

# Expert Meeting Marlow Moss



Clairie Hondtong

Lucy Howarth

Florette Dijkstra

Rosemarie Buikema

# PROGRAMME

---

14:00

## **Margriet Schavemaker**

Director of Kunstmuseum Den Haag  
'Welcome'

---

14:05

## **Clairie Hondtong**

Curator in Training at Kunstmuseum Den Haag  
'Collecting Moss. An Institutional History of Marlow Moss at Kunstmuseum Den Haag'

---

14:25

## **Lucy Howarth**

Lecturer in Visual Communication at UCA Canterbury  
'Drawing in the Practice of Marlow Moss. Conception and Process'

---

14:55

## **Questions & discussion**

---

15:05

## **Coffee/tea break**

---

15:35

## **Florette Dijkstra**

Visual artist and author of Moss's biography *De Sprong in het licht*  
'Marlow Moss seen from an artist's perspective'

---

15:55

## **Rosemarie Buikema**

Professor emeritus of Art Culture and Diversity at Utrecht University  
'Discipline and Structure. How Marlow Moss designed an impersonal universal order out of a deeply felt personal tension'

---

16:15

## **Questions & discussion**

---

16:25

## **Panel Talk & final round of questions**

A conversation with **Jannet de Goede** (Head of Exhibitions at Kröller-Müller Museum), **Marian Cousijn** (Curator of 20th and 21st Century Prints & Drawings at Rijksmuseum Amsterdam), **Nadia Abdelkaui** (Curator of Modern Art at Stedelijk Museum Amsterdam), **Caro Verbeek** (Curator Mondriaan and De Stijl at Kunstmuseum Den Haag) about collecting and presenting the work of Marlow Moss in a museological context.

On 28 January 2026, an expert meeting was held at Kunstmuseum Den Haag on the English artist Marlow Moss (1889-1958). The occasion was the recent acquisition of a suitcase containing more than a hundred sketches by this artist and their presentation in the museum.

Four guest speakers shared their different perspectives on the acquisition of the sketches, the way they fit within Moss's oeuvre, and the relationship between that oeuvre and the artist's personality. The lectures were followed by a discussion with the audience and a panel discussion involving curators from Dutch museums with works by Moss in their collections.

This publication brings together the four lectures in order to revive the discussion about Marlow Moss and her work, just as the expert meeting itself did.

## Expert Meeting Marlow Moss

Kunstmuseum Den Haag

28 January 2026

f.l.t.r.: Netty Nijhoff, Romana de la Salle, Marlow Moss (detail). Photo W.S. Nijhoff (Stephen Storm).  
Coll. Literatuurmuseum Den Haag © Estate of Marlow Moss; Literatuurmuseum Den Haag.



Marlow Moss. exhibition / tentoonstelling *Een koffer vol schetsen*. Kunstmuseum Den Haag, 2026.

© photo / foto: Florette Dijkstra.

# Collecting Moss

## An institutional history of Marlow Moss at Kunstmuseum Den Haag

### Clairie Hondtong

Curator in Training at Kunstmuseum Den Haag

As we are gathered here today in the Kunstmuseum, I would like to speak about the institutional history of Marlow Moss in the Kunstmuseum as the museum's relation with her work and identity has shifted profoundly over the decades. In May, Doede Hardeman, Kunstmuseum's former Head of Collections, shared some exciting news with me: the museum had acquired a collection of about a hundred preliminary studies, sketches, and drawings by Moss. Some of these sketches form the basis for reliefs and paintings, others consist of 'automatic drawings'. They were held in a travel suitcase belonging to Moss in Huize Antoinette in Biggekerke, Zeeland: the former home of Moss's partner Netty Nijhoff. I would like to thank Florette Dijkstra and Wietse Coppes for their effort in making sure the collection

of sketches found its way to the Kunstmuseum. The museum is also grateful for the generous patrons of the museum for making this acquisition possible.

Before I started my internship at the Kunstmuseum, I was only vaguely familiar with Moss's work. I quickly found out that there was a painting by her in the *Mondrian & De Stijl* collection presentation in the museum. When I began my research, I learned that the Kunstmuseum owns three of Moss's paintings, all purchased back in 1972. In that year, three paintings by Moss in the Kunstmuseum's collection were bought for just 4,500 guilders in total from the estate of Moss. To put this very modest price in perspective: a single landscape drawing by Constant Nieuwenhuys, purchased during the same meeting, was bought for 5,000

guilders. The documentation justifying the purchase reads as follows: 'Marlow Moss came to Paris as a young painter in the 1920s and developed close ties with Mondrian. She created a number of works in Mondrian's style, though they are clearly distinguishable as not being by Mondrian himself. From an estate, we now have the opportunity to acquire three works by M. Moss at a very reasonable price. These works are significant to us as examples from the direct artistic environment in which Mondrian operated. The work from the 1950s, in particular, illustrates how Mondrian's principles were later interpreted and developed in an individual way.'<sup>1</sup> This last sentence implies that Moss did not already develop the principles of neoplasticism during the thirties, when the two artists were acquainted. The acquisition of the three paintings was considered in the context of Mondrian: it's telling that in this short argumentation, Mondrian's name appears five times, while Moss's appears only twice. An explanation for this is that a year earlier, the Kunstmuseum had received Salomon Slijper's large Mondrian collection, because of which the Kunstmuseum now has the largest Mondrian collection. Now, 53 years later, the museum has acquired another body of Moss's work – this time not simply as an extension of the Mondrian collection, but as a recognition of Moss's own artistic significance.

At first I thought that Moss's languishing position in art history would be reflected in the presentation of her work at Kunstmuseum Den Haag. I assumed that the three paintings had remained in the storage for decades, only appearing in the museum rooms when the resurgence in attention

for her work began. After diving into the museum's pictorial archive I found out that this was not the case. Moss's work has been a part of collection presentations and exhibitions in the past. I found an image of a collection presentation from 1979 which includes two of her paintings. Her work had also been part of three exhibitions in the past: *Kunst in het Interbellum* in 2001, *Mondriaan en de Stijl* in 2004 and *Over het licht in de schilderkunst* in 2007. Even though this is a relatively little representation of her work in comparison to her contemporaries, I was pleased to see that it was included in these exhibitions. I unfortunately did not find any writing about the exhibitions that focused on her art.

In addition to that, I found out that the connection between Kunstmuseum Den Haag and Marlow Moss precedes the acquisition of the three paintings in 1972. In 1964, former director Louis Wijzenbeek wrote Netty Nijhoff's son, Stefan Nijhoff, the heir to the Moss estate. Louis asked if the painting *White, Black, Red and Grey* from 1932 could be loaned for an exhibition called *Wisselwerkingen 1813-1963*, to show her work in the context of Mondrian and Jean Gorin.<sup>2</sup> The title implies that the exhibition is about mutual influence. Unfortunately, this exhibition never took place. So, even though there are not many records of it, there has been continued interest in Moss's work at Kunstmuseum Den Haag throughout the decades, often in the context of her acquaintance with Mondrian in the thirties. Because of the similarity of Moss's and Mondrian's work in the 1930s, in the past Moss was often only mentioned as Mondrian's disciple or imitator. This term



Mondriaan & De Stijl collection presentation / collectiepresentatie, 2011-2026. Kunstmuseum Den Haag.  
© Kunstmuseum Den Haag.

does not do her justice. To this day, Moss's name most often comes up in regard to the use of the double line which both artists, who met in 1929, applied in their artistic practice.

There is documentation of a painting by Moss from 1930 that includes a double line, the current whereabouts of which are unknown. Two paintings from 1931 that contain a double line appeared in the 1932 *Abstraction-Création* yearbook. Mondrian's first painting featuring a double line dates from 1932. Taken together, the available 'evidence' points to Moss as the originator of this innovation. The application of the double line by both artists is different. In her painting *White, Black, Red and Grey* (1932) Moss uses the double line to open up space in her composition, as the horizontal double line is not crossed, which creates a tension between the lower and upper half of the canvas. Mondrian's use of the double line in his painting *Composition B, with Double Line and Yellow and Grey* (1932) creates a new form of rhythm in his work, but as there is a vertical line crossing the horizontal double line, the composition remains 'locked-down', as Lucy Howarth describes it in her book on Moss in the *Modern Women Artists* series from 2019. In her seminal book *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*, Rosalind Krauss describes the grid as being very restrictive in its repetitiveness, as opposed to heralding it for its originality, as the avant-garde does. Through Moss's use of the double line, she seems to escape from the restrictiveness of the grid and creates space beyond the canvas.

The question that comes up most in

regard to the double line is of who used it first. As a queer woman artist, Moss has occupied a marginalised position in art history. Having long been overshadowed by Mondrian, it is understandable – and necessary – to emphasise her role in introducing the double line. It is an attempt to correct a historical imbalance. At the same time, I believe it is important to move beyond debates about originality, to not reinstate the question of who was first – and instead focus on the exchange of ideas. Insistence on originality within art history is rooted in a traditional and outdated art historical framework, one that clings to a romantic notion of the solitary artistic genius creating in isolation. In Roman times, the arts were associated with the concept of ingenuity rather than creativity. Today these terms are still often treated as interchangeable, and the idea of originality continues to hold a privileged position in the art world.

To move away from a debate of originality, I've also chosen to present works by Moss's peers Mondrian and Gorin in the exhibition *Wisselwerkingen* at the Kunstmuseum in 1964. Initially, I considered only including work by Moss, but I believe showing Moss's work within its network – alongside the work by her contemporaries – tells a more accurate story. It demonstrates that the development of neoplasticism was not the achievement of a single genius, but a collective and experimental effort. It's a shift from the individual narrative of the canon, that has been so dominant in art history's past. It's also a shift from how the Kunstmuseum presented Moss's contribution to neoplasticism in the past.

The exhibition showcases a selection of the newly acquired sketches alongside Moss's paintings. Many of the preliminary studies, most of which are undated but are believed to be created after the 1940s, can be linked to known sculptures, reliefs, and paintings. The presence of the sketches in a public collection can contribute to the effort to create an overview, a digital *catalogue raisonnée* of Moss's work: something that is quite complicated in regard to a body of work in which many artworks have been lost. The sketches also offer great insight into Moss's working process and indicate the range of forms and materials she worked

with. The sketches were not made by Moss as finished art works, but they are a rich source of study material and documents of artistic experimentation: a sketch is often the first moment an idea starts to come to life. In Moss's sketches you can see lines that were erased and try-outs of compositions. Most of all, there are endless calculations. Doede and I knew that we would need external help to try and understand the sketches better. Various people, such as Florette, Rosemarie and Ankie de Jongh-Vermeulen came to The Hague to view the sketches.

With the help of mathematician Klaas Lakeman we examined the calculations on

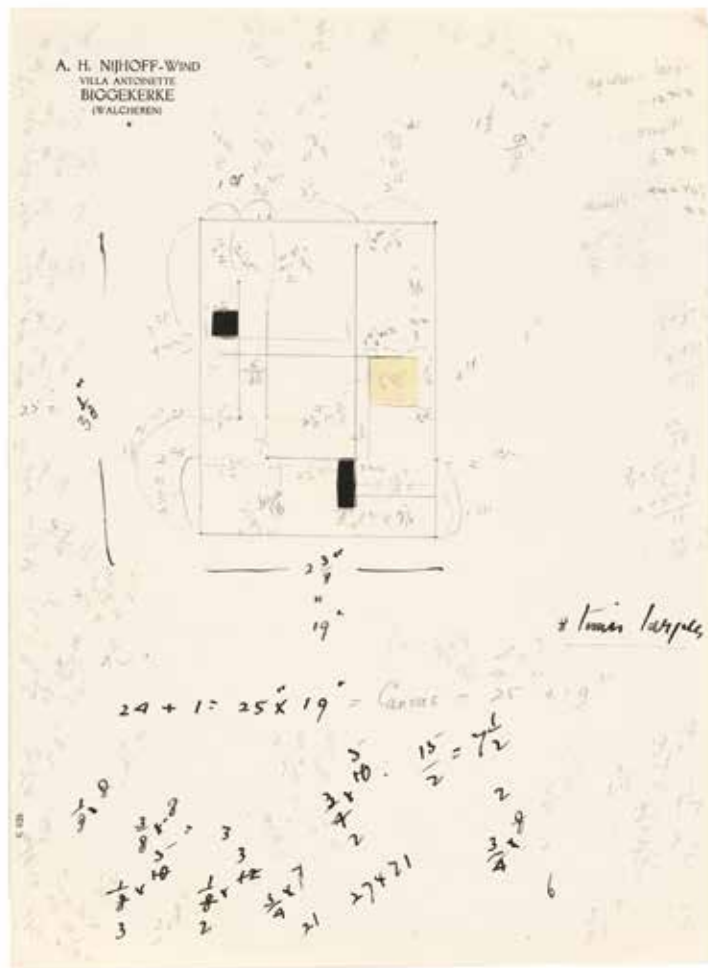


Marlow Moss, *White, Black, Red and Grey*, 1932, oil on canvas / olieverf op doek, 54 x 45 cm.  
Coll. Kunstmuseum Den Haag. © Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.

the sketches. Moss carefully constructed the sketches on paper, often with a ruler and drawing compass, sometimes in a series of sketches, before executing the composition on canvas – where little to no changes were made: she finalises the composition on the paper. The mathematical fractions in the sketches were used when she enlarged the sketch onto a canvas. We did not find signs of the golden section or the Fibonacci sequence in the sketches in our collection, which can be found in her earlier work. It seems that in the 1940s, Moss allowed intu-

ition to play a more prominent role in her work – an evolution that would be worth researching further.

In addition to mathematical sketches, there are also studies for drawings that show another side of Moss's work: her automatic drawings. These drawings from the 1950s contrast with her geometric abstract work and can be interesting to view through the lens of Moss's interest in nature, movement and her sculptural work. There are also a few studies for pencil drawings that Moss showed at ARRA Gallery in Mousehole,



Marlow Moss, [preliminary drawing / voorstudie]. Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
© Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.

Cornwall, during an exhibition of her work in 1949. In the accompanying text to this exhibition she writes that the lines in the drawings can be interpreted as notes or chord progressions and the geometrical figure as the musical key. The collection of sketches hopefully provides plenty of study material for future research regarding Moss's artistic practice. Several drawings that are related to Moss's sculptural work will be on view at the forthcoming exhibition *Making Space. The Constructivist Marlow Moss* at the Georg Kolbe Museum in Berlin.

The continuous interest of Moss in museums is great to see. From the 2010s on, the resurgence in the interest in Moss's work is reflected in the loan requests for the three Moss paintings in the Kunstmuseum's collection. Two of the museum's Moss paintings were on loan almost continuously for over a decade – shown in both national and international, solo and group exhibitions in Museum Arnhem, Tate, Centre Pompidou and Museum Haus Konstruktiv in Zürich. The renewed interest is also reflected in rising auction values. This revival aligns with a broader movement of rediscovering overlooked women and queer artists. Moss's masculine appearance and personal relationships make her a fascinating figure in this context, and she is often described as a queer icon and pioneer.

The increasing visibility of women and queer artists in museums is part of a wider transformation in the museum world. Museums are increasingly positioning themselves as agents of social inclusion and democracy. For much of their history, art museums primarily served a narrow, often privileged and heteronormative audience.

Today, many museums, such as the Kunstmuseum, aim to reach more diverse audiences – younger, queer and from broader cultural and social backgrounds. It's important that queer audiences can see their communities reflected in the museum space. But it can also expand perspectives for non-queer visitors, fostering empathy and recognition for diverse experiences in art history and in the museum. A wonderful example for this is the exhibition *Queer Modernism*, currently on view at K20 in Düsseldorf.

This ambition is also reflected in the core values that the Kunstmuseum developed this past year: *optimism, multivocality, and entrepreneurship*. 'Multivocality' is described as highlighting inequality and creating space for those who are not heard enough. This value can also be applied to the collection itself – which stories and what works do we choose to research and display? In Kunstmuseum's future exhibition program and collection presentation, there is growing attention for overlooked narratives and artists, such as the life and work of Marlow Moss. This has certainly shifted since 1972. The collection of sketches will hopefully contribute to more people learning about Moss's art, life and role as a key contributor to the shared modernist vision of neoplasticism.

#### NOTES

- 1 'Proposal for acquisitions', in: *Minutes from the Advisory Committee of the Office for Fine Art*, Wednesday 7 June 1972. The Hague City Archives.
- 2 Letter from L.J.F. Wijsenbeek to W.S. Nijhoff, 31 January 1964. Moss/Nijhoff Archive, Literatuurmuseum, Den Haag

# Drawing in the Practice of Marlow Moss

## Conception and Process

### Lucy Howarth

Lecturer in Visual Communication at UCA Canterbury (GB)

I entitled my keynote paper for the Expert Meeting as so, to centre the newly acquired collection of works on paper – more than a hundred drawings by Marlow Moss – as the focus of our discussion that day. I considered the works preserved digitally for posterity and scholarship by the Kunstmuseum, recorded in beautiful hi-res photography, on my screen – and how I first directly encountered them, with Andreas Oosthoek and *‘de koffer van Marlow Moss’*, 5 years previously. The centering of a drawing practice is to move away from the study of masterpieces, singular objects, celebrated on gallery walls – towards the materiality of an artist’s practice – paper, paraphernalia and detritus spread across a studio or kitchen table. The items, individually, may not seem precious – they remained in a suitcase for years, in the Nijhoff family

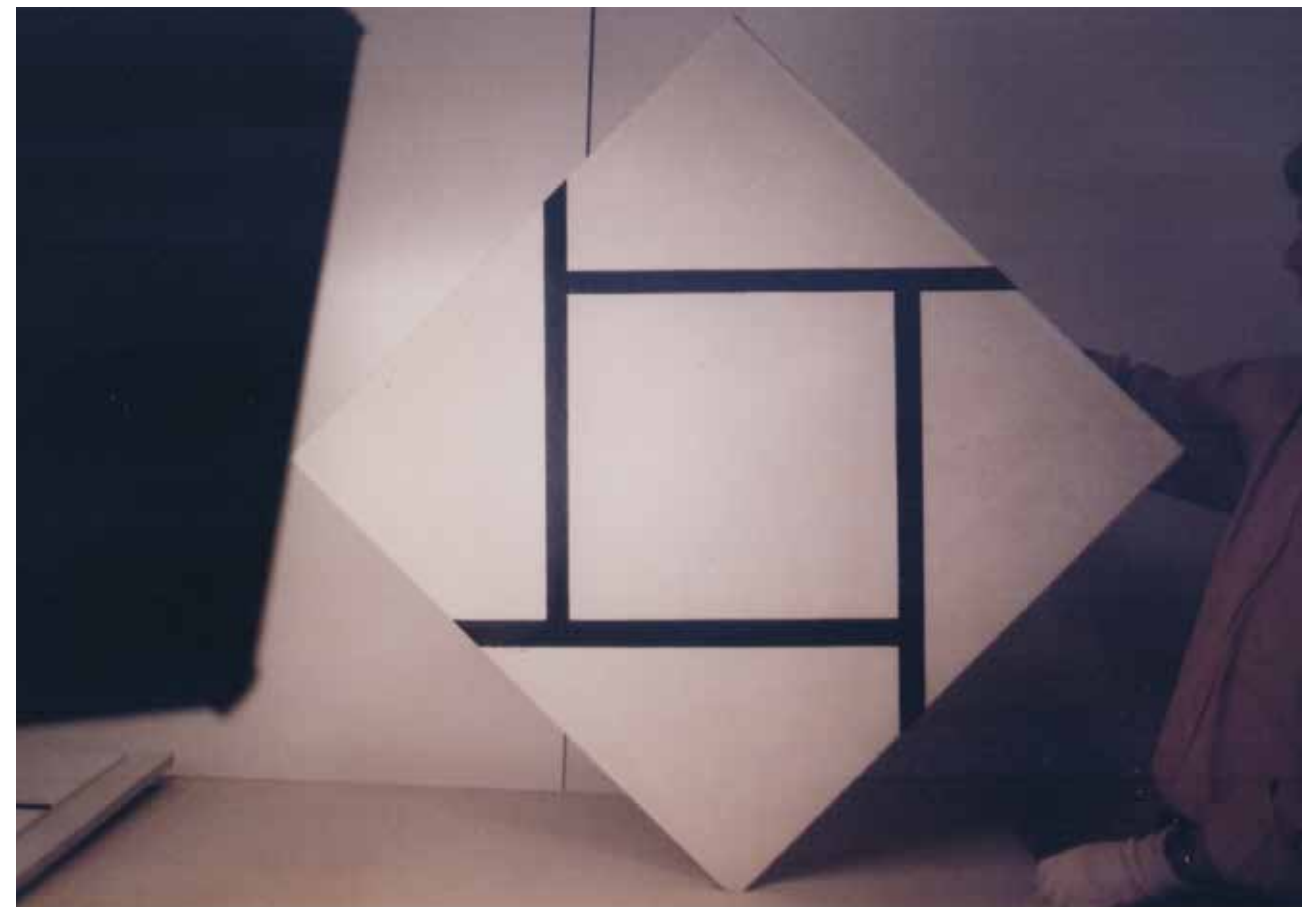
home, in the dunes of the Walcheren peninsular in Zeeland. Many of them, Moss did not sign, or ‘finish’ with a framing line – although some she did – but mostly they are scrappy and messy. They are of the most interest to me, as a historian of Moss, because they are her process – and within them can be found her concept.

Constructivism is a conceptual art. This was a foundational principle of my research on Moss. I hadn’t been shown the suitcase when I previously turned up on Andreas’ doorstep, as a student in 2007 – I did know about the drawings though – some I had seen in collections, and even the folder of ‘automatic drawings’ I knew about from a VHS tape that Florette Dijkstra had lent me in 2005.<sup>1</sup> At that time I did not write much about the drawings because I was focused on the works I was able to see directly. Knowing artworks initially and primarily

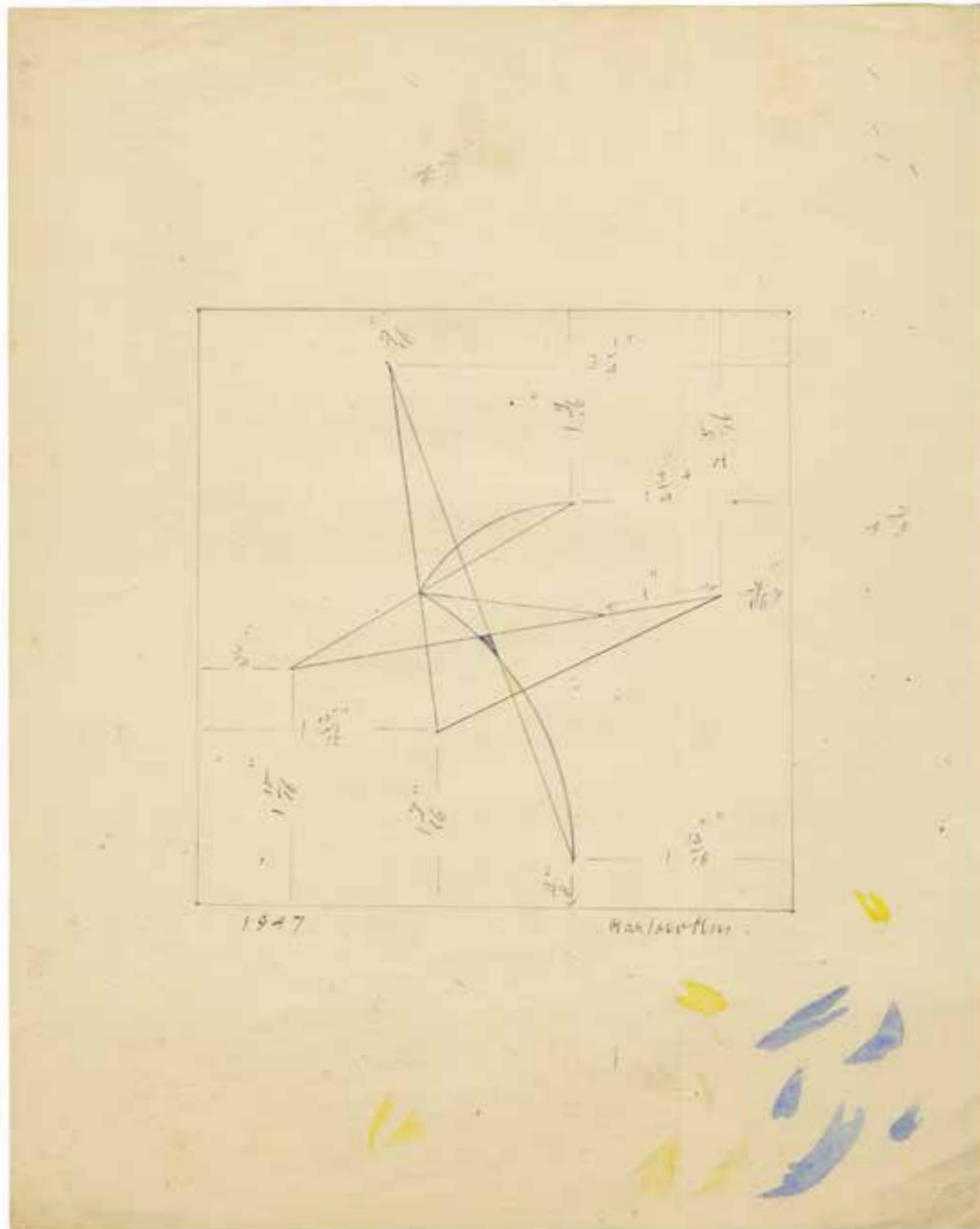
through photography is a perennial condition for the modern art historian – whether that be grainy 1990s video or beautiful archival prints. This primacy of photography in my understanding of art, has become a bit of an obsession of mine – as I consider my experiences of seeing Moss works in person.

My first visit to the Kunstmuseum Den Haag was 20 years ago, during my doctoral research on Moss, from the University of Plymouth on the Devon/Cornwall border, in England. I met with Frans Peterse –

I was in my twenties, and felt nervous but thrilled to be allowed into the secret storage rooms of museums and to be able to talk to an expert. I saw the three paintings held in the collection: *Black and White*, 1932; *White, Black, Red and Grey*, 1932; and *White, Blue, Yellow and Black*, 1954. All three were purchased directly from Moss’s heir, Stefan Nijhoff, in 1972. I loved to get up close, and see the backs of canvases. I took photographs with an SLR camera, from different angles, and recorded my observations in a notebook: ‘black lines – glossy; white planes – matt’.



Frans Peterse holds up a Marlow Moss work from the collection: *Black and White*, 1932. Kunstmuseum Den Haag, 2005.  
© photo / foto Lucy Howarth.



Marlow Moss, [drawing / tekening], 1947. Coll. Kunstmuseum Den Haag. © Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.

*Black and White* is a striking composition; implying as Piet Mondrian's 'lozenge' paintings do, a continuation beyond the canvas – but it is more symmetrical than his – and somehow more dynamic, *urgent*, in its rotational momentum – it is a *propeller*. I wrote that the lines are not of equal thickness, the bottom horizontal is thickest – the left vertical thinnest. Recently, because of our developing global political situation, I can't help but read these lines as a menacing symbol. It wasn't until the year after this work was made, that Hitler became Chancellor in Germany, and the Nazi swastika became an official flag, forever altering the meaning of that design – so the prescient foreboding association would not have been as clear then. We do not know Moss's intentions. New meanings layer up on the silent lines of Marlow Moss.

Both the 1932 works are now conserved with an extra white tray frame, that insulates them visually from their surroundings, and elevates them, as objects – but also muffles them in comparison to the immediacy of my original encounter. *White, Black, Red and Grey*, invites a comparison with Mondrian most directly of all of Moss's works maybe (with a discussion of their varying uses of the 'double line'). I viewed it with the restorer Wietse van den Noort in 2005, being prepared for loan to the Amersfoort Mondriaanhuis. We discussed the yellow visible at the edges of the two planes (grey and white) at the base of the composition – I thought at the time that it could be linseed oil drawn out from the glossy black line into the dryer white paint – I'm not so sure

now. It seemed to me then, and now, that it is highly unlikely to indicate that Moss initially painted these sections yellow and changed her mind – decisions such as that weren't made on the canvas, as we know from her detailed preparatory drawings. I intuitively tried to capture, in my photography, the tiny intimate details that are not visible in the official images I had – the intersection of paints at the edge of the canvas – anything revealing of the material process. The condition of the surface at the particular moment it is captured – forming a record for future reference – who knows what might be useful.

My purchased prints of the museum's images were my constant reference for the majority of my research – and exhibition catalogues – print quality changes appearances dramatically. Only very occasionally do I spend time in the presence of actual works. But these encounters were (are) vital, and stick in my memory, colouring my perception – the paint isn't 'painterly' as such – the forms are 'built' of paint – the composition is constructed in shaped tiles of pigment. Describing the colour in words helps me remember it, with my mental lexicon of pigment names (*Cadmium Red; Alizarin Crimson*) and my mind's eye.

Going through the new acquisition, the thing to attempt is to find connections with the existing collection – preparatory drawings of known-works – and a match is made with *White, Blue, Yellow and Black*, 1954 – a later work, crystal-clear, balanced, bright and iconic. All of Moss's process of planning a composition, and calculating relative proportions are visible in the

drawing, to engage with and understand. Other matches can be made: drawings for *Composition in Yellow, Black and White*, 1949, Tate; and *White and Black (no.27)*, 1948, Rijksmuseum.

Moss's practice of 'drawing' can be subdivided into two main categories: drawings to conceive sculpture and paintings, 'preparatory drawings'; and drawings as 'ends in themselves' (that includes linear constructivist 'compositions' and also more free-flowing gestural or 'automatic' drawings). A full account of the former can be given for the painting *White, Blue and Red*, 1956-57, kept at the Israel Museum, Jerusalem – matching drawings and a collage exists – making use of the little

'snippers' of painted paper, found in the suitcase: constructivist confetti.

New information can be found on Moss works known-only from tiny black and white archival photographs, providing clarification on colour. Drawings compared to archival images of Moss works in exhibitions, with since-unlocated sculptures shown, give an idea of lost works, or works never-made. Sculpture imagined; sculpture remembered (drawing and photography respectively).

A particular work, always mysterious to me – known only from tiny prints (held in the archives at Tate and now also the Literatuurmuseum), that I first saw with Moss's great niece Hazel Rank-Broadley at her

dining table, in the early 2000s – is difficult to read – does the relief protrude or recede in channels? What is the irregular shape? Is it the one instance of a readable symbolic sign in Moss's oeuvre (I added 'with arrow' to my title for it, I was so sure). Sam Willis and Alessio Natalizia used it, and its title *White on White* (as written by Moss on the back of the photograph) for an album of electronic music released in 2017.<sup>2</sup> Three drawings in the suitcase provide some clues. I was extremely excited when I came across them, and recognised the rounded-corner triangle shape. The double-line crossing a single-line – not a lozenge here, square with diagonal lines – it seems. And blue and red, not *white-on-white*. The answers are all more questions.

Moss produced many drawings as ends in themselves – these can be subdivided into constructivist 'compositions' and more free-flowing gestural or 'automatic' drawings. The former are executed with a sharp pencil, ruler and compass – geometric – precise – origami-like – spatial (a figure or form in the middle of the space of the paper). Some are 'finished' with a framing line; one dated 1947, is particularly fascinating to me – it is signed Marlow Moss, so clearly considered complete, and elevated as a 'work' but with calculations included too – all the workings and processes.

Moss's drawings connect strongly with her sculpture (rather than her paintings); Moss put them together in her 1949 *exhibition of drawings and constructions* at the ARRA Gallery in Mousehole.

To use the Dadaist term 'automatic' seems appropriate for some of the

drawings. These she didn't ever exhibit, as far as I know, but again I think they relate to her sculpture. They are in many ways unrecognisable as 'Mosses' – the temperament seems wildly different – is she letting off constructivist steam? Pushing her boundaries? Experimenting? They seem unresolved – and full of potential.

Most surprising of all are the drawings that veer into representation – an egg – a head – a shell – and undeniably a reclining figure. Some drawings are solely considerations of space and form and seem neither to be planning a composition or construction nor creating an image. The case is not closed though. A perspectival study seems to connect with a composition plan – and some jagged doodles could be an idea for a drawing or concepts for sculpture.

I still am most compelled by the works that I can have direct encounters with. This leaves my investigations to serendipity, which isn't a very scientific approach – but once I am there, in the encounter, I notice things that I never do from photographs. In the presence of a Moss work at Sotheby's in London, it was apparent that a double line is not parallel but splaying.<sup>3</sup>

This power a direct encounter with works can have – and the infrequency I can experience it – has undoubtedly been a driving force behind the exhibitions that I have initiated and curated. Since completing my PhD on Moss in 2008-09, I have sought to make exhibitions on Moss around the UK and into Europe. With Tate, I curated Moss displays at Tate St Ives, Jerwood/Hastings Contemporary, Leeds Art Gallery and Tate Britain in London (2013-15). These



Marlow Moss, [drawing / tekening]. Coll. Kunstmuseum Den Haag. © Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



Marlow Moss, ['snippers']. Coll. Literatuurmuseum Den Haag  
 © Estate of / erven Marlow Moss; Literatuurmuseum  
 Den Haag. © photo / foto Florette Dijkstra.

shows were 'introductory' in nature, especially the first iteration in St Ives – Moss was 'introduced' via an archival display with her letters to Ben Nicholson, and his ignoring of her, was centred – in anticipation of the first question anyone might reasonably ask there: '... was Moss part of the St Ives modernist group?' In Leeds, Moss was shown alongside a parallel display of the work of Claude Cahun, and British Constructivist works from their collection, suggesting alternative historical contexts. *Marlow Moss: A Forgotten Maverick* at Museum Haus Konstruktiv in Zürich, 2017, was much bigger than the Tate displays, gathering works from Swiss private collections, as well as institutional

loans, and filling a floor of the building across multiple rooms – this marked Moss's return as an artist of the International Konstruktiv movement. Concurrent, were solo exhibitions of contemporary British artists Andrew Bick and Cerith Wyn Evans – both of whom make work relating to the tradition of Constructivism and 'space, movement and light' giving Moss a new subsequent context. For some time now I have been working with Elisa Tamaschke of the Georg Kolbe Museum, in Berlin, towards a different sort of presentation of Moss.<sup>4</sup>

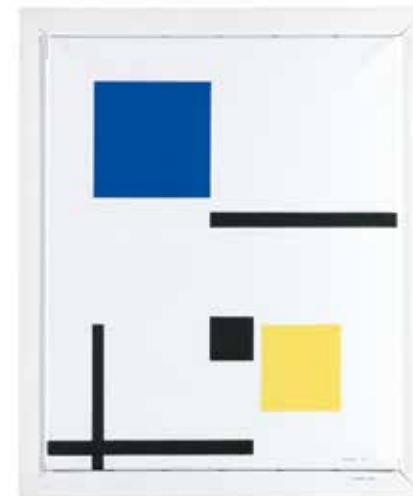
Moss can now be seen as a figure central in the development of non-figurative art, and reflected upon as a twentieth century European practitioner of Constructivism. She was a contemporary, associate and colleague of Mondrian, and a founding member of the artists' association *Abstraction-Création* with Theo van Doesburg, Jean Hélion, Auguste Herbin and Georges Vantongerloo, in Paris. Although she has never been entirely obscure (she has been represented in major global collections since the 1960s) Moss has been sidelined, and her works are only recently reaching significant figures at auction. The exhibition in Berlin, at the Georg Kolbe Museum, will focus on Moss's sculptures, as is their remit. My guiding principle for the project (the exhibition and my essay for the publication that we are preparing) is '...the substantial, the visible, the object' – Moss's own words recorded on a scrap of paper, now preserved in the collection at the Literatuurmuseum. It is the relationship between sculpture, drawing and photography that I'm focusing upon

– thinking about sculpture, conceiving it, imagining it and recording and remembering it. We are exhibiting contemporary artists whose work relates to this, in the show, alongside Moss – artists whose practices connect to the themes of Moss's work in terms of non-figurative form and Constructivism, in various ways – and we celebrate female friendship, comradeship, collaborations and art-making across the last century.

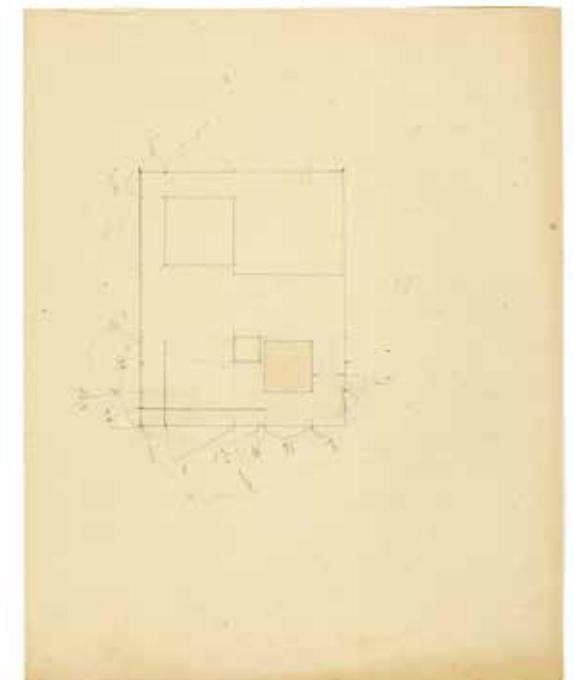
To find meaning, or meanings, what has been considered insignificant, must be looked at closely – by that I mean not just the contents of a forgotten suitcase, but Moss herself – I think about 'drawing-in' the practice of Marlow Moss – to find its core concept. Its meaning is its making.

#### NOTES

- 1 Unbroadcast footage made by Dutch arts TV programme: *Kunstmest*, at the Gemeentemuseum Arnhem, 1994/1995.
- 2 'White on White' Primitive World, album cover design by Alessio Natalizia, for Sam Willis (Walls) on Ecstatic, 2017.
- 3 Marlow Moss: *White, Black, Blue and Red*, 1944, at Sotheby's, London, June 2025.
- 4 *Creating Space: The Constructivist Marlow Moss – with Leonor Antunes, Tacita Dean, Florette Dijkstra and Ro Robertson*, 2 April 2026 – 26 July 2026, at the Georg Kolbe Museum, Berlin.



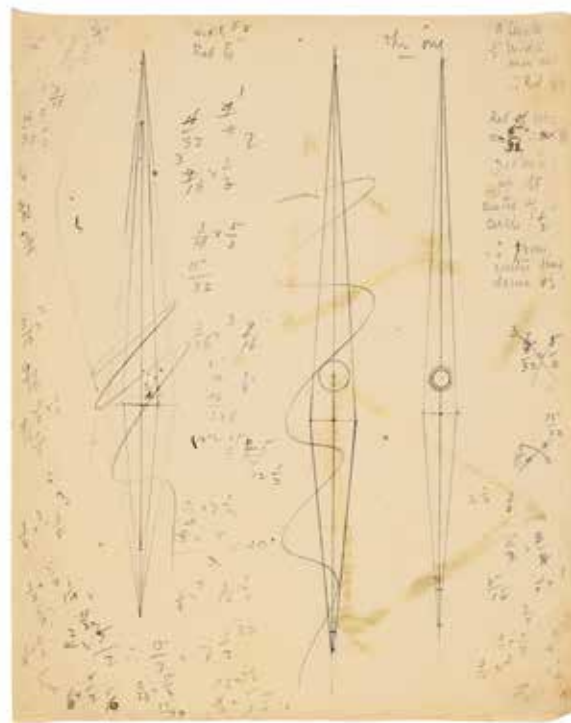
Marlow Moss, *White, Blue, Yellow and Black*, 1954.  
 Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
 © Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



Marlow Moss, [preliminary drawing / voorstudie].  
 Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
 © Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



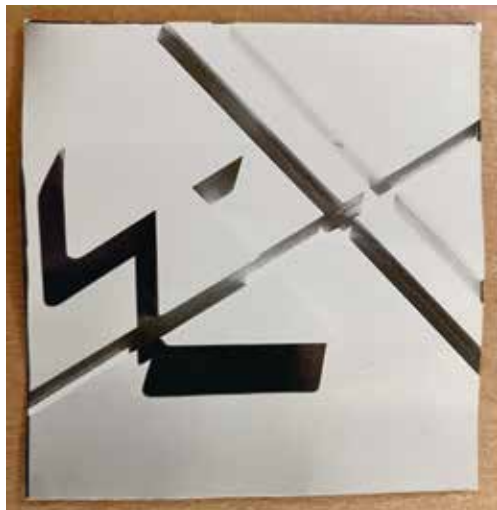
Marlow Moss, *Column / Kolom*, ca. 1944,  
photo made / foto gemaakt in Kunstmuseum Arnhem, 1994.  
© photo / foto Florette Dijkstra.



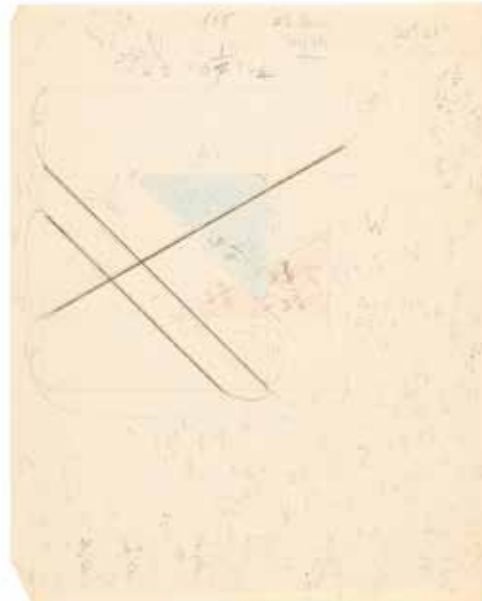
Marlow Moss, [preliminary drawing / voorstudie].  
Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
© Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



Marlow Moss, [drawing / tekening].  
Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
© Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



Marlow Moss, *White on White* (photograph / foto).  
© Estate of / erven Marlow Moss;  
Literatuurmuseum Den Haag.



Marlow Moss, [drawing / tekening].  
Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
© Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



Marlow Moss, *Egg-shaped and Cylindrical Form on Pentagon Basis*, 1956-57. © photo / foto: Florette Dijkstra.

# Marlow Moss seen from an artist's perspective

## Florette Dijkstra

Visual artist and author of Moss's biography *De sprong in het licht*

When I had to submit the title for this lecture, today was still a long way off. I didn't want to commit myself to a subject right away, and was curious to see what the intervening months would bring. My book about Moss had been published, so, would I be inspired by Moss and her work again, or had it all been 'used up' by then?

I visited a village in Switzerland, where Faan Nijhoff had lived – he was Netty Nijhoff's son and inherited Moss's work. The actual residents kept Faan's front door in their garage – cleaned for the occasion. Other inhabitants of the village kept documentation concerning the Nijhoff family, like negatives and photographs of Faan's art collection. On one of the photos, Faan is hanging over a sculpture by Moss – a sculpture which turned out to be located in a nearby garden. It was forgotten and dirty – nobody knew it was made by this famous artist. Upon this realisation, they had it cleaned – the Swiss seem to love a good clean – for the occasion, as the sculpture

had to leave the garden due to its fragility. It will be put on display at the Georg Kolbe Museum in Berlin, at the exhibition mentioned by Lucy. Two ovals, that I associated with two heads: connected, they look out over Lake Geneva and the Swiss mountains.

When back home, I started working on a series of drawings for the exhibition in Berlin. I made reconstructions of Moss's twenty-six known sculptures, that is, in pencil on paper. When drawn, sculptures lose their spaciousness, so only light and shadows remain on the flat paper. But drawing a sculpture is also like touching it, and while drawing, the hand discovers the richness of forms and the freedom with which Moss dealt with them.

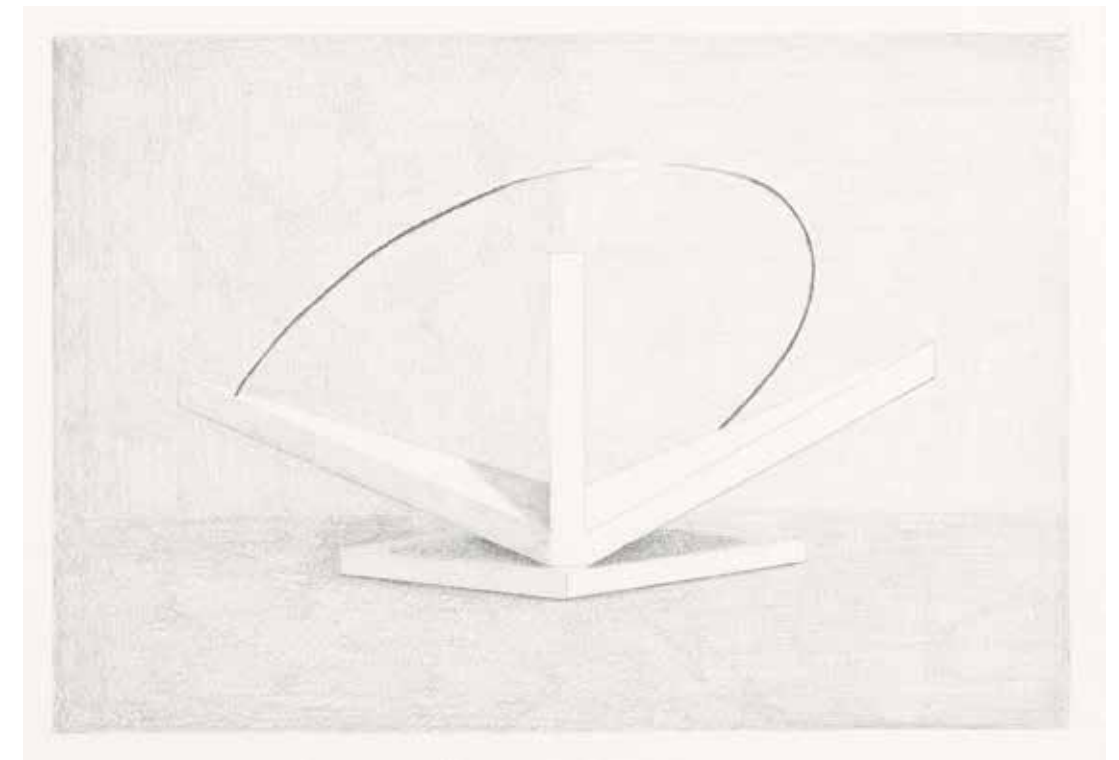
Drawing from light spot to shadow, I followed how she incorporated the pedestal into the sculpture and why she had cut and bent a metal wire in just that way, not another. In the series of works with a metal wire that swings into the air

and is cut to a certain length, it became clear that the wire could have been much longer, even infinite. Moss only showed the beginning, the starting point from which you could develop the composition. The space around the sculpture is no longer a vacuum, but an infinitely vast area in which you can let your imagination run wild. Moss leaves it up to us; we have to get to work ourselves, take next steps, into the imaginary or rather into the very concrete space, since that is where we are.

Few drafts or sketches of her sculptures are known. Presumably, most of them remained with the craftsmen who had to execute the works: stonemasons, bronze casters, woodworkers. In their workshops,

these sketches were used up, pulverised, forgotten.

'I seek to convey,' said Moss, because she was already thinking of us while she was creating the work, long before she exhibited it. She involved our gaze in the work in order to offer an opening, so that we could enter the process of 'becoming', as she would say, break free from the conventions in which we were trapped, start a new life without prejudice, become modern people. That requires practice, a new way of looking, experiencing and living. Compare it to music, Moss said: the lines in the composition are the melody, the planes are the key – with which she turned listening into looking, and vice versa. A painting



Florette Dijkstra, *reconstruction of a sculpture by / reconstructie van een sculptuur van Marlow Moss*, pencil on paper / potlood op papier, 2026. © Florette Dijkstra.

or sculpture could just as easily become dance, literature, performance, a theatre play. It has already proven that it can.

Among the sketches that have stood the test of time is a series of watercolours: painted quickly and loosely, abstract, figurative, surrealistic – call them what you will. What was Moss seeking to convey with them? It is as if she provides us a glimpse into herself with these works, bringing her inner processes out into the open, in meandering movements, while turning her hand above the paper. An experiment, and at the same time deadly serious, because Moss signed the drawings – and thus saw them as fully-fledged works. But they do not fit into the oeuvre we know, into the whole of paintings, reliefs and sculptures. They deviate from her ‘strict doctrine’, and because they are painted on poor-quality paper, they have less status, and therefore they fetch little money on the art market.

In addition to the watercolours, many of Moss’s preliminary studies have been preserved. She converted some of them into paintings and reliefs. The fate of many others is unknown – Moss may not have considered them good enough, or they may have been lost. I wondered what the status is of a sketch that has never been transformed into a ‘real’ work, but has remained somewhere between idea and completion.

It was now December. I had finished the drawings for Berlin and visited the exhibition, here in the Kunstmuseum.

Three paintings by Moss, from the museum’s collection, hang on the wall. They are painted by hand, with great concentra-

tion: if you stand close to the canvas and let the light pass over it, you see the slight undulating movement of her hand.

Two of the paintings are behind glass. The layer of glass prevents us from really connecting with them, and there is something else: they cannot make the lively movement outwards that I mentioned earlier. They are literally cut off from life.

The watercolours and sketches are exposed in display cases, protected by the same glass, now laid horizontally. To see them, you have to make an effort, you have to bow. Once bent over, you discover the unsteady hand, the attempts, failures, calculations, the becoming of the work, its unfinishedness.

I had seen these sketches before, always at the home of Moss’s heir in Zeeland, surrounded by coffee cups and cakes. The thin sheets of paper passed through our hands, each time coming close – each time too quickly to see them properly. Now that is over. Now they are separated from each other and there is glass between them and us, so we can no longer hold them up to the light, see through them, no longer see the holes Moss pricked in them to draw a circle with a compass. The glass takes their breath away. But fortunately, they have come into view.

Fortunately? Did Moss want us to see the sketches, to look behind the surface of her work? Probably as little as she wanted us to look behind the surface of her appearance. But now that the time has come, we have a responsibility, we must take care of it.

Between the idea and its execution in a painting, relief or sculpture lies the intermediate world of the drafts and studies.

We know the result of some of them, while others have remained in that twilight zone. How to revitalise them, I wondered when I left the exhibition? How to recapture the moment when Moss created them?

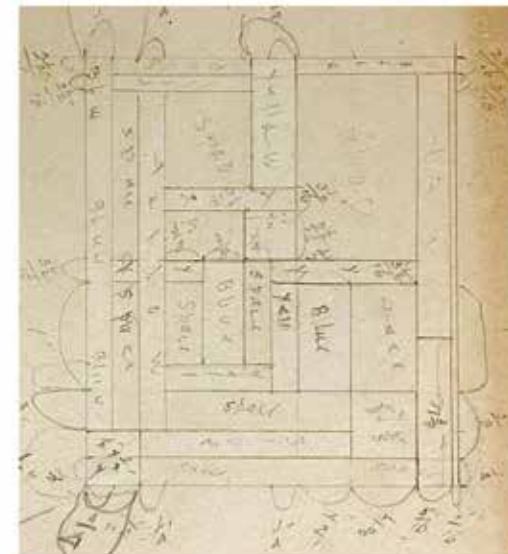
It is a short walk from the exhibition hall to the symposium room. Translating an idea into a drawing or into this lecture is often an equally short but intense process of searching, doubting, deleting, destroying, tearing oneself down. Of constantly starting over. I wondered what would happen if I were to develop Moss’s studies into actual works, in pencil on paper, as I had done with the sculptures. They would not become reconstructions, but constructions of an oeuvre that does not exist. They would also be figurative drawings, because any relief elements and shadow edges would be drawn in as well.

Converting a sketch into a detailed drawing was, however simple it may sound, like magic. First there is nothing, then suddenly there is a work to which you must relate. It would be something completely concrete if it weren’t so magical.

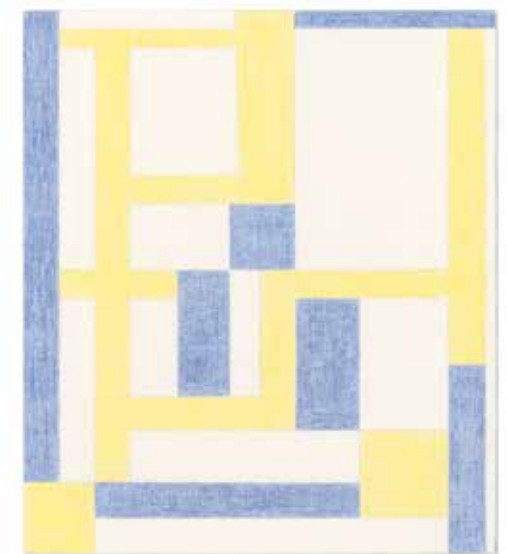
Each time, it was a surprise what came out: a successful work, a failure? It didn’t matter: in her miscalculations, misjudgements, running up against her limits, in her overconfidence, Moss became visible to me.

I tried to understand her lines and her notes on colours and proportions. Sometimes Moss had indicated colours in the sketches with paint or coloured pencil, other times she had only noted the first letter of their name.

Suddenly, I realised that the ‘white’ in her paintings is a vehicle for ‘nothing-



Marlow Moss, [preliminary drawing / voorstudie] (detail).  
Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
© Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



Florette Dijkstra, construction of a preliminary drawing of Marlow Moss as a drawing / constructie van een voorstudie van Marlow Moss als tekening, pencil on paper / potlood op papier, 2026. © Florette Dijkstra.

ness'. In the sketches, that 'nothingness' is completely concrete: nothing has been filled in, the thin paper has been left blank. That, I thought, is where we need to be. Nowhere else.

It was magic with a downside, because I encountered problems: how long and wide was a sloppy, hand-drawn line? What was above, what was below? Did the double line represent a double line or perhaps two parallel wooden slats?

With the same hand and pencil I used to make the drawings, I started making notes. Sometimes a drawing sparked a thought or question about Moss and her working method. Sometimes such a thought led to an adjustment in the drawing. The inspiration flowed back and forth.

Two piles grew: one of the constructive drawings I came up with, and one of scraps of paper with notes. The question was how I could combine them into a coherent story, because it was now high time to get started with this lecture.

As I continued working, I thought of Susan Sontag's famous essay 'Against Interpretation'.<sup>1</sup> In it, she quotes Plato, who proposes art as an imitation of reality. But according to him, reality itself is an imitation of another, universal reality, so art is nothing more than an imitation of an imitation, and therefore very useless and very suspicious. Plato was referring to figurative art, not to abstract or constructivist art, but his ideas remained a guiding principle for centuries. Based on the idea that art had to be defended against its detractors, art historians developed the theory that a work of art has both 'form' and 'content'. Content is

seen as the 'essential' element, while form is considered 'incidental'. A work of art therefore 'says' something and has an 'intention'. The artist himself is not asked about this – he may be able to think visually, but certainly not in words, otherwise he would have chosen a different profession. And so the art historian and the curator appeared as the omniscient interpreters, opposite the ignorant artists and museum visitors.

According to Sontag, the interpreters want to do a good job by building a bridge between the work of art and the visitor of the exhibition, but by interpreting the work, they deform and destroy it, and in the same movement they blind the visitor, and more than that: they deprive him of the functioning of his senses and emotions. All this under the guise of having a monopoly on the truth. Interpretation makes us less sensitive, while art is all about fulfilment, enrichment and sensitisation. How can we see art as itself again? Sontag wonders.

She envisions a form of art criticism that does not displace the artwork but rather serves it, that does not analyse but observes the work and makes it transparent. That helps us reclaim our senses, so that we see more, hear more and feel more. 'We need an erotics of art,' Sontag concludes.

Her text is fifty years old. Does the reason why a work of art is seen or not seen still depend on its interpretation by non-artists: curators, art historians and art philosophers? Decades ago, they decided that Moss's work did not need to be purchased or exhibited. For other reasons, they now decide that Moss should be brought into the spotlight. Is it for the right reasons?

In his essay 'Take care',<sup>2</sup> curator and writer Anthony Huberman criticises the way museums deal with visual art. They do not bring the artworks they exhibit to life, he says, but restrain them and use them to attract more visitors and gain more recognition. According to Huberman, things should be radically different. Curators should dare to take risks and proceed not from a position of 'knowing' but of 'not knowing'. This leads to a completely different way of working, in which the outcome is not known in advance. At the opening, for example, the exhibition is not yet 'finished', but is beginning to take shape. This requires the museum to be open to the unknown, to the other. The other, who knows something different.

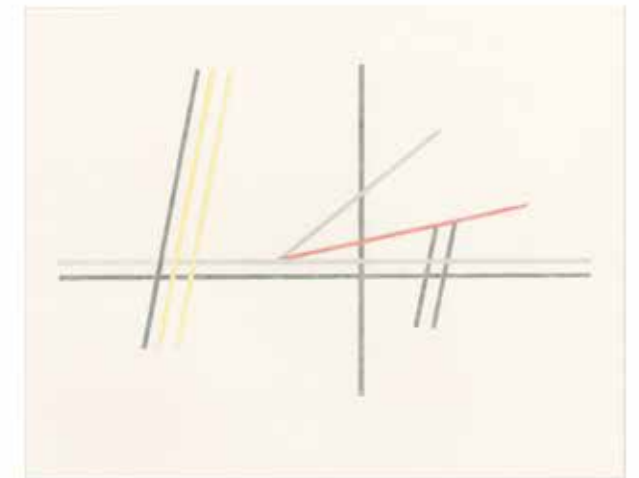
In this way, the museum becomes

a place where art is not consumed, but where connection takes place. The curator becomes the guest of the artist with whom he chooses to work. The exhibition becomes a way of thanking the artist, not of analysing him. An act of love. Analysing and explaining art gives way to coming together, to sharing and caring for one another. Only then can we speak freely, without reservation. Only then does everyone show their vulnerability – not just the artist with his work exposed for all to see.

This symposium is a moment in the adventurous process of recalibrating, revising and starting over from scratch. Moss offers us the ingredients to work together, to embrace differences and to eliminate prejudices. Moss has so much to



Marlow Moss, [preliminary drawing / voorstudie].  
Coll. Kunstmuseum Den Haag.  
© Estate of / erven Marlow Moss; Kunstmuseum Den Haag.



Florette Dijkstra, construction of a preliminary drawing of Marlow Moss as a drawing / constructie van een voorstudie van Marlow Moss als tekening, pencil on paper / potlood op papier, 2026. © Florette Dijkstra.



Marlow Moss, *White, Blue, Yellow and Black*, 1954 (detail). Photo / foto Florette Dijkstra © Florette Dijkstra.

offer that we can always approach her work from a different perspective, with ever-changing shadows, so that it can constantly escape and we have to keep looking for it.

I was already well on my way transforming the studies into completed compositions. What I was doing, seemed like a primary form of interpretation: wordless, purely focused on creating what could have been.

The more sketches I transformed, the more I experienced the movements and directions in the works themselves. I could let myself be guided from one element to another, following the composition by making a turning movement, always clockwise, outwards, and finally stepping outside the canvas. It could also be done the other way around, from the outside in, to the point where the composition seems to begin. It is an opposite movement and it is part of the same thing. If you make the movement inwards and outwards and back again, you experience 'the breath of

being', as the French philosopher Henri Bergson would say. But I prefer to quote Dutch singer-songwriter S10, who refers to this when she sings:

'Ik adem je in, ik adem je uit.  
Wat je zegt maakt niks uit.  
Je ademt me in, je ademt me uit.'  
This only sounds good/right in Dutch.

I continued drawing my constructions of the sketches, waiting for a new insight. And suddenly, when I made *this* one, I realised: what I am doing is turning the suggestive sketches into something definitive. I am killing their incompleteness, their continued vibration in the twilight zone. Their identity.

Moss left them unfinished. Moss put them in a suitcase. Moss didn't let any light fall on them anymore. They were not meant for other people's eyes. After her death, her suitcase arrived in the Netherlands. There it was opened. Light crept in,

but only for a few moments. Years later, the suitcase ended up in this museum. Here, the sketches lost their covering. From now on, light shines on them forever. That was certainly not Moss's intention, but that's how it is, and that makes us infinitely responsible for her work.

I wrote it all down, and since there was so little time left until now, I quickly typed everything out and then threw most of it away. What remained is this study of what the lecture could have been.

'Ik adem je in, je ademt me uit.  
Wat ik zeg maakt niks uit.'

#### NOTES

- 1 Sontag, Susan, 'Against Interpretation' (1964), in: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- 2 Huberman, Anthony, 'Take care' (2011), in: *Circular Facts*, ed. Mai Abu ElDahab [et al.]. Berlin: Sternberg Press

Florette Dijkstra, notes / aantekeningen, 2026.  
© Florette Dijkstra.



## Discipline and Structure

How Marlow Moss designed an impersonal universal order out of a deeply felt personal tension

# Rosemarie Buikema

Professor Emeritus of Art, Culture and Diversity at Utrecht University (NL)

On 2 December 1902, the painter Paul Klee visited the studio of his fellow townsman, the painter Karl Schmolz von Eisenwerth. At the time, Schmolz was a prominent figure in the Jugendstil scene in Munich. On the evening after his visit, Paul Klee wrote a poignant critique in his diary of what he calls the Munich disease, namely, the excess of attention given to the decorative aspect in German Art Nouveau and its preoccupation with organic shapes that please the eye. As a modernist, Klee held that this sort of practice obstructs any kind of depth in the art of painting. Art should not reproduce that which is already known, but rather should show us a deeper, invisible reality. If it is to

truly matter, early twentieth-century painting should embody an exploration of the transcendent, the spiritual, and the unknown.

According to Klee, Von Eisenwerth, with his decorative art, knew nothing of this. In his diary he muses: 'Is he a consumptive or a woman in disguise? I can add that he is really only a female painter. His intellectual and emotional world is completely feminine. He is a pietist, a catty beauty worshipper, has no appreciation of the salt of truth, can't transgress anywhere with a sense of humour.' (Paul Klee cited in Greer 1979: 103)

It is not without reason that this – from our twenty-first-century perspective



Marlow Moss. Photo / foto W.S. Nijhoff (Stephen Storm). Coll. Literatuurmuseum Den Haag  
© Estate of / erven Marlow Moss; Literatuurmuseum Den Haag.

overtly sexist – quote appears in Germaine Greer’s feminist magnum opus *The Obstacle Race* (1979). Groundbreaking at the time of its release fifty years ago, the book is the product of Greer’s research into the reasons behind the glaring absence of the work of female artists from museums and art history. One of the reasons for this general lack of attention for, and recognition of, the work of female artists is, according to Greer, the nineteenth-century belief that creativity and genius was the prerogative of the male of God’s creation. Until late into the nineteenth century, women were considered incapable of sublimation. Only men would be capable of transforming their desires and passions into art. Only they could create form from chaos, ‘as the usurper of the function of God, a genius bowing to no law but the inherent necessity of his own idea.’ (Greer 1979: 105)

In keeping with this tradition, in which creativity and the power of the imagination are gendered, Art Nouveau icon Karl Schmolz, according to Paul Klee, is ‘really only a female painter’ – one who has no inner struggles and no depth, but aims solely to please and is shallow, incapable of transcendence, abstraction, and innovation.

This musing, however, is just one of the countless examples of the history of modern art that make visible how the vocabularies of aesthetic praise and aesthetic rejection have long since been closely intertwined with sexual difference. ‘There are no women of genius; the women of genius are men,’ Cesare Lombroso wrote in *The Man of Genius* in 1863. This mantra has since been repeated in many forms and contexts.

The first issues of the Dutch journal *De Stijl* around 1918 and 1919, for example, unequivocally demonstrate that one of the theoretical stances in constructivism is that abstract, neoplastic art is based on a spiritual order that is explicitly connoted as male. In this order, rationality, abstraction, and universality are the dominant principles, as opposed to a female connoted universe of emotion, decorative organic shapes, and individuality.

Neoplasticism (known in Dutch as *De Stijl* or *Nieuwe Beelding*) should focus on the universal rather than the particular, so wrote Van Doesburg and Mondrian. A quest for abstraction as the gateway to the essence of reality was, according to them, by nature too high an aim for the female artist. For the pioneers of the *avant garde*, the female principle remained tied to the natural, the biomorphic, the particular, and the individual.

Hence, while at the start of the twentieth century the art of painting underwent far-reaching innovation, freeing itself in a revolutionary manner from the principle of representation, the aesthetic lexicon of modernist, *avant garde*, and abstract art continued to develop within a traditional, binary, and gendered cultural framework.

It was within this rigid binary discourse that Marlow Moss, being one of the first openly gender non-conforming constructivist artists of the twentieth century, had to earn a place for both herself and her work. From the contributions of the speakers that preceded me, as well as from the works and documents that are exhibited here in Kunstmuseum Den Haag, we can see how she managed to create space

for herself in the modernist art scene by intensely committing herself as a visual artist to the principles of construction and abstraction. It took us a century, however, to recognise that in doing so, she was more radical than many of her male contemporaries, precisely through her specific contribution to this new twentieth-century language. Starting from a particular and personally felt and embodied field of tension, in her work she searched for an impersonal, non-binary order in which the laws of geometrics and those of natural shapes could be inextricably connected with one another. In doing so, she rises above the opposition, gendered by her male contemporaries, between ratio and emotion, the universal and the particular. Both in her life and in her work, time and again, she strived to unite the principle of rational analytics with the unpredictable and the biomorphic. Or, in the words of Florette Dijkstra in *De sprong in het licht* (2025), a biography of Moss, like a plant follows the golden ratio, so Moss had to do the same in her work.

In this field of tension between rigour and openness, Moss developed an oeuvre that continues to fascinate. Succinctly summarised in her own words: ‘My work is based on the construction of space through the plastic means of line and plane.’ It is precisely with this specific construction of space that Moss distinguishes herself as a modernist artist. Rather than staying within the limited space of the painting, Moss opted for a geometric, open, almost architectonic approach to the picture plane. For the spectator, this leads to the emergence of an experience of space that,

both literally and figuratively, can come to function as a liberating force. In Moss’s paintings as well as in her three-dimensional work, space as an unrestricted field is, not only visually, but also principally, a zone in which the relationship between ratio and emotion, order and openness, continues to be defined and visualised anew. In Moss’s work, the space between line and plane becomes a place where the gaze and the mind can move.

In 1932, in the first issue of *Abstraction-Création*, Moss expresses the above thus: ‘Natural forms contain, in effect, an element of an unchanging and universal truth, this means that these forms are composed of two elements, that is, one changeable element, in that they are visible forms, and one unchangeable element, in that they belong to this universal truth, which is not visible. Their true value is therefore not found in their visible form but in the relation that exists between this form and the universe...’

I think that in this quote, Moss refers specifically to the portrayal of the platonic relation between forms, which can be perceived by the senses, and ideas, which cannot be perceived by them. As an abstract artist, it is her task to try and portray this relation between the visible form and the invisible idea – in her case, between the materiality of line and plane, and the idea of an unlimited open space. Therefore, according to Moss, above all it is her task as an artist to try and portray the relationship between form and idea as dynamic, as an ongoing process of becoming. The true meaning of each form emerges time and again from the field of

tension between the changeable and the unchangeable, the visible and the invisible. Form has no definitive meaning. Hence, Moss places a construction of dynamics, a process of becoming, of openness, of the non-binary, in opposition to conventional binary thought.

The most well-known and discussed example of that open structure as an ordering principle is Moss's introduction of the double line and the truncated line. In her paintings, she does not deploy singular axes that divide the space into unequivocal planes. Rather, with the double line, she calls forth an open space, a field of tension of parallel powers, such as can be seen here in *White, Black, Red and Grey* from 1932. Through that double line, a dynamic, open structure emerges, allowing the area between the lines to appear as an in-between space, a subtle zone of potential. 'The double line opens the space between, allowing movement,' Moss writes in a letter to a collector (Howarth 2019). Allowing movement... The in-between space thus withdraws itself from an absolute interpretation and can, therefore, function as a dynamic field in which old structures can be abandoned and new possibilities emerge.

The truncated lines too, which characterise her paintings from the 1950s onwards, allow space to function as an open and dynamic concept that is not limited by the contours of the painting. The specifically situated truncated lines evoke a space that stretches itself beyond the spatial limits of the canvas, such as here in *Composition in Red, Black and White* from 1953, and *Composition in Blue, Red, Black*

and *White*, produced during the same year. The tight geometrics never become rigid. Small shifts in proportion, direction, and placement continuously create an experience of space as something dynamic.

Order, precision, and restraint were not constraints then, but instruments of freedom – a framework through which the opposition between the particular and the universal, the body and the mind, masculinity and femininity, is deconstructed.

It is tempting (and probably also not too leftfield) to relate this belief in the precisely orchestrated construction of an in-between space as an instrument for freedom, to Moss's physical appearance. As Florette Dijkstra and Lucy Howarth continuously emphasise, Moss not only created something in abstract art that was not yet there; in doing so, she also constructed a new version of herself, in line with the modernist ideal of the new human. In this version, the dichotomy between masculinity and femininity was transformed into an identity that in recent literature about Moss is sometimes referred to as transgender. However, in her case, I think it would be better to speak of an in-between, or beyond gender, as in the present discourse, the term transgender is explicitly related to transition from female to male or the other way around. Conversely, Moss's appearance does not so much express a transition from female to male, but perhaps rather a moving beyond the binary, or even ironising that binary. Here too, a stern engagement with the visual form results in a freedom that escapes exact definition. In her book about cross dressing and cultural anxiety, histo-

rian Marjorie Garber states: 'One of the most important aspects of cross dressing is the way in which it offers a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of both female and male, whether they are considered essential or constructed, biological or cultural.' (Garber 1997:10)

In this sense, the work and life of Marlow Moss inspire the contemporary recognition of the necessary critique of binary thinking, whether particularised as male, female, black, white, self, other, or indeed, in any other way.

---

#### LITERATURE

- Dijkstra, Florette. (2025) *De sprong in het licht*. Amsterdam: Querido.
- Garber, Marjorie. (1997) *Vested Interests. Cross Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Greer, Germaine. (1979) *The Obstacle Race*. London: Secker & Warburg.
- Howarth, Lucy. (2019) *Marlow Moss*. Bath: Eiderdown Books.
- Lombroso, Cesare. (1863) *The man of Genius*. London: Scott.



Marlow Moss. Photo / foto W.S. Nijhoff (Stephen Storm). Coll. Literatuurmuseum Den Haag  
© Estate of / erven Marlow Moss; Literatuurmuseum Den Haag.

# PROGRAMMA

---

14.00

## **Margriet Schavemaker**

Directeur Kunstmuseum Den Haag  
'Welcome'

---

14.05

## **Clairie Hondtong**

Conservator in Opleiding bij Kunstmuseum Den Haag  
'Collecting Moss. An Institutional History of Marlow Moss at Kunstmuseum Den Haag'

---

14.25

## **Lucy Howarth**

Docent Visuele Communicatie aan UCA Canterbury  
'Drawing in the Practice of Marlow Moss. Conception and Process'

---

14.55

## **Vragen & discussie**

---

15.05

## **Koffie/thee pauze**

---

15.35

## **Florette Dijkstra**

Beeldend kunstenaar en Schrijver van de biografie over Marlow Moss, *De Sprong in het licht*  
'Marlow Moss seen from an artist's perspective'

---

15.55

## **Rosemarie Buikema**

Emeritus hoogleraar Kunst, Cultuur en Diversiteit aan Universiteit Utrecht  
'Discipline and Structure. How Marlow Moss designed an impersonal universal order out of a deeply felt personal tension'

---

16.15

## **Vragen en discussie**

---

16.25

## **Panel Gesprek & laatste vragenronde**

Een gesprek met **Jannet de Goede** (Hoofd Tentoonstellingen, Kröller-Müller Museum), **Marian Cousijn** (Curator 20ste en 21ste eeuwse Prenten en Tekeningen, Rijksmuseum Amsterdam), **Nadia Abdelkaui** (Curator Moderne Kunst, Stedelijk Museum Amsterdam), **Caro Verbeek** (Curator Mondriaan en De Stijl, Kunstmuseum Den Haag) over het collectiëren en presenteren van het werk van Marlow Moss in een museologische context.

Op 28 januari 2026 vond in Kunstmuseum Den Haag een expert meeting plaats rond de Engelse kunstenaar Marlow Moss (1889-1958). Aanleiding was de recente aankoop van een koffer met meer dan honderd schetsen van deze kunstenaar en de presentatie ervan in het museum.

Vier gastsprekers vertelden vanuit hun verschillende perspectieven over de aankoop van de schetsen, de plaats die ze innemen binnen het oeuvre van Moss, en de relatie tussen dat oeuvre en de persoonlijkheid van Moss. De lezingen werden gevolgd door een discussie met het publiek en door een panelgesprek waaraan curatoren deelnamen van Nederlandse musea met werk van Moss in de collectie.

In deze publicatie zijn de vier lezingen gebundeld om – net als de expert meeting zelf – de discussie over Marlow Moss en haar werk te verrijken.

## Expert Meeting Marlow Moss

Kunstmuseum Den Haag

28 January 2026

v.l.n.r.: Netty Nijhoff, Romana de la Salle, Marlow Moss (detail). Foto W.S. Nijhoff (Stephen Storm).  
Coll. Literatuurmuseum Den Haag © Erven Marlow Moss; Literatuurmuseum Den Haag.

# Het verzamelen van Moss

## Een institutionele geschiedenis van Marlow Moss in Kunstmuseum Den Haag

### Clairie Hondtong

Conservator in opleiding in Kunstmuseum Den Haag

Omdat we vandaag in het Kunstmuseum bijeen zijn, zou ik graag willen spreken over de institutionele geschiedenis van Marlow Moss in het Kunstmuseum. De relatie tussen het museum en het werk en de identiteit van Moss is in de loop van de tijd in grote mate veranderd. Afgelopen mei deed Doede Hardeman, voormalig hoofd collecties van het museum, leuk nieuws met mij: het museum had een collectie van ongeveer honderd voorstudies, schetsen en tekeningen van Moss verworven. Deels vormen de schetsen de basis voor reliëfs en schilderijen, deels bestaan ze uit 'automatische tekeningen'. De schetsen bevonden zich in een oude reiskoffer van Moss in Huize Antoinette in Biggekerke, Zeeland: het voormalige huis van Moss' partner Netty Nijhoff. Ik wil Florette Dijkstra en Wietse

Coppes bedanken voor hun inzet om ervoor te zorgen dat de schetsencollectie in het Kunstmuseum terecht is gekomen. Het museum is ook dankbaar voor de begunstigers die deze verwerving mogelijk hebben gemaakt.

Toen ik mijn stage bij het Kunstmuseum begon wist ik nog maar weinig over Moss. Al snel ontdekte ik dat er een schilderij van haar te zien was in de collectiepresentatie *Mondriaan & De Stijl* in het museum. Toen ik meer over Moss leerde, kwam ik erachter dat het Kunstmuseum sinds 1972 drie schilderijen van haar bezit. Voor slechts 4500 gulden waren de drie schilderijen verworven uit de nalatenschap van Moss. Een aankoop die tijdens hetzelfde acquisitieoverleg werd besproken, plaatst deze bescheiden prijs in perspectief: een

enkele landschapstekening van Constant Nieuwenhuys kostte 5000 gulden. De motivatie van de aankoop van de drie schilderijen luidt als volgt: 'Marlow Moss kwam in de jaren twintig als jonge schilder naar Parijs en ontwikkelde een hechte band met Mondriaan. Ze creëerde een aantal werken in Mondriaans stijl, hoewel deze duidelijk niet van Mondriaan zelf zijn. Uit een nalatenschap hebben we nu de mogelijkheid om drie werken van M. Moss tegen een zeer redelijke prijs te verwerven. Deze werken zijn voor ons van belang als voorbeelden uit de directe artistieke omgeving waarin Mondriaan werkte. Het werk uit de jaren vijftig illustreert in het bijzonder hoe Mondriaans principes later op een individuele manier werden geïnterpreteerd en ontwikkeld.'<sup>1</sup> Deze laatste zin impliceert dat Moss in de jaren dertig, toen de twee kunstenaars in elkaars nabijheid werkten, de principes van het neoplasticisme nog niet op een eigen manier had ontwikkeld. De verwerving van de drie schilderijen vond dus voornamelijk plaats in de context van het werk van Mondriaan: het is veelzeggend dat in deze korte motivatie de naam van Mondriaan vijf keer voorkomt en die van Moss slechts twee keer. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat het Kunstmuseum een jaar eerder de grote collectie Mondriaans van Salomon Slijper had ontvangen, waardoor het de grootste Mondriaancollectie ter wereld bezit. Nu, 53 jaar later, heeft het Kunstmuseum een andere verzameling werken van Moss verworven – ditmaal niet als een uitbreiding van de Mondriaancollectie, maar als erkenning van Moss' eigen artistieke betekenis.

Aanvankelijk dacht ik dat de tanende positie van Moss in de kunstgeschiedenis weerspiegeld zou zijn in haar aanwezigheid in het Kunstmuseum. Ik ging ervan uit dat de drie schilderijen decennialang in het depot hadden gehangen en pas in de museumzalen verschenen toen de belangstelling voor haar werk weer toenam. Na wat onderzoek in het archief van het museum bleek dit echter niet het geval te zijn. Moss' werk is in het verleden wel degelijk onderdeel geweest van collectiepresentaties en tentoonstellingen. Ik vond een afbeelding van een collectiepresentatie uit 1979 waarop twee van haar schilderijen te zien zijn. Haar werk maakte ook deel uit van drie tentoonstellingen in het verleden: *Kunst in het Interbellum* in 2001, *Mondriaan en de Stijl* in 2004 en *Over het licht in de schilderkunst* in 2007. Hoewel dit relatief weinig representaties van haar werk zijn, in vergelijking met haar tijdgenoten, was ik blij verrast om te zien dat haar werk in deze tentoonstellingen was opgenomen. Helaas vond ik geen beschrijvingen van haar deelname aan deze tentoonstellingen.

Ook ontdekte ik dat er al een connectie was tussen het Kunstmuseum Den Haag en Marlow Moss vóór de verwerving van de drie schilderijen in 1972. In 1964 stuurde voormalig directeur Louis Wijsenbeek een brief naar Stefan Nijhoff, de zoon van Netty Nijhoff en de erfgenaam van Moss. Wijsenbeek vroeg of het schilderij *Wit, zwart, rood en grijs* (1932) in bruikleen genomen kon worden voor een tentoonstelling genaamd *Wisselwerkingen 1813-1963*, om haar werk te tonen in de nabijheid van Mondriaan en Jean Gorin.<sup>2</sup> De titel van de tentoonstelling suggereert dat deze als thema wederzijdse

beïnvloeding had. Helaas heeft de tentoonstelling nooit plaatsgevonden. Het is duidelijk dat – hoewel er weinig documentatie over te vinden is – er in het museum belangstelling bleef voor het werk van Moss, vaak in de context van haar band met Mondriaan in de jaren dertig. Vanwege de gelijkenis tussen het werk van Moss en Mondriaan in die periode, werd Moss in het verleden vaak alleen maar genoemd als discipel of imitator van Mondriaan. Deze benaming doet haar geen recht. Tot op de dag van vandaag wordt de naam Moss het vaakst genoemd in verband met het gebruik van de dubbele lijn: een stijlmiddel dat beide kunstenaars in hun werk toepasten.

Er bestaat documentatie van een schilderij van Moss uit 1930 met een dubbele lijn. Het is onbekend waar dit werk zich bevindt en of het nog bestaat. Twee schilderijen van Moss met een dubbele lijn uit 1931 verschenen in het jaarboek van *Abstraction-Création* in 1932. Mondriaans eerste schilderij met een dubbele lijn dateert uit 1932. Het beschikbare ‘bewijsmateriaal’ wijst erop dat Moss de dubbele lijn heeft geïntroduceerd in de beeldtaal van het neoplasticisme. Beide kunstenaars hadden een eigen toepassing van de dubbele lijn. In *Wit, zwart, rood en grijs* (1932) gebruikt Moss de dubbele lijn om ruimte te creëren in haar compositie. Doordat de horizontale dubbele lijn niet wordt gekruist door een verticale lijn, ontstaat er een spanningsveld tussen de onderste en bovenste helft van het doek. Mondriaans gebruik van de dubbele lijn in het werk *Composition B, with Double Line and Yellow and Grey* (1932) creëert een nieuwe vorm van ritme in zijn werk, maar doordat een verticale lijn

de horizontale dubbele lijn kruist, blijft de compositie ‘opgesloten’, zoals Lucy Howarth het beschrijft in haar boek over Moss in de *Modern Women Artists Series* uit 2019. Rosalind Krauss beschrijft in haar invloedrijke boek *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths* dat het raster – *the grid* – zeer beperkend is door de constante herhaling die het creëert. Krauss ziet dit als tegengesteld aan de eigenschap die die de avant-garde eraan toeschrijft: originaliteit. Door de manier waarop Moss de dubbele lijn gebruikt – ze creëert een ruimte die verder lijkt te gaan dan de kaders van het doek – lijkt ze te ontsnappen aan de beperkingen van *the grid*.

Wanneer het de dubbele lijn betreft, gaat het vaak over wie deze als eerste heeft toegepast in de beeldtaal van het neoplasticisme. Als queer kunstenaar heeft Moss een gemarginaliseerde positie in de kunstgeschiedenis. Omdat ze lange tijd in de schaduw van Mondriaan heeft gestaan, is het begrijpelijk – en ook noodzakelijk – om haar rol bij de introductie van de dubbele lijn te benadrukken. Het is een poging om de scheve verhoudingen binnen de geschiedenis te corrigeren. Tegelijkertijd geloof ik dat het belangrijk is om verder te kijken dan discussies over originaliteit. Het is interessanter om aandacht te besteden aan de uitwisseling van ideeën. De nadruk op originaliteit binnen de kunstgeschiedenis is geworteld in een traditioneel en achterhaald kunsthistorisch kader dat vasthoudt aan het romantische concept van het eenzame, artistieke genie dat in isolatie creëert. In de Romeinse tijd werden de kunsten geassocieerd met het concept van inventiviteit in plaats van creativiteit. Ook vandaag de dag worden

deze termen nog vaak als inwisselbaar beschouwd en blijft het idee van originaliteit een bevoorrechte positie innemen in de kunstwereld. Om een debat over originaliteit te vermijden, heb ik ervoor gekozen om in de tentoonstelling ook werken te tonen van Moss’ tijdgenoten Mondriaan en Gorin, net zoals in de tentoonstelling *Wisselwerkingen* de bedoeling was. Eerst overwoog ik enkel werken van Moss te tonen, maar ik geloof dat het tonen van haar werk binnen haar netwerk een volwaardiger beeld schetst. Het laat zien dat de ontwikkeling van het neoplasticisme niet het werk van een enkel genie was, maar een collectieve en experimentele onderneming. Dit verschilt van het narratief van de individu, dat zo dominant is geweest in de kunstgeschiedenis. Het is ook een verschil ten opzichte van de manier waarop het Kunstmuseum Moss’ bijdrage aan het neoplasticisme in het verleden heeft gepresenteerd.

In de tentoonstelling wordt een selectie van de recent verworven schetsen naast de schilderijen van Moss getoond. Veel van de voorstudies, waarvan de meeste ongedateerd zijn maar vermoedelijk na 1940 zijn gemaakt, kunnen worden gekoppeld aan bestaande sculpturen, reliëfs en schilderijen. De aanwezigheid van de schetsen in een openbare collectie kan bijdragen aan de samenstelling van een digitale *catalogue raisonnée* van het werk van Moss: iets wat behoorlijk ingewikkeld is, gezien het feit dat veel kunstwerken uit haar oeuvre verloren zijn gegaan. De schetsen bieden ook een goed inzicht in Moss’ werkproces en geven een beeld van de verscheidenheid aan vormen en materialen waarmee ze werkte. Moss maakte de schetsen niet als voltooide

kunstwerken. Ze zijn echter een rijke bron aan studiemateriaal en maken artistieke experimenten zichtbaar: een schets is vaak het eerste moment waarin een idee tot leven komt. In de schetsen van Moss zijn uitgedumde lijnen en probeersels van composities te zien. Ze staan vooral vol met eindeloze berekeningen. Doede en ik wisten dat we hulp van buitenaf nodig zouden hebben om de schetsen beter te begrijpen. Verschillende mensen, zoals Florette, Rosemarie en Ankie de Jongh-Vermeulen, kwamen naar Den Haag om de schetsen te bekijken.

Met hulp van wiskundige Klaas Lakeman hebben we de berekeningen op de schetsen onderzocht. Moss construeerde de schetsen zorgvuldig op papier, vaak met een liniaal en passer, en soms in een reeks schetsen, voordat ze de compositie op doek uitwerkte – waarop weinig tot geen wijzigingen werden aangebracht: ze voltooide de compositie op het papier. De wiskundige breuken in de schetsen werden toegepast wanneer ze een schets op het doek uitwerkte. We vonden geen sporen van de gulden snede of de Fibonaccireeks in de schetsen in onze collectie, die wel in haar vroegere werk te vinden zijn. Het lijkt erop dat Moss in de jaren veertig intuïtie een grotere rol liet spelen in haar werk – een ontwikkeling die interessant zou zijn voor vervolgonderzoek.

Naast wiskundige schetsen zijn er ook studies voor tekeningen die een andere kant van Moss’ artistieke praktijk laten zien: haar automatische tekeningen. Deze werken uit de jaren vijftig contrasteren met de tekeningen waarin ze geometrische abstractie toepast. Het kan interessant zijn ze in relatie te brengen met Moss’ interesse in natuur en beweging, en met haar sculp-

turale werk. De verzameling bevat ook enkele studies voor potloodtekeningen die Moss in 1949 tentoonstelde in de ARRA Gallery in Mousehole, Cornwall. In de begeleidende tekst bij deze tentoonstelling schrijft Moss dat de lijnen in de tekeningen kunnen worden geïnterpreteerd als noten of akkoorden en de geometrische figuren als de toonsoort. De verzameling schetsen biedt hopelijk voldoende studiemateriaal voor toekomstig onderzoek naar Moss' artistieke praktijk. Verschillende schetsen die verband houden met het beeldhouwkundige werk van Moss zullen te zien zijn in de aanstaande tentoonstelling *Making Space. The Constructivist Marlow Moss* in het Georg Kolbe Museum in Berlijn.

De voortdurende belangstelling vanuit musea voor haar werk is mooi om te zien. Vanaf ongeveer 2010 is de hernieuwde interesse in het werk van Moss terug te zien in de vele bruikleenverzoeken voor de drie schilderijen van Moss in de collectie van het Kunstmuseum. Twee van de Moss-schilderijen in het museum waren bijna tien jaar lang continu op reis als bruikleen. De werken waren te zien in nationale en internationale, solo- en groepstentoonstellingen in Museum Arnhem, Tate, Centre Pompidou en Museum Haus Konstruktiv in Zürich. De hernieuwde interesse is ook terug te zien in de stijgende veilingwaarden. Deze heropleving sluit aan bij een bredere beweging waarbij vergeten vrouwelijke en queer kunstenaars worden herontdekt. Moss' 'mannelijke' uiterlijk en haar persoonlijke relaties maken haar tot een fascinerende figuur binnen deze context. Ze wordt vaak omschreven als een queer icoon en pionier.

De toenemende zichtbaarheid van vrouwelijke en queer kunstenaars in musea maakt deel uit van een bredere transformatie in de museumwereld. Musea positioneren zich steeds meer als vertegenwoordigers van sociale inclusie en democratie. Een groot deel van hun geschiedenis bedienend kunstmusea voornamelijk een bevoorrecht en heteronormatief publiek. Tegenwoordig streven veel musea, zoals het Kunstmuseum, ernaar een diverser publiek te bereiken – jonger, queer en met een bredere culturele en sociale achtergrond. Het is belangrijk dat queer bezoekers hun gemeenschap vertegenwoordigd zien in het museum. Maar het kan ook de perspectieven van niet-queer bezoekers verbreden, empathie bevorderen en erkenning geven aan meer diverse ervaringen in de kunstgeschiedenis en in het museum. Een prachtig voorbeeld hiervan is de tentoonstelling *Queer Modernism* die momenteel te zien is in K20 in Düsseldorf.

Deze ambitie komt ook tot uitdrukking in de kernwaarden die het Kunstmuseum het afgelopen jaar heeft ontwikkeld: optimisme, meerstemmigheid en ondernemerschap. 'Meerstemmigheid' wordt omschreven als het belichten van ongelijkheid en het creëren van ruimte voor degenen die niet genoeg gehoord worden. Deze waarde kan ook worden toegepast op de collectie zelf: welke verhalen en welke werken kiezen we om te onderzoeken en tentoon te stellen? In het toekomstige tentoonstellingsprogramma en de collectiepresentatie van het Kunstmuseum is er meer aandacht voor ondergewaardeerde verhalen en kunstenaars, zoals het leven en werk van Marlow Moss. Dit staat in groot contrast met 1972. De verzameling

schetsen zal er hopelijk aan bijdragen dat meer mensen kennismaken met de kunst van Moss, haar leven en haar belangrijke rol in de gedeelde modernistische visie van het neoplasticisme.

---

#### NOTEN

- 1 'Voorstel voor aankopen', in: *Notulen Commissie van Advies voor de Dienst voor Schone Kunsten*, woensdag 7 juni 1972. Haags Gemeentearchief.
- 2 Brief van L.J.F. Wijsenbeek aan W.S. Nijhoff, gedateerd 31 januari 1964. Moss/Nijhoff Archief, Literatuurmuseum Den Haag.

# Tekenen in de kunstpraktijk van Marlow Moss

## Concept en proces

# Lucy Howarth

Docent Visual Communication aan de UCA Canterbury (GB)

Ik gaf mijn *keynote paper* voor de Expert Meeting bovenstaande titel, om daarmee de nieuw verworven collectie werken op papier – meer dan honderd tekeningen van Marlow Moss – in onze discussie centraal te stellen. Ik bekeek de werken die door het Kunstmuseum voor het nageslacht en voor wetenschappelijk onderzoek digitaal zijn vastgelegd op prachtige foto's met hoge resolutie, op mijn scherm – en vergeleek ze met vijf jaar geleden, toen ik ze voor het eerst rechtstreeks had gezien, samen met Andreas Oosthoek en 'de koffer van Marlow Moss'. Het centraal stellen van een tekenaar-praktijk betekent dat er een verschuiving plaatsvindt van het onderzoeken van meesterwerken (van unieke objecten die aan de muren van galeries worden bewonderd) naar dat van de materialiteit van de kunstenaarspraktijk: papier, parafernalia en afval, verspreid over een atelier- of keukentafel.

De voorwerpen lijken op zich misschien niet kostbaar – ze lagen jarenlang in een koffer, in het huis van de familie Nijhoff, in de duinen van Walcheren in Zeeland. Het merendeel is niet door Moss gesigneerd of 'afgewerkt' met een omtreklijn (bij sommige heeft ze dat wel gedaan) en fragmentarisch en rommelig gebleven. Ze zijn voor mij, als historicus van Moss, het interessantst, omdat ze haar werkproces laten zien – en daarin is haar concept te vinden.

Constructivisme is een conceptuele kunstvorm. Dit was een fundamenteel uitgangspunt voor mijn onderzoek naar Moss. Toen ik in 2007 als student bij Andreas aanklopte, had ik de koffer nog niet gezien, maar wist ik wel van het bestaan van de tekeningen af. Sommige had ik in collecties gezien en ik kende de map met 'automatische tekeningen' van een VHS-band die Florette Dijkstra me in 2005 had geleend.<sup>1</sup>

In die tijd schreef ik niet veel over de tekeningen, omdat ik me concentreerde op de werken die ik rechtstreeks kon zien. Het feit dat kunsthistorici kunstwerken in eerste instantie en voornamelijk via fotografie leren kennen, op korrelige video's uit de jaren negentig en prachtige archiefafdrukken, is een terugkerend gegeven. De richtinggevende rol die fotografie heeft gekregen in mijn begrip van kunst, is een beetje een obsessie voor me geworden, als ik dat vergelijk met de ervaring die het zien van Moss' echte werken mij gaf.

Mijn eerste bezoek aan Kunstmuseum Den Haag was twintig jaar geleden, tijdens mijn doctoraatsonderzoek naar Moss aan de Universiteit van Plymouth, op de grens van Devon en Cornwall in Engeland. Ik ontmoette Frans Peterse – ik was in de twintig en voelde me nerveus maar opgewonden, omdat ik toegang kreeg tot de geheime opslagruimtes van musea en met een expert kon praten. Ik zag de drie schilderijen uit de collectie: *Black and White*, 1932; *White, Black, Red and Grey*, 1932; en *White, Blue, Yellow and Black*, 1954. Alle drie waren ze in 1972 rechtstreeks gekocht van Moss' erfgenaam, Stefan Nijhoff. Ik vond het geweldig om dichtbij te komen en de achterkant van de doeken te bekijken. Ik nam foto's met een spiegelreflexcamera, vanuit verschillende hoeken, en noteerde mijn observaties in een notitieboekje: 'zwarte lijnen – glanzend; witte vlakken – mat'.

*Black and White* is een opvallende compositie; net als Piet Mondriaans ruitvormige schilderijen suggereert het een voortzetting buiten het doek. Maar Moss'

compositie is symmetrischer dan die van hem, en op de een of andere manier dynamischer, *urgenter* in zijn rotatiemomentum – het is een *propeller*. Ik schreef dat de lijnen niet even dik zijn: de onderste horizontale lijn is het dikst, de linker verticale lijn het dunst. Vanwege de huidige mondiale politieke situatie kan ik niet anders dan deze lijnen interpreteren als een dreigend symbool. Pas een jaar nadat dit werk was gemaakt, werd Hitler rijkskanselier in Duitsland en werd de nazi-swastika de officiële vlag, waardoor de betekenis van dat ontwerp voorgoed veranderde – de vooruitziende, onheilspellende associatie kan in 1932 nog niet zo duidelijk zijn geweest. We kennen de bedoelingen van Moss niet. Nieuwe betekenissen stapelen zich bovenop de stille lijnen van Marlow Moss.

Beide werken uit 1932 zitten nu in een blakend witte lijst, waardoor ze visueel worden afgeschermd van hun omgeving en ze tot objecten worden verheven, maar waardoor ze ook worden gedempt – zeker in vergelijking met de directheid van mijn eerste ontmoeting met het werk. Van alle werken van Moss (waar het gaat om het gebruik van de 'dubbele lijn') nodigt *White, Black, Red and Grey* misschien het meest uit tot een vergelijking met het werk van Mondriaan. Ik heb het in 2005 samen met restaurateur Wietse van den Noort bekeken, toen het werd klaargemaakt voor bruikleen aan het Mondriaanhuis in Amersfoort. We bespraken het geel, dat zichtbaar is aan de randen van de twee vlakken (grijs en wit), dus aan de basis van de compositie – ik dacht toen dat het lijnzaadolie was die uit de glanzende zwarte lijn in de drogere witte verf was getrokken – maar nu ben ik daar

niet meer zo zeker van. Het leek me toen, en nog steeds, hoogst onwaarschijnlijk dat Moss deze delen aanvankelijk geel had geschilderd en vervolgens van gedachten was veranderd – dat soort beslissingen maakte niet op het doek, zoals we weten uit haar gedetailleerde voorbereidende tekeningen. Ik probeerde op een intuïtieve manier in de foto's die ik maakte de kleine, intieme details vast te leggen die niet zichtbaar zijn op de officiële afbeeldingen waarover ik beschikte, zoals het raakpunt van de verf aan de rand van het doek en alles wat iets onthult over het materiële proces. De toestand van het oppervlak op het moment dat het wordt gefotografeerd is een bewijsstuk voor toekomstig gebruik. Wie weet hoe het nog van pas kan komen.

De museumfoto's die ik had gekocht en de afbeeldingen uit tentoonstellingscatalogi waren tijdens het grootste deel van mijn onderzoek een vast referentiepunt. De afdrukkwaliteit van de foto's bepaalde op een drastische manier hoe ik de werken zag. Slechts heel af en toe breng ik tijd door met de echte werken. Maar deze ontmoetingen waren (zijn) van vitaal belang en blijven me bij. Ze kleuren mijn perceptie: zo blijkt de verf niet 'schilderachtig' an sich te zijn, maar zijn de vormen 'opgebouwd' uit verf en de compositie uit 'tegels' van pigment. Door de kleuren in woorden te beschrijven, kan ik ze beter herinneren – hiervoor gebruik ik mijn mentale lexicon van pigmentnamen (cadmiumrood, alizarinekarmozijn) en mijn geestesoog.

Bij het bekijken van de nieuwe aanwinst van schetsen, gaat het erom verbanden te leggen met de bestaande collectie werken

van Moss. Tussen de voorbereidende schetsen van bekende werken is een overeenkomst te vinden met *White, Blue, Yellow and Black*, 1954. Het is een later werk, kristalhelder, evenwichtig en iconisch. Het hele proces dat Moss doorloopt om een compositie uit te denken en de onderlinge verhoudingen te berekenen, wordt zichtbaar en begrijpelijk in de tekening. Er zijn meer overeenkomsten tussen voorstudies en schilderijen te vinden, zoals die voor *Composition in Yellow, Black and White* (1949, Tate) en *White and Black (nr. 27)* (1948, Rijksmuseum).

Moss' tekenaarspraktijk kan worden opgedeeld in twee hoofdcategorieën: de 'voorbereidende tekeningen', ofwel tekeningen die dienen als voorstudie voor sculpturen en schilderijen, en de tekeningen die 'doel op zich' zijn (waaronder lineaire constructivistische 'composities' en ook de meer vrij vloeiende gesticulerende of 'automatische' tekeningen). Inzicht in de eerste categorie kan worden gekregen aan de hand van het schilderij *White, Blue and Red* (1956-57), dat zich bevindt in het Israel Museum in Jeruzalem. Van dat werk bestaan voorbereidende tekeningen en een collage – bij die laatste is gebruik gemaakt van 'snippers' beschilderd papier die in de koffer zijn gevonden: constructivistische confetti.

In de schetsen is ook nieuwe informatie te vinden over werken van Moss die alleen bekend zijn van kleine zwart-witfoto's uit archieven, waardoor er meer duidelijk wordt over de gebruikte kleuren. Door tekeningen te vergelijken met archiefbeelden van tentoonstellingen met werk van Moss en met sindsdien onvindbare

sculpturen, krijg je een idee van de verloren gegane werken of van werken die nooit zijn gemaakt. Denkbeeldige sculpturen – herinnerde sculpturen (respectievelijk tekeningen en foto's).

Eén bepaald werk, dat voor mij altijd mysterieus is gebleven (het is alleen bekend van kleine afdrukken die worden bewaard in de archieven van Tate en nu ook in het Literatuurmuseum), en dat ik voor het eerst zag aan de eettafel bij Moss' achternicht Hazel Rank-Broadley, begin eenentwintigste eeuw, is moeilijk te interpreteren. Komt het reliëf naar voren of deinst het naar achteren, in de groeven? Wat is die onregelmatige vorm? Is het het enige voorbeeld van een symbolisch teken in het oeuvre van Moss (ik heb 'met pijn' aan mijn titel toegevoegd, omdat ik er zo zeker van was)? Sam Willis en Alessio Natalizia gebruikten dit werk en de titel ervan, *White on White* (de titel die Moss op de achterkant van de foto schreef), voor een album met elektronische muziek uit 2017.<sup>2</sup> In de koffer liggen drie tekeningen die enkele aanwijzingen geven. Ik was enorm opgewonden toen ik ze tegenkwam en de driehoekige vorm met de afgeronde hoeken herkende. De dubbele lijn lijkt een enkele lijn te kruisen – ditmaal niet als een ruit, maar, zo lijkt het, als een vierkant met diagonaal geplaatste lijnen. En dan in blauw en rood, niet in wit op wit. De antwoorden zijn eigenlijk weer nieuwe vragen.

Moss maakte veel tekeningen als doel op zich – deze kunnen worden onderverdeeld in constructivistische 'composities' en meer vrij vloeiende gesticulerende of 'automatische' tekeningen. De eerste zijn uitgevoerd met een scherp potlood, liniaal en passer

– ze zijn geometrisch, nauwkeurig, origami-achtig, ruimtelijk (steeds een figuur of een vorm, middenin de ruimte van het papier geplaatst). Sommige zijn 'afgewerkt' met een omtreklijn. Een tekening uit 1947 vind ik bijzonder fascinerend: hij is gesigneerd door Moss, dus duidelijk als voltooid beschouwd en verheven tot 'werk', maar bevat tegelijk ook berekeningen van alle bewerkingen en processen.

De tekeningen van Moss sluiten sterk aan bij haar beeldhouwwerken (in plaats van bij haar schilderijen). Moss bracht ze samen in haar *exhibition of drawings and constructions* in 1949 in ARRA Gallery, Mousehole.

De dadaïstische term 'automatisch' lijkt geschikt voor sommige tekeningen. Voor zover ik weet heeft ze deze nooit tentoongesteld, maar ook hierin meen ik een verband te zien met haar beeldhouwwerken. In veel opzichten zijn ze niet herkenbaar als 'Mossen' – het temperament waarmee ze zijn gemaakt is totaal anders. Blaast ze haar constructivistische stoom af? Verlegt ze haar grenzen? Experimenteert ze? De tekeningen blijven onopgelost – en daarmee vol potentieel.

Het meest verrassend zijn de tekeningen die neigen naar een herkenbaar beeld: een ei, een hoofd, een schelp en een onmiskenbare liggende figuur. Sommige tekeningen zijn enkel een beschouwing van ruimte en vorm: ze lijken niet te zijn gemaakt ter voorbereiding van een compositie of constructie, en ook geen beeld op zich te zijn – het laatste woord is daarover nog niet gezegd. Een perspectivische schets lijkt op een plan voor een compositie: sommige grillige krabbels zouden een idee voor een

tekening of een concept voor een beeldhouwwerk kunnen zijn.

Ik voel me nog altijd het meest aangehouden tot werken waarmee ik rechtstreeks in contact kan komen. Daardoor zijn mijn onderzoeken afhankelijk van toeval, wat niet erg wetenschappelijk is. Maar zodra ik in contact met het werk ben, zie ik dingen die ik op de foto's nooit zou opmerken. Toen ik een werk van Moss bij Sotheby's in Londen zag, viel me op dat een dubbele lijn daarin niet parallel loopt, maar uitwaaiert.<sup>3</sup>

De kracht van de directe ontmoeting met een werk en de zeldzaamheid van die ervaring, is zonder twijfel de drijvende kracht geweest achter de tentoonstellingen die ik heb geïnitieerd en samengesteld. Sinds ik in 2008-2009 mijn doctoraat over Moss heb afgerond, heb ik geprobeerd Moss-tentoonstellingen te organiseren in het Verenigd Koninkrijk en Europa. Samen met de Tate heb ik tentoonstellingen over Moss samengesteld in Tate St Ives, Jerwood/Hastings Contemporary, Leeds Art Gallery en Tate Britain in Londen (2013-2015). Deze tentoonstellingen waren 'inleidend' van aard. Dat gold vooral voor de eerste editie in St Ives: Moss werd daar 'geïntroduceerd' via een archiefpresentatie waarbij haar brieven aan Ben Nicholson – die haar volkomen negeerde – centraal stonden, en iedereen zich kon afvragen: '...maakte Moss nu wel of niet deel uit van de modernistische groep van St Ives?' In Leeds werd werk van Moss tentoongesteld naast een parallelle tentoonstelling van het werk van Claude Cahun en Britse constructivistische werken uit de collectie, waarmee alternatieve historische contexten werden opgeroepen. *Marlow Moss: A Forgotten Maverick*

in Museum Haus Konstruktiv in Zürich, 2017, was veel groter dan de tentoonstellingen in de Tate en bracht werken uit Zwitserse privécollecties en institutionele bruiklenen samen, die meerdere zalen vulden. Deze tentoonstelling markeerde de terugkeer van Moss als kunstenaar van de internationale constructivistische beweging. Tegelijkertijd waren er solotentoonstellingen te zien van de hedendaagse Britse kunstenaars Andrew Bick en Cerith Wyn Evans, die beiden werk maken dat verband houdt met de traditie van het constructivisme en 'ruimte, beweging en licht', waardoor Moss een nieuwe context kreeg. Ik werk al enige tijd samen met Elisa Tamaschke van het Georg Kolbe Museum in Berlijn aan een nieuwe manier om Moss te presenteren.<sup>4</sup>

Moss kan nu worden gezien als een centrale figuur in de ontwikkeling van de non-figuratieve kunst en worden beschouwd als een twintigste-eeuwse Europese beoefenaar van het constructivisme. Ze was een tijdgenoot, medewerker en collega van Mondriaan, en een van de oprichters van de Parijse kunstenaarsvereniging Abstraction-Création, samen met Theo van Doesburg, Jean Hélion, Auguste Herbin en Georges Vantongerloo. Hoewel ze nooit helemaal onbekend is geweest (sinds de jaren zestig is haar werk vertegenwoordigd in belangrijke internationale collecties), is Moss toch aan de zijlijn blijven staan en worden haar werken pas sinds kort voor aanzienlijke bedragen geveild. De tentoonstelling in Berlijn, in het Georg Kolbe Museum, richt zich op de sculpturen van Moss. Mijn leidraad voor het project (de tentoonstelling en mijn essay voor de

publicatie die we aan het voorbereiden zijn) is '...het wezenlijke, het zichtbare, het object': Moss' eigen woorden, opgeschreven op een stukje papier dat nu bewaard wordt in het Literatuurmuseum. Ik richt me op de relatie tussen beeldhouwkunst, tekenen en fotografie, op het nadenken over beeldhouwkunst en het bedenken, verbeelden, vastleggen en onthouden ervan. Naast Moss presenteren we hedendaagse kunstenaars wier werk hiermee verband houdt. Kunstenaars wier praktijk op verschillende manieren aansluit bij de thema's van Moss, zoals non-figuratieve beeldtaal en constructivisme. Daarnaast vieten we vrouwelijke vriendschap, kameraadschap, samenwerkingen en de kunstenaarspraktijk in de afgelopen eeuw.

Om een of meerdere betekenissen te vinden, moet dat wat eerder onbelangrijk werd gevonden alsnog nauwkeurig worden bekeken. Daarmee bedoel ik niet alleen de inhoud van een vergeten koffer, maar ook Moss zelf. Ik denk aan het 'binnenhalen' van de kunstenaarspraktijk van Moss, met de bedoeling haar kernconcept te vinden. In het maken ligt de betekenis.

---

#### NOTEN

- 1 Niet-uitgezonden beelden gemaakt door het Nederlandse kunstprogramma *Kunstmest*, in het Gemeentemuseum Arnhem, 1994-1995.
- 2 'White on White', Primitive World, hoesontwerp: Alessio Natalizia, voor Sam Willis (Walls), Ecstatic, 2017.
- 3 Marlow Moss: *White, Black, Blue and Red*, 1944, bij: Sotheby's, Londen, juni 2025.
- 4 *Creating Space. The Constructivist Marlow Moss* – met Leonor Antunes, Tacita Dean, Florette Dijkstra en Ro Robertson, 2 april 2026 – 26 juli 2026, Georg Kolbe Museum, Berlijn.

# Marlow Moss vanuit een kunstenaarsperspectief

## Florette Dijkstra

Beeldend kunstenaar en auteur van de biografie over Marlow Moss:

*De Sprong in het licht*

Toen ik de titel voor deze lezing moest indienen, was vandaag nog ver weg. Ik wilde me niet meteen vastleggen op een onderwerp en was benieuwd wat de komende maanden zouden brengen. Mijn boek over Moss was gepubliceerd, dus zou ik opnieuw geïnspireerd raken door Moss en haar werk, of was het inmiddels 'op'?

Ik bezocht een dorp in Zwitserland waar Faan Nijhoff had gewoond – hij was de zoon van Netty Nijhoff en de erfgenaam van Moss' werk. De huidige bewoners van Faans huis bewaren zijn voordeur in hun garage – schoongemaakt voor de gelegenheid. Andere inwoners van het dorp hebben nog documentatie over de familie Nijhoff, zoals negatieven en foto's van Faans kunstcollectie. Op een van de fotos hangt Faan over een sculptuur van Moss – een sculptuur die zich in een nabijgelegen tuin bleek te bevinden. Het object was vergeten en vuil – niemand wist dat het door deze beroemde kunstenaar was gemaakt.

Toen dat eenmaal bekend was, werd het schoongemaakt (Zwitsers lijken dol te zijn op schoonmaken) voor de gelegenheid: vanwege zijn kwetsbaarheid werd het beeld uit de tuin verwijderd en binnenkort zal het te zien zijn in het Georg Kolbe Museum in Berlijn, op de tentoonstelling die Lucy al noemde. Twee ovalen, die ik associeerde met twee hoofden: met elkaar verbonden kijken ze uit over het Meer van Genève en de Zwitserse bergen.

Toen ik weer thuis was, begon ik aan een serie tekeningen voor de tentoonstelling in Berlijn. Ik maakte reconstructies van de zesentwintig bekende sculpturen van Moss, dat wil zeggen: in potlood op papier. Doordat de sculpturen al tekenend hun ruimtelijkheid verloren, bleven alleen lichtval en schaduwen op het vlakke papier over. Maar als je een sculptuur tekent is het alsof je haar aanraakt, en terwijl je dat doet, ontdekt je hand de rijkdom aan vormen en ook de vrijheid die Moss bij het maken hanteerde.

Al tekenend van lichtvlek naar schaduw volgde ik hoe Moss de sokkel bij het beeld betrok en waarom ze een metaaldraad juist zo had afgesneden en gebogen, en niet anders. Bij de reeks werken met een metaaldraad die vanuit een bolvorm de lucht in slingert en op een bepaalde lengte is afgeknipt, werd duidelijk dat de draad veel langer had kunnen zijn, oneindig zelfs. Moss liet enkel de aanzet zien, een uitgangspunt van waaruit je de compositie kon doordenken. De ruimte rondom het beeld is dan geen vacuüm meer, maar een oneindig uitgestrekt gebied waarin je je verbeelding kunt laten gaan. Daar laat Moss het aan ons over, daar moeten we zelf aan de slag, in het vervolg stappen, in de denkbeeldige of eerder heel concrete ruimte, aangezien wij ons daar zelf bevinden.

Er zijn weinig voorstudies van haar sculpturen bekend. Vermoedelijk zijn de meeste bij ambachtslieden achtergebleven die de werken moesten uitvoeren. Steenhouwers, brongieters, houtbewerkers. In hun ateliers raakten de schetsen opgebruikt, verpulverd, vergeten.

'Ik probeer over te dragen,' zei Moss, want ze was al met ons bezig terwijl ze het werk aan het maken was, dus lang voordat ze het exposeerde. Ze betrok onze blik in het werk om die opening te bieden, opdat wij ook 'in wording' zouden gaan (zoals ze het noemde), los zouden raken van de conventies waarin we vervat zaten, onbevooroordeeld met een nieuw leven zouden beginnen, moderne mensen zouden worden. Dat vergt oefening, een nieuwe manier van kijken, ervaren en beleven. Vergelijk het met muziek, zei Moss: de lijnen in de compositie zijn de melodie, de

vlakken de toonsoort – waarmee ze van luisteren kijken maakte, en omgekeerd. Een schilderij of sculptuur kon evengoed dans, literatuur, performance, theater worden. Het heeft al bewezen dat het dat kan.

Onder de schetsen die de tand des tijds wél hebben doorstaan, is een reeks waterverven: snel en los geschilderd, abstract, figuratief, surrealistisch – noem ze zoals je wilt. Wat probeerde Moss ermee over te dragen? Het is of ze ons met deze werken een inkijsje in zichzelf geeft, haar innerlijke processen naar buiten brengt, in slingerende bewegingen, met haar hand boven het papier. Een experiment, en tegelijk bloedserieus, want Moss signeerde de tekeningen – en zag ze dus als volwaardig. Maar ze passen niet in het ons bekende oeuvre, in het geheel van olieverfschilderijen, reliëfs en sculpturen. Ze wijken af van Moss' 'strengere leer'. Doordat ze ook nog eens geschilderd zijn op slecht papier, hebben ze minder status en brengen ze weinig geld op in de kunsthandel.

Naast de waterverven zijn er veel voorstudies van Moss bewaard gebleven. Ze heeft er enkele van omgezet in olieverven en reliëfs. Van veel andere voorstudies is dat niet bekend – die vond ze niet goed genoeg of zijn zoekgeraakt. Wat, vroeg ik me af, is eigenlijk de status van een voorstudie die nooit is getransformeerd tot een 'echt' werk, maar tussen idee en voltooiing is gebleven?

Het was inmiddels december. Ik was klaar met de tekeningen voor Berlijn en besloot de tentoonstelling, hier in het Kunstmuseum, te gaan zien.

Aan de muur hangen drie schilderijen van Moss, afkomstig uit de collectie van het museum. Ze zijn met de hand geschilderd, heel geconcentreerd: als je dicht op het doek staat en het licht erlangs strijkt, zie je de golfbeweging van haar schilderende hand. Het is alsof dat handschrift haar stoort, er niet had moeten zijn, omdat het de universaliteit van het werk in de weg zit.

Twee van de schilderijen hangen achter glas. Door die tussenlaag kunnen we niet echt in contact met ze komen, en nog iets: ze kunnen de levendige beweging naar buiten niet maken, waarover ik het zonet had. Ze zijn letterlijk afgesloten van het leven.

De waterverven en voorstudies liggen in vitrines, beschermd door hetzelfde glas, maar nu horizontaal gelegd. Om ze te zien moet je moeite doen, een buiging maken. Eenmaal voorovergebogen zie je het zoekende handschrift, de pogingen, mislukkingen, berekeningen, het wordende, het onafgemaakte.

Ik had deze schetsen eerder gezien, steeds bij de erfgenaam thuis, met koffiekopjes en cakejes eromheen. De dunne vellen gingen door onze handen, elke keer kwamen ze dichtbij – elke keer ook ging het te snel om ze goed te zien. Nu is dat voorbij. Nu zijn ze van elkaar gescheiden en zit de glasplaat ertussen en kunnen ze niet meer tegen het licht worden houden, kun je er niet meer doorheen kijken, de gaatjes niet meer zien die Moss erin prikte om van daaruit met een passer een cirkel te trekken. Het glas ontnemt ze de adem. Maar ze zijn gelukkig in het zicht gekomen.

Gelukkig? Wilde Moss wel dat wij de schetsen zouden zien, dus achter het oppervlak van haar werk zouden kijken?

Waarschijnlijk net zo min als achter het oppervlak van haar verschijning. Maar nu het zover is, hebben we de verantwoordelijkheid, moeten we ervoor zorgdragen.

Tussen het idee en de uitvoering ervan in een schilderij, reliëf of constructie, ligt de tussenwereld van de voorstudies. Van sommige kennen we het resultaat, andere zijn in die wereld gebleven. Hoe ze te vitaliseren, vroeg ik me af toen ik de tentoonstelling verliet, hoe het moment te hervinden waarop Moss ze maakte?

Het is een korte wandeling van de tentoonstellingszaal naar de ruimte van het symposium. Het vertalen van een idee naar een tekening of naar deze lezing is een vaak even kort, maar heftig proces van zoeken, twijfelen, schrappen, vernietigen, jezelf onderuithalen. Van aldoor opnieuw beginnen.

Wat, dacht ik, zou er gebeuren als ik de voorstudies van Moss zou uitwerken in de vorm van echte werken, maar dan wel in potlood op papier, zoals ik ook met de sculpturen had gedaan? Het zouden geen reconstructies worden, maar constructies van een oeuvre dat niet bestaat. Het zouden ook figuratieve tekeningen worden, want eventuele reliëfelementen en schaduwranden zouden worden meegetekend.

Het omzetten van een voorstudie in een uitgewerkte tekening is, hoe eenvoudig het ook klinkt, als toveren. Eerst is er niks, dan ineens een werk waartoe je je moet verhouden. Het zou iets volkomen concreets zijn als het niet zo betoverend was.

Elke keer was het een verrassing wat eruit kwam: een geslaagd werk, een mislukking? Het maakte niets uit: in haar misrekeningen, verkeerde inschattingen, tegen

grenzen aanlopen, haar overmoed werd ze voor mijn ogen zichtbaar.

Ik probeerde haar lijnen, berekeningen en notities over kleuren en verhoudingen te begrijpen. De ene keer had Moss met verf kleuren in de voorstudie aangegeven, de andere keer alleen de eerste letter van hun naam genoteerd.

Ineens zag ik in dat het 'wit' in haar olieverfschilderijen een vehikel is voor het 'niets'. In de schetsen is dat 'niets' volkomen concreet aanwezig: daar is niets ingevuld, daar is het dunne papier leeg gebleven. Dat is de plek waar we moeten zijn, nergens anders.

Het was toveren met een keerzijde, want ik stuitte op problemen: hoe lang en breed was een slordige, met de hand getekende lijn? Wat was boven, wat was onder? Verbeelde de dubbele lijn nou een dubbele lijn of twee evenwijdige houten latjes?

Met dezelfde hand en hetzelfde potlood waarmee ik de tekeningen maakte, en in afwisseling ermee, ging ik aantekeningen maken. Soms riep een tekening een gedachte of vraag op over Moss en haar werkmethode. Soms leidde zo'n gedachte tot een aanpassing in de tekening. De inspiratie ging over en weer.

Er groeiden twee stapels: een van de constructieve tekeningen en een van kladjes met aantekeningen. De vraag was hoe ik ze kon samenvoegen tot een samenhangend verhaal, want het was inmiddels hoog tijd om met deze lezing aan de slag te gaan.

Terwijl ik verder werkte, dacht ik aan het bekende essay 'Against Interpretation' van Susan Sontag.<sup>1</sup> Daarin haalt ze Plato aan, die kunst als nabootsing van de werkelijk-

heid voorstelt. Maar omdat de werkelijkheid volgens hem zelf al een nabootsing is van een andere, universele werkelijkheid, is kunst niet meer dan een nabootsing van een nabootsing, en daarmee zeer nutteloos en verdacht.

Plato had het over figuratieve kunst, niet over abstracte of constructivistische, maar zijn ideeën bleven eeuwenlang leidraad. Vanuit het idee dat kunst verdedigd moest worden tegen zijn verdachtmakingen, ontwikkelden kunsthistorici de theorie dat een kunstwerk enerzijds een 'vorm' en anderzijds een 'inhoud' heeft. Waarbij inhoud als het 'wezenlijke' wordt gezien en vorm als iets 'bijkomstigs'. Een kunstwerk 'zegt' dus iets en heeft een 'bedoeling'. De kunstenaar zelf wordt er niet naar gevraagd – hij kan misschien wel beeldend denken, maar absoluut niet in woorden, anders had hij wel een ander vak gekozen. En dus verschenen de kunsthistoricus en de curator als de alwetende interpretatoren tegenover de nietswetende kunstenaars en museumbezoekers.

Volgens Sontag willen de interpretatoren goed werk doen door een brug te slaan tussen het kunstwerk en de toeschouwer, maar juist door het werk te interpreteren deformer en vernietigen ze het, en maken ze in diezelfde beweging de toeschouwer blind, en meer dan dat: ze ontnemen hem de werking van al zijn zintuigen en emoties. Interpretatoren verachten dus niet alleen het kunstwerk, maar ook het hele kunst-domein, de kunstenaar en de beschouwer. Dit alles onder het mom de waarheid in pacht te hebben. Interpretatie maakt ons minder sensibel, terwijl kunst juist om het vervullen, verrijken en sensibiliseren gaat.

Hoe kunnen we kunst weer als zichzelf zien?

Sontag denkt aan een kunstkritiek die het kunstwerk niet van zijn plaats dringt maar juist dient, die niet analyseert, maar het werk observeert, beschrijft, transparant maakt. Die ons helpt onze zintuigen te heroveren, zodat we meer zien, meer horen en meer voelen. 'Wij hebben een behoefte aan een erotie van de kunst,' concludeert Sontag.

Haar tekst is vijftig jaar oud. De reden waarom een kunstwerk wel of niet wordt gezien, hangt nog steeds af van de interpretatie ervan door niet-kunstenaars: curatoren, kunsthistorici en kunstfilosofen. Zij bepaalden decennia geleden dat het werk van Moss niet aangekocht of tentoongesteld hoefde te worden. Om andere redenen bepalen zij nu dat Moss wél in het licht komt. Is het om de goede redenen?

Curator en schrijver Anthony Huberman hekelde in zijn tekst 'Take care' de manier waarop musea met beeldende kunst omgaan.<sup>2</sup> Ze wekken de kunstwerken die ze tentoonstellen niet tot leven, zegt hij, maar beteugelen ze en gebruiken ze om meer bezoekers en meer erkenning te krijgen. Het zou radicaal anders moeten. De curator zou risico's moeten durven nemen en niet uitgaan van 'weten' maar van 'niet-weten'. Dat leidt tot een totaal andere manier van werken, waarbij de uitkomst van te voren niet bekend is. Op de opening is de tentoonstelling bijvoorbeeld niet 'af', maar begint hij zich te vormen. Dat vergt van het museum een openheid naar het onbekende, het andere. Naar de ander, die iets anders weet.

Op die manier verandert het museum in een plaats waar kunst niet geconsumeerd wordt, maar waar verbondenheid plaatsvindt. De curator wordt de gast van de kunstenaar met wie hij verkiest te werken. De tentoonstelling wordt een manier om de kunstenaar te bedanken, niet om hem te ontleden. Een daad van liefde. Het analyseren en begrijpelijk maken van kunst, maakt plaats voor het samenkomen, delen en samen zorgdragen. Alleen zo kan er vrij, zonder voorbehoud worden gesproken. Alleen zo stelt iedereen zich kwetsbaar op – niet alleen de kunstenaar met zijn open en bloot geëxposeerde werk.

Dit symposium is een moment in het avontuurlijke proces van herijken, herzien, hernemen en van voren af aan opnieuw beginnen. Moss biedt ons de ingrediënten om samen te werken, verschillen in te zetten, vooroordelen te elimineren. Moss heeft zoveel in zich dat we haar steeds vanuit een ander licht kunnen benaderen, met steeds wisselende schaduwen, zodat ze aldoor kan ontsnappen en wij naar haar moeten blijven omkijken.

Ik was inmiddels een eind op weg met het interpreteren en transformeren van de voorstudies. Het leek wel een primaire vorm van interpretatie: woordloos, puur gericht op het maken van wat had kunnen zijn.

Hoe meer schetsen ik transformeerde tot 'affe' werken, hoe meer ik de verschillende bewegingen en richtingen in het werk ervoer. Ik kon me vanuit een punt in de compositie van het ene element naar het andere laten leiden, de compositie volgen door een draaiende beweging te maken,

steeds met de klok mee, naar buiten toe, en tenslotte buiten het doek treden. Het kon ook andersom, van buiten naar binnen, naar het punt waar de compositie leek te beginnen. Het is een tegengestelde beweging en het is deel van hetzelfde. Maak je de beweging naar binnen en naar buiten en weer terug, dan ervaar je 'de ademhaling van het zijn', zoals de Franse filosoof Henri Bergson zou zeggen. Maar liever citeer ik de Nederlandse singer-songwriter S10, die hieraan refereert als ze zingt:

'Ik adem je in, ik adem je uit.  
Wat je zegt maakt niks uit.  
Je ademt me in, je ademt me uit.'  
Dit klinkt alleen goed in het Nederlands.

Ik tekende maar door aan de constructies van de schetsen, in afwachting van een nieuw inzicht. En ineens, toen ik precies *deze* maakte, besepte ik: wat ik aan het doen ben, is van de levendige schetsen iets definitiefs maken. Ik dood hun onaf zijn, hun blijven vibreren in de tussenwereld. Hun identiteit.

Moss heeft ze onafgemaakt gelaten. Moss heeft ze in een koffer gedaan. Moss liet er geen licht meer op vallen. Het was niet voor andermans ogen bestemd. De koffer kwam na haar dood in Nederland aan. Hij ging open. Het licht kroop naar binnen. Jaren later is hij in het museum terechtgekomen. De schetsen verloren voor altijd hun omhulling. Vanaf nu valt er voor altijd licht op. Dat was vast niet Moss' bedoeling maar het is zo, en dat maakt ons voor altijd verantwoordelijk.

Ik schreef het allemaal op, en aangezien er nog zo weinig tijd was tot dit moment,

typte ik snel alles over en gooide vervolgens het meeste weer weg. Wat overbleef is deze voorstudie van wat de lezing had kunnen zijn.

'Ik adem je in, je ademt me uit.  
Wat ik zeg maakt niks uit.'

---

#### NOTEN

- 1 Sontag, Susan, 'Against Interpretation' (1964), in: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- 2 Huberman, Anthony, 'Take care' (2011), in: *Circular Facts*, ed. Mai Abu EIDahab [et al.]. Berlin: Sternberg Press.

## Discipline en structuur

# Hoe Marlow Moss een onpersoonlijke universele orde ontwierp vanuit een diepgevoelde persoonlijke spanning

## Rosemarie Buikema

Emeritus hoogleraar Kunst, Cultuur en Diversiteit aan de Universiteit Utrecht

Op 2 december 1902 bezoekt de schilder Paul Klee het atelier van zijn stadsgenoot de schilder Karl Schmoll von Eisenwerth. Schmoll is op dat moment een prominente figuur in de Münchense Jugendstil. Naar aanleiding van dit bezoek trekt Paul Klee die avond in zijn dagboek van leer tegen wat hij de Münchense ziekte noemt, namelijk de te grote aandacht die in de Duitse Art Nouveau uitgaat naar het decoratieve, naar het overwegend volgen van organische vormen die het oog vermogen te behagen. Een dergelijke praktijk belemmert volgens de modernist Klee iedere diepgang in de schilderkunst. Kunst moet niet repro-

duceren wat we al kennen maar ons een diepere niet zichtbare realiteit tonen. De vroeg twintigste-eeuwse schilderkunst die ertoe doet zou een verkenning moeten belichamen van het transcendente, het spirituele en het onbekende.

De schilder Schmoll van Eisenwerth heeft daar met zijn decoratieve kunst helemaal niets van begrepen volgens Klee. In zijn dagboek verzucht Klee: 'Is he a consumptive or a woman in disguise? I can add that he is really only a female painter. His intellectual and emotional world is completely feminine. He is a pietist, a cauty beauty worshipper, has no appreciation of

the salt of truth, can't transgress anywhere with a sense of humour.' (Paul Klee geciteerd in Greer 1979:103)

Niet voor niets wordt deze in onze eenentwintigste eeuwse ogen onmiskenbaar seksistische verzuchting geciteerd in Germaine Greers feministische magnum opus *The Obstacle Race*. In dat indertijd baanbrekende boek onderzocht Greer vijftig jaar geleden de oorzaken van de opzichtige afwezigheid van het werk van vrouwelijke kunstenaars in de musea en in de kunstgeschiedenis. Een van de redenen voor dat alom geconstateerde gebrek aan aandacht voor en erkenning van het werk van vrouwelijke kunstenaars is volgens Greer de negentiende-eeuwse overtuiging dat creativiteit en genialiteit waren voorbehouden aan het mannelijk deel van de schepping. Tot ver in de negentiende eeuw werden vrouwen gezien als zijnde niet in staat tot sublimatie. Alleen mannen zouden in staat zijn hun verlangens en lusten te transformeren tot kunst. Alleen zij zouden vorm uit chaos kunnen creëren 'as the usurper of the function of God, a genius bowing to no law but the inherent necessity of his own idea.' (Greer 1979: 105)

Geheel in lijn met deze traditie waarin creativiteit en verbeeldingskracht van een gender worden voorzien is Art Nouveau icoon Karl Schmoll volgens Paul Klee 'really only a female painter'. En een female painter kent geen innerlijke strijd, geen diepgang, maar is behaagziek en oppervlakkig. Niet in staat tot transcendentie, abstractie en vernieuwing.

Deze verzuchting is echter maar één van de talloze voorbeelden in de geschiedenis van de moderne kunst die zicht-

baar maken hoe het esthetisch vocabulaire sinds lange tijd nauw verbonden is geweest met seksuele differentie. 'There are no women of genius; the women of genius are men,' schreef Cesare Lombroso in *The Man of Genius* in 1863 en sindsdien is die mantra in vele toonzettingen en contexten herhaald.

Uit de eerste jaargangen van *De Stijl* rond 1918 en 1919 bijvoorbeeld blijkt onomwonden dat een van de theoretische uitgangspunten binnen het constructivisme luidt dat abstracte neoplastische kunst op een expliciet als mannelijk geconnoteerde geestelijke orde berust. Een orde waarin rationaliteit, abstractie en universaliteit de dominante principes zijn, tegenover een vrouwelijk geconnoteerd universum van emotie, decoratieve organische vormen en individualiteit. De nieuwe beelding moet zich richten op het universele in plaats van op het particuliere, zo schreven Van Doesburg en Mondriaan. En een dergelijk streven naar abstractie als toegangspoort tot de essentie van de werkelijkheid was ook volgens hen voor de vrouwelijke kunstenaar uit de aard der zaak te hoog gegrepen. Het vrouwelijk principe blijft voor de pioniers van de avant garde verbonden aan het natuurlijke, het biomorfe, het particuliere en het individuele.

Dus: hoewel de schilderkunst zich aan het begin van de twintigste eeuw ingrijpend vernieuwt en zich op revolutionaire wijze losmaakt van het principe van de representatie, ontwikkelt het esthetisch lexicon van de modernistische, avantgardistische en abstracte kunst zich niettemin onveranderd binnen een traditioneel binair en gegenderd cultureel kader.

Zie daar het rigide binaire discours waarbinnen Marlow Moss als een van de eerste openlijk gender non-conforme constructivistische kunstenaars in de twintigste eeuw een plek moest zien te verwerven voor zichzelf en voor haar werk. Zoals we hebben kunnen constateren naar aanleiding van de bijdragen van de vorige sprekers alsmede de hier in het Kunstmuseum geëxposeerde werken en documenten, lukte het haar om voet aan wal te krijgen door zich als beeldend kunstenaar intens te committeren aan het principe van de constructie en de abstractie. We hebben er echter wel een eeuw voor nodig gehad om te erkennen dat zij daarin radicaler te werk is gegaan dan menig mannelijke tijdgenoot – juist door haar specifieke bijdrage aan deze nieuwe twintigste-eeuwse taal.

Vanuit een particulier en persoonlijk gevoeld en belichaamd spanningsveld zocht zij in haar werk naar een onpersoonlijke, niet binaire orde waarin de wetten van de geometrie en die van de natuurlijke vorm onlosmakelijk met elkaar verbonden zouden kunnen zijn. Daarbij ontstijgt zij de door haar mannelijke tijdgenoten gendeerde oppositie tussen ratio en emotie, het universele en het particuliere. Steeds heeft zij er zowel in haar leven als in haar werk bewust naar gestreefd om het principe van het rationele analytische te verenigen met dat van het onvoorspelbare en het biomorfe. Of, zoals Florette Dijkstra het formuleert in *De sprong in het licht* (2025), haar biografie van Moss, zoals een plant de wetten van de gulden snede volgt, zo moest Moss dat in haar werk ook doen.

In dat spanningsveld tussen strengheid en openheid ontwikkelde Moss een tot op

de dag van vandaag fascinerend oeuvre dat in haar eigen woorden heel bondig kan worden samengevat als: ‘My work is based on the construction of space through the plastic means of line and plane.’ En precies met die specifieke constructie van ruimte onderscheidt Moss zich als modernistische kunstenaar. In plaats van in haar schilderkunst de begrensde ruimte van het schilderij te behouden koos Moss voor een geometrische, open, bijna architectonische benadering van het beeldvlak, waardoor voor de toeschouwer een beleving van ruimte ontstaat die letterlijk en figuurlijk als een bevrijdende kracht kan gaan functioneren. Ruimte als een onbegrensd veld is zowel in Moss’ schilderkunst als in haar driedimensionale werk dan ook niet alleen visueel, maar ook principieel een zone waarin de relatie tussen ratio en emotie, ordening en openheid steeds opnieuw gedefinieerd en gevisualiseerd kan worden. De ruimte tussen lijn en beeldvlak wordt in het werk van Moss een plek waar de blik en de geest kunnen bewegen.

In 1932 zegt Moss daarover in het eerste nummer van het tijdschrift *Abstraction-Création*: ‘Natural forms contain, in effect, an element of an unchanging and universal truth, this means that these forms are composed of two elements, that is, one changeable element, in that they are visible forms, and one unchangeable element, in that they belong to this universal truth, which is not visible. Their true value is therefore not found in their visible form but in the relation that exists between this form and the universe...’

Waar het Moss in dit citaat denk ik

specifiek om gaat is de verbeelding van de Platoonse relatie tussen de zintuiglijk waarneembare vorm en het niet zintuiglijk waarneembare idee. Als abstract kunstenaar is het haar opdracht om te proberen die relatie tussen deze zichtbare vorm en het onzichtbare idee te verbeelden, in haar geval de relatie tussen de materialiteit van de lijn en het vlak, en het idee van onbegrensde open ruimte. Daarenboven is het volgens Moss haar taak als kunstenaar om te proberen die interactie tussen vorm en idee als dynamisch te verbeelden, als een nooit voltooid en doorgaand proces van wording. De werkelijke betekenis van elke vorm ontstaat steeds opnieuw in het spanningsveld van het veranderlijke en het onveranderlijke, het zichtbare en het onzichtbare. De vorm kent geen definitieve betekenis.

Tegenover het gangbare binaire denken stelt Moss dus de constructie van een dynamiek, van een proces van wording, openheid, non binariteit. Het meest bekende en besproken voorbeeld van die open structuur als ordeningsprincipe is Moss haar introductie van de dubbele lijn en die van de ingekorte of gebroken lijn. Wat betreft die dubbele lijn: in haar schilderwerk gebruikt zij geen enkelvoudige assen die de ruimte in eenduidige vlakken opdelen, maar roept zij met de dubbele lijn een open ruimte, een spanningsveld van parallelle krachten op. Zoals bijvoorbeeld in *White, Black, Red and Grey* uit 1932. Door die dubbele lijn ontstaat een beweeglijke open structuur, waarbij het gebied tussen de lijnen kan verschijnen als een tussenruimte, een subtiele zone van potentie. ‘The double line opens the space between, allowing movement,’ schrijft Moss

in een brief aan een verzamelaar (geciteerd in Howarth 2019). *Allowing movement*. De tussenruimte onttrekt zich dus aan een absolute invulling en kan blijvend fungeren als een dynamisch veld waarin oude structuren kunnen worden losgelaten en waarin nieuwe mogelijkheden ontstaan.

Ook in het geval van de gekorte lijnen die vanaf de vijftiger jaren van de vorige eeuw haar schilderwerk karakteriseren, fungeert ruimte als een open en beweeglijk concept dat niet begrensd wordt door de contouren van het schilderij. De precies gesitueerde korte lijnen evoceren een ruimte die zich uitstrekt tot buiten de ruimtelijke grenzen van het doek, zoals in *Composition in Red, Black and White* uit 1953 en *Composition in Blue, Red, Black and White* – dat in hetzelfde jaar werd geproduceerd. De strakke geometrie wordt echter nooit rigide. Kleine verschuivingen in verhouding, richting en plaatsing veroorzaken steeds een ervaring van ruimte als iets dynamisch.

Dus: structuur, precisie en beheersing zijn in het werk van Moss geen beperkingen maar instrumenten van vrijheid. Ze vormen een raster door middel waarvan de oppositie tussen het particuliere en het universele, lichaam en geest, vrouwelijkheid en mannelijkheid wordt opgeheven.

Het is verleidelijk en waarschijnlijk ook niet al te gewaagd om deze opvatting van de precies georkestreerde constructie van een tussenruimte als instrument van vrijheid ook te betrekken op Moss’ fysieke verschijning. Zoals Moss-kenners Florette Dijkstra en Lucy Howarth in hun onderzoek ook steeds hebben benadrukt creëerde Moss niet alleen in de abstracte kunst iets wat er

nog niet was maar construeerde zij daarmee in lijn met het modernistische ideaal van de nieuwe mens ook een nieuwe versie van zichzelf. Een versie waarin de dichotomie tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid getransformeerd wordt tot een identiteit die in de recente literatuur over Moss soms wordt aangeduid als transgender, maar ik denk dat we in haar geval beter kunnen spreken van een ‘in between’ of ‘beyond’ gender, aangezien de term transgender in het huidige discours expliciet is gerelateerd aan een transitie van vrouwelijk naar mannelijk of andersom – daar waar de verschijning van Moss niet per se een transitie van vrouwelijk naar mannelijk uitdrukt maar eerder een voorbij de binariteit, of misschien een ironisering van die binariteit.

En ook hier geldt dat de strenge omgang met de zichtbare vorm resulteert in een vrijheid die zich aan precieze betekenisgeving onttrekt. Zoals historicus Marjorie Garber in haar boek *Cross Dressing and Cultural Anxiety* stelt: ‘One of the most important aspects of cross dressing is the way in which it offers a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of both female and male, whether they are considered essential or constructed, biological or cultural.’ (Garber 1997:10)

In die zin inspireert het werk en het leven van Marlow Moss de broodnodige hedendaagse kritiek op een traditie van halsstarrig binair denken, of zich dat nu uit in het gefixeerde onderscheid tussen vrouwelijk en mannelijk, wit en zwart, of welke andere geconstrueerde tegenpolen dan ook.

---

#### LITERATUUR

Dijkstra, Florette. (2025) *De sprong in het licht*. Amsterdam: Querido.

Garber, Marjorie. (1997) *Vested Interests. Cross Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.

Greer, Germaine. (1979) *The Obstacle Race*. London: Secker & Warburg.

Howarth, Lucy. (2019) *Marlow Moss*. Bath: Eiderdown Books.

Lombroso, Cesare. (1863) *The man of Genius*. London: Scott.

#### Colophon / Colofon

This publication appeared on the occasion of the Expert Meeting on Marlow Moss at Kunstmuseum Den Haag (NL), 28 January 2026.

Deze uitgave verscheen ter gelegenheid van de Expert Meeting over Marlow Moss in Kunstmuseum Den Haag (NL), 28 januari 2026.

texts / teksten: Claire Hondtong, Lucy Howarth, Florette Dijkstra, Rosemarie Buikema  
English editor / redactie Engelse teksten: Lenne Priem;  
Bresser-Chapple (text / tekst Rosemarie Buikema)  
Dutch editor / redactie Nederlandse teksten: Florette Dijkstra  
design / ontwerp: Berry van Gerwen  
print / druk: drukwerkdeal.nl

© texts / teksten: the authors / de auteurs

© images / afbeeldingen: see captions / zie bijschriften

This publication was made possible thanks to a contribution from MOED. online, the online Museum of Equality and Difference. The publication is available for download from the MOED.online website: [moed.online/nl](https://moed.online/nl)

Deze publicatie kwam tot stand dankzij een bijdrage van MOED.online, het online Museum of Equality and Difference. Op de website van MOED.online is de publicatie te downloaden: [moed.online/nl](https://moed.online/nl)



The authors have attempted to identify all rights holders. Anyone who nevertheless believes they can claim any rights is requested to contact us.

De auteurs hebben alle rechthebbenden geprobeerd te achterhalen. Wie desondanks toch meent aanspraak te kunnen maken op enig recht, wordt verzocht contact op te nemen.

No part of this publication may be reproduced and/or published in any form or by any means without prior written permission.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, in enige vorm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming.

Contact and orders / Contact en bestellingen: [info@marlowmoss.com](mailto:info@marlowmoss.com)

---

Cover front / omslag voorzijde: Marlow Moss. Photo / foto W.S. Nijhoff (Stephen Storm).  
Whereabouts unknown / verblijfplaats onbekend / © digital image / digitale afbeelding Florette Dijkstra.

Cover back / omslag vachterzijde: Marlow Moss. Photo / foto W.S. Nijhoff (Stephen Storm).  
Coll. Literatuurmuseum Den Haag © Estate of / erven Marlow Moss; Literatuurmuseum Den Haag.

