



Naturalisme als uitgangspunt. Piet Mondriaan, *Oostzijdse molen bij maanlicht*

• JENNY REYNAERTS EN MARGUERITE TUIJN •

Detail van
PIET MONDRIAAN,
*Oostzijdse molen
bij maanlicht*, 1903.
(zie afb. 1, pag. 248)

2005 was een belangrijk jaar voor de te ontwikkelen presentatie van kunst en geschiedenis van de 20ste eeuw in Het Nieuwe Rijksmuseum. De plannen over de opstelling werden geformuleerd en aanwinsten voor dit onderdeel van de collectie werden verworven. De eerste aankoop voor de afdeling schilderen was een werk van de Nederlandse schilder die voor de 20ste eeuw net zo'n icoon is als Rembrandt voor de 17de eeuw: Piet Mondriaan (1872-1944). Het gaat hier echter niet om een van zijn latere werken waarin de verhouding van verticale en horizontale lijnen en van vlakken in primaire kleuren de belangrijkste rol speelt, maar om een schilderij uit zijn vroege periode, toen hij nog uitsluitend naturalistische voorstellingen maakte.¹

Oostzijdse molen bij maanlicht

Het schilderij stelt de Oostzijdse molen aan de rivier het Gein bij Abcoude voor en werd geschilderd in 1903, toen Mondriaan in Amsterdam woonde (afb. 1). De horizon ligt vrij hoog, iets boven het midden. De molen staat centraal, afgetekend tegen de lucht met aan de rechterzijde het zomerhuis, aan een bocht in de rivier. De loop van de rivier, de dijk, en meer bescheiden de wolkenlierten, geven de compositie een grote vaart. Molen en maan vormen ieder een spil in deze

beweging. De contouren zijn in vloeiende lijnen met dun opgebrachte zwarte verfstreken aangegeven.

Op de voorgrond is opvallend prominent moerasachtige begroeiing weergegeven. Deze groeit niet in het riviertje maar in een wiel, een plas die na een overstroming is overgebleven en langzaam verlandt. De begroeiing is aangeduid met een zeer losse toets in snelle verticale streken groen, blauw, zwart en roestbruin met hier en daar witte stippen. Daarmee karakteriseerde Mondriaan het riet en de witte bloemen van oeverplanten. De aanwezige *frühsprung* – in een vroeg stadium ontstane craquelures – draagt onbedoeld veel bij aan de levendige indruk van dit deel van het schilderij. Rechts in het weiland is met kleine witte en zwarte verftoetsen een groep ooievaars of wellicht kalveren of schapen aangegeven. De avondlucht is grijs violetblauw met de maan gedeeltelijk verscholen achter een langgestrekte wolk.

Links is een dijk met enkele knotwilgen die vol in blad staan, waarbij opvalt dat de kruinen van de wilgen met breed uitgesmeerde verfstreken – in donkergroen met hier en daar een zweem roodbruin – zijn aangeduid. Dit soort vaag gehouden verfstreken is een kenmerk dat in Mondriaans werk van deze periode meer voor-



Afb. 1

PIET MONDRIAN,
*Oostzijdse molen
 bij maanlicht*, 1903.
 Olieverf op doek,
 64 x 76 cm. Rijks-
 museum, Amsterdam
 (inv.nr. SK-A-4987).
 © 2006 Mondrian /
 Holtzman Trust c/o
 HCR International,
 VA, USA

komt. Het versterkt in dit geval de indruk van opkomende avondmist, net als de vegen blauwe verf die verspreid over de wilgenkruinen, de horizon en de molen voorkomen. De in het hele werk terugkerende kleur grijsblauw creëert een sterke eenheid in de compositie.

De molen zelf is op het eerste gezicht in silhouet weergegeven. Bij nadere beschouwing zijn de wieken en andere onderdelen gedetailleerd, met snelle toets geschilderd. Zelfs de wipstok en het vangtouw zijn bij nauwkeurige blik te onderscheiden, net als de schoepen van het scheprad.² De grijswit geprepareerde ondergrond is bij de wieken, hier en daar in het weiland en uiterst links bij de wilgen nog te zien. De schilder heeft geraffineerd

van deze ondergrond gebruik gemaakt om lichtaccenten te geven. Wilgenstammen, molen en zomerhuis hebben een vrij donkere omlijning en daarbinnen een platte vlakvulling.

De weerspiegeling van molen en avondlucht in het water geeft de verstilde sfeer van de avond prachtig weer. De maan staat al hoog aan de hemel, maar er is nog genoeg licht om alles goed te kunnen zien, zoals dit op de avond van een mooie zomerdag voorkomt. De kleurintensiteit van de lucht doet denken aan Mondriaans aquarellen uit deze periode.³

Het valt op hoe trefzeker de schilder gewerkt heeft. Hier en daar zijn nog omtreklijnen in zwart te zien, zoals bij de molen, de wieken en langs de oevers van het water. Dit is moge-

lijk de ondertekening, die Mondriaan heeft laten doorwerken in de voorstelling. Het geheel is vrij dun geschilderd, slechts op enkele plaatsen is een wat pasteuze laag verf te zien, zoals in de lange wolk voor de maan. Enkele *pentimenti* wijzen op een herziene keuze voor het formaat van de molen. Aanvankelijk was deze groter en de kap hoger en spits. Rechts van de wilgenboompjes links is een boom in de verte weggeschilderd.

De Oostzijdse molen uit 1874 speelde een belangrijke rol bij het droog houden van de polder ten oosten van Abcoude. Omdat de kap met de wieken in verband met de windrichting gedraaid kon worden, kan alleen aan de bocht in de rivier en aan de positie van het zomerhuis ten opzichte van de molen worden bepaald in welke richting Mondriaan bij het opzetten van de compositie heeft gekeken. Waarschijnlijk zat hij aan de oever ten oosten van de molen, maar wel aan dezelfde kant van de rivier, en keek hij in de richting van Abcoude. Volgens Welsh maakte hij enkele vergelijkbare werken in de perioden 1902-1903 en 1905-1906, gezien vanaf de dijk bij boerderij Landzicht.⁴ Toch is er geen sprake van een zuiver realistische weergave van de werkelijkheid. Dat komt ook naar voren als de situatie ter plekke wordt vergeleken met wat Mondriaan ervan heeft gemaakt. Zo zijn het station en de kerktorens van Abcoude aan de horizon weggelaten – of liggen ze precies achter de rij wilgen? – en is de bocht in de rivier vermoedelijk wat aangezet om de compositie levendiger te maken.

Mondriaan in Amsterdam

Mondriaans werk- en woonplaatsen in Amsterdam zijn goed gedocumenteerd. Hij verbleef, toen hij in 1892 vanuit het ouderlijke huis in Winterswijk in Amsterdam aankwam om te studeren aan de Rijksacademie, bij gereformeerde vrienden van zijn vader

aan de Kalverstraat. Na vervolgens op de Ringdijk, de Stadhouderskade en de Albert Cuypstraat te hebben gewoond, verhuisde hij weer terug naar Ringdijk 81 om de polder Watergraafsmeer, waar zijn jongere broers Willem en Louis inmiddels ook kamers hadden. Hier was hij officieel ingeschreven van 6 mei 1903 tot 18 januari 1904. Vanuit de Watergraafsmeer was hij zó op de fiets in Abcoude en omgeving. Waarschijnlijk hield hij zijn zolderkamer op de Albert Cuypstraat 158 aan als atelier.⁵

Over de omstandigheden waaronder *Oostzijdse molen bij maanlicht* is ontstaan is niets concreets bekend. Mondriaan maakte zijn schetsen voor schilderijen van onderwerpen aan het Gein vaak tijdens fietstochten vanuit Amsterdam. Soms was hij dan samen met zijn vrienden Simon Maris, Joop Siedenburg of Albert van den Briel. Hij ging in deze periode in het bijzonder veel om met de schilder Simon Maris, wiens atelier aan de Keizersgracht de zoete inval was voor collega-kunstenaars en opdrachtgevers. Deze groep kwam ook geregeld samen in de zogenaamde molen zonder wieken aan de Tolstraat, dicht bij de Amstel. Uit 1906 stamt het schetsboek van Simon Maris, waarin hij Mondriaan tekent die op de fiets olieverschetsen zit te maken van het landschap (afb. 2). Het is goed mogelijk dat Mondriaan in het nabijgelegen Café de Vink aan het Gein heeft overnacht om een maanverlicht polderlandschap als dit te schilderen.⁶

In 1904 trok Mondriaan zich terug op het Brabantse platteland, in Uden. De reden voor dit verblijf ver van de grote stad is onbekend en heeft tot speculaties geleid over een crisis, artistiek dan wel geestelijk. Volgens Albert van den Briel, de vriend die hij in Brabant geregeld zag, lag er een crisis in de persoonlijke sfeer aan ten grondslag. Veel andere aanwijzingen voor een overspannenheid zijn er echter niet.⁷ Het kan ook zijn dat Mon-

driaan om artistieke redenen of uit zuinigheidsoverwegingen naar Brabant vertrok. De streek was al vanaf 1850 geliefd bij schilders en het leven was er veel goedkoper dan in de stad. Wat de reden ook was, Mondriaan verbleef er bijna het hele jaar, maar wel onderbroken door enige bezoeken aan Amsterdam. Zo was hij in de zomer vrijwel zeker kort in de stad omdat hij toen samen met Simon Maris werd geïnstalleerd als bestuurslid van de kunstenaarsvereniging Sint-Lucas.⁸ Rond de jaarwisseling van 1904-1905 kwam hij definitief terug uit Uden. Vanaf 22 februari 1905 ging hij op de zolder boven Sint-Lucas wonen, op Rembrandtplein 10. In de tussentijd woonde hij vermoedelijk weer op de Albert Cuypstraat of bij zijn broers in de Watergraafsmeer.⁹

Afb. 2
SIMON MARIS,
*Mondriaan schildere-
rend op zijn fiets.*
Tekening. Simon
Maris archief,
Rijksbureau voor
Kunsthistorische
Documentatie,
Den Haag.



Datering en herkomst

Oostzijdse molen bij maanlicht is gesig-
neerd, maar niet gedateerd. De toes-
chrijving aan Mondriaan is op grond
van de signatuur en stijl bevestigd.¹⁰
Een versterkend element voor de
toeschrijving is het opschrift op het
spieraam in het handschrift van de
kunstenaar. Mondriaan heeft hier aan-
wijzingen gegeven voor het opspannen
van het doek: *Als het doek slap wordt
moeten de spielatjes bij a even er uit en
dan spieën aangeslagen worden.*¹¹ Ook
de al genoemde *pentimenti* zijn een
aanwijzing voor eigenhandigheid.
Dat het schilderij niet bekend was bij
Joop Joosten en Robert Welsh bij het
onderzoek voor hun *Piet Mondriaan.
Catalogue Raisonné* uit 1998, heeft te
maken met de herkomstgeschiedenis.

Het schilderij is namelijk kort na
ontstaan terechtgekomen bij het
Deense echtpaar Carl en Ragnhild
Kallenbach Pedersen-Sarauw uit
Aabenraa, en is tot in 2000 in de
familie gebleven, uit het zicht van het
publiek en onbekend voor Mondriaan-
kenners. Hoe het schilderij precies in
Denemarken is terechtgekomen, is
ondanks naspeuringen niet precies
vast te stellen. Het lijkt door het
Nederlandse opschrift op het spie-
raam niet aannemelijk dat Mondriaan
wist bij welke eigenaars het werk uit-
eindelijk zou belanden. De familie-
traditie wil dat het schilderij een
huwelijksgeschenk was.¹² Aangezien
het paar trouwde op 8 juli 1904 is
een ontstaansdatum van het schilderij
vóór deze datum dus waarschijnlijk.¹³

Het was rond de vorige eeuwswisse-
ling in Scandinavische kunstminnende
kringen niet ongebruikelijk om een
huwelijksreis naar Nederland te maken
en hier kunstmusea te bezoeken.¹⁴
Mogelijk heeft dit echtpaar dat ook
gedaan. Onderzoek in verschillende
archieven – zoals Amsterdamse hotel-
registers en vreemdelingenregisters –
heeft hierover geen uitsluitel kunnen
geven.¹⁵ Of zij bij een eventuele huwe-
lijksreis het schilderij zelf rechtstreeks

van Mondriaan of op een tentoonstelling hebben gekocht, of dat dit via een handelaar of een familielid als souvenir van een eventueel bezoek aan Nederland in hun bezit is gekomen, is evenmin bekend. De moeder van de bruid (Anna Elisabeth Sarauw-Elberling) was zelf zeer geïnteresseerd in kunst en was een groot teken- en borduurtalent.¹⁶ Wellicht is zij degene geweest die het jonge paar het schilderij van Mondriaan cadeau heeft gedaan.

Een andere mogelijkheid is dat er een connectie bestond tussen de gereformeerde kringen waarin Mondriaan zich tussen 1892 en 1910 in Amsterdam bevond en religieuze kringen in Denemarken. De Deense bruidegom had theologie gestudeerd en werkte later als kapelaan in de gevangenis van Nyborg; zijn vader was predikant, de vader van de bruid was jurist bij het Ministerie van kerkelijke zaken.¹⁷ Maar ook voor een dergelijke connectie is geen bewijs voorhanden, net zo min als voor een theosofische.¹⁸

Het schilderij is zoals gezegd tot 2000 door vererving in de familie gebleven en toen op een veiling bij Bruun en Rasmussen in Kopenhagen verkocht aan een andere Deense particuliere verzamelaar. Bij diens dood in 2004 werd het bij hetzelfde veilinghuis te koop aangeboden en werd het gekocht door kunsthandelaar Simonis en Buunk. In 2005 werd het door het Rijksmuseum verworven.

Het werk is op grond van de stijl moeilijk te dateren. Het gebruik van de grondering als beeldend element en de haast impressionistisch geschilderde voorgrond lijken in tegenspraak met de nadruk op lijnvoering en compositie. Daardoor haakt de schilder enerzijds aan bij zijn meer realistische voorgangers van de Haagse School en lijkt hij anderzijds te hebben gekeken naar de omstreeks 1900 moderne Art Nouveau.

De opzet of schets moet, gezien de afgebeelde vegetatie, in de zomer van 1903 gemaakt zijn. Het werk zal op een later moment in het atelier op

doek zijn gezet en zijn uitgewerkt. Wanneer Mondriaan het schilderij voltooid heeft, is moeilijk te zeggen. Wel is een aantal activiteiten van Mondriaan in dit jaar gedocumenteerd: gedurende de maand september 1903 maakte hij met Simon Maris en Frits Bodenheim een bootreis naar Spanje. In januari 1904 vertrok hij naar Brabant. Daar zette hij in zijn atelier een bruin leren scherm voor het raam vanwege het mooie, warme gele licht dat daardoor in het atelier ontstond. Gelet op het koele, grijsblauwe licht dat *Oostzijdse molen bij maanlicht* zo kenmerkt, is het onwaarschijnlijk dat hij het in Brabant heeft voltooid, in ieder geval niet voor juli 1904, toen hij het scherm weer wegnam.¹⁹ Bovendien wordt aangenomen dat Mondriaan in Brabant naar plaatselijke motieven werkte.²⁰

Het verblijf in Uden vormt daarom een tamelijk zekere datum *ante quem* voor het ontstaan van ons schilderij en zo komen we uit op de tweede helft van 1903. In theorie zou het hier besproken werk wat stijl betreft ook na terugkeer uit Brabant kunnen zijn ontstaan, maar dit is door de huwelijksdatum van de Deense eerste eigenaars geen optie. Door deze datering kan ons schilderij een belangrijke factor worden in het dateren van ander werk uit deze periode. Tot nu toe zijn slechts twee schilderijen uit de periode 1900-1905 met zekerheid gedateerd: *De Vinkenbrug te Diemen*, 1902, en de studie *Op het land*, 1903.²¹ Ze zijn wat betreft onderwerp en afmetingen echter in het geheel niet verwant aan het hier besproken doek, dus bieden ze voor de dateringdiscussie verder geen houvast.

Is *Oostzijdse molen bij maanlicht* het niet-geïdentificeerde *Avond uit 1903*?

Het is natuurlijk mogelijk dat voorafgaand aan de schenking aan de Pederzens, het schilderij op een tentoonstelling heeft gehangen. Mondriaan stelde

zijn werk regelmatig ten toon vanaf het moment dat hij zijn leertijd aan de Rijksacademie in 1895 beëindigde. Na 1897 deed hij dat vooral bij de Amsterdamse kunstenaarsverenigingen Arti et Amicitiae en Sint-Lucas. Tevens werden er destijds jaarlijks tentoonstellingen met werk van levende meesters georganiseerd, die in verschillende steden plaatsvonden. Ook daar was hij een vrij consistente exposant. Helaas bevatten de catalogi van deze tentoonstellingen geen gegevens over formaten, zodat het lastig is te bepalen óf en wanneer *Oostzijdse molen bij maanlicht* is geëxposeerd. Titels werden vaak gewisseld en de huidige titel is van recente datum. Er is mogelijk wel een en ander af te leiden uit de prijzen die hij voor zijn werk vroeg.

Mondriaans tentoongestelde werk bestaat uit een aantal categorieën: stillevens, bloemstillevens en gebouwen in landschap of stad. Zijn media in deze vroege tijd zijn potlood en houtskool, aquarel en olieverf. Tot 1903 waren zijn prijzen voor olieverven gematigd, voor stillevens vroeg hij gemiddeld 200 gulden, voor een stadsgezicht gemiddeld 175 gulden. De meeste werken die hij in 1902-1903 aan het Gein maakte, zijn rond de 200 gulden geprijsd, maar vanaf 1903 vraagt hij incidenteel significant hogere bedragen. Het is logisch te veronderstellen dat dit correleert met grotere formaten en met meer geacheverde schilderijen.²²

Mocht *Oostzijdse molen bij maanlicht* inderdaad gekocht zijn op een tentoonstelling om vervolgens te eindigen als huwelijksgeschenk aan de Pedersens, dan komt er eigenlijk maar één tentoonstelling in aanmerking, de Tentoonstelling van Levende Meesters in het Stedelijk Museum Amsterdam in het najaar van 1903. Hier exposeerde Mondriaan een schilderij onder de titel *Avond* (cat.nr. 358). Hij vroeg er 600 gulden voor. Ter vergelijking: *Lente Idylle*, circa 75 x 64 cm, werd

tentoongesteld bij Sint-Lucas in 1901 voor de gangbare prijs van 200 gulden. Het betreft hier een grondig doorgewerkt, bijna symbolistisch portret van twee zusjes met op de achtergrond een boom en een kerktoeren. *De Herd*, 65 x 102 cm, werd tentoongesteld bij Sint-Lucas in 1904 en stelt een Brabants boereninterieur voor; het was 500 gulden geprijsd. *Boerderij*, 89 x 116 cm, werd in 1905 ook bij Sint-Lucas getoond en moest eveneens 500 gulden opbrengen.²³ Voor *Avond* vroeg Mondriaan dus, voor zover bekend, voor het eerst een behoorlijk groot bedrag. Dit suggereert dat we moeten denken aan een werk van vergelijkbaar formaat als de latere *Herd* en *Boerderij*.

Avond is in de oevrecatalogus van 1998 niet geïdentificeerd. Welsh schrijft: *The extraordinary price of Dfl. 600 listed in the exhibition catalogue approaches two and a half times that of any earlier entry, indicating a landscape painting of unusual size and state of finish.*²⁴ Het pas sinds 2000 bekende schilderij *Oostzijdse Molen bij maanlicht* voldoet hieraan. Helaas kan, zonder contemporaine informatie over het formaat van *Avond* of een geannoteerde tentoonstellingscatalogus, hierover voorlopig niet meer gezegd worden.

De waardering van het vroege Amsterdamse werk

De tentoonstelling in het Gemeentearchief met bijbehorende catalogus *Mondriaan aan de Amstel* uit 1994 was eigenlijk het eerste moment waarop uitvoerig bij Mondriaans vroege werk uit Amsterdam werd stilgestaan. De dissertatie van Robert Welsh, *Piet Mondrian's Early Career* (1965), stond weliswaar aan de basis van dit project, maar pas vanaf 1986 werd er gesproken over een tentoonstelling van het Amsterdamse werk.²⁵ Er waren toen ruim 700 werken uit de periode 1892-1912 bekend, en voor de tentoonstelling werd geselecteerd uit het werk ontstaan in Amsterdam. *Mondriaan*



Afb. 3

PIET MONDRIAAN,
Zomernacht, 1907.
 Olieverf op doek,
 71 x 110,5 cm. Haags
 Gemeentemuseum
 (inv.nr. 3-1967).
 © 2006 Mondrian /
 Holtzman Trust c/o
 HCR International,
 VA, USA

aan de Amstel was in veel opzichten een revelatie, niet in de laatste plaats omdat het beeld van de strenge abstracte Mondriaan zo sterk gevestigd was, dat de schilderachtige, soms lyrische Mondriaan voor velen een verrassing was.

De stijgende waardering vanaf de jaren '90 van de vorige eeuw heeft een sterk revisionistisch karakter. Het dogma van het modernisme was inmiddels voldoende gerelativeerd en de erkenning dat meer wegen naar Rome leiden, gaf ruimte voor kunstenaars en kunstwerken die afwijken van het rechte pad van de moderne kunst. *Mondriaan aan de Amstel* leidde tot een eerherstel van de vroege periode. In de tentoonstelling *The Path to Abstraction 1892-1914* uit 2002 werd de vroege periode nu geïncorporeerd. We krijgen zo steeds betere informatie over de wordingsgeschiedenis van de abstracte Mondriaan. Die stijgende waardering uit zich ook op de kunstmarkt, waar vroege Mondriaans sterk in prijs zijn gestegen.²⁶

De waardering voor Mondriaans werk kwam laat op gang. Zijn faam ging stapsgewijs vooruit en kan in een aantal jaartallen samengevat worden, zoals 1907, toen hij zijn eerste uitgesproken positieve kritieken kreeg; 1909, het jaar van zijn eerste grote tentoonstelling, waar het grootste aantal Mondriaans bij elkaar te zien was tot 1997²⁷; 1942, toen zijn eerste *one man show* in New York werd gehouden; en 1952, toen het Haags Gemeentemuseum de collectie van Sal Slijper in bruikleen ontving en het voor het eerst mogelijk was permanent een overzicht van Mondriaans carrière te bieden.²⁸

Voor het vroege werk lag dat eerste publieke moment van waardering dus rijkelijk laat. Natuurlijk ligt Mondriaans betekenis ook hoofdzakelijk in het abstracte werk, wat verklaart dat lange tijd de aandacht primair daarnaar uitging. Zo noemde Cor Blok in 1962-1963 het vroege werk een *merkwaardig commentaar op het latere*, dat liet zien waar het evenwicht van het

latere werk op berustte. Blok concludeerde: *Wat Mondriaan in deze jaren gedaan heeft, is wegen verkennen die niet tot het doel leidden.*²⁹ Mondriaans weg naar het neoplasticisme of Nieuwe Beelding, zoals hij zijn artistieke streven noemde, werd door verschillende kunsthistorici in kaart gebracht, waarbij vanaf circa 1907 een lineaire, gestage ontwikkeling werd gesignaleerd. De zoektocht van de jaren ervoor is veel minder goed te volgen, mede omdat Mondriaan zijn vroege werk zelden dateerde. Dat deed hij pas consequent vanaf 1914, waarbij hij ook ouder werk antedateerde.³⁰ Omdat het werk als minder interessant beschouwd werd, kwam de analyse ervan laat op gang. Nu het zover is, leidt de wens om hier een zelfde model van lineaire ontwikkeling te signaleren als in zijn werk ná 1907 nog steeds tot discussie over de dateringen.

Traditioneel wordt de breuk tussen het vroege en het latere werk geplaatst in 1907. In dat jaar werd door een van Mondriaans eerste goedgezinde critici, Conrad Kickert, een lans gebroken voor zijn werk. In een genuanceerde kritiek op het schilderij *Zomernacht*, geëxposeerd op de voorjaarstentoon-

stelling van *Arti et Amicitiae*, schreef hij: *Piet Mondriaan (hangt schandelijk), een droom van een 'Zomernacht' (afb. 3). Het is manemist over een hoo-gen boom aan water. De toon is zilverig wit-paars. Het wolkgat, donker paars, om de gouden maan is uit den toon en heeft geen teekening, geen ruimte.*³¹ Kickert vestigde opnieuw de aandacht op de schilder naar aanleiding van diens inzending voor de najaarstentoonstelling van *Arti*, de aquarel *Café 't Vissertje* (afb. 4): *Het doet mij groot genoeg, dat Piet Mondriaan, naar wat ik daarvan schreef, zo goed hangt. Ik denk wel dat dit malgré moi is, het is dus voor zijn kracht, dat ook de jury dit werk gaat waarden. Zijn 'Amstel' is een breed, ruim gebouwd werk, zijn stemming is droevig, paarsig, het licht, heel stil, doorzeeft de fijne lucht, nogmaals: de bouw is groot! Een deugd: het is absoluut onafhankelijk, als al zijn werk.*³²

Kickert toonde in deze recensie een voor dat moment vrij uniek inzicht in wat de schilder probeerde te bereiken, een eigen visie gebaseerd op de bouwende kracht van de compositie. Natuurlijk was lang niet iedereen zo positief. Naar aanleiding van de eerste groepstentoonstelling waar Mondriaan aan deelnam, samen met

Afb. 4
PIET MONDRIAAN,
Café 't Vissertje.
Aquarel en houtskool
op papier, 1907.
109,8 x 195,6 (papier);
69 x 110 cm (tekening).
New York, Museum of
Modern Art (MoMa),
schenking van Shel-
don Solow en de Lillie
P. Bliss Bequest (door
ruil, inv.nr. 388.1984).
© 2006. DIGITAL
IMAGE, The Museum
of Modern Art, New
York / Scala, Florence.
© 2006 Mondrian /
Holtzman Trust c/o
HCR International,
VA, USA



Jan Sluijters en Cornelis Spoor in Amsterdam (1909), moest de criticus J. Kalff net als vele anderen bekennen: *Maar van een geheel blauw landschap aan een anderen muur, van een kleurig landschap met boomen daartegenover en een rood-blauw-gelen molen daar weer naast (...) begrijp ik niets.*³³

Kickerts positieve kritieken markeerden een keerpunt in de Mondriaan-receptie en door veel latere kunsthistorici werd het jaar 1907 inderdaad gezien als de doorbraak van Mondriaan, niet zozeer wat zijn succes betreft als wel in zijn werk. De tentoonstelling in 1909 was er een direct gevolg van.³⁴ Deze opvatting werd niet in de laatste plaats door Mondriaan zelf gecultiveerd, die in de constructie van zijn oeuvre soms Kickert lijkt te echoën. In een interview uit 1922 in zijn atelier in Parijs, naar aanleiding van een tentoonstelling van de Hollandse kunstenaarskring in het Stedelijk Museum, waar vijftig werken van hem te zien waren, benadrukte hij de consequente lijn in zijn streven: *Hier hebt u een album met foto's van schilderijen van mijn eerste tijd af tot nu. Als naturalist ben ik begonnen. Al gauw komt er die drang naar strakker samenvatting en beperking van de middelen. Ik ben aldoor abstracter geworden. De eene periode ontwikkelt zich logisch uit de andere. Ik zelf zie in dien innerlijken groei vooral de konsekwentie. Het laatste anderhalf jaar is daarin rust gekomen.*³⁵ In 1942, bij zijn eerste eigen tentoonstelling in New York, beschouwde hij het vroege werk, na bewezen diensten, als een afgesloten periode: *I preferred to paint landscape and houses seen in grey dark weather or in very strong sunlight, when the density of atmosphere obscures the details and accentuates the large outline of objects. I often sketched by moonlight – cows resting or standing immovable on flat Dutch meadows, or houses with dead, blank windows. I never painted these things romantically; but from the very beginning, I was always a realist. Even at*

*this time, I disliked particular movement, such as people in action. I enjoyed painting flowers, not bouquets, but a single flower at a time, in order that I might better express its plastic structure. My environment conditioned me to paint the objects of ordinary vision; even at times to make portraits with likeness. For this reason, much of this early work had no permanent value (...). After several years, my work unconsciously began to deviate more and more from the natural aspects of reality.*³⁶

Deze constructie van een bijna heldhaftige kunstenaar die tegen de keer in aan zijn eigen principes vasthoudt en langzaam maar zeker een van te voren bepaalde weg opgaat, liet weinig ruimte voor de zoekende, op de voorgangers teruggrijpende en invloeden in zich opzuigende Mondriaan, die hij in het begin van zijn carrière vooral was. Van den Briel schreef later dat Mondriaan al vóór zijn vertrek naar Brabant worstelde met de vraag of het belangrijkste in de schilderkunst de uitdrukking van de eigen persoonlijkheid van de kunstenaar was.³⁷ Deze innerlijke strijd begon als een uiteenzetting met de belangrijkste en gezaghebbendste schilderkunst van die tijd, de Haagse School. Uit vroege schetsen blijkt dat Mondriaan vooral bezig was met het verwerken van die invloed.³⁸ Zijn hele omgeving werkte daaraan mee. De centrale figuur in zijn Amsterdamse kennissenkring was Simon Maris, telg uit het schildersgeslacht. Op de Rijksacademie was de invloed van de Haagse School onder de leerlingen nog bijzonder groot, in het bijzonder die van Anton Mauve en Jacob en Willem Maris.³⁹ Breitner, wiens naam onder jonge schilders als Richard Roland Holst nog met ontzag werd uitgesproken en die door de critici als de grootste schilder van de jonge generatie werd gezien, lijkt slechts van kortstondige invloed te zijn geweest, hoewel Mondriaan in zijn vroege Amsterdamse werken de onderwerpskeuze van Breitner vaak



Afb. 5
 PIET MONDRIAAN,
*Avond aan de Wees-
 perzijde*, 1901-1903.
 Potlood, aquarel en
 gouache op papier,
 55 x 66 cm. Haags
 Gemeentemuseum
 (inv.nr. T50-1971).
 © 2006 Mondrian /
 Holtzman Trust c/o
 HCR International,
 VA, USA

benadert.⁴⁰ De menselijke bedrijvigheid die op Breitners schilderijen van Amsterdam zo aanwezig is, is in Mondriaans werk totaal afwezig.⁴¹ De kans is bovendien groot dat hij in december 1892 de eerste tentoonstelling van Vincent van Gogh in de Panoramazaal in Amsterdam zag, maar invloed van deze kunstenaar doet zich pas vanaf een tweede tentoonstelling in 1905 gelden.⁴² Ook werden vanaf 1893 de eerste tentoonstellingen met werk van de Franse impressionisten in Nederland gehouden.⁴³ Ongestoord door deze evenementen is Mondriaan tot in de eerste jaren van de 20ste eeuw vooral bezig te experimenteren met een uit de Haagse School afkomstige benadering van onderwerp en stijl.⁴⁴

Plaats in het oeuvre

Zoals gezegd was Robert Welsh een van de eersten die probeerde systematisch orde te scheppen in de deels door Mondriaan zelf gecreëerde chaos. Op basis van een voornamelijk stilistische analyse probeerde hij periodes in het vroege werk te onderscheiden, maar desondanks moest hij keer op keer toegeven dat er eigenlijk heel moeilijk een duidelijke sequentie van stijlen te geven was. *Though dating attributions to these years remain painfully hypothetical due to the present lack of datable works, the issue cannot be avoided.*⁴⁵ Welshs enorme spuurwerk leidde later wel tot de ontdekking van vele onbekende vroege Mondriaans, die een plaats vonden in de oeuvrecatalogus

van 1998. Het eerste deel, gewijd aan de periode circa 1888-1911, werd uiteindelijk bijna even dik als het deel over de rest van zijn carrière. Het is symptomatisch voor de bovengeschetste achterblijvende waardering dat veel van het vroege werk in 1998 nog in particulier bezit was of niet traceerbaar.

Mondriaan heeft in de periode 1900-1908 veel aan het Gein geschilderd. Er zijn verscheidene reeksen molens en boerderijen bekend. Daar-tussen bevinden zich potloodtekeningen, aquarellen en olieverven, met in de laatste categorie veel schetsen. De werken in deze periode zijn vrijwel nooit gedateerd en ook de manier van schilderen geeft weinig aanknopingspunten voor het vaststellen van een zekere volgorde. Daarom blijft de datering van vrijwel alle werken uit deze periode speculatief. Welsh geeft in zijn dissertatie wel een soort stilistische sequentie, die later in zowel *Mondriaan aan de Amstel* als *The Path to Abstraction* weer aangepast of bestreden wordt, en die ook niet identiek is aan die van de oevrecatalogus. Er is dus voortdurend sprake van voort-schrijdend inzicht; wellicht helpt de datering van *Oostzijdse molen bij maan-*

licht in 1903 dit onderzoek weer verder.

De opvallendste elementen in het schilderij zijn het kleurgebruik, de vrij hoge horizon, het lijnenspel en het contrast tussen de gestileerde algemene indruk en de gedetailleerde voorgrond. Welsh karakteriseert in *Mondriaan aan de Amstel* het werk van de periode 1900-1908 als *extreme schetsmatigheid tegenover grondige detaillering, panoramische taferelen tegenover afgesneden voorgrond-motieven, melancholische stemmigheid tegenover betrekkelijke objectiviteit*.⁴⁶ Hoewel deze karakterisering slaat op Mondriaans hele productie in deze periode, zijn alle gesignaleerde tegenstellingen ook in *Oostzijdse molen bij maanlicht* terug te vinden.

Schetsmatigheid, of beter stilering, tegenover grondige detaillering is misschien wel het meest in het oog springende aspect van *Oostzijdse molen bij maanlicht*. De snelle streken met dunne verf en het gekozen sobere koloriet doen denken aan aquarellen, die Mondriaan juist in deze tijd maakte, zoals het prachtige *Avond aan de Weesperzijde* (afb 5). Hoe lastig de analyse van Mondriaans oeuvre uit deze periode is, blijkt uit de verschil-

Afb. 6

PIET MONDRIAAN,
Sloot bij het Kalfje,
ca 1901. Olieverf op
doek, 23,5 x 37,5 cm.
Haags Gemeentemu-
seum (inv.nr. 25-1956).
© 2006 Mondrian /
Holtzman Trust c/o
HCR International,
VA, USA



Afb. 7
 PIET MONDRIAN,
*Oostzijdse molen met
 vrouw op de steiger
 van boerderij Land-
 zicht* 1902 - 1903.
 Olieverf op doek,
 62 x 76 cm. Kunst-
 haus, Zürich, leaat
 Gustav Zumsteg
 (inv.nr. 2005/31).
 © 2006 Mondrian /
 Holtzman Trust c/o
 HCR International,
 VA, USA

lende dateringen die van dit werk worden gegeven, die variëren van 1901 tot 1903.⁴⁷ De verwantschap wordt benadrukt door de avondstemming en de bijna tot silhouet gereduceerde gebouwen op beide werken. Een aquarel die Mondriaan in Arnhem maakte, waar zijn ouders in 1901 naartoe waren verhuisd, laat een vergelijkbaar koloriet, gebruik van vloeiende lijnen en perspectivische werking zien. Stemming en realistische weergave van bijvoorbeeld de weersomstandigheden worden losgelaten ten gunste van een eigenzinnige tonaliteit en een bijna decoratieve werking, die niet los te zien is van symbolistische invloeden.⁴⁸

In 1900 verbeeldde Mondriaan een paar keer een sloot met geknotte wilgenboom die het beeldvlak doorsnijdt. De serie is door Albert van den Briel

genoemd naar de uitspanning Het Kalfje, hoewel in feite die uitspanning niet te zien is en inmiddels wordt getwijfeld aan de topografische identificatie.⁴⁹ Een mooi voorbeeld is *Sloot bij het Kalfje* uit het Haags Gemeentemuseum (afb. 6). Elementen uit *Oostzijdse molen bij maanlicht*, zoals de hogere horizon en het water dat in een sierlijke lijn van de beschouwer weg naar de horizon stroomt, komen hier terug. Daarentegen is het landschap in *Oostzijdse molen bij maanlicht* realistischer weergegeven, hebben de kleurvlakken meer tekening en modelé dan die op *Sloot bij het Kalfje* en is de horizon niet zo extreem hoog. Toch hebben beide werken een verwante spanning tussen het platte oppervlak en de gesuggereerde diepte.

Zoals al aangegeven, hoort *Oost-*



zijde molen bij maanlicht eveneens bij een serie. Mondriaan werkte zijn leven lang regelmatig in reeksen om een bepaald motief te doorgronden en te experimenteren met verschillende wijzen van weergeven. De Oostzijdse molen heeft Mondriaan minstens vijftien keer als onderwerp voor een compositie genomen. Vijf of zes werken zijn vóór het verblijf in Brabant in 1904 ontstaan, tien erna, tussen 1905 en 1908. De eerste serie uit 1902-1903 bestaat voor het grootste deel uit kleine, ter plaatste gemaakte schetsen.⁵⁰ In de olieverschetsen experimenteerde Mondriaan duidelijk met de compositie, waarbij het water de volle voorgrond bestrijkt en de molen centraal aan de horizon iets boven het midden staat. Eén ander werk heeft het grote formaat van *Oostzijdse molen bij maanlicht* (63 x 76 cm): *Oostzijdse molen met vrouw op de steiger van boerderij Landzicht*, 58 x 73 cm (afb. 7). Dit schilderij lijkt wat de compositie betreft dezelfde gedachte te bevatten als het schilderij in het Rijksmuseum, maar is in uitvoering en detaillering veel realistischer en leunt meer op de 'grijze', stemmige stijl van de Haagse School. Dit is vooral goed te zien in de weergave van het water, dat veel meer schittering en stroming vertoont dan op *Oostzijdse molen bij maanlicht*, waar het water van het wiel een spiegel lijkt, maar het riviertje zelf een weinig gedifferentieerd kleurvlak is.

Oostzijdse molen bij maanlicht kan door zijn uitgewerkte karakter en zijn relatief grote afmetingen als een hoofdwerk uit de reeks van molens uit 1902-1903 gezien worden. Verschillende benaderingen die Mondriaan in andere series bezighielden, zijn ook weer te vinden in dit werk. Ten opzichte van de Kalfjes-serie is dit schilderij minder decoratief en realistischer, maar ten opzichte van de gelijktijdige andere werken met de Oostzijdse molen als onderwerp is er meer sprake van verstillend en nadruk op compositie. De tonaliteit die in de aquarellen

uit deze periode zo prachtig is uitgewerkt, in het bijzonder in de avondgezichten, vindt een echo in *Oostzijdse molen bij maanlicht*. Het is bijna mogelijk Mondriaan in dit werk te horen nadenken en zijn wikken en wegen van alle picturale mogelijkheden te volgen. Pas ongeveer vier jaar later zou hij definitief afscheid nemen van de erfenis van de Haagse School, maar hier vindt hij er nog voldoende voedingsbodem voor de ontwikkeling van zijn eigen stijl.

Tot slot: Mondriaan in het Rijksmuseum

Mondriaans schatplichtigheid aan de Haagse School is ook af te lezen aan de voorbeelden die hij ter bestudering koos uit de collecties van het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum. Een deel van de kopieën die hij in de musea maakte, zoals naar Nicolaas Maes' *Spinster* en *Het gebed zonder eind* en Jan Steens *Papegaaienkooi*, zijn vervaardigd om te verkopen zolang zijn eigen werk weinig verdienste opleverde, wat tot in de jaren '20 het geval was.⁵¹ Interessanter is het om naar zijn keuzes voor moderne werken te kijken, al zullen ook die kopieën vervaardigd zijn uit geldelijke overwegingen. Mondriaan deed bovendien in 1898 en opnieuw in 1901 mee aan de Prix de Rome competitie van de Rijksacademie, waarvoor een figuurstudie vereist was. Waarschijnlijk kopieerde hij ook daarom naar oude kunst.

In 1895 opende het Stedelijk Museum in Amsterdam zijn deuren, waarin de verzameling moderne kunst van de 'vereniging met de lange naam' (Vereeniging tot het Vormen van een Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst te Amsterdam) was ondergebracht. Veel van deze schilderijen waren voorheen in bruikleen in het Rijksmuseum geweest. Voor zover bekend heeft Mondriaan in de periode 1892-1904 in het Rijksmuseum tweemaal en in het Stedelijk één keer



Afb. 8
P.J.C. Gabriël, *Een wetering bij Abcoude*, 1878. Olieverf op paneel, 41 x 50 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-2290).

moderne schilderijen gekopieerd. Zomerweelde van Willem Maris in het Stedelijk kopieerde hij overigens pas bij terugkeer uit Brabant in november 1904.⁵² Zijn keuze uit de collectie van het Rijksmuseum is opvallend te noemen. Het zijn de eerste kopieën die hij in het museum maakte, beide in 1895. In januari schilderde hij naar 'In de maand juli' van P.J.C. Gabriël, een schilderij dat in 1889 was aangekocht. Daar was hij binnen vier maanden mee klaar, want toen vroeg hij toestemming voor het kopiëren naar *Het Breistertje* van B.J. Blommers, aangekocht in 1886.⁵³

Toch bood het Rijksmuseum alleen al in dat jaar een grotere keuze aan eigentijdse, zij het niet uitgesproken moderne werken. Men vraagt zich af waarom Mondriaan niet *De Gele Ridders* van Breitner, Jacob Maris' *Stadsgezicht* of Jozef Israëls' *De zandschipper* had uitgekozen. Later kwamen daar spraakmakende werken bij als Breitners *Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam* en *Regen en Wind* (bruikleen van 1898 tot 1909). Als dat allemaal te druk was, hadden schilderijen van Hendrik Jan Weissenbruch, Anton Mauve en Hendrik Mesdag kunnen voorzien in zijn behoefte aan landschappen zonder veel mensen.⁵⁴

Het is ook opvallend dat Mondriaan slechts één landschap koos voor zijn kopieerwerk. En terwijl hij zelf vanaf 1900 veel in het gebied van het Gein bij Abcoude werkte, is er geen bewijs dat hij Gabriëls *Wetering bij Abcoude* uit 1878, vanaf 1888 in bruikleen in het museum, heeft bestudeerd. De compositie van dit werk heeft enige overeenkomst met *De Oostzijdse molen bij maanlicht* in de plaats van de molen aan het einde van de wetering, die vanaf de voorgrond naar de horizon stroomt. Bij Mondriaan is de hele voorgrond als het ware naar voren gekanteld, zodat de horizon hoog is komen te liggen en de molen monumentaal in de compositie wordt geplaatst (afb. 8).

Gezien zijn bezoeken aan het Rijksmuseum mogen we ervan uitgaan dat hij dit werk wel kende, net als *Windmolen bij Rotterdam* van Jongkind uit 1857, dat vanaf februari 1902 te zien was. Jongkinds molen staat in silhouet tegen een avondlucht aan het eind van een kanaal of gracht. Wat de vlakverdeling en de centrale, monumentale rol van de molen betreft doet de compositie zeker denken aan de *Oostzijdse molen bij maanlicht* (afb. 9).

De monumentaliteit van Jongkinds molen is ook terug te vinden in Gabriëls 'In de maand juli', door Mondriaan in januari 1895 gekopieerd (afb. 10). Hier staat de molen pontificaal aan de horizon die enigszins onder het midden ligt, met wieken in zijaanzicht die de lucht doorsnijden. De centrale positie van de molen wordt versterkt door de spiegeling in het water. De hoge witte stapelwolken vormen een tegenwicht. Als studie in compositie was 'In de maand juli' voor een beginnend landschapsschilder zeker de moeite waard.

In de jaren na 1904 wist Mondriaan de weg naar het Rijksmuseum steeds vaker te vinden om in tijden van geldnood kopieën te maken. In de oorlogsjaren werd hij daarin gesteund door de onderdirecteur Schilderijen, Willem



Afb. 9

J.B. Jongkind, *Molen bij Rotterdam*, 1857. Olieverf op doek, 42,5 x 55 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-2300).

Steenhoff, die in 1915 bij hem een kopie naar *De Jager* van Adriaan Beeldemaker (1653) bestelde voor een rijke Duitse verzamelaar.⁵⁵ Steenhoff deed dit uit belangstelling voor Mondriaans werk, dat hij in een brief aan H.P. Bremmer kenschetste als een kunstuiting die hij in 't bijzonder ook om zijn zedelijk gehalte hoog acht. Hij vervolgde: *En zooals het werk is, is ook de persoon. Als kunstenaar is hij wellicht de meest blanke ziel van al de jongeren – of liever zeker wel.* Buiten Mondriaans medeweten om vroeg Steenhoff aan Bremmer om de schilder van een jaargeld van 50 gulden te voorzien, zodat hij zijn weg kon vervolgen zonder al te grote financiële problemen.⁵⁶ In zijn streven moderne kunst te verwerven, lukte het Steenhoff in 1922 bijna om het abstracte, monochrome *Schilderij III* uit 1913 toe te voegen aan de collectie van het Rijksmuseum. Het schilderij was door vrienden van Mondriaan vanwege diens vijftigste verjaardag aan het museum aangeboden (afb. 11). Helaas weigerde directeur Schmidt-Degener dit aanbod, omdat in zijn ogen het Rijksmuseum vooral voor kunst uit het verleden bestemd was.⁵⁷

Men kan zich afvragen of Schmidt-Degener *Oostzijdse molen bij maanlicht* destijds wel zou hebben geaccepteerd.

Afb. 10

P.J.C. Gabriël, *In de maand juli*, circa 1888. Olieverf op doek, 102 x 66 cm. Rijksmuseum Amsterdam (inv.nr. SK-A-1505).





Of zou hij er, anders dan wij nu, een aberratie van de Haagse School in hebben gezien en het om die reden hebben geweigerd? Dan zou hij voorbij zijn gegaan aan de verdienste van dit werk, een van de weinige geacheverde werken uit Mondriaans vroege Amsterdamse tijd. Dan blijft de vraag over of het vroege werk inderdaad zo rigoureuus moet worden afgescheiden van zijn abstracte werk, zoals de kunstenaar dat zelf wilde toen hij bezig was met het creëren van een samenhangend oeuvre. Uiteraard hopen wij in het nieuwe Rijksmuseum een abstracte Mondriaan te kunnen tonen. De totstandkoming van de moderne kunst is echter eveneens onderdeel van het verhaal van de Nederlandse kunstgeschiedenis en biedt ruimte voor dit zeer geslaagde schilderij. Het sluit in thema en stijl perfect aan op de laat 19de-eeuwse collectie van het Rijksmuseum, en laat prachtig zien hoe de moderne Nederlandse schilderkunst aan het begin van de 20ste eeuw het naturalisme als uitgangspunt had.

Afb. 11

PIET MONDRIAAN,
Schilderij III /Ovale
Compositie, 1913.
 Olieverf op doek,
 94 x 78 cm. Stedelijk
 Museum Amsterdam
 (inv.nr. A 6043).
 © 2006 Mondrian /
 Holtzman Trust c/o
 HCR International,
 VA, USA

De auteurs danken Joop Joosten en Evert van Uiterter hartelijk voor hun deskundige commentaar.

NOTEN

- 1 Piet Mondriaan, *Oostzijdse molen bij maanlicht*, circa 1903, olieverf op doek, 63 x 75,4 cm, inv.nr. SK-A-4987, aankoop 2005 met steun van de Bank-Giroloterij en het Rijksmuseumfonds.
- 2 De wieden 'staan overeind', in kortdurende rust. Dit is te zien aan de stand als in een plusteken.
- 3 Bijvoorbeeld *Aan de Stadhouderskade te Amsterdam*, 1900, houtskool, aquarel en pastel op karton, 62 x 100 cm, Musée d'Orsay, Parijs; *Irrigatiesloot met jonge wilg met katjes*, 1900, aquarel op papier, 43 x 62 cm, part. coll., en *Bij Arnhem*, 1902, aquarel op papier, 47,5 x 66 cm, part.coll..
- 4 Robert Welsh en Joop Joosten, *Piet Mondriaan Catalogue Raisonné*, Bussum 1998, deel 1, pp. 286 en 316.
- 5 Marty Bax en Robert Welsh, 'De Amsterdamse ateliers van Piet Mondriaan' in: *Mondriaan aan de Amstel, 1892-1912*, Gemeentearchief Amsterdam 1994, pp. 43-48.
- 6 Marty Bax, Simone Niemeyer en Harmen Snel, 'De passies van Piet Mondriaan', *Jong Holland* 10 (1994) 2, p. 35.
- 7 Cat. tent. Charles C.M. de Mooij en Maureen Trappeniers, *Piet Mondriaan. Een jaar in Brabant, 1904-1905*, Den Bosch (Noord Brabants Museum) / Zwolle 1989, pp. 10-11; H. Henkels, *'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, pp. 64, 74-75.
- 8 Paul Gorter en Frans van Burkom, 'Mies Maris' vergeten 'Mondriaan', *Jong Holland* 14 (1998) 2, p. 33; Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 1, p.123.
- 9 De datum 22 februari 1905 wordt genoemd als officiële inschrijfdatum in Amsterdam. Op 15 februari 1905 verkrijgt hij al toestemming om in het Rijksmuseum een kopie naar een Nicolaas Maes te vervaardigen. Zie Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 1, pp. 123-124; Bax, *op.cit.* (noot 5), p. 34.
- 10 In 2004 gaf Joop Joosten, medesamensteller van de oeuvrecatalogus, een echtheidsverklaring af. Later materiaaltechnisch onderzoek bevestigde de authenticiteit van de signatuur.
- 11 De eigenhandigheid van het handschrift werd bevestigd door Carel Blotkamp en Joop Joosten.
- 12 Informatie van de heer Peter Christmas Møller van veilinghuis Bruun en Rasmussen, Kopenhagen.
- 13 Met hulp van Rikke Warming van het Statens Museum Kopenhagen is de huwelijksdatum geverifieerd bij het Deens Nationaal Archief in het kerkboek van Soroe Kirke, Denemarken: Carl Christian Kallenbach (geb. 1873) en Ragnhild

- Sarauw (geb. 1876) trouwden in de kerk van Soroë Kirke op 8 juli 1904.
- 14 Ook het Skagense schilderpaar Anna en Michael Ancher ging op huwelijksreis naar Nederland. Met dank aan Flora van Regteren Altena.
 - 15 Geraadpleegd zijn: het bevolkingsregister van Amsterdam (GAA) op achternamen uit de betreffende familie; het verblijfsregister 1889-1903 (GAA); het politie-archief waarin de uitgifte van reispassen werd bijgehouden 1902-1905 (GAA); het bezoekersregister van het Amstelhotel 1903-1905 (GAA); Archief Rijksmuseum, Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem: 2256 Gulden bezoekersboek (vorstelijke personen en hoogwaardigheidsbekleders); Doc. en Obj. 1975: 10 (specifiek de jaren sept. 1903-jan. 1906); 2261: stukken betreffende gezelschappen (specifiek de jaren sept. 1903-jan. 1906).
 - 16 Informatie van de website over Deense Vrouwen-geschiedenis, Dansk Kvindebiografisk Leksikon: www.kvinfo.dk.
 - 17 Informatie afkomstig van de heer Warming van het Statens Museum Kopenhagen en Anne Mette Kirkeby, Koninklijke Bibliotheek Denemarken.
 - 18 Geraadpleegd werden de archieven van diverse Amsterdamse kerkgenootschappen, in het bijzonder ingekomen stukken Hersteld Evangelisch Lutherse Gemeente; ingekomen stukken bij de kerkenraad van de Evangelisch Lutherse Gemeente; notulen Nederlands Hervormde Gemeente Amsterdam; notulen Hervormde Gemeente; notulen Gereformeerde Kerk Amsterdam (GAA). Mondriaans interesse voor de theosofie was in deze jaren wellicht al latent aanwezig. In 1904 werd ook een internationaal congres van de Europese afdelingen van de Theosophical Society gehouden in Amsterdam. Hier waren echter geen Deense leden aanwezig (vriendelijke informatie van Marty Bax).
 - 19 De Mooij en Trappeniers, *op.cit.* (noot 7), pp. 14 en 21.
 - 20 De Mooij en Trappeniers, *op.cit.* (noot 7), pp. 33-64.
 - 21 *De Vinkenbrug te Diemen*, 1902, olieverf op doek, 51,5 x 34 cm, part. coll., en *Op het land*, 1903, olieverf op doek, 30,5 x 38 cm, Haags Gemeentemuseum.
 - 22 Welsh en Joosten gebruiken deze argumentatie ook bij de toeschrijving van niet-geïdentificeerde werken, zie Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), 'Catalogue Raisonné of Unidentified References', deel 1, pp. 472-480.
 - 23 *Lente Idylle*, was circa 1990 in Studio 2000 Art Gallery, Amsterdam; *De Herd*, part. coll.; *Boerderij*, part. coll.
 - 24 Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 1, p. 474. Het gaat om cat.nr. UA 15. Het eerste deel van de catalogue raisonnée is van de hand van Robert Welsh.
 - 25 Welsh verwerkte de gegevens uit zijn dissertatie eerder in de tentoonstellingscatalogi *Piet Mondriaan 1872-1944*, Art Gallery of Toronto / Philadelphia Museum of Art / Gemeentemuseum Den Haag 1966, en *Piet Mondriaan*, Gemeentemuseum Den Haag 1966. Hierin legde hij verbanden met de Haagse School en zelfs met de Romantische Duitse schilders. H. Henkels, *Mondrian. From Figuration to Abstraction*, Tokio / Shiga / Den Haag 1987 gaf weliswaar aandacht aan de ontwikkeling van figuratie naar de vroege abstracte werken, maar onderscheidde vooral het Brabantse werk.
 - 26 Zie bijvoorbeeld Kunsthandel Pace-Wildenstein op de TEFAF 2006, waar een vroeg schilderij van een boerderij met boom voor drie miljoen dollar werden aangeboden. *Drie Chrysanthen*, een vroege potloodtekening, ging in juni 2006 bij Sotheby's Amsterdam voor 314.400 euro van de hand en de aquarel *Landschap met gemaaid veld* uit ca. 1907 werd in mei 2006 bij Christie's Amsterdam verkocht voor bijna 100.000 euro.
 - 27 Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 1, p. 128.
 - 28 In 1971 werd het bruikleen omgezet in een legaat.
 - 29 Cor Blok, 'Mondriaan's vroege werk', *Museum-journaal* 8 (1962-63), pp. 33-41.
 - 30 Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 2, p. 189.
 - 31 C. Kickert, *De Telegraaf*, 13 april 1907, zie Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 1, p. 366.
 - 32 Conrad Kikkert, 'Schilderkunst. Arti et Amicitiae', *De Telegraaf* 30 oktober 1907.
 - 33 Giovanni (ps. voor J. Kalf), *Algemeen Handelsblad*, 14 januari 1909.
 - 34 A. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, Utrecht 1987 (1959), pp. 53-59; Henkels, *op.cit.* (noot 25), pp. 35-38, ziet het verblijf in Brabant als een opmaat voor de latere doorbraak van 1907. Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, Londen 1994, pp. 19-29.
 - 35 [Van onze correspondent], 'Bij Piet Mondriaan', *NRC*, 23-3-1922. In het Engels gepubliceerd in Henkels, *op.cit.* (noot 25), pp. 26-30.
 - 36 P. Mondrian, *Toward the true vision of reality*, Valentine Gallery, New York 1942, z. pag.
 - 37 *Piet Mondriaan 1872-1944. Centennial Exhibition*, Solomon Guggenheim Museum New York / Kunstmuseum Bern 1972, p. 31.
 - 38 H. Henkels, 'Three Artists', in *Mondriaan and the Hague School*, Whitworth Art Gallery Manchester 1980, pp. 51-61. Zie ook *Piet Mondriaan and the Hague School of Landscape Painting*, Norman Mackenzie Art Gallery / Regina / Edmonton Art Gallery 1969.
 - 39 R. Bionda en C. Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle 1991, pp. 96-97; I.M. de Groot, J.F. Heijbroek (red.), *Willem Witsen (1860-1923) schilderijen, tekeningen, prenten, foto's*, Bussum 2003, pp. 19-22 en pp. 72-73.

- 40 H. Roland Holst-Van der Schalk, *Kinderjaren en jeugd van R.N. Roland Holst*, Zeist 1940, pp. 59-60. Voor kritiek zie bijvoorbeeld *NRC*, 13 mei 1898, naar aanleiding van de voorjaarstentoonstelling tekeningen van Arti et Amicitiae: 'Breitner, op het oogenblik de laatste groote schilder onzer moderne school'. In 1901 kreeg Breitner als eerste moderne meester een solotentoonstelling in Arti et Amicitiae.
- 41 R. Welsh, 'Mondriaan in Amsterdam: de kunstenaar aan het werk', in idem, *op.cit.* (noot 5), p. 60.
- 42 H. Jansen en Joop M. Joosten, *Mondrian 1892-1914. The Path to Abstraction*, Zwolle / Fort Worth / Parijs 2002, pp. 43-46 en 74-75. Overigens hanteerde Mondriaan liever het door moderne kunstenaars zo gewenste beeld van een autodidact: *Experience was my only teacher; I knew little of the modern art movement. When I first saw the work of the Impressionists, Van Gogh, Van Dongen and the Fauves, I admired it. But I had to seek the true way alone.* Mondrian, *op.cit.* (noot 36), z. pag.
- 43 Monet, Pissarro, Sisley en Renoir exposeerden in 1893 bij de Haagse Kunstkring. In 1901 was bij Arti et Amicitiae een grote tentoonstelling van Franse impressionisten te zien en in hetzelfde jaar was in Den Haag de grote Internationale Tentoonstelling met Franse impressionisten.
- 44 Henkels, *op.cit.* (noot 38), p. 60.
- 45 R. Welsh, *Piet Mondrian's Early Career. The 'Naturalistic' Periods*, New York 1977 (1965), p. 62.
- 46 Welsh, *op.cit.* (noot 41), p. 55.
- 47 Henkels, *op.cit.* (noot 25) dateert het werk 1902-1903; *Mondriaan aan de Amstel* (noot 5) op 1903; Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4) op 1901-1902; Janssen en Joosten *op.cit.* (noot 42) houden het op 1901.
- 48 Zie ook Janssen en Joosten, *op.cit.* (noot 42), pp. 73 en 84.
- 49 *Mondriaan aan de Amstel* (noot 5), p. 107.
- 50 Verwijzend naar nummering in de oeuvrecatalogus van Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4): A280, *Molen met kerktorens in de verte*, circa 1902-1903 (22 x 30 cm), olieverf op doek, Sidney Janis Gallery, NY 1963; A342, *Oostzijdse molen met vrouw op vlonder van Boerderij Landzicht*, circa 1902-1903 (62 x 76 cm), olieverf op doek, Kunsthaus Zürich; A343, *Oostzijdse molen gezien vanaf de vlonder bij Boerderij Landzicht*, circa 1902-1903 (27,5 x 15,75 in), olieverf op doek, Jacques Hachuel Collection (bij veiling Christie's Londen 3 december 1991, lot nr. 211 nog circa 1906 gedateerd); A344, *Oostzijdse molen*, circa 1902-1903 (30 x 30,5 cm), olieverf op karton, Rose Finlay Collection, Londen; A402, *Oostzijdse molen, gezien van stroomafwaarts, met molen in het midden*, circa 1905-1906 (27,5 x 45,5 cm), olieverf op doek, Haags Gemeentemuseum, nog 1903-1905 gedateerd bij Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Life and Work*, New York 1956, pp. 65-66, en M.G. Ottolenghi, *L'Opera completa di Mondrian*, Milaan 1974, p. 106.
- 51 De volledige chronologische lijst van kopiëren in het Rijksmuseum: P.J.C. Gabriël, *In de maand juli* (inv.nr. SK-A-1505; 25 januari 1895); B.J. Blommers, *Het Breistertje* (inv.nr. SK-A-1327; 12 en 15 juni 1895); Pieter van der Velden, *Dubbelblank* (inv.nr. SK-A-1180; 12 en 15 juni 1895); Nicolaas Maes, *Spinster* (inv.nr. SK-C-176; 8 juli 1898); Jan Steen, *Papegaaienkooi* (inv.nr. SK-A-386; 24 augustus 1898); Nicolaas Maes, *Het gebed zonder eind* (inv.nr. SK-C-535; 15 februari 1905); Frans Hals (kopie), *De Nar* (inv.nr. SK-A-134; 14 augustus 1911); C. Kruseman, *Portret van Graaf Johannes van den Bosch* (inv.nr. SK-A-2166; 24 augustus 1911); Jan Kieft, *Portret van C.M. Cort Heyligers* (inv.nr. SK-A-2356; 29 juli 1913); Adriaan Beeldemaker, *De jager* (inv.nr. SK-A-750; augustus 1915). Kopiïstenregisters, Archief Rijksmuseum, Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem.
- 52 Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 1, p. 123.
- 53 Zie noot 51. Terzijde dient te worden vermeld dat hij tussen 1896 en 1899 een landschap van Pieter Stortenbeker (1828-1898) kopieerde, *Koeien aan het water*. Het werk was in bezit van collega-tekenleraar Cornelis van den Berg. Dit laatste was tijdens een periode van herstel na ziekte, toen hij bij Van den Berg logeerde en waarschijnlijk weinig motieven had om naar te werken. Janssen en Joosten, *op.cit.* (noot 43), p. 34.
- 54 Inventarisboeken Schilderijen A en C, Archief Rijksmuseum.
- 55 Inv.nr. SK-A-750. Zie J. Joosten, 'Documentatie over Mondriaan (2). 26 brieven van Piet Mondriaan aan Lod. Schelfhout en H.P. Bremmer 1910-1918. (deel 2: brieven 1915-maart 1916)', *Museumjournaal* 1968, p. 268; Welsh en Joosten, *op.cit.* (noot 4), deel 1, p. 108.
- 56 Joosten, *op.cit.* (noot 55), p. 270; J.F. Heijbroek m.m.v. H. Henkels, 'Het Rijksmuseum voor Moderne Kunst van Willem Steenhoff. Werkelijkheid of utopie?', *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991) 3, p. 196.
- 57 Heijbroek, *op.cit.* (noot 56), p. 210.