

De sprong in het licht

Ander werk van Florette Dijkstra

De vrouw van verf (biografische roman, 2004)

De onvoltooide (biografische roman, 2010)

Rumoer: Over het begin van kunst (essays, 2019)

Verdwenen levens (vier biografische zoektochten, 2022)

Florette Dijkstra

De sprong in het licht

Marlow Moss (1889-1958)



Amsterdam · Antwerpen
Em. Querido's Uitgeverij bv
2025

De auteur ontving voor het schrijven van dit boek een projectsubsidie en een reisbeurs van het Nederlands Letterenfonds.

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

De auteur dankt het Mondriaan Fonds voor een meerjarige werkbeurs.

M
mondriaan
fonds

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door een subsidie van het Jaap Harten Fonds.

JHF Jaap
Harten
Fonds

De uitgever heeft getracht alle rechthebbenden te achterhalen. Aan hen die desondanks menen aanspraak te kunnen maken op enig recht, wordt verzocht contact op te nemen met Em. Querido's Uitgeverij bv, Weteringschans 259, 1017 xJ Amsterdam.

Copyright © 2025 Florette Dijkstra

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, in enige vorm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van Em. Querido's Uitgeverij bv, Weteringschans 259, 1017 xJ Amsterdam. Ook tekst- en datamining van deze uitgave is niet toegestaan zonder schriftelijke toestemming van de uitgeverij.

Omslag Nanja Toebak

Omslagbeeld Stephen Storm/W.S. Nijhoff © Collectie Nijhoff/

Oosthoek, Literatuurmuseum, Den Haag

Foto auteur Lionne Hietberg

Binnenwerk Perfect Service, Reeuwijk

ISBN 978 90 214 7677 3 / NUR 320

www.querido.nl

www.florettedijkstra.nl

Inhoud

Inleiding 7

- 1 Beginnen (1991-1993) 15
- 2 Afdalen in depots (1993-1994) 28
- 3 Het verraderlijke licht van St. Ives (1994) 49
- 4 Vanaf het terras van Café de Flore (1994-1995) 80
- 5 Het gedroomde atelier (1995) 116
- 6 Terug naar Lamorna (1996-1998) 137
- 7 De schittering van marmer en sneeuw (1996-1997) 174

Intermezzo (2004-2021) 197

- 8 Door het oppervlak (2021-2022) 212
- 9 Draaien in cirkels (2022) 245
- 10 Het huis in Gauciel hervonden (2022) 278
- 11 De verlokkingen van Lamorna (2023) 313
- 12 De koffer van Maurice (2023-2025) 351

Epiloog 395

Noten 403

Verantwoording 414

Bibliografie 418

Tijdslijn 428

Dankwoord 431

Register 433

Inleiding

Mijn zoektocht naar Marlow Moss begon op zaterdag 23 maart 1991 en had op geen enkel ander moment kunnen beginnen. Ik was het jaar daarvoor afgestudeerd aan de kunstacademie en zocht naar antwoorden op vragen die daar niet beantwoord waren. Zo hadden we het vaak over abstracte kunst gehad, maar niemand had ons kunnen vertellen wat het precies was. Tijdens de lessen kunstgeschiedenis ging het alleen over mannen – waar de vrouwelijke kunstenaars waren, was voor ons een raadsel. En dat terwijl wijzelf in meerderheid vrouwen waren. In de bibliotheek van de academie stonden veel kunstgeschiedenisboeken, die door evenzoveel kunsthistorici waren geschreven. Bestonden er dus allemaal verschillende kunstgeschiedenissen naast elkaar of vertelden ze hetzelfde verhaal, maar in steeds andere bewoordingen?

Wij kregen de versie van Ernst Gombrich te lezen, zoals hij die heeft vastgelegd in *The Story of Art*, in het Nederlands vertaald als *Eeuwige schoonheid*. Het boek is in 1950 verschenen; toen wij het lazen was het bijna veertig jaar oud. Maar het kwam niet bepaald stoffig over, het las als een spannend jongensboek over generaties opeenvolgende kunstenaars die elkaar inspireerden of zich juist tegen elkaar afzetten en dat in hun werk verbeeldde. Gombrich laat ieders invloed op de kunst op zo'n manier aansluiten dat alles in zijn boek ertoe doet en er een vervolgverhaal ontstaat met een open einde: er zullen altijd weer nieuwe kunstenaars zijn die het verhaal van de kunst verder dragen; de besproken 'schoonheid' is immers 'eeuwig'.¹ Zijn boek was ook in letterlijke zin een jon-

gensboek: er komen alleen mannelijke kunstenaars in voor. De vrouwen die hij opvoert zijn de modellen die hebben geposeerd voor de schilderijen en beeldhouwwerken van mannen, waardoor wij de indruk kregen dat er nooit vrouwelijke kunstenaars waren geweest. Maar waar kwamen wij dan ineens vandaan?

Vanuit deze achtergrond las ik op die zaterdag in 1991 de naam 'Marlow Moss' voor het eerst. De voornaam 'Marlow' riep bij mij associaties op met een mannelijke persoon, maar ik zag hem in het boek *Vrouwenwerk. Wedloop vol hindernissen* van Germaine Greer. Zij schrijft dat er altijd vrouwelijke kunstenaars zijn geweest, maar dat ze onzichtbaar blijven doordat ze stelselmatig buiten de kunstgeschiedenis worden gehouden. Is hun werk dan zo slecht? Komen ze obstakels tegen waardoor ze nooit een plek in het verhaal kunnen veroveren? Eindelijk iemand die de vragen openlijk stelde en probeerde er een antwoord op te vinden.

Een van de redenen voor de onbekendheid van deze vrouwen is volgens Greer dat ze als nabootsers van de mannen worden gezien. Op dat principe is de hele westerse samenleving gebaseerd: de man geeft het voorbeeld, de vrouw volgt. Zo wordt er ook naar Marlow Moss gekeken, zegt ze. De enkele keren dat Moss wordt genoemd in een boek of artikel over constructivistische kunst, is het als 'volgeling' of 'discipel' van Piet Mondriaan. Maar, stelt Greer, toen Moss en Mondriaan in de jaren dertig in Parijs woonden en werkten, waren ze elkaars gelijken. De beïnvloeding was wederzijds en Mondriaan heeft met het gebruik van de zogenaamde 'dubbele lijn' in zijn schilderijen het voorbeeld van Moss gevolgd. Die dubbele lijn is háár uitvinding geweest. En dat is niet het enige: Moss heeft meer invloed gehad op latere ontwikkelingen in de twintigste-eeuwse schilderkunst dan Mondriaan. Dat valt evengoed lastig te bewijzen, geeft Greer toe. De oeuvres van mannelijke kunstenaars zijn veel bekender dan die van vrouwen en staan

dus in ieders geheugen gegrift. Daardoor is het achteraf moeilijk te bepalen wie het eerst met iets is gekomen en wie een navolger is. Maar zodra je weet dat Moss en niet Mondriaan de dubbele lijn heeft geïnitieerd, vallen de oude oriëntatiepunten weg en komt er, in Greers woorden, 'een gevoel van duizeligheid en angst' voor in de plaats. Als je het verhaal van de kunst niet meer met bekende mannen kunt beginnen, ben je het houvast kwijt. Dan komt de geschiedenis in een vrije val.

Er kwamen stevige reacties op het boek, juist ook vanuit feministische hoek en juist ook op de alinea over Marlow Moss. Kunstcriticus Lucy Lippard vindt dat Greers opmerking over het belang van Moss op te weinig kennis is gebaseerd en dat ze te snel conclusies trekt. Volgens curator Jennifer Licht voert Greer Marlow Moss op als het bewijs dat vrouwelijke kunstenaars geen nabootsers zijn van hun mannelijke collega's, maar als ze Moss vervolgens een uitzondering op de regel noemt haalt ze haar eigen stelling onderuit.

Gombrich had zijn boek in 1950 gepubliceerd, Greer het hare in 1979, en ik kwam in 1990 van de kunstacademie. Er studeerden dat jaar veel meer vrouwen af dan mannen. Was er in de tussenliggende jaren dan toch iets veranderd? Een van onze zeldzame vrouwelijke docenten had in haar lessen vaak benadrukt dat het helemaal niet vanzelfsprekend was dat wij als vrouwen in zo'n groot aantal aan de kunstacademie studeerden. We deden daar veel te gemakkelijk over. Dat wij zoveel kansen kregen was te danken aan de strijd die vrouwelijke kunstenaars van haar generatie hadden geleverd. Wij plukten daar de vruchten van en we beseften het niet eens. Als we zo nonchalant bleven omgaan met die verworvenheden, was het er snel mee gedaan. De strijd was namelijk nog lang niet gestreden. Dat zouden we wel merken zodra we op eigen benen zouden staan.

Toen ik laatst terugdacht aan het begin van mijn zoektocht naar Marlow Moss, meende ik me te herinneren dat Germaine Greer in haar boek een oproep deed aan haar lezers: iemand moest toch echt eens onderzoek doen naar Moss en haar in het licht zetten. Ik had het gevoel dat die woorden aan mij waren gericht, omdat ik als prille kunstenaar maar moeizaam vrouwelijke voorbeelden kon vinden, en ging op zoek. Maar nu ik zoveel jaren later die alinea over Moss herlees, vind ik de herinnerde woorden er niet in terug. In de inleiding van haar boek geeft Greer haar lezers wel in algemene zin een hint: 'De functie van dit boek is onder andere het stimuleren van de nieuwsgierigheid van de lezer, zodat hij [sic] zelf op onderzoek uitgaat.' Dat moet ik destijds hebben gerelateerd aan Marlow Moss.

Korte tijd na het lezen van het boek ging ik naar het postkantoor. Vanuit een telefooncel belde ik de museumbibliotheek van het Stedelijk Museum Amsterdam, want dat was de plek, dacht ik, waar ze meer zouden weten. Er was niet veel materiaal beschikbaar, maar wat er was riep nieuwe vragen op en was spannend genoeg om verder uit te zoeken. Het was de tijd van catalogusbakken, brieven die pas na weken werden beantwoord, lange treinreizen, de minicassetterecorder. Reizend van de ene plek naar de andere groeide langzaam een beeld van Moss' leven en werk. Maar het bleef fragmentarisch; telkens stuitte ik op een leegte. Een groot deel van haar oeuvre bleek te zijn vernietigd en had alleen via foto's sporen nagelaten. Om toch inzicht te krijgen in de ontwikkeling van haar werk reconstrueerde ik haar schilderijen en reliëfs aan de hand van de gevonden foto's en van de werken die ik in het echt had gezien. Haar ruimtelijke constructies reproduceerde ik ook in de vorm van schilderijen. Na een paar maanden hingen de muren van mijn woonkamer vol met een chronologische afspiegeling van haar oeuvre. Met de flarden informatie als uitgangspunt schreef ik een korte monografie en nam

ik het initiatief voor twee tentoonstellingen, eerst in het Gemeentemuseum Arnhem (1994-1995; tegenwoordig Kunstmuseum Arnhem), daarna in de Tate St. Ives, Cornwall (1997-1998). Na die tentoonstellingen kwamen er werken van Moss op de markt en begonnen de prijzen ervan te stijgen.

Tussen 2000 en 2022 was ik met andere dingen bezig, zoals met de excentrieke salonhouder Marika de la Salle, die een vriendin van Moss was en over wie de roman *De vrouw van verf* gaat (Querido, 2004). In die tijd werd ik benaderd door Lucy Howarth, student kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Plymouth. Ze deed promotieonderzoek naar Moss en wilde naar Nederland komen om de werken in de musea te zien en Andreas Oosthoek, de erfgenaam van Moss, en mij te ontmoeten. Een paar weken later zaten we gebogen over artikelen, correspondenties en tientallen foto's, en vuurden we vragen op elkaar af.

Howarth ontdekte in Engeland nog onbekende werken van Moss en in de jaren na haar promotie schreef ze artikelen, maakte ze publicaties en organiseerde ze tentoonstellingen over Moss in Engeland en Zwitserland. Afzonderlijk van elkaar werden we door kunsthandelaren en musea benaderd als 'experts' in het werk van Moss. Er kwamen valse 'Mossen' op de markt – of waren ze echt en had Moss gewoon mindere dagen gehad? Hoe dan ook, de prijzen van haar werk stegen verder.

In 2021 werden we allebei benaderd door regisseur Fifi Visser, die in opdracht van het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA) aan een documentaire werkte over Marlow Moss en haar relatie tot Zeeland. Tijdens het maakproces van de film was ze op een verontrustend spoor gestuit: een grote hoeveelheid werken uit de nalatenschap van Moss was na 1995 spoorloos verdwenen. Verkocht? Zoekgeraakt? Weggegooid? Fifi vroeg iedereen die ze interviewde naar zijn of haar mening. Ineens werd Moss weer actueel voor me.

Mijn reconstructieproject en archief kwamen van zolder en ik vertelde haar over 1991, toen mijn zoektocht begon. Het M HKA wilde naast de documentaire en een archieftentoonstelling over Moss ook het reconstructieproject laten zien. Tijdens het inrichten van de tentoonstelling kreeg ik inzage in een koffer die eigendom was geweest van Moss en gevuld was met tekeningen, schetsen, aquarellen, brieven en uitnodigingen – een schat aan documenten. Een blik in de koffer en de onthutsende gedachte dat er zoveel werken waren verdwenen, raakten me zo dat ik van de ene op de andere dag besloot de zoektocht te vervolgen die dertig jaar eerder was ingezet. Als deze ‘schatkist’ na zoveel jaren opdook, wat was er dan niet nog meer te vinden?

Zodra het gaat om Marlow Moss en hoe er met haar werk is omgegaan, krijg je alle kanten van de kunstwereld te zien. De verhouding tussen haar en de kunstwereld is nooit vanzelfsprekend geweest, niet in haar eigen tijd en 67 jaar na haar dood nog steeds niet. Is er in de tussentijd dan niets veranderd? Natuurlijk wel. Er zijn nu andere redenen om het oeuvre van een kunstenaar wel of geen aandacht te geven. Sinds een aantal jaren zetten musea in op inclusie en komen veel vrouwelijke kunstenaars in het licht te staan. Zo was werk van Moss te zien in tentoonstellingen als *Women in Abstraction* (Centre Pompidou, Parijs, 2021), *Pionnières: Artistes dans le Paris des Années Folles* (Musée du Luxembourg, Parijs, 2022) en *Radicaal! Vrouwelijke kunstenaars en modernisme* (Museum Arnhem, 2024). Bij die tentoonstellingen is het steeds de vraag hoe ‘vrouw-zijn’ moet worden geïnterpreteerd en of het onderscheid op gender nog wel moet worden gemaakt. Opnieuw oriëntatiepunten die in een vrije val raken. In het geval van Marlow Moss kun je moeilijk spreken van een uitgesproken vrouwelijke persoon. Was ze lesbisch, transgender, transseksueel, hermafrodit, androgyn, non-binair of nog iets

anders? En doet dat ertoe als je naar haar werk kijkt? Onderzoeker Gülce Özkara publiceerde in 2022 een essay waarin ze verbanden legt tussen de ‘dubbele lijn’ van Moss en haar seksuele geaardheid. Tate Britain presenteert Moss sinds 2023 als voorbeeld van een queerkunstenaar en noemt haar ‘they’.² Maar, vroeg ik me tijdens de zoektocht geregeld af, hoe bepaal je dat voor een ander die er zelf niets meer over kan zeggen? Daar kun je verschillend over denken. In deze publicatie noem ik Moss ‘zij’ en ‘haar’, waarmee ik natuurlijk ook iets bepaal. Maar dit zijn de termen die de vrienden en intimi van Moss gebruikten als ze over haar spraken of schreven. Vanuit die achtergrond gebruik ik ze ook.

Toen er in 2024 in Frankrijk nóg een koffer opdook met materiaal van Marlow Moss kwam ze ineens zo dichtbij dat alles wat eerder was gevonden daarbij verbleekte. Het maakte me vooral duidelijk hoe gecompliceerd het is iemands leven te beschrijven zonder erbij te zijn geweest. Hoe haar recht te doen? Ik heb gekozen voor het beschrijven van mijn zoektocht naar Moss, zodat het verhaal van haar leven langzaam gestalte krijgt en er tegelijk wordt blootgelegd wat er gebeurt met een kunstenaar die stelselmatig door de kunstwereld wordt buitengesloten, totdat er wat te halen valt.

1 *Beginnen* (1991-1993)

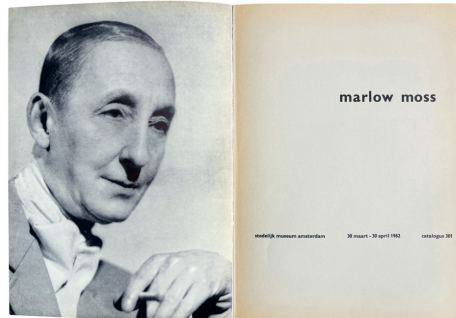


Omslag van de catalogus
marlow moss, Stedelijk Museum
Amsterdam, 1962.

In de bibliotheek van het Stedelijk Museum lagen vier catalogi voor me klaar. Ze zijn tussen 1958 en 1979 verschenen bij solotentoonstellingen van Marlow Moss in Londen, Amsterdam, Zürich en New York¹ – naar mijn idee behoorlijk veel solo's voor een kunstenaar die vergeten is.

In 1962 was het werk van Moss in het Stedelijk te zien. Het schilderij op het omslag van de daarbij verschenen catalogus doet sterk denken aan een werk van Mondriaan: de compositie is opgebouwd uit horizontale en verticale zwarte lijnen die elkaar raken en eenmaal kruisen. Tussen de lijnen is het doek wit geschilderd, op een rood vlak en twee kleine grijze vlakken na. Een verticale lijn deelt de compositie doormidden, maar wordt zelf ook in tweeën gedeeld, namelijk door twee dicht langs elkaar lopende horizontale lijnen. Het wonderlijke effect is dat de onder- en bovenhelft van het schilderij van elkaar loskomen en het wit tussen de lijnen een verbinding

aangaat met de ruimte rondom het doek. Was dit de magische werking van de ‘dubbele lijn’ waarover Greer het had en waarmee Moss Mondriaan zou hebben beïnvloed?



Pagina 1 en 2 van
de catalogus.

Ik sloeg de catalogus open en keek recht in de ogen van – in een flits dacht ik Mondriaan te zien, zo precies gekamd en gekleed was de geportretteerde. Maar het was hem niet; het gezicht dat ik zag was dat van een vrouw die er alles aan deed om er mannelijk uit te zien. Mijn ogen hadden moeite met focussen; onbewust zochten ze houvast bij de polen ‘man’ en ‘vrouw’, maar schoten daar telkens van weg. Opnieuw die associatie met Mondriaan – klopte het oordeel van de kunsthistorici dan toch: dat vrouwelijke kunstenaars niet meer dan de navolgers van mannen zijn?

De fotograaf moet Moss hebben gevraagd schuin opzij te kijken, dus niet recht in de camera en ook niet haaks erop. Haar gezicht heeft een vriendelijke, wat vermoeide uitdrukking. Haar oogleden zijn halve bogen – een vorm die terugkomt in de wenkbrauwen. Het korte haar zit perfect; het lijkt op de hoofdhuid geplakt. Moss draagt een sierlijk geknoopte witte das die strak om haar hals en nek zit. De das lijkt op een rijdas, gemaakt van zijde en passend bij een paardrijkostuum; in dat geval kan het jasje een paardrij-jasje zijn, lichtgrijs of beige van kleur. De linkermouw ervan sluit nauw om de pols

van haar linkerhand; dat is nog net te zien. Tussen wijs- en middelvinger houdt ze een sigaret; hij brandt niet; er is geen rookpluim; de hand is wel een rokershand: rond het topje van de wijsvinger heeft de nicotine sporen achtergelaten. Het korte kapsel maakt dat het gezicht helemaal zichtbaar is, terwijl de hals en de pols worden afgesnoerd alsof de rest van het lichaam niet mag worden gezien. Hoe oud was Moss toen de foto werd gemaakt? Het was moeilijk te zeggen: haar gezicht lijkt gefixeerd, geconserveerd, leeftijdsloos te zijn.

En waar kijkt ze naar? In letterlijke zin glijdt haar blik over de titelpagina. Haar blik glijdt door de ruimte die daar is opengelaten tussen de regels tekst die haar naam en de gegevens van de tentoonstelling vermelden. De tentoonstelling duurde een maand – niet echt lang voor een museale presentatie.

Ik bladerde heen en weer tussen het omslag van de publicatie en het portret op de binnenflap. Er was iets overeenkomstigs in de compositie van het schilderij en de foto: bij beide is er een mooie, evenwichtige verdeling tussen vorm en restvorm, met veel gevoel voor leegte; als je naar het schilderij of het portret kijkt is het alsof je blik geen rustpunt vindt en aldoor een cirkelende beweging maakt, van linksonder naar rechtsboven en weer terug. Alles in de afbeeldingen ondersteunt en versterkt elkaar.

Op de volgende bladzijde begint een essay. Het is geschreven door de mij onbekende A.H. Nijhoff – het gebruik van initialen maakte dat ik de naam met die van een man associeerde. Als titel van het essay heeft Nijhoff de droge levensfeiten gekozen: ‘marlow moss (richmond, surrey, 29 mei 1890 – penzance, cornwall, 23 aug. 1958)’. Alles in kleine en schreefloze letters. Uit de tekst wordt duidelijk dat Nijhoff haar goed heeft gekend, want hij of zij weet veel over het persoonlijke leven van de kunstenaar, zoals over de obstakels die ze is tegengekomen in haar pogingen een professioneel kunstenaar te worden. Al in de eerste zinnen geeft de schrijver

inzicht in de oorzaak van Moss' onbekendheid: tijdens de Tweede Wereldoorlog is haar atelier in Normandië gebombardeerd, waarbij bijna haar hele voorafgaande oeuvre is vernietigd. Een afschuwelijke gebeurtenis; degene die zo iets overkomt leeft verder met een 'ervoor' en een 'erna', alsof het leven in twee helften is gedeeld. Toen het gebeurde was Moss begin vijftig en had ze vermoedelijk het grootste, misschien ook meest productieve deel van haar leven achter de rug. Volgens Nijhoff besloot ze na de vernietiging van haar materiële verleden niet stil te zitten, maar er alles aan te doen om zich erboven te plaatsen, de ramp als het ware te ontkennen en zich te richten op wat haar levensdoel was: het weergeven van ruimte, beweging en licht. Ze aanbad het licht, weet de schrijver. 'Schemerlicht en halftinten gaven haar een fysiek gevoel van onbehagen.'

Nijhoff schrijft over de jeugd van Moss, over het gegoeide Londense milieu waarin ze opgroeide, de (onbenoemde) ziekte waaraan ze in haar jonge jaren leed en de grote drang die ze na haar herstel voelde om zich uit te drukken in muziek, dans en beeldende kunst. Dat deed ze zo fanatiek dat ze de 'jaren van nietsdoen', zoals Nijhoff haar ziekteperiode samenvat, leek te willen overcompenseren met zelfexpressie. Als kind ervoer ze al de noodzaak zich boven haar eigen beperkingen uit te tillen en het 'onmogelijke' van haar lichaam en energie te eisen. Haar familie gaf haar de gelegenheid zich artistiek te ontwikkelen met de hulp van uitstekende leraren, maar toen ze liet weten dat ze professioneel kunstenaar wilde worden, was het gedaan met het enthousiasme. Vrouwen van haar klasse beoefenden immers geen 'professie', zij deden alleen aan hobby's. Moss verzette zich. Haar provocaties leidden tot een radicale breuk met haar familie. Het werd nog moeilijker toen ze rond 1919 een 'schok van emotionele aard' te verwerken kreeg, waarop 'een totale inzinking' en een vlucht naar Cornwall volgden. Helaas legt Nijhoff niet uit wat

de oorzaak of aanleiding van de schok was. De gebeurtenis vond zo'n twintig jaar voor de vernietiging van Moss' atelier in de Tweede Wereldoorlog plaats. Haar leven werd dus getekend door meerdere heftige gebeurtenissen, waarna er een abrupt einde kwam aan het leven dat ze tot dan had geleid.

In Cornwall wist Moss zich te herpakken, volgens Nijhoff door het lezen van een biografie over Marie Curie. Onder invloed van dat boek besloot ze een onomkeerbare beweging te maken, haar leven een radicale draai te geven. Moss knipte haar haar af, paste haar kledingstijl aan en veranderde haar voornaam van 'Marjorie Jewell' in 'Marlow'. Nijhoff citeert in haar tekst een uitspraak van Moss: 'Ik creëerde een nieuwe persoonlijkheid en vernietigde mijn oude.' Maar welke overweging school er achter die woorden? Wees Marlow – zoals ik haar vanaf nu noem – degene af die ze werkelijk was en construeerde ze een andere persoon, of was ze juist daarvoor een vreemde voor zichzelf geweest en vond ze nu haar ware 'zelf'? De portretfoto in de catalogus laat ongetwijfeld haar nieuwe persoonlijkheid zien, maar hoe ze er eerder had uitgezien – lange blonde lokken, het lichaam in rokken, een sierlijke hoed op het hoofd? – beschrijft Nijhoff niet.

Toen Marlow rond 1920 terug was in Londen, begon ze op eigen houtje te studeren in de bibliotheek van het British Museum. Ze las daar 'alles': literatuur, boeken over filosofie, wiskunde en moderne architectuur. Maar 's nachts liet ze de woorden voor wat ze waren en verkende ze het ondergrondse circuit van de stad, waar ze 'vreemde ervaringen' opdeed en 'gevaarlijke vriendschappen' sloot. Opnieuw woorden die veel suggereren, maar die Nijhoff niet verder uitwerkt.

Volgens Nijhoff viel alles op z'n plek toen Marlow in 1927 naar Parijs ging en op een tentoonstelling voor het eerst een schilderij van Mondriaan zag. Tot dan kende ze zijn werk alleen van reproducties – ongetwijfeld in zwart-wit. Haar nieuwe uiterlijk had Moss vóór 1927 al gekozen; daarin had ze

Mondriaan dus niet nagevolgd. Maar de confrontatie met zijn werk was beslissend voor haar: in Nijhoffs woorden was het 'de springplank die haar de sprong in de leegte heeft doen wagen'. Met 'de sprong in de leegte' doelt Nijhoff op Marlow's beslissing om haar leven in Engeland achter zich te laten en zich in Parijs te vestigen, om daar deel uit te maken van de haar nog onbekende modernistische kunstscene en Mondriaan's werk te leren kennen.

Volgens Mondriaan moest kunst een hogere waarheid uitdrukken en niet iets reproduceren wat al in de werkelijkheid aanwezig was, zoals tot dan gangbaar was. Met dat doel beperkte hij zich in zijn schilderijen tot de primaire beeldmiddelen die nergens naar verwezen maar gewoon zichzelf waren: de kleuren rood, blauw en geel, aangevuld met zwart, grijs en wit. Als compositie-elementen gebruikte hij rechthoekige vlakken en horizontale en verticale lijnen. Die verwezen hooguit naar wiskundige vormen. Marlow volgde zijn regels in het begin trouw op en gebruikte dezelfde beeldmiddelen als hij, maar na verloop van tijd zocht ze toch iets anders. Ze wilde dat haar schilderijen een willekeurig fragment vertegenwoordigden van een groter geheel dat niet gevangen zat binnen de marges van het doek, maar zich daarbuiten in alle richtingen uitstrekte. Om daarin te slagen probeerde ze 'universele' verhoudingen in haar schilderijen weer te geven, zoals die bijvoorbeeld in de gulden snede tot uitdrukking komen. Die verhoudingen, dacht ik, lagen mogelijk ook ten grondslag aan de portretfoto in de catalogus en aan de vormgeving van de publicatie, waardoor alles elkaar zo goed versterkte.

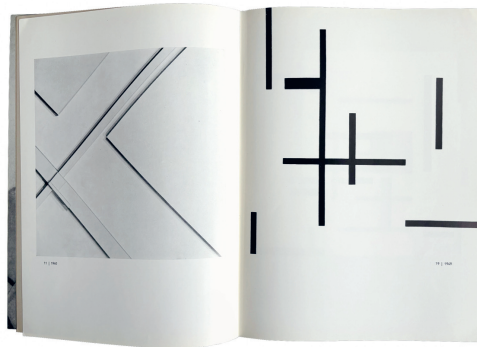
Nijhoff beschrijft hoe Marlow te werk ging als ze een schilderij maakte. Eerst tekende ze 'met de vrije hand' een potloodschets op een velletje papier: om de kleuren aan te duiden gebruikte ze gouache of olieverf. Zodra ze het gevoel had dat de compositie de beweging naar buiten liet zien, controleer-

de ze of de onderlinge verhoudingen voldeden aan wetmatigheden. Vervolgens zette ze de tekening met liniaal en passer over op doek en schilderde ze de lijnen en vlakken heel secuur en laag over laag, waardoor de kleuren gingen stralen.

Ik keek opnieuw naar het schilderij op het omslag van de catalogus, maar zag geen kwaststreken – niet dat de afbeelding onscherp was, nee: elk kleurvlak was volkomen egaal weergegeven. De drukker of vormgever moet een replica van het schilderij hebben gemaakt in wit, zwart, rood en grijs. Dat was ook de titel van het werk: *wit, zwart, rood en grijs*. Het dateerde uit 1932.

In Nijhoffs tekst komt de naam Mondriaan veel voor. Marlow was zijn ‘discipel’ geweest, weet de schrijver, en is daar altijd voor uitgekomen. Ze vond het een eer als zodanig te worden gezien. Ze had Mondriaan ook altijd verdedigd als zijn werk werd bekritiseerd. Ik vroeg me af of het andersom ook zo was en of Marlow in de monografieën over Mondriaan een rol speelde; zelf was ik haar naam nog nergens tegengekomen. Zou er iemand zijn geweest die háár verdedigde als ze werd aangevallen? In elk geval was deze A.H. Nijhoff een pleitbezorger van haar werk.

De catalogus van het Stedelijk Museum bevat reproducties van schilderijen, een reliëf, twee tekeningen en enkele objecten. Eén schilderij, met de titel *wit en zwart*, bestaat alleen uit zwarte lijnstukken op een wit canvas. De afbeelding ervan laat zien wat Marlow beoogde: het schilderen van een open compositie die je buiten het vlak kunt doordenken. Maar een ‘willekeurig’ fragment van dat grotere geheel kon ik er niet in zien; de compositie is daarvoor te evenwichtig, te welbewust gekozen; er is niets wat wringt of trekt; wel zit er die uitdijende beweging in. Toen ik langer naar het werk keek, meende ik het beginpunt van de compositie te zien, daar waar het lange verticale lijnstuk een horizontaal kruist. Vanuit dat punt breidt het werk zich uit. Maar in welke vorm en in welke rich-



Twee werken van Moss, respectievelijk *wit* (1940) en *wit en zwart* (1949), in de catalogus van Stedelijk Museum Amsterdam, 1962.

ting? De totale ‘uitbreiding’ was onmogelijk weer te geven in een alledaags materiaal als verf. Het schilderij was in die zin een vehikel waarmee de kunstenaar en de kunstbeschouwer zich moesten behelpen, een handreiking die de hogere orde inzichtelijk maakte, meer niet.

Links van dit schilderij is een foto afgedrukt van een wit reliëf met een diagonale compositie. Het is gemaakt in 1940. Diagonalen waren binnen Mondriaans opvattingen taboe, dus met dit werk zette Marlow zich af tegen haar grote voorbeeld. De hogere delen in het reliëf zijn alleen zichtbaar doordat ze schaduwen afgeven op de lagere delen – schaduwen die de indruk geven dunne lijnen te zijn; lijnen die dus niet geschilderd hoefden te worden. Zelfs met alleen de afbeelding van het reliëf voor me kon ik de compositie doordenken, de vlakken vergroten en de lijnen verlengen, totdat ze de hele ruimte vulden.

Sommige objecten die in de catalogus zijn afgebeeld hebben bol- en trechtervormen, waarmee ze ook afwijken van de richtlijnen van Mondriaan, zoals het kleine object *eivormige ovaal en bal*. Op de foto ervan is een ovale vorm te zien die een beetje is uitgehold. In de holte ligt een bal. Ik nam aan dat de

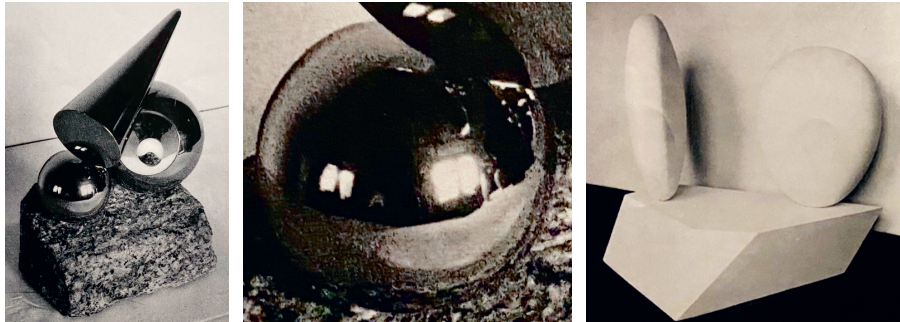


Marlow Moss, *eivormige ovaal en bal*, 1950,
in de catalogus van het Stedelijk Museum
Amsterdam, 1962.

bal 'vrij' in de uitholling kon bewegen, binnen de beperkte speelruimte die hij had gekregen. Was er eerder een kunstenaar geweest die een beeld had gemaakt met een los element dat van plaats kan veranderen? Ik had het nooit gezien.

In een map met informatie over de tentoonstelling lag een recensie van kunstcriticus Lambert Tegenbosch. 'Men kan het werk [van Moss] niet zien zonder, geroerd door haar levensbericht, allerlei gewaar te worden dat de doeken sec niet zouden kunnen oproepen,' schreef hij. 'Ik weet niet of niet het mooiste van de tentoonstelling is de inleiding, die A.H. Nijhoff bij de catalogus schreef.' Verwoordt Tegenbosch hier wat meer kunstcritici dachten, namelijk dat het werk gewoon niet goed genoeg was, en is dat de reden waarom Marlow niet werd opgenomen in de kunstgeschiedenis? Zelf had ik nog niet in termen van 'goed' en 'slecht' over het werk gedacht, maar dat kwam doordat ik nog niets in het echt had gezien.

In de bibliotheek lagen nog de drie andere catalogi van solotentoonstellingen van Marlow in Londen, Zürich en New York. Naast schilderijen en reliëfs zijn daarin ook objecten en tekeningen opgenomen. Soms bestaan de objecten uit gladgepolijste geometrische vormen van metaal die op een ruw brok graniet zijn gemonteerd. In een metalen bolvorm zag ik een



Links: Marlow Moss, *uitgebalanceerde vormen in brons op graniet uit Cornwall*, 1956-1957, zoals afgebeeld in de catalogus van de Hanover Gallery in Londen, 1958. Midden: detail. Rechts: het object dat rechtsonder in de bolvorm wordt gespiegeld: *eivormige en cilindrische vormen op vijfhoekige basis*, 1956-1957.

weerspiegeling van de tentoonstellingszaal waarin het werk was geplaatst, compleet met raampartijen, het statief met de camera en een witte sculptuur van twee ovale schijven op een onregelmatig vijfhoekig podium. Ik moest bij de ovalen denken aan de hoofden van twee bezoekers, het ene fors en groot, het andere klein, die de tentoonstelling in zich opnemen en door de fotograaf zijn gespot. Net als bij *eivormige ovaal en bal* valt bij de bovengenoemde objecten op dat Marlow de sokkels bij de beelden betreft, waardoor ze een onderdeel worden van het werk. Het deed me denken aan de beeldhouwer Constantin Brancusi, die dat eerder had gedaan. Hij wilde dat zijn sculpturen door middel van hun sokkels verbonden raken met de ruimte waarin ze zijn opgesteld, en daarmee met de toeschouwer die in diezelfde ruimte het beeld bekijkt. Dat is vergelijkbaar met Marlows verlangen haar werk te continueren in de ruimte eromheen.

In de publicaties zijn ook enkele tekeningen afgebeeld, steeds in zwart-wit. Ze bestaan uit dunne lijnen in potlood en inkt op papier. Marlow heeft daarin vooral cirkels weergegeven. De tekeningen hebben iets humoristisch en eigen-