

Piet

Mondriaan

Op zoek naar rood, geel en blauw

Naam: Marjory Degen

Studentnummer: 3355497

Master: Kunstgeschiedenis

Richting: Moderne en hedendaagse kunst

Datum: 15 juni 2012

Eerste lezer: dr. Sandra Kisters

Tweede lezer: dr. Alied Ottevanger

Voorwoord

“Voor alles is een oorzaak: maar die kennen we niet altijd! Kennen, weten, is geluk – ”¹

Piet Mondriaan, 1912-1914.

Met deze woorden opent Mondriaan een schetsboek dat hij tussen 1912 en 1914 volschreef en -tekende. Het verwoordt ook de insteek van mijn onderzoek, het vinden van een onbekende oorzaak. Gedurende de afgelopen vijf maanden heb ik mij bezig gehouden met het kleurgebruik van Mondriaan in de periode 1916-1920. Centraal stond daarin de vraag wat de oorzaak was voor het gebruik van krachtige primaire kleuren in 1920 en het uitblijven ervan in de voorgaande jaren. Het onderzoek is geïnitieerd door het Mondriaanhuis Amersfoort en sluit perfect aan bij mijn interesse voor de vroegmoderne kunstgeschiedenis. Het voorstel wakkerde bovendien mijn interesse voor De Stijl en Mondriaan aan. Mondriaans uitspraak getuigt van waarheid aangezien de oorzaak is geformuleerd in de voor u liggende thesis. Kennen en weten maakt gelukkig, evenals het afronden van dit onderzoek.

Zonder de hulp van een aantal mensen had deze thesis niet in deze vorm kunnen bestaan. Ik wil dr. Sandra Kisters graag bedanken voor haar begeleiding en tips tijdens dit proces. Ook wil ik mijn tweede lezer dr. Alied Ottevanger bedanken. Mede door haar onderzoeksvoorstel is mijn enthousiasme voor Mondriaan aangewakkerd. Ook de medewerkers en vrijwilligers van het Mondriaanhuis verdienen een bedankje. Met hun interesse en goede wensen hebben zij mij regelmatig een hart onder de riem gestoken. Dit geldt ook voor mijn ouders, die ik tevens wil bedanken voor het lezen en verbeteren van mijn thesis.

Utrecht, 5 juni 2012

Marjory Degen

¹ Robert Welsh en Joop Joosten, *Two Mondrian Sketchbooks 1912-1914*, Amsterdam 1969, p. 16.

Inhoudsopgave

○ Inleiding	4
○ <u>Hoofdstuk 1.</u> Kleur en primaire kleuren	9
• 1.1 Ontwikkeling van de kleurtheorie	9
▫ 1.1.1 Isaac Newton	10
▫ 1.1.2 Johann Wolfgang von Goethe	12
▫ 1.1.3 Wilhelm Ostwald	13
• 1.2 Mondriaans visie op kleur	15
• 1.3 Primaire kleuren binnen De Stijl	22
○ <u>Hoofdstuk 2.</u> De invloed van een eenling	25
• 2.1 Bart van der Leck	26
▫ 2.1.1 Gemeenschapskunst	26
▫ 2.1.2 Kleur	29
• 2.2 Piet Mondriaan	32
▫ 2.2.1 Het universele	32
▫ 2.2.2 Kleur	36
• 2.3 Het resultaat van twee jaar vriendschap	37
▫ De invloed van Van der Leck op Mondriaan	38
▫ De invloed van Mondriaan op Van der Leck	40
▫ Van vriendschap tot breuk	41
○ <u>Hoofdstuk 3.</u> Evolutie	44
• 3.1 Vormevolutie	44
• 3.2 Kleurevolutie	50
▫ 3.2.1 Op zoek naar evenwicht	50
▫ 3.2.2 Herhaling	53
▫ 3.2.3 Parijs	55
▫ 3.2.4 Conclusie	58
○ Conclusie	60
○ Afbeeldingen	66
○ Bibliografie	78
○ Verantwoording afbeeldingen	81

Inleiding

Who's afraid of red, yellow and blue? uit 1967, van kunstenaar Barnett Newman is één van de bekendste kunstwerken uit de twintigste eeuw (afb. 1). Om de vraag van Newman te beantwoorden met Piet Mondriaan lijkt vreemd. Angst voor rood, geel en blauw is niet iets waarvan we één van de bekendste modernistische kunstenaars snel zouden betichten. Hij verwierf wereldfaam met zijn composities waarin kleurvlakken in rood, geel en blauw één van de hoofdrollen vertolken. Toch wordt de suggestie wel gewekt wanneer werk van Mondriaan uit de periode 1916-1920 bekeken wordt. De kunstenaar gebruikt weliswaar de kleuren rood, geel en blauw, maar gaat steevast de krachtige variant van de primaire kleuren uit de weg.

Deze periode in het werk van Mondriaan is op zijn minst opvallend te noemen. Mondriaan gebruikt alleen de primaire kleuren rood, geel en blauw, samen met de niet-kleuren wit, zwart en grijs. De primaire kleuren zijn steeds gemengd met wit of grijs. Dit voor een periode van ongeveer vier jaar, waarna hij overstapt op het gebruik van krachtige primaire kleuren. Deze periode vormt een interessant onderzoeksgebied, zo vond ook het Mondriaanhuis Amersfoort. Zij kwamen met het onderzoeksvoorstel naar de ontwikkelingen in het kleurgebruik van Piet Mondriaan in de periode 1916-1920. De reden waarom ik het voorstel heb opgepakt is de aansluiting die het vindt bij mijn interesse in vroegmoderne beeldende kunst.

Één van de gevaren van een onderzoek naar een veel besproken onderwerp is dat het resultaat een open deur blijkt te zijn. Uit de bestaande literatuur bleek dat er wel aandacht is voor ontwikkelingen in het kleurgebruik van Mondriaan, maar dat er nog geen aparte publicatie aan dit onderwerp en deze specifieke periode gewijd is. Gezien de grote interesse voor Mondriaan wereldwijd verbaasde mij dit. Tegelijkertijd legitimeert het dit onderzoek. Mijn interesse voor de moderne kunst en het nog niet bestaan van een dergelijke publicatie maken dit onderwerp voor mij het ideale thesisonderzoek.

Dit onderzoek richt zich op een korte periode uit het kunstenaarschap van Mondriaan, namelijk 1916-1920. Specifiek wordt er in dit onderzoek naar een verklaring gezocht voor de veranderingen in het kleurgebruik door Mondriaan in deze periode. Er zal aandacht worden besteed aan de rol die de Nederlandse kunstenaar Bart van der Leek hierin speelt. Tussen 1916-1918 hadden beide kunstenaars intensief contact op professioneel en vriendschappelijk gebied, mede omdat zij beide in Laren woonachtig waren. Daarnaast zal ook worden gekeken naar andere factoren die invloed hebben gehad op het kleurgebruik van Mondriaan, zoals de vriendschap met kunstenaar Theo van Doesburg en de omgeving waarin Mondriaan woonachtig is.

Bij dit onderzoek is de volgende hoofdvraag geformuleerd:

Mondriaan maakt in 1916 kennis met het werk van Bart van der Leck. Dit is tevens zijn eerste kennismaking met het gebruik van enkel de primaire kleuren rood, geel en blauw in de schilderkunst. Het duurt echter tot 1920 voor Mondriaan krachtige primaire kleuren gaat toepassen die de ongemengde primaire kleuren van Van Der Leck evenaren. Waarom past Mondriaan in 1920 wel krachtige primaire kleuren toe, in tegenstelling tot de voorgaande jaren? Welke factoren spelen een rol in de ontwikkelingen die het kleurgebruik van Mondriaan doormaakt tussen 1916 en 1920?

Dit onderzoek zal in het teken staan van de ontwikkelingen in het werk van Mondriaan in de aanloop naar de periode die hem wereldwijde bekendheid verschafte. Hierbij zal de visie op kleur van Mondriaan centraal staan. Zoals de kunsthistoricus John Gage in zijn boek *Colour and Meaning* uit 1999 constateert, zijn veel modernistische kunstenaars zelf analytisch ingesteld.² Wat inhoudt dat zij hun ideeën veelvuldig uitwerkten op schrift en dit heeft geleid tot publicaties van onder andere Mondriaan en Wassily Kandinsky. Veel van deze teksten zijn uitgegeven in boeken met de verzamelde geschriften, maar in de secundaire literatuur is er weinig aandacht voor de ideeën over kleur van bijvoorbeeld Mondriaan. De kunstenaar is vanaf 1917 actief als schrijver van verschillende artikelen die onder andere verschenen in het tijdschrift *De Stijl*. Kunstenaar Harry Holtzman en kunsthistoricus Martin James hebben in 1993 alle gepubliceerde en ongepubliceerde artikelen van Mondriaan verzameld en gebundeld in het boek *The New Art – The New Life*, maar naar Mondriaans visie op kleur is in dit verband nooit een apart onderzoek verricht.³ Wel komt het onderwerp kleur aan bod in verscheidene publicaties van onder andere kunsthistoricus Carel Blotkamp.⁴ Omdat een analyse van het kleurgebruik van Mondriaan te uitgebreid zou zijn voor een thesis is er gekozen voor een periode van vier jaar, die allesbepalend is geweest voor Mondriaans verdere carrière.

Tussen 1916 en 1920 vinden veel ontwikkelingen plaats in het werk van Mondriaan, in zowel de theorie als de praktijk. Wanneer de in Parijs woonachtige Mondriaan in 1914 voor een kort familiebezoek naar Nederland komt breekt de Eerste Wereldoorlog uit.⁵ Mondriaan is gedwongen in Nederland te blijven en gaat in Laren wonen. Hij is tijdens zijn eerste jaren terug in Nederland weinig productief, wellicht omdat hij zijn theorie verder ontwikkelt en op schrift probeert te stellen.⁶ Een

² John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999, p. 49.

³ Harry Holtzman en Martin James, *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondriaan*, Cambridge, Massachusetts 1993.

Mondriaans eerste publicatie is een reeks artikelen die verscheen over de hele eerste jaargang van het tijdschrift *De Stijl*. De reeks artikelen is getiteld 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', met verschillende ondertitels. Piet Mondriaan, 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', *De Stijl* 1 (1917-1918) 1-12.

⁴ Blotkamp heeft verschillende publicaties over Mondriaan op zijn naam staan, waarvan *Mondrian. The Art of Destruction* voor dit onderzoek het meest van belang is, omdat het recenter is dan ander werk van Blotkamp. De Nederlandse uitgave van het boek is verschenen in 1994.

Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, New York 1995.

⁵ Holtzman 1993 (zie noot 3), p. 23.

⁶ Mondriaan schrijft in 1914 in een brief aan Van Doesburg dat hij een uitnodiging van het tijdschrift *Theosophia* om een artikel te schrijven over de theosofie in de kunst heeft geaccepteerd, omdat hij toch al enkele jaren bezig is zijn theorie op schrift te stellen.

omslagpunt lijkt te komen wanneer de Nederlandse kunstenaar Bart van der Leck in 1916 ook verhuist naar Laren. Mondriaan en Van der Leck maken kennis met elkaar en elkaars werk. Dit lijkt voor beide direct van invloed te zijn geweest op hun werkwijze. Voor Mondriaan geldt dat hij gaat werken in de primaire kleuren rood, geel en blauw. Vanaf dit moment probeert Mondriaan een passende uitbeelding voor zijn theorie te vinden. Hiervoor experimenteert hij met zowel vorm als kleur binnen zijn schilderijen. Deze periode komt ten einde wanneer Mondriaan in 1920 voor het eerst krachtige primaire kleuren toepast.

De thesis is opgebouwd uit drie hoofdstukken die gezamenlijk leiden tot een conclusie op de eerder geformuleerde hoofdvraag. In het eerste hoofdstuk staat de betekenis van de primaire kleuren voor Mondriaan centraal. Aan de hand van een beschrijving van de theorieën van drie belangrijke pioniers op het gebied van de kleurtheorie, namelijk Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe en Wilhelm Ostwald, zal worden toegewerkt naar Mondriaans visie op kleur. Daarnaast zal worden gekeken hoe Mondriaans visie zich verhoudt tot de opvattingen van de Stijlkunstenaars Van Doesburg, Van der Leck en Huszár.

In het tweede hoofdstuk zal de wederzijdse beïnvloeding tussen Mondriaan en Van der Leck centraal staan. Zowel de kunsttheoretische opvattingen als de opvattingen over kleur van beide kunstenaars zullen uiteen worden gezet. Aan de hand hiervan en van beeldonderzoek zal vervolgens worden gekeken naar de gebieden waarop Mondriaan en Van der Leck elkaar beïnvloed hebben.

Het derde hoofdstuk zal tenslotte in zijn geheel worden gewijd aan Mondriaan en de veranderingen in zijn werkwijze. Er zal worden onderzocht waarom Mondriaan in 1920 krachtige primaire kleuren gaat toepassen en waarom hij dit niet eerder deed. Daarnaast zal er naar de factoren worden gezocht die van invloed zijn geweest op de veranderingen die plaatsvinden in het kleurgebruik. In de periode 1916-1920 verandert zijn werkwijze een aantal keren aanzienlijk. Verschillen in compositie, op het gebied van vorm en kleur, zullen worden beschreven om een duidelijk beeld te scheppen van deze veranderingen. Middels artikelen van Mondriaan en briefcorrespondenties zal worden gezocht naar factoren die van invloed zijn geweest op de keuzes die Mondriaan maakte. Op deze manier wordt het duidelijk waarom Mondriaan vier jaar lang experimenteert met kleur voor hij in 1920 schilderijen gaat maken met krachtige primaire kleuren.⁷

Voor deze thesis zijn verschillende typen onderzoek gedaan. Door het combineren van literatuur- en archiefonderzoek is geprobeerd een antwoord op de hoofdvraag te vinden. Het literatuuronderzoek bestaat uit het bestuderen van primaire en secundaire bronnen. De secundaire literatuur is veelal recent gepubliceerd en verschaft inzicht op bepaalde terreinen, zoals de

Brief van Piet Mondriaan aan H.P. Bremmer, 8 april 1914, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 19.

⁷ Gestandaardiseerde kleuren in de schilderkunst van Mondriaan houden in dat in één schilderij nooit meer dan één tint van een primaire kleur zal voorkomen. Dit is vanaf 1920 het geval in de schilderijen van Mondriaan. Dit betekent echter niet dat Mondriaan de primaire kleuren in zijn algemeenheid gestandaardiseerd heeft. Onderling blijven de tinten van de kleuren op de schilderijen verschillen.

John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993. p. 258.

geschiedenis en de betekenis van kleuren en de theosofie. De primaire bronnen zijn veelal publicaties en persoonlijke brieven (zie archiefonderzoek) van de hand van Stijlkunstenaars of tijdgenoten van Mondriaan en gaan vaak direct in op de theorie zoals deze is gevormd door De Stijl. Mondriaan heeft bijvoorbeeld veel artikelen gepubliceerd, maar er zijn ook ongepubliceerde artikelen van Mondriaans hand, die zijn achterhaald door Holtzman. Deze artikelen zullen zijn visie op kunst en kleurgebruik duidelijk maken. De visie van Van der Leck is lastiger te onderzoeken. De kunstenaar was een man van weinig woorden en hij publiceerde slechts twee artikelen in *De Stijl*. Om zijn visie onder woorden te brengen moet worden vertrouwd op onder andere analyses in secundaire bronnen, brieven van en aan de kunstenaar en op beeldmateriaal.

Het archiefonderzoek speelt ook een grote rol in dit onderzoek. Bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (hierna: RKD) in Den Haag zijn verschillende archieven van Stijlkunstenaars bewaard gebleven. Vooral de daarin bewaarde briefcorrespondenties zijn van belang met betrekking tot het onderzoek. De verschillende briefcorrespondenties van zowel Mondriaan als Van der Leck zullen worden onderzocht in verband met de vraagstelling. Hiervoor zijn de volgende archieven bij het RKD geraadpleegd: 1. archief Bart van der Leck; en 2. archief Werkgroep Mondriaan Correspondentieproject.⁸ Mondriaan heeft bijvoorbeeld erg veel met Van Doesburg gecorrespondeerd over kunst in het algemeen, maar ook over problematische aspecten in zijn eigen werk. Problematisch in het onderzoek is echter het gebrek aan correspondentie tussen Mondriaan en Van der Leck. De twee kunstenaars woonden beiden in Laren en dit maakt briefcorrespondentie overbodig. Beide kunstenaars schreven wel in brieven aan derden over elkaar, maar deze geven geen volledige duidelijkheid over de relatie tussen beiden en de invloed die zij op elkaar uitoefenden.

Daarnaast wordt het onderzoek bemoeilijkt door Mondriaan zelf. Hij was erg op zijn privacy gesteld en vond briefcorrespondenties dan ook iets tussen twee personen. Om de buitenwereld geen kans te geven een kijkje te nemen in zijn privéleven verbrandde Mondriaan de brieven die hij ontving.⁹ De brieven die hij schreef zijn gelukkig wel deels bewaard gebleven. Ondanks het ontbreken van correspondentie of delen ervan kan toch een representatief beeld worden geschetst over de ontwikkelingen in het kleurgebruik van Mondriaan in de periode 1916-1920 en welke invloeden hierop van belang zijn geweest.

De afbeeldingen in deze thesis zijn te vinden achter de conclusie, vanaf pagina 66. Uit het nu volgende onderzoek zal blijken of het antwoord op de vraag *Who's afraid of red, yellow and blue?*

⁸ Citeerinstructies van het RKD: archief Bart van der Leck: RKD, Den Haag, Archief Bart van der Leck, archiefnummer 0334, inv.nr. (hierna: archief Bart van der Leck, inv.nr.).

Archief Werkgroep Mondriaan Correspondentieproject: RKD, Den Haag, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. (hierna: archief Mondriaan Correspondentieproject, inv.nr.).

⁹ Deze bewering is gebaseerd op een brief van Mondriaan aan Van Doesburg. Mondriaan schrijft dat hij de brief plechtig zal verbranden.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 21 februari 1921, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 27.

daadwerkelijk Piet Mondriaan is of dat zijn keuzes door andere invloeden zijn ingegeven dan angst voor de primaire kleuren.

De kleurtheorie is een onderwerp met een lange en ingewikkelde geschiedenis. Verschillende wetenschapsgebieden hebben te maken met kleur en hanteren verschillende theorieën. Zo lopen de ontwikkelingen in kleurtaal en kleurperceptie niet parallel aan elkaar, zoals wel logisch zou lijken. De Filosoof Ludwig Wittgenstein schrijft in zijn *Remarks on Colour*, uit 1978, met enige verbazing over het feit dat wij heden ten dage geen algemene namen hebben voor de pure kleuren, die voor iedereen hetzelfde zijn.¹⁰ Om die reden is het lastig een eenduidige uiteenzetting te schrijven over kleur. Verschillende auteurs, waaronder Wittgenstein, professor Charles Riley en kunsthistoricus John Gage, hebben er zich in de afgelopen decennia aan gewaagd, maar ook zij ondervinden hinder van de verscheidenheid in theorieën.¹¹ Onder andere over primaire kleuren wordt veel discussie gevoerd. Wat is een primaire kleur? Dat is één van de vragen die wetenschappers op verschillende onderzoeksterreinen al eeuwen bezighoudt. In dit hoofdstuk zal de geschiedenis van de (primaire) kleuren kort worden behandeld om inzicht te krijgen in de veranderingen die hierin hebben plaatsgevonden. Na de geschiedkundige beschrijving zal Mondriaans visie op primaire kleuren uiteen worden gezet. Er zal worden gekeken welke theorie Mondriaan volgt en waarom de kleuren rood, geel en blauw voor de kunstenaar de primaire zijn en of ze een betekenis hebben. Kleur kent immers in veel gevallen een symbolische lading. Zo maakt men tegenwoordig een onderscheid tussen warm en koud aan de hand van de kleuren rood en blauw. Dergelijke aannames zijn relatief nieuw in de beschouwingen over kleur.¹² De vroegst gevonden bronnen hierover dateren uit de achttiende eeuw. Tenslotte zal Mondriaans visie naast de visies van andere Stijlkunstenaars worden gelegd.

1.1 Ontwikkeling van de kleurtheorie

Om de kleurvisie van Mondriaan zo goed mogelijk in te leiden is gekozen om aan de hand van drie auteurs kleurtheorie te behandelen. In chronologische volgorde zijn dit Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe en Wilhelm Ostwald. Deze drie hebben met elkaar gemeen dat zij van belang zijn geweest voor de algemene perceptie van kleur en daarnaast direct of indirect invloed hebben gehad op Mondriaans visie op kleur.

De theorie van Newton, ontwikkeld in de zestiende en zeventiende eeuw, is de vroegste die wordt behandeld, omdat er vanaf de zeventiende eeuw een duidelijke breuk is met de tot dan toe

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, Oxford 1978.

¹¹ Ibidem.

Charles Riley, *Color Codes. Modern theories of color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*, Hanover, New Hampshire 1995.

Gage 1993 (zie noot 7).

¹² Gage 1993 (zie noot 7), pp. 8-9.

geldende visie op kleur.¹³ Voor Newton lag de nadruk op het objectief begrip, vooral de oorsprong, van kleur. Na Newton verschuift het zwaartepunt naar een meer subjectief begrip. Dit houdt in dat de aandacht verschuift van kleur als iets puur wetenschappelijks naar kleur als iets dat direct gekoppeld is aan visie en perceptie. Daarnaast verandert in de zeventiende eeuw de manier waarop wetenschap, kleur en kunstenaar zich tot elkaar verhouden. Waar de wetenschap voorheen afhankelijk was van de kunstenaar op het gebied van kleur, is vanaf de zeventiende eeuw de kunstenaar voor zijn opvattingen over kleur afhankelijk van de wetenschap, mede door ontdekkingen over kleur op het gebied van perceptie. Sindsdien worden kleur in de kunst en wetenschap meer en meer als gescheiden gebieden beschouwd en worden er op beide gebieden andere theorieën ontwikkeld.¹⁴

Naast een veelheid aan theorieën over kleur in het algemeen bestaat er een nog steeds voortdurende discussie over het aantal primaire kleuren. In de zeventiende eeuw geldt de algemene opvatting bij kunstenaars dat rood, geel en blauw de primaire kleuren zijn, omdat vanuit deze kleuren alle kleuren gemengd kunnen worden.¹⁵ Deze opvatting is niet geheel nieuw bij kunstenaars, maar kent opvallend genoeg zijn oorsprong in de wetenschap. Toch worden door de eeuwen heen verschillende kleuren en aantallen genoemd als het gaat om het definiëren van de primaire kleuren.¹⁶ Het niet bestaan van een definitie van de primaire kleuren wordt veroorzaakt door de scheiding tussen wetenschap en kunst in de zeventiende eeuw. In plaats van onderzoek te doen dat de primaire kleuren onomstotelijk kan vaststellen worden opvattingen over primaire kleuren gevormd door de manier waarop we erover praten en schrijven. Taal en kleur kennen een nauwe samenhang.¹⁷ Het menselijk visueel systeem maakt het mogelijk miljoenen kleursensaties waar te nemen, maar wij zijn simpelweg niet in staat deze allemaal te onderscheiden in taal. Door vertaling van deze kleursensaties blijven ongeveer een twaalftal termen over, die we vervolgens reduceren tot ongeveer drie à vijf primaire kleuren. Naast de grote groep theoretici en kunstenaars die uitgaan van drie primaire kleuren gaat Newton bijvoorbeeld uit van zeven primaire kleuren, evenals Ostwald, en de kunstenaar Wassily Kandinsky erkent zes primaire kleuren.¹⁸

1.1.1 Isaac Newton

De in 1642 in Engeland geboren Isaac Newton is tot op heden één van de meest invloedrijke wetenschappers.¹⁹ Binnen de natuurkunde hield hij zich bezig met een breed scala aan onderwerpen. Newton is onder andere de man achter de ontdekking van de werking van de zwaartekracht, maar hij hield zich ook bezig met een heel ander wetenschapsgebied, namelijk kleur. De theorie die Newton

¹³ Gage 1999 (zie noot 2), pp. 43-44.

¹⁴ Idem, p. 11.

¹⁵ Gage 1993 (zie noot 7), pp. 153-154.

¹⁶ Riley 1995 (zie noot 11), pp. 3-5.

¹⁷ Gage 1999 (zie noot 2), p. 54.

¹⁸ Riley 1995 (zie noot 11), p. 3.

¹⁹ Mitch Stokes, *Isaac Newton*, Nashville, Tennessee 2010, pp. 1-3.

ontwikkelt publiceert hij voor het eerst in 1704 in zijn boek *Opticks*.²⁰

Newton ontdekt in de jaren zeventig van de zeventiende eeuw dat kleuren een functie van de variabele breekbaarheid van wit licht zijn.²¹ Uit wit licht ontstaan door breking zeven prismatische kleuren, de kleuren van de regenboog. Waar voorheen de nadruk in de wetenschap lag op het aantal kleuren in een regenboog wordt deze door Newton verlegd naar het aantal primaire kleuren in de regenboog.²² Het witte licht is samengesteld uit alle primaire kleuren, in een evenwichtige verhouding.²³ Volgens Newton kunnen de zeven kleuren van het prisma (en de regenboog) niet apart van elkaar gezien worden en dit maakt ze primair. De kunstenaar heeft echter, in de optiek van Newton, maar drie kleuren nodig, namelijk rood, geel en blauw, waaruit alle kleuren gemengd kunnen worden. Ideaal zijn de drie kleuren echter niet, want de kleuren die ontstaan na menging van pigment en bindmiddel, materiële kleuren, voldoen niet aan de eigenschappen van de kleuren die ontstaan door licht. Newton is overigens niet de eerste die zijn bevindingen over kleur als resultaat van de breking van wit licht publiceert. De Deense arts C.T. Bartholin schreef een overeenkomende theorie op in 1703, een jaar voor Newton dit deed.²⁴ Of hij bekend was met de theorie die Newton al in de decennia voorafgaand aan zijn publicatie ontwikkelde is niet bekend. Bartholin erkent de kleuren rood, geel en blauw als primair, maar zegt ook dat alle kleuren eigenlijk niet-kleuren zijn, omdat ze niet bestaan buiten het oog.

Newtons theorie heeft een verwarrende werking op kunstenaars door het onderscheid dat hij maakt met betrekking tot de primaire kleuren van licht en materie.²⁵ Zijn theorie is dan ook vooral van belang geweest voor de ontwikkeling van kleurtheorie in de natuurwetenschap. Één van Newtons belangrijkste vindingen is echter tot op de dag van vandaag van belang in de kunst.²⁶ Newton rolde als het ware de prismatische kleuren op en zo ontstond de kleurencirkel. Kleurencirkels zijn erg belangrijk geweest in de zoektocht naar kleurharmonie, waar als sinds de klassieke Griekse tijd naar wordt gezocht.²⁷ Newton koppelde kleuren aan muziek, wat tevens het aantal van zeven primaire kleuren verklaart. In de muzikale octaaf zitten namelijk zeven noten. Newton koppelde muziekharmonie dan ook aan kleurharmonie. Dit idee wordt gevolgd door kunstenaars in de romantiek, maar de kleurencirkel van Newton vormt tevens de aanloop in de zoektocht naar complementariteit en de contrasttheorie van kleurharmonie, die zich in de negentiende eeuw ontwikkelde.²⁸

Newton interesseerde zich niet voor complementaire kleuren, maar vond ze toch door te

²⁰Hier is gebruik gemaakt van een heruitgave van het boek uit 1730.

Isaac Newton, *Opticks. Or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, London 1730.

²¹ Idem, p. 4.

²² Gage 1993 (zie noot 7), p. 108.

²³ Gage 1993 (zie noot 7), p. 154.

Origineel verschenen in: Newton 1730 (zie noot 20), pp. 99-167.

²⁴ Gage 1993 (zie noot 7), p. 153.

²⁵ Idem, p. 108.

²⁶ Idem, p. 171.

²⁷ Gage 1999 (zie noot 2), pp. 14-15 en 24-26.

²⁸ Idem, blz. 15.

experimenteren met de kleurwerking van twee dunne plaatjes, wanneer ze tegen elkaar worden gedrukt.²⁹ Rond 1800 werden de complementaire kleuren beschouwd als de simpelste vorm van kleurharmonie. De Franse scheikundige Michel Eugène Chevreul schreef hierover het bekendste boek in 1839, *On the Law of Simultaneous Contrast of colour*.³⁰ Chevreul stelt dat de complementaire kleuren het mogelijk maken door gelijktijdig contrast, dus door de tegengestelde kleuren tegelijk te zien, het effect van vervagende kleuren te beperken. Daarom vormen contrasterende kleuren een sterkere harmonie dan aan elkaar gerelateerde kleuren.

1.1.2 Johann Wolfgang von Goethe

Johann Wolfgang von Goethe, geboren in 1749, verwierf faam als poëet en denker, maar richtte zijn pijlen ook op de kleurtheorie. In 1810 publiceerde hij *Farbenlehre*, een boek dat vooral in de vroege twintigste eeuw veel invloed had op de kunstwereld.³¹ Goethe vond het boek de belangrijkste prestatie in zijn leven. Het boek richt zich voornamelijk op de psychologische effecten van kleur en hij pleit voor minder aandacht aan de optiek, omdat waarnemen met het oog volstaat bij kleurstudie. Zijn visie op kleur is tegengesteld aan die van Newton, maar gaat wel uit van het prisma. Goethe schrijft dat de formatie van kleur een polaire structuur kent, waarbij kleur ontstaat uit licht en donker. Wanneer licht wordt onderbroken door duisternis ontstaan kleuren. Met deze belangrijke vinding gaat Goethe in tegen de theorie van Newton.

Goethe erkent drie kleuren die hij belangrijk (primair) noemt.³² Hieraan koppelt hij een lastig systeem dat hij ‘Steigerung’ noemt. Dit houdt in dat met de twee meest pure tinten geel en blauw door een proces, waarbij de kleuren meer opake worden gemaakt, de derde belangrijke kleur ontstaat, rood. Hierbij geeft hij het volgende verduidelijkende voorbeeld:

“Thus if we fill a white porcelain cup with a pure yellow liquor, the fluid will appear to become gradually redder towards the bottom, and at last appears orange. If we pour a pure blue solution in another cup, the upper portion will exhibit a sky-blue, that towards the bottom, a beautiful violet. If we throw a shadow with the hand, or any other substance, over the illumined portion, the shadow in like manner appears reddish.”³³

²⁹ Idem, blz. 142.

Newton drukte in zijn experimenten een bolle lens en een plat glasplaatje tegen elkaar, waardoor de complementaire kleuren tegenover elkaar komen te liggen. De complementaire kleuren zijn onder andere rood – groen en violet – geel.

³⁰ Gage 1999 (zie noot 2), pp. 196-197.

Origineel verschenen in: Michel Chevreul, *On the Law of Simultaneous Contrasts of Colour*, z. pl. 1839.

³¹ Gage 1993 (zie noot 7), pp. 201-202.

Johann Goethe, *Farbenlehre*, z. pl. 1810.

³² Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Theory of Colours*, London 1840, pp. 212-214.

Vertaald naar het Nederlands betekent de term Steigerung verhoging of vermeerdering, maar een passende vertaling is niet gevonden, daarom wordt in de tekst het Duitse Steigerung aangehouden.

³³ Ibidem.

Ook voor Goethe heeft kleurharmonie te maken met de complementaire kleuren. Hij ziet geel tegenover blauw en rood tegenover groen. Daarnaast is kleurharmonie voor Goethe gekoppeld aan nabeelden, evenals bij Chevreul.³⁴ Hij sluit zich op dit vlak aan bij het vanaf ongeveer 1800 algemeen geldende idee dat er drie primaire kleuren zijn, rood, geel en blauw, en dat het oog alle drie de kleuren nodig heeft om in balans te zijn. Dit houdt in dat wanneer men de pure kleur rood waarneemt en, hierdoor enigszins vermoeid geraakt, wegstijgt, dat men dan een combinatie van de andere primaire kleuren, geel en blauw, dus groen, ziet om de ogen weer in balans te brengen. Tevens bestaat er voor Goethe een onderscheid in de betekenis van kleuren. Hij onderscheidt de symbolische kleur, die in direct verband staat met de natuurlijke verschijning, en de allegorische kleur, waarbij de betekenis van een teken of kleur eerst gecommuniceerd moet worden voor de betekenis duidelijk is. Daarnaast is het van belang te melden dat vorm niet bestaat volgens Goethe. Vorm is een fenomeen dat wordt gecreëerd door licht, schaduw en kleur.³⁵

Goethe kreeg tijdens zijn leven weinig erkenning voor zijn werk.³⁶ De kunstenaars Otto Runge en William Turner waardeerden Goethe al in de negentiende eeuw. In de vroege twintigste-eeuwse kunst begonnen kunstenaars de theorie van Goethe pas te waarderen en toe te passen op hun eigen werk. De theorie van Goethe wordt over het algemeen weinig geaccepteerd door wetenschappers, maar voor kunstenaars is het in de twintigste eeuw één van de belangrijkste bronnen gebleken. Dat de theorie van Goethe niet geaccepteerd wordt door wetenschappers getuigt van de sinds Newton steeds groter wordende kloof tussen wetenschap en kunst.

1.1.3 Wilhelm Ostwald

Wilhelm Ostwald is geboren in 1853 en won in 1909 de Nobelprijs voor de Scheikunde. Ostwald wijdde zijn leven aan de wetenschappelijke standaardisering van kleur.³⁷ Ook Ostwald doet dit aan de hand van de kleurencirkel van Newton, maar heeft deze uitgebreid tot 24 kleuren in totaal.³⁸

Het vinden van een standaardset voor de kleuren, vooral de primaire kleuren, is eeuwenlang een probleem geweest. Synthetische verfstoffen hebben de kunstenaar en de verfindustrie echter veel mogelijkheden geboden vanaf het moment dat ze werden uitgevonden voor commercieel gebruik in 1856 door William Perkin.³⁹ Een systeem voor standaard kleuren is echter ook daarna uitgebleven. In de twintigste eeuw kwam de ontwikkeling in een stroomversnelling terecht door de schilder en

³⁴ Gage 1999 (zie noot 2), p. 22.

Goethe 1840 (zie noot 32), pp. 20-28.

³⁵ Gage 1993 (zie noot 7), p. 209.

Origineel verschenen in: Goethe 1840 (zie noot 32), pp. 56-60.

³⁶ Gage 1993 (zie noot 7), pp. 202-203.

³⁷ Informatie betreffende het leven van Ostwald afkomstig van de website van de Nobelprijs.

< http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1909/ostwald-bio.html >. (14 maart 2012).

³⁸ Gerard Meerwein, Bettina Rodeck en Frank Mahnke, *Color. Communication in Architectural Space*, Berlin 2007⁴ (1998), p. 34.

³⁹ Noel Lagast, *Vijfhonderd Jaar Geschiedenis van de Ingenieur. 1500-2010*, Apeldoorn 2010, pp. 42-43.

kunstleraar Albert Munsell en Ostwald. Munsell publiceerde in 1905 zijn boek *A Color Notation*, waarin het Munsell kleurensysteem uitgelegd staat.⁴⁰ Hierop komt echter commentaar van Ostwald, die vindt dat het systeem te weinig gebaseerd is op de wetenschap en dat Munsell zich laat leiden door een artistiek gevoel. Ostwalds kleurentheorie is afgeleid van die van Munsell, maar met het oog op de verwetenschappelijking ervan.⁴¹ De theorieën ontwikkeld door beide heren zijn de belangrijkste leidraden in de twintigste-eeuwse kleurtheorie. Wat Ostwald onderscheidt van Munsell is de samenwerking die hij aangaat met de verfindustrie. Dit deed hij in de jaren twintig van de twintigste eeuw, maar vòòr die periode was Ostwald al actief bezig met het ontwikkelen van een systeem voor standaardkleuren. Aan de hand van dit systeem, dat onderscheid maakt in tint, percentage wit en percentage zwart aanwezig in de kleuren, worden kleuren beschreven. Daarnaast geeft Ostwald in samenwerking met de verfindustrie de kleuren nummers en gebruikt hij een mathematisch systeem. Dit alles maakt het erg lastig voor kunstenaars om de theorie van Ostwald te doorzien. Toch heeft Ostwald zelf een uitgesproken mening over het doel van kunst. Ostwald was een socialist die geloofde dat kunst in dienst moest staan van de gemeenschap en het individuele in kunst moest worden uitgebannen. Deze socialistische visie vormt een indirecte link met De Stijl. Ook enkele Stijlkunstenaars kenden een dergelijke visie op wat kunst moest zijn en dit verwoordden zij, als monumentale kunst, in het tijdschrift *De Stijl*, dat in 1917 werd opgericht door de kunstenaars Theo van Doesburg, Van der Leek, Mondriaan en Vilmos Huszár.⁴² Monumentale kunst wordt ook wel gebonden kunst genoemd, omdat het streven een gemeenschapskunst is waar bouw-, schilder- en beeldhouwkunst samen een architectonisch geheel vormen, en is tegengesteld aan de vrije kunst, waar iedere beeldende kunstdiscipline op zichzelf bestaat. Mondriaan is van de Stijlkunstenaars het minst te koppelen aan de sociale of monumentale kunst. In een brief aan Van Doesburg stelt Mondriaan het volgende: “Je moet onthouden dat mijn dingen nog als schilderij bedoeld zijn, d.w.z. dat ze een beelding op en door zichzelf zijn, geen deel van een gebouw.”⁴³ Andere Stijlkunstenaars kennen wel het ideaal van het samensmelten van de kunsten tot een gemeenschapskunst. Toch komt ook Mondriaan in 1919 tot het inzicht dat zijn idealen van de Nieuwe Beelding te verwezenlijken zijn in een interieur.⁴⁴ Mondriaan komt tot deze conclusie na experimenten met het interieur van zijn atelier in Parijs.

Behalve de socialistische visie op kunst zijn er ook directere verbanden te leggen tussen de kleurtheorie van Ostwald en de Stijlkunstenaars, namelijk op het gebied van kleurharmonie. Ook bij Ostwald is kleurharmonie gebaseerd op de complementaire kleuren, maar waar Goethe zich baseert op

⁴⁰ Albert Munsell, *A Color Notation. An illustrated System Defining all Colors and their Relations*, Baltimore 1941.

⁴¹ Gage 1993 (zie noot 7), pp. 221 en 247.

⁴² Caroline Boot en Marijke van der Heijden, ‘Gemeenschapskunst’, in: Carel Blotkamp, *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*, Den Haag 1978, pp. 44-45.

⁴³ Citaat afkomstig uit: Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 13 februari 1919, archief van de werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

⁴⁴ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 4 december 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

het aanwezig zijn van de primaire kleuren bij kleurharmonie, is het begrip harmonie door Ostwald ruimer geïnterpreteerd.⁴⁵ Ostwald ontdekt dat individuele kleursecties in dezelfde ring van zijn kleursolide het beste bij elkaar passen en daarom in harmonisch evenwicht zijn. Harmonie is bij Ostwald afhankelijk van de tint, wit- en zwartwaarde van een kleur. Deze visie op harmonie verbindt hem aan enkele kunstenaars die voor enige tijd aan De Stijl verbonden zijn geweest, zoals Huszár en in zekere mate aan George Vantongerloo.⁴⁶ Dit heeft ertoe geleid dat in 1918 Huszár een artikel in *De Stijl* wijdt aan Ostwald en dat de laatste zelf in 1920 een artikel publiceert over harmonie in het blad.⁴⁷ Huszár legt vervolgens in een brief verbanden tussen Mondriaan en Ostwald, welke ook worden erkend door Gage, maar Mondriaan zelf ziet dit niet zo.⁴⁸

1.2 Mondriaans visie op kleur

Mondriaan staat bekend als kunstenaar die zijn eigen theorie ontwikkelde, maar wat was de betekenis van kleur voor Mondriaan en welke theorieën van voorgangers volgt hij? Mondriaan maakt qua kleurgebruik veel ontwikkelingen door in zijn carrière, die in 1920 tot de uiteindelijke heldere en krachtige primaire kleuren leiden. Mondriaan stapt echter nooit over op volledig gestandaardiseerde of ongemengde kleuren. Wanneer de schilderijen naast elkaar worden bekeken verschillen de tinten rood, geel en blauw. Binnen een schilderij komt vanaf dat moment echter niet meer dan één tint van een kleur voor. Mondriaan is in zijn visie op kleur beïnvloed van verschillende kanten. In zijn teksten zijn directe verwijzingen te vinden naar deze invloeden. Samen met bestudering van beeldmateriaal kan er worden geconcludeerd dat er verschillende kleurtheorieën van toepassing zijn op het werk van Mondriaan.

Mondriaan begint zijn carrière in de naturalistische schildertrend. Hij stapt echter vrij snel over op een meer expressieve schilderijstijl en dito kleurgebruik. Al in 1909 schrijft Mondriaan aan een criticus dat hij van mening is dat verf zo veel mogelijk in pure kleuren moet worden gebruikt en dat deze in contrastkleuren naast elkaar moeten worden gezet in een pointillistische of diffuse manier.⁴⁹ Mondriaan schildert in de trant van de symbolisten en wil door een meer tweedimensionale en onnatuurlijke manier van schilderen een intensere ervaring van de werkelijkheid creëren. In zijn expressionistische werk zoekt Mondriaan al naar harmonie in contrastkleuren. Dit is een gangbare interpretatie van kleur die aansluit bij de theorie van Goethe, die kleurharmonie ook associeert met

⁴⁵ Gage 1999 (zie noot 2), pp. 257-258.

⁴⁶ Idem, pp. 244-245.

⁴⁷ Vilmos Huszár, 'Iets over Die Farbenfibel van W. Ostwald', *De Stijl* 1 (1918) 10 (augustus), pp. 113-118. Wilhelm Ostwald, 'Die Harmonie der Farben', *De Stijl* 3 (1920) 7 (mei), pp. 60-62.

⁴⁸ De brief van Huszár aan Mondriaan is niet bewaard gebleven, maar uit een brief van Mondriaan aan Van Doesburg, van 3 september 1918, valt op te maken dat Huszár dit heeft geschreven.

Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 3 september 1918, archief Werkgroep Mondriaan-correspondentieproject, inv.nr. 25.

Gage 1993 (zie noot 7), pp. 247-248.

⁴⁹ Gage 1993 (zie noot 7), p. 248.

De uitspraak van Mondriaan is afkomstig uit een (voor mij onbekende) brief aan een criticus. De brief is niet geraadpleegd, maar hetzelfde citaat is gebruikt in: Holtzman 1993 (zie noot 3), p. 13.

contrastkleuren. De kleurharmonie met contrastkleuren zet zich voort als Mondriaan lid wordt van de Theosofische Vereniging in 1909.⁵⁰

De theosofen kennen aan kleur een astrale betekenis toe. Theosoof Rudolf Steiner schrijft dat men in de theosofie gelooft in drie bewustzijnstoestanden, het gewone leven, de droomslaap en de diepe slaap zonder dromen.⁵¹ De mens is zich alleen bewust van de eerste. Bij de theosofische mens verandert dit door initiatie, waardoor de mens openstaat voor de astrale wereld. Initiatie is de transformatie van het bewustzijn van een individu.⁵² De astrale wereld, in tegenstelling tot het chaotisch gewone leven, is een rustige wereld voor stomende kleuren, alleen bereikbaar voor diegene die zich ervoor openstelt. Na de initiatie leert men bewust in deze wereld te leven, die voornamelijk bestaat als een licht- en kleurenwereld. Waar het gewone leven samenhangt met opake kleuren, worden in de astrale wereld de kleuren steeds lichter en helderder, ze vergeestelijken, of, in Mondriaans terminologie, verinnerlijken. Steiner verklaart ook het expressieve, onnatuurlijke kleurgebruik van kunstenaars. Het is een (onbewuste) herinnering aan de astrale wereld.⁵³ Dit is de enige mogelijkheid, want hoe anders kan een kunstenaar de kleurtonen en –harmonieën zo ver boven de fysieke werkelijkheid laten gaan?

Mondriaan is in zijn werk zeker beïnvloed door zijn theosofische overtuigingen, gezien de verwijzingen ernaar in verschillende artikelen en brieven. Toch heeft Mondriaan slechts één maal expliciet de astrale kleuren verbeeld in een schilderij, namelijk *Evolutie* uit 1911 (afb. 2), dat de initiatie of evolutie, zoals hierboven beschreven, verbeeldt.⁵⁴ In het bijzonder vallen de veranderende kleuren, het donkerst bij het eerste stadium en het helderst en lichtst bij het laatste, in deze triptiek op, door het steeds helderder worden naarmate de evolutie vordert.

Zo duidelijk geeft Mondriaan echter nooit meer een theosofische en symbolische betekenis aan zijn kleuren. Hij vindt de astrale kleuren namelijk niet echt genoeg.⁵⁵ Wanneer hij eind 1911 naar Parijs verhuist komt Mondriaan in aanraking met de kubisten, die veel invloed hebben op zijn werk en theorievorming. Een periode van abstrahering zet in, waarbij de werkelijkheid herkenbaar blijft in de voorstelling. Mondriaan werkt in 1912 veel in grijs- en bruintinten, die geleidelijk plaatsmaken voor sterk verzwakte versies van de primaire kleuren rood, geel en blauw, namelijk roze, oker en pastelblauw, zoals in *Compositie 11* uit 1913 (afb. 3). Veranderingen in het kleurgebruik vallen samen met verdere abstrahering tot geometrische vormen. In de periode dat Mondriaan in Parijs woont vat hij

⁵⁰ Martine Bax, *Het Web der Schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan* (proefschrift), 2004, pp. 222-225.

⁵¹ De beschrijving van de astrale wereld en kleuren is overgenomen uit: Frans van Bussel, 'Toon en woord als uitdrukkingsvormen van de mens', in: Marja van de Vossenbergh en Frans van Bussel, *Rudolf Steiner over Muziek*, Zeist 2006, pp. 88-91.

⁵² Aryel Sanat, 'Transformatie. Vitale essentie van H.P.B.'s *Geheime Leer*', *Theosofia* 104 (2003) 2 (april), pp. 71-72.

⁵³ Van Bussel 2006 (zie noot 51), pp. 90-91.

⁵⁴ Els Hoek, 'Piet Mondriaan', in: Carel Blotkamp, Hans Esser, Sjarel ex e.a., *De Beginjaren van De Stijl. 1917-1992*, Utrecht 1982, p. 53.

⁵⁵ Gage 1993 (zie noot 7), p. 248.

voor het eerst het idee op om zijn theorieën op schrift te stellen. Mondriaan wordt gevraagd een artikel te schrijven voor het tijdschrift *Theosophia*, dat ongepubliceerd blijft en ook niet is overgeleverd.⁵⁶ Mondriaans aantekeningen vormen voldoende aanwijzing om te zeggen dat in Parijs de basis is gelegd voor de theorie die hij in de periode van De Stijl, vanaf 1917, publiceert. Mondriaan koppelt in zijn aantekeningen de complementaire kleuren rood en groen aan elkaar als uitersten, vrouw-man en innerlijk-outerlijk, die elkaar aantrekken.⁵⁷ Mondriaan ziet dus een zekere kleurharmonie in complementaire kleuren, maar gaat hierbij niet uit van enkel primaire kleuren en brengt ze bovendien in verband met de theosofische leer door er elementen als mannelijk en vrouwelijk aan te koppelen. Vervolgens benadrukt Mondriaan de noodzakelijkheid om vorm en kleur te vereenvoudigen en versterken. Vorm moet worden teruggebracht tot grondvormen, omdat kunst het geestelijke moet benadrukken en boven de realiteit staat. Grondvormen zijn abstract en dit verklaart dan ook de abstracte kunst. Vorm is de uiterlijke representatie van de oerinhoud en is gebonden aan tijd en ontwikkeling van de mens. Hoe meer de mens boven de realiteit uitstijgt, des te abstracter de vorm. Mondriaan besluit zijn schetsboek met de opmerking dat ‘kleur en factuur’ de stof voldoende representeren voor de geestelijke kunstenaar.⁵⁸ In feite is dit alles wat een kunstenaar nodig heeft.

Deze visie blijft de leidraad in Mondriaans ontwikkeling als kunstenaar. Wanneer hij in 1914 naar Nederland komt voor familiebezoek wordt hij gedwongen, vanwege het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, in Nederland te blijven. Hier ontmoet Mondriaan enkele belangrijke personen die veel invloed hebben op de vorming van een visie op kleur. De eerste jaren verlopen rustig en produceert de kunstenaar weinig nieuw werk. Mogelijk omdat hij bezig is met schrijven. Wanneer hij in 1916 Van der Leek ontmoet verandert er veel. Van der Leek is vlak voor hun ontmoeting overgegaan op het werken in enkel primaire kleuren en niet-keuren en heeft invloed op Mondriaans werkwijze.⁵⁹ Het is echter niet alleen de ontmoeting met Van der Leek die een belangrijke rol speelt in het ontwikkelen van de uiteindelijke kleurtheorie van Mondriaan. Naast Van der Leek ontmoet Mondriaan in 1916 ook de christelijke priester en aanhanger van de theosofie Mathieu Schoenmaekers.⁶⁰ In 1915 schreef Schoenmaekers *Het nieuwe Wereldbeeld*, waarin hij rood, geel en blauw de enige kleuren noemt, omdat alle andere kleuren van deze drie zijn afgeleid.⁶¹ Geel en blauw beschouwde hij als twee tegenovergestelde kleuren die samen de kleur rood vormen op een innerlijke manier, op een uiterlijke manier vormen ze groen, dat zo de tegengestelde kleur van rood wordt. Rood wordt verheven tot de belangrijkste kleur, evenals bij Goethe.

Vanaf de ontmoeting met Van der Leek en Schoenmaekers lijkt Mondriaans kleurtheorie definitiever te worden, maar hij slaagt er tot 1920 niet in theorie en praktijk met elkaar in

⁵⁶ Het artikel is genoemd in een brief van Mondriaan aan kunstkenner H.P. Bremmer, gedateerd 8 april 1914, archief Werkgroep Mondriaancorrespondentieproject, inv.nr. 19.

⁵⁷ Welsh 1969 (zie noot 1), p. 21-71.

⁵⁸ Idem, p. 71.

⁵⁹ Voor de invloed van Van der Leek op Mondriaan zie hoofdstuk 2.

⁶⁰ Schoenmaekers noemde zichzelf een christosoof, een samentrekking van het christendom en de theosofie.

⁶¹ Gage 1993 (zie noot 7), p. 257.

overeenstemming te brengen. Vanaf de oprichting van *De Stijl* in 1917 publiceert Mondriaan artikelen die op hun beurt de basis vormen voor het pamflet *Le Néo-plasticisme. Principe Général de l'Équivalence Plastique*, dat hij in 1920-1921 schrijft na terugkeer naar Parijs. Het onderstaande kan dan ook worden beschouwd als de visie van Mondriaan op kleur, zoals deze verder zal figureren in deze thesis.

Mondriaan begint zijn reeks publicaties met de overtuiging dat de Nieuwe Beelding enkel van toepassing is op de schilderkunst, wat de titel 'Nieuwe Beelding in de schilderkunst' verklaart, maar stelt zijn mening in de loop der jaren bij. In het derde nummer van *De Stijl*, december 1917, stelt Mondriaan dat een schilderij gemaakt moet worden op de plaats waar het aanschouwd zal worden.⁶² Alleen zo kunnen de verhoudingen juist zijn. Hij brengt schilderkunst dus in verband met de omgeving, maar blijft de kunsten apart van elkaar zien. Dit verandert in 1921 wanneer Mondriaan het pamflet *Le Néo-plasticisme* schrijft en het neoplasticisme gaat verkondigen, de nieuwe benaming voor de Nieuwe Beelding, als levenshouding en als toepasbaar op alle kunsten.

Aan kleur wijdt Mondriaan verschillende artikelen in de periode 1917-1921. Opvallend is dat zijn opvatting over het doel en het belang van kleur niet of weinig verandert in deze jaren. De artikelenreeks die Mondriaan schrijft in de eerste jaargang van *De Stijl* kennen een hoge informatiedichtheid, maar de artikelen zijn over het algemeen geordend op onderwerp. Kleur staat centraal in nummer drie en vier van *De Stijl*, waarbij het derde nummer, januari 1918, is gewijd aan de noodzaak van het gebruik van primaire kleuren.⁶³ Mondriaan is van mening dat kleur een exact en mathematisch beeldingsmiddel is en dat kleur 'tot bepaaldheid moet worden gesteld'. Het tot bepaaldheid stellen is iets op een manier afbeelden waarop wij het niet zien, maar hoe het eigenlijk wel is. Om kleur tot bepaaldheid te stellen moet de natuurlijke kleur herleid worden naar de primaire kleur, kleur moet vlak worden en worden afgesloten. Op deze manier vormt kleur een eenheid van rechthoekige vlakken. Mondriaan noemt het tot bepaaldheid stellen van kleur een proces van 'verinnerlijking' en geeft hiermee aan waarom het gebruik van primaire kleuren in zijn kunst van belang is.⁶⁴ Het doel van de kunst van de Nieuwe Beelding is de zuivere beelding van het 'universele', wat vergeestelijking of verinnerlijking van de zichtbare wereld inhoudt.⁶⁵ In de Nieuwe Beelding moet niet alleen kleur, maar ook vorm tot bepaaldheid gesteld worden. Primaire kleuren hebben de voorkeur, omdat deze minder aan het stoffelijke, of individuele, gebonden zijn dan de natuurlijke kleuren. Het tot bepaaldheid stellen van onder andere kleur is een visie die overeenkomt met de eerder genoemde initiatie binnen de theosofie.

Het vormen van een evenwichtige eenheid is belangrijk voor Mondriaan. De beelding van het universele, op het gebied van kleur, kan niet worden bereikt door enkel kleur te herleiden tot primaire

⁶² Piet Mondriaan, 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst. 3. De Nieuwe Beelding als abstract-reëele schilderkunst. Beeldingsmiddel en compositie', *De Stijl* 1 (1917) 3 (december), pp. 29-31.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Voor de uitleg van Mondriaans kunsttheoretische opvattingen, zie hoofdstuk twee.

kleur. Kleuren moeten ook, in verhouding tot elkaar, in harmonisch evenwicht worden gebracht, om zo een eenheid te vormen. Kleur is geen op zichzelf staand fenomeen, maar het gaat om de onderlinge relaties tussen de kleuren en de plaatsing op het vlak.⁶⁶ De eenheid die een kunstenaar tracht te bereiken omschrijft Mondriaan ook wel als de zuivere beelding van het licht. “[...] de primaire kleur kan tot het kleurloze (witte) gereduceerd gedacht worden.”⁶⁷ Het aan elkaar koppelen van kleur en licht komt overeen met de theorieën zoals die hierboven uiteen zijn gezet, maar Mondriaan heeft zijn theorie ontwikkeld aan de hand van Goethe. Aanwijzing hiervoor is een voetnoot in één van zijn artikelen waar Mondriaan zegt dat kleur vertroebeld licht is.⁶⁸ In andere woorden ontstaat kleur voor Mondriaan uit het onderbreken van licht met duisterheid. Daarnaast zegt Mondriaan dat de primaire kleuren in de nieuwe kunst prismatische kleuren blijven, ondanks dat ze door afstand gescheiden worden in het prisma en dat ze niet in hun spectrale verschijning worden uitgedrukt.⁶⁹ Mondriaan doet een stap weg van de gangbare theorieën, maar laat deze toch niet helemaal los.

Het koppelen van licht aan kleur wordt, in het geval van Mondriaan, ook op een andere manier opgevat. Kunsthistorica Martine Bax promoveerde op de invloed van de theosofie op Nederlandse Kunstenaars.⁷⁰ Over Mondriaan schrijft zij dat hij met het woord licht een ander woord voor het ‘Ene’ bedoeld.⁷¹ Het Ene is datgene wat achter alles schuilgaat en dat zich in het universum uit in stof (uiterlijk en vrouwelijk) en geest (innerlijk en mannelijk). Volgens Mondriaan is het Ene, ook wel het universele, de eenheid die gevormd wordt uit de tweeheid stof en geest.⁷² Evenwichtige verhouding van die tweeheid maakt een eenheid mogelijk. Het koppelen van kleur en licht aan de theosofie zoals eerder beschreven is niet nieuw. Schoenmaekers schreef zoals eerder genoemd ook over kleur en lijkt zijn theorie geleend te hebben van Goethe, ondanks dat hij dit zelf tegenspreekt. Ook bracht Mondriaan kleur al eerder in verband met theosofie, in zijn schetsboeken. Verscheidene auteurs, zoals Bax en Blotkamp, bevestigen dan ook de invloed die Schoenmaekers en de theosofische leer hebben gehad op Mondriaan. De invloed van de theosofie, en specifiek van Schoenmaekers, komt ook in andere dingen tot uitdrukking. Zo schreef Schoenmaekers *Het nieuwe Wereldbeeld* in 1915 en noemde Mondriaan de nieuwe kunst ‘Nieuwe Beelding’.⁷³ Daarnaast erkent Schoenmaekers rood, geel en blauw als de enige kleuren, evenals Mondriaan. Daarbij komt nog eens dat zowel Schoenmaekers als Mondriaan rood een andere status toekennen dan geel en blauw, evenals bij Goethe het geval is. De

⁶⁶ Hoek 1982 (zie noot 54), pp. 63-64.

⁶⁷ Citaat afkomstig uit voetnoot: Piet Mondriaan, ‘De Nieuwe Beelding in de schilderkunst. IV. Beeldingsmiddel en compositie (vervolg)’, *De Stijl* 1 (1918) 4 (januari), p. 43.

⁶⁸ Mondriaan 1917 (zie noot 62), p. 30.

Zie voetnoot 1 van het artikel.

⁶⁹ Piet Mondriaan, *Le Néoplasticisme*, Paris 1921, p. 12.

⁷⁰ Bax 2004 (zie noot 50), pp. 53 en 218-261.

⁷¹ Het Ene is de in de theosofie het samengaan van stof en geest in evenwichtige verhouding. Bij Mondriaan zou dit het universele heten.

Idem, p. 249.

⁷² Piet Mondriaan, ‘De Nieuwe Beelding in de schilderkunst. XI. De natuur en geest als vrouwelijk en mannelijk element (slot)’, *De Stijl* 1 (1918) 12 (oktober), pp. 140-146.

Dit is tevens terug te lezen in voorgaande artikelen in de reeks ‘De Nieuwe Beelding in de schilderkunst’.

⁷³ Matthieu Schoenmaekers, *Het nieuwe Wereldbeeld*, Bussum 1915.

invloed lijkt duidelijk en wordt door een uitspraak van Van Doesburg in een brief aan kunstenaar Anthony Kok bevestigd, waarin Van Doesburg schrijft dat Mondriaan beheerst wordt door de ideeën van Schoenmaekers.⁷⁴ Nog voor de publicatie van het eerste nummer van *De Stijl* schrijft Mondriaan echter aan Van Doesburg dat Schoenmaekers een beroerde vent is en in twee ongedateerde brieven schrijft hij dat Schoenmaekers zich anders voordoet dan hij werkelijk is en dat hij al zijn theorie heeft geleend van de belangrijke theosoof Helena Blavatsky en niet van Schoenmaekers.⁷⁵ Dit zou betekenen dat Mondriaan de bovengenoemde overeenkomsten in visie op kleur niet erkent. Dit behoort tot de mogelijkheden, omdat ook de theorie van Schoenmaekers over kleur weer afkomstig is van Goethe, maar toch lijkt het onwaarschijnlijk dat Mondriaan niet beïnvloed is door Schoenmaekers op dit gebied. De twee hadden immers veel contact.

Wat we wel weten is dat primaire kleuren voor Mondriaan een verinnerlijking van de werkelijkheid zijn en daarom noodzakelijk in de schilderkunst. Kleur kan pas worden verinnerlijkt als al het individuele wordt losgelaten en het bijzondere van kleur daarmee verdwijnt.⁷⁶ Kleur moet volgens Mondriaan vrij zijn van associaties met de werkelijkheid. Pas in juiste verhouding tot elkaar vormen kleuren een evenwichtig geheel. Behalve kleur zijn ook lijn en vlak hierbij van belang, maar deze zullen in hoofdstuk twee behandeld worden. Van belang is dat Mondriaan vlak werkt en de voor- en achtergrond wil opheffen. De primaire kleuren en niet-kleuren treden op als grondkleuren.⁷⁷ Bovendien zijn de gekleurde vlakken die ontstaan geen vormen, maar slechts de uitdrukking van verhouding.⁷⁸ Het ontkennen van vorm is nog een overeenkomst met de theorie van Goethe.

Het evenwicht, de harmonie, die Mondriaan wil creëren door middel van licht- en kleurwerking in zijn kunst komt niet overeen met de kleurharmonieën zoals die eerder genoemd zijn bij Newton, Goethe en Ostwald.⁷⁹ Mondriaan ontwikkelt een nieuwe harmonie, ook wel esthetische of reële harmonie genoemd, die hij introduceert in de dialoog ‘Natuurlijke en abstracte realiteit’ en waarover hij verschillende keren schrijft.⁸⁰ In *Le Néo-plasticisme* en het artikel ‘A bas l’harmonie traditionnelle’, dat Mondriaan schreef in 1924 maar dat nooit gepubliceerd werd, legt hij zijn standpunt ten aanzien van harmonie in de kunst het duidelijkst uit. De esthetische harmonie gaat in tegen de

⁷⁴ Brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 7 februari 1916. Origineel niet geraadpleegd. Carel Blotkamp, ‘Theo van Doesburg’, in: Carel Blotkamp, Hans Esser, Sjarel ex e.a., *De Beginjaren van De Stijl. 1917-1992*, Utrecht 1982, p. 21.

⁷⁵ Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 21 mei 1917, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

idem, ongedateerd, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25, briefnummer 26.

idem, ongedateerd, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25, briefnummer 38.

⁷⁶ Piet Mondriaan, ‘Natuurlijke en abstracte realiteit’, *De Stijl* 2 (1919) 10 (augustus), p. 82.

⁷⁷ Mondriaan 1917 (zie noot 62), pp. 29-31.

⁷⁸ Mondriaan 1921 (zie noot 69), p. 4.

⁷⁹ Gage 1999 (zie noot 2), p. 251.

⁸⁰ Piet Mondriaan, ‘Natuurlijke en abstracte realiteit’, *De Stijl* 3 (1920) 8 (juni), pp. 65-66.

De term dialoog is geen bestaand woord en waarschijnlijk door Mondriaan bedacht. De artikelen zijn geschreven in toneelvorm, waarbij drie personen deelnemen aan een gesprek, vandaar de naam dialoog.

De termen esthetische en reële harmonie zijn pas later bedacht door Mondriaan. Deze verschijnen bij mijn weten voor het eerst in *Le Néo-plasticisme*.

Mondriaan 1921 (zie noot 69), pp.12-13.

oude, natuurlijke, harmonie.⁸¹ Dit is ook de reden waarom kleuren nooit op een spectrale manier kunnen worden weergegeven, zoals hierboven al is gezegd. De spectrale manier is namelijk de natuurlijke manier en die dient vermeden te worden. In de nieuwe harmonie worden de drie kleuren in een andere verhouding van kracht, kleur of toon geplaatst, maar het esthetisch evenwicht moet, evenals bij natuurlijke harmonie, bewaard blijven. De nieuwe harmonie vernietigt alle schijnbare eenheid van het natuurlijke en is daarom volgens Mondriaan geen disharmonie te noemen, maar juist een volstrekte harmonie. De esthetische harmonie wordt in 1921 nog niet begrepen door de wereld, omdat men nog te veel uitgaat van het individuele. Pas wanneer dit wordt opgeheven zal zijn visie begrepen worden, denkt Mondriaan. Dit is geen kwestie van zoeken naar het nieuwe, maar een kwestie van wachten tot de tijdsgeest gerijpt is. Ook Mondriaan zelf is nog niet zo ver. Op 15 juni 1920 schrijft Mondriaan aan Van Doesburg over *Le Néo-plasticisme* en harmonie dat hij nog niet weet hoe het er op doek uit zou moeten zien en dat hij er daarom maar niet al te veel over zal uitweiden in zijn tekst.⁸² Vervolgens schrijft hij op 5 september 1920 dat hij nu inziet hoe pure en constaterende kleuren juist een nieuwe harmonie vormen. Hoewel Mondriaan al enkele werken in krachtige kleuren heeft gemaakt op dat moment, betekent deze ontdekking een verhoogde productie en de consequente toepassing van de krachtige primaire kleuren. De zoektocht van Mondriaan komt met deze ontdekking niet ten einde, maar van dit kleurgebruik stapt hij niet meer af.

Wat Mondriaan in feite zegt is dat hij zijn tijd vooruit is met zijn theorie over kunst en kleurgebruik. Dat hij zelf nog niet weet hoe hij zijn theorie moet omzetten in de praktijk illustreert dit. Mondriaan ontwikkelde zich apart van de gangbare kunststromingen van die tijd, onder andere het kubisme, maar succes bleef lange tijd uit en navolging kreeg Mondriaan weinig. Hij kreeg dan ook veel kritiek te voorduren. Schilder en Mondriaan-kenner Jacob Bendien schreef ter ere van de zestigste verjaardag van Mondriaan een artikel over hem en in 1935 verscheen postuum, in samenwerking met An Harrenstein-Schröder, *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*.⁸³ Hoewel Bendien positieve woorden over heeft voor Mondriaan en De Stijl levert hij ook veel kritiek. Vooral het kleurgebruik van Mondriaan wordt sterk bekritiseerd. Bendien schrijft dat Mondriaan op zoek is naar tegenstellingen in contrasterende kleuren, maar dat hem dit niet lukt en dat dit wellicht ook onmogelijk is. Bendien houdt sterk vast aan de prismatische kleuren en zegt dat het zuivere blauw van de schilder afwijkt van het prismatische blauw en hetzelfde geldt voor rood en geel. Hieruit kan geconcludeerd worden dat Bendien van mening is dat Mondriaan niet het licht kan beelden door middel van de primaire kleuren,

⁸¹ Mondriaan 1921 (zie noot 69), pp. 12-13.

Piet Mondriaan, 'Down with Traditional Harmony', in: Holtzman 1993 (zie noot 3), pp. 190-192.

⁸² Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 15 juni 1920, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 27.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 5 september 1920, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 27.

⁸³ Jacob Bendien, 'Piet Mondriaan – 60 jaar', *Elsevier Maandschrift* 42 (1932) deel 84 (juli-december), pp. 168-174.

Jacob Bendien en An Harrenstein-Schröder, *Richtingen in de Hedendaagsche Schilderkunst*, Rotterdam 1935, pp. 15-41.

omdat deze afwijken van de prismatische primaire kleuren. Eerder is al gezegd dat Mondriaan de primaire kleuren wel als prismatisch beschouwd. Verder heeft Bendien kritiek op Mondriaan als schilder. Zijn theorie weet hij niet uit te werken in de praktijk. Het vinden van constaterende kleuren is niet enkel afhankelijk van het primair zijn van de kleur, maar ook van de eigenschappen en mogelijkheden van de middelen van de schilder. De ene verfsoort is de andere niet en Mondriaan, idealist als hij is, ziet dit volgens Bendien over het hoofd. Bendien schrijft dat kleur even afhankelijk is van de verf als de mannelijkheid afhankelijk is van de man waarin deze leeft. Door geen rekening te houden met opaakheid en transparantie wordt het beelden van zuivere tegenstellingen onmogelijk. Bendien vindt een medestander in Gage die ook schrijft niet onder de indruk te zijn van de vertaling naar het doek die Mondriaan van zijn theorie tracht te maken.⁸⁴

Mondriaan volgt niet één theorie, maar probeert zijn eigen richting te vinden. Leidend hierin lijkt de kleurtheorie van Goethe te zijn. Mondriaan kent eenzelfde opvatting over wat kleur is, namelijk licht onderbroken door duisternis. Daarnaast volgt Mondriaan ook de gangbare opvatting over kleurharmonie die gebonden is aan complementaire kleuren, hoewel hij zijn eigen kleurharmonie ontwikkelt, die bij geen enkele voorganger volledig lijkt aan te sluiten. Ook de theosofie heeft een niet te onderschatten rol gespeeld in de ontwikkeling van Mondriaans kleurtheorie. Mondriaan was bekend met de theosofische geschriften van onder andere Schoenmaekers die schreef dat rood, geel en blauw de enige kleuren waren. Schoenmaekers' theorie heeft echter ook veel weg van de theorie van Goethe, dus geconcludeerd kan worden dat Goethe een grote rol heeft gespeeld in de betekenisgeving aan kleur door Mondriaan, hetzij bewust of onbewust, door Schoenmaekers.

1.3 Primaire kleuren binnen De Stijl

Gage schrijft in 1999 dat het geloof in de primaire kleuren datgene is dat de Stijlkunstenaars bindt.⁸⁵ Kunnen we Gage hierin gelijk geven? De Stijl is in eerste instantie een tijdschrift van een groep kunstenaars met een socialistische visie op kunst, die de beeldende kunst een andere richting in willen drijven, met het oog op de toekomst. Dit is wat hen bond, want de kunst die zij vanuit die overtuiging maken kent onderling weinig overeenkomsten, behalve de primaire kleuren. Zelfs op dit vlak lijken de meningen uiteen te lopen. Zo verschilt het aantal primaire kleuren die de kunstenaars gebruiken. Bertha van der Leck-Teerink, de vrouw van Bart van der Leck, schreef in de aantekeningen die zij maakte over haar man dat de Stijlkunstenaars geen stijl vonden, maar een manier.⁸⁶ Zoals hierboven beschreven gaat Mondriaan uit van drie primaire kleuren, rood, geel en blauw, en drie niet-kleuren, wit, zwart en grijs en laat hij zich grotendeels leiden door de theorie van Goethe. Ook Van der Leck gaat uit van deze kleuren in zijn werk, maar volgt hierbij een andere theorie dan Mondriaan. Van der Leck schrijft in één van zijn ongedateerde aantekeningenschriften: "Kleur ontstaat door volgens

⁸⁴ Gage 1999 (zie noot 2), p. 38.

⁸⁵ Idem, pp. 244-245.

⁸⁶ De aantekeningen van Bertha van der Leck-Teerink over haar man zijn ongedateerd gearhiveerd in het RKD. archief Bart van der Leck, inv.nr. 209.

wetenschappelijke proefnemingen door schifting of dispersie van wit licht.’⁸⁷ Hij vervolgt met een beschrijving van het ontstaan van kleur en wit licht die rechtstreek van Newton lijkt te zijn overgenomen. In de aantekeningen schrijft hij dat het ontstaan van kleuren een ontdekking is van de Engelse geleerde Judon rond 1660.⁸⁸ In zijn eerste artikel in *De Stijl* schrijft Van der Leek dat primaire kleur directe beelding is van het licht. Dit kan gezien worden als eenzelfde opvatting als die van Mondriaan en Goethe, namelijk dat de drie primaire kleuren, rood, geel en blauw, samengevoegd het licht beelden. Hij spreekt in zijn aantekeningen verder over de complementaire kleuren en over het aanwezig moeten zijn van alle primaire kleuren, omdat dit bevorderlijk is voor een ‘aangename gewaarwording’. Daarnaast kent Van der Leek een symboolwaarde toe aan de kleuren. Hij associeert rood bijvoorbeeld met warm en blauw met koud. Zoals eerder in dit hoofdstuk genoemd is dit een relatief nieuwe interpretatie van kleur.

Waar de opvattingen bij Mondriaan en Van der Leek enigszins overeenkomen, omdat voor beide kleur ontstaat uit licht, is dit niet het geval bij Huszár en Van Doesburg. Van Doesburg gaat uit van drie secundaire kleuren, oranje, groen en violet, drie primaire kleuren, rood, geel en blauw en drie niet-kleuren, wit, zwart en grijs.⁸⁹ Van der Leek erkent weliswaar deze kleuren, maar gebruikt de secundaire kleuren niet. Van Doesburg blijft echter alle negen kleuren gebruiken en volgt niet de theorie dat kleur ontstaat uit wit licht, maar hij ziet kleur als fenomeen. De erkenning van de drie primaire kleuren komt overeen met Mondriaan en Van der Leek, maar Huszár houdt er andere ideeën op na als het gaat om het aantal primaire kleuren. Na het lezen van de theorieën van Ostwald raakt hij onder diens invloed.⁹⁰ Waar ook hij eerst drie primaire kleuren erkende veranderde dit in een theorie met een oneindig aantal kleuren. Bovendien pleit Huszár voor een standaardisering van kleur, omdat het de exactheid, controleerbaarheid en de universaliteit waarnaar gestreefd werd zou verhogen. Bovendien is het gebruik van pure, niet primaire, kleuren na te streven en dit wordt in de weg gezeten door het niet bestaan van gestandaardiseerde kleuren. Ostwalds theorie is overigens direct bekritiseerd door Van Doesburg, die in de kantlijn noteerde dat zijn theorie onzin is.

Binnen *De Stijl* bestond grote verdeeldheid over kleurtheorie en de primaire kleuren. In de praktijk kwam het werk van de verschillende kunstenaars weinig overeen en ook qua theorie lijken de kunstenaars niet op één lijn te liggen. Ondanks de verscheidenheid is kleur voor de Stijlkunstenaars van essentieel belang en bindt het hen wel degelijk. De stelling van Gage, dat het geloof in de primaire

⁸⁷ De definitie van kleur volgens Van der Leek staat opgeschreven in één van zijn aantekeningenschriftjes die ongedateerd zijn.

archief Bart van der Leek, inv.nr. 204.

⁸⁸ Hoogstwaarschijnlijk bedoelt Van der Leek Isaac Newton wanneer hij schrijft over Judon. Er is door mij nergens informatie gevonden over een Engelse geleerde met deze naam, maar Judon zou fonetisch schrift kunnen zijn voor Newton. Bovendien komt het jaartal grofweg overeen met de ontdekking van Newton.

⁸⁹ Gage 1993 (zie noot 7), p. 258.

Gage 1999 (zie noot 2), pp. 244-245.

⁹⁰ Gage 1993 (zie noot 7), p. 258.

Gage 1999 (zie noot 2), pp. 244-245.

Hoek 1982 (zie noot 54), p. 67.

kleuren de Stijlkunsteners bindt, kan worden beaamd. Toch kan het geen sterke band worden genoemd. De samenstelling van de kunstenaars die De Stijl vormden wisselde regelmatig. Van der Leek scheidde zich in 1918 af van De Stijl door te weigeren het eerste manifest van De Stijl te ondertekenen, om nooit uitgesproken redenen, en ook Huszár keert zich in dat jaar, weliswaar tijdelijk, tegen De Stijl.⁹¹ Dit is wellicht te wijten aan te grote verschillen in opvatting, waarbij visies op kleur niet over het hoofd kunnen worden gezien, omdat deze voor de Stijlkunsteners van essentieel belang blijken.

⁹¹ De directe reden voor het vertrek van Huszár bij De Stijl is onbekend, maar Mondriaan suggereert in een brief aan Van Doesburg, gedateerd 18 december 1918, dat Huszár De Stijl blijkbaar niet volstrekt genoeg vindt. Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 18 december 1918, archief werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

Over de eerste ontmoeting tussen Piet Mondriaan en Bart van der Leck is niets met zekerheid te zeggen. Kunsthistoricus Rudolf Oxenaar doet in zijn proefschrift, *Bart van der Leck tot 1920. Een primitief van de nieuwe tijd* uit 1976, de suggestie dat kunstkenner H.P. Bremmer of dominee H. van Assendelft een ontmoeting regelde in Den Haag, vlak voor de verhuizing van Van der Leck naar Laren op 14 april 1916.⁹² Zeker is dat Mondriaan en Van der Leck elkaar vlak na de verhuizing van de laatste naar Laren beter leerden kennen. Zo schrijft Mondriaan op 7 mei 1916 aan Van Assendelft dat hij heeft gebiljart met Van der Leck.⁹³

Dat het contact tussen de twee kunstenaars intensief en vruchtbaar was blijkt uit diverse archiefstukken in het RKD. Bertha van der Leck-Teerink schreef in haar aantekeningen over Van der Leck dat Mondriaan twee maal per week langs kwam om zijn theorieën en artikelen te bespreken met haar man.⁹⁴ Mondriaan hecht dus zeker waarde aan de visie van Van der Leck, zoals ook wel blijkt uit een brief van Mondriaan aan Bremmer, gedateerd 1 augustus 1916. Hierin zegt Mondriaan: “Ik weet niet of ik U reeds schreef dat het me goed deed in Van der Leck een man van streven in dezelfde richting aan te treffen.”⁹⁵ De band tussen Van der Leck en Mondriaan houdt echter niet lang stand. In 1918 breken de twee op professioneel vlak en met de terugkeer van Mondriaan naar Parijs is ook het einde ingeluid van de vriendschappelijke band.⁹⁶

De vraag rijst wat het contact in de periode 1916-1918 voor de kunstenaars heeft opgeleverd. Er zal worden gekeken wat de invloed van Van der Leck op Mondriaan is geweest, vooral op het kleurgebruik. Ook andersom zal worden gekeken hoe groot de invloed is geweest. Om hierover te kunnen oordelen zullen van beide kunstenaars de visies op kunst en kleur uiteen worden gezet. Al is de visie van Mondriaan net al uitgebreid aan bod gekomen. Ook zal aan de hand van beeldanalyse gekeken worden waar de oorsprong van het gebruik van de primaire kleuren voor beide kunstenaars ligt. Op deze manier kan een vergelijking worden gemaakt en kan de mate van invloed worden vastgesteld die Van der Leck moet hebben gehad in de ontwikkelingen van het kleurgebruik bij Mondriaan. De beschouwingen over de kunstenaars zullen zich vooral richten op de periode tot 1918, omdat na dat jaar het professionele contact tussen beide verwaterd.

⁹² Rudolf Oxenaar, *Bart van der Leck. Een primitief van de nieuwe tijd*, Den Haag 1976, p. 106.

⁹³ Joop Joosten, ‘Documentatie over Piet Mondriaan. 17 brieven van Piet Mondriaan aan Ds. H. Van Assendelft 1914-1919’, *Museumjournaal* 18 (1973) 5, p. 219.

⁹⁴ De aantekeningen van Bertha van der Leck-Teerink over Bart van der Leck, ongedateerd, archief Bart van der Leck, inv.nr. 209.

⁹⁵ Brief van Piet Mondriaan aan H.P. Bremmer, 1 augustus 1916, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 19.

⁹⁶ Zie hoofdstuk 2.3.

2.1 Bart van der Leck

Bart Anthonij van der Leck wordt geboren op 26 november 1876 te Utrecht.⁹⁷ Hij groeit op in een gezin met acht kinderen dat leefde in armoede. Van der Leck uit al op vroege leeftijd de wens in de kunst te gaan werken, maar vindt hierin geen bijval van zijn vader. De onenigheid tussen vader en zoon zal lang voortduren evenals de armoedige situatie, waarin hij zijn hele leven zal verkeren. Het is goed mogelijk dat de armoede van het gezin zorgde voor het gebrek aan intellectuele en culturele ontwikkeling, want Van der Leck is geen belezende man, zoals uit zijn weinige geschriften blijkt.⁹⁸ Zijn carrière in de kunstwereld begint hij in 1891 wanneer hij gaat werken op een glasschildersatelier waar hij zich het glasschilderen eigen maakt.⁹⁹ Van der Leck is een kunstenaar die buiten de Nederlandse grens weinig succes heeft gekend en vandaag de dag nog weinig bekendheid geniet. Over hem is ook relatief weinig gepubliceerd. Om een zo compleet mogelijk beeld te kunnen scheppen van de visie van Van der Leck op kunst en kleur zal worden vertrouwd op primaire bronnen, aanwezig in het RKD, en op enkele secundaire bronnen, waarbij het proefschrift van Oxenaar de leidraad vormt.

2.1.1 Gemeenschapskunst

Van der Leck heeft zijn visie op kunst gedurende zijn leven weinig in het openbaar geuit. De vroegste publicatie van zijn hand dateert uit 1904 en de laatste, een lezing, uit 1957.¹⁰⁰ Zijn twee bekendste artikelen zijn gepubliceerd in de eerste jaargang van *De Stijl* en gaan over het onderscheid tussen bouw- en schilderkunst en welke rollen zij beiden zouden moeten vervullen binnen de kunst in het algemeen.

Van der Leck heeft zijn hele carrière als kunstenaar hetzelfde doel voor ogen gehad. Bij de kunstenaar leeft vanaf het begin een sterk sociaal gevoel, wat niet alleen bepalend is geweest in de onderwerpkeuze, maar ook voor zijn streven, namelijk het creëren van een monumentale of gemeenschapskunst.¹⁰¹ Kunst moest een maatschappelijke functie hebben. In het begin van zijn carrière uit zich dit in de onderwerpkeuze, die getuigt van een sterk sociaal gevoel, bijvoorbeeld *De Ziekte* uit 1912 (afb.4). Van der Leck wil hiermee eenheid en saamhorigheid creëren. Er is omstreeks 1913 echter een verandering merkbaar in de manier waarop de maatschappelijke functie van kunst wordt geuit.¹⁰² Van der Leck wil zijn kunst letterlijk aan de maatschappij laten deelnemen, door het

⁹⁷ Oxenaar 1976 (zie noot 92), pp. 7-8.

⁹⁸ Idem, p. 20.

⁹⁹ Idem, p. 7.

¹⁰⁰ Bart van der Leck, 'Klaarhamer's meubelen', *Onze Kunst* 3 (1904) 2, pp. 73-78.

Bart van der Leck, lezing, 7 juni 1957.

Beiden herdrukt in: Transcriptie gepubliceerd in: Toos van Kooten, *Bart van der Leck. Een toepassend kunstenaar*, Otterlo 1994, pp. 130-131 en 169-170.

¹⁰¹ Cees Hilhorst, 'Bart van der Leck', in: Carel Blotkamp, Hans Esser, Sjarel ex e.a., *De Beginjaren van De Stijl. 1917-1992*, Utrecht 1982, p. 157.

¹⁰² Het jaartal 1913 is gebaseerd op een schilderij dat Van der Leck in dit jaar maakt, *Stilleven* (afb. 9). Dit is het eerste schilderij waarbij het onderwerp niet van een uitgesproken sociaal karakter is.

vooral met architectuur in verband te brengen.¹⁰³ Van der Leck gaat, naast schilderen, onder andere kleurontwerpen voor gebouwen, vloerkleden en keramiek maken. Het is in deze periode dat Van der Leck in aanraking komt met Van Doesburg, Mondriaan en Huszár, met wie hij *De Stijl* opricht in 1917. In de door Van der Leck in *De Stijl* gepubliceerde visie op kunst verkondigt hij het toekomstideaal waarin alle kunsten samen één vormen.

Wanneer Van der Leck in 1916 kennismakt met Mondriaan en later met Van Doesburg ontstaat bij hem als snel het idee voor een kunsttijdschrift, althans dit beweert hij in 1957, veertig jaar na het oprichten van *De Stijl*.¹⁰⁴ Onder redactie van Theo van Doesburg wordt in 1917 *De Stijl* opgericht. Van der Leck schrijft twee artikelen die in het eerste en vierde nummer van *De Stijl* worden gepubliceerd. Dit is de eerste keer dat Van der Leck aanstalten maakt om zijn visie op de kunst op schrift te stellen. Het schrijven ging hem niet gemakkelijk af, zoals blijkt uit een brief van Mondriaan aan Van Doesburg waarin staat dat Van der Leck langzaam schrijft.¹⁰⁵ Ook Van Doesburg stuurt Van der Leck in november 1917 een herinnering dat hij moet opschieten met zijn stuk.¹⁰⁶ In de gepubliceerde artikelen beschrijft Van der Leck zijn visie op kunst, die hij de rest van zijn leven zal blijven volgen, ondanks uiterlijke veranderingen in zijn werk.

Van der Leck schrijft dat schilderkunst zich in de loop der tijd heeft afgescheiden van de bouwkunst, maar dat zij altijd het ‘vlak’, dat door de bouwkunst wordt gecreëerd, als eindwens zal hebben.¹⁰⁷ De schilder- en bouwkunst zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en kunnen enkel in samenwerking architectuur vormen. De schilder zal op den duur haar terrein uitbreiden door de kleuren vormconceptie van het gebouw op te eisen. Het samengaan van deze kunsten en de beeldhouwkunst als toevoeging, om de werkelijke moderne architectuur te vormen, is echter een toekomstideaal. De bouwmeester bedeeft zichzelf, in de optiek van Van der Leck, te veel vrijheid toe door zich te begeven op het gebied van de schilder- en beeldhouwkunst.¹⁰⁸ Pas wanneer alle kunsten afzonderlijk van elkaar de uitdrukkingmiddelen zuiver doorvoeren zal de mogelijkheid ontstaan ze samen te voegen tot één geheel. Voor de schilderkunst houdt het zuiver doorvoeren van de uitdrukkingvormen in dat het individuele plaats moet maken voor een algemeen doel en dat zij moet beelden zonder ‘stemming’ weer te geven.¹⁰⁹ Ook moet de voorstelling zo minimaal mogelijk zijn en geen versiering bevatten. Om

¹⁰³ Toos Van Kooten, *Bart van der Leck. Een toepassend Kunstenaars*, Otterlo 1994, pp. 5-8.

¹⁰⁴ Bart van der Leck, ‘Lezing’, 1957. Gepubliceerd in: Van Kooten 1994 (zie noot 103), pp. 130-131.

Ook uit de aantekeningen van Bertha van der Leck-Teerink blijkt dat Van der Leck het idee had om en tijdschrift moet worden opgericht.

Aantekeningen Bertha van der Leck-Teerink, archief Bart van der Leck, inv.nr. 209.

¹⁰⁵ Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 21 mei 1917, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁰⁶ Brief van Theo van Doesburg aan Bart van der Leck, 21 november 1917, archief Bart van der Leck, inv.nr. 40.

¹⁰⁷ Bart van der Leck, ‘De plaats van het moderne schilderen in de architectuur’, *De Stijl* 1 (1917) 1 (oktober), pp. 6-7.

Met het vlak bedoelt Van der Leck het fysieke van het gebouw, de muren, vloeren etc.

¹⁰⁸ Bart van der Leck, ‘Over schilderen en bouwen’, *De Stijl* 1 (1918) 4 (februari), pp. 37-38.

Dezelfde visie wordt in 1916 al geuit in: Brief Bart van der Leck aan mevrouw Kröller-Müller, 18 december 1916, archief Bart van der Leck, inv.nr. 180.

¹⁰⁹ Van der Leck 1917 (zie noot 107), pp. 6-7.

tot dit punt te komen moet het lichamelijke worden vernietigd om plaats te maken voor enkel ruimte, licht en verhouding, om zo ruimtelijke vlakheid te beelden. Deze visie op kunst is lastig te begrijpen, zo ondervond ook mevrouw Krölller-Müller, van wie Van der Leck een toelage ontving in ruil voor enkele kunstwerken. Mevrouw Krölller-Müller mist stemming in het werk, die zij bij Mondriaan wel ziet.¹¹⁰ Bij Van der Leck lijkt abstractie enkel als feit te worden weergegeven en dit is niet genoeg in de kunst. Hierop antwoordt Van der Leck dat bij hem alles afhangt van het noodlot.¹¹¹ Stemming, fascinatie en illusie moeten, volgens Van der Leck, worden vermeden en ‘monumentale klaarte’ is het enige dat van belang is. Het monumentale is vrij van iedere stemming en fascinatie.

De bovengenoemde opvattingen zijn het beste uit te leggen aan de hand van de werkwijze van Van der Leck. Van der Leck gaat altijd uit van een op de werkelijkheid gebaseerd onderwerp. In een schets geeft hij dit onderwerp natuurgetrouw weer. Vervolgens maakt hij enkele schetsen waarin de voorstelling wordt geabstraheerd. Hierop volgt de destructie van de voorstelling, waardoor enkel vlakke kleur overblijft. In het laatste stadium wordt de vlakke kleur omgewerkt tot blokken of geometrische figuren die horizontaal, verticaal en diagonaal worden weergegeven. Op deze manier wordt het lichamelijke, dat in stadium één nog aanwezig is, vlak.¹¹²

In 1918 noemt Van der Leck de moderne kunstenaars ‘primitieven van den nieuwe tijd’, omdat het moderne schilderen nu wellicht nieuw is, maar dat er nog vele veranderingen plaats zullen moeten vinden om de nieuwe tijdsgeest te kunnen vatten.¹¹³ In 1957 zegt Van der Leck op een lezing dat zijn idee van zijn ‘eenheidsvorm’ van schilderij en interieur door middel van vlakke kleur en veralgemeniseerde vorm de basis vormt voor een nieuwe beweging, De Stijl, en dat anderen zijn ideeën zonder na te denken hebben overgenomen, waardoor ze verkeerd geïnterpreteerd zijn.¹¹⁴ Omdat Van der Leck dit in 1918 al opmerkte heeft hij relatief snel De Stijl verlaten, om zich op zijn eigen ideaal te richten. Volgens Bertha van der Leck-Teerink verliet Van der Leck De Stijl, omdat hij slechts een nieuwe vorm van schilderen wilde vinden, zonder zijn idealen en de realiteit uit het oog te verliezen.¹¹⁵ De andere Stijlkunstenaars zochten naar hele andere ‘werkvormen’ en dit stond Van der Leck tegen. Van der Leck zegt echter in 1957 dat zijn ideaal, de eenheidsvorm, nog niet gerealiseerd is en dat het nog wel een tijdje zal duren voor dit zal gebeuren.

Geconcludeerd kan worden dat Van der Leck een heldere visie op kunst en een duidelijk streven kent. Kunst en leven zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en dit moet tot uitdrukking

Het doel van Van der Leck is een zo algemeen mogelijke weergave van voorstellingen. Hierbij wordt individuele expressie, ook stemming genoemd, vermeden.

¹¹⁰ Brief mevrouw Krölller-Müller aan Bart van der Leck, 18 oktober 1916, archief Bart van der Leck, inv.nr. 91.

¹¹¹ Brief Bart van der Leck aan mevrouw Krölller-Müller, ongedateerd, archief Bart van der Leck, inv.nr. 180.

¹¹² Brief Bart van der Leck aan mevrouw Krölller-Müller, ongedateerd, archief Bart van der Leck, inv.nr. 180.

¹¹³ Van der Leck 1918 (zie noot 108), pp. 37-38.

¹¹⁴ Van der Leck 1957 (zie noot 104).

Van der Leck gaat niet verder in op de verkeerde interpretatie van zijn ideeën door de andere Stijlkunstenaars.

¹¹⁵ Aantekeningen Bertha van der Leck-Teerink, archief Bart van der Leck, inv.nr. 209.

Van der Leck verloor de realiteit nooit uit het oog, terwijl de andere Stijlkunstenaars juist bezig waren de werkelijkheid te verlaten door op zoek te gaan naar een manier om het universele te beelden.

komen in een directe plaatsing van kunst in het leven, door de samenvoeging van alle kunsten tot een eenheid.

2.1.2 Kleur

Met de schilderijen *De storm* en *Havenarbeid* uit 1916 slaat Van der Leck een nieuw pad in (afb. 5 en 6). De voorstelling is, evenals voorheen, herkenbaar, maar de veralgemenisering in zijn werk is verder doorgevoerd. Daarnaast is het kleurgebruik gereduceerd tot enkel de primaire kleuren, met toevoeging van zwart en is de voorstelling tegen een witte achtergrond. Van der Leck bewandelt zijn leven lang een eenzame weg.¹¹⁶ Het is niet zozeer zijn streven naar gemeenschapskunst dat hem een eenling maakt, maar de uitvoering van dit streven.¹¹⁷ Zijn stijl, realistisch met veralgemeniseerde figuren en voorstellingen, kent in de jaren voor 1916 al geen voorgangers of navolgers en ook de in 1916 genomen stap van de nog verder doorgevoerde abstrahering in combinatie met de reductie van kleur tot primaire kleuren is er één van een eenling. Van der Leck heeft, gezien zijn positie als eenling, dan ook veel moeite gehad met de ontwikkelingen, zoals hij zelf toegeeft in een brief aan mevrouw Kröller-Müller.¹¹⁸ Van der Leck krijgt in 1916 echter waardering van Stijlkunstenaars als Mondriaan, Van Doesburg en Huszár.¹¹⁹ Zo omschreef Stijlkunstenaar Gerrit Rietveld Van der Leck als groots colorist en als één van de grootste schilders, wat volgens hem helaas niet wordt erkend.¹²⁰ De vraag rijst waarom Van der Leck kiest voor het gebruik van primaire kleuren en waar dit zijn oorsprong kent.

‘Licht- en ruimtebeelding’ zijn volgens Van der Leck de belangrijkste taken van de schilder.¹²¹ Licht- en ruimtebeelding kunnen niet letterlijk op het vlak worden weergegeven en kennen daarom in de schilderkunst hun gelijke in kleur en verhouding. Hiermee zegt Van der Leck dat voor hem kleur de zichtbare en tastbare weergave van het licht is. Van der Leck maakt echter een duidelijk onderscheid tussen kleur en primaire kleur. Waar kleur beelding van het licht is, is primaire kleur directe beelding van het licht. Hiermee kent hij de primaire kleur een belangrijker rol toe dan de overige kleuren. Deze visie op kleur wordt bevestigd in de aantekeningenschriften van Van der Leck, waarin staat dat hij de

¹¹⁶ Oxenaar 1976 (zie noot 92), pp. 57-58 en 87.

¹¹⁷ Van der Leck werkte in de schildertrant van de kunstenaar Antoon Derkinderen, die ook streefde naar een gemeenschapskunst. Derkinderen vond zijn onderwerpen echter veelal in religieuze onderwerpen en maakte vooral wandschilderingen.

Meer over Derkinderen is onder andere te lezen in: Bettina Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*, Den Haag 1955, pp. 187-229.

¹¹⁸ Brief Bart van der Leck aan mevrouw Kröller-Müller, 18 december 1916, archief Bart van der Leck, inv.nr. 178.

¹¹⁹ Het gebruik van enkel primaire kleuren komt op dat moment in 1916 nog niet voor. In het suprematisme, ook gekenmerkt door het gebruik van grote kleurvlakken, maakten kunstenaars ook gebruik van de secundaire kleuren paars, groen en oranje.

Oxenaar 1976 (zie noot 92), pp. 104-105.

¹²⁰ Brief Gerrit Rietveld aan mevrouw Van Leeuwen, 1951, archief Bart van der Leck, inv.nr. 127.

¹²¹ Van der Leck 1917 (zie noot 107), pp. 6-7.

theorie van Judon volgt en dat de kleuren rood, geel en blauw, samenvallend in één punt wit licht vormen.¹²²

In de eerder aangehaalde lezing uit 1957 zegt Van der Leck bovendien dat kunst “een veralgemeende reële vormgeving in essentiële objectieve waarde” moet zijn.¹²³ Dit geldt ook voor kleur, die veralgemeend tot drie enkelvoudige kleuren tegen een witte achtergrond de essentiële reële waarden vormen, waarbij kleurvermenging of nuances komen te vervallen. Van der Leck vervolgt: “Met deze reëel objectieve waarde kan nu alle schildering worden gemaakt, omgezet uit de natuurvormen, die eigenlijk schilderkundig chaotisch zijn en in strijd met het wezen van het vlak.”¹²⁴ Deze omschrijving van zijn werkwijze laat zien dat Van der Leck vorm en kleur terugbrengt tot het hoogstnoodzakelijke, om zo op een algemene of universele manier voorstellingen weer te geven. Hierbij is het van belang te vermelden dat de primaire kleur die Van der Leck kiest voor een element wel zo dicht mogelijk bij de natuurlijke kleur ligt.¹²⁵

Het is niet vreemd, gezien de status die Van Der Leck toekent aan primaire kleur, dat hij enkel de primaire kleur toepast in zijn schilderkunst vanaf 1916, maar waar ligt de oorsprong van dit idee? Van der Leck zelf geeft 1903-04 aan als de jaren waarin de eerste stappen worden gezet naar het gebruik van enkel de primaire kleuren.¹²⁶ In die jaren wordt hij sterk beïnvloedt door Derkinderen en Toorop, die ook het ideaal van een gemeenschapskunst kenden.¹²⁷ Daarnaast was de invloed van de Egyptische schilderkunst groeiende onder Nederlandse kunstenaars en ook Van der Leck is dit niet ontgaan, zoals *De korenoogst* uit 1904 duidelijk laat zien (afb. 7). De strakke contourlijnen, weinig perspectief en vlakke kleur zijn kenmerken voor het werk van Van der Leck in deze periode, maar ook later. De primaire kleuren die Van der Leck toepast in *De korenoogst* zijn opvallend. Van der Leck mengt de kleuren echter en gebruikt bovendien in ander werk ook secundaire kleuren. Naar eigen zeggen zijn het Van der Lecks eerste tekenen van de latere consequenties van zijn werk en is hij zich hier bewust van, maar hieraan kan worden getwijfeld, omdat deze uitspraak stamt uit 1957 en de kunstenaar terugblijkt. Zijn beeld zal gekleurd zijn en niet objectief.¹²⁸

Een meer waarschijnlijke herkomst van Van der Lecks opvattingen over kleur is te vinden in een nooit gepubliceerd artikel over glasschilderkunst in 1905.¹²⁹ Ook Oxenaar ziet in dit artikel gelijkenissen met zijn latere opvattingen.¹³⁰ Van der Leck schrijft over glasschilderen dat kleuren

¹²² Met Judon bedoelt Van der Leck waarschijnlijk Newton (zie noot 88).

Aantekeningenschriften Bart van der Leck, ongedateerd, archief Bart van der Leck, inv.nr. 204.

¹²³ Citaat afkomstig uit: Van der Leck 1957 (zie noot 104).

¹²⁴ Citaat afkomstig uit: Ibidem.

¹²⁵ Hilhorst 1982 (zie noot 101), p. 161.

¹²⁶ Van der Leck schreef dit in 1957. De originele bron is niet geraadpleegd.

Oxenaar 1976 (zie noot 92), p. 18.

¹²⁷ Hilhorst 1982 (zie noot 101), p. 158

¹²⁸ Van der Leck 1957 (zie noot 104).

¹²⁹ Bart van der Leck, ‘Een inleiding tot het glasschilderen aan den Amsterdamschen Beursbouwmeester H.P. Berlage’, 1905, niet gepubliceerd.

Herdruckt in: Van Kooten 1994 (zie noot 103), pp. 170-175.

¹³⁰ Oxenaar 1976 (zie noot 92), pp. 29-30.

ongelijke straalkracht kunnen hebben wanneer het licht door het glas valt en dat staat harmonie in de weg. De kleuren van een raam, en daarmee het raam op zich, moet als één geheel de lichtopening vullen en daarnaast naadloos aansluiten bij het platte vlak van de muur en de architectuur op zich. Van belang hierbij is dat het lijnenspel op afstand wordt gehouden.

Kleur heeft voor Van der Leck altijd in verband gehouden met licht, gezien zijn werkzaamheden als glasschilder. De opmerking dat een raam een harmonisch kleurenspeel moet vormen dat binnen de architectuur valt kent overeenkomsten met zijn artikelen in *De Stijl*. Kleur staat dan nog steeds in verband met licht en het vormen van een eenheid door middel van kleur en verhouding, die bovendien passen binnen de architectuur, is van groter belang dan ooit tevoren. Uit de uitspraken uit 1905 kan geconcludeerd worden dat Van der Leck toen al bewust bezig was met kleur en de inpassing van in dit geval een raam in de architectuur. Hieraan wordt in 1917 nog wel het principe van destructie van de natuurlijke vorm toegevoegd.¹³¹

Ook zijn ontwikkeling als schilder houdt verband met zijn glasschilderervaringen. Van der Leck heeft een voorkeur voor zware contourlijnen en felle contrastkleuren.¹³² Gedurende de jaren die volgen worden figuren meer veralgemeniseerd en bovendien grover opgezet. In 1910 volgt een belangrijk inzicht. Van der Leck werkt in 1910 aan het schilderij *Het uitgaan van der fabriek* (afb. 8) en schrijft aan zijn verloofde Bertha:

“Ik geloof dat ik eigenlijk meer naar een groot decoratief werk ga, en meer neiging heb om primaire kleur vlak en vol te leren uitzetten, dan dat ik zal gaan werken op lichtspel en speciale lichtwerking. – Ik zoek naar diepte en rust in volle klare tegenstellingen en natuurlijk dwaal je in ‘t eerst telkens af. – Ik heb dit dan ook niet op een papiertje staan, maar als ik nu over mijn werk denk zie ik in ‘t geen ik gemaakt heb dat dat er in wil levend worden.”¹³³

Dit citaat is de vroegst bekende bron waarin Van der Leck de richting van primaire kleur in zijn werk voorspelt. Dat het nog zes jaar zal duren voor hij dit principe kan toepassen heeft volgens Oxenaar te maken met “onzekerheden op het gebied van ruimte en vorm.”¹³⁴ Deze opvatting is waarschijnlijk, omdat harmonie in het werk van Van der Leck belangrijk is. Wanneer hij zou schilderen in primaire kleuren in bijvoorbeeld *Het uitgaan van de fabriek* zou het schilderij onharmonisch overkomen door onder andere de achtergrond en de drukke voorstelling. Met de steeds verder doorgevoerde veralgemenisering van de figuren, het steeds verder terugdringen van het perspectief, het invoeren van de witte achtergrond in *De ziekte* uit 1912 (afb. 4), het plaatsen van attributen los in de ruimte in

¹³¹ Ibidem.

¹³² Idem, p. 33.

¹³³ Citaat overgenomen uit: Idem, p. 54.

Origineel: Brief van Bart van der Leck aan Bertha Teerink, ongedateerd (1910), archief Bart van der Leck, inv.nr. 373.

¹³⁴ Citaat afkomstig uit: Oxenaar 1976 (zie noot 92), p. 55.

Stilleven uit 1913 (afb. 9) en uiteindelijk het opheffen van de contourlijn in *De storm* uit 1916 (afb. 5) worden de onzekerheden over vorm en ruimte langzaam maar zeker opgelost en kan Van der Leck eindelijk de al zo lang beoogde primaire kleuren toepassen, terwijl het harmonisch evenwicht gewaarborgd wordt. Hierbij is het van belang te melden dat Van der Leck in kleurontwerpen voor interieurs deze stappen sneller maakte en in 1912, in zijn eigen woning, tot een compleet wit interieur met primaire kleuraccenten kwam.¹³⁵ Hiervan is helaas geen bewijs overgeleverd en het is ook niet bekend of de andere Stijlkunstenaren op de hoogte waren van deze vroege toepassing van de primaire kleuren door Van der Leck.

In het werk van Van der Leck zijn vele ontwikkelingen zichtbaar die leiden tot het doel dat hij sinds lange tijd voor ogen had, namelijk met zo min mogelijk middelen de realiteit uit te beelden. De oorsprong van zijn kleuridee dat kleur en licht samen gezien moeten worden ligt bij de theorie van Newton, maar ook bij zijn werkzaamheden als glasschilder. De contrasterende primaire kleuren die tegen een neutrale achtergrond worden geplaatst hebben veel weg van de manier waarop glasschilderingen werden gemaakt. Bovendien zijn de kleuren in glasschilderingen vlak en dat verklaart ook de wil van Van der Leck om kleur vlak weer te geven in zijn schilderijen, zo vroeg als in 1904. In 1910 uit Van der Leck de wens enkel primaire vlakke kleur te gebruiken, maar de wil om een harmonisch geheel te creëren weerhoudt hem hiervan tot 1916. Zijn achtergrond als glasschilder in de periode 1891-1899 lijkt hem te hebben gevormd voor de rest van zijn leven.

2.2 Piet Mondriaan

Pieter Cornelis Mondriaan wordt geboren in 1872 in Amersfoort, maar zijn leven zal gekenmerkt zijn door verschillende verhuizingen in binnen- en buitenland. Mondriaan toont al vroeg interesse voor de kunst, mede gevoed door zijn oom, kunstenaar Frits Mondriaan, en gaat na het behalen van zijn onderwijsakte tekenen in Amsterdam naar de Rijksacademie. Hier komt Mondriaan er al snel achter dat het figuurtekenen hem niet ligt en gaat zich meer richten op de natuur. Dit motief blijft hij in zijn figuratieve periode toepassen, maar ook in de eerste abstracte jaren zullen motieven uit de natuur terug blijven komen in zijn werk. Het was Mondriaans wens om door middel van zijn theorie mensen te overtuigen van het universele. Dit in tegenstelling tot Van der Leck, die niet met woorden, maar kunst een gevoel van eenheid wilde uitdragen. Over deze theorieën en de vertaling ervan op doek is veel gepubliceerd en Mondriaan is als één van de pioniers van het modernisme uitgegroeid tot één van de belangrijkste twintigste-eeuwse kunstenaars.

2.2.1 Het universele

Kunsthistoricus Hans Jaffé omschreef het leven van Mondriaan als een dienend leven, waarin slecht één ding van belang was, namelijk het “al schilderend verwezenlijken van de denkbeelden die tijdens

¹³⁵ Idem, p. 72.

de loopbaan van de schilder steeds vaster vorm hebben aangenomen.’’¹³⁶ Mondriaans privéleven stelde weinig voor in de periode 1916-1920.¹³⁷ Hij ontving weinig bezoek en sloot zich, zeker na zijn terugkeer naar Parijs in 1919, het liefst alleen op in zijn atelier. Dit beeld wordt bevestigd in een brief die Mondriaan op 6 september 1919 schrijft aan goede vriend Willy Wentholt.¹³⁸ Mondriaans eerste pogingen zijn theorie onder woorden te brengen stammen uit omstreeks 1912, maar pas in 1917 worden zijn artikelen voor het eerst gepubliceerd in *De Stijl*.¹³⁹ Mondriaans theorieën zijn zeer complex en over de interpretatie bestaat discussie.

Mondriaans kunstenaarschap is gekenmerkt door het steeds verder willen doorvoeren van zijn visie op kunst en het leven in zijn werk. Zijn doel is het zuiveren van de beeldtaal om zo de hogere werkelijkheid, het universele, te kunnen uitbeelden¹⁴⁰. Dit doel heeft Mondriaan in 1914 al voor ogen wanneer hij Bremmer schrijft dat hij algemene schoonheid wil beelden door composities te maken met lijnen en kleurcombinaties op een plat vlak.¹⁴¹ Om de waarheid, wat hij later het universele zou noemen, zo dicht mogelijk te benaderen moet de voorstelling zo ver mogelijk geabstraheerd worden. Op deze manier komt de kunstenaars het dichtst bij het fundament der dingen, dat echter nog altijd een uiterlijk fundament is.

Mondriaan schrijft dat de werkelijk moderne schilder zich ervan bewust is “dat de schoonheidsontroering kosmisch, universeel is.’’¹⁴² Hiermee bedoelt Mondriaan dat de werkelijke schoonheid datgene is wat achter alles schuilgaat, het universele. Het betreft niet de uiterlijke verschijning van de natuurvormen, want die is gekarakteriseerd door individuele eigenschappen.¹⁴³ Al het individuele moet worden uitgebannen, waardoor enkel abstractie van vorm en kleur overblijft; de rechte lijn en de primaire kleur. Toen deze ‘beeldingsmiddelen’ gevonden waren ontstond de mogelijkheid tot exacte beelding van enkel verhouding, de essentie van schoonheidsontroering. Door de verhouding evenwichtig te maken ontstaat harmonie en eenheid, welke het mogelijk maken zo zuiver mogelijk te beelden.¹⁴⁴ Evenwichtige verhouding ontstaat door de afmeting, stand en waarde

¹³⁶ Citaat afkomstig uit: Hans Jaffé, *Een inleiding tot de kunst van Mondriaan*, Assen/Amsterdam 1959, p. 5.

¹³⁷ Idem, pp. 5-9.

¹³⁸ Mondriaan schrijft in deze brief dat hij het betreurt dat zijn eenzame bestaan in Laren zich voorzet in Parijs. Hij wil graag deel uit maken van de artistieke wereld aldaar, maar hij lijkt er niet voor gemaakt. Brief Piet Mondriaan aan Willy Wentholt, 6 september 1919.

Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 169.

¹³⁹ In de schetsboeken van Mondriaan zijn de eerste pogingen gevonden zijn theorie onder woorden te brengen. Twee van deze schetsboeken zijn herdrukt in: Welsh 1969 (zie noot 1).

Het eerste daadwerkelijk gepubliceerde artikel van Mondriaan betreft een reeks publicaties in de eerste jaargang van *De Stijl*: Piet Mondriaan, ‘De Nieuwe Beelding in de schilderkunst’, *De Stijl* 1 (1917-18) 1-12 (oktober-oktober).

¹⁴⁰ Het beelden van de hogere werkelijkheid, door Mondriaan het universele genoemd, is de basisgedachte van Mondriaans theorie en is terug te vinden in al zijn publicaties. Voor het eerst wordt dit idee echter gepubliceerd in zijn eerste artikel in *De Stijl*.

Piet Mondriaan, ‘De Nieuwe Beelding in de schilderkunst. Inleiding’, *De Stijl* 1 (1917) 1 (oktober), pp. 2-6.

¹⁴¹ Joop Joosten, ‘documentatie over Mondriaan. 26 brieven van Piet Mondriaan aan Lodewijk Schelfhout en H.P. Bremmer 1910-1918’, *Museumjournaal* 13 (1968) 4, pp. 211-212.

¹⁴² Citaat afkomstig uit: Mondriaan 1917 (zie noot 139), p. 2.

¹⁴³ Idem, pp. 2-6.

¹⁴⁴ Voor Mondriaans opvattingen over harmonie zie hoofdstuk één.

van de rechte lijn en het rechthoekige kleurvlak. De rechte lijn kan horizontaal en verticaal verschijnen. Zij zijn tegendelen, een tweeheid, waarbij de horizontale lijn de stof en het uiterlijk belichaamt en de verticale lijn de geest en het innerlijke. Door het aan elkaar grenzen van horizontale en verticale lijnen ontstaat er een eenheid uit de tweeheid die stof en geest vormen, met als directe consequentie het rechthoekige vlak. Anders gezegd is het doel van de nieuwe kunst, door Mondriaan Nieuwe Beelding gedoopt, universele schoonheid te beelden, die zich uit in een harmonische compositie in evenwichtige verhouding opgebouwd uit rechte lijnen en rechthoekige kleurvlakken in primaire kleuren.¹⁴⁵

Mondriaan omschrijft de schilderkunst als ‘abstract-reëel’. Ze staat tussen het absoluut abstracte van de gedachte en het concreet-reële van de tastbare realiteit in. Door een proces waarin het reële ‘tot bepaaldheid gesteld’ wordt ontstaat een verinnerlijkt, universeel, beeld dat tot uitdrukking komt in de abstract-reële schilderkunst.¹⁴⁶ Zowel vorm en kleur worden tot bepaaldheid gesteld.¹⁴⁷ Bij vorm is dat de rechte lijn, zoals hierboven beschreven. Bij tot bepaaldheid gestelde kleur is de natuurlijke kleur herleid tot primaire kleur, wordt de kleur vlak gemaakt en wordt de kleur afgesloten door de rechte lijn, zo verschijnt kleur als eenheid van rechthoekige vlakken. Bovendien verschijnt kleur in de schilderkunst als grondkleur, vrij van iedere individuele sensatie. Het abstracte werk dat Mondriaan hieruit creëert gaat tot tenminste 1919 uit van realistische onderwerpen.¹⁴⁸

Volgens Mondriaan kan niet iedere kunstdiscipline dit principe even goed tot uitdrukking kan brengen. Iedere kunst moet zijn eigen uitdrukkingmiddel zien te vinden om dit doel te bereiken.¹⁴⁹ Daarbij moet een kunst niet beoordeeld worden vanuit de uitdrukkingmiddelen van een andere kunst, maar als op zichzelf staand en tegenover een andere kunst. Mondriaan ziet geen samenhang tussen de kunsten en beschouwt de schilderkunst als belangrijkste kunst. Mondriaan ziet in 1917 de mogelijkheid tot zuivere doorvoering van de exacte verhouding enkel in de schilderkunst, omdat de beeldingsmiddelen verhouding kunnen beelden door stand, zonder vorm of schijn van vorm. Dit houdt de plaatsing van het kleurvlak en lijn op het doek in. Vorm wordt herleidt tot de horizontale en verticale lijn en kleur wordt herleidt tot de primaire kleuren. Dit is ook de reden waarom schilderkunst abstract is en ontdaan van al het uiterlijke of individuele. Enkele maanden later lijkt Mondriaan zijn mening bij te stellen als hij in januari 1918 in *De Stijl* schrijft dat wanneer een schilder geen rekening

¹⁴⁵ De term ‘Nieuwe Beelding’ is afgeleid van een boek van Mathieu Schoenmaekers, een theosoof die Mondriaan destijds persoonlijk kende, zie hoofdstuk één. Schoenmaekers 1915 (zie noot 73).

¹⁴⁶ ‘tot bepaaldheid gesteld’ is terminologie van Mondriaan. Wanneer iets tot bepaaldheid is gesteld heeft het niet meer de uiterlijke verschijningsvorm van de tastbare werkelijkheid, maar een universele verschijningsvorm opgebouwd uit de evenwichtige verhouding van de beeldingsmiddelen.

¹⁴⁷ Mondriaan 1918 (zie noot 62), pp. 29-31.

¹⁴⁸ Mondriaan schrijft in 1919 in een brief aan Van Doesburg dat hij bezig aan een ding gebaseerd op een sterrenlucht.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 18 april 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁴⁹ Mondriaan 1917 (zie noot 139), pp. 2-6.

houdt met zijn omgeving het schilderij onharmonisch zal ogen.¹⁵⁰ Toch worden de kunsten nog lange tijd afzonderlijk van elkaar gezien door Mondriaan en de Nieuwe Beelding is ook niet zuiver toepasbaar op andere kunst disciplines dan de schilderkunst. Dit verandert in 1919, wanneer Mondriaan terugverhuist naar Parijs en bij de inrichting van zijn atelier tot de conclusie komt dat de Nieuwe Beelding in een vertrek van een gebouw best mogelijk is.¹⁵¹ In het pamflet *Le Néo-plasticisme* verkondigt hij dan ook dat de theorie van het neoplasticisme, dat de term Nieuwe Beelding vervangt, toepasbaar is op alle kunsten.¹⁵²

Het willen beelden van het universele in de schilderkunst is volgens Mondriaan echter niets nieuws.¹⁵³ Alle historische stijlen vertonen het streven naar het beelden van het universele. De manier waarop dit getracht wordt te bereiken, de stijl van de tijd, is afhankelijk van de verhouding van de tijdgeest tot het universele. Anders gezegd is de mate waarin het universele tot uiting wordt gebracht afhankelijk van de staat waarin de evolutie van de mens zich bevindt. Deze vergelijking met de evolutie van de mens doet theosofisch aan. Over de rol van de theosofie in de theorievorming van Mondriaan bestaat veel discussie. Volgens kunsthistorica Martine Bax probeert Mondriaan de wetten van de kunst te koppelen aan de grondgedachten van de theosofie, maar kunsthistorica Els Hoek twijfelt aan de invloed van de theosofie, omdat Mondriaan zijn ideeën voor zijn kennismaking met Schoenmaekers al zou hebben vormgegeven.¹⁵⁴ Ook kunsthistoricus Michael White is voorzichtig met het toeschrijven van een grote rol aan de theosofie. Volgens White ontwikkelt Mondriaan zijn theorie om de theosofie uit te dagen en te overwinnen.¹⁵⁵

Wanneer Mondriaans artikelen worden gelezen is het echter waarschijnlijk dat de theosofie een grote rol heeft gespeeld in de carrière van de kunstenaar. Mondriaan verwijst vaak naar een bewustwordingsproces bij de mens waardoor het mogelijk wordt het universele achter alles te zien.¹⁵⁶ Dit proces vertoont veel overeenkomsten met de initiatie van Steiner, naar wie Mondriaan bovendien verwijst in één van zijn artikelen.¹⁵⁷ Ook verwijst Mondriaan naar de filosoof Baruch Spinoza, wiens geschriften een belangrijke bron zijn voor Nederlandse kunstenaars geïnspireerd door de theosofie.¹⁵⁸ Bovendien schrijft Mondriaan in een artikelenreeks 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' over eenheid die gevormd wordt uit het samengaan van stof en geest. Dit is het universele, maar in onder

¹⁵⁰ Mondriaan 1918 (zie noot 62), p. 31.

¹⁵¹ Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 4 december 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁵² Mondriaan 1921 (zie noot 69).

¹⁵³ Piet Mondriaan, 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst. De Nieuwe Beelding als stijl', *De Stijl* 1 (1917) 2 (december), pp. 13-18.

¹⁵⁴ Bax 2004 (zie noot 50), pp. 219-220.

Hoek 1982 (zie noot 54), p. 59.

¹⁵⁵ Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester 2003, pp. 20-22.

¹⁵⁶ Ibidem.

Het tweede artikel in de reeks 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' is gewijd aan stijl en aan de evolutie van de kunstenaar en uiteindelijk de massa tot bewustwording van het universele in het leven.

¹⁵⁷ Piet Mondriaan, 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst. VII. Van het natuurlijke tot het abstracte, d.i. van het onbepaalde tot het bepaalde. (I)', *De Stijl* 1 (1918) 8 (juni), p. 90

¹⁵⁸ Bax 2004 (zie noot 50), p. 44.

andere de theosofische leer van Blavatsky, *De geheime leer*, wordt dit ‘het Éne’ genoemd.¹⁵⁹ De invloed van Blavatsky wordt bevestigd in een brief aan Van Doesburg waarin Mondriaan schrijft beïnvloed te zijn door Blavatsky en niet door Schoenmaekers.¹⁶⁰

De theorie van Mondriaan kent één basiskenmerk, namelijk het beelden van het universele om tot schoonheidsontroering te komen. Dit ideaal is duidelijk afgeleid van de theosofische leer. Het universele wordt bereikt door een compositie in evenwichtige verhouding; een harmonie van tegenstelling van kleur en lijn.¹⁶¹ Dit gaat gepaard met een bewustwordingsproces waarbij men zich moet gaan realiseren dat de uiterlijke verschijningsvorm van dingen een gesluerde is. Om het universele te beelden in de schilderkunst moeten dingen ontdaan worden van hun individuele eigenschappen en dit maakt dat de Nieuwe Beelding een abstracte kunstvorm is. Enkel de rechte lijn en vlakke primaire kleur volstaan bij het beelden van het universele door evenwichtige verhouding. Andere kunstvormen dan de schilderkunst beschikken niet over de mogelijkheid de beeldingsmiddelen zuiver te beelden of zij beschikken helemaal niet over de juiste beeldingsmiddelen. De schilderkunst is daarom in de ogen van Mondriaan de belangrijkste kunstvorm. In andere kunstvormen moet men op zoek naar de juiste beeldingsmiddelen om tot een soortgelijke beelding van het universele te komen.

2.2.2 Kleur

In de Nieuwe Beelding zijn kleur en vorm de beeldingsmiddelen waaruit een schilderij wordt opgebouwd. Kleur heeft dus een belangrijke rol in de schilderkunst voor Mondriaan. Om het universele te kunnen beelden moet kleur tot bepaaldheid gesteld worden, zoals hierboven is beschreven. Uiteindelijk blijven er drie primaire kleuren en drie niet-kleuren over waaruit een compositie moet worden opgebouwd. Mondriaan komt tot deze conclusie in zijn artikelen in *De Stijl*, maar heeft dit waarschijnlijk al eerder bedacht, aangezien zijn artikelenreeks in de eerste jaargang van het tijdschrift oorspronkelijk bedoeld was als boek.¹⁶² In hoofdstuk één is de visie van Mondriaan op kleur al uiteengezet en zijn ook de ontwikkelingen in het kleurgebruik behandeld. Daar zal dan ook niet verder op in worden gegaan.

Het is hier echter van belang op te merken dat Mondriaan al eerder de primaire kleuren heeft toegepast in zijn werk, hetzij met een ander doel dan vanaf 1916. In 1908 stond dematerialisatie van objecten centraal in het werk van Mondriaan. Dit past in de luministische en symbolistische schilderijstijl die Mondriaan toepaste en waarin hij geïnspireerd werd door onder andere Jan Sluyters (afb. 10). *Molen bij zonlicht* en *Rode Boom* uit 1908 zijn hiervan goede voorbeelden (afb. 11 en 12). Vervolgens volgt er in 1911 een schilderij waarin de theosofische leer direct wordt uitgedrukt op doek.

¹⁵⁹ Idem, p. 53.

¹⁶⁰ Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, ongedateerd, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25, briefnummer 38.

¹⁶¹ Piet Mondriaan, ‘Dialog over de Nieuwe Beelding’, *De Stijl* 2 (1919) 4 (februari), p. 37.

¹⁶² Brief van Piet Mondriaan aan Salomon Slijper, 3 mei 1916, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr.76.

Evolutie (afb. 2) is uitgevoerd in primaire kleuren. Volgens Schoenmaekers zijn rood, geel en blauw de enige kleuren en Mondriaan lijkt deze opvatting over te nemen. Expliciete uiting van theosofische waarden is echter een uitzondering in het werk van Mondriaan. In de Parijse periode van 1912 tot 1914 gebruikt Mondriaan weinig primaire kleuren. De kubistische schildertrend die Mondriaan volgt leidt tot het gebruik van veel grijs en bruintinten, maar af en toe is plaats voor primaire kleuren in pasteltinten. De veranderingen in het kleurgebruik vallen samen met de stijl waarin Mondriaan schildert. De kleur verlaat voor korte periode het werk van Mondriaan in 1914-1915, wanneer hij terugkeert naar Nederland. Hij past het plusminus motief toe, composities opgebouwd uit horizontale en verticale lijntjes. Dit maakt in 1916 plaats voor de kleurvlakken in primaire kleur, volgens de theorie van De Stijl.

2.3 Het resultaat van twee jaar vriendschap

Voor zowel Mondriaan als Van der Leck komt een lange weg van geleidelijke ontwikkelingen in 1916 tot een hoogtepunt. 1916 is ook het jaar waarin de kunstenaars elkaar ontmoeten en een intensieve vriendschap ontstaat. Bertha van der Leck-Teerink schrijft over het bezoek van Mondriaan twee maal in de week, waarin veel over kunst, vooral over de theorie van Mondriaan, gediscussieerd werd.¹⁶³ Het kan dus niet anders of Mondriaan en Van der Leck waardeerden elkaar als kunstenaars, hoewel de visies op kunst van beide kunstenaars erg ver uit elkaar liggen. Zoals hierboven beschreven kennen beide kunstenaars een compleet andere voorgeschiedenis en bovendien een ander ideaal. Van der Leck heeft zich ontwikkeld als een kunstenaar wiens doel de gemeenschapskunst is. In de toekomst zullen de afzonderlijke kunsten samensmelten en één geheel vormen, de architectuur. Nu ze nog los van elkaar bestaan moet de schilderkunst in dienst staan van het algemene en het individu uitbannen. Daarnaast moet stemming worden vermeden en monumentaliteit worden nagestreefd. Mondriaan kent dit streven niet. Waar Van der Leck een aards ideaal heeft, gaat het Mondriaan om de weergave van de hogere werkelijkheid achter het aardse, het universele. Hij staat in de traditie van de vrije schilderkunst en vindt dat alle kunsten strikt gescheiden moeten worden, waarbij de schilderkunst superieur is, omdat deze over de mogelijkheid beschikt het universele zo zuiver mogelijk weer te geven in evenwichtige verhouding, door middel van rechte lijn en kleur. Iedere associatie met de werkelijkheid dient vermeden te worden volgens Mondriaan. Primaire kleur is minder aan materie gebonden dan natuurlijke kleur en is daarom te prefereren. Daarbij komt dat in een compositie de primaire kleur geen emotie mag oproepen om het individu zoveel mogelijk uit te bannen. Hierin staat Mondriaan lijnrecht tegenover Van der Leck die de primaire kleur van een object of figuur zo veel mogelijk op de natuurlijke kleur laat gelijken. Toch zijn er ook overeenkomsten aan te wijzen. Zo hebben zij beiden een duidelijk utopisch toekomstbeeld voor ogen en zijn beide eenlingen te noemen. Mondriaan volgt

¹⁶³ Aantekeningen Bertha van der Leck-Teerink, archief Bart van der Leck, inv.nr. 209.

weliswaar populaire kunststromingen als het kubisme, maar haalt hier geen voldoening uit en gaat op zoek naar zijn eigen weg.

Ondanks tegenstrijdige idealen en visies ontstaat gedurende twee jaar een vriendschap die voor een groot deel gebaseerd is op kunst. De vraag rijst wat de invloed van beide kunstenaars op elkaar is geweest.

2.3.1 De invloed van Van der Leek op Mondriaan

Wat vaststaat is dat Van der Leek een eenling was en in zijn stijl geen voorgangers of medestanders kende voor hij de latere Stijlkunstenaars ontmoette. Mondriaan was de eerste met wie hij kennismakte in 1916, na zijn verhuizing naar Laren, en Van Doesburg en Huszár volgden snel.¹⁶⁴ Oxenaar schrijft dat Mondriaan en Van Doesburg in Van der Leek een man vonden die oplossingen had gevonden voor de juiste richting in de schilderkunst, die zij nog niet hadden gevonden.¹⁶⁵ Geen enkel document geeft uitsluitel over de mate van invloed die Van der Leek had op Mondriaan, maar dat Van der Leek invloed heeft gehad op Mondriaans werk staat vast.¹⁶⁶ In een artikel in het laatste nummer van *De Stijl*, in januari 1932, ter herinnering aan Van Doesburg die kort daarvoor was komen te overlijden, schrijft Mondriaan over zijn periode als Stijlkunstenaar. Hij schrijft dat zijn kubistische en schilderkunstige techniek beïnvloed zijn door de exacte techniek van Van der Leek. Met de exacte techniek bedoelt Mondriaan de harmonieuze eenheid gevormd door de vlakken en de primaire kleuren.

Er zijn enkele veranderingen in compositie merkbaar rond de periode dat Mondriaan en Van der Leek elkaar ontmoeten. Mondriaans wil om zijn kubistische composities steeds verder van de werkelijkheid te verwijderen leidt rond 1914-1915 tot het gebruik van enkel kleine horizontale en verticale lijntjes, een plusminus motief, zoals bij *Compositie 10 in zwart wit* uit 1915 het geval is (afb. 13). Op deze ontwikkeling volgt de ontmoeting tussen Mondriaan en Van der Leek en vindt er een verandering plaats in het werk van Mondriaan. De eerste werken waarin de invloed van Van der Leek zichtbaar is zijn de *Composities in kleur A* en *B* uit 1917 (afb. 14 en 15). In deze composities hebben de lijntjes plaats gemaakt voor rechthoekige kleurvlakjes die los in de ruimte tegen een witte achtergrond worden geplaatst. Afgezien van overeenkomsten in werkwijze met Van der Leek, door het los in de ruimte plaatsen van vormen/figuren tegen een witte achtergrond, is er een andere opvallende verandering gaande in het werk van Mondriaan. De kleurvlakjes worden weergegeven in de primaire kleuren, hetzij afgezwakt met grijs of wit tot kleuren van gelijke sterkte. Aangezien Van der Leek de enige kunstenaar was op dat moment met een dergelijk kleurgebruik moet het wel de invloed van Van der Leek zijn geweest die Mondriaan op dit pad bracht.

¹⁶⁴ Theo van Doesburg is samen met Huszár wezen kijken naar *Compositie 1916 no.4*, beter bekend als *Mijntriptiek*. Op 31 december 1916 schrijft hij hierover aan Van der Leek. Dit is bij mijn weten de eerste kennismaking met het werk van Van der Leek. Een persoonlijke ontmoeting is er dan nog niet geweest.

¹⁶⁵ Oxenaar 1976 (zie noot 92), p. 83.

¹⁶⁶ Piet Mondriaan, 'Homage to Van Doesburg', in: Holtzman 1993 (zie noot 3), pp. 182-183.

Naast de *Composities in kleur A* en *B* maakt Mondriaan in 1917 ook een *Compositie in lijn* (afb. 16), waarin het plusminus motief voorkomt. Op het eerste gezicht zou Van der Leek weinig invloed gehad moeten hebben, gezien het motief dat al enkele jaren voorkomt in het werk van Mondriaan. Uit een brief aan dominee Van Assendelft blijkt echter anders.¹⁶⁷ Mondriaan heeft samen met Van der Leek aan de compositie gewerkt. Het resultaat is een witter fond en ook de lijnen staan anders op het doek. Hieruit blijkt dat Mondriaan de mening van Van der Leek zeer waardeert. Bovendien helpt Van der Leek Mondriaan om tot een beter eindresultaat te komen.

Op 16 mei 1917 schrijft Mondriaan aan Van Doesburg dat hij weinig productief is geweest, maar dat zijn zoeken hem in een nieuw stadium heeft gebracht en hij nu verder kan werken.¹⁶⁸ In dat jaar maakt Mondriaan vijf *Composities met kleurvlakjes* (afb. 17, 19 en 20).¹⁶⁹ De invloed van Van der Leek in deze werken is direct zichtbaar, omdat Mondriaan ook in deze werken de kleurvlakjes in primaire kleur tegen een witte achtergrond plaatst. Één van de werken is een gouache (afb. 17), een techniek zelden gebruikt door Mondriaan, maar vaak door Van der Leek.¹⁷⁰ Bovendien laat Mondriaan in deze werken de lijnen weg uit de composities. Van der Leek is Mondriaan hierin voorgegaan. Het verdwijnen van de lijn uit het werk van Mondriaan is dan ook toe te schrijven aan de invloed van Van der Leek. Mondriaan zal dit kleurgebruik voortzetten, maar door zijn zoektocht naar evenwicht verandert zijn werkwijze spoedig. Hij schrijft op 27 februari 1918 aan Bremmer: “Kleurvakken op een vlak vormen voor mijn werk geen eenheid. Bij Van der Leek gaat dit wel, maar die werkt ook weer anders.”¹⁷¹ De ruimtelijkheid die Mondriaan creëert met de kleurvlakjes gaan vanaf die periode plaats maken voor composities met onregelmatige rasters, waardoor het achtergrondprobleem wordt opgelost. In 1921 schrijft Mondriaan aan de vrouw van Van Doesburg, Nelly van Doesburg, dat Van der Leek een fout maakte door de witte achtergrond te behouden.¹⁷² De overige Stijlkunstenaars hebben door middel van het grijs, zwart en wit de achtergrond opgeheven en daarmee de schilderkunst zuiverder gemaakt.

De vijf composities die Mondriaan in 1917 maakte zijn zichtbaar beïnvloed door Van der Leek. Mondriaan dacht een nieuwe geschikte werkwijze gevonden te hebben die hem dichterbij zijn ideaal zou brengen. In zekere zin is dit ook gelukt. Van der Leek heeft Mondriaan op het pad van de primaire kleuren gebracht en hiervan zou hij ook nooit meer afwijken.¹⁷³ De overige praktische

¹⁶⁷ Brief Piet Mondriaan aan dominee H. van Assendelft, ongedateerd, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 14.

¹⁶⁸ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 16 mei 1917, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁶⁹ Hoek 1982 (zie noot 54), pp. 63-64.

¹⁷⁰ Blotkamp 1995 (zie noot 4), pp. 102-103.

¹⁷¹ Brief Piet Mondriaan aan H.P. Bremmer, 27 februari 1918, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 19.

¹⁷² Brief Piet Mondriaan aan Nelly van Doesburg, 17 augustus 1921, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 26.

¹⁷³ Alhoewel John Gage hier anders over denkt. Gage vindt dat Mondriaan in 1920-21 werkt met groen in plaats van geel.

Gage 1993 (zie noot 7), p. 258.

toepassingen van Van der Leck stonden Mondriaan echter niet aan. De figuratie in het werk van Van der Leck werd door Mondriaan uit de weg gegaan en het gebruik van een witte achtergrond creëerde voor Mondriaan juist een nieuw probleem in plaats van een oplossing, namelijk dieptewerking. Van der Lecks rol in de praktische carrière van Mondriaan is een korte periode direct zichtbaar in de composities, maar beperkt zich op de lange termijn tot de toepassing van de primaire kleur. Een op het eerste gezicht kleine invloed van Van der Leck op Mondriaan, maar van groot belang aangezien Mondriaan mede om zijn kleurgebruik later wereldfaam zou verwerven.

Theoretisch gezien is Van der Leck ook van invloed op Mondriaan geweest. Mondriaan vindt in Van der Leck een man van hetzelfde streven en betreft hem direct bij de ontwikkeling van zijn theoretische geschriften. De rol van Van der Leck hierin is dermate groot dat hij veranderingen in de tekst voorstelt die Mondriaan ook uitvoert.¹⁷⁴ Welke veranderingen worden voorgesteld door Van der Leck is niet duidelijk. Dit kunnen zowel inhoudelijke als tekstuele veranderingen zijn.

De vriendschap tussen Mondriaan en Van der Leck is op enkele terreinen vruchtbaar geweest voor Mondriaan. Van der Leck is het voorbeeld voor Mondriaan in de laatste stap in een reeks van veranderingen in het kleurgebruik van de kunstenaar. De primaire kleuren verlaten zijn werk niet meer, maar zijn wel aan verandering onderhevig, omdat Mondriaan moeite heeft het evenwicht te vinden. Daarnaast waardeert Mondriaan de mening van Van der Leck zowel tijdens het verwoorden van zijn theorie als bij het aanpassen van een schilderij. Het is echter onwaarschijnlijk dat Van der Leck grote veranderingen in theorie bij Mondriaan teweeg heeft gebracht, gezien de kunstenaar al jaren eerder is begonnen met het ontwikkelen van deze theorie.¹⁷⁵ Van der Leck bracht Mondriaan op ideeën die hem hielpen verder te werken naar oplossingen voor het zo zuiver mogelijk weergeven van het universele. Zonder Van der Leck was Mondriaan wellicht een compleet ander pad ingeslagen en zouden wij hem wellicht herinneren als een compleet andere kunstenaar. Zou Mondriaan de weg naar de primaire kleuren dan wel gevonden hebben?

2.3.2 De invloed van Mondriaan op Van der Leck

Ook de invloed van Mondriaan op Van der Leck is van groot belang voor diens carrière. Deze invloed is duidelijker zichtbaar dan andersom. *De Storm* en *Havenarbeid* (afb. 5 en 6) zijn werken die Van der Leck maakte voor de ontmoeting met Mondriaan. De kunstenaar heeft zijn idee ver doorgevoerd door zijn compositie op te bouwen uit primaire kleur en vorm. De contourlijnen hebben zijn werk verlaten en de vormen doen geometrisch aan, maar de voorstelling blijft duidelijk herkenbaar. Het eerste werk waar de invloed van Mondriaan duidelijk in naar voren komt is het affiche dat Van der Leck ontwerpt voor de Volksuniversiteit 's Gravenhage in 1916 (afb. 21).¹⁷⁶ Van der Leck maakt hier enkel gebruik van zwarte lijnen die aaneengesloten de voorstelling van vier hoofden vormen. De manier van werken

¹⁷⁴ Aantekeningen Bertha van der Leck-Teerink, archief Bart van der Leck, inv.nr. 209.

¹⁷⁵ Brief van Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 21 mei 1917, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁷⁶ Hilhorst 1982 (zie noot 101), pp. 116-167.

heeft veel weg van Mondriaans plusminus motief (afb. 13). Groot verschil is echter dat Van der Leck ook de diagonale lijn toepast, en zal blijven toepassen.

In *Compositie 1916 no. 4*, beter bekend als *Mijntriptiek* (afb. 22) uit 1916, brengt Van der Leck de primaire kleur weer terug in de compositie. De voorstelling is enigszins herkenbaar en geïnspireerd op de reis van Van der Leck naar Noord-Afrika in 1914 in opdracht van Müller & co. Waar het bij Mondriaan de bedoeling was de werkelijkheid uit te bannen is dit bij Van der Leck niet het geval. De werkwijze van Van der Leck, waarbij hij door middel van verschillende schetsen een voorstelling steeds verder abstraheert, is ook hier van toepassing. Uit deze schetsen blijkt dat de geometrische vormen zijn afgeleid van mijnwerkers en de ingang van de mijn.¹⁷⁷ Wat Van der Leck aanspreekt in het werk van Mondriaan is het weinig expressieve karakter.¹⁷⁸ Van der Leck heeft bij de zoektocht naar een zo algemeen mogelijke weergave van dingen na de ontmoeting met Mondriaan een oplossing gevonden. De abstrahering wordt verder doorgevoerd en ook in de *Mijntriptiek* blijven alleen als lijnen aandoende vormen over. De smalle gekleurde vormen worden ook hier soms schuin afgesloten en op het doek geplaatst. In 1918 krijgen Mondriaan en Van der Leck hier onenigheid over.¹⁷⁹ Mondriaan bepleit dat rechthoekige stand van lijnen de enige mogelijkheid is om een evenwichtig geheel te creëren. Voor Van der Leck is rechtlijnigheid genoeg.

Een andere invloed van Mondriaan op Van der Leck is het toekennen van algemene titels aan schilderijen.¹⁸⁰ Vanaf de ontmoeting in 1916 geeft Van der Leck zijn werk titels mee als *Compositie 1916 no. 4*. Deze invloed houdt stand tot enige tijd na zijn vertrek uit de Stijlgroep. Hij gaat zijn werk dan titels toekennen die de voorstelling verklaren.

De geometrische verstrakking in het werk van Van der Leck en de algemene titels van de werken zijn toe te schrijven aan invloed van Mondriaan. Wanneer de geometrische vormen zijn intrede doen verandert zijn werk qua uiterlijk, maar Van der Leck blijft zijn eigen streven naar een gemeenschapskunst trouw. Daarnaast zal Van der Leck zijn werk niet verder abstraheren en blijft de voorstelling er altijd in te herkennen. In later werk zal Van der Leck nog meer gaan spelen met de vormen van de geometrische figuren en doen de meer verklarende titels hun intrede. Ook de invloed van Mondriaan op Van der Leck is dus van groot belang voor diens carrière.

2.3.3 *Van vriendschap tot breuk*

Wat opvalt aan de twee bovenstaande paragrafen is dat de wederzijdse invloed tussen de kunstenaars maar van korte duur is. Mondriaan experimenteert in 1917 met de kleurvlakjes, los in de ruimte geplaatst tegen een witte achtergrond en Van der Leck gaat in 1916 aan de slag met een affiche geïnspireerd op Mondriaans plusminus motief. Aan beide kanten kent de invloed van de ander een vrij

¹⁷⁷ Jaap Bremer, 'Mijntriptiek', in: Van Kooten 1994 (zie noot 103), pp. 45-47.

¹⁷⁸ Hoek 1982 (zie noot 54), p. 62.

¹⁷⁹ Brief Piet Mondriaan aan Bart van der Leck, ongedateerd (gedateerd in 1918 door Oxenaar), archief Werkgroep Mondriaan correspondentie, inv.nr. 25.

¹⁸⁰ Oxenaar 1976 (zie noot 92), p. 108.

directe weergave in het eigen werk, maar maakt al snel plaats voor een eigen interpretatie ervan. Mondriaan vindt een oplossing voor de dieptewerking in onregelmatige rasters, maar blijft bij de primaire kleuren. Van der Leck stapt van de geometrische vormen die lijken op lijnen over op grotere geometrische vormen waarbij de vorm variabel is.

Een korte, maar belangrijke wederzijdse beïnvloeding zorgt ervoor dat beiden zich verder kunnen ontwikkelen via hun eigen weg. De primaire kleur en geometrische vorm blijven immers in beide oeuvres bestaan tot het einde. De invloed blijft zichtbaar, maar de vriendschap duurt niet lang voort. De opvattingen van niet alleen Mondriaan en Van der Leck, maar die van de Stijlgroep en Van der Leck verschillen dermate dat samenwerking van de kant van Van der Leck niet langer gewenst is. Hij weigert in 1918 het eerste manifest van *De Stijl* te ondertekenen en dit betekent het einde van Van der Lecks deelname aan het tijdschrift en het einde van een professionele band met de overige Stijlkunstenaars. Een officiële verklaring of een eenduidige reden voor de breuk is niet te vinden, maar alles wijst erop dat de verschillen onderling te groot waren. Van der Leck-Teerink schrijft dat haar man zag dat Mondriaan een andere weg in wilde slaan dan hij voor ogen had en dat hij zich hierop distantieerde van het tijdschrift.¹⁸¹ Mondriaan wilde zijn composities steeds verder van de werkelijkheid laten afstaan, terwijl Van der Leck de werkelijkheid juist wilde behouden. Uit bestudering van de briefwisseling tussen Mondriaan en Van Doesburg wordt duidelijk dat zij beiden niet weten waarom Van der Leck zich van de groep afscheidt.¹⁸² Dit wordt dan ook niet gewaardeerd door Mondriaan en Van Doesburg. Op vriendschappelijk gebied blijven Mondriaan en Van der Leck elkaar zien, omdat beide woonachtig zijn in Laren, maar bij het vertrek van Mondriaan naar Parijs in 1919 zou Mondriaan hebben gezegd: “Ik ga weg en ga alles weer vastmaken, want ze gaan zeggen dat ik onder jouw (Van der Leck) invloed sta en dat wil ik niet.”¹⁸³ Bovendien schrijft Mondriaan in 1919 dat de kracht in het werk van Van der Leck ligt in het kleurgebruik, maar dat het verder niet goed is.¹⁸⁴ In 1921 schrijft Mondriaan aan Nelly van Doesburg, de vrouw van Theo van Doesburg, dat Van der Lecks grootste fout was de witte achtergrond te behouden.¹⁸⁵ De Stijlkunstenaars hebben de achtergrond opgeheven en slagen er hierom beter in de theorie van De Stijl te verbeelden. Mondriaan heeft duidelijk een vijandige positie ingenomen tegenover Van der Leck.

¹⁸¹ Aantekeningen Bertha van der Leck-Teerink, archief Bart van der Leck, inv.nr. 209.

¹⁸² Uit brieven van Mondriaan aan Van Doesburg blijkt dat Van der Leck het eerste manifest van *De Stijl* ongetekend bij Mondriaan in de brievenbus heeft gedaan en dat hij niet wenst te praten met Mondriaan of Van Doesburg over zijn werk.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 9 juli 1918.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 3 september 1918.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, ongedateerd.

Allen te vinden in: archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁸³ Citaat afkomstig uit: Van der Leck 1957 (zie noot 104).

¹⁸⁴ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 21 augustus 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁸⁵ Brief Piet Mondriaan aan Nelly van Doesburg, 17 augustus 1921, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 26.

Het zal tot 1932 duren voor Mondriaan in de hommage aan Van Doesburg, die verschijnt in het laatste nummer van *De Stijl*, openlijk toegeeft beïnvloed te zijn door Van der Leek. Andersom is Van der Leek er in 1957 nog steeds niet trots op geassocieerd te worden met De Stijl, omdat de kunstenaars zijn idee gewoon zouden hebben overgenomen en verkeerd geïnterpreteerd bovendien.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Van der Leek 1957 (zie noot 104).

Van der Leek gaf Mondriaan in 1916 de aanzet om primaire kleuren te gaan gebruiken. Een belangrijke vondst voor Mondriaan, maar de ontwikkeling is hiermee niet tot een einde gekomen. Zijn leven lang blijft Mondriaan experimenteren met de toepassing van de beeldingsmiddelen, maar tussen 1916 en 1920 vinden er ontwikkelingen in het kleurgebruik plaats die de weg leiden naar het gebruik van krachtige contrasterende kleuren rond 1920. Eerder is al gezegd dat Mondriaan in zijn eerste werken in rood, geel en blauw de kleuren mengt met wit of grijs. In dit hoofdstuk zal de periode na de ontmoeting met Van der Leek centraal staan tot en met 1920, waarin Mondriaan voor het eerst krachtige primaire kleuren toepast. Het doel is te achterhalen waarom Mondriaan in 1920 wel primaire kleuren toepast, in tegenstelling tot de vier jaren die daaraan voorgaan. Daarnaast zal worden gekeken naar factoren die van invloed zijn geweest op de verschillende veranderingen die plaatsvinden in het kleurgebruik tussen 1916 en 1920. Mondriaan heeft al vroeg te kennen gegeven dat hij pure kleuren prefereert, maar past ze de eerste jaren niet toe. Gelijkzeitig met het kleurgebruik verandert ook de compositie. Eerst zullen deze veranderingen van kleur en compositie worden beschreven. Het gaat hier niet om motivatie of redenen voor bepaalde keuzes. Op basis van beeld- en literatuuronderzoek worden veranderingen in het werk vastgesteld en beschreven. Vervolgens zal onderzocht worden wat de redenen zijn voor de veranderingen die beschreven zijn. De briefwisseling tussen Mondriaan en Van Doesburg speelt hierbij een belangrijke rol, omdat hier het kleurgebruik regelmatig wordt besproken. Lastig hierin is echter dat van één kant de brieven bewaard zijn gebleven, namelijk de brieven die Mondriaan schreef. Hieruit kunnen conclusies getrokken worden, maar naar de inhoud van de brief van Van Doesburg die eraan vooraf gegaan is blijft het gissen.

3.1 Vormevolutie

De theoretische visie van Mondriaan is een constante die aan weinig verandering onderhevig is. Het omwerken van theorie naar praktijk daarentegen is een moeizaam proces voor Mondriaan. De zoektocht begint met de eerste veranderingen in het kleurgebruik in 1908 en leidt via het luminisme en symbolisme naar het kubisme. In deze periode, 1912-1914, begint Mondriaan zijn theorie op papier uit te werken en gaat hij op zoek naar de manier om dit te verwerken tot een compositie. Na terugkeer in Nederland in 1914 stopt Mondriaan over op ‘Nederlandse’ onderwerpen voor zijn schilderijen.¹⁸⁷ De schilderijen *Pier en oceaan* uit 1915 en *Kerk te Domburg* uit 1914 zijn hiervan voorbeelden (afb. 13 en 23). Het in Parijs ontwikkelde kubisme slaat een andere weg in, namelijk die van het plusminus motief. Mondriaan gebruikt in deze schilderijen enkel horizontale en verticale lijnen. Op schilderkunstig gebied vindt Mondriaan weinig aansluiting bij de Nederlandse moderne schilders.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 84.

¹⁸⁸ Hoek 1982 (zie noot 54), p. 58.

Mondriaan produceert in de eerste jaren in Nederland ook weinig nieuw werk. Op theoretisch gebied ligt dit anders. Behalve met Schoenmaekers kan Mondriaan met de componist Jacob van Domselaer over theosofie praten en ook met Van Assendelft praatte hij veel. Bovendien is Mondriaan bezig aan een boek waarin hij zijn theoretische visie wil verwoorden.¹⁸⁹ Dan volgt de ontmoeting met Van der Leek en de primaire kleuren doen hun intrede in zijn werk. Mondriaan begint zijn theorie te publiceren in *De Stijl* en schildert voor het eerst sinds zijn aankomst in Nederland in 1914 weer meer.

In 1917 zetten de eerste grote veranderingen in zijn werk in met *Compositie in kleur A en B*, *Compositie in lijn*, en de vijf *Composities met kleurvlakjes* waarin direct de invloed van Van der Leek zichtbaar is (afb. 14-19). In *Compositie met lijn* worden de lange dunne lijnen van de werken in plusminus motief verlaten en maken plaats voor kortere, dikkere blokjes, geplaatst tegen een witte achtergrond. Opvallend is dat vanaf deze periode er niet direct een voorstelling uit de schilderijen valt af te lezen en er geen voorschetsen meer bekend zijn van het werk van Mondriaan.¹⁹⁰ Dit duidt op een veranderde werkwijze, waarvan kunsthistoricus Carel Blotkamp zegt dat Mondriaan geen schetsen meer nodig had om de afstand tussen natuur en schilderij te overbruggen na het vinden van zijn formele uitdrukkingwijze.

Mondriaan verlaat geleidelijk het plusminus motief, maar de zwarte horizontale en verticale lijnen komen in *Compositie in kleur A en B* nog voor. Voor het eerst maakt Mondriaan gebruik van kleuren die primair genoemd kunnen worden. De kleurvlakjes in deze schilderijen overlappen of grenzen veelal aan elkaar en worden ook weer tegen een witte achtergrond geplaatst. In september 1917 schrijft Mondriaan aan Van Doesburg dat zijn zoektocht afgerond is en hij nu nieuw werk kan gaan maken.¹⁹¹ De werken die volgen zijn vijf *Composities met kleurvlakjes*, waarbij de lijntjes zijn verdwenen en nog enkel over het gehele doek verdeelde gekleurde vlakjes overgebleven zijn. De eerste in deze serie van vijf is een gouache, gevolgd door vier olieverfschilderijen.¹⁹² De gouache verschilt van de olieverfschilderijen in dat de kleuren krachtiger en contrastrijker zijn. De kleurvlakken op de olieverf schilderijen zijn primair, maar gemengd met wit zodat pasteltinten ontstaan. De kleurvlakken op alle vijf de werken grenzen niet meer aan elkaar, zoals in *Compositie A en B* nog wel het geval was.

In 1918 zet de volgende verandering in. De lijn komt terug in het werk en Mondriaan creëert door middel van aan elkaar grenzende horizontale en verticale zwarte of grijze lijnen een onregelmatig raster, zoals in *Compositie met kleurvlakken en grijze lijnen* (afb. 24). Dit werk vormt een belangrijk

¹⁸⁹ Op 21 mei 1917 schrijft Mondriaan aan Van Doesburg dat de 200 tot 250 bladzijden tekst die zijn boek zouden vormen nu zullen worden omgezet in artikelen voor *De Stijl*.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 21 mei 1917, archief werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

¹⁹⁰ Blotkamp 1995 (zie noot 4), pp. 91-92.

¹⁹¹ Joop Joosten, 'Catalogue Raisonné of the work of 1911-1944', in: Joop Joosten en Robert Welsh, *Piet Mondriaan. Catalogue Raisonné*, Blaricum 1998, p. 112.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, september 1917, niet geraadpleegd.

¹⁹² Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 103.

overgangswerk in het oeuvre van Mondriaan, volgens Carel Blotkamp.¹⁹³ Het werk refereert aan Mondriaans schilderijen van façades in Parijs in kubistische stijl. Alleen heeft het werk nu gewonnen aan focus en helderheid, waardoor de theorie van de Nieuwe Beelding beter in praktijk is omgezet. De vlakken binnen het raster wordt ingevuld met primaire kleuren en niet kleuren en worden rechthoekig afgesloten door aan elkaar grenzende horizontale en verticale lijnen. Dit is geheel volgens het idee dat Mondriaan in *De Stijl* beschrijft, in tegenstelling tot de bovengenoemde composities uit 1917. Kleur moet worden herleid tot primaire kleur, kleur moet vlak worden gemaakt en worden afgesloten.¹⁹⁴ Opvallend is echter het schilderij *Compositie met grijs en lichtbruin* (afb. 25). Waar in de overige schilderijen uit deze periode alle drie de primaire kleuren voorkomen heeft Mondriaan zich hier beperkt tot verschillende grijs tinten en een bruinige kleur. Er kan echter ook anders gekeken worden naar het schilderij. Verschillende grijs tinten hebben een blauwe ondertoon en het bruin kan makkelijk geel worden genoemd. Dit gebeurt ook bij werken uit 1917, waar de kleur geel ook veel weg heeft van bruin. Bovendien is van Mondriaan bekend dat de primaire kleuren tot 1920 gemengd worden met veel wit en grijs, dus de keuze voor deze kleur geel is niet onlogisch. Een andere titel voor het schilderij zou het werk dan ook meer eer aan doen.

Het raster in deze periode is onregelmatig en wordt door kunsthistorica Els Hoek omschreven als willekeurig.¹⁹⁵ Er zijn nog enkele problematische aspecten in het werk. Zo is op *Compositie met kleurvlakken en grijze lijnen* (afb. 24) goed te zien dat Mondriaan moeite heeft met de lijnen en het afkappen van kleurvlakken aan de randen. Op sommige plekken lopen lijn en kleurvlak tot aan de rand, maar bijvoorbeeld links onderin heeft Mondriaan zowel de lijn als het gele kleurvlak afgekapt voor de rand van het doek. Volgens Blotkamp duidt dit erop dat Mondriaan twijfelt of een schilderij een op zichzelf staand iets is dat moet eindigen bij de rand of dat een schilderij deel uit maakt van een groter geheel en daarom niet zou moeten eindigen bij de rand.¹⁹⁶

Om een meer geordende compositie te kunnen creëren past Mondriaan vanaf de tweede helft van 1918 een mathematisch systeem toe bij het maken van een compositie, op basis van zijn theosofische overtuiging.¹⁹⁷ Ieder doek wordt in deze periode opgedeeld in 16 x 16 vakjes.¹⁹⁸ Vanuit dit raster schildert Mondriaan vervolgens kleurvlakken waarvan de grootte verschilt. Dit is onderzocht bij het schilderij *Compositie met grijs en lichtbruin* (afb. 25), door het Museum of Fine Arts in Houston en onder de verlaag is een regelmatig raster aangetroffen, gebaseerd op de gulden snede.¹⁹⁹

¹⁹³ Idem, p. 106.

¹⁹⁴ Piet Mondriaan 1917 (zie noot 62), pp. 29-31.

¹⁹⁵ Hoek 1982 (zie noot 54), pp. 66-68.

¹⁹⁶ Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 112.

¹⁹⁷ Schoenmaekers wijdde bijvoorbeeld in 1916 een boek aan het verband tussen wiskunde en theosofie. Mathieu Schoenmaekers, *Beginnelen der beeldende Wiskunde*, Bussum 1916.

¹⁹⁸ Blotkamp 1995 (zie noot 4) p. 112.

¹⁹⁹ Informatie over het onderzoek naar het werk *Compositie met grijs en lichtbruin*, in het Engels: *Composition with grid 1*, is te vinden op de website van het Museum of Fine Arts, Houston.
< <http://www.mfah.org/art/100-highlights/composition-grid-1/> > (13 mei 2012).

Vanuit hier werkte Mondriaan het werk om en ontstond een harmonieuze compositie met een onregelmatig raster, gebaseerd op een mathematisch systeem.

De serie schilderijen die hierop volgen zijn ook gemaakt op basis van een regelmatig raster, maar de verschillen zijn duidelijk zichtbaar. Mondriaan maakt in de periode 1918-1919 vier ruitvormige schilderijen. Twee hiervan bestaan enkel uit zwarte of grijze lijnen en de andere twee zijn rasterschilderijen, zoals hij die eerder maakte, maar nu opgehangen in ruitvorm. De *Compositie met grijze lijnen* uit 1918 en *Compositie met zwarte lijnen* uit 1919 zijn opgebouwd uit een regelmatig raster van horizontale, verticale en diagonale lijnen, een uitzondering in Mondriaans werk tot dan toe (afb. 26 en 27). De lijnen verschillen van dikte, zodat het effect van een onregelmatig raster wordt gecreëerd. Ook op één van de composities in kleur, beide gedateerd in 1919, is te zien dat Mondriaan werkt met diagonalen, maar deze heeft hij met verf bedekt. De andere lijkt enkel uit horizontale en verticale lijnen te bestaan. De kleurvlakken op deze twee schilderijen verschillen zeer van elkaar. *Compositie met raster 5* (afb. 28) is opgebouwd uit kleurvlakken in oker en grijs, terwijl *Compositie met raster 6* (afb. 29) wel bestaat uit kleurvlakken in primaire kleur, hetzij aangemengd met wit tot pasteltinten.

Tegenwoordig is er discussie waarom Mondriaan vier ruitvormige schilderijen maakte. Zo schrijft conservator E.A. Carmean Jr. in 1979 dat de ruitvormige schilderijen een logisch gevolg is van de ontwikkelingen die hij ondergaat.²⁰⁰ Deze opvatting wordt door Blotkamp onwaarschijnlijk geacht.²⁰¹ Carmean is volgens Blotkamp te veel gericht op Mondriaans stijlontwikkelingen en gaat voorbij aan de artistieke omgeving van dat moment. De sleutel tot het antwoord ligt volgens Blotkamp bij de breuk tussen Mondriaan en Van der Leek.²⁰² Een opvatting die waarschijnlijk is wanneer de argumentatie wordt bestudeerd. Mondriaan en Van der Leek krijgen rond 1918 onenigheid over de schuine lijn die in het werk van Van der Leek voorkomt.²⁰³ Mondriaan schrijft een tijd later aan Van Doesburg dat hij bezig is aan 'een ding geheel in ruiten.'²⁰⁴ Door anderen is dit opgevat als de eerste keer dat Mondriaan schrijft over de ruitvormige schilderijen, maar Blotkamp schrijft dat een ding in ruiten een rechtstandig schilderij is dat is opgebouwd uit diagonale lijnen die ruiten vormen. Dit omdat Mondriaan pas in februari 1919 besluit om enkele schilderijen ruitvormig op te hangen. In de brief waarin Mondriaan dit schrijft refereert hij tevens aan de composities met diagonalen van Van der Leek. Volgens Blotkamp is het waarschijnlijk dat Mondriaan met het ding in ruiten wilde experimenteren met de schuine lijn van Van der Leek om te kijken of het een mogelijkheid was binnen de Nieuwe Beelding. Toen zijn conclusie was dat dit voor hem niet werkte heeft hij het schilderij gedraaid. Het eerste ruitvormige schilderij is de uitkomst van een experiment met de diagonale lijn.

²⁰⁰ E.A. Carmean, *Mondrian. The Diamond Compositions* (tent.cat.), Washington 1979.

²⁰¹ Carel Blotkamp, *Mondriaan in Detail. Mondriaan en de Architectuur, de Triptieken, de eerste ruitvormige Schilderijen, Mondriaan en Rudolf Steiner*, Utrecht 1987, pp. 123-124.

²⁰² Idem, pp. 123-135.

²⁰³ Zie hoofdstuk 2, pagina 41.

²⁰⁴ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, ongedateerd (datering Blotkamp: april-mei 1918), archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

Wanneer Mondriaan in 1919 besluit weer rechtstaande doeken te gebruiken ontstaan twee composities met een regelmatig raster, *Compositie met raster 8: dambordcompositie met donkere kleuren* en *Compositie met raster 9: dambordcompositie heldere kleuren* (afb. 30 en 31). Waar in de voorgaande schilderijen het mathematisch systeem werd omgewerkt tot een onregelmatig aandoend raster is in deze schilderijen het systeem duidelijk zichtbaar. Deze twee schilderijen zijn gekenmerkt door de uit 256 kleine kleurvlakjes (16 x 16) opgebouwde compositie die door dunne lijnen van elkaar gescheiden zijn.²⁰⁵ De kleuren van deze twee schilderijen zijn opvallend en onderbreken de regelmaat van het raster. Verschillende aaneengesloten kleurvlakjes krijgen in wisselende samenstellingen dezelfde kleur. Mondriaan wilde duidelijk de regelmaat van het raster doorbreken met kleur. De dikke laag verf op beide schilderijen getuigt dat Mondriaan veel experimenteerde om dit effect te bereiken.²⁰⁶ Op de compositie in donkere kleuren komt, naast blauw en rood, oranje voor. Bovendien zijn de niet-kleuren grijs, wit en zwart geheel uit dit schilderij weggelaten. In de compositie in heldere kleuren daarentegen komen veel wit en grijstinten voor en zijn de lijnen duidelijk zwart. De kleurvlakjes in primaire kleur lijken ongemengd door hun helderheid, maar hebben allemaal een ongeveer gelijke toonwaarde. Daarnaast valt op dat Mondriaan vaak meerdere vlakjes van dezelfde kleur aan elkaar laat grenzen.

Over deze twee schilderijen wordt wel gezegd dat ze de laatste zijn waarin Mondriaan nog uitgaat van een op de werkelijkheid gebaseerd onderwerp. Hij schrijft namelijk op 18 april 1919 aan Van Doesburg:

“[...] de hoofdzaak ben ik wel met je eens dat 't destructie van het natuurlijke en reconstructie daarvan volgens de geest moet zijn, maar laten we dit heel ruim nemen. Het natuurlijke behoeft geen bepaalde voorstelling te zijn. Ik ben nu bezig met een ding dat een reconstructie is van een sterrenlucht, maar toch maak ik 't zonder natuurgegeven. Een die zegt van natuurgegeven uit te gaan kan dus gelijk hebben en tegelijk hij die zegt van niets uit te gaan.”²⁰⁷

Hoek maakt uit de correspondentie op dat de compositie in donkere kleuren ter illustratie bij Mondriaans artikelenreeks ‘Natuurlijke en Abstracte realiteit’ in *De Stijl* hoort. Dit is waarschijnlijk, want de uit verschillende tonelen opgebouwde reeks artikelen bevat een toneel getiteld: ‘3^e toneel. Nacht – de sterren staan nu aan een helderen hemel boven een wijde zandvlakte.’²⁰⁸ Dit deel uit de reeks moet Mondriaan geschreven hebben rond dezelfde tijd als wanneer hij bezig was aan de

²⁰⁵ Hoek 1982 (zie noot 54), pp. 66-67.

²⁰⁶ Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 125.

²⁰⁷ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁰⁸ Piet Mondriaan, ‘Natuurlijke en abstracte realiteit. TRIALOOG (gedurende een wandeling van buiten naar de stad). 3^e toneel. Nacht – de sterren staan nu aan een helderen hemel boven een wijde zandvlakte’, *De Stijl* 2 (1919) 10-12 (augustus-oktober), pp. 109-113, 121-124 en 133-137.

Dambordcomposities. In *De Stijl* kwamen geen van beide afbeeldingen terecht, omdat Mondriaan niet tevreden was met de reproductie van het werk.²⁰⁹

Na het maken van de *Dambordcomposities* verhuist Mondriaan in juni 1919 terug naar Parijs.²¹⁰ Hoewel zijn terugkeer hem tegenvalt, omdat de Parijse kunstwereld in de ogen van Mondriaan achterligt in ontwikkeling ten opzichte van zichzelf, is het hier dat Mondriaan de laatste belangrijke stap zet in de ontwikkeling van zijn kleurgebruik.²¹¹ In de loop van 1920 legt Mondriaan de laatste hand aan een type schilderij in compositie niet zo zeer verschilt van de werken die hij maakte in 1918, maar met kleurgebruik is compleet anders. Dit is goed te zien in het nog in 1919 gedateerde schilderij *Compositie met rood, geel, blauw en zwart* (afb. 33). De kleuren zijn krachtiger dan voorheen, zijn niet meer gemengd met wit of grijs en verschillen bovendien van toonwaarde. Daarnaast krijgen de lijnen vanaf deze periode slechts één kleur, zwart. Althans tot zijn latere werk, waarbij de lijnen primaire kleuren krijgen of zelfs worden opengebroken. Het contrasterende effect in het werk is groter dan voorheen.²¹² Dit wordt veroorzaakt door variaties in vorm en grootte van de kleurvlakken en versterkt door de krachtige kleuren. Het is waarschijnlijk dat Mondriaan in 1919 al op dit spoor zat. In december 1919 schrijft hij Van Doesburg dat hij zijn atelier heeft ingericht met kleurvlakken in krachtige kleuren en dat dit een positieve uitwerking heeft op zijn schilderwerk.²¹³ Hij heeft op dat moment een schilderij af dat hem beter bevalt dan al het voorgaande. Toch is alleen *Compositie met rood, geel, blauw en zwart* gedateerd in 1919. Het is waarschijnlijk dat Mondriaan er lang aan doorwerkte en veranderingen aanbracht, zodat de meeste werken pas in 1920 werden voltooid.

Hoewel de composities nog vele veranderingen zullen ondervinden in de loop van Mondriaans carrière, heeft de ontwikkeling in het kleurgebruik zijn belangrijkste ontwikkelingen doorgemaakt. De kleuren zullen vanaf deze periode helder en primair zijn. Toch zijn ze nog niet zo helder als de ongemengde primaire kleuren van Van der Leek.²¹⁴ Mondriaan zal vanaf 1920 binnen een schilderij niet meer dan één tint van een kleur toepassen. De kleuren worden echter niet geheel gestandaardiseerd. Wanneer twee schilderijen naast elkaar gezien worden zullen de tinten rood, geel en blauw van elkaar verschillen. Mondriaan gebruikte namelijk geen verf rechtstreeks uit een tube, maar mengde ze zelf.

²⁰⁹ De fotograaf kreeg de schuld van de slechte reproductie, zoals blijkt uit een ongedateerde brief aan Van Doesburg, waarin Mondriaan zegt dat zijn rechthoeken eerder trapeziums lijken. Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, ongedateerd (augustus 1919, volgens Hoek), archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 26.

²¹⁰ Joosten 1998 (zie noot 189), p. 116.

²¹¹ Op 1 augustus 1919 schrijft Mondriaan aan Van Doesburg dat de nieuwe werken die hij ziet op tentoonstellingen, van onder andere Rivera en Picasso, hem tegenvallen. Het werk zou op zijn plaats zijn in het Louvre.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 1 augustus 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²¹² Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 171.

²¹³ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 4 december 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²¹⁴ Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 173.

Wat opvalt aan het bovenstaande is dat de primaire kleuren in eerste instantie vaak worden gemengd met wit of grijs en qua toonwaarde op elkaar worden aangepast. Dit verandert in 1920 wanneer de kleuren krachtig worden. Daarnaast zijn er enkele schilderijen die bestaan uit enkel grijze of zwarte lijnen. Ook het feit dat Mondriaan na verhuizing naar Parijs in juni 1919 blijkbaar tot inzichten komt die zijn werk de uiteindelijke verschijningsvorm qua kleurgebruik doen aannemen is opvallend. De vraag rijst wat Mondriaan ertoe aanzette in 1920 krachtige kleuren te gebruiken en waarom hij in de voorafgaande jaren zijn kleuren bleef mengen.

3.2 Kleurevolutie

In de vier jaar waarin Mondriaan experimenteert met het gebruik van primaire kleuren zijn verschillende factoren van invloed op de ontwikkelingen die Mondriaan doormaakt en de inzichten van de kunstenaar. Deze invloeden volgen elkaar niet op, maar vinden gedeeltelijk tegelijkertijd plaats. Het doel van deze thesis is de vraag te beantwoorden waarom Mondriaan in 1920 wel krachtige primaire kleuren toepast en in de voorgaande jaren niet. Daarnaast zal worden gekeken naar de factoren die van invloed zijn geweest op de veranderingen van het kleurgebruik in de schilderijen gemaakt tussen 1916-1917 en 1920. De artikelen die Mondriaan in *De Stijl* publiceert zijn hierbij van belang, evenals de briefcorrespondentie met Van Doesburg.

Van belang is te melden dat hier niet zal worden ingegaan op de invloed van Van der Leek op Mondriaan. De conclusie van hoofdstuk twee, dat Van der Leek de primaire kleuren introduceerde aan Mondriaan en dat hun vriendschap belangrijk was voor Mondriaans theoretische ontwikkeling, zal worden genomen als beginpunt voor het beantwoorden van de vraag wat de redenen zijn voor ontwikkelingen in het kleurgebruik tussen 1916-1920.

3.2.1 Zoeken naar evenwicht

Mede door Van der Leek komt Mondriaan tot het gebruik van kleurvlakken in zijn werk die overlappen of aan elkaar grenzen.²¹⁵ Op de schilderijen die hieruit ontstaan, *Compositie in kleur A* en *B* (afb. 14 en 15) uit 1917, komt kritiek van Van Doesburg.²¹⁶ Na het bezoeken van de tentoonstelling van de Hollandsche Kunstenaarskring in het Stedelijk Museum Amsterdam schrijft Van Doesburg aan Mondriaan dat hij problemen heeft met diens kleurgebruik. De kleuren zijn afgezwakt door ze te mengen en bovendien erg donker. Mondriaan antwoordt hierop dat dit aan het museum ligt.²¹⁷ De belichting van de schilderijen is erg slecht en bovendien is het te prefereren om een schilderij op de

²¹⁵ Een andere invloed in het plus-minus motief dat Mondriaan toepast op zijn voorgaande schilderijen. Dit motief is vooral van invloed geweest op het overlappen van de kleurvlakken, terwijl de kleurvlakken de invloed van Van der Leek genoemd kunnen worden.

Oxenaar 1976 (zie noot 92), p. 113.

²¹⁶ Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 102.

²¹⁷ Brief Mondriaan aan Theo van Doesburg, 16 mei 1917, archief Werkgroep Mondriaancorrespondentieproject, inv.nr. 25.

Dat een schilderij op de plek van aanschouwing moet worden gemaakt schrijft Mondriaan ook in *De Stijl*. Mondriaan 1918 (zie noot 62), p. 31.

plek te maken waar het aanschouwt wordt en dat is hier niet gebeurd. Mondriaan lijkt hiermee de kritiek van de hand te doen, maar zijn eerst volgende werk getuigt van iets anders. De gouache *Compositie met kleurvlakken* (afb. 17) uit 1917 is opgebouwd uit kleurvlakken die helderder van kleur zijn en dichterbij de ongemengde primaire kleuren van Van der Leek liggen. Mondriaan is tevreden over het werk, schrijft hij aan Van Assendelft, maar toch heeft hij er ook kritiek op.²¹⁸ Op een zwart-wit reproductie van de gouache (afb. 18) vindt Mondriaan de kleuren onevenwichtig overkomen. Het geel is te fel en het blauw te donker.²¹⁹ Hoewel in de gouache Mondriaan in het echt aanstaat, kan de reproductie hem niet bekoren. Door enkele kleurvlakken in de gouache aan te passen of te verwijderen creëert Mondriaan een evenwichtiger geheel. Dit werk, met krachtige kleuren, is een uitzondering in het oeuvre van Mondriaan rond deze periode. Mondriaan maakt in 1917 nog vier *Composities met kleurvlakjes* (afb. 19 en 20), dit zijn echter allemaal schilderijen waarbij de kleuren gemengd worden met wit of grijs zodat pasteltinten in een gelijke toonwaarde ontstaan. Els Hoek schrijft dat Mondriaan moeite lijkt te hebben met het gebruik van krachtige kleuren, omdat deze het evenwicht in de compositie verstoren. Dit is een waarschijnlijke constatering, omdat de pasteltinten een minder sterke optische werking hebben dan de krachtigere kleuren uit de gouache. Mondriaan kan hierdoor meer spelen met de plaatsing van de kleurvlakken zonder het evenwicht te verstoren, omdat de toonwaarde ongeveer gelijk is.

Bovendien was er een ander belangrijk probleem dat opdoemde in zowel *Compositie in kleur A* en *B* als in de gouache *Compositie met kleurvlakjes*. Het donkere blauw geeft het effect dat het dieper in het schilderij lijkt te liggen, terwijl het felle geel juist meer naar voren komt. Hierdoor ontstaat dieptewerking, iets wat Mondriaan sinds enkele jaren trachtte te vermijden, zoals al is gebleken uit de brief uit 1914 aan Bremmer.²²⁰ Door de kleuren in gelijke toonwaarde weer te geven wordt niet enkel het maken van een evenwichtige compositie vergemakkelijkt, ook het probleem van de dieptewerking wordt gedeeltelijk opgelost. De kleurvlakken onderling liggen op hetzelfde diepteniveau, maar zij lijken nog op voor het witte vlak te zweven.

Hoewel het streven naar een evenwichtige eenheid een stap dichterbij is gekomen is Mondriaan niet tevreden en zoekt verder naar oplossingen. Op 27 februari 1918 schrijft hij aan Bremmer: “Kleurvlakken op een vlak vormen voor mijn werk geen eenheid. Bij Van der Leek gaat dit wel, maar die werkt ook weer anders.”²²¹ De dieptewerking die door het gebruik van een wit vlak als achtergrond ontstaat is binnen De Stijl een algemeen probleem waarvoor iedereen zijn eigen oplossingen zoekt, ook Mondriaan. Uit dezelfde brief blijkt dat Mondriaan bezig is aan acht schilderijen waarin hij een betere oplossing vindt voor de kleurvlakken tegen een witte achtergrond.

²¹⁸ Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 103.

²¹⁹ Dit schrijft Mondriaan in brieven aan Theo van Doesburg en acteur Louis Saalborn. Ibidem.

Hoek 1982 (zie noot 54), pp. 63-64.

²²⁰ Zie hoofdstuk 2, pagina 33.

²²¹ Brief Piet Mondriaan aan H.P. Bremmer, 27 februari 1918, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 19.

De oplossing waarop Mondriaan doelt zijn de schilderijen met onregelmatige rasters die hij vanaf 1918 produceert. De kleurvlakken schuiven naar elkaar toe en worden omsloten en van elkaar gescheiden door een raster. Hierdoor is het effect dat de gekleurde vlakken voor het wit lijken te liggen voor een groot deel verdwenen. Hierop volgt als snel de ontwikkeling dat Mondriaan een mathematisch systeem gaat toepassen op zijn composities, waardoor het onregelmatige raster een regelmatig wordt.

De werken met rasters verschillen qua kleurgebruik enigszins van de voorgaande *Composities met kleurvlakjes*. De kleuren zijn krachtiger, maar hebben nog steeds een ongeveer gelijke toonwaarde. Mondriaan kan in deze schilderijen krachtigere kleuren gebruiken, omdat het raster een stabiliserende werking heeft en het effect van dieptewerking tegengaat.²²² Het raster vergroot kortom het evenwicht in de compositie. Het feit dat Mondriaan zijn kleuren blijft mengen met wit en grijs en bovendien grijze kleurvlakken gebruikt is wederom de aanleiding tot kritiek door Van Doesburg op het kleurgebruik van Mondriaan.²²³ Het gebruik van grijs zou 'toon' veroorzaken. Toon is in de ogen van Van Doesburg iets negatiefs dat hij in verband brengt met impressionistische schilderkunst.²²⁴ De impressionisten gaven ontroering weer door middel van toon. Ontroering is individueel en moet gemedend worden volgens de Stijlkunstenaars. Dit is de reden waarom Van Doesburg tegen het gebruik van grijs is. Mondriaan is het niet eens met Van Doesburg. Hij vindt ieder werk dat hij maakt een stap vooruit in zijn ontwikkeling als schilder.²²⁵ Het mengen van de primaire kleuren verdedigt Mondriaan tevens in *De Stijl*. Hier schrijft Mondriaan:

“Is echter de komende tijd nog verre van verinnerlijking, is heden de tijd zelfs van de natuurlijke kleur nog niet voorbij, zoo zal de abstract-reële schilderkunst op de primaire kleuren aangevuld door wit, zwart en grijs aangewezen zijn.”²²⁶

Mondriaan doelt hier op het mengen van de primaire kleuren met niet-kleuren. Dit blijkt uit de noot die hij bij deze uitspraak plaatst. In deze noot verdedigt Mondriaan ook het gebruik van grijs in zijn werk. Hij schrijft dat rood, geel, blauw, wit en zwart de grondkleuren zijn en dat wanneer de drie

²²² Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 106.

²²³ De inhoud van de kritiek die Van Doesburg leverde is niet duidelijk, omdat de brief niet bewaard is gebleven. Deze is echter afgeleid uit het antwoord van Mondriaan op de geuite kritiek. Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 9 april 1918, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²²⁴ Blotkamp 1995 (zie noot 4), p. 64.

Origineel afkomstig uit een brief van Theo van Doesburg aan Anthony Kok, 3 mei 1917. Origineel is niet geraadpleegd.

²²⁵ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 9 april 1918, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²²⁶ Citaat afkomstig uit: Mondriaan 1918 (zie noot 62), p. 30.

primaire kleuren gemengd mogen worden met wit toch nog grondkleur blijven, dit is ook het geval is wanneer zwart met wit wordt gemengd en daaruit grijs ontstaat.²²⁷

De bovengenoemde argumentatie komt in 1919 ook terug in een discussie over kleurgebruik met Van Doesburg. Wat Van Doesburg precies schrijft is onduidelijk, maar Mondriaan antwoordt dat de gemengde kleuren voorlopig zijn, omdat mensen nog niet ver genoeg geëvolueerd zijn om de pure kleuren te kunnen verwerken.²²⁸ Daarom moeten kleuren gebruikt worden die dichter bij de natuur liggen dan bij de ongemengde primaire kleuren. Mondriaan eindigt deze discussie met: “[...] dit sluit niet uit dat ik pure kleuren prefereeren zou.”²²⁹

Hieruit kan worden geconcludeerd dat Mondriaan de gemengde primaire kleuren nog steeds opvat als primair en er vrede mee heeft ze te gebruiken. Bovendien is zwart een grondkleur en dit verantwoordt het gebruik van grijs, omdat het mengen van kleuren is toegestaan binnen de theorie van Mondriaan. De theosofie speelt een belangrijke rol in dit argument van Mondriaan, omdat hij de kracht van de kleur koppelt aan de evolutie van de mens. De bevinding van Mondriaan dat de mens nog niet ver genoeg geëvolueerd is om pure primaire kleuren te kunnen verwerken is als reden aan te wijzen waarom hij niet meteen na de ontmoeting met Van der Leek krachtige primaire kleuren gebruikt.

3.2.2 Herhaling

De discussie tussen Van Doesburg en Mondriaan over kleurgebruik in 1919 heeft betrekking op de ruitvormige schilderijen die Mondriaan in 1918-1919 maakt. Deze serie van vier wijkt qua kleurgebruik af van werken die Mondriaan hiervoor maakt. Twee ervan bestaan enkel uit lijn en bij de andere twee is het kleurgebruik afwijkend. *Compositie met raster 5: ruit, compositie met kleuren* (afb. 28) uit 1919 kent opvallend veel overeenkomsten met het kleurgebruik van Mondriaan in zijn kubistische periode. De oker en grijstinten komen bijvoorbeeld ook voor in *Compositie 11* uit 1913 (afb. 3). Het andere ruitvormige schilderij in kleur, *Compositie met raster 6: ruit, compositie met kleuren* (afb. 29), tevens uit 1919, bestaat wel uit kleurvlakken in primaire kleur en niet-kleur, maar Mondriaan lijkt hier terug te vallen op een eerdere tendens in zijn werk, de pasteltinten. Van Doesburg was in tegenstelling tot Mondriaan bij aanschouwing van de werken tevreden met het ophangen van de schilderijen in ruitvorm.²³⁰ De kleuren in de composities kunnen de goedkeuring van Van Doesburg echter niet wegdragen en daar komt nog een tweede kritiekpunt bij. Deze kritiek is gericht op de compositie, maar is van toepassing op alle schilderijen op basis van een regelmatig raster. Van

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 13 februari 1919, archief Werkgroep Mondriaancorrespondentieproject, inv.nr. 25.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Mondriaan schrijft aan Van Doesburg dat hij blij is dat Van Doesburg tevreden is met de ruitvormige manier van ophangen van de schilderijen, maar dat hij dat zelf niet is. Het is geen oplossing en Mondriaan wil op zoek naar iets anders.

Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 21 augustus 1919, archief Werkgroep Mondriaancorrespondentieproject, inv.nr. 25.

Doesburg heeft in een niet overgeleverde brief aan Mondriaan geschreven over het gevaar dat een schilder loopt wanneer hij een systeem gebruikt om een compositie tot stand te brengen.²³¹ Dit terwijl Mondriaan in een brief uit juni 1918 schrijft dat hij het met Van Doesburg eens is dat een systeem niet gevaarlijk is.²³² Enkel wanneer men hardnekkig vasthoudt aan dit systeem kan het een gevaar worden. Mondriaan snapt dan ook niet wat Van Doesburg in 1919 met zijn kritiek bedoelt.

“[...] bij een gelijkmatig indeeling bestaat er gevaar in herhaling te vervallen, maar die is weder te niet te doen door tegenstelling. Alles kan een systeem worden, het ongelijkmatige en 't gelijkmatig verdeelen beide. 't Hangt maar af van hoe het opgelost wordt.’’²³³

En Mondriaan vervolgt:

“Als ik dat werk van me nu, in *De Stijl* gereproduceerd, vergelijk met b.v. die ruitvormige die jij (en ik ook) 't beste vindt, dan zie ik duidelijk dat de laatste beter in elkaar zit. Het kan wel zijn dat de vakken meer in grootte konden verschillen maar 't is mij toch niet hinderlijk in deze. Ik heb die werkwijze langzaam ook gevonden, dat kan je duidelijk zien uit de foto die ik je verleden jaar zond; die je nu reproduceerde vormt juist den overgang tot de gelijke indeling.’’²³⁴

Mondriaan maakt tussen april en juni 1919 ook twee andere schilderijen, namelijk de twee *Dambordcomposities* (afb. 30 en 31).²³⁵ In deze periode is Mondriaan het niet eens met de kritiek van Van Doesburg uit april 1919 over het gevaar van herhaling, dat schuilt in het gebruik van een regelmatig raster. Hij neemt de kritiek dan ook niet ten harte en lijkt er juist tegenin te gaan. Beide schilderijen zijn in Mondriaans oeuvre opvallende schilderijen, omdat het regelmatige raster van 16 x 16 hokjes niet is omgewerkt, zoals hij dat normaliter wel deed. Mondriaan maakt alle kleurvlakken even groot en de lijnen houdt hij erg dun. De regelmaat in de composities gaat Mondriaan tegen door te spelen met de kleur. In beide composities worden meerdere kleurvlakjes in dezelfde kleur aan elkaar gekoppeld, waardoor niet alleen een onregelmatig, maar ook een onrustig beeld ontstaat. De *Dambordcompositie in donkere kleuren* (afb. 30) zou in het augustus nummer van *De Stijl* verschijnen, als bijlage bij de dialoog die hij destijds schreef, maar Mondriaan was niet tevreden met de foto. De

²³¹ De kritiek die Van Doesburg geleverd moet hebben valt af te leiden het antwoord dat Mondriaan gaf. Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 18 april 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²³² Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 13 juni 1918, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²³³ Citaat afkomstig uit: Ibidem.

²³⁴ Citaat afkomstig uit: Ibidem.

²³⁵ Het begin van de periode waarin Mondriaan werkt aan de *Dambordcomposities* is afgeleid uit een brief van Mondriaan aan Theo van Doesburg, 18 april 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

Het eind van de periode is gebaseerd op het vertrek van Mondriaan naar Parijs in juni 1919.

vierkanten leken trapeziums en dit was de schuld van de fotograaf die zijn camera schuin zou hebben gezet, aldus Mondriaan.²³⁶

Vanwege het niet verschijnen van de *Dambordcompositie* in *De Stijl* verschijnt een ander werk in reproductie in het tijdschrift, namelijk *Compositie met raster 5* (afb. 28). Pas wanneer deze reproductie in *De Stijl* van augustus 1919 verschijnt ziet Mondriaan in dat Van Doesburg gelijk heeft met zijn kritiek op het regelmatige raster (afb. 32).²³⁷ Dit schrijft Mondriaan in een brief op 6 september 1919, waarin hij tevens zegt dat het alleen bij de reproductie het geval is dat er te veel herhaling in het werk zit. Bij het echte schilderij is dit niet zo. Volgens Mondriaan komt dit omdat op het origineel de kleurvlakken andere kleuren hebben en deze in de reproductie monotoon grijs lijken.

Waar deze discussie begon bij kritiek op het regelmatige raster eindigt dit via de reproductie en de daardoor aangewakkerde zelfkritiek van Mondriaan weer bij zijn kleurgebruik. Dit is de tweede keer dat Mondriaan er via een reproductie achterkomt dat zijn werkwijze niet werkt, zoals Els Hoek ook al opmerkte.²³⁸ Waar Mondriaan in 1917 koos voor pasteltinten, omdat het de kleuren in de gouache *Compositie met kleurvlakjes* (afb. 17) onevenwichtig waren, moet Mondriaan nu constateren dat zijn kleurgebruik te monotoon is en moet hij op zoek naar meer contrast.

3.2.3 Parijs

Mondriaan is op het moment dat hij zich realiseert dat zijn werk anders moet al terug in Parijs.²³⁹ Mondriaan is niet overtuigd van het artistieke klimaat in Parijs. Al in december 1918 schrijft Mondriaan dat hij in Parijs toch niets zal vinden dat hem kan bekoren.²⁴⁰ Zijn vrees wordt de waarheid wanneer Mondriaan na terugkeer constateert dat het werk van de moderne schilders in Parijs hem tegenvalt.²⁴¹ Toch begint hij een zoektocht naar de oplossing voor de problemen die zich voordoen in zijn schilderijen. Op 16 september 1919 schrijft Mondriaan aan Van Doesburg: “Ik ben aan het zoeken naar de juiste harmonie van het rythme en de onveranderlijke verhouding – zoals ik het in het artikel schreef, wat is dat moeilijk.”²⁴² Met de onveranderlijke verhouding bedoelt Mondriaan het mathematisch systeem en met het rythme doelt hij op de in grootte en kleur verschillende vlakken die ontstaan uit het systeem.²⁴³ Mondriaan probeert die harmonie te bereiken door variatie aan te brengen in de kleur van de lijn en zich daarnaast niet meer zo strikt te houden aan de regelmatige

²³⁶ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, ongedateerd (datering Blotkamp: augustus 1919), archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²³⁷ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 6 september 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²³⁸ Hoek 1982 (zie noot 54), p. 68.

²³⁹ Mondriaan keerde in juni 1919 terug naar zijn oude atelier in Parijs aan de Rue du Départ. Blotkamp 1995 (zie noot 4), blz. 168.

²⁴⁰ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 4 december 1918, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁴¹ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 1 augustus 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁴² Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 16 september 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁴³ Hoek 1982 (zie noot 54), p. 71.

vlakverdeling. Dat dit geen goede uitwerking heeft wordt al snel duidelijk wanneer hij op 11 oktober aan Van Doesburg schrijft dat de lijnen allemaal even donker moeten zijn, maar dat het niet vasthouden aan de regelmatige vlakverdeling wel een goede uitwerking heeft.²⁴⁴

Verder experiment brengt Mondriaan in 1920 bij een eerste serie werken die totaal vernieuwend zijn, waartoe *Compositie met rood, geel, blauw en zwart* (afb. 33) uit 1919 behoort. Dit werk is in 1919 gedateerd en alles wijst erop dat Mondriaan voor het einde van dat jaar zijn nieuwe werkwijze had gevonden. In een brief van 4 december schrijft hij aan Van Doesburg dat hij een ding afheeft dat hem beter bevalt dan al zijn voorgaande werken en dat hij aan nog eens zes werken bezig is.²⁴⁵ In het werk zijn de bovengenoemde veranderingen in lijn en compositie verwerkt, maar de grootste verandering is de benadering van kleur. De afgezwakte primaire kleuren, vaak in pasteltinten, hebben plaatsgemaakt voor krachtige kleuren die nauwelijks gemengd zijn met wit of grijs. De compositie is een afgeleide van de in 1918 gemaakte composities met onregelmatige rasters, maar nu probeert Mondriaan enige structuur te behouden door de lijnen te laten doorlopen. Nieuw in dit werk is de toevoeging van het zwarte kleurvlak. Op dit zwarte kleurvlak komt in juni 1920 commentaar van verzamelaar van Mondriaans werk Salomon Slijper.²⁴⁶ Het zwart zou te veel glanzen, maar volgens Mondriaan is dit noodzakelijk, omdat het zwart anders op een doodskist gaat lijken.

De veranderingen in het werk zijn overduidelijk zichtbaar, maar wat heeft de doorslag gegeven tot het doorvoeren van deze verandering in het kleurgebruik? Het meest waarschijnlijke antwoord moet in dit geval gezocht worden in de invloed die de omgeving heeft op het werk van Mondriaan. Door de verhuizing van Laren naar Parijs kwam Mondriaan terug in een grote metropool. De stad is de ultieme plek voor de werkelijk moderne mens en daarom een inspirerende omgeving voor veel moderne kunstenaars. Daarnaast heeft de stad voor Mondriaan nog een andere belangrijke betekenis, die gekoppeld kan worden aan de theosofische leer. De theorie van Mondriaan is erop gericht het universele zo zuiver mogelijk te beelden.²⁴⁷ Dit houdt in dat natuurlijke verschijning moet worden losgelaten, omdat deze individueel is. De natuur is om deze reden ondergeschikt aan de stad en het is logisch dat Mondriaan meer waarde hecht aan een stedelijke, door mensen gemaakte omgeving, dan aan de natuur.²⁴⁸ Dit blijkt ook uit een passage uit 'Natuurlijke en abstracte realiteit' waarin Mondriaan schrijft dat niet enkel het interieur aangepast dient te worden aan de eisen van de nieuwe tijd (de Nieuwe Beelding), maar ook het exterieur.²⁴⁹ Mens en natuur zijn niet meer zo verbonden als vroeger het geval was. Mondriaan ziet de stad als gerijpte cultuur, maar gerijpte cultuur is niet het eindpunt. De gerijpte cultuur van de stad moet plaats maken voor vernieuwing en zo zal de

²⁴⁴ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 11 oktober 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁴⁵ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 4 december 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁴⁶ Joosten 1998 (zie noot 189), p. 118-119.

²⁴⁷ Zie hoofdstuk 2.

²⁴⁸ Piet Mondriaan 1918 (zie noot 72), pp. 126-127.

²⁴⁹ Piet Mondriaan, 'Natuurlijke en abstracte realiteit. Trialoog. 7^e Toneel', *De Stijl* 3 (1920) 9 (juli), p. 75.

Nieuwe Beelding uiteindelijk ook haar intrede doen in de stad. De stad beeldt dus als het ware de fase van de evolutie waarin de mens zich op het moment bevindt.

Dat de omgeving een grote rol speelt in het werk van Mondriaan is ook uit zijn vroege werk te bemerken. Waar Mondriaan zich voor zijn vertrek naar Parijs in 1911 vooral bezighield met het schilderen van Nederlandse onderwerpen als landschappen, zoals in *Molen bij zonlicht* en *Rode boom* (afb. 11 en 12) uit 1908 het geval is, gaat Mondriaan zich in Parijs meer richten op het kubisme. De voorstelling verdwijnt langzaam uit zijn werk onder invloed van het kubisme en schilderijen krijgen titels als *Compositie* of *Tableau*, waarbij de composities lijken op façades van gebouwen en dergelijke. Terugkeer in Nederland in 1914 heeft tot gevolg dat Mondriaan weliswaar aan zijn kubistische methodes vasthoudt, maar dat de meer Nederlandse onderwerpen weer zijn intrede doen. Zo maakt hij vanaf 1914 werken getiteld *Pier en oceaan* en *De zee* (afb. 13). Dit ontwikkelt zich verder tot de schilderijen die behoren tot de Nieuwe Beelding tot en met 1919. Van *Dambordcompositie met donkere kleuren* (afb. 30) is bekend dat het gebaseerd is op een sterrenhemel.²⁵⁰ Een onderwerp dat past bij de omgeving waar Mondriaan woonachtig is.

Blotkamp maakt een treffende vergelijking tussen de *Dambordcompositie* en de eerste Parijse schilderijen.²⁵¹ De *Dambordcompositie* roept een stemming op, door de afgezwakte kleuren, van een landelijke omgeving, wat in overeenstemming is met de plaats waar Mondriaan woont, Laren. De eerste Parijse schilderijen getuigen van een verhoogde helderheid. De kleuren zijn krachtiger en contrasteren meer, hierdoor doen de composities minder sferisch aan dan de voorgaande werken. Dit koppelt Blotkamp aan een hectische en levendige stedelijke omgeving met hoge gebouwen, façades vol met gekleurde poster en het elektrische licht van borden tegen een avondlucht.

Er moet echter verder gekeken worden dan de omgeving van de stad wanneer de verandering naar het krachtige kleurgebruik van Mondriaan verklaard wordt. Mondriaan schrijft in ‘Natuurlijke en abstracte realiteit’: “Om in harmonie te leven moet onze omgeving overeenstemmen met onze innerlijke levenskracht.”²⁵² In december 1919 komt hij al tot deze ontdekking.²⁵³ Hij heeft in zijn atelier geëxperimenteerd met kartonnen kleurvlakken die hij op de muur plakte en is tot de conclusie gekomen dat het mogelijk is de Nieuwe Beelding in een interieur tot uitdrukking te brengen. In de brief waarin Mondriaan dit schrijft staat ook dat hij een ding af heeft dat Van Doesburg beter zal bevallen dan zijn voorgaande werk. Het interieur heeft een stimulerende werking op zijn productiviteit en het vinden van de juiste weg.²⁵⁴

²⁵⁰ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 18 april 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁵¹ Blotkamp 1995 (zie noot 4), pp. 170-171.

²⁵² Piet Mondriaan, ‘Natuurlijke en abstracte realiteit. 7^e toneel – Atelier van Z (vervolg)’, *De Stijl* 3 (1920) 9 (juli), p. 74.

²⁵³ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 4 december 1919, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 25.

²⁵⁴ Blotkamp 1995(zie noot 4), p. 170.

Hieruit kan worden afgeleid dat Mondriaan waarde hecht aan een verblijf in de stad en dat de omgeving altijd een grote invloed op zijn werk is geweest. De stad is de plek van de moderne mens en bovendien de meer geëvolueerde mens, volgens Mondriaan. De hectische en levendige sfeer die er hangt maken, volgens Blotkamp, dat Mondriaan contrastrijker en minder sferisch werk kan maken. Daarnaast heeft Mondriaans ontdekking dat de theorie van de Nieuwe Beelding toepasbaar is op het interieur een stimulerende werking gehad op zijn zoektocht naar de beelding van het zuiver universele.

Bovendien kan het argument van de omgeving als doorslaggevende invloed worden teruggekoppeld aan de reden die Mondriaan aanvoert om juist geen krachtige primaire kleuren te gebruiken. In 1919 vindt Mondriaan de mensen nog niet ver genoeg geëvolueerd om ze te confronteren met krachtige primaire kleuren. Vermenging van rood, geel en blauw met wit en grijs maakt de kleuren simpelweg makkelijker te verwerken voor de mens die nog dicht bij de natuur staat. Korte tijd later verhuist Mondriaan van een natuurlijke omgeving naar Parijs, de grote stad. Hiermee doet hij een stap weg van de natuur en de mensen die dicht bij de natuur staan. Dit betekent voor Mondriaan tevens een stap vooruit in de evolutie. Dit maakt dat Parijs en zijn inwoners wel ver genoeg geëvolueerd zijn om krachtige primaire kleuren in de composities van Mondriaan te kunnen verwerken.

De stap die Mondriaan maakte naar de krachtige kleuren is een belangrijke geweest in zijn ontwikkeling, maar niet de laatste in de ontwikkeling naar wat hij vanaf 1921 het neoplasticisme is gaan noemen. De schilderijen uit 1919-1920 bevatten nog verschillende problematische aspecten. Zo schrijft hij in juni 1920 aan Van Doesburg dat hij nog niet weet hoe de nieuwe harmonie eruit moet zien op doek.²⁵⁵ Vervolgens schrijft hij in september dat pure en contrasterende kleuren de harmonie vormen.²⁵⁶ Ondanks eerdere toepassing van de krachtige kleuren komt Mondriaan er pas gaandeweg achter hoe hij ze moet toepassen in een compositie.

3.2.4 Conclusie

De weg die Mondriaan volgt om in 1920 uit te komen bij de toepassing van krachtige primaire kleuren in zijn composities is gekenmerkt door verschillende veranderingen in het kleurgebruik. Toch is er een duidelijke reden aan te geven waarom Mondriaan niet meteen de krachtige kleuren toepast. In 1918 en 1919 geeft hij aan de mensen er nog niet klaar voor zijn om geconfronteerd te worden met pure primaire kleuren. Daarom moet een tussenoplossing gevonden worden waarbij de kleuren dicht bij de natuurlijke kleuren liggen. Mondriaan vindt deze oplossing in het mengen van de primaire kleuren met wit en grijs.

²⁵⁵ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, 15 juni 1920, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv.nr. 27.

²⁵⁶ Brief Piet Mondriaan aan Theo van Doesburg, ongedateerd, archief Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, inv. nr. 27.

De brief is ongedateerd, maar moet volgens Els Hoek wel zijn geschreven in september 1920, omdat Mondriaan in deze maand een brief heeft ontvangen van Vantongerloo waarin diens visie op kleurharmonie uiteen wordt gezet. Hoek 1982 (zie noot 54), p. 73.

Voor de kleurveranderingen die optreden in de periode dat Mondriaan zijn kleuren mengt zijn verschillende factoren aan te wijzen die allen invloed hebben gehad. Zo is er de invloed van de Stijlkunstenaars Van Doesburg en Van der Leek, de zoektocht naar evenwicht in de compositie, de verschillende reproducties van zijn werk die Mondriaan onder ogen kreeg en de verhuizing van Laren naar Parijs. Mondriaan heeft de weg naar de krachtige primaire kleuren geleidelijk gevonden. De verhuizing naar Parijs, en daarmee de invloed van de omgeving, is naar waarschijnlijkheid doorslaggevend geweest bij de keuze van Mondriaan om krachtigere kleuren te gebruiken. Mondriaan acht de mensen in Parijs voldoende geëvolueerd om de krachtige primaire kleuren te kunnen verwerken. Opvallend is echter dat erkenning door het publiek uit blijft tot Mondriaan naar New York verhuist in 1940. Wellicht was het niet het publiek dat een nieuwe fase in de evolutie had bereikt, maar Mondriaan zelf.

Conclusie

De in de voorgaande hoofdstukken behandelde deelvragen bieden inzicht in het kleurgebruik van Mondriaan in de periode 1916-1920. In deze periode ondergaan de kleuren in het werk van Mondriaan enkele veranderingen. Zo doen de primaire kleuren hun intrede in 1916, maar komen ze slechts in afgezwakte vorm voor in de composities. Ook in de jaren die volgen is het gebruik van de primaire kleuren niet krachtig en contrastrijk, maar zwak doordat hij de kleuren mengt met wit of grijs. Dit verandert in 1920 wanneer Mondriaan de eerste schilderijen af heeft waarin krachtige en contrastrijkere primaire kleuren voorkomen dan voorheen. Deze ontwikkeling is onderzocht en hierbij is de volgende hoofdvraag geformuleerd:

Mondriaan maakt in 1916 kennis met het werk van Bart van der Leek. Dit is tevens zijn eerste kennismaking met het gebruik van enkel de primaire kleuren rood, geel en blauw in de schilderkunst. Het duurt echter tot 1920 voor Mondriaan krachtige primaire kleuren gaat toepassen die de ongemengde primaire kleuren van Van Der Leek evenaren. Waarom past Mondriaan in 1920 wel krachtige primaire kleuren toe, in tegenstelling tot de voorgaande jaren? Welke factoren spelen een rol in de ontwikkelingen die het kleurgebruik van Mondriaan doormaakt tussen 1916 en 1920?

Dit is geen makkelijk te beantwoorden vraag. Er is veel geschreven over Mondriaan, dus veel informatie is voorhanden. Toch is het onmogelijk een compleet antwoord te geven op de vraag welke factoren van invloed zijn geweest op het kleurgebruik van Mondriaan, omdat simpelweg niet met zekerheid kan worden gezegd of de geraadpleegde bronnen compleet zijn en bovendien de enige juiste. Mondriaan was erg gesteld op zijn privacy en om deze reden besloot hij alle brieven die hij ontving te vernietigen. Als resultaat hiervan is de bruikbare correspondentie vaak incompleet en eenzijdig. Ik pretendeer dan ook niet dat het hieronder geformuleerde antwoord op de hoofdvraag het enige mogelijke antwoord is. Het is een samenloop van omstandigheden en gebeurtenissen die in dit geval de keuzes van Mondriaan verklaren, die tezamen het meest waarschijnlijke scenario vormen.

Ten eerste is het van belang op te merken dat kleur een lastig wetenschappelijk onderwerp is. Het heeft betrekking op verschillende ver uit elkaar liggende wetenschapsgebieden, als psychologie en natuurkunde. Aan de hand de theorieën van Newton, Goethe en Ostwald is beschreven hoe de ontwikkeling van kleurtheorie ongeveer heeft plaatsgevonden. Newton deed enkele belangrijke ontdekkingen die hij in 1704 opschreef in *Opticks*. Hij ontdekte dat kleur een functie is van de variabele breekbaarheid van wit licht en dat de zeven prismatische kleuren die hieruit ontstaan voor hem de primaire kleuren zijn. Hoe belangrijk Newtons ontdekking ook was, hij heeft weinig invloed gehad op kunstenaars.

Dit in tegenstelling tot Goethe, die in de twintigste eeuw één van de belangrijkste kleurtheorieën voor kunstenaars ontwikkeld bleek te hebben. In zijn eigen tijd was Goethe weinig populair. Met zijn visie ging hij in tegen de door Newton gedane ontwikkelingen. Goethe ontdekte dat kleur geen functie was van de variabele breekbaarheid van wit licht, maar dat kleur ontstaat uit licht en donker. Pas wanneer licht wordt onderbroken door duisternis kan kleur ontstaan. Daarnaast erkent Goethe drie primaire kleuren, namelijk rood, geel en blauw, en koppelt hij het idee van kleurharmonie aan complementaire kleuren. Dit houdt in dat kleuren die sterk contrasteren, zoals rood – groen en blauw – geel, een betere harmonie vormen dan kleuren die meer aan elkaar gerelateerd zijn.

Naarmate de kennis over kleur vorderde bleef er echter een probleem bestaan. Men was er nooit in geslaagd een standaardset voor kleuren te vinden. Dit werd de missie van Nobelprijswinnaar Wilhelm Ostwald in de twintigste eeuw. Hij koppelde kleur aan een systeem waarbij onderscheid werd gemaakt in tint, percentage wit en percentage zwart. Opvallend aan Ostwald is dat hij direct met De Stijl van doen heeft gehad. Hij schreef in 1920 een artikel in *De Stijl* en eerder al, in 1918, schreef Vilmos Huszár een artikel over de kleurtheorie van Ostwald in het blad.

Mondriaan had echter weinig met de theorie van Ostwald. Huszár beweerde wel dat Mondriaan onbewust de theorie van Ostwald navolgde, maar Mondriaan zelf zag dit niet zo. Mondriaan ontwikkelde en publiceerde destijds zijn eigen theorieën in *De Stijl*. Tussen 1917 en 1920 schreef hij verschillende artikelen, waaraan opvalt dat zijn visie op kleur weinig of niet veranderd is in de loop der tijd.

Kleur en vorm zijn voor Mondriaan de beeldingsmiddelen waaruit een compositie moet worden opgebouwd. In de theorie van de Nieuwe Beelding staat het zuiver beelden van het universele voorop. Het universele is datgene wat achter alles schuil gaat, een hogere werkelijkheid. Om dit te kunnen uitbeelden moeten dingen ontdaan worden van hun natuurlijke verschijning, omdat deze individueel is. Wanneer dit is gedaan houdt men het universele over. Om het natuurlijke te ontdoen van het individuele moeten vorm en kleur tot bepaaldheid gesteld worden. Het tot bepaaldheid stellen van kleur houdt in dat deze herleid moet worden tot primaire kleur, vlak moet worden gemaakt en moet worden afgesloten. Primaire kleur is minder aan het individuele of het stoffelijke gebonden en heeft daarom de voorkeur. Dit maakt dat primaire kleur voor Mondriaan een noodzakelijkheid is en het verklaart waarom hij er nooit meer vanaf is gestapt.

Het is echter niet de primaire kleur op zich die van belang is. Het gaat niet om kleur als een zelfstandig fenomeen bij Mondriaan, maar om de onderlinge relaties die zij aangaan en de plaatsing ervan op het vlak. Zoals uit een brief uit 1909 blijkt had Mondriaan destijds al voor ogen dat contrastkleuren naast elkaar moesten worden geplaatst.

Op de vraag welke theorie Mondriaan volgde bij het ontwikkelen van de bovenstaande visie moet geantwoord worden dat er twee invloeden zijn die van groot belang zijn geweest. De eerste is de theorie zoals die is ontwikkeld door Goethe. Mondriaan schrijft in het artikel 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', uit 1917-1918, dat kleur vertroebeld licht is. Dit komt overeen met de theorie van

Goethe dat kleur ontstaat wanneer licht wordt onderbroken door duisternis. De tweede grote invloed is de theosofie. Aan de hand van het schilderij *Evolutie* (afb. 2), uit 1911, is aangetoond dat de compositie, en ook de kleur, expliciet theosofisch van aard is. Dit is het enige schilderij waarbij dit het geval is, maar Mondriaan was een periode goed bevriend met de bekende theosoof Matthieu Schoenmaekers. Schoenmaekers schreef in zijn boeken ook over de theosofie en de kleur. Onder andere dat er drie echte kleuren bestaan, namelijk rood, geel en blauw. Daarnaast schreef hij een aparte status toe aan de kleur rood. Beide opmerkingen komen overeen met de visie van Mondriaan. Het is waarschijnlijk dat Mondriaan beïnvloed is door Schoenmaekers, zoals onder andere blijkt uit brieven van Theo van Doesburg.

Wat echter opvallend is aan de manier waarop Schoenmaekers de kleur aan de theosofie koppelt is dat zijn bevindingen veel overeenkomsten vertonen met de theorie van Goethe. Ook Goethe erkent namelijk rood, geel en blauw als de primaire kleuren en rood hij kent bovendien ook een aparte status toe. Mondriaan is in de ontwikkeling van zijn visie dus beïnvloed door de theosofie, maar de grootste invloed lijkt Goethe te zijn, aangezien ook de theosofische opvattingen over kleur overeen komen met de theorie van Goethe.

Mondriaan spreekt al vroeg de wens uit om kleuren puur en contrastrijk te gebruiken, maar gebruikt pas vanaf 1916 enkel primaire kleuren. In dat jaar ontstaat de vriendschap tussen Mondriaan en Van der Leek. De vriendschap duurt voort tot 1918, wanneer Van der Leek uit *De Stijl* stapt en ook zijn professionele band met Mondriaan verbreekt. De twee kunstenaars woonden dicht bij elkaar en correspondentie tussen beide is er dan ook niet. Toch kan op basis van correspondentie met anderen en het bekijken van de kunstwerken die zij beiden maakten in de periode van de vriendschap, geconcludeerd worden dat de invloed die Van der Leek op Mondriaan heeft gehad van groot belang is geweest. Vooral op het gebied van kleurgebruik is Van der Leek een beslissende invloed gebleken.

Mondriaan en Van der Leek kennen beide compleet andere idealen. Mondriaan streeft naar zuivere beelding van het universele, de hogere werkelijkheid, terwijl Van der Leek juist een aards ideaal voor ogen heeft, de gemeenschapskunst. Ondanks de verschillen zijn er ook overeenkomsten te vinden tussen Mondriaan en Van der Leek. Beiden hebben een duidelijke utopische toekomstvisie. Zij realiseren zich dat hun ideaal niet van toepassing is op de kunst rond 1916, maar willen beiden zorgen dat hun idealen in de toekomst realiteit zullen worden.

Van der Leek past op het moment van de kennismaking met Mondriaan in 1916 al exclusief de primaire kleuren rood, geel en blauw toe op zijn werk, zoals te zien is in *De storm* en *Havenarbeid* (afb. 5 en 6). Van der Leek is altijd een eenling in de kunstwereld geweest en ook de beslissing om enkel in primaire kleuren te werken kent geen voorgangers. De eerste werken die Mondriaan maakt na de kennismaking, te weten *Compositie in kleur A* en *B* (afb. 14 en 15) uit 1917, kennen opvallend veel overeenkomsten met het werk van Van der Leek. Mondriaan plaats rechthoeken in primaire kleuren los in de ruimte, tegen een witte achtergrond. Mondriaan maakte al gebruik van rechthoeken in de vorm van lijntjes in de composities met plusminus motief, maar de primaire kleuren en het los in de

ruimte plaatsen van de rechthoeken tegen een witte achtergrond zijn direct toe te schrijven aan de invloed van Van der Leek, aangezien hij dezelfde methode hanteerde. Ook de in vijf *Composities met kleurvlakjes* (afb. 17, 19 en 20) die daarop volgen in hetzelfde jaar kennen eenzelfde soort compositie die afgeleid is van de werkwijze van Van der Leek. Bovendien verlaat de lijn het werk van Mondriaan, ook naar voorbeeld van Van der Leek. Mondriaan verwijderd zich hierna echter meer en meer van Van der Leek, door onder andere de toepassing van een raster in zijn composities. De primaire kleuren zullen echter zijn werk niet meer verlaten en zijn zeker aan de invloed van Van der Leek toe te schrijven, aangezien Van der Leek de eerste was die alleen in primaire kleuren werkte.

Naast de invloed op het kleurgebruik en kortstondige invloed op de composities van Mondriaan, waardeerde Mondriaan de mening van Van der Leek zeer. Zo liet hij hem meehelpen aan de aanpassingen aan *Compositie in lijn* (afb. 16) uit 1916-1917. Daarnaast had Van der Leek ook veel inspraak in de artikelen die Mondriaan schreef voor *De Stijl*. Mondriaan ging meerdere keren per week langs bij Van der Leek en zijn vrouw om zijn theorie te bespreken. Of Van der Leek invloed heeft gehad op de inhoud van de artikelen is niet bekend.

Andersom is er ook sprake van invloed. Van der Leek maakte gedurende enkele jaren een ontwikkeling door die de veralgemenisering van de voorstelling tot gevolg had. Na de ontmoeting met Mondriaan gaat Van der Leek een stap verder in de abstrahering van de voorstelling door deze op te bouwen uit enkel los van elkaar geplaatste geometrische figuren. Het toekennen van algemene titels als *Compositie 1916 no. 4* (afb. 22) is bovendien ook toe te schrijven aan de invloed van Mondriaan. Evenals Mondriaan verwijderd Van der Leek zich snel van een te directe invloed van Mondriaan door vrijer om te gaan met de geometrische figuren en de kunstwerken weer beschrijvende titels mee te geven.

Er is sprake van een wederzijdse invloed die voor beide kunstenaars van groot belang is geweest in hun carrière. Zij zagen bij elkaar methodes die de oplossing boden om in hun eigen werk een stap vooruit te zetten. Zonder Van der Leek zou Mondriaan wellicht de weg naar het gebruik van enkel primaire kleuren nooit gevonden hebben. Van der Leek is gedeeltelijk het brein achter het werk dat Mondriaan beroemd maakte.

Het duurt echter tot 1920 voor Mondriaan de primaire kleuren in krachtige verschijning op het doek plaatst. In de voorafgaande jaren zijn de kleuren in de composities gekenmerkt door vermenging met wit en grijs waardoor afgezwakte primaire kleuren ontstaan, soms in pasteltinten. Tussen 1917 en 1920 vinden verschillende ontwikkelingen plaats in het werk van Mondriaan waarbij ook de kleuren veranderen. Hierop zijn verschillende factoren van invloed, zoals is gebleken uit hoofdstuk drie.

De reden waarom Mondriaan niet direct pure primaire kleuren toepast in 1916-1917 is te verklaren aan de hand van een tweetal uitspraken van Mondriaan uit 1918 en 1919. In 1918 schrijft Mondriaan in *De Stijl* dat de tijd niet rijp is om pure kleuren te gebruiken. Daarom moeten kleuren gebruikt worden die dicht bij de natuurlijke kleuren liggen. Mondriaan vindt een tussenoplossing in het mengen van de primaire kleuren met wit en grijs. Dit standpunt herhaalt hij in februari 1919 nog

eens in een brief aan Van Doesburg. Mondriaans beslissing is ingegeven door zijn theosofische overtuiging. Voor de veranderingen in het kleurgebruik tussen 1917 en 1920 zijn verschillende andere factoren van invloed geweest.

Mondriaan is altijd op zoek naar evenwicht in zijn composities. Dit resulteert in schilderijen met dikke lagen verf, maar ook in veranderingen in de composities. Zo staan de kleuren in de gouache *Composities in kleurvlakjes* (afb. 17) uit 1917 hem niet aan. Dit is het enige werk van Mondriaan tussen 1917 en 1920 dat het gebruik van ongemengde primaire kleuren van Van der Leek evenaart. Het komt hem op een reproductie echter onevenwichtig over, omdat het geel te fel is en het blauw en rood te veel op elkaar lijken (afb. 18). Hierop vermengt Mondriaan de kleuren in de overige *Composities met kleurvlakjes* (afb. 19 en 20) met veel wit tot pasteltinten ontstaan. In de zoektocht naar evenwicht moet Mondriaan, ook door het zien van een reproductie, voor een tweede keer concluderen in 1919 dat zijn kleurgebruik onjuist is. Dit keer lijken alle kleuren in de reproductie van *Compositie met raster 5* (afb. 28 en 32) op elkaar en moet Mondriaan op zoek naar meer contrast.

Beide keren is Mondriaans conclusie dat de kleuren onjuist zijn ingegeven door zelfkritiek. Deze zelfkritiek is deels aangewakkerd door het zien van reproducties, maar ook Theo van Doesburg wijst Mondriaan meerdere keren op problematische aspecten van het kleurgebruik. Uit de uitgebreide briefwisseling tussen de kunstenaars blijkt dat Van Doesburg het liefst ziet dat Mondriaan heldere kleuren gebruikt en grijs weglaat uit zijn composities. Mondriaan wijst de kritiek meermaals van de hand, maar uit bestudering van het werk dat volgt op de kritiek blijkt dat Mondriaan er wel degelijk gehoor aan heeft gegeven.

De bovengenoemde factoren: evenwicht, zelfkritiek, reproductie en invloed van andere Stijlkunstenaars, zijn zeker van invloed zijn geweest op het kleurgebruik van Mondriaan. De beslissende factor in aanloop naar het gebruik van krachtige kleuren is waarschijnlijk de geografische omgeving waarin Mondriaan zich bevindt, samen met zijn theosofische overtuigingen. De invloed van de omgeving op de onderwerpkeuze van Mondriaan is zeer groot gebleken en ook het kleurgebruik is aan deze invloed onderhevig.

Het is niet vreemd dat verhuizing naar het levendige en hectische Parijs tot gevolg heeft gehad dat Mondriaan hier de stap zet om voor het eerst krachtige primaire kleuren toe te passen. De stad is de plaats waar het echte moderne tot uitdrukking komt, in bijvoorbeeld de architectuur en de sfeer van de stad met zijn kunstenaars. Daarnaast heeft de stad voor Mondriaan een belangrijke theosofische betekenis. De door mensenhanden gebouwde stedelijke omgeving is volgens de theorie van de Nieuwe Beelding een stap verder in de evolutie dan de natuur. De stad ligt dus dichterbij het ideaal van het universele dan het platteland. Verhuizing van een landelijke omgeving naar de stad betekent in principe dat Mondriaan een stap vooruit gaat in de evolutie en zo dichterbij het universele komt. Het lijkt dan ook logisch dat Mondriaan de mensen in Parijs wel voldoende geëvolueerd acht om de toepassing van krachtige kleuren in zijn composities te kunnen verwerken. Ook Mondriaans ontdekking in 1919 dat de principes van de Nieuwe Beelding toegepast kunnen worden op het

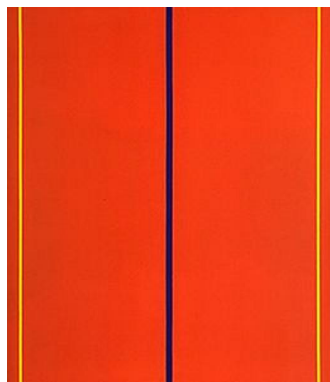
interieur zullen hebben bijgedragen aan zijn opvatting dat de evolutie gevorderd is en dat men klaar is voor het gebruik van krachtige kleuren.

De reden waarom Mondriaan tussen 1916 en 1920 geen krachtige kleuren toepast is duidelijk. De theosofie speelt hierin een alles bepalende rol. De mens moet ver genoeg geëvolueerd zijn om krachtige kleuren te kunnen verwerken. Na verhuizing naar Parijs, dat verder geëvolueerd is dan Laren omdat het een stad is, acht Mondriaan de evolutie ver genoeg gevorderd om de mensen kennis te laten maken met krachtige primaire kleuren in zijn compositie, hoewel erkenning van het publiek uit zal blijven tot Mondriaan verhuist naar New York. Wellicht achtte Mondriaan zichzelf ver genoeg geëvolueerd na de verhuizing om met krachtige primaire kleuren te kunnen werken.

In de tussengelegen jaren is het een min of meer toevallige samenloop van omstandigheden en factoren die maken dat het kleurgebruik in de composities tussen 1916 en 1920 verandert. Het is een geleidelijke weg die Mondriaan heeft gevolgd, waarbij telkens een stukje van een puzzel werd opgelost door problematische aspecten in het werk te detecteren en er alternatieven voor te bedenken. Het is geen angst voor rood, geel en blauw, zoals de inleiding suggereert, maar zijn theosofische overtuiging die Mondriaan afhoudt van het gebruik van krachtige primaire kleuren. Rode draad door het geheel is de fase van de evolutie waarin de mens zich bevindt. Mondriaan beslist aan de hand hiervan wanneer de tijd rijp is voor de toepassing van krachtige primaire kleuren. De verhuizing naar Parijs en de inrichting van het atelier volgens de principes van de Nieuwe Beelding vormen de laatste ontbrekende puzzelstukjes en doen Mondriaan realiseren dat de tijd rijp is voor de wereld om kennis te maken met een zuiverdere weergave van het universele door middel van de krachtige primaire kleuren.

Zonder de theosofische overtuiging van Mondriaan was de ontwikkeling wellicht compleet anders gelopen, maar dit is niet het enige dat van belang is in dit onderzoek. Ere wie ere toekomt, wanneer Van der Leek er niet was geweest zou Mondriaan wellicht überhaupt niet zijn gaan werken met enkel primaire kleuren en niet-kleuren. Dat wij composities van één van de belangrijkste modernistische kunstenaars van afstand herkennen, mede door het kleurgebruik, is te danken aan Bart van der Leek.

Afbeeldingen



Afb. 1 Barnett Newman, *Who's afraid of red, yellow and blue II*, 1967, olieverf op doek, 304.8 x 259.1, Staatsgalerie Stuttgart, Duitsland.



Afb. 2 Piet Mondriaan, *Evolutie*, 1911, triptiek, olieverf op doek, 178 x 84, 184 x 87, 178 x 84, Gemeentemuseum Den Haag.



Afb. 3 Piet Mondriaan, *Compositie no. 11*, 1913, olieverf op doek, 76 x 57.5, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



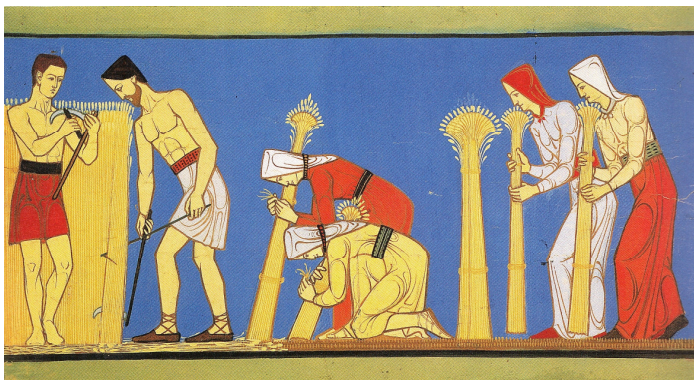
Afb. 4 Bart van der Leek, *De ziekte*, 1912, olieverf op doek, 90 x 120, Gemeentemuseum Den Haag.



Afb. 5 Bart van der Leek, *De storm*, 1916, olieverf op doek, 118 x 159, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Afb. 6 Bart van der Leek, *Havenarbeid*, 1916, olieverf op doek, 89 x 240, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Afb. 7 Bart van der Leek, *De korenoogst*, 1904, lijmverf op papier, 54 x 100, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Afb. 8 Bart van der Leek, *Het uitgaan van de fabriek*, 1910, olieverf op doek, 120 x 140, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



Afb. 9 Bart van der Leek, *Stilleven*, 1913, olieverf op doek, 48 x 45 Kröller-Müller Museum, Otterlo.



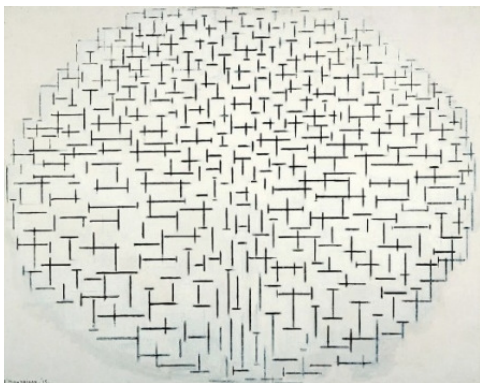
Afb. 10 Jan Sluyters, *Larens landschap*, 1910, olieverf op doek, 57 x 72, Stedelijk Museum Amsterdam.



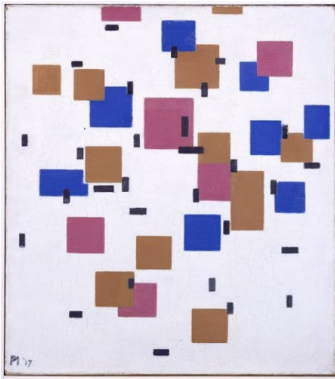
Afb. 11 Piet Mondriaan, *Molen bij zonlicht*, 1908, olieverf op doek, 114 x 87, Gemeentemuseum Den Haag.



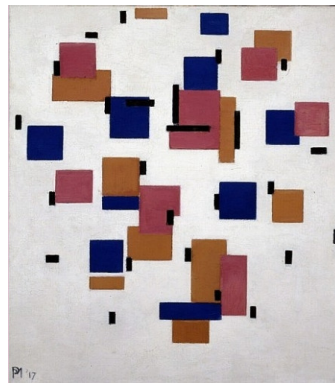
Afb. 12 Piet Mondriaan, *Rode boom*, 1908-1910, olieverf op doek, 70 x 99, Gemeentemuseum Den Haag.



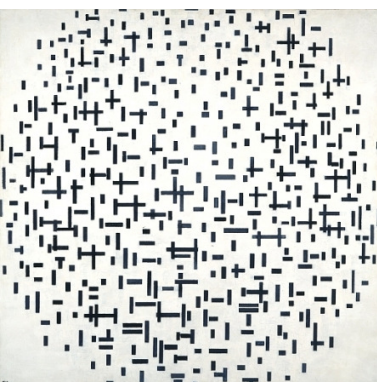
Afb. 13 Piet Mondriaan, *Compositie 10 in zwart wit (Pier en oceaan)*, 1915, olieverf op doek, 85 x 108, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



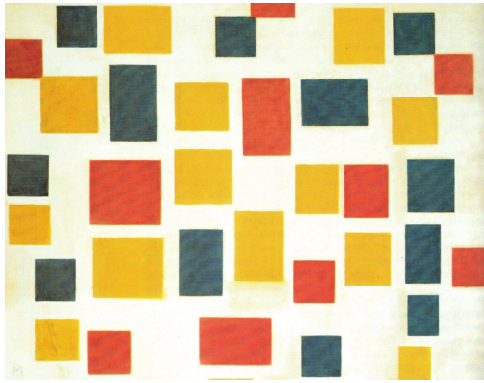
Afb. 14 Piet Mondriaan,
Compositie in kleur A, 1917,
olieverf op doek, 50 x 44,
Kröller-Müller Museum,
Otterlo.



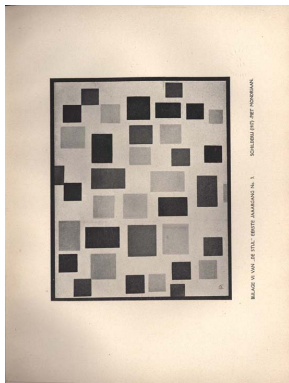
Afb. 15 Piet Mondriaan,
Compositie in kleur B, 1917,
olieverf op doek, 50 x 40,
Kröller-Müller museum,
Otterlo.



Afb. 16 Piet Mondriaan,
Compositie met lijn (tweede staat),
1917, olieverf op doek, 108 x 108,
Kröller-Müller Museum, Otterlo.



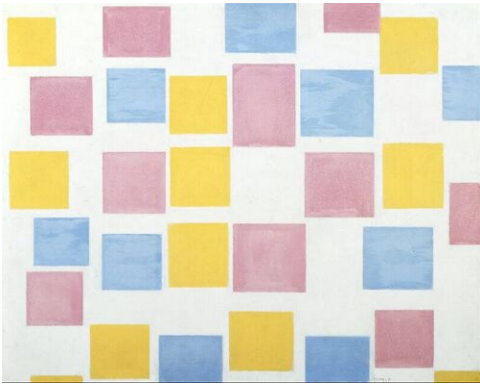
Afb. 17 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, gouache op papier, 47 x 59.5, particuliere collectie.



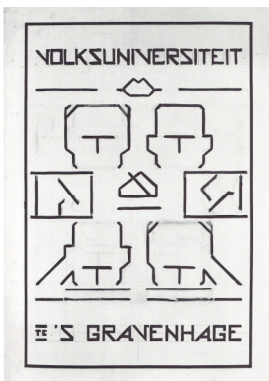
Afb. 18 Reproductie: Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, gouache. Gepubliceerd in: *De Stijl* 1 (1918) 3 (januari), p. 36.



Afb. 19 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, olieverf op doek, 48 x 61, Gemeentemuseum Den Haag.



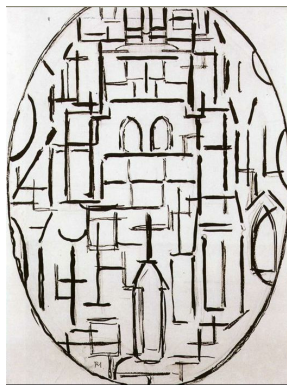
Afb. 20 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, olieverf op doek, 48 x 60, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



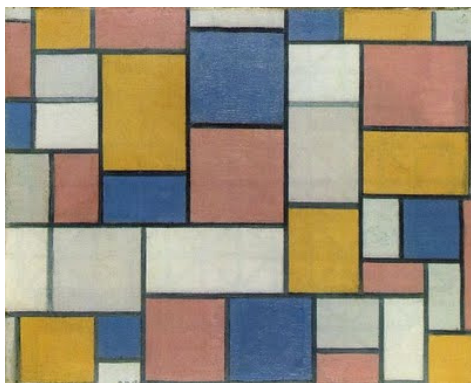
afb. 21 Bart van der Leek, *Ontwerp affiche Volksuniversiteit 's Gravenhage*, 1916, potlood en Oost-Indische inkt op papier, 119 x 86.5, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Afb. 22 Bart van der Leek, *Compositie 1916 no. 4 (Mijntriptiek)*, 1916, olieverf op doek, 113 x 110.5, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



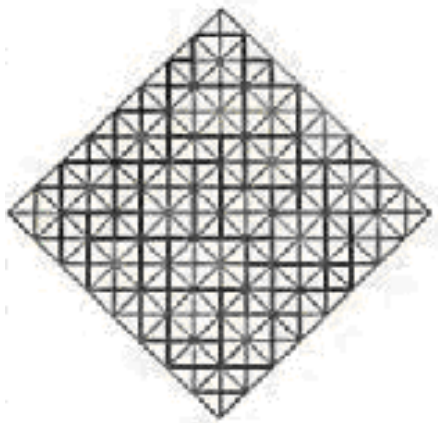
Afb. 23 Piet Mondriaan, *Kerk te Domburg*, 1914, inkt op papier, 63 x 50, Gemeentemuseum, Den Haag.



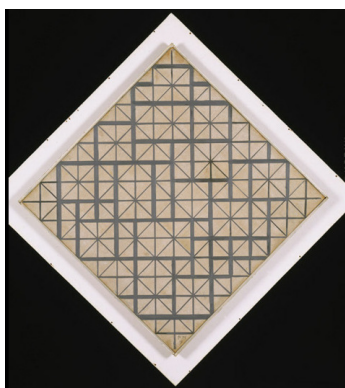
Afb. 24 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakken en grijze lijnen*, 1918, olieverf op doek, 49 x 60.5, collectie Max Bill, Zumikon, Zwitserland.



**Afb. 25 Piet
Mondriaan,
*Compositie met grijs
en licht bruin*, 1918,
olieverf op doek,
80.1 x 49.8, Museum
of Fine Arts,
Houston.**



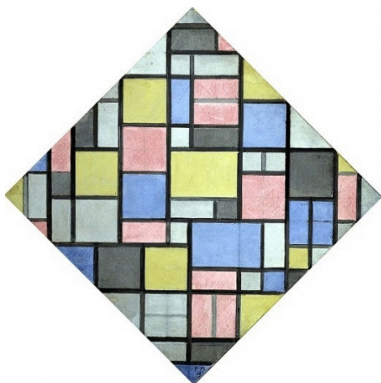
**Afb. 26 Piet Mondriaan, *Compositie met grijze lijnen*, 1918, olie-
verf op doek, diagonaal 121 cm,
Gemeentemuseum Den Haag.**



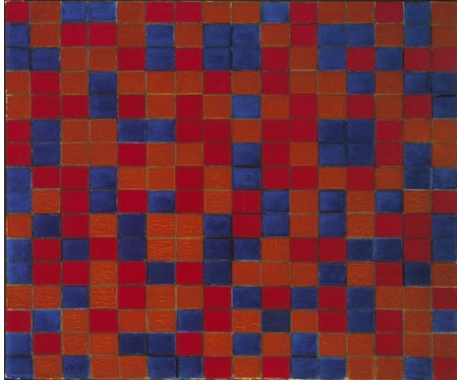
Afb. 27 Piet Mondriaan,
Compositie met zwarte lijnen,
1919, olieverf op doek, diagonaal
84.5 cm, Philadelphia Museum of Art.



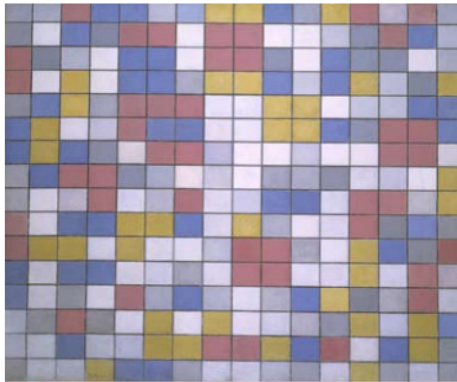
Afb. 28 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 5: ruit,* *compositie met kleuren,* 1919, olieverf op doek, diagonaal 84 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



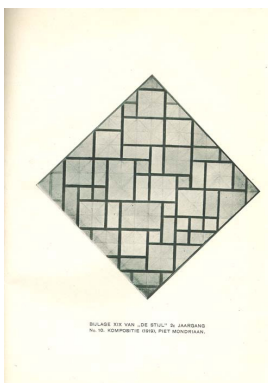
Afb. 29 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 6: ruit,* *compositie met kleuren,* 1919, olieverf op doek, diagonaal 67 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



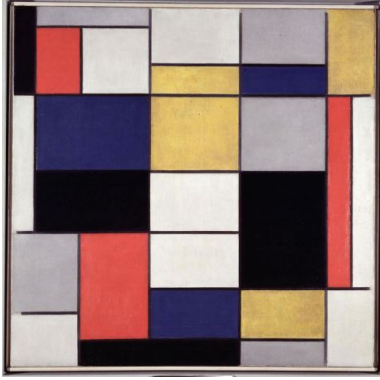
Afb. 30 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 8: dambordcompositie donkere kleuren*, 1919, olieverf op doek, 84 x 102, Gemeentemuseum Den Haag.



Afb. 31 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 9: dambordcompositie lichte kleuren*, 1919, olieverf op doek, 86 x 106, Gemeentemuseum Den Haag.



Afb. 32 Reproductie: Piet Mondriaan, *Compositie met raster 5*, 1919. Gepubliceerd in: *De Stijl* 2 (1919) 10 (augustus), p. 112.



Afb. 33 Piet Mondriaan, *Compositie met rood, geel, blauw en zwart*, 1919, olieverf op doek, 90 x 91, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.

Bibliografie

- Bax, Martine, *Het Web der Schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan* (proefschrift), 2004.
- Bendien, Jacob, 'Piet Mondriaan – 60 jaar', *Elsevier Maandschrift* 42 (1932) deel 84 (juli-december), pp. 168-174.
- Bendien, Jacob en An Harrenstein-Schröder, *Richtingen in de Hedendaagsche Schilderkunst*, Rotterdam 1935.
- Blotkamp, Carel, Hans Esser, Sjarel ex e.a., *De Beginjaren van De Stijl. 1917-1992*, Utrecht 1982.
- Blotkamp, Carel, *Mondriaan in Detail. Mondriaan en de Architectuur, de Triptieken, de eerste ruitvormige Schilderijen, Mondriaan en Rudolf Steiner*, Utrecht 1987.
- Blotkamp, Carel, *Mondrian. The Art of Destruction*, New York 1995.
- Boot, Caroline en Marijke van der Heijden, 'Gemeenschapskunst', in: Carel Blotkamp, *Kunstenaren der Idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*, Den Haag 1978, pp. 36-47.
- Bussel, Frans van, 'Toon en woord als uitdrukkingvormen van de mens', in: Marja van de Vossenbergh en Frans van Bussel, *Rudolf Steiner over Muziek*, Zeist 2006. pp. 59-94.
- Carmean, E.A., *Mondrian. The Diamond Compositions*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 1979.
- Chevreul, Michel, *On the Law of Simultaneous Contrasts of Colour*, z. pl. 1839.
- Gage, John, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993.
- Gage, John, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Farbenlehre*, z. pl. 1810.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethe's Theory of Colours*, London 1840.
- Holtzman, Harry en Martin James, *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondriaan*, Cambridge, Massachusetts 1993.
- Huszár, Vilmos, 'Iets over Die Farbenfibel van W. Ostwald', *De Stijl* 1 (1918) 10 (augustus), pp. 113-118.
- Jaffé, Hans, *Een Inleiding tot de Kunst van Mondriaan*, Assen/Amsterdam 1959.
- Joosten, Joop, 'Documentatie over Piet Mondriaan. 17 brieven van Piet Mondriaan aan Ds. H. Van Assendelft 1914-1919', *Museumjournaal* 18 (1973) 5, pp. 218-223.
- Joosten, Joop, 'Documentatie over Mondriaan. 26 brieven van Piet Mondriaan aan Lodewijk Schelfhout en H.P. Bremmer 1910-1918', *Museumjournaal* 13 (1968) 4, pp. 208-215.
- Joosten, Joop en Robert Welsh, *Piet Mondriaan. Catalogue Raisonné*, Blaricum 1998.
- Kooten, Toos van, *Bart van der Leek. Een toepassend kunstenaar*, Otterlo 1994.

- Lagast, Noel, *Vijfhonderd Jaar Geschiedenis van de Ingenieur. 1500-2010*, Apeldoorn 2010.
- Leck, Bart van der, 'De plaats van het moderne schilderen in de architectuur', *De Stijl* 1 (1917) 1 (oktober), pp. 6-7.
- Leck, Bart van der, 'Over schilderen en bouwen', *De Stijl* 1 (1918) 4 (februari), pp. 37-38.
- Leck, Bart van der, 'Klaarhamer's meubelen', *Onze Kunst* 3 (1904) 2, pp. 73-78.
- Meerwein, Gerard, Bettina Rodeck en Frank Mahnke, *Color. Communication in Architectural Space*, Berlin 2007⁴ (1998).
- Mondriaan, Piet, 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', *De Stijl* 1 (1917-18) 1-12 (oktober-oktober), pp. 2-6, 13-18, 29-31, 41-45, 49-54, 73-77, 88-90, 102-108, 121-124, 125-132, 140-146.
- Mondriaan, Piet, 'Dialogo over de Nieuwe Beelding', *De Stijl* 2 (1919) 4 (februari), pp. 37-39.
- Mondriaan, Piet, 'Natuurlijke en abstracte realiteit', *De Stijl* 2-3 (1919-1920) 8-12, 1-10(juni-oktober, januari-augustus), pp. 85-88, 97-99, 109-112, 121-124, 133-137, 15-18, 27-31, 41-44, 54-56, 58-60, 65-69, 73-76 en 81-84.
- Mondriaan, Piet, *Le Néo-plasticisme*, Paris 1921.
- Munsell, Albert, *A Color Notation. An illustrated System Defining all Colors and their Relations*, Baltimore 1941.
- Newton, Isaac, *Opticks. Or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, London 1730.
- Ostwald, Wilhelm, 'Die Harmonie der Farben', *De Stijl* 3 (1920) 7 (mei), pp. 60-62.
- Oxenaar, Rudolf, *Bart van der Leck. Een primitief van de nieuwe tijd*, Den Haag 1976.
- Polak, Bettina, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*, Den Haag 1955.
- Riley, Charles, *Color Codes. Modern theories of color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*, Hanover, New Hampshire 1995.
- Sanat, Aryel, 'Transformatie. Vitale essentie van H.P.B.'s *Geheime Leer*', *Theosofia* 104 (2003) 2 (april), pp. 71-74.
- Schapiro, Meyer, *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1978.
- Schoenmaekers, Mathieu, *Het nieuwe Wereldbeeld*, Bussum 1915.
- Schoenmaekers, Mathieu, *Beginselen der beeldende Wiskunde*, Bussum 1916.
- Stokes, Mitch, *Isaac Newton*, Nashville, Tennessee 2010.
- Welsh, Robert en Joop Joosten, *Two Mondrian Sketchbooks. 1912-1914*, Amsterdam 1969.
- White, Michael, *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester 2003.
- Wittgenstein, Ludwig, *Remarks on Colour*, Oxford 1978.

Overige bronnen

- Nobelprijs Wilhelm Ostwald. < http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1909/ostwald-bio.html >. (14 maart 2012).
- Museum of Fine Arts Houston. < <http://www.mfah.org/art/100-highlights/composition-grid-1/> > (13 mei 2012).

Afbeeldingen

- Afb. 1 Barnett Newman, *Who's afraid of red, yellow and blue II*, 1967, olieverf op doek, 304.8 x 259.1, Staatsgalerie Stuttgart, Duitsland. Foto: Website Barnett Newman.
< <http://barnettnewman.technart.net/> > (1 juni 2012).
- Afb. 2 Piet Mondriaan, *Evolutie*, 1911, triptiek, olieverf op doek, 178 x 84, 184 x 87, 178 x 84, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: website Gemeentemuseum.
<<http://www.gemeentemuseum.nl/documents/upload/leestekst%20mondriaan%20en%20de%20stijl.pdf>> (1 juni 2012).
- Afb. 3 Piet Mondriaan, *Compositie no. 11*, 1913, olieverf op doek, 76 x 57.5, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20108.406/Compositie-No. 11?artist=Piet%20Mondriaan%20\(1872%20-%201944\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20108.406/Compositie-No.11?artist=Piet%20Mondriaan%20(1872%20-%201944)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 4 Bart van der Leek, *De ziekte*, 1912, olieverf op doek, 90 x 120, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: ontvangen van het Gemeentemuseum.
- Afb. 5 Bart van der Leek, *De storm*, 1916, olieverf op doek, 118 x 159, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20109.053/Destorm?artist=Bart%20van%20der%20Leek%20\(1876%20-%201958\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=18&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20109.053/Destorm?artist=Bart%20van%20der%20Leek%20(1876%20-%201958)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=18&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 6 Bart van der Leek, *Havenarbeid*, 1916, olieverf op doek, 89 x 240, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< <http://www.kmm.nl/object/KM%20109.115/Havenarbeid> > (1 juni 2012).
- Afb. 7 Bart van der Leek, *De korenoogst*, 1904, lijmverf op papier, 54 x 100, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Toos van Kooten, *Bart van der Leek. Een toepassend kunstenaar*, Otterlo 1994, p. 11.
- Afb. 8 Bart van der Leek, *Het uitgaan van de fabriek*, 1910, olieverf op doek, 120 x 140, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: Cor Blok, *Beeldvertalen. De werking en interpretatie van visuele beelden*, Amsterdam 2003, p. 113.
- Afb. 9 Bart van der Leek, *Stilleven*, 1913, olieverf op doek, 48 x 45, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20109.984/Stilleven?artist=Bart%20van%20der%20Leek%20\(1876%20-%201958\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=9&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20109.984/Stilleven?artist=Bart%20van%20der%20Leek%20(1876%20-%201958)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=9&fromsearch=1) > (1 juni 2012).

- Afb. 10 Jan Sluyters, *Larens landschap*, 1910, olieverf op doek, 57 x 72, Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: website De Valk lexicon.
< <http://www.devalk.com/kunstenaars/sluyters/sluyters.html> > (1 juni 2012).
- Afb. 11 Piet Mondriaan, *Molen bij zonlicht*, 1908, olieverf op doek, 114 x 87, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: website Gemeentemuseum.
< <http://www.gemeentemuseum.nl/documents/upload/leesverteltekst%20mondriaan.pdf> > (1 juni 2012).
- Afb. 12 Piet Mondriaan, *Rode boom*, 1908-1910, olieverf op doek, 70 x 99, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: website ArtFile.
< <http://www.the-artfile.nl/ArtFile/galerie/mondriaan.shtml> > (1 juni 2012).
- Afb. 13 Piet Mondriaan, *Compositie 10 in zwart wit (Pier en oceaan)*, 1915, olieverf op doek, 85 x 108, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20104.241/Compositie-10-in-zwart-wit?artist=Piet%20Mondriaan%20\(1872%20-%201944\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20104.241/Compositie-10-in-zwart-wit?artist=Piet%20Mondriaan%20(1872%20-%201944)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 14 Piet Mondriaan, *Compositie in kleur A*, 1917, olieverf op doek, 50 x 44, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20106.145/Compositie-in-kleur-A?artist=Piet%20Mondriaan%20\(1872%20-%201944\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20106.145/Compositie-in-kleur-A?artist=Piet%20Mondriaan%20(1872%20-%201944)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 15 Piet Mondriaan, *Compositie in kleur B*, 1917, olieverf op doek, 50 x 40, Kröller-Müller museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20101.144/Compositie-in-kleur-B?artist=Piet%20Mondriaan%20\(1872%20-%201944\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20101.144/Compositie-in-kleur-B?artist=Piet%20Mondriaan%20(1872%20-%201944)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 16 Piet Mondriaan, *Compositie met lijn (tweede staat)*, 1917, olieverf op doek, 108 x 108, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20106.482/Compositie-in-lijn,-tweede-staat?artist=Piet%20Mondriaan%20\(1872%20-%201944\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20106.482/Compositie-in-lijn,-tweede-staat?artist=Piet%20Mondriaan%20(1872%20-%201944)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 17 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, gouache op papier, 47 x 59.5, particuliere collectie. Foto: Carel Blotkamp, *Mondrian. Destruction as Art*, New York 1995, p. 104.

- Afb. 18 Reproductie: Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, gouache. Gepubliceerd in: *De Stijl* 1 (1918) 3 (januari), p. 36. Foto: The International Dada Archive.
< http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/001/003/pages/036a.htm > (10 juni 2012).
- Afb. 19 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, olieverf op doek, 48 x 61, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: website Gemeentemuseum.
< <http://www.gemeentemuseum.nl/documents/upload/leestekst%20mondriaan%20en%20de%20stijl.pdf> > (1 juni 2012).
- Afb. 20 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakjes*, 1917, olieverf op doek, 48 x 60, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: website Museum Boijmans van Beuningen.
< [http://collectie.boijmans.nl/nl/work/1543%20\(MK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/1543%20(MK)) > (1 juni 2012).
- Afb. 21 Bart van der Leek, *Ontwerp affiche Volksuniversiteit 's Gravenhage*, 1916, potlood en Oost-Indische inkt op papier, 119 x 86.5, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: Toos van Kooten, *Bart van der Leek. Een toepassend kunstenaar*, Otterlo 1994, p. 39.
- Afb. 22 Bart van der Leek, *Compositie 1916 no. 4 (Mijntriptiek)*, 1916, olieverf op doek, 113 x 110.5, Museum Kröller-Müller, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum.
< [http://kmm.nl/object/KM%20110.365/Compositie-1916-no.-4?artist=Bart%20van%20der%20Leek%20\(1876%20-%201958\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=18&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20110.365/Compositie-1916-no.-4?artist=Bart%20van%20der%20Leek%20(1876%20-%201958)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=18&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 23 Piet Mondriaan, *Kerk te Domburg*, 1914, inkt op papier, 63 x 50, Gemeentemuseum, Den Haag. Foto: website Olga's gallery.
< <http://www.abcgallery.com/M/mondrian/mondrian36.html> > (1 juni 2012).
- Afb. 24 Piet Mondriaan, *Compositie met kleurvlakken en grijze lijnen*, 1918, olieverf op doek, 49 x 60.5, collectie Max Bill, Zumikon, Zwitserland. Foto: website Artchive.
< http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/mondrian_gray_lines.jpg.html > (1 juni 2012).
- Afb. 25 Piet Mondriaan, *Compositie met grijs en licht bruin*, 1918, olieverf op doek, 80.1 x 49.8, Museum of Fine Arts, Houston. Foto: website Museum of fine Arts Houston.
< <http://www.mfah.org/art/100-highlights/composition-grid-1/> > (1 juni 2012).
- Afb. 26 Piet Mondriaan, *Compositie met grijze lijnen*, 1918, olieverf op doek, diagonaal 121 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: website Gemeentemuseum.
< [http://www.gemeentemuseum.nl/documents/upload/kijkwijzer_CPMniv2\(web\).pdf](http://www.gemeentemuseum.nl/documents/upload/kijkwijzer_CPMniv2(web).pdf) > (1 juni 2012).
- Afb. 27 Piet Mondriaan, *Compositie met zwarte lijnen*, 1919, olieverf op doek, diagonaal 84.5 cm, Philadelphia Museum of Art. Foto: website Philadelphia Museum of Art.
< <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51069.html?mulR=503512> > (1 juni 2012).

- Afb. 28 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 5: ruit, compositie met kleuren*, 1919, olieverf op doek, diagonaal 84 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum. < [http://kmm.nl/object/KM%20103.029/Compositie-met-raster-5-ruit,-compositie-met-kleuren?artist=Piet%20Mondriaan%20\(1872%20-201944\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20103.029/Compositie-met-raster-5-ruit,-compositie-met-kleuren?artist=Piet%20Mondriaan%20(1872%20-201944)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 29 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 6: ruit, compositie met kleuren*, 1919, olieverf op doek, diagonaal 67 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: website Kröller-Müller Museum. < [http://kmm.nl/object/KM%20101.062/Compositie-met-raster-6-ruit,-compositie-met-kleuren?artist=Piet%20Mondriaan%20\(1872%20-201944\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1](http://kmm.nl/object/KM%20101.062/Compositie-met-raster-6-ruit,-compositie-met-kleuren?artist=Piet%20Mondriaan%20(1872%20-201944)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=0&fromsearch=1) > (1 juni 2012).
- Afb. 30 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 8: dambordcompositie donkere kleuren*, 1919, olieverf op doek, 84 x 102, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: website galleries. < <http://www.galleries.nl/kunstwerkz.asp?idnr=111785&artistnr=6469&sessionti=973969826> > (1 juni 2012).
- Afb. 31 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 9: dambordcompositie lichte kleuren*, 1919, olieverf op doek, 86 x 106, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: website Gemeentemuseum. < <http://www.gemeentemuseum.nl/documents/upload/leesverteltekst%20mondriaan.pdf> > (1 juni 2012).
- Afb. 32 Reproductie: Piet Mondriaan, *Compositie met raster 5*, 1919. Gepubliceerd in: *De Stijl* 2 (1919) 10 (augustus), p. 112. Foto: The International Dada Archive. < http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/2/10/pages/112a.htm > (10 juni 2012).
- Afb. 33 Piet Mondriaan, *Compositie met rood, geel, blauw en zwart*, 1919, olieverf op doek, 90 x 91, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome. Foto: website Galleria Nazionale d'Arte Moderna. < <http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?en/90/photo-gallery> > (1 juni 2012).