

P17

Piet Mondriaan

(1872-1944)

Compositie met lijnen

Olieverf op linnen
1917
108 x 108 cm

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

Al maakte Mondriaan sinds 1913 schilderijen waarop in hoofdzaak rangschikkingen van horizontale en verticale elementen te zien zijn, toch kan dit schilderij uit 1917 als een volstrekt nieuwe opvatting van deze elementen worden beschouwd. Voor de eerste keer zijn bij Mondriaan horizontaal en vertikaal voor een schilderij gebruikt als op zichzelf staande visuele elementen zonder dat hieraan een moeizaam afleidingsproces met de natuur als uitgangspunt vooraf was gegaan. Dit proces, dat Mondriaan aanvankelijk van het Cubisme had overgenomen, maakte het hem mogelijk vanaf 1913, 1914 zijn ideeën omtrent 'harmonie' tot uitdrukking te brengen. Daarbij staan 'het vrouwelijke' - symbool voor het aardse, gevisualiseerd door het horizontale - en 'het mannelijke' - symbool voor het geestelijke, gevisualiseerd door het verticale - als 'krachten tegenover elkaar in een cosmische dualiteit'. Deze aspecten van een wereldbeschouwing waarvan de door de theosoof-filosoof H. Schoenmaekers geformuleerde versie die voor ons vrij duister en onnavoelbaar is maar voor Mondriaan grote aantrekkingskracht had, hebben geen verband met de theorie van waaruit Picasso en Braque het Cubisme als stijl ontwikkeld hadden en van wie Mondriaan in 1911 schilderijen had gezien. Het Franse Cubisme was veel minder ethisch-wereldbeschouwelijk en was vooral gericht op het analyseren van objecten in hun ruimtelijke verschijning en het visualiseren hiervan in twee dimensies.

In het hier te bespreken schilderij heeft zich de radicale overgang voltrokken die ligt tussen de opvatting van elementen als zijnde van de natuur afgeleid en de opvatting dat deze elementen een autonome, niet van de natuur afgeleide betekenis bezitten. Het betreft hier dus vooral de waardering van deze beeldelementen; de lijn, het vlak en de kleur en minder de verschijningsvorm hiervan.

Immers, Mondriaan maakte al vanaf 1911 in toenemende mate gebruik van horizontale en verticale elementen zoals in zijn 'Pier en Oceaan'-serie uit 1914 en 1915 duidelijk kan worden vastgesteld. Echter werden deze door hem zelf gewaardeerd als, weliswaar uiterst geschematiseerde, afleidingen van een uit de 'natuurlijke' werkelijkheid gekozen onderwerp. Het is boeiend te kunnen vaststellen dat het gebruik van de beeldelementen - horizontaal en vertikaal - in het werk van Mondriaan al had plaatsgevonden terwijl de motivering hiervan,

die zijn 'abstracte' periode inluit, pas voor het eerst aan dit schilderij ten grondslag ligt. De overgang echter van de periode tot 1916 waarin een lijn, hoe geschematiseerd ook, altijd nog op te vatten was als een uit de natuur geselecteerd beeldelement naar de periode vanaf 1916, 1917 waarbij de lijn een lijn werd, (weliswaar gewaardeerd vanuit het standpunt van de evenwichtige verhouding dat een beeldcriterium was als gevolg van Mondriaans wereldbeschouwing), kan niet los gedacht worden van de ontmoeting van Mondriaan met twee andere kunstenaars. De eerste was Theo van Doesburg (1883-1931), schrijver, dichter, theoreticus, schilder en architect, de tweede Bart van der Leck (1876-1958), schilder en ontwerper van decoratieve schilderijen en tegel-tableau's ten behoeve van architectuur. Evenals Mondriaan liet Van Doesburg zich leiden door theosofisch getinte wereldbeschouwelijke gedachten. Van Doesburg had al vanaf 1908 regelmatig artikelen gepubliceerd waarin hij thema's die een 'universeel' levensbesef bepleitten en waarbij ook de voortdurende strijd tussen het 'materiële en het geestelijke, het individuele en het universele, dood en leven en natuur en idee' uitgangspunten voor artikelen waren.

Van der Leck moest niet veel hebben van de theosofisch getinte wereldbeschouwing van Van Doesburg en Mondriaan. Zijn gebruik van vorm en kleur had dan ook een geheel andere oorsprong die terug te vinden is in een decoratieve opvatting van gegevens uit de werkelijkheid die hij op een hoe-kige, schematiserende, volkomen vlakke wijze schilderde. De opzet van deze schilderwijze was om deze in de architectuur in te passen door middel van wandschilderingen en tegeldecoraties. In de Jugendstil-architectuur en in de architectuur van de Amsterdamsche school bestond een traditie in het invoegen van de decoratieve elementen, soms van de werkelijkheid afgeleid, maar ook vlakverdelingen die een ornamentaal karakter hadden. Deze zijn te vinden in het gebruik van baksteen bij de bouw zelf en in betegelingen, glas in loodramen en smeedijzerwerk. Het merkwaardige van deze decoratieve vlakverdelingen in architectuur is dat zij oppervlakkig gezien een duidelijke relatie suggereren met wat Mondriaan met een geheel ander oogmerk deed, maar er qua uitgangspunt niets mee te maken hebben.

In 1916 ontmoetten Van Doesburg, Van der Leck en Mon-

driaan elkaar voor het eerst. Alle drie de kunstenaars waren in 1916 toe aan het autonoom gebruik van vorm en kleur, alle drie pasten zij vorm en kleur vanaf 1917 op deze wijze toe, zij het vanuit verschillende motiveringen. Voor Mondriaan moeten de decoratieve uitgangspunten van Van der Leck als basis om tot het autonoom beeldend gebruik van vlak, kleur en lijn te komen in feite vreemd zijn geweest, even vreemd als voor Bart van der Leck de theosofische motivering van Mondriaan en Van Doesburg.

In vergelijking met zowel Van Doesburg als Van der Leck mag, dacht ik, gesteld worden dat Mondriaan het eerste van hen de daad bij het woord voegde en schilderijen maakte die geheel uit niet naar natuur verwijzende elementen waren opgebouwd. Het kan zijn dat Van der Leck iets eerder was met het benoemen van een schilderij als 'geometrische compositie' terwijl de daarop voorkomende elementen, hun kleur en rangschikking op het vlak, bijna letterlijk van een eerder schilderij uit hetzelfde jaar (1917) zijn overgenomen. Dit schilderij is een geschematiseerde weergave, in horizontale en verticale lijnstukken opgelost, van een onderwerp met de titel 'Het uitgaan van de fabriek' (beide schilderijen zijn in het bezit van het Museum Kröller-Müller) waarin het onderwerp nog duidelijk is terug te vinden. De overgang van Van der Leck in 1917 naar een schematisering van de werkelijkheid door middel van horizontale en verticale elementen is zo abrupt dat het niet ondenkbaar is dat hij dit, zij het op meer decoratieve wijze geïnterpreteerd, als methode van Mondriaan heeft overgenomen. Wel heeft Van der Leck door zijn toen reeds zeer radikaal kleurgebruik in zijn schilderijen, namelijk zo onvermengd mogelijk rood, geel en blauw op egaal witte ondergrond, zonder twijfel aanleiding gegeven tot experimenten met kleurvlakken op egaal witte ondergrond die Mondriaan in 1917 deed.

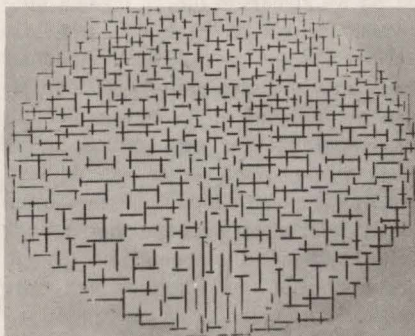
Mondriaan hechtte veel waarde aan de zgn. 'primairheid' van

de kleuren rood, geel en blauw die hij weliswaar vermengd met de zgn. 'primaire niet-kleuren' wit, zwart en grijs al vanaf 1912, 1913 toepaste. Het heeft tot ongeveer 1926 geduurd voor Mondriaan, maar dan benaderd vanuit zijn eigen wereldbeschouwing, heeft kunnen besluiten tot een zo puur mogelijk gebruik van rood, blauw, wit en zwart.

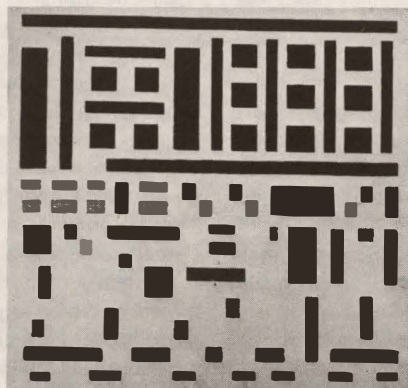
Daar Van Doesburg op theoretisch gebied de meerdere was van Mondriaan is het niet ondenkbaar dat Van Doesburg aan Mondriaan, vanuit hun wereldbeschouwing, de theoretische motivering voor zijn stap heeft bezorgd. Van Doesburg heeft in de volgende twee jaar echter sterk naar zowel Mondriaan als Van der Leck gekeken; hij schilderde ettelijke composities die direct te herleiden zijn tot schilderijen van Mondriaan en Van der Leck. In het jaar 1918 hebben zowel Van Doesburg als Van der Leck, in tegenstelling tot Mondriaan voor wie de gewijzigde opvatting ten aanzien van kleur en vorm absoluut was, nog thema's die aan een beeld uit de alledaagse werkelijkheid ontleend zijn. Na 1918 komen deze thema's echter bij Van Doesburg niet meer voor, die daarna een steeds meer eigen weg volgt. Van der Leck keert echter terug naar de natuur als bron voor zijn elementen, zij het met behoud van puur rood, geel, blauw, zwart en wit.

Met het hier besproken schilderij van Mondriaan wordt weer eens aangetoond dat voor het bekijken van kunst een kennis van de culturele en theoretische/wereldbeschouwelijke achtergronden absoluut noodzakelijk is om haar goed te kunnen begrijpen. Met het ontstaan van de abstracte schilderkunst, waarvoor dit schilderij in zo'n hoge mate representatief is, schijnt dit feit zich nog nadrukkelijker voor te doen dan voorheen, waar men zich de illusie nog kon getroosten aan de herkenning en waardering van het onderwerp genoeg te hebben.

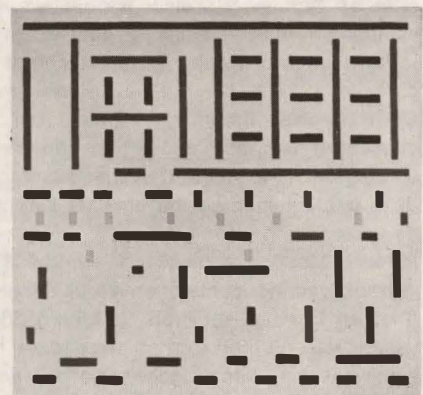
P. Struycken.



afb. 1 P. Mondriaan, *Pier en Oceaan*



afb. 2 B. v.d. Leck, *Geometrische compositie*



afb. 3 B. v.d. Leck, *Het uitgaan van de fabriek*