakt: het essentiële der beeldende uitdrukking. Gedurende een beschaving van vele eeuwen is de ware inhoud van de mens en van het leven doende zich net zo te bevrijden door het vernietigen van allerlei begrenzende vormen.’

Piet Mondriaan, ‘Kunst en leven’ (in de vertaling door Til Brugman), p.36, archief Joop M. Joosten, RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag

‘Maar ondanks het onvolmaakte in den mensch heeft deze een intuïtie van het volmaakte, of althans kan hij die hebben. En zoo door deze intuïtie, het goddelijke in den mensch, brengt hij hetzelfde voort wat het goddelijke in de natuur voortbrengt. Maar waar het in deze meest gesluierd voor komt, kan de mensch het tot meer zuivere uitdrukking brengen. Maar daarbij is deze helemaal niet gebonden de natuur te volgen; integendeel, hoe meer hij deze verlaat hoe sterker de zuivere intuïtie, het goddelijke, uitkomt. En dit geldt voor het geheele leven, voor de materiele en moreele omgeving en voor ons zelf vooral.’

Brief van Piet Mondriaan aan Louk Hoyack van 27 juni 1932, archief Louk en Ella Hoyack (0878), RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag

INHOUD

INLEIDING 10

Een ongekend leven 11

DEEL I Laren 21

1 1918 – Een reële schoonheid 25

DEEL II Parijs 67

2 1919-1925 – Het ritme van de wereldstad 71

3 1925-1932 – Intuïtie en technologie 133

DEEL III Amersfoort – Winterswijk – New York 189

4 1872-1892 – Het universele van een jeugd 193

DEEL IV Amsterdam 221

5 1892-1898 – Een traditie van graniet 225

6 1898-1905 – De mogelijkheden van techniek 265

DEEL V Amsterdam – Parijs – Laren 311

7 1905-1912 – Het plezier van structuur 315

8 1912-1918 – Het experiment van een nieuwe kunst 405

DEEL VI Parijs – Londen – New York 461

9 1932-1938 – Voorbij de grenzen van abstractie 465

10 1938-1944 – De betovering van het ongekende leven 519

NAWOORD 581

Mondriaan in het Gemeentemuseum 583

Noten 612

Register 650

Fotoverantwoording 657

EEN ONGEKEND LEVEN

‘Ja, ik geloof dat zolang we niet ver genoeg zijn om in ’t heden (buiten tijd en ruimte) te leven we het schoone beleven in het weten van de gestadige groei der dingen.’

Brief van Piet Mondriaan aan Ella Hoyack, 26 april 1934

[4] Voorblad van het manuscript uit ca. 1932 van 'L'art nouveau - la vie nouvelle' ('L'art et la vie') met een door Mondriaan zelf gecorrigeerde titel, in het handschrift uit zijn New Yorkse periode.



Dit boek is een schildersbiografie. Het is het levensverhaal van een schilder, het verbindt leven én werk, in de hoop dat zo een vollediger beeld van het werk ontstaat en een groter plezier in de ervaring ervan.

De officiële kunstgeschiedenis huldigt tot op de dag van vandaag de opvatting dat voor het begrip van zijn werk het leven van Piet Mondriaan irrelevant was, of grotendeels irrelevant. Wie de man was, wat er in hem omging, kwam zelden aan bod. Het leven van Mondriaan bleef ongekend. Mij fascineerden juist zijn wandelgangen, zijn keuzes, zijn twijfels en ook zijn onbeantwoorde en beantwoorde liefdes. En natuurlijk zijn niet-aflatende werkdrijf. Ik dook in zijn verleden en kwam een man tegen die juist door zijn ongekend bijzondere leven zijn werk kon maken.

Dit boek is een ontmoeting met een man die liefhad. Hij omarmde het leven, maar was gebiologeerd door de schilderkunst. Dat leven is van belang omdat het doorwerkte in zijn kunst, er zelfs de motor van was. Een voorbeeld. Rond 1932 transformeerden Mondriaans compositorische opvattingen, wat in de jaren daarna leidde tot wezenlijke veranderingen in het werk. Hoe dat zo kwam, bleef altijd wat onduidelijk. Ingrijpende gebeurtenissen bleven in het halfduister. Het leven van de kunstenaar werd irrelevant geacht voor zijn kunst; de invalshoek was uitsluitend die van de formele, modernistische benadering. Alleen de motor van de geschiedenis, met het modernisme als brandstof, kon verantwoordelijk worden gehouden voor de kunst van Mondriaan. Het werk ontwikkelde zich immers vanuit zichzelf, onstuitbaar.

Die opvatting had iets zuivers, maar het bleef ook een beetje fragmentarisch, het halve verhaal. Uiteindelijk is het mijn overtuiging dat het de taak van de kunsthistoricus is om gegevens aan te reiken waarmee het schilderij beter begrepen kan worden. De eerste en de laatste aanleiding voor dat begrip ligt in het kijken, dus in de formele eigenschappen van het kunstwerk zelf. Om schilderijen beter te begrijpen zijn ook de wandelgangen van de maker, in de wereld waarin zijn werk tot stand kwam, van groot belang; om de schilderijen van Mondriaan beter te kunnen waarderen zijn de omstandigheden waaronder ze ontstonden van betekenis. En ook is er, net als in de liefde, de behoefte om onder de huid te kruipen, om van binnenuit te kijken. Zo wil ik het kunstwerk bekijken, nagaan hoe het is geworden zoals het is geworden, welke gedachten en welke standpunten, welke ideeën de kunstenaar koesterde op weg naar het kunstwerk.

Om die reden heb ik hier en daar, waar nodig, of waar het voor de hand lag, of waar de historische werkelijkheid van het leven daar aanleiding toe gaf, mijn toevlucht genomen tot de methode van de *vie romancée*. De verschillende bronnen, brieven, krantenverslagen, herinneringen en andere documenten gaven soms in hun combinatie zo'n levendig beeld dat ik het gevoel kreeg erbij geweest te zijn. Zo nu en dan ben ik gezwicht voor die verleiding.

In de eerste plaats werd de waarschijnlijkheid van omstandigheden of aanleidingen té groot, ofschoon ze nooit wilde overvloeien in de zekerheid van het archiefstuk. Mondriaan was niet aantoonbaar aanwezig bij het eerste optreden van Josephine Baker in Parijs, in 1925, of bij de jamsessies van Thelonious Monk

in New York in de winter van 1942. De documenten die dat kunnen staven ontbreken. En de kunstenaar liet zich er niet over uit. Maar de waarschijnlijkheid is groot. Vanaf 1911 stond hij erom bekend altijd en overal te zijn waar iets nieuws te zien was. En zowel het optreden van Baker als Monk werd beschouwd als een dergelijke gebeurtenis, waar je niet alleen bij moest zijn als je erbij wilde horen, maar waar je ook van kon leren, die een verrijking van het eigen werk konden betekenen.

In de tweede plaats ben ik gezwicht voor de verleiding de grens naar het fictionele over te steken omdat ik alleen op die manier complexe gedachtespinsels, (quasi)filosofische denkwijzen of (half) religieuze, esoterische opvattingen kon opvoeren, in de vorm van een aantal voor Mondriaan belangrijke dialogen die verspreid door het boek worden aangereikt. Theosofische denkbeelden heb ik gevat in gesprekken met Jacoba van Heemskerck; denkbeelden over de nieuwste muziek in gesprekken met Jakob van Domselaer en Paul Sanders; achtergrondinformatie over het dansleven in Parijs en het eerste optreden van Baker in een gesprek met Henry van Loon en met W.F.A. Röell; de relatie van het kunstwerk tot de maatschappelijke werkelijkheid in een bezoek van Arthur Lehning aan de kunstenaar; en de ideeën van Mondriaan over liefde en relaties in een gesprek met Charmion von Wiegand. Zo kon ik soms ingewikkelde theoretische spinsels – op basis van historische gegevens en archiefstukken – indampen tot de gedachten en ideeën zoals die ooit gedragen zouden kunnen zijn geweest door de protagonisten, in het verhaal van hun eigen leven: dichterbij (hun eigen levendige ervaring) en tegelijk (voor mij, als auteur) met meer afstand. Tegelijk zette ik mijzelf op het spel, maakte ik mijzelf kwetsbaar, en vatbaar voor het verwijt van wetenschappelijke onzuiverheid. Mijn enige verweer is dat schrijven over kunst engagement mét die kunst vereist.

Er was nog een derde reden, en misschien was dat wel de belangrijkste, om de grens naar het fictionele over te steken. Ik ben al jaren geïnteresseerd in de werkwijze van Mondriaan. Met behulp van technisch onderzoek en in samenwerking met heel veel collega's hebben we heel veel geleerd over de manier waarop Mondriaan zijn werk construeerde. We keken met behulp van röntgen, infrarood en microscoop rond in de ingewanden van de kunstwerken en konden zo veelal een indruk krijgen van de manier waarop Mondriaan zijn werk construeerde, wat zijn bedoelingen en intenties waren. Dat verhaal kun je alleen vertellen als je de grenzen naar het fictionele opzoekt. Want hoe objectief het instrumentarium ook is, het reconstrueren van intenties is per definitie een activiteit die de grens naar de fictie overschrijdt. Zo heb ik de gebeurtenissen hier en daar ingevuld en ingekleurd op een manier die de gelijkenis met de roman opzoekt. Ik heb dat bewust gedaan, in de hoop dat ik daarmee de kunstenaar en zijn werk scherper en duidelijker kon tekenen. Waar ik over de schreef ben gegaan, is er maar één die de blaam treft en dat ben ik. Ik heb het risico ook genomen omdat het me al lang fascineert de juiste taal te vinden voor wat ik zie als ik naar het werk van Mondriaan kijk.

En dat is een taal die ver afstaat van wat kunsthistorici meestal te zeggen hebben. Ik heb weinig op met de filosofische of theoretische benaderingen

waaraan het werk van Mondriaan is geofferd. De methode van de vie romancée maakte het me mogelijk verre te blijven van de dialectische opvattingen van Hegel of Bolland, van de metafysische gedachtespinsels van Blavatsky en Steiner, of van de goetheaanse of spinozistische wereldsystemen die zo vaak aan het denken van Mondriaan worden toegedicht, en al helemaal van de grove martelpraktijken waaraan het werk én de man zijn onderworpen door egocentrische theoretici. Wie zich inleeft in de kunstenaar stuit niet op ingewikkelde denksystemen, nee, die stuit op kwastbreedte, kwastharen, bindmiddel, siccatief en verf. Als er één ding vaststaat, dan is het dat Mondriaan voor alles een schilder was. Iemand die keek en keek en keek, die ontvankelijk was en die, op een empirische manier, al zijn gedachten alleen maar toetste aan wat hij zag. Mondriaan was een praktisch mens. Iemand die leefde voor de schilderkunst en die om het allemaal niet nodeloos te compliceren, zo veel mogelijk uit zijn omgeving en zijn denken bande wat niet ter zake deed. Zo kon hij werken aan een schilderkunst zoals hij die voor zich zag.^[1]

Het is waar: ik ben gebiologeerd door de man. Ik herken van alles in hem dat ik ook herken in het werk van de kunstenaars met wie ik opgroeide en die ik bewonder – om hun werk. Het zijn kwaliteiten die ik zoek en herken in het werk van mijn eigen leeftijdgenoten, en die aan de basis liggen van mijn eigen waardering van kunst en kunstenaars. Juist de aanpak van de vie romancée heeft het me mogelijk gemaakt de man terug te brengen op aarde. Niet door alleen maar de waarheid en niets dan de waarheid te zoeken – die bestaat niet in mijn metier – maar hem te schilderen als de artistieke grootmeester, die zichzelf en anderen nooit en te nimmer spaarde als het ging om kwaliteit. Vóór alles was hij een vakman en op zijn ambacht was zijn hele esthetiek gebouwd.

Door van binnenuit naar het maakproces te kijken, hoop ik de lezer deelgenoot te maken van wat uiteindelijk een eenvoudig gebeuren is: het maken van een kunstwerk. Door een bij uitstek Nederlandse kunstenaar, die stond in een Nederlandse traditie en die geen steen op de andere liet om de top van wat mogelijk was te bereiken. Het gaf me als een bijkomend voordeel ook de mogelijkheid om de buitenwereld, de omstandigheden in het atelier, de vriendenkring, het sociale veld, de culturele, maatschappelijke situatie van het moment en de politieke ontwikkelingen te beschrijven als van buitenaf inwerkende invloeden op Mondriaans kunst. De vraag of het leven van Mondriaan van invloed is geweest op het werk wordt in dit boek dus positief beantwoord. De geschiedenis stond in direct contact met de man en met de kunstenaar, en heeft direct met het ontstaan van het afzonderlijke kunstwerk te maken. Dat neemt niet weg dat het kunstwerk zich in het creatieve proces en in de beleving voordoet als een wonder, los van tijd en ruimte en dus van de geschiedenis. Ook dat heb ik willen waarderen, omdat het wezenlijk is voor Mondriaans project.

Dat is anders dan hoe er tot nu toe tegen aan werd gekeken. De persoonlijke omstandigheden van de kunstenaar – zijn woonsituatie, zijn vrienden en vriendinnen, de maatschappelijke ontwikkelingen waarin hij zich bewoog – werden tot op heden in de literatuur over Mondriaan wat over het hoofd

gezien. Die letterlijk exclusieve aanpak, het buitensluiten van de persoon van de kunstenaar, heeft naar mijn opvatting een beter begrip van het werk geen goed gedaan. Het heeft aanleiding gegeven tot vreemde opvattingen over de kunstenaar en zijn werk. Tot misverstanden geleid. Onzin en larioek tweegebracht. Dat is niet erg. Het werk kan het hebben. Maar het is wél jammer dat veel mensen daardoor niet in staat zijn gesteld om onbevangen en nieuwsgierig naar het werk van Mondriaan te kijken.

Een van de misverstanden wil ik hier expliciet noemen: dat Mondriaan zou hebben geleefd als een kluizenaar. Wie de historische feiten op een rij zet, komt op het tegendeel uit. Hoe dat kan? Het beeld van de kunstenaar als kluizenaar is een mythische gestalte. Sinds mensenheugenis wordt de uitzonderlijk goede kunstenaar op die manier beschreven. Het wonder van het bijzondere kunstwerk kan immers alleen maar tot stand komen als de kunstenaar zich terugtrekt uit de wereld. De kunstenaar schiept de wereld zoals God de wereld schiep, vanuit een goddelijke ingeving. En de goden werken in afzondering.

Dit vermeende solitaire leven toont ook nog iets anders aan: dat het bijzondere kunstwerk zich alleen maar zou laten verklaren vanuit een mythisch perspectief. Ook dat was een reden om niet al te veel scrupules te hebben over de methode van de vie romancée. Uiteindelijk, als het gaat om de waardering van het afzonderlijke schilderij, is de buiten de tijd staande, bijna mystieke, energetische kracht van het werk van Mondriaan te veel overgelaten aan de filosofen en de theoretici. Daar viel iets goed te maken.

Dan is er nog een andere methodische bijzonderheid die een verklaring behoeft. Als hoogtepunt van het modernisme ontwikkelde het werk van Mondriaan zich, meer dan welk werk van welke kunstenaar ook, op een voorbeeldige manier volledig autonoom. En logisch bovendien. Het ene werk bracht het andere voort, in een ijzeren logica die alleen maar gehoorzaamde aan werkimmanente krachten, zoals Mondriaan die ook graag zelf opdiste. Mondriaan geloofde in een logica van de geschiedenis, die uiteindelijk verantwoordelijk kon worden gesteld – ook en juist volgens het theorema van het modernisme – voor de onvermijdelijkheid van de logische evolutie en ontwikkeling richting het paradijs. Ik heb die ijzeren wetmatigheid en die logica – die ook Mondriaan zelf aanhing, ja zelfs in het leven riep – hardhandig willen doorbreken omdat zij achteraf geconstrueerd is en niets van doen heeft met de manier waarop kunstwerken tot stand komen, in het atelier.

Ik heb dat op twee manieren gedaan. Aan de ene kant heb ik het leven van de kunstenaar willen benaderen als de moedeloos makende bende van toevalligheden die het leven van ieder mens richting geeft. Het leven is dat wat er gebeurt terwijl je plannen maakt om het richting te geven – zoiets. In het geval van Mondriaan was dat de toevalligheid van een geboorte in Amersfoort en een jeugd in Winterswijk, op dat moment misschien wel de meest traditionele gemeenschappen van een toch al weinig toekomstgericht Nederland. Of de toevalligheid van een zelfgenoegzaam Amsterdam, dat de kunstenaar lang, te lang, in de greep van de traditie hield. Of de toevalligheid van twee oorlogen die elk afzonderlijk richting gaven aan een houding, en die de kunstenaar

dwongen zich te concentreren op de dingen die ertoe deden. Aan de andere kant heb ik het boek niet-chronologisch opgebouwd, ook en juist om te ontspannen aan de suggestie van de grote, vloeiende beweging van de logische ontwikkeling. Dat was belangrijk.

Waarom ik koos voor die structuur was mij aanvankelijk niet helemaal duidelijk. Ik nam aan dat het voortkwam uit een lichte ergernis over de altijd maar weer zichzelf reproducerende litanie van de logische opeenvolging, het 'en toen, en toen' waar de meeste boeken over Mondriaan hun verhaallijn op baseren. Alsof de logica van de moderne kunst direct verbonden is met het tikken van de klok, die het kunstwerk laat ontstaan vanuit een eigen onvermijdelijke, innerlijke logica. En niets is minder waar. Dit boek getuigt ervan. Het mag een rigoureuze maatregel zijn geweest, maar het was nodig om Mondriaan te redden van het modernistisch keurslijf waarin hij geperst heeft gezeten.

Gaandeweg ontdekte ik ook nog iets anders: dat de Mondriaan die woonde en werkte in het Parijs van de jaren twintig verdacht veel overeenkomsten had, in werkwijze, ideeën en vooral in houding, met de veel schimmiger kunstenaar die woonde en werkte in het Amsterdam van het laatste decennium van de negentiende eeuw en de eerste vijf jaar van de twintigste. De kunstenaar die *single-handed* de kunst uit haar voegen tilde in Amsterdam en Laren, tussen 1905 en 1919, verschilde geen millimeter van de kunstenaar die zichzelf opnieuw uitvond in Parijs, Londen en New York, tussen 1932 en 1944. En de kunstenaar die tussen 1905 en 1912 de grenzen tussen figuratie en abstractie ging onderzoeken, deed exact hetzelfde als de kunstenaar die tussen 1932 en 1938 de grenzen van de abstractie exploreerde, op zoek naar een bredere psychologische en maatschappelijke werking van zijn kunst. De vroege landschappen en de abstracte kunst van Mondriaan verschillen niet wezenlijk.

Mondriaan zelf hield niet van de omschrijving 'abstract' voor zijn werk. Het suggereerde van alles dat er niet was. Zelf hield hij het op 'non-figuratief', waarmee hij ook de wezenlijke gelijkwaardigheid met het figuratieve werk wilde benadrukken. In dit boek heb ik toch voor het begrip 'abstract' gekozen, simpelweg omdat ontkenning geen zin meer heeft: Mondriaan is de grootmeester van de abstracte kunst. Dat neemt niet weg dat zijn vroege en late schilderijen niet alleen door dezelfde kunstenaar werden gemaakt, maar ook door dezelfde drijfveren in beweging kwamen en door dezelfde fascinatie werden gestuurd. Dat heb ik willen vangen, door de lezer steeds kennis te laten maken met het ene tijdvak om vervolgens het spiegelende tijdvak aan te bieden. Ik hoop dat de volgorde van de gangen in dit menu de kennis over de kunstenaar op een geleidelijke en inzichtelijke manier laat ontstaan. En dat het leidt tot een prettige maaltijd.

Door de ontwikkeling in tien stukken te hakken – van elk ongeveer zeven jaar – werd het mogelijk om parallellen tussen het naturalistische en het abstracte werk te trekken en te waarderen.

Het boek begint met een hoofdstuk dat het exacte midden beschrijft van Mondriaans artistieke loopbaan: het jaar 1918, toen misschien wel zijn meest radicale schilderij tot stand kwam. Dit schilderij beschrijf ik niet als de logische uitkomst van een proces van jaren, zoals gebruikelijk, waarbij een aantal stappen wordt teruggezet – rewind wordt dat wel genoemd – om vanuit heel andere werken de interne logica van de artistieke uitspraak uit de doeken te doen. In plaats daarvan zet ik direct, in hoofdstuk 1, de basismethode van het boek neer: kijken door de ogen van de kunstenaar. Ik neem de lezer bij de hand, om vanuit het maken, en vanuit de lichamelijke en geestelijke ervaring van het resultaat, het bijzondere van die methode te ontdekken. Het eerste hoofdstuk is daarmee een lastig voorgerecht. Het vergt veel van de lezer omdat heel veel tegelijk wordt geïntroduceerd: maken, kijken en denken.

Vervolgens wil ik (hoofdstuk 2) laten zien wat deze werkmethode in samenhang met Mondriaans beleving van de werkelijkheid opleverde aan het begin van de jaren twintig. Tussen 1925 en 1932 (hoofdstuk 3) beleefde Mondriaan een internationale doorbraak en verdiepte zijn kunst zich. De tweede helft van de jaren twintig is nog het beste samen te vatten als een zoeken naar een eigenzinnige verbinding met de werkelijkheid vanuit een grote verwondering. Vervolgens doe ik een grote stap terug en beschrijf ik (hoofdstuk 4) de jeugd van de kunstenaar terwijl hij op een straathoek in New York staat. Vanuit zijn perspectief, terugkijkend vanuit het naderend einde, op alles wat ik over die jeugd kan vertellen: dus ook over wat anderen – ten goede of ten kwade – na zijn dood over de kunstenaar wisten te vertellen.

Van daaruit volgt een hoofdstuk dat de periode 1919–1925 spiegelt, over de eerste jaren in Amsterdam (hoofdstuk 5), waar Mondriaan kennismakte met een zich rap ontwikkelende stedelijke cultuur, en zocht – deze keer niet in Parijs maar in Amsterdam – naar een samenhang met zijn werk. In de jaren rond de eeuwwisseling tot 1905 (hoofdstuk 6) vindt vrijwel exact dezelfde beweging plaats als in hoofdstuk 3: de kunstenaar ontwikkelde een eigenzinnige positie, maar nu niet in Parijs maar in het Amsterdamse. Van daaruit volg ik de kunstenaar die in de jaren tot 1912 (hoofdstuk 7) uitgroeide tot een van de meest gekende landschapsschilders van zijn tijd. Hij komt van binnen uit zijn werk iets op het spoor wat later ‘moderniteit’ zou gaan heten, maar wat groeide vanuit dezelfde behoefte aan structuur die zijn werk tot 1932 dreef (beschreven in hoofdstuk 3): opnieuw ontstond een eigenzinnige relatie met de werkelijkheid, die groeide vanuit verwondering.

In de jaren tussen 1912 en 1918 (hoofdstuk 8) herformuleert Mondriaan zijn eigen opvattingen en zijn schilderkunst drastisch. Dit hoofdstuk spiegelt samen met het voorgaande hoofdstuk de beide volgende hoofdstukken. Die pakken de draad op in 1932. Tot 1938 (hoofdstuk 9) kwam Mondriaan iets op het spoor wat – opnieuw gegroeid vanuit de structuur van zijn kunstwerken – leidde tot iets ongekends en nieuws, dat nog weinig beschreven is: hij passeerde de grenzen van het modernisme. Ten slotte vond de kunstenaar in New York (hoofdstuk 10) onvermoeibaar zichzelf en zijn kunst opnieuw uit, zoals hij dat eerder al gedaan had in hoofdstuk 8, tussen 1912 en 1918. Mondriaan bleek bij

machte om zijn eigen uitgangspunten voortdurend ingrijpend te kunnen en te willen herzien. Hij vestigde daarmee een standaard voor alle eigentijdse kunst. Het nawoord behandelt een aspect van de geschiedenis van de receptie van de kunstenaar, de geschiedenis van de manier waarop het Gemeentemuseum Den Haag verbonden raakte met de kunstenaar.

Ten slotte dit. Ik wilde dit boek vóór alles een positieve toon geven. Ik mag de man, zoals ik zijn werk mag. En liefde voor je onderwerp is bij mijn weten de enige valide drijfveer om over kunst en kunstenaars te schrijven. Zeker als het een biografie betreft.

Ik heb bij het schrijven geprobeerd om het beste dat over Mondriaan in mijn ogen geschreven is te waarderen. Ik ben schatplichtig aan Joop Joosten, Michael White, Eiichi Tosaki, Els Hoek, Yve-Alain Bois, Cor Blok, Nancy Troy, Carel Blotkamp, Marek Wieczorek en Herbert Henkels. Zij hebben mij ieder op hun eigen deskundige manier wegwijs gemaakt in het oeuvre, en in de manieren waarop over het werk nagedacht kan worden. Tegelijk heb ik tijdens het schrijven de biografie van Coos Versteeg en de aanwijzingen van Albert van den Briel steeds bij de hand gehad. Ik heb geprobeerd het beste van wat al deze specialisten schreven mee te nemen in mijn verhaal.

Daarnaast heb ik geprofiteerd van de soms jarenlange uitwisseling van kennis en ideeën met de volgende personen: Cindy Albertson, Jan Andriess, Klaas Jan van den Berg, Richard Bionda, Kees Bitter, Marian Bisanz, Madeleine Bisschoff, Vera Blok, Maarten van Bommel, Frank Buunk, Jim Coddington, Harry Cooper, Rudi Fuchs, Ap Gewalt, Jannet de Goede, Daan van Golden, Fred Hendriks, Cees Hilhorst, Anne Holtrop, Anita Hopmans, Ruth Hoppe, Ysbrand Hummelen, Bert Koenderink, Ype Koopmans, Wim van Krimpen, Fred Leeman, Dominique Lüthy, Gillian McMillan, Wies van Moorsel, Wietse van den Noort, Jacqueline van Paaschen, Dieter Schwarz, Joachim Sieber, Leonoor Speldekamp, Lidwien Speleers, Ron Spronk, Anne Tabak, Frank Vandenbroeck, Anneke van Veen, Bernard von Waldkirch, Gerard van Wezel en Paul van der Zande.

Het was Bridget Riley die met mij vanaf 1996 de vreugde van het kijken en begrijpen wilde delen en die mij altijd bleef stimuleren om de resultaten van dat proces op schrift te stellen. Jacqueline van Paaschen leerde mij veel over de manier waarop gedacht werd over de verbanden tussen maken, kijken en begrijpen in het licht van de esoterie. Robbert Ammerlaan vroeg mij de biografie over Mondriaan die hij als zestienjarige kreeg van zijn vader te overtreffen. Benno Tempel en Hans Buurman hadden de euvele moed om mij vrij te maken van mijn werk als conservator in het Gemeentemuseum Den Haag en om mij uit te dagen dit boek te schrijven. Ik ben hun daarvoor dankbaar. Ik dank Benno Tempel en Michael White voor het commentaar dat zij tijdens het proces van het schrijven gaven en voor het vertrouwen dat het iets kon worden. Ik ben Carlien Oudes en Emo Verkerk dankbaar voor hun deskundige commentaar als kunstenaars. Zij behoedden mij niet alleen voor technische en praktische valkuilen; hun aandachtige lezing, in vriendschap, stelde mij in staat dichter

bij mijn onderwerp te komen dan ik ooit voor mogelijk had gehouden. Van hen beiden zit opmerkelijk meer in dit boek dan ik ooit had gedacht. Ik heb onnoemelijk veel gehad aan de elegante manier waarop stomiteiten werden verholpen door Sjoerd van Faassen en Wietse Coppes. Zij hielden mij kritisch ten aanzien van de grens tussen historische fictie en werkelijkheid. Guus Janssen was behulpzaam bij kwesties met betrekking tot muziek. Wouda Goudriaan, Ilja Bot en Jan van 't Wout hielpen bij het formuleren van de waarschijnlijkheidsdiagnose van de ziekte die Mondriaan overviel in de jaren dertig. Lieke Wynia verzorgde de beeldredactie op een voortreffelijke manier, samen met Anoesjka Minnaard. Arjan Post behoedde mij in zijn redactionele commentaar voor gemene fouten en moedigde mij aan het manuscript waar mogelijk aan te scherpen. Els Kerremans hielp het manuscript om te zetten in een voorbeeldig boek. Laura Stamps, Doede Hardeman, Frouke van Dijke en Steven Baart waren voortdurend bereid mijn zwakke zelfvertrouwen te helpen verstevigen en namen op verschillende vlakken mijn dagelijkse werk over. Djonnie Chatterpal, Rob Reurekas, Monique Biekart en Herbert Wolff de Beer hielpen mij op cruciale momenten aan uitzonderlijk belangrijk materiaal. Ik ben iedereen veel dank verschuldigd.

DEEL I

Laren

[2] Topografische kaart van Laren en omstreken, verkend in 1872, herzien in 1905, 1907 en 1908, en uitgegeven in 1910 door het ministerie van Oorlog. Het cirkeltje in het midden geeft aan waar het atelier van Mondriaan zich in juni 1918 bevond.



535
NES.
in 1867 op de kaart van de Staat. Schaal 1:25000
aan 25000.



1:25000

HOOFDSTUK 1

1918

EEN REËLE SCHOONHEID

In april 1918, precies op de helft van zijn loopbaan, schilderde Piet Mondriaan *Compositie met grijze lijnen*. Het was een vreemd en radicaal schilderij. Een experiment, uitgevoerd in de beslotenheid van het atelier in Laren, waarbij de kunstenaar haast wetenschappelijk te werk ging. Mondriaan was uit op een schoonheid die theoretisch onderbouwd kon worden, met een algemene theorie van de beeldende kunst. De Eerste Wereldoorlog was volop gaande. Zijn zoektocht leek dan ook wereldvreemd, maar was het niet. Mondriaan zocht naar nieuwe verbindingen, in een voortdurende dialoog met de kunst van zijn tijdgenoten. En met de wereld. Want ongekende relaties met de moderne dans, populaire muziek en met het ritme van het nieuwe leven lagen voor het oprapen.

[3] Het atelier van Mondriaan op de hei aan de Noolseweg tussen Blaricum en Laren, in het huisje van de familie De Vries (ca. 1912), fotograaf onbekend.

[4] Het Huisje de Vries, Noolseweg 59, Blaricum (1915), fotograaf onbekend.

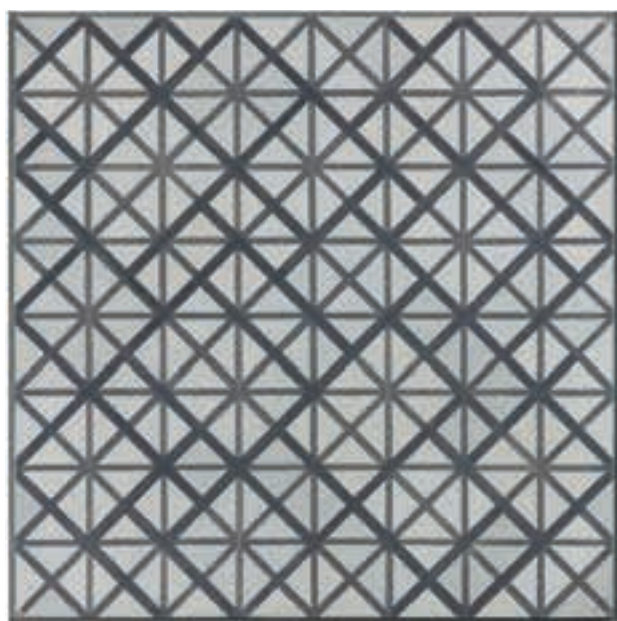


Het fietstochtje beviel hem elke keer opnieuw, ook als het weer wat minder was. Frisjes en bewolkt was het in deze eerste dagen van juni. Van de Pijlsteeg in Laren, waar hij woonde, naar zijn atelier fietste hij zo'n anderhalve kilometer, over onverharde paden.^[2] Hij zette zijn fiets tegen de houten wand van de koloniehut, die verscholen lag in een bosje langs de Noolseweg, op de hei tussen Blaricum en Laren.^[3] De bewoners hadden genoeg aan het aanbouwsel van de hut. Aan Mondriaan lieten ze nu al anderhalf jaar de naastgelegen 'grote kamer', om in te werken.^[4]¹ Dat 'groot' was veel gezegd, want heel ruim was die kamer niet. Het plafond was er laag, net als het raam dat uitkeek op het zuiden. Overdadig scheen de zon daar naar binnen. Dat was niet optimaal voor een schilder.

Toch had hij ook al eerder, in 1916 en 1917, werkruimte gehuurd in het Humanitaire Bosje, zoals de plek in de volksmond heette. Hij kon daar stil zijn gang gaan. Het gebladerte van de berken kleurde het licht. Het dwarrelde een beetje. Dat gaf bij het schilderen zo zijn beperkingen.² Het maakte Mondriaan niet veel uit voor het experiment dat hij nu uitvoerde. Na een voorjaar waarin hij toch opnieuw weer veel ziek was geweest – zijn luchtwegen speelden hem parten – had hij de energie om weer te schilderen en te schrijven. Hij werkte al bijna drie maanden gestaag aan nieuwe composities, zoals hij dat in de afgelopen zomers had gedaan in andere huisjes en ateliers in Laren en, vanaf 1914, in Zeeland. Hij hield van zulke besloten, weinig riant plekken. Die afzondering had hij nodig. Na weken van intensieve inspanning was het eerste schilderij klaar. Het was het eerste in een reeks die hij op stapel had staan, van vijf of misschien wel zes 'dingen', zoals hij ze noemde.

Mondriaan was niet lang. Hij had een middelgroot postuur, dat een beetje stram en vormelijk in elkaar stak. Tegelijk was nog goed voor te stellen dat hij in zijn jonge jaren slungelig was geweest, en een beetje onnozel in zijn gedragingen. Hij had grote en stevige handen, terwijl zijn nagels en vingers elegant waren en verzorgd. Hij had een zacht gezicht, lang en smal, een hoog voorhoofd en een haarlijn die wat begon te wijken, met bruine ogen die ernstig en bedachtzaam stonden. Daar kwam bij dat zijn mondhoeken steeds bijna onmerkbaar naar boven krulden. Onwillekeurig wekte hij zo de indruk elk moment in de lach te kunnen schieten, of luchthartig zijn omgeving in de maling te gaan nemen. Omdat hij tegelijk de neiging tot een terughoudend en half verborgen fronsen had, straalde hij ook een kalme waardigheid uit. De ogen vielen het meeste op. Ze stonden open voor de wereld, onderzoekend, nieuwsgierig en ook vastberaden.

Hij boog voorover en ging naar binnen door de lage voordeur. Hij hing zijn jas weg, liep naar de schildersezels en voelde voorzichtig met zijn vingers of het beschilderde doek droog genoeg was. Het wit had hij het laatst aangebracht, dicht tegen de grijze lijnen aan geschilderd. Het was droog. Hij haalde het doek van de tekenplank waar hij het strak en stabiel op had gespannen. Dat had hij gedaan omdat een feilloos strakke lijn trekken met een penseel op een doek lastig is als dat doek meeveert op een spieraam. Het was al niet gemakkelijk geweest om met kartonnetjes een scherpe scheiding tussen het wit en het grijs



aan te brengen. Daar kwam nog bij dat hij door de schaarste van de oorlog slechts de hand had weten te leggen op nogal dun en goedkoop doek.³

Eerst had hij dat nieuwe doek, toen het nog op het spieraam zat, voorzien van een lijmlaag en een witte grondering. De nog natte grondering had hij vervolgens met een lap in het oppervlak gewreven, met een spiegelglad resultaat. Hij had de grondering precies tot aan de rand van het doek laten lopen, niet eroverheen. De scherpe grens tussen behandeld en onbehandeld markeerde het veld waarop de compositie zou moeten verschijnen. Als op een vel papier. Vervolgens had hij het doek van het spieraam gehaald en het op de tekenplank gespannen. Het trekken van de lijnen ging moeiteloos op dit gladde en stabiele oppervlak. Het schilderen was begonnen.

Hij zette het doek weer terug op het spieraam. Dat was een secuur klusje. De lijnen moesten strak en recht blijven. Dat lukte. Maar om een of andere reden viel een van de diagonale lijnen niet meer samen met de hoek.^[5] Aan zulke afwijkingen was Mondriaan inmiddels wel gewend geraakt. Het spieraam was niet haaks, of het doek was gekrompen door de verf. Het had geen zin te proberen het materiaal te dwingen. Een vooropgezet plan kon je nooit helemaal precies uitvoeren; dat was ijdelheid. Schilderen was concentratie, met open geest, je intuïtie volgend.

Na een uurtje was het opspannen klaar. Het was gelukt de lijnen strak en recht te houden en de schildering nergens over de rand van het spieraam te laten doorlopen. Strak. Exact. Hij hing het doek aan de wand en nam afstand, voor zo ver mogelijk in de kleine ruimte. Door het raam viel een beweeglijk gouden licht, gefilterd door de bladeren. Dat hinderde niet. Het was juist goed. Het gaf een bewustzijn van het oppervlak, en van de ruimte waarin het schilderij zich als ding voordeed. Mondriaan kneep zijn ogen toe. Het was precies zoals hij het wilde hebben. Helder en zuiver, eenvoudig en tegelijk ook van een kwikzilveren levendigheid. Het had een eigen leven. Het leek in niets op wat hij kende. Het sprankelde, meer nog dan hij gehoopt had.

Hij was zich er bewust van dat dit schilderij, met eigenlijk een nieuwe opvatting van schoonheid, niet makkelijk geaccepteerd zou worden door het publiek. Dit ging de definitie van 'schilderij' te buiten. Een willekeurige kijker vond dat een schilderij iets échts moest tonen. Het mocht iets hogers geven, iets geestelijks of spiritueels, maar dan wel graag in een vormtaal die acceptabel was. En wat dit schilderij ook was, het was geen afbeelding en toonde ook geen gevoelens of zielenroerselen. Het was een raster van lijnen; zakelijk, koel en strak. Geen losheid, geen gevoel of lyriek. Dit moest op verzet stuiten.

Het kon hem weinig schelen. De simpele compositie was in één klap te overzien: wat lijnen op een witte ondergrond. Zeven horizontale en zeven verticale lijnen, regelmatig over het vlak verdeeld, plus alle diagonalen die dat raster opleverde. Althans, dat was de oppervlakkige waarneming. Zo simpel als het eruit zag, zo indringend was het in de beleving. Want hier was sprake van schijn en werkelijkheid, de twee polen waar alle kunst zich tussen beweegt. De twee polen ook die het handelsmerk waren van de schilderkunst, die hij zo liefhad. Alleen wie langer keek, kon schijn en werkelijkheid hier in hun wissel-

6 Willy Sluijter, poster voor de tentoonstelling van 1916 in Hotel Hamdorff in Laren, met optreden van het orkest van Zunki Joska, lithografie / 109,5 x 77,5 cm.



werking goed ondergaan. Hij rekende erop dat wat hij kon zien en ervaren ook door de toeschouwer kon worden gezien en ervaren.

Hij was met de verticalen begonnen. Eerst had hij ze uit de hand geschilderd, met een gewoon kwastje. Die lijnen hadden nog iets aarzelends, iets expressiefs. In de afgelopen jaren was hij er al schilderend achter gekomen dat juist de strakke lijn – de ‘volstreckte’ lijn, zoals hij het noemde – het ‘universeele’ beter dan wat ook kon weergeven. Een glimp van dat universele, dat was waar beeldende kunst (en eigenlijk alle kunst) om draaide. In de natuur kwamen naar zijn mening alleen maar gebogen lijnen voor. De wiskunde – abstracte wetenschap bij uitstek – maakte wel gebruik van rechte lijnen, maar nergens in de werkelijkheid kon die rechte lijn worden teruggevonden. Alles was hoe dan ook aangeraakt door het toevallige. Maar de volstreckte rechte lijn kon wél optreden in de wereld van een schilderij. Daar, op dat toneel, had hij een sterke rol, los van wiskunde of wat ook. Zeker als een rechte lijn goed geplaatst was, functioneerde hij als een juist gespannen snaar.

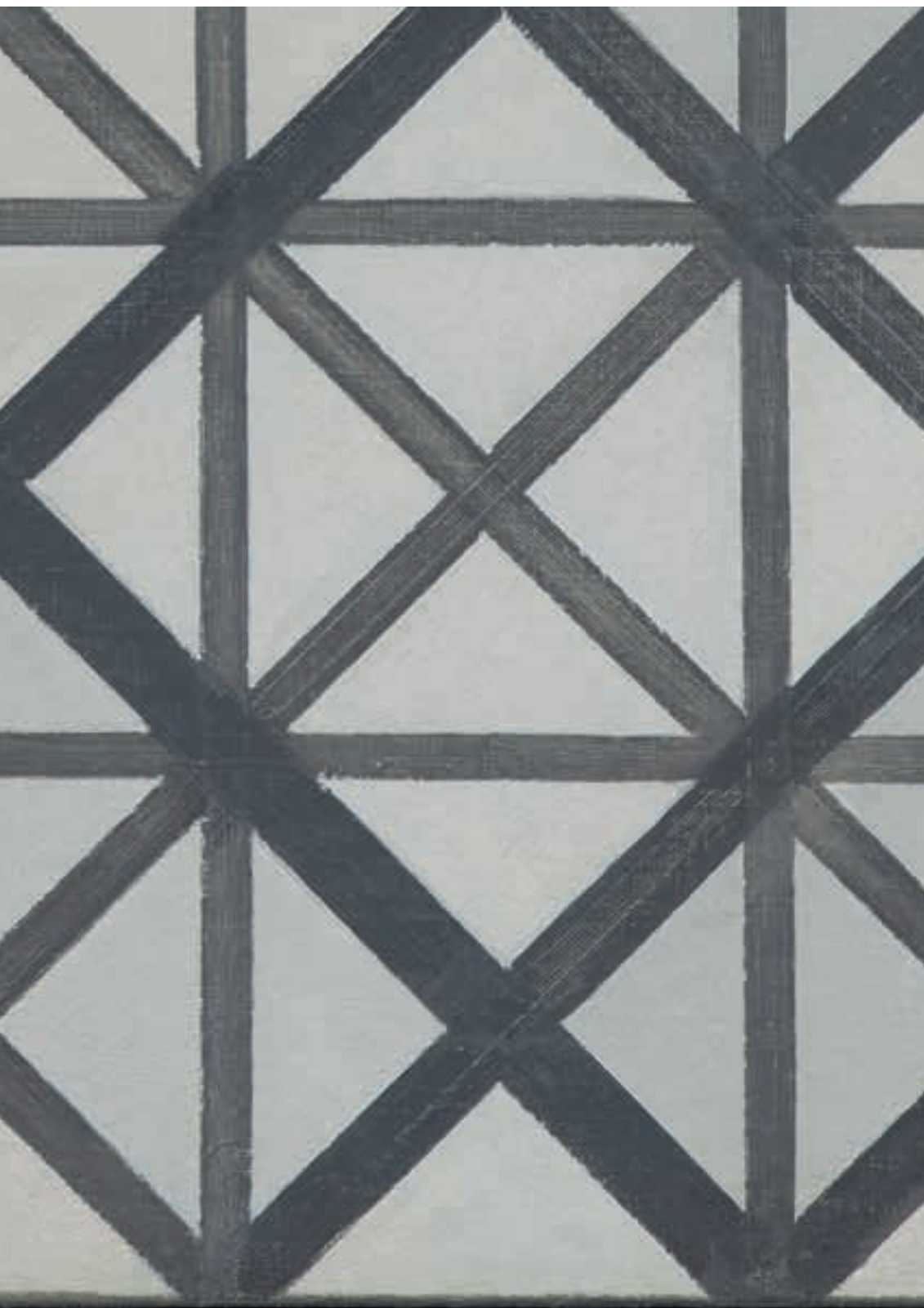
Mondriaan zag dat hij er goed aan had gedaan om bij de vierde verticale lijn de uitvoering aan te passen. Met een dunner penseel, een liniaal en lobbiger verf was hij verdergegaan. Schijnbaar bewoog hij zich met die liniaal verder af van de schilderkunst als expressief medium; maar hij was op zoek naar een andere expressie. Schilderen was schakelen, van koers veranderen als zich een betere werkwijze aandienende, als het schilderij erom vroeg. Je intuïtie volgen, zonder ten prooi te vallen aan de ijdelheid die zoveel kunst beheerste.

De horizontalen had hij allemaal met het penseel en de liniaal opgezet. Alle diagonalen die dat raster opleverde had hij niet in één keer getrokken, van de ene kant van het doek naar de andere, maar van kruising naar kruising, waar nodig miniem de richting corrigerend.^[7] Vervolgens was hij aan de lijnen gaan schuren, om ze wat te verzachten. De randen van de aanvankelijk met het penseel getrokken lijnen waren door het schuren tevoorschijn gekomen als een lichtgrijze rails.^[7] Hij had alle diagonalen breder gemaakt, zo breed als de horizontale en verticale lijnen. Het resultaat was een dicht maar nauwelijks opvallend weefsel geworden. Eerder een schets dan een diagram. Eerder een bouwsel dan een constructie. Eerder een experiment dan een resultaat.

Sommige diagonalen had hij gaandeweg toch nog weer een beetje breder moeten maken, om de onvermijdelijke afwijkingen op te vangen die in een met de hand opgezet raster sluipen. Diagonale lijnen kruisen nooit helemaal perfect met horizontale en verticale lijnen; dat lukt alleen in de wiskunde. Minieme afwijkingen hadden grote gevolgen, en die konden alleen worden gecorrigeerd door sommige lijnen iets breder te maken, naar de ene of de andere kant.^[7] Hij had die bredere lijnen ook in een iets donkerder grijs geschilderd. Het veroorzaakte een subtiele schijn van voor en achter, van diepte. Dat bracht een eigenaardig ritme teweeg, met een vertraging en een versnelling. Het beviel hem wel. Het deed een beetje denken aan de dansfeesten in de ‘zomertuin’ achter hotel-restaurant Hamdorff, aan de Brink in Laren, waar het kon stuiven dat het een aard had, op de hitsige tango van het orkest van Zunki Joska.^[6]

Mondriaan had daar speciale ideeën over. In merkwaardige bewoordingen

Detail van de rechteronderhoek van de compositie met de grijze lijnen in vierkante positie (ca. juni-september 1918),
olieverf op doek / 84,5 x 84,5 cm.





had hij het in het februarinummer van het tijdschrift *De Stijl* nog geprobeerd uit te leggen. Het universele beeldingsmiddel stelde het ritme tot bepaaldheid: zo had hij het in zijn serieuze en gedragen, nogal negentiende-eeuwse bewoordingen gevat. Hij bedoelde dat de kleur- en maatverhoudingen in het strak geformuleerde beeld nauwkeurig en beslist waren. De voortdurende opheffing – door de visuele tegenstelling – van stand en maat benadrukte een ritme dat verinnerlijkt leek; het bleek simpelweg een eigenschap van het geschilderde. Het natuurlijke ritme (dat het schilderij toonde, zo stelde hij vast) steeg uit boven de ervaring van ritme, teweeggebracht door de onnadrukkelijke herhaling in het beeld.

Iedereen ervaart ritme toch vooral als een markering van beweging in de tijd. Zoals de tijd gevuld wordt, met ademen, tijd doorbrengen, fietsen of wandelen. Zich onderdompelen in herhaling. In de stand en maat van het goed geformuleerde kunstwerk was ritme niet langer een markering van beweging in de tijd. Het was in Mondriaans ogen niet langer een voortgang of zelfs maar een zichtbaar gemaakte gemoedsbeweging. Ritme toonde zich als beeldende eenheid. De ingewikkelde formulering vatte wel goed zijn bevindingen samen. Want eenmaal verinnerlijkt kon het kunstwerk in sterkere mate het ‘kosmische rythme’ geven, zoals Mondriaan het noemde, dat door alle dingen vloeiende, en dat in de ervaring van de beeldende eenheid van het kunstwerk speciaal zichtbaar werd.⁴

Mondriaan zag ritme in het kunstwerk eerder als een ‘ordering van tijdsduur’, waardoor een speciaal soort tijd ontstond.⁵ Muziek en vooral dans stegen op die manier boven de werkelijkheid uit, zoals ook een kunstwerk dat doet als het die speciale, geslaagde ordening heeft. Dát is wat je noemt een kosmisch ritme. Een goed schilderij, zo had hij gaandeweg ervaren, bewoog zozegged vanzelf, en in zichzelf. Het had een eigen innerlijk ritme, door de wisselwerking tussen de beeldelementen. Stand en maat speelden daarin voor hem de hoofdrol. Een ritme dat direct werd ervaren, maakte het leven écht. Het voegde een laag toe, tilde het leven naar een hoger niveau. Mondriaan noemde dat kosmisch, of universeel.

Mondriaan zocht dat in zijn schilderkunst, al een leven lang. Maar de laatste jaren was er iets veranderd. Hij wilde het beeldend kunstwerk als *mechanisme* fileren, tot op de graat, om te zien waar dat ritme, die universele ordening precies schuilging. De minieme verschuivingen en afwijkingen in de compositie die hij in zijn kleine atelier zat te bekijken, hadden succes omdat zij de strakke ordening van het raster subtiel tot leven hadden gewekt, uit haar tent hadden gelokt. Hoe miniem de middelen ook waren, het schilderij zette iets op stelten. Zonder dat er sprake was van opzet, of uitlokking, in een bewuste compositie.

Tijdens het opzetten van de lijnen, het afstemmen en het schakelen van de onderdelen, was toch weer onwillekeurig iets ontstaan wat leek op compositie. Van een individuele keuze, van expressie. Dat was paradoxaal, maar het mocht. Willekeur was het zeker niet. Mondriaan realiseerde zich dat hij al die jaren, vanaf 1914 of misschien zelfs al vanaf 1912, bezig was geweest om zijn werk van het ‘ijdele’ te ontdoen. Zo noemde hij dat. Alle bewuste handelen, elke zelf/-

verwerkelijking was een besmetting van wat diep en waarachtig in ziel en geest omgaat. In die termen had hij het twee jaar eerder nog met kunstcriticus Willem Steenhoff besproken, en die had er kort en bondig verslag van gedaan in de krant *De Nieuwe Amsterdammer*.⁶ Ook in de vele teksten die Mondriaan intussen had geschreven en gepubliceerd keerde dat thema terug. Het kunstwerk moest zo veel mogelijk 'zichzelf worden'. Mondriaan hechtte eraan zijn bedoelingen helder en nadrukkelijk uit te leggen.

Ook het invullen van de 256 witte driehoekjes tussen de grijze lijnen was een voorbeeld van die ritmische gelijktijdigheid van steeds hetzelfde en het tóch ook afwijkende. Ook dat gaf levendigheid aan het beeld. De driehoekjes waren nu eens groter, dan weer kleiner, al naargelang de aanliggende grijze lijnen smaller of breder waren. Elk driehoekje verschoof zo van positie, minimaal maar eenvoudig zichtbaar.⁷ Mondriaan had er ook de witte verf subtiel bij gemengd, in twee nauwelijks van elkaar verschillende tonen: een helderwitte en een iets getemperder, iets grijzer wit. Dat had tot gevolg dat de driehoekjes beweeglijk werden en ritmisch leken op te flikkeren. Ze kwamen subtiel naar voren of weken soms nauwelijks zichtbaar weer naar achteren.

De witte verf had hij reliëfrijk opgebracht, met korte, behoedzame streekjes, waarbij hij de verf hier en daar terugduwde met een kartonnetje of een mes, om de begrenzing met het grijs van de lijnen strak en duidelijk te krijgen. Het resultaat was dat de verfstreek alle kanten uit ging en het licht verstrooide. De witte driehoekjes toonden zo elk afzonderlijk hun materialiteit en kwamen naar voren, terwijl de grijze lijnen juist terug leken te wijken.⁸ Dat ging lijnrecht in tegen hun functie in het beeld. Want bij oppervlakkige waarneming vloeiden de witte driehoekjes samen tot één achtergrond, terwijl ze zich in de beleving juist elk afzonderlijk aandienden. De grijze lijnen weken ook terug, terwijl ze zich als tekening op het voorplan wrongen. Door het schuren hadden die aarzelende, wijkende grijze lijnen zelfs meer nadruk gekregen. Ze werden er zacht door en half doorzichtig, wat weer in tegenspraak leek met hun functie: een lijn kordaat te definiëren.

Daar kwam nog iets bij wat Mondriaan totaal niet verwachtte. De kruisingen van de horizontale en verticale lijnen met de diagonalen bleken een opvallende optische werking te hebben. Keek hij direct naar een van de kruisingen, dan leken de kruisingen aan de randen van zijn blik op te flikkeren, als sterren. Als hij zijn blikrichting vervolgens veranderde, en naar een van de opflikkerende kruisingen keek, verdween de flikkering daar om elders weer tevoorschijn te komen. Als een duveltje-uit-een-doosje.

Of als sterren aan de hemel, natuurlijk. Laatst nog had hij genoten van dat schouwspel, tijdens een nachtelijke wandeling met een van zijn vriendinnen op de hei bij Laren. Dat soort nachtelijke wandelingen, vooral in vrouwelijk gezelschap, vond hij een aangenaam tijdverdrijf. Hij had die een tijd lang ondernomen met Maaïke Middelkoop, de jonge vrouw met wie hij vriendschap had gesloten onmiddellijk nadat zij elkaar ontmoet hadden in pension De Linden, in september 1914. In de eerste maanden van 1915 hadden ze samen het toen verder verlaten pension gedeeld. In de zomer van 1915 waren ze verhuisd

naar de zolder van het boerderijtje waar op dat moment ook de componist Jakob van Domselaer woonde. Maaike had toen al een relatie met de laatste, maar wandelde nog steeds met Mondriaan. Van Domselaer en Mondriaan hadden elkaar al eerder in Parijs ontmoet, in 1912. Toen hadden ze intensief gediscussieerd over het nieuwe, het abstracte in beeldende kunst en muziek en over de manier waarop een ‘algemeene schoonheid’ ervaarbaar kon worden gemaakt.⁷ Nu werd die discussie hervat.

Ze raakten ook in gesprek over de sterrenhemel. Dat was immers een vreemd verschijnsel. Als je rustig keek was het overal anders en toch steeds hetzelfde. En je wist niet of het beeld nu direct op je netvlies lag, of dat het oneindig ver weg stond. Schijn en werkelijkheid vielen samen. Goedbeschouwd zou een sterrenhemel zo een aardige definitie van een beeld kunnen zijn.⁸ Dat opflikkeren van de kruisingen in het schilderij was onwillekeurig. Bij het kijken is elk oog op zoek naar informatie geneigd om uit zichzelf plotseling te verspringen. Bij deze ‘oogsprong’, de snelle beweging van de ogen die tot doel heeft een nieuw fixatiepunt te vinden, veranderde ook het flikkeren van de kruisingen in het schilderij van positie. Dat droeg aanmerkelijk bij aan de levendigheid van het geheel. Bij het schilderij gaf het verscheidene blikpunten. Verscheidene verdwijnpunten. En het maakte de ruimte oneindig en, tegelijk, ondiep. Het was maar hoe je het bekeek.

Zo bleek het een rijk maar ook feitelijk schilderij te zijn. Het activeerde zelfs de ruimte tussen de toeschouwer en het oppervlak van het schilderij. En dat beviel Mondriaan bijzonder. Het maakte de beleving écht. Zelfs in de kleine ruimte van het atelier en met het dwarrelende licht was dat merkbaar. Er ontstond vertraging en versnelling in het kijken. Het beeld mocht dan statisch zijn, tegelijk was het ook beweeglijk en ritmisch. Het opeengepakte, dichte raster maakte het verschil tussen ‘steeds hetzelfde’ en ‘extreem anders’ klein. Het kijken werd daardoor geprikkeld. Het was opwindend.

In de eropvolgende dagen bleef Mondriaan naar het schilderij kijken. Terwijl hij vier andere doeken prepareerde voor gelijksoortige composities, raakte hij meer en meer overtuigd. Een aandachtige, ontvankelijke kijker zou vanzelf wel zien dat het hier om meer ging dan wat lijnen op een ondergrond. Het had ook wel iets grappigs, net zoals de droge humor waar hij van hield: dat het meest ernstige en bijzondere – een volledig abstract kunstwerk – zich kon vermommen als zoiets ontwapenend eenvoudigs als een raster.

Dit schilderij was voor Mondriaan zelf helemaal niet zo’n radicaal statement. De strakke lijn zonder kleur was op zichzelf ook helemaal niks nieuws. Het was een tekening in olieverf. Een letterlijk ding. Een geschilderde tekening, een grisaille. Het was geen extremistische bewering, het was een experiment met een in het oog springende werking. En dat maakte het geslaagd. Maar, bedacht hij ook, het was vóór alles een propositie, een voorstel voor een schilderij. Met slagen om de arm dus. Het was de uiterste consequentie van een langdurig zoeken: dit werk was geen keuze, geen goddelijke bevestiging of een krachtig autoritaire uitspraak. Het moest zo zijn. Ja, dit was eigenlijk een heel reële manier om schoonheid te verbeelden. Abstract-reëel, zo noemde hij dat.

Hij probeerde het allemaal zo goed mogelijk uit te leggen in artikelen in *De Stijl*, het tijdschrift dat criticus en kunstenaar Theo van Doesburg ruim een halfjaar eerder, in oktober 1917, had opgericht met als doel de nieuwste kunst een podium te bieden.^[8,9] Van Doesburg boeide hem vanaf het eerste moment dat ze elkaar in 1916 ontmoetten. De elf jaar jongere kunstenaar zocht al jaren naar manieren om ‘het gordijn opzij te schuiven dat zijn geestelijk bestaan verborgen’ hield.

Mondriaan herkende die behoefte. Van Doesburg had in het expressieve werk van de Russisch-Duitse schilder Wassily Kandinsky de moderne energie gevonden die hem op het spoor van het nieuwe bracht. Mondriaan kon niet met Kandinsky uit de voeten. Het was te warrig en te veel een afbeelding van iets wat het innerlijk moest verbeelden, maar hij was wel getroffen door de tomeloze energie van Van Doesburg. Het enthousiasme van Mondriaan zweepte de jonge kunstenaar op, tot grote hoogten. Zo begon een onwaarschijnlijk creatieve uitwisseling.^[10] En een vriendschap die Mondriaan ertoe aanzette om – hij deed dat eigenlijk niet vaak – zijn kunstbroeder een koosnaam te geven. ‘Does’ was daarmee meer dan een goede relatie. Met een andere schilder, uit Blaricum, die ook abstract werkte en belangrijk bijdroeg aan het nieuwe, Bart van der Leek, ging hij wel biljarten. Hij kocht zelfs een eigen keu. Terwijl ze het vaak roerend eens waren over de richting die de schilderkunst op moest, bleef hun relatie zakelijk. Van der Leek zocht voor zijn ontmoeting met Mondriaan al jaren naar manieren om het schilderij onderdeel te maken van het moderne leven, zodat schoonheid alledaags kon worden en zuivere verhoudingen overal zichtbaar werden. Dat sprak Mondriaan bijzonder aan. Ook hij was al jaren bezig de werking van zijn schilderijen zo concreet mogelijk te maken. Hij had het daarbij niet alleen gezocht in de bouw, maar ook in de omlijsting. Van der Leek ging verder en zocht naar manieren om door kleur en vorm de ruimte te transformeren. De bouwkunst, zo had hij geleerd in de kunstnijverheidsateliers waar hij was opgeleid, schiep gesloten verhoudingen. Het werd de opgave van de schilderkunst die geslotenheid te doorbreken, door kleur en licht de ruimte te laten bepalen. Mondriaan kon zich daar bijzonder goed in vinden.

De letterlijkheid waarmee de werkelijkheid werd genomen, kwam ook terug in een misschien wel door dyslexie ingegeven interesse bij Mondriaan voor de letterlijke betekenis van woorden. Zijn wonderlijke taalgebruik was er het gevolg van. Beeldingsmiddel. Tot bepaaldheid stellen. Opheffing van stand en maat. Dergelijke bewoordingen waren de uitkomst van een manier van denken die de woorden letterlijk nam. Mondriaan wist zich daarbij in het goede gezelschap van Nederlandse filosofen als Mathieu Schoenmaekers en Gerard J.P.J. Bolland. Zij toverden Mondriaan de theoretische onderbouwing van zijn artistieke bevindingen voor ogen.

Schoenmaekers was ex-priester en theosoof en woonde in Laren. Even was Mondriaan aangeraakt door de ‘positieve mystiek’ van deze ‘christosoof’, een door de theosofie geïnspireerde theorie tegen het platte materialisme van de eeuw. Schoenmaekers meende dat het universum rationeel gefundeerd kon

[8] Theo van Doesburg en zijn vriendin Lena Milius (ca. oktober 1915), fotograaf onbekend.



[9] Omslag van het eerste nummer van De Stijl, oktober 1917.

[10] Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg (5 augustus 1920), Mondriaan leeft zich uit in het ontwerp voor een nieuw logo voor het tijdschrift.



worden. Een analyse van elementaire, wiskundige patronen leverde een ‘beeldende wiskunde’ op die bar weinig wetenschappelijk was, maar die wel het voordeel had dat het spirituele, het metafysische en het psychologische aan elkaar konden worden geknoopt. Zo sloeg Schoenmaekers vernuftig bruggen tussen het materiële en het immateriële.

Het klonk Mondriaan als muziek in de oren dat Schoenmaekers vaak dezelfde begrippen gebruikte als hijzelf. Zoals ‘denken in verhouding’, of ‘eenheid van tegendeelen’, of ‘beelding’. Dat laatste benadrukte voor Mondriaan speciaal het maken van een beeld, als activiteit. Bovendien kon er de ritmische eigenaardigheid van de werking van de beeldmiddelen mee worden gevangen.

Die nadruk op het beeldende van taal kwam van Gerard Bolland. Hij was hoogleraar aan de Rijksuniversiteit Leiden en populariseerde de denkbeelden van de Duitser Georg Hegel in Nederland.⁹ Bolland vond dat de Nederlandse taal bij uitstek was geschapen voor filosofisch redeneren. Mondriaan was er buitengewoon mee in zijn nopjes. Het gaf de taal iets letterlijks, en tegelijk iets ‘dieps’. Zo betekende het werkwoord ‘opheffen’ niet alleen ergens een eind aan maken, iets laten ophouden te bestaan, maar ook iets omhoogtillen of iets naar een ander niveau brengen. Begrippen werden beelden. Alsof de woorden in de eerste persoon, dus handelend optraden – zoals ook de lijnen en de kleuren hun werking uitoefenen. Tot immens plezier van Mondriaan had ook het woord ‘tegendeel’ van zichzelf zomaar een diepere betekenis: bij tegendelen gaat het om polen die ver uiteenliggen (gevat in het woorddeel ‘tegen’), maar tegelijk gaat het om ‘delen’, dus om dualiteiten, paren die elkaar veronderstellen. Zoals in het door Mondriaan gekoesterde begrippenpaar van het ‘universele’ en het ‘bijzondere’, of in ‘geest’ en ‘materie’. Tegendelen complementeren elkaar, in tegenstelling tot – een ander ‘Bollands’ woord – ‘tegenovergesteldheden’, die alleen maar op gradaties van verschil duiden, zoals warm en koud, of hoog en laag. Mondriaan smulde ervan. De woorden werkten zoals de lijnen en kleuren in zijn werk.

Een dergelijke ‘diep filosofische’ uitleg was ook het handelsmerk van Schoenmaekers, die meer neigde naar een mystieke, theosofische variant op Hegel. Het grote voordeel van Bolland en Schoenmaekers’ aanpak was dat woorden een plotselinge, bruisende levendigheid kregen, een diepgang die de vorm ontsteeg en beeldend werd. Ze begonnen te stralen. Mondriaan gebruikte er het woord ‘uitbreiding’ voor. Hij leende het van Bolland om er iets mee te verwoorden wat ook werkzaam was in zijn schilderijen, als die geslaagd waren tenminste.

Waarschijnlijk was Mondriaan ook daarom gecharmeerd van deze denkbeelden: ze openden in de rationaliteit van de taal een gevoelskant die hem dichterbij zijn eigen beleving bracht dan het alledaagse gebruik van de taal toestond. Ook ‘volstrekt’ was zo’n woord, zo mooi zichtbaar in de compositie met de grijze lijnen. Volstrekt, dat betekende zowel ‘volledig’, ‘voldoende’ als ‘absoluut’, ‘volkomen’ of ‘onbeperkt’. Daarnaast was het een samenstelling van het begrip ‘vol’ en een afgeleide van het werkwoord ‘strekken’, dat iets in zich had van ‘volledig strak staan’, ‘uitgestrekt zijn’. Het begrip ‘ontwikke-

ling' (iets wat in elkaar gevouwen zat, 'gewikkeld' was, dat vervolgens 'ontwikkeld werd, uitgevouwen werd, daarmee van binnenuit het verborgene prijsgevend) was een ander voorbeeld van de eigenaardige manier waarop de moedertaal zich leende voor de hocus pocus van de 'hoogere aangelegenheden des geestes'.¹⁰ Mondriaan bezat de grootse studie *Zuivere rede en hare werkelijkheid* van Bolland en hij was toch ook even ontvankelijk geweest voor de denkbeelden van Schoenmaekers.

Het beïnvloedde (misschien moeten we eerder zeggen: vertroebelde) in hoge mate wat Mondriaan schreef in zijn eerste artikelen in *De Stijl*. Voorjaar 1918 was de liefde voor de wijsbegeerte bekoeld. Toen het erop aankwam – in het kijken – bleek de kloof tussen de filosofen en de beeldende kunst onoverbrugbaar.

Dat kwam eigenlijk niet als een grote verrassing. Mondriaan genoot in 1916 nog dagelijks de avondmaaltijd in het gezelschap van Schoenmaekers, Jakob van Domselaer en anderen in pension De Linden in Laren. Het viel op dat de schilder en de musicus toen volledig in de ban waren van de filosoof. Mondriaan nam zelfs de moeite zijn schilderijen door het dorp te sjouwen om ze aan Schoenmaekers te tonen. De kleine 'christosoof' had zijn schouders opgehaald en Mondriaan was onverrichter zake naar huis teruggekeerd. De zuiver theoretische denker kon uiteindelijk niet meekomen met de louter op zijn waarneming vertrouwende kunstenaar. Voor Mondriaan kwam eerst het maken en dan pas de theorie. De bezinning op zijn werk was voor hem daarom ook van een pijnlijke ernst. Elke stap die zich – vanuit het maken – aandiende moest in zijn noodzaak worden beproefd. Alleen dat leidde tot een succesvol kunstwerk, een succesvol beeld. Daar verantwoording over afleggen, op zoek naar de diepere zin van het artistieke resultaat, was een innerlijke eis.¹¹ Het was Mondriaan menens.

De contacten met Van Doesburg en Van der Leek hadden Mondriaan op dat moment veel verder gebracht, juist ook omdat zij veel jonger waren dan hij: Van der Leek vier jaar en Van Doesburg maar liefst elf. Dat was bijna een generatie. Mondriaan had er al een heel leven op zitten als landschapschilder in het behoorlijk conservatieve Amsterdamse kunstenaarsmilieu. Tot diep in de eerste tien jaar van de twintigste eeuw zetten kunstenaars als G.H. Breitner, Floris Verster en Isaac Israëls daar de toon. Van der Leek en Van Doesburg waren vanaf het moment dat hun carrière op gang kwam, zo rond 1914, aangerakt door de nieuwe tijd. Mondriaan was nieuwsgierig naar de houding van die jongeren, en zou zijn hele leven intens benieuwd blijven naar wat zij vonden en dachten.

Nieuwe denkbeelden en invalshoeken waren er genoeg, en Mondriaan was daarvoor ontvankelijk. Niets was een dogma in zijn kunst, zolang de beeldende kant van de schilderkunst maar vooropstond. Dat diende dan als uitgangspunt voor het denken; al werkende kon dit bevestigd en ontwikkeld worden – niet andersom. Maar als het niet meer klopte, of de denkbeelden te veel uit elkaar liepen, dan nam Mondriaan makkelijk afscheid van mensen met wie hij inten-

sief was opgetrokken. Dat was met Schoenmaekers zo, en dat was met Van der Leck zo, zoals dat met al zijn professionele contacten was én in zijn liefdesleven, met vriendinnen.

De breuk met Van der Leck viel ongeveer in die eerste dagen van juni, toen voor het eerst sprake was van het schilderij met de grijze lijnen. De breuk en het schilderij vielen zelfs langzaam samen: Mondriaan voelde zich als in een hogedrukpan. Hij maakte Van Doesburg in een lange brief duidelijk hoe het zat.^[1] Dat zijns inziens de nieuwe beelding direct het ‘universeele’ liet zien. Hij vond het meer dan verantwoord dat hij de ‘exacte verhoudingsbeelding’ beschreef als deel van het innerlijke, van het kunstwerk. De verhouding van kleur en maat had immers een werking voor de kijker – onthulde de inhoud – en was tegelijk, in de schoonheid van het gemaakte, een en al uiterlijkheid. Ze waren één, maar eigenlijk stonden ze precies op de grens tussen het innerlijke (de inhoud) en het uiterlijke (de schoonheid van het oppervlak): ze waren noch het een, noch het ander; noch innerlijk, noch uiterlijk. Maar hij moest oppassen; het kon niet precies genoeg worden geformuleerd. Hij had het verwoord als ‘beeldend tegendeel’. En nu hij naar het schilderij keek, klopte dat eigenlijk wel: het was louter beeldend. Dat liet hij aan Van Doesburg weten. Ze zouden aangevallen worden door de buitenwereld en daarom was het goed elkaar duidelijk te verstaan. Hij maakte zich daarover trouwens geen zorgen; als hij al iets verkeerd formuleerde, dan voorkwam Van Doesburg dat het in druk verscheen. Hij vond het prettig dat Van Doesburg en hijzelf zo homogeen dachten.

Hij schreef Van Doesburg ook dat hij een nieuw artikel ging schrijven: over ‘de weg van het natuurlijke tot het abstracte’. Hij moest er dan wel voor zorgen dat het op tijd af kwam. Het bleef bijzonder moeilijk, dat schrijven. Bijvoorbeeld over het symbool. In de drukproeven die Van Doesburg hem zond moest hij nog weer eens kijken en kleine dingen veranderen. Zo moest hij iets zien te vinden op het volgende. Hij gebruikte ‘kleur’ als tegendeel van ‘licht’. Mensen als Schoenmaekers begrepen dat anders. Die vonden dat ‘geluid’ het tegendeel was van het ‘licht’. Als hij dat zou beperken tot ‘innerlijk licht’, dan was hij naar zijn opvatting wel verantwoord, meende Mondriaan. Maar hij had ook de optie om kleur als tegenoverstelling, of *tegenheid* – dat was een beter woord – van licht te noemen. Dan was het zeker goed. Het luisterde nauw.

Zo vond hijzelf het ‘schone’ nog altijd iets anders dan het ‘ware’. Het ‘schone’ van de nieuwe beelding was dan meer het ‘schone-als-het-ware’, zoals, meende hij, Bolland het gebruikte, als hij zich niet vergiste. En ook over de schuine lijn of de diagonale afknotting van vlakken (zoals Bart van der Leck die gebruikte in zijn werk) was Mondriaan het eens met Van Doesburg. Zo gauw die in vereniging met het rechte voorkwam, was dat af te keuren. Hoe-wel? Bij Van der Leck wist hij niet meer hoe het zat. Diens schilderijen ontstegen toch het individuele, moest hij toegeven. Mondriaan concludeerde dat Van der Leck toch helemaal anders te werk ging dan hijzelf en Van Doesburg.

Aan Van Doesburg liet hij ook weten een nieuw ding begonnen te zijn, ‘geheel in ruiten’, zoals hij het een beetje raadselachtig omschreef. Dat was het schilderij met de grijze lijnen, waarbij de diagonalen de ruitvormen deden

11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100

101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200

ontstaan. Hij wilde eens zien of dat kon. Verstandelijk zou hij zeggen van wel, want het staande en liggende kwamen toch overal in de natuur voor: diagonaalsgewijs zou die tegenstelling dan opgeheven kunnen worden. Nu hij er nog eens over nadacht, meende hij stellig dat er dan nooit nadrukkelijk staande, of liggende, of zelfs schuine lijnen bij konden komen, zoals bij Van der Leck. Hij was maar opgehouden met Van der Leck over het werk te praten. Als zij ieder hun gang gingen, leek dat het beste. In de basis hadden ze veel gemeen, maar toch wilden ze wat anders. Het hinderde niet. De tijd moest leren wat het beste was.¹²

Mondriaan beschreef dit alles in een van de meer dan honderd brieven en briefkaarten die hij en Van Doesburg wisselden tussen april 1916, toen zij elkaar leerden kennen, en augustus 1919, toen Mondriaan terugkeerde naar Parijs. Juist deze brief was een keerpunt. Eerst onderstreepte de kunstenaar wat het doel was van al zijn geschrijf, ook al kostte het hem moeite alles te verwoorden. Het ging erom dat de nieuwe beelding werd begrepen als iets met een directe werking. Vervolgens ging hij toch behoorlijk zitten wikken en wegen, want waar moest 'het universele' exact worden gelokaliseerd? Het was toch te zien? Tegelijk was het iets innerlijks, waarbij hij in het midden liet of dat het innerlijke van het schilderij betrof of dat het schuilging in de toeschouwer. Het was aan de andere kant niks individueels, geen uitdrukking van iets innerlijks; die ijdelheid was Mondriaan vreemd. Het moest het individuele ontstijgen, universeel zijn. Maar het was ook weer geen algemeen symbolische werking, zoveel was duidelijk. Hij probeerde de kluwen te ontwarren van kleur en licht, het 'schone' en het 'ware', de schuine en de rechte lijn, waarbij Van der Leck het uiteindelijk moest ontgelden. Opeens kreeg Mondriaan vaste grond onder de voeten, al schrijvende, in een passage over het recent gemaakte schilderij 'in ruiten', de compositie met de grijze lijnen. Het zelfstandig optreden van staande en liggende en zelfs ook schuine vormen bij Van der Leck leerde hem dat zijn vriend en hijzelf toch in opvatting en uitvoering ver uiteenlagen. De breuk was onomkeerbaar.

De samenwerking en de uitwisseling van gedachten en bevindingen was intensief geweest, zoveel maakt de brief ook duidelijk. De brief van begin juni 1918 bood een glimp van een intense discussie die Mondriaan in de loop van 1917-1918 in staat stelde om langzaam maar zeker elke symbolische werking los te laten – het tragische, zoals het in zijn eigennamen terminologie heette – om die in te ruilen voor een nieuw en ongekend schoonheidsbewustzijn. Dit volstrekt nieuwe, abstract-reële, zou verstrekkende gevolgen hebben en de belangrijkste bijdrage van Nederland worden aan de kunst van de twintigste eeuw, wereldwijd. De compositie met de grijze lijnen was een van de eerste uitingen van wat al snel zou uitgroeien tot een nieuwe beweging in de kunst.

Die beweging werd al snel bekend als De Stijl. Wat die precies om het lijf had – behalve een tijdschrift – daarover waren en zijn de meningen verdeeld. Het was een forum, een plek waar gedachten werden uitgewisseld, nieuwe invalshoeken werden gezocht, waar werd afgerekend met het oude.¹³ Terwijl de burens oorlog voerden, kwamen in het neutrale Nederland bijzondere denkbeelden

bij elkaar. Zo ontstond een netwerk; samenwerking was de antistof tegen het oprukkende individualisme. Abstractie moest het moderne markeren en het leven transformeren tot kunst. Kunstenaars begonnen elkaar in de snel groeiende, hoefijzervormige stedelijke wereld van Holland en Utrecht op te zoeken.¹⁴ Van Rotterdam tot Utrecht, via Den Haag, Leiden, Amsterdam en Laren wisten ze elkaar te vinden. In die ‘Randstad’ werd de post drie of vier keer per dag bezorgd, trein en tram reden intensief, fietsen ging over goede, verharde wegen. Dat netwerk was los – zeg maar: Hollands – georganiseerd: het was geen straffe, van bovenaf geleide beweging. Al snel vertakte het netwerk zich internationaal. Moderniteit, zo bleek, kende geen grenzen. De Stijl was niet aan één plaats gebonden.

Ook de agenda van de beweging was bij uitstek modernistisch: de nieuwste kunst moest een logisch vervolg zijn op alles wat eraan voorafging. Daarom ook had Mondriaan trots zijn werk en dat van zijn medestanders gepresenteerd als een nieuwe beelding: het enige wat telde, was het verlangen naar het nieuwe. Schrijver, kunstcriticus, dichter en beeldend kunstenaar Theo van Doesburg, die dus ook het gelijknamige tijdschrift oprichtte, maakte zich vooral boos over het idee van een ‘toegepaste kunst’. Kunst moest in zijn ogen een directe, ‘beeldende’ invloed uitoefenen op het leven. Dit ‘beeldende’ was een kernbegrip.

Beelding was in essentie ook steeds aan het ontstaan, precies zoals het moderne leven zelf. Het was de kern van wat er gebeurde tijdens het kijken, zoals bijvoorbeeld naar het schilderij met grijze lijnen. Steeds opnieuw ontstond het beeld, in het kijken. Bart van der Leek gebruikte het begrip ‘beelding’ nadrukkelijk in die zin. Hij maakte schilderijen waarin hij gewone voorstellingen ombouwde (‘ombeelden’ noemde hij dat) tot vrolijke, dynamische composities van rode, gele en blauwe blokjes tegen een witte achtergrond. Daarbij ging het hem uiteindelijk niet meer om de voorstelling, of om de verbeelding van een gevoel of iets innerlijks, maar om de werking.

En dat was voor Mondriaan een enorme eyeopener. Door eenvoud en precisie kon het schilderij de kosmische waarden van ruimte, licht en verhouding zichtbaar maken. ‘In het geval’, zoals Van der Leek de verbeelding van het visuele leven een beetje vreemd maar kernachtig omschreef. Louter de werking van de beeldende elementen: het weekte Mondriaan verder los van die invloeden uit het verleden, van Bolland, en van Schoenmaekers en de theosofie, die een spirituele waarheid veronderstelden áchter de verschijnselen, een waarheid die aan het licht kwam in de directe schoonheidsbeleving van kunst.

Mondriaan zag Van der Leek vooral als de beschermeling van kunstcriticus en kunstadviseur H.P. Bremmer uit Den Haag.^[12] Mondriaan kende Bremmer goed. Hij had een zwak voor de speciale esthetiek die Bremmer had ontwikkeld en waar Van der Leek naadloos bij aansloot met zijn schilderijen. Die esthetiek ging niet langer uit van de voorstelling, maar van de emotie die kleur en lijn losmaken bij de toeschouwer. Dat paste wel ongeveer bij de manier waarop Mondriaan naar beeldende kunst keek. Ook Bremmer meende dat het belang van een kunstwerk alleen begrepen kon worden als een eigenschap van het werk zelf, een eigenschap die dus niet aan het werk werd toebedeeld, maar die

[12] Portret van Hendricus Petrus Bremmer (ca. 1910), fotograaf onbekend.



uit het werk zelf sprak. Terwijl Bremmer een voorstelling als houvast toch wel fijn vond, wilde Mondriaan de voorstellingsfunctie helemaal loslaten, op zoek naar het wezenlijk abstracte. Mondriaan wilde dus veel verder gaan dan Bremmer.

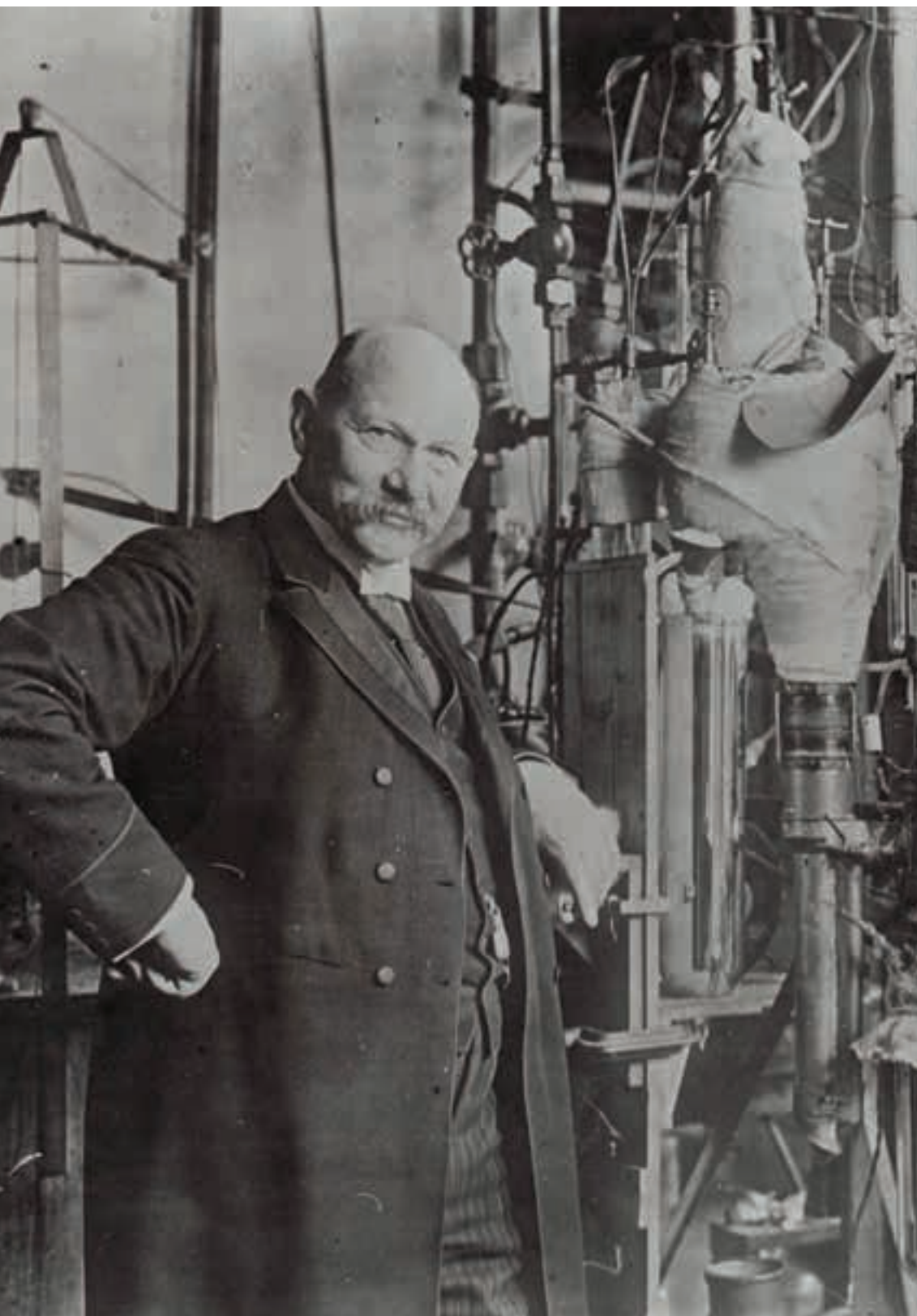
Mondriaan en Bremmer hadden elkaar leren kennen in 1913. Die ontmoeting had beiden zelfverzekerder gemaakt. Thema's of stromingen, context of historische relevantie deden niet langer ter zake en waren niet belangrijk voor de esthetische beoordeling van kunst.¹⁵ Bremmer zag beeldende kunst als misschien wel de meest krachtige uiting van de menselijke geest. Kunst bewees dat de wereld niet bestaat uit 'atomen die blind en geluidloos door de leegte bewegen'. Kleur, lijn en emotie spanden samen en bewezen dat het stoffelijke niet anders dan bezielde kon zijn. Kunst gaf direct toegang tot de ziel – en dat vooral voor mensen die bij Bremmer cursusgeld betaalden, die bereid waren zich te verdiepen in de denkbeelden van Bremmer. Bremmer leerde zijn cursisten kijken, leerde ze door te dringen tot de 'esthetische emotie', de emotie die voor de kunstenaar aanleiding was tot het kunstwerk en die als een mystieke belevenis aan de goed geoefende toeschouwer kon worden geopenbaard.

Bremmer meende naast Van der Leek in Mondriaan een kunstenaar gevonden te hebben die precies voldeed aan zijn verwachtingen. De afbeelding deed er niet meer toe, en het enige wat nog telde in het werk van Mondriaan was, in de ogen van Bremmer, de 'aandoening die wij ervan krijgen'. Hij gaf Mondriaan net als Van der Leek graag een maandelijks toelage, in ruil voor de garantie dat Bremmer kunstwerken mocht afnemen voor de verzameling van mevrouw Helene Kröller-Müller. Mondriaan vond dat prachtig; of Bremmer en hijzelf in hun opvattingen helemaal overeenstemden, interesseerde hem minder. Hij vond het prettig dat hij zijn tijd niet langer hoefde te verdoen met het schilderen van kopieën in het Rijksmuseum of elders, of met het maken van portretten, en dat hij vrij was om zich te wijden aan wat hem écht fascineerde: de ontwikkeling van een directe werkende, abstracte kunst.

De compositie met de grijze lijnen, dat was nu precies een schilderij met zo'n directe werking. Het was een volgende stap in een proces richting volledige abstractie. Dat onderzoek duurde nu al ruim zes, zeven, acht jaar, of nog langer. Hij had er een dagtaak van gemaakt, al vanaf het moment dat hij naar Parijs was gegaan in 1912. Hij nam op dat moment afscheid van de traditionele wereld van de Nederlandse schilderkunst met haar landschappen en behaaglijke portretten en stillevens.

Het was een van de momenten waarop een belangrijke karaktereigenschap van Mondriaan zichtbaar werd: dat hij eenvoudig en zonder al te veel spijt het roer kon omgooien. Dat hij werelden waarin hij behaaglijkheid had weten te vinden vaarwel kon zeggen, omdat het avontuur van het leven, enigszins mystiek, hem zagezegd riep. Het bracht hem telkens in een isolement, maar het veroorzaakte ook een soort onverstoorbaarheid. Laconiek had hij nog in maart aan Van Doesburg geschreven dat het geen enkele zin meer had te reageren op alle kritiek. Hij stelde voor om stil, als één man, door te gaan. 'Wij zijn de pion-

[13] Portret van Heike Kamerlingh Onnes in zijn laboratorium in Leiden (1911), fotograaf onbekend.



niers [sic] der nieuwe beschaving,' zo stelde hij eenvoudig vast. Het oude zou vanzelf uitsterven. 'Over eenige maanden zal ik je oordeel eens vragen en ben erg belangstellend in jouw resultaten,' zo had hij in maart 1918 nog enthousiast geschreven.¹⁶ Elk schilderij was een proefneming. Alsof hij empirisch, op de tast te werk ging, zonder te willen zoeken. Het schilderen bepaalde de koers.

Waar Mondriaan die merkwaardige opvatting over het maakproces van bijvoorbeeld de compositie met de grijze lijnen vandaan haalde, is raadselachtig. Hij zat daar, in die hut op de hei, en zocht naar iets wat alleen van zeer grote afstand nog iets te maken had met de wereld waar hij vandaan kwam. Met de kunst van Willem Maris en Jan Toorop, van Weissenbruch en wie dan ook.

Het antwoord zou gezocht kunnen worden in een heel andere wereld dan die van de kunst. Een wereld waarin Mondriaan in elk geval vanaf 1910 was komen te verkeren: de academische wereld van de Rijksuniversiteit Leiden, waar hij om wat bij te verdienen bacteriën tekende voor professor Reindert P. van Calcar. Die was vanaf 1905 medisch hoogleraar in de bacteriologische gezondheidsleer en werkte daar al vanaf het midden van de jaren 1890 als belangrijkste assistent van zijn voorganger.¹⁷ Van Calcar specialiseerde zich vooral in de bestrijding van cholera. In een laboratorium, onder de microscoop, maakte Mondriaan jarenlang tekeningen van preparaten voor Van Calcar.¹⁸ In oktober 1910 is gedocumenteerd hoe Mondriaan een concert in Den Haag bijwoonde met de vrouw van de professor.¹⁹ Dat suggereert dat zij elkaar al langer kenden en dat klopt ook, want zij was leerlinge van Mondriaan in Amsterdam en lid van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging St. Lucas. Mondriaan zelf gaf in een interview aan dat hij al direct na zijn studie in 1896 bacteriën ging tekenen.²⁰

In Leiden maakte hij kennis met een wetenschappelijke wereld die op een zeer hoog niveau stond.²¹ In 1901 en 1902 kregen drie Leidse onderzoekers een Nobelprijs en in het najaar van 1910 volgde een vierde onderscheiding. Het ging om wetenschappers die net als professor Van Calcar gebruikmaakten van experimenteel onderzoek, dat wil zeggen dat de verschijnselen in de natuur proefondervindelijk, in een geïsoleerde omgeving en op de eenvoudigst denkbare manier werden beschreven.^[13] Kwantitatief onderzoek stond daarbij voorop. Het toonde aan dat in de natuur ijzeren wetten golden, dat alle stoffen aan die wetten gehoorzaamden, en dat de verschijnselen, op hun eenvoudigste manier beschreven, konden leiden tot standaardisering. De natuur was een machine en wie het mechanisme doorhad, had de natuur in zijn grip.

Zou dat in kunst niet ook zo werken? Mondriaan was vanaf zijn allereerste teksten over kunst, geschreven in schetsboeken van rond 1912, bezig met theoretische begripsvorming in nauwe samenhang en wisselwerking met de nauwkeurigst denkbare waarnemingen aan beelden.^[15] Die wisselwerking tussen theorie en praktijk was ook in Leiden uiterst belangrijk voor de successen van de kwantitatieve benadering.²² Enorme ontdekkingen werden gedaan door onderzoekers die de leiband van de theorie negeerden, en die in experimenteel werk het begin- en eindpunt zagen van de wetenschappelijke methode.

[14] De woning van Mondriaan aan de Pijlsteeg (nu Ruitersweg 5) in Laren. Achter het huis het atelier van Mondriaan vanaf het einde van de zomer van 1919.



[15] Schetsboekbladen (ca. 1913), potlood op papier / 11,4 x 15,8 cm elk.



Linkerblad: 'Elkeen uit zich - verschil van / uiting - Reel of abstract - mensch / kunstenaar. Uiting en / schoonheidsuiting - / + De oppervl.[akte] d.[er] dingen doet genieten / het innerl.[ijke] doet leven. / Over het mooi v.[an] d.[e] verschijning der / dingen. (Ding als geheel en elk stuk ervan. De oppervlakte schoon -) Niet mogelijk na te beelden. Uit / beelden meer mogelijk. Uit / beelden innerlijk. Uitbeeld. Uitbreidingsidee.'

Rechterblad: 'De mensch kan iets doen, / maar heel weinig - / Daar de mensch niets weet, doet hij / alles / slecht. / Als hij niets doet, doet hij 't best. / De mensch is geen God, dat / hij kan zijn goed naar zijn eigen wil.'

Hoe tijdrovend het vergaren van experimentele gegevens ook was, langs de weg van het uitproberen liep dat van het bijzondere naar het algemene. Wat in een geïsoleerd experiment geldigheid had, kon – inductief – worden veralgemeniseerd in een wet. Zo konden de wetten waaraan de materie onderhevig was, worden blootgelegd en kon worden gebouwd aan de handleiding van het universum. De Duitse negentiende-eeuwse wetenschap had een tegenovergestelde, deductieve weg gekozen. Zij zag de wereld niet als een mechaniek maar als een levend, pulserend wezen. Op speculatieve en intuïtieve wijze probeerde zij de verloren eenheid van natuur en geest te herstellen, uitgaande van zuiver theoretische, filosofische maar vaak ook mystieke denkbeelden over de manier waarop de natuur zich manifesteerde. Zoals de theosofische ordening van een bovenzinnelijke wereld die niet met de gewone zintuiglijke waarneming kon worden benaderd. De Leidse aanpak stelde daar een contrasterende houding tegenover: praktisch blijven. ‘Door meten tot weten.’

Mondriaan maakte in de periode van 1912 tot en met 1918 in zijn benadering van de schilderkunst de reuzenzwaai van de negentiende-eeuwse, idealistische, Duitse benadering (waarin overgeleverde deductieve theorieën, van de theosofie tot het expressionisme, het beeld bepaalden), naar de meer exacte, inductieve benadering die in de context van de Leidse wetenschapscultuur zo succesvol was gebleken. Met zijn ene been stond hij in de wereld van Van Calcar, en met zijn andere stond hij via Schoenmaekers, Bolland en de theosofie in het veld van de meer synthetische traditie. Zijn schilderijen gaven in de onontkoombaarheid van hun werking (inductie) een bevestiging van de afgeleide theorieën (deductie) over waarneming, ervaring en over een begrip van de werkelijkheid.

Daarbij is te zien hoe hij – eenmaal los van Schoenmaekers en de theosofie – meer ging vertrouwen op zijn eigen capaciteiten om te verwoorden wat er in de ervaring van het kunstwerk gebeurde. Daardoor raakte ook de ontwikkeling in zijn werk in een stroomversnelling – met in 1918 de compositie met de grijze lijnen als voorlopig hoogtepunt. Dat betekende dus dat de theoretische denkbeelden over kunst, zoals die zichtbaar werden in Mondriaans artikelenreeks in *De Stijl*, een complementaire en onlosmakelijke aanvulling vormden op dat schilderij. Maar ze werden niet verenigbaar. De theoretische geschriften konden niet worden gezien als een letterlijke vertaling van hetgeen de schilderijen aan werking lieten zien. Mondriaan zei het zelf zo: ‘De kunstenaar van heden geeft een verklaring omtrent, niet van zijn werk.’²³

De schilderijen inspireerden Mondriaan tot zijn theoretische geschriften. Zij vormden de modellen van een denkwereld. En de teksten gaven inzicht in die denkwereld waaruit de werken voortkwamen. Omdat zijn theoretische teksten uit deze periode complex zijn en niet makkelijk te volgen, levert dat de verdenking op dat de schilderijen dan dus ook wel duister zullen zijn. Ze verdienen kennelijk uitleg, ook als die uitleg hopeloos onnavolgbaar is. En dat terwijl de claim van de kunstenaar juist was dat de schilderijen voor zichzelf moesten en konden spreken.



Om deze paradox op te lossen, is het verstandig de geschriften van de kunstenaar te zien als een ‘denken over’ het werk, als een voorbeeld van de manier waarop kan worden omgegaan met de schilderijen. Het potentieel van de werken kan worden ontsloten door ermee om te gaan zoals de kunstenaar dat zelf deed in zijn geschriften. Niet letterlijk, door de geschriften te lezen als een handleiding, maar figuurlijk, door de schilderijen te zien als klankborden waarop allerlei ideeën over de werkelijkheid tot klinken kunnen komen. Wie de teksten leest als een handleiding, perkt de mogelijkheden van de schilderijen in; de teksten zetten de kunstwerken vast. Wie de teksten leest om het potentieel van de werken uit te breiden, bevrijdt ze juist.²⁴

Op het moment dat de compositie met de grijze lijnen tot stand kwam, werkten de ‘theorieën’ nog behoorlijk vertroebelend in het gemoed van Mondriaan, en waren overgeleverde wetenschappelijke inzichten evenmin als theosofische denkbeelden van het toneel verdwenen. In een brief aan Van Doesburg beschreef Mondriaan hoe hem vier jaar eerder een bijdrage was gevraagd voor het tijdschrift *Theosofia*. Hij was enthousiast aan het werk gegaan. De theosofie was immers de ‘ware leer’, ook voor Mondriaan. Op basis van zijn aantekeningen in schetsboeken had hij een eerste versie geleverd van wat later de artikelenreeks over ‘De nieuwe beelding in de schilderkunst’ in *De Stijl* was geworden. Die bijdrage was door *Theosofia* botweg geweigerd. De herinnering was nog te pijnlijk voor Mondriaan om er in detail op in te gaan. Hij was van mening dat de theosofen geen bliksem begrepen van wat kunst moest zijn. Aan de andere kant verdedigde hij de theosofie als kennis van het ware, belicht in een nieuwe vorm. In dat opzicht was er, aldus Mondriaan, weer wél gelijkheid van kunst en theosofie. Daarom was het goed steeds te spreken van de theosofie ‘in haar ware betekenis’: om de zaak te verdedigen tegen de theosofen. Uit de uitgebreide studie die hij gemaakt had van de theosofie was het Mondriaan duidelijk geworden dat de ‘Geheime Leer’ van madame Helena Blavatsky, grondlegster van de theosofie, het fundament van alles was, van leven en van kunst. Tegelijk was zijn benadering allerminst wetenschappelijk. Hij wist nauwelijks of hij de titel van het boek van Kandinsky juist had, en of hij Baruch Spinoza wel goed parafraseerde. Het liefst liet hij dat allemaal maar wat aan Van Doesburg over.

Zijn kennis was intuïtief, gebaseerd op de beeldende kunst zelf en de bevindingen die daar door te kijken uit voortvloeiden.²⁵ Of het nu de theosofie, Kandinsky of filosofie betrof, het ging vooral om *ondersteunende* kennis die helemaal niet volledig eigen hoefde te zijn gemaakt. Ze diende louter om de argumentatie over de levendige werking van het kunstwerk te onderbouwen. Mondriaan was daarin ook hoffelijk, vriendelijk, terughoudend en ontvanke-lijk. Hij zei eigenlijk steeds iets als ‘het kan ook anders zijn dan ik denk, ik heb de waarheid niet in pacht, ik weet het ook niet precies, jij bracht me op de idee’. Het is deze houding die ook schuilging achter de compositie met de grijze lijnen en achter zijn hele oeuvre. Het waren geen statements, geen voorstellen met kracht van wet, maar probeersels, hoe radicaal de resultaten in onze ogen ook verschijnen – achteraf.

Toch waren, zoals gezegd, zijn kunstwerken niet zomaar voorstellen. Het waren *proposities*, met de ernst van een wetenschappelijk experiment. Dat bleek ook toen beeldend kunstenaar Vilmos Huszár samen met architect Robert van 't Hoff op 7 juni – een paar dagen nadat de compositie met de grijze lijnen was opgespannen – een bezoek bracht aan Mondriaan. Huszár was een van de meest loyale kunstenaars van De Stijl. Als Hongaar kwam hij uit een beeldtraditie waarin al vanouds losjes werd omgegaan met de strikte scheiding tussen realisme en abstractie. Van 't Hoff was een anarchist die er wel oren naar had de nieuwe, abstracte kunst in dienst te stellen van de proletarische revolutie. Waarschijnlijk kwam door toedoen van Mondriaan die revolutie niet ter sprake, want Mondriaan meldde aan Van Doesburg in een brief van 9 juni dat ze 'harmonieus' hadden gepraat over hun gezamenlijke streven. Want als hij ergens een hekel aan had, dan was het aan de angstaanjagende revolutionaire gebeurtenissen in Rusland van een halfjaar eerder en het leugenachtige, politieke gedoe dat daaraan vastzat. Dat was iets waar hij zich het liefst helemaal nooit mee wilde inlaten.²⁶

Vermoedelijk ging het gesprek vooral over Mondriaans deelname aan de tentoonstelling die Huszár organiseerde in Rotterdam en die in oktober of november 1918 geopend zou worden.²⁷ Huszár zelf vertelde over zijn recente schilderijen. Hij had er de kleur in gesystematiseerd, met een voorloper van de kleurenwaaier die uit Duitsland kwam. Hij wilde daar ook over schrijven in *De Stijl*. En hij had zijn composities gegoten in een simpel, regelmatig raster van steeds min of meer gelijke rechthoeken. Alleen waren de lijnen tussen de rechthoeken hier en daar – vooral naar de randen toe – wat breder, en zwaarder van kleur. Mondriaan moet Huszár met stomme verbazing hebben aangehoord. Zonder dat hij het wist was een andere kunstenaar ook aan het experimenteren met een regelmatig raster, met minieme contrastverschillen, met verschuivingen én met het uitbannen van elke subjectiviteit.

Mondriaans reactie was tekenend. Hij voelde zich niet bedreigd, zocht niet de exclusiviteit, maar deelde zijn eigen ervaring onmiddellijk met de ervaring van zijn bezoekers. Hij toonde de twee schilderijen die hij in het voorjaar had gemaakt op een rechthoekig formaat, gebaseerd op een volledig regelmatig raster. Het een wat kleiner in okertinten en grijs, het ander groter en alleen in grijs en wit. Dat hij met zijn bezoek vervolgens ook in alle openheid naar de compositie met de grijze lijnen had gekeken, bleek uit een brief die Mondriaan op 13 juni aan Van Doesburg schreef. Huszár had uitgebreid verteld over waar hij op dat moment mee bezig was.^[16] Mondriaan bekwam het gevoel dat Huszár nog wel degelijk 'subjectiveerde', zoals hij het nastreven van een bijzondere uitdrukking noemde. Ook al was het op een mathematische grondslag, het bleef een 'betrekkelijke beelding', zo vatte Mondriaan het puntig samen. Want het ritme zelf veroorzaakte in de ervaring toch iets subjectiefs, creëerde, mits de indeling volgens een zuivere verhouding was opgezet, een soort ruimte.

Mondriaan vond toch ook dat hij het heel anders deed. Hij werkte de onderverdeling anders om, zo concludeerde hij richting Van Doesburg, en hij meende dat het er daarom ook wel anders uit zou gaan zien dan het werk

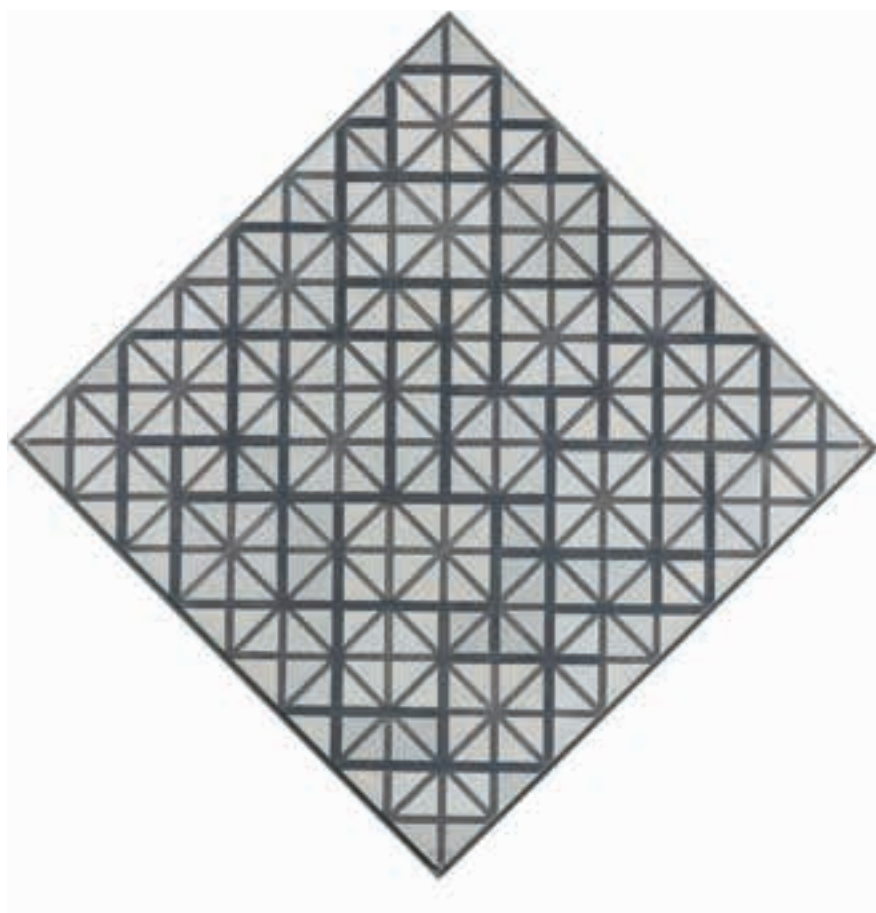
van Huszár. Het leek erop – afgaande op de laatste uitlating – dat Mondriaan de compositie met de grijze lijnen op dat moment dus nog niet af vond. Hij meende dat er nog iets aan ontbrak, wellicht. Alles zat hem in de uitvoering. Maar dat het kon, daarover waren Huszár en hijzelf het roerend eens.²⁸

Mondriaan had er allerminst behoefte aan om zich af te zetten. Met zijn compositie wilde hij niet de revolutionair spelen, niet polemisch zijn of in zijn stellingname radicaal de overdrijving zoeken. Hij zocht juist het tegendeel: een leven en een kunst zonder gebral en conflict, zonder spanningen, zonder tegenstellingen die onoplosbaar waren. Een werkelijkheid dus die zich alleen maar gestuurd wist door de harmonie en de kracht van het leven zelf, op zoek naar het enige wat hem dreef: de natuur van de schilderkunst beproeven, de fundamenten ervan blootleggen.

Het verschil met de meer theoretische aanpak van Huszár zoals Mondriaan die ervoer, is daarbij interessant. Het was de uitvoering die telde, het *maken*. En hoe wetenschappelijk de aanpak van Mondriaan ook was, het ging uiteindelijk om de openbaring van iets wat verderging dan het subjectieve, wat zelfs best een puur geestelijke, eigenlijk ook religieuze openbaring genoemd mocht worden. Mondriaan was opgegroeid als schilder, maar de behoefte om het wezenlijke bloot te leggen had hem er ook toe gebracht serieus te overwegen dominee te worden, of muziekdirigent.²⁹

Dat gaf iets weer van het karakter van de kunstenaar. Dominee; muziekdirigent; innerlijkheidsopenbaring, die hetzelfde werd geacht als geestelijke ofwel religieuze openbaring. Het kwam overeen met een zijdelingse opmerking in een brief aan Theo van Doesburg van 3 maart 1919, waarin Mondriaan aangaf *De blinde loods* van de Italiaanse schrijver Giovanni Papini te hebben gelezen, dat oorspronkelijk was verschenen in het Italiaans onder de titel *Il pilota cieco*. Een prachtboek, vond hij.³⁰ In zijn inleiding schreef Papini dat de titel intuïtief was ontstaan en dat hij die eerst bespottelijk vond omdat de notie van ‘gids’ erin verbonden werd met die van ‘blindheid’. ‘Eerst lange tijd later, toen hij onverwacht de twee woorden onder zijn eigen naam terugzag, stelde hij vast dat de keuze niet toevallig was geweest, maar dat zijn tweede ik, dat deel van hem dat hem bevelen gaf, met voorbedachten rade deze twee woorden samengevoegd had. Op deze grillige wijze wilde het hem tot een diepe bekentenis dwingen.’³¹

De passage maakte grote indruk op Mondriaan, zoals het hele boek indruk maakte. Het onvermijdelijke van het artistieke proces, waarin het richting geven en het leiden verbonden was met het intuïtieve, het door onbekende krachten gedreven worden, was in Mondriaans ervaring sterk bepalend voor het kunstenaarschap. Het was alsof iemand handelde in de derde persoon enkelvoud, en alleen daardoor het beeld tot zichzelf kon komen, een gestalte kon aannemen, in de eerste persoon enkelvoud. De compositie met de grijze lijnen én de daarbij horende theoretische geschriften werden geboren uit die tweekantige drijfveer: uit een behoefte te getuigen, de mensen te leiden *als een loods*, door op een strikt intuïtieve, ‘blinde’ manier te tasten naar schoonheid. Vanuit een behoefte aan openbaring. Simpelweg door iets moois te maken.



Dat werd op een bijzondere manier duidelijk in de gebeurtenissen die volgden. In de loop van het voorjaar van 1918 had Mondriaan vernomen dat hij na de zomer uit zijn atelier moest.³² Hij vond een nieuwe stek in een werkplaats pal naast het huis waar hijzelf toen woonde, aan de Pijlsteeg in Laren.^[15]³³ Vermoedelijk kreeg Mondriaan de sleutel van de werkplaats ergens na 4 september. Het duurde een paar weken voordat hij zijn spullen had verhuisd van het huisje op de hei naar dit nieuwe atelier. Toen hing hij – ergens halverwege september – de compositie met de grijze lijnen op. Hij had er inmiddels al een paar varianten van op stapel staan, maar als introductie in het nieuwe atelier wilde hij de eerste eens even beter bekijken. Om te zien hoe de werking was van het schilderij in de nieuwe, aanmerkelijk hogere en lichtere ruimte met wit gesauste, stenen wanden. Om te zien of de eigenaardige versnelling en vertraging, de schijn van voor en achter en de ritmische levendigheid ook in het gelijkmatiger licht van de nieuwe ruimte nog steeds het schilderij beheersten.

Toen gebeurde het. Hij pakte het schilderij aan de rechterbovenkant vast en liep ermee door de ruimte naar de wand. Omdat hij keek naar het schilderij dat hij aan één punt in een hoek beethad, kwam hij op het idee het ding op te hangen als een ruitvorm. Hij sloeg een nagel in de muur, hoger dan normaal, en hing het schilderij op. Als een ruit.^[17] De werking was verbluffend! Hij wist niet wat hij meemaakte.

De *Compositie met grijze lijnen* was geboren. Wat eerder ruiten waren (de diagonalen) werden lange horizontalen en verticalen, en wat eerder rechten waren, werden diagonalen. Wat telde was de visuele werking. Het beeld expandeerde enorm, schoot in horizontale én in verticale richting naar buiten toe weg. Alle kanten uit. Wat diagonalen waren met verschillende dikten toen het schilderij nog gewoon rechtstandig opgehangen was, werden plotseling lange horizontalen en verticalen. Wat verticaal en horizontaal was, werd daardoor enorm versterkt. Wat eerder een stevig raster was geweest van horizontalen en verticalen, werd in de nieuwe manier van ophangen tot een netwerk van ondersteunende diagonalen. Het bond de compositie samen en organiseerde bedaard het veld voor de wegschietende horizontalen en verticalen.

De idee van het ‘volstrekte’, en de idee van ‘uitbreiding’, die hij van Schoenmaekers en Bolland had geleend, maar die zoals later zal blijken al veel eerder in zijn werk een centrale rol blijkt te hebben gespeeld, kreeg plotseling een betoverende, stralende werking. Het realisme van het schilderij als object werd door de nieuwe manier van ophangen uitbundig versterkt. De ruimte werd er volledig door in beslag genomen. Opnieuw wees de schilderkunst de weg, zonder dat er nog langer sprake was van een ‘auteur’. Van een wilsbesluit. De *blinde loods* in de praktijk, op het moment dat Mondriaan het boek aan het lezen was.

Opvallend genoeg wachtte Mondriaan er lang mee om anderen deelgenoot te maken van zijn vondst. In september werd hij gevelde door de Spaanse griep. Naar eigen zeggen werd hij ziek door verplegers van de benedenburen. Die staken zijn huisgenote Jo Steijling aan, een kinderjuffrouw met wie hij vanaf

[18] Prentbriefkaart van café-restaurant Hotel Hamdorff te Laren (ongedateerd).



[19] Pasfoto van Salomon B. Slijper (ca. 1922), fotograaf onbekend.

[20] Portret van Jo Steijling (ongedateerd), fotograaf onbekend.



de zomer van 1917 de kamers op de zolderetage bij de familie Muijsken aan de Pijlsteeg deelde en met wie hij al snel een warme relatie onderhield.^[20] Overigens hield hij elke innigheid voor de buitenwereld verborgen. In het voorjaar van 1918 was de relatie trouwens alweer bekoeld en had Steijling plaatsgemaakt voor Willy Wentholt, bij wie Mondriaan eerst Franse bijles nam, om daarna samen met haar op dansles te gaan. Het liep erop uit dat ze veel bij Hamdorff dansten, van elkaar genoten en intens discussieerden over de nieuwste Franse muziek. In zijn contacten met Van Doesburg had Mondriaan het in december 1918 over ‘een juffrouw’ als hij over Steijling schreef.³⁴

Er veranderde overigens intussen niets in de jacht op meisjes bij Hamdorff, zoals Mondriaan daarover sprak met zijn Larense connecties, en ook niet in het fantaseren met zijn vriend, makelaar Salomon Slijper, over de geneugten van de dans en alles wat daaraan vastzit.^[18, 19] Privé en werk probeerde Mondriaan strikt gescheiden te houden. Het werk was deel van de openbaarheid, van het sociale veld – maar pas nádat hij het kunstwerk had prijsgegeven, door het te verkopen, het tentoon te stellen of af te beelden. Het private, de praktijk in het atelier en ook zijn eigen sociale leven, hield hij daar strikt buiten. Aan hem gerichte brieven bijvoorbeeld vernietigde hij na lezing direct, zodat van de aan Mondriaan gerichte post weinig meer over is.

Ook zijn liefdesleven bleef zo goeddeels een gesloten boek. Hij dacht er – aantoonbaar – twee keer over om te trouwen. Beide keren ging het mis, uiteindelijk omdat het amoureuze niet in het sociale veld zou kunnen gaan functioneren en dus kansloos was. Een werkelijke, waarlijk vrije uitdrukking van een onbelemmerd en ongebonden denken in dienst van de kunst zou ontoelaatbaar onder druk komen te staan, zo had de ervaring Mondriaan geleerd (zie pp. 297-298). Het kenmerkende, afgezonderde van Mondriaan moet dan ook niet worden verklaard uit een behoefte iets te verbergen, maar uit de drang om de bindende mechanismen van het sociale leven en niet te vergeten de tijdverspilling van het avontuur te ontlopen. Het werk was zijn leven.

Aanvankelijk bleef hij (Spaanse griep of niet), zo blijkt uit een brief van 7 oktober of daaromtrent, met uitzondering van één dag voortdurend bezig. Hij schreef dat hij zo snel hij kon opnieuw naar het schilderij was gaan kijken, in het nu vlak om de hoek bij zijn woning liggende atelier, en meldde aan Van Doesburg dat de ‘klaarheid ervan’ hem zo ongelooflijk had getroffen dat hij onmiddellijk een nieuw artikel was gaan schrijven.³⁵

Zijn laatste vier artikelen had hij geschreven onder de titel ‘Van het natuurlijke tot het abstracte, d.i. van het onbepaalde tot het bepaalde’. Maar in het decembernummer van 1918 van *De Stijl* bleek dat de nieuwe manier van ophangen van de compositie Mondriaan ertoe had aangezet de boel rigoureuus om te draaien. Er verscheen plotseling een ‘Aanvulling tot De nieuwe beelding in de Schilderkunst’ onder de titel ‘Het bepaalde en het onbepaalde’.^[21] Mondriaan ging meer nog dan voorheen uit van de krachtige werking van het geslaagde kunstwerk en niet langer van het theoretisch argument. Hij constateerde (oog in oog met de *Compositie met grijze lijnen*) dat de ervaring van schoonheid sterker werd naarmate de verhoudingen in het beeld bepaaldheid kenden en de beel-

GUILLAUME APOLLINAIRE. †

De dichter Guillaume Apollinaire is als slachtoffer der griepepidemie op 38-jarigen leeftijd te Paris bezweken.

Wij gedenken hem hier niet slechts als dichter, als toneelschrijver en romancier, maar vooral als aanvoerder van een letterkundige groep en als de loone verdediger der nieuwe stroomingen in de schilderkunst, waarvan hij blijk gaf in het bekende, goed geschreven werk „Les Peintres Cubistes”, waaruit wij in een der volgende nummers enkele fragmenten zullen aanhalen.

Het bericht bereikte ons door een schrijven van Gino Severini, in welk schrijven duidelijk blijkt hoe bemind en geëerd Apollinaire was onder zijn Parijische vrienden en collega's. Dit schrijven, dat wij oorspronkelijk toen het November-nummer van „De Stijl” juist was afgedrukt, laten wij hieronder in zijn geheel volgen.

Paris, 13 novembre 1918.

Mon cher Van Doesburg,

J'ai la très grande douleur de vous annoncer la mort du poète Guillaume Apollinaire qui a été, ainsi que vous le savez, non seulement notre ami et notre défenseur, mais l'ami et le défenseur avéré et assuré de tous les artistes jeunes et novateurs. A ce titre notre deuil profond sera ressenti et partagé partout où sa valeur était connue et appréciée.

Instillé de vous dire combien de plaisir j'aurais que la mémoire de Guillaume Apollinaire soit honorée dans votre intéressante Revue: „Le Style”.

En vous remerciant je vous adresse mes salutations les plus cordiales.

Votre
GINO SEVERINI.

HET BEPAALDE EN HET ONBEPAALDE.

DOOR PIET MONDRIAAN.

Aanwijzing nr.: De nieuwe beelding in de Schilderkunst, Jaargang I.

Het bepaalde is voor ons positief, absoluut, voor zover we het ons objectief kunnen stellen. Alleen objectief kunnen we spreken van het bepaalde (dat dan universeel en het universeel is): subjectief kennen we verschillende bepaaldheden (die dan min of meer individueel zijn).

Als het universeel — buiten tijd — het bepaalde is, moet het individuele, waarin en waaraan het universeel — in tijd — verschijnt, zoowel als de ziening daarvan, het onbepaalde zijn.

Het onbepaalde schijnt — in tijd — bepaald, het bepaalde schijnt in tijd — onbepaald. Steeds subjectiveert we min of meer het ene bepaalde (N.B. art. VIII) en deze subjectivering is voor ons het bepaalde. We zien — in tijd — het ééne bepaalde in graden van klaarheid en elke graad van klaarheid is het — tijdelijk — bepaalde.

ding evenwichtiger was. Dat woord ‘bepaaldheid’ was belangrijk. Het zou gaan staan voor het intuïtief exacte en het scherp geformuleerde dat hij zocht in zijn beelden. Hij haalde collega-kunstenaars erbij die hem voorgingen bij het ‘tot bepaaldheid stellen van de beelding’, maar reserveerde de *uitbreidingsbeelding* – zoals hij het noemde – van louter verhouding voor de nieuwe beelding.

Wat hij precies met de idee van *uitbreidingsbeelding* bedoelde, was uit dat artikel niet direct op te maken. Maar de idee van uitbreiding stond in zijn ogen nog altijd voor het ‘kosmische ritme’, dat de oorzaak was van alle ruimte-verschijning. De rechthoekige stand van lijnen leverde in het kunstwerk, aldus Mondriaan, als vanzelf een zich uitbreidende, stralende werking op.

En dat alles werd ondubbelzinnig waarneembaar in de nieuwe stand van *Compositie met grijze lijnen*. Het bleek een geslaagd experiment, dat als in een laboratoriumopstelling nog even mocht blijven staan om te zien of het bleef werken. Zonder dat iemand daar iets van afwist overigens. De *uitbreidingsbeelding* kwam zeer pregnant in beeld door de wijze van ophangen, op een van de hoekpunten, wat het strakke, klare netwerk openhield naar alle kanten van het niet-ingelijste doek. De grootste verticaal en de grootste horizontaal creëerden als vanzelf het extatische, expansieve effect van stralen, dat Mondriaan al had laten zien in zoveel ander, ouder werk, en dat hem altijd al onwaarschijnlijk bezig had gehouden en had gefascineerd als basisenkenmerk van het beeld.

De euforie van de ontdekking en van het daaropvolgende schrijven deed het genezingsproces van de Spaanse griep geen goed. De ziekte stak keer op keer opnieuw de kop op: hoge koorts, hoesten, spierpijn, extreme vermoeidheid en te weinig energie om te eten en te drinken. In november en december van dat jaar stierven in Europa miljoenen mensen aan de ziekte. In Nederland waren het er tienduizenden. Op 10 december gaf Mondriaan in een brief aan dat hij nog steeds te kampen had met de gevolgen van de griep.³⁶ Hij had moeite om zijn inzending voor de tentoonstelling van de *Hollandsche Kunstenaarskring* rond te krijgen en klaagde dat hij bij elektrisch licht moest werken.³⁷ Aan zijn vriend, dominee Henricus van Assendelft schreef hij dat zijn schilderijen hem veel last bezorgden, ‘omdat ik me aldoor wijzig – zonder het te willen’.³⁸

Pas op 13 februari 1919, dus bijna een halfjaar nadat hijzelf de vondst gedaan had, maakte hij Theo van Doesburg deelgenoot van de nieuwe manier van ophangen. In die tussentijd waren nog twee, drie andere ruitvormige composities ontstaan. Het was in de aanloop naar de tentoonstelling van de *Hollandsche Kunstenaarskring* die op 22 februari openging in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Hij had het plan opgevat drie van die ruitvormige composities te tonen, samen met een compositie die gebaseerd was op een regelmatig raster binnen een staande rechthoek en een vierkante compositie die volledig regelmatig was. De staande rechthoek had hij verkocht – of geschonken? – aan Jo Steijling, ergens in het voorjaar van 1918. De vierkante was verworven door H.P. Bremmer. Voor Helene Kröller-Müller kocht Bremmer de twee kleinere ruitvormige composities.

De bespreking door Augusta de Meester-Obreen in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 17 maart 1919 was opmerkelijk.³⁹ Zij sprak haar verbazing erover

[22] Paul Delbo, het atelier van Piet Mondriaan aan 26 Rue du Départ, Parijs (april 1926).

[23] Prentbriefkaart van de Torenlaan, gezien vanuit Laren richting Blaricum (ca. 1910).



uit dat het zeer natuurgetrouwe werk van Hendrik Wolter zo koud gehangen was naast het werk van Piet Mondriaan, die ‘de aandoeningen wel ondergaat, maar deze filtreert door den geest en omzet in lijn- en ruimteverhoudingen die hem schoon en weldadig aandoen’. En dan komt de schrijfster met een bijzondere herinnering:

Ik heb Piet Mondriaan eens lang geleden op een bal ontmoet in een groote, versierde zaal vol dansende menschen en toen ik hem vroeg hoe hij zijn indruk van zulk een feest zou weergeven, zei hij, kalm maar ernstig de zaal inziende: ‘Wel, ik abstraheer haar in vertikale en horizontale lijnen.’ Toen heb ik den schilder aangekeken zooals men iemand aanziet dien men verdenkt van met molentjes te loopen, want ik kende hem toen nog niet, hem, noch zijn werk. Maar sedert leerde ik zijn schoone lijnen- en ruimteverhoudingen begrijpen; slechts de rulle, ruwe schildering deed me teveel aan verf denken, deze was voor mijn gevoel niet vergeestelijkt. Zijn simpele kleur-blokjes uit de laatste jaren echter ontgingen mijn begripsvermogen geheel. En nu is deze schilder in eenvoud ingewikkelder geworden. De kleuren zijn niet meer rauw, maar uit de verf, er is in No. 217 een zacht-droomende schoonheid; de lijnen zijn van strenge strakheid; een soort reliëf is er in de fletse kleurvlakken, waardoor leven ontstaat, zodat dit siervlak teer en fijn aandoet. No. 216 is somberder, doffer, waziger; No. 214 op bijna schoon linnen, waar de verf als afgewreven is, doet speelsch levendig, dansend aan.⁴⁰

De minieme variatie die de drie ruitvormige doeken tekenden – met identieke composities, maar de ene keer een uitvoering in zachte kleuren, de andere keer in grijzen en ten slotte een op volledig glad linnen – waren alle afkomstig uit één bron. Het ‘speelsche, levendige, dansende’ aspect van het leven.

De *Compositie met grijze lijnen*, de eersteling, was er in Amsterdam niet bij. Waarom is onduidelijk. Mondriaan nam het schilderij mee toen hij op 19 juli 1919 naar Parijs vertrok. Daar hing hij het op in zijn atelier, steeds zichtbaar voor zichzelf, hoog weggehangen aan de wand van het atelier, als een levende getuigenis van een kunstwerk dat min of meer uit zichzelf tot stand gekomen was.^[22]

De eerste keer dat iemand verslag deed van het schilderij was W.F.A. Röell in de Haagse krant *Het Vaderland* van 9 juli 1920. Hij ging op bezoek bij Mondriaan in diens Parijse atelier op een zonnige pinksterdag in juni. Terwijl hij in een rieten stoel bekwaam van zijn verbazing over het kleurige interieur met de abstracte schilderijen, viel zijn oog op het schilderij, dat ‘in kleine vierkantjes is onderverdeeld en waarin alle diagonalen zijn getrokken. *Simple comme bonjour*. Een fröbelopgave. Een breipatroon.’ Dat klonk niet enthousiast en het vertolkte vrij nauwkeurig het reactiepatroon van tijdgenoten.

H.P. Bremmer beperkte begin 1919 de toelage aan Mondriaan omdat hij van mening was dat de kunstenaar ‘almeer in zijn theorie verstarde’. De echtgenote van Willem Steenhoff, Cornelia van der Kellen, schreef Mondriaan nadat ze het

atelier bezocht had zelfs dat ze meende dat het net theedoeken waren. En ook Theo van Doesburg, toch over het algemeen een groot enthousiasteling als het de kunst van Mondriaan betrof, vond uiteindelijk deze nieuwste ontwikkeling in het werk van Mondriaan lastig. Hij schreef op 24 juni aan architect J.J.P. Oud: 'Misschien is zijn vertrek naar Parijs nodig geweest om hem in zijn werk nieuwe mogelijkheden te geven. Verfrissing. Zijn laatste werken zijn zonder compositie.'⁴¹

Juist de afstand tot de anderen, tot zijn publiek, zelfs zijn eerste, directe publiek, tot de werkelijkheid én tot de kunst van zijn tijdgenoten maakte het Mondriaan mogelijk nieuwe verbindingen te zoeken, een nieuwe kunst te creëren. De kern kon alleen worden blootgelegd door net te doen of hij er niet was. Het oppervlak te kiezen, precies, nauwkeurig, maar ook door los te laten, zich te verliezen in het maken.

In 1917, toen de compositie met de grijze lijnen nog niet bestond, maar misschien wel als mogelijkheid van evolutie overwogen werd, ontmoette Mondriaan in het huis van Sal Slijper de jonge muzikcriticus Paul F. Sanders. Die was net terug uit Berlijn, waar hij enthousiast was geraakt door de moderne en de modernste schilderkunst die daar in het middelpunt van de belangstelling stond. Mondriaan was wel geïnteresseerd in de jonge, bevlogene criticus en stelde voor een eindje op te lopen. Het werd een wandeling van een paar uur, heen en weer tussen Blaricum en Laren over de Torenlaan.^[23]⁴²

Ze liepen een tijdje zwijgend op. Mondriaan bracht het gesprek op gang met een vraag. 'Wat denkt u over de muziek van Jakob van Domselaer? Ik zou graag meer willen weten over uw opvattingen over de nieuwste muziek. Dat is toch uw terrein? Kent u zijn werk?'

Sanders gaf besmuikt aan weinig te kunnen zeggen over Van Domselaer: 'Ik zie hem eerlijk gezegd als een merkwaardige, vereenzaamde figuur, die een grotere naam heeft onder schilders en architecten dan onder componisten. Hij speelt zijn eigen werk wel op kunstenaarsateliers. Daar hoorde ik het een keer. Maar ik kon het niet erg waarderen. Dat is waarschijnlijk de reden waarom ik mij er niet verder in verdiept heb.'

Mondriaan was zichtbaar onder de indruk van de eerlijkheid van dit antwoord. 'Wat scheelde eraan, aan die muziek?' vroeg hij vriendelijk.

Sanders voelde zich aangemoedigd. Hij hoefde niet te zoeken naar woorden. 'Ik vond zijn muziek eigenlijk alleen maar experimenteel, zonder de innerlijke kracht die ik wel hoorde in het werk van Ferruccio Busoni of Arnold Schönberg bijvoorbeeld. Die twee maken zeer geavanceerde muziek – ik hoorde het in Berlijn voor het eerst – die zeer overtuigend is. Op het eerste gehoor. Ik zeg maar hoe ik het ervaren heb. Van Domselaer is wat monotoon, en loopt naar mijn mening vast in maar ten dele geslaagde experimenten die ver achterblijven bij wat écht meetelt.'

Terwijl hij dit zei, voelde Sanders onwillekeurig dat het Mondriaan niet om Van Domselaer te doen was, maar dat hij poogde om hem aan het praten te krijgen. Sanders gaf te kennen dat hij helaas niet de eer had het werk van Mondriaan te kennen. Mondriaan wuifde dat weg. Hij luisterde liever naar wat

Sanders te vertellen had over wat er gaande was in Berlijn. ‘Het overrompelend nieuwe maakte een diepe indruk op mij,’ begon Sanders. ‘Vooral de Van Gogh-expositie bij Kunsthandlung Paul Cassirer was fantastisch, net als mijn eerste kennismaking met het werk van Franz Marc, met Oskar Kokoschka, Emil Nolde en met de beelden van Alexander Archipenko. Wat een rijkdom! Wat bijzonder! Ook Ernst Barlach en Wilhelm Lehmbruck in de collecties van Herwarth Walden en James Simon. Die verzamelingen zijn zonder weerga!’

Mondriaan vroeg door en wilde precies weten wat dan zo bijzonder was aan al die nieuwe kunst. Wat trok hem zo aan? Sanders antwoordde dat het vooral ging om de ontzaglijke draagwijdte en de rijkdom van het nieuwe. ‘De veelheid aan vernieuwingen. Net als in de muziek. We hebben de vernieuwingen van Claude Debussy, Gustav Mahler en Ferruccio Busoni nog maar nauwelijks verwerkt of alom in Europa treden jonge, oersterke talenten naar voren: Arnold Schönberg in Wenen, Igor Stravinsky vanuit Rusland, Darius Milhaud in Frankrijk, Paul Hindemith in Duitsland, Willem Pijper in Nederland! Het is ontzagwekkend. En alles woelt je om, waardoor je gaat zoeken naar verklaringen, voor het ontstaan en de noodzaak van het nieuwe. Het is zó spannend.’

Mondriaan luisterde aandachtig naar de onstuimige ontboezemingen van Sanders. De sluis stond open; de waterval van woorden was niet te stuiten. Eindelijk vond Sanders een gewillig oor in het verder zo bezonken, gezapige en, zeker als het over Duitsland ging, zo wantrouwende Nederland. De overrompelende veelzijdigheid en de intensiteit van het Berlijnse kunstleven hielden hem bezig. Terwijl Sanders langer dan een uur bevlogen zocht naar herinneringen en verklaringen voor wat hij daar allemaal aan nieuwe ontwikkelingen had gezien, glimlachte Mondriaan zo nu en dan, als om hem aan te moedigen.

Sanders was eindelijk uitgeraasd. Mondriaan ging ernstig en nauwkeurig in op wat hij had gehoord en op de vele vragen die Sanders opriep. Hij sprak geen enkel oordeel uit over individuele kunstenaars, maar sprak over de invloeden op zijn eigen techniek en stijl, over de misverstanden die er heersten ten opzichte van begrippen als ‘realisme’ en ‘naturalisme’, over de diepere zin van een begrip als ‘abstractie’ in de kunst. Daarbij ging hij uitvoerig in op de analogieën en de verschillen tussen de toepassing van dat begrip op beeldende kunst en muziek. Mondriaan waarschuwde vooral geen conclusies te trekken bij de eerste kennismaking met onbekende werken. De uitdrukkingvorm ervan lijkt vaak nieuwer dan hij in werkelijkheid is.

Toen volgde een drietal punten, die Sanders jaren later uit zijn geheugen noteerde, vooral omdat ze zo ontwapenend simpel leken, en het voorbij was voordat Sanders er erg in had.

‘Het is waarschijnlijk niet eenvoudig origineel te zijn,’ zo begon Mondriaan. ‘Daar komt heel veel ervaring en ernstig zelfberaad bij kijken.’

Vervolgens stelde hij: ‘Men heeft te weten wat men doet voordat men eraan beginnen kan zich van de traditie los te maken.’

En zijn laatste punt vloeide voort uit de beide andere punten: ‘Men kan zichzelf geen atheïst noemen zonder religie, welke dan ook, werkelijk beleefd te hebben.’