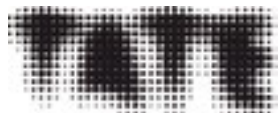


Hilma af Klint & Piet Mondriaan: Levensvormen

Nabila Abdel Nabi,
Briony Fer en Laura Stamps (red.)



KUNSTMUSEUM
DEN HAAG

HANNIBAL

Inhoud

Voorwoord	6
Inleiding	8
1 Een plantaardig universum	10
<i>Briony Fer</i>	
Het begeeste landschap – <i>Benno Tempel</i>	18
De schoonheid van het alledaagse – <i>Janice McNab</i>	22
Spirituele architectuur: de tempel en het atelier – <i>Daniel Birnbaum</i>	26
Hilma af Klint en het atoom – <i>Linda Dalrymple Henderson</i>	30
Hedendaags perspectief	
Hoe een lijn tot leven komt – <i>Michael Marder</i>	32
2 Evolutie (geen revolutie)	86
<i>Laura Stamps</i>	
Horoscoop als ‘geestelijke wetenschap’ – <i>Wietse Coppes</i>	92
Door een roze bril – <i>Caro Verbeek</i>	96
Hilma af Klint en Rudolf Steiner: een geheimzinnige ontmoeting – <i>Hedvig Martin</i>	100
Hilma af Klint en De Vijf – <i>Simon Grant</i>	104
De ingekleurde foto’s en <i>De blauwe boeken</i> van Hilma af Klint – <i>Jessica Höglund</i>	108
Hedendaags perspectief	
Vormen van moderne betovering – <i>Marco Pasi</i>	112
3 Het leven van vormen: theosofie, technologie en transnationaal modernisme	156
<i>Nabila Abdel Nabi</i>	
Een nieuw gezondheidstijdperk – <i>Laura Stamps</i>	162
Mondriaan door de microscoop – <i>Michael White</i>	166
Het etherische wereldbeeld aan het begin van de twintigste eeuw – <i>Linda Dalrymple Henderson</i>	170
Natuur en ‘abstracte kunst’ – <i>Brandon Taylor</i>	174
Het neoplasticisme als evolutie van het kubisme – <i>Wietse Coppes</i>	178
Hedendaags perspectief	
Op zoek naar nieuwe verwantschappen – <i>Frances Morris</i>	182
Eindnoten	222
Lijst van werken	231
Index	238

Voorwoord



*Hilma af Klint in haar atelier, Hamngatan,
Stockholm 1895, The Hilma af Klint Foundation*

*Piet Mondriaan in zijn atelier, Rembrandtplein 10, Amsterdam,
ca. maart 1906, fotograaf onbekend,
RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis*



Piet Mondriaan (1872–1944) is al lang een internationaal icoon van de moderne kunst. Het werk van Hilma af Klint (1862–1944) daarentegen kreeg pas internationale erkenning na de tentoonstelling *Hilma af Klint: Paintings for the Future* die in 2019 in het Guggenheim Museum werd georganiseerd, gevolgd door verschillende exposities in Europese musea. De laatste jaren zijn al vaker vergelijkingen gemaakt tussen Af Klints werk en dat van de vroege abstracte kunstenaars. *Hilma af Klint & Piet Mondriaan: Levensvormen* biedt het publiek de kans om zich te verdiepen in de manier waarop de twee kunstenaars – die slechts tien jaar in leeftijd verschillen – hun eigen kenmerkende abstracte beeldtaal ontwikkelden. Deze expositie en publicatie onderzoeken hoe de diepgaande en complexe fascinatie van beiden voor spirituele en mystieke ideeën is ingebed in een bredere context die alle aspecten van het leven met elkaar verbindt.

De interesse voor theosofie en andere vormen van esoterisch denken was cruciaal voor de ontwikkeling van het werk van Af Klint en Mondriaan en sluit aan bij die van veel hedendaagse kunstenaars, die aan de hand daarvan nieuwe manieren van denken over kunst en (de natuurlijke) omgeving verkennen en mogelijk maken. Het perspectief van de tentoonstelling druipt dan ook in tegen de conventionele kunsthistorische visie dat de abstracte kunst van Mondriaan staat voor een totale ontkenning van de natuur. In plaats daarvan opert deze insteek een meer genuanceerde en subtielere filosofische en esthetische benadering van de natuur, die de kunstenaar uiteindelijk in staat stelde om een coherent maar flexibel formeel systeem te ontwikkelen. Net als Mondriaan begon Af Klint als landschapsschilder en hun gezamenlijke verbondenheid met de natuur is een cruciaal thema in de tentoonstelling. Niet alleen als het onderwerp van hun vroege schilderkunst, maar ook als structurerend principe van het leven. Hun aandacht voor het zogenaamd ‘anti-materiële’ in relatie tot begrippen als evolutie en metamorfose wordt in verband gebracht met de talrijke esoterische en wetenschappelijke ideeën die een belangrijke culturele drijvende kracht waren aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw.

De tentoonstelling laat dus zien hoe het werk van Mondriaan en Af Klint was ingebed in een specifiek Europese context en hoe ze beiden op basis van het werken met zowel abstracte als figuratieve elementen tot hun specifieke abstracte vormtaal kwamen. De expositie wil echter ook voor het publiek van nu een gemeenschappelijke kritische reflectieruimte creëren, waarin het werk van beide kunstenaars met een frisse blik kan worden bekeken, en heeft ook aandacht voor het perspectief van de huidige wereldwijde ecologische crisis. De tentoonstelling toont hoe Af Klint en Mondriaan zijn beïnvloed door systemische visuele netwerken en deze ook zelf creëerden door een vormtaal te ontwikkelen die de complexe en fragiele verbanden tussen de dingen – wat we nu ‘ecologie’ noemen – laten zien.

Deze belangrijke tentoonstelling kwam tot stand door een nauwe samenwerking tussen Kunstmuseum Den Haag en Tate Modern. De aanleiding was een gesprek tussen de vrienden en collega’s Daniel Koep, hoofd tentoonstellingen Kunstmuseum Den Haag, en wijlen Achim Borchart-Hume, voormalig programmadirecteur bij Tate Modern, over hoe het samenbrengen van het werk van Piet Mondriaan en Hilma af Klint in een tentoonstelling een nieuw licht zou werpen op zowel de kunstenaars zelf als, in bredere zin, op de periode van het vroege modernisme. In zijn functie verdedigde Achim het engagement

van Tate om het Eurocentrische canonieke narratief kritisch tegen het licht te houden en genuanceerde discussies op gang te brengen over de verschillende impulsen van het modernisme. Hij was bij elke stap in het ontstaansproces van deze tentoonstelling in onze gedachten aanwezig. Tijdens de voorbereidingen voor deze tentoonstelling overleed voormalig Mondriaanconservator Hans Janssen van Kunstmuseum Den Haag. Zijn biografie *Piet Mondriaan. Een nieuwe kunst voor een ongekend leven*, die talrijke auteurs van deze catalogus inspireerde, verscheen vorig jaar in een Engelse vertaling. Dit monument is het resultaat van meer dan dertig jaar onderzoek naar de Mondriaancollectie in Kunstmuseum Den Haag, de grootste ter wereld.

De curatoren van de tentoonstelling zijn Frances Morris, directeur Tate Modern, Nabila Abdel Nabi, curator International Art, Tate Modern, Briony Fer, professor Kunstgeschiedenis, University College London, Laura Stamps, conservator moderne en hedendaagse kunst Kunstmuseum Den Haag en Amrita Dhallu, assistent-curator International Art, Tate Modern. Onze dank gaat uit naar Genevieve Barton en Helen O’Malley voor hun inzet. Wij bedanken de auteurs voor hun schitterende bijdragen: Daniel Birnbaum, Brandon Taylor, Janice McNab, Michael Marder, Wietse Coppes, Hedvig Martin, Benno Tempel, Jessica Höglund, Simon Grant, Caro Verbeek, Michael White, Linda Dalrymple Henderson en Marco Pasi. We danken eveneens Astrid Stavro voor het prachtige boekontwerp, Emilia Will, de projectcoördinator van deze catalogus, evenals de collega’s van Tate Publishing, Bill Jones, Juliette Dupire en Amalia Mills. Onze bijzondere dank gaat ook naar Vivien Entius, Doede Hardeman, Phil Monk, Gregory Lofthouse, Rachel Kent, Irma Benliyan en Esther van der Minne die een grote rol speelden in de totstandkoming van deze tentoonstelling. Dit project is mede mogelijk gemaakt door de genereuze steun en expertise van The Hilma af Klint Foundation, met bijzondere dank aan Jessica Höglund en Ulf Wagner.

Samen met de curatoren danken wij de talrijke andere collega’s van Kunstmuseum Den Haag en Tate Modern die hebben bijgedragen aan de totstandkoming van deze tentoonstelling, van transport en art-handling, registratie en conservatie tot communicatie, educatie, digitale ondersteuning en voorlichting.

Kunstmuseum Den Haag bedankt de donateurs, de Vrienden van het Kunstmuseum, de Mondriaan Business Club evenals de Turing Foundation en Fonds 21 voor hun steun. Uit naam van Tate willen wij ook onze dankbaarheid betuigen aan de Huo Family Foundation, The Af Klint and Mondrian Exhibition Supporters Circle, Tate Americas Foundation, Tate International Council, Tate Patrons en Tate Members.

De tentoonstelling in Kunstmuseum Den Haag is mede mogelijk gemaakt door de rijksoverheid: de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft namens de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap een indemniteitsgarantie toegekend. De tentoonstelling bij Tate Modern werd mede mogelijk gemaakt door het Government Indemnity Scheme dat garant stond voor de verzekeringen. We danken de regering van Zijne Majesteit om dit te bewerkstelligen en het Departement voor Cultuur, Media en Sport en het Arts Council England dat zich garant stelde.

Benno Tempel, directeur Kunstmuseum Den Haag
Frances Morris, directeur Tate Modern

Inleiding

Zowel Hilma af Klint als Mondriaan begon aan het einde van de negentiende eeuw als landschapsschilder om begin twintigste eeuw een hoogstpersoonlijke, radicaal nieuwe vorm van abstracte schilderkunst te ontwikkelen. Hoewel ze elkaar noch elkaars werk kenden, zijn er opvallende overeenkomsten in de manier waarop ze tot de abstractie kwamen. Vanuit hun vroege opleiding als natuurschilder creëerden ze een eigen vormenlexicon – dat van Af Klint gebaseerd op de spiraal, dat van Mondriaan op het raster – waarmee ze hun complexe relatie tot de moderne wereld tot uitdrukking konden brengen. We bekijken in deze tentoonstelling en publicatie de geschiedenis van de abstracte kunst aan de hand van het werk van deze twee kunstenaars en vestigen zo de aandacht op de rol van representatie van de natuur in de ontwikkeling van de moderne kunst. In plaats van hun abstracte schilderijen als een radicale afwijzing van de natuur en de wereld van de natuurlijke fenomenen te beschouwen, onderzoeken we hoe beiden nieuwe artistieke vormen verkenden om fundamentele levensprocessen te visualiseren.

Zowel Af Klint als Mondriaan was geïnteresseerd in de spirituele ideeën en overtuigingen van het zogenaamde esoterisme, een verzamelnaam voor verschillende geloofssystemen die in de koortsachtige jaren van de overgang van het fin de siècle naar het begin van de twintigste eeuw talrijke kunstenaars fascineerden. In zekere zin kunnen we deze periode dan ook als een oude vorm van ‘new age’ beschouwen. Dat gedachtegoed werd toen immers niet als regressief beschouwd maar veeleer als baanbrekend, waarbij tal van pleitbezorgers van occulte geloofssystemen vrijelijk putten uit de nieuwe wetenschappelijke en technologische ontdekkingen van die tijd. In plaats van zich af te keren van de natuurlijke wereld waren deze ideeën diep ingebed in zijn representatieve en symbolische structuren. In een tijd waarin de transnationale en transcontinentale verspreiding van beelden in een stroomversnelling kwam, is het duidelijk dat naar binnen kijken, naar innerlijke werelden, tegelijk ook een middel was om naar buiten te kijken, naar een wijdere wereld en vice versa. Het snijpunt van kunst met andere culturele en wetenschappelijke gebieden, zoals ecologie, plantkunde en biologie, is even onlosmakelijk verbonden met de moderniteit als de grootstedelijke ervaring waarmee ze gebruikelijk wordt geassocieerd.

In plaats van de moderne stad kunnen we het motief van de boom als voorbeeld nemen voor een alternatieve benadering van een uitgesproken moderne visie op de natuur. In hun werk van de vroege jaren 1910 stond bij Af Klint en Mondriaan de boom centraal – in Af Klints *Serie W, Boom der wijsheid* (1913–1915) (pp. 42–47) en in de reeks bomen die Mondriaan tussen 1908 en 1911 (pp. 48–53) schilderde. Als ze met elkaar vergeleken worden, vallen de verschillen onmiddellijk op: zo contrasteert Af Klints interesse voor Yggdrasil, de ‘wereldboom’ in de noordse mythologie, met Mondriaans fascinatie voor de structuur van een alleenstaande appelboom die associaties oproept met het japonisme. Het feit dat in het werk van beide kunstenaars dit motief centraal staat, suggereert echter ook zijn belang als betekenisdrager – niet alleen als symbool, maar door de herhaling waardoor het motief zich symbolisch verder ontwikkelt.

Naarmate de reeks vordert, kan zo een morfologische evolutie plaatsvinden. Af Klint gebruikt in elke compositie cryptische symbolen als ‘toegangspoorten’ voor ingewijden, vaak verwerkt in kronkelende art-nouveaulijnen, soms vervlochten met of plaats makend voor de miniatuurwereld van de traditionele Yggdrasilvoorstellingen (p. 158), of transmuterend in haar typische spiralen, zoals in *Nr. 2*. Mondriaan daarentegen creëert een compositie van zacht golvende curves op een rechthoekig raster dat zijn vroegere landschapscomposities ‘abstraheert’ maar tegelijk de onzichtbare wetten van de natuur achter het visueel waarneembare zichtbaar wil maken – volgens hem lagen dezelfde wetten aan de basis van zowel de natuurlijke omgeving als van de architecturale constructies. De felle kleur van *Avond; De rode boom* uit 1908–1910 is zowel geworteld in symbolistische artistieke precedents als in een specifiek spirituele overtuiging. Daaruit kunnen we concluderen dat in het werk van beide kunstenaars moderniteit en spiritualiteit nauw met elkaar verbonden zijn.

De eerste keer dat het werk van Af Klint en Mondriaan samen in een tentoonstelling werd getoond, was in 1986 in de door Maurice Tuchman georganiseerde tentoonstelling *The Spiritual in Art* in het LACMA in Los Angeles, die het jaar daarna naar het Haags Gemeentemuseum (nu Kunstmuseum Den Haag) reisde. Pas 25 jaar later werd een grote retrospectieve tentoonstelling gewijd aan het werk van Hilma af Klint – in 2013 in het Moderna Museet in



Stockholm, gecureerd door Iris Müller-Westermann. De expositie gaf een duidelijk beeld van de reikwijdte en de complexiteit van het levenslange project van deze vrouwelijke kunstenaar die in de geschiedenis van de abstractie lange tijd over het hoofd werd gezien. Het tonen van haar werk samen met dat van wellicht de bekendste van alle abstracte kunstenaars, is niet alleen Af Klint de erkenning verlenen waarop ze recht heeft, maar ook de ruimte creëren voor een kritische dialoog tussen het werk van beiden. Terwijl Af Klints volledige oeuvre de laatste tien jaar vrijwel ‘in één keer’ bekendheid verwierf, was dat van Mondriaan vorige eeuw het onderwerp van tal van tegenstrijdige interpretaties. Af Klints onstuimige mengeling van organische en geometrische vormen lijkt het meest verrassend, omdat het werk veel minder bekend is. Het vroege figuratieve werk van Mondriaan is in deze context echter al even opzienbarend, want het sticht verwarring in de gebruikelijke aannames over het klassieke oeuvre van de kunstenaar. Door figuratieve en abstracte werken heel bewust weer samen te brengen, nodigt de tentoonstelling ons uit om het vastgeroeste beeld dat we van deze canonieke kunstenaar hebben bij te stellen.

Met de term ‘levensvormen’ willen we het belang benadrukken van de relatie tussen abstractie en natuur, die geen stap terug is, maar veeleer een krachtig antwoord op de moderniteit. Vanuit het perspectief van de huidige klimaat- en planetaire crisis is het wellicht gemakkelijker het belang te begrijpen om na te denken over de relatie tussen kunst en natuur – op manieren die impliciet verbonden zijn met kwesties van moderniteit, spiritualiteit, menselijkheid, sociale rechtvaardigheid en het planetaire. Het cruciale moment in de geschiedenis van de abstractie waarop we hier focussen, was achteraf beschouwd niet gewoonweg een manier om kunst en natuur van elkaar los te koppelen. De evolutie van het werk van Hilma af Klint en Piet Mondriaan toont aan dat het artistieke proces veeleer een manier was om *via* de natuur te denken – en om een abstracte vormentaal te ontwikkelen die de verbondenheid van kunst met alle levensvormen tot uitdrukking kan brengen.

Nabila Abdel Nabi, Briony Fer, Frances Morris
en Laura Stamps

Een plantaardig universum

Het kan vreemd lijken om de aandacht te vestigen op kleine bloemschilderijen, die zo vaak als bijkomstig worden afgedaan in het 'hoofdwerk' van sommige kunstenaars, of als weinig eervol met betrekking tot hun belangrijkste verwezenlijkingen. Dit geldt zeker voor een canonieke figuur als Mondriaan, die zelf duidelijk maakte dat hij zijn nog weinig bekende bloemschilderingen onbelangrijk vond in vergelijking met de hoge ambities die hij koesterde voor zijn abstracte rasterschilderijen. Maar dat geldt trouwens eveneens voor Hilma af Klint. Haar botanische studies zijn slechts een relatief klein onderdeel van de grootse spirituele kosmologie die ze tijdens haar leven ontwikkelde. Hoewel het natuurlijk absurd zou zijn om beide kunstenaars als bloemschilders voor te stellen, is wellicht een kleine overdrijving nodig om de geschiedenis van de abstractie vanuit ecologisch standpunt te bekijken. Wat ik probeer aan te tonen, is dat voor beide kunstenaars bloemen een manier waren om overeenkomsten tussen de micro- en de macrokosmos te formuleren, tussen het detail van de natuur en de wetten van het universum. De bloemschilderijen zijn belangrijk omdat ze een link leggen met de wereld van de natuur. Ze zijn van belang omdat ze een verbinding vormen tussen het 'hogere' project van abstractie en de zoektocht naar wat we nu een wereldse esthetica zouden noemen.

Zowel Af Klint als Mondriaan begon in de laatste decennia van de negentiende eeuw als landschapsschilder en beiden ontwikkelden daarna hun heel eigen kenmerkende modellen van abstractie. Mijn stelling is dat ze zich niet hebben afgekeerd van de natuur, maar dat hun vroege fascinatie voor de taal van planten en de plantenwereld hun overtuiging heeft gevoed dat er voorbij de materialistische wereld een dieper onderliggend patroon van mogelijkheden bestaat. Natuurlijk was dit geen rechtlijnige, maar vaak een dubbelzinnige of zelfs tegenstrijdige ontwikkeling. Per slot van rekening is kunst een kwestie van creëren en kunstgrepen. Beide kunstenaars hadden een academische opleiding gevolgd en geleerd om aandachtig te kijken. Het inzicht in hoe een rank zich windt of hoe pollen neerdravelen op een meeldraad is een vorm van visuele kennis. Maar, net als bij planten zelf, kan een dergelijke geconcentreerde focus ook ontwrichtend werken. Weliswaar gebruikte Af Klint een heel leven lang haar artistieke vaardigheden, maar de fascinatie voor de spirituele wereld leidde haar naar een radicaal subversief pad, waar ze op zoek ging naar nieuwe manieren om 'het nog niet-bekende' weer te geven; hiervoor inspireerde ze zich op uiteenlopende voorstellingswerelden, inclusief esoterische bronnen. Haar hele project – en het spirituele herbarium dat daar deel van uitmaakte – verschilde even sterk van het moderne impressionisme als van oudere vormen van het naturalisme.

Ook Mondriaan begon als landschapsschilder en Hans Janssen beschrijft hoe hij in 1897 – het jaar dat hij aan de academie afstudeerde – terecht kwam in de warmoezerij van de familie Vis langs het Verwerspad. Daar raakte hij gefascineerd door de in kassen gekweekte bloemen, vooral door de chrysanthen, en begon ze te schilderen (p. 68).¹ Mondriaan maakte meer dan honderd schilderijen en tekeningen van bloemen, die echter veel minder bekend zijn dan zijn abstracte werken. Vaak ontstonden ze op cruciale momenten, zoals eind jaren 1890 of in 1908–1909, tijdens

een korte periode van intensievere interesse, door Janssen toegeschreven aan Mondriaans toetreding tot de Theosofische Vereniging met haar sterke bloemensymboliek.² Lange tijd werd aangenomen dat toen Mondriaan abstract begon te werken hij de figuratie volledig opgaf. Toch bleef hij nog tot eind jaren 1930 bloemen schilderen. Hij exposeerde er zelfs meerdere in 1942 op zijn eerste tentoonstelling in New York.³ Zijn vriendin Charmion von Wiegand vertelde dat een klein gedeelte van Mondriaans New Yorkse appartement aan deze werken was gewijd.⁴ Hoe 'onbelangrijk' ze toen ook waren, ze bleven tot het einde van zijn leven aanwezig in zijn woonruimte.

Mondriaans voorkeur voor gecultiveerde tuinbloemen als lelies, dahlia's, chrysanthen en rododendrons contrasteert fel met Af Klints interesse voor inheemse Scandinavische planten – wilde bloemen die ook in een bredere nationalistische agenda pasten. Zo maakte ze studies van melkkruid, levermos en klein hoefblad, evenals van eikenbladeren, appelbloesem en verschillende grassen (pp. 54–57). Ze tekende ook andere soorten, zoals de oosterse of reuzeklaproos en de Oost-Indische kers, maar deze vormden een uitzondering op de planten die hoofdzakelijk deel uitmaakten van haar leefwereld (p. 60). Voor de aquarellen op papier baseerde ze zich op de conventies van botanische illustraties, zowel wat betreft de techniek als de compositie van de verschillende bestanddelen van de plant op het blad. De botanische tekening – een genre dat vaak door vrouwelijke kunstenaars werd beoefend – maakte in de loop van de eeuwen een evolutie door en werd in de negentiende eeuw uiterst geformaliseerd. Dit komt duidelijk naar voren wanneer je de illustraties in *Svensk Botanik* (1802) (p. 15) van Johan Wilhelm Palmstruch vergelijkt met die in het in 1905 gepubliceerde *Bilder ur Nordens Flora* van Carl Lindman. Af Klint hanteerde het basischema echter met een zekere vrijheid, zoals bij het tekenen van twee stadia in de cyclus – de lente en de zomer – van een jeneverbek (p. 65). Zo vermengde ze het beeld met de handgeschreven tekst of liet de illusie van een natuurlijke omgeving los.

Met haar botanische tekeningen ontwikkelde Af Klint een plantenvocabulaire dat de basis zou vormen van haar levenslange zoektocht naar de onzichtbare wetten van de natuur, wat zo'n dertig jaar later, in 1922 culmineerde in *Over het bekijken van bloemen en bomen*. David Lomas, de eerste die Af Klints botanische tekeningen besprak, stelt vast dat dit werk laat zien hoe voor de kunstenaar 'planten een vorm van meditatie boden om een spirituele band met de natuur uit te drukken', hetgeen wordt geïllustreerd door de rode aura die rond een korenaar uitwaaiert (p. 186).⁵ In deze latere, lossere aquarellen herwerkt Af Klint haar vroegere studies. Beïnvloed door Rudolf Steiners ideeën over de voordelen van de nat-in-nattechniek zet ze deze naar haar hand en reviseert constant haar relatie met de natuurlijke – en tegelijk ook spirituele – wereld.

In tegenstelling tot Af Klints vroege bloemtekeningen hebben Mondriaans aquarellen weinig gemeen met botanische tekeningen. Hij schilderde meestal maar een enkele bloem, vaak in het soort vaas dat slechts voor één bloem bedoeld is. Hieruit blijkt hoe in de art nouveau van het fin de siècle kunst en wetenschap hand in hand gingen met de passie voor mooie voorwerpen en voor toen modieuze bloemen als lelies en chrysanthen in elegante vazen en potten.



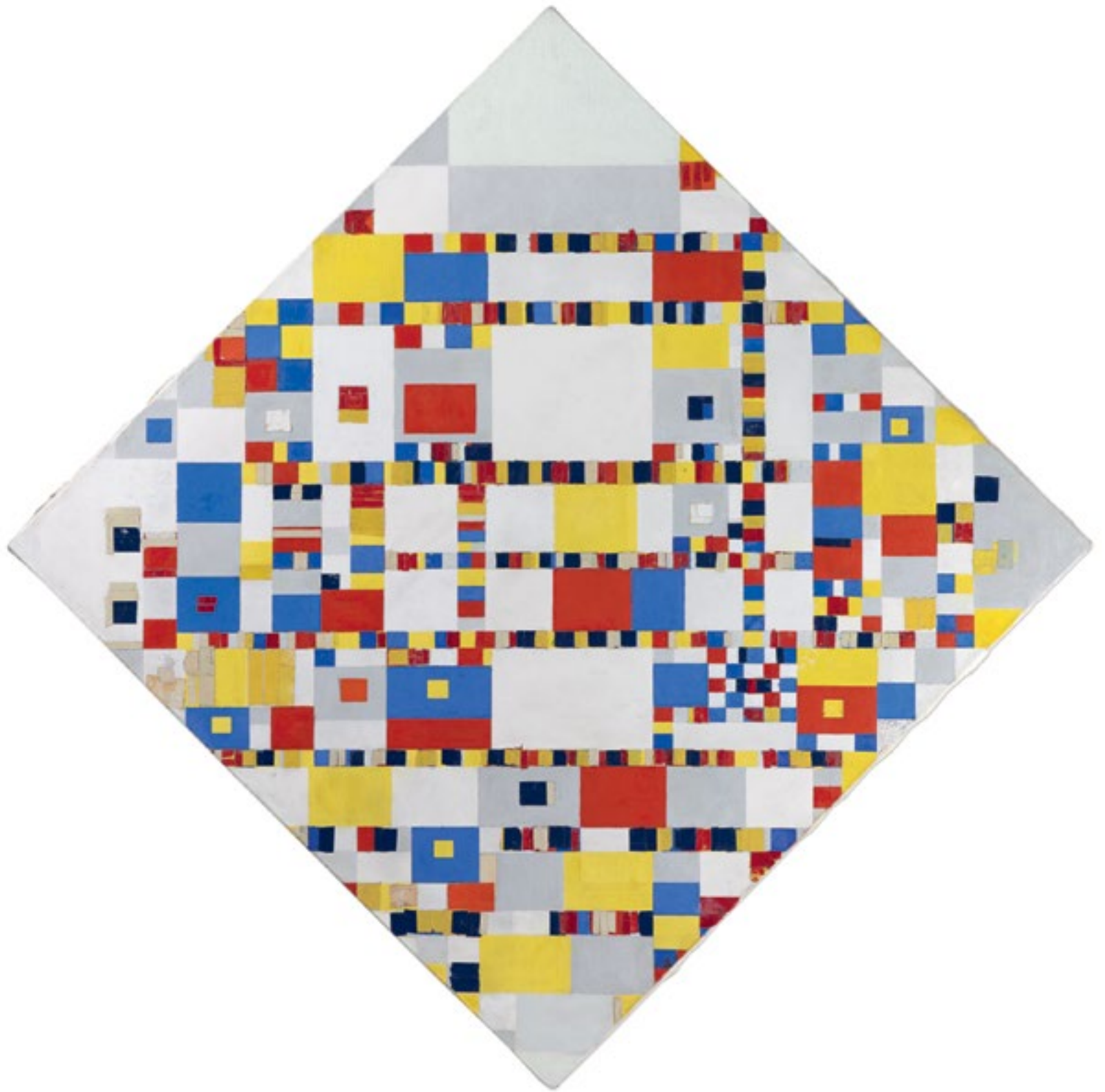
Maquette van het atelier van
Piet Mondriaan, New York, 1944;
reconstructie 1987
Gemengde techniek
34 × 83,5 × 91 cm
Kunstmuseum Den Haag

zevende tijdvak, het tijdperk van Jupiter, de mensheid een immateriële toestand zal bereiken, waarin de menselijke stem bevrijd is van het lichaam en een spiritueel strottenhoofd het belangrijkste creatieve orgaan wordt. Het is moeilijk om Af Klints beschouwelijke opmerkingen over het gebouw dat ze wilde optrekken voor haar belangrijkste reeks werken, de *Schilderijen voor de tempel* uit 1906–1915, te begrijpen zonder enige voorkennis van de verbazingwekkende ideeën van Steiner. Af Klint schrijft dat in ieder van ons een privétempel huist, maar tegelijk ‘bezit de hele mensheid een gemeenschappelijke [...] tempel, waarin zich het ene tempelgebouw naast het andere bevindt. Men kan het vergelijken met een gebouw vol met naast elkaar gelegen cellen’, stelt ze in een notitie van 1 januari 1917.³

Af Klint maakte er nooit een geheim van dat haar belangrijkste schilderijenreeks in samenwerking met een collectief van vrouwen tot stand kwam. Ze beschouwde zichzelf niet als een autonoom creatief subject. Ze geloofde dat de werken *via* haar ontstonden, veeleer dan dat ze *door* haar werden gemaakt. Ze hield vol dat de creatieve impuls niet uit de diepte van haar individuele ziel afkomstig was, maar uit een door een veelheid aan geesten bewoond rijk. Toen ze nog studeerde aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, raakte ze bevriend met Anna Cassel, een van de vier vrouwen met wie ze De Vijf (De Fem) oprichtte, een groep die spirituele sferen verkende (p. 113). Tussen 1896 en 1907 kregen ze boodschappen door van geesten die ze ‘hogere meesters’ noemden. Nadat de groep ontbonden was, ontstond een collectief van dertien vrouwen en Af Klint stelt duidelijk dat veel van haar werken door samenwerkingen tot stand kwamen. Cassel speelde duidelijk een cruciale rol in de creatie van de *Tempelserie* en in het gebouw zouden werken van beide kunstenaressen worden ondergebracht. De opdracht voor de tempel was een gemeenschappelijk project.

Af Klints notities over de spiraalvormige structuur zijn vaak geïllustreerd. Naast de nadruk op de spirituele aard van de menselijke stem en de mystieke kwaliteiten van het strottenhoofd, beschrijft ze uitgebreid een lotusbloem met zestien bloemblaadjes die zich in de menselijke keel bevindt, een idee geïnspireerd op Steiners gebruik van het oud-Indiase begrip chakra. Wanneer het in Af Klints spiraalvormige architectuur over niveaus gaat, dan zijn dat er meestal zestien.⁴

Sommige van haar schetsen doen denken aan het Goetheanum, Steiners antroposofisch centrum in Dornach; andere roepen het beeld van een toren op. Sommige tekeningen zijn gedetailleerd: zo gaf Af Klint er een bibliotheek, een observatorium en een tuin op aan. De ingewijden zouden toegang krijgen tot delen van het gebouw waar andere bezoekers niet toegelaten waren. Af Klint omschreef haar werken als ‘schilderijen voor de toekomst’. Ze was van mening dat die van haar vriendin Cassel het verleden van de mensheid weergaven, zoals wordt verhaald in de zogenaamde Akashakroniek – volgens de theosofie een bovennatuurlijk archief van alle menselijke gebeurtenissen en gedachten. De schilderijen van Anna Cassel – kleiner van formaat dan die van Af Klint – maakten ook deel uit van de tempel.



Piet Mondriaan, *Victory Boogie Woogie*, 1942–1944, olieverf, tape, papier, houtskool en potlood op doek, 127,5 × 127,5 cm
Kunstmuseum Den Haag – langdurig bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed/Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen.
Dit schilderij is door een gift van De Nederlandsche Bank verworven door de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit en aan de Staat der Nederlanden geschonken op 31 augustus 1998 in aanwezigheid van Hare Majesteit Koningin Beatrix, als zichtbare herinnering aan de periode 1814 tot 2002, gedurende welke De Nederlandsche Bank verantwoordelijk was voor de gulden als betaalmiddel.

Hilma af Klint en het atoom

In 1916 noteerde Hilma af Klint in haar dagboek: 'Ik ben een atoom in het universum dat toegang heeft tot oneindige ontwikkelingsmogelijkheden. Deze ontwikkelingsmogelijkheden wil ik geleidelijk aan tonen.'¹ In het begin van het daaropvolgende jaar begon ze aan *De atoomserie*, 22 aquareltekeningen waarvan ze de geometrische vormtaal op elke pagina verduidelijkt met verklarende teksten. Om deze werken te kunnen doorgronden, is enige kennis vereist van wat toen bij het brede publiek bekend was over de wetenschappelijke inzichten in het atoom en over de spirituele en de occulte kringen waar in die periode grote interesse voor het atoom bestond.

Pas in 1909 leverde de Franse wetenschapper Jean Perrin het visuele bewijs van het bestaan van atomen aan de hand van zijn studies van de brownbeweging. Zijn werkwijze was gebaseerd op metingen van de willekeurige beweging van kleine onoplosbare deeltjes in een vloeistof, die wordt veroorzaakt doordat ze in botsing komen met moleculen (en dus atomen).² De theorievorming met betrekking tot het atoom gaat terug op de oude Grieken die het zich als compacte, ondoordringbare deeltjes voorstelden die de basis vormen van alle materie. De baanbrekende Britse wetenschapper Michael Faraday verwierp het bestaan van dergelijke onafhankelijke structuren ten voordele van onderling verbonden krachtvelden en verklaarde in 1844 dat 'elk atoom zich uitstrekt [...] dwars door het gehele zonnestelsel, maar altijd zijn eigen krachtcentrum handhaaft'.³ Nadat in 1897 het elektron was waargenomen en Ernest Rutherford in 1898 de subatomaire deeltjes ontdekte die door radioactieve substanties worden afgescheiden, verschenen in de populaire literatuur talrijke artikelen waarin het atoom werd vergeleken met een zonnestelsel waarin elektronen als planeten rond de kern cirkelen.⁴ In 1911 kon Rutherford het bestaan van de atoomkern aantonen. Daarna begon een groep wetenschappers – met onder meer Niels Bohr die in 1912–1913 nauw met Rutherford samenwerkte – meer accurate modellen van de atomaire structuur te ontwikkelen.⁵ Bohr nam kwantumeffecten in zijn atoommodel op. Hiervoor zou hij in 1922 de Nobelprijs krijgen, maar dit model stuitte op kritiek bij een aantal wetenschappers in het vooroorlogse Engeland. Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog zou zijn theorie pas in de jaren 1920 ruimere bekendheid krijgen.⁶ Hoewel Bohr soms wordt vermeld in besprekingen van Af Klints *Atoomserie*, was zijn complexe atoomtheorie in de jaren 1910 nog geen gemeengoed.

In slechts één van de opschriften bij Af Klints *Atoomserie* wordt effectief verwezen naar de wetenschappelijke discussies over het atoom. Bij *Tekening nr. 2* staat: 'Elk atoom heeft zijn kern, maar elke kern is direct verbonden met de kern van het heelaal.'⁷ Hier lijkt Af Klint zich aan te sluiten bij Faradays hypothese. Voor hem waren atomen de eindpunten van krachtlijnen die zich uitstrekken in de ruimte.⁸ Hoewel alleen op de *Tekeningen nrs. 5–8* een vorm voorkomt die een atoomkern zou kunnen voorstellen, staat op elke pagina linksboven een klein vierkant (een voorstelling van het atoom in de etherruimte) en rechtsonder een vier keer groter vierkant, dat het atoom in de fysieke ruimte voorstelt. Verwijzingen naar de etherruimte bevestigen dat een deel van Af Klints informatie afkomstig was uit occulte bronnen, zoals *Occult Chemistry* uit 1908 (*Occulte scheikunde*, 1909) van de theosofen Annie Besant en C.W. Leadbeater, en lezingen en geschriften van de antroposoof Rudolf Steiner.⁹ Bovendien suggereren haar notities dat ze op de hoogte was van de artikelenreeks die Thomas E. Willson in 1900–1901 schreef voor het Theosophical Forum, later gepubliceerd in het boek *Ancient and Modern Physics* (1902), waarvan Steiner een exemplaar bezat.¹⁰ In de *Tekeningen nrs. 5–8* staat energieoverdracht tussen de ether- en de fysieke ruimte centraal. Zo schrijft Af Klint bij *Tekening nr. 7*: 'Als het atoom uitzet in de etherruimte, wordt hitte gegeneerd in het fysieke deel van het aardse atoom.' Willson had iets gelijkaardigs geschreven: 'Als het *prakritic* [fysieke] atoom vibreert in samenklank met zijn etherische omhulsel [...] resulteert dat in fysieke fenomenen – licht, hitte, elektriciteit.'¹¹

Bij het lezen van de andere opschriften van *De atoomserie* wordt duidelijk dat er naast wetenschap nog een ander thema is. Zo vermeldt *Tekening nr. 1*: 'Het centrum van het universum bestaat uit onschuld. 1. Onkreukbare waarheid. 2. Trots. 3. Nederigheid. 4. Mededogen.'¹² In *Tekening nr. 13* komt het thema van de christelijke geestelijke vooruitgang aan bod: 'Het atoom is op weg om gewillig te worden omgevormd in de voetsporen van de Heer Jezus, die de weg baande voor de hele mensheid.'¹³ Ook in andere opschriften wordt het atoom almaar antropomorfer, wat suggereert dat het staat voor Af Klint en de doelen die ze zichzelf had gesteld – net zoals ze zich in haar dagboek van 1916 identificeerde met het atoom.

In de loop van 1917–1918 dicteerde Af Klint een manuscript van meer dan tweeduizend getypte pagina's, dat ze de titel *Studies van het leven van de ziel* gaf.¹⁴ Waarschijnlijk vond ze voor dit project inspiratie

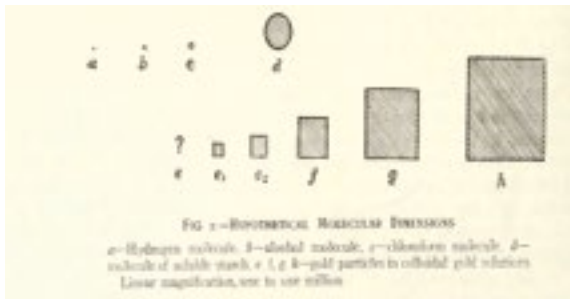
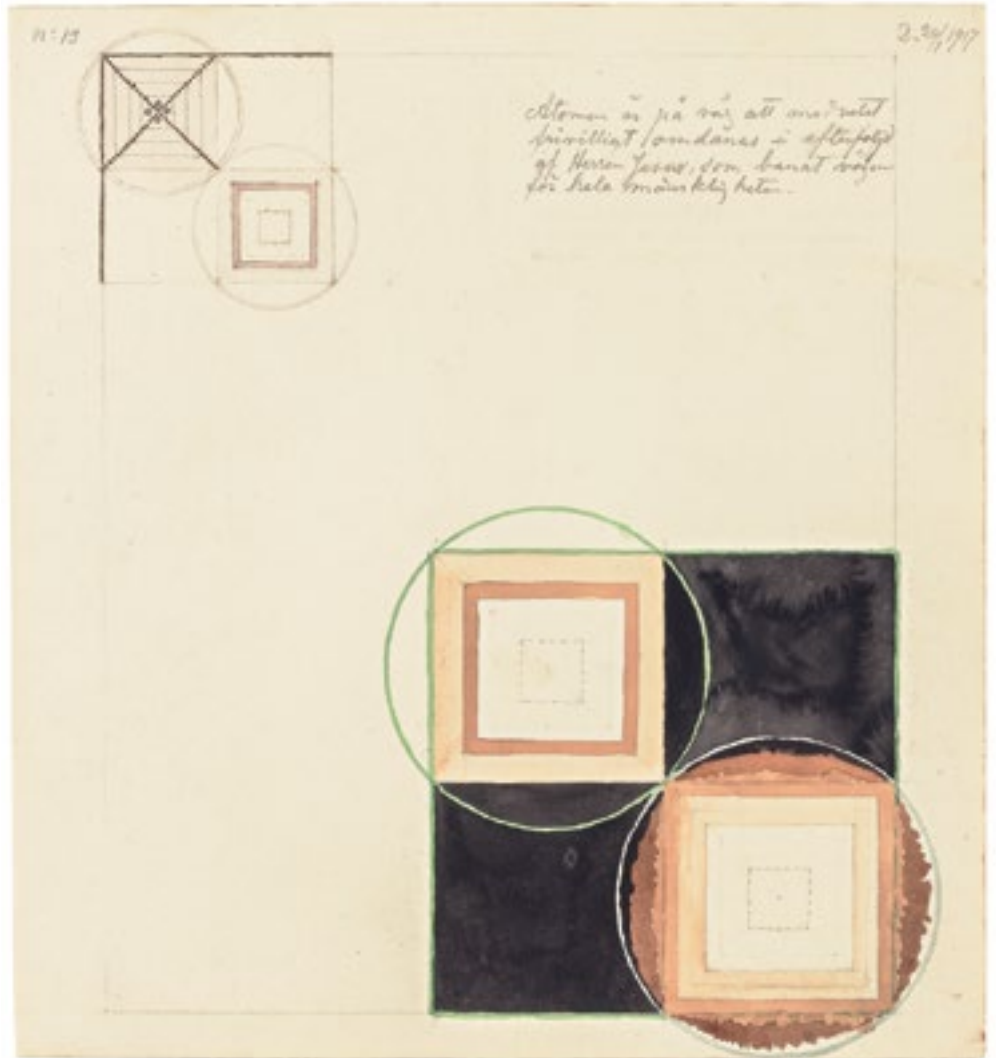


Diagram uit Robert Kennedy Duncan, 'The Question of the Atom', *Harper's Monthly*, 121, juni 1910, p. 116



Hilma af Klint
De atoomserie, nr. 12, 19 januari 1917
 Watervarf, potlood en metaalverf op papier
 27 x 25 cm
 The Hilma af Klint Foundation

in Steiners uitweidingen over de ziel in lezingen en geschriften uit het midden van de jaren 1910, zoals 'De menselijke ziel in leven en dood' en 'De menselijke ziel en het universum'.¹⁵ Maar zowel Steiner als Af Klint inspireerde zich wellicht op Sir Oliver Lodge – volgens Steiner 'een van de meest gerespecteerde vertegenwoordigers van de Engelse wetenschap' – die niet alleen over de ether, maar ook over wetenschap en geloof talrijke boeken en artikelen publiceerde.¹⁶

Een veelgelezen boek van Lodge dat in 1908 werd herdrukt, was *Man and the Universe*, waarvan een deel gewijd is aan 'De onsterfelijkheid van de ziel'. In 1910 verscheen hiervan een Zweedse vertaling. Lodges boek bevat tal van inzichten die cruciaal zijn om Af Klints focus op het atoom te begrijpen.¹⁷ Lodge benadrukt dat het atoom (of zijn meer gereduceerde vorm, het elektron of de ether) de constante is die bewaard blijft door de wet van het behoud van de materie: 'Er is niets

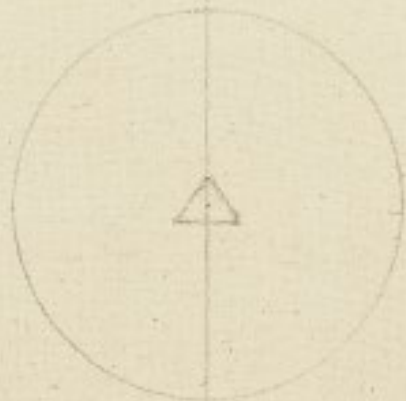
onsterfelijks of bestendig aan het materiële instrument van ons huidig zintuiglijke vermogen, behalve de atomen waaruit het bestaat'.¹⁸ De identificatie met het atoom was voor Af Klint een manier om continuïteit te vinden voor de essentie van het bestaan, door Lodge voorgesteld als de ziel, die na de dood 'een supersensueel waarneembaar voertuig zou vinden [...] om te voldoen aan de noden van een toekomstig bestaan [...] een etherische of andere entiteit'.¹⁹ Volgens Lodge was 'de essentie, de intrinsieke realiteit, de *ziel* van alles', inclusief de 'controlerende entiteit' van planten en dieren permanent.²⁰ Dit werpt misschien ook een licht op Af Klints project van 1919–1920, *Over bloemen, mossen, korstmossen*, waarin ze de elementen van de natuur die ze in vroegere werken zo zorgvuldig had geregistreerd, verwerkt tot diagrammen, gericht op 'wat achter al het geschapene ligt'.²¹



Nr. 6, 3 februari 1920
Olieverf, potlood en metaalverf op doek
39 × 28,5 cm

Nr. 7, 4 februari 1920
Olieverf, potlood en metaalverf op doek
39 × 28 cm

2.4/2 1920 Ser. V n:7





Nr. 1, Kindertijd, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
322 x 239 cm



Nr. 2, Kindertijd, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
315 x 234 cm



Nr. 3, *Jeugd*, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
321 × 240 cm



Nr. 4, *Jeugd*, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
315 x 234 cm



Nr. 5, *Volwassenheid*, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
321 x 237 cm



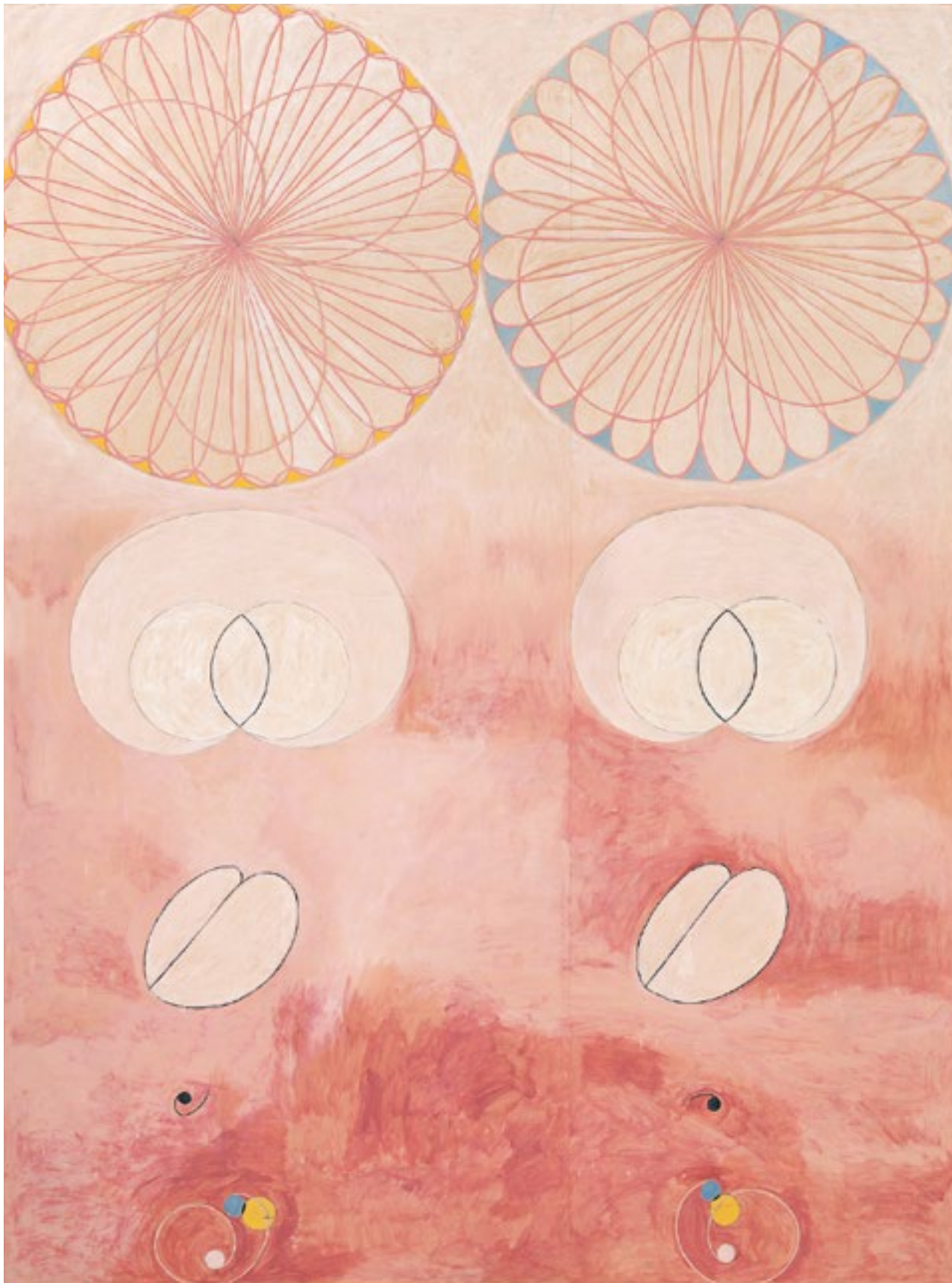
Nr. 6, *Volwassenheid*, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
315 x 234 cm



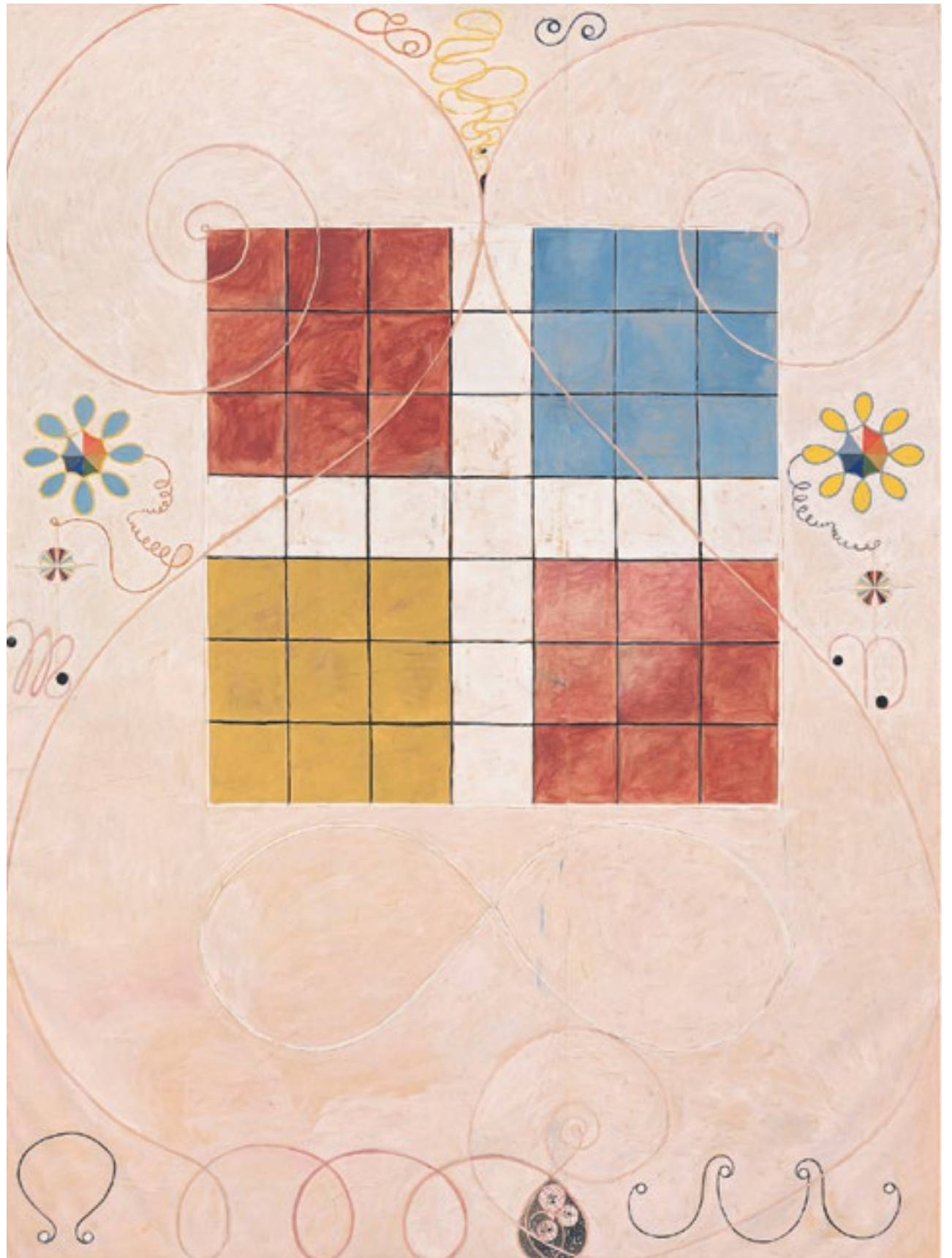
Nr. 7, Volwassenheid, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
315 x 235 cm



Nr. 8, *Volwassenheid*, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
322 × 239 cm



Nr. 9, *Ouderdom*, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
320 × 238 cm



Nr. 10, *Ouderdome*, 1907
Tempera op papier, bevestigd op doek
320 × 237 cm

Colofon

Oorspronkelijke uitgave 2023 door Tate Trustees
by Tate Publishing, a division of Tate Enterprises Ltd,
Millbank, Londen SW1P 4RG
www.tate.org.uk/publishing

ter gelegenheid van de tentoonstelling
Hilma af Klint and Piet Mondrian: Forms of Life
Tate Modern, Londen
20 april 2023 – 3 september 2023

Hilma af Klint en Piet Mondriaan: Levensvormen
Kunstmuseum Den Haag
7 oktober 2023 – 25 februari 2024

Met de steun van

the
HUO FAMILY
FOUNDATION

Met bijkomende steun van
de Af Klint en Mondrian Exhibition

Supporters Circle:
Annenberg Foundation
Barbro Osher Pro Suecia Foundation

Tate Americas Foundation,
Tate International Council,
Tate Patrons en Tate Members

© Tate Enterprises Ltd 2023

Auteurs: Daniel Birnbaum, Wietse Coppes, Linda Dalrymple Henderson, Briony Fer, Simon Grant, Jessica Höglund, Michael Marder, Hedvig Martin, Janice McNab, Frances Morris, Nabila Abdel Nabi, Marco Pasi, Laura Stamps, Brandon Taylor, Benno Tempel, Caro Verbeek, Michael White
Projectredacteur: Emilia Will
Productie: Juliette Dupire
Beeldresearch: Bill Jones, Vivien Entius
Artdirection: Astrid Stavro
Vormgeving: Astrid Stavro & Alessandro Molent
Lithografie door DL Imaging, Londen
Gedrukt in Nederland door Tuijtel

[FSC logo to be inserted here]

Nederlandstalige editie

Vertaling: Hilde Pauwels
Eindredactie: Sandra Darbé
Projectcoördinatie: Hadewych Van den Bossche
Taalwissel: Johan Jacobs
Uitgever: Gautier Platteau

ISBN 978 94 6466 621 2
D/2023/11922/10
NUR 642

Met de steun van



FONDS 21



De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door de rijksoverheid: de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft namens de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap een indemniteitsgarantie toegekend.



Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap



© Nederlandstalige editie voor distributie in
België en Nederland:
Hannibal Books, 2023
www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers of een licentie van de Copyright Licensing Agency Ltd, www.cla.co.uk.

Coverbeeld: Hilma af Klint,
De zwaan, Serie SUW/UW; Groep IX: deel I, nr. 19, 1915 (detail, zie p. 197)

Backcoverbeeld: Piet Mondriaan,
Compositie met rood, zwart, geel, blauw en grijs, 1921 (detail, zie p. 211)

KUNSTMUSEUM
DEN HAAG

Kunstmuseum Den Haag

Directeur: Benno Tempel
Hoofd tentoonstellingen: Daniel Koep
Hoofd collecties: Doede Hardeman
Conservator moderne kunst: Laura Stamps
Conservator in opleiding: Marijn Geist
Medewerker moderne kunst: Vivien Entius
Tentoonstellingscoördinatie: Esther van der Minne, Sander Hintzen
TCS – Tentoonstelling- en collectieservice:
Marjolein Prinse, Hanneke Modderkolk,
Erwin Sutedjo
Collectiecoördinatie: Suzanne Visser,
Herman Korhuis, Frans Peterse
Restauratie: Leonoor Speldekamp,
Laura Kolkena, Paul van de Zande
Marketing en communicatie: Irma Benliyan,
Zaida Bouwmeester, Marita Smit
Partnerships & Events: Jacqueline Bal