



DE UITVINDING VAN EEN NIEUWE KUNST

**PIET MONDRIAAN &**

**BART VAN DER LECK**

LAREN 1916-1918





Bart van der Leck (1876-1958)  
Tegeltjes en bijbehorende lijsten  
Geglazuurd steengoed  
Gemeentemuseum Den Haag,  
langdurig bruikleen RCE

DE UITVINDING VAN EEN NIEUWE KUNST

**PIET MONDRIAAN &  
BART VAN DER LECK**

LAREN 1916-1918

GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG

WBOOKS

## INHOUD

- 5 **Woord vooraf**  
Benno Tempel
- 7 **Inleiding**  
Hans Janssen
- 11 **Chronologie**  
Cees Hilhorst  
Lieke Wijnia
- 57 **Schilderijen en tekeningen**
- 115 **Theo van Doesburg en de oprichting van *De Stijl***  
Sjoerd van Faassen  
Hans Renders
- 147 **Meer dan het oog ziet. Een analyse van drie schilderijen van Bart van der Leck**  
Marya Albrecht  
Jorinde Koenen
- 157 **Twee studies van Bart van der Leck uit 1917**  
Paul van der Zande  
Hans Janssen
- 161 Noten
- 167 Fotoverantwoording

In november 1917 verscheen het eerste exemplaar van het tijdschrift *De Stijl*. Niet eerder in de kunstgeschiedenis heeft een tijdschrift geleid tot een internationale kunstbeweging. In het tijdschrift werden de ideeën, vergezeld van afbeeldingen van werk van de Stijlkunstenaars en hun zielsverwanten, gepubliceerd. Zo kon een Nederlands blad, met een beperkt aantal abonnees, toch een internationale beweging worden. Niet alleen werd er in het blad gepubliceerd over kunstenaars van buiten Nederland, het tijdschriften zelf werd van atelier naar atelier doorgegeven en belandde op die manier ook in Berlijn, Weimar, Parijs en Londen.

Hoewel *De Stijl* als tijdschrift rondging, gaat het met name om de kunstwerken en die ideeën die daartoe aanleiding gaven. Nu, 100 jaar na het ontstaan van *De Stijl*, wordt het tijd daar opnieuw naar te kijken. Het Gemeentemuseum Den Haag organiseert de tentoonstelling *Piet Mondriaan en Bart van der Leck - De uitvinding van een nieuwe kunst*, waarin stilgestaan wordt bij twee van de belangrijkste aanjagers binnen *De Stijl*. Terwijl Theo van Doesburg zijn rol als redacteur van het tijdschrift met verve vulde, bespraken Bart van der Leck en Piet Mondriaan hun ideeën. Een wederzijds spel van aantrekken en afstoten ontstond. Beide kunstenaars waren het pad ingeslagen van de abstracte kunst. Het eerste abstracte schilderij uit 1913 betekende een radicale breuk met het verleden. Een schilderij hoefde niet langer een voorstelling te zijn, niet een raam te zijn met een uitzicht, niet een beeld te bieden op een andere werkelijkheid. Een kunstwerk kon voor het eerst bestaan uit louter formele aspecten: lijnen, kleuren, vlakken, in hun onderlinge relaties en verhoudingen.

Mondriaan en Van der Leck namen in Nederland het voortouw. Zij wilden tegenover de verwelkte beeldende kunst van het (ook nog recente) verleden een nieuwe, écht beeldende kunst brengen. Een kunst waarin de visuele kwaliteiten voorop stonden, die tegemoet kwam aan een nieuw schoonheidsbewustzijn dat meer van de eigen tijd was, en dat wees naar de toekomst. Rood, geel en blauwe vlakken bleken het beste te werken.

Daarmee maakten ze een kunst die niet langer een ruimte suggereerde die 'elders' was. Zij braken een lans voor een kunst die vanuit zichzelf onderdeel werd van de ruimte van de toeschouwer. Die de kamer waarin het schilderij hing, ging bepalen. Die het leven glans gaf, niet langer versiering was. Het resultaat was een kunst die springlevend en van de toekomst was.

Zoiets schijnbaar eenvoudig als de wereldberoemde kleurencombinatie rood, geel en blauw uit te werken, vroeg tijd. Jaren van proberen en zoeken gingen eraan vooraf. Niet vanuit een conceptueel idee, maar op grond van de ervaring van het kijken. Nu, achteraf, kan het zeker lijken alsof de keuze voor rood, geel en blauw een besluit was, een uitkomst van een theoretisch gedachten-spinsel. Niets was minder waar. Mondriaan en Van der Leck gingen jarenlang puur intuïtief te werk, gedreven door hun vakmanschap, vanuit een door 'waarheidszin gedreven inzicht', zoals Van der Leck het noemde, of vanuit een 'consequentie van alle voorgaande beelding', in de woorden van Mondriaan.

Vandaag de dag, zijn rood, geel en blauw niet meer weg te denken uit onze cultuur. In de mode of de vormgeving van magazines spelen ze een hoofdrol. Op verpakkingen, in advertenties of in clips van internationale sterren als Katy Perry treden ze op. Maar wie heeft deze unieke *signature style* eigenlijk bedacht? En waarom? Het antwoord vindt u in deze catalogus. U maakt hier kennis met de twee belangrijkste schilders van *De Stijl* die aan de basis stonden van grote vernieuwingen in de schilderkunst.

Het belang van *De Stijl* - en van de enorme rol van Mondriaan en Van der Leck - is moeilijk te overschatten. De groep zorgde voor grote vernieuwingen en is nog altijd invloedrijk. Met name het vooruitstrevende, multidisciplinaire karakter van de groep kunstenaars is een grote inspiratiebron voor veel hedendaagse kunstenaars, architecten, vormgevers en couturiers.

In 2017 herdenkt Nederland het ontstaan van *De Stijl* en alles wat daar uit voort gekomen is in het themajaar *Mondriaan to Dutch Design. 100 jaar De Stijl*. Samen met het NBTC en andere partners en musea in het land organiseert het Gemeentemuseum - dat naast de grootste collectie Mondriaans in de wereld ook de breedste collectie van *De Stijl* bezit - een aantal tentoonstellingen die stilstaan bij de historische gebeurtenissen van 100 jaar geleden en bij de kunstenaars die zo'n belangrijke rol hebben gespeeld bij het ontstaan van *De Stijl*.

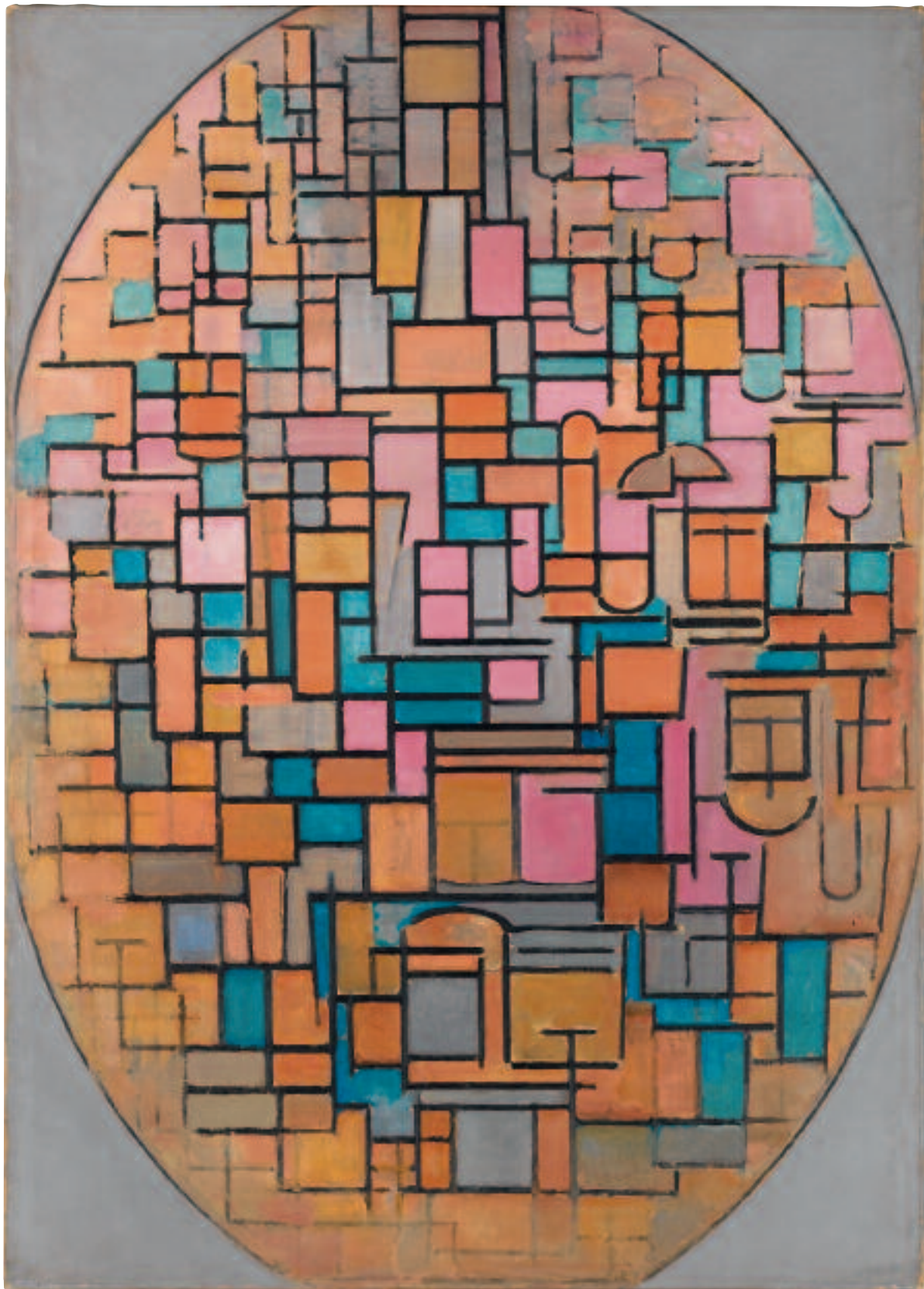
Een tentoonstelling als deze is niet te realiseren zonder de generositeit van velen. Onze dank gaat uit naar de bruikleengevers: Sjarel Ex van het Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam; Edwin Jacobs van het Centraal Museum, Utrecht; Gary Tinterow van het Museum of Fine Arts, Houston; Ralph Keuning van Museum De Fundatie, Zwolle/Wijhe; Richard Armstrong van het Guggenheim Museum, New York; Lisette Pelsers, van het Kröller-Müller Museum, Otterlo; Matthias Frehner van het Kunstmuseum Bern; Glenn Lowry van het Museum of Modern Art, New York; Timothy Rub van het Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Beatrix Ruf van het Stedelijk Museum Amsterdam; Guillermo Solana van Museo Thyssen Bornemisza, Madrid en een groot aantal particuliere bruikleengevers en handelaren die ongenoemd willen blijven.

Voor de catalogus zijn wij Marya Albrecht, Johan de Bruijn, Natalie Dubois, Matthijs Erdmann, Sjoerd van Faassen, Cees Hilhorst, Hans Janssen, Joost Kemp, Jorinde Koenen, Gerrit Schreurs en Hans Renders dankbaar. Hans Janssen stelde als conservator de tentoonstelling op soepele en geestdriftige manier samen. Hem en het team van het Gemeentemuseum, Paul van der Zande, Ruth Hoppe en Leonoor Speldekamp, zijn we dankbaar voor hun gedeelde kennis. Zonder de genereuze hulp van Cynthia Albertson, Corey d'Augustine, Martin Bijl, Martijn Le Coultré, Carole Denninger, Tess van Eyck, Jannet de Goede, Eberhard Kornfeld, Gerard van Wezel, Julian Wickham, Joost Swarte, en Eva Steiner hadden we de tentoonstelling niet op deze manier kunnen maken.

Ik wens de bezoekers veel genoeg bij het bezoeken van die tentoonstellingen en het lezen van de publicaties die verschijnen in dit herdenkingsjaar.

**Benno Tempel**

Directeur Gemeentemuseum Den Haag



1 Piet Mondriaan (1872-1944)  
*Tableau III:*  
*compositie in ovaal*, 1914  
Olieverf op doek  
140,5 x 100 cm  
Stedelijk Museum Amsterdam

Het is voor ons, achteraf, nauwelijks voor te stellen wat voor ongekends er meer dan honderd jaar geleden gebeurde in een klein dorpje in het zuidelijkste puntje van de provincie Noord-Holland. Beeldend kunstenaars waagden de stap naar een volledig abstracte kunst. Zij wilden tegenover de verwelkte beeldende kunst van het (ook nog recente) verleden een nieuwe Beeldende Kunst brengen, met hoofdletters. Een Kunst die nadrukkelijk Beeldend was, die aan het visuele de vonk van het levendige en het geestdriftige wist te ontlokken. En die daarmee tegemoet kwam aan een nieuw schoonheidsbewustzijn dat meer van de eigen tijd was, en dat wees naar de toekomst. In november 1917 kwam het eerste nummer uit van *De Stijl*, het tijdschrift waarin beeldend kunstenaars het publiek ontvankelijk wilde maken door de kunstenaars het woord te geven. Maar de stap naar abstractie ging eraan vooraf.

De kunstenaars waagden een stap die nog nooit gezet was. Een schilderij hoeft niet langer een voorstelling te zijn, niet een raam te zijn met een uitzicht, niet een beeld te bieden op een andere werkelijkheid. Een kunstwerk kan een werkelijkheid laten zien die op zichzelf staat. Die zichzelf genoeg is. Die een werkelijkheid laat zien van lijnen, kleuren, vlakken, in hun onderlinge relaties en verhoudingen. Rood, geel en blauw, in sterke, verzadigde contrasten, vlak aangebracht, bleek het beste te werken. Daarmee maakten ze een kunst die niet langer een ruimte suggereerde die 'elders' was. Zij braken een lans voor een kunst die vanuit zichzelf onderdeel werd van de ruimte van de toeschouwer. Die de ruimte ging bepalen. Een kunst die ook vandaag nog mee tikt met de klok van de kijker. De picturale kunst leende zich bij uitstek voor dat doel, omdat deze kunst als geen ander gebruik kon maken van illusie, en zich op geen enkele manier functioneel hoefde te verantwoorden, zoals de architectuur, de literatuur of de theatrale kunsten. Geen zwaartekracht of zinsbouw, geen instrumentale klankkleur, geen traditie. Het resultaat was een kunst die springlevend en van de toekomst was.

Bart van der Leck en Piet Mondriaan, de een geboren in 1876, de ander vier jaar eerder. Zij waren dus respectievelijk 41 jaar en 46 jaar oud toen zij van elkaars bestaan leerden. Waren zij laatbloeiërs? Geenszins. Het kostte gewoon tijd om zoiets schijnbaar eenvoudigs als de pakkende kleurencombinatie rood, geel en blauw te accepteren als mogelijkheid. Jaren van zorgvuldig zoeken gingen eraan vooraf, jaren van kijken en van reflecteren op het gemaakte. Stapje voor stapje. Niet vanuit een conceptueel gedachtenstelsel, niet vanuit een wilsbesluit. Maar louter op grond van der ervaring, van het kijken naar het gemaakte. Nu, achteraf, lijkt het allemaal zo makkelijk, de uitkomst van een keuze. Niets was minder waar. Mondriaan was de stugge kijker, die de logica van het uitzonderlijke kunstwerk nam als maatstaf voor kwaliteit en dus van voortgang. Van der Leck was gedreven door 'het visuele leven', zoals hij het zelf noemde, dat in bouw en evenwicht en openheid een nieuwe schoonheid bracht die louter van het oog was, en van de ruimte, de tijd van de beleving.

De tentoonstelling *Piet Mondriaan en Bart van der Leck - De uitvinding van een nieuwe kunst* stelt de twee belangrijkste schilders van De Stijl centraal. Zij stonden aan de basis van grote vernieuwingen in de schilderkunst, waarbij vooral het gebruik van primaire kleuren in horizontale en verticale verhoudingen zo kenmerkend was. De ontmoeting tussen Mondriaan en Van der Leck vond plaats op een uiterst gelukkig moment in hun beider ontwikkeling. Zij waren aan elkaar toe, konden niet alleen maximaal ontvankelijk zijn voor elkaars standpunten en ideeën, maar konden die ook als vanzelfsprekend inpassen in hun eigen werk. Zij waren voor een moment geestverwanten.

Mondriaan kwam in 1914 uit Parijs, waar hij net een aantal schilderijen had gemaakt op basis van horizontale en verticale lijnen en gebroken kleuren rood, geel en blauw. Het waren grote, staande doeken waarin het schetsmatige, het zoekende, samenkwam met een tot dan toe ongekende helderheid. Vooral de werking van die schilderijen wilde Mondriaan optimaliseren. De lijnen en de kleuren leken naar voren te komen, creëerden de illusie dat het schilderij naar buiten bolde, de ruimte van de toeschouwer in. Natuurlijk was dit een illusie. Maar de kracht van het beeld, de visuele uitspraak, beviel Mondriaan. Om de werking te versterken besloot hij zijn schilderijen niet langer in te lijsten in een overkragend lijstje; dat drukte immers het beeld terug, zette het beeld klem in de gestalte van een ouderwetse voorstelling, maakte het tot een raam op een andere werkelijkheid. In plaats daarvan besloot Mondriaan langs de zijkant van het doek, terugvallend, smalle latjes te monteren, waardoor het leek alsof het beeld naar voren werd geduwd, de ruimte van de toeschouwer in. Waardoor de kleuren bevrijd werden en de werking reëel en abstract tegelijk werd. De beleving van de kleuren werd tastbaar in de ruimte tussen toeschouwer en beeld, strekte zich uit naar de toeschouwer en transformeerde de ruimte waarin beeld en toeschouwer zich bevonden. Toen hij een aldus ingelijst schilderij van hemzelf zag op een tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, was hij razend enthousiast. Zijn enthousiasme wist hij over te brengen op de criticus van de Nieuw Rotterdamsche Courant, die uitgebreid verslag deed van de werking van het schilderij. Het schilderij had in het vage voorjaarslicht een verbluffende aanwezigheid (afb. 1). Het schilderij leefde intens, in de ruimte van de toeschouwer.

Bart van der Leck kwam uit een totaal andere richting maar ontmoette Mondriaan vreemd genoeg wel op hetzelfde kruispunt. Van der Leck was opgeleid als handwerksman. Hij werkte in een atelier voor glasschilderkunst in Utrecht. Daar had hij de gelegenheid te experimenteren met stukken gekleurd glas en licht en ruimte. Het was toveren. In 1905 of daaromtrent schrijft hij een verhandeling over glasschilderen.\* 'Als men op een stuk gekleurd glas met het penseel een stevig gedekte lijn zet, en men plaatst dit stuk glas op enige afstand tegen het volle licht, dan ziet men dat deze lijn, door het glas heenstralende licht overstraald en gedeeltelijk in de kleur van het stuk glas wordt opgenomen. Zodra

men om deze lijn een toon aanbrengt van neutrale kracht, dus niet van gedekt gehalte, en in deze neutrale toon tegen den donkere eerst aangebrachte lijn aan met een hout een lichtstreepje uit den neutralen tint wegradeert, zodat vlak naast of tegen den donkere lijn aan, een dunnere van de kleur van het transparante glas staat, dan ziet men dat de lijn op een afstand haar kracht behoudt.' Na deze gedetailleerde uiteenzetting over de werking van vlakke kleuren in relatie tot lijnen en contouren waarschuwt Van der Leck voor de ongelijke straalcracht van kleuren. Sommige kleuren kunnen overheersen en zo kan de harmonie verbroken worden. Alles moet voldoen, zo schrijft hij, 'aan de eisch van het platte in het muurvlak doorgaande vlak', en aan de eisen van de 'omringende architectuur'.

Hier is een kunstenaar aan het woord die een verhoogd bewustzijn heeft van de werking van kleuren, vlakken en lijnen ten opzichte van de omringende architectuur, los van de voorstellende functie van het beeld. Die ruimte niet langer ziet als de proporties die een architect met zijn bouwmaterialen tevoorschijn heeft gebracht, maar die ruimte opvat als het resultaat van een visuele daad. Een kunstenaar die gegrepen is door de werking van kleuren en lijnen in de ruimte van de toeschouwer. Van der Leck had vanaf 1905 de ambitie om schilder te zijn. Toch zocht hij tot tenminste 1912-1913 naar mogelijkheden om het louter picturale vanuit het materiaal te laten opbloeien, en niet vanuit de voorstelling. Daartoe experimenteerde hij bijna tien jaar lang intensief vanuit de traditionele schilderkunst en dus vanuit de voorstelling. Zoekende naar de 'destructie van het plastisch natuurlijke', zoals hij het zelf noemde, kwam hij meer en meer in de buurt van de betovering die de glasschilderkunst hem ooit zo eenvoudig bracht, maar dan vertaald in het medium schilderen. Vóór het najaar van 1918, het moment waarop Cees Hilhorst in deze catalogus aantoonde dat Bart van der Leck kwam met een ontwerp voor een interieur (afb. 2), zijn er geen aanwijzingen, getuigenissen of restanten van ruimtevullende transformaties door kleur in het interieur. Maar zoals de chronologie aantoonde is er vanaf 1912 vrijwel voortdurend de fluïstering. De stille, verder niet gedocumenteerde aanwezigheid van het denken over ruimte, in een louter visuele zin – dus eerder dromen dan denken – die de exploraties van Van der Leck in het domein van de schilderkunst kleur en richting geven.

Op het kruispunt in Laren waar Mondriaan en Van der Leck elkaar ontmoetten met in hun knapzak hun beider dromen en opvattingen over de schilderkunst, blijkt hun kleurenpalet primair te zijn. De 'beelding van licht' zoals Van der Leck het noemt, in de organische lichamelijke van de architectonische ruimte – de woorden zijn van Van der Leck – blijken de kleuren rood, geel en blauw te zijn. Kleur is de visuele verschijningsvorm van het licht en kan alleen in de meest tegengestelde verhoudingen en in de meest opgeschroefde gedaante optimaal tot werking komen. Vlak opgezette kleuren cadmiumgeel, ultramarijnblauw en vermiloenrood deden het werk, tegen een achtergrond van onversneden zinkwit. Alles ontstaan vanuit de vrije schilderkunst.

## 1916

6 februari

Voordat Mondriaan Van Doesburg ontmoet, heeft hij Van der Leek al leren kennen. De exacte datum van hun kennismaking is niet bekend, maar het moet in ieder geval voorafgaand aan Van Doesburgs bezoek aan Laren zijn geweest. Wegens de betrokkenheid van Bremmer en Krölller-Müller bij beide kunstenaars, lijkt Den Haag de meest logische plaats voor de eerste ontmoeting tussen Van der Leek en Mondriaan.<sup>30</sup>



## PIET MONDRIAAN

Januari

Nadat Mondriaan de kerstdagen bij zijn familie in Arnhem heeft doorgebracht, keert hij terug naar Laren om de laatste hand te leggen aan de kopie-opdracht van Beeldmakers 'De Jager'. Zodra dat is afgerond kan Mondriaan zich weer volledig op zijn eigen werk storten. Hij vindt zelfs een nieuw atelier in Laren, in het achterhuis van Huize Den Basseld. Dit zal hij zich hebben kunnen veroorloven door zijn pas verdiende inkomsten met de grote kopie. Het atelier in Den Basseld zal hij blijven gebruiken tot november van dit jaar.<sup>27</sup>

6 februari

Van Doesburg brengt een bezoek aan Laren, met zijn toekomstige tweede vrouw Lena Milius (1889-1968), om Mondriaan te ontmoeten. Tot dan toe hebben Van Doesburg en Mondriaan alleen per brief gecorrespondeerd. Tijdens dit bezoek introduceert Mondriaan de Van Doesburgs ook bij kunstenaar Peter Alma (1886-1969), Middelkoop en Van Domselaer, en Matthieu Schoenmaekers (1875-1944). Die laatste is een filosoof en wiskundige, die vanuit een Christelijke inslag een wiskundige filosofie ontwikkelt om de wereld te verklaren. Mondriaan is korte tijd in zijn ban, iets waar Van Doesburg niets van begrijpt. Aan zijn vriend Antony Kok (1882-1969) schrijft Van Doesburg de volgende dag: 'In de huiskamer hingen nog drie schilderijen van Mondriaan, die alle drie een zeer bijzonder[e] bekoring hadden. Ook Lena vond ze veel beter en boeiender dan ze van de reproducties dacht. Ik stel er zeer zeker prijs op dat ze mijne inzichten hooglijk apprecieeren. Dit geeft mij moed en plezier op den moeilijken weg door te wandelen. Mondriaan is al 43 jaar. Oud hè?'<sup>28</sup> Van Doesburg vindt het artistieke klimaat in Laren inspirerend. 'Laren lijkt mij 'n heerlijk oord om rustig te denken. Er wonen daar heel wat luitjes die zich met het abstracte leven bezighouden.'<sup>29</sup> (afb. 21)

11 maart

In het Stedelijk Museum in Amsterdam opent de tweede tentoonstelling van de Hollandsche Kunstenaarskring. Mondriaan stuurt een nieuw werk in, naast drie oudere schilderijen in verschillende gradaties oker, wit en geel die – in diverse stadia van abstrahering – een ontwikkeling laten zien. Gezamenlijk vertellen de doeken waar het nieuwste werk, met stevige, verzadigde kleuren blauw en rood, vandaan komt. Een anonieme criticus van de *Nieuw Rotterdamse Courant* beschrijft de werking van het nieuwste schilderij. Hij geeft toe dat het zonderling aandoet, deze strepen en kleurblokken. 'Maar indien men zich op eenigen afstand plaatst [...] zoodat men om het schilderij alleen het behang de bank de vloer, de portières ziet, alles in licht en donkerbruin, en het muurvlak [...] dan is er een felle kleurschittering in deze compositie, als van zon op bloemen. Er is een schoon overvloeien van toon in, waarvan het effect nog verhoogd wordt, doordat het doek op de lijst geplaatst is, in plaats van er in.'<sup>31</sup> Voor het eerst is hier de ruimtelijke werking van Mondriaans schilderkunst beschreven. Ook andere critici valt de stralende werking op. Mondriaan laat weten aan Slijper dat deze het beste kan komen kijken als het licht een beetje gedempt is.<sup>32</sup> Van Assendelft koopt het doek.

17 maart

Willem Steenhoff (1863-1932), onderdirecteur van het Rijkmuseum in Amsterdam, vraagt per brief aan Bremmer of hij toch niet zou willen overwegen om Mondriaan van een maandelijks financiële toelage te voorzien. 'Met het oog op uwe connecties met de Heer Krölller, die naar ik meen zeer gefortuineerd is kom ik U vragen of het niet mogelijk zou zijn voorlopig Mondriaan geldelijk bijstand te verleenen. Ik weet dat U zijn werk nog al apprecieert, misschien nog meer dan ik die zijn kunstuiting in 't bijzonder ook om het zedelijk gehalte hoog acht. En zooals het werk is, ook de persoon. Als kunstenaar is hij wellicht de meest blanke ziel van al de jongeren - of liever zeker wel. (...) Hij is een fatsoenlijk man in den besten zin van dit woord in het maatschappelijk leven en zal liever honger lijden dan rekeningen maken die hij niet betalen kan, gelijk zoveel andere artiesten - omdat ze artiest zijn! Ik geloof dat hij nu weer tamelijk in de kommer zit, daardoor kwam ik op de gedachte van dit schrijven. Hij heeft weinig eischen voor zijn onderhoud, ik ben overtuigd dat hij bijv. met f.50,- per maand vast, den hemel te rijk zou zijn. Ik verklaar U nadrukkelijk dat Mondriaan van deze poging niets weet - en mocht soms hem een ondersteuning worden toegekend dan zou ik ook liever hebben dat hij niet van dit schrijven af wist.'<sup>33</sup>

21. Ansichtkaarten van het dorp Laren ca. 1916  
Particuliere collectie





### 13 januari

Een zware noordwester teistert de Hollandse kusten; Scheveningen loopt deels onder. ‘De storm [...] joeg gisteravond het zeewater bij tussenpozen over den strandmuur, zoodat het nu en dan de Keizerstraat in stroomde. Niettegenstaande het noodweer waren velen naar den boulevard gekomen om van het machtige schouwspel der woeste zee te genieten, waarbij menigeen door het opgejaagde water werd verrast en doornat werd.’ Daags (of in ieder geval kort) daarop schrijft Bertha van der Leck-Teerink aan Klarhamer: ‘Met de laatste storm, zijn wij, B.[art] en ik, ’s avonds naar ’t strand geweest – geweldig was ’t.’<sup>47</sup>

Het inspireert Van der Leck tot zijn volgende doek, *De Storm* (1916, afb. 24).<sup>48</sup>

### 9 of 10 februari

De bom barst. Van der Leck heeft er genoeg van om allerlei onbenullige klusjes voor mevrouw Kröller-Müller op te knappen: ‘En nu wilde ik U eerst in overweging geven of U kan toestaan dat ik zulk werk niet meer doe. d.w.z. verven van oude huizen. Is er een monumentaal gegeven van onzen tijd of eens een kamer waar wat van moet worden gemaakt dan gaarne, maar om zoo verversbaas te zijn, daarin heb ik in ’t geheel geen lust.

Een tweede geval waarvan ik U schrijven wil is het wonen in den Haag in verband met mijn inkomen, want ook daar in is een toestand ontstaan, voor mij die niet wel te houden is.

Of het één of het ander, of naar buiten in een goedkoopere streek van het land of een veel ruimer bestaan in de stad dat meer in overeenstemming is met behoeften van het stadsleven. – Maar dat benepen burgermansbestaan in het stadsleven is mij een zeer groote kwelling. [...] Nu heeft Bremmer mij gezegd U vindt goed dat ik naar buiten ga wonen, ik denk over het Gooi wat een goedkoopere buurt is en ik weet dat men daar vrij en eenvoudig kan leven terwijl de natuur veel vergoed voor wat ik zoolaan genoegens van het menschenleven moet missen. Als ik daar een poos zit, denk ik er weer boven op te kunnen komen.’<sup>49</sup> Hij heeft een en ander dus al voorgekoekt met Bremmer, die zijn wensen al met mevrouw Kröller-Müller had besproken.<sup>50</sup>

### 12 februari

Helene Kröller-Müller en Bart van der Leck tekenen een overeenkomst die bepaalt dat zij – tegen een ‘gratificatie’ van f 50,- in de week – eigenares wordt van al het werk dat de kunstenaar produceert; dit contract wordt aangegaan voor de duur van een jaar en is verlengbaar. Als extra clausule is opgenomen dat Van der Leck overal mag gaan wonen, mits binnen de landsgrenzen; mevrouw Kröller-Müller betaalt zelfs de verhuiskosten.

In een begeleidende brief aan Van der Leck verwoordt Sam van Deventer drie dagen later de teleurstelling die zijn beslissing bij zijn beschermvrouwe heeft opgeroepen. Maar Van Deventer is ‘overtuigd, dat U eenmaal zult inzien, op welk eene onjuiste en onbillyke wyze U gehandelt hebt. Wy zullen over dit incident vooreerst wat gras laten groeien, en hoop ik dan by U te vinden, wat U ook by ons kunt verwachten: een appreciatie van elkaars werk zonder eenige bygedachte.’<sup>51</sup>

Die belofte zullen hij en mevrouw Kröller-Müller niet helemaal waar kunnen maken.

### 13 april

De gemeente Den Haag schrijft het gezin Van der Leck uit naar ‘Laren N.H. – huize Boschhoek’. Een dag later stuurt hij (nog wel vanuit Den Haag!) aan Klarhamer bericht dat hij ‘Vanaf heden’ in ‘Laren (Gooi)’ woont. Nader adres wordt op dat kaartje niet vermeld. Dat gebeurt wel vijf dagen daarop, op een volgend kaartje: “‘de Boschhoek’ Laren (Gooi)’. Dan stopt de correspondentie met zijn beste vriend gedurende bijna vier maanden (wat trouwens geen uitzonderlijk lange tussenpoos is in hun briefwisseling). Ook verder correspondeert Van der Leck in deze periode nauwelijks, behalve met Bremmer en Helene Kröller-Müller en haar entourage.

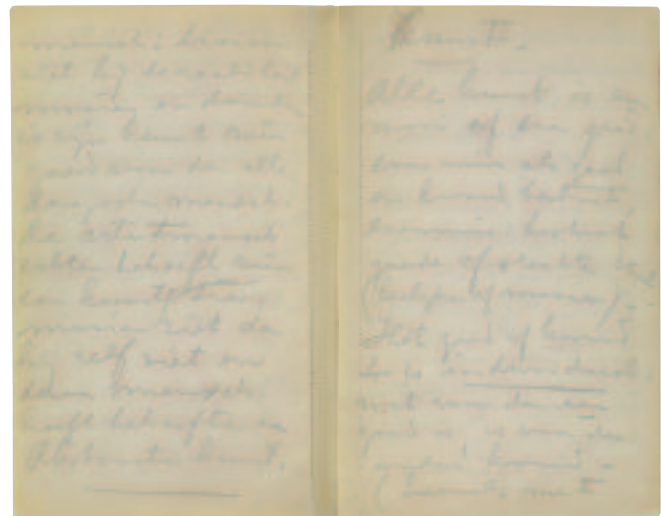
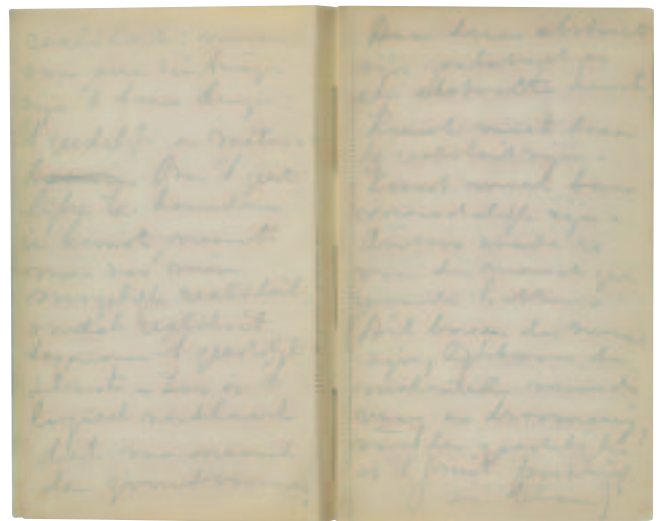
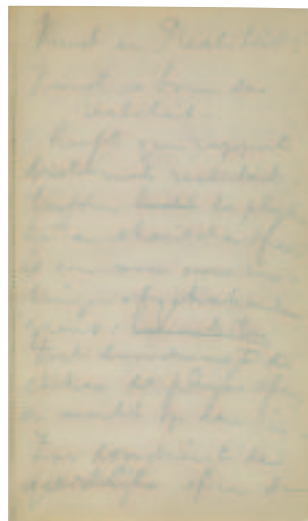
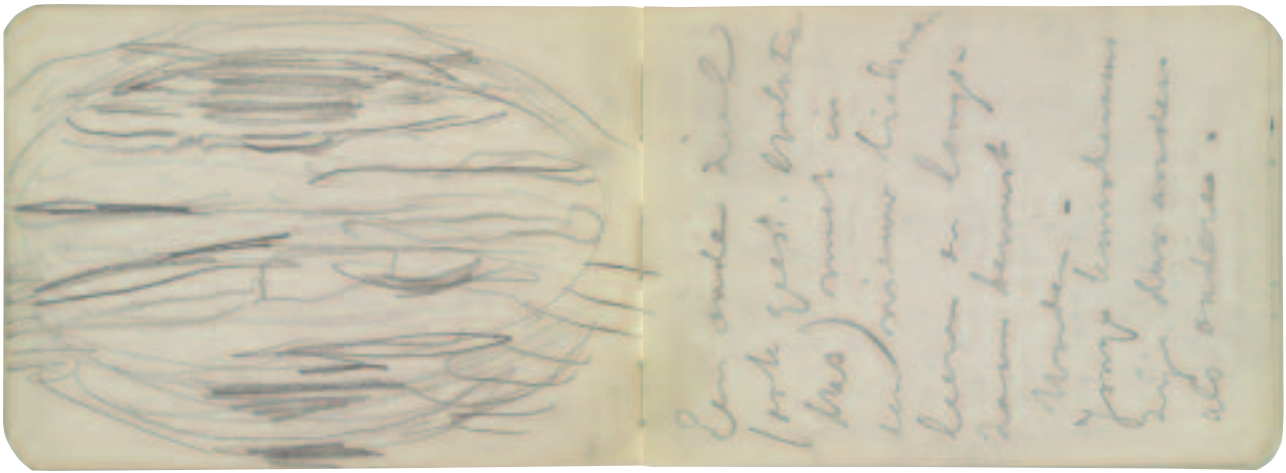
Overigens is Beekman op exact dezelfde datum – en zelfs door dezelfde ambtenaar – uit Den Haag uitgeschreven naar het Gooi, naar ‘Eemnes – Laarderweg B158’ in zijn geval.

22 *Havenarbeid I*, 1915/16  
Potlood, houtskool en Oost-Indische inkt op papier  
71 x 231,5 cm  
Kröller-Müller Museum, Otterlo

23 *Havenarbeid II*, 1915/16  
Olieverf op doek  
91 x 242 cm  
Kröller-Müller Museum, Otterlo

24 *De Storm*, 1916  
Olieverf op doek  
118 x 159 cm  
Kröller-Müller Museum, Otterlo

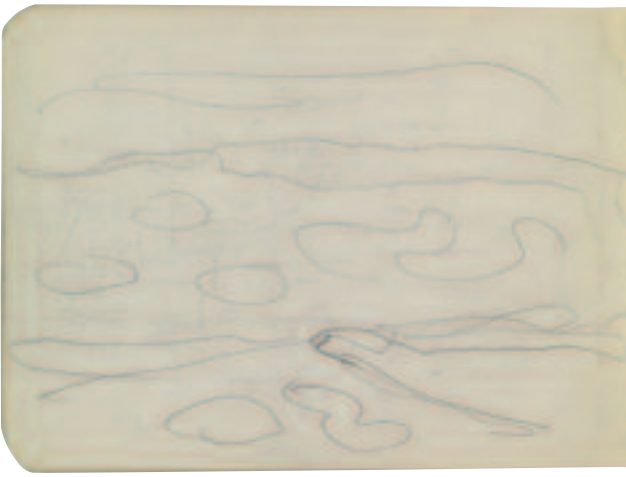
1917



57 Piet Mondriaan (1872-1944)  
Zee en duinen  
Schetsboek I  
Domburg, ca. 1914  
Grafiet op papier  
11,5 x 16 cm  
Solomon R. Guggenheim  
Museum, New York, gift David  
Finn and Maurice Kaplan, 1981

58 Piet Mondriaan (1872-1944)  
Schetsboek II  
Parijs, ca. 1914  
Grafiet op papier  
17,2 x 11 cm  
Solomon R. Guggenheim  
Museum, New York, gift David  
Finn and Maurice Kaplan, 1981

Deze schetsen vormden de basis  
voor Mondriaans artikelenreeks  
over de *Nieuwe Beelding* in het  
tijdschrift *De Stijl*.



Over good in sketching  
 point in sketching.  
 (Add to sketching)  
 I should like to see the  
 structure both in front  
 view and side view  
 with landmarks.  
 Then the movement of  
 the jaw is, is it good  
 or movement?  
 To be good jaw is both  
 movement of the jaw  
 in front view and side  
 view. *Edward*

The hand down  
 movement of the  
 mouth is to be  
 understood in  
 the ground as a  
 whole, which  
 is understood to  
 include both the  
 jaw and the  
 head.  
 Movement is  
 understood to  
 be understood in  
 the movement of  
 the mouth.

The hand down  
 movement of the  
 mouth is to be  
 understood in  
 the ground as a  
 whole, which  
 is understood to  
 include both the  
 jaw and the  
 head.  
 Movement is  
 understood to  
 be understood in  
 the movement of  
 the mouth.

The hand down  
 movement of the  
 mouth is to be  
 understood in  
 the ground as a  
 whole, which  
 is understood to  
 include both the  
 jaw and the  
 head.  
 Movement is  
 understood to  
 be understood in  
 the movement of  
 the mouth.

The hand down  
 movement of the  
 mouth is to be  
 understood in  
 the ground as a  
 whole, which  
 is understood to  
 include both the  
 jaw and the  
 head.  
 Movement is  
 understood to  
 be understood in  
 the movement of  
 the mouth.

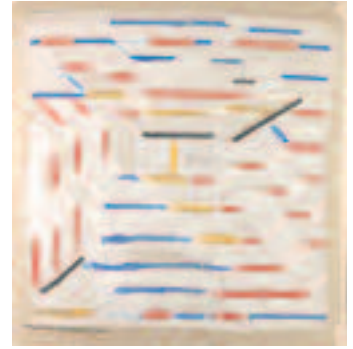


**82 Bart van der Leek (1876-1958)**  
*Het snoepwinkeltje*, 1910  
Olieverf op doek  
63,5 x 49,5 cm  
Gemeentemuseum, langdurig  
bruikleen particuliere collectie

**83 Bart van der Leek (1876-1958)**  
*Vier soldaten*  
(*Patrouille lopen*), 1912  
Olieverf op doek  
49 x 64 cm  
Particuliere collectie

**84 Bart van der Leek (1876-1958)**  
*Oefening met geschut*, 1911  
Olieverf op doek  
50 x 100 cm  
Gemeentemuseum Den Haag,  
bruikleen RCE (collectie Will van  
Eck-Nieuwenhuizen Segaar)





**118** Bart van der Leek (1876-1958)  
*Compositie 1916 no.4*  
 (studie), 1916  
 Gouache op papier  
 120 x 125,5 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

**119** *Compositie 1916 no.4*  
 (studie), 1916  
 Gouache op papier  
 122,5 x 129,5 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

**120** *Compositie 1916 no.4*  
 (studie), 1916  
 Gouache op papier  
 120,5 x 124,5 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

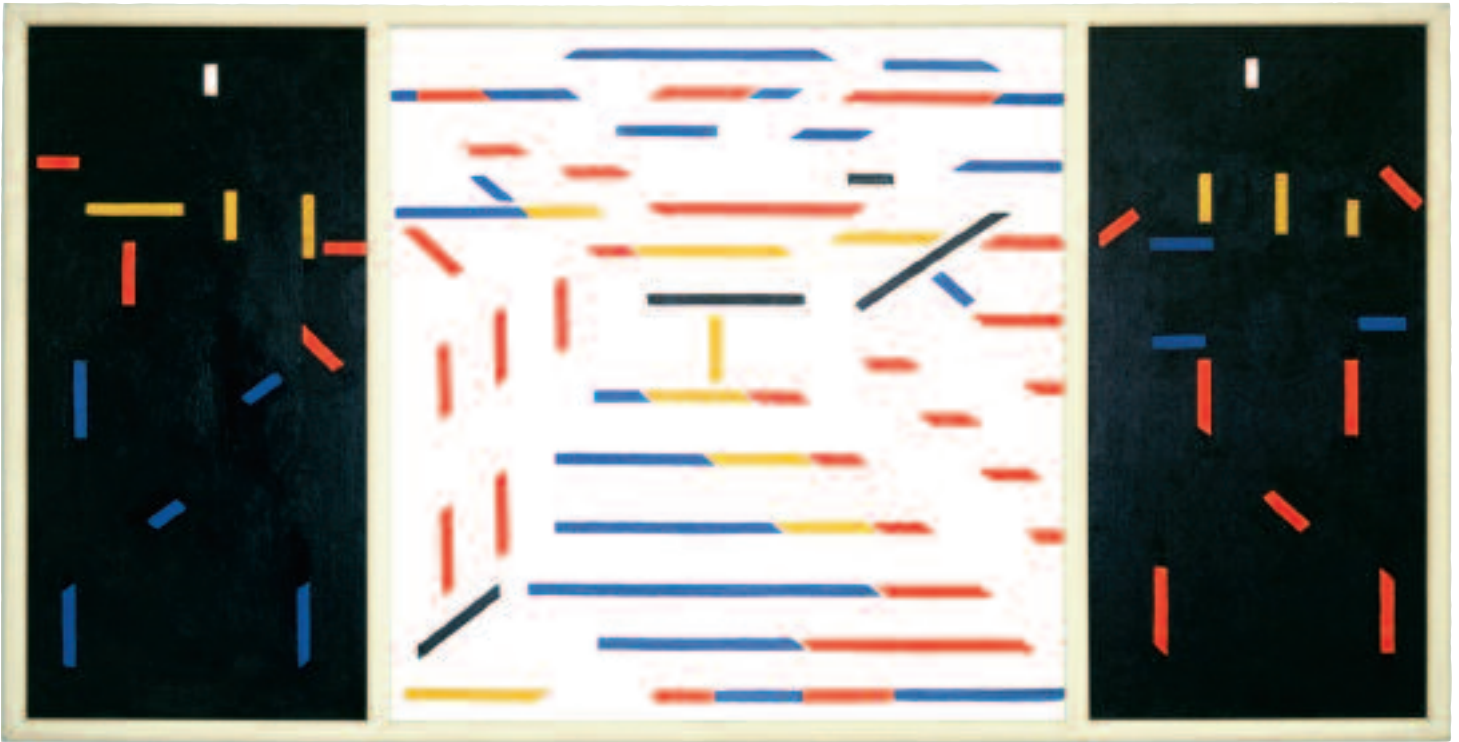
**121** *Compositie 1916 no.4*  
 (studie), 1916  
 Gouache op papier  
 126 x 122,5 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

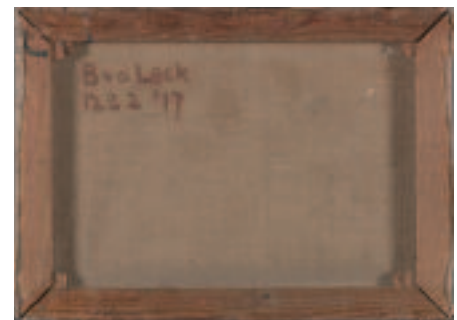
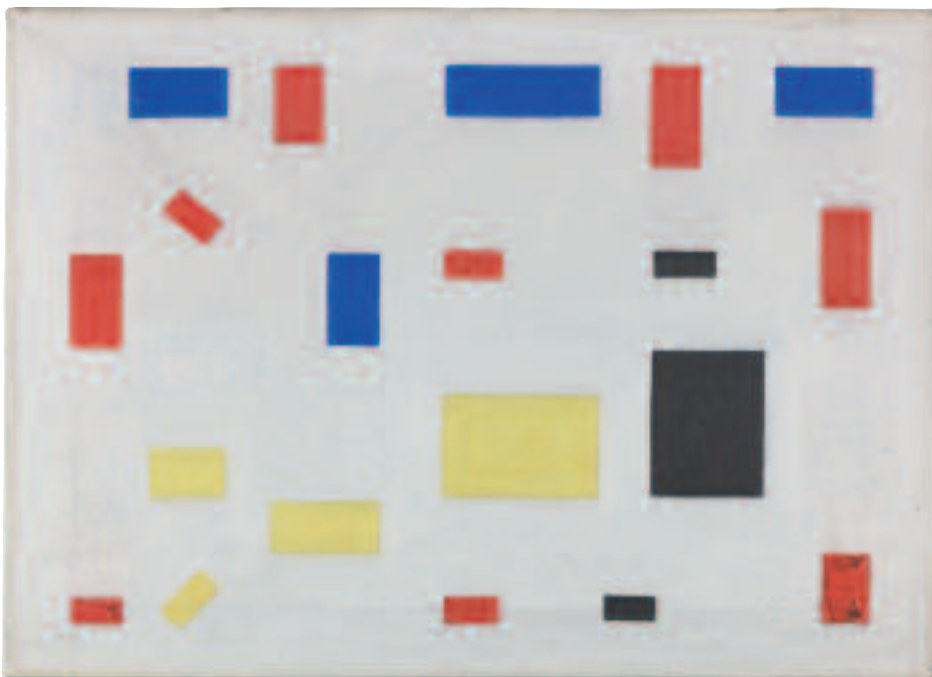
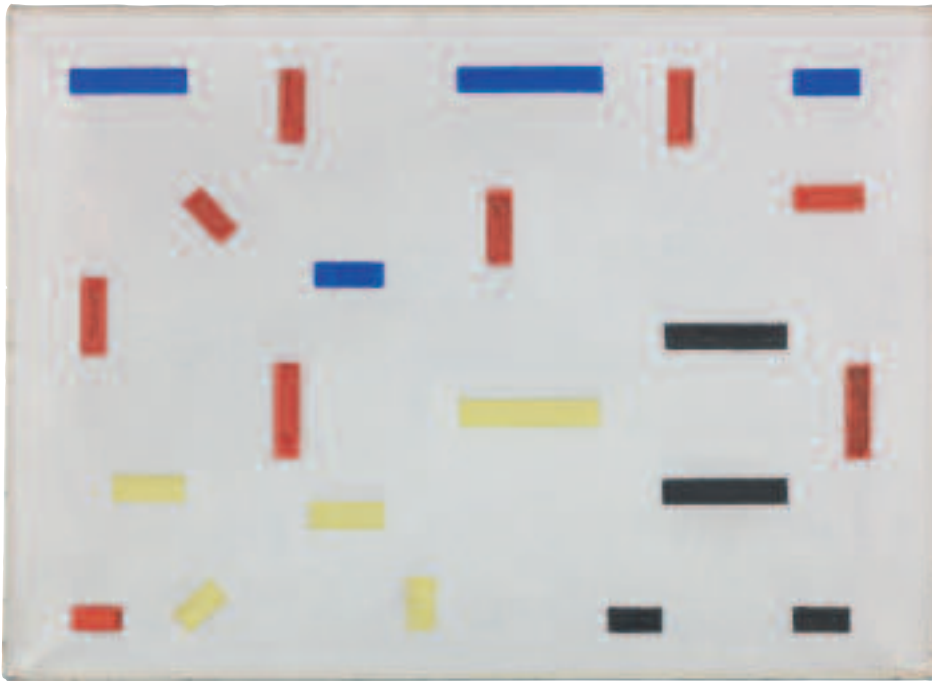
**122** *Compositie 1916 no. 4*, 1916  
 Olieverf op doek  
 113 x 222 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

**123** *Compositie 1916 no.4*  
 (studie), 1916  
 Gouache op papier  
 113,5 x 62,5 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

**124** *Compositie 1916 no.4*  
 (studie), 1916  
 Gouache op papier  
 113,5 x 62,5 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

**125** *Compositie 1916 no.4*  
 (studie), 1916  
 Gouache op papier  
 116,5 x 70,5 cm  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo





**210** Bart van der Leck (1876-1958)  
*Compositie 1917, no 1*  
*(hondenkar)*, 1917  
 Olieverf op doek  
 45 x 63 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 langdurig bruikleen particuliere  
 collectie

**211** Bart van der Leck (1876-1958)  
*Compositie 1917, no 2*  
*(hondenkar)*, 1917  
 Olieverf op doek  
 45 x 63 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 langdurig bruikleen particuliere  
 collectie

**212** Bart van der Leck (1876-1958)  
*Studie voor Compositie 1917,*  
*no 1 & 2*, 1917  
 Gouache op papier  
 42 x 59,5 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag

**213** Achterzijde van  
*Compositie 1917 no 1*

**214** Achterzijde van  
*Compositie 1917 no 2*

**215** Detail van de rechter zijkant van  
*Compositie 1917 no 1*. Tussen de  
 twee nagels is een primaire  
 spanguirlande te zien. Deze  
 hangt niet samen met de huidige  
 opspanning, maar is ontstaan  
 door het opspannen van het doek  
 toen de lijmlaag en grondering  
 werden aangebracht



### Compositie 1917 no 1 en Compositie 1917 no 2

*Compositie 1917 no 1*, *Compositie 1917 no 2* en *Houthakkers* (1928) van Bart van der Leck lijken op het eerste gezicht grote overeenkomsten te vertonen (afb. 210, 211, 225). Het zijn abstracte schilderijen, opgebouwd uit witte vlakken waartegen gekleurde blokjes zijn geplaatst, naar het schijnt volgens een mathematisch uitgedacht patroon. Kijkt men wat langer, dan gaan al snel de verschillen opvallen. In *Houthakkers* is het kleurenpalet uitgebreid met lichte, blauwgrijze blokjes. Bovendien wordt duidelijk dat in dat schilderij wel degelijk een figuratief beeld te herkennen is. En dit zijn niet de enige punten waarop de drie werken van elkaar verschillen. Onder het verpoppervlak gaat veel meer schuil dan wat het oog ziet.

In de aanloop naar de tentoonstelling *Piet Mondriaan en Bart van der Leck – De uitvinding van een nieuwe kunst* zijn bovengenoemde drie schilderijen van Bart van der Leck materiaaltechnisch onderzocht.<sup>1</sup> Door de werken zorgvuldig te bestuderen en met behulp van onderzoekstechnieken als infraroodfotografie, röntgenopnamen en röntgenfluorescentie-spectrometrie (XRF-spectrometrie), is informatie verkregen over de manier waarop de schilderijen zijn opgebouwd en de materialen die daarbij zijn gebruikt. Daarnaast is meer inzicht verkregen in het schilderproces van Bart van der Leck. In tegenstelling tot wat het eindresultaat doet vermoeden, blijkt de totstandkoming van deze schilderijen een ware zoektocht – soms zelfs een worsteling – voor de schilder te zijn geweest. Al schilderend kregen de composities vorm op het doek, waarbij Van der Leck bij *Houthakkers* een andere benaderingswijze lijkt te hebben gehad dan bij *Compositie 1917 no 1* en *Compositie 1917 no 2*.

Al kijkende naar *Compositie 1917 no 1* en *Compositie 1917 no 2* (hierna *Compositie no 1* en *no 2* genoemd) valt direct de gelijkenis tussen de twee werken op. De ene compositie is weliswaar meer ‘open’ met lineaire vormen en de andere bestaat vooral uit grotere, zware blokken, maar de plaatsing en kleur van de vlakjes zijn nagenoeg hetzelfde. Het is onmiskenbaar dat *Compositie no 1* en *no 2* bij elkaar horen. Het zijn dan ook twee versies van hetzelfde thema: een man met hondencar.<sup>2</sup> Hoewel deze voorstelling in *Compositie no 1* en *no 2* zo sterk is geabstraheerd (gereduceerd tot respectievelijk 22 en 20 gekleurde blokjes tegen een witte achtergrond) dat ze nauwelijks of zelfs niet meer is te herkennen, helpt een gouache van Van der Leck die in 1917 wordt gedateerd bij het interpreteren van de schilderijen (afb. 212).<sup>3</sup> In deze studie op papier kan duidelijk een man met een hondencar worden herkend, zij het wat geabstraheerd. Alle gekleurde blokjes in *Compositie no 1* en *no 2* zijn een op een te verbinden aan de kleurvlakken van de gouache en het is dan ook aannemelijk dat dit werk op papier als voorstudie heeft gediend voor de schilderijen. Dergelijke voorstudies maakten deel uit van de werkwijze van Bart van der Leck. In een proces met vele tussenstadia werkte de schilder herkenbare voorstellingen uit tot op het eerste gezicht voorstellingsloze composities. De gouache van de hondencar kan worden beschouwd als een stadium in dit proces, dat door de kunstenaar ‘doorbeelding’ werd genoemd.<sup>4</sup> Van enkele andere schilderijen van Bart van der Leck, bijvoorbeeld *Compositie 1916 no 4 (Mijntrip-tiek)* en *Compositie 1917 no 3* en *no 4 (Uitgaan van de fabriek)*, zijn verschillende stadia van het proces bewaard gebleven (pp. 90-91 en 95, 158). Het is denkbaar dat ook de gouache met hondencar tot een dergelijke serie behoorde. De overige stadia zijn niet bewaard gebleven.

### Materialen en opbouw

Dat de twee schilderijen dicht bij elkaar liggen blijkt niet alleen uit het feit dat ze in hetzelfde jaar zijn ontstaan en hetzelfde onderwerp uitbeelden, maar ook uit de beeldvorm, de manier waarop ze zijn opgebouwd en de materialen die daarbij zijn gebruikt.

Van der Leck schilderde beide werken op hetzelfde type doek, dat op een vergelijkbaar naaldhouten spieraam is gespannen (afb. 213-214). Het doek is geweven in een platbinding en heeft een vrij open en oneven structuur.<sup>5</sup> De gemiddelde dichtheid van het weefsel is 14 horizontale draden en 13 verticale draden per vierkante centimeter.<sup>6</sup> De doeken zijn voorzien van een voorlijming en een witte grondering bestaande uit zinkwit, bariumsulfaat en krijt.<sup>7</sup> De dunne, gladde grondering lijkt fabrieksmatig te zijn aangebracht; er zijn geen sporen van een kwast of paletmes te onderscheiden. De aanwezigheid van primaire spanguirlandes in beide doeken wijst er bovendien op dat de stukken doek afkomstig zijn uit een groter gegrondend doek en mogelijk (dicht bij elkaar) op dezelfde rol hebben gezeten.<sup>8</sup> Van der Leck heeft de doeken kant-en-klaar met grondering gekocht.

Zowel bij *Compositie no 1* als bij *no 2* zijn op de spanranden sporen te zien van een eerdere (mogelijk oorspronkelijke) omlijsting, die waarschijnlijk bestond uit houten latjes die met nageltjes tegen de zijkanten van het schilderij waren vastgezet. De witte verflaag van de composities loopt ongeveer een halve centimeter door over de randen van de schilderijen, hetgeen doet vermoeden dat het een iets terugvallende omlijsting betrof (afb. 215). Een voorbeeld van een dergelijke omlijsting is te zien bij Van der Lecks *Compositie 1917 no 8 (Berglandschap met dorp)*, afb. 140, p. 103, voor de oorspronkelijke omlijsting.<sup>9</sup> Het is aannemelijk dat de houten omlijsting bij *Compositie no 1* en *no 2* ook wit was en de houten latjes haaks met elkaar verbonden waren in de hoeken, maar daar zijn geen directe aanwijzingen voor gevonden.

*Compositie no 1* en *Compositie no 2* hebben dus eenzelfde basis. XRF-spectrometrie heeft aangetoond dat ze ook met dezelfde verf zijn geschilderd.<sup>10</sup> Zo bestaat de witte achtergrond op beide schilderijen uit zinkwit en bevatten de rode vlakjes vermiljoen. De gele blokjes zijn opgebouwd uit een warm gele onderlaag gevolgd door twee citroengele toplagen. Van der Leck gebruikte hiervoor cadmiumgeel, dat hij mogelijk vermengde met zinkwit. De blauwe vlakjes zijn geschilderd met ultramarijn en voor de zwarte blokjes gebruikte Van der Leck naast beenderzwart waarschijnlijk ook chroom oranje of rood; in deze partijen is chroom aangetroffen en onder de microscoop is te zien dat het zwart op beide schilderijen een oranjerode ondertoon heeft.

## COLOFON

Deze publicatie is verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Piet Mondriaan en Bart van der Leck - De uitvinding van een nieuwe kunst*, te zien in het Gemeentemuseum Den Haag van 11 februari t/m 21 mei 2017. Het is de eerste tentoonstelling in het feestjaar *Mondriaan to Dutch design. 100 jaar De Stijl*. De andere tentoonstellingen in het Gemeentemuseum Den Haag: *De ontdekking van Mondriaan* (3 juni t/m 24 september 2017) en *De architectuur en interieurs van De Stijl* (10 juni t/m 17 september 2017).

### Uitgave

Gemeentemuseum Den Haag  
wbooks, Zwolle

### Directeur

Benno Tempel

### Concept en realisatie tentoonstelling

Benno Tempel  
Hans Janssen

### Tekst, samenstelling en redactie catalogus

Hans Janssen

### Auteurs

Marya Albrecht  
Sjoerd van Faassen  
Cees Hilhorst  
Hans Janssen  
Jorinde Koenen  
Lieke Wijnia  
Paul van der Zande

### Beeldresearch

Vivien Entius

### Vormgeving

Typography Interiority & Other  
Serious Matters, Den Haag

### Druk en afwerking

Printer Trento



Voor meer informatie over Gemeentemuseum Den Haag, zie [www.gemeentemuseum.nl](http://www.gemeentemuseum.nl)

Voor meer informatie over Uitgeverij wbooks, zie [www.wbooks.com](http://www.wbooks.com)

© 2017 wbooks

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoerd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.  
© c/o Pictoright Amsterdam 2017.

ISBN 978 94 625 8193 7  
NUR 646

De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door de rijksoverheid: de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft namens de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap een indemniteitsgarantie toegekend.



Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed  
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en  
Wetenschap

### Omslag voorzijde

Reconstructie van het interieur van de hut die Mondriaan in Laren als atelier diende in de periode tot midden 1919. De gekleurde kartonnetjes aan de muur zijn een reconstructie van de werk-omstandigheden die Mondriaan in zijn atelier creëerde. De reconstructie is van de hand van Martijn Le Coultre.  
(Foto Gerrit Schreurs)

Het boudoir van Helene Kröller-Müller, met boven langs de wand muurschilderingen door Bart van der Leck, in zwart en rood uitgevoerde rechthoeken, uit ca. 1919.  
(Foto Gerrit Schreurs)

### Omslag achterzijde

Piet Mondriaan, ca. 1915  
RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis

Bart van der Leck, ca. 1914  
RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis



Bart van der Leek (1876-1958)  
 Tegeltjes en bijbehorende lijsten  
 Geglazuurd steengoed  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 langdurig bruikleen RCE



GEMEENTE  
MUSEUM  
DEN HAAG

W BOOKS

Het was ongekend wat er meer dan honderd jaar geleden in het Noord-Hollandse dorp Laren gebeurde. Kunstenaars waagden de stap naar een volledig abstracte kunst. Een schilderij hoefde niet langer een voorstelling te zijn, maar mocht een werkelijkheid laten zien die op zichzelf staat. Vooral het gebruik van primaire kleuren in horizontale en verticale verhoudingen was kenmerkend. Een nieuw tijdschrift, *De Stijl* geheten, moest het grote publiek ontvankelijk maken voor deze nieuwe beeldende kunst. Maar *De Stijl* was meer dan een tijdschrift: het was een beweging.

Piet Mondriaan en Bart van der Leck stonden aan de basis van de alle vernieuwingen. Van der Leck kwam uit een kunstnijvere traditie. Hij had zich bekwaamd in de glasschilderkunst. Mondriaan was geïnteresseerd geraakt in de ruimte die zich voordoet tussen schilderij en toeschouwer, en hoe die ruimte door de ervaring van het schilderij

tot leven kon worden gebracht. Als Mondriaan en Van der Leck met elkaar kennis maken, blijken ze tot hun verbazing door dezelfde fascinaties te worden gestuurd. Ze zijn voor een moment geestverwanten.

Het belang van *De Stijl* is moeilijk te overschatten. Het vooruitstrevende, multidisciplinaire karakter van de groep is tot op de dag van vandaag een inspiratiebron voor kunstenaars. Honderd jaar na de oprichting van *De Stijl* organiseert het Gemeentemuseum in het kader van het thema-jaar *Mondriaan to Dutch design. 100 jaar De Stijl* drie tentoonstellingen die stilstaan bij de gebeurtenissen van 100 jaar geleden. In de eerste wordt stilgestaan bij Mondriaan en Van der Leck: twee van de belangrijkste aanjagers *Stijl*. Dit boek doet uitgebreid verslag van het ontstaan van het tijdschrift *De Stijl*.

