

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2016/1.

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

[B] **EINDELIJK GOD WORDEN.
DE PARIJSE JAREN VAN PIET MONDRIAAN**

Voor elke biograaf is de hamvraag dezelfde: kies je voor een accurate chronologische beschrijving van het leven dat je schetst of ontwikkel je op basis van alle documentatie een persoonlijke visie op de mens in kwestie, een eigen verhaal dat de lezer een beter inzicht geeft in leven en werken van de gebio-grafeerde? In de praktijk zal elke biograaf beide zaken natuurlijk tegelijk proberen te doen, maar in de biografieën van Léon Hanssens ligt de nadruk toch sterk op de accuratesse, op de documentatie, op het kritisch becommentariëren van grote hoeveelheden informatie uit verschillende bronnen. Dat was zo in zijn tweedelige levensbeschrijving van Menno ter Braak¹, en het is nu, dertien jaar later, opnieuw het geval in zijn deelbiografie van Piet Mondriaan. Deelbiografie, want Hanssens boek bestrijkt enkel de periode tussen 1919 en 1933, tussen Mondriaans zesenenvestigste en eenenzestigste levensjaar. De begindatum van de biografie is duidelijk gemotiveerd: in juni 1919 trekt Mondriaan vanuit Nederland opnieuw naar Parijs, waar hij tussen 1911 en 1914 al woonde. Hij heeft de metropool nodig om zijn nieuwe kunst te ontwikkelen, een kunst die het natuurlijke wil vervangen door het geestelijke en die daarom alleen in een door de mens gebouwde omgeving tot stand kan komen. De einddatum van de biografie lijkt wat willekeurig: pas in 1938 verliet Mondriaan Parijs immers definitief, eerst voor Londen, daarna voor New York, waar hij in 1944 overleed. Hanssens verhaal stopt in 1933, vlak na Mondriaans grootste persoonlijke crisis (een afge-



Mondriaan in zijn atelier, 1929, fotograaf onbekend, RKD, 's-Gravenhage.

wezen huwelijksaanzoek), en op het moment dat het Europa stilaan duidelijk wordt dat een nieuwe oorlog niet ondenkbaar is.

Uit de verschillende getuigenissen die Hanssen kritisch heeft verzameld, komt de grote abstracte schilder naar voren als een neurotische eenzaat. Hij was een verstokte vrijgezel, uit overtuiging, omdat hij zich helemaal aan zijn kunst wilde wijden – verliefdheden en liaisons waren er wel, maar bleven platonisch: “fysieke vertrouwelikheden stond hij alleen toe aan honden, katten en jonge kinderen”, schrijft Hanssen. Mondriaan trachtte zijn leven ook praktisch helemaal in te richten volgens de inzichten van het “neoplasticisme”, de benaming die hij zelf koos voor het soort kunst dat hij maakte. Zo ging hij op een keer op bezoek bij een kennis zeer bewust met de rug naar het raam zitten om de bomen buiten niet te hoeven zien, omdat die niet pasten in zijn vergeestelijkt wereldbeeld. De anekdotes zijn legio: een tafeltje dat scheef stond, een verkeerd neergelegde pen moesten meteen verplaatst worden, rechtgezet, zodat de geometrische harmonie niet verder verstoord zou worden. Legendarisch is de inrichting van het atelier, woon- en werkruimte ineen, dat hij jarenlang betrok aan 26, rue du Départ. Ook dat was helemaal aangekleed volgens neoplasticistische inzichten: meubelstukken werden desnoods verzaagd tot ze enkel nog rechte hoeken hadden, alle meubels hadden een vaste plaats in het geheel, alleen de basiskleuren wit, zwart en rood werden gebruikt, de muren waren bedekt met kartonnen vlakken die, in de juiste geometrische verhoudingen, een geheel van opperste harmonie moesten vormen. De reacties van de bezoekers in dit

atelier, die, Mondriaans neurotische natuur indachtig, beter niet onaangekondigd konden komen, zijn even gemengd als de receptie van zijn schilderkunstige oeuvre. Terwijl De Stijl-lid César Domela bij het zien van het atelier uitriep: “Man, je bouwt je eigen gevangenis!”, verklaarde kunstenaar Wim Schuhmacher: “[A]ls ik [na een bezoek aan het atelier] tenslotte op straat weer stond, dan was ik gewassen, maar ik had geen bad genomen. Dan was ik weer helemaal schoon.” In het atelier heeft Mondriaan zijn ultieme artistieke droom verwezenlijkt: de opheffing van de grens tussen kunst en leven, die de uiteindelijke inzet was van zijn neoplasticistische utopie.

Toch is de figuur van Mondriaan niet zomaar te herleiden tot een obsessieve, dromerige zonderling die in zijn solipsistische universum aan een eigen paradijs bouwde. Hanssen laat ook de kleinmenselijke kantjes van de grondlegger van het neoplasticisme naar boven komen. Zo deed de schilder in zijn correspondentie meer dan één antisemitische uitspraak, sprak hij geregeld geringschattend over de vrouw en het vrouwelijke, en was zijn francofilie (zonder overigens behoorlijk Frans te spreken of te schrijven) even ongerijmd als zijn afkeer voor Duitsland, waar hij toch meer waardering kreeg dan in het land waar hij woonde. Bovendien blijkt deze immer geldbehoevende eenzaat op zakelijk vlak vrij pragmatisch aangelegd te zijn en kon hij, als het over de verkoop van een werk ging, best wel met mensen om. Het voor mij meest verrassende nieuws is dat Mondriaan, die stijve hark in onopvallend boekhouderskostuum, een fervent danser was. Nadat hij zich in 1927 een

grammfoon had aangeschaft, waagde hij geregeld in zijn eentje een danspasje in zijn atelier. 's Avonds ging hij vaak uit dansen, maar hij raakte zijn danspartners nooit aan; hij danste altijd in zijn eentje, tegenover de andere danser, met hoekige bewegingen, volgens één getuige “als een automaat”. Mondriaan geloofde dat de nieuwe dansmuziek overeenkomsten vertoonde met zijn schilder-kunstige werk. In de hoekige ritmes en de klanken van de charleston, de foxtrot en later de boogie-woogie hoorde hij vergeestelijkte verhoudingen, die hij ook in zijn schilderijen nastreefde.

Hanssen zegt niet of deze kennis over Mondriaan nieuw is; voor mij was ze dat in ieder geval wel. Op andere plekken is Hanssen veel explicieter als hij een aanvulling biedt op of ingaat tegen eerder gedane uitspraken over Mondriaans leven en werk. Ettelijke keren corrigeert hij een bestaande beeldvorming. Zo maakt hij duidelijk dat de verwijdering tussen Theo van Doesburg en Piet Mondriaan niet, zoals doorgaans aangenomen wordt, ontstaan is doordat Van Doesburg in 1925 de diagonaal toeliet in zijn werk. De verhouding tussen beide protagonisten van De Stijl was al minstens vier jaar eerder getroubleerd. In een brief uit die periode laat Van Doesburg zich al smalend uit over Mondriaan. Hanssen waarschuwt er ook voor Mondriaans geometrische oeuvre in een al te onzorgvuldige denkbeweging te verbinden met rationalisme: twee hoofdstukken in zijn biografie zijn gewijd aan Mondriaans interesse in spiritualiteit, theosofie en andere esoterische kennisvormen; een boekje van Krishnamurti, van wie Mondriaan het motto “Wees een kracht in de richting der evolutie” als een levensgebod opnam, zou tot aan de dood binnen het handbereik van de schilder gebleven zijn.

Opmerkelijk is dat uit deze biografie blijkt dat de “ontdekking” van Piet Mondriaan als een van de grootste schilders van de twintigste eeuw niet in deze jaren van zijn leven heeft plaatsgevonden. In de behandelde periode werd Mondriaan weliswaar beschouwd als een van de vooraanstaande kunstenaars van zijn tijd, maar zijn oeuvre kende minstens evenveel tegen- als medestanders. Pas nadat Amerikaanse critici en kunstpromotoren hem in het begin van de jaren dertig op het spoor kwamen, onder wie Alfred Barr, de latere directeur van het New Yorkse Moma, groeide zijn reputatie en

werd hij hoe langer hoe meer beschouwd als een van de grootste kunstenaars van de twintigste eeuw. Na Mondriaans dood in 1944 en na de Tweede Wereldoorlog nam zijn bekendheid een welhaast mythische status aan, in die mate zelfs dat “zijn klassieke neoplasticisme [...] geadopteerd [werd] als designstijl van multinationals en grootindustriëlen”, een evolutie die Mondriaan, zoals Hanssen terecht aangeeft allerminst gezind zou hebben.

Hanssens Mondriaanbiografie probeert in de achtentwintig hoofdstukken die het boek telt zowat alle aspecten van Mondriaans leven en werk wel een keer aan de orde te stellen. Dat leidt tot een zeer breed, maar tegelijk weinig overzichtelijk beeld van de man in kwestie, waarin levensstijl, kunstopvattingen, menselijke relaties, zakelijke contacten, individuele werken, tentoonstellingen enz. door elkaar heen worden behandeld. De nauwgezette research van de biograaf staat buiten kijf; het feit dat hij een indrukwekkend en uitermate boeiend boek heeft voorgebracht, evenzeer. Toch is *De schepping van een aards paradijs* te veel het zakelijke verslag van een onderzoeker en te weinig de meeslepende vertelling van een auteur. Door zichzelf en zijn eigen keuzes duidelijker in beeld te brengen, door sterker in het materiaal in te grijpen, door de subjectieve, constructivistische kant van zijn verhaal sterker in de verf te zetten, had Hanssen die fascinerende figuur van Mondriaan wellicht meer tot leven kunnen brengen dan nu het geval is. “Eindelijk God worden. Hoe zou dit verderfelijk kunnen zijn?”, vroeg de schilder zich af. De biograaf had gerust zelf wat meer God mogen zijn.

BART VAN DER STRAETEN

LEON HANSSEN, *De schepping van een aards paradijs. Piet Mondriaan 1919-1933*, Querido, Amsterdam/Antwerpen, 2015, 574 p.

Noot

(1) ANNETTE PORTEGIES, “Een krachtig portret van Menno ter Braak”, *Ons Erfdeel*, jg. 45 (2002), nr. 2, pp. 275-277.