

MONDRIAN'S PASSIONS



Marty
Bax

Copyright notice

All e-book on Bax Book Store are published under international and Dutch copyright laws.

By downloading a document you purchase a personal reading license, which gives you the right to read the book everywhere you go. In order to read the book you get the book either in PDF or e-pub format.

We use a fair use policy and expect our customers to use it in the same way as is expected with a book in print. You can't give away your book and at the same time keep a copy to yourself. You can't duplicate (parts of) the book without knowing you breach the copyright of the author.

It is therefore strictly forbidden to make the e-book accessible by sharing, publishing in whole or partly without prior consent (in writing) of the author.

In particular any (hyper)link to a storage accessible by others than the licensee is a breach of the license agreement by the fact.

Any disputes about an alleged consent of the author or Bax Book Store will be ruled in favor of the author and is a breach of the author's copyright, unless settled before a Dutch court otherwise.

Short references and quotations of the book can be made without prior consent and are ruled under common regulations to avoid plagiarism. Not abiding these rules is not only an act of plagiarism, but also a breach of the reading license agreement and will be pursued as such.

MONDRIAN'S PASSIONS

People Painting Principles

Marty
Bax

Contents

Contents	3
On the author	5
Piet Mondrian. A short biography	7
Mondrian and his friends	33
‘Character is destiny’. Mondrian and his horoscopes	63
Evolutie. Een <i>slip of the brush</i> in Mondriaan’s oeuvre	79
Mondrian und sein Umkreis	87
Mondriaan. De schilder van het kosmisch web	97
‘Karakter is lot’. Mondriaan en zijn horoscopen	169
De passies van Piet Mondriaan	185
Evolutie. Un faux coup de pinceau de Piet Mondrian	203
“Attaining Enlightenment through Intuition and Intelligence”: <i>De Stijl</i> and the Working Methods of Mondrian, Van Doesburg and Van der Leek	211
The <i>Victory Boogie Woogie</i> – a corpse dissected	227
Literature and sources	237
Copyright notice and Colofon	250

On the author

This book contains essays on Mondrian, published in international exhibition catalogues and books between 1994 and 2014.

Marty Th. Bax PhD is one of the very few internationally renowned experts on Piet Mondrian's life and work. She has written extensively on the artist, and was co-editor of Mondrian's *Catalogue Raisonné* (Blaricum 1998). *Mondrian Complete* (Aldershot 2001) received the Choice Outstanding Academic Title Award 2002.

Bax approaches Mondrian's life and work from an interdisciplinary point of view. She has been the very first to describe the extensive social network of Mondrian, showing that he was not the odd, strict calvinist hermit into which reception history has made him. She is also the first to provide a complete, in-depth analysis of the theosophical components of his art theory, and, from a purely painterly point of view, of his painting strategies. These were Mondrian's three true passions in life: painting, art theory, and communication about his art.

Bax' major research interest is the relationship between the modern arts and Western Esotericism. She is co-founder of the OVN Foundation (2001) for the advancement of scholarly research into Freemasonry and affiliated Western Esoteric currents. In 2010 she launched TheArtArchives, which provides online access to her research archive on the early years of Mondrian's life and work and on western esoteric sources, especially the General Register of the Theosophical Society. In 2013 she was co-founder of the Bax Book Store for e-books. In 2014 she was co-founder of the Mondrian 3D Museum, the first multi-user virtual museum on the web, which in time will contain Mondrian's complete works. Bax is director of Bax Art Concepts & Services, an art critic and member of AICA and ESSWE.

www.baxart.com; www.baxpress.blogspot.nl; www.mondrian3d.com;
www.theartarchives.org; baxbookstore.dxmedia.nl

Piet Mondrian. A short biography

1872-1992

Pieter (Piet) Cornelis Mondrian, originally Pieter Cornelis Mondriaan, was born on 7 March 1872 in Amersfoort, the eldest son of Pieter Cornelis Mondriaan (1839-1921) and Johanna Christina de Kok (1839-1909). His father was head teacher of a Christian national education primary school in the city and supported the Christian anti-revolutionary minister Abraham Kuyper, who later became prime minister. So Piet Mondriaan Senior was a strict, conservative Christian, although he never actually became a member of Kuyper's Dutch Reformed Church.



Through Kuyper's personal intervention the Mondriaan family moved to the village of Winterswijk where the father was appointed head teacher of another Christian national education primary school. His children also attended. After leaving school the young Piet Mondrian began training to become a primary school art teacher and acquired his national diploma three years later in Amsterdam. It was already clear to him that he not only wanted to earn a living teaching a creative subject, but also wanted to be an artist, even though his father opposed the idea.

Mondrian exhibited his first paintings in 1890, and a year later prepared for entrance examinations to be able to attend either the Art Academy in The Hague or in Amsterdam. He successfully applied to the Queen Regent Emma fund for a grant which he received in 1892. It would cover Mondrian's fees for two years. In September 1892 he also obtained his diploma to teach drawing in secondary school and on the basis of his formal qualifications was admitted to Amsterdam's Rijksakademie (State Academy of Fine

Arts). The daytime courses meant Mondrian had to move to Amsterdam, where his father's friends took him under their wing and provided his initial accommodation. On 7 November 1892 he moved in with J.A. Wormser, a member of the Dutch Reformed Church, who owned a bookshop in the city's Kalverstraat. Like Piet's father he was a fervent supporter of Abraham Kuyper.

1892-1904

In 1894 Mondrian's two years of full time study came to an end and he enrolled for an evening course, which he paid for himself. That same year he became a member of Amsterdam's artists' society *Arti et Amicitiae*, which gave him access to the official exhibition network. When his evening course finished in 1895 Mondrian enrolled for another in October that year, this time to study drawing with the emphasis on learning to etch.

It is likely that via his friends at the State Academy, Mondrian came into contact with the bohemian life of the city, which centered on 'the Windmill without Sails' on Tolstraat. The disused mill was on the southern edge of what were then the city limits. From here Mondrian took his first trips along the river and polders of the surrounding, still undeveloped landscape. In 1892 the windmill was situated roughly on the corner of the same street as the Dutch Theosophical Society, an organisation that was to have a profound impact on Mondrian's life.

From 1897 Mondrian was engaged in promoting himself as an artist, in the hope of creating a potential market for his work, and in finding a regular source of income when he could not live from his art. In 1897 he became a member of St Lucas, the second most important artists' association in Amsterdam, which again gave him opportunities to exhibit. A year later he sat the examinations for the State Academy's *Prix de Rome*, a grant awarded to young artists to visit Italy, but failed on account of his inability to render the human anatomy accurately. That same year he applied to the Winterswijk police for a 'reference of good character', stating that he hoped to make his living as a teacher.

From about 1898 onwards Mondrian was able to secure a number of private commissions, which brought in a certain amount of income. He gave private lessons, for instance, to relatively well-off women, usually from the same Reformed background as himself,

or he painted portraits in a traditional manner, which usually appear to have been copied from photographs. Occasionally there were the special commissions, like the design for the English Church's pulpit at the Begijnhof (Beguinage), Amsterdam, or a mural for a private client living on the Keizersgracht, one of the city's canals. He also bartered pictures with his doctors and dentists, which was the usual way for artists with insufficient funds to pay their medical bills.

In 1900 Mondrian extended his social circle to include two people he was to remain friendly with for several decades: Albert van den Briel (1881-1971), who later became a forester, and who in the 1960s wrote his not very reliable memoirs of the artist, and the painter Simon Maris (1873-1935).

It was through Maris that Mondrian came into contact with Amsterdam's more sophisticated avant-garde artistic circles, including the 'joffers', a group of women artists. Various photographs exist depicting Mondrian standing between these stylishly dressed ladies in white and lace. Typically in most of these he has positioned himself modestly within the group- sometimes in fact he is barely in the picture. One of the 'joffers', Lizzy Ansingh, later recalled Mondrian's reserved nature, as even then he entertained high-minded ideals which he attempted to convey in a hesitant manner to this frivolous crowd. This mix of introspection and extroversion was to dominate his later life as an artist in Paris and New York. While Mondrian enjoyed an active social life in the international avant-garde, liked to dance and had a passion for modern music, as an artist he set himself high ideals and lived and worked detached from the world around him.

In 1901 Mondrian again took the entrance examination for the Prix de Rome and again failed due to his poor attempt at reproducing the human form. Perhaps it was because of this repeated criticism of his figure drawing that he decided around this time to devote himself to landscape painting - apart from still taking on commissioned portraits and producing still-lives for commercial use.

In this period the first clear indications of those signs and concepts began to appear in his work which were later to lead him later to new pictorial experiments. For the first time his work revealed the influence of a previous generation of painters, with their mix of Realism, the Amsterdam School style of painting, Art Nouveau and Symbolism. The compositions show the same 'snapshot' approach

for which Isaac Israels and Hendrik Breitner were known, although the colors are more vivid and the work has a certain frontality to it. Mondrian's works on paper around this time were similar to Jan Voerman's works from the early 1890s. They show the same flatness, partly through the use of gouache (opaque water color) and the same intense use of color which Voerman converted to after his meeting with the French Symbolist, Paul Serusier. Mondrian, however, focused on rhythmic compositional elements, such as branches, trees and fences, which created an abrupt division between foreground and background and which weakened the naturalism of the subject. He also raised the horizon until it almost disappeared from the image thereby banishing the illusion of natural three-dimensionality. Sometimes he divided the space into large, geometric-type forms, as in a series of paintings of farmhouses in which triangular gables are reflected in the water. A clear indication of Mondrian's burgeoning sympathy for Symbolism is found in his depiction of flowers. These were chiefly chrysanthemums - not the small variety indigenous to Europe, but the large Eastern, globular ones. These were popular in Symbolist circles because they were highly symbolic in the Far East and, among other things, represented the Japanese emperor. It is noteworthy that Mondrian isolated the flower from any context. Thus there is little reference to a background, and the flower was never painted as part of a bouquet. He also often painted it full face. The psychological effect of this frontality is both confrontational and meditative and in contemplative and religious art this view is an essential visual element.

1904-11

Around 1903 it was rumored that Mondrian, then about thirty, was having an identity or mid-life crisis. On the recommendation of his friend Albert van den Briel he withdrew for most of 1904 to Uden, a small town in the Dutch province of Brabant. Like many artists of his generation and those before him, he became inspired by rural life. However, in Uden Mondrian spoke more explicitly for the first time about the principles of abstraction and his theosophical beliefs about the structures of life. According to Van den Briel, his interest in both subjects was already evident in Amsterdam, 'but for the first time in Brabant it became part of his way of thinking.

During the weekday evenings he was often alone with Beppie [a dog Van den Briel gave to Mondrian to keep him company] and meditated on the abstract form of circles. Mondrian said: "You don't find this in nature, yet it is still created. It is as we think it is." In Uden the artist also read a lot from the Bible, had discussions with Van den Briel about Catholicism, in which he saw 'beauty and depth' and became particularly interested in John the Baptist. He also read Henri Borel's translation of the Tao Te Ching by Lao Tze and it is likely that Mondrian also received visits from theosophists. Whatever the case, Van den Briel notes in his memoirs that after guests left there were often long discussions about Theosophy.

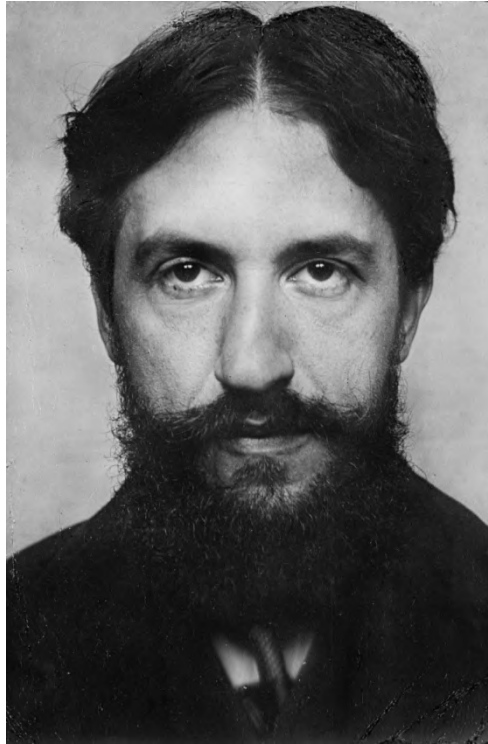
Contrary to Albert van den Briel's claims, however, Mondrian almost certainly did not spend a year in Uden. In June he became librarian and board member of the artists' association St. Lucas, as is evident in a letter from the period, and a photograph exists of him and his friend Simon Maris resting after a customary trip along the Gein river, to the south of Amsterdam.

Back from Uden, on 27 January 1905 Mondrian officially registered Amsterdam as his place of residence once more. He moved into the upper storey of a dwelling on the Albert Cuypstraat, at the heart of Amsterdam's new entertainment and red-light district, known for short as Buurt YY, the former official name of this part of the city. Apart from a period between February 1905 and June 1906, when he stayed at St. Lucas on Rembrandtplein, one of Amsterdam's main squares, Mondrian lived at various addresses in the Buurt YY until he left for Paris sometime around New Year's Eve 1911-12.

After returning from Uden, as well as teaching in a school and extending his circle of clients in order to earn a living, Mondrian focused on producing sets of landscapes made along the Gein river. During this period he increasingly painted evening views of windmills with their cross-shaped sails and also clumps of trees, in which the moon and water were prominent visual elements, and the sky lit up in purple and yellow. The trees dissolve into large dark blots and contours reflected in the water so that the paintings take on the appearance of Rorschach tests.

Taken as a whole, the evening landscapes show that Mondrian was acutely aware of the inherent sense of tragedy in nature, which he later attempted to eliminate in his abstract art. Through a subtle and effective use of small and large brushstrokes, delicate, bright

and glowing colors and highly simplified forms, which became apparent in nature at nightfall, but which Mondrian exaggerated even more, he created sensual depictions of landscape which instinctively appealed to deeper layers of feeling in the observer. This 'romantic' landscape phase of Mondrian's development towards abstraction, rooted in Neo-Platonism and Natural Philosophy, is the first expression of a subconscious awareness of the Absolute.



The year 1908 was generally one of enormous change for Mondrian as far as his philosophy and art were concerned. In the spring, for instance, he exhibited *Evening*, his first work entirely painted in the primary colors of red, yellow and blue. His pictures changed drastically in other ways as well.

Under the influence of his encounter with the bohemians Jan Sluijters and Leo Gestel, he began working in a more luminous and expressive manner, and also broadened his subject matter. He painted female portraits again - something he had not done since about 1901 - and because of the pose or the painting technique they were more than just a naturalistic rendering of the sitter. The portrait *Passion Flower* certainly falls within this category. It is both a portrait of the artist's new theosophical girlfriend Marie Simon (1887-1976), and a more general, symbolic depiction of

someone grappling with earthly and spiritual aspirations. Theosophical symbolism was also evident in the artist's other new themes. Mondrian's choice of certain flowers, for instance, appears to be based on the fact that the petals are nearly always two overlapping triangles, the symbol of the oneness of material and spirit, or are circle-shaped, the theosophical symbol of unity. Mondrian also painted blooms in various stages of flowering and dying, giving the observer a sense of the evolution of life. Many of these thematic changes were linked to Mondrian's growing interest in Theosophy. In March 1908 Rudolf Steiner, the then general secretary of the German Theosophical Society, gave several readings at various venues in the Netherlands, including Amsterdam. His topics concerned the existence of both a visible and invisible world and how this duality could be experienced and become part of one's life. A compilation of these readings is one of the very few books Mondrian still possessed when he died. Mondrian's new friend, Cornelis Spoor, probably had a great influence on Mondrian's increasing involvement with Theosophy. A painter of mainly traditional portraits and still-lives, Spoor became a member of the Theosophical Society in 1905. Three years later as one of the 'initiates' (member of the Esoteric School), he began studying yoga. It was possibly at his urging that Mondrian stayed for the first time at Domburg, in Zeeland, in the summer of 1908, where he was seen seated in a Buddha position by the painter Jan Toorop's daughter, Charley. Mondrian was to revisit Domburg over the next few years with his friend Spoor. These visits led to new themes - dunes, sea-views and church towers - which however were not expressly theosophical in content and which were painted in a glowing style. The major elements in these works are the *play of light* as opposed to the series of mills as a depiction of *darkness*, the solid versus the immaterial and the overwhelming force and splendor of nature. In January 1909 the notorious exhibition Spoor-Mondrian-Sluijters was mounted. Mondrian subsequently corresponded with the journalist Israel Querido, who had reviewed the show in May, about the 'development of more refined senses', about his attempts 'to gain knowledge of the occult' and about 'the steep climb towards giving up matter'. On 14 May Mondrian became a member of the Amsterdam Lodge of the Dutch Theosophical Society with Spoor's one of the two signatures on his application form. On 25 May the artist was

official registered at the Society's Headquarters in India. Between 1910 and 1911 Mondrian's work developed chiefly in two directions that cannot be entirely separated from each other. On the one hand the artist created intense Symbolist pictures crowded with theosophical allusion. His triptych *Evolution* is one of the most succinct among these, although not the most successful from a visual and technical viewpoint. It depicts a woman in various stages of spiritual awakening. On the other hand, Mondrian produced paintings in which the most striking feature is the brushwork and use of color.



Over the next few years his brushwork was to become freer and more expressive, so that the image appears to disintegrate into areas of color. This is seen particularly in his *Domburg* works, where his search for a new language of form - emanating from his painting technique and his study of the compositional possibilities of painting - comes to the fore.

The latter, chiefly pictorial, research opened up fresh avenues for Mondrian between 1910 and 1911. Along with Spoor, Jan Toorop and the Paris-based artist Conrad Kickert, in the autumn of 1910 Mondrian made plans to set up the Modern Art Circle for progressive Dutch artists and on 28 November this became a reality. In spring 1911 Mondrian showed his first painting at the Société des Artistes Indépendants in Paris. In June he paid a brief visit to the capital, where he came into contact with Cubism, then a new movement which attempted to express the multi-dimensional aspects of visible reality on canvas by using freer

planes and lines to amalgamate several viewpoints at the same time. Mondrian must have viewed the resulting 'dematerialisation' as another alternative route for his pictorial studies using his Domburg themes.

In October 1911 the Modern Art Circle mounted its first exhibition in Amsterdam in which works by French and Dutch artists working in an Expressionist and pre-Cubist style was shown. It was about this time that Mondrian must have decided to stay for a while - possibly even permanently - in Paris.

He gathered his things together, broke off his short engagement to Greta Heijbroek, did not bother to have his name officially deleted from Amsterdam's registry office, and headed for the French capital.

1912-14

After a short stay at the French headquarters of the Theosophical Society, then in the atelier of Peter Alma at 33 Rue du Maine, in May 1912 Mondrian moved officially to 26 Rue du Depart, where Kickert and Leo Schelfhout also lived. At the same time he changed his name from Mondriaan to Mondrian, wishing to begin a new life as a man of the world liberated from his background in provincial Holland.

Parisian friends introduced Mondrian to many artists from various countries, including Henri le Fauconnier, Fernand Leger and Gino Severini, who had all adopted a kind of Expressionist-cum-Cubist style. Mondrian did not forge any profound friendships with these artists, neither was he able to gain access to the 'top echelons' of artists to which Picasso and Braque belonged - artists whom he continued to admire all his life. He did attend openings and suchlike, obviously in search of new avenues for selling his work, and was jokingly referred to as 'Piet-zie-je-me-niet' (Can't-you-see-me-Piet). During these early Paris years, Mondrian's style was primarily influenced by the way the Cubists resolved visible reality into planes and lines. This reality, no matter how abstractly it was rendered by Mondrian, was always his source of inspiration. He painted nudes, stilllives, landscapes and sometimes compositions based on architectural forms, inspired by his view over the Paris rooftops. He also took earlier themes - flowers, trees, the Domburg dunes and seascapes - and translated these into more

abstract depictions. However, Mondrian, unlike other Cubists, linked the fragmentation of visible reality with his theosophical beliefs in a telling manner. This is revealed from certain sketchbooks made between 1912 and 1915, in which his renditions are accompanied by pure theosophical statements. These include: 'Two ways towards spirituality: the way of the pupil directly practicing (meditation etc.) and the slow sure way of evolution. This reveals itself in art. One sees in art the slow development towards the spiritual, while the makers are completely unaware of this. The conscious way of learning leads mainly in art to corruption of same. When these two paths converge together, i.e., the maker is on the stairway of evolution where it is possible for a conscious spirit to be directly achievable, then you have ideal art.'



Between 1913 and 1914 Mondrian made a concrete attempt to set down on paper a new theosophical theory of art. He submitted an article on 'Art and Theosophy' to the editor of the Dutch journal *Theosophia*, but this was rejected as being 'too revolutionary'. Around the same time, Mondrian wrote an illuminating letter to a new and important advocate of his, the art critic and teacher H.P. Bremmer, who taught art classes and advised collectors such as Helene Kröller-Müller, around whose collection the Kroller-Müller Museum in Otterlo was founded. In the letter Mondrian wrote, 'I construct lines and combinations of color on a flat picture plane with the aim of deliberately depicting a general sense of beauty as

far as is possible. Nature (or what I see) inspires me, gives me, as it does virtually every painter, the emotion from which the urge derives to create something. But I want to approach truth as closely as is possible, and thus I abstract everything until I come to the essence (always the external essence!) of things. [...] I believe this can be achieved through horizontal and vertical lines, constructed in a conscious but non-calculated way and guided by a large degree of intuition, and reduced to rhythm and harmony. I believe that with these basic forms of beauty - if need be supplemented by other vector lines or curved lines, you achieve an art work that is as powerful as it is truthful. To a more perceptive person, there is nothing vague about this, it is only vague to a trivial person looking at nature.'

1915-19

In August 1914 Mondrian was on holiday in the Netherlands where he was forced to remain due to the outbreak of the First World War. During the First World War Mondrian stayed at Laren, the artist's colony in Het Gooi, still a rural area close to Amsterdam. In retrospect this enforced stay in the Netherlands was extremely inspiring. It also produced new clients, such as the art dealer Sal Slijper, whose large collection of Mondrians was bequeathed to The Hague's Gemeentemuseum on his death. In order to support himself, Mondrian took up his old custom of making copies of museum paintings and teaching at a school in Amsterdam. He also made copies of his earlier work showing farmhouses along the Gein or windmills.

Much more significantly, however, his exile in Het Gooi saw the further development of his new artistic theories. In this he was particularly inspired by the ideas of his new acquaintances, Bart van der Leek and Theo van Doesburg, whom he met in 1915 and later by Vilmos Huszar.

Mondrian admired Van Doesburg, particularly as an organizer and writer, while in Van der Leek he found an artistic sounding board. Van der Leek, more of a craftsman and monumental artist, had already arrived independently - without being influenced by the new international movements - at a large degree of abstraction, using only primary colors combined with black and white. The exchange of ideas between the two men led on both sides,

albeit in different ways, to a radicalization of visual elements - an intensification and simplification of color, form and line as well as an 'unsentimental' handling of paint. In 1917 Mondrian applied himself to paintings of 'dancing' and syncopated rectangular blocks of color, some of the sides outlined, or to 'chessboard' compositions or diamond paintings with black or black and grey lines crossing each other. Finally Mondrian completely liberated himself from figuration, including all 'vector lines' other than horizontal and vertical- in contrast to Van der Leek and Theo van Doesburg who never went so far.



Meanwhile Mondrian continued to apply himself to his writings in which he attempted to draw together his new artistic theories. His contact with the books of the late theosophist Mathieu Schoenmaekers was of some importance to the unchanging theosophical basis of his artistic concepts. In Schoenmaekers's 1915 *Het nieuwe wereldbeeld* (The New World Vision) and 1916 *Beginnelen der beeldende wiskunde* (Principles of Visual Mathematics) many parallels can be found with Mondrian's basic ideas. Possibly the artist, who was not a natural writer, borrowed Schoenmakers's theories and used them to explain his own fundamental ideas. Whatever the case, Mondrian always maintained his innocence of this, and instead derived his ideas

from a book published in 1888, *The Secret Doctrine* by Helena Blavatsky, one of the founders of modern Theosophy and the author of virtually all standard works on the subject.

Mondrian's attempts at writing led to a series of articles being published in the Autumn 1917 issue of *De Stijl*, a periodical he had just founded with Theo van Doesburg. The series entitled 'New Imagery in Painting', 'A Dialogue on the New Imagery (Singer and Painter)' and the trilogy 'Naturalist and Abstract Reality' appeared in issues of the magazine until October 1920 and form the basis for Mondrian's later writings. In these he gives his art a new name, Neo-Plasticism, a term he borrowed from Blavatsky's writings. In *The Secret Doctrine* Blavatsky describes the origin of everything in the universe as 'the plastic essence'. This is the realm of the dormant potential for personal development, the source from which 'the creative, formative and material world' arises. A Neo-Plastic painting does not render the natural world of a landscape, still life or portrait, for instance, since this would be more of a representation of everyday reality. What Mondrian wanted to create was a personal interpretation of reality. Not an interpretation of visible reality - as the Cubists and Fauvists in essence created - but a depiction of cosmic reality. 'One has to change natural appearance so that nature can be seen in a more pure (cosmic) manner', he wrote. While this cosmic nature is invisible to the human eye, Mondrian believed it to be the reason why objects appear as they do.

In Mondrian's essays in *De Stijl* he explained that a painting is a space where an invisible, cosmic interplay of forces takes place, made visible to the eye in the shape of colors, lines and simple forms. In other words, these were forces in themselves since they possessed the nucleus of the original cosmic force of creation. This force needed matter in order to have an effect on the world, and the kind of matter determines the final appearance. Thus blue has a different visual and compositional force to red or yellow, while the size of a line or, say, a rectangle partly determines the visual force these will have on the composition as a whole.

Ideally, the interplay of color, lines and forms is supposed to create a sense of harmony in the observer. This harmony linked to the greater cosmic harmony is expressed in ordinary terms by the word 'beauty'. Thus, this beauty is evident in the oneness of opposite principles -translated by Mondrian, for instance, into horizontal and vertical axes, into lines that together form a

rectangle, or into combinations of forms and lines, or into rhythm. The variety of ways in which opposites existing in nature can form a 'oneness' is endless, and is found again in the extent to which colors, lines and forms vary. According to Mondrian, however, in every new composition all the visual elements had to be weighed carefully against each other, so that each work conveyed its own 'cosmic' beauty in a different manner.

In this field of cosmic forces artists are mediators. In fact they, themselves, according to Mondrian, are a combination of Soul and Matter. For him the true artist was a magician able to manipulate these forces; the true artist for him was in fact a kind of god, able to breathe life onto a flat canvas with paint and brush. The choice of particular lines, colors or forms and the way they were arranged on the canvas partly depended on how far the artist could feel intuitively the 'cosmic force' of these visual elements and transform them into harmonious compositions.

Throughout his life Mondrian's theosophical artistic beliefs hardly changed, especially as regards his paintings, on which more later. His articles in *De Stijl*, in their turn, formed the basis for his book *Le Neo-Plasticisme. Principe général de l'équivalence plastique*, written in 1920 and published by the theosophical art dealer Léonce Rosenberg in 1921. In this Mondrian quoted at length from earlier published essays, but also gave his theories a more general, art historical perspective.

Subsequent essays left no doubt about the close, lifelong relationship between Mondrian's theosophical beliefs and his art. In a letter written in the early 1930s, possibly to the writer Til Brugman, he further explained the broader social relationship between his art and Theosophy.

In the following quote from the letter the artist touches on the laws of the universe, the hidden meaning of reality and the importance of 'objective' observation - topics already raised in his essays for *De Stijl*.

'I've added an introduction to my book [*L'art nouveau- La vie nouvelle*, published posthumously], because people don't seem to understand how a painter can get involved with universal questions and do not understand that the laws of the universe are perhaps most clearly evident in art. In traditional art perhaps they are vague, but in the new art, especially in my work, they are plainly there. For instance I can develop things and indicate laws according to how life evolves, and in this way everything is then

'real' and there is no illusion as far as harmony and happiness in life are concerned. I construct everything on observation, but because this implies an entire culture, art is so suitable to depict this, since art is now nearing its fulfillment and we have an overview of the whole.'

1919-38

In June 1919, after the First World War had ended, Mondrian returned to his studio in Paris. In November he moved to 5 Rue des Coulmiers, but in 1921 returned to his studio on Rue du Depart. He remained there until 1936 and then moved to 278 Boulevard Raspail.



Once back in Paris he mixed in international avant-garde circles far more than before the war, especially those emanating from new movements like Dada, Surrealism and Constructivism. Mondrian's friends visited him chiefly at his studio - although he did particularly like visiting other people - where they sometimes had their pictures taken. Sometimes these visits would wind up with records being played, especially Jazz and dance music - Mondrian was a big fan of the tango and shimmy. The artist's new friends supported him financially by sometimes

buying work, and through their contacts Mondrian was increasingly interviewed and had exhibitions in various European countries as well as in America. However, he was unable to survive solely on the sale of his abstract paintings and thus agreed to requests, chiefly from the Netherlands, to make water colors of flowers in delicate hues. For these, he reverted to the special type of flowers he had chosen to paint in the 1908-11 period.

In the 1920s an estrangement arose between Mondrian and some of his old friends, among them Theo van Doesburg, who had been so greatly inspired by him since 1916, and who was also trying to achieve pictorial and spiritual harmony by using color, line and geometric forms. But Mondrian rejected Van Doesburg's attempts as not being 'absolute' enough, and later distanced himself from Van Doesburg's views on the exact relationship between painting and architecture, for instance in his essay *Neo-Plasticism. The Dwelling - The Street - The City* (1927). On his side, Van Doesburg maintained that Mondrian was 'intellectually backward because of his theosophical limitations'. Apart from their dissent over painting and architecture, their differing characters also caused friction, so that by 1925 estrangement between the two was unavoidable. I will return later to this relationship between painting and architecture.

From the second half of 1919, when he produced his first completely abstract works, until the end of his life, Mondrian made pictures based on the visual impact of color, line and form in accordance with his theosophical beliefs as expounded in *De Stijl* and other publications. However, from 1919 it seemed as if a breach had appeared between his relatively consistent art theories and the dynamics of his work. It has often been thought, unjustifiably, that when Mondrian shifted completely to abstraction, he also distanced himself from his theosophical beliefs, as if he no longer needed them once he had arrived at a 'mature' style.

Nothing could be further from the truth, since anyone who reads his essays written after 1920 will discover that, in essence, they still pursue the same lines of argument. Mondrian's basic concepts on art actually changed very little until the end of his life. The most one could say is that his theosophical beliefs were formulated in increasingly more general - i.e., not strictly theosophical - artistic terms. The Theosophy had become incorporated into his artistic ideals, so to speak, but as an undercurrent it was still very much

present and had a bearing on the content of Mondrian's work. Thus Mondrian's ideas remained esoteric, although he evidently strived towards a less rigorously Blavatskyian theosophical interpretation.

Indications of Mondrian's broader outlook on the philosophical truths expounded by Theosophy are evident in his (failed) attempts in 1932 to be admitted to the Freemasons and, in the small number of books he left behind, including literature by Jiddu Krishnamurti. This theosophical 'world teacher' abandoned the Theosophical Society in 1929 to develop his own doctrine based on pursuing complete personal self-knowledge. And if Mondrian had really distanced himself from Theosophy, this would be at odds with the fact that in 1939 he transferred his membership from Paris to London.

However, after his return to Paris his writings do show certain shifts in emphasis, which are related to his encounter with new developments that had occurred during his absence, such as the emergence of classicising Realism, Surrealism and Dada. Mondrian was also increasingly concerned by social developments, which were ultimately to culminate in Fascism. The latter alarmed him so much that in 1938 he fled Paris for London.

Mondrian began concentrating more in his essays on the relationship between painting and architecture, a focus that had its roots in the interdisciplinary group that comprised the De Stijl movement. At the time Mondrian wrote various essays in Dutch on the subject, including *The Achievement of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Contemporary Architecture (Architecture in the Sense of Our Entire [unnatural] Environment* (1922), *Should Painting Be Inferior to Architecture?* (1923) and *Neo-Plasticism. The Dwelling - The Street - The City* (1927).

In contrast to his artistic beliefs, a continual, even sometimes, revolutionary development can be traced in Mondrian's work from 1919 onwards. While the first few paintings created during his second phase in Paris hark back to the compositions with large color planes of the previous year, they are now calmer with larger areas of color and the hues less powerful and atmospheric. These paintings were followed in 1921 by works in which the variety of colors were further reduced until they simply showed pure primary colors and 'non- colors'. The number of forms rendered in the same color were similarly reduced to perhaps one square or rectangle for each primary color. The grey tones, which until now

had linked the colored areas with each other, were again reduced to a more limited range of nuances. Finally the appearance of the lines also changed. Whereas they had been narrow and painted in grey, now they were emphatic, broad and painted in shiny black. In fact they are as visually forceful as the blocks of color. And where Mondrian had previously ended the lines at the edge of the painting by fading them out, they now terminated abruptly, like a final chord.

Mondrian made other changes to his compositions. Whereas before the forms and lines, despite their different sizes and colors, were spread evenly across the canvas, Mondrian now shifted them to the edge of the canvas, so that they seemed to be 'falling off' it, or they created the impression that the composition was meant to be a close-up of a larger whole. As a result of this and because of where Mondrian placed the lines, the centre of the composition was painted in various shades of white, giving the work an open, empty appearance.

Between 1924 and 1925 Mondrian made many diamond-shaped paintings, chiefly as a result of his ideological and artistic conflicts with Van Doesburg. Mondrian had already painted works like these when he was in Het Gooi, but now the composition was filled with the same dynamic interplay between color, form and line as in his rectangular paintings. In some of these works Mondrian reduced the visual elements to the absolute minimum: two black lines on a white background with perhaps just one area in color. The lines have a subtle, uneven thickness and seem to shoot out of the slanting canvas and colonize the surrounding space. These paintings can be seen as the ultimate retort to Van Doesburg in that Mondrian is demonstrating that his 'rigid' theosophical beliefs can, in fact, produce extremely dynamic results.

In the late 1920s Mondrian moderated his use of color even more. In ostensibly similar compositions, he seems to be testing the force of primary colors in relation to each other. This reduction in color is chiefly evident in his use of white and black. Apart from the odd exception, all the color planes are painted in exactly the same shade of white.

This simplification in Mondrian's work, however, is deceptive in that it forms a counterpoint to his adoption of a complex painting technique and to his optical experiments. White, for instance, is built up from many layers of paint, with the brushstrokes going in

all directions so that they remain subtly visible. This gives 'body' to the areas of color, which is clearly evident under floodlight. In contrast, the black lines are painted extremely thinly and appear to sink into the white. Mondrian also changed the shape of his frames. The thin framing strips around the canvas were replaced by wide slats, which he attached to the back of the work, so that the entire canvas is projected forward. The lines that end at the edge of the composition appear to continue across the broad outer edges.

After 1930 Mondrian appeared to focus chiefly on lines. He even began painting these for the first time in color and went so far as to make them so wide that they could be interpreted as forms. The result of this experiment was the painting *Composition with Yellow Lines* (1933) and for a long time this work remained an isolated example in Mondrian's oeuvre. It was only in the 1940s in New York that he picked up the idea again, though in a new manner, in his *Broadway Boogie Woogie* and *Victory Boogie Woogie*.

From 1932, however, Mondrian was absorbed with using the double line in his compositions and this was to preoccupy him until his death in 1944. Mondrian regarded this particular change as 'revolutionary' - again a sign that he still thought according to theosophical tenets. Mondrian derived the double line as a compositional element from the woman artist Marlow Moss, a dedicated disciple of his. However, she herself was probably guided by mathematical principles (particularly the Golden Section) when painting the lines, whereas Mondrian saw the double line as an autonomous visual aid. That he was completely absorbed by this is evident in letters he wrote to the architect Alfred Roth: 'I'm busy with a new painterly study into double lines, so I've been eliminating the black a little, since I'm liking it less and less.' And to the painter Jean Gorin, he wrote: 'In my last works the double line was widened to a form and yet it is still more of a line. But whatever the case, I think this is one of the issues that falls outside theories and which is so subtle that in the long run it falls under the mystery of 'art'. However, that is still not entirely clear to me!'

Two important points arise from this last quotation. Firstly, Mondrian was wrestling with his definition of line and form, two visual elements that he originally conceived as complementing each other, as equal parts of a harmonious whole. But now,

creating a line that looked like a form, he had breached this 'harmony' and had to search for a new equilibrium of forces. Secondly, his pictorial studies took him along such novel paths that he had to test his findings according to his theory of Nieuwe Beelding (New Art). Thus his theory also had to evolve. This does not mean that Mondrian could not fit his new findings into his theory - he simply had to discover the means.

Mondrian's compositions from the 1930s show much more variation than those he had done previously. While they mainly consist of black lines - which contradicts what he wrote to Alfred Roth - the double line creates the illusion of form. The lines are also optically broken up at their intersections and a new equilibrium is reached between the 'non- colors', white and black, and the often extremely meagerly applied areas of color. The effect achieved by breaking up the lines at their intersections was a preamble to Mondrian's later New York paintings.

A special part of Mondrian's artistic development in Paris were his studio interiors. These were already famous during his lifetime and were often photographed. They expressed Mondrian's personal views on the precise relationship between painting and architecture. Views which had their origins many years previously. A first hesitant attempt to make his studio 'modern' and 'fitting' dates from his late Amsterdam period when he painted, as an experiment, an entire wall black.

During the First World War the debate about the link between painting and architecture was stimulated by certain members of *De Stijl*, some of whom were from architecture-related backgrounds. Actually Mondrian kept well away from these architectural assistants who, through Van Doesburg, were involved with the magazine.

As has been seen, Mondrian's most notable sparring partner in developing his ideas on the relationship between painting and architecture was Van Doesburg himself. But the two men were not on the same wavelength as regards their ideas. Mondrian was convinced that 'true' architecture, which was equal to 'true painting' (his Neo-Plasticism) and could form an equilibrium of opposites, still had to be created. He also believed that such an architecture could only originate from an artist who pursued the same esoteric beliefs as himself. Thus he disagreed with Van Doesburg, who invariably worked in collaboration with other architects. According to Mondrian, concept and execution had to

originate from one and the same spirit, or from a collaboration of like-minded people who stood for the same spiritual objectives, i.e., his Nieuwe Beelding (New Art), otherwise there could be no organic spiritual link between the two. Mondrian also contested Van Doesburg's view that architecture is connected to the actual experiencing of space whenever a person moves through a building or a space of any kind. Mondrian, what is more, had an entirely different attitude on the experiencing of space. In his Dutch essay *The Achievement of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Contemporary Architecture* (1922), he argued that traditional architecture works with forms and volumes (i.e., in perspective), while new architecture must be conceived in terms of planes. In this architecture the viewer would always stand in front of a flat image. This can be seen as a radical interpretation of a Cubist view of reality, but Mondrian enlarged on it by adding the theosophical creed on the eternal multi-dimensional (cosmic) space and the notion of frontality, a basic aspect of religious art. In his essay he wrote: 'The new seeing [...] is not from one given point: it places the perspective everywhere and nowhere. It is not restricted to time and place (in keeping with the theory of relativity). In practice it puts it before the plane[...]. It sees architecture as a multitude of planes: again flat. Thus this multitude of planes composes itself into a (abstract) flat image.' So in the same way as his paintings, Mondrian believed the built environment should be 'purified' of its natural attributes. Then elements that had lain hidden within these, notably the cosmic forces, would form the basis for the new architecture. Based on the laws of the universe, architecture could then provide an impulse for people to experience space intuitively, not so much material space, but the endless cosmic space in which no consciousness of time exists.

Mondrian was realistic enough to recognize that the time was not yet ripe for such a type of architecture and that as a painter he could only make a limited contribution. So the greatest difference of opinion between him and Van Doesburg was that the latter regarded modern architecture as something concrete, dynamic and achievable in the present time, while Mondrian saw it as abstract, without dimension, timeless and an inaccessible ideal. Nevertheless Mondrian tried to achieve this future vision of architecture within the confines of his own studio. His studio became his own seedbed of experimentation in which he tried to

draw his furniture, paintings and personal possessions into harmony with each other, according to his notions explained in *De Stijl*. 'The entire aspect - form and color - of an item of furniture should be in keeping with the entire aspect of the room, to reach a perfect equilibrium not only in relationship to form, but also in relation to dimension and color [...]. Everything must be made according to the same concept, that of the Nieuwe Beelding (New Vision) in order to express precisely the absolute harmonious relationship of the whole. Then all the different areas come together automatically.'

Mondrian's studio was more than simply an experimental arrangement of a modern Gesamtkunstwerk. Because the choices he made were interwoven with his views on the harmony of forces, as enshrined in his Nieuwe Beelding, it functioned as a personal space for meditation, in which he attempted to convey 'cosmic harmony' by constantly rearranging paintings, colored cardboard boxes and other objects.

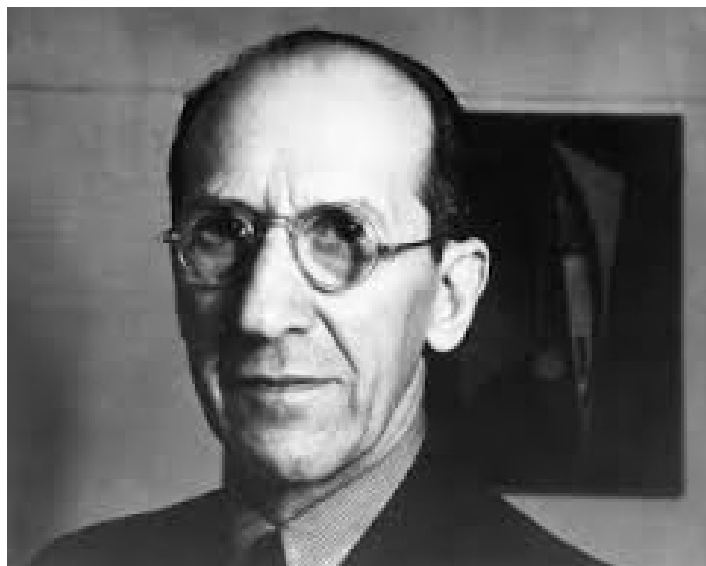
1938-44

In 1937 Mondrian's work formed part of the Nazi exhibition *Entartete Kunst*. Mondrian decided not to wait around for the Nazi threat and the impending war so he left for London, where his friend Ben Nicholson arranged accommodation for him.



From the outset he saw his stay in London as a stopping-off point for New York. After the invasion of the Netherlands in May 1940 the capture of Paris in the following month and the London Blitz,

events which distressed him so much he was unable to paint, his New York friend Harry Holtzman provided the means to make the final crossing to America. On 3 October he arrived in New York. Harry Holtzman arranged a studio for him on the corner of 56th and 6th Avenue and paid for Mondrian's furniture. He also bought him a gramophone player and introduced him to boogie-woogie and the blues. In New York, Mondrian, by now a respected artist, was accepted in America's avant-garde circles, whose numbers had been swelled by other refugees from Europe. In his New York period Mondrian's paintings as well as his beliefs entered a new phase. While his earlier work consisted of an interplay between lines and forms, as virtually autonomous elements, now the lines themselves dissolved into areas of color. Thus his New York diamond paintings are a fresh interpretation of his *Composition with Yellow Lines* (1925).



In 1943 Mondrian wrote a candid letter to the art critic and historian James Sweeney about his discovery that a line was also in essence a shape. 'It is only now that I'm aware that my work in black, white and small blocks of color has only been 'drawings' in oils. When drawing, lines are the chief means of expression [...]. In painting, however, the lines are absorbed by the areas of color. The boundaries of the areas are shown as lines and still have great value.'

In his compositions Mondrian now used new flexible materials which he could rearrange or correct easily. Among these was colored adhesive tape and its characteristics, combined with paint,

gave his paintings a new surge of energy. It is important to realize, however, that these works are, in fact, unfinished. Mondrian would never have been happy with them as they were, but they do give a certain insight into his later technique.

On 1 February 1944 Mondrian died of a lung infection, his *Victory Boogie Woogie* still unfinished on his easel.

This concise biography was first published in:

M. Bax, *Mondrian complete*, Aldershot 2001.

Winner of the Choice Outstanding Academic Title Award 2002.

'...handsomely produced and well-illustrated volume ...

exceptionally affordable single volume overview of Mondrian's work ... recommended highly.' *Choice*

Mondriaan and his Friends

Piet Mondriaan came to Amsterdam in November 1892 to study at the State Academy of Fine Arts. He lived in this city for 20 years prior to his departure for Paris at the beginning of 1912. To date, his early years in Amsterdam have received little attention in the art-historical literature, both with regard to his artistic development and his social life.¹

Mondriaan himself is partly responsible for this lacuna in historical accounts: he later referred only occasionally to this period in his life and, unfortunately for us, generally threw away letters upon reading them. He manifested his unwillingness to be tied to the past in other ways as well. For example, while living in Laren after his return from Paris in 1914 until his second trip there in 1918, he hardly kept up with earlier acquaintances from Amsterdam.² Yet, from all sources he appears to have led an active social life in the metropolis.

Mondriaan aspired to become an independent, free artist, a dream he realized with the help of others, including his family, teachers, buyers, patrons, pupils, friends and colleagues. The latter were also his personal contacts. Their artistic and ideological opinions, regardless of whether they were given visual expression, influenced Mondriaan. In turn, as Mondriaan's own ideas and views became more pronounced, he influenced them. In the meantime, publications on the process of Mondriaan's influence have flourished and could fill a sizeable bookcase. The same

¹ Despite the number of publications on Mondriaan, the research conducted for this essay unearthed a wealth of new material. The help I received was indispensable and prevented a number of archival and art-historical delays, without which a reasonable analysis of the new information would not have been possible within the given time frame.

Special thanks are owed the specialists of the Gemeentearchief for their dedicated research for this essay: Tom Brockmeier (Topography), Eddy van der Goot (Land Registry) and Peter Hofland (General Affairs). I should particularly like to thank Harmen Snel (Genealogy), whom I plagued with regard to the identification and localization of countless individuals. His patience and dedication are not the only reasons I am grateful to him. His critical precision and broad orientation sharpened my own thinking. This process is invisible, but indelible.

Many art historians also gave generously of their knowledge and experience, including Robert Welsh, Joop Joosten, Carel Blotkamp, Lien Heyting and Ype Koopmans. The same is true of the relatives of Mondriaan's friends, J.P. Smid, E. Breemer, M. Spoor, M. Maris, J.P. Hogerzeil, A.C. Philippona and P. Huf. I should like to thank Margriet de Roever for her valuable additions to the text, and Gusta Reichwein for her personal involvement.

² Mondriaan around 1915 can be found in the documents of artists with whom he was acquainted before his departure to Paris. Heyting is due to publish a book on artists in the Gooi region in 1994 entitled *De wereld in een dorp, schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren-Blaricum 1880-1920* (Amsterdam, Meulenhoff 1994).

cannot be said of the social background of that process. Until now, information concerning Mondriaan's life in Amsterdam was primarily derived from a manuscript written by one of his lifelong friends, Albert van den Briel, and from studies by the art historian Robert P. Welsh.³ Van den Briel's manuscript, however, must be used with caution: the dates of the events and Van den Briel's interpretations of their significance to Mondriaan are often vague, subjective or simply incorrect. Nevertheless, it provides a useful starting point and a means of reconstructing Mondriaan's social life in Amsterdam.

The goal of this essay is to make just such a reconstruction. This has been done by means of a systematic investigation of all of Mondriaan's personal contacts in the various Amsterdam archives, as well as consultation of the archives of the Theosophical Society and relevant literature. The leitmotif is Mondriaan's gradual estrangement from his Calvinistic milieu and his slowly growing links with the Theosophical Society, which he joined in 1909. Further research may necessitate revising the first cautious hypotheses and suggestions presented here. However, as the English writer Oscar Wilde, a contemporary of Mondriaan's, once wrote, 'The one duty we owe to history is to rewrite it'.

Mondriaan's Education

When Mondriaan arrived in Amsterdam he had already received an MI drawing diploma, a certificate entitling him to teach in secondary school.⁴ His father had allowed him to follow this course of study in Winterswijk so that he could make a living as an artist. Given this diploma, meeting the academy's entrance requirements posed no problem; the tuition fees of f 100, however, did. With the help of Prof. August Allebé, he was awarded a grant extended by the Royal Family.⁵ Mondriaan's

³ Personalia Albert van den Briel, OD 147, fol. 207. I consulted Van den Briel's primary sources: letters, two versions of Mondriaan's persoonlijkheid ('Mondriaan's Personality') and Mededeelingen ('Announcements') to Robert P. Welsh, all in possession of the latter. See further Welsh 1977.

⁴ Henkels 1989, p. 196. Where and how precisely Mondriaan received this diploma remains unclear.

⁵ Mondriaan was registered in the student roll in November 1892 (see: RA 175). His application was not a routine matter, since his MI drawing diploma exempted him from the entrance examinations. Allebé repeatedly put off answering Mondriaan, as

former drawing teacher, J. Braet van Ueberfeldt, who had prepared him for his drawing diploma exams, also supported his grant request. He was convinced of Mondriaan's talent and, moreover, had connections in Amsterdam.⁶

Having solved the problems of where he would study and how he would pay for it, he still had to find lodgings. Mondriaan's father, head of a Christian school in Winterswijk, a writer and a draughtsman, had a good friend in Amsterdam, the Calvinist bookseller and publisher J.A. Wormser. Both were intimate friends and fervent admirers of the theologian and politician Abraham Kuyper, leader of the orthodox individuals who had left the Nederlands Hervormde Kerk (Dutch Reformed Church) at the time of the 'Doleantie', or dissent, in 1886.⁷ In 1892 Wormser had rented the house at Kalverstraat 154, where he established a branch of his bookstore and publishing house. His two unmarried twin sons, contemporaries of Mondriaan, lived there; Mondriaan moved in in the fall of that year.⁸

Whether Mondriaan had to pay for his accommodations is not known. In the Amsterdam business community it was quite customary for the children of business associates and friends to be taken in for training and given lodging. This might well have been the case with Mondriaan. Not only did he design some book illustrations for Wormser, possibly in gratitude for his hospitality, but he may also have painted an early view of the Singel canal near the Wormser family home for them. In any case, they owned

he noted in his diary on 13, 14, 15, 16 and 17 September 1892. They met on 15 October, after which he again delayed answering several times (recorded in his diary on 16 and 20 October). Pocket diaries of Prof. August Allebé, Rijksprentenkabinet, Amsterdam. See also C.R.M. van Adrichem-Ammerlaan 1993, and Loos and Van Tuyl van Serooskerken 1988, p. 41.

⁶ Henkels 1989, p. 168. Braet van Ueberfeldt wrote a book on drawing methods with V. Bing. Bing Sr. owned early work by Mondriaan from c. 1895. In 1902 his son Valentijn, an architect, was a witness at the wedding of Cornelis Bergman, a later pupil and collector of Mondriaan. Mondriaan and Bergman maintained contact into the 1930s. See also note 49.

⁷ On J.A. Wormser, see *De afgescheidenen* [1984], pp. 614-621 and Evenhuis 1978. On the relations between Calvinistic families, see also note 26. See also Henkels p. 189, note 20. Mondriaan's joining of the 'Gereformeerde Kerk' (Reformed Church) may have been more of a social obligation he felt with regard to the Wormser family and should be less dramatically interpreted than is the case with Henkels (1989, p. 156). See De Jong for Mondriaan's resignation from the church during the First World War (see also note 29).

⁸ Wormser's twin sons returned from Leipzig, where they had probably been trained in publishing (see: RR 59, vol. 184, fol. 86, which also contains Mondriaan's Kalverstraat address). All of Mondriaan's addresses are listed in: OD 196, fol. 75.

other work by Mondriaan.⁹

After having completed two years of day classes in the spring of 1894, Mondriaan signed up for an evening course in drawing for the academic year 1894/95. This time he paid the tuition fees, f 40, himself.¹⁰ Upon finishing the course in May 1895, Mondriaan left the Wormser house and rented an attic room on Ruysdaelkade. A few months later he moved into his own apartment in Eerste Oosterparkstraat.¹¹

Fellow Students at the Academy

Mondriaan's social life at the academy is shrouded in even greater mystery than his professional activities. Surprisingly, in these years he remained aloof from the artistic avant-garde.¹² Perhaps this was a consequence of his 'struggle for life'. On the other hand, this group was far removed from the Calvinistic milieu in which Mondriaan lived. Innovative artists were freethinkers, ethical anarchists, theosophists, or Roman Catholic, but rarely orthodox Protestants.

This notwithstanding, Mondriaan had ample opportunity to become acquainted with new ideas and trends. In this connection, the question is to what extent students of the day and evening classes interacted. Directly relevant among Mondriaan's academic contacts were his co- students in the day classes. In the academic years 1892/93 and 1893/94 these were Martin Monnickendam and Willem M. Maris Jr. and the less well known Paul L. Goudman, Douwe W. Komter, Marinus J. van Raalte and Derk W. Meeles.¹³ Karel de Bazel, Mathieu Lauweriks and Cato Gruntke were

⁹ For an illustration of this early work, see Henkels 1989, p. 193. Once again, the question must be asked whether with these activities Mondriaan was following in his father's footsteps as consciously as Henkels asserts on p. 156. The Wormser family owned a landscape by Mondriaan of 1893-1895, entitled Warmth. The painting *Het Singel*, formerly in the J. J. Slijper collection, is one of Mondriaan's few winter scenes.

¹⁰ RA 175, student roll.

¹¹ On his residences, see the essay 'Piet Mondriaan's Amsterdam Studios' in the catalogue *Mondrian 1892-1912. The Amsterdam Years*, Amsterdam 1994.

¹² In: Blotkamp 1989: 'Mondriaan < - > architectuur', pp. 15-16.

¹³ For general information on these and other still to be mentioned artists, see Scheen 1969-1970. For Mondriaan's classmates, see the list of students with their dates of entry and graduation in: *De Rijks-academie...* 1908. This list does not include all the students' intermediary movements and curriculums. On this, see: RA 175 and 176. Henkels (1989, p. 169) neglected to mention the evening class that Mondriaan followed in 1894-1895.

following the evening class in the same years. The first two were, like their friends the artists Herman Walenkamp and Marien Hack, officially listed as anarchists.¹⁴ As of the spring of 1894, one after the other, all five art students joined the Theosophical Society where, between 1897 and 1904, they gave a drawing course based on theosophical principles that was considered a must by many aspiring artists. Mondriaan's relationship with them would deepen around 1899, but he must have become acquainted with them during his years at the academy.

In the academic year 1896/97, Mondriaan once again took the evening drawing class, presumably because he wanted to improve his technique. Five more classmates from the evening course of 1894/95 and 1896/97 also joined the Theosophical Society, including Johan Cossaar and the above-mentioned Paul Goudman.¹⁵ This gives some indication of just how close Mondriaan was to the avant-garde with its specific ideological profile - one that he himself would later share.

Stepping into the World

At the end of his study, Mondriaan experienced a period of uncertainty. Although he wanted to be an artist, his self-confidence had been shaken in 1898 when his application to compete for the Prix de Rome - the most prestigious artistic prize - was rejected. He tried his luck three years later and even though he was accepted, he did not win.¹⁶

¹⁴ They expressed their ideas so openly that the police found it necessary to keep them under surveillance (see: PA 860, Nederlandse anarchisten ± 1894 ('Dutch anarchists ± 1894'). Karel de Bazel held meetings with Mathieu Lauweriks, the sculptors Marien Hack and Cor Oosschot (the brother-in-law of Karel de Bazel), and R.A. Bauer (probably the draughtsman W.C. Bauer). The omission from this list of their friend Herman Walenkamp (Marien Hack's brother-in-law), and one of Mondriaan's early collectors, is conspicuous. The explanation for this may lie in the fact that in 1894 he was jailed for minor fraud and received unusually harsh punishment because he was an anarchist (see Bax 1988). Their anarchistic and theosophical inclinations led to a dramatic break between De Bazel and Lauweriks and their Roman Catholic teacher (also in an ideological sense) P.J.H. Cuypers (see Van Burkom and Bax 1989).

¹⁵ RA 175-176. Mondriaan's classmates included Christiaan Hammes, Willem Penaat, Adriaan Gouwe, Johann van Caspel, and the theosophists Max Brück, Carl Knauff, Frans Stamkart, Johan Cossaar and Paul Goudman.

¹⁶ RA 213 and 218. The jury chairman was Jozef Israëls. Mondriaan's rival in 1898 and 1901 was his academy classmate Martin Monnickendam. In 1901 his classmate Adriaan H. Gouwe was also a contender and in fact won the prize that year (see

Virtually nothing is known about how Mondriaan managed to survive financially. He must have worked hard and had little time for pleasure. He did anything in order to get by. Looking back at this time, in 1944 he wrote: 'At 22 began a very difficult time for me. To make a living I did many kinds of work-bacteriological drawings used for textbooks and in schoolrooms, portraits, copies of pictures in museums, and taught as well, and then I began to sell landscapes. It was a hard struggle, but I managed to make just enough money to be able to do what I wanted to do.'¹⁷

In these years Mondriaan spent the summers at his parents' home in Winterswijk.¹⁸ In the summer of 1898 he applied from Winterswijk for a position as a drawing instructor in Enschede suggesting that although he did not want to stay in Amsterdam per se, he was well aware that without food on the table he could never become an independent artist.¹⁹

Back in Amsterdam, Mondriaan tried as best he could to live from the sale of his work, commissions and private instruction. The contacts he made in this way can be divided into two groups. The first consisted of buyers and patrons, some of which came from confessional circles and represented an extension of the contacts from his parental home and the Wormser family. In addition a new circuit of buyers and patrons began to emerge, for whom admiration of Mondriaan's talent rather than religious convictions served as the common factor.

Another, completely different, but ever-expanding group of acquaintances consisted of fellow artists, some of whom who continued to work in the tradition of the Hague and Amsterdam Schools.²⁰ However, Mondriaan also increasingly associated with artists seeking new directions. Striking in this respect is that they were often individuals who placed great importance on theosophical ideas. Particularly this last group will be discussed at greater length below.

Henkels 1989, p. 170). On the relationship between Mondriaan and Israels, see also note 51.

¹⁷ As cited in Henkels 1989, p. 156. Henkels (*ibid.*, p. 189, note 14) also mentions a number of copies made there and the dates: three copies in 1895, two in 1898, one in 1905, two in 1911, and two in 1913.

¹⁸ Mondriaan made the View of Winterswijk in 1898. The Lappenbrink with Peasant Woman and the Weaver's House are dated 1899. In the summer of 1900, Mondriaan was probably in England and subsequently bedridden with severe pneumonia. On this, see the discussion on Hannah Crabb in the section on Theosophy in this essay.

¹⁹ AZ 1136, 1898, no. 14811.

²⁰ On the relationship between Mondriaan's work and the Hague and Amsterdam

Buyers and Patrons

In the beginning, Mondriaan was able to earn something on the side primarily via the Wormser family. For example, in 1894 he painted a portrait of Gretchen, the daughter of his Reformed dentist Adriaan Biersteker, perhaps as payment for treatment: this was followed in 1897 by a portrait of Biersteker's son Noel.²¹ In 1900 Mondriaan painted two portraits of the Reformed building contractor from Nieuwer Amstel, Egbert Kuipers, whose three sons were all architects. One of them, Roelof, designed the Raadhuis (Town Hall) of Nieuwer-Amstel, the present Municipal Archives of Amsterdam.

In the years around 1900, Mondriaan gave instruction in exchange for meals to the daughters of the Hervormde (Dutch Reformed) minister H.V. Hogerzeil, whose posthumous portrait (from a photograph) he painted in 1907.²² Through the Hogerzeil family, in turn, he came into contact with the Barendrecht family.²³ He also met the Reformed Lindeboom and Harrenstein families, who were related through marriage, though when exactly this introduction took place is not known.²⁴ In the 1890s, Mondriaan painted a portrait of textile manufacturer Barend Jan Lindeboom's house on Amstelveenseweg.²⁵ He must also have known the brother of Barend Jan, the dentist Lucas Barend Lindeboom, from 1900 on. Mondriaan was invited to the latter's wedding to Nell Harrenstein on 25 July 1901, suggesting that they knew each other better than

Schools, see the essay by Welsh in this catalogue.

²¹ On Biersteker, see: OD 63, fol. 196. The portrait of C.M.J. Rijnen and L.C.M. Rijnen-van den Bosch dates from this time (see: OD 41, fol. 15). It is not known how Mondriaan came into contact with this couple.

²² Letter from J.P. Hogerzeil to B. Bakker dated 9 June 1993. The two daughters, Catharina (b. 1876) and Elisabeth (b. 1872), may have had lessons. On Hogerzeil, see: OD 85, fol. 151.

²³ The reverse is also possible. One of the other Hogerzeil girls, Jeane (who, according to J.P. Hogerzeil, did not have lessons), married Maurits Barendrecht in 1899 (see: OD 50, fol. 129). On this occasion, the couple purchased a landscape by Mondriaan. However, in February of that year Barendrecht had already bought a still life of chrysanthemums in a ginger pot dated 1898.

²⁴ On the Lindeboom and Harrenstein families, see Kuiper 1972.

²⁵ PWE 869a. This house was built in 1881 as a showroom for a collection of antiques and curiosities from the Waterland region. The directors of the NV Tentoonstelling Maatschappij - Het Broekerhuis were A.G.M. Caramelli, an art dealer (see also note 49) and K.H. Schadd, director of the Amsterdamsche Omnibus Maatschappij. After the liquidation of the NV in 1887, the collection was acquired by Mrs. A.P. Lopes Suasso, who bequeathed it to the Stedelijk Museum in Amsterdam. The house came into the hands of Barend Lucas Lindeboom. See also cat 3.

was usually the case for patrons and artists.²⁶ Nell's sister Geline shared her aspirations to become a painter with Mondriaan on this occasion, and they apparently discussed 'Plato and the concept of beauty' during long walks shortly thereafter.²⁷

Lucas Barend Lindeboom may have become Mondriaan's dentist after Adriaan Biersteker, mentioned above. Through Biersteker, in 1989 Mondriaan received a new commission: designing a pulpit for the English Reformed Church of the Begijnhof to be executed in wood by the sculptor Lambertus F. Edema van der Tuuk, son of a Dutch Reformed preacher in Landsmeer.

Mondriaan must have met other artists as well through his Reformed channels. One of these was probably Thomas Balfoort, the maker of a bust of Abraham Kuyper. It is virtually certain that Mondriaan made a drawing of the facade of a house on Hemonylaan seen from a back room of Balfoort's apartment at 329-II Govert Flinckstraat.²⁸

Mondriaan's circle of acquaintances gradually extended beyond confessional boundaries. Both groups ran more or less parallel to one another until Mondriaan started openly supporting theosophical ideas around 1909. There is no evidence however that Mondriaan distanced himself from his Reformed affiliations (or the reverse) thereafter. He was simply removed from the Amsterdam Reformed Church register in 1915.²⁹

Initially Mondriaan continued making portraits, concentrating on

²⁶ On Nell Lindeboom-Harrenstein, see: OD 168, fol. 116. Mondriaan presented the married couple with a still life with oranges. Nell's father, like her brother-in-law Barend Lucas (owner of the Broekerhuis mansion), was a textile manufacturer. He had a lodger, H.W. Penaat, the brother of Mondriaan's classmate Willem, who was thus also a potential connection. In 1902 H.W. Penaat and Jan Eisenloeffel were directors of De Woning, a store for avant-garde applied arts products comparable qua assortment and goals to 't Binnenhuis of H.P. Berlage and Jac.P. van den Bosch.

²⁷ Communication from Robert Welsh.

²⁸ Balfoort (b. 1876) lived here between 5 June 1900 and 30 December 1902. Mondriaan could have known him from the academy, however his name does not appear on the list in *De Rijksakademie... 1908*. Balfoort was known as a painter with a 'Protestant background' (*Kunstenaar van christelijken huize*; see *De Spiegel ... 1907*, no. 1, pp. 306-307). Through a process of elimination, Balfoort remains Mondriaan's only potential acquaintance in that part of the street. In the drawing, the dome of the Paleis voor Volksvlijt is visible behind the facade. Mondriaan gave this drawing to his admirer Eva de Beneditty around 1910 (information courtesy of Robert Welsh). On Eva, see the essay and note 50.

²⁹ For the discussion concerning Mondriaan's removal from the Amsterdam Reformed Church register in 1915, see De Jong 1989. Moreover, the tendency in his Paris time to frequently change baker and so remain anonymous (independent and unattached), also occurs in Amsterdam, for example with his doctors and dentists.

this new circle. His portrait of Queen Wilhelmina of 1896 makes one rather think of a confessional commissioner, but he also painted the likeness of the two daughters of J.C. Holtzappel, chief instructor at the public school across from his studio on Albert Cuypstraat, and of Holtzappel's brother-in-law R.N.J. Solkamans. He also portrayed the unknown 'Miss Rijmpje Kessler' and the Hague banker S.J.C van Aalst and his wife.³⁰ Mondriaan occasionally used photographs as some of his portraits were of people who had died, such as was the case with the Van Aalst couple.

This last-mentioned portrait can be related to Mondriaan's acquaintance with the physician Abraham van de Velde, who asked the artist to make a ceiling painting for his house at 806 Keizersgracht. Mondriaan may have received this commission via Prof J. Six, who had moved into Van de Velde's former house.³¹ Six was professor of aesthetics at the academy and a member of the examination committee for the Prix de Rome in 1898, for which Mondriaan received a very high mark in aesthetics.³²

In addition, Mondriaan gave drawing lessons, primarily to ladies.³³ The Hogerzeil girls have already been mentioned in this respect. Geline Harrenstein, the English teacher Hannah Crabb, with whom Mondriaan may have spent the summer in England in 1900, were also part of this group. Another pupil was the art-lover Emmy Seelig, for whom he designed an ex-libris plate. And, a sixth female pupil was Nelly Posthumus Meyjes, daughter of the architect of the Dutch Reformed Nieuwezijds Kapel on the Rokin.³⁴

³⁰ The commission for the portrait of Wilhelmina (1896) can be seen in connection with the study grant that Mondriaan received from the Royal Family. Personal data on Holtzappel is taken from: AO, personnel records. Holtzappel bought a number of other works by Mondriaan. R.N.J. Solkamans is a brother of Mrs. Holtzappel-Solkamans. Rijmpje Kessler has yet to be identified. For the portrait of the married couple S.J.C. van Aalst (1806-1879) and H.H. van Aalst-Haagedoorn (1806-1891), see sales catalogue Sotheby's Amsterdam, 1988, no. 224. They could have been the grandparents of the wife of Abraham van de Velde. No further research on them was conducted as they did not live in Amsterdam.

³¹ Jaffé 1986, pp. 56-65. Six moved into Van de Velde's house at 59 Roemer Visscherstraat when the latter moved to Keizersgracht (see: WB R 20, fol. 59). Given the fact that at the time new accommodations were found via adds or acquaintances, personal contact is quite possible.

³² For Piet's marks, see Henkels 1989 p. 170.

³³ Van den Briel in his 'Mededeelingen', namely no. 11 (undated).

³⁴ On Crabb and Seelig, see the part of this essay on Theosophy. Nelly Posthumus Meyjes owned work by Mondriaan from around 1902. She attended the boarding school of the Broedergemeente in Zeist between 9 September 1903 and 24 April 1905 (see: OD 205, fol. 16). Given the work that Nelly owned, it is reasonable to assume that

Mondriaan is said to have often taken his drawing students to the polder south of Tolstraat in the direction of café Het Kalfje for their classes, during which he also painted. He gave one of the pictures he made there as a wedding present to his doctor, LA. van der Wijk, in 1901.³⁵ To this doctor Mondriaan had confided his concerns over the fate of the prostitutes in Albert Cuypstraat and their exposure to syphilis.³⁶

The Mill without Sails

The number of women among Mondriaan's students is striking. Yet virtually nothing is known about the nature of their relationships with Mondriaan, despite vague stories told by girlfriends, whom he is said to have kissed at length. Whether Mondriaan established friendships with his commissioners is also unknown. Fortunately, we are better informed about his contacts with his fellow artists and friends. Among Mondriaan's closest friends were the painter Simon Maris and the nine-year younger forest ranger Albert van den Briel, with whom he maintained regular contact into the 1930s.

Van den Briel claims to have met Mondriaan at a performance of Hendrik Ibsen's *Hedda Gabler* in the Stadsschouwburg, which was running in September 1900. Van den Briel recounts that Mondriaan took him home only then realizing that he was not Simon Maris.³⁷ Their friendship, however, deepened in 1904, when Mondriaan lived (officially) in Uden, Noord Brabant (Van den

she received lessons before her departure in 1903.

³⁵ 'Mededeelingcn', op. cit. note 33. On Van der Wijk, see: OD 135, fol. 10. He was married to the sister of a classmate of Van den Briel on 3 September 1901 (see: BS marriage certificates 31, fol. 13). In 1902 Mondriaan also made a portrait of the doctor.

³⁶ One of the witnesses at Van der Wijk's marriage was the physician Jan van Konijnenburg, who manned the GG & GD district medical centers in the YY district around Albert Cuypstraat (see Naamwijzer ... 1900/01). Cases of venereal disease were usually first reported to this post. Unfortunately, information concerning this has not been preserved. For various reasons, during Mondriaan's time prostitution shifted from the center of the city to the Pijp (see Huitzing 1984). Van den Briel (in a letter to Welsh dated 28 September 1964) connects Mondriaan's concern with syphilis to his painting *Passion Flower*, which represents a woman whose decadence was caused 'by the passion of others' (door de passie van anderen), and therefore dates it to around 1903 (this is debatable).

³⁷ According to the *Algemeen Handelsblad*, the play was performed on 2, 5, 6, 8, 10 and 13 September 1900. It was once again part of the repertoire on 24 March 1906. In his letter to Welsh of 25 December 1967, Van den Briel recounts their walk home.

Briel's birthplace) from January to February 1905. Van den Briel says that he invited Mondriaan to Uden because Mondriaan was suffering from nervous exhaustion as a result of the enervating events in the mill where he 'lived'.

Van den Briel did not know much about Mondriaan's life up until 1904, and what he did know he must have heard from Mondriaan himself or gathered from the stories told by others.

Writing about Mondriaan's early life, Van den Briel noted that:

"Around 1895 or 1896, M. lived for a while with artists in a mill to the south of Sarphatipark, at the edge of the so-called 'Slatuintjes' (Salad gardens).³⁸ Elsewhere, Van den Briel makes no mention of a date, giving the impression that it was sometime after 1903, when Mondriaan's brothers and possibly Mondriaan himself lived in a house in the Watergraafsmeer polder southeast of the city and before his move to Sarphatipark in 1908.³⁹

The mill in question was located in the pasture land to the south of the city on Tolstraat, near the present Hendrick de Keyserplein (fig. 15). The mill had lost its sails and during these years it served as a meeting place for Amsterdam bohemians and as starting point for excursions into the polders and along the Amstel River. The mill was drawn by Pieter Goedkoop and painted by Gerrit Knap who, like Mondriaan, came from a Reformed background. Since 1900 Knap had lived at Sarphatipark, at the same address where Mondriaan would establish himself as Knap's downstairs neighbor in 1908.⁴⁰

While Mondriaan never officially lived in the mill, he may have spent so much time there that Van den Briel later believed that he

³⁸ 38. Van den Briel in a letter to Welsh dated 25 December 1967: "Omstreeks 1895 of 1896 heeft M. met andere schilders een tijdje gewoond in een molen ten Z. van het Sarphatipark, op het rand van de zoogenaamde 'Slatuintjes'."

³⁹ 'Tweede mededeeling' (second communication) to Welsh, undated: 'He lived for quite some time with his brothers in Watergraafsmeer. Subsequently M. moved to Sarphatipark (with a short stay in the mill prior to this)' (Hij heeft lange tijd bij zijn broers in de Watergraafsmeer gewoond. Daarna is M. verhuisd naar het Sarphatipark (met korte periode in de molen voor die tijd). Elsewhere, in a letter to Welsh dated 29 January 1968, he says that Mondriaan was already living on Ringvaart [sic] when they met. In any case, Van den Briel maintains that he met Mondriaan after Simon Maris. Maris came from Antwerp on 9 January 1900 (see: WB L 18, fol. 188). Arranged in this concrete order, their meeting in the Stadsschouwburg is the most plausible. This implies that at the time Mondriaan was (once) again living in Watergraafsmeer.

⁴⁰ On Goedkoop, see: OD 79, fol. 67. He was in Amsterdam for short periods on only two occasions, in 1904 and 1906. Gerrit Knap, from a Calvinistic background, lived at 42 Sarphatipark from 1900, where Mondriaan moved to in 1908. For an illustration of Knap's Molen zonder wieken, see Peizel 1940.

actually had resided there. Acquaintances of Mondriaan, however, did in fact live in the mill. For example, as early as 1896 his colleague from the academy, Gerard W. Becker, was registered as living there, and it is reasonable to think that Mondriaan looked him up around that time.⁴¹ Van den Briel's description, however, suggests a more active social ambience, which only originated when Mondriaan's classmates from the academy, Derk Meeles and Jopie Breemer and the sculptor Jacob W. de Graaff, moved to the mill in 1898.⁴² They were joined in 1901 by Bertha Zimmerman, who was to marry the writer Arthur van Schendel shortly thereafter.⁴³ Simon Maris and his friend, collector and roommate Gerrit Kroon were also among the visitors, as were Mondriaan's fellow academy student, Marinus van Raalte, the journalist and draughtsman Joop Siedenburg and the 'Amsterdamse joffers' (Amsterdam ladies, a group of painters) Lizzy Ansingh and Georgine Schwartze.⁴⁴

The mill must have been a center of revelry and artistic exchange. This is wonderfully delineated in *De molen zonder wieken* (The Mill without Sails), a play written by Siedenburg for a party held in

⁴¹ WB T 7, fol. 69. In May 1896 the part of Nieuwer-Amstel where the mill stood was annexed and administered by Amsterdam. Thus, Becker lived there earlier than this date. He had left the academy in 1893 (see *De Rijksacademie...*, 1908).

⁴² WB T 7, fol. 69. On Breemer, see Ribbens 1984; on De Graaff, see: OD 80, fol. 22; and on Meeles, see: OD 102, fol. 27. Between 1897 and 1898 Meeles lived in Blaricum. He could have been the connection with Breman, who Mondriaan must have met in this time (see the section of this essay on Theosophy).

⁴³ WB T 7, fol. 69 and OD 136, fol. 15. Bertha was a former patient of the psychiatrist / spiritualist Frederik van Eeden. She was involved in the founding of the Walden colony in the Gooi in 1898 (see Welcker 1978, pp. 491-493). In 1902 she married the 'Tachtiger' (the Tachtigers was a literary movement) Arthur van Schendel, who moved to the mill in 1896 (see Vergeer 1985; though as a factual source, however, Vergeer is highly unreliable).

⁴⁴ Beyond serving as a starting point for their expeditions along the Gein from 1900 to 1902, it is not clear how long the mill fulfilled its function for the artists. In any case, Maris knew Jopie Breemer (communicated by the daughter of Simon Maris via Lien Heyting), although the latter was no longer officially registered as living in the mill in May 1903, meaning that it was stated that he no longer lived there. For the addresses of Kroon (recorded as an export agent but, according to Maris' daughter, he was also a poet), and of Maris, who lived at the same address, see: WB K 14, fol. 58. Kroon owned early work by Mondriaan, which found its way into the collection of the Stedelijk Museum in 1946. Siedenburg's son considered Mondriaan's contact with his father around 1903 as very close, evidenced by his repeated statement that 'at the time his father and Mondriaan lived on the Gein' (zijn vader en Mondriaan in die tijd aan het Gein woonden). Mondriaan's portrait of Siedenburg dates from 1903. Still unidentified are Mondriaan's possible contributions to Siedenburg's magazine *De Ware Jacob*. Siedenburg left for Laren in 1907 (see: OD 117, fol. 178). Around 1916 he went to work for J. Slagmulder at the F. Buffa & Son Gallery.

Arti et Amicitiae, one of the two important artists' societies, in 1911. This party was organized for J. Slagmulder, the then owner of the art gallery Frans Buffa & Zoon and is referred to in Lizzy Ansingh's poem to Joop Siedenburg:

Strictly personal.

Late confession of Lizzy Ansingh to Mr. J. Siedenburg.

Quiet. Don't let the lady hear it,
it would disturb her peace of mind.

I was in love with you for twelve consecutive hours.

This was after a party.

We played in the mill without sails
and after, at the break of dawn, we
went young and rash,

at the time (spring) when the blood seethes with life,
to the Vondel Park. We were not alone.

A number of artists surrounded us.

A girl played the violin seated on the grass

You encouraged her. She was called Van den IJzer

Oh? Jealousy burns like vitriol....

I did not know better then

I continually clung to your arm

You did not feel it - it did not make you warm...

And yet I was dressed in white satin

How can a man be so unfeeling!

We then looked for an innkeeper

And demanded breakfast. With beer (this for the rhyme)

Subsequently with my train, my low-necked dress

I went home on a morning tram....⁴⁵

⁴⁵ My thanks to Lien Heyting for making available this poem and for the typescript of 'De molen zonder wieken'.

'Strikt vertrouwelijk.

Late Biecht van Lizzy Ansingh aan den Heer J. Siedenburg.

Stil. Laat mevrouw 't niet hooren 't zou haar gemoedsrust licht verstoren.

'k Ben twalef uren achtereen Op u veirliefd geweest, 't Was na een feest.

Wij speelden in den molen zonder wieken

en daarna bij het ochtendkrieken

gingen wij jong en onbesuisd

ten tijde (Lente) dat het bloed zoo bruischt

naar 't Vondelpark. Wij waren niet alleen

Een aantal kunstenaars om ons heen.

Een meisje speelde op het gras viool

Gij hebt haar toegejuicht. Zij heette van den IJzer

O! jaloezy brandt gelijk vitriool—

Retreat and a New Beginning

According to Van den Briel, in the summer of 1903 everything changed for Mondriaan, though why exactly is far from clear. Van den Briel stresses that certain dramatic events in the artistic and free-thinking milieu around the mill spurred the already emotionally strained Mondriaan's more or less hasty departure from Amsterdam. He sought the familiar company of his brothers in Watergraafsmeer in May 1903. Six months later, upon Van den Briel's invitation, Mondriaan went to Uden in Brabant, not far from where Van den Briel was staying because he, too, was overworked. Unfortunately, there are few facts to elucidate Mondriaan's crisis. No traces have been found in the archives concerning the suicide Van den Briel alludes to, although a son of the philosopher J. van Vloten, whose aesthetic theories interested Mondriaan while he was at the academy, took his own life around this time. It seems reasonable though to assume that Mondriaan was downcast. The years 1897-1903 were characterized by a sharp increase in the number of both business and personal contacts, many of whose backgrounds and convictions differed greatly from Mondriaan's own Calvinist one. In addition, he was not sure that he would succeed as an independent artist and he still had to perform all sort of menial artistic tasks in order to eat. That this led to Mondriaan's identity crisis and a reassessment of his deepest convictions, as related by Van den Briel, can easily be imagined. Van den Briel describes Mondriaan's retreat in Uden in 1904 as cathartic. While Mondriaan lived by himself, he was not entirely alone. Although he only occasionally visited his former academy classmate Christiaan Hammes and Johannes Graadt van Roggen, who were also painting there, he did see Van den Briel quite frequently.⁴⁶ And, in the summer, numerous visitors from

Ik was ook toen niet wijzer
Voortdurend hing ik aan uw arm
Gij hebt het niet gevoeld - het maakte u niet warm...
En tóch was ik gekleed in wit satijn
Hoe kan een man zóo ongevoelig zijn!
Wij zochten daarna eenen herbergier
En eischten een ontbijt. Met bier? (dit voor het rijm)
Vervolgens mèt mijn sleep, gedécolleteerd Ben ik per ochtendtram naar huis
gekeerd.....'

⁴⁶ De Mooy en Trappeniers 1989. Although Van den Briel himself believed that the influence of Hamme and Graadt van Roggen on Mondriaan was limited, this assertion has not been further investigated.

Amsterdam turned up. In the course of the year his longing grew for the 'excitement and the friction of the big city'.⁴⁷ After the summer of 1904, Mondriaan probably threw himself with renewed vigor into Amsterdam's artistic life. He could have been spotted in the city certainly in the fall, or even earlier, for he became a member of the governing board of the St. Lucas artists' society in June 1904. He exhibited his work in Arti's autumn show. On 22 February 1905, he once again registered in Amsterdam, at 10 Rembrandtplein, the address of St. Lucas.⁴⁸

Back in Amsterdam, Mondriaan began looking for ways to earn a living. He had no misgivings about calling on private individuals in order to sell his work. He continued to paint portraits on commission, though less frequently than before 1904. Among them are the portraits of the sons of the Amsterdam health official D.J. Hulshoff Pol (the uncle of Mondriaan's artist friend Albert), commissioner Schoffer, and Mondriaan's pupil Ada Boogers. He also gave painting lessons, among others to Louis Saalborn. In addition to Ada Boogers, there were various other female pupils, including Agaath Zethraeus and Mrs. Van Calcar, the wife of the doctor for whom Mondriaan made bacteriological drawings until 1910. Greta Heybroek, the woman Mondriaan would become engaged to in 1911, may also have belonged to this group.⁴⁹

⁴⁷ Letter to Van den Briel dated 22 March 1932: 'de spanning en de wrijving die in de grote stad optreedt.'

⁴⁸ Mondriaan's absence from Arti's spring exhibition indicates that he had actually distanced himself from Amsterdam. On 24 October 1904, Mondriaan requested permission from the 'association with the long name' (vereniging met de lange naam) to copy a painting by Maris entitled Glorious Sunlight. The letter was written on St Lucas stationery with a handwritten address of 10 Rembrandtplein (see: HK 5, letters 1903-1910). On Mondriaan selling his work door-to-door, see Pennink 1970.

⁴⁹ On Boogers, see: OD 210, fol. 64. Welsh communicated that her son recounted that she loved art and had received lessons. Photographs of Greta are known, making it clear that she was taking painting lessons (communicated by Joop Joosten). Mondriaan could have met Zethraeus through J.H.L. Hanau, who also served on the board of St. Lucas. Mrs. Van Calcar was the wife of the Amsterdam doctor R.P. van Calcar; in this case, the lessons could have been 'payment for consultations' (betalend voor consulten). Van Calcar moved to Oegstgeest in 1905 (see: OD 69, fol 86). He may have been Mondriaan's new doctor after I. van der Wijk who, according to Van den Briel, Mondriaan left because he was Jewish. On Mondriaan's bacteriological drawings, see a letter from Mondriaan to L. Schelfhout postmarked 3 October 1910 quoted in Henkels 1989, p. 157. Other pupils of Mondriaan included Cornelis Bergman and Loe Reelfs. In correspondence to Van den Briel, Mondriaan calls Bergman a former pupil. For the addresses, see: WB J 34, fol. 213 and J 34, fol. 16. In 1902 Bergman married a daughter from the Cavalini family who, like the Caramelli, Tessaro and Buffa families, were art dealers. In 1934 Bergman married a daughter of Valentijn Bing Jr. (see note 6). For Reelfs, see note 74.

Some of the female students would occasionally pose in the nude, including Agaath, Greta and another great admirer of Mondriaan, Eva de Beneditty. She kept a diary of her love for Mondriaan, which has been preserved. In turn, Mondriaan was fascinated by Eva because, in his view, they looked so much alike. He gave her a photograph of himself as a memento. All of these intriguing clues could be useful for a study of Mondriaan and his relationships with women, were it not that, as with his personal life, too few facts are known to allow for a responsible reconstruction of this particular aspect.⁵⁰

Mondriaan's growing artistic reputation effected important changes in the profile of his clients. Because his work was increasingly seen as above average, his circle of buyers expanded and a 'new' group of buyers emerged. They were mostly highly educated people, particularly doctors, and many were art-loving members of St. Lucas. Moreover, they were generally contemporaries of Mondriaan. Among them were the doctors Jan van der Hoeven Leonhard and J.F.S. Esser, Cornelis Bergman, the teacher Evert Besse, the pianist Wilhelmina (Mien) Philippona-Cornelissen and M.D. Henkel, a curator of the Rijksprentenkabinet.⁵¹ One could almost speak of an

⁵⁰ There is little concrete information concerning Mondriaan's amorous involvements with women. Exceptions are Greta Heybroek and Eva de Beneditty. For Greta, see the essay; for De Beneditty, see: WB W 26, fol. 220. Mondriaan made several nude drawings of her. Because Eva, whose parents were wealthy Portuguese Jews, was not allowed to date him, Mondriaan gave her a drawing of a facade in Hemonylaan (see note 28), a Gein landscape and a flower study in place of the nude sketches. In 1921 Eva married the actor Paul Huf. They later visited Mondriaan in Paris. Documents related to this are in the possession of the photographer Paul Huf jr., with whose help the sketches of Eva could be identified. See also Huf 1972.

⁵¹ On Van der Hoeven Leonhard, see: OD 98, fol. 165. Originally his name was Leonhard, but by a Royal Decree of 19 December 1903, no. 26, he was authorized to add his mother's name, Van der Hoeven, before his own (see: BS, birth certificates, 1872, vol. 1, fol. 125). He married M.H. van de Water, a niece of Jozef Israels, in Gorkum on 11 October 1904. As a member of the jury for the Prix de Rome in 1898 and 1901, Israels undoubtedly knew Mondriaan and he presented the couple with a work by the artist (see sales catalogue, Christie's Amsterdam, 22 May 1990, cat. no. 175). In the catalogue this is called the 'wedding present' (huwelijksgeschenk), but it may have been a work that Israels had acquired from the Vereeniging tot Bevordering van de Beeldende Kunsten in 1905 (see note 55). The Van der Hoeven Leonhard couple was also well acquainted with Simon Maris. The latter's daughter was the godchild of Mrs. Van der Hoeven Leonhard and was named after her (communicated by M. Maris, via Lien Heyting). Incidentally, Jan lived with his parents until 1893 below the Spoor family at 353 Nassaukade (see: RR 1203 vol. 317h, fol. 55). Mondriaan and Spoor became close friends after the turn of the century. See the section of this essay on Theosophy. On Esser, see: OD 158, fol. 194, and Henkels 1985. He collected Mondriaan's work primarily between 1905 and 1911. Evert Besse: the address register

interconnected network, in which Mondriaan himself did not necessarily play an active role.⁵² This does not imply, however, that he eschewed this group of people. On the contrary, he met with them socially. For example, he attended a concert at the house of Mien Philippona and was invited to weddings.

New Artistic Connections, 1905-1911

Mondriaan's reputation among his colleague artists grew apace with his public recognition. Around mid-1904 he was elected archivist of St. Lucas and served on an almost entirely new board along with Simon Maris, J.H.L. Hanau, the architect Foeke Kuipers, Co Breman and H.M. Krabbé. The latter was the only member remaining from the previous board. The new board was in session until 1907, after which a new, more moderate board took over.⁵³ This radical intermezzo can be seen as a coup, which certainly was compatible with Mondriaan's artistic aspirations. In any case, it indicates that some of the members, including Mondriaan, were following a new course.⁵⁴

Mondriaan's own work likewise developed rapidly and in fresh directions. Official appreciation of this came in the form of the Willink van Collenprijs (Willink van Collen Award), which he won in 1906. Furthermore, his work was purchased by the Vereeniging tot Bevordering van de Beeldende Kunsten (Association for the

of 1912/13 refers to him as an instructor at the occupational trade school on Raamplein. The son of Simon Maris received lessons from him (communicated by M. Maris via Lien Heyting). M.D. Henkel was a curator at the Rijksprentenkabinet in Amsterdam and Mondriaan may have established this contact through commissions to make copies. He made one copy in 1905 (see note 17). Henkel owned a few of Seelig's ex-libris plates and must have been friends with both her and Mondriaan from 1905 on (information from Joop Joosten). Like Seelig, Henkel was German. Little is known about him. He was only recorded in the Housing Records in 1908 (see: WB V 13, fol. 179). On Philippona, see: OD 203, fol. 75; and on Bergman, see note 49.

⁵² Most of them lived in the Concertgebouw neighborhood and the area around the Stedelijk Museum. Johannes Verhulststraat, Van Baerlestraat and Jan Luyckenstraat recur frequently in this context. See also Engelsdorp Gastelaars and Wagenaar 1984, and Wagenaar 1990.

⁵³ Information taken from the address books for these years. Not all of the annual reports of St. Lucas have been preserved.

⁵⁴ On St. Lucas' relatively progressive position compared with that of Arti, see Reynaerts 1993. Surprising is the presence of the architect Foeke Kuipers. This is discussed further in the section on Theosophy in this essay. Krabbé lived in Watergraafsmeer between 23 May 1902 and 26 March 1906, and subsequently moved to Laren (see: BRW223, vol. 5 fol. 194).

Promotion of the Visual Arts).⁵⁵ At this time he found his subject matter along the Gein, rather than at the city limits. He went there alone or with others, such as Simon Maris, Van den Briel, Siedenburg, and his new friends Arnold Gorter and Albert Hulshoff Pol. Sometimes he spent the night in café De Vink.⁵⁶

Mondriaan's second studio in Albert Cuypstraat, his brother's house in Watergraafsmeer and possibly again the mill on Tolstraat served as convenient starting points for his expeditions in 1905-06. This area's strategic location at the city's edge, however, must not have been the only reason he had for living there. The concentration of artists in this area was noticeable as early as 1897 and their number grew substantially in the following years. This was not only because of the 'mill without sails', which functioned as the spider in a web consisting of all kinds of artists. Equally important was the Theosophical Society on the corner of Tolstraat and Amsteldijk, not far from the mill. Together, these two centers formed an intersection in an artistic network extending throughout the Pijp and along the Amstel River.

Among the artists in this nexus were the painters Breman, Komter, Monnickendam and Stamkart - already mentioned - the printmaker Theo Molkenboer, the goldsmith and ceramicist Jan Nico Eisenloeffel, the draughtsman Jacob Hessing, and the applied arts specialists Jan Strijbos and Van Caspel.⁵⁷ Living directly on the other side of the Amstel River, in Watergraafsmeer, were H.M. Krabbé, who served with Mondriaan on the board of St. Lucas, Mondriaan's brothers, and the theosophical families Hack and

⁵⁵ By buying and raffling works of art, this association which, just like the Willink van Collen Award, operated under the auspices of Arti, stimulated the sale of art. Lottery tickets were bought throughout the country on a large scale. In 1900-1903 and 1905-1906, the Vereeniging tot Bevordering van de Beeldende Kunsten purchased works by Mondriaan in order to raffle them. Mondriaan's The Gein near Oostgein farm went to Jozef Israëls in 1905; see the annual reports of the Vereeniging tot Bevordering van de Beeldende Kunsten.

⁵⁶ Van den Briel, who sometimes went along, in his 'Elfde mededeeling' to Welsh. For the expeditions of Mondriaan and Maris, see also Carasso 1985 who, however, does not provide exact dates. In the spring of 1904 Gorter showed Near Abcoude and Farmhouse in the Gein at an exhibition at Arti (cat. no. 79 and 80), from which Mondriaan was missing. Hulshoff Pol lodged with Gorter in 1903 (see: WB N 4, fol. 10). Both were the sons of textile manufacturers from Twente. Mondriaan painted in Twente in 1906-1907 at the invitation of Hulshoff Pol.

⁵⁷ Eisenloeffel worked at the ceramics factory Amstelhoek, of which J.B. Lambeek was director. On Lambeek, see the part of this essay on Theosophy. Hessing was an anarchist and a friend of Lauweriks and company, later he was a professor of philosophy in Leiden. Strijbos took the Vahana Lodge course, as did Van Caspel, as evident from his furniture of the time.

Walenkamp, among others. Balfoort and Cossaar lived in Govert Flinckstraat at the level of Hemonystraat near Amsteldijk.

Christiaan Garms, also a member of the board of St. Lucas, lived on Ceintuurbaan near the Amstel River. Occupying a studio on Sarphatipark - which Mondriaan rented as of 1908 - were Gerrit Knap and Lambertus F. Edema van der Tuuk.

After 1905 another network emerged, one that would become increasingly important for Mondriaan. This was the Jan Steenzolder (Jan Steen Attic) at 80" in Tweede Jan Steenstraat, which after 1906 became known as the studio of the painter Leo Gestel. From this address, artists moved to one of Mondriaan's studios on Albert Cuypstraat, or vice versa. In turn, Gestel painted in Watergraafsmeer, on Ringdijk, in 1907, possibly as a result of his contact with Mondriaan.

A second modern painter with whom Mondriaan fraternized in this time was Jan Sluyters. Between 1907 and 1909, Mondriaan, Gestel and Sluyters were primarily known for their Lumi- nist style. Luminism was characterized by expressive use of color and Pointillist brushwork. Cornelis Spoor, who played an important role as an intermediary between Mondriaan's various acquaintances, also joined this group of progressive painters upon Mondriaan's return from Uden.⁵⁸

In January 1909, Sluyters, Spoor and Mondriaan profiled themselves with regard to their colleagues by organizing an exhibition in the Stedelijk Museum because, according to their request to the director, they had 'an unusually personal aspiration in their art (...) which would never receive its full due in large exhibitions.'⁵⁹

Around 1908, Mondriaan's life and his art was greatly influenced by his friendship with Spoor and the latter's friend Jan Toorop. From that year on, Mondriaan spent every summer in Domburg, a resort in Zeeland, in the company of the aristocratic ladies Jacoba van Heemskerck, Marie Tak van Poortvliet and Mies Elout-Drabbe. This group eagerly discussed Theosophy, with both Spoor and Mondriaan occupying a central role as theosophists. Let us now turn to the question of Mondriaan's involvement with Theosophy.

⁵⁸ AZ 1908, no. 4976.

⁵⁹ Dake 1915.

In Pursuit of Beauty

On 14 May 1909, Mondriaan applied for admission to the Theosophical Society. His request needed to be signed by two members, and his friend Cornelis Spoor and the secretary of the society, J.W. Boissevain, did the honors. On 25 May, Mondriaan was officially registered in the membership roll in India as a member of the Amsterdam Lodge.

Theosophy is a universal, religious-philosophical doctrine. While the concept of Theosophy is much older and has been used in a variety of contexts, it took on its modern meaning with the foundation of the Theosophical Society by Helena P. Blavatsky in 1875. Theosophy holds that all religions originate from a single mother religion, namely ancient Indian Hinduism. All of the more recent religions can be considered as equal variations or derivations of Hinduism. The goal of the Theosophical Society was and still is to make a comparative study of all religions, thus acquiring a better understanding of the origin and meaning of all terrestrial and celestial life. The study of supernatural phenomena is a part of this investigation.

For Mondriaan, who makes the impression of having been a very thoughtful and prudent person, one, moreover, from a Calvinist milieu, joining the Theosophical Society must have been a major step. Given the distance he had to bridge in order to make this revolutionary leap, it seems worthwhile retracing his initial forays in this direction and establishing the motives that led him to do so.

Van den Briel dates Mondriaan's first interest in Theosophy to around 1899. However, he may have been introduced to theosophical ideas several years earlier, when he was exposed to a circle of highly opinionated and outspoken avant-garde artists at the academy. However, he does not appear to have gone along with or even to have had direct contact with the new movement. He may have first become personally acquainted with artists in theosophical circles in 1897, when he moved to Watergraafsmeer, just three houses down the block from the sculptor Marien Hack. The latter and his brother-in-law, the architect-draughtsman Herman Walenkamp, or Mondriaan's academy classmate Derk Meeles - who had moved to Blaricum in 1897 - are plausible ties for Mondriaan's first contact with the landscape painter and theosophist Co Breman, who served with Mondriaan on the board

of St. Lucas in 1904. Mondriaan made a sketch of the church of Blaricum from a spot near Breman's studio at the end of 1897 or beginning of 1898.⁶⁰

From the end of 1898, Mondriaan had ample opportunity to become familiar with theosophical ideas via the sculptor L.F. Edema van der Tuuk, who executed the pulpit for the English Reformed Church after Mondriaan's designs. As this project took most of 1899, it seems highly likely that the two artists would have met during the production phase.⁶¹ Sponsored by Mathieu Lauweriks and Herman Walenkamp, Edema van der Tuuk became a member of the *Genootschap Architectura en Amicitia* (*Architectura et Amicitia Society*) in January 1897. Given that he did not belong to their immediate circle of friends, it is remarkable that he was also asked to become an editor of the society's mouthpiece *Architectura* immediately after joining. His co-editors were the theosophist Lauweriks and Karei de Bazel, and Johan B. Lambeek, who joined the Theosophical Society in the course of 1897.⁶²

Architectural and Mathematical Systems

Van den Briel recounts that in the years 1900-1903, Mondriaan became increasingly interested in 'certain facets related to

⁶⁰ The location of the sketch was identified by Lien Heyting. The drawing is dated between 1897-1899 (see Dillow and Welsh 1969, no. 46), but was exhibited in the spring of 1898. Meeles, who lived in the Gooi in 1897 and 1898, made use of the Breman's studio, a converted brewery (communicated by Lien Heyting). Mondriaan's academy and classmate Douwe Komter later also used the studio in Blaricum, but only moved to the Gooi in 1907 (see: WB R 19, fol. 88). Breman moved to Blaricum in May 1897. He was a close relative of one of the founders of the Theosophical Society and joined right after the society was founded in November 1891. His brother Evert, an architect, was also a member. It would be interesting to analyze the possible exchange between Mondriaan and Breman in connection with Pointillism, a style for which Breman was known.

⁶¹ . On the pulpit, see Jaffé 1986 pp. 66-75; and EK 22, minutes of the Church Council, 11 October 1898 and 3 July 1899 and EK 38, correspondence, 17 December 1898. Ype Koopmans, who is writing a dissertation on architectural decorative sculpture in the Netherlands between 1840 and 1940, was unable to find Mondriaan's sketches in Edema van der Tuuk's archives. From the pieces in the English Reformed Church, it appears that Mondriaan did not suggest the sculptor. Thus, it must be assumed that he came into contact with Edema van der Tuuk and his circle unasked. The carving of the pulpit is stylistically similar to works from the circle of Hack and Lauweriks.

⁶² My thanks to Ype Koopmans for this information and for suggesting this connection.

mathematical thinking, which he voiced while sitting around the hearth in Uden.⁶³ "He had already expressed this in Amsterdam, but it first crystallized in his mind in Brabant. Weeknights he was often alone with Bcppie [his sheep-dog], and thought about circles in connection with triangles and squares. A comment he made on this was to be important later: 'This does not occur in nature, yet is has been created. It is as we think it to be'.⁶⁴ Moreover, Van den Briel says that while in Uden Mondriaan was also absorbed by "the problem of the 'Golden Section': rectangles with certain proportions, which play a role in paintings or buildings.⁶⁵ Architectonic motifs and geometric forms made their appearance in Mondriaan's work from 1900, as can be seen in some representations of reflected facades, or in his series *Baggermolens (Dredgers)*, in which can be detected a certain emphasis on horizontals and verticals, triangles and rhomboids. Mondriaan's later ideas are also suffused with mathematical-architectural principles.⁶⁶

The source of these ideas can easily be traced to the group of avant-garde and very active architects around *Architecture*. Mondriaan must have had closer contact with some of them, such as Johan B. Lambeek and Herman Walenkamp.⁶⁷ Both were involved with H.P. Berlage's controversial Beurs, or Commodities Exchange: Lambeek as overseer of construction and Walenkamp as the maker of the perspective drawings.

Between 1900 and 1903, various discussions were played out in the pages of *Architecture* including the imminent standardization based on the Golden Section. Another heated theoretical debate concerning the source and construction of the quadrature of the

⁶³ Van den Briel, Mondriaan's Persoonlijkheid I ('Mondriaan's personality I'): 'bepaalde facetten, die met wiskundig denken samenhangen.'

⁶⁴ Van den Briel *ibid.*: 'Dat had zich al in Amsterdam geuit, maar het heeft in Brabant voor het eerst een deel van zijn gedachtenwereld uitgemaakt. Hij was 's avonds op de weekdagen veel alleen met Beppie [zijn herdershond], en peinsde dan over cirkels in verband met driehoeken en vierkanten. Van belang voor later was een opmerking hierover: 'Dat komt niet in de natuur voor, maar het is toch geschapen. Het is als wij er over denken.' Before Uden, Mondriaan was already conspicuous in the circle of Maris as someone who 'mumbling softly [attempted] to clearly formulate his ideals' (zachtjes mompelend zijn idealen [trachtte] duidelijk te maken); see *Algemeen Handelsblad* 1933.

⁶⁵ Van den Briel, Mondriaan's Persoonlijkheid I ('Mondriaan's personality I'): 'in het probleem van 'de Gulden Snede': rechthoeken van bepaalde verhoudingen, die in schilderijen of gebouwen een rol speelden.'

⁶⁶ Blotkamp 1989: 'Mondriaan < - > architectuur', pp. 15-16.

⁶⁷ Lambeek and Walenkamp were among Mondriaan's earliest buyers.

circle reached a climax in 1901. Quadrature is a system of harmonious relationships derived from classical mathematics. It is characterized by a system of squares inscribed in circles.

Theosophical authors regarded this system as a geometrical representation of cosmic structures and sought its origins in ancient Indian and Egyptian philosophies, as well as in Plato's philosophy of 'the beautiful'.

Mathieu Lauweriks set the tone for the entire discussion, and not just in *Architectura* circles. He also led the drawing course at the Vahana Lodge, the so-called 'artists' lodge' of the Theosophical Society. This course covered design systems and such topics as quadrature - there referred to as the 'system of the spheres' - as well as the design practice based on it. At the time he was very taken with Plato. Given the fact that he appears to have been charismatic, it is not surprising that Lauweriks was a highly sought-after lecturer. Thus, on 12 November 1901, he was invited to St. Lucas, where he gave a lecture on beauty. A special exhibition of applied arts was mounted for this occasion and the theme of the accompanying festivities was oriental.⁶⁸

As mentioned above, around this time Mondriaan took long walks with Miss Harrenstein during which he philosophized about 'Plato and the beautiful'. The close relations between architects and painters at the time explain the appointment of the *architect* Foeke Kuipers to the board of the St. Lucas *painters'* society in 1904. How Mondriaan became acquainted with Kuipers, whose deceased father he portrayed twice in 1900/01, is not entirely clear.⁶⁹

Contacts in Theosophical Circles

Mondriaan could have been exposed to Theosophy around 1900 through other people as well. A possible indication is one of the drawings of *Ditch near Het Kalfje*, the area where, according to

⁶⁸ Annual Report St Lucas 1901 (communicated by Joop Joosten). In 1907 Mondriaan's administrative task was assumed by Gust van de Wall Perné. On the connections with this artist and his possible influence on Mondriaan's theosophical triptych *Evolution*, see Blotkamp 1987: 'Triptieken in stijl', pp. 107-108.

⁶⁹ Kuipers himself had contact with theosophists and could therefore have aroused Mondriaan's interest. The engineer W. de Hoog came to live with Kuipers at 2 (later changed to 11) Oosterpark (see: WB O 9, fol. 20). De Hoog was then a member of the Theosophical Society.

Van den Briel, Mondriaan often took students to sketch. On the back Mondriaan drew a lotus blossom with the date '1900'. Who was the pupil in this case? A great deal could be clarified if more were known about the mysterious Hannah Crabb, the English teacher with whom Mondriaan traveled to England in 1900. How the two met is obscure: it could have been through Reformed, theosophical, or art-loving acquaintances.⁷⁰ Mondriaan made an ex-libris plate for her with explicit theosophical symbols, such as a six-sided star and lotus blossoms. It is generally dated c. 1905, as is the one he made for his pupil Mrs. Seelig.

Mondriaan's deepening and growing relationships with theosophical acquaintances probably originated after his return from Brabant, by which time he must have known several theosophists well. Van den Briel was struck by the fact that once Mondriaan's guests were gone, that Theosophy was often discussed.⁷¹ Although the identity of these guests cannot be reconstructed as yet, after his return to Amsterdam Mondriaan gave lessons to the son of the actor Willem Royaards, whose wife, Josephine Spoor, was an active member of the Theosophical Society and lectured widely.⁷² She was a sister of the painter Cornells Spoor, with whom Mondriaan was actively befriended in

⁷⁰ On Crabb, see: OD 70, fol 137. From England, Crabb was registered on 4 November 1890 as in possession of a travel and residency permit. She lived with the Hogerzeil family until 1892. In a letter dated 19 July 1993, J.P. Hogerzeil stated his suspicion that her accomodation with the Hogerzeil family in Amsterdam might have been the result of the Rev. Hogerzeil's connections with English missionaries. Mondriaan could have met Crabb through this circle, but also through other channels. From 1895 through 1899, Crabb was an English teacher at a private school at 640 Keizersgracht (see: AO school books). Mondriaan's classmate from the academy, Tiete van der Laars, gave drawing lessons at this school. He, too, is thus a potential connection. The third possibility: Crabb moved in with a theosophist after a trip to England between 18 May and 3 November 1900. Crabb and her roommate were formally deleted from the register on 20 December 1905. The summer of 1900 is also a plausible date for Mondriaan's trip to England with Crabb, from which only one painting is known. Perhaps this is because Mondriaan returned with a severe case of pneumonia and made a lengthy convalescence in Winterswijk. From this year there are also no known paintings of Winterswijk. Henkels' dating (without factual argumentation) of a photograph of Crabb on horseback with Mondriaan's dog (?) to 1897 seems improbable (Henkels 1989, p. 193).

⁷¹ De Mooij en Trappeniers 1989, p. 24.

⁷² The couple lived in Amsterdam between 11 May 1904 and 1 February 1906. Henkels (1989, p. 194) dates Mondriaan's lessons to 1904. This is doubtful, given Mondriaan's stay in Uden. It is not known whether Mondriaan was invited by members to attend lectures at the Theosophical Society in this time. Many of the lectures - primarily those at Mondriaan's later own Amsterdam lodge - were public. Some of them would have interested Mondriaan, such as Josephine Spoor's lecture entitled *De natuur* ('Nature'), which she gave on 7 March 1905 (see *De Theosofische Beweging* 1 [1905] 3, p. 42).

these years. Cornelis joined the Society on 8 May 1905. Through Spoor, Mondriaan may well have come into closer contact with artists in theosophical circles.⁷³ For instance, at the end of 1906 he was a witness at the wedding of his pupil Loe Reelfs, who was affiliated with the Theosophical Society.⁷⁴

Mondriaan's relationship with Theosophy would be illuminated if more were known about the exchange of ideas between artists who were members of the society. This is not the case, unfortunately, partly because the painters were not organized in a separate lodge, as were the architects and the applied artists in the Vahana Lodge. The theosophical painters were members of the general Amsterdam Lodge and thus incorporated into the organization as a whole. A consequence of this was that, in contrast to architecture and the applied arts, theories on 'theosophical painting' had hardly been formulated by the time Spoor and Mondriaan became members.

This is not to say that painting as such was not discussed in theosophical circles. Furthermore, it did not necessarily have to be painters *per se* who expressed themselves on the subject. An early voice in this respect was the architect Walenkamp, member of the Vahana Lodge. Architectural history has treated Walenkamp with neglect, yet his interests were broad and his artistic ideas were often ahead of his time.⁷⁵ In 1904 he published a curious article on *painting* in *Architedura* (an *architectural* journal). Inspired by the bulb fields, he praised the use of pure colors. He proposed a connection between the typical Dutch landscape and Luminism, in its infancy at the time, which proved to be interesting to Mondriaan. Just how well Walenkamp and Mondriaan knew one another can no longer be ascertained, however Walenkamp did

⁷³ The theosophical families Van Dijkman and Van der Pol-Gruntke, all members of the Vahana Lodge, lived in the same building as Spoor at 133 Koninginneweg between 1906 and 1908 (see: WB K 34a, fol. 25).

⁷⁴ Reelfs married on 19 November 1906 (see: BSW marriage certificates 1906, no. 44). The couple lived at 461 Ringdijk (see: BRW 226, vol. 8, fol. 104). This was an apartment above that of an active member of the Vahana Lodge, a teacher of Sanskrit in Lauweriks' drawing course. The course was comprised of drawing lessons, aesthetics, geometry, classical languages and Sanskrit. Reelfs' second cousin was a member of the Theosophical Society. The Reelfs family came from a village in Germany and lived not far from one another.

⁷⁵ In his book on De Bazel, (Reinink 1993) really goes too far when he condemns Walenkamp's artistic ability, which was above average, by linking it to his less than happy personal life.

own a painting by Mondriaan early on.⁷⁶

Walenkamp wrote the following: 'Whosoever has sympathy for pure color, can now revive his heart (and his nose) in the surroundings of Haarlem; nothing but flowers; nothing but color, nothing but beauty (...) For artists there is a lesson there on how gorgeous effects can be achieved with unbroken colors -unbroken colors. People often doubt that working with pure colors can lead to successful results (...) But - it can be said: the often desperate effects are not the fault of the colors, but of those who do not know how to use them. In short, everyone knows this, thus it does not have to be said. However, attention must be drawn to one fact which amply confirms the above thesis. Namely, what do people see? The most gorgeous effects, there where these unbroken colors spread out in tranquil flower beds of the simplest forms. How peaceful, clear* spontaneous; and yet, how lovely they are! (...) Wouldn't the description given here serve as a good example for those who work with color now and then...'⁷⁷

Painting based on theosophical ideas only took shape in 1909-1910. Mondriaan and Spoor certainly served as examples for others. Following them, artists such as Ferdinand Hart Nibbrig (who did, indeed, paint bulb fields) Jacoba van Heemskerck and Marie Tak van Poortvliet also joined the society. Particularly Mondriaan, who was more explicit than Spoor about his theosophical aspirations, brought about an open discussion. In October 1909 the journalist Is. Querido published Mondriaan's reply to his review of the exhibition in the Stedelijk Museum of work by Mondriaan, Spoor and Sluyters, in which Mondriaan referred to theosophical ideas. He speaks of the 'development of finer senses', his attempts 'to obtain occult knowledge' and about the

⁷⁶ Except for a few drawings, Walenkamp's archive has been completely lost. He owned a 1907 Gein landscape.

⁷⁷ Walenkamp 1904: 'Wie sympathie gevoelt voor zuivere kleur, kan nu zijn hart (en ook zijn neus) ophalen in de omstreken van Haarlem; alles een-en-al bloem; een- en-al kleur, een-en-al pracht (...) Voor kunstenaars is daar een les op te doen hoe prachtige effecten zijn te verkrijgen met ongebroken kleuren. (...) Maar - het mag wel even gezegd worden: dit vaak wanhopig resultaat is niet het gevolg van de kleuren; doch van hen die ze niet weten te gebruiken. Enfin, dit weet ieder; het behoeft dus niet gezegd te worden. Wel echter mogen we de aandacht vestigen op één feit, dat bovenstaande stelling uitstekend bevestigt. Wat ziet men namelijk? De prachtigste effecten, dáár waar deze ongebroken kleuren in rustige bloembedden van allereenvoudigste vorm zijn uitgespreid. Hoe rustig, klaar, ongezoekt; en toch, hoe schitterend zijn zij dan! (...) Zou het hier aangehaalde geen goed beeld geven aan hen, die ook wel eens met kleur werken...?'

'ascending path, away from matter.'⁷⁸

Mondriaan, though, did not allow himself to codify his ideas in a doctrine. Once again he wrested himself from his social milieu, first by leaving St. Lucas in 1910 and, together with Jan Sluyters and the art critic Conrad Kikkert, founding the Moderne Kunst Kring (Modern Art Circle).⁷⁹ One year later, on 20 December 1911, he went a step further by having his name deleted from the municipal register in Amsterdam and registering in Paris, thus abruptly ending his recent engagement to Greta Heybroek.⁸⁰

This time, however, Mondriaan did not forsake his Amsterdam milieu because he did not know which path to follow, as in 1904, but rather because he had found the way.

This essay was first published in:

R. Welsh, B. Bakker and M. Bax, *Piet Mondrian. The Amsterdam Years 1892-1912*, Amsterdam/Bussum 1994.

Dutch version published in:

R. Welsh, B. Bakker en M. Bax, *Mondriaan aan de Amstel 1892-1912*, Amsterdam 1994.

Italian version published in:

R. Welsh, B. Bakker, M. Bax, *Il primo Mondrian: Gli anni di Amsterdam*, Roma 1995.

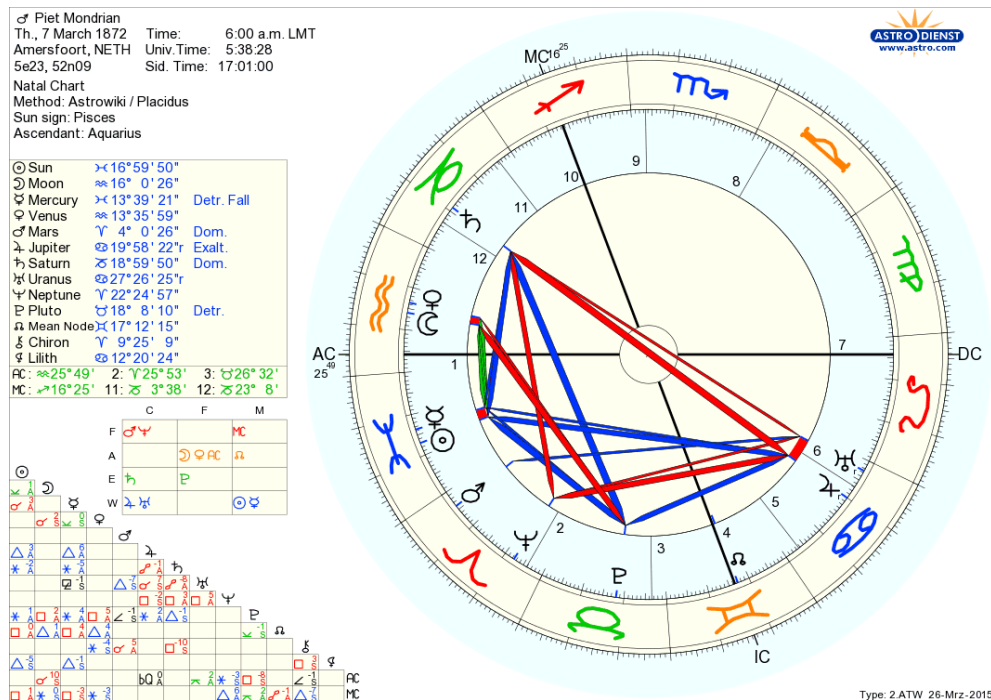
⁷⁸ Querido 1909: 'de ontwikkeling van fijnere zintuigen,' 'occulte kennis te verkrijgen,' and the 'omhooggaande weg, van de stof af.'

⁷⁹ Peizel 1940.

⁸⁰ For housing information, see: RR 887, vol. 772, fol. 161-165; WB S 3, fol. 148.

Mondriaan was officially engaged in October 1911 to Greta Heybroek, the daughter of a wealthy Amsterdam merchant. The event took place in her parents' home in Laren. The painter Lodewijk Schelfhout and the painter-critic Conrad Kikkert, who would maintain close contact with Mondriaan in Paris, were present. This engagement surprised them somewhat, as Greta was known as a woman 'who was not interested in men' (die geen behoefte had aan mannen). Correspondence in the possession of Joop Joosten.

“Character is destiny”: Mondrian and his horoscopes



In 2012, the Netherlands Institute for Art History, acquired Piet Mondrian's personal archive from the private Art Science Research Laboratory (ASRL) in New York, which he bequeathed to Harry Holtzman after his death on 1 February 1944. It includes correspondence with Harry Holtzman—who brought him to New York from London in 1940—, photographs of family, a few of his friends, and his studios in Amsterdam, Paris, and New York, some personal effects, his address book, as well as two horoscopes (The manuscripts include one summary horoscope reading and an extended horoscope reading).⁸¹ The address book containing the names of prominent artists shouldn't surprise us, but the horoscopes are intriguing.

As early as 1993, during my research for the exhibition *Mondriaan aan de Amstel 1891–1912* at Amsterdam's municipal archives (which later moved to a building designed by Karel de Bazel, a fellow Theosophist of Mondrian's), I spoke several times about the horoscopes with Robert Welsh, my colleague at the time.⁸² What

⁸¹ The website www.mondriaan.nl published a small article around this theme, based on a short talk I presented at the launch of the website on 7 March 2013 at the RKD. Please see:

http://www.mondriaan.nl/articles/view/karakter_is_lot_mondriaans_horoscoop, and <http://www.baxpress.blogspot.nl/2013/03/character-is-destiny-piet-mondrian-and.html> (both accessed 19 February 2014).

⁸² Robert Welsh, Boudewijn Bakker and Marty Bax, *Mondriaan aan de Amstel 1892–1912* (Amsterdam: Gemeentearchief, 1994). English edition [translation Katy Kist and

insights about himself and his career had Mondrian derived from his horoscope, I wondered? The extensive social network I had traced for the exhibition made clear that he was not, as generally thought, a stiff and introverted character. Rather, he was a solitary person among the people, someone who moved in and out of crowds, receptively and playfully, and, at the same time, cautiously and contemplatively.

Documents that deal directly with Mondrian's artwork and artistic network are the most interesting to the majority of art historians. But to me that is not the real value of the archive. The surprise is found in the presence of material of a more esoteric kind, a side of Mondrian often left unexposed. The archive contains certain documents that are important to this text: the two horoscopes and a picture of Helena Blavatsky, a founding member of the Theosophical Society (Adyar branch). Additionally, Harry Holtzman's archive also includes a few esoteric documents from Mondrian's estate,⁸³ including a collection of lectures by Rudolf Steiner from 1908. At this time, Steiner was still a theosophist and secretary of the German branch of the Theosophical Society. It wasn't until 1913 that he founded the Anthroposophische Gesellschaft [Anthroposophical Society]. Mondrian attended a lecture by Steiner in Amsterdam on the day of his thirty-sixth birthday: 7 March 1908.

The esoteric documents from his personal estate tilt our image of Mondrian—who we (art) historically know as a purely formalist artist. In the post-war period, little to no attention was paid to the impact of theosophy on his life and work. Yet, in Mondrian's lifetime, the fact that he was adept at theosophy and that his work was based on this interest was known and generally accepted as a fact. The schism between the pre- and post-war reception of his art can be traced back to exceptionally effective fascist anti-

Jennifer Kilian]: *Piet Mondrian: The Amsterdam Years 1892–1912* (Bussum / Amsterdam: Gemeentearchief, 1994).

⁸³ The Harry Holtzman papers are part of the Yale University Library collection, specifically the Beinecke Rare Books and Manuscript Library. Harry Holtzman (1912–1987) became good friends with Mondrian in 1934 and brought him to New York in 1940. As a means of thanking him, Mondrian named him the sole and universal heir to his estate a few years later. Certain personal documents of Mondrian's, including publications by Krishnamurti and Rudolf Steiner, ended up in the Harry Holtzman papers. The remaining material from Mondrian's personal archive, including the two horoscopes and his address book, were acquired by the RKD in The Hague in 2012].

propaganda that started in the 1930s.⁸⁴ This anti-propaganda was a significant reason for Mondrian to move to London in 1938. From there he left for New York in 1940 where he passed away in early 1944.

Mondrian and Theosophy

Mondrian had two horoscopes made for him between late 1911 and early 1912. It is of primary importance to get a sense of the context in which Mondrian turned to astrology to understand his reasons for doing so.

The foundation of his astrological knowledge can be found in the Theosofische Vereniging, the Dutch branch of the Theosophical Society. The influence of this society on his work became clearly visible around 1900, but Mondrian's interest in Western esotericism, to which current modern theosophy belongs, probably dates back to a much earlier period.⁸⁵ As a young man in his early twenties and a painter of realist still lifes of average equality, Mondrian moved from the provincial Dutch town of Winterswijk to the city of Amsterdam, to study at the

⁸⁴ Due to anti-propaganda and repression, Western esotericism had become 'off limits'. Using statistics, proof can be found in the analysis of the amount of times western esotericism was referenced in newspapers. Archives paint a similar picture. All esoteric movements were left traumatized. The "race theory," which came to be discussed in esoteric circles, had nothing to do with fascism. The allied forces effectively left their mark on many aspects of European society. Germany was forced to accept the 'democratic' foundations of the United States. Newly founded newspapers helped propagate them; almost all German newspapers were created by the Americans and used as propaganda tools, albeit against fascism. This 'cleansing' also affected the German scientific order, moving away from the originally German hermeneutics. German-Jewish iconologists Erwin Panofsky and Ernst Gombrich were also no longer considered hermeneuts, even though at their core they were, and remained so. It is commonly accepted that the sciences were forced into an Anglo-Saxon cast, also in the Netherlands. The generation of art historians of the post-war period were educated in a purely Anglo-Saxon way, in other words they received an education with an ideological foundation in anticarthyianism aimed at presenting American art as the 'true', 'non-ideological' avant-garde. This left no place for laden esotericism. Only around the early 1970s did an interest in esotericism's influence on art reemerge. Since then, its full influence on the avant-garde of 1900 has been recognized.

⁸⁵ For a detailed description, please see: Marty Bax, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland Van Lauweriks tot Mondriaan* (Amsterdam: SUN Publishers, 2006), 254–323. The most extensive work on Mondrian's life and art in which theosophy's influence, even on his later work, is treated as self-evident, remains Carel Blotkamp, *Mondriaan. Destructie als kunst* (Zwolle: Waanders Uitgevers, 2004).

Rijksakademie. In the Achterhoek region,⁸⁶ more specifically in Doetinchem, he was taught the basics of painting by his uncle Frits Mondriaan and retired art teacher Jan Braet von Überfeldt, who was himself originally from Amsterdam. Braet von Überfeldt had written several small books with his colleague Valentijn Bink on drawing methods and ornament styles that were used at the Rijksakademie. Both artists were convinced Freemasons and it is known that Braet von Überfeldt was very open about his outlook on life.⁸⁷ It is highly likely that he spoke about these topics with his young student Piet Mondrian. He was presumably also the anonymous donor that allowed Mondrian to pursue his studies at the Rijksakademie.

From 1898 onward, Mondrian's work started showing a more distinct personal style. A few of his realist works were already painted in exclusively primary colors, but we cannot deduce from these works that Mondrian had come into contact with Western esotericism through his fellow students. These signs steadily increase as his career progresses. We do know that Mondrian liked to philosophize with friends about themes that were important to theosophists, such as Plato's ideas on beauty and the use of geometric systems, especially quadrature, in the design of flat ornaments and architecture.

After a retreat in Brabant (1904–1905), Mondrian's personal relationships to theosophists became more evident, such as his friendship with painter Kees Spoor. This period is also characterized by changes in his work. He began painting sets of tree formations and windmills with crossing vanes, which are reflected in water. The striking use of reflection fits the neo-platonic idea of "as above, as below, which derives from the 2nd-3rd century Egyptian philosopher Hermes Trismegistus." In other words, correspondence between Idea and Matter, Cosmos and the visible world. Over the course of a few years his use of color became darker and more intense. This 'enrichment of feeling' is linked to Mondrian's personal evolution: from a focus on pure visible nature to a spiritualized approach to his immediate environment. This turning point is expressed most clearly in the watercolor *Passiebloem* (1908–1909), which portrays Mondrian's

⁸⁶ The Achterhoek is a region in the eastern part of the Netherlands.

⁸⁷ Jan Stap, *Piet Mondriaan. Zijn levensverhaal: zijn jeugd, zijn mentor, zijn spiritualiteit, zijn wonen en werken, zijn vriendschappen en het timmeren Van een wiegje* (Doetinchem: Erfgoedcentrum Achterhoek en Liemers, 2011).

friend and co-theosophist Marie Simon. In the work, Marie meditates on her heart chakra, the point of transition from a physical to a spiritual orientation. Moreover, Mondrian introduced certain themes that he would research extensively up until 1910, for example, flowers in their metamorphosis from blooming to withering. The series of Amaryllises and Tiger Lilies are especially impressive for their use of color and intensity. Significantly, they are often painted exclusively in primary colors.

On 14 May 1909, Mondrian became a member of the Theosophical Society. In the same period he is quoted as speaking of a new pictorial ideal that shows similarities with esoteric views on the nature of the Cosmos, namely on the existence of the more immaterial spheres in life. From this period, works that depict flowers and figures are surrounded by energy fields, or auras, rendered through the use of wavy brushstrokes, a technique he used only for a short time. At the time, the depiction of auras and Spiritualism went hand in hand, something Mondrian did not want to be associated with. In 1910, he wrote to his friend Aletta de Longh that he considered it dangerous terrain.

During the same period as his auratic depictions, Mondrian painted landscape-inspired motifs using predominantly primary colors as well as a divisionist technique in which individual brushstrokes render separate patches or planes that form a relationship to each other on the canvas. Additionally, he continued work on his flower-themed works, but also touched upon new subjects that presented themselves during stays in the southern Dutch province of Zeeland: dunes, ocean views, portraits of the local population, church towers, and lighthouses. In these works we can clearly recognize Mondrian's research into the relationships between colors, planes, and lines. These visual elements would be greatly simplified and heavily ordered in his post-1916 abstract works.

Between 1910 and 1911, Mondrian painted his explicit theosophical triptych *Evolutie* in primary colors. The work depicts a woman who develops into three states, from 'instinctive' to purely 'spiritualized'. Because this work was first shown in the fall of 1911 at the Moderne Kunst Kring, it is very possible that *Evolutie* is a visual representation of what the horoscope revealed to Mondrian.

Mondrian's theosophical beliefs and their influence on his work are also visible in his sketchbooks from the years 1912 to 1915. His

first sketchbooks date from late 1911 or early 1912, the period during which he settled in Paris. The pages are infused with aphorisms and indications that can unquestionably be traced back to theosophy. They clearly show Mondrian in search of a new art form in which *idea* and *form* merge harmoniously within an artistic practice. He initially used the imagery of Cubism, that had itself been strongly influenced by Martinism—an occult movement with many Masonic components.⁸⁸

Contact with Adriaan Van de Vijzel

As mentioned, Mondrian moved to Paris in late 1911 or early 1912. The horoscopes date from roughly this period. He apparently sought a justification for leaving his trusted Amsterdam for an insecure existence in Paris.

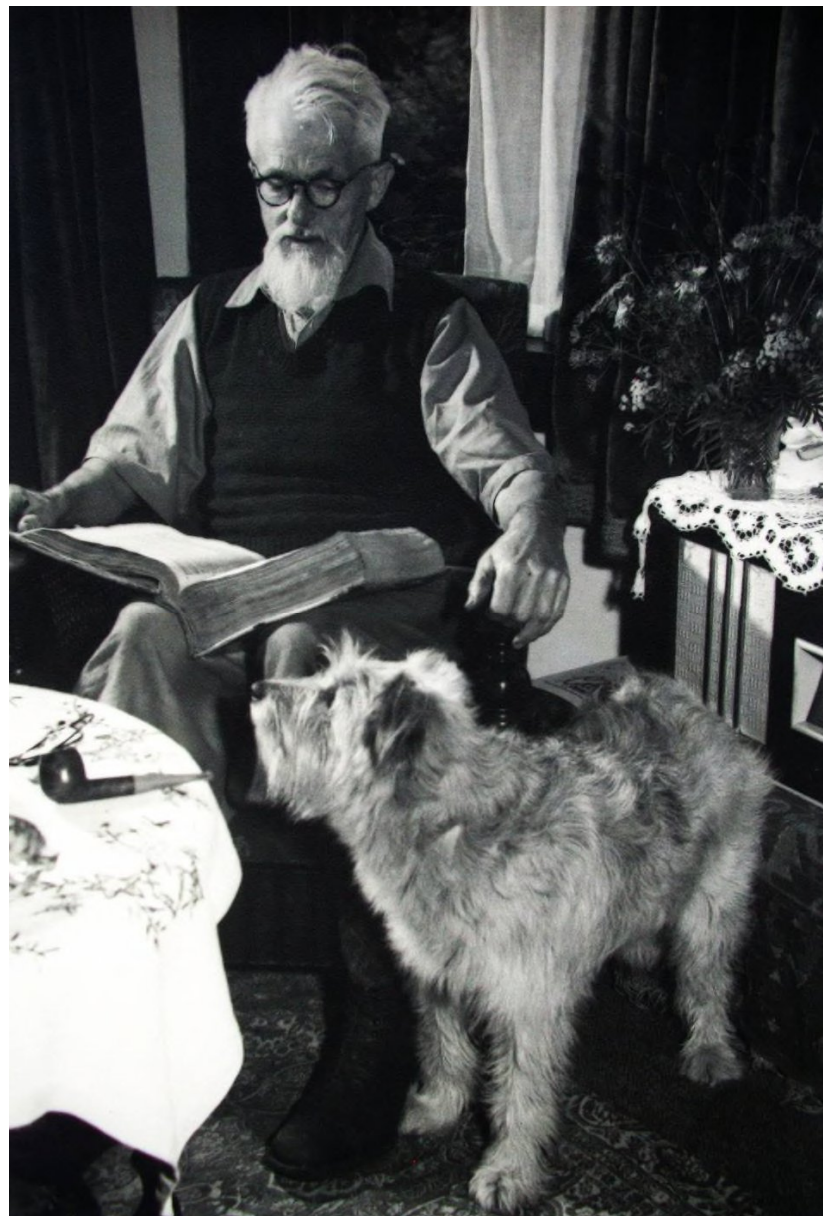
The astrologer's name is mentioned on the back page of the horoscope: Adriaan Van de Vijzel. He was an office clerk who became a member of the Theosophische Vereniging in 1905. Van de Vijzel's brother and cousin, both named Arie, were members as well. Adriaan married the daughter of sculptor Bart Van Hove, the former director of the Kunstnijverheidsschool Quellinus. From 1900 until his death in 1915, Van Hove served as a sculpting instructor at the Rijksakademie and was chairman of *Arti et Amicitiae*, a society that Mondrian was a member of also.

Adriaan Van de Vijzel came from a lineage of timber traders. As the first-born son, he was predestined to run his father's business, but was evidently more focused on his studies. In several photographs, Van de Vijzel is portrayed reading a thick book. But he can hardly be regarded as a dull person.

As it turns out he signed up for the Royal Netherlands East Indies Army (KNIL) early on and traveled through the Indian archipelago in 1905. This is probably where he developed an interest in alchemy and herbal medicine. In 1913, he translated a book from Latin to Dutch by Swiss physician and theologian Paracelsus (1493–1541), who was additionally a recognized alchemist and astrologist. Van de Vijzel was involved with every possible esoteric society.

⁸⁸ See: Marijo Ariëns-Volker [Is the first name of the author missing here?], "De wangen Van de Macroprosopus: een nieuwe interpretatie Van het schilderij 'Les Demoiselles d'Avignon' Van Pablo Picasso," (thes., Brussels: Vrije Universiteit, 2004).

In 1916, he bought a 40-hectare plot of forest in Den Dolder, the Netherlands, that he developed and transformed, with his second wife Dirkje Appeldoorn, into an enormous herb garden. The couple traveled through Europe with a backpack in search of rare herbs. They sold their products as raw materials to pharmacies and homeopathic factories, both domestically and abroad. The house in Den Dolder, located on the edge of the herb garden, became a second home for kindred souls.⁸⁹



⁸⁹ I received personal information and pictures from Van de Vijzel's daughter Conny Van de Vijzel, Den Dolder, 26 February 2013.

Little is known about how Mondrian and Van de Vjssel first came into contact with one another. However, we find connections in the artist's network that could have led to a meeting. The first possibility is the Van de Vjssel family timber shop. It was located at Ceintuurbaan 330 and was run by Adriaan van de Vjssel's younger brother Arie van de Vjssel. It is within a stone's throw of Mondrian's studio at Sarphatipark 42 where he worked and lived from 1908. This would drastically limit the possible period for their encounter, however before that Mondrian lived at Albert Cuypstraat 272, which is equally within walking distance of the timber shop.⁹⁰



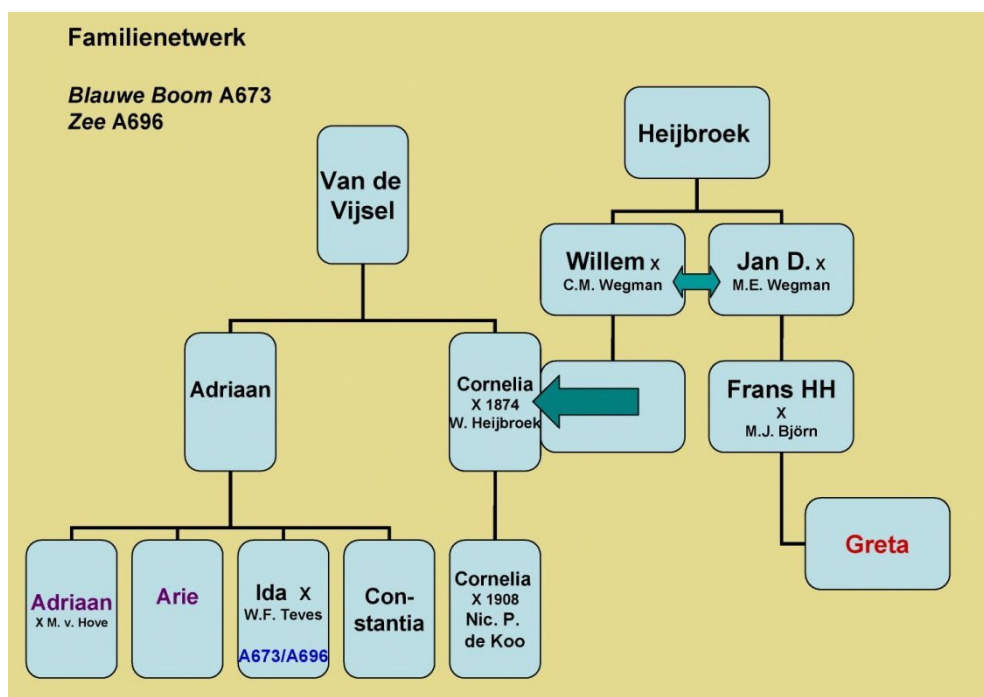
It is also possible that they were introduced by one of Adriaan van de Vjssel's sisters. Like Mondrian, Constantia van de Vjssel was a member of Arti et Amicitiae and studied between 1902 and 1910 (including a break) at the Rijksakademie. Isa Van de Vjssel⁹¹ was educated at the Rijksakademie under the supervision of Nicolaas Van der Waaij. Several of his students can be directly linked to Mondrian: the young women Lizzy Ansingh, Betsy Westendorp-Osieck, and Betsy Repelius. Mondrian gifted Betsy Repelius with a

⁹⁰ Between 22 December 1898 and 6 May 1903, Mondrian lived at Albert Cuypstraat 158. From 28 June 1906 to 6 January 1908 he lived at Albert Cuypstraat 272. From this address he moved to Sarphatipark 42.

⁹¹ Isa Van de Vjssel married Hendrik Teves in 1910 in Lawang (Dutch East-Indies) and only returned to the Netherlands in 1928.

ceiling mural painting in her house at Vondelstraat 29.⁹² Other students of Van der Waaij included 'luminists' Leo Gestel and Jan Sluijters. Mondrian made an exhibition together with Sluijters and Kees Spoor in 1909 at the Stedelijk Museum—he had been good friends with Spoor since 1905. Spoor was a theosophist and had become a member of the Esoteric School, the section of 'initiates' of the Theosophical Society. Theosophists Loe Reelfs, Herman Mees, and painter Piet Van der Hem, who also lived at Sarphatipark 42, likewise belonged to Nicolaas Van der Waaij's network.

Finally, Mondrian and Van de Vijssel's networks overlap through Greta Heijbroek, daughter of an Amsterdam merchant, and model for Mondrian's *Evolutie*. He supposedly gave her a few painting lessons in 1909 and the two were engaged briefly in 1911. Genealogical research shows that Greta Heijbroek was a cousin by marriage of the Van de Vijssel family. It is therefore possible that Mondrian and Van der Vijssel met through Heijbroek.



All of these relationships show that there exist multiple possibilities that may have led to the meeting of Adriaan van de Vijssel and Mondrian and thus the commissioning of the

⁹² Paul Gorter and Marty Bax, "Vondelstraat 29. Betsy Repelius en haar opdrachten aan Joseph Cuypers en Piet Mondriaan," *Jaarboek Amstelodamum* 98 (2006): 106–131.

horoscopes. However, the clearest evidence of the time frame is found in the two documents themselves.

The Horoscopes

Mondrian had two horoscopes made. The first is a summary horoscope, containing a prognosis. This is rather unusual because for those interested in the practice it was customary to start with a birth horoscope that would provide insights into a person's character with all its possibilities, limitations, and pitfalls. The prognosis of the summary horoscope must have excited Mondrian as he paid the established price of three guilders for an expanded version of almost fifty pages. In it, the prognoses were elaborated, and his character constellation was fitted with an expanded explanation. This horoscope was likely only completed after January 1912 because it was in that month that Mondrian received a reply from the Amersfoort resident registration office stating the exact hour of his birth. The exact time of birth is of pivotal importance to horoscope readings, because the position of the stars at that exact moment determines the character traits of the newborn.

The summary horoscope has been marked with the number 1422 (referring to the number of horoscope readings done). Apparently Van de Vijssel was an active analyst of horoscopes and there must have been a high demand for these summary readings. Van de Vijssel had trained himself in writing a new form of horoscope that had been developed in theosophical circles just prior to 1900 by, among others, the Englishman Alan Leo, a pseudonym for William Frederick Allan (1860–1917).⁹³ After several trips to India, Allan Leo integrated into the astrological system he used—following theosophical teachings—various Eastern concepts, such as karma and reincarnation, as well as the three recently discovered, previously 'invisible' planets Pluto, Neptune, and Uranus. This new type of astrology connected the microcosmos with the macrocosmos and concerned itself with the "psychology of the soul." The beliefs of Allan Leo and other theosophists, including Dane Rudhyar, lie at the foundation of the type of astrology most

⁹³ Please see the extensive research by Jutta Lehmann, *"The influence of the theosophical movement on the revival of astrology in Great Britain and North America in the 20th century"* (thes., Montreal: Concordia University, 1998).

commonly accepted in the contemporary West. No specific events are revealed, but rather an analysis is offered on the basis of planetary constellations, from which possible moments of harmony and stress can be derived. Additionally, the basic development of specific events can be predicted.

The summary horoscope is, as the name suggests, concise: It only offers a description of Mondrian's sun sign, ascendant, and moon sign. Van de Vijssel called the relationship between sun sign and moon sign the "polarity"—a term Mondrian would often use later on when formulating the principles of his art: neoplasticism. One of the horoscope passages reads as follows:

The summary of influence of the Sun in Pisces and the Moon in Aquarius, representing your individual and personal traits, gives great love for nature in its most basic form, simultaneously your peculiar restraint and tendency to form connections with the unseen. It shows views that are generally considered strange. Your longings and wishes are strong and will often be fulfilled. You are quick to make friends and able to move freely and you will only feel fulfilled with a public life and [in those places] where you can be among people.

A great love for nature, but in her "most basic form," a tendency toward the occult views "generally considered strange": it is as if the abstraction in the work of Mondrian is announced. At least that is how Mondrian might have read it. Certain passages of the summary horoscope were marked with a date in the margin. It is not entirely clear when and by whom these annotations were written, but they do tell us more about the predictions and their truth. The annotation "1911," for example, was written next to the following text: "Thou art more amenable and receptive to impressions than usual, sensitive to the moods of your environment." Then, crossed out: "In the past few months you have made new connections and you will do so again before we have counted another four months." This latter, crossed-out quotation suggests that when Mondrian received the horoscope, this aspect had already passed, and that the summary horoscope was made in mid-1911.

The annotation "1912" was added too by Mondrian himself, noting "Jan.[uary]." He probably only did so after the fact, because Van de Vijssel wrote the year to the left of it. It seems to be the case that the two men discussed the horoscope and fitted it with years together. January 1912 was probably the moment Mondrian

settled in Paris. The described aspect most probably concerned the influence of Uranus, as Van de Vijzel points to "sudden changes." Part of it reads: "It is the right time to put a new idea into practice, your sphere of influence grows larger as does your thinking."

For 1913, the statement was made that Mondrian might make new connections, "yes it could be, that you develop the intention to marry and might do so." Shortly before, in the fall of 1911, Mondrian had broken off his engagement with Greta Heijbroek and as far as we know there were no new plans for marriage in 1913. Mondrian interprets the aspect that points to this, the moon through the Seventh House (or the House of Partnership) and simultaneously Mars in conjunction with Venus, differently. Considering the prognoses are interpretations of energies and not predictions of specific events, this is legitimate. A modern astrologer will always say a person has to move with differing aspects and transits, because this teaches one something about the original, karmic intention of one's arrival on earth. One becomes frustrated when one goes against the aspects and transits. In a horoscope, Venus not only symbolizes love but also creativity. Mondrian's decision to move to Paris and develop his abstract art surrounded by new contacts matched the prognosis. The last sentence of Van de Vijzel's addition reads: "If you make an effort your work can gain in popularity and appreciation."

Due to the start of the First World War, Mondrian was forced to stay in the Netherlands when he visited his sick father in 1914. In the horoscope, 1914 is marked next to the following passage: "An anything but fortunate period has started. It is better not to start on new developments or embark on travels, although it might be impossible to avoid. It is a time that requires great effort and demands all your strength to work your way through, yet will only benefit you."

In the Netherlands, Mondrian spent 1914 to 1919 developing his own style. In retrospect, this period was of pivotal importance to his art. In Laren, in the north of the Netherlands, he met, among others, Bart Van der Lek, and Theo Van Doesburg, with whom he founded the magazine *De Stijl* in 1917. The magazine provided him with a platform to publish a series of articles that he had presented, to no avail, to *Theosophia* in 1913. According to a letter Mondrian wrote to Van Doesburg, the editors of that magazine considered the articles' contents to be "much too revolutionary."

In the articles, Mondrian describes his artistic point of views to be partially borrowed from theosophy.

Mondrian's personal estate shines a new light on the importance he attached to western esotericism and theosophy. Both the horoscopes and the small books by Kirshnamurti and Rudolf Steiner belong to the few personal items he kept until his death in New York City in 1944. His life, artistic environment, and his art were inseparably bound to each other. From this union, Mondrian was able to grow into one of the most important innovators in twentieth century art.

De triptiek *Evolutie*. Een *slip of the brush* van Piet Mondriaan

De triptiek *Evolutie* (1911) is een buitenbeentje in het oeuvre van Piet Mondriaan (1872-1944).⁹⁴ Het is zeer vlak en droog geschilderd, bijna emotioneel. In picturale zin is het niet eens een mooi schilderij. De schildershand is ondergeschikt gemaakt aan het beeld en de boodschap. Deze schilderkunstige schraalheid staat in contrast tot Mondriaans voorgaande werk. Daarin zijn diens kwaliteiten als kunstschilder evident en onmiddellijk ervaarbaar: gemoduleerde kleurtonen, van transparant tot ondoorgrondelijk, en een sensitieve kwasthantering, een in verf tasten naar vorm en sfeer.



Het is verleidelijk om de vlakke verfbehandeling van *Evolutie* te zien als een vroege aankondiging van Mondriaans abstracte fase, die aan het einde van dezelfde jaren tien werd ingeluid. De rest van zijn leven zou Mondriaan immers vrijwel uitsluitend 'emotieloze' composities van kleur en lijn vervaardigen. Maar dat is de bekende anachronistische valkuil. Bovendien is in het latere werk de kwaststreek juist wel aanwezig, zij het subtiel en gesublimeerd. Als het ware onderhuids. De 'menselijke' kant is slechts zichtbaar voor diegene die bereid is op neuslengte afstand van een doek te gaan staan en 'naast', 'achter' de formele

⁹⁴ Documentaire beschrijving, inclusief alle tot begin 1994 verschenen literatuur over het werk, in Robert Welsh, *Piet Mondrian Catalogue Raisonné. I. Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until early 1911)*, Blaricum, V+K Publishing / Inmerc, 1998, nr. A647, pp. 421-423.

aspecten van een compositie te zien. 'Dóór-zien', zou Mondriaan daarover zelf zeggen.

Toch is er wel degelijk een verband tussen *Evolutie* en het abstracte werk. Maar die ligt niet op het iconografische vlak. Want een groter formeel en visueel contrast tussen *Evolutie* en de abstracte composities is niet denkbaar. *Evolutie* is niet alleen figuratief, het is ook sterk symbolisch. *Evolutie* is een ideologisch *statement* uit een periode waarin Mondriaan naar zijn zeggen 'tot bewustzijn' was gekomen als gevolg van zijn kennismaking met en bestudering van de moderne theosofie. Die is levenslang leidraad gebleven.



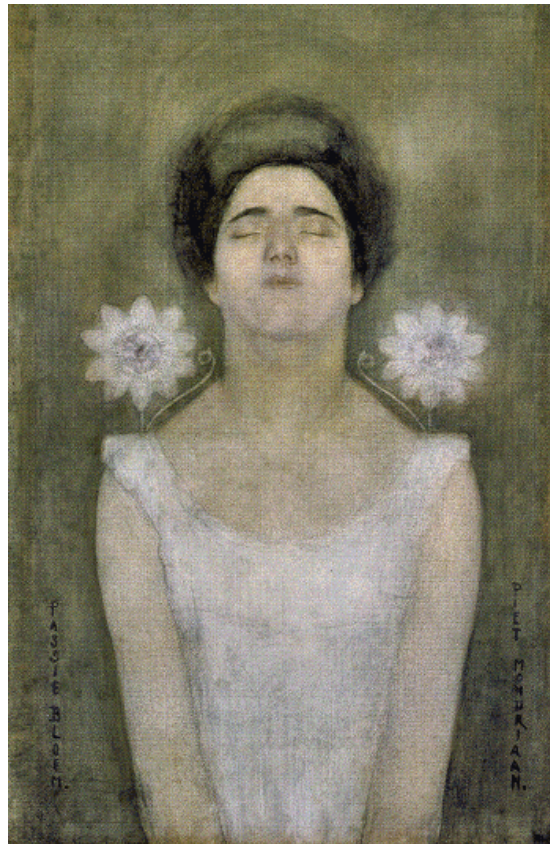
Mondriaans kunsttheorie, zoals hij die in zijn artikelen in het tijdschrift *De Stijl* en ook in latere publicaties verwoordde, is er van doordrongen. Zelfs zijn benaming van zijn abstracte kunst, *neoplasticisme*, kan direct worden teruggevoerd op Blavatsky's benaming voor de kosmische oorsprong van alles, *Plastic Essence*.⁹⁵

Wanneer Mondriaans interesse in de theosofie is ontstaan, valt bij gebrek aan bronnen niet precies te dateren.⁹⁶ Pas nadat Mondriaan in mei 1909 officieel lid was geworden van de Nederlandse afdeling van de Theosophical Society, werd hij expliciet in zijn schatplichtigheid aan de theosofie. In de lijn van zijn nieuwverworven theosofische inzichten is *Evolutie* een tamelijk

⁹⁵ Marty Bax, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam, SUN Publishers, 2006, hoofdstuk 6.3. Het deel op pp. 256-266 levert de argumentaties voor de stelling dat Mondriaans kunsttheorie levenslang door de moderne theosofie is beïnvloed. De beschrijving van de relatie tussen *neoplasticisme* en *Plastic Essence* is te vinden op pp. 271-273.

⁹⁶ Zie Carel Blotkamp, *Mondriaan. Destructie als kunst*, Zwolle, Waanders, 1994, pp. 32-37 (Engelse editie: *Mondrian. Destruction as art*, London, Reaktion Books, 1994); Marty Bax m.m.v. Harmen Snel, "Mondriaan en zijn vrienden", in: Robert Welsh, Boudewijn Bakker en Marty Bax, *Mondriaan aan de Amstel 1892-1912*, exhibition catalogue, Amsterdam, Gemeentearchief, 1994, pp. 22-42; en Marty Bax en Robert Welsh, "De Amsterdamse ateliers van Piet Mondriaan", in *ibid.*, pp. 43-54. Engelse editie van deze catalogus: *Mondrian. The Amsterdam Years 1892-1912*, Bussum, Thoth, 1994.

eenvoudig te duiden esoterische symbolisering van de weg naar goddelijk inzicht (*gnosis*), met de voor de moderne theosofie zo herkenbare verwijzingen naar oosterse elementen, zoals yoga.



Als beeld mag *Evolutie* dan een anomalie in het werk van Mondriaan zijn, als thema was het al langer in zijn werk herkenbaar. Mondriaan maakte al in 1908-1909 een aquarel met eenzelfde thematiek, *Passiebloem*.⁹⁷ De vrouw in *Passiebloem*, waarvoor Mondriaans 'theosofische vriendin' Marie Simon model stond, heeft in essentie dezelfde houding als de vrouw in *Evolutie*. Waarschijnlijk heeft Greta Heybroek, met wie Mondriaan in die tijd kortstondig verloofd was, voor *Evolutie* als model gefungeerd.⁹⁸

⁹⁷ Welsh, *Catalogue Raisonné*, op. cit., A145, pp. 213-214. Welsh rubriceert dit werk nog altijd als vervaardigd circa 1901, op grond van uitspraken van Mondriaans toenmalige vriend Albert van den Briel. Diens aan Welsh gestuurde autobiografische notities uit de jaren circa 1960-1965 hebben tijdens de werkzaamheden aan de expositie *Mondriaan aan de Amstel 1891-1912* (op. cit.) bewezen veelal onnauwkeurig of onjuist te zijn. Veel plausibeler en gebaseerd op de identificatie van het model, is: Marty Bax, Simone Niemeyer en Harmen Snel, "De passies van Piet Mondriaan", *Jong Holland* 10 (1994) 2, pp. 32-41.

⁹⁸ Bax, Niemeyer, Snel, *ibid.*, p. 37, inclusief de verloofingsfoto van Mondriaan en Greta Heybroek. Voor de studieschets van *Evolutie* zie Welsh, *Catalogue Raisonné*, op. cit., A646, pp. 420-421.

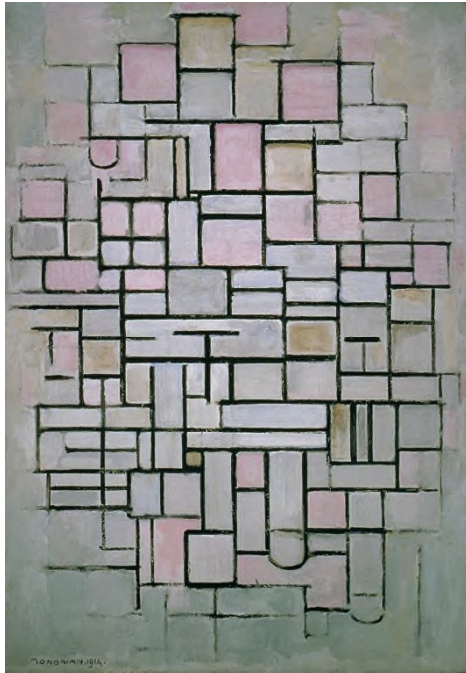
Passiebloem vertegenwoordigt in feite fase twee van *Evolutie*: Marie Simon mediteert op haar hart chakra – in de yoga ook de chakra van passie genoemd – en probeert op die manier het geestelijke in zichzelf te bevrijden en de fysieke wereld achter zich te laten. De kleuren van de aquarel, overwegend bronsgroen, behoren symbolisch tot dit gebied.⁹⁹ In *Evolutie* heeft Mondriaan deze kleursymboliek losgelaten en door een andere theosofische kleursymboliek vervangen gebaseerd op de primaire kleuren: rood als symbool van het fysieke, blauw en geel als symbolen van geest en paarsig wit als symbool van het kosmische.



Ook op andere manieren was het begrip evolutie een herkenbaar element in Mondriaans werk geworden, net als het complementaire en tegenovergestelde mechanisme, 'destructie', een kosmisch-evolutionair proces dat ruimte schept voor nieuwe ontwikkelingen. Zo maakte hij vanaf circa 1907-1908 series van telkens drie werken, bijvoorbeeld met dezelfde bloem als onderwerp (oosterse chrysant, zonnebloem), die in toenemende mate van verwelking werden weergegeven (destructie). Of

⁹⁹ Bax / Niemeyer / Snel, "De passies van Mondriaan", op. cit., plaatst in verband hiermee Mondriaans verhouding tot vrouwen, zijn angst voor syfilis en zijn vermeende moeizame attitude ten opzichte van seksualiteit in een logischer perspectief. Voorts geeft het artikel een aannemelijke verklaring (p. 39) waarom in *Evolutie* het onderlichaam schematisch is gebleven. Dat is niet vanwege Mondriaans vermeende angst voor seksualiteit: de onderste drie chakra's in het lichaam reïncarneren niet mee als de mens sterft; ze worden 'afgeworpen' en lossen op in het universum.

omgekeerd een serie van fluweelrode amaryllissen, waarvan de bloemknoppen zich één voor één tot een kroon ontvouwd (evolutie). In combinatie met Mondriaans verfijnde schilder- en aquareltechniek representeren deze werken een periode van gesublimeerde hartstochtelijke zinnelijkheid.



Die periode lijkt abrupt te eindigen met *Evolutie*. Maar dit werk vormt slechts een intermezzo, een *slip of the brush* in het oeuvre van Mondriaan. Uit Mondriaans schetsboekjes uit de jaren 1911-1915, grotendeels in Parijs volgekrabbeld met theosofische kreten en kubistische experimenten, blijkt dat zijn theosofische iconografie een andere richting op ging: naar vormdestructie, het volledig loslaten van de realiteit. Die destructie hield tegelijk de reconstructie in van een nieuwe beeldtaal, waarin materie en geest in een intuïtief gevoelde, gelijkwaardige en complementaire verhouding tot elkaar stonden. In theosofische bewoordingen: de compositie als *cosmogonese*, 'het doen ontstaan van een nieuwe abstracte realiteit'.

In Mondriaans volledig abstracte werk is de schildertoets weliswaar net als bij *Evolutie* aan een breder ideologisch doel ondergeschikt gemaakt, maar zeker niet veronachtzaamd. In zijn kosmisch witte atelier neer-, over- en nog eens overgepenste abstracties is zijn zoekende hand zichtbaar. Die composities representeren zijn worsteling om zijn innerlijke, mystiek ervaren momentopnamen van de eeuwige flux van onzichtbare, kosmische

ruimtelijke verhoudingen in een concreet beeld te vatten. Door middel van de meest elementaire en stoffelijke middelen die een schilder tot zijn beschikking heeft: verf, doek, kwast. En zichzelf, als de middelaar tussen kosmos en materie.¹⁰⁰

De Franse versie van dit artikel werd gepubliceerd in cat. tent. *Les Traces du Sacré*, Parijs (Centre Pompidou) 2008 en is ook opgenomen in deze bundel.

¹⁰⁰ Over de esoterische kanten van Mondriaans atelier, zie Bax, *Het web*, op. cit., pp. 303-310.

Piet Mondrian. Philosophie und Abstraktion

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts suchten viele Künstler nach neuen Quellen für die Malerei. Sie reisten in die Südsee, sammelten afrikanische Masken oder lasen mystische Schriften. Auf dem Weg in die Abstraktion ließen sie sich gleichermaßen von der Teilchenphysik inspirieren, wie sie sich von Autoren bereichern ließen, die neue religionsphilosophische Impulse gaben, um das "Große Geistige" zu beschreiben. Alle Anregungen waren willkommen, die einen Blick hinter die Dinge eröffnen konnten und die Oberflächen der materiellen Welt zu durchdringen geeignet waren.¹⁰¹

Großen Einfluss übte die *Geheimlehre* der Begründerin der Theosophischen Gesellschaft, Helena Blavatsky, auf die Künstler aus. 1888 in englischer Sprache erschienen und bald darauf ins Deutsche und Holländische übersetzt, wurde sie von Künstlern wie Wassily Kandinsky, Max Beckmann¹⁰² oder Piet Mondrian gelesen.¹⁰³ Mondrian äußerte 1918, er habe alles aus der Geheimlehre.¹⁰⁴ Ein Photo Blavatskys hing um diese Zeit in seinem Atelier in Laren.¹⁰⁵ Seit 1909 war er Mitglied der Theosophischen Gesellschaft. Er war 37 Jahre alt, als er in einem Brief seine theosophische Prägung öffentlich machte.

Anlass zu dieser Publikation war eine Besprechung seiner ersten großen Ausstellung durch den Kunstkritiker Israel Querido. Diese Ausstellung fand im Januar 1909 im Stedelijk Museum in Amsterdam statt. Zwischen 1912 und 1914, also zwischen seinem 40. und 42. Lebensjahr, füllte Mondrian in Paris zwei Skizzenbücher mit semiabstrakten Zeichnungen, zu denen er manchmal explizite theosophische Äußerungen hinzufügte, die auf die *Geheimlehre* zurückgehen.¹⁰⁶

In dieser Zeit brachte er für die Zeitschrift *Theosophia* seine kunsttheoretischen Ansichten zu Papier. Dieser nicht mehr auffindbare Artikel gilt als Konzept für das Manifest *Die Neue Gestaltung*, das 1918-1920 in der von Mondrian mitbegründeten Zeitschrift *De Stijl* erschien.

¹⁰¹ Sixten Ringboom: Art in the Epoch of the Great Spritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting, in: Ausst. Kat. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1895-1985*, Los Angeles 1986, S. 386-420; L.J.F. Wijzenbeek: Mondrian und Kandinsky. Theosophische Einflüsse in den Jahren 1905 bis 1910, in: *Pantheon* 43 (1985), S. 141-143. Konrad Oberhuber: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners, in: Ausst. Kat. *Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1895-1985*, Frankfurt 1988, S. 7-16; Maurice Tuchman: Verborgene Bedeutungen in der Abstrakten Kunst, in: ebd., S. 17-62, hier S. 19.

¹⁰² Vgl. Ortrud Westheider: *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin 1996.

¹⁰³ Helena .P. Blavatsky: *The secret doctrine – I: Cosmogogenesis; II: Anthropogenesis*. Mit Index, London, 1888; in der niederländischen Version (Amsterdam 1907-1911) noch erweitert um *Deel III: Esoterische opstellen en instructies*.

¹⁰⁴ Carel Blotkamp: Kunde von der neuen Mystik. Niederländischer Modernismus und frühe Abstraktion, in Stuttgart 1988, S. 98-104.

¹⁰⁵ Seuphor 1957, S. 58.

¹⁰⁶ Joosten / Welsh 1969.

An diesem Text hatte Mondrian jahrelang gearbeitet. In den 1920er Jahren intensivierte Mondrian seine schriftstellerische Arbeit. Er war überzeugt, das Schreiben leiste einen Beitrag zur Klärung der Entwicklung seiner Malerei. Schon in *Die Neue Gestaltung* hatte er formuliert: „Die Wahrheit offenbart sich selbst, sagt Spinoza, doch durch das Wort kann das Wissen von der Wahrheit beschleunigt und vertieft werden.“ Dieser Beitrag widmet sich dem theosophischen Umfeld Mondrians in den Niederlanden und fragt nach der Theosophie als Quelle künstlerischer Anregungen.¹⁰⁷

Die Tradition der modernen Theosophie

In den niederländischen Künstlerkreisen, in denen Mondrian verkehrte, bildete die moderne Theosophie den gemeinsamen philosophischen Nenner. Der Begriff Theosophie ist von den griechischen Worten „theos“ (Gott) und „sophia“ (Weisheit) abgeleitet. „Theosophia“ gibt an, dass in der Theosophie Religion (theos) und Philosophie (sophia) unzertrennlich miteinander verbunden sind. Religiös ist in der Theosophie der Glaube an eine selbständige höhere Macht, die für das Entstehen allen Lebens verantwortlich ist. Philosophisch ist die Theosophie, weil sie bestrebt ist, die Existenz dieser höheren Macht zu „beweisen“ – sowohl auf der Grundlage von reflektierender Argumentation als auch durch die Beobachtung der Art und Wirkung der sichtbaren und unsichtbaren Phänomene auf dieser Erde.

Die moderne Theosophie besitzt einige typische Merkmale: Sie ist erstens eine Form des Monismus, der lehrt, dass alle sichtbaren und unsichtbaren Phänomene in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf einem einzigen „gestaltenden Prinzip“ beruhen. Dieses Prinzip kann Gott heißen oder andere Namen wie das Eine, das All, die Wurzel haben. Mit der Bezeichnung Gott ist kein personifizierter Gott gemeint, sondern die universale Gottheit, eine unpersönliche Kraft, die die Welt schafft und lenkt. Damit lässt sich die Theosophie in eine religiöse Tradition einordnen, die singulär ist und doch Parallelen zu personengebundenen Religionen wie dem Christentum oder dem Islam aufweist. Weil es im Monismus um die Welt im weitesten Sinn des Wortes – vom Molekül über die sichtbare Natur bis zum Kosmos – sowie um den unsichtbaren organischen Zusammenhang zwischen all diesen Phänomenen geht, wird im theosophischen Zusammenhang die Welt oft

¹⁰⁷ Dieser Text basiert auf einem Aufsatz der Verfasserin: ‚Das Fadennetz, in das der Künstler seine Visionen hineinwebt. Ferdinand Hodler, Piet Mondrian und die Theosophie‘, in: Ausst. Kat. *Ferdinand Hodler – Piet Mondrian. Eine Begegnung*, Aarau 1998, S. 121-147 sowie ihrer Dissertation: M. Bax, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam 2006.

als „die Natur“ bezeichnet.

Ein anderes Hauptmerkmal der modernen Theosophie ist die Betonung der persönlichen mystischen Erfahrung einer spirituellen Realität, die der sichtbaren Wirklichkeit zugrunde liegt. In diesem Sinn ist die moderne Theosophie eine gnostische Religion, eine Religion, der persönlichen Einkehr und Einsicht in das Göttliche, die besagt, dass man die spirituelle Realität durch Intuition, Offenbarung, Kontemplation oder eine andere Art der Konzentration auf ein höheres Bewusstsein bzw. dessen Entwicklung erkennen kann. Die Theosophie hebt eine esoterische Lehre hervor: die *innere Lehre* oder die *Lehre des Verborgenen*. Das Wort esoterisch ist vom griechischen „esothèn“ abgeleitet, das „von innen heraus“, „geheim“ oder „eingeweiht“ bedeutet.

Die esoterische Lehre ist der „Gegenpol“ zur exoterischen Lehre, der „äußeren Umhüllung“; das griechische „exothérikos“ bedeutet „von außen“. Mit der „äußeren Umhüllung“ ist nicht nur die sichtbare Materie oder die äußere Form von Pflanzen, Dingen, Tieren oder Menschen gemeint, sondern auch menschliches Verhalten, Rituale, Schrifttum, Kleidung, Werte und Normen. Das ist die Natur im Kleinen. Esoterisch ist alles, was dafür sorgt, dass sich die „äußere Umhüllung“ in einer bestimmten Art und Weise manifestiert: unsichtbare Naturkräfte, kosmische Strukturen oder unsichtbare menschliche Kräfte und Triebfedern. Das ist die Natur im Großen.

Im Neoplatonismus wird diese Dualität des Äußeren und des Inneren mit dem Schlagwort „wie oben, so unten“ erfasst, womit gemeint ist, dass das Unten die materielle Erscheinungsform (die äußere Hülle) des Oben, der spirituellen Idee ist. Das Kosmische spiegelt sich in der Materie (dem Exoterischen) wider, weil es sich dem Menschen in dieser Welt sonst nicht offenbaren kann; umgekehrt geben die spezifischen äußeren Eigenschaften der Materie ihre wahre spirituelle Essenz (das Esoterische) wieder.

Um zu diesem esoterischen Kern des Lebens vordringen zu können, studiert der moderne Theosoph okkulte (verborgene) Phänomene: Die unsichtbaren kosmischen Prozesse, die die Welt lenken. Entsprechende Kenntnisse kann man zum Beispiel durch das Ausführen von chemischen Experimenten (Alchemie) erwerben. Diese Experimente sind also einem höheren, esoterischen Ziel untergeordnet, nämlich dem Wissenserwerb und schließlich der Erkenntnis des Göttlichen.

Die östlichen Elemente in der modernen Theosophie konnten Religionen wie dem Hinduismus oder dem Buddhismus entnommen werden, was bei Blavatsky der Fall ist. Ebenso besteht eine Verwandtschaft zur Ethik der griechischen Stoa, dem „Humanismus“ von Sokrates, dem (Neo-)Platonismus oder zu Pythagoras' Ideen über die Transmigration der Seele.

Zur Entwicklung der modernen Theosophie trugen die spekulativen Philosophen der Aufklärung bei: Baruch de Spinoza (1632-1677) und Gottfried Leibniz (1646-1716). Ihre Arbeiten enthalten alle wesentlichen Merkmale der traditionellen Theosophie. Bei Leibniz kommt dies in seiner *Monadologie* zum Ausdruck, die ihren Ursprung in der theosophischen Idee des Monismus hat. Spinoza stellt Gott und Natur als Wurzel (substantia) allen Dasein dar. Spinozas *Ethica. Ordine geometrico demonstrata* (1677) kombiniert eine streng rationalistische Argumentation mit einer spirituell-spekulativen Theorie über die mathematische Ordnung des Kosmos. Sowohl das Gedankengut Spinozas als auch das von Leibniz bildete zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Basis aller Lehren deutscher idealistischer Philosophen oder Naturphilosophen. Sie fassten Leibniz' und Spinozas Theosophie allerdings auf sehr eigene Weise auf, etwa als selbständige, expressive Urkraft (Fichtes Ur-Ich). Oder sie entwarfen pessimistischere Varianten, wobei sie sich zum Teil von Ideen beeinflussen ließen, die direkt aus Sanskrit-Quellen stammten (Schopenhauer).

Die Geheimlehre

In den Niederlanden erlebte Spinozas Gedankengut um die Jahrhundertwende unter anderem bei den modernen Theosophen eine Renaissance. Diese Strömungen bildeten den geistigen Hintergrund für Mondrians theosophische Auffassung. In philosophischer Hinsicht wurzelte Blavatskys Theosophie, formuliert in ihrer Schrift *Die Geheimlehre* in der deutschen naturphilosophischen Tradition von Leibniz und seinen Nachfolgern. Blavatsky ging davon aus, die wissenschaftliche Entdeckung der Evolutionslehre von Charles Darwin und Alfred Russel Wallace (1859) könnte Beweise für einen inneren Zusammenhang zwischen allen Phänomenen des Lebens (der Natur) liefern. Dies könne die Weiterentwicklung der ganzen Welt zu einer höheren spirituellen Stufe garantieren. Damit knüpfte sie an die Philosophen der Aufklärung an, die die kosmischen Ordnungsprozesse rational zu ergründen suchten. Blavatsky bezog in ihre Lehre das neue Wissen über die Kulturen des fernen Ostens mit ein. In den ersten Übersetzungen primärer Sanskrit-Literatur, die noch zu ihren Lebzeiten erschienen, sah sie Belege, dass der Hinduismus und der Buddhismus ursprünglichere – weil ältere – Formen der Theosophie als ihre im Westen bekannten Varianten waren. Blavatsky behauptete sogar, die Urform der Theosophie sei eigentlich in Tibet entstanden und habe sich von dort über die ganze Welt verbreitet. Das erklärt auch, warum *Die Geheimlehre* mit Sanskrit-Begriffen durchsetzt ist. Die indische

Theosophie beschreibe den ursprünglichen inneren Zusammenhang der Prinzipien besser als westliche Interpretationen. Trotz des objektiv-wissenschaftlichen Anspruchs ihrer Arbeit haben Blavatskys Setzungen dazu beigetragen, dass ihre Lehre vielfach auf Unverständnis stieß – ihre kontroverse Persönlichkeit und Verhaltensweise trug das Ihrige dazu bei. Die moderne Theosophie war ein Produkt ihrer Zeit und nicht die einzige populäre Variante der abendländischen Esoterik. Auch Freimaurerei, Rosenkreuzertum, Spiritismus und andere esoterische Lehren gediehen zu jener Zeit. Blavatskys 1875 gegründete *Theosophische Gesellschaft* hatte jedoch eine Vorreiterrolle inne und wirkte in die Schriftsteller- und Künstlerkreise hinein, in denen Mondrian verkehrte.

Mondrian und die Natur

Mondrians theosophische Kunstauffassung wurzelte im künstlerischen Klima von Amsterdam, wo er von 1892 bis 1912 wohnte. In Paris führte er diese Gedanken von 1912 bis 1914 weiter. Als er sich im Ersten Weltkrieg wieder in den Niederlanden aufhielt, geriet er in der Gooi-Region erneut in einen Künstlerkreis, für den die Theosophie einer der künstlerischen und philosophischen Bezugspunkte war.

Aus Piet Mondrians figurativer Periode (1892-1912) sind etwa 750 Arbeiten bekannt, aus der abstrakten Periode ungefähr 200. Das figurative Werk ist sehr stilistisch sehr vielfältig. Bei häufig gleichbleibender Thematik, experimentierte er mit unterschiedlichen Verfahrensweisen. Mondrian war ein Landschaftsmaler, der sich in diesem Genre wiederholt mit einem einmal gefundenen Motiv auseinandersetzte. Diese Konzentration diente einer tieferen Ergründung der Natur. Stadtansichten und Blumenstillleben kommen seltener vor. Menschen malte Mondrian nur sporadisch aus eigener Initiative; in den meisten Fällen handelte es sich bei seinen Portraits um Auftragsarbeiten, die er nur annahm, um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können.

In stilistischer Hinsicht ist für Mondrian die rasch gemalte, frontale Wiedergabe der Themen charakteristisch. Er machte eine Art „Großaufnahme“, für die er immer größere Flächen einsetzte. Seit ungefähr 1900 vereinfachte er die Farbgebung weitgehend wie etwa in *Gein* (*Gein West* Nr. 55) (1900) und *Abend an der Weesperzijde* (1903), die er in blauen Farbtönen malte. Das verwandelt die Atmosphäre noch stärker in eine meditative Stimmung.

Jede menschliche Handlung schloss Mondrian aus diesen meditativen Szenen aus. Blumen, Landschaften, Häuser oder Boote wurden nicht als Objekte menschlicher Aktivität wiedergegeben, sondern um sie als

eigenständige Erscheinungen zu deuten. Die abgebildeten Gegenstände sind Portraits eines beseelten Teils der Natur, der eine eigene Identität und eine eigene, selbständige Aussage besitzt.

Die ersten Anzeichen von Mondrians Auseinandersetzung mit der Theosophie äußern sich in einem Werk von 1900. Auf der Rückseite einer Zeichnung aus der Serie *Wassergraben am Gein* zeichnete Mondrian eine Seerose. Die Zeichnung vereint zwei theosophische Gedanken: dass die Natur auf unsichtbaren geometrischen Strukturen basiert und dass die Natur ein Zusammenspiel von Energiekräften ist, mit anderen Worten, dass sie „Lebende Natur“ ist. Letzteres suggerierte Mondrian durch die kreisförmigen Wiederholungen der Konturen – die Blume strahlt Energie aus.

Der erste Gedanke wird dadurch verkörpert, dass die Seerose, selbst kreisförmig in ihrer Struktur, von einem Viereck eingefasst wird. Die Kombination von Kreis und Viereck weist in die Richtung eines architektonischen Gestaltungssystems: den Kreis im Quadrat. So hatte sich auch Hendrik Petrus Berlage beim Entwurf für den Neubau der Amsterdamer Börse 1903 auf ein Raster ägyptischer Dreiecke gestützt, deren Achse und Basis in einem Verhältnis von fünf zu acht zueinander stehen. Die Theosophen jener Jahre betrachteten dieses System als Symbol für die Einheit von Materie und Geist und verwendeten es deshalb in ihren Architektur- und Dekorationsentwürfen. Und schließlich ist die Seerose, die westliche Variante des indischen Lotus, in der theosophischen Lehre das Symbol für die spirituelle Entwicklung und für die Einheit des Männlichen mit dem Weiblichen. 1909 trat Mondrian der *Theosophischen Gesellschaft* bei, deren Mitglied er bis zu seinem Lebensende blieb. Der Maler Kees Spoor, mit dem Mondrian in diesem Sommer auch nach Domburg fuhr, hatte ihn geworben. Andere Künstler und Sammler seines Domburger Kreises verbanden sich später einer Institution: Die Malerin Jakoba van Heemskerck und die Sammlerin Marie Tak van Poortvliet traten der von Rudolf Steiner gegründeten Anthroposophischen Gesellschaft 1915 bei.

Serie, Rhythmus, Spiegelung, Farbe

In Mondrians Malerei finden sich schon ab 1905 Anzeichen dafür, dass er sich die universalen Prinzipien der Theosophie zu Eigen machte. In diesem Jahr fing Mondrian an, in Serien zu arbeiten. Er wählte mit großer Sorgfalt ein Thema und lotete es aus, indem er es in unterschiedlichen Techniken, Ansichten oder zu unterschiedlichen Tageszeiten wiedergab. Mondrian nahm einen nahen oder entfernten Standpunkt ein, malte morgens oder abends, bei schönem Wetter oder

dichtem Nebel, in Ölfarbe oder Aquarelltechnik. Mondrians Behandlung der Baumreihen, denen er bei seinen Spaziergängen am Gein begegnete, ist charakteristisch: Die Baumstämme verdichten sich am Ufer zu einem rhythmischen Muster aus vertikalen Streifen. Mondrian fing an, Baumreihen, die aus drei bis elf Bäumen bestanden, zum alleinigen Gegenstand eines Gemäldes zu machen.

In Mondrians Darstellungen der Natur am Gein verdichtet sich Laub zuweilen zu einer zusammenhängenden horizontalen Fläche. Ein solcher dunkelgrüner Streifen spiegelt sich ebenso massiv im Wasser wider. Indem er mit der Horizontlinie spielt, hebt Mondrian abwechselnd die Bäume am Ufer oder ihre Spiegelung an der Wasseroberfläche hervor. Diese Arbeiten scheinen das theosophische „mal oben, mal unten“ zu reflektieren.

In den Jahren 1906/07 konzentrierte sich Mondrian vor allem auf (Fluss-)Landschaften bei Abend oder Nacht und begann, mit Kompositionsprinzipien zu experimentieren. Er war bestrebt, durch die Kombination aus horizontal und vertikal gelagerten Elementen und durch den Kontrast zwischen undefinierten Räumen und klar definieren und positionierten Elementen wie dem Mond, der Mühle oder einem einzigen Baum, eine mehrschichtige Einheit im Bild zu erreichen. Farben spielten dabei eine wichtige Rolle.

Die Mühle gehörte in jener Zeit zu den wichtigsten Motiven, um mit der Komposition, der Farbe oder der perspektivischen Verzerrung zu experimentieren. Er fertigte in den Jahren 1906/07 mehr als dreißig Varianten an: Von naturalistischen Fassungen bis zu einer Version, in der sich die Mühle in einer Explosion aus roten, gelben und blauen Farbflecken auflösen scheint, wie es auch bei *Die Mühle bei Sonnenlicht* der Fall ist.

Mondrians anfangs noch vages Interesse an der Mystik nahm 1908 konkretere Formen an. In dem Jahr malte er das Bild *Passionsblume*, zu dem ihm eine meditierende theosophische Freundin Modell stand. Aber auch der Charakter seiner Landschaften veränderte sich grundlegend. Bäume fingen vor Energie an zu vibrieren, Mond und Sterne wurden zu den stechenden Augen der Landschaft, und sogar die Fenster und Türen von Häusern bildeten das Schema eines menschlichen Gesichts. Es hat den Anschein, als ob Mondrian den Naturformen plötzlich – nach dem Vorbild des Menschen – eine Seele habe geben wollen. Zu diesem Interesse für die animistische Seite der Natur könnte Mondrian der (damals noch) theosophische Rudolf Steiner angeregt haben, der in jenem Jahr eine Reihe von Lesungen in den Niederlanden gehalten hatte. Zu diesen Lesungen wurden manchmal auch Nichttheosophen zugelassen (zu dieser Kategorie gehörte Mondrian 1908 noch). Steiner

sprach über die okkulte (verborgene) Energie der Pflanzenwelt.¹⁰⁸

In den Jahren 1908/09 nahm Mondrian das Thema der Blume wieder auf, das er kurz nach 1900 aufgegeben hatte. Er wählte spezifische Blumensorten, etwa Sonnenblumen oder die orientalische Chrysantheme, daneben aber auch lilienähnliche Sorten wie die Tigerlilie, die Amaryllis und den Aaronsstab. In einer Serie aus drei Werken stellte er eine Blume in verschiedenen Stadien des Verwelkens dar. Zu den Dünenansichten, Leucht- und Kirchtürmen, die zwischen 1908 und 1911 entstanden, inspirierten ihn Badeorte an der Nordseeküste in der Provinz Zeeland. Er verbrachte dort die Sommermonate in einer kleinen Künstlerkolonie, zu der auch Jan Toorop, Cornelis Spoor und Jacoba van Heemskerck gehörten. In diesem Umfeld arbeitete er daran, dass Farbe nicht mehr das Natürliche darstellen sollte und doch wirklich blieb. Eine zentrale Aufgabe war es für Mondrian, die Farbe vom Gefühlsausdruck zu lösen. Sie sollte unabhängig vom subjektiven Eindruck sein, um universelle Zusammenhänge zu gestalten.¹⁰⁹

Auch für sein neoplastizistisches, nach 1921 entstandenes Werk blieben diese Überlegungen verbindlich. Mondrians frühe Blavatsky-Lektüre ging darin ebenso ein, wie die malerischen Experimente aus Laren und Domburg. Die Primärfarbe bekam in diesem Modell die Rolle, eine Einheit auszudrücken.¹¹⁰ Die Farbentrias stand für Mondrian für die Manifestation einer kosmischen Kraft. In einem Brief an Rudolf Steiner stellte er dem Anthroposophen seine Malerei als geistesverwandt vor. Der Brief blieb unbeantwortet. Steiners in den Niederlanden gehaltene Vorträge bewahrte Mondrian dennoch bis an sein Lebensende auf, ebenso wie seinen Mitgliedsausweis der Theosophischen Gesellschaft.

Erstveröffentlichung in:

Ortrud Westheider, Michael Philipp (Ed.), *Mondrian. Farbe*, Hamburg 2014.

¹⁰⁸ Mondrian hat die Sammlung von Steiners in Holland gehaltenen Vorträgen sein ganzes Leben bewahrt.

¹⁰⁹ Bax 2006, S. 29.

¹¹⁰ Ebd., S. 302.

Piet Mondriaan: de schilder van het kosmisch web

Onderzoek naar Piet Mondriaan, zijn kunst en zijn kunstopvattingen is een hele opgave.¹¹¹ Hij wist zijn persoonlijk leven behoorlijk te versluieren. Brieven bijvoorbeeld bewaarde hij praktisch niet. Zijn bezit bij zijn overlijden in 1944 was zeer beperkt: onder meer een handjevol boeken, een paar brieven en wat persoonlijke documenten, waaronder zijn bewijs van lidmaatschap van de Theosofische Vereniging.¹¹² Autobiografische bronnen zijn schaars, vooral uit zijn vroege Amsterdamse tijd (1892-1912), waarin hij in aanraking kwam met de theosofie. Het onderzoek daarnaar staat feitelijk nog in de kinderschoenen.¹¹³ De kunsthistoricus moet het doen met beperkte gegevens van uiteenlopende aard: *circumstantial evidence*, Mondriaans schaarse autobiografische artikelen uit zijn post-Amsterdamse tijd, herinneringen van vrienden en bekenden en correspondentie waarvan hij niet kon verhinderen dat die wel werd bewaard (al zijn ook belangrijke delen van zijn brieven aan anderen verlorengedaan, omdat de ontvangers ze uit respect voor de schilder hebben vernietigd).¹¹⁴

Voorts is zowel Mondriaans theorievorming als zijn kunst dermate complex dat zij zich aan een eenduidige interpretatie onttrekken. Enerzijds heeft dat te maken met de manier waarop hij in zijn kunsttheorie de 'wetten van de kunst' probeerde te laten samenvallen met de grondgedachten van de theosofie, anderzijds met het multi-interpretabele karakter van zijn kunst.

De relatie tussen zijn oeuvre en de theosofie is een heet hangijzer in de receptiegeschiedenis van Mondriaan. De uiteenlopende opvattingen weerspiegelen de mate waarin de critici zich wilden verdiepen in zijn theosofische opvattingen. Als de invloed van de theosofie op Mondriaans kunst moet worden vastgesteld, splitst

¹¹¹ Dit hoofdstuk is een excerpt van mijn proefschrift *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam 2006, Hoofdstuk 6.

¹¹² Blotkamp 1994, p. 9.

¹¹³ Een aanzet is Amsterdam 1994, waarvoor het door Welsh verrichte promotieonderzoek naar het vroege werk van Mondriaan de basis vormde en waarop hij in 1965 promoveerde. Voor de bij Amsterdam 1994 gebruikte onderzoeksmethoden zie Snel/Bax 1994. Het onderzoek naar deze fase in Mondriaans leven is nog lang niet compleet, ook niet in Joosten/Welsh 1998 of in Parijs/Den Haag 2002-2003.

¹¹⁴ Tot die categorie behoren de vroege brieven aan de houtvester Albert van den Briel, een van Mondriaans levenslange vrienden, die deze vernietigde omdat er dingen in stonden die hen onderling alleen aangingen. Zie Bax/Niemeyer/Snel 1994, noot 10 en brief Van den Briel aan Mondriaans verzamelaar S. Slijper, 25 november 1945 (kopie mij vriendelijk ter beschikking gesteld door J. Joosten), waarin Van den Briel aan vroege correspondentie refereert, die er toen blijkbaar al niet meer was.

het kamp van kunsthistorici en critici zich, enigszins gechargeerd gesteld, in gelovigen en ongelovigen. Het centrale twistpunt is, hoe een rasechte schilder als Mondriaan, die de essentie van de schilderkunst zo helder wist te verbeelden, zich heeft kunnen laten inspireren door de 'obscure' leer van Helena Blavatsky.¹¹⁵ Dit twistpunt heeft vooral betrekking op het abstracte werk vanaf circa 1919, waaraan Mondriaan zijn wereldwijde reputatie te danken heeft. Bij het figuratieve en semi-abstracte werk komt de theosofie doorgaans wel ter sprake, maar ook daar wordt Mondriaans affiniteit met deze leer bij voorkeur tot een zo kort mogelijke periode beperkt, tot circa 1912-1914.¹¹⁶ Slechts één kunsthistoricus heeft aangegeven dat er een levenslange relatie heeft bestaan tussen Mondriaans geschilderde en geschreven oeuvre en zijn theosofische opvattingen.¹¹⁷ Die theosofische elementen wil ik hier aan de orde brengen.

Aan de 'geloofsstrijd' omtrent het theosofisch gehalte van het abstracte werk is Mondriaan zelf debet, want zijn abstracte kunst kan op diverse manieren worden beschouwd. Op het eerste gezicht heeft zijn kunst alle schijn van een rationeel soort formalisme. Dat formalisme is in de loop van de twintigste eeuw gegroeid uit het schilderkunstig adagium van de Franse symbolist Maurice Denis, namelijk dat een schilderij niet meer is dan een plat vlak met lijnen en kleuren. Uit deze interpretatie van Denis' tekst zijn echter de symbolistisch-esoterische oorsprong en context weggezuiverd. De eindeloze variaties in kleur, lijn en vlak, die Mondriaan in zijn abstracte tijd ontwikkelde, zijn volgens de formalistische benadering louter het gevolg van zijn onderzoek van de picturale mogelijkheden van de beeldelementen. De persoonlijke inbreng van de kunstenaar is alleen herkenbaar in de formele keuzen en in de schildertoets. Biografische gegevens, net als kunsttheoretische, zijn slechts van ondersteunend belang bij de beschrijving van formele veranderingen in het werk.¹¹⁸

¹¹⁵ Zie bijvoorbeeld de uitspraken van de kunsthistorici Yves-Alain Bois en Kermit Champa, als geciteerd in Blotkamp 1994, p. 13.

¹¹⁶ Parijs / Den Haag 2002-2003 gaat uit van de stelling dat Mondriaan zijn hele leven een 'schilder van de realiteit' is gebleven. Het begrip realiteit had echter voor de theosoof Mondriaan meer (ook abstracte) dimensies dan wat normaliter onder realisme wordt verstaan.

¹¹⁷ Blotkamp 1994.

¹¹⁸ Zie bijvoorbeeld de standpunten van de leidende Amerikaanse criticus Clement Greenberg (die overigens zelf weinig over Mondriaan heeft geschreven), zie Blotkamp 1994, p. 12, van Joosten 1993 en van Cooper / Spronk 2001. Zie ook Schama's kritiek op de overzichtstentoonstelling van Mondriaan (1994), waarin die formalistische

Toch was Mondriaans formeel gebruik van de beeldmiddelen een consequent uitvloeisel van zijn kunsttheorie en zijn levensbeschouwing. Die waren beide, hoe men het wendt of keert, geworteld in de theosofie en ze bleven dat tot het einde van zijn leven. Mondriaans oeuvre is het product van de meest *sophisticated*, tot in al haar details consequent doorgevoerde integratie van theosofische principes in de praktijk van de schilderkunst. In zijn verfijndheid en diepgang laat hij vele, zo niet alle, alle door de theosofie geïnspireerde schilders achter zich.

Mondriaans kennismaking met de theosofie

Piet Mondriaan werd op 7 maart 1872 geboren in Amersfoort in een degelijk Nederlands-Hervormd gezin, dat na de Doleantie in 1886 gereformeerd werd. Piets vader was hoofd van een lagere school in Amersfoort en vervolgens in Winterswijk. De kunst werd in het gezin niet met scepsis benaderd: vader Mondriaan bezat een tekenakke en tekende niet onverdienstelijk en zijn broer Frits was eerst als amateur, later beroepsmatig actief als schilder van landschappen in de trant van de Haagse School.¹¹⁹

Piet Mondriaan verwierf via zelfstudie in 1889 en in 1892 zijn onderwijsakten Teken en voor respectievelijk de lagere en de middelbare school, en liet zich in november 1892 inschrijven op de Rijksakademie in Amsterdam. Zijn voormalige leraar, J. Braet van Ueberfeldt, die in 1894 overleed, ondersteunde zijn aanvraag tot toelating.¹²⁰

In de jaren dat Mondriaan de dagopleiding (1892-1894) en de avondopleiding (1894-1895 en 1896-1897) volgde, studeerden op de academie ook enkele actieve verbreiders van nieuwe ethisch-anarchistische en theosofische denkbeelden. Terwijl Mondriaan op de dagopleiding zat, deden Karel de Bazel, Mathieu Lauweriks en Cato Gruntke de avondopleiding, en in de jaren dat Mondriaan de avondopleiding volgde, waren zijn klasgenoten onder anderen de theosofen Johan Cossaar, Frans Stamkart en Paul Goudman.¹²¹ Er is echter geen enkele aanwijzing dat Mondriaan zich al in die tijd tot deze kring aangetrokken voelde of er contact mee had.

benadering domineerde, in Schama 1997.

¹¹⁹ Een uitgebreide beschrijving van dit milieu in Henkels 1987, pp. 145-164.

¹²⁰ Henkels 1987, p. 168; Amsterdam 1994, p. 24.

¹²¹ Zie ook Amsterdam 1994, p. 25.

Wellicht vormden zijn ervaringswereld, die toen nog sterk calvinistisch was, en zijn levensstijl, die verre van bohémienachtig was, serieus als hij was om een eigen bestaan op te bouwen, nog te grote barrières.

Vanaf 1897 kan pas worden gespeculeerd over contacten met theosofen. Toen Mondriaan in dat jaar naar Watergraafsmeer verhuisde, kwam hij in hetzelfde blok als de theosofen Marien Hack en diens zwager Herman Walenkamp te wonen.¹²²

Omstreeks 1898 bezocht hij vermoedelijk de theosoof Co Breman in Blaricum¹²³, en in 1898 kwam hij in contact met Lambertus Edema van der Tuuk, in verband met een opdracht voor het vervaardigen van een preekstoel voor de Engelse Kerk in het Begijnhof.¹²⁴ Edema van der Tuuk, die Mondriaans ontwerp in hout sneed, was een van de redacteurs van *Architectura*, in die jaren gedomineerd door de theosofen Lauweriks, De Bazel, Walenkamp en Lambeek.¹²⁵

Mondriaans werk van omstreeks 1900 verraadt invloeden van de voorafgaande generatie schilders, met hun mengsel van realisme, Amsterdamse School en symbolisme.¹²⁶ Die composities vertoonden de fotografische afsnijdingen die bekend zijn van Isaac Israels en Hendrik Breitner, de kleuren werden intenser en het werk kreeg een zekere frontaliteit. Mondriaans werken op papier uit die tijd zijn te vergelijken met die van Jan Voerman uit het begin van de jaren negentig van de negentiende eeuw.



Jan Voerman

¹²² Idem, pp. 39 en 46.

¹²³ Idem, p. 38.

¹²⁴ Idem, p. 39.

¹²⁵ Lambeek bezat enkele werken van Mondriaan uit zijn preacademische tijd (dus van voor 1892), zie idem, p. 40. Het is niet bekend wanneer hij in het bezit is gekomen van deze werken.

¹²⁶ Blotkamp 1994, pp. 25-29 gaat hier uitgebreid op in. In Amsterdam 1994, p. 61 wordt dit werk door Welsh samengevat onder de noemer 'structurele composities'.

Ze hebben dezelfde platheid mede door het gebruik van gouache, een waterverf met een dekkend karakter, en hetzelfde verhevigde kleurgebruik, waartoe Voerman zich had bekeerd na zijn ontmoeting met de Franse symbolist Paul Sérusier.



Mondriaan

Mondriaan besteedde ook veel aandacht aan ritmische compositie-elementen, die een abrupte scheiding aanbrachten tussen voor- en achtergrond, zoals takken, bomen en hekken, en die het naturalisme van de voorstelling afzwakten. Hij verhoogde de horizon tot die bijna uit beeld verdween, waardoor de illusie van de natuurlijke driedimensionaliteit werd teruggedrongen. Soms deelde hij het beeldvlak in grote, geometrisch aandoende vormen in, zoals in een serie boerderijen waarvan de driehoekige gevels zich in het water spiegelen.



Een duidelijke aanwijzing voor Mondriaans ontluikende sympathie voor het symbolisme zijn de verbeeldingen van bloemen. Meestal schilderde hij chrysanten, niet de kleine inheemse varianten, maar de uit het Oosten geïmporteerde grote, bolvormige chrysant. Deze bloem was in symbolistische kringen populair geworden, mede omdat ze in het Verre Oosten een zeer verheven, spirituele waarde had.¹²⁷



Opmerkelijk is dat Mondriaan de bloem isoleerde van haar omgeving, dus de aanduiding van een achtergrond grotendeels weglief en de bloem niet weergaf als onderdeel van een boeket, en ook dat hij haar vaak frontaal afbeeldde. In de meditatieve en religieuze kunst is frontaliteit een essentieel beeldelement. Een werk uit 1900 dat nadrukkelijk in de richting van Mondriaans vroege belangstelling voor de esoterie wijst, is een tekening van een waterlelie. Regelrecht auratisch zijn de energielijnen die hij met talloze fijne potloodstrepen om de bloem aanbracht. Hij vat de ronde bloemkroon, die naturalistisch is weergegeven, bovendien in een vierkant, waardoor het geheel de structuur krijgt

¹²⁷ Den Bosch 1999, pp. 55-62.

van een architectonisch harmoniesysteem: de kwadratuur. Hoewel dat harmoniesysteem sinds de klassieke Oudheid deel uitmaakt van de westerse cultuur, was het uitgerekend in dat jaar onderwerp van verhitte discussies binnen en buiten de Vahânaloge van Lauweriks en De Bazel en kreeg het een nieuwe theosofische betekenis.

Tegelijk met de eerste, voorzichtige tekenen dat Mondriaan de invloeden van symbolisme, Art Nouveau en esoterie in zijn kunst begon te verwerken, duiken ook de eerste aanwijzingen op van Mondriaans minder streng calvinistisch wordende belevingswereld. De jongere broer van Mondriaan, Louis, vertelde later dat Mondriaans 'theosofische tijd' in 1903 begon¹²⁸, terwijl Mondriaans levenslange vriend Albert van den Briel de periode 1900-1903 als de incubatietijd beschouwde, omdat Mondriaan zich toen van het calvinisme begon te bevrijden en belangstelling toonde voor 'bepaalde facetten, die met wiskundig denken samenhangen'.¹²⁹ Mondriaan viel op als iemand die 'zachtjes mompelend zijn idealen [trachtte] duidelijk te maken'.¹³⁰ In 1901, zo is verder de overlevering, zou hij met een van zijn vrouwelijke studenten, langs de Kalfjeslaan wandelend, gefilosofeerd hebben over 'Plato en het Schone'.¹³¹ Het is mogelijk dat deze interesse van Mondriaan voor Plato direct werd gestimuleerd door een gebeurtenis tijdens een oosters feest op 12 november 1901 van de schildersvereniging St. Lucas, waarvan hij lid was. De leider van de theosofische Vahânaloge, Mathieu Lauweriks, hield op dat feest een lezing over 'het schone'.¹³²

Toen Mondriaan in 1904 bij Van den Briel in Uden logeerde, spraken zij over wiskundige verhoudingen en over de Gulden Snede. De belangstelling ervoor had zich volgens Van den Briel bij Mondriaan 'al in Amsterdam geuit, maar het heeft in Brabant voor het eerst een deel van zijn gedachtenwereld uitgemaakt. Hij was 's avonds op de weekdays veel alleen [...] en peinsde dan over

¹²⁸ Blotkamp 1994, p. 34. Louis Mondriaan liet die periode in 1909 eindigen, maar daarmee begon feitelijk Mondriaans officiële theosofische tijd.

¹²⁹ Archief Welsh, als vermeld in Amsterdam 1994, p. 40 noot 63. Tenzij anders vermeld, wordt geciteerd uit kopieën van de originele manuscripten van Van den Briel uit de vroege jaren zestig, door R.P. Welsh ter beschikking gesteld voor het onderzoek voor Amsterdam 1994. Een deel van deze bundel draagt de titel 'Mondriaans persoonlijkheid' en is wel gepagineerd. Dezelfde manuscripten vormen de basis van Henkels 1988.

¹³⁰ 'Simon Maris 60 jaar', *Algemeen Handelsblad*, 22 mei 1933.

¹³¹ Amsterdam 1994, pp. 26, 40.

¹³² Amsterdam 1994, p. 40.

cirkels in verband met driehoeken en vierkanten. Mondriaan zei daarover ondermeer: "Dat komt niet in de natuur voor, maar het is toch geschapen. Het is als wij er over denken".¹³³

Mondriaan las in Uden veel in de bijbel, discussieerde met Van den Briel over het katholicisme, waarin hij 'schoonheid en diepte' zag en hij raakte speciaal geïnteresseerd in de figuur van Johannes de Doper.¹³⁴ Daarnaast zou Mondriaan *Tao Teh King* van Lao Tse in de vertaling van Henri Borel hebben gelezen.¹³⁵

Mondriaan keerde officieel - volgens het Bevolkingsregister - in februari 1905 terug in Amsterdam, maar waarschijnlijk was hij voordien ook al met tussenpozen in de stad; een foto uit juni 1904, genomen aan het Gein bij de uitspanning De Vink bewijst dat.¹³⁶ Hoewel hij zich in 1905 liet inschrijven als komend van Uden, had hij waarschijnlijk een *pied-à terre* op de Albert Cuypstraat aangehouden, terwijl zijn broers in Watergraafsmeer woonden. Beide adressen kon Mondriaan dus als logeeradres gebruiken.¹³⁷ Weliswaar stuurde hij in het voorjaar van 1904 een 'Udens' werk in voor de jaarlijkse tentoonstelling van St. Lucas en liet hij zich in de catalogus vermelden als woonachtig in Uden¹³⁸, maar in juni werd hij gekozen tot bestuurslid van St. Lucas. Het is nauwelijks voorstelbaar dat hij daarbij niet persoonlijk aanwezig was. Zijn aanwezigheid in de stad in juni, die kan worden gedocumenteerd aan de hand van een foto uit de nalatenschap van Simon Maris en een brief die hij schreef op het briefpapier van St. Lucas, maakt het ook mogelijk dat hij de theosofische tentoonstelling heeft bezocht, die halverwege dezelfde maand plaatsvond. In de herfst van 1904 was Mondriaan ten slotte weer vertegenwoordigd op de halfjaarlijkse tentoonstelling van Arti, terwijl hij op de voorjaartentoonstelling afwezig was geweest. Hij stond in de catalogus vermeld als wonend in de Watergraafsmeer.¹³⁹

¹³³ Archief Welsh; Van den Briel schrijft in een brief aan S. Slijper, 25 november 1945, dat Mondriaan en hij al in de winter van 1899-1900 uitvoerig over theosofie praatten. Dit is echter onjuist gedateerd, want Van den Briel leerde Mondriaan pas in de loop van 1900 kennen, zie Amsterdam 1994, p. 28.

¹³⁴ Archief Welsh; brief aan S. Slijper, noot 172.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Over de problemen rond de datering van Mondriaans precieze terugkeer uit Uden zie Amsterdam 1994, p. 31 en noot 48.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem en Joosten / Welsh 1998, deel I, p. 123.

¹³⁹ Idem.

Al deze gegevens wijzen erop dat Mondriaan zich in de eerste helft van 1904 weliswaar daadwerkelijk in Uden had teruggetrokken maar dat, zoals hij terugblikkend in 1932 aan Van den Briel schreef, in de loop van het jaar zijn verlangen was gegroeid naar 'de spanning en de wrijving die in de grote stad optreedt'.¹⁴⁰ In dezelfde brief merkte Mondriaan - weliswaar in een gekleurde terugblik, bepaald door een inmiddels gerijpte theosofische benadering van zijn kunst - ook op dat hij, in tegenstelling tot het beeld dat Van den Briel trachtte te onderstrepen van het cruciale belang van Uden voor Mondriaans artistieke ontwikkeling, in die Brabantse plaats zijn artistieke draai niet had weten te vinden, die hij in overeenstemming trachtte te brengen met zijn (nog rudimentaire theosofische) kunstopvattingen. Mondriaan schreef namelijk terugblikkend, in zuiver theosofisch jargon: 'In Brabant waren we te natuurlijk (zooals je schrijft). Wel mooi, maar niet het hoogste (menschelijke). Ik was ook te natuurlijk, en kon daarom daar eigenlijk niets maken.'¹⁴¹ Toch moet Mondriaan in formeel opzicht in Uden wel tot nieuwe inzichten zijn gekomen, zo valt op te maken uit zijn opstel 'Natuurlijke en abstracte Realiteit' uit 1919-1920, waarin hij verklaarde dat de bouwkunstige en decoratieve - Mondriaan bedoelde hiermee: vlakmatige en sobere - indeling van de gevels van Brabantse boerderijen hem had getroffen.¹⁴² Intensiever contact tussen Mondriaan en theosofen kwam vermoedelijk tot stand na zijn terugkeer uit Uden, alhoewel hij al in Brabant waarschijnlijk door theosofen werd bezocht. In elk geval viel het Van den Briel - zo schreef hij later - op dat als Mondriaans gasten waren vertrokken, vaak en veel over theosofie werd



gepraat.¹⁴³ Wie die gasten waren, is niet bekend, maar de kunstenaar die in de kunsthistorische literatuur vaak wordt genoemd in verband met Mondriaans bedachtzame gang in de richting van de Theosofische Vereniging, is Cornelis (Kees) Spoor, die net als Mondriaan lid was van St. Lucas. Spoor, die zelf op 3 mei 1905 lid werd van de Theosofische

¹⁴⁰ Brief van Mondriaan aan Van den Briel, 22 maart 1932, in Henkels 1988, p. 18.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Mondriaan TR 1919-1920, p. 55.

¹⁴³ Den Bosch 1989-1990, p. 24.

Vereniging, was al sinds 1897 op de hoogte van de theosofie via twee van zijn zusters. Een van hen, Josephine, was zeer actief binnen de vereniging en gaf geregeld lezingen. Er is echter geen onomstotelijk bewijs voorhanden dat beide kunstenaars vóór 1908 persoonlijk contact hadden met elkaar.

Kees Spoor, Mondriaan en Jan Sluyters exposeerden in januari 1909 samen hun recente werk in het Stedelijk Museum. Het werk van Spoor viel uit de toon tussen zijn twee luministisch werkende collega's, maar volgens Van den Briel waardeerde Mondriaan 'feitelijk Spoor meer dan Sluyters uit picturaal oogpunt, ofschoon Sluyters moderner (en sterker) en verder was dan Spoor'.¹⁴⁴

Met Spoor, die zijn lidmaatschapsaanvraag voor de Theosofische Vereniging in 1909 mede ondertekende, zou Mondriaan tot in de Eerste Wereldoorlog bevriend blijven, hoewel in artistiek opzicht hun wegen vrijwel vanaf het begin uiteenliepen. Spoor was en bleef een theosofische schilder van de zichtbare natuur: hij schilderde stillevens, stadsgezichten en vooral kinderportretten. Het kind, zo bekende hij in 1913 in een brief aan Van Eeden, vond hij altijd al 'een van de mooiste scheppingen'. Hij was gefascineerd door 'de schoonheid en het mysterie en de wondervolle onbegrepen wereld van het kind'. In deze en in een volgende brief aan Van Eeden beschreef hij zichzelf als een zwijger, als iemand met een passie voor kunst, die niet per se beroemd hoefde te worden en als iemand die als vegetariër een teruggetrokken leven wilde leiden.¹⁴⁵ Deze mystieke en wat teruggetrokken kant van Spoor kan ook een rol van betekenis hebben gespeeld in Mondriaans vriendschap met hem.¹⁴⁶

Het was mogelijk ook Spoor die Mondriaan bekendmaakte met de vegetarische levenswijze, evenals met yoga en meditatie. In de zomer van 1908 werd Mondriaan door Jan Toorops dochter Charley op het Domburgse strand gesignaleerd in 'Buddha-

¹⁴⁴ Archief Welsh. In zijn '6e mededeeling' aan R.P. Welsh, p. 5 zegt Van den Briel: 'Men kan gerust zeggen dat Mondriaan [in 1908] naar Domburg is getrokken uit vriendschap met Spoor, die hij erg graag mocht. Spoor had wel degelijk echte moderniteit in zich. [...] M.[ondriaan] zag wat in hem. Vandaar ook dat Spoor, op instigatie van M.[ondriaan] meedeed met die z.g.n. "retrospectieve" tentoonstelling.'

¹⁴⁵ Brieven C. Spoor, resp. 1913 (niet nader gedateerd) en 3 september 1914, Archief Van Eeden. Zijn levensinstelling verklaarde Spoor uit zijn jeugdervaringen met zijn ouders en zijn slechte verstandhouding met zijn vrouw, die hij kil vond en die zijn hoge kunstzinnige aspiraties niet wilde begrijpen.

¹⁴⁶ Zie bijvoorbeeld Heyting 1994a, pp. 217-218. Mondriaan komt in beschrijvingen vaak naar voren als een innemend maar tegelijk afstandelijk persoon met beperkte sociale vaardigheden.

houdingen'.¹⁴⁷ Spoor op zijn beurt meldde zich in maart 1909 aan voor de Esoterische School, waar hij de speciale richting Raja Yoga koos. Dit is de 'psycho-geestelijke' vorm van yoga, ofwel de yoga van de geest. Door de concentratie op onzichtbare energiecentra in het lichaam, chakra's genaamd, wordt Nirwana, volledige bevrijding van de werelden van begoocheling (*Mâya*) bereikt.¹⁴⁸



Dit is geen yoga houding. De foto werd in 1909 gemaakt door Alfred Waldenburg, de 'schedelmeter', die volgens de theorieën van Lombroso het karakter van iemand uit diens anatomie wilde afleiden.

Raja Yoga is nauw verbonden met het theosofisch axioma van de zevenvoudige evolutie van de mens. In de cursus van de Esoterische School, waarvoor Spoor zich aanmeldde, werd Raja Yoga weliswaar op een theoretische manier bestudeerd, dus niet via praktische yogaoefeningen, maar zoals reeds gezegd was toelating tot de Esoterische School pas mogelijk wanneer men al langer een theosofische levenshouding bezat en de theosofische beginselen in de praktijk bracht. Spoor had door jarenlange praktijk dat niveau bereikt, terwijl Mondriaan nog maar pas bezig was om 'occulte kennis te verkrijgen', zoals hij in 1909 aan de

¹⁴⁷ Brief van Charley Toorop aan Kees Spoor, zie Van Ginneken 1969.

¹⁴⁸ Blavatsky 1907-1911 III, pp. 465, 556-565. Een andere bekende vorm van yoga is Hatha Yoga, waarbij men Nirwana probeert te bereiken via de beheersing van de ademhaling. Deze vorm noemt Blavatsky 'psycho-fysiologisch' (p. 558), maar ze is daar niet positief over omdat deze toch aan de fysieke wereld gebonden blijft.

journalist Israel Querido schreef.¹⁴⁹

Ook uit andere gegevens blijkt dat Mondriaan in 1908 openlijk uitkwam voor zijn tot dan toe nog tamelijk verborgen gebleven aandacht voor de theosofie. Aangezien zich in Mondriaans nalatenschap de bundel van de lezingen van Rudolf Steiner in Nederland uit 1908 bevindt, wordt algemeen vermoed dat hij de lezingen heeft bezocht.¹⁵⁰ Net als in het geval van Janus de Winter geldt dat de Amsterdamse lezing 'De astraalwereld en Devachan' van 7 maart 1908 het beste aansloot bij Mondriaans theosofische aspiraties. (Hij zou die lezing dan overigens op zijn verjaardag hebben bezocht.)

De betekenis van de lezing voor Mondriaans verdere artistieke ontwikkeling blijft bij gebrek aan gedocumenteerde bewijzen giswerk, maar het is een feit dat Steiners oproep om de astrale wereld te laten voor wat ze is en zich te richten op Devachan en vervolgens op het spirituele Nirwana, de kern vormt van Mondriaans theosofische kunsttheorie. De inhoud van die lezing wijst tevens vooruit naar zijn Raja Yogaoefeningen op het Domburgse strand.

Uit Mondriaans werk dat in de loop van 1908 ontstond, wordt duidelijk dat de mens, met wie de astrale wereld en yoga zijn verbonden, voor het eerst sinds de eeuwwisseling weer zijn belangstelling had. Net als nieuwe verbeeldingen van bloemen, eveneens een ouder thema, fungeerden zijn figuurstukken als dragers van theosofische ideeën. Dit werk was in januari 1909 te zien op de tentoonstelling die hij samen met Spoor en Sluijters in het Stedelijk Museum organiseerde.

In zijn correspondentie met de eerder genoemde journalist Israel Querido, die Mondriaan via Spoor had leren kennen en die een positieve kritiek over hun tentoonstelling van januari 1909 had geschreven, sprak Mondriaan dat streven expliciet uit. In het volgende citaat legt hij ook een nauw verband tussen zijn persoonlijke en zijn artistieke ontwikkeling: 'Hoe ik worden zal, weet ik niet, maar op 't oogenblik maak ik nog werk op 't gewone algemeen bekende gebied, met alleen een diepere ondergrond wat de fijnere gebieden doet vermoeden aan publiek dat er vatbaar voor is. Dus staat mijn kunst nog geheel buiten occult

¹⁴⁹ De vrijwel volledige brief wordt geciteerd in Blotkamp 1994, pp. 35-37; eerder in een Engelse vertaling in Welsh / Joosten 1969, pp. 9-10.

¹⁵⁰ Mondriaan bood in 1921 aan Steiner zijn boekje *Le Neo-plasticisme* aan, zie Blotkamp 1987, pp. 136-151.

gebied, hoewel ik occulte kennis voor mij zelf tracht te verkrijgen, om zoo dingen beter te begrijpen. Zodoende zie ik ook meer bewustheid in mijn werk komen en al wat vaag is, weggaan.¹⁵¹ Mondriaans toetreding tot de Theosofische Vereniging was in feite niets meer dan een officiële bevestiging van een jarenlang proces in de richting van zowel een esoterische vorm van kunst alsook van een esoterische levensbeschouwing. Dat proces begon omstreeks 1900 en kwam in een stroomversnelling vanaf 1905. Na zijn toetreding kwam Mondriaan openlijk uit voor zijn nieuwe theosofische geloof, niet alleen in de zojuist geciteerde brief aan Querido, die deze in 1909 publiceerde, maar ook in zijn privé-correspondentie. Uit een brief van hem aan Aletta de Iongh van halverwege oktober 1909 of 1910 blijkt dat Mondriaan zijn levens-filosofisch rustpunt had gevonden in de theosofie. Hij schreef: 'Beste Letta, Zoo, vond je me erg veranderd [Mondriaan had zijn baard afgeschoren]? Nu, dat is maar uiterlijk: ik ben nog dezelfde, alleen een beetje meer in evenwicht, als ik me niet bedrieg. Daar heeft veel de studie in theosofie toe bijgedragen. Ik heb veel aan die kennis: 't is werkelijk een leidraad [sic] tot ontwikkeling van je bewustzijn.'¹⁵²

Mondriaans theosofische basishouding

Met Mondriaans toetreding tot de Theosofische Vereniging in mei 1909 begon zijn officiële theosofische periode. Net als elke andere theosoof koos hij zijn eigen richting binnen de theosofie. Hij richtte zich, in tegenstelling tot bijvoorbeeld De Winter, op de hogere, geestelijke regionen van het leven. Van spiritisme en van seances, dus van het astrale gebied, moest hij niets hebben. Hij volgde daarin Blavatsky's visie omtrent het ondergeschikte belang van het praktisch spiritisme voor de verwerving van esoterisch inzicht. In de hierbovengenoemde brief aan Aletta de Iongh schreef Mondriaan zelf nooit een seance te hebben bijgewoond, maar hij waarschuwde Aletta, die dat blijkbaar wel had gedaan, voor de gevaren ervan: '[Het spiritisme] is wel een middel om te laten zien dat er een fijner leven is dan 't geen we zoo in ons waakbewustzijn waarnemen, maar 't is voor onkundigen "spelen

¹⁵¹ Zie noot 188.

¹⁵² Globale datering van de brieven door R.P. Welsh, brief 21 juni 1996, van wie ik kopieën van haar brieven ontving.

met vuur". Men komt onvoorbereid in aanraking met krachten en fijnere soort stof (nog wel geen geest, al wordt die zoo door spiritisten genoemd) [...] Occultisme [theosofie] is heel iets anders: daar gaat voorbereiding van lichaam en ziel en geest aan vooraf en dan komt men tot 't meer geestelijke. Zoo in eens gaat 't niet!'¹⁵³

Ook bepaalde Mondriaan zelf op welke manier hij bij de Theosofische Vereniging betrokken wilde zijn, wat overigens niets bijzonders is, omdat binnen de Theosofische Vereniging iedereen vrij was om zijn eigen positie te bepalen, zowel ten opzichte van de vereniging als van de leer. Bij Mondriaan valt op dat hij in de loop van de tijd steeds minder affiniteit had met de theosofen die hij in de vereniging ontmoette.¹⁵⁴ Het is echter zeker, dat hij heel zijn leven theosoof is gebleven en daaraan ook waarde hechtte. Bewijzen daarvoor zijn z'n overschrijving naar Londen vanuit Parijs in 1938 - een actieve handeling dus - en de aanwezigheid van zijn lidmaatschapskaart in zijn nalatenschap, waaruit blijkt dat Mondriaan tot het einde van zijn leven betalend lid was. Iemand die niet de jaarlijkse contributie betaalde, werd - zoals dat gebruikelijk is bij de meeste verenigingen - uitgeschreven.¹⁵⁵ Uit de centrale ledenadministratie in India blijkt van dat laatste niets. Voor Mondriaan geldt dus: eenmaal theosoof, altijd theosoof, in de officiële betekenis van het woord.

De enige kanttekening die bij Mondriaans theosoof-zijn kan worden geplaatst, is dat hij nooit lid is geworden van de Esoterische School en daardoor dus geen esoterisch theosoof kan worden genoemd die naar volledige inwijding streefde, zoals Kees Spoor, door bijvoorbeeld de ontzegging van aardse genoegens als alcohol, tabak en het eten van vlees.¹⁵⁶ Mondriaan streefde er volgens zijn eigen zeggen niet naar om 'boven het menszijn uit te komen' en hij beschouwde zichzelf niet als een ware 'ingewijde'. In een brieffragment uit de vroege jaren dertig verwoordt hij dit als volgt: 'Ik vind dus ook dat men 't leven nooit in zijn volstrektheid zal leren kennen, *als mens*. Daarom vind ik de pogingen om boven het menszijn uit te komen verkeerd en alleen voor enkele *ware*

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Zoals hij in 1914 schreef aan Lodewijk Schelfhout, als geciteerd in Blotkamp 1994, p. 77.

¹⁵⁵ Zoals in 1914-1915 gebeurde bij zijn lidmaatschap van de Gereformeerde Kerk, zie De Jong 1989.

¹⁵⁶ Zie 3.4 over de voorwaarden voor toetreding tot de Esoterische School.

geestelijken. Zoals er altoos z.g. grote "Initiés" geweest zijn. Ik denk nu aan een boek van een schrijver Ed. Schurée [sic]: "Les grands Initiés", dat ik indertijd las en dat prachtig geschreven is en 't leven van die enkelen behandelt.¹⁵⁷

Desondanks was Mondriaan een kunstenaar die buitengewoon gevoelig was voor de metafysische dimensie van het leven, die hij in *De geheime leer* beschreven zag. Hij bezat ook de juiste constitutie voor de schepping van zuiver esoterische kunst. Naast een mystiek inzicht in de samenhang der dingen waren dat zijn intellectuele vermogens om zijn mystieke gevoelens te vatten in een kunsttheoretisch systeem en zijn artistieke capaciteiten om ze te verbeelden. In een ander brieffragment uit de vroege jaren dertig beschreef Mondriaan die noodzakelijke constitutie zo: 'In kunst is het "'t leven" dat intuïtief door den kunstenaar uitgedrukt wordt. Het *genie* is de directe levenswerking: het voelen van het leven is de intuïtie in hem, terwijl het "talent" de capaciteit is, waardoor hij het kan uitdrukken.'¹⁵⁸ Op die theosofische termen 'leven', 'genie' en 'intuïtie' kom ik nog terug.

Ook het feit dat de schaarse literatuur in zijn nalatenschap uitsluitend theosofische auteurs betreft, soms in edities uit de jaren twintig en dertig, illustreert Mondriaans levenslange affiniteit met de theosofie: werken van Mabel Collins, de bewuste lezingenbundel van Steiner uit 1908 en boeken van en over Krishnamurti.¹⁵⁹ Uit die literatuur blijkt wel dat Mondriaan naar een brede invulling van de theosofie zocht, dat wil zeggen meer in de zin van Theosophia, zij het dat deze toch nadrukkelijk was geworteld in de theosofie van Blavatsky. Mabel Collins was een van Blavatsky's beste vriendinnen, Steiner was oorspronkelijk theosoof en Krishnamurti was een theosofische wereldleraar, die zich ontwikkelde tot een mystieke denker met een individualistische opvatting over de opdracht van de mens om zich in dit leven volkomen van het stoffelijke te bevrijden.

Net als De Winter en Heijenbrock zocht Mondriaan ook naar

¹⁵⁷ Blotkamp 1995, p. 47.

¹⁵⁸ Idem, p. 46.

¹⁵⁹ Als genoemd in idem, p. 14. In zijn nalatenschap ontbreekt Blavatsky's *De geheime leer*. Het lijkt mij desondanks waarschijnlijk dat Mondriaan dit werk in zijn bezit had, daar hij in de Eerste Wereldoorlog nadrukkelijk verklaarde 'alles' aan *De geheime leer* te hebben ontleend. Aangezien de eerste druk uit vier delen bestaat en op zwaar papier is gedrukt, is het voorstelbaar dat Mondriaan deze, zodra hij de theorie had doorgrond en omgewerkt tot een kunsttheorie, bij een van zijn verhuizingen heeft achtergelaten of heeft weggegeven.

inspiratie in andere esoterische organisaties dan de Theosofische Vereniging, zoals de vrijmetselarij. Op zich is dat voor een theosoof niet vreemd; zo'n dubbel lidmaatschap was zelfs tamelijk gebruikelijk. Mondriaan deed echter, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Heijenbrock, pas omstreeks 1930 pogingen om vrijmetselaar te worden.¹⁶⁰ De redenen daarvoor kunnen uit de 'memoires' van Van den Briel worden afgeleid, die in de jaren 1925-1930 veranderingen in Mondriaans opvattingen signaleerde. Deze hielden verband met het feit dat Mondriaan begon te begrijpen, 'dat hij de enige vertegenwoordiger zou blijven van de richting die hij indertijd had gedoopt met de naam "Neo-Plasticisme". Hijzelf zou er dus met zijn dood het eindpunt van zijn. [...] Het gevoel van broederschap ontwikkelde zich sterker in die tijd en zuiverder, en hield geen selectie en afzondering in, noch verkleining van horizon.'¹⁶¹ ' [...] Hij kreeg toen sterk het besef, dat elk mensch een rol te vervullen heeft, dat hem een taak is opgelegd, dat hij reden van bestaan heeft, dat hij of zij er zijn moest, ten goede of ten kwade.'¹⁶² Over Mondriaans daarmee verbonden wens om vrijmetselaar te worden schreef Van den Briel: 'Hij had willen toetreden tot een fransche maçonnieke loge, maar men heeft hem niet willen aannemen [...]. Dit is een van de heel zeldzame gelegenheden geweest, dat M.[ondriaan] er niet over gespot heeft toen hij het vertelde. [...] Het is [echter] zeer twijfelachtig of het lidmaatschap van een maçonnieke loge, altijd min of meer overgang naar een besloten kring, vooral in Frankrijk, hem had kunnen bevredigen.'¹⁶³ Van den Briel signaleerde dat Mondriaan ook boeken van Krishnamurti was gaan lezen¹⁶⁴ en hij verklaarde hieruit Mondriaans nieuwe opvatting over zijn levenstaak en zijn bredere esoterische blik. Dit is een plausibele conclusie, gezien de aard van Krishnamurti's levensfilosofie, een conclusie die Van den Briel helaas niet nader verklaarde. Mondriaans affiniteit met Krishnamurti moet echter vooral zijn ontstaan door de negatieve of onverschillige reacties die hij zijn hele theosofische leven al van zijn medegelovigen had gekregen, wanneer hij zijn kunstopvat-

¹⁶⁰ Als vermeld in idem, p. 16.

¹⁶¹ Archief Welsh, p. 35.

¹⁶² Idem, p. 37.

¹⁶³ Idem, p. 35.

¹⁶⁴ Idem, p. 37.

tingen aan hen duidelijk probeerde te maken.¹⁶⁵ Desondanks bleef hij zijn hele leven kunst maken gebaseerd op theosofische ideeën. Hij stak daarbij zijn theosofische opvattingen over kunst en het kunstenaarschap niet onder stoelen of banken.

Mondriaans geschriften

Mondriaan ging bij het schrijven over zijn kunst niet over een nacht ijs. Net zoals zijn beeldend werk voortdurend aan veranderingen en aanpassingen onderhevig was, zo bleef hij zijn teksten bijslijpen, totdat hij de (voorlopig) beste formuleringen voor zijn ideeën had gevonden.

Vanaf circa 1912 groeide de dialectische verhouding tussen Mondriaans kunst en zijn persoonlijke theosofische ontwikkeling, zoals die al in 1909 uit zijn brief aan Querido is gebleken, uit tot een 'trialectiek' met het schijverschap. Het op schrift stellen van theosofische gedachten over kunst was een verlengstuk van zijn behoefte om via de theosofie voor zichzelf occulte kennis te verkrijgen. Het schrijven kreeg de functie van reflectie op die inmiddels verkregen occulte kennis, maar voegde ook een dimensie toe. Door zijn ideeën op schrift te stellen en daarop te reflecteren - en door de reacties van anderen op die geschriften - kon hij de juistheid van zijn ideeën toetsen, wat weer tot een dieper inzicht kon leiden in de ontwikkeling van zijn kunst.

Deze 'trialectische' verhouding tussen hemzelf als persoon, zijn kunst en zijn schrijven blijkt bijvoorbeeld uit zijn uitspraak: 'Verklaren [het op schrift zetten van gedachten] vordert krachtinspanning, doch bevordert ook tevens de eigen ontwikkeling. Verklaren houdt in: zelf klaarheid verkregen te hebben langs den weg van gevoel en verstand, al arbeidende en denkende over het door den arbeid bereikte. Verklaren beteekent: bewustheid verkregen te hebben, ook door wrijving van gedachten - door strijd. Zo maakt dus *verklaren* omtrent de beelding deze indirecte dieper en meer exact.'¹⁶⁶

Deze 'trialectiek' begon in het eerste decennium van de twintigste eeuw. Ze treedt voor het eerst aan de dag in de schetsboekjes, die Mondriaan waarschijnlijk in Parijs in 1912 begon te vullen met een

¹⁶⁵ Voor enkele voorbeelden zie Blotkamp 1994, pp. 15-16.

¹⁶⁶ Mondriaan NB 1917-1918, p. 50.

combinatie van tekeningen en tekst en waarmee hij doorging tot in 1915.¹⁶⁷ Het theosofisch gehalte van de teksten is zonneklaar. Mondriaan verwijst niet alleen op verschillende plekken expliciet naar de theosofische leer, maar hij maakt ook notities van de diverse basiswetten van de theosofie - eenheid van tegendelen, evolutie en dergelijke - en rept van het 'hoger bewustzijn', waar hij al omstreeks 1909, via meditatie, naar op zoek was: 'Twee wegen naar het geestelijke toe: de weg der leering directe oefening. (meditatie etc.) en de langzame zekere weg der evolutie. Dit openbaart zich in de kunst[.] Men ziet in de kunst de langzame groei naar 't geestel.[ijke], terwijl de makers onbewust er van zijn. De bewuste weg der leering lijdt [sic] in kunst meest tot verbastering derzelve. Gaan deze twee wegen samen, d.w.z. dat de maker op de trap der evolutie is waar de bewuste geestel.[ijke] directe werkdadigheid *mogelijk* is, dan heeft men de ideaal kunst.'¹⁶⁸

In hoeverre deze schetsboeken een voorbereiding waren op een artikel, dat Mondriaan in april 1914 ter publicatie aan het tijdschrift *Theosophia* aanbood maar dat werd geweigerd omdat het voor de redactie 'te revolutionair' zou zijn geweest, kan niet meer worden achterhaald, maar gezien zijn secure en bedachtzame werkwijze lijkt dat wel waarschijnlijk. Tevens dienden ze waarschijnlijk als voorbereiding op 'het boek', waarvan hij in 1915 zei het bijna af te hebben en op een lezing, die hij hield voor de loge van de Theosofische Vereniging in Laren in januari 1917, bij welke gelegenheid hij opnieuw niet de respons kreeg waarop hij had gehoopt te krijgen.¹⁶⁹

Al deze activiteiten kunnen als een opmaat worden gezien tot enkele lange opstellen die Mondriaan tussen november 1917 en oktober 1920 in het mede door hem opgerichte tijdschrift *De Stijl* publiceerde onder de titels 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', 'Dialogo over de Nieuwe Beelding (zanger en schilder)' en de dialoog 'Natuurlijke en abstracte Realiteit'. De structuur van de laatste twee opstellen vertoont grote verwantschap met de schetsboeken uit 1912-1915. De nogal associatieve verbinding van

¹⁶⁷ Uit Joosten / Welsh 1998, deel II, p. 107 blijkt dat Mondriaan zeker nog in 1915 met dergelijke schets- en aantekenboekjes werkte.

¹⁶⁸ Welsh / Joosten 1969, pp. 33 en 35.

¹⁶⁹ Nadere chronologische beschrijving in Blotkamp 1994, pp. 107-111; zie ook Henkels 1986, inleiding. De lezing en de lauwe ontvangst ervan worden vermeld in Joosten / Welsh 1998, deel II, p. 111.

tekst en beeld in deze schetsboeken is een vroege aanwijzing dat bij Mondriaan de praktijk en de theorie van de kunst hand in hand gingen, met de theosofie als de ideële basis.

Het opstel 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' is een complexe, beschouwende tekst met een zeer grote betekenisdichtheid, waarin Mondriaan de basisstructuur van zijn theosofische kunsttheorie formuleerde. Zijn tekst is, hoewel hij dat in de meeste gevallen niet concreet vermeldt, doorspekt met ideeën die zijn ontleend aan denkers uit de traditie van Theosophia, uiteenlopend van Blavatsky, Hegel, Schopenhauer, Spinoza en de voormalige theosoof Mathieu Schoenmaekers tot een kunstenaar als Kandinsky.¹⁷⁰

De twee andere opstellen, de Dialoog en de Trialoog (zoals ze hier kortweg in het vervolg zullen worden aangeduid), zijn meer autobiografisch van aard. Mondriaan beschrijft daarin feitelijk zijn eigen weg naar abstractie door middel van een tweegesprek en een driegesprek tussen hemzelf en één respectievelijk twee leken op het gebied van de moderne schilderkunst. De vorm is gebaseerd op de socratische methode van de ingewijde die de leek door het stellen van vragen zelfstandig de juiste inzichten wil laten vinden. Mondriaan kan voor zijn opzet verschillende voorbeelden hebben gebruikt uit de traditie van Theosophia. Zo zijn de traktaten van Plato opgebouwd uit vraag en antwoord. Ook boeddhistische geschriften hebben vaak die vorm, net zoals de maconnieke catechismus, om maar niet te spreken van de Heidelbergse catechismus, waarmee Mondriaan was opgegroeid. Wat betreft het laatste kan de vraag worden gesteld of de kunstenaar, die zojuist het theosofisch licht had gezien en de - zeker in zijn familiesituatie - revolutionaire stap had gedaan om lid te worden van een 'goddeloos' instituut als de Theosofische Vereniging, graag aan die catechismus uit zijn jeugd refereerde. Dichter bij Mondriaans artistieke en theosofische belevingswereld stond een toneelstukje van de toen door de theosofie geïnspireerde Theo van Doesburg, waarin een ouderwetse schilder tegenover een moderne schilder wordt geplaatst. Dat toneelstuk werd in 1913 gepubliceerd in het door Mondriaan gelezen, esoterisch getinte tijdschrift *Eenheid*.¹⁷¹ In esoterisch opzicht kan de literatuur van Blavatsky zelf trouwens ook voor Mondriaan een voorbeeld

¹⁷⁰ Blotkamp 1994, pp. 110-111. Zie ook Wismer 1985; voor de relatie Mondriaan-Spinoza zie Jacobs 1989.

¹⁷¹ Als vermeld in Blotkamp 1994, p. 132.

zijn geweest. Zij schreef bijvoorbeeld *De sleutel tot de theosofie*, waarin de essentie van de leer in vraag en antwoord wordt uiteengezet. Ook deel III van *De geheime leer* biedt een weerslag van de bijeenkomsten van de Esoterische School in de vorm van vraag-en-antwoordsessies, ingebed in nadere esoterische explicaties van aspecten van de theosofie.

Na de periode waarin de opstellen in *De Stijl* verschenen, veranderde die theorie niet noemenswaardig, althans in theosofisch opzicht. Zo vormden de teksten op hun beurt de basis voor het boek *Le Néo-Plasticisme. Principe général de l'équivalence plastique* (geschreven in 1920, gepubliceerd in 1921), uitgegeven door de theosofische Parijse kunsthandelaar Léonce Rosenberg, waarin Mondriaan veel citaten uit eerdere publicaties opnam, maar zijn kunsttheorie tevens een meer algemene, cultuurhistorische dimensie meegaf.

Ook zijn daaropvolgende geschriften laten geen twijfel bestaan over de nauwe relatie tussen Mondriaans (theosofische) opvattingen en zijn kunst. In een brief uit de vroege jaren dertig aan vermoedelijk de schrijfster Til Brugman verklaarde hij de bredere, maatschappelijke relatie tussen zijn kunst en de theosofie nader. Net als in zijn opstellen in *De Stijl* refereerde hij daarbij aan theosofische ideeën, de dubbele bodem van de realiteit en het belang van de 'objectieve' waarneming voor het inzicht in de levenswetten.

Mondriaan schreef: 'Ik heb een introductie nog aan mijn boekje [*L'art nouveau - La vie nouvelle*, postuum uitgegeven] toegevoegd, omdat de mensen niet begrijpen hoe een schilder zich met levensquesties kan bemoeien en niet inzien, dat de levenswetten zich misschien wel 't duidelijkst nog in de kunst verwerklijken. In de oude kunst zijn ze dan ook vaag, maar in de nieuwe kunst en vooral in mijn werk komen ze helder uit. Zo kan ik dingen ontwikkelen en wetten aangeven langs welke het leven gaat en zo wordt alles dan "reëel" en geen illusie wat betreft evenwicht en geluk in het leven. - Ik bouw alles op de waarneming; maar omdat die een hele cultuur inhoudt is juist de kunst zo geschikt 't te tonen, daar deze nu aan het einde van zijn cultuur gekomen is en we 't geheel kunnen overzien.'¹⁷²

Aan de hand van de drie in *De Stijl* gepubliceerde opstellen kan het theosofisch karakter van Mondriaans kunsttheorie worden

¹⁷² Blotkamp 1995, p. 45

gereconstrueerd, evenals de invloed ervan die, zo suggereert hij, vanaf circa 1905 in zijn werk naar voren is gekomen. Ik blijf in mijn analyse dicht bij Blavatsky's theosofisch systeem, aangezien Mondriaan zelf benadrukte dat hij 'alles uit de Geheime Leer (Blavatsky)' had, 'niet van Schoenm.[aekers]'. Hoewel die 't zelfde zegt'.¹⁷³ Hoewel hij in die opstellen op retrospectieve wijze zijn eigen ontwikkeling beschreef en er dus enige historische ruis en rechtvaardiging achteraf kunnen worden verondersteld, zijn ze toch een belangrijke bron voor de historische reconstructie van de ontwikkeling van zijn kunst.

Het theosofisch karakter van Mondriaans kunsttheorie

Mondriaan beschouwde zijn kunst als een interactie tussen zijn ideeën, dat wil zeggen de producten van zijn geest, en zijn ervaringen met de materiële eigenschappen van een schilderij, met het stoffelijk product. In hoofdstuk 5 kwam deze relatie tussen stof en geest bij het symbolisme aan de orde. Daar werd ook aangegeven dat in Theosophia de woorden 'stof' en 'geest' op twee manieren kunnen worden geïnterpreteerd: er worden zowel aardse verschijnselen als kosmische krachten mee aangeduid. In het laatste geval worden de termen doorgaans met een hoofdletter geschreven, omdat zij de esoterische kernbegrippen zijn die ten grondslag liggen aan de zichtbare werkelijkheid. In de drie zinnen hierboven over Mondriaan en zijn kunst werden stof en geest in kleine letters geschreven. Op die manier geven ze slechts een exoterische beschrijving van het gangbare, concrete artistieke proces van een willekeurige kunstenaar. Met hoofdletters geschreven echter vormen ze de abstracte, esoterische dimensie die de symbolisten aan het kunstenaarschap toedichtten. Bij Mondriaan was dat niet anders. Terecht is in de literatuur opgemerkt dat zijn gewoonte om belangrijke begrippen tussen aanhalingstekens te plaatsen of anderszins te accentueren, aangeeft dat die begrippen meerdere betekenislagen hebben.¹⁷⁴ Net als de symbolisten was Mondriaan, in esoterische termen, een alchemist die door middel van zijn praktische manipulatie van materialen en beeldmiddelen en door zijn eigen bewustzijn - zijn

¹⁷³ Brief aan Theo van Doesburg, mei 1918, zie idem, p. 111.

¹⁷⁴ Blotkamp 1994, p. 13.

exoterische, occulte gereedschappen - in de schilderkunst het equivalent van het esoterische fenomeen *cosmogenese* wilde bereiken: het doen ontstaan van een 'nieuwe beeldende wereld' binnen de schilderkunst op basis van kosmische wetten. Zijn bewustzijn van cosmogenese bracht Mondriaan tot de 'destructie' van stof - figuratie, de band met de aardse werkelijkheid - en vervolgens tot een reconstructie van 'vergeestelijkte stof', dat wil zeggen materie die de abstracte kosmische wetten van cosmogenese moest weergeven.

Mondriaans theoretische verhandelingen over de manier waarop het magisch-occulte proces ten behoeve van de visualisering van cosmogenese zich in zijn kunst en in hemzelf voltrok, vormden de bespiegelende component van zijn esoterisch kunstenaarschap. De kunstenaar (de ziener of ingewijde), de stof en de theorie staan als gezegd in een trialectische verhouding tot elkaar. Ze worden als even belangrijk beschouwd en ze kunnen niet los van elkaar worden gezien. De kunstbeschouwers die Mondriaans kunst op louter formele aspecten analyseren en interpreteren, gaan hieraan dus voorbij.

Anders dan bij de symbolisten, die invloeden verwerkten van allerlei richtingen uit de traditie van de westerse esoterie, is Mondriaans kunsttheorie een tamelijk zuivere en directe vertaling van de theosofie van Blavatsky.¹⁷⁵ Dit betreft niet alleen de algemene structuur van de leer en de onderlinge verhouding van aspecten daarvan, maar gaat zelfs zover dat esoterische principes die Mondriaan in zijn teksten noemt, gemakkelijk door Blavatsky's algemene of Sanskrietbenamingen kunnen worden vervangen. Mondriaan veralgemeniseerde eenvoudigweg Blavatsky's specifiek esoterische begrippen en vertaalde ze naar een artistiek begrippenkader. Waar de adaptatie van esoterische begrippen evident is, worden deze in de navolgende citaten uit Mondriaans teksten tussen gedachtehaakjes geplaatst. De vetgezette tekstdelen zijn in de oorspronkelijke publicaties van de teksten in *De Stijl* door middel van spatiëring van de letters geaccentueerd.

Het Ene: Swabhâwat

In zijn Dialoog uit 1919 schreef Mondriaan: 'Ik zie de realiteit als

¹⁷⁵ Deze analyse is gebaseerd op mijn vele discussies met Frits Evelein over theosofie en kunst. Hij publiceerde de door hem gesignaleerde overeenkomsten tussen Blavatsky en Mondriaan in Evelein 1996 en Evelein 1998b.

een eenheid: al hare verschijningen toonen het ééne zelfde - het onveranderlijke; dit onveranderlijke trachten wij zoo zuiver mogelijk tot beelding te brengen'.¹⁷⁶ Aan het einde van zijn leven schreef hij nog: 'Leven, Werkelijkheid, is alles in alles - Eenheid' en 'Alles is Een - Eenheid'.¹⁷⁷ Blavatsky noemt de oerbron van alles onder meer het Ene, het Universele, het Leven of, in het Sanskriet, *Brâhma*, *Akâsha* of *Swabhâwat*.¹⁷⁸ Zij noemt het Ene ook de 'Kneedbare Essence' - in de oorspronkelijke Engelse versie staat er: the Plastic Essence - die het universum vult, het gebied van de sluimerende potentie tot ontplooiing brengt.¹⁷⁹ Het verband tussen deze term en Mondriaans term voor zijn nieuwe kunst, *neoplasticisme*, is gauw gelegd. Zijn theorie was een nieuwe artistieke interpretatie van de oeroude theosofische opvatting van de eenheid van de kosmos.

Het neoplasticisme, de nieuwe kunst van de plastische essentie, was voor Mondriaan het voorlopige artistieke eindstation, dat elke kunstenaar moest bereiken om een bijdrage te kunnen leveren aan de vooruitgang van de samenleving als geheel. Volgens de theosofie moet de kunstenaar daarvoor een lange persoonlijke ontwikkeling doormaken. De wegen echter waarlangs die ontwikkeling zich voltrekt, worden noodzakelijkerwijs bepaald door de algemene wetten van het leven zelf, doordat de kunst en de kunstenaar beide deel uitmaken van het leven.

Het leven, zo leert de theosofie, ontwikkelt zich uit het Ene volgens kosmische wetten. Een van die wetten is de wet van periodiciteit, ook wel de wet van de eenheid van tegendelen genoemd.¹⁸⁰ Een andere wet is de die van involutie en evolutie, ook wel de wet van destructie en regeneratie genoemd.¹⁸¹ Uit de werking van die wetten komen allerlei zichtbare en onzichtbare fenomenen voort, zoals kleur, vlak, lijn en de intuïtie. Ze zullen achtereenvolgens aan de orde komen.

Correspondentie: natuur en Natuur

Zodra het scheppingsproces begint, komen uit het Ene twee

¹⁷⁶ Mondriaan DI 1918-1919, p. 50

¹⁷⁷ Holtzman / James 1987, pp. 360 en 364 [mijn vertaling].

¹⁷⁸ Zie voor de gelijkstelling van deze begrippen Baborka 1964, p. 482.

¹⁷⁹ Blavatsky 1907-1911 I, p. 109.

¹⁸⁰ Zie Baborka 1964, hoofdstuk 1.

¹⁸¹ Idem, hoofdstuk 1, pp. 58-59 en hoofdstuk 5.

scheppende oerkrachten voort, die aan de wet van periodiciteit ten grondslag liggen.¹⁸² Die krachten noemt Blavatsky Vader (Geest; in het Sanskriet: *Purusha*) en Moeder (Stof; in het Sanskriet: *Prakriti*). Een van de 'Stanza's van Dzyan', waarop Blavatsky haar 'theosofische bijbel', *De Geheime Leer*, baseerde, bevat het volgende vers:

VADER-MOEDER SPINNEN EEN WEB, WELKS BOVENEINDE BEVESTIGD IS AAN GEEST, HET LICHT DER EENE DUISTERNIS, EN HET BENEDENEIND AAN HAAR SCHADUWEINDE, STOF; EN DIT WEB IS HET HEELAL, GESPONNEN UIT DE TWEE ZELFSTANDIGHEDEN DIE TOT EEN GEMAAKT ZIJN, DIE SWABHÂWAT IS.¹⁸³
(Stanza III)

Blavatsky lichtte dit vers toe met: "'Swabhâwat" is het mystieke inwezen, de kneedbare [in de oorspronkelijke Engelse editie: *plastic*] Wortel van de Stoffelijke Natuur [...] van welke de Scheppende, Vormende en Stoffelijke Werelden komen'¹⁸⁴ en elders: 'Swabhâwat, de "kneedbare [*plastic*] Essence", die het Heelal vult, is de wortel van alle dingen.'¹⁸⁵

In het vers over *Swabhâwat* ligt om te beginnen het principe van correspondentie besloten: het heelal, de stoffelijke wereld in de ruime zin des woords, is het product van de werking van Stof en Geest als de twee kosmische aangezichten van het Ene. Blavatsky legt op diverse plekken in *De Geheime Leer* deze kosmische samenhang nader uit als: 'Het Geopenbaarde Heelal is daarom doortrokken van tweevoudigheid die als het ware juist het inwezen van zijn *Ex-istee*ren als Openbaring is. [...] De tegenovergestelde polen van Subject en Object, Geest en Stof [zijn] slechts aangezichten [...] van de Eene Eenheid waarin ze zijn samengevat.'¹⁸⁶

Mondriaan parafraseerde dit aldus: 'Zooals het éene plus het andere, dus zooals de tweeheid, het geheel, is, zo is ook het éene. Het eene komt ons slechts voor als het eene: inderdaad is het

¹⁸² Dit is een summiere formulering van het ontstaan van het scheppingsproces. Elders, in 7.4.3, wordt dit uitgebreider behandeld in verband met de centrale leerstellingen van de Vahânaloge.

¹⁸³ Blavatsky 1907-1911 I, p. 134.

¹⁸⁴ Idem, p. 151. In de zinsnede 'scheppende, vormende en stoffelijke werelden' ligt een neerwaartse kosmische hiërarchie verborgen van kosmisch niveau naar stoffelijk-aards niveau, die samenhangt met het theosofisch axioma van evolutie, zie 6.2.3.9.

¹⁸⁵ Idem, p. 109.

¹⁸⁶ Idem, p. 52.

weder een tweeheid, een geheel. Elk ding toont in het klein weder het geheel: de micro- is de macrocosmos in samenstelling gelijk zegt de wijze.¹⁸⁷ En het toepassend op zijn Nieuwe Beelding: 'Het uiterste eene en het uiterste andere dat in de Abstract Reële schilderkunst tot beelding komt kunnen we zien als uiterlijkheid en innerlijkheid, als natuur [natuur] en geest [Natuur], als het individuele en het universele maar ook als het vrouwelijk en mannelijk element.'¹⁸⁸

Vanwege die tweeëenheid van natuur (stof) en Natuur (geest) noemde Mondriaan zijn kunst *abstract-reëel*, daarmee aangevend dat zij weliswaar universele, abstracte zaken weergaf, maar toch aan de stoffelijkheid van de beeldmiddelen gebonden was: een schilderij bestaat uit verf (op doek dat op een houten raam is gespannen). Mondriaan schreef: 'De nieuwe beelding is abstract-reëel, omdat zij staat tusschen het absoluut-abstracte [de Natuur] en het natuurlijk, concreet-reëele [de natuur]. Zij is niet zòo abstract als de gedachte-abstractie en zij is niet zoo werkelijk als de tastbare realiteit. Zij is aesthetisch levende beelding: de verschijning waarin het eene zich in het andere verkeert.'¹⁸⁹

In het volgende citaat uit de Dialoog wordt duidelijk hoe bij Mondriaan de twee betekenissen van natuur/Natuur weliswaar niet worden onderscheiden met hoofdletter en kleine letter, maar voor de goede verstaander wel degelijk verschillend zijn:

'A Maar is de Nieuwe Beelding inderdaad tegenover de natuur verantwoord?

B Als U inzag dat zij, zooals ik reeds zeide, het eigenlijke [Natuur] van alles beeldt, zou u dit niet vragen. Daarbij komt: kunst is een tweeheid van natuur-en-mensch [object en subject] niet enkel natuur [natuur]. De mensch verwerkt de natuur [natuur] naar zijn beeld: als de mensch zijn diepste wezen vertolkt, dus innerlijkheid [zijn Natuur] openbaart, moet hij noodwendig de natuurlijke verschijning verinnerlijken [Natuur verbeelden].

A En tòch minacht U de natuur [natuur] niet?

B Integendeel: zij is ook voor de Nieuwe Beelding dié groote openbaring waardoor ons diepste wezen zich manifesteert en een vaste verschijning aanneemt.

A Toch lijkt mij dat de ware weg is de natuur [natuur] te volgen.

B De natuurlijke verschijning [natuur, *Mâyā*] is veel schooner en

¹⁸⁷ Mondriaan TR 1918-1919, p. 88.

¹⁸⁸ Mondriaan TR 1919-1920, p. 82.

¹⁸⁹ Mondriaan NB 1917-1918, p. 29.

sterker dan welke afbeelding dan ook: zoo zijn wij gedwongen tot andere beelding, willen we de natuur [Natuur] ten volle vertolken. Juist ter wille van de natuur [Natuur], van de realiteit vermijden wij haar natuurlijke verschijning [*Mâya*].

A Maar de natuur [natuur] verschijnt in oneindig gevarieerde gedaanten en U beeldt niets daarvan?

B Ik zie de realiteit als een eenheid [het Ene; plastische essentie]: al hare verschijningen tonen het ééne zelfde - het onveranderlijke; dit onveranderlijke trachten wij zoo zuiver mogelijk tot beelding te brengen.¹⁹⁰

Het slotakkoord van de Dialoog laat geen onduidelijkheid bestaan over het esoterisch doel van de Nieuwe Beelding: 'De Nieuwe Beelding is de uitdrukking van meer evenwichtige verhouding van natuur en geest, in de zin van het universele [het Ene of *Swabhâwat*, als evenwicht van Stof en Geest]. Het universele beeldingsmiddel is evengoed uiterlijkheid [*Mâya*], natuur, als de natuurlijke verschijning der dingen als welke voorstelling ook. En het kan het zuiverst het innerlijke, het universele [Natuur] vertolken, omdat het de meest verinnerlijkte uiterlijkheid [*Mâya* terugvertaald tot de wetmatigheden van de Natuur, het Ene] is.'¹⁹¹

In de Trialoog, het vervolg op de Dialoog waarin Mondriaan de theosofie op zijn eigen werk betreft, beschrijft hij hoe men zijn kunst moest beschouwen. In gesprek met persoon Y, een leek die de essentie van de Nieuwe Beelding wel aanvoelde maar haar nog niet kon beredeneren, zei Mondriaan, in de gestalte van persoon Z¹⁹²:

'Z Men moet de natuurlijke verschijning [*Mâya*] veranderen, om de natuur [Natuur] meer zuiver te doen zien.

Y Maar is dit niet gevaarlijk?

Z Er bestaat een algemeene, een meer letterlijk visueel-natuurlijke ziening, die, betrekkelijk, door de dingen bepaald wordt. B.v. een paard is voor elkeen een paard. Deze objectieve ziening is in zooverre het ware, of liever schijn van het ware, voor zoover zij buiten onze eigen, menselijke ideeën bestaat [dat wil zeggen

¹⁹⁰ Mondriaan DI 1918-1919, p. 50.

¹⁹¹ Idem, p. 53.

¹⁹² De personen X, Y en Z lijken de drie fasen van inwijding te vertegenwoordigen: persoon X is de naturalist, de exotericus; persoon Y, door Mondriaan leek genoemd, bevindt zich in een overgangsfase, met enige notie van het esoterische; persoon Z is de ingewijde, de abstract-reële schilder. Deze hiërarchie doet denken aan de trappen van inwijding in de vrijmetselarij, die van leerling naar gezelschap tot meester verloopt.

het paard, als *Mâya*, bestaat ook zonder dat de mens het als een paard benoemt]. Maar er is ook een meer subjectieve ziening die van ons zelve uitgaat en hoofdzakelijk door onze kleinmenselijke ideeën bepaald wordt. En deze ziening is zeer gevaarlijk zolang zij niet gerijpt is - gerijpt is zij weder objectieve ziening [esoterisch inzicht in het Objectieve, de Natuur], omdat we dan boven het subjectieve uit zijn. Objectieve ziening is dan ook de ware voor den natuurlijken mensch, omdat zij ook voor hem het onveranderlijke [het Ene] inhoudt. Voor den meer verinnerlijkten mensch [die zich bewust is van de Natuur; de esotericus] heeft het onveranderlijke echter een andere verschijning: hij ziet het onveranderlijke verinnerlijkt [hij ziet het Ene esoterisch]. Voor hem zijn alle dingen even schoon, want au fond zijn alle dingen één [de veelheid van verschijnselen, *Mâya*, is voortgekomen uit het Ene]: één met ons zelve "au fond" [de mens als een eenheid van object en subject, als een afspiegeling van Stof en Geest]. Maar dan ziet hij ook alle dingen gelijkelijk vervolstrekt en houdt alle bijzondere verschijning voor hem op te bestaan [*Mâya* is teruggevoerd tot het Ene]: dit is hetgeen hem onderscheidt van anderen die ook zeggen dat alle dingen even schoon zijn, en die toch inconsequent genoeg zijn om verschil in verschijning te beelden [die, zoals persoon Y, notie hebben van het Ene maar die in de verbeelding van *Mâya* blijven steken].¹⁹³

Het vrouwelijke: Prakriti (Materie en Ruimte); de beeldelementen

Het vrouwelijke, *Prakriti* ofwel Kosmische Substantie, is de abstracte potentie tot het vormen van materie.¹⁹⁴ Zij is, als een abstracte kracht, 'geestelijke ruimte', 'uitgebreidheid' (vergelijk de Oneindige Uitgebreidheid van Spinoza) en het 'niets' of het 'niet-zijn' van Hegel.¹⁹⁵ Het is een ruimte met onbekende dimensie en zonder besef van tijd, doordat ze deel uitmaakt van het onveranderlijke Ene. Ze is ook passief en heeft daarom als additionele basiskenmerken rust en stilte. Mondriaan betoogde over ruimte aan het einde van zijn leven nog: 'Er is ruimte: niets [*Prakriti*]. Beeldende kunst geeft uitdrukking aan die ruimte en hoe

¹⁹³ Mondriaan TR 1918-1919, p. 112.

¹⁹⁴ Evelein 1998a.

¹⁹⁵ Zie ook 7.4.3.

oprechter ze dit doet des te groter zal de kunst zijn. Maar voor ons subjectieve wezen is er tijd, is er verandering en is er evolutie. [...] We moeten de meest onveranderlijke vormen [...] vinden om onveranderlijke ruimte [*Prakriti*] [...] uit te drukken.¹⁹⁶

De meest onveranderlijke ruimtelijke vormen voor de schilder zijn de beeldelementen vlak, kleur en lijn. Ze zijn de objectieve primaire middelen, zonder welke een schilderij niet bestaat, in de zin waarop Mondriaan hierboven een paard typeerde. Het vlak was voor Mondriaan 'de ruimte [*Prakriti*; de kosmische ruimte] vertegenwoordigd door de grond' en 'Eigenlijk is alles ruimte, zowel vorm als wat we als lege ruimte [niet-vorm] zien.'¹⁹⁷

Esoterisch gezien zijn Ruimte en Stof (zichtbare ruimte en stof dus in hun abstracte, kosmische gedaante) één. Op exoterisch niveau is daarom in de schilderkunst het geschilderde vlak in zijn wezenskenmerken vrouwelijk. Het vlak is nauw verbonden met een ander beeldelement: kleur. Het lijkt een open deur om dit te zeggen, maar zonder het aanbrengen van gekleurde verf op de drager ontstaat visueel geen vlak. Kleur is op haar beurt in de schilderkunst het resultaat van verf, het product van pigment en bindmiddel. Verf is dus een directe, materiële expressie van Stof die noodzakelijk is om een vlak te doen ontstaan.

Ook in de kleur komt Mondriaans persoonlijke interpretatie van de theosofie tot uitdrukking. Centraal in Mondriaans uitgekristalliseerde kunsttheorie staat zijn keuze voor de primaire kleuren. Het woord 'primair' heeft, zoals gebruikelijk bij Mondriaan, een tweeledige betekenis: een exoterische en een esoterische. De exoterische betekenis hangt samen met Mondriaans beroep als schilder. Elke schilder leert dat alle kleuren kunnen worden gemengd uit rood, geel en blauw, en dat hun verzadiging kan worden verkleind door toevoeging van de kleuren wit en zwart. Rood, geel en blauw zijn met andere woorden de basiskleuren van de schilderkunst, terwijl zwart en wit de 'hulpkleuren' zijn, die de primaire kleuren in intensiteit naar elkaar toe kunnen brengen of juist van elkaar kunnen verwijderen. Zwart en wit kunnen ook als zelfstandige kleuren worden gebruikt; dan

¹⁹⁶ Holtzman/James 1987, p. 362 [mijn vertaling].

¹⁹⁷ Idem, p. 339 [mijn vertaling], zie ook pp. 305 en 310. Theosofisch gezien wordt hier het fenomeen 'laya-punten' aangeroerd; dat zijn momenten in de kosmische evolutie waarop de schepping 'stil' lijkt te staan, maar die desondanks vol energie zitten en van essentieel belang zijn in het scheppingsproces. Op dit theosofisch begrip ga ik hier niet nader in.

zijn zij elkaars tegenpolen. Dat rood, geel en blauw primaire kleuren zijn, geldt overigens alleen voor schilderkunst. Het licht immers kent drie andere primaire kleuren: rood, blauw en groen. Na zijn reductie van de natuurlijke kleuren tot de primaire kleuren ging Mondriaan die kleuren zo manipuleren, dat ze de uitdrukking werden van esoterische ideeën - hier komt opnieuw het alchemistische aspect van Mondriaans kunstenaarschap naar voren, dat zijn wortels heeft in het symbolisme. Zijn theorie van de essentie van kleur was een revolutionaire doorvoering en precisering van symbolistische opvattingen over de kracht van de beeldmiddelen. De Franse symbolisten hadden al het vlakmatig schilderen van kleuren, liefst ongemoduleerd en daardoor met tweedimensionaal, 'onnatuurlijk' effect, tot een magisch-alchemistische praktijk met een esoterisch doel uitgeroepen. Toch bleven bij de symbolisten de beeldmiddelen overwegend aan de verbeelding van de zichtbare werkelijkheid gebonden. Kleuren en vlakken werden door hen vervormd om de ervaring van die werkelijkheid te intensiveren of ze werden gebruikt om door middel van symbolentaal een esoterisch concept te verbeelden.

Mondriaan daarentegen maakte de kleur steeds verder los van de natuurlijke voorstelling: 'In abstract-reële schilderkunst is primaire kleur slechts bedoeld in den zin dat de kleur als grondkleur optreedt. De primaire kleur verschijnt alzoo zeer betrekkelijk - het principiële is, dat de kleur vrij is van het individuele en van individuele sensaties [het subjectieve] en enkel de stille ontroering van het universele tot uitdrukking brengt [de mystieke ervaring van het Objectieve, Rust, de onbeweeglijke vrouwelijke component van het Ene]. De primaire kleuren in de abstract-reële schilderkunst zijn een voorstelling van de primaire kleur op zulk een wijze, dat zij niet meer het natuurlijke uitbeelden en toch reëel blijven.'¹⁹⁸

Mondriaan beschreef zijn formele methode om de vrouwelijke aspecten van kleur en vlak te laten samenvallen als volgt: 'Het tot bepaaldheid-stellen der kleur houdt in: ten eerste, de herleiding van de natuurlijke tot de primaire kleur, ten tweede, het reduceren der kleur tot vlakheid en ten derde het afsluiten van de kleur - zòo, dat zij als eenheid van rechthoekige vlakken verschijnt'¹⁹⁹ en: 'Verinnerlijking van het vrouwelijk element is hetgeen de Nieuwe

¹⁹⁸ Mondriaan NB 1917-1918, p. 30.

¹⁹⁹ Mondriaan NB 1917-1918, p. 29. De frase 'het tot bepaaldheid stellen van' is een mannelijk aspect van kunst, zie 6.3.2.5.

Beelding in de verdieping der natuurlijke kleur en de vervolstreking van vorm beeldend verzinnelijkt, het is dus de beheersching, de verstrakking van het grillige en tot bepaaldheidstelling van het zwevende, vage.²⁰⁰

Primaire kleuren, het platte vlak en de lijn beschouwde Mondriaan dus als zelfstandige beeldmiddelen die geen directe band meer hadden met de werkelijkheid of geen subjectief-aardse betekenis hadden, behalve dat zij uit stof bestonden en als zodanig het aardse pendant vormden van de vrouwelijke kosmische kracht Stof.

Toch moeten hier nog twee zaken worden opgemerkt.

Ten eerste kan het zuiver materieel-vrouwelijke aspect van de beeldmiddelen niet strikt worden gescheiden van zijn complement, het mannelijke. In Mondriaans hierboven aangehaalde methode tot reductie van kleur en vorm komen bijvoorbeeld termen naar voren als 'tot bepaaldheid stellen', 'verinnerlijking' en 'vervolstrekking', die alle uitdrukking zijn van de mannelijke scheppingskracht. Deze vermenging van mannelijke en vrouwelijke aspecten is een logisch gevolg van de wet van de eenheid van tegengelden: het ene kan niet bestaan zonder het andere, want anders zou het Ene niet bestaan. Daarom komen de beeldelementen hieronder nog enkele malen terug in relatie tot andere esoterische concepten.

Ten tweede moet worden beseft dat Mondriaans beeldelementen onderhevig waren aan zijn subjectiviteit én aan de aard van de pigmenten, die onderling zeer konden verschillen. De kunstschilder Jacob Bendien, zelf in zijn jonge jaren sterk door theosofie beïnvloed (hij staat officieel niet als theosoof te boek, althans niet in Adyar) zette in 1935 vraagtekens bij het 'zuivere' en 'objectieve' kleurgebruik van de neoplastische kunstenaars, inclusief Mondriaan. Niet alleen vond hij dat vooral Mondriaan de uitdrukingskracht van zijn beeldmiddelen op het menselijk gevoel exploiteerde, maar hij vond ook dat de neoplastici zich niet hielden aan hun eigen principes wat betreft het gebruik van 'primaire verstandskleuren': 'Het zuiverste blauw in de verf, dat bestand is tegen licht en lucht, wijkt zeer ver af van zuiver blauw, zoals we dat in het spectrum vinden. Gele cadmium komt spectrum-geel vrij nabij. Maar wanneer geel als gelijkwaardig contrast met blauw gebruikt wordt, moet het geel met andere verf

²⁰⁰ Mondriaan NB 1917-1918, p. 141.

gemengd worden om het wat af te zwakken. Dat kan op allerlei manieren gebeuren, waarmee evenzoovele nieuwe mogelijkheden worden geopend. In plaats van zuiver rood gebruikt de Neo-plasticist, zooals we zagen bijna altijd vermiljoen. Bovendien wordt het karakter van een kleur voor een aanzienlijk deel bepaald door het materiaal, waarvan het gemaakt is. Of een rood, een geel, een blauw bijvoorbeeld, transparant is dan wel dekkend, is van groot belang. Wat blijft er dan over van de zuiverheid der kleuren, die toch het voornaamste uitdrukkingsmiddel voor een schilder uitmaken? Niet meer dan juist nog voldoende is om nagenoeg alle dramatische en lyrische vervoering en elke stemming uit te sluiten. De uitdrukkingsmiddelen der Neo-plastici zijn dan ook, vooral in hun onderling verband, voor ons niet zoo uitdrukkingeloos, dat wij zouden spreken van "zuivere" middelen in den zin, dien de Neo-plastici daaraan hechten.²⁰¹ Van dit conflict tussen de objectiviteit van de beeldmiddelen en de subjectiviteit van de schilder was Mondriaan zich zeer bewust.

Tragiek

Het probleem voor Mondriaan was dat hij als schilder, ondanks zijn streven om de Natuur weer te geven, gebonden was aan de materie, de stoffelijke uitdrukking van het vrouwelijke. Mondriaan had hier een term voor: tragiek.²⁰² In de theosofie wordt tragiek in verband gebracht met de mythe van Prometheus, die al eerder bij Heijenbrock ter sprake kwam: de strijd van de mens om zich aan de ketenen van stof te bevrijden en zuiver spiritueel te worden. Mondriaan beschouwde het als de tragiek van de kosmos, dat Stof en Geest zich op aarde niet in hun zuiver spirituele gedaante konden manifesteren, maar alleen door middel van materie, de aardse gedaante van Stof. De wet van correspondentie bezat dus een inherente tragische component. In zijn Trialoog verwoordde Mondriaan deze tragiek als volgt:

²⁰¹ Bendien 1935, p. 36.

²⁰² Vergelijk Bierens de Haan 1933, dat geheel over dit aspect handelt. Dit boek vormt het pendant van *De zin van het komische* (1930). Bierens de Haan publiceerde al sinds 1895 over onderwerpen die tot het gebied van Theosophia behoren, zoals psychische evolutie en Spinoza (zie Bierens de Haan 1900). Hij publiceerde ook in het tijdschrift *Opvoeding en schoonheidszin*, dat in 1904 in het leven was geroepen door het Haagse theosofische kunstenaarsechtpaar J.D. Ros en W.A.L. Ros-Vrijman.

'Z [Mondriaan] De natuur openbaart als het ware het schoone [het Ene] maar beeldt het in de natuurlijke verschijning slechts gesluierd [*Mâyā*] en deze sluiering van het ware houdt tragiek in. Y Dan beeldt de natuur tragiek en wij hebben tevens tragiek in ons?

Z Subjectief is het 't domineeren van het natuurlijke in ons, objectief is het 't domineeren van het natuurlijke in het buiten ons, dat de tragiek veroorzaakt.²⁰³

Op aarde manifesteerde de tragiek zich op talrijke manieren, maar voor Mondriaan uitte ze zich bij uitstek in het landschap, het genre van waaruit hij zijn abstracte kunst zou ontwikkelen. In zijn voorkeur voor de verbeelding van de tragiek door middel van het landschap betuigde hij zich een ware erfgenaam van de Duitse romantiek, waarin het landschap het voertuig was van de melancholische, contemplatieve en metafysische gevoelens en opvattingen van een kunstenaar.

Hoe Mondriaans romantische opvatting van het landschap zich ontwikkelde tot een theosofische verbeelding van de kosmische tragiek kan worden gelezen uit de volgende citaten in de Trialoog: 'Z [Mondriaan] Volgt U de natuur [de zichtbare natuur], dan zult U de tragiek maar in zeer geringe mate in uw kunst kunnen opheffen. [...] De natuurlijke verschijning, vorm, natuurlijke kleur, natuurlijk rythme, zelfs in de meeste gevallen natuurlijke verhouding beelden nu eenmaal tragiek [stofgebondenheid]. [...] We moeten het natuurlijke niet voorbij zien, maar we moeten het, als het ware doorzien: we moeten dieper-, we moeten abstract, en vooral universeel zien [esoterisch zien: de natuurwetten als uitdrukking van het Ene]. [...] Dàn wordt de uiterlijkheid voor ons hetgeen ze inderdaad is: afspiegeling van de waarheid [het Ene]. - Daartoe is het noodig dat we vrij worden van de gehechtheid aan het uiterlijke: dān eerst komen we boven de tragiek [stofgebondenheid] uit. [...] Door dieper [esoterisch] zien wordt wel is waar, om zoo te zeggen, de cosmische tragiek [de Stofgebondenheid van Geest] niet opgeheven, maar als we de mensch als een orgaan van de natuur [de mens als stoffelijke gedaante is vanwege zijn subject (ziel) een *Vahāna* van het kosmische, de Natuur] beschouwen, is de verlichting der tragiek [stofgebondenheid] van elk individu op zich zelf en van allen te

²⁰³ Mondriaan TR 1918-1919, p. 124.

samen het begin van die opheffing.

Y Zoo voert de natuur door hare voortdurende wisselende aspecten [*Mâya*] ons toch ten slotte tot het dieper zien?

Z Ja, de natuur, het meest uiterlijke [*Mâya*], brengt ons tot bewustheid van ons zijn, tot het meest innerlijke [Natuur]. [...] [Maar] als we de natuur natuurlijk-visueel [exoterisch] zien [als *Mâya*], is er geen ontkomen aan de tragiek-ziening. Daarom is een diepere ziening noodzaak. Aan de tragiek-aandoening is dan ook alleen te ontkomen door hem die geleerd heeft, juist door de ontwikkeling van het zuiver beeldend zien, het individueele universeel te verwerken. [...] Men moet daarin geoefend zijn, dit is zeker, òf men moet kunstenaar [ziener, ingewijde] zijn. Deze kan, althans in momenten, geheel in de schoonheid opgaan. Evenwel is voor hem en voor elkeen die beeldend ziet, tòch reden tot weemoed, maar deze is van anderen aard. 't Is de weemoed om de tragiek die zich beeldt om de tragiek van hetgeen buiten ons is [de onvermijdelijke, oorzakelijke dualiteit van *Swabhâwat*, bestaande uit Stof en Geest], niet om de tragiek van onze onmacht tegenover het schoone, welke onze eigene individualiteit bewerkt [zoals in de gevoelsromantiek]. [...] We staan als "mensch", d.i. natuur [stof; objectieve] en niet-natuur [ziel; subjectieve] tegenover de natuur [Natuur]. We zijn niet meer natuurlijk [levend volgens de wetten van de Natuur] genoeg om geheel één te zijn met de natuur [natuur], en we zijn nog niet geestelijk genoeg om er geheel vrij tegenover te staan.²⁰⁴

Voor Mondriaan was de ontworsteling aan de tragische stofgebondenheid een voorwaarde om tot Nieuwe Beelding, de kunst van de plastische essentie ofwel het neoplasticisme, te komen. Hij was het dan ook niet eens met de denker, die Y eens had verteld dat de kunst de natuurlijke verschijningsvorm maar moest verinnerlijken - te denken valt aan het opladen van kunst met metafysische gevoelens (een aspect van magie), zoals dat in de Romantiek gebeurde, of de toepassing van abstracte symbolen - zolang men zelf nog niet genoeg 'innerlijk' was. Mondriaan vroeg of deze denker daarmee niet-natuurlijke schilderkunst bepleitte, maar volgens Y bedoelde hij juist het tegendeel: hij geloofde in een heropleving van het realisme. Mondriaan vond dat onlogisch: 'Dacht hij dan, dat de mensch,

²⁰⁴ Mondriaan TR 1918-1919, pp. 98-99.

eenmaal zoo verinnerlijkt [zuiver gericht op het spirituele], nog mensch, d.i. tweeheid van natuur [stof] en geest, genoeg zou zijn om natuurlijke [realistische; symbolistische] kunst te kunnen begeeren of scheppen?'²⁰⁵

Mondriaan zocht naar een oplossing voor het dilemma van de stofgebondenheid van de schilder, die immers verf en doek nodig had om ontastbare levenswaarheden uit te drukken. Het scheppen van afstand tot de zichtbare werkelijkheid door de figuratie los te laten, loste in elk geval één vorm van tragiek op. De kunstenaar van de Nieuwe Beelding kon weliswaar de kosmische tragiek niet helemaal oplossen, maar een alchemistisch-magisch gebruik van stoffelijke middelen, die geen band met de realiteit hadden behalve dan dat zij zelf uit stof bestonden, zou in de kunst het kosmisch *Swabhâwat* het dichtst kunnen benaderen.

In het slot van zijn artikel 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' legde Mondriaan omstandig uit dat ook in het neoplasticisme de volledige synthese van Stof en Geest niet haalbaar was, doordat schilderkunst per definitie een aan stof (de materialen en de beeldmiddelen) gebonden métier was. Mondriaan betoogde dat zelfs alle kunst uit vroegere perioden per definitie vrouwelijk was, omdat ze niet anders deed dan de zichtbare natuur weergeven.

Maar toch kon ook de nieuwe kunst niet zonder het vrouwelijke: 'Consequent genomen is het vrouwelijk element eenerzijds alle kunst vijandig, anderzijds is het niet alleen de realiseering der kunstidee [Geest], maar gaat het ook juist naar kunst uit (omdat uiterlijkheid [Stof] uitgaat naar innerlijkheid [Geest]). Zoo zal juist het vrouwelijk element kunst opbouwen, en zal juist door de inwerking van het vrouwelijk element abstracte kunst ontstaan, daar deze het zuiverst het mannelijke tot uitdrukking brengt.'²⁰⁶ De 'zuivering' van het vrouwelijke maakt in het neoplasticisme weliswaar de weg vrij voor de werking van het mannelijke, maar het blijft een vertroebelende werking uitoefenen.

²⁰⁵ Mondriaan TR 1918-1919, pp. 121-122.

²⁰⁶ Mondriaan NB 1917-1918, p. 144.

Het mannelijke: Purusha (Geest) en de invloed ervan op de beeldelementen

De werking van Stof (*Prakriti*), de vrouwelijke oerkracht van het Ene, wordt bepaald door haar mannelijk tegendeel, de wortel van elk individueel bewustzijn: Geest of Kosmische Ideatie (*Purusha*; vergelijk Spinoza's begrip Oneindig Denken en Hegels begrip Zijn). *Purusha* zet het scheppingsproces feitelijk in werking.²⁰⁷ Zijn abstracte uitdrukkingsvorm is tegengesteld aan die van Stof. Geest is, op kosmisch niveau, de veranderlijke pool van het Ene, in tegenstelling tot de onveranderlijke Stof. De basiskenmerken van Geest zijn actief en bepaald: beweging, richting, tijd en verbeeldingskracht. Zonder Geest zou er geen stoffelijke wereld bestaan, want Stof is op zich inert. Geest is er de oorzaak van dat de inerte Stof zich op aarde in *Mâya*, de veelheid van gedaanten, manifesteert. Geest is ook door zijn inherente dynamische eigenschappen de potentiële kracht van evolutie.

Geest komt in Mondriaans theorie vooral tot uitdrukking in de lijn, hoewel de lijn ook als een langwerpige vlak kan worden opgevat en dus in materiële, schildertechnische zin tot het vrouwelijke behoort. In Mondriaans theorie is de *richting* die de lijn neemt, de bepalende factor in de dominantie van het vrouwelijke of het mannelijke. Al in zijn schetsboeken van 1912-1915 komt dat duidelijk naar voren: 'vrouw. stof-element man. geest-element. vrouw. horizont.[ale] l.[ijn] man. vertik.[ale] -'.²⁰⁸ Mondriaan past dat vervolgens toe op de toenmalige thema's in zijn kunst, en verklaart dan: 'Als het mann.[elijk] beg.[insel] de vertik.[ale] lijn is, zal een man dit element in de steigende [sic] boomen van een woud herkennen; in de horizont.[ale] lijn van de zee ziet hij zijn aanvulling. De vrouw met de horizont.[ale] lijn als element herkent zich in de liggende lijnen van de zee en ziet zich gecompleteerd in de vert.[ikale] lijnen van het woud (die 't mann.[elijk] element voorstellen.) Dus is de indruk verschillend. Wordt in de kunst eender omdat de artist het sexhelooze [sic] is.'²⁰⁹

De positie van de lijn kreeg bij Mondriaan dus een specifieke esoterische betekenis: de rechte verticale lijn verbeeldt het mannelijke (Geest), de rechte horizontale lijn het vrouwelijke (Stof). In die opvatting verschilde Mondriaan niet bijzonder van andere

²⁰⁷ In 7.4.3 kom ik hier nog nader op terug.

²⁰⁸ Welsh / Joosten 1969, p. 16.

²⁰⁹ Idem, p. 22. Vgl. Blavatsky 1907-1911 II, p. 734.

esoterici. De ex-theosofische 'christosoof' Mathieu Schoenmaekers bijvoorbeeld - met wie Mondriaan in de Eerste Wereldoorlog regelmatig contact had, maar die hij niet als zijn esoterische bron beschouwde - onderscheidde in zijn boeken *Het nieuwe wereldbeeld* (1915) en *Beginnelsen der beeldende wiskunde* (1916) de straal, dat wil zeggen de verticale lijn als uitdrukking van het mannelijke, en de lijn, dat wil zeggen de horizontale lijn als uitdrukking van het vrouwelijke: 'De twee fundamenteele, voltooide tegendeelen, die onze aarde en al het aardsche "vorm geven" zijn: de horizontale krachtlijn der aardebaan om de zon, en het verticale diepst-ruimtelijke straalbeweeg, dat van het zonnemiddelpunt uitgaat.'²¹⁰

Een ander voorbeeld is de theosoof/vrijmetselaar J.M. Klinkhamer, die in deze context overigens Schoenmaekers noemt. Ook Klinkhamer onderscheidde de (verticale) straal van de (horizontale) lijn. De straal 'vertegenwoordigt het innerlijke, de inhoud, het geestelijke (dit is de *Werking*), de lijn vertegenwoordigt het uiterlijke, den vorm, het stoffelijke (dit is de *Uitwerking*). [...] Als wij dus in den straal het geestelijke zien, en in de lijn de stof, dan hebben wij nog steeds te bedenken, dat wij ons de stof als uiting, uitwerking, van den geest denken, in wezen geest.'²¹¹ Met dat laatste impliceert Klinkhamer correct dat een lijn – in de

²¹⁰ Schoenmaekers 1915, p. 102. In *Beginnelsen der beeldende wiskunde* (Schoenmaekers 1916) verhaspelt Schoenmaekers opnieuw de betekenissen van straal en lijn. Daarin stelt hij: "'De"volstreckte lijn [horizontaal] karakteriseert den volstrekten Tijd. [...] "De"volstreckte straal [verticaal] karakteriseert de volstreckte Ruimte' (pp. 73 en 75). Dit moet precies omgekeerd zijn, want ruimte is een vrouwelijk aspect, tijd een mannelijk. Ook Van Doesburg vatte in 1929 de gelijkstelling verkeerd op. In de *Neue Schweizer Rundschau* (p. 628, als geciteerd in Jaffé 1956, p. 58) stelde hij dat Mondriaan het mannelijke/verticale gelijkstelde aan ruimte, het statische en harmonie, en het vrouwelijke/horizontale aan tijd, dynamiek en melodie, maar uit Mondriaans eigen teksten blijkt dat hij het andersom bedoelde.

Schoenmaekers trachtte op 17 januari 1905 lid te worden van de Amsterdamse vrijmetselaarsloge Concordia Vincit Animos, maar werd geweigerd omdat men zijn socialistische sympathieën wantrouwde, zie Penning 1957 (p. 30), een artikel dat op de overeenkomsten tussen vrijmetselarij en de theorieën van Mondriaan en Schoenmaekers ingaat, waarbij overigens ook de schrijver tijd en ruimte precies verkeerd om typeert (p. 26). Op 30 april 1905 werd Schoenmaekers lid van de Theosofische Vereniging, maar bleef dat slechts een paar jaar. Hij maakte zich onmogelijk omdat hij - zo blijkt uit de jaarverslagen - handelde in strijd met de liberale theosofische gedachte dat iedereen zijn eigen invulling van de theosofie moest kunnen volgen. Op 15 mei 1922 werd hij tenslotte lid van de loge Cazotte van het Nederlands Verbond van de Gemengde Vrijmetselarij, die in 1904 in Nederland door Annie Besant was geïntroduceerd. Schoenmaekers was ook betrokken bij de Dageraad, zie zijn bijdrage 'Ziel en Stof' in Gedenboek 1906, pp. 271-273.

²¹¹ Klinkhamer 1924, pp. 26-27.

schilderkunst opgevat als een langwerpig vlak - toch overwegend mannelijk is, omdat ze bij gratie van de mannelijke scheppingkracht haar zichtbare vorm krijgt.

Het gaat in Mondriaans kunsttheorie intussen niet alleen om de richting van de lijn, maar ook om de verstrakking van de lijn - en daarmee van de contouren van het vlak. Mondriaans keuzen hierin moeten opnieuw worden gezien als zijn persoonlijke interpretatie van de basisgedachten van de theosofie. In zijn keuzen verschilt hij bijvoorbeeld hemelsbreed van een contemporaine en zielsverwante schilder als Wassily Kandinsky, die op basis van dezelfde theosofische theorie tot een tegengestelde beeldtaal kwam: waar Mondriaan koos voor rechte lijnen en rechtlijnig begrensde vlakken, koos Kandinsky voor grillige lijnen en overwegend open, amorse vlakken. Volgens Mondriaans ideeën zou dit een 'vrouwelijke', want niet 'vervolstreckte' vorm van kunst zijn. Dat Geest niet alleen in een rechte, maar ook in een kronkelende lijn kan worden uitgedrukt, blijkt overigens uit de concepten van Lauweriks en zijn kring.

In zijn opstel 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' betoogt Mondriaan hoe verstrakking het resultaat is van de werking van het mannelijk element, dat zich kenmerkt door 'verinnerlijking' en 'het tot bepaaldheid brengen': 'En het gezuiverde mannelijk element is het mannelijk element dat vrij is van den beheerschenden invloed der veruiterlijking, d.i. van het vrouwelijk element. [...] Verinnerlijking van het vrouwelijk element is hetgeen de Nieuwe Beelding in de verdieping der natuurlijke kleur en de vervolstrekking van vorm beeldend verzinnelijkt, het is dus de beheersching, de verstrakking van het grillige en tot bepaaldheidstelling van het zwevende, vage.'²¹²

In de Dialoog en de Trialoog beschrijft Mondriaan op diverse plaatsen hoe hij er toe was gekomen om de rechte lijn als een beeldelement op te vatten waarin Geest heerst over Stof. Op een in essentie symbolistische manier is Mondriaan in zijn artistieke evolutie de lijn, afgeleid uit de contour van natuurlijke verschijnselen, steeds meer als zelfstandig beeldelement gaan gebruiken. Het volgende citaat uit de Dialoog illustreert Mondriaans proces in de richting van de rechte lijn. Ook refereert Mondriaan terloops aan de magische component van dat proces en de reflectie daarop die tot een dieper esoterisch inzicht leidde:

²¹² Mondriaan NB 1917-1918, p. 141

'B [Mondriaan] Door vergelijken zult u zien [...] dat de lijn een beeldend vermogen heeft, en dat de meest gespannen lijn het zuiverst het onveranderlijke [het Ene], het sterke, het groote beeldt.

A Ik begrijp echter niet waarom U zooveel voor het rechte voelt en dat U tot geheele uitsluiting van het gebogene kwam.

B De zucht om het groote te beelden, voerde [bij mij] tot het zoeken naar de grootste spanning: die van het rechte, er kòn geen plaats blijven voor het gebogene.

A Is U plotseling tot dit inzicht gekomen?

B Neen, zeer geleidelijk. Eerst abstraheerde ik in de beelding het grillige, daarna het vrij gebogene, ten slotte het mathematisch gebogene.

A Zoo kwam U dan ook wellicht door dit abstraheeren tot uitsluiting van het natuurlijke, van de voorstelling en het onderwerp?

B Zeer terecht: àl arbeidende [als magiër]. De theorieën welke ik U zooeven betreffende deze uitsluiting verkondigde, kwamen eerst daarna in mij op [bij reflectie op mijn werk].²¹³

In de Dialoog plaatst Mondriaan zichzelf nadrukkelijk, net zoals de symbolisten hadden gedaan, in de traditie van de grote meesters uit het verleden, bij wie 'verinnerlijking' met verstrakking van de lijn was samengevallen:

'Z [Mondriaan] Laten we eerst zien, wat de [verinnerlijkte] schilderkunst [van de Byzantijnen en Chinezen] met deze [de contour] deed. Beeldde zij die naar gewoon visueele ziening?

X [de leek] Neen, alle groote meesters hebben hare gespannenheid naar voren gebracht.

Z Die van de gewoon visueele ziening overdreven...²¹⁴

Ten slotte komt de rechte lijn als de mannelijke component van een schilderij, namelijk als overwegend een uitdrukking van spirituele verdieping en van richting, te staan tegenover het geschilderd vlak als de vrouwelijke component, namelijk als een aspect van materie en ruimte. Afhankelijk van hoe deze lijn op het doek wordt gezet, wordt daarmee het vrouwelijke of het mannelijke benadrukt. Ook de kleur en de wijze van schilderen

²¹³ Mondriaan DI 1918-1919, p. 39.

²¹⁴ Mondriaan TR 1918-1919, p. 98.

dienen dit doel. Wat het eerste betreft had Mondriaan zich al vroeg uitgesproken voor de zwarte lijn. In zijn schetsboeken uit 1912-1915 staat de opmerking te lezen: 'In het algemeen moeten lijnen veel zwarter gemaakt worden in beeld.[ende] K.[unst] dan men ze gewoon in de natuur ziet -, om de kracht die v.[an] d.[e] natuur uitgaat, te beelden.'²¹⁵ Tegen het einde van zijn leven laat Mondriaan dit idee los en krijgen de lijnen zelf kleur. Hij varieert ook in de wijze waarop hij lijnen schildert, vooral in zijn latere jaren. Lijnen kunnen gladder en glanzender zijn, waarmee de suggestie van onstoffelijkheid wordt opgeroepen.

'Verhouding van stand' (Swabhâwat). Harmonie tussen vlak, lijn en kleur

In het vers over het Kosmisch Web uit de 'Stanza's van Dzyan' ligt ook een ander essentieel aspect van Mondriaans kunsttheorie besloten: de verhouding tussen het mannelijke en het vrouwelijke. In het vers komen de eigenschappen en de manifestatiewijze van de mannelijke en vrouwelijke oerkracht aan de orde, hun onderlinge verhouding evenals die tot het Ene, en de onderlinge samenhang van alle verschijnselen als gevolg van het samenspel tussen Geest, het mannelijke, en Stof, het vrouwelijke. Door de associatie met Stof is de vrouwelijke oerkracht in wezen ondergeschikt aan Geest, of de mannelijke oerkracht, die in de theosofie op een hoger niveau staat.²¹⁶ Als het erop aankwam, stelde Mondriaan inderdaad conform de theosofische leer het mannelijke in spirituele waarde boven het vrouwelijke.

In de receptie van zijn werk wordt die hogere positie van 'de man' ten opzichte van 'de vrouw' soms seksistisch genoemd en als verklaring aangevoerd voor Mondriaans diepgewortelde 'vrouwenangst'. Daarvoor zijn psychoanalytische verklaringen gegeven, maar ook verklaringen die uitgaan van zijn streven naar onthechting. Ook zijn anekdotes bekend die aangeven dat Mondriaan op seksueel gebied niet bijzonder actief was.²¹⁷

²¹⁵ Welsh / Joosten 1969. p. 23.

²¹⁶ Dit zou men als een 'inconsistentie' van de theosofische leer kunnen zien, daar feitelijk het mannelijke aspect van het Ene zelf weer voortkomt uit een bron die als vrouwelijk wordt gezien. De begrippen 'hogere' en 'lager' zijn echter het gevolg van de beperkingen van de taal. Ze geven dus niet de juiste kosmische verhoudingen aan.

²¹⁷ Een psychoanalytische verklaring: Van den Berg 1986. Over Mondriaans vroege neigingen tot abstinentie van sex: Bax / Niemeyer / Snel 1994. Over de anekdote:

Het kan echter niet genoeg worden benadrukt dat wanneer Mondriaan over het mannelijke of het vrouwelijke *in de kunst* theoretiseert, hij de werking van oerkrachten bedoelt, die door hem op een esoterische manier worden gebrepen en niet op exoterische manier, als geslachtelijke verschillen tussen man en vrouw. In het slotdeel van het opstel 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', getiteld 'Natuur en Geest als vrouwelijk en mannelijk element', beschrijft Mondriaan dat het hem in zijn kunst om het evenwicht gaat tussen *verdiept* vrouwelijk en mannelijk, dat kan worden bereikt door de 'verinnerlijking van het individuele en door het tot bepaaldheid stellen van het universele, d.i. door verdieping van het natuurlijke (vrouwelijke) en door het naar voren brengen van het geestelijke (mannelijke).' In een noot bij de tekst stelt Mondriaan: 'Het is echter van belang in te zien dat de meest volkomen evenwichtigheid van het vrouwelijke en mannelijke veronderstelt: gelijkwaardig verdiepte vrouwelijkheid en mannelijkheid; verdiepte, want min of meer uiterlijke vrouwelijkheid en min of meer uiterlijke mannelijkheid is een tweehed van uiterlijkheid en kan dus de ware eenheid niet vormen. Dit zien we in de onbevredigende toestand van den, betrekkelijk fysieken hermaphrodiet. De fysieke hermaphrodiet is een eenheid van een schijnbare tweehed, waar de geestelijke hermaphrodiet (het ideaal der Oude Wijzen) een eenheid van een werkelijke tweehed is.'²¹⁸ Ook in zijn boek *Le Néo-Plasticisme* (1921) schreef Mondriaan: 'Het vrouwelijke en het materiële beheersen het leven en de maatschappij en staan het geestelijke als mannelijk element in de weg. Dat in een manifest van de Futuristen de haat tegen de *vrouw* (het vrouwelijke) werd geproclameerd, is volkomen terecht. Het is de *Vrouw* in de *Man* die de directe oorzaak is van het tragische in de kunst.'²¹⁹ Zijn toevoeging tussen haakjes en zijn gebruik van hoofdletters wijzen op een theosofische interpretatie. Opnieuw is Mondriaans streven naar een evenwichtige verbeelding van het mannelijke en het vrouwelijke al terug te vinden in zijn eerste theosofische notities in de schetsboeken: 'Heeft de moderne wetensch.[ap] de leer, der Theo.[sophie]

Blotkamp 1992, p. 76.

²¹⁸ Mondriaan NB 1917-1918, pp. 141-146. Hetzelfde geldt voor speculaties in symbolistische kringen over androgynie (zie bijvoorbeeld Los Angeles 1986, pp. 358-359). Ze waren slechts op exoterisch niveau een rechtvaardiging van de homosexualiteit van diverse kunstenaars. Zie voor het kosmisch ontstaansproces van de androgynie mens (door Mondriaan de hermafrodiet genoemd) Baborka 1964, pp. 287-289.

²¹⁹ Mondriaan 1920, pp. 3-4.

bevestigd dat stof en kracht (geest) een zijn, zoo is er geen reden om deze te scheiden. Waar stof en geest 't leven vormen, moet met beiden gerekend worden, *niet* met *een* van twee.²²⁰

Met gerijpt theosofisch inzicht interpreteerde Mondriaan - weliswaar terugkijkend - in de Trialoog de periode van zijn avondlandschappen (1906-1908) als een periode van serieus schilderkunstig onderzoek naar 'verhouding van stand'. Nu is dat laatste feitelijk niets nieuws, want elke schilder krijgt te maken met 'verhouding van stand', ofwel compositieleer. De weergave van iets op een doek, dat wil zeggen de tweedimensionale verbeelding van een driedimensionaal gegeven, wordt traditioneel in de schilderkunst afhankelijk gesteld van bijvoorbeeld wetten van perspectief, onderlinge verhoudingen van objecten en de indeling van het beeldvlak.

In het volgende fragment uit de Trialoog roept persoon X, de naturalistische schilder, bijna vertwijfeld uit wat Mondriaan met verhouding van stand bedoelt. Mondriaans antwoord is interessant, omdat het inzicht geeft in hoe hij terugblikkend het werk uit zijn naturalistische tijd compositorisch leest:

'Z [Mondriaan] Wij beelden door tegenstelling van kleur en lijn en deze tegenstelling is verhouding [*Swabhâwat*; de verhouding Stof/Geest].

X [de naturalistische schilder] Maar in de schilderkunst moet de verhouding toch door het natuurlijke [de natuur als onderwerp] in beelding treden?

Z Integendeel: hoe meer het natuurlijke geabstraheerd wordt, hoe meer de [kosmische] verhouding uitkomt. De nieuwe schilderkunst deed dit zien, en kwam ten slotte tot beelding van enkel verhouding.

X De natuur doet mij vanzelf verhouding tot uitdrukking brengen, maar voor verbeelding van enkel verhouding voel ik niet veel. Om b.v. bij dit landschap te blijven: ik zie de verhouding van de lichtende maan, lucht en land; ook zie ik dat de plaats der maan in het landschap een verhoudingskwestie is. Maar ik zie niet in waarom ik ter wille van deze verhoudingen alles zou abstraheren; het natuurlijke maakt de verhoudingen juist levend voor me!

Z Dat is een kwestie van opvatting: voor mij is de verhouding juist meer levend [als uitdrukking van het Leven, het Ene] wanneer ze

²²⁰ Welsh / Joosten 1969, p. 66

nièt in het natuurlijke [*Mâya*] gehuld is en optreedt in het vlakke [Stof] en rechte [Geest]. [...] In dit landschap is voor de gewoon visuele ziening verhouding van stand niet in bepaaldheid te zien [*Swabhâwat* wordt versluierd door *Mâya*].

Y [de leek op het gebied van de schilderkunst met een beperkt inzicht in het esoterische] Wat bedoelt u met verhouding van stand?

Z De verhouding, niet van de afmeting der lijnen en vlakken, maar van den stand van deze ten opzichte van elkander. De meest volkomen van deze verhouding is de rechthoekige: zij drukt de verhouding van twee uitersten uit.

In dit landschap beeldt het - ten opzichte van ons - horizontale zich eigenlijk alleen in bepaaldheid in de horizontale lijn van den gezichtseinder. Eén stand is dus in bepaaldheid gebeeld: hare tegenstand echter, de vertikale, noch eenige andere stand beeldt zich in dit landschap exact, dus als lijn. Toch is de tegenstand uitgedrukt en wel door de lucht: de hoogtestand [het verticale, mannelijke] beeldt zich als vlak [het vrouwelijke]. De lucht vertoont zich als een onbepaald vlak [Ruimte], maar daarop beeldt de maan zich als een punt, dus exact [als mannelijk: Bepaaldheid]. Het vlak is ook bepaald van uit dit punt tot de horizon: deze bepaaldheid is een vertikale [mannelijke] lijn. Hoewel zij in de natuur niet verschijnt, is zij dit inderdaad: trekken we haar dus, dan is de tegenstand van het horizontale [vrouwelijke] in bepaaldheid [mannelijk] gebeeld. Zoo zien we dat de verhouding van stand, hoewel niet exact, zich toch beeldend manifesteert in de natuur. En de evenwichtige verhouding van stand - de rechthoekige tegenoverstelling van lijnen en vlakken - is het, welke rust [het vrouwelijk aspect van *Swabhâwat*] tot beeldende uitdrukking brengt.

Y Inderdaad, de rechthoekige stand is onveranderlijk, en moet dus rust beelden.

Z De rust in dit landschap is dan ook zoo groot omdat het horizontale en vertikale er beeldend in optreden: verhouding van stand verschijnt, hoewel niet zuiver evenwichtig, in natuurlijke harmonie. Het lichtende van de lucht prononceert het vertikale [Geest]: de gemaskeerde horizon het horizontale [Stof].²²¹

Maar wat in de zichtbare natuur als verhouding vanzelfsprekend

²²¹ Mondriaan TR 1918-1919, pp. 86-87.

aanwezig is, hoeft dat niet in een schilderij te zijn, want voor een schilderij gelden andere verhoudingswetten. Dat waren volgens Mondriaan niet alleen onzichtbare, compositorische wetten, maar ook onzichtbare natuurwetten. Bij voorkeur liet hij die twee samenvallen. *Swabhâwat*, de oerverhouding Stof-Geest, was volgens Mondriaan weliswaar in zijn naturalistische schilderijen versluierd aanwezig, als het onzichtbare netwerk van compositielijnen en in de natuurlijke, landschappelijke gegevens, maar zijn abstracte werk was het resultaat van zijn bewuste streven om de kosmische Natuur weer te geven als een energetisch web van scheppingskrachten die elkaar in evenwicht houden. Het rechthoekige vlak, de verdiepte kleur en de rechte lijn waren in zijn optiek de verabsoluteerde schilderkunstige middelen om aan dat kosmisch web uitdrukking te geven.

Mondriaan bleef de rest van zijn leven worstelen en experimenteren met het 'tragische' dualisme van *Swabhâwat*. Nog in zijn laatste werken, *Broadway Boogie Woogie* en (het onvoltooid gebleven) *Victory Boogie Woogie* uit de jaren 1942-1944, nam hij de in theosofische zin logische, maar in artistieke zin revolutionaire stap om de lijnen, die de algehele compositie bepalen, op te delen in vlakjes (afb.). Lijnen verschijnen in de schilderijen feitelijk als een aaneenschakeling van gekleurde vlakjes van verschillende afmetingen. Omgekeerd vormen tussen de 'lijnen' door geschilderde vlakken door hun aaneenschakeling zelf ook weer lijnen.

De theosofische idee van *Swabhâwat* wordt in deze laatste werken dus op een geheel nieuwe manier verbeeld, zelfs op een meer esoterische manier dan voorheen, omdat Mondriaan tot die tijd lijn en vlak toch als gescheiden, zelfstandige 'oerkrachten' in het schilderij had behandeld. Hiermee was hij in zijn optiek de essentie van schilderkunst weer iets dichterbij genaderd, zoals hij in 1943 in een brief aan de kunstcriticus en -historicus James Sweeney liet weten: 'Nu pas ('43) word ik me er van bewust dat mijn werk in zwart, wit en kleine kleurvlakken alleen maar "tekenen" in olieverf is geweest. Bij het tekenen zijn de lijnen de voornaamste uitdrukkingsmiddelen [...]. In de schilderkunst echter worden de lijnen geabsorbeerd door kleurvlakken; de begrenzingen van de vlakken vertonen zich als lijnen en behouden hun grote [esoterische] waarde [de synthese van vlak en lijn als uitdrukking van *Swabhâwat*].'²²²

²²² Als geciteerd en vertaald in Blotkamp 1994, p. 237.

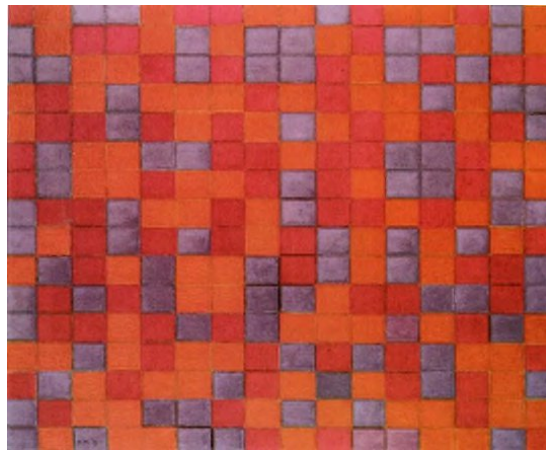
Fohat (Kosmische Energie): ritme, trilling en kleur; kunst als Vahâna

Wat in Mondriaans laatste werken, meer nog dan de synthese van vlak en lijn, het meest pregnant tot uitdrukking komt, is de compositorische ritmiek van de beeldmiddelen, waardoor beweging wordt gesuggereerd. Ritmiek was voor Mondriaan altijd al een belangrijk beeldelement, maar zij nam nu de betekenis aan van een inherente eigenschap van het Leven (*Swabhâwat*), dat zoals gezegd altijd in beweging is.

Mondriaans zoektocht naar de uitdrukking van kosmische beweging wordt beschreven in onder meer het derde toneel van de Trialoog, dat hij het opschrift 'Nacht - de sterren staan nu aan een helderen hemel boven een wijde zandvlakte' meegaf. Hij bespreekt het begrip ritmiek aan de hand van zijn dambordcomposities uit 1919.²²³ Mondriaan had die composities gemaakt omdat hij vond dat 'de oerverhouding in veelheid [gebeeld moest worden] om ons levende werkelijkheid te doen zijn. [...] De veelheid doet ook het rythme ontstaan. Dit is als het ware de beeldende [schilderkunstige] uitdrukking van leven voor ons mensen en vereenigt het bijzondere tot één [voert *Mâya* terug tot het Ene] [...]. De veelheid van het bizondere vormt echter een natuurlijk rythme dat het grillige der dingen [*Mâya*] eenigszins opheft, terwijl de veelheid der oerverhouding [de in het schilderij elkaar kruisende horizontale en verticale lijnen] een meer verinnerlijkt [kosmisch] rythme vormt, dat juist het volstrekke der oerverhouding weder opheft [beantwoordt aan de inherente dynamiek van de wet van de eenheid van tegendelen]. In dit verschil komt de scheiding tusschen oude en nieuwe beelding sterk uit: de natuurlijke schilderkunst had tot taak het rythme te prononceeren in de beelding [in de verschillende gedaanten van de natuur; *Mâya*], terwijl de nieuwe kunst juist het natuurlijk rythme zooveel mogelijk dient op te heffen [*Mâya* te vervangen door kosmisch ritme]. In de Nieuwe Beelding blijft het rythme, hoe verinnerlijkt [abstract; kosmisch] ook, evenwel steeds bestaan en is zelfs nog wisselend door de ongelijkheid van de maatverhoudingen waarin de verhouding van stand, de oerverhouding [*Swabhâwat*], gebeeld wordt.'²²⁴

²²³ Idem, pp. 124-127.

²²⁴ Mondriaan TR 1918-1919, p. 111.



In de frase het 'verinnerlijkt rythme, dat juist het volstreckte der oeverhouding weder opheft', en in de laatste zin verwijst Mondrian naar een nog niet genoemde kosmische oerkracht. De eenheid van tegendelen Geest en Stof, *Swabhâwat*, heeft namelijk nog een derde component, zonder welke het ontstaan van het heelal in het geheel niet mogelijk is. Die derde oerkracht draagt in Blavatsky's theosofie de Sanskrietnaam *Fohat*. *Swabhâwat* en *Fohat* vormen dus tesamen een kosmische drie-eenheid. *Fohat* zorgt ervoor dat Stof en Geest niet oerkrachten-in-potentie blijven, maar dat ze zich daadwerkelijk gaan manifesteren, zoals blijkt uit het vervolg van de Stanza van Dzyan over *Swabhâwat* als het kosmisch web:

DAN ZENDT SWABHÂWAT FOHAT OM DE ATOMEN TE HARDEN. ELK IS EEN DEEL VAN HET WEB. DEN "ZELFBESTAANDEN HEER" [HET ENE] ALS EEN SPIEGEL WEERKAATSEND, WORDT ELK OP ZIJN BEURT EENE WERELD.²²⁵
(Stanza III)

Fohat zorgt er ook voor dat de tragische strijd tussen Stof en Geest, die hij activeert, telkens een nieuw kosmisch evenwicht bereikt en daardoor weer nieuwe vormen doet ontstaan. Stof en Geest krijgen dus niet alleen door *Fohat* een meer concrete gedaante, maar zonder de door *Fohat* veroorzaakte dynamiek tussen de actieve oerkrachten Stof en Geest zou de schepping in haar veelheid van gedaanten niet eens bestaan. Blavatsky licht de belangrijke functie van *Fohat* als volgt toe: '[*Fohat*] is eenvoudig die potentieele scheppende Kracht, ten

²²⁵ Blavatsky 1907-1911 I, p. 137.

gevolge van welker werking het noumenon van alle toekomstige verschijnselen zich, om zoo te zeggen, verdeelt. [...] Wanneer de "Goddelijke Zoon" te voorschijn treedt, dan wordt *Fohat* de voortstuwende kracht, de actieve kracht, die veroorzaakt dat Een wordt Twee [*Swabhâwat*] en Drie [*Swabhâwat* + *Fohat*] - op het cosmische gebied van openbaring. Het drievoudige Ene versplijst zich in de Vele, en dan wordt *Fohat* omgezet in die kracht, welke de elementale atomen samenbrengt en zich doet bijeenvoegen en verbinden. [...] *Fohat* is dan de verpersoonlijkte electrische levenskracht [...] zowel op de ongeziene als de geopenbaarde gebieden, welker werking [...] gelijk op een levende kracht door den Wil geschapen, in zoodanige verschijnselen, waarbij het schijnbaar subjectieve inwerkt op het schijnbaar objectieve en dat tot handeling aandrijft.²²⁶

De werking van *Fohat* kan op vele manieren worden getypeerd, zoals ook nog in hoofdstuk 7 duidelijk zal worden. In Mondriaans kunst(theorie) drukt *Fohats* werking zich bijvoorbeeld uit in het begrip Uitbreiding, het samengaan van het kosmisch-mannelijke aspect Richting/Beweging en het kosmisch-vrouwelijke aspect Ruimte. Mondriaan verklaarde de betekenis van Uitbreiding in *De Stijl* in 1918: 'Doordat de kleur zuiver, vlak en afgesloten optreedt, komt de nieuwe beelding tot direkte beelding van uitbreiding, d.i. tot direktebeelding van dät, wat de oorzaak van ruimteverschijning is [Ruimte]. Uitbreiding - een veruiterlijking van de actieve oerkracht [*Fohat*] - doet door groei, aanhechting, bouw, enz. het lichamelijke, vorm ontstaan. [...] Dat fundamenteele moet klaar en rechtstreeks gebeeld worden, wanneer het bewust als het fundamenteele erkend wordt.'²²⁷

Fohat bepaalt dus in hoge mate de manier waarop een compositie haar structuur krijgt. Compositorisch is de kracht bijvoorbeeld terug te vinden in de manier waarop Mondriaan lijnen en vlakken kort voor de rand van het doek liet ophouden en dan weer net over de rand doorschilderde. Visueel geeft het doek daarmee de indruk van een uitsnede van het 'kosmisch web', of van een rand. Vanwege zijn actieve kracht wordt *Fohat* eerder als mannelijk gezien dan als vrouwelijk. Dat bracht Mondriaan ertoe om Uitbreiding te stellen tegenover - en ook boven - Begrenzing, die een aspect van het vrouwelijke is. In de volgende passage geeft hij

²²⁶ Idem, pp. 162-164.

²²⁷ Mondriaan NB 1917-1918, p. 42.

aan dat deze tegenstelling ook weer tragiek in zich heeft: 'In verdiepte schoonheid nu zijn beide [Uitbreiding en Begrenzing] gelijkwaardig elkander tegenovergesteld en zoo wordt het afzonderlijke van èn vreugde [Mondriaan associeert deze goedstoestand met Uitbreiding] èn smart [Begrenzing] opgeheven: rust ontstaat. Daar de schoonheid van haren domineerende tragiek bevrijd is, ontvangt men door verdiepte schoonheid de ontroering der vrijheid die vreugde is. [...] Vorm houdt door zijn begrenzing de uitbreiding tegen: dit is de tragiek. Zou nu de begrenzing opgeheven worden, zoo zou de tragiek verdwijnen, maar daarmee ook alle voor ons reële verschijning. In beelding kan de begrenzing dus niet geheel opgeheven worden, maar wel haren domineerende macht.'²²⁸

Daarna gaat Mondriaan over tot de praktische uitwerking van deze nieuwe twee-eenheid in het rechte en het vlakke: 'In vorm beeldt de uitbreiding zich meestal vaag tegenover het bepaalde van begrenzing. Vandaar dat de laatste domineert: Uitbreiding, de beeldende manifestatie der levenskracht, moet van het vage tot het bepaalde gebracht worden, om beeldend te kunnen werken, om de verinnerlijkte begrenzing gelijkwaardig te kunnen tegenstaan. [...] En ik zeide u reeds dat dit beelding in het rechte en vlakke inhoudt: uitbreiding en begrenzing worden door het rechte alleen gelijkwaardig gebeeld. Deze twee uitersten treden beeldend op door het uiterste verschil in stand: door den rechthoekigen.'²²⁹ Uitbreiding uit zich in het compositie-element *ritme*. Hoe theosofisch Mondriaans opvatting over ritme ook nog na de Trialoog was, blijkt uit een fragment uit een brief aan vermoedelijk de schrijfster Til Brugman uit de vroege jaren dertig. De geometrische figuren die hij daarin ter verduidelijking van zijn opvatting over ritme in het schilderij gebruikte, komen exact overeen met een passage in het eerste deel van Blavatsky's *De geheime leer, Cosmogonese*, waarin zij cosmogonese - het doen ontstaan van een nieuwe wereld - uitlegt aan de hand van de punt (het symbool van de kosmische bron), de cirkel (symbool van het Ene), de horizontale en verticale lijn die de cirkel in tweeën delen (respectievelijk als symbolen van Stof en Geest), en de kruising van die twee lijnen in een cirkel (het symbool van de eenheid van Stof en Geest).²³⁰

²²⁸ Mondriaan TR 1919-1920, p. 74.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Blavatsky 1907-1911 I, pp. 40-41; zie ook II, p. 734.

Mondriaan vertaalde in zijn brief die symbolen van cosmogenese als volgt naar zijn neoplasticisme: 'Die "opposition contraire de la ligne droite" [verhouding van stand] is de rechthoekige stand van twee lijnen: $\perp$ of zo $\perp$. Het is het groot schema van alle vorm, bijv. [kruis in cirkel] [het symbool van eenheid]. Dus de eenvoudigste vorm; maar terwijl de vorm 0 gebonden is, is deze tweeheid van stand "open". Het rythme, door de veelheid van deze lijnen gevormd, is dus ook open en vrij. En terwijl de gesloten vorm individueel is, is dit rythme universeel door de onveranderlijke rechthoekige stand. - Onder rythme versta ik het leven, dat uitgebeeld wordt door de verhouding der lijnen. Een ■ is geen rythme, maar wordt door een compositie rythme [dus door toepassing van de wet van uitbreiding = *Fohat*]. De ■ is wel een schijnbaar gesloten vorm, maar in veelheid lopen de lijnen steeds evenwijdig (in twee richtingen). Dat geeft al een verschil met de 0, die in veelheid zich altoos afsluit. En dan, ook in veelheid, de tweeheid ($\perp$ of $\perp$) van stand blijft en is dus ook in 't rythme. In dat rythme is dus ook de rust van de rechte hoek [*Fohat* zorgt voor het evenwicht van *Swabhâwat*] (ja, dit komt overeen met de rust van het ademen) [een verwijzing naar Hatha Yoga?]. In het ronde (golvende) rythme niet.²³¹

De werking van *Fohat* leidt in Mondriaans theorie dus tot ritme in de compositie en vervolgens tot harmonie, want *Fohat* zorgt voor het bereiken van een evenwicht tussen Stof en Geest (*Swabhâwat*). Daarmee is niet gezegd dat de beeldmiddelen kwantitatief (bijvoorbeeld dezelfde grootte van vlakken) in gelijke mate aan het evenwicht bijdragen. Het evenwicht kan ook bestaan uit een kwalitatieve verhouding (picturale kracht als gevolg van kleurwaarden). Uit de ritmische werking van *Fohat* volgen dan ook twee belangrijke elementen in Mondriaans kunsttheorie: *asymmetrie* en *destructie* als vormgevende principes.

In de Trialoog verantwoordt Mondriaan zijn keuze voor asymmetrie, waardoor het kwalitatieve evenwicht tussen de beeldmiddelen verandert: 'Gelijkwaardigheid is geen gelijkheid of gelijksoortigheid; evenmin als het quantitative gelijkheid inhoudt. Dit laatste zou wellicht, in het leven, tot werkloosheid, in de beelding tot eentonigheid leiden. In de Nieuwe Beelding hebben we dan ook een gelijkwaardigheid van het een en het ander: een onderscheiden tweeheid dus. Het rythme [de werking/verbeelding van

²³¹ Blotkamp 1995, p. 46.

Fohat] is het eene en de onveranderlijke verhouding [*Swabhâwat*] is het andere, veranderlijke verhouding van afmeting [de invloed van *Fohat* op vlak en lijn] is het eene en onveranderlijke verhouding van stand [*Swabhâwat*] is het andere. En in het beeldingsmiddel is de kleur [de werking van *Fohat* op Stof, het vrouwelijke] het eene en de verschijning in het vlakke en het rechthoekige [*Swabhâwat*] het andere. In stand is het horizontale [vrouwelijke] het eene en het verticale [mannelijke] het andere, enz. Juist omdat deze tweeheid zo onderscheiden is kost het den abstract-realistischen schilder zulk een inspanning het evenwicht tusschen beide uitersten te vinden. Als hij erin slaagt het eene te beelden, ziet men dat het ten koste van het andere is, en als het hem gelukt het andere tot zuivere uitdrukking te brengen, lijdt het eene eronder. Maar al arbeidende komt hij ten slotte tot een betrekkelijk bevredigende oplossing.²³²

Het esoterische begrip 'destructie' ligt ten grondslag aan ritme en asymetrie. Zodra *Fohat* in werking treedt, wordt het sluimerende universele evenwicht van *Swabhâwat* verstoord en de eenheid verbroken. Dan vindt reconstructie plaats: een nieuwe eenheid wordt weer opgebouwd (cosmogenese). Destructie en reconstructie zijn kosmische wetten die nog afzonderlijk zullen worden behandeld, omdat ze een wezenlijk onderdeel zijn van Mondriaans kunsttheorie.

Nog een resultaat van de werking van *Fohat* is trilling. De theosoof Carel van der Zeyde, die zoals gezegd in 1894 als eerste in Nederland theosofische gedachten expliciet met de kunst verbond, sprak al over trilling als de basis van alle leven. Die onzichtbare beweging is terug te vinden in atomen, boombladeren, gedachten en ook in kunst, die 'in toon en kleur, in vorm en rythmus onze idealen vertolkt'. Ware kunst zou meehelpen om 'de snaren van ons gemoed voor fijner trillingen te stemmen, geeft ons het gevoel en besef van hooger harmonie, van onze verwantschap met het goddelijke'.²³³ Trilling, zo betoogde Van der Zeyde, uit zich onder meer in kleur en in ritme. Terwijl in Mondriaans kunst het ritmisch aspect van *Fohat* zich uit in de asymmetrische herhaling van compositie-elementen, manifesteert *Fohat* zich tevens in de variaties van kleur.

²³² Mondriaan TR 1918-1919, p. 135.

²³³ De nauwe relatie tussen kunst en muziek, zoals die uit Van der Zeydes betoog spreekt, komt ook in Mondriaans kunstopvattingen terug, maar die zal hier niet worden besproken. Zie voor bron citaat Van der Zeyde 1894.

Kleur was, zoals al werd aangegeven, een aspect van Stof, die op aarde een samenstel is van atomen. Materie lijkt inert, maar is dat niet: elke vorm van materie is het resultaat van de onzichtbare bewegingen van atomen in een specifieke constellatie. Blavatsky voerde in *De Geheime Leer* wetenschappelijke bevindingen op, die dit bevestigden. Kleur is, zo is al sinds Newton bekend, het resultaat van lichtgolven die op materie wordt weerkaatst. Voorts was in Blavatsky's tijd bekendgeworden dat trilling ook zaken onzichtbaar kan overbrengen: nieuwe ontdekkingen als electriciteit, telegrafie en telefonie waren daarvan de wetenschappelijke bewijzen. Niet voor niets was Thomas Edison tot erelid van de Theosofische Vereniging gemaakt, en werden nogal wat telegrafisten en telefonisten lid van de Vereniging.

Elke kleur verf is een mengsel van pigment en bindmiddel met een eigen atomaire structuur die op een specifieke manier de lichtgolven weerkaatst. Kleur is dus, naar theosofische termen vertaald, een samengaan van materie (pigment en bindmiddel; stof en dus vrouwelijk) en trilling (*Fohat*).

In Mondriaans navolgende verhandeling komt de typisch blavatskiaans-dubbelzinnige relatie tussen verf/kleur en licht naar voren, waarin hij over het licht spreekt niet in de zin van natuurlijk licht, maar in de zin van esoterisch (astraal) Licht, een ander woord voor het Ene (in Sanskriet: *Akâsha*): 'Het herleiden tot de primaire kleur voert tot visuele verinnerlijking van de materie [Stof, het vrouwelijke], tot zuiverder openbaring van het licht. De materie, de lichamelijkheid, doet ons (door de oppervlakte) het kleurloze zonlicht als natuurlijke kleur zien. [...] Zoo is de natuurlijke kleur innerlijkheid (het licht) in de meest uiterlijke verschijning.'

Over de relatie tussen licht en kleur zegt Mondriaan in enkele noten bij de tekst: 'Kleur is vertroebeld licht (Goethe)' en 'De drie grondkleuren heffen elkander tot eenheid [*Swabhâwat*] op; zoo beelden zij het licht op andere wijze dan de traditionele schilderkunst het deed.'²³⁴

Kleur moet in Mondriaans kunstopvattingen niet worden gezien als een zuiver materieel en compositorisch element maar als een materiële uitdrukking van de werking van *Fohat* op Stof. Daarom liet hij het naturalistische gebruik van kleur los en was hij wars van het astraal-symbolische gebruik van kleur van een kunstenaar als

²³⁴ Mondriaan NB 1917-1918, pp. 30-31.

Janus de Winter, dat voor hem nog te veel aan het subjectieve was gebonden. In 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' betoogde hij: '[Kleuren moeten] niet meer het natuurlijke uitbeelden en toch reëel blijven' [in een noot schreef hij: 'd.w.z. dat zij b.v. geen imitatie astrale kleur worden']. De abstracte kleur dan der nieuwe beelding zal voor de subjectieve ziening nietszeggend zijn: de abstracte kleur toch mist de individueele gevoelsuitdrukking. [...] De kleur inderdaad universeel te doen zijn, wordt in de nieuwe beelding verwerkelijkt niet alleen door het universele in de kleur-als-kleur-zelve te zoeken, maar ook door de kleuren onderling door evenwichtige verhoudingen tot eenheid te brengen. Zoo wordt het bijzondere van elke kleur [*Mâya*] op zich zelve te niet gedaan: zoo wordt kleur door verhouding [*Swabhâwat*] beheerscht.²³⁵

In de Trialoog ging hij nog verder in zijn interpretatie van de kosmische samenstelling van kleur. Kleur was immers een middel om de dynamiek tussen Uitbreiding en Begrenzing, de tragische strijd tussen Stof en Geest, met *Fohat* als de verbindende dynamische kracht, uit te drukken: '[Uitbreiding en Begrenzing beelden zich] door verhouding van kleur, maar ook door de kleur zelve. Zooals de lijn open, recht moet wezen om uitbreiding in bepaaldheid te beelden, zo moet de kleur daartoe open, puur, klaar zijn. Is zij dit, zoo straalt zij de levenskracht [*Fohat*] uit, is zij gesloten, troebel, zoo houdt zij deze tegen en beeldt domineerend begrenzing, tragiek. Door hare techniek, vooral door vervlakking, is de Nieuwe Beelding in staat ook door de kleur tot gelijkwaardige uitbeelding van het een en het ander te komen.'²³⁶ Vanwege haar functie als de uitdrukking van een kosmische kracht was kleur voor Mondriaan, feitelijk net als lijn en vlak, geen beeldelement dat een eenduidige symboolfunctie had; het was een magisch voertuig (*Vahâna*), de directe stoffelijke manifestatie van een kosmische kracht. Kleuren fungeren in Mondriaans kunst, net als vlakken en lijnen, als de magische, stoffelijke overbrengers van kosmische krachten. Ze staan niet, zoals in het symbolisme, in dienst van de intensivering van de zichtbare werkelijkheid of in dienst van de verbeelding van symbolen, hoe esoterisch de betekenis daarvan ook kon zijn. Als stoffelijke manifestaties van trillingsverhoudingen, veroorzaakt door de werking van *Fohat*,

²³⁵ Idem, pp. 29-30.

²³⁶ Mondriaan TR 1919-1920, p. 74.

dienen ze zo direct en onversluierd mogelijk de onzichtbare correspondentie tussen natuur en Natuur over te brengen. Kunstenaar en beschouwer, beiden zelf ook producten van de werking van *Fohat* op Stof en Geest, vormen de intermediairs. In de theosofie wordt elke overbrenger van het kosmische aangeduid met het Sanskrietwoord *Vahâna* (voertuig). Mondriaans theosofische theorie over kunst en de mens als *Vahâna* was weliswaar in de schilderkunst van zijn tijd revolutionair, maar onder theosofische kunstenaars was deze idee van het kunstwerk als *Vahâna* gemeengoed: de architecten en kunstnijveren uit de Theosofische Vereniging droegen deze al sinds 1896 uit via hun Vahânaloge.

De ingewikkelde dynamiek tussen het schilderkunstig object, de beschouwer en kosmische krachten, alle het gevolg van de werking van *Fohat*, trachtte Mondriaan in zijn Trialoog uit te leggen naar aanleiding van een uiteenzetting van de persoon Y over een nieuwe 'wetenschappelijke' - maar toch eerder blavatskiaans-theosofische - 'ethertheorie, die inhoudt dat de materie bij menselijke aanraking een blijvende verandering ondergaat die afhankelijk is van de innerlijke gesteldheid van den aanraker'.²³⁷

Opvallend in Mondriaans antwoord is zijn nadruk op de fysieke basis van zijn schilderijen. De zintuigen van de mens, zowel die van de schilder als die van de beschouwer, vormen het medium waardoor de onzichtbare structurerende werking van *Fohat* in de wereld mogelijk is:

'Z [Mondriaan] Het is de vraag of we die verandering in de materie kunnen zien. De occultisten leeren zelfs dat iets van de sfeer van den aanraker het voorwerp bijblijft. [...] Hoe 't zij, innerlijk en uiterlijk zijn innig saamgeweven: wat ons een "ding" toeschijnt is ook een kracht, zooals de mensch een andere kracht - en ook een ding - is. De eene kracht kan de andere aanvoelen, dat is best mogelijk. Maar zekerheid hebben we niet. Is 't niet veel beter ons bij het zekere te bepalen? Onze zintuigen zijn voor het fysieke, niet voor de ether- of astrale sfeer. Laten we ons bepalen tot hetgeen uiterlijk verschijnt zoolang we geen diepere of andere zintuigen hebben.'²³⁸

Mondriaans beperking tot de zekerheid van de zintuiglijke

²³⁷ Idem, p. 69.

²³⁸ Ibidem.

waarneming verklaart de nadruk die hij legde op de fysieke kwaliteiten van het schilderij. Deze uitspraak uit 1919 bevestigt ook Mondriaans al eerder geuite scepsis tegenover degenen die zich met het astrale bezig hielden, onder wie Janus de Winter. Desondanks kan hieruit niet worden geconcludeerd dat het doel van Mondriaans kunst zuiver zintuiglijk was. Hij zegt alleen dat voor de mens op deze aarde de zintuigen de enige middelen zijn om het kosmische te kunnen ervaren. In zijn kunst probeerde hij daarom de fysieke beeldelementen zo te ordenen, dat de beschouwer die daar gevoelig voor was een bepaalde ervaring kreeg van een hogere kosmische orde.

Het Kosmisch Web: Mondriaans atelier

Mondriaan beperkte zijn gebruik van *Fohat* niet tot zijn schilderkunst. Het laatste en zevende deel van de Trialoog is geheel gewijd aan zijn artistieke overwegingen bij de indeling van zijn atelier.²³⁹ In feite zegt Mondriaan daarin naar het principe van het *Gesamtkunstwerk* te streven, dat sinds de late negentiende eeuw zo sterk de kunstnijverheid en architectuur bepaalde en zich uitte in de vormgeving van meubels, tapijten, toegepaste kunst en de indeling van de ruimte volgens eenzelfde grondgedachte. Het hoeft inmiddels geen verder uitleg meer dat die grondgedachte voor Mondriaan cosmogenese was, de dynamiek van scheppende krachten die zich in het kosmisch web openbaart: 'Z [Mondriaan] Het geheele aspect, vorm en kleur, van een meubel moet met het geheele aspect van het vertrek overeenstemmen, niet slechts in vorm-, maar ook in maat- en kleurverhouding, om zuiver evenwicht te bereiken [...] Alles moet volgens eènzelfde begrip, dat der Nieuwe Beelding, gemaakt worden om in zijn geheel zuiver evenwichtige verhouding tot exacte uitdrukking te brengen. Dan werken vanzelf alle vakken samen. Elk vak heeft zijn eigen eischen en dus zijn eigen dienaren noodig; elk vak eischt inderdaad alle toewijding en studie.'²⁴⁰ De leek Y werpt tegen dat een vertrek, vormgegeven volgens de principes van de Nieuwe Beelding, er niet echt gezellig uitziet,

²³⁹ Zie over het atelier speciaal Henkels 1986 (platendeel); 'Mondriaan <-> architectuur' in Blotkamp 1987 (eerder uitgegeven als Blotkamp 1982); Blotkamp 1994, pp. 147-158 en Hoek 1996, pp. 134-140.

²⁴⁰ Mondriaan TR 1919-1920, p. 56.

maar Mondriaan repliceert dat het begrip 'gezelligheid' in de Nieuwe Beelding niet langer relevant is. Het gaat om iets geestelijkers: de ervaring van kosmische harmonie. Hij betoogt, in theosofische termen gesteld, hoe de juiste trillings- en vormverhoudingen leiden tot de ervaring van licht.

In het volgende citaat blijkt opnieuw hoe Mondriaan aan een fenomeen uit de waarneming, in dit geval het licht, een dubbele betekenis hecht. In zijn betoog gaat hij naadloos over van natuurlijk licht, dat de kleuren bepaalt, naar het doel van de kleuren- en lichtwerking, de ervaring van harmonie, die in de theosofie het astrale Licht (*Akâsha*, het Ene) wordt genoemd. Mondriaan zegt tevens dat zijn doel als schilder verder reikt dan de schilderkunst zelf, dus verder dan het tweedimensionale, dat hij decoratief noemt: 'Ornamentkunst vult, bedekt, versiert: de nieuwe kleurbeelding in architectuur is levende realiteit als schoonheid'.²⁴¹ Mondriaans uiteindelijk doel is de vormgeving van de totale ruimte, net zoals *Swabhâwat*, Leven, in essentie ruimtelijk is. Het schilderij moet daarom worden opgenomen in de ruimte, waardoor het zijn traditionele karakteristieken verliest. Het wordt onderdeel van een soort esoterisch hologram, dat uitsluitend wordt bepaald door de dynamische samenwerking van *Swabhâwat* en *Fohat*.

'Z [Mondriaan] ...de kwestie was nog beter op te lossen door geen losse schilderijen meer te maken! Als zij die daarvoor voelen hun vertrekken volgens de Nieuwe Beelding lieten inrichten, zou ook het schilderij der Nieuwe Beelding geleidelijk kunnen vervallen. Zoo 'rondom' ons is de Nieuwe Beelding nòg meer reëel tevens. In uitvoering is 't beide even moeilijk: een schilderij te maken of een vertrek. Het is niet voldoende een rood, een blauw, een geel, een grijs enz. naast elkaar te zetten, want dit is nog maar decoratief, het moet het juiste rood, blauw, geel, grijs enz. zijn. Juist op zichzelf en juist ten opzichte van elkaar. Alles hangt van het hoe af - hoe de plaatsing, hoe de grootte, hoe de kleur is. En deze kleurenwerking is afhankelijk van de constructie van het vertrek; zoo bepaalt de lichtverspreiding ook de kleur.

Y Onze vertrekken zijn over 't algemeen veel te donker!

Z Ja...passend bij een donkeren tijd. Maar het donkere releveert de behoefte naar licht; door het donkere dat ons omringt verdwijnt

²⁴¹ Idem, p. 68.

het donkere in ons: het licht in ons [het spirituele] ontwikkelt zich er door. Licht moet komen en klaarheid, ook in onze vertrekken, en daarmee de kleur! [...] Zuivere, aesthetische beelding van het universele in bepaaldheid, exacte beelding van verhouding [Swabhâwat] door lijn [Purusha] en kleur [Prakriti/Fohat] enkel, deze, vèr van het schilderij-op-de-wijze-der-natuur, voert het abstract-realistisch schilderij steeds meer van alle 'schilderij' af.²⁴²

Mondriaan vervolgt zijn betoog met uitspraken die verwijzen naar het onmiddellijke, intuïtieve inzicht, waarmee een ingewijde de zichtbare wereld kan doorzien. Wanneer de leek Y stelt dat men een schilderij, in tegenstelling tot een ruimte, met één blik kan omvatten, repliceert Mondriaan dat het innerlijk zien aan andere wetten gehoorzaamt dan louter visuele en materiële. Binnen die wetten functioneert het schilderij nog teveel als een 'ding', want het is nog teveel aan individualiteit gebonden. Nieuwe Beelding richt zich op het universele, dat multidimensionaal, grenzeloos en altijd in alles aanwezig is. De vormgeving van de totale ruimte is een middel om dat universele ervaarbaar te maken:

'Z [Mondriaan] Herinner U: innerlijk zien we anders dan louter visueel. We doorlopen visueel het vertrek en vormen daarna, innerlijk, eèn beeld...zoò zien we alle vlakken als eèn vlak. (...) Zoodra we universeel gaan zien, dan zien we de dingen niet meer vanuit een gezichtspunt.'²⁴³ En in een andere passage: 'Blijft het schilderij nog niet te veel 'een ding' en is niet juist de driedimensionale eenheid der muurvlakken een middel om ons meerdimensionaal, d.i. dieper, innerlijk [esoterisch] te verplaatsen? [...] Het is met het vertrek-op-de-wijze-der-Nieuwe-Beelding nog veeleer als met het schilderij-op-de-wijze-der-Nieuwe-Beelding: men kan het aldoor zien.'²⁴⁴

Nu kan het universele in de wereld zich alleen maar manifesteren via het individu en via de materie. Dat is het tragische aspect van cosmogenese. Het was voor Mondriaan vanuit de theosofie beschouwd daarom een logische stap dat hij zijn schilderkunst in de vormgeving van zijn atelier wilde incorporeren, met als de ultieme consequentie dat het schilderij in zijn traditionele gedaante ophield te bestaan. De opvatting dat een schilderij een

²⁴² Mondriaan TR 1919-1920, p. 59.

²⁴³ Mondriaan TR 1918-1919, pp. 136-137.

²⁴⁴ Mondriaan TR 1919-1920, p. 59.

zelfstandig en tweedimensionaal voorwerp was, paste niet in Mondriaans theosofische opvatting over kunst als de afspiegeling van een multidimensionaal krachtenveld, namelijk als het resultaat van de werking van *Fohat* op Stof en Geest.

Maar hiermee was Mondriaan er nog niet. Hij had met nog een esoterische wet te maken, namelijk dat de schepping vanwege de energie van *Fohat* inherent dynamisch is. Zodra een zeker evenwicht in het kosmisch web wordt bereikt, wordt die harmonie onmiddellijk verstoord en moet er naar een nieuw evenwicht worden gezocht. Dit betekende voor Mondriaan dat de inrichting van het atelier geen statisch geheel kon zijn, net zoals het schilderij geen absolute vorm kon hebben. Alles was afhankelijk van zijn mystieke ervaring van kosmische harmonie, die per definitie alleen mogelijk is van een meditatieve openheid daarvoor.

Mondriaan liet zich meermaals uit over zijn strijd om innerlijke harmonie. In zichzelf voelde hij, om het in theosofische termen te zeggen, de werking van *Fohat* die zijn innerlijk *Swabhâwat*, zijn mystieke extase, telkens verbrak, waardoor hij 'gedwongen werd' om nieuw werk te maken: 'Dat het begrip van harmonie betrekkelijk is en zich vervolstrekt met den tijd, toonen niet alleen de opeenvolgende kunstuitingen ons, maar toont ook elk kunstenaarsleven min of meer. Het is juist het schoone in het streven van de kunstenaar, dat hij telkens naar meer zuivere uitbeelding van harmonie streeft. Bij de beelding van elke nieuwe schoonheidsvisie ondervindt hij steeds meer, dat de harmonie, die zich in het bestaande openbaart, zóó sterk is, dat visueele wedergave niet in staat is haar weêr te geven. Telkens werkt hij dus het visueele om tot grooter beeldende harmonie: dit weet U zelf. Na de extase [de innerlijke ervaring van harmonie, *Swabhâwat*] toch volgt de ontevredenheid en - een nieuwe beelding. De bezinning en het vergelijken berooven den kunstenaar van de bevrediging der uitgebeelde harmonie. En al moge de harmonie-uitbeelding der Nieuwe Beelding ook, ten slotte, de meest bevredigende zijn, steeds blijft ook deze ver beneden onze meest innerlijke, maar helaas nog zoo weinig bewuste harmonie-idee.'²⁴⁵

Mondriaan voerde daarom ook continu veranderingen door in de inrichting van zijn atelier, net zoals hij in zijn schilderijen voortdurend naar nieuw evenwicht zocht.

²⁴⁵ Mondriaan TR 1918-1919, pp. 133-134.

De wet van involutie en evolutie

In de voorgaande citaten uit Mondriaans teksten kwam herhaaldelijk de idee naar voren dat vormstructuren die nog een relatie vertoonden met de zichtbare realiteit, in de kunst moesten worden losgelaten ten gunste van vormstructuren die een verbeelding waren van kosmische wetten. Mondriaan gebruikt in dit verband herhaaldelijk de termen 'vormvernietiging', 'destructie' en 'evolutie'. Er is al duidelijk geworden dat destructie binnen de theosofische leer een aan het kosmisch scheppingsproces inherente kracht is. Zodra immers een evenwicht tussen de polaire scheppingskrachten *Purusha* en *Prakriti* wordt bereikt, wordt dat evenwicht direct verstoord en gezocht naar een nieuw evenwicht, omdat anders het scheppingsproces niet 'levend' blijft. Mondriaan past het idee van destructie toe op de schilderkunst, wanneer hij bijvoorbeeld in de Trialoog schrijft:

Z [Mondriaan] Laten we nu nog eens op de vormvernietiging terugkomen. We moeten dan aldoor scheiden [afstand doen] van schoonheidsbeeld tot schoonheidsbeeld, tot ons schoonheidsbeeld gezuiverd, verinnerlijkt is. De kunst toont ons een reeks kunstuitingen, in de volgorde van het natuurlijke tot het abstracte: deze zijn niet anders dan door aanhoudende vernietiging en schepping ontstaan. Ik sprak U reeds van het Naturalistische-, Cubistische- en Abstract-realistische schoonheidsbeeld, in verband met de natuur. Maar ten slotte is den kunstenaar een bepaald natuurgegeven niet meer noodig om tot een schoonheidsbeeld te komen. Als het universeele meer bewust in hem wordt doordat het individueele zijn overheerschenden invloed verloren heeft, beeldt hij vanuit deze meerdere bewustheid vanzelf evenwichtige verhouding - de volmaakte harmonie, d.i. datgene, wat het doel der kunst is. Hij heeft de uiterlijkheid in zich opgenomen: zij is dus nog in hem - om hem te ontroeren [...] de bijzondere natuurgegevens zijn als eenheid in herinnering overgegaan.'²⁴⁶

Even eerder had Mondriaan de leek Y laten uitroepen: 'Het wordt mij al meer duidelijk dat de nieuwe schilderkunst zich niet meer in de natuurlijke verschijningsvorm kan uitdrukken...ik verzoen me,

²⁴⁶ Mondriaan TR 1919-1920, p. 43.

althans redeneerende [het intuïtieve inzicht had Y dus nog niet] met de destructie van het natuurlijke!', en Mondriaan antwoordde daarop: 'Als die destructie, zooals in de Nieuwe Beelding, dan maar inhoudt reconstructie tevens: gelijkwaardigheid in uitbeelding van fysiek en geest in éénen. Het natuurlijke moet alleen van zijn meest uiterlijke ontdaan, dus niet verwoest worden: dan wordt de schijn-eenheid tweeheid en kan deze schijn-tweeheid zuivere eenheid worden.'²⁴⁷

De termen destructie en reconstructie parafraseren de theosofische wet van *involutie* en *evolutie*, het derde axioma van de theosofie. Deze wet luidt: 'De Eénheid van alle zielen met de Universele Al-Ziel, deze laatste eene verschijningswijze van den Onbekenden Wortel; en de Noodzakelijke pelgrimstocht van ieder Ziel - [een vonk van de Vorige] door den Cyclus der Incarnatie, of Noodzakelijkheid, volgens de Cyclische en Karmische Wet gedurende hare geheele Evolutie.' Dit proces wordt in de esoterie populair aangeduid met 'de ladder van het zijn'.²⁴⁸

Het principe van involutie en evolutie blijkt uit het volgende 'occulte axioma':

DE ÉÉN WORDT DRIE, EN DE DRIE BRENGEN VIER VOORT. HET IS DE TAAK DEZER LAATSTE [DE VIERHEID] OM WEDER DRIE TE WORDEN, EN DE TAAK VAN DE GODDELIJKE DRIE OM ZICH UIT TE ZETTEN TOT HET VOLSTREKTE.²⁴⁹

Hieruit spreekt een tegengestelde ontwikkeling. Het eerste gedeelte van het citaat geeft het proces van involutie - Latijn: involvere = in- of neerwaarts rollen - weer. Uitgangspunt is de aan het Ene inherente 'innerlijke noodzakelijkheid' om te scheppen. Dit is een 'scheppingsvonk', die de *Monade* wordt genoemd.²⁵⁰ De Monade 'bezielt' elke vorm van materie en ze bevat de blauwdruk van elk verschijnsel. Onder invloed van de Monade en door de samenwerking tussen *Purusha* (Geest) en *Fohat* (Kosmische Energie) ontwikkelt *Prakriti* (Stof) zich in de kosmos naar steeds grovere vormen van materie. In het Sanskriet wordt dit proces

²⁴⁷ Mondriaan TR 1918-1919, p. 124.

²⁴⁸ Voor de volledige definitie van de wet zie 2.7.

²⁴⁹ Blavatsky 1907-1911 III, p. 580. Ik ga hier niet dieper in op de betekenis van de getallen, omdat die in Mondriaans kunsttheorie geen rol speelt. Getallensymboliek komt wel terug in de theorieën van de architecten en kunstnijveren van de Vahânaloge.

²⁵⁰ De betekenis en werking van de Monade komen nader ter sprake in 7.4.5.

aangeduid met *Pravritti*, dat 'het voorwaarts rollen uit de wortel' betekent.²⁵¹

Blavatsky beschrijft het proces van involutie als: 'Het eerste is de "Moeder" [Prima MATERIA]. Zij daalt in kringloop af, terwijl zij zich in hare oorspronkelijke zeven toestanden verdeelt; wanneer zij zich in haar LAATSTE beginsel als GROVE STOF verdicht heeft, wentelt zij zich om zichzelf en belevendigt, tezamen met de zevende uitstraling van dat laatste beginsel, het eerste en laagste element [de slang die in haar eigen staart bijt]. In eene Hiërarchie of Orde van het Zijn is de zevende uitstraling van haar laatste beginsel: (a) In de delfstof, de daarin sluimerende vonk [Monade], die tot vergankelijk bestaan geroepen wordt door het positieve [Geest], dat het negatieve [Stof] doet ontwaken.'²⁵²

Op het laagste punt van de neerwaartse ontwikkelingscyclus draait Prakriti 'om haar as' en ontwikkelt zich terug naar het Ene. Die evolutie - Latijn: *evolvere* = '(er)uit rollen', zich ontwikkelen - komt in het tweede gedeelte van het bovenstaand citaat tot uitdrukking. In het Sanskriet wordt evolutie aangeduid met *Nivritti*, 'het terugrollen naar de wortel'.²⁵³

Evolutie wordt, net als involutie, in gang gezet door de Monade. Deze zorgt ervoor dat elk verschijnsel zich volgens de wetten, die in diens blauwdruk besloten liggen, ontwikkelt tot zijn karakteristieke zichtbare vorm. Bij planten bijvoorbeeld is de Monade 'die levens- en verstandelijke kracht, welke het zaad bezielt en het doet groeien tot den grashalm of den wortel en het jong plantje'. Bij het dier is zij 'het levensbeginsel en de levenskracht, het instinct en de hoedanigheden, de kenmerkende eigenschappen en de bijzondere eigenaardigheden ervan'. En met betrekking tot de mens verklaart Blavatsky: 'Den mensch geeft zij alles wat zij aan alle overige geopenbaarde eenheden in de natuur schonk, maar bovendien ontwikkelt zij in hem de weerkaatsing van al hare "negen en veertig vuren". Elk zijner zeven beginselen is een universeel erfgenaam van, en deelnemer in de zeven beginselen der "Groote Moeder" [*Prakriti*].'²⁵⁴

Uit het laatste blijkt duidelijk dat de mens een uitzonderingspositie

²⁵¹ Baborka 1964, pp. 101-102.

²⁵² Blavatsky 1907-1911 I, pp. 273-274.

²⁵³ Baborka 1964, pp. 101-102.

²⁵⁴ Blavatsky 1907-1911 I, pp. 273-274. Ik ga hier niet dieper in op de zeven aspecten van *Prakriti* en de zeven maal zeven stadia van evolutie, daar Mondriaan die zelf in zijn theorie niet specificceert.

inneemt. Hij bezit immers de mogelijkheid om te reflecteren op zijn eigen materiële en spirituele constitutie. Hij is in de keten van ontwikkeling het enige wezen waarin Stof en Geest gelijkwaardige partners zijn. Daarom heeft de mens ook de keuze of hij de weg van evolutie zal volgen, dus in de richting van het spirituele, of dat hij zal toegeven aan de kracht van Stof en dus slachtoffer zal blijven van involutie. Volgens het derde axioma van Blavatsky's theosofie echter is de mens in de kern van de zaak 'gedoemd' tot evolutie, juist omdat Geest in hem een bijzonder krachtige factor is, die erop gericht is om weer opgenomen te worden in zijn oerbron.

Mondriaan begon zijn carrière als een figuratieve schilder, dus als een schilder van geïnvolueerde materie. Het proces van destructie van de zichtbare natuur, in de richting van het spirituele (evolutie), laat hij in zijn Trialoog beginnen omstreeks 1905, dus ongeveer op het tijdstip dat hij vanuit Uden naar Amsterdam was teruggekeerd. Tussen die tijd en zijn eerste volledig abstracte werk uit 1919 is er sprake van een verscheidenheid aan stijlen en thema's, waarin het proces van destructie al duidelijk naar voren komt. Het is ook de periode waarin Mondriaan zich daadwerkelijk in de theosofie ging verdiepen. In zijn 'volwassen' kunsttheorie benadrukt hij de wet van evolutie keer op keer, en hij past haar toe op zijn eigen kunst, die dan vrijwel geheel abstract is. Destructie (vernietiging van de vorm) en reconstructie (opbouw van een nieuwe, kosmische vormtaal) vinden dan plaats binnen een complex van beeldmiddelen die tot hun essentie zijn teruggebracht en dus - hoewel nog materieel in hun verschijningsvorm - van zichzelf abstracties zijn.

Nu is het gevaar levensgroot aanwezig om aan de stijl- en vormveranderingen binnen Mondriaans oeuvre retrospectief een bepaalde consistentie toe te kennen. Het blijft de vraag of er tijdens zijn zoektocht wel sprake was van zo'n samenhang. Toch kan aan de hand van de theosofische leer worden beschreven via welke wetten van evolutie Mondriaan zich in de richting van zijn theosofische abstractie ontwikkelde. Dit laatste betekent overigens niet dat Mondriaan aan dat universele proces geen individuele invulling en uitdrukking gaf; het gaat, zoals al eerder is gesteld, binnen de theosofie juist om een wisselwerking tussen de algemene kosmische wetten en de individuele uitdrukkingsvormen daarvan.

Mondriaans bedachtzame en reflectieve houding ten aanzien van zijn kunstenaarschap is in zijn hele oeuvre een factor van beteke-

nis. Zijn hele leven, ook in zijn vroege tijd, ging hij bij zijn veranderingen in stijl en onderwerpen niet over een nacht ijs. Weliswaar kunnen, zoals vele kunsthistorici menen, in zijn vroege werk niet direct de formele kenmerken van zijn abstracte kunst worden herkend, maar wel is daarin een artistieke basishouding zichtbaar: die van de zoekende ziel die niet tevreden is met de verbeelding van de zichtbare werkelijkheid. Door onderzoek van de traditionele 'wetten' van de schilderkunst - waaronder compositieleer en kleurenleer - tracht deze zoekende ziel de 'levensvraag' uit die zichtbare werkelijkheid te destilleren.

Mondriaan streefde, zo beschrijft hij terugkijkend in zijn Trialoog, al vroeg naar persoonlijke bewustwording van de 'dubbele bodem' van het leven en van de kunst. In het derde toneel van de Trialoog refereert hij in de persoon van Z aan zijn eigen vroege ontwikkeling: 'Jong en onbewust, zijn we een speelbal van alles. Tegenover het ons opdringende "buiten ons" staat geen vast, overtuigd, sterk "in ons". Ons innerlijk, dat, wat ik noemde "onze subjectieve ziening" is niet in harmonie met de objectieve verschijning der natuur - de eerste is dan zwak, de tweede is sterk. Zoodra we echter meer bewuste "zelfheid" worden, kunnen we een groote innerlijke kracht stellen tegenover de groote kracht buiten ons en komen we boven den druk daarvan uit.'²⁵⁵

Wanneer de wet van evolutie op Mondriaans artistieke ontwikkeling wordt toegepast, kan daarin een algemene tendens worden onderscheiden naar ontstoffelijking, naar vormdestructie, die tegelijk de reconstructie inhield van een nieuwe beeldtaal, waarin materie en geest in een gelijkwaardige, complementaire verhouding tot elkaar stonden. Voordat hij echter dat punt had bereikt, doorliep hij verschillende stadia, die theosofisch tamelijk eenvoudig zijn te duiden.

Vanaf circa 1905 ging Mondriaan zich toeleggen op slechts enkele thema's, zoals het riviergezicht en de molen. Een dergelijke beperking is op zich niets bijzonders, en hieraan kunnen ook commerciële overwegingen ten grondslag liggen. Binnen die thema's echter blijkt wel hoe Mondriaan vanaf circa 1907-1908 steeds indringender zijn zich verdiepende mystieke beleving van het landschap door middel van de beeldelementen trachtte uit te drukken. Dat spreekt niet alleen uit zijn experimenten met de stand van de kruisvormige wieken van een molen, waardoor hij

²⁵⁵ Mondriaan TR 1918-1919, p. 123.

het landschap als het ware symbolisch oplaadde met een religieuze connotatie. Zijn kleurgebruik werd nog heftiger, bijzondere kleurcontrasten werden toegepast en hij schoof compositorisch met bomen, huizen en molens, om hun visuele effect, als vorm, te optimaliseren.

Hoewel er geen geschreven bronnen voor bestaan, behalve Mondriaans - retrospectieve - algemene verhandelingen in de Dialoog over deze romantisch-landschappelijke werken, vooral in het eerste, tweede en vierde toneel, zijn daarin elementen aan te wijzen die als theosofisch kunnen worden geïnterpreteerd. Zo kenmerken de riviergezichten zich door het gebruik van de spiegeling. Hoewel dat in de landschapsschilderkunst zeer vaak voorkomt - het is nu eenmaal inherent aan een verbeelding van een waterkant - is Mondriaans steeds nadrukkelijker accentuering ervan een indicatie van zijn kennis van het esoterisch (neoplatons) principe 'zo boven, zo onder'. Door de horizonlijn te variëren, legt hij in het werk de nadruk afwisselend op het 'onder' of het 'boven'.



Vanaf medio 1907 treden andere elementen naar voren, die als theosofisch kunnen worden gelezen. Mondriaan beperkte bijvoorbeeld zijn kleurgebruik tot de complementaire kleuren geel en paars, zonder daarbij een overwegend naturalistische weergave van het licht te verlaten. De kleuren geel en paars staan in de theosofie respectievelijk voor het mannelijke en het vrouwelijke. De mogelijke betekenis van deze kleuren als de symbolische uitdrukking van mannelijke en vrouwelijke natuurkrachten voor Mondriaan wordt versterkt door andere elementen: het water, de maan en de voorkeur voor het avond- en nachtschap. Het water en de maan staan in de theosofie voor het vrouwelijke; de

nacht is symbool van het stoffelijke, dat eveneens vrouwelijk is. Het zwakke, wegtrekkende schijnsel van de zon en verticale compositie-elementen, alle symbool voor de mannelijke oerkracht, houden de compositie als geheel in evenwicht.

In hun algemeenheid geven vooral de avondlandschappen aan dat Mondriaan zich in deze tijd sterk bewust was van de tragiek van de natuur, die hij later in zijn abstracte kunst trachtte te elimineren. Door een subtiel en doeltreffend gebruik van grote en kleine kwaststreken, tere, heldere en diepgloeiende kleuren en door een vergaande vereenvoudiging van vormen, die als vanzelf in de natuur optreedt bij het vallen van de nacht maar waarvan hij het effect nog eens extra aanzette, creëerde hij buitengewoon sensuele en dramatische verbeeldingen van de natuur, die de kijker instinctief aanspreken op hun diepere gevoelslagen. De aanleiding én het communicatiemiddel voor die mystieke gevoelens blijft echter de zichtbare natuur, met andere woorden: de stof. Deze fase van Mondriaans ontwikkeling naar abstractie is dan ook theosofisch gezien de uitdrukking van een onbewust besef van het hogere.

Parallel aan de avondlandschappen begon Mondriaan aan andere series van molens in heldere kleurstreken, die werden gevolgd door kerktorens en duinlandschappen, bloemen, zelfportretten en symbolische voorstellingen waarin mensen figureren. Dit is de fase waarin Mondriaans belangstelling voor de theosofie voor het eerst duidelijk zichtbare contouren aanneemt. Die belangstelling blijkt bijvoorbeeld uit zijn zelfportretten, waarin het accent op de ogen ligt, die van oudsher als 'de spiegels der ziel' worden aangeduid. Voor de theosoof - en vooral voor de schilder - is het oog het medium bij uitstek waarmee de natuur kan worden 'doorzien'. In de literatuur zijn juist deze zelfportretten in verband gebracht met *Les grands initiés* van Edouard Schuré.²⁵⁶

Mondriaan nam ook weer vrouwen als onderwerp, waarbij zij als het medium fungeerden voor de verbeelding van theosofische ideeën. Hij omgaf zijn vrouwenportretten dan ook soms letterlijk met astrale energie. Een werk dat de geschiedenis is ingegaan als een portret van zijn leerlinge Agaath Zethraeus, maar inmiddels als zodanig is afgedaan²⁵⁷, is dat wel degelijk, zij het ten dele: het

²⁵⁶ Over Mondriaan en Schuré in Henkels 1987, p. 177. Volgens Henkels zou Mondriaan dit boek zijn hele leven hebben bewaard.

²⁵⁷ Joosten / Welsh 1998, deel I, p. 415. Voor haar gezichtstrekken zie ook de foto afgebeeld in veilingcat. Sotheby's Amsterdam, nr. 578, 23 juni 1993, p. 176.

portret heeft weliswaar enkele dominante faciale kenmerken van Agaath, maar haar houding, kleding en frontale blik zijn afgeleid van het bekende portret van Helena Blavatsky, dat Mondriaan tot zijn dood bewaarde. Hierin schuiven dus Mondriaans leven, zijn concrete artistieke uitgangspunt, en de theosofie, zijn ideële artistieke uitgangspunt, over elkaar heen.

De vrouw kon ook als het medium fungeren voor de visualisatie van zijn verworven kennis van de principes van Raja Yoga. Een voorbeeld is *Passiebloem*, dat van 1908-1909 dateert: *Passiebloem* is een 'portret' van Marie Simon (1887-1976), Mondriaans 'theosofische vriendin' uit de jaren 1908-1911.²⁵⁸ De jonge vrouw lijkt in dit werk op de vierde chakra te mediteren. Deze chakra is de middelste van de zeven en correspondeert met het middengebied van het menselijk bewustzijn, waar de strijd tussen Stof en Geest wordt uitgevochten. De mens wordt zich op dit niveau van zijn persoonlijke evolutie bewust van Geest, waardoor een beslissende keuze moet worden gemaakt: wordt het streven gericht naar het spirituele (Geest) of blijft de mens georiënteerd op het materiële (Stof)? Mondriaans associatie met de vrouw in *Passiebloem* ligt esoterisch zeer voor de hand. De vrouw is immers de aardse pendant van Stof, de 'oermoeder' van alle materie. Zijn eigen definitieve keuze voor Geest, al in deze vroege theosofische fase, had de ultieme consequentie dat hij in zijn persoonlijk leven geen ruimte meer zag voor een vaste relatie met een vrouw.²⁵⁹ Mondriaans thema's en zijn manieren van schilderen lopen in de periode 1908-1911 sterk uiteen. In het algemeen kunnen de thema's in drie categorieën worden ingedeeld, waaruit blijkt dat hij zich via een hink-stap-sprong in de richting van een occulte opvatting over de kracht van de beeldmiddelen ontwikkelde. Theosofisch gezien vertegenwoordigen al deze uitingen de fase waarin hij het fijnstoffelijke van de natuur trachtte uit te drukken. Er zijn landschappen die worden gekenmerkt door een 'verdiept natuurgevoel', waarin theosofische gedachten verhuld naar voren

²⁵⁸ Zie Bax / Niemeyer / Snel 1994 voor een uitgebreide analyse van het werk en de identificatie van Marie Simon. Welsh, in Joosten / Welsh 1998, deel I, pp. 213-214 houdt desondanks vast aan een vroegere datering van het werk (circa 1902-1903), maar zijn argumenten, gebaseerd op stilistiek en de weinig accurate herinneringen van Albert van den Briel, overtuigen niet.

²⁵⁹ Zoals wordt betoogd in Bax / Niemeyer / Snel 1994. De esoterische en sociologische analyses en conclusies in dit artikel zijn van een andere aard dan de psychoanalytische visie op Mondriaans jeugd, als de bepalende factor voor zijn houding ten opzichte van de vrouw, in Van den Berg 1986.

komen in kleurgebruik en eenvoudige compositie-elementen als het principe van 'zo boven, zo onder'. De tweede categorie betreft werken waarin de traditionele exoterisch-theosofische symboliek en basisgedachten de boventoon voeren: zelfportretten, verbeeldingen van specifieke bloemsoorten²⁶⁰, de vrouw, auratische 'portretten' van vrouwen en auratische landschappen. Een laatste categorie vormen de luministische experimenten, waaruit Mondriaans streven blijkt naar klaarheid van gedachten in verbinding met klaarheid van de techniek, zoals hij dat in 1909 in zijn brief aan de journalist Querido had geformuleerd: molens, bloemen, kerktorens, duinen. In die werken wordt een natuurvorm door middel van afzonderlijke kleurvlakjes opengebroken.

De overgang naar de hogere mentale fase van de evolutie van het menselijk bewustzijn vond plaats tijdens Mondriaans eerste verblijf in Parijs (1912-1914). Zijn op de kubistische vormtotaal geënte experimenten met het opbreken van herkenbare vormen, zoals die ook uit zijn schetsboekjes uit die jaren spreken, waaruit aan het begin van dit hoofdstuk werd geciteerd, vertegenwoordigen zijn eerste pogingen tot een integratie van de praktijk van de schilderkunst met de theosofische theorie. Mondriaan streefde nu concreet aanwijsbaar naar 'dieper zien', dóór de visuele werkelijkheid heen naar een kosmische werkelijkheid. Dit 'dieper zien' zou vanaf 1919 uitmonden in Mondriaans abstracte schilderkunst van het Kosmisch Web: het *Swabhâwat* tussen Stof en Geest, met *Fohat* als de drijvende en verbindende scheppende kracht. In Mondriaans kunst vanaf die tijd spelen de dynamische wetten van destructie (involutie) en reconstructie (evolutie) een centrale rol. Op diverse plekken in zijn Trialoog verwijst hij naar het principe van destructie en de gevolgen voor zijn gebruik van de beeldmiddelen. Niet alleen gaat het hierbij om het loslaten van de zichtbare natuur - het vernietigen van de verwijzingen naar de stoffelijke wereld - maar vooral om de mogelijkheid voor *reconstructie*, die hierdoor wordt geschapen: het scheppen van een 'nieuwe wereld' op basis van de innerlijke Natuur, volgens de wetten van de cosmogenese:

'Z [Mondriaan] Wil men slechts het universeele doen gevoelen en aanschouwen, dan moet alle op-zich-zelfheid teniet gedaan worden. Daarom moet de Nieuwe Beelding ook de uitbeelding der

²⁶⁰ Zie ook Den Bosch 1999, pp. 63-68.

oeverhouding telkens als het ware verbreken.²⁶¹ [...] Als die destructie, zooals in de Nieuwe Beelding, dan maar inhoudt reconstructie tevens: gelijkwaardigheid in uitbeelding van fysiek en geest in éénen. Het natuurlijke moet alleen van zijn meest uiterlijke ontdaan, dus niet verwoest worden: dan wordt de schijneenheid tweeheid en kan deze schijn-tweeheid zuivere eenheid worden.²⁶² [...] Laten we nu nog eens op de vormvernietiging terugkomen. We moeten dan aldoor scheiden van schoonheidsbeeld tot schoonheidsbeeld, tot ons schoonheidsbeeld gezuiverd, verinnerlijkt is. [...] Als het universele meer bewust in hem wordt doordat het individuele zijn overheerschenden invloed verloren heeft, beeldt hij vanuit deze meerdere bewustheid vanzelf evenwichtige verhouding - de volmaakte harmonie, d.i. datgene, wat het doel der kunst is. Hij heeft de uiterlijkheid in zich opgenomen: zij is dus nog in hem - om hem te ontroeren.²⁶³

In tegenstelling tot zijn artistieke opvattingen valt uit Mondriaans werk vanaf 1919 een voortdurende en bij tijd en wijle revolutionaire ontwikkeling af te lezen. De eerste paar schilderijen die in zijn tweede Parijse periode ontstonden, grepen weliswaar terug op de composities met vlakken uit het jaar ervoor, maar de composities zijn rustiger, de vlakken zijn groter en de kleuren krachtiger en minder atmosferisch. Deze schilderijen worden in 1921 gevolgd door werken waarin Mondriaan de variaties binnen de kleuren nog verder reduceert ('vernietigt'), tot zij zich als zuivere primaire kleuren voordoen. Ook de hoeveelheid gekleurde vlakken wordt teruggebracht tot bij voorkeur één per primaire kleur. Bovendien worden de grijs tinten - de 'niet-kleuren' - die voorheen de gekleurde vlakken onderling verbonden, door Mondriaan teruggebracht tot een beperkter scala van nuances. Tot slot verandert ook het aanzicht van de lijn.

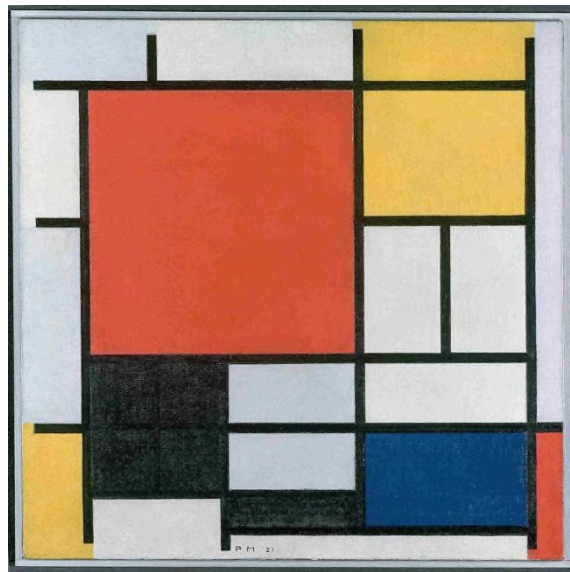
Waren de lijnen voorheen meestal smal en in grijs tinten aangebracht, nu worden ze fors, breed en in glanzend zwart opgezet. In visuele kracht zijn ze gelijkwaardig aan de kleurvlakken: het mannelijke visueel in evenwicht gebracht met het vrouwelijke. En terwijl Mondriaan vroeger de lijn bij de rand van het schilderij 'atmosferisch' liet ophouden door deze te vervagen qua tint, is nu het einde van de lijn abrupt, als een slotakkoord.

²⁶¹ Mondriaan TR 1918-1919, p. 111.

²⁶² Idem, p. 124.

²⁶³ Mondriaan TR 1919-1920, p. 43.

Ook op andere manieren brengt Mondriaan compositorische veranderingen aan. Waar vroeger de vlakken en lijnen, ondanks hun verschillen in grootte en kleur, regelmatig over het hele doek waren verspreid, laat hij nu de kleurvlakken naar de randen verschuiven, alsof ze eraf worden gedreven of de indruk wekken dat de compositie een *close-up* is van een groter geheel: een uitsnede uit het Kosmisch Web. Daardoor, en door de plekken waar Mondriaan de lijnen positioneert, is juist het midden gevuld met een niet-kleur (wit), wat de compositie een expanderende 'open', 'lege' aanblik geeft.



Tussen 1924 en 1926 maakt Mondriaan een aantal ruitvormige schilderijen. Dit soort schilderijen had hij eerder vervaardigd, toen hij tijdens de Eerste Wereldoorlog in het Gooi verbleef, maar nu worden de composities gevuld met een dynamische verhouding tussen kleur, vlak en lijn vergelijkbaar met die van zijn rechthoekige schilderijen. In een paar van deze werken reduceert Mondriaan zijn beeldelementen tot het absolute minimum: twee zwarte lijnen op wit fond, met hoogstens één enkel kleurvlakje. De lijnen zijn op subtiele manier ongelijk qua breedte en lijken uit het schuine doek te schieten en bezit te nemen van de ruimte om het doek heen. Dit keer lijken de lijnen zelf een Kosmisch Web te creëren.

Tegen het einde van de jaren twintig reduceert Mondriaan zijn kleurgebruik nog verder. In composities die tamelijk gelijkvormig zijn, lijkt hij de kracht van de primaire kleuren uit te testen ten opzichte van elkaar. De reductie is vooral zichtbaar in de niet-

kleuren wit en zwart. Een enkele uitzondering daargelaten, zijn alle vlakken in dezelfde tint wit geschilderd.

Deze vereenvoudigingen zijn echter in zekere zin schijn, want ze vinden een tegenwicht in Mondriaans invoering van een complexere schildertechniek en allerhande optische experimenten. Het wit bijvoorbeeld bouwt hij op uit vele lagen en in verfstreken in verschillende richtingen, waarbij de verfstreek subtiel zichtbaar blijft. Daardoor krijgen deze vlakken *body*, een duidelijke materiële constitutie, iets wat vooral in strijklucht is te zien. De zwarte lijnen daarentegen zet hij zeer dun op het doek, zodat ze als het ware in het wit verzinken. Ook verandert Mondriaan de vorm van de lijsten. De dunne latjes om het doek heen worden vervangen door brede latten, die hij tegen de achterkant van het doek monteert, waardoor het doek als geheel naar voren komt en dus zelf de suggestie van driedimensionaliteit wekt. De lijnen die bij de rand van de compositie ophouden, lijken zich zo voort te zetten voorbij de brede randen.

Vanaf 1930 lijkt Mondriaan zich vooral op de lijn te hebben geconcentreerd. Hij schildert zelfs voor het eerst lijnen in kleuren en zet deze zo breed neer, dat ze ook als vlakken kunnen worden opgevat. Met andere woorden, hier treedt een versmelting op van het vrouwelijke en het mannelijke. Het schilderij dat van dit experiment het gevolg is, *Compositie met gele lijnen* (1933), is lang uniek gebleven in Mondriaans oeuvre; pas in de jaren veertig in New York zou hij dit principe weer, maar op een nieuwe manier, oppakken in zijn serie met de titel *New York City*.

Veel meer echter raakt Mondriaan vanaf 1932 geobsedeerd door de dubbele lijn in een compositie, iets wat hem tot zijn dood in 1944 bleef bezighouden. Hij beschouwde deze verandering als een echte 'evolutie', opnieuw een teken dat hij nog steeds volgens theosofische principes dacht. De dubbele lijn als compositie-element ontleende Mondriaan aan de kunstenares Marlow Moss, een van zijn trouwe discipelen. Zij baseerde zich echter waarschijnlijk op mathematische principes (met name de Gulden Snede) bij het plaatsen van de lijnen, terwijl Mondriaan de dubbele lijn wilde opvatten als een zelfstandig beeldend middel. Hij was er zeer door gefascineerd geraakt. Zo schreef hij aan de architect Alfred Roth: 'Ik ben druk bezig aan nieuw schilderkunstig onderzoek met dubbele lijnen. Zo schakel ik het zwart een beetje uit, waar ik steeds minder van houd.' Aan de schilder Jean Gorin

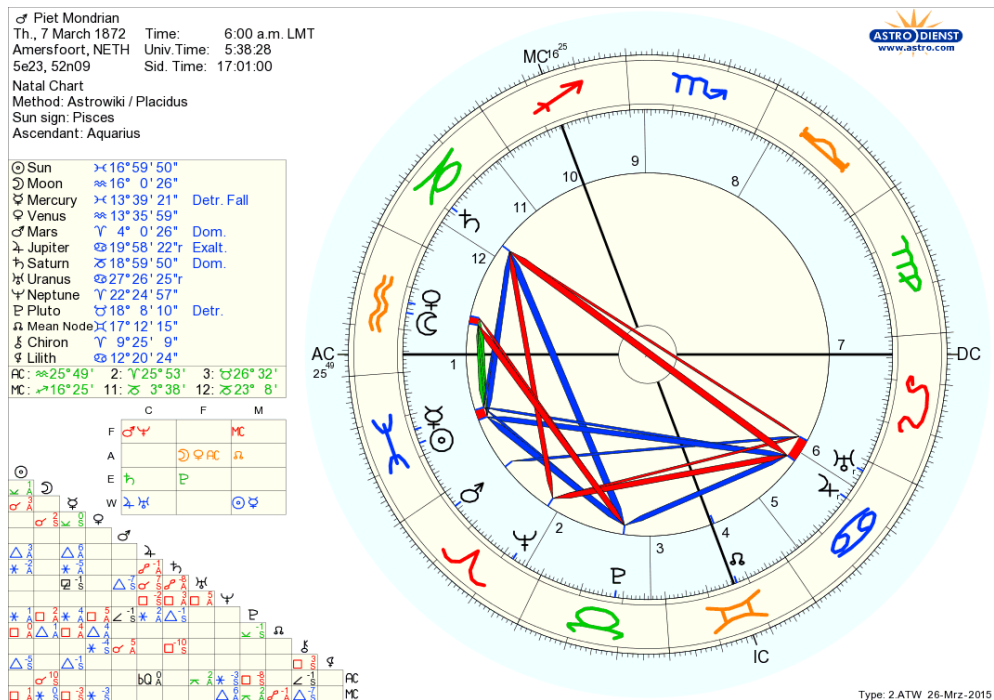
schreef hij: 'In mijn laatste dingen wordt de dubbele lijn verbreed tot een vlak en toch is ze eerder een lijn. Maar hoe dat ook zij, ik geloof dat dit een van die kwesties is die buiten de theorie vallen en die zo subtiel zijn dat ze uiteindelijk onder het mysterie van "de kunst" vallen. Dat is me echter nog niet helemaal duidelijk!'²⁶⁴

Uit dit laatste citaat blijkt dat Mondriaan worstelde met de definitie van lijn en vlak, twee beeldelementen die hij aanvankelijk als elkaars complementen had opgevat, als gelijkwaardige delen van *Swabhâwat*. Door nu de lijnen zo te plaatsen dat ze zelf optisch een vlak gingen vormen, doorbrak hij deze 'harmonie' en moest hij naar een nieuw evenwicht van krachten zoeken. De composities uit de jaren dertig vertonen veel variatie, meer nog dan de composities van voor die tijd. Hoewel ze vooral bestaan uit zwarte lijnen, zorgt de verdubbeling van die lijnen optisch voor het ontstaan van een vlak en worden de lijnen door hun kruisingen visueel in stukken gebroken. In beide gevallen gaat het mannelijke een synthese aan met het vrouwelijke, terwijl de elkaar kruisende lijnen voor 'trilling' zorgen. Vooral het laatste vormt de opmaat tot Mondriaans New Yorkse schilderijen. Hierin smeedt hij *Fohat* en *Swabhâwat* tot een nieuwe synthese. Zijn schilderkunst van het Kosmisch Web luidde een nieuwe fase in, die echter door zijn overlijden abrupt eindigde.

This is a chapter from the dissertation *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam 2006.

²⁶⁴ Deze informatie over Moss en de twee citaten uit Blotkamp 1994, pp. 214-215.

‘Karakter is lot’. Mondriaan en
zijn horoscopen



In 2012 verwierf het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) van het particuliere Art Science Research Laboratory (ASRL) in New York het persoonlijk archief van Piet Mondriaan, dat hij bij zijn dood op 1 februari 1944 naliet. Het bevat correspondentie met Harry Holtzman, die hem in 1940 vanuit Londen naar New York haalde, een aantal familiefoto's, foto's van enkele vrienden, foto's van ateliers in Amsterdam, Parijs en New York, wat persoonlijke attributen, zijn adresboek en twee horoscopen.²⁶⁵

Het adresboek met daarin de namen van internationaal vooraanstaande kunstenaars wekt geen verbazing. Al in 1993-1994, tijdens mijn onderzoek voor de tentoonstelling *Mondriaan aan de Amstel 1891-1912* in het Gemeentearchief van Amsterdam – nu gehuisvest in het gebouw van Mondriaans collega-theosoof Karel de Bazal – sprak ik hierover meermaals met Robert Welsh, mijn collega tijdens de expositie.²⁶⁶ Ik vroeg me af, welke inzichten

²⁶⁵ Op de website www.mondriaan.nl werd een beknopt artikel met dit thema gepubliceerd, gebaseerd op mijn voordracht gehouden bij de lancering van de website op 7 maart 2013 in het RKD. Zie http://www.mondriaan.nl/articles/view/karakter_is_lot_mondriaans_horoscoop, en in het Engels op <http://www.baxpress.blogspot.nl/2013/03/character-is-destiny-piet-mondrian-and.html>.

²⁶⁶ R. Welsh, B. Bakker en M. Bax, *Mondriaan aan de Amstel 1892-1912*, Amsterdam 1994. Engelse editie: *Mondrian, the Amsterdam Years 1892-1912*, Bussum / Amsterdam 1994.

Mondriaan over zichzelf en zijn carrière aan zijn horoscoop had ontleend. Gezien het uitgebreide sociale netwerk, dat ik voor de expositie had blootgelegd, was duidelijk geworden dat Mondriaan niet de stijve, in zichzelf gekeerde man was, zoals hij altijd is afgeschilderd.

Voor de meeste kunsthistorici zullen de documenten die direct met Mondriaans kunst en artistieke netwerk te maken hebben, het meest interessant zijn. Voor mij is dit echter niet het werkelijke belang van het recent verworven archief. De verrassing ligt in de aanwezigheid van het esoterisch materiaal, een kant van Mondriaan die doorgaans weinig aandacht krijgt. Het archief bevat enkele documenten die voor dit artikel van belang zijn: de twee horoscopen en een foto van Helena Blavatsky, een van de oprichters van de Theosophical Society (Adyar Branch). Ook in het persoonlijk archief van Harry Holtzman bevinden zich enkele esoterische documenten uit de nalatenschap van Mondriaan, onder meer een lezingenbundel van Rudolf Steiner uit 1908.²⁶⁷ Steiner was op dat moment nog secretaris van de Duitse sectie van de Theosophical Society; pas in 1913 richtte hij de Anthroposophische Gesellschaft op. Mondriaan bezocht de Amsterdamse lezing van Steiner op de dag van zijn 36^e verjaardag, 7 maart 1908.

De esoterische documenten uit zijn persoonlijke nalatenschap doen het beeld van Mondriaan – die als een zuiver formalistisch werkend kunstenaar de geschiedenis is ingegaan – kantelen. In de naoorlogse receptie van zijn leven en werk is weinig aandacht besteed aan de theosofische inslag ervan. In de tijd dat Mondriaan leefde waren het feit dat hij theosoof was en dat zijn kunst op de theosofie was gebaseerd echter algemeen bekende en geaccepteerde gegevens. Het schisma tussen de vooroorlogse en de naoorlogse receptie van zijn kunst heeft zijn oorsprong in de bijzonder effectieve antipropaganda van de fascistten vanaf de

²⁶⁷ De Harry Holtzman Papers maken deel uit van de collectie van Yale University Library, meer specifiek de Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Harry Holtzman (1912-1987) was vanaf 1934 een goede vriend van Mondriaan en haalde hem in 1940 naar New York. Als dank voor zijn steun benoemde Mondriaan hem enkele jaren later tot zijn enige en universele erfgenaam. Enkele persoonlijke documenten van Mondriaan, waaronder publicaties van Krishnamurti en Rudolf Steiner, zijn terechtgekomen in de Harry Holtzman Papers. Het overige persoonlijke archiefmateriaal van Mondriaan, waaronder de twee horoscopen en het adresboek, is in 2012 verworven door het RKD.

jaren dertig.²⁶⁸ Juist die antipropaganda was voor Mondriaan een reden om tenslotte in 1938 naar Londen uit te wijken. Vanuit Londen vertrok hij in 1940 naar New York waar hij begin 1944 overleed.

Mondriaan en de theosofie

Mondriaan liet tussen eind 1911 en begin 1912 twee horoscopen trekken. Waarom hij juist in die periode zijn horoscoop liet trekken, wordt verderop toegelicht. Eerst is het van belang om de context te schetsen, waarin Mondriaan ertoe kwam om zich tot de astrologie te wenden.

De oorsprong van zijn kennis over de astrologie kan worden gevonden bij de Theosofische Vereniging, de Nederlandse sectie van de Theosophical Society. De invloed van die vereniging op zijn werk is vanaf circa 1900 concreet aantoonbaar. Mondriaans belangstelling voor de westerse esoterie, waarvan de moderne theosofie deel uitmaakt, dateert vermoedelijk van veel vroeger.²⁶⁹

²⁶⁸ Door de antipropaganda en de repressie van de fascistten was de westerse esoterie 'verboden terrein' geworden. Aan de hand van statistieken uit de krant met vermelding van het aantal keren dat een esoterische stroming werd genoemd, is dit inzichtelijk te maken. Zie mijn blog <http://baxpress.blogspot.nl/2011/12/der-aufgeklarte-kunstler.html>. Ook uit archieven komt dit beeld naar voren. De groeperingen hebben ingrijpende trauma's opgelopen. De 'rassentheorie', die in antroposofische kring ter sprake komt, heeft niets met het fascisme te maken. De geallieerden hebben na de oorlog effectief hun stempel op veel aspecten van de Europese samenleving gedrukt. Duitsland werd gedwongen de 'democratische' beginselen van Amerika aan te nemen. Nieuw opgerichte kranten hielpen die te verspreiden; vrijwel alle grote Duitse kranten zijn door Amerika opgericht en fungeerden als propagandamiddel, dit keer tegen het fascisme. Deze 'zuivering' heeft tot verschuivingen in het wetenschappelijke bestel geleid, namelijk weg van de van oorsprong Duitse hermeneutiek. De Duits-Joodse iconologen Erwin Panofsky en Ernst Gombrich werden niet meer als hermeneutici opgevat, terwijl ze dat in de kern wel waren en zijn gebleven. Het is bekend dat de wetenschappen in een Angelsaksische mal zijn gedwongen, ook in Nederland. De generatie kunsthistorici van na de oorlog is zuiver Angelsaksisch opgeleid. Dat wil overigens niet zeggen dat die richting ook niet ideologisch gekleurd was. Deze was gefundeerd in onder meer mcarthyisme en was erop gericht de Amerikaanse kunst als 'de ware, niet-ideologische avant-garde' te presenteren. Daarin was geen plaats voor de beladen westerse esoterie. Pas na circa 1970 kwam er weer aandacht voor de invloed van de westerse esoterie op de kunst. Inmiddels is duidelijk hoezeer de avant-garde van 1900 hierdoor is beïnvloed.

²⁶⁹ Voor een gedetailleerde beschrijving zie: M. Bax, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam 2006, p. 254-323. Het beste en meest omvattende boek over Mondriaans leven en kunst, waarin de theosofie ook in het latere werk van Mondriaan als vanzelfsprekend aan de orde komt, is nog steeds

Als twintigjarige schilder van realistisch stillevens van gemiddelde kwaliteit kwam Mondriaan in 1892 vanuit de provinciestad Winterswijk naar de grote stad Amsterdam, om te worden opgeleid aan de Rijksakademie. In de Achterhoek, preciezer gezegd in Doetinchem, waren hem de beginselen van het schilderen bijgebracht door zijn oom Frits en de gepensioneerde kunstonderwijzer Jan Braet von Überfeldt, die zelf oorspronkelijk uit Amsterdam afkomstig was. Braet von Überfeldt had samen met zijn collega Valentijn Bing diverse boekjes over tekenmethoden en ornamentstijlen geschreven, die aan de Rijksakademie werden gebruikt. Beide kunstenaars waren overtuigd vrijmetselaar en het is bekend dat Braet von Überfeldt erg open was over zijn levensopvatting.²⁷⁰ Het is dan ook zeer waarschijnlijk dat hij daarover met zijn jonge leerling Piet Mondriaan heeft gesproken. Vermoedelijk was Braet von Überfeldt tevens de 'anonieme sponsor' die Mondriaan in 1892 in staat stelde om in Amsterdam met zijn studie aan de Rijksakademie te beginnen.

Vanaf 1898 kreeg Mondriaans werk een meer uitgesproken eigen stijl. Enkele van de realistische werken zijn reeds geschilderd in uitsluitend primaire kleuren, maar uit deze beelden is nog niet af te lezen dat Mondriaan via medestudenten in aanraking was gekomen met de theosofie.

De aanwijzingen hiervoor worden echter steeds talrijker naarmate zijn carrière vordert. Zo is bekend dat Mondriaan met vriendinnen en collega's graag filosofeerde over thema's die in die tijd onder theosofen gangbaar waren, zoals 'Plato en het Schone' en het gebruik van geometrische systemen, met name de kwadratuur, in het ontwerpen van vlakornamenten en architectuur.

Na zijn retraite in Brabant (1904-1905) werden Mondriaans persoonlijke betrekkingen met theosofen duidelijker, zoals zijn vriendschap met de schilder Kees Spoor. Deze periode kenmerkt zich ook door veranderingen in zijn werkwijze en de resultaten ervan. Hij begon series te schilderen van bijvoorbeeld boompartijen en molens met kruisende wieken, die zich in het water spiegelen. Het opvallende gebruik van de weerspiegelingen past in het neoplatoonse idee van 'zo boven, zo onder', dat wil zeggen de correspondentie tussen Idee en Materie, Kosmos en de

C. Blotkamp, *Mondriaan. Deconstructie als kunst*, Zwolle 2004.

²⁷⁰ Jan Stap, *Piet Mondriaan. Zijn levensverhaal: zijn jeugd, zijn mentor, zijn spiritualiteit, zijn wonen en werken, zijn vriendschappen en het timmeren van een wiegje*, Doetinchem 2011.

zichtbare wereld. In de loop van een paar jaar werd het kleurgebruik donkerder en meer intens. Deze 'verdieping van het gevoel' hangt samen met de persoonlijke evolutie die Mondriaan doorliep: van een zuiver gericht zijn op de zichtbare natuur naar een meer vergeestelijkte benadering van zijn omgeving. Dit keerpunt spreekt het helderst uit de aquarel *Passiebloem* (1908-1909), waarvoor Mondriaans theosofische vriendin Marie Simon model stond. Marie mediteert in dit werk op haar hartchakra, de plek waar de overgang plaatsheeft van een oriëntatie op het fysieke naar het geestelijke.²⁷¹ Daarnaast introduceerde Mondriaan enkele thema's die hij tot ongeveer 1910 veelvuldig onderzocht, onder meer bloemen in hun metamorfose van ontluiking naar verwelking. Vooral de serie amaryllissen en tijgerlelies zijn indrukwekkend door het kleurgebruik en de intensiteit. Ze zijn bovendien vaak vrijwel geheel in primaire kleuren geschilderd. Op 14 mei 1909 werd Mondriaan lid van de Theosofische Vereniging. In diezelfde tijd deed hij uitspraken over een nieuw schilderkunstig ideaal, waaruit zijn esoterische opvattingen over de samenstelling van de kosmos spreken. Hij benadrukte namelijk het bestaan van 'fijnere regionen' in het leven. Uit deze periode zijn enkele bloemen en portretten overgeleverd, die zijn omgeven door energievelden ofwel aura's, weergegeven in golvende lijnen. Deze manier van weergave liet Mondriaan echter weer snel voor wat hij is. De weergave van aura's werd destijds in één adem genoemd met het spiritisme en daarmee wilde Mondriaan niet worden geassocieerd. Hij schreef in 1910 aan zijn vriendin Aletta de Jongh dat hij dit 'gevaarlijk' terrein vond. Gelijktijdig met de auratische voorstellingen schilderde Mondriaan landschappelijke motieven in hoofdzakelijk primaire kleuren en in een divisionistische techniek, waarin kleine penseelstreken losse vlakjes vormen die op het doek een relatie met elkaar aangaan. Daarnaast werkte hij door aan bloementhema's, maar ook nieuwe onderwerpen dienden zich aan tijdens zijn verblijven in Zeeland: duinen, zeegezichten, portretten van de lokale bevolking en kerken en vuurtorens. In deze werken is Mondriaans onderzoek naar de verhouding tussen horizontale en verticale elementen en tussen

²⁷¹ Mondriaan zou in Amerika hebben geschreven dat hij met het werk een pianiste in vervoering heeft willen uitbeelden. Voor dat model zou Mien Philippona in aanmerking kunnen komen. Maar de gezichtsstructuur van het meisje komt exact overeen met die van Marie Simon. Zie ook M. Bax, S. Niemeyer en H. Snel, 'De passies van Piet Mondriaan', *Jong Holland* 10 (1994) 2, p. 32-42 voor verdere argumenten.

kleur, vlak en lijn duidelijk herkenbaar. Die beeldelementen zou hij in zijn abstracte werk van na circa 1916 tot in het uiterste vereenvoudigen en ordenen.

In 1910-1911 schilderde Mondriaan het sterk theosofisch geladen triptiek *Evolutie* in primaire kleuren. Het werk verbeeldt een vrouw die zich in drie stadia ontwikkelt van 'instinctief' naar 'vergeestelijkt'. Omdat dit werk voor het eerst in de herfst van 1911 bij de Moderne Kunst Kring werd geëxposeerd, is het goed mogelijk dat *Evolutie* een visuele representatie is van wat de horoscoop Mondriaan vertelde. Daarover later meer.

Mondriaans theosofische opvattingen en de invloed daarvan op zijn kunst spreken eveneens uit de schetsboekjes van de jaren 1912-1915. Mondriaan eerste schetsboekjes dateren van eind 1911 of begin 1912, de periode waarin hij zich in Parijs vestigde. De bladzijden zijn gelardeerd met aforismen en aanduidingen die zonder meer zijn terug te voeren op de theosofie. Ze laten duidelijk zien dat Mondriaan op zoek was naar een nieuwe kunstvorm waarin hij Idee en Vorm adequaat met elkaar kon laten versmelten. Hij gebruikte daarvoor aanvankelijk de beeldtaal van het kubisme, dat zelf vergaand was beïnvloed door het Martinisme – een occulte stroming met veel maçonnieke componenten.²⁷²

Het contact met Adriaan van de Vijssel

Mondriaan verhuisde zoals gezegd eind 1911 of begin 1912 naar Parijs. De horoscopen dateren van omstreeks deze periode.

Kennelijk zocht hij bevestiging voor zijn keuze om het vertrouwde Amsterdam te verlaten voor een onzeker bestaan in Parijs.

Voordat ik dieper inga op de inhoud en het doel van de horoscopen, zal ik eerst een beeld schetsen van de samensteller van de horoscoop en van manier waarop Mondriaan met hem in contact kan zijn gekomen.

Op de achterpagina van de horoscoop staat de naam van de maker vermeld: Adriaan van de Vijssel. Hij was kantoorbediende en werd in maart 1905 lid van de Theosofische Vereniging. Ook zijn broer en zijn neef, beiden Arie geheten, waren lid. Adriaan trouwde in 1905 met de dochter van de voormalige directeur van

²⁷² M. Ariëns-Volker, 'De wangen van de Macroprosopus: een nieuwe interpretatie van het schilderij "Les Demoiselles d'Avignon" van Pablo Picasso', Brussel: Vrije Universiteit, 2004 (proefschrift).

de Kunstnijverheidsschool Quellinus, de beeldhouwer Bart van Hove. Van 1900 tot zijn overlijden in 1914 was Van Hove docent beeldhouwkunst aan de Rijksakademie en tevens voorzitter van Arti et Amicitiae, een vereniging waarvan ook Mondriaan lid was.



Adriaan van de Vijssel kwam uit een geslacht van houthandelaren. Als oudste zoon was hij voorbestemd om de zaak van zijn vader over te nemen, maar kennelijk was hij meer studieuze ingesteld. Op meerdere foto's is Adriaan vastgelegd terwijl hij zit te lezen in een dik boek. Dat wil echter niet zeggen dat Van de Vijssel een saai leven leidde. Hij blijkt zich al vroeg te hebben aangemeld bij de KNIL en reisde tot 1905 door de Indische Archipel. Waarschijnlijk ontwikkelde hij hier een voorliefde voor alchemie en kruidengeneeskunde. In 1913 vertaalde hij uit het Latijn in het Nederlands een boek van Paracelsus (1493-1541), de Zwitserse arts, theoloog, alchemist en astroloog. Adriaan was betrokken bij elke denkbare esoterische vereniging. In 1916 kocht hij in Den Dolder een bosperceel van maar liefst 40 hectare dat hij samen met zijn tweede vrouw, Dirkje Appeldoorn, ontgon en transformeerde tot een enorme kruidentuin. Het echtpaar Van de Vijssel reisde met de rugzak door heel Europa, op zoek naar bijzondere kruiden. Ze verkochten hun producten als grondstof

aan apotheken en homeopathische fabrieken in binnen- en buitenland. Het woonhuis in Den Dolder, dat was gelegen aan de rand van de kruidentuin, werd een zoete inval van gelijkgestemde zielen.²⁷³

Over de totstandkoming van het contact tussen Mondriaan en Adriaan van de Vijzel is weinig bekend. In het netwerk van beide kunstenaars zijn echter aanknopingspunten te vinden die tot een ontmoeting zouden hebben kunnen leiden.

De eerste mogelijkheid is de houthandel van de familie Van de Vijzel. Deze was gelegen op de Ceintuurbaan 330 en werd geleid door Adriaans jongere broer Arie van de Vijzel. Dat is op steenworpafstand van Mondriaans atelier aan het Sarphatipark 42, waar hij vanaf 1908 woonde en werkte. Dit zou de periode voor de ontmoeting behoorlijk beperken, maar Mondriaan woonde daarvoor op de Albert Cuypstraat 272, eveneens binnen loopafstand van de houthandel.²⁷⁴

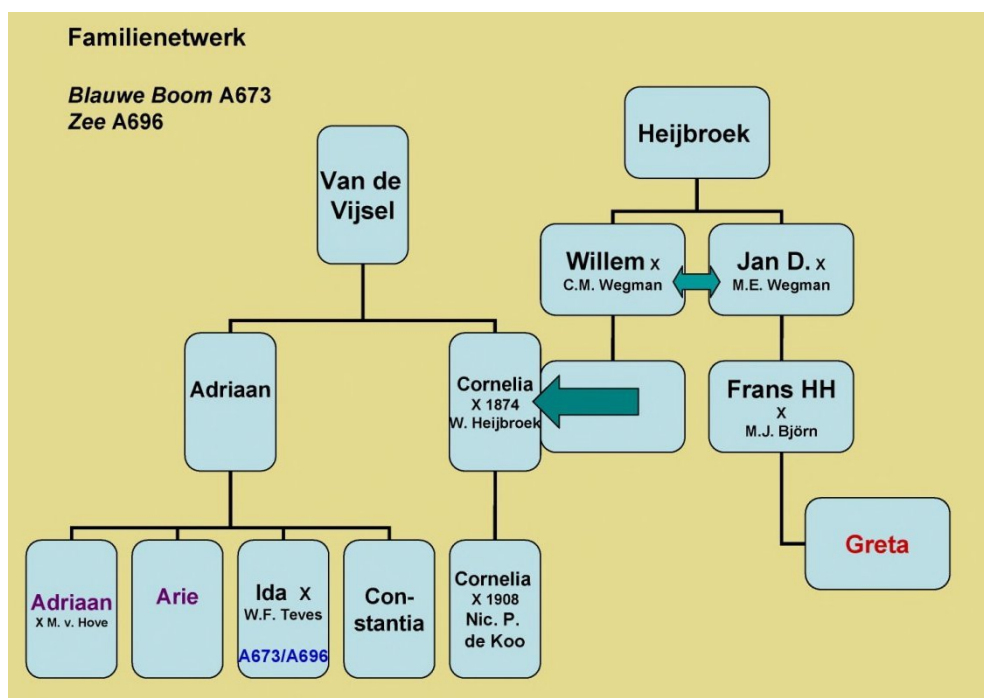


Het contact kan ook tot stand zijn gebracht door een van Adriaans zussen. Constantia was net als Mondriaan lid van Arti et Amicitiae en studeerde van 1902 tot 1910 (met een onderbreking) aan de Rijksakademie. Ida van de Vijzel was onder Nicolaas van der Waaij

²⁷³ Persoonlijke informatie en foto's verkreeg ik van dochter Conny van de Vijzel, Den Dolder, 27 februari 2013.

²⁷⁴ Tussen 22 december 1898 en 6 mei 1903 woonde Mondriaan aan de Albert Cuypstraat 158. Van 28 juni 1906 tot 6 januari 1908 woonde hij op Albert Cuypstraat 272. Vanaf dit adres verhuisde hij naar Sarphatipark 42.

opgeleid aan de Rijksacademie.²⁷⁵ Van der Waaij had meerdere leerlingen die direct met Mondriaan in verband kunnen worden gebracht: de joffers Lizzy Ansingh, Betsy Westendorp-Osieck en Betsy Repelius. Voor Betsy bracht Mondriaan in 1904 een plafondschildering aan in haar huis in de Vondelstraat 29.²⁷⁶ Andere leerlingen van Van der Waaij waren de luministen Leo Gestel en Jan Sluijters. Mondriaan exposeerde in 1909 in het Stedelijk Museum met Sluijters en Kees Spoor die zoals gezegd sinds ongeveer 1905 goed met Mondriaan bevriend was. Spoor was een overtuigd theosoof en maakte zelfs deel uit van de Esoterische School, waarvan de 'ingewijden' van de Theosofische Vereniging deel uitmaakten. Tot het netwerk rond Nicolaas van der Waaij behoorden ook de theosofen Loe Reelfs, Herman Mees en de schilder Piet van der Hem, die net als Mondriaan op Sarphatipark 42 woonde.



Het netwerk van Mondriaan en dat van Van de Vijssel komen tot slot met elkaar in aanraking via Greta Heijbroek, een Amsterdamse koopmansdochter die model stond voor Mondriaans theosofische triptiek *Evolutie*. In 1909 zou Mondriaan haar schilderlessen hebben gegeven en in 1911 waren ze zelfs enige tijd verloofd. Uit

²⁷⁵ Ida van de Vijssel trouwde in 1910 in Lawang (Nederlands Oost-Indië) met Hendrik Teves en keerde pas in 1928 weer terug naar Nederland.

²⁷⁶ P. Gorter en M. Bax, 'Vondelstraat 29. Betsy Repelius en haar opdrachten aan Joseph Cuypers en Piet Mondriaan', *Jaarboek Amstelodamum* 98 (2006), p. 106-131.

genealogisch onderzoek blijkt dat Greta Heijbroek een aangetrouwde nicht was van de familie Van de Vijssel. Het is dus mogelijk dat Mondriaan en Adriaan van de Vijssel met elkaar in contact zijn gebracht door Greta Heijbroek.

Uit al deze relaties blijkt dat Mondriaans netwerk diverse aanknopingspunten biedt voor het contact dat zou leiden tot de totstandkoming van de horoscoop, maar de meest duidelijke aanwijzingen voor een datering komen toch uit de beide documenten zelf.

De horoscopen

Mondriaan liet twee horoscopen trekken. De eerste is een 'proefhoroscoop', met daarin een prognose. Dat is redelijk ongebruikelijk, omdat een geïnteresseerde doorgaans eerst een geboortehoroscoop laat trekken, die inzicht geeft in het karakter van een persoon, met alle mogelijkheden, beperkingen en valkuilen die daarmee samenhangen. De prognoses in de proefhoroscoop moet Mondriaan zo nieuwsgierig hebben gemaakt, dat hij de vastgestelde prijs van drie gulden betaalde voor een uitgewerkte versie van bijna 50 pagina's. De eerdere prognoses werden daarin uitgewerkt, maar ook zijn karakterconstellatie werd voorzien van een uitgebreide toelichting. Deze horoscoop werd hoogstwaarschijnlijk pas na eind januari 1912 gemaakt, omdat Mondriaan die maand van het Bevolkingsregister van Amersfoort antwoord kreeg op de vraag wat het exacte uur van zijn geboorte was. Het precieze tijdstip is van groot belang voor de horoscoop, omdat de stand van de sterren op dat specifieke ogenblik bepalend is voor de karaktereigenschappen van de boreling.

De proefhoroscoop is voorzien van het nummer 1422. Van de Vijssel was blijkbaar een actief horoscopentrekker en er bestond kennelijk grote vraag naar dit speciale type horoscoop. Van de Vijssel had zich namelijk bekwaamd in een nieuw soort horoscoop, die kort voor 1900 in theosofische kringen was ontwikkeld door onder andere de Engelsman Alan Leo, pseudoniem van William Frederick Allan (1860-1917).²⁷⁷ Op basis van de theosofische leer

²⁷⁷ Zie het uitgebreide onderzoek van J. Lehmann, 'The influence of the theosophical movement on the revival of astrology in Great Britain and North America in the 20th century'. Montreal: Concordia University, 1998 (proefschrift).

en na verschillende reizen naar India integreerde hij oosterse concepten als karma en reïncarnatie, alsmede de drie recent ontdekte, 'onzichtbare' planeten Pluto, Neptunus en Uranus in het door hem gebruikte astrologische systeem. Dit nieuwe type astrologie legde een verband tussen microkosmos en macrokosmos, en besteedde aandacht aan de 'psychologie van de ziel'. De opvattingen van Leo en andere theosofen, onder wie Dane Rudhyar, liggen ten grondslag aan dit type astrologie, dat tegenwoordig in het Westen het algemeen aanvaarde type is. Hierin worden geen specifieke gebeurtenissen voorspeld, maar wordt veeleer een analyse gegeven van planetenconstellaties, waaruit mogelijke momenten van harmonie of stress kunnen worden afgeleid. Daarnaast kan de algemene ontwikkeling van bepaalde gebeurtenissen worden voorspeld. Dat nu deed Adriaan van de Vijssel in de eerste horoscoop die Mondriaan bestelde. De proefhoroscoop is zoals de naam al impliceert beknopt. Deze biedt alleen een beschrijving van Mondriaans zonneteken, ascendant en maanteken. Van de Vijssel noemde de verhouding zon- en maanteken de 'polariteit' – een term die Mondriaan later veelvuldig zou gebruiken bij het formuleren van de principes van zijn kunst: het neoplasticisme. Een van de passages is als volgt:

De samenvatting der invloed van de Zon in Pisces [Vissen] en de Maan in Aquarius [Waterman], uwe individueele en persoonlijke trekken voorstellend, geeft groote liefde voor de natuur in haar eenvoudigst aanzicht, tegelijk uw eigenaardige terughoudendheid en neiging om met het ongeziene in verband te treden. Het toont opvattingen aan die algemeen als vreemd gelden. Uw verlangens en wenschen zijn sterk en zullen ook dikwijls bevredigd worden. Gij maakt spoedig vrienden beweegt u gemakkelijk en zult u slechts in een publiek leven gelukkig voelen en waar gij u onder de menschen kunt bewegen.

Een grote liefde voor de natuur, maar dan in haar 'eenvoudigst aanzicht', een neiging tot het occulte en opvattingen die 'algemeen als vreemd gelden': het is alsof hier de abstractie van Mondriaan wordt aangekondigd. Dat is in elk geval hoe Mondriaan het kan hebben gelezen.

Bepaalde passages in de proefhoroscoop zijn in de kantlijn voorzien van een datering. Wanneer en door wie deze annotaties zijn geplaatst is niet helemaal duidelijk, maar ze vertellen wel meer

over de voorspellingen en de uitkomst ervan. De annotatie '1911' is geplaatst bij de volgende passage: 'Gij zijt nu ontvankelijker en meer voor indrukken vatbaar dan gewoonlijk, gevoelig voor de stemmingen uwer omgeving.' Dan doorgehaald: 'Gedurende de laatste maanden hebt ge nieuwe banden aangeknoopt en zult dit ook nog doen voor we vier maanden verder tellen.' Die doorhaling kan erop wijzen, dat op het moment dat Mondriaan de horoscoop kreeg, dit aspect al voorbij was en de proefhoroscoop halverwege 1911 werd gemaakt.

De annotatie '1912' is door Mondriaan zelf gepreciseerd tot 'Jan.[uari]'. Waarschijnlijk deed hij dat pas achteraf, want Van de Vijssel schreef links daarvan het jaartal. Het lijkt erop dat de heren de horoscoop samen bespraken en vervolgens voorzagen van jaartallen. Januari 1912 was het moment waarop Mondriaan zich vermoedelijk in Parijs vestigde. Het beschreven aspect betrof vrijwel zeker de invloed van Uranus, want Van de Vijssel duidde 'plotselinge veranderingen' aan. Er staat onder meer te lezen: 'Het is een gunstige tijd om een of ander nieuw denkbeeld in praktijk te gaan brengen, uwe sfeer van invloed breidt zich uit evenals uw denken.'

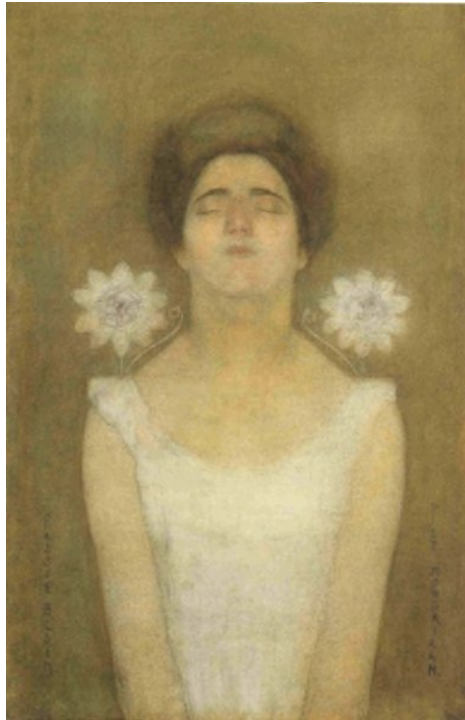
Voor 1913 werd aangekondigd, dat Mondriaan nieuwe banden zou aangaan, '...ja het kan zijn, dat gij het voornemen opvat te trouwen en wellicht daartoe overgaat'. Kort daarvoor – in het najaar van 1911 – had Mondriaan zijn verloving met Greta Heijbroek verbroken en van nieuwe trouwplannen was in 1913 voor zover bekend geen sprake. Mondriaan vatte het aspect dat hierop duidt, de maan door het zevende huis van partners en tegelijk Mars conjunct Venus, anders op. Aangezien de prognoses interpretaties van energieën zijn en geen voorspellingen van specifieke gebeurtenissen is dat ook gelegitimeerd. Een modern astroloog zal altijd zeggen dat iemand mee moet bewegen met de verschillende aspecten en transits, omdat je op die manier iets leert over de oorspronkelijke, karmische bedoeling van je komst op aarde. Men raakt juist gefrustreerd als er tegen de aspecten en transits in wordt gegaan. Venus staat in een horoscoop niet alleen symbool voor liefde, maar ook voor creativiteit. Mondriaans beslissing om naar Parijs te verhuizen en zijn abstracte kunst te ontwikkelen te midden van nieuwe contacten sloot bij de prognose aan. De laatste zin van Van de Vissels toelichting luidt namelijk: 'Indien gij moeite doet kan uw werk meerdere populariteit verkrijgen ook meerdere waardering.'

Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werd Mondriaan in 1914 gedwongen in Nederland te blijven, waar hij op dat moment zijn zieke vader bezocht. In de horoscoop is 1914 aangetekend bij de volgende passage: 'Een allesbehalve gunstig tijdvak breekt aan. Beter is het nu niet tot veranderingen of reizen over te gaan, hoewel dit wellicht niet voorkomen kan worden. Het is een tijd van groote inspanning die al uw krachten zal eischen om u daardoor heen te werken, doch u slechts ten goede zullen komen.'

In Nederland werkte Mondriaan tussen 1914 en 1919 aan de ontwikkeling van zijn eigen stijl. Deze periode is achteraf gezien van cruciaal belang geweest voor zijn kunst. In Laren ontmoette hij onder anderen Bart van der Leek en Theo van Doesburg, met wie hij in 1917 het tijdschrift *De Stijl* oprichtte. Het tijdschrift bood hem een podium om een serie artikelen te publiceren, die hij in 1913 tevergeefs had aangeboden aan het tijdschrift *Theosophia*. De redactie van dat tijdschrift vond de artikelen 'veel te revolutionair', blijkens een brief van Mondriaan aan Theo van Doesburg. In de artikelen bracht Mondriaan zijn – deels aan de theosofie ontleende – artistieke uitgangspunten onder woorden. Mondriaans persoonlijke nalatenschap werpt nieuw licht op het belang dat hij hechtte aan de esoterie en theosofie. Zijn beide horoscopen en de boekjes van Krishnamurti en Rudolf Steiner behoren tot de weinige persoonlijke spullen die hij tot aan zijn dood in New York in 1944 bewaarde. Zijn leven, zijn artistieke milieu en zijn kunst waren onlosmakelijk met elkaar verbonden. Vanuit deze eenheid wist Mondriaan uit te groeien tot een van de belangrijkste vernieuwers in de kunst van de twintigste eeuw.

De passies van Piet Mondriaan

Tijdens onderzoek naar het leven en het werk van Mondriaan in het kader van de tentoonstelling *Mondriaan aan de Amstel 1892-1912* kwamen veel nieuwe feiten aan het licht. Hierdoor is het mogelijk geworden om een van de meest besproken en veelvuldig geïnterpreteerde werken uit Mondriaans vroege periode, de aquarel *Passiebloem*, in een nieuw kader te plaatsen.



Bestaande meningsverschillen omtrent dit werk zijn vrijwel altijd terug te voeren op twee elementen: de datering en de inhoudelijke betekenis. In de jaren waarbinnen *Passiebloem* wordt verondersteld te zijn gemaakt, namelijk tussen 1900 en 1910, maakte Mondriaan als kunstenaar een opvallende ontwikkeling door. Van een schilder uit streng gereformeerd milieu en werkend in de trant van de grijze Haagse en bruine Amsterdamse School, ontplooipte hij zich tot een kunstenaar met een theosofisch geladen onderwerpkeuze en een expressief gebruik van ongemengde kleuren.

Bij onze verkenning van Mondriaans sociale omgeving in deze periode bleek echter dat de invloed van de theosofie een veel groter aandeel in zijn persoonlijk leven heeft gehad dan tot nu toe is aangenomen.²⁷⁸ Mondriaan verwerkte theosofische ideeën al vanaf 1900 in zijn tekeningen en schilderijen. Het verband tussen

²⁷⁸ Tent. cat. *Mondriaan aan de Amstel 1892-1912*, Amsterdam (Gemeentearchief) 1994.

Mondriaans kleurgebruik en de kleurensymboliek uit de theosofie kan al worden aangetoond in het werk vanaf 1906. De aquarel *Passiebloem* is daarvan een voorbeeld.

Datering

Passiebloem kent een aantal nogal van elkaar verschillende dateringen. Sommige kunsthistorici houden vast aan een datering tussen 1901 en 1903, anderen menen dat het werk gemaakt is tussen 1908 en 1910. Voor de verschillende standpunten zijn steekhoudende en minder steekhoudende argumenten aangevoerd.

Cor Blok dateerde in zijn boek over het werk van Mondriaan in Nederlands openbaar bezit uit 1974 het werk voorzichtig op '1908 (?)'. Hij baseerde zich op correspondentie met een levenslange vriend van Mondriaan, Albert van den Briel, die hem in 1962 het volgende schreef: 'Het plan [voor *Passiebloem*] bestond al voor 1909 (er zijn tekeningen van andere modellen), en ofschoon ik niet kan dateeren, ben ik van mening dat aan de aquarel voor 1911 gewerkt is. Overigens is aan het ding heel lang met tussenpozen gewerkt.'²⁷⁹ Blok beriep zich voorts op een contemporaine bron, een tentoonstellingskritiek van H.L. Berckenhoff in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Deze had op de tentoonstelling van Piet Mondriaan, Jan Sluyters en Kees Spoor in het Stedelijk Museum in Amsterdam in januari 1909 'geteekende en geaquarelleerde vrouwenfiguren (torso's) van ongemeen sterke uitdrukking, zij het in het sinistre' gezien.

Nog een argument van Blok voor een datering rond 1908 was gebaseerd op de thematiek. *Passiebloem* ging vooraf aan Mondriaans door de theosofie geïnspireerde triptiek *Evolutie* uit 1910-1911, dat oorspronkelijk ook *Passiebloem* geheten zou hebben. Deze argumentatie werd in 1981 door Els Hoek nog eens aangescherpt en verrijkt door de verbanden die zij legde met andere studies van vrouwenfiguren uit die jaren.²⁸⁰

²⁷⁹ C. Blok, 'Mondriaan's vroege werk', *Museumjournaal* 8 (1962) 2, pp. 34-38 en idem, *Piet Mondriaan. Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit*, Amsterdam 1974, p. 177.

²⁸⁰ E. Hoek, 'De Passiebloem. Een dateringsprobleem bij Mondriaan', *Metropolis M* 3 (1981) 2, pp. 31-40.

Ondanks deze overwegingen was Blok niet helemaal zeker. Vanwege de schildertrant en het kleurgebruik vond hij een datering omstreeks 1901 net zo aannemelijk als 1908.²⁸¹ In stilistisch opzicht lijkt het werk op een van de ontwerpen die Mondriaan in 1898 maakte voor de preekstoel van de Engelse Kerk in het Begijnhof. Deze stelt een frontaal weergegeven engel met gevouwen handen voor.²⁸²



Voor een vroege datering pleit ook de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Welsh, die net als Blok met Albert van den Briel had gecorrespondeerd.²⁸³ De laatste schreef Welsh in 1967 dat hij *Passiebloem* al in bezit had in 1904/05 en dat het toen al enkele jaren oud was.²⁸⁴ Het werk zou thematisch verband houden met Mondriaans leven in die jaren. Hij woonde toen in de Albert Cuypstraat, in wat nu 'De Pijp' genoemd wordt maar destijds nog met de officiële naam 'Buurt YY' werd aangeduid. In deze buurt tierde de prostitutie welig.

Mondriaan zou bezorgdheid aan de dag hebben gelegd over het lot van prostituees en modellen die door schilders en andere mannelijke klanten met syfilis werden geïnfecteerd. Zij waren niet zozeer het slachtoffer van hun eigen losbandig leven, maar (in de woorden van Van den Briel) 'van de passie van anderen'. Om de effecten van syfilis te kunnen uitbeelden, zou Mondriaan de symptomen van de ziekte hebben besproken met zijn toenmalige arts, Isidor A. van der Wijk. Naar aanleiding van dat gesprek zou Mondriaan de hals van de vrouw een groenige tint hebben gegeven.²⁸⁵

²⁸¹ Blok, op. cit. (noot 2).

²⁸² H.L.C. Jaffé, 'Een preekstoel naar ontwerpen van Piet Mondriaan', in A.W. Reinink, E. van Vollen en J.H. Sassen (red.), *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst. Verzamelde opstellen van H.L.C. Jaffé (1915-1984)*, Amsterdam 1986, pp. 66-75.

²⁸³ R.P. Welsh, *Piet Mondrian's early career. The naturalistic periods*, New York / Londen 1977 (proefschrift Princeton University 1965), pp. 167-172.

²⁸⁴ A.P. van den Briel, '7e mededeeling' aan Robert Welsh, ongedateerd. Aanvankelijk dateert Van den Briel het werk 'ongeveer 1903, maar m.i. zeer waarschijnlijk vòòr de crisis van 1903'. Later echter schrijft hij dat Mondriaan hem na zijn verblijf in Brabant (gedurende het jaar 1904) vertelde 'dat hij 'het' model van M. [Maris] geleend had voor de grote tekening die voorafging aan de 'passiebloem'. Maris kende dit model toen nog niet.

²⁸⁵ Voor persoonsgegevens zie M. Bax en H. Snel, 'Mondriaan en zijn vrienden', *Mondriaan de Amstel 1892-1912*, Amsterdam 1994, pp. 22-42. Van der Wijk verhuisde in 1903 naar

Naarmate echter meer details over Mondriaans figuratieve periode bekend worden, blijkt Van den Briel als bron minder betrouwbaar. Wel bieden zijn brieven aan Robert Welsh en een aanzet tot een biografie van Mondriaan een algemene context die de nadere en meer feitelijke bestudering van Mondriaan als persoon en als kunstenaar mogelijk maken.

Uit Mondriaans vroege jaren zijn vrijwel geen primaire bronnen bewaard gebleven. Hij bewaarde aan hem gerichte correspondentie niet en naaste vrienden, onder wie Van den Briel, hebben op Mondriaans verzoek zijn meest persoonlijke brieven aan hen vernietigd. Het zou vooral om zaken gegaan zijn die alleen voor uitwisseling tussen mannen onderling bestemd waren. Wat hiermee bedoeld wordt, laat zich nu alleen nog maar raden. Maar een nadere beschouwing van *Passiebloem* en de tijd waarin het ontstond, levert aanknopingspunten. Centraal in deze beschouwing staan Mondriaans sociale leven, een groeiende belangstelling voor de theosofie, zijn relatie tot vrouwen en zijn angst voor syfilis.

Uitstapjes en uitspattingen

Toen Mondriaan omstreeks de jaarwisseling van 1904-1905 na een verblijf van krap een jaar terugkeerde uit Uden kon hij zich verheugen in een groeiende bekendheid in artistieke kringen en onder een toenemend aantal afnemers van zijn werk.²⁸⁶ De laatsten kregen met name belangstelling voor zijn landschappen, die het resultaat waren van zijn tochten langs de rivieren de Amstel en het Gein. Vaker dan vóór zijn verblijf in Uden was Mondriaan op die locaties te vinden. Hij ging alleen of in het gezelschap van vrienden, onder wie reeds oudgedienden als Simon Maris, Joop Siedenburg en zijn toegewijde vriend Albert van den Briel wanneer deze in Amsterdam verbleef.²⁸⁷ Het café De Vink aan het Gein was

Arnhem en dat zou betekenen dat Mondriaan vóór die tijd over de symptomen van syfilis zou hebben gesproken. Dat pleit dan voor de datering van 'Passiebloem' omstreeks 1903. Dit is, zoals uit het verloop van dit artikel blijkt, toch niet waarschijnlijk.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Van den Briel, '11e Meededeling' aan Robert Welsh, ongedateerd: 'Hij ging er per fiets heen (per dag), maar als hij geld had logeerde hij ook in 'De Vinck', alleen of met Simon Maris. Ik heb er ook meermalen gelogeed.' Van den Briel is opmerkelijk zwijgzaam over deze tijd. Het blijft daarom de vraag of Van den Briel de correspondentie met Mondriaan

een geliefde pleisterplaats. Soms bleef men daar ook overnachten. Hoe vaak dat gebeurde is niet bekend, maar is een feit dat in de jaren 1907-1908 het aantal avond- en nachtlandschappen in Mondriaans oeuvre aanzienlijk toenam.



Volgens de overlevering deed zich waarschijnlijk in de zomer van 1908 in De Vink een gebeurtenis voor die diepe indruk op Mondriaan gemaakt zou hebben. De meeste mannen in het gezelschap zouden namelijk bij een overnachting in De Vink door een prostituee of een model met syfilis besmet zijn geraakt. Ook Mondriaan was bang bij die gebeurtenis het slachtoffer te zijn geworden.²⁸⁸ Volgens de criticus Conrad Kickert zou Mondriaan 'tussen 1906 en 1909' een aantal keren prostituees bezocht hebben. Hij zou tot drie keer toe syfilis hebben opgelopen, waarna hij zich geheel van geslachtsverkeer onthouden zou hebben. Kickert kende Mondriaan, trok met de kring rond Mondriaan op en leed zelf aan de ziekte.²⁸⁹

Helaas leverde onderzoek in de gemeentelijke archieven van Amsterdamse ziekenhuizen uit die jaren geen gegevens op van Mondriaan zelf of van kunstenaars met wie hij omging, zoals



ook niet uit een zeker eigenbelang heeft vernietigd. Wellicht moeten ook zijn pogingen om *Passiebloem* te antedateren in dit licht worden beschouwd.

²⁸⁸ Mededeling J.P.Smid. Smid verzamelde al heel vroeg werk van Mondriaan, o.a. via zijn familiekring. Hij vertelde, wat hij gehoord had uit de mond van derden, die dicht bij Mondriaan en zijn tijd stonden.

²⁸⁹ Mededeling R. Welsh, die deze informatie van Kickert kreeg.

Kickert en Jan Toorop. Misschien ligt de verklaring hiervoor in het feit, dat kunstenaars hun consulten plachten af te betalen in natura, met werk. Een dergelijke 'afbetalingsregeling' was alleen mogelijk bij particuliere artsen. Archieven van zulke artsen worden doorgaans niet bewaard.

In tegenstelling tot hetgeen Van den Briel in zijn manuscripten steevast door antedatering van *Passiebloem* probeert te ontzenuwen, zou Mondriaans bezorgdheid over het lot van modellen en prostituees net zo goed rond 1908 kunnen worden gedateerd. Mondriaan had niet alleen tussen 1898 en 1903 in de Albert Cuypstraat in de 'Buurt YY' gewoond - de periode waarin Van den Briel zijn versie van het verhaal plaatst - maar in 1906 keerde hij naar de Albert Cuypstraat terug. In 1908 verhuisde hij naar Sarphatipark 42 niet ver daarvandaan.²⁹⁰

In dat jaar zou Mondriaan eens 's avonds in de tram hebben gezeten op weg naar zijn atelier. Schuin tegenover zich zou hij een wat ziekelijke en verlopen vrouw hebben gezien die een groene weerschijn in de hals had. Daar zou hij als kunstenaar die op dat moment met kleur experimenteerde door zijn geïntrigeerd.²⁹¹

Indien Mondriaan deze kleur met de symptomen van syfilis verbond, zal hij daarover niet de arts Van der Wijk hebben kunnen raadplegen. Deze was reeds in 1903 naar Arnhem verhuisd. Mogelijk kreeg hij informatie van diens bevriende collega Jan van Konijnenburg. Deze was reeds lang arts van de post van de Gemeentelijke Geneeskundige Dienst in de 'Buurt YY'. Gevallen van geslachtsziekte werden doorgaans eerst bij die post gemeld voordat behandeling in het ziekenhuis werd overwogen. Gezien de buurt ligt het in de verwachting dat Van Konijnenburg ruime ervaring had op het gebied van geslachtsziekten en de symptomen ervan.

De arts Van Konijnenburg zou ook de persoon geweest kunnen zijn die in de eerste wereldoorlog Mondriaan verzocht speciaal voor hem een versie van *Boerderij bij Duivendrecht* te produceren.²⁹² Dit zou dan wijzen op een intensiever en langduriger contact tussen de arts en de kunstenaar. Of de relatie ook een medische was - in verband met syfilis - kan niet meer worden nagetrokken. De arts kende in ieder geval Mondriaans

²⁹⁰ M. Bax en R. Welsh, 'Mondriaans ateliers', *Mondriaan aan de Amstel 1892-1912*, Amsterdam 1994, pp. 43-55.

²⁹¹ Zie noot 11.

²⁹² Mededeling Joop Joosten.

werk én was op de hoogte van Mondriaans gaan-en-staan na zijn terugkeer uit Parijs in 1914.

Niet alleen deze schets van Mondriaans levenswandel in 1908 maakt de datering van *Passiebloem* omstreeks 1908 plausibel. Ook andere elementen wijzen daarop, zoals het gebruikte model en de nauwkeurig uitgewerkte theosofische strekking van het werk.

Modellen

In 1908 maakte Mondriaan, na een periode van bijna tien jaar, weer tekeningen met vrouwen als onderwerp. Sommige daarvan zouden voorstudies voor *Passiebloem* en wat later voor de triptiek *Evolutie* kunnen zijn geweest. In aanmerking komen *Printemps*, een voorstudie van een naakte vrouw met starende ogen en haar handen op de rug, een geklede zittende vrouw met haar hoofd achterover, een meisje in devote houding en een door Van den Briel genoemde studie die Mondriaan vernietigd zou hebben: 'Hij heeft ze in 2 fasen gemaakt, of juist: hij heeft er twee gemaakt, waarvan hij de 1e vernietigd heeft.'²⁹³



Onzekerheid over de datering van deze werken en, daarmee samenhangend, de volgorde van produktie wordt nog eens vergroot doordat niet duidelijk is wie de modellen waren die Mondriaan voor bovengenoemde studies gebruikte. Het meest

²⁹³ Van den Briel aan J.M. Harthoorn, 23 november 1964, als geciteerd in H. Henkels (red.), *Het is alles één grote eenheid, Bert*, Den Haag 1988, pp. 85.

frequent wordt Simon Maris' vaste model Nootje genoemd. Volgens Albert van den Briel vroeg Mondriaan aan Simon of hij Nootje voor het uitbeelden van *Passiebloem* mocht 'lenen': 'Van de voorgeschiedenis t.a.v. Noortje [Van den Briel bedoelt Nootje] weet ik niets, alleen dat M. aan S.M. op een dag vroeg, of Noortje voor hem mocht pose[re]n. Toen Noortje er zelf geen bezwaar tegen had, gebeurde dat.'²⁹⁴ Het is, gezien de band die Mondriaan met Maris had en de wijze waarop Van den Briel beschrijft hoe Mondriaan zijn vraag stelde, niet waarschijnlijk dat Mondriaan zich bij die gelegenheid seksuele vrijheden veroorloofde. Daarbij komt nog dat Simon en de inmiddels zwangere Nootje op 2 september 1908 in het huwelijk traden.²⁹⁵

Gezien de van elkaar verschillende gelaatstrekken van de afgebeelde vrouwen moet Mondriaan behalve Nootje meer modellen gebruikt hebben. Enkele van de modellen kunnen worden geïdentificeerd aan de hand van foto's en op basis van een reconstructie van het tijdsbestek waarin Mondriaan hen moet hebben gekend.



Zo moet de naakte vrouw met starende ogen Greta Heybroek zijn, met wie Mondriaan zich in de herfst van 1911 kortstondig verloofde.²⁹⁶ De wat zware bouw en korte hals zijn aanwijzingen daarvoor, evenals de nogal vierkante vorm van de kaaklijn. Mondriaan kende Greta al op 27 april 1909, want toen schreven zij

²⁹⁴ Idem, p. 84.

²⁹⁵ Stadsarchief Amsterdam, archief 5009, huwelijken 1908, deel 3E, fol. 47.

²⁹⁶ Informatie Joop Joosten. Schelfhout en Kickert, die bij de verloving aanwezig waren, uitten hun verwondering over deze stap in Mondriaans leven, te meer daar Greta bekend stond als een vrouw die geen behoefte had aan mannen.

hun namen in het gastenboek van de familie Heybroek in Laren.²⁹⁷ Hoewel sterk geschematiseerd heeft de vrouw van de triptiek *Evolutie* een kapsel en een gezicht met een vergelijkbare bouw als dat van Greta.



Tegelijkertijd onderhield Mondriaan sinds februari 1909 amoureuze betrekkingen met Eva de Beneditty, die deze in haar dagboek bijhield. Haar typische gelaatstrekken, een dunne mond, grote donkere ogen en een prominente neus zijn noch in *Passiebloem*, noch in *Evolutie* terug te vinden.

De zittende vrouw met haar hoofd achterover leunend lijkt inderdaad

Nootje te zijn. Het werk *Printemps* is te vaag en geschematiseerd om identificatie mogelijk te maken. Het devote meisje is nog niet geïdentificeerd. Geen van de genoemde werken heeft de gelaatstrekken van Agaath Zethraeus, sinds 1905-1906 een leerlinge van Mondriaan. Van haar zijn wel enkele portretten bekend, maar die kunnen vanwege afwijkende gelaatstrekken niet met *Passiebloem* in verband worden gebracht. Wel lijkt Agaath de vrouw te zijn die met Mondriaan, Maris en Nootje een uitstapje maakte naar Bordeaux. Van Hannah Crabb, met wie Mondriaan vermoedelijk tot 1905 omging, zijn (nog) geen portretten bekend.

De bloem van passie

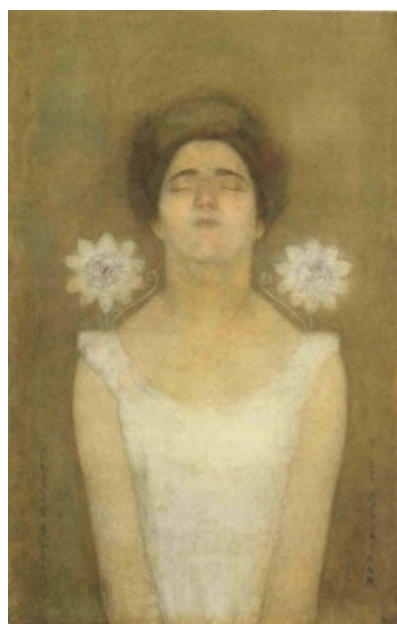
Te oordelen naar de gelaatstrekken van de vrouw op *Passiebloem* stond dus geen van de bovengenoemde vrouwen, met wie Mondriaan tussen 1906 en 1910 omging, model voor het werk. Het is natuurlijk de vraag of Mondriaan een speciale vrouw wilde uitbeelden. Van den Briel meende dat Mondriaan eerder een idee wilde uitwerken en simpelweg een willekeurige vrouw daarvoor wilde gebruiken: 'M. wilde een vrouw schilderen, maar hij wist nog niet hoe, en waarom, noch uit welk oogpunt. Dat was dus het gewone procédé: M. wordt door iets getroffen, het legt beslag op hem, hij weet nog niet waarom en met welk doel, maar zijn instinct waarschuwt hem, en hij legt, bij wijze van ontwerp, de indruk vast

²⁹⁷ Idem.

in een studie.²⁹⁸

Hoewel dadelijk zal blijken dat Mondriaan inderdaad de verbeelding van een bepaald idee - of eerder een complex van ideeën - voorop stelde, lijkt hij wel een model gekozen te hebben voor *Passiebloem* dat bij de beoogde inhoud van het werk aansloot.

Zij was Marie Simon (1887-1976), de 'theosofische vriendin' van Mondriaan uit de jaren 1908-1911.²⁹⁹ Marie en de vrouw van *Passiebloem* komen overeen wat betreft het haar, de vorm van de mond, de ietwat geprononceerde kin, de vorm van de oogleden, de zware en nogal rechte wenkbrauwen en de lange hals. De foto's tonen een jonge vrouw van omstreeks 20 jaar oud. Wanneer deze foto's worden vergeleken met een foto van Marie uit 1902 wordt duidelijk dat een datering van *Passiebloem* omstreeks 1902 onwaarschijnlijk lijkt: Marie heeft simpelweg te jeugdige gelaatstrekken om in die tijd model te hebben gestaan voor *Passiebloem*.



Marie was een toegewijd theosofo. Zij was met haar zuster Frieda en haar ouders al vòòr 1900 lid van de Theosofische Vereniging. Zij zou Mondriaan na zijn vertrek uit Amsterdam rond de jaarwisseling van 1911-1912 aan een kamer in het gebouw van de

²⁹⁸ Van den Briel, op. cit. (noot 16), p. 84.

²⁹⁹ Informatie van Josina Knap, de dochter van G.W. Knap, die boven Mondriaan woonde op het adres Sarphatipark 42. Overigens lijkt Josina model gestaan te hebben voor het werk *Devotie* uit 1908. Voor personalia Marie Simon zie Gemeentearchief Amsterdam, archief 5008, Overgenomen Deel 83 fol. 40.

Theosofische Vereniging in Parijs hebben geholpen totdat Mondriaan in april kon intrekken in het ateliergebouw aan Rue du Départ 26, waar ook Lodewijk Schelfhout en Conrad Kickert een atelier hadden.³⁰⁰ Mondriaan onderhield niet alleen met Marie contact na zijn Amsterdamse tijd. Ook met haar zuster Frieda Van der Kieft-Simon zou hij in de jaren dertig nog regelmatig contact hebben gehad.³⁰¹

Hoe Mondriaan Marie leerde kennen is niet bekend, maar dat kan via allerlei wegen gebeurd zijn. Hij was bijvoorbeeld in die jaren nauw bevriend met Kees Spoor, die sinds mei 1905 actief lid was van de Theosofische Vereniging. Mondriaan leverde vermoedelijk in 1909 een bijdrage aan Marie's poëziealbum. Twee vroeger schetsjes van een liggend kalf en een landschap worden voorafgegaan door een tekst van de theosofische schilder Leo Niehorster uit de zomer van 1908, toen deze in de utopische kolonie Walden (Bussum) verbleef.³⁰² Marie was enkele maanden ervoor naar Walden verhuisd. Mondriaans bijdrage wordt gevolgd door een tekening met tekst van Louis Goudman.³⁰³

Hoe het ook zij, in *Passiebloem* wordt Marie Simon afgebeeld met opgeheven gezicht en gesloten ogen. Haar gezicht is niet ontspannen: de enigszins samengeknepen mond en ogen suggereren een bewust streven naar concentratie. Zij draagt een eenvoudige witte jurk, haar armen voor haar lichaam. Op een stengel achter elke schouder rijzen twee bloemen op, en een klimrank kruipt aan weerszijden langs de hals omhoog. De linker bloem lijkt meer geopend dan de rechter. In de linkerbloem zijn duidelijk vijf nagelvormige meeldraden te zien. De achtergrond rond de vrouw is bronskleurig zwemend naar groen; over de huid van het model (niet alleen in de hals) ligt eveneens een groenig waas. Het gezicht en de borstpartij worden door de lichtval benadrukt en lijken zelf licht te geven.

Dit alles wijst erop dat *Passiebloem* een devote theosofe verbeeldt, verzonken in meditatie. Een analyse van de beeldelementen doet vermoeden dat zij mediteert op de Anahata-chakra, de vierde en middelste van de zeven chakra's in het lichaam van de mens.

³⁰⁰ C. Blotkamp, *Mondriaan in detail*, Utrecht 1987, p. 139.

³⁰¹ Mededelingen Joop Joosten en Lucie Zindel-van der Meer.

³⁰² Voor personalia Leo Niehorster zie Gemeentearchief Amsterdam, archief 5008, Overgenomen Deel 198 fol. 130.

³⁰³ Voor personalia Louis Goudman zie Gemeentearchief Amsterdam, archief 5008, Overgenomen Deel 79 fol. 165.

De chakra van passie

De theosofie is voor een deel geworteld in de oosterse tradities van het hindoeïsme; er zijn duidelijke overeenkomsten met de leer van de Raja Yoga. Deze leert dat de mens in het leven gebruikt maakt van zeven chakra's, onzichtbare energiecentra in het lichaam. De occulte theosofie onderkent in het menselijk systeem eveneens zeven beginselen, astrale gebieden genaamd. Tezamen vormen de chakra's en de astrale gebieden het stoffelijk lichaam en het etherisch lichaam van de mens.

Het gebied dat tussen de drie lagere en de drie hogere ontwikkelde centra staat, wordt, afhankelijk van de leer, de vierde chakra of het vierde beginsel genoemd. In Raja Yoga heet dit de Anahata- of hart-chakra. Deze bevindt zich ter hoogte van de onderzijde van het borstbeen. In de theosofie is dit het astraal gebied dat Kâma-Manas wordt genoemd. Kâma is Sanskrit voor begeerte of passie; Manas staat voor mentale activiteit.

Begeerte of passie van een 'lager' en een 'hogere' soort staan in dit beginsel of in deze chakra centraal. Activering van dit centrum gebeurt door middel van meditatie, bij voorkeur gebeurt dit in een wit kledingstuk; wit is de kleur van zuiverheid. Dit leidt ertoe dat de mens niet langer uitsluitend gericht is op passie in zuiver materiële zin. Hij wordt zich bewust van het bestaan van hogere waarden en ervaart voor het eerst zuivere, geestelijke liefde voor de medemens. In wezen vormt de vierde chakra de kern en het brandpunt van de eeuwige innerlijke strijd van de mens tussen 'hogere' en 'lagere' impulsen en tussen goed en kwaad. Het symboliseert het dilemma tussen de aantrekkingskracht van lagere stoffelijke begeerten en het streven naar hogere geestelijke ontwikkeling. Chakra's en beginselen worden verbonden met kleuren. De kleur van het vierde beginsel is groen. Deze kleur verandert naar het blauw van het hoger liggende, vijfde beginsel wanneer de passie op de geestelijke hogere waarden wordt gericht. Groen verkleurt



meer naar het geel van het lagere derde beginsel wanneer gemediteerd wordt op de lagere begeerten. Het is deze mengkleur, groenachtig brons, die *Passiebloem* domineert. Met deze chakra is ook het getal 5 verbonden. Deze wordt in *Passiebloem* uitgedrukt door de vijf meeldraden in de bloemen naast de schouders van Marie Simon. Wanneer lijnen worden getrokken tussen de uiteinden van de meeldraden vormen zij een pentagram, de geometrische figuur die de mens symboliseert. Voor een goed begrip van *Passiebloem* is ook van belang dat het onderlichaam van de mediterende vrouw niet is afgebeeld. In het onderlichaam bevinden zich de lagere drie chakra's. Deze reïncarneren niet mee wanneer de mens sterft. Deze worden 'afgeworpen', zij lossen op in het universum. Mondriaan bracht dit gegeven tot uitdrukking in zijn vrouwelijke naaktmodelschetsen en, uiteindelijk, in de triptiek *Evolutie*. Het schematisch weergeven van het onderlichaam heeft dus in principe noch iets te maken met de vermeende angst van Mondriaan voor de vrouwelijke seksualiteit in het algemeen, noch met zijn vaak gesuggereerde gebrekkige vaardigheden waar het de weergave van het menselijk lichaam betreft.³⁰⁴ In *Passiebloem* en verwante tekeningen verbeeldde Mondriaan slechts het streven van de mens om zich van aardse bezoeken en beperkingen te bevrijden. Helena Blavatsky, de grondlegster van de theosofie, liet er geen twijfel over bestaan dat een mens die zich in Kâma-Manas bevindt ternauwernood de meest primitieve impulsen was ontstegen en daardoor aan gevaren blootstond:

'This is the worst of all astral planes, Kamic and terrible. Hence come the images that tempt: images of drunkards and libertines [...]; images of lust and vice, inoculating men with the desire to commit crimes. [...] Here are strewed the seeds of epidemics of vice, or cycles of disasters, and general catastrophes of all kinds that happen in groups.'³⁰⁵

³⁰⁴ De portretten die Mondriaan omstreeks 1900 in opdracht maakte, geven wel degelijk blijk van zijn vermogen tot een juiste anatomische en goedgelijkende weergave van zijn opdrachtgevers. Voor de psychoanalytische hypothese van Mondriaans verstoorde relatie tot de vrouw zie P.J. van den Berg, 'Mondriaan, wat we niet op zijn schilderijen zien. Een psychoanalytische visie', *Kunstlicht* 19, najaar 1986, pp. 15-30.

³⁰⁵ H.J. Spierenburg en J.H. Dubbink, *The Inner Group Teachings of H.P. Blavatsky to her personal pupils (1890-91)*, Point Loma 1985, pp. 29-30.

Celibatair leven

De gebeurtenissen in 1908 lijken van zo ingrijpende aard te zijn geweest, dat Mondriaan zijn artistieke uitgangspunten ging herformuleren en een nieuwe levensstijl ging adopteren.³⁰⁶ Mondriaan deed in 1908 al aan Raja Yoga. In het voorjaar van 1909 haalde de dochter van Jan Toorop, Charley, in een brief aan Kees Spoor herinneringen op aan de voorafgaande zomer in Domburg: 'Weet je nog hoe mooi 't was en die malle Mondriaan en zijn Buddha-houdingen pal-midden op 't strand?'³⁰⁷

Mondriaan moet ook actieve pogingen gedaan hebben om een celibatair leven te leiden. Volgens H.P. Blavatsky immers kon de mens alleen vanuit die levenshouding praktische occulte kennis verkrijgen. 'The student may now learn why no one can properly or with safety enter on the study of Practical Occultism, in the real sense of the word, unless he or she is a celibate, and why any one who get hold of some of the Hatha-Yoga exercises, and who begin to practice them in the midst of ordinary life, or while living in a loose way sexually, must, if to any extent successful, bring upon themselves physical disease, and very likely madness.'³⁰⁸

Mondriaan lijkt met vrouwen uit die jaren slechts platonische of seksueel oppervlakkige relaties te hebben onderhouden. Veel verder dan een 'urenlange kus'- een vaardigheid van Mondriaan die door meerdere vrouwen werd geroemd - liet hij het waarschijnlijk niet komen. Het vermoeden bestaat dat Mondriaan daarbij kampte met (angst voor) syfilis. Onder de artsen die werk van hem in bezit kregen, bevonden zich verhoudingsgewijs specialisten in huid- en geslachtsziekten, zoals Eduard van der Hoop, Isidor van der Wijk, Jan van Konijnenburg, de in Amsterdam alom bekende Philip (Pinetas) Wolff Beffie en, in de eerste

³⁰⁶ Dit zou erop kunnen wijzen dat Mondriaan in 1908-1909 opnieuw een soort crisis te verwerken had, na de zogenaamde identiteitscrisis uit 1903 waaraan Van den Briel in zijn manuscripten refereert. Die eerste crisis zou tot Mondriaans vertrek hebben geleid naar Uden in januari 1904 op uitnodiging van Van den Briel (die toen zelfs overigens dringend behoefte had aan rust). Het is na grondig verricht onderzoek nog steeds de vraag of Mondriaan in 1903 wel de beweerde crisis doormaakte en het is onduidelijk wat die precies heeft ingehouden. Wellicht heeft Van den Briel ook hier getracht de gebeurtenissen te antedateren.

³⁰⁷ L. van Ginneken, 'Amice, addio. Kunstenaarsbrieven aan Kees Spoor', *NRC*, 27 december 1969.

³⁰⁸ Blavatsky, op. cit. (noot 28), pp. 125-126.

wereldoorlog, Nico Voorhoeve.

Passiebloem neemt in deze context van Mondriaans leven een centrale plaats in. Het werk vat de problematiek samen die Mondriaan in de jaren 1908-1909 bezighield: het soms uitzichtloze lot van schildersmodellen en prostituees, die 'lijden onder de passie van anderen'; zijn persoonlijke angst voor syfilis, waaraan een deel van zijn naaste vrienden leed; het ontluiken van een (voor de latere Mondriaan zo kenmerkend) zelfgekozen isolement, daar groepsgedrag (zoals in *De Vink*) blijkbaar tot collectieve rampen kon leiden; een angst voor de vrouw, die, gezien het ziektebeeld van syfilis, wel drager kon zijn maar zelf de uiterlijke kenmerken niet hoefde te vertonen; actieve en gedetailleerde kennis van yoga en theosofie van vroeger datum dan tot nu toe verondersteld en een nieuwe beeldtaal en kleurgebruik conform de ideeën die Mondriaan wilde verbeelden.

Mondriaan meldde zich aan als lid van de Theosofische Vereniging op 14 mei 1909. Deze stap kan worden opgevat als niet meer dan de officiële bevestiging van een proces dat zich jarenlang innerlijk in Mondriaan had afgespeeld en dat in verhulde vorm in zijn werk naar voren kwam. Vanaf dat moment ging hij het spirituele nadrukkelijker en openlijker een plaats in zijn leven en werk geven.

Dit artikel werd voor het eerst gepubliceerd als: M. Bax, S. Niemeyer en H. Snel, 'De passies van Piet Mondriaan', *Jong Holland* 10 (1994) 2, pp. 32-42.

Voor de verstrekking van gegevens die dit artikel mogelijk maakten, danken wij hartelijk B. Bakker, M. Maris, Y. Hummelen, P. van Broekhuizen, R.P. Welsh, J. Joosten, J.P. Smid, L. Heyting en in het bijzonder L. Zindel-van der Meer en G. de Knegt, die ons het materiaal over Marie Simon verschaften.

Evoluție .Un faux coup de pinceau de Piet Mondrian

Le triptyque *Evolutie* [*Évolution*] (1910-1911) fait figure d'œuvre à part dans la production de Piet Mondrian.³⁰⁹ C'est un tableau tout en à-plats, aride, d'une inexpressivité presque totale. Ce n'est même pas ce qu'on appelle, picturalement parlant, un beau tableau. La main du peintre y est assujettie aux rigueurs de l'image et du message. Cette sécheresse de rendu contraste avec les œuvres antérieures de Mondrian, dans lesquelles ses qualités de peintre sont évidentes, immédiatement perceptibles : modulation des teintes – de la transparence à l'impénétrabilité –, grande sensibilité dans le maniement du pinceau, recherche de la forme et de l'atmosphère à travers la matière.



Il est tentant de voir dans le traitement par à-plats de la couleur qui caractérise *Evolutie* une anticipation de la période abstraite de Mondrian, initiée au terme de cette première décennie des années 1900. L'artiste allait en effet jusqu'à la fin de ses jours presque exclusivement produire des compositions « inexpressives », faites de lignes et de couleurs. Mais ce serait tomber là dans le piège de l'anachronisme. De plus, la touche du pinceau, aussi subtile et sublimée qu'elle soit, n'en est pas moins présente dans la production ultérieure. Sous-cutanée, pour ainsi dire. Le « côté humain » n'apparaît qu'à celui qui accepte de s'installer à une distance minimale du tableau, et de voir à côté, et derrière les

³⁰⁹ Pour une description documentaire incluant la bibliographie complète des écrits consacrés à l'œuvre, voir Welsh, 1998, p. 421-423, n° A-647.

aspects formels d'une composition. « De voir à travers », comme devait, à ce propos, l'affirmer Mondrian lui-même. Pourtant il existe bel et bien un rapport entre *Evolutie* et l'œuvre abstraite qui suivit. Mais celui-ci n'est pas d'ordre iconographique. Il ne saurait y avoir d'opposition plus franche que celle qui existe, sur le plan visuel et formel, entre *Evolutie* et les compositions abstraites. *Evolutie* n'est pas qu'une œuvre figurative, c'est aussi une œuvre fortement symbolique. *Evolutie* est un manifeste lié à une période pendant laquelle Mondrian, s'étant initié à la théosophie moderne et l'ayant étudiée, avait selon ses propres dires « pris conscience ». La théosophie fut son fil d'Ariane, sa vie durant. Sa théorie de l'art, telle qu'il l'a formulée dans les articles de la revue *De Stijl* ainsi que dans des publications ultérieures, en est profondément imprégnée. Le mot même de néoplasticisme, par lequel il désigne son propre art abstrait, peut se lire comme l'écho direct de la Plastic Essence, nom donné par Helena Blavatsky à l'origine cosmique de toute chose.³¹⁰



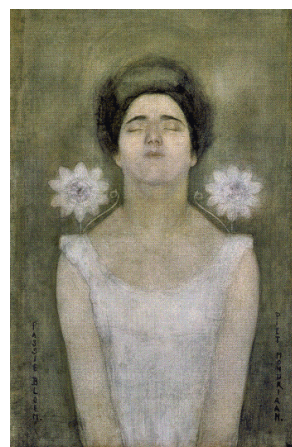
Faute de sources, on ne peut déterminer de façon précise à quel moment s'est manifesté l'intérêt de Mondrian pour la théosophie.³¹¹ Ce n'est qu'après son adhésion officielle, en mai 1909, à la section néerlandaise de la Theosophical Society qu'il fit explicitement état de sa dette à l'égard de la théosophie. S'inscrivant dans la perspective de ses convictions théosophiques nouvellement acquises, *Evolutie* est une représentation symbolique de la voie vers la connaissance des choses divines (gnose), assez facile à interpréter, faisant référence à ces éléments orientaux si caractéristiques de la théosophie moderne, tel le yoga. Si *Evolutie* peut apparaître, en tant que représentation, comme une anomalie dans l'œuvre de Mondrian, le thème qu'elle illustre était depuis longtemps identifiable dans la production du peintre.

³¹⁰ M. Bax, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam 2006, pp. 256-266. Bax argument en faveur de la thèse selon laquelle la théorie de l'art définie par Mondrian a subi jusqu'à la fin de la vie du peintre l'influence de la théosophie moderne. Le rapport entre néoplasticisme et Plastic Essence est explicité dans les pages 271-273.

³¹¹ Voir C. Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, London / New York 1994, pp. 32-37, M. Bax et H. Snel, « Mondriaan en zijn vrienden », M. Bax et R. Welsh, « De Amsterdamse ateliers van Piet Mondriaan », dans Welsh, Bakker, Bax, *Piet Mondrian 1892-1912. The Amsterdam years*, Amsterdam 1994, pp. 22-42 et 43-54.

Dès 1908-1909, Mondrian avait réalisé une aquarelle, *Passiebloem*, se rapportant à cette même thématique.³¹²

La femme représentée dans *Passiebloem*, à qui Marie Simon, l'« amie théosophique » de Mondrian, servit de modèle, a fondamentalement la même attitude que celle d'*Evolutie*. C'est probablement Greta Heybroek, dont Mondrian avait été à l'époque l'éphémère fiancé, qui a fait fonction de modèle pour *Evolutie*.³¹³ *Passiebloem* représente en réalité la seconde phase d'*Evolutie*. Marie Simon y médite sur le chakra du cœur – que les yogis appellent également chakra passion – et s'efforce de cette façon de libérer sa propre énergie spirituelle tout en abandonnant le monde physique. Les couleurs de l'aquarelle, où domine le vert bronze, relèvent de ce registre symbolique.³¹⁴ Dans *Evolutie*, Mondrian a renoncé à cette symbolique de la couleur, lui substituant une autre symbolique théosophique, à base de couleurs primaires : le rouge y symbolise le monde physique, le bleu et le jaune l'esprit, et le blanc-violette le cosmique.



La notion d'évolution est devenue, sous d'autres formes, un élément caractéristique de l'œuvre de Mondrian, de même que le mécanisme complémentaire et opposé de « destruction »,

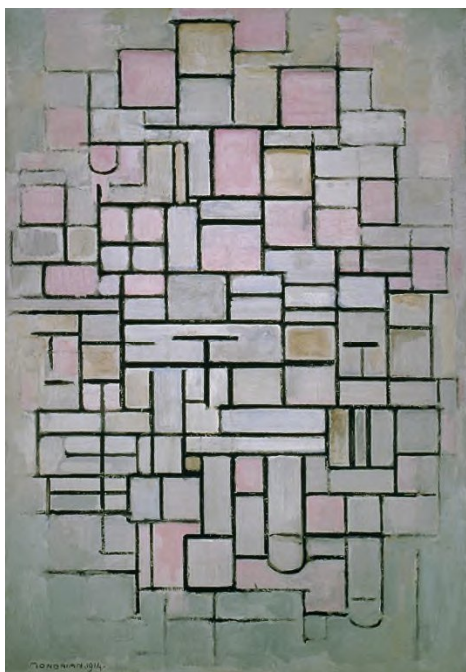
³¹² R. Welsh, *Piet Mondrian. Catalogue raisonné. I. Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until early 1911)*, Blaricum 1998, Vol. I, pp. 213-214, No. A145. Robert Welsh continue à considérer cette œuvre comme datant de 1901 environ, en se fondant sur des déclarations d'Albert Van den Briel, alors ami de Mondrian. Les travaux de recherche entrepris à l'occasion de l'exposition « Mondriaan aan de Amstel 1891-1912 » ont permis d'établir que les notes autobiographiques envoyées à Robert Welsh par Van den Briel, et datant environ des années 1960-1965, étaient en grande partie imprécises ou inexactes. L'exposition dans l'article M. Bax, S. Niemeyer et H. Snel, 'De passies van Piet Mondriaan', *Jong Holland* 10 (1994) 2, pp. 32-42, qui repose sur l'identification du modèle, est beaucoup plus plausible.

³¹³ Ibid., p. 37, avec la photo des fiançailles de Mondrian avec Greta Heybroek. Pour le croquis d'étude d'*Evolutie*, voir R. Welsh, *Piet Mondrian. Catalogue raisonné*, Blaricum 1998, Vol. I, pp. 420-421, n° A 646.

³¹⁴ L'article de Bax, Niemeyer et Snel (Bax, Niemeyer, Snel, 1994) inscrit dans une perspective plus logique, et en relation avec cet aspect, le rapport de Mondrian aux femmes, sa peur de la syphilis, et son attitude prétendument gênée vis-à-vis de la sexualité. En outre, l'article propose une explication crédible au fait que la partie inférieure du corps soit restée, dans *Evolutie*, à l'état de représentation schématique. Ceci n'est pas lié à la prétendue peur de Mondrian à l'égard de la sexualité, mais provient de ce que les trois chakras inférieurs ne se réincarnent pas lorsque l'homme meurt ; ils sont « rejetés » et se dissolvent dans l'univers.

processus cosmique-évolutionnaire qui crée l'espace propice à de nouveaux développements.

Ainsi Mondrian réalisa-t-il, à partir de 1907-1908 environ, des séries comprenant chacune trois œuvres, et ayant, par exemple, la même fleur pour sujet – chrysanthème, tournesol – représentée à des stades de plus en plus avancés de flétrissure (phase de destruction). Ou, inversement, une série d'amaryllis rouge velouté, dont les boutons se déploient un par un en couronne (phase d'évolution). Ces œuvres, qui vont de pair avec un raffinement de la technique du peintre et de l'aquarelliste, témoignent d'une période de passion sensuelle sublimée. Cette période semble s'achever brutalement avec *Evolutie*. Cette œuvre n'est pourtant qu'un intermède, un lapsus de pinceau dans la production de Mondrian.



Les carnets de croquis griffonnés pour la plupart à Paris dans les années 1911-1915 et couverts de formules théosophiques et d'expérimentations cubistes montrent un changement d'orientation dans l'iconographie de Mondrian, portant celle-ci à la destruction des formes – au détachement complet d'avec la réalité. Destruction qui impliquait simultanément la reconstruction d'un nouvel idiome pictural, au sein duquel matière et esprit entraînent de façon intuitive dans un rapport d'équivalence et de

complémentarité. Théosophiquement parlant, la composition se faisait cosmogénèse, « naissance d'une nouvelle réalité abstraite ». Dans l'ensemble de la production abstraite de Mondrian, la touche est certes assujettie, comme dans *Evolutie*, à une finalité

idéologique qui la déborde, mais elle n'est à coup sûr nullement négligée. Dans les peintures abstraites conçues au sein de son atelier d'un blanc cosmique, et sur lesquelles le pinceau est passé et repassé sa main investigatrice est visible. Ces compositions représentent la lutte qu'il a menée pour fixer en une image concrète ses illuminations mystiques intérieures, issues du flux infini des interactions internes au cosmos. En se servant des moyens les plus élémentaires et les plus matériels dont dispose le peintre : couleur, toile, pinceau. Et de lui-même, en tant qu'intermédiaire entre cosmos et matière.³¹⁵

Cet article a été publié dans : *Les Traces du Sacré*, Parijs (Centre Pompidou) 2008.

©Traduction: Bertrand Abraham.

³¹⁵ Bax, 2006, p. 303-310.

“Attaining Enlightenment
through Intuition and
Intelligence”: *De Stijl* and the
Working Methods of Mondrian,
Van Doesburg and Van der Leek

From a pair of herrings in a pewter dish to two black lines on a white field. In thirteen works the Stedelijk Museum can show the public the revolutionary development of Piet Mondrian's oeuvre. Another nine works by Theo van Doesburg and three by Bart van der Leek pull into the picture Mondrian's most important "sparring partners" in the quest for painterly abstraction. The magazine founded in 1917, played an important role in that quest. Together the works of the three artists' works reflect *De Stijl's* "Dutch period," before Van Doesburg, who was the magazine's driving force and its only editor, in 1921 turned his attention to foreign fields. They thus reveal a uniquely Dutch contribution to important international developments within modernism.

De Stijl served as an incubator, meeting point, and information source for artists who never organised themselves into a close-knit group. The magazine's contents make clear not only that a shared point of departure was missing but also that over the years ideological shifts occurred. The latter largely stemmed from squabbles and disagreements amongst the contributors and sympathisers. As a group *De Stijl* never in fact existed. This raises the question how that happened, and how that can be explained. This essay compares the evolution of works by Mondrian, Van Doesburg and Van der Leek and frames them within Mondrian's theory of Neoplasticism. Mondrian's theory is interpreted within a broader philosophical context than the one usually evoked: as a form of hermeneutics. The way in which the three artists developed Neoplasticism's central concept of "destruction" is clarified by an analysis of their respective painting methods. The results offer a surprising, alternative explanation of why the artists of *De Stijl* never operated as a coherent group.

De Stijl constituted a springboard for launching Mondrian's theory of Neoplasticism into a broader acceptance. When he joined the magazine in 1917 he already possessed a long record of achievement. As a young man of twenty from the provincial town of Winterswijk, and a realist painter of middling rank, Mondrian moved to metropolitan Amsterdam in 1892. His earliest work in the Stedelijk Museum, *Stilleven (Still Life); Herring* (1893), is a good example from that period.³¹⁶

1 On Mondrian's oeuvre see Blotkamp, C., *Mondriaan. Destructie als kunst*, Waanders 1994; Joosten, J. and R. Welsh, *Piet Mondrian. Catalogue raisonné*, Blaricum 1998. On his Amsterdam period see Welsh, R., B. Bakker and M. Bax, *Piet Mondrian. The Amsterdam Years 1892-1912*, Amsterdam / Bussum 1994.

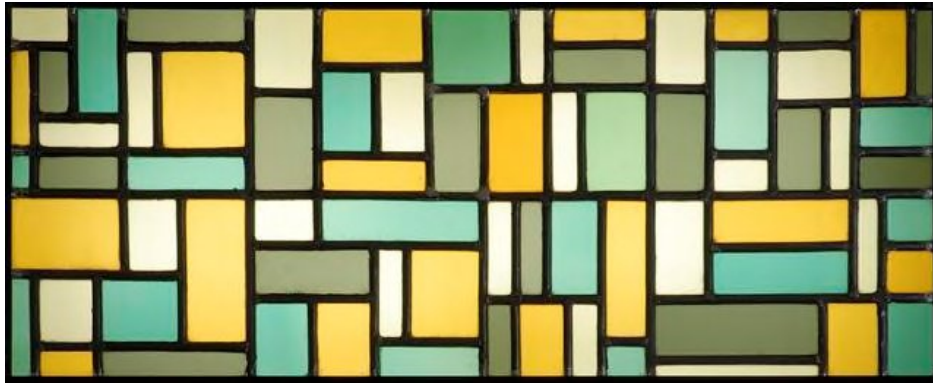
But from circa 1898 onwards his work began to look increasingly distinctive. Some were even painted almost entirely in primary colours. Around that same time Mondrian first took a definite interest in spiritual movements. Between 1905 and 1910 he intensified his pursuit of a tendency that would for a long time remain notable in his work: painting series of works on a single theme. These works, or rather these themes, reveal a deepening of Mondrian's romantic, sensual experience of his surroundings. Essential to these series are neo-platonic themes such as that of "as above, so below"; a sultry, mostly nocturnal atmosphere; an emphatic use of symbolic colouring; and the principle of growth, flowering and decline. These works thus begin to evince the artist's emergent theosophical worldview.

Mondrian's notion of esoteric art fully matured during his first residence in Paris (1911-1914). All later paintings stem from pencil studies in Mondrian's sketchbooks. The sketchbooks contain ample evidence of linkage to theosophical ideas, rendered in both visual and verbal notes, as well as of the artist's search for an appropriate means of giving visible form to them.

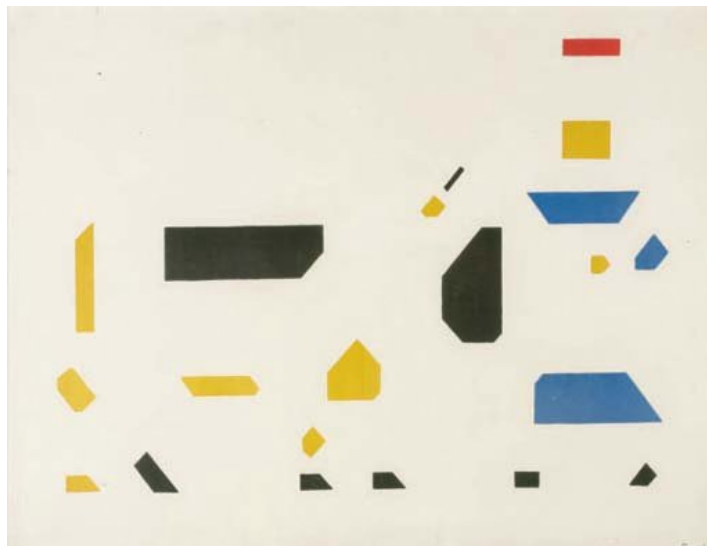
During the First World War, while he was in the Netherlands due to the outbreak of the First World War, Mondrian seemed to be developing into a Purist painter ever striving for a further reduction of the means of visual expression. This suggests a positivist, evolutionary development of his artistic ideas over time. But such a conception does not conform to the actual development of Mondrian's creative thought and work. Precisely in the period after 1931 did the picture-plane become more dense, with a doubling of lines and a renewed application of colour, to the point that in New York even the lines themselves fell apart into little coloured patches. Mondrian's artistic evolution was not linear, nor was it primarily based on formalist considerations, but rather was inspired by other impulses altogether.

Van Doesburg's works from the *De Stijl* years show how he tried in various ways to make Mondrian's language his own. The extremely cautious progress toward abstraction, which is so characteristic of Mondrian's work, has no parallel in Van Doesburg's. He worked in several styles at once. On the one hand he would stick closely to the reality of an object, though reducing it to a set of big shapes, as in a still-life with chair from 1918; on the other hand he would compose completely abstract images that reflect the phases in which Mondrian was working at

roughly the same time. Works from the mid-twenties represent his artistic activity as a spatial designer who implemented the principles of *De Stijl* after shifting his attention in the early 1920s to, among other places, the Bauhaus in Weimar.



Van der Leek was trained as an applied artist. The visual language of his early works make clear how deeply the artist had felt the inspiration of Egyptian art, just as had many others of his generation. During his involvement in *De Stijl* he reduced basically realistic objects to almost abstract forms.



As a group the works by the three artists suggest the pictorial diversity of applications of the modern art theory published in *De Stijl*. More than any others Mondrian's ideas on Neoplasticism determined its direction.

Mondrian's theory of Neoplasticism is deeply rooted in Symbolism. Symbolism in painting distinguished itself about 1890

by cultivating a direct, essential relationship between art and literature. Otherwise put, "the thought" or "thinking," expressed in words, was translated into a visual language and onto canvas. The plastic art of the modern age had to become an expression of "the idea." Thus ideology made its way into plastic art. The fusion of thinking, writing, and painting next led to a transformation of how the formal aspects of a picture and the function of those aspects were conceived. No longer were colours and forms employed merely for reproducing visual reality, but instead were considered to constitute reality *in and of themselves*. Reduced to "essential purity" they gained their own expressive power. The Symbolist painter became, as it were, the alchemist, the magical manipulator of those means of expression, and his choices determined the ultimate form of his picture.

Interest in western esotericism played a major role in that development. Quite a few Symbolist artists found inspiration in that source: Mondrian among them. He remained to the very end of his life a convinced theosophist, and his art theory is shot through with theosophy's tenets.³¹⁷ In the western esoteric tradition the image is given a special status with respect to (discursive) language: beginning with Neo-Platonism it is regarded as a condensed means to visualise "spiritual truths" or when contemplated as a way to reach mystical ecstasy. In western rationalist and Christian cultures, discursive language cast aside those functions of the image, just as mainstream cultures marginalised western esotericism.³¹⁸ Whether obtaining through direct sources of inspiration such as "obscure" literature not standardly considered art-historical source material or membership in an esoteric organisation, or else indirect sources or networks, the influence of neo-platonic and western esoteric notions of imagery upon art from the *fin de siècle* onwards was greater than is generally recognised. Recent research has shown this to be the case, while at the same time indicating largely unexplored territory.

The relationship between "image," "thought" (of the artist himself), and "writing" that Symbolism elaborated is the distinctive feature

2 For a detailed analysis see Bax, M., *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam 2006, pp. 254-323.

3 Hanegraaff, W.J., 'Western Esotericism and the Status of the Image', in: Kroon, A., M. Bax and J. Snoek (eds.), *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies*, The Hague 2005, pp. 9-20.

of Mondrian's identity as an artist. Testimony is provided by a quotation from his first essay in *De Stijl*, "De Nieuwe Beelding in de schilderkunst." Concerning his creative process Mondrian writes: "Clarification demands strenuous effort, but at the same time it furthers one's own development. Explaining means that one has reached clarity along the path of feeling and intellect by working and thinking about what has been achieved. Explaining means gaining consciousness, even through clashing thoughts -- through conflict. Thus *explanation* about plastic expression indirectly makes it more profound and more precise."³¹⁹ To Mondrian, artist, plastic art, and writing about art stood in triangular relation to each other, in an expanded form of Hegelian dialectics.

The way that Mondrian described his visual investigations and related them to his own physical and psychical make-up as well as to his worldview, as evidenced by his letters as well as by his essays in *De Stijl*, is fundamentally hermeneutical. Modern hermeneutics, as formulated by Wilhelm Dilthey (1833-1911), is based on "inner understanding" not only of physically tangible things but rather of life itself. In this connexion Dilthey introduced the notion of *Verstehen*: a deep, inner understanding of the meaning of whatever exists, or of what people can intuitively sense as existing. Explicating phenomena "from outside inside," or proceeding in other words from the physicality of something to its spiritual meaning, is an ongoing, non-linear, a-causal process; it is an exploratory search that never ends.

The hermeneutical effort Mondrian made to understand his art and creativity can be appreciated from the terminology he employed and also from the philosophical sources of his inspiration. He explicitly refers to Plato and Neo-Platonism (the forerunner of hermeneutics in antiquity), to Spinoza, to the "wisdom of pure reason" (a reference to Kant), to the "dialectics" (of Hegel, whose concept Mondrian expanded into that of "trialectics"), and also to the "neutral, universal perception" (of

4 'Verklaren vordert krachtinspanning, doch bevordert ook tevens de eigen ontwikkeling. Verklaren houdt in: zelf klaarheid verkregen te hebben langs den weg van gevoel en verstand, al arbeidende en denkende over het door den arbeid bereikte. Verklaren beteekent: bewustheid verkregen te hebben, ook door wrijving van gedachten - door strijd. Zo maakt dus *verklaren* omtrent de beelding deze indirect dieper en meer exact.' Mondriaan, P.C., 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', *De Stijl* 1 (1917-1918), p. 50; translation by Harry Holtzman and Martin S. James, *The New Art -- The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston 1986, p. 41..

Schopenhauer).

Mondrian's deepening interest in modern theosophy from about 1898 onwards stemmed from his personal need for a conceptual and explanatory model of life that would be independent of accepted religious traditions like the Calvinism that had imprinted itself upon his youth. In that regard it is important to realise that around 1900 theosophy was presented as a sort of hermeneutics, although it was rooted in a metaphysical paradigm. Theosophy proposed an alternative to the positivist and anti-metaphysical modes of thinking dominant in the regular sciences. It portrayed itself as a universal (syncretistic) religion based on concepts drawn from religions worldwide and philosophies of all periods, including those originating in non-western cultures. It thus laid a foundation for research into the history of religion, and indeed emerged at the end of the nineteenth century as one of the forces behind the institutionalisation of comparative religious studies.³²⁰

Mondrian's personal hermeneutics fits entirely within that general context of an emerging discipline of humanities. That that insight went long unnoticed might be explained by a reception history within art history, which itself evinces an odd rejection of its implications. Strikingly, the institutionalised methods of iconography (image description) and iconology (image explication and interpretation in the terms of cultural history) that the German-Jewish art historians Aby Warburg, Ernst Gombrich and Erwin Panofsky elaborated around the time of World War II as they fled National Socialism, were themselves rooted in the same hermeneutic tradition that nourished Mondrian's thinking. Gradually, as they were stripped of their ideological identity, those methods drifted away from their original cultural context, in consequence of their adoption in post war Europe by an advancing Anglo-Saxon art-historical tradition on the one hand and the critical approach of the Frankfurt School on the other. In the 1950s Theodor Adorno dismissed occultism as a marginal phenomenon, a "Metaphysik der dummen Kerle" [metaphysics for nitwits].

The art historian Paul Overy's lament, "There is no 'real' De Stijl which can be uncovered, if only we could go back to the primal (or primary) source," implies not only that the dominant Anglo-Saxon

⁵ Zander, H., *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884-1945*, Göttingen 2007, Volume I, pp. 86-87.

and the deconstructivist art histories treat every interpretation as relative and subjective, but also that today's art historian generally depends for his analyses on secondary materials or ones even more distantly removed from the primary sources. Yet it is the primary sources that *must* be consulted -- and they can be, because they do exist. And those sources make it possible to understand why the theory of *De Stijl* was interpreted in different ways.

Certain disciplines within the humanities other than art history offer new pathways to the interpretation of primary sources. Precisely because of the close relations between thought, text, and image in post-Symbolist movements such as *De Stijl*, current methods of text analysis (for example) offer new possibilities for the interpretation and classification of primary sources. To the purposes of this essay the *critique génétique* that emerged in the 1970s and over the years has gained quite a following well beyond its point of origin in France, is of special importance. The theory of Hermann Zwerschina, editor of the complete works of the Austrian expressionist poet Georg Trakl (1887-1914), offers a wealth of insights. This theory concerns itself with "writing strategies," the notion of which can easily be imported into art history and termed "painting strategies."³²¹

The starting point is the syncretistic knowledge of the creator. Out of his individual processes of thought and experience the artist develops a work that he or she finally can recognise as "the good Gestalt" and as such can be "set free" into the world. Throughout the creative process the reflective individual makes any number of unconscious choices arising from his or her entire personal (syncretistic) knowledge base. The choice process can be reconstructed by a detailed analysis of the layers of modification (*Stufen*) within a given text. Such an analysis yields the clearest, plainest, and most faithful discursive history (genesis) of a work that it is possible to get.

The same method can be applied to the analysis of a painting. To

⁶ Zwerschina, H., 'Variantenverzeichnis, Arbeitsweise des Autors und Darstellung der Textgenese', in: Nutt-Kofoth, R., B. Plachta, H.T.M. van Vliet and H. Zwerschina, *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000, pp. 203-230. The complete edition of Trakl's works runs to six volumes (1995-). Trakl was a friend of Oskar Kokoschka, the poetess Else Lasker-Schüler, and the proto-functionalist architect Adolf Loos, among other artists.

a certain extent this is already done in art history, in Mondrian studies among others. But it is never carried very far, certainly not to a point where theoretical conclusions are drawn. However, by analysing each work separately, and then all of them in relation to each other, it is possible to gain understanding not only of the artist but also of the differences amongst "painting strategies." This in turn produces new insights into the various outputs of creativity amongst visual artists -- as well as into the respective similarities or contrasts that differentiate expressions of a single artistic concept.

Variations amongst painting strategies are conveniently illustrated by the pivotal concept of "destruction" appearing in the manifesto that *De Stijl* published in four languages in November 1918. It occurs right at the outset: "There is an old and new consciousness of time. The old is connected with the individual. The new is connected with the universal. The struggle of the individual against the universal is revealing itself in the world-war [viz., World War I, MB] as well as in the art of the present day. The war is destroying the old world with its contents: individual domination in every state. The new art has brought forward what the new consciousness of time contains: a balance between the universal and the individual."³²²

The notion of "destruction" indisputably comes from Mondrian and, as a concept, was borrowed from theosophy. By destruction Mondrian meant letting go of the recognisable image in order to be able to concentrate on the elements that really -- in the material sense -- make up any painting. Time after time in *De Stijl* Mondrian insists one should also take into consideration how reality is coloured by individual perception. Plastic investigation had to stake out the border between individual and "universal" perception.

By methodically investigating his visual means, including his own world of experience, Mondrian cleared revolutionary new pathways for art's advance. In doing so he transcended the ideological limitations of theosophy. He did not quite hold this

⁷⁴Er is een oud en een nieuw tijdsbewustzijn. Het oude richt zich op het individueele. Het nieuwe richt zich op het universeele. De strijd van het individueele tegen het universeele openbaart zich, zowel in den wereldkamp als in de kunst van onzen tijd. De oorlog destructieveert de oude wereld met haar inhoud: de individueele overheersing op elk gebied. De nieuwe kunst heeft naar voren gebracht hetgeen het nieuwe tijdsbewustzijn inhoudt: evenwichtige verhouding van het universeele en het individueele.' *De Stijl*, 2 (1918-1919), Dutch on p. 2, English on p. 4.

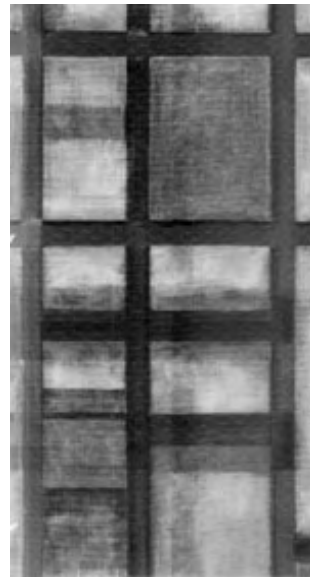
view himself, as is evident from his irritation when in 1913-14 the Dutch theosophists declined to publish the first version of his art theory in *Theosophia*, and from a 1921 letter to Rudolf Steiner when he wrote that Neoplasticism "was the true art for all theosophists and anthroposophists."³²³ Nevertheless, on the theoretical level Mondrian addressed perception in general, as a phenomenon of the workings of both body and spirit. His vision of "objective investigation" and the simplification of the image, as set forth in his statements on the "reductive annihilation" of visible appearances, is very close to the theory of "eidetic reduction" proposed by the founder of phenomenology, Edmund Husserl (1859-1938). According to that philosopher, one should not focus on the investigation of a concrete object but rather on the structure of one's own thought and that of the object. In the current state of knowledge of Mondrian's creative development and his working methods -- which is quite advanced -- he can be categorised as a "multiple-version artist."³²⁴ Although the discursive history (genesis) of his textual work is unlikely ever to be reconstructed, since practically all the preliminary drafts and versions of his articles have been lost, his writing strategy speaks from primary sources indirectly, namely through descriptive notes in his letters that have been preserved as well as from his sketchbooks.³²⁵ All these sources point to his having been a writer of multiple versions. In that regard Mondrian's "trialectic" notion of his own creativity, which he himself emphasised, must be kept in mind. There is reason to believe that, despite the differences in the modes of expression, his painting strategy paralleled his writing strategy. That is clear from how he took up subjects in series, a practise he adopted quite early in his artistic career. The complex quest for "the good Gestalt" can be discernibly reconstructed not only in those series but also in individual works. From underlying paint layers it is evident that lines were re-positioned, and that they vary in width and intensity. There is also the overpainting of coloured areas, which involved changes of colour, as well as intentional changes made in the direction of

⁸ Blotkamp 1994 (op. cit. note 1), pp. 79, 182-183.

⁹ Mondrian's preferred method recalls 'Strategie 3: Mehrversionenschreiber', combined with some elements of 'Strategie 4: Textproduktion über die redaktionelle Arbeit an Vorfassungen' in: Zwerschina 2000 (op. cit. note 5), pp. 220-221 and pp. 221-222.

¹⁰ Blotkamp 1994 (op. cit. note 1), pp. 107-108.

brush strokes in order to achieve colour nuances by manipulating light effects.



Just as the modern text analyst rebuilds a text by reconstructing its discursive history, so Mondrian himself described how he constructed his paintings. He did so -- and herein lies the greatest difference between him and the text analyst -- by using the theosophical principle of "cosmogenesis" that he had embraced. Cosmogenesis in the teachings of theosophy denotes the building up of a new world in accordance with hidden laws that, in order to be understood and harnessed, must first be systematically experienced through body, mind, and spirit (intuition). In this connexion Mondrian's studio played an essential role: it served him simultaneously as an "alchemical laboratory" and a "meditation room." Within the enclosure of his studio, Mondrian's creativity and all the works it engendered, both separately and in relation to each other, were determined by his intimate world of experience, invisible to the outside world.

Theo van Doesburg implemented the principle of destruction in a way completely different from Mondrian's. Whereas Mondrian held emotion and rational reflection in a precarious balance, Van Doesburg dealt mainly with feeling. At any rate, the destructive principle is not so much found in his work but outside his work, namely in his personality. It expressed itself through abrupt changes of interest and orientation, and in the almost constant interruption, squabbles and rows, of his relationships with

colleagues he had at first heartily supported. He could suddenly drop one style and switch to another. Thus between 1916 and 1917 he shifted effortlessly away from his astral imagery, inspired by his former "lapsed" theosophist protégé Janus de Winter, toward (semi-) abstract compositions inspired by the work of Mondrian.³²⁶

Whilst Van Doesburg's oeuvre might therefore display dramatic shifts in iconography, it appears more consistent if one focuses on his visual strategies. Adopting a new style did not necessarily entail a change in his working method. He composed his works rapidly with a single idea at a time in mind, without obvious or otherwise remarkable "creative preliminaries" or modifications.



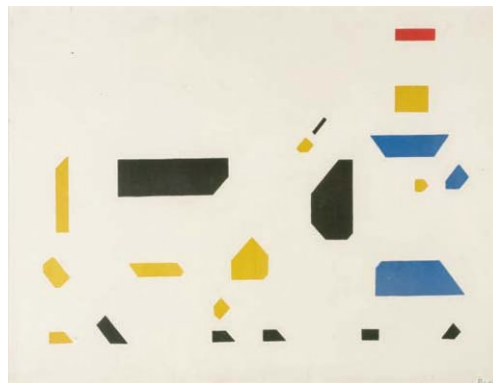
His paintings display little or no evidence of reworking. He would paint, for example, the outer edges of a field and then simply fill it in. Before starting on a picture he would (sometimes) make preparatory notes in the form of sketches, which he also put down directly onto paper, making few if any changes.

These compositions are rendered in only a few lines. In 1929 Van Doesburg started to call his compositions "constructions," in order to remove any suggestion of feeling. He also increasingly simplified his working methods and called them "concrete," a term that he had actually -- and perhaps significantly in this context -- used back in 1916. The sizes of the fields within those "constructions" were determined by the proportions (of lines

³²⁶ On the work of Van Doesburg see Hoek, E. et al., *Theo van Doesburg [1883-1931]. Oeuvrecatalogus*, Bussum 2000; Blotkamp, C., 'Theo van Doesburg', in: Blotkamp, C., H. Esser, S. Ex, N. Gast, C. Hilhorst, E. Hoek, M. Küper, E. Vermeulen, *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982, pp. 13-46. On Van Doesburg and Janus de Winter see Bax 2006 (op. cit. note 2), pp. 241, 251-252, and Bax, M., 'Les auras de Theo van Doesburg', in: exh. cat. *Traces du Sacré*, Paris (Centre Pompidou) 2008, p. 116.

within a grid, established in advance. Furthermore, these works too show first a laying down of lines and then the filling in of fields with colour.³²⁷ Van Doesburg was, all things considered and in spite of the sudden or disruptive changes of artistic direction throughout his career, a painter who primarily executed predetermined concepts.³²⁸

Finally and by way of contrast there is Van der Leek, over whose work and artistry the rational approach was dominant.³²⁹ That can be gathered from his working method. He applied the principle of destroying visible appearance in a concrete manner and at the same time through iconography. Here one can in a certain sense speak of "applied art," the domain in which the artist had matured.



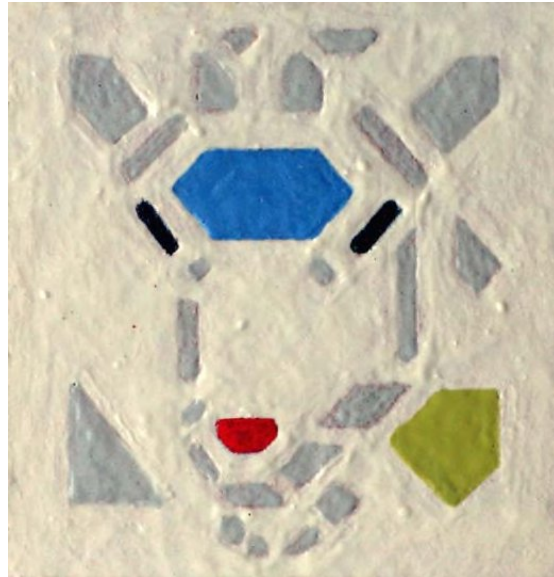
Van der Leek typically made a number of figurative preparatory studies. Then he would paint a likewise figurative variation, this time using the primary colours of red, yellow, and blue so characteristic of the *De Stijl* theory. Next he would cover up so many parts of that image with white paint that only a composition of geometric shapes in primary colours remained as a (more or less recognisable) reminder of the represented motif. For a short time -- in fact only during the time of his association with *De Stijl* -- Van der Leek did make starkly abstracted

¹² Straaten, E. van, 'Theo van Doesburg', in: Blotkamp, C. (ed.), *De vervolggaren van De Stijl 1923-1932*, Utrecht 1996, pp. 63-65..

¹³ 'Strategie 5: Schreiben nach einem Plan, nach einem Konzept', in: Zwerschina 2000 (op. cit. note 6), pp. 222-223.

¹⁴ On the work of Van der Leek see Hilhorst, C., 'Bart van der Leek', in: Blotkamp, C., H. Esser, S. Ex, N. Gast, C. Hilhorst, E. Hoek, M. Küper, E. Vermeulen, *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982, pp. 155-186; Hilhorst, C., *Vriendschap op afstand. De correspondentie tussen Bart van der Leek en H.P. Bremmer* [RKD-Bronnenreeks, Volume I], Bussum 1999 and Balk, H., *De kunstpaus. H.P. Bremmer 1871-1956*, Bussum, 2006.

compositions for which he planned in advance the preservation of the residual fields. But such extreme abstractions remained exceptional in his output; the former method dominated.



Over the course of his life Van der Leek never grew seriously disenchanted with his (that is to say, his primary) working method. That explains why he could rework earlier paintings as late as in the 1950's without disturbing the underlying iconography. Van der Leek's working method petrified into a "trademark," an "applied art trick." A not negligible factor in that development was his acceptance of a financial independence made possible by the patronage of H.P. Bremmer. Bremmer was the influential "art czar" for a whole generation of Dutch *nouveaux riches*, who at the same time served as his retail market. For him and for many of his clients Mondrian's abstraction went much too far. Bremmer therefore used his financial support to force Van der Leek into the production of a kind of "accessible abstraction."³⁰

Taking into consideration the most important theoretical concept of *De Stijl* and a brief description of the divers working strategies exemplified in the collection of the Stedelijk Museum it can be concluded that Mondrian, Van Doesburg, and Van der Leek worked out in totally different ways the "universal" principles that

¹⁵ The first of the methods mentioned parallels 'Strategie 4: Textproduktion über die redaktionelle Arbeit an Vorfassungen'; the second, 'Strategie 6: Niederschreiben, was außerhalb des Textes konzipiert wurde (Kopfarbeiter)', in: Zwerschina 2000 (op. cit. note 6), pp. 221-222 and pp. 223-224, respectively.

De Stijl published. A focus on working methods leads to an alternative explanation of why the participating artists never organised themselves into a close-knit group. Their individual painting strategies, their intentions, and their worldviews were too divergent to make that possible, even though to the outside world iconographic and formal resemblances might have suggested a closer association.

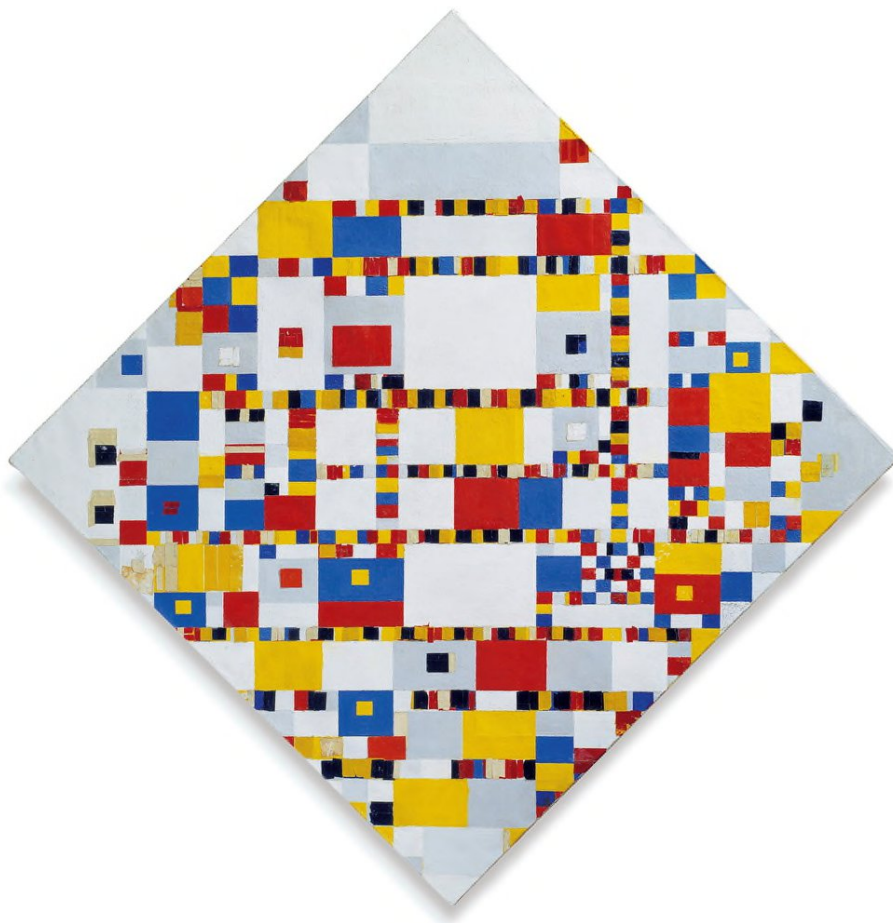
This diversity, however, typifies quite well the collective endeavours of *De Stijl*. The goal of balancing the “individual” with the “universal” was in a broad cultural sense a typical phenomenon of the period in which the magazine was founded. The periodical can be seen as one of the many artistic tools for achieving release from the all too restrictive bonds of nineteenth-century social traditions and world-views, a trend that accelerated at the *fin de siècle*. Individual forms of expression gave way to new, often culturally diverse paths to self-awareness and signification. The social, “universal” base was transformed by a growing consciousness that everyone shaped his own reality and in that way took part in shaping the larger social reality. This consciousness remains a defining characteristic of our own time.

First published in: D. Anfam, J. van Adrichem, M. Bax et al., *Reflections on the collection of the Stedelijk Museum in Amsterdam*, Amsterdam 2012.

© Translation: Alfred Willis.

The *Victory Boogie Woogie* – a corpse dissected

Mondrian started on the painting *Victory Boogie Woogie* in 1942, but it remained unfinished because of his death in February 1944. The painting was bought in 1998 from the collector Samuel Irving Newhouse at a whopping price of 82 million Guilders (approx. 37 million Euro's) through a gift of the Dutch National Bank to commemorate the introduction of the Euro in the Netherlands. The acquisition caused a public outrage, and even the House of Representatives raised questions about the way it was acquired. But now the painting is on victorious display in the Gemeentemuseum of the Hague, and is by now a prominent attraction of the museum.



The book is the end result of a painstaking dissection of the painting in all its material aspects. This dissection started in 2006, in the first place to determine the condition of the painting, but soon a second objective crept into the research: the analysis of Mondrian's working method. The research was partly done 'in public', behind glass screens, in a museum room. Like a corpse in a traditional anatomical dissecting room at university.

A preliminary report was issued in 2008 at the symposium. The final results in the book, the authors state, provide valuable information for the study of Mondrian's complete oeuvre.



They even discovered that Mondrian himself regarded the painting as his masterpiece, because he called the new pictorial insights he had acquired as 'victorious'.

Thus the acquisition in 1998, and the vast sum of public money invested in the acquisition and the research, is justified by the painter himself in 1944.

Dissection

Now there are several issues to be aware of here in presenting a view like this, and in presenting the results in this way, which in their turn influence the public view on the painting.

The extremely technical results presented at the symposium in 2008 already raised questions among the people present about where the research was actually heading. What would all these minute technical details in the end say about the painting and, even more, about the painter? Would we, as the public, get a better insight? Would we be charmed by it into really, for the first time ever, based on solid evidence, understand Mondrian's motives for working the way he did? In other words: would a wider public finally come to like and love the extreme subtlety of the brushwork and the shades of primary colors, Mondrian's compositional choices, his highly intuitive approach of his compositions and his intense internal struggles to achieve visual harmony, his individual views on how modern art should look like

and should function in society, and on his true inspirational sources?

You won't read it in the book, a hydrocephalus of technical analyses. The book is a clear statement of the dominance of an Anglo-Saxon view on art history – well, at least in the Mondrian reception. Even though the 'Greenbergian' view on art – 'you see only with your eyes' type of art analysis – is attacked, it is so only marginally.



This stance is illuminatingly but stunningly phrased by Marek Wieczorek in the book. This author writes about 'a parallel current on research on Mondrian' next to the one in the book, 'which is generally associated with a European tradition', which 'uses the artist's texts as the iconographic key to secret, symbolic meanings seemingly hidden behind lines and colors. The *Victory Boogie Woogie* seems not to have been susceptible to it, this most American of Mondrian's paintings.'

Excuse me? Wouldn't it be time to re-evaluate such a stance? Undeniable fact is: Mondrian was 72 years minus 4 – the years he spent in America – indigenous part of European culture! He took his European culture to America!

But no. It would revive the never-ending discussion about the influence of modern theosophy on Mondrian's work. The word 'theosophy', or even any mentioning of anything on the spiritual side, is omitted from any analysis whatsoever in the book. It is truly unspeakable that The Hague Museum, itself rooted in European culture as deeply as Mondrian, still lets itself be dominated by Anglo-Saxon approaches to art history.

The corpse

Undeniable fact is: Mondrian and many artists like him became a member of the Theosophical Society or its offshoots or parallels. A multiplication of them was never a member of any organization, but no less influenced by western esotericism. Being a member was an active deed. It involved paying a yearly contribution. If one did not pay, one was dropped from the membership list. Apart from the fact of course that one could actively resign. Many artists were too poor or did not care to become a member, but read the books – to which they had easy access – discussed the ideas and incorporated them into their art.

Interestingly though: if one closely studies the membership lists of the Theosophical, Mondrian turns out to be *one of the very, very few* Dutch artists who stayed a member all his life! The Theosophical Society, one could assume, was Mondrian's 'modern church', after he was dropped by the Reformed Church for not paying contribution there, and from which organization he didn't even care to resign. The importance of this, and the fact that his legacy consisted of only a handful of books which were all esoteric, should at least make art historians question the importance for the later work. Mondrian did not flee impending Nazi oppression for nothing in 1938. It was not only about his art, it was also about ideology.

Art history seems to be very resistant to incorporate into its research methods what is already common knowledge in religion studies: namely, that western esotericism is and always has been an integral part of western Christian culture. Any art historian should be well aware of the fact that artists like Mondrian who were inspired by western esotericism tended to disguise their esoteric sources and translate them into a more common artistic idiom to reach a wider audience, with the same aim Mondrian had: to make the world a nicer place. The clearest examples come from freemasonry with its overt architectural symbolism. There are obvious examples in which discussion papers of lodge meetings on architecture were stripped from specific Masonic terminologies and were formulated in more traditional architectural phrases, and thus became a general source of inspiration for other artists. Mondrian did the same in his essays in the magazine *De Stijl*. That he did not write many theoretical justifications later, does not mean that they were not in his head. Writing was an extremely

arduous task for the painter. It kept him from painting. A painter writes with color, line and plane.

Inside Out Victory Boogie Woogie again stresses vehemently that Mondrian was an artist in the first place. 'Theory is preceded by art,' Mondrian himself said. Yes, but this does not exclude that Mondrian includes theory in his sentence, which implies that theory helped him formulate his artistic aims, and in formulating theoretical viewpoints he (re)shaped his art. Disregarding the theory bit leaves only a 'Greenbergian' interpretation - 'the outside', whereas Mondrian quintessentially painted from 'his own inside'. The book thus stays firmly and exclusively on – in Mondrian's theosophically inspired idiom – the material plane, whereas Mondrian's life-long aim was to make people aware of the hidden innate expressive qualities of the material world and to focus on these 'finer regions'.

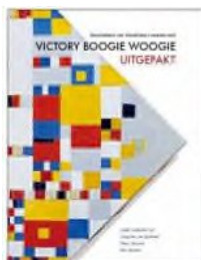
Marketing strategy

The major tripping stone in the marketing strategy of the *Victory Boogie Woogie* is this: the painting is presented as Mondrian's *pièce de résistance*, in which 'Mondrian wrestled with his waning physical powers and his wish to hand this masterpiece over to future generations'. The epitome of his career! Coincidence: it is also his last work! Although this last point is cleverly circumvented – it is a common pitfall in art history to be avoided – the *Victory Boogie Woogie* is still the last work *and* is commonly seen as his masterpiece. Now, in this book, affirmed by theories about why Mondrian chose to name the painting *Victory Boogie Woogie*. And thus it stays a self-fulfilling prophecy. Because there is no evidence that Mondrian intended to name his painting *Victory Boogie Woogie*. There is evidence that he called his painting simply *Boogie Woogie*.

Mondrian himself felt 'victorious' about his painting, because he had found *new* compositional and painting methods, through which he could *continue* expressing his views on the essence of modern art. In 1943 he wrote the art historian James Sweeney that he had discovered that a contour is also a plane, and this opened a whole new interpretation of pictorial elements for him. Strange view, actually, because almost exactly 50 years before him the Symbolists, whose theories were also known to Mondrian, had

postulated likewise, and exactly because of such insights they had paved the road for modern art.

If Mondrian would not have attracted pneumonia in 1944 and if he had be treated with the new antibiotics – it is hardly thinkable that he received such treatment, because during the war penicillin was used almost exclusively for military aims – he would probably have survived for some more years and might have discovered even other ways of expression. And would have felt just as 'victorious' about it.



This is a review of the book on Piet Mondrian, *Inside Out Victory Boogie Woogie*, edited by Maarten van Bommel, Hans Janssen and Ron Spronk (2012), published at <http://baxpress.blogspot.nl/2012/04/victory-boogie-woogie-corpse-dissected.html>.

Lit e ra tu re a nd s o u r c e s

Some of the sources are mentioned in the footnotes only.
Below is a list of literature and sources of two major chapters.

LITERATURE MONDRIAN AND HIS FRIENDS

Afkortingen openbare archieven, bibliotheken en kunstinstituten

GAA	Gemeentearchief Amsterdam
GAH	Gemeentearchief Haarlem
GARm	Gemeentearchief Roermond
HGA	Haags Gemeentearchief, Den Haag
ICN	Instituut Collectie Nederland, Amsterdam
IISG	Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam
KB	Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
NA	Nationaal Archief (voorheen Algemeen Rijksarchief), Den Haag
NAi	Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam
RAH	Rijksarchief Haarlem
RAU	Rijksarchief Utrecht
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag
UBA	Universiteitsbibliotheek van de Universiteit van Amsterdam

Afkortingen gehanteerd in gemeentearchieven

BR	Bevolkingsregister
BS	Burgerlijke Stand
GK	Gezinskaart
OD	Overgenomen Deel
RR	Ringregister
WB	Woningboek
AZ	Archief Algemene Zaken
MZ	Archief Militaire Zaken
NA	Notarieel Archief
PA	Particulier Archief
PW	Archief Publieke Werken

Adrichem-Ammerlaan, C.R.M. van, *Aan Hare Majesteit de Koningin-Regentes der Nederlanden, enz. enz. enz., Amersfoort 1993.*

Afgescheidenen, De, van 1834 en hun nageslacht, Kampen [1984].

Algemeen Handelsblad, 22 mei 1933, hierin: 'Simon Maris 60 jaar'.

Amsterdam in stukken en brokken, Haarlem 1891, uitg. Vereeniging tot Bevordering van het Vreemdelingenvertier.

Amsterdam tijdens het laatste kwart van de 19e eeuw, themanummer Tijdschrift voor sociale geschiedenis 19 (1993) 1.

Bax, M., 'De onbekende Walenkamp', *Jong Holland* 4 (1988) 4, p. 2-14.

Beitel en palet, 150 jaar Genootschap Kunstliefde, Utrecht 1957, tentoonstelling in het Centraal Museum.

Blok, C., *Piet Mondriaan, een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit*, Amsterdam 1974.

Blotkamp, C., *Mondriaan in detail*, Utrecht 1989.

Brugmans, H., *Geschiedenis van Amsterdam, dl. 6: Opgaand getij 1848-1925*, Utrecht/Antwerpen 1973.

Burkom, F. van, en M. Bax, 'Lauweriks en Cuypers: een langdurig afscheid', *Jong Holland* 5 (1989) 4, p. 8-20.

Campen, J.W.C. van, *Het Genootschap Kunstliefde 1807-1947*, Utrecht 1947

Carasso, D.G., 'Kunstenaars in het Gein', in *Abcoude en Baambrugge 900 jaar, uit de historie van twee dorpen*, Abcoude 1985, p. 150-153.

Dake, C.L. 'Drie avonturiers in het Stedelijk Museum, januari 1909', *Aantekeningen beeldende kunst*, Amsterdam [1915], p. 14-17.

Dillow, N.J.E., and R. Welsh (samenst.) *Piet Mondriaan and The Hague School of landscape painting*, catalogus tentoonstelling Regina/Edmonton/Montreal 1969-1970.

Eek, J. van, *De Amsterdamsche Schans en de Buitensingel*, Amsterdam 1948.

Engelsdorp Gastelaars, R. van, en M. Wagenaar, 'Het veranderend woondomein van de Amsterdamse elite', *Ons Amsterdam* 36 (1984), p. 208-213.

Evenhuis, R.J.B., *Ook dat was Amsterdam, dl. V: De kerk der hervorming in de negentiende eeuw: de strijd voor kerkherstel*, Baarn 1978.

Henkels, H., *Mondriaan in Winterswijk, een essay over de jeugd van Mondriaan, z'n vader en z'n zoon*, Den Haag 1979.

Henkels, H. 'Piet Mondriaan en de Haagse School' in: R. de Leeuw, J.

Sillevis en Ch.Dumas (red.), *De Haagse School, Hollandse meesters van de 19de eeuw*, Utrecht 1983, tentoonstelling in het Grand Palais Parijs, de Royal Academy of Arts London en het Haags Gemeentemuseum, p. 147-154.

Henkels, H., *La vibration des couleurs, Mondriaan, Sluyters, Gestel*, Amersfoort 1985, tentoonstelling in het Mondriaanhuis.

Henkels, H., *'t Is alles een groote eenheid, Bert; Piet Mondriaan, Albert van den Briel en hun vriendschap, aan de hand van brieven, documenten en fragmenten*, Haarlem 1988.

Henkels, H. (samenst.), *Mondriaan, aanwinsten/acquisitions 1979-1988*, The Hague 1988.

Henkels, H., *Mondriaan, from figuration to abstraction*, Tokio/ Den Haag 1989.

Huf, E., 'Piet Mondriaan met andere ogen bekeken', *Accent* 5 (1972) 33, 12 augustus, p. 26-27.

Huitzing, A., 'De Pijp als rosse buurt, middernachtzending, cabaret, kamertjes en kasten - en Pst-pst!', *Ons Amsterdam* 36 (1984), p. 14-19.

Imanse, G., T. Osterwold, J. Steen, e.a., *Van Gogh tot Cobra, Nederlandse schilderkunst 1880-1950*, Utrecht 1980.

Jaffé, H.L.C., *Inleiding tot de kunst van Mondriaan*, Assen enz. 1959.

Jaffé, H.L.C., *Piet Mondriaan*, New York 1970.

Jaffé, H.L.C., 'Een gedateerde plafondschildering door Piet Mondriaan', *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst, verzamelde opstellen van H.L.C.JajJe (1915-1984)*, red. A.W. Reinink, E. van Voolen en J.H. Sassen, Amsterdam 1986, p. 56-65.

Jaffé, H.L.C., 'Een preekstoel naar ontwerpen van Piet Mondriaan', *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst, verzamelde opstellen van H.L.C. Jaffé (1915-1984)*, red. A.W. Reinink, E. van Voolen en J.H. Sassen, Amsterdam 1986, p. 66-75.

Jong, J.M. de, 'Piet Mondriaan en de Gereformeerde Kerk van Amsterdam' *Jong Holland* 5 (1989) 3, p. 20-24.

Kruimel, H.L., 'Vincent van Gogh en Josina Bijlevelt, stamhouders van vele kunstenaars', *Gens nostra* 28 (1973), p. 224-229, met een kwartierstaat van Mondriaan.

Kuiper, D.Th., *De voormannen, een sociaal-wetenschappelijke studie over ideologie, konflikt en kemgroepering binnen de gereformeerde wereld in*

Nederland tussen 1820 en 1930, Kampen 1972.

Leeuw, R. de, J. Sillevius en CL Dumas (red.), *De Haagse School, Hollandse meesters van de 19de eeuw*, Utrecht 1983, tentoonstelling in het Grand Palais Parijs, de Royal Academy of Arts London en het Haags Gemeentemuseum. Ook verschenen in het Engels onder de titel *The Hague School, Dutch masters of the 19th century*.

Loos, W., en C. van Tuyl van Serooskerken (red.), *'Waarde heer Allebé', leven en werk van August Allebé (1837-1927)*, Zwolle 1988.

Loosjes-Terpstra, A.B., *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, Utrecht 1987, oorspr. uitg. Utrecht 1959.

Lurasco, F.M., *Onze moderne meesters*, Amsterdam 1907.

Mondriaan, tekeningen, aquarellen, New Yorkse schilderijen/Drawings, watercolours, New York paintings/Zeichnungen, Aquarelle, New York Bilder, *Stuttgart 1980, tentoonstelling in de Staatsgalerie Stuttgart, het Haags Gemeentemuseum en het Baltimore Museum of Art*.

Mondriaan in de collectie van het Haags Gemeentemuseum, catalogus 1968, [*'s-Gravenhage 1968*]

Mooij, Ch.C.M. de, en M.S. Trappeniers, *Piet Mondriaan, een jaar in Brabant, 1904-1905*, Zwolle enz., 1989, tentoonstelling in het Noordbrabants Museum, 's Hertogenbosch 1989/90.

Naamwijzer en adresboek der leden van het Bestuur van Amsterdam..., Amsterdam 1900/01.

Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, dl. X, Leiden 1937, kol. 1237-1238 betreffende J.A. Wormser.

Peizel, B., *Vereeniging Sint Lucas, historisch overzicht 1880-1940*, Amsterdam 1940.

Pennink, E., 'Lelies voor Piet Mondriaan', *Algemeen Handelsblad*, 27 juni 1970.

Piet Mondriaan 1872-1944, centennial exhibition, New York 1971, tentoonstelling in het Solomon R Guggenheim Museum
Querido, I., 'Van mensen en dingen', *De Controleur*, 23 oktober 1909, herdr. in: L. van Ginneken m.m.v. J. Joosten, 'Documentatie: kunstenaarsbrieven Kees Spoor (2)', *Museumjournaal* 15 (1970) 5, p. 262-263, een Engelse vert. van de brief is opgenomen in Welsh en Joosten, 1969, p. 9-10.

Reinink, A.W., *K.P.C. De Bazel, architect*, Rotterdam 1993, 1e druk: Utrecht 1965.

Reynaerts, J., 'Vereniging en vernieuwing, kunstenaarsverenigingen in Amsterdam in het laatste kwart van de 19de eeuw', *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 19 (1993) 1, p. 36-52.

Ribbens, A., *Jopie Breemer en het Jopiehol, een bijdrage tot de geschiedenis van de Amsterdamse bohème (1906- 1914)*, Amsterdam 1984, doctoraalscriptie UvA.

Romein, J., *Op het breukvlak van twee eeuwen*, Amsterdam 1976. *Rijks-academie voor Beeldende Kunsten, De, te Amsterdam*, overdr. uit: *DeXXe eeuw*, 1 mei 1908, Haarlem 1908.

Saalborn, L., 'Mondriaan zag in mij de schilder', *De Telegraaf* 12 maart 1955.

Scheen, P.A., *Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950, dl.1-2. Den Haag 1969-1970*.

Seuphor, M., *Piet Mondriaan, life and work*, New York 1970, oorspr. uitg. 1956.

Spiegel, De, weekillustratie voor het christelijk gezin, Amsterdam 1907. Theosofische Beweging, De, Amsterdam 1905.

Vergeer, Ch., *Willem Witsen en zijn vriendenkring, de Amsterdamse bohème van de jaren negentig*, Amsterdam/Brussel 1985.

Versteeg, C., *Mondriaan, een leven in maat en ritme*, met medew. van H. Henkels, 's-Gravenhage 1988.

Wagenaar, M., *Amsterdam 1876-1914, economisch herstel, ruimtelijke expansie en de veranderende ordening in het stedelijk grondgebruik*, Amsterdam 1990, *Amsterdamse historische reeks 16*, proefschrift UvA.

Walenkamp, H., 'Bloemvelden', *Architectura* 12 (1904) 19, 7 mei, p. 145.

Welcker, J.M., *Heren en arbeiders in de vroege Nederlandse arbeidersbeweging, 1870-1914*, Amsterdam 1978.

Welsh, R.P., *Piet Mondriaan, 1872-1944*, Toronto 1966, tentoonstelling in The Art Gallery of Toronto, de Philadelphia Museum of Art en het Haags Gemeentemuseum.

Welsh, R.P., *Piet Mondriaan's early career, the 'naturalistic' periods*, New York/Londen 1977, oorspronkelijk verschenen als proefschrift Princeton University, 1965.

Welsh, R.P. en J.M. Joosten, *Two Mondrian sketchbooks 1912-1914*, Amsterdam 1969.

Weiten, B., *Het kunstonderwijs in Nederland, een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunstnijverheidsonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960*, Leuven 1966, Proefschrift Leuven.

Wijsenbeek, L.J.F. (inl.), *Mondriaan in de collectie van het Haags Gemeentemuseum*, 's-Gravenhage 1964, 2e aanv. dr. 1968.

Wijsenbeek, L.J.F., *Piet Mondriaan*, Recklinghausen 1968.

Wijsenbeek, J. F., en J.J.P. Oud, *Mondriaan*, Zeist 1962.

LITERATURE OF THE CHAPTER MONDRIAAN. HET WEB VAN ZIJN SCHEPPING

Amsterdam 1994

Mondriaan aan de Amstel 1892-1912, Amsterdam (Gemeentearchief) 1994. [Engelse versie: *Mondrian. The Amsterdam years 1892-1912*, Amsterdam (Gemeentearchief) 1994].

Archief Welsh

Briel, A.P. van den, z. pl. z. j. Tenzij anders vermeld, wordt geciteerd uit kopieën van de originele manuscripten van Van den Briel uit de vroege jaren zestig, door R.P. Welsh ter beschikking gesteld voor het onderzoek voor Amsterdam 1994. Een deel van deze bundel draagt de titel 'Mondriaans persoonlijkheid' en is wel gepagineerd. Dezelfde manuscripten vormen de basis van Henkels 1988.

Baborka 1964

Baborka, G.A., *The divine plan, written in the form of a commentary on H.P. Blavatsky's Secret Doctrine*, Adyar 1964.

Bax/Niemeyer/Snel 1994

Bax, M., S. Niemeyer en H. Snel, 'De passies van Piet Mondriaan', *Jong Holland* 10 (1994) 2, pp. 32-41.

Bendien 1935

Bendien, J. en A. Harrenstein-Schröder, *Richtingen in de Nederlandsche schilderkunst*, Rotterdam 1935.

Van den Berg 1986

Berg, J.P. van den, 'Mondriaan, wat we niet op zijn schilderijen zien. Een psychoanalytische visie', *Kunstlicht* nr. 19 (1986), pp. 13-28.

Bierens de Haan 1900

Bierens de Haan, J.D., *Levensleer naar de beginselen van Spinoza*, Den Haag 1900.

Bierens de Haan 1933

Bierens de Haan, J.D., *Het tragische. Schuld, noodlot en bevrijding*, Leiden 1933.

Blavatsky 1907-1911

Blavatsky, H.P., *De geheime leer. De samenvatting van wetenschap, godsdienst en wijsbegeerte, door H.P. Blavatsky, schrijfster van "Isis Unveiled"*, Amsterdam 1907-1911 [4 delen].

Blotkamp 1987

Blotkamp, C., *Mondriaan in detail. Mondriaan en de architectuur, de triptieken, de eerste ruitvormige schilderijen en Mondriaan en Rudolf Steiner*, Utrecht 1987.

Blotkamp 1992

Blotkamp, C., 'Piet Mondriaan tussen 'shimmy' en crisis', *Biografie Bulletin* (1992) 2/3, pp. 73-79.

Blotkamp 1994

Blotkamp, C., *Mondriaan. Destructie als kunst*, Zwolle 1994 [Engelse versie: *Mondrian. The art of destruction*, Londen 1994].

Blotkamp 1995

Blotkamp, C., 'Enkele gedachten uit brieven van Piet Mondriaan', *Jong Holland* 11 (1995) 3, pp. 41-47.

Den Bosch 1999

Bloeiende symbolen. Bloemen in de kunst van het fin de siècle, Den Bosch (Noordbrabants Museum) 1999.

Cooper/Spronk 2001

Cooper, H. en R. Spronk, *Mondrian: the transatlantic paintings*, New Haven/Londen 2001.

Evelein 1996

Evelein, F., 'Mondriaans neoplasticisme "zuiver theosofische kunst"', *Theosofia* 97 (1996), pp. 255-235.

Evelein 1998a

Evelein, F., 'Het vrouwelijk aanzicht van de schepping of het dragende principe', *Theosofia* 99 (1998), pp. 130-133.

Evelein 1998b

Evelein, F., '"Universeel zien", Mondriaans Neoplasticisme en universeel bewustzijn', *Theosofia* 99 (1998), pp. 164-174.

Gedenkboek 1906

Gedenkboek De Dageraad. Geschiedenis, herinneringen en beschouwingen 1856-1906, Amsterdam 1906.

Van Ginneken 1969

Ginneken, L. van, 'Amice addio. Kunstenaarsbrieven aan Cornelis Spoor', *Algemeen Handelsblad*, 27 december 1969 (supplement), pp. 12-13.

Henkels 1986

Henkels, H. (red.), *Piet Mondriaan. Gedurende een wandeling van buiten naar de stad*, Den Haag 1986.

Henkels 1987 = Tokio/Den Haag 1987

Mondrian. From figuration to abstraction, Tokio (The Seibu Museum of Art)/De Haag (Haags Gemeentemuseum) 1987.

Henkels 1988

Henkels, H., *'t Is alles een groote eenheid, Bert. Piet Mondriaan, Albert van den Briel en hun vriendschap*, Haarlem 1988.

Heyting 1994a

Heyting, L., *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920*, Amsterdam 1994.

Hoek 1996

Hoek, E., 'Piet Mondriaan', in: C. Blotkamp (red.), *De vervolgjaren van de Stijl*, Utrecht 1996, pp. 113-153.

Holtzman/James 1987

Holtzman, H. en M.S. James (red.), *The new art - the new life. The collected writings of Piet Mondrian*, Boston 1986/ Londen 1987.

Jacobs 1989

Jacobs, C., 'Spinoza et "De Stijl"', *Studia Spinozana* 5 (1989), pp. 177-183.

De Jong 1989

Jong, J.M. de, 'Piet Mondriaan en de gereformeerde kerk van Amsterdam', *Jong Holland* 5 (1989) 3, pp. 20-23.

Joosten 1993

Joosten, J.M., 'De sporen van het penseel. Textuur in het werk van Mondriaan', *Jong Holland* 9 (1993) 4, pp. 44-49.

Joosten/Welsh 1998

Joosten, J.M en R.P. Welsh, *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné* [2 delen], Blaricum 1998.

Klinkhamer 1924

Klinkhamer, J.M., *Onze symbolen in het geometrisch licht gezien*, Den Haag 1924.

Los Angeles 1986

The spiritual in art: abstract painting 1890-1985, Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art)/Chicago (Chicago Art Institute)/Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1986-1987.

Mondriaan NB

Mondriaan, P.C., 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst', *De Stijl* 1 (1917-1918), pp. 2-6, 13-18, 29-31, 41-45, 49-54, 73-77, 88-91, 102-108, 121-124, 125-134, 140-147; 2 (1918-1919), pp. 14-19.

Mondriaan DI

Mondriaan, P.C., 'Dialoog over de Nieuwe Beelding (zanger en schilder)', *De Stijl* 2 (1918-1919), pp. 37-39, 49-53.

Mondriaan TR

Mondriaan, P.C., 'Natuurlijke en abstracte realiteit [Dialoog]', *De Stijl* 2 (1918-1919), pp. 85-89, 97-99, 109-113, 121-125, 133-137; 3 (1919-1920), pp. 15-19, 27-31, 41-44, 54-56, 58-60, 65-69, 73-76, 81-84.

Mondriaan 1920

Mondriaan, P.C., *Le Néo-plasticisme. Principe général de l'équivalence plastique*, Parijs 1920 [=1921].

Parijs/Den Haag 2002-2003

Mondriaan op weg naar abstractie, Parijs (Musée d'Orsay) 2002/Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 2003.

Penning 1957

Penning, R.E., 'Kunststroming en Wereldbeschouwing. De Stijl-beweging als uitdrukking van "het nieuwe wereldbeeld"', *Thoth. Tijdschrift voor Vrijmetselaren [Leerlingnummer]* 9 (1957) 1, pp. 18-30.

Schama 1997

Schama, S., 'Het ware raster', in: *Kunstzaken. Over Rembrandt, Rubens, Vermeer en vele andere schilders*, Amsterdam/Antwerpen 1997, pp. 117-135.

Schoenmaekers 1915

Schoenmaekers, M.J.H. *Het nieuwe wereldbeeld*, Bussum 1915.

Snel/Bax 1994

Snel, H. en M. Bax, 'Onderzoek naar Mondriaans contacten in Amsterdam 1892-1912', *Holland* 10 (1994) 1, pp. 67-70.

Welsh/Joosten 1969

Welsh, R.P. en J.M. Joosten, *Two Mondrian sketchbooks 1912-1914*, Amsterdam 1969.

Wismer 1985

Wismer, B., *Mondrians ästhetische Utopie*, Baden 1985.

Van der Zeyde 1894

Zeyde, C. van der, 'De theosofie en de kunst. Lezing gehouden op 15 maart 1894 te Amsterdam', manuscript, Archief TVN.

Copyright notice

You have bought a book which has been published under Dutch and international copyright laws.

It is strictly prohibited to use or distribute the book in any other form than this particular edition and to exploit it in any other conceivable form.

In accordance with copyright laws all disputes about an alleged consent of the author or publisher will be ruled in favor of the author as a breach of the author's copyright, save special arrangements settled before a Dutch court.

Short references and quotations of the book can be made without prior consent and are ruled under common regulations to avoid plagiarism. Any breach of these regulations will be pursued.

This is a scholarly publication. Images included in this publication function exclusively as text citations in academic publications, ruled under Paragraph 15c of the Dutch Author's Law: they are included to clarify a scholarly point of view on the subject in exactly the same way as text citations. Therefore all images used are free of copyrights.

Colofon

©Bax Art Concepts & Services, Amsterdam NL/Bax Book Store 2015.

Printed by Pothi.com, Bangalore (India).

ISBN/EAN: 978-90-823624-1-1