

H OE NEDERLANDS IS PIET MONDRIA(A)N?

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2009/3.

Zie www.onserfdeel.be of www.onserfdeel.nl.

In de kunstgeografie is een van de centrale vragen in hoeverre kunstwerken een vaststelbare culturele identiteit hebben. De meningen daarover verschillen, maar in de figuratieve kunst kun je vaak zien en herkennen op welke plek een kunstwerk is gemaakt of welke locatie het werk voorstelt. Bij abstracte kunst, waarin de herkenbare voorstelling verdwijnt en de “lokale” kenmerken niet langer in beeld zijn, krijgt de vraag naar “culturele identiteit” een andere dimensie. Het is daarom een boeiende vraag of Mondriaans werk op enigerlei manier “Nederlands” te noemen is. Kun je aan wat Mondriaan afbeeldt merken dat hij een typisch Nederlandse kunstenaar is? Is zijn stijl een typisch Nederlandse stijl?

Die twee vragen naar de culturele identiteit van het werk van Mondriaan — de iconografische en de stilistische — zijn heel uiteenlopend beantwoord. Sommigen vinden elke verwijzing naar het Nederlandse karakter van het werk van Mondriaan een vorm van essentialistisch denken, waarbij ten onrechte oppervlakkige gelijkenissen uit verschillende perioden geduid worden als ontsproten aan eenzelfde tijdloos bestendige karaktertrek van de Nederlandse cultuur. Joep Leerssen met name verwerpt “uitspraken die op de ‘karakteristieke’ overeenkomsten tussen Saenredam en Mondriaan wijzen”¹.

Nederlandse Mondriaanspecialisten als Hans Janssen en Joop Joosten poneren dan weer net het tegenovergestelde: dat Mondriaans abstracte werk onvervreemdbaar Nederlands is. Zij zien de abstractie bij Mondriaan als “abstract realisme” dat voortkomt uit de zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapstraditie. Hoe we ons dat concreet moeten voorstellen wordt helder verwoord door Rudi Fuchs die Mondriaan een “hoeder van een specifiek Nederlandse traditie” noemt. Hij associeert het Nederlandse

LUDO BEHEYDT

werd geboren in 1948 in Izegem. Is hoogleraar
Civilisation néerlandaise en Linguistique
néerlandaise aan de Université Catholique de
Louvain in Louvain-la-Neuve en bijzonder hoogleraar
Cultuur der Nederlanden aan de Universiteit Leiden.
Publiceerde boeken en artikelen over taal en over
de cultuur van de Lage Landen. Zijn recentste
boekpublicatie is *Eén en toch apart. Kunst en cultuur
van de Nederlanden* (2002).
Adres: Vilvoordsebaan 14a, B-3020 Herent

van Mondriaans werk met het Nederlandse landschap: “de Nederlandse schilder trekt een rechte lijn, want dat heeft zijn oog van het landschap geleerd. Dan brengt een kerktoren of een boom een verticale verdeling aan in de horizontale ruimte van het schilderij. Door de takken van de bomen omhoogkijkend ziet de schilder de lucht die zelden zonder wind en wolken is. Het onontkoombare beeld is transparant en helder.

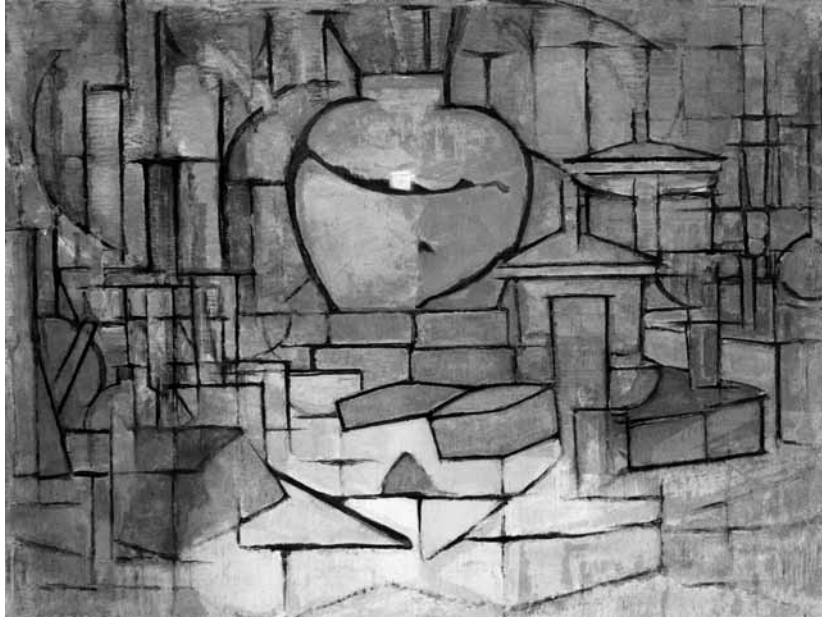
Zo is het eeuwenlang door de Hollandse kunst gedragen, als in een processie, tot aan Mondriaan toe. Het beeld is sereen en uitgewogen, niet rusteloos zoals in de schilderijen uit Italië. Lijnen en kleuren brengen het beeld tot rust. De schilder kijkt net zo lang naar de dingen tot ze stilstaan en de vormen aannemen die hij wil: dat is de schilderkunst van Mondriaan. Ook die abstracte kunst komt van het oog.”²

Nu is Mondriaan natuurlijk niet meteen abstract beginnen te schilderen. Stap voor stap heeft hij de evolutie doorgemaakt van naturalistische landschappen in de stijl van de Haagse School, via expressionistisch verhevigde landschappen, fauvistisch en kubistisch werk tot pure abstractie, steeds verder op weg naar de absolute zuiverheid en harmonie. Het is interessant om deze evolutie te volgen met het oog van de cultuurhistoricus, en daarbij steeds de vraag voor de geest te houden in hoeverre zijn werk Nederlands gebleven is.

De vroegste werken van Mondriaan verraden hun Nederlandse karakter nog in herkenbare Nederlandse plekken: windmolens en kerktorens, de oevers van Amstel en Gein, boerenerven. In het *Brabants boerenerv* (1904) geeft Mondriaan in de traditie van de Haagse School de rurale schoonheid van het Brabantse landschap weer in grijsbruine tonaliteiten.

Al snel komt hij onder invloed van internationale ontwikkelingen en dankbaar verwerkt hij nieuwe inzichten op het gebied van kleurwaarneming. Dat blijkt overduidelijk in een werk als *Rij van elf populieren in rood, blauw en groen* uit 1908 (zie de afbeelding in het portfolio verderop in dit nummer). Hoewel het landschap nog herkenbaar is als een bocht in de Gein in de buurt van Amsterdam, is het toch al sterk beïnvloed door de divisionistische kleurwetten zoals die door de Franse impressionist Georges Seurat waren geïntroduceerd. Van de pointillisten heeft Mondriaan geleerd dat complementaire kleuren feller worden en elkaar versterken als ze naast elkaar geplaatst worden. De groene oever van de Gein brengt een stevige horizontale lijn aan in het schilderij, dat daardoor in tweeën verdeeld is. Daarboven en daaronder is de blauw-engele lucht en zijn afspiegeling in het water gelijkmatig onderbroken door de felrode verticale populierenstammen. Hier zien we al een vroege anticipatie op de sterk horizontaal en verticaal gestructureerde latere werken. Toch was Mondriaan geen overtuigde divisionist, ook niet in dit schilderij, waarin nog heel wat kleurvermenging aanwezig is. Het divisionisme is slechts een voorbijgaande invloed en al snel geeft hij zich over aan krachtige fauvistische kleurenexplosies zoals *De rode molen bij Domburg* (1911). Dit werk toont een monumentale rode molen tegen een harde blauwe achtergrond en is daardoor een Hollands symbool in abstraherende stilering. Het schilderij sluit aan bij het symbolisme dat aan het einde van de negentiende eeuw opgeld deed en dat in eerste instantie kleur gebruikte om aan beelden een symbolische waarde te verlenen. Die stilering zal sterker worden naarmate Mondriaan meer onder invloed komt van de theosofie die hij zo rond 1911 ontdekt en die hem leidt in zijn zoektocht naar het hogere. Hij zoekt in de kunst de langzame groei naar het geestelijke, de bevrijding van het aardse en dat drukte hij heel expliciet uit in het ondertussen beruchte drieluik *Evolutie* uit 1911, dat een keerpunt markeert in zijn carrière (zie de afbeelding in het portfolio verderop in dit nummer).

Dit schilderij met drie frontaal gestileerde vrouwenfiguren symboliseert de bevrijding van de geest. Het moet gelezen worden als een traditionele Nederlandse retabeltriptiek, want de panelen zijn inhoudelijk met elkaar verbonden en maken samen de symbolische betekenis uit. De drie fasen in de geestelijke evolutie van de mensheid zijn duidelijk te onderscheiden: het lijden op het linkse paneel, de bewustwording op het rechtse en ten slotte centraal de bevrijdende vergeestelijking. Net zoals de middeleeuwse Nederlandse triptieken met hun lelies, rozen, palmtakken, etc. overladen waren met christelijke symbolen, is dit werk overladen met theosofische symbolen: de rode amaryllis voor het lijden, de gele ster met de witte driehoek voor de bewustwording en de witte cirkel met de driehoek voor de ultieme spirituele kennis. Al mag dit werk, door zijn te nadrukkelijke, cerebrale boodschap als enigszins mislukt worden beschouwd, het markeert toch weer een duidelijk moment in Mondriaans artistieke evolutie.



Piet Mondriaan, *Stilleven met gemberpot II*, 1912, copyright SABAM Belgium 2009.

Al deze figuratieve werken zijn iconografisch nog ondubbelzinnig Nederlands. Dat is minder duidelijk op het moment dat Mondriaan de weg opgaat van de pure abstractie, als eenmaal de vertrouwde beeldreferenties ontbreken. Is er ook dan nog sprake van culturele identiteit? Dit is een moeilijker vraag, vooral omdat Mondriaan streeft naar universele kunst, dus naar een niet cultuurspecifieke expressie. Als hij in 1912 naar Parijs verhuist wil hij een internationale carrière beginnen: hij schudt de Nederlandse erfenis af, maakt kennis met Picasso, Braque en Léger en laat met het oog op zijn nieuwe wending veelbetekenend een a uit zijn naam schrappen. Van nu af wil hij als “Mondrian” door het leven gaan, verlost van een al te herkenbare Nederlandse identiteit.

DE ABSTRACTIE

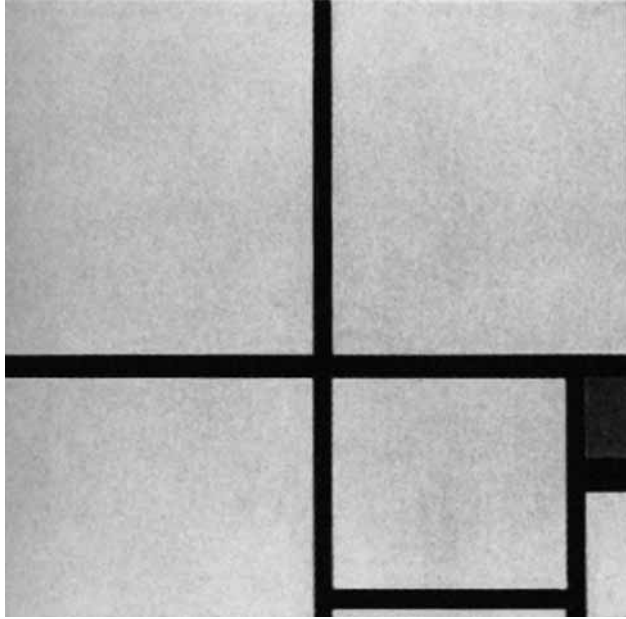
In Parijs maakt hij eerst kennis met het furore makende kubisme van Picasso en George Braque. Dat sprak hem meteen aan, wellicht omdat het door zijn geometrische herstructurering van de werkelijkheid erg compatibel was met de Nederlandse traditie zoals we die uit de zeventiende-eeuwse werken van met name Pieter Saenredam, Pieter de Hooch en Johannes Vermeer kennen. Hij waagt zich aan een aantal kubistische werken zoals *Stilleven met gemberpot II* (1912), *Bloeiende appelboom* (1912), *Compositie in ovaal* (1914). Dat kubisme stelt hem in staat de werkelijkheid te reduceren



Pieter Saenredam, *Interieur van de Sint-Odolphuskerk in Assendelft*, 1649.

tot een gecomponeerde abstractie en op deze weg gaat hij steeds radicaler door, radicaler dan de kubisten. Het kubisme ging hem niet ver genoeg. In een brief aan H.P. Bremmer uit 1914 schreef hij: “Het was de intentie van het Cubisme — in ieder geval in het begin — volume uit te drukken. Zo bleef de driedimensionele ruimte — natuurlijke ruimte — bestaan. Daarom bleef het cubisme in principe een naturalistische uitdrukking en was alleen een abstractie — geen werkelijk abstracte kunst, die is gebaseerd op het geloof, dat de werkelijke ruimte juist vernietigd moet worden. Als gevolg daarvan kwam ik tot de vernietiging van het volume door het gebruik van het vlak. Ik bereikte dit door middel van lijnen die de vlakken afsneden.”

Door deze totale abstractie hebben zijn werken nu definitief hun herkenbare beeldlokaliteit verloren; het zijn *Composities* geworden, ontdaan van de vertrouwde realiteit. Dit afwenden van de realiteit moet tot een “Nieuwe Beelding” (“neoplasticisme”) leiden, waarin hij afstand neemt van de natuurlijke verschijning om tot de essentie van de natuur door te dringen. Die uiterste uitzuivering bereikt hij door een extreme beperking in kleur en lijn: “De neoplasticus bereikt door een horizontaal-verticaal verdeling van de rechthoek de rust en het evenwicht van de dualiteit van universum en individu”. Nu deze opperste, strakke abstractie is gehaald, rijst met meer klem de vraag in hoeverre hier nog sprake is van Nederlandse specificiteit. Is die doorgedreven onthechting



Piet Mondriaan, *Compositie met geel*, 1930, copyright SABAM Belgium 2009.

niet net een ontkenning van alle plaatsgebondenheid, om het kunstwerk te laten uitstijgen boven lokale verankering en het een universeel, “kosmisch” karakter te geven, zoals Mondriaan zelf schreef? Dat kan dan wel de bedoeling geweest zijn, maar het paradoxale is dat de kritiek, ondanks het verdwijnen van de iconografisch herkenbare werkelijkheid, toch is getroffen door de Nederlandse identiteit van dit werk.

De abstracte werken van Mondriaan zijn al vroeg als typisch Nederlands onderkend en merkwaardig genoeg het eerst door buitenlanders. Niemand minder dan Alfred H. Barr, die in 1929 de stichtend directeur zou worden van het Museum of Modern Art in New York, kwam onder de indruk van het Nederlandse karakter van Mondriaans abstract werk. Dat is des te opmerkelijker omdat Barr bekend staat om zijn absoluut esthetische en formalistische benaderingen van moderne kunst. Hij heeft niets op met culturele bagage in de kunst en zijn visie staat bekend als “essentieel onhistorisch” (Meyer Schapiro). Een kunstwerk is volgens zijn beroemde essay *Defining Modern Art* (1986), “worth looking at, primarily because it represents a composition or organization of color, line, light and shade. Resemblance to natural objects, while it does not necessarily destroy these esthetic values, may easily adulterate their purity”. Barr is dus kennelijk niet iemand die geïnteresseerd is in de culturele identiteit van de kunst, maar juist een radicaal, esthetisch formalist. Toch is het diezelfde Barr die tijdens zijn

verblijf in Hoek van Holland in 1927 in een opzienbarende brief het Nederlandse karakter van Mondriaans abstracte stijl accentueert. Die Nederlandse moderne stijl typeert hij als “geometrisch”: “In algemene zin blijft deze stijl uiteraard niet tot Nederland beperkt. [...] Toch lijkt hij het meest bij Nederland te horen. De geometrie van Saenredam, Vermeer, De Hooch, de brandschone kamertjes in de huisjes op Marken, de heldere kleuren van de pasgeverfde schepen en luiken — dat alles impliceert een stijl en loopt daarop vooruit. Die stijl drukt precies de mentaliteit uit van een volk dat misschien wel meer hecht aan properheid dan aan geloof en waarvan de kerken net zo kil en wit zijn als een restaurant van Childs. De rechthoekige vlakken in rood, wit en geel op de doeken van Piet Mondriaan zijn de meest zuivere uitdrukking van die geometrische stijl.”³

Wat mij in dit fragment het meeste opvalt, is hoe Barr de kunst van Mondriaan in eerste instantie situeert in de Nederlandse schildertraditie van de zeventiende eeuw met Saenredam, Vermeer en De Hooch en die vervolgens verbindt met de bredere cultuurachtergrond van Nederland en met de Nederlandse mentaliteit.

Die Amerikaanse erkenning van het Nederlandse karakter van Mondriaans werk loopt overigens als een rode draad door de Amerikaanse kunstkritiek. Zo vinden we ook bij Robert Rosenblum heel wat verwijzingen naar het Nederlandse karakter van Mondriaans werk waarover hij concludeert: “It would be hard, I realized, to imagine Mondrian coming from anywhere but Holland.”⁴ Hij wordt getroffen door “verwijzingen naar Vermeer” en dan doelt hij op een stilistische verwantschap, namelijk de neiging bij Vermeer en Mondriaan tot uitzuivering van de waargenomen werkelijkheid en de afschatting ervan in absolute horizontaliteit en verticaliteit, de zucht ook naar die perfecte harmonie en dat perfecte evenwicht in de compositie. Die constructivistische traditie springt inderdaad meteen in het oog als men zeventiende-eeuws werk van bijvoorbeeld Pieter De Hooch (*De kelderkamer*, 1660), Samuel van Hoogstraeten (*De muiltjes*, 1658), Emmanuel de Witte (*Interieur met vrouw aan het klavecimbel*, ca. 1665) of Johannes Vermeer (*De muzikles*) naast de composities van Mondriaan zet.

DE WERKELIJKHEID IN KAART BRENGEN

Een heel aparte verwijzing naar het Nederlandse karakter van Mondriaans werk vinden we bij de Amerikaanse kunsthistorica Svetlana Alpers die met haar beruchte boek over de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst een schokgolf veroorzaakte in de kunsthistorische wereld omdat zij vond dat de eigenheid van de Nederlandse kunst in haar stilistische aspecten lag en niet zozeer in haar beeldinhoud. Wat zij typerend vond in de Nederlandse kunst was onder meer de opvallende relatie tussen cartografie en landschapschilderkunst. Zeventiende-eeuwse landschapschilders waren letterlijk bezig met “het in kaart brengen” van het landschap. Die cartografische

bezigheid ging volgens haar gepaard met de afwezigheid van een duidelijk gepositioneerde kijker, de afwezigheid ook van een duidelijk frame en met een buitengewoon gevoel voor oppervlak. Diezelfde kenmerken vindt zij nu bij Mondriaan terug, die ze in die zin als een directe erfgenaam ziet van de Hollandse zeventiende-eeuwse landschapskunst, zij het in omgekeerde zin. Ze schrijft: “De moderne Nederlandse kunstenaar Piet Mondriaan laat deze transformaties van kaart tot landschap zien in omgekeerde volgorde. In een serie werken onder de titel *Pier and Ocean*, gemaakt na zijn terugkeer naar Nederland in 1914, transformeert hij geleidelijk een zeegezicht tot kaart. Hij werkt de diepte eruit, zet de pier op z’n kop en bereikt daarmee een uiterst helder gearticuleerd oppervlak met een uitgesproken eigen karakter. Mondriaan had al van zijn verbondenheid met deze Nederlandse traditie blijk gegeven in een aantal vroege landschappen zoals het *Landscape near Amsterdam* (Michel Seuphor, Parijs) dat net als sommige Hollandse schilderijen uit de zeventiende eeuw op de grens ligt tussen cartografie en landschap. Mondriaans zogenaamde abstracties betekenen geen breuk met de traditie maar laten hem zien als de erfgenaam van de cartografische traditie.”⁵

Wat Svetlana Alpers precies bedoelt met dit “in kaart brengen” kan volgens mij heel mooi geïllustreerd worden door een aantal werken naast elkaar te leggen uit de periode 1909-1915, zoals de reeks marines en duinlandschappen die hij tussen 1909 en 1911 in Zeeland schilderde en zeker door de reeks *Pier and Ocean* uit 1914-'15 waarin hij het waargenomen landschap herleidt tot een nagenoeg cartografische registratie van de markante lijnen van het landschap, gestileerd in horizontale strepen waartegen de verticale hardheid van de golfbreker en de pier afsteekt.

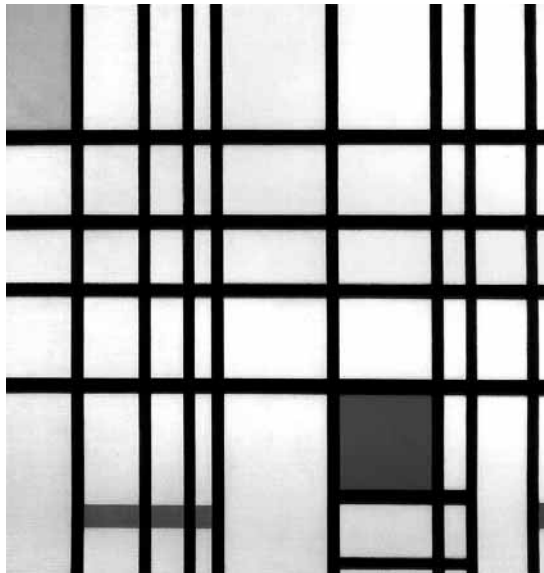
Alpers' interpretatie van het Nederlandse karakter van Mondriaans kunst valt vooral op door de stilistische benadering. Zij verwijst niet naar de herkenbaarheid van de iconografische motieven — zee, duin en pier — maar naar de stilistische reductie in de trant van de cartografische traditie.

In dit opzicht verschilt haar opvatting heel sterk van die van Simon Schama, die zich nochtans ook aan een cultureel geïnspireerde analyse van Mondriaans werk gewaagd heeft. Hij pleit tegen een puur formalistische interpretatie van Mondriaans werk en richt zijn aandacht op de niet aflatende queeste naar zuiverheid en harmonie die aan Mondriaans werk ten grondslag ligt. Daarbij botst hij uiteraard op de culturele achtergrond waarin Mondriaans queeste gesitueerd moet worden. Zo schrijft hij: “iedereen die bekend is met de Hollandse erfenis [zal] onmiddellijk de paradoxen herkennen en erdoor geraakt worden: de strijd tussen materie en geest (Carnaval en Vasten), tussen het plaatselijke en het universele, tussen de dorpse vlakheid van de Lage Landen en het culturele imperialisme van Parijs, tussen het humanisme van Erasmus en de ascese van Calvijn”⁶



Boven: Pieter de Hooch, *Kelderkamer*, ca. 1660.

Rechts: Piet Mondriaan, *Rood, geel, blauw*, 1921,
copyright SABAM Belgium 2009.



Anders dan Alpers, ziet Schama vooral het geestelijke erfgoed in Mondriaans werk als herkenbaar Nederlands. Hij wordt getroffen door een autochtone spirituele traditie die Mondriaan zelfs in al zijn nieuwlichterij niet van zich af kan werpen. Letterlijk schrijft hij: “Zelfs toen Mondriaan bezig was de bedompte troosteloosheid van het Hollandse impressionisme af te schudden, bleef hij verbonden met een veel oudere, inheemse fascinatie voor tweedimensionale landschappen, met dubbelzinnigheden van de rand, en met een klassiek Nederlandse obsessie voor omlijning.”⁷

Schama is een cultuurhistoricus die meer dan de formalistisch ingestelde kunst-historici aandacht heeft voor de subtiele relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en lokale omgeving. Hij wijst erop hoe telkens een verhuizing verandering teweegbrengt in Mondriaans werk: zijn verhuizing naar Parijs in 1912, zijn terugkeer naar Zeeland in 1914, zijn terugkeer naar Parijs in 1919 (“Opnieuw maakte een verhuizing verschil”) en vooral zijn aankomst in Manhattan in 1940.

LICHT SCHEPT RUIMTE

Het buitenland heeft altijd oog gehad voor het Nederlandse in het werk van Mondriaan, zelfs in zijn revolutionaire abstracties. In Amerika was hij al in de jaren dertig gepromoveerd tot een icoon van het absolute modernisme. In Nederland liep het met die erkenning veel moeilijker. Zolang hij landschappen in de traditie van de Haagse School schilderde viel het nog mee, maar toen hij zijn eerste kleurexperimenten in de richting van het fauvisme waagde, viel de kritiek over hem heen. De schrijver, criticus en psychiater Frederik van Eeden schreef naar aanleiding van de tentoonstelling van zijn werk in 1908: “Alle decadence verraadt zich ’t eerst in het kleurgevoel. [...] Bij Mondriaan openbaart zich dit symptoom in een ontzettende orgie van de meest rauwe, barbaarsche en felle kleuren, die hij bij elkaar kon smeren. Daarbij gaat tevens alles wat tekening, compositie of techniek heet verloren, sommige van zijn latere stukjes zijn niet meer dan onnoozel, rondweg leelijk jongenswerk.”⁸

Toch is uiteindelijk ook in Nederland de erkenning gekomen. Ik vermeldde al Rudi Fuchs die Mondriaan al in 1988 een van de Nederlandse erflaters van de twintigste eeuw noemde. Samen met Hans Janssen is Rudi Fuchs overigens een van de enige Nederlandse kunsthistorici die ook het Nederlandse karakter en de traditionele verankering van Mondriaan erkent en benadrukt. Over dat Nederlandse bij Mondriaan schrijft Janssen: “Eigenlijk kwam Mondriaan als inventieve eenling [...] erg in de buurt van de Nederlandse schildertraditie die door Rembrandt en Van Gogh al zo fraai gestalte had gekregen. Voor die traditie is het schilderij de drager van een realismebegrip (dat teruggaat tot ver voor de zeventiende eeuw), waarin de waarneming centraal staat, het geconcentreerde observeren dat het tijdloze en het bewegingloze zoekt in het karakteristieke. Cruciaal daarbij is het licht: dat scheidt ruimte en maakt een goddelijke

dimensie zichtbaar. Zo is *Compositie met gele lijnen* dan ook het best te begrijpen: als de visualisatie van de idee van een tintelende, klaarlichte dag.”⁹

Dit citaat verdient om verschillende redenen onze aandacht. In de eerste plaats legt het er nog eens de nadruk op dat het werk van Mondriaan fundamenteel realistisch is, een realisme dat diep en onmiskenbaar beïnvloed is door de zeventiende-eeuwse traditie. Een tweede aspect dat Janssen als typisch Nederlands naar voren haalt is de bekommernis om het licht. Zoals Rembrandt, zoals Van Gogh, en ik zou eraan toe willen voegen: zoals Vermeer, is hij een schilder van het licht, dat geheimzinnige licht dat ruimte schept, maar ook de realiteit ontdoet van haar alledaagsheid en haar herkenbaarheid. Ook bij Vermeer is er dat gouden daglicht dat de “idee van een tintelende, klaarlichte dag” visualiseert, dat wonderbaarlijke licht waarmee hij mensen en objecten schept.

AFKEER VAN BEWEGING

Zelf zie ik inderdaad een rechte lijn van Vermeer, De Hooch en Saenredam naar Mondriaan. Zoals Vermeer is Mondriaan op zoek naar het perfecte evenwicht en zoals Vermeer haalt hij daartoe alle dynamiek uit het schilderij. De serene rust die ons overvalt in Vermeers interieurs, vinden wij ook terug bij Mondriaan. Hij was daar trouwens altijd naar op zoek, zoals blijkt uit zijn commentaar bij werk uit zijn Brabantse periode: “Ik schetste vaak bij maanlicht — rustende koeien, onbeweeglijk in vlakke Hollandse weilanden, of huizen met dode, lege vensters. Zelfs toen al had ik een afkeer van beweging, vooral van mensen in actie.”¹⁰ Vergelijken we bijvoorbeeld het bekende schilderij van Vermeer *Het blauwe vrouwtje* uit het Rijksmuseum (zie de afbeelding in het portfolio verderop in dit nummer) met de abstracten van Mondriaan dan kunnen we er niet onderuit onder de indruk te komen van het subtiele evenwicht tussen de geometrische constructie, de kleurverdeling over de vlakken en de perfecte harmonie in de compositie, dat we ook in de beste abstracten van Mondriaan terugvinden. Het werk is zoals de meeste Vermeers een zeer bewuste en uiterst subtiele constructie, waaruit alle dynamiek is weggehaald ten gunste van een perfect stabiele en statische harmonie, zowel in kleur als in compositie. Er loopt op die manier een rechte lijn van het realisme van Vermeer naar het abstracte realisme van Mondriaan.

En daarmee kom ik meteen ook tot het uiteindelijke antwoord op de vraag van dit artikel: Mondriaan is een zeer Nederlands kunstenaar en hij was dat niet alleen in zijn figuratieve beginperiode. Op zijn weg naar de abstractie heeft hij een oude Nederlandse traditie kosmisch willen verabsoluteren. Daarbij is hij zeer rigoureuus te werk gegaan, met een nagenoeg calvinistische ascese en orthodoxie. Zoals bij zijn zeventiende-eeuwse voorgangers was de natuur zijn uitgangspunt, maar hij ging verder dan de traditie, overtuigd als hij was dat men de “natuurlijke *verschijning* moet

veranderen, om de *natuur* meer zuiver [kosmisch] te doen zien”¹¹. Merkwaaardig genoeg is die stilistische en iconografische aansluiting bij en doortrekking van de Nederlandse traditie het eerst en het best gezien door de buitenlandse kunstkritiek, met name de Amerikaanse.

LITERATUUR

LUDO BEHEYDT, *Eén en toch apart. Kunst en cultuur van de Nederlanden*, Davidsfonds, Leuven, 2002.

ALFRED BARR, *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, Harry N. Abrams, New York, 1986.

CAREL BLOTKAMP, *Mondriaan. Destructie als kunst*, Waanders, Zwolle, 1994.

Noten

- 1 JOEP LEERSSEN, “De identiteit van de Nederlandse literatuur”, in: *Neerlandica Extra Muros*, jg. 35, nr. 2, pp. 1-7. Citaat p. 3.
- 2 RUDI FUCHS, “Piet Mondriaan”, in: *Erfaters van de twintigste eeuw*, Querido, Amsterdam, 1991, pp. 21-34.
- 3 ALFRED BARR in: A. COHEN-SOLAL, *Naar levend model. De opkomst van Amerikaanse kunstenaars. Parijs 1867-New York 1948*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994.
- 4 R. ROSENBLUM, “Plastic made perfect: Measuring Mondrian. Aesthetic and influence of Piet Mondrian” in: *Artforum International Magazine*, oktober 1995, pp. 1-3. Citaat p. 2.
- 5 SVETLANA ALPERS, *De kunst van het kijken. Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Bert Bakker, Amsterdam, 1989. Citaat pp. 306-307.
- 6 SIMON SCHAMA, “Het ware raster”, in: SIMON SCHAMA (red.), *Kunstzaken*, Contact, Amsterdam/Antwerpen, pp.117-134. Citaat p. 126.
- 7 *ibid.*
- 8 FREDERIK VAN EEDEN in D. HULST, *De Haagse School, De Stijl en Mondriaan*, R&B, Lisse, 1994. Citaat p. 107.
- 9 HANS JANSSEN, “Den Haag: het Gemeentemuseum. Nederland en Mondriaan”, in: W. VAN DEN DOEL (red.), *Plaatsen van herinnering. Nederland in de twintigste eeuw*, Bert Bakker, Amsterdam, pp. 500-513. Citaat p. 509.
- 10 D. HULST, *De Haagse School, De Stijl en Mondriaan*, R&B, Lisse, 1994. Citaat p. 75
- 11 M. BAX, *Mondriaan compleet*, Atrium i.o.v. Icob b.v., Alphen aan den Rijn, 2001. Citaat p. 14.