

Inez van der Spek

Essays

Venus in de ruimte

Hoe hedendaagse kunst vorm geeft aan levensvragen

VENUS IN DE RUIMTE

Hoe hedendaagse kunst vorm geeft aan levensvragen

Essays

Tekst en vormgeving: Inez van der Spek

Eindredactie: Anton Simons

Cover en tussenpagina: Frederiek Simons

Contact:

e-mail: ivdspek@xs4all.nl

www.inezvanderspek.nl

© Inez van der Spek, 2015

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission in writing from the author.

Inhoud

Entree 3

Venus in de ruimte 7

Over de kleurenets 'Venus in de ruimte' van Marianne van der Heijden, vrijheidsverlangen en een vleugje sciencefiction

Mantelzorg 19

Over bijbelse mantels, mantelzorg en Japanse modeontwerpers

In een oogwenk 25

Over de videofilm 'In actu oculi' van Greta Alfaro

Een schokkend beeld van barmhartigheid 29

Over 'Becoming Friends with the Homeless' van Wineke Gartz, barmhartigheid en tenten in Japan

Broedplaatsen van dromen 42

Over de dromensite van schrijfster Olga Tokarczuk en het aardappelnetwerk van kunstenares Jeanne van Heeswijk

Wissend water 48

Over de Arabische geliefde van Gil & Moti, mannelijkheid en sporen van God in Auschwitz

Wolvengehuil 59

Over 'The agony in the garden – after Andrea Mantegna' van Judith Krebbekx, Jezus en de zwarte man

Gevecht met de engel 65

Over Armando's tweeluik 'Het gevecht met de engel'

Verdeeld verbonden 68

Over kunst in de openbare ruimte

Geschreven met water 72

Over 'Water written secrets' en 'Het lam' van Jannie Regnerus

Twaalf zo ongeveer 79

Over religieuze en niet-religieuze overgangsrитуelen als kinderen pubers worden en kunstprojecten van Kay Schuttel en Alida Evers

Zwart. En licht 90

Over het zwart in de schilderijen en tekeningen van Chung-Hsi Han en de Sandokai

Over Inez van der Spek 99

Entree

*She's got it,
Yeah, baby, she's got it,
Well, I'm your Venus,
I'm your fire, at your desire
– Shocking Blue –*



Chung-Hsi Han, *Metamorphosis 10*, 2013, houtskool op papier, 64 x 384 cm
(foto: Lucas van der Wee)

Welkom bij deze essays over hedendaagse kunst. Het zijn bespiegelingen over hoe deze kunst een vorm geeft aan levensvragen in de huidige samenleving. Niet kunst in het algemeen, maar concrete kunstwerken. Schilderijen, installaties, mode, sculpturen, video's en boeken die me zijn toegefallen, (soms letterlijk) op mijn pad zijn gekomen, zich aan me hebben opgedrongen. Die me ontroeren, schokken of bevreemden. Die me tot nadenken en schrijven aanzetten.

Levensvragen

Levensvragen zijn vragen over de belangrijke dingen in het leven. Voor sommige mensen is de vraag naar het merk van hun nieuwe auto heel belangrijk. Toch is dat geen levensvraag, want er is een simpel en definitief antwoord op te geven. Bij levensvragen is ieder antwoord voorlopig, ieder antwoord roept weer een nieuwe vraag op. Eigenlijk zijn het ook niet echt vragen, niet in

cognitieve zin tenminste. Eerder zijn ze uitdrukking van onze verwondering, twijfel en emoties over het bestaan. Over liefde, dood, geweld, oorlog en vrede, ziekte en lijden, de grenzen van ons lichaam, de kracht van de geest. Over ouders en kinderen, gemeenschap, onze verhouding tot het 'hogere', tot de natuur, tot de ander. Over wat goed handelen is, of mensen een vrije wil hebben, wat vrijheid is. Over wat schoonheid zou kunnen zijn. Nou ja, over alle dingen die er echt toe doen.

In de kunst waarover het in deze bundel gaat vind ik deze vragen terug. Het zijn 'discriminerende' kunstwerken: ze maken onderscheid tussen wat er wel en niet toe doet. En werpen zo een kritisch licht op wat van waarde is in deze wereld. Dat de werken vorm geven aan levensvragen verwijst niet naar 'design'. Het gaat niet om de uiterlijke vormgeving van een inhoud, om kant-en-klare vragen die in kunst een fraaie verpakking krijgen. De vragen ontstaan *vanuit* de kunstwerken. Voor wie er oog en oor voor heeft. Door wat de beelden, klanken, kleuren, materialen en woorden oproepen.

Verbanden leggen

Soms aangenaam verrast, soms met tegenzin laat ik me uitdagen door de evocatieve kracht van een video, schilderij of installatie. Vervolgens leg ik verbanden met andere – actuele of oudere – kunst, met alledaagse en bijzondere gebeurtenissen, met dingen die ik heb gelezen. Geregeld zie ik linken met religieuze en levensbeschouwelijke tradities, die zich immers van oudsher net als filosofie, literatuur en beeldende kunst bezighouden met levensvragen.

Niet de (leer)stellige antwoorden maar wel de beeldtaal uit deze tradities wordt volop gerecycled in hedendaagse kunst. Vermomd en getransformeerd helpen ook deze beelden en woorden gestalte geven aan levensvragen.

Rode draad

In *Venus in de ruimte* heb ik twaalf essays samengebracht. Korte en langere. Verschillende ervan zijn gloednieuw, andere zijn een update of uitbreiding van eerdere essays waar ik nog steeds content mee ben. De rode draad van deze digitale bundel kan ik het beste aanwijzen aan de hand van de titel en de thematiek van de essays die de bundel openen en afsluiten.

Leidmotief is de vraag hoe wij ons thuis kunnen voelen in een al te vaak onherbergzame wereld. Kunst heeft de magische kracht om het verschrikkelijke en het goede en mooie in één universum bij elkaar te brengen, zodat wij ons – in ieder geval momentaan – verzoenen met leven en lot. Of er zelfs van houden.

Venus

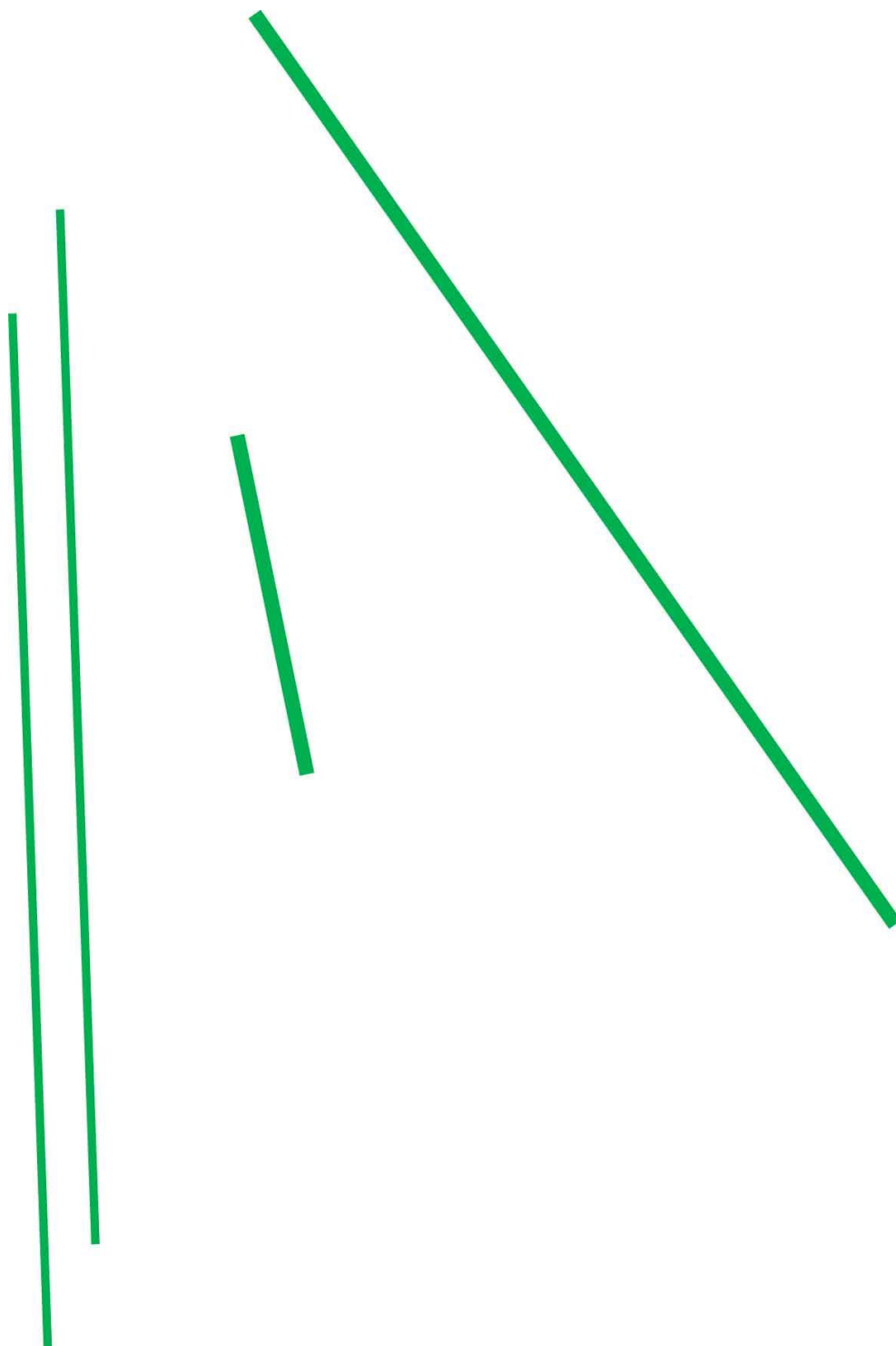
In het openingssessay is de liefde gepersonifieerd door Venus, Venus zoals ze verschijnt bij de Nederlandse kunstenares Marianne van der Heijden. Ze maakte een kleurenets *Geboorte van Venus*, een echo van Botticelli's beroemde schilderij van de uit zee oprijzende godin met de wuivende rode haren. Op de ets in het essay, *Venus in de ruimte*, heeft de wereld ruimtelijke proporties aangenomen. We zien een menselijke figuur een duik in de ruimte nemen. De ruimte is niet iets om bang voor te zijn. Ze verwelkomt iedereen die haar wil exploreren.

Licht

In het laatste essay neem ik die draad weer op aan de hand van de Delftse kunstenaar Chung-Hsi Han. Zijn zwarte schilderijen en tekeningen lijken ongenaakbaar, ongenaakbaar als de kosmos. Kijk je langer, dan zie je hoe uit het zwart het licht tevoorschijn komt, hoe er een dynamiek tussen die twee elementen ontstaat. Het lijkt ook hier alsof Venus een ruimtewandeling heeft gemaakt.

Is het mogelijk in ons tijdsgewricht de ongenaakbaarheid en onherbergzaamheid van de wereld onder ogen te zien? En er toch warmte en licht in te ontdekken, zelfs er een thuisgevoel bij te hebben? Kijk je naar de werken van Marianne van der Heijden, Chung-Hsi Han en anderen in deze bundel, dan denk je even dat het kan.

Venus in de ruimte



Venus in de ruimte

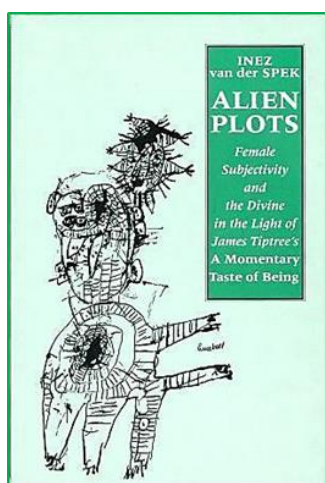


Marianne van der Heijden, *Venus in de ruimte*, 1980, kleurenets, 33,5 x 29,8 cm – Collectie Marianne van der Heijden Venlo (foto: Peter Cox)

Voor mijn vijftigste verjaardag kreeg ik van mijn geliefde de kleurenets *Venus in de ruimte* van Marianne van der Heijden (1922-1987). Ik had hem mogen uitkiezen op een verkooptentoonstelling van haar werk in Grafiet, een kleine galerie annex antiquariaat in Nijmegen. De ets hangt in mijn woonkamer en nog dagelijks kijk ik er met plezier naar. 'Echt iets voor jou', vond de gulle gever, maar bij mijzelf viel het kwartje pas toen de ets door de koeriersdienst was gebracht en ik er de juiste plek aan de muur voor zocht – eindelijk legde ik de link met mijn wat verwaterde interesse in sciencefiction. Ik had de ets niet alleen uitgezocht om de kleuren en de vrolijke uitstraling, maar ook vanwege het ruimtelijke thema! Jarenlang verdiepte ik me in sciencefiction en promoveerde er zelfs op. Tot mijn vijfentwintigste vond ik het een onaantrekkelijk genre waar

ik me ver van hield, net zoals de meeste mensen in mijn omgeving. Toen raakte ik gefascineerd door die fictieve toekomstige en buitenaardse werelden en ontdekte dat ze een eigenzinnige verbeelding bevatten van de aloude bestaansthema's van goed en kwaad, eigen en vreemd, schuld en verlossing, leven en dood, lichaam en geest. Ik ben veel sciencefiction gaan zien en nog meer gaan lezen. En boekenplanken vol ben ik eróver gaan lezen. Ik kwam erachter hoe enorm breed en divers het genre is. Van pulp tot verfijnd literair experiment. Van avonturenstrip tot filosofische roman. Van ruimteoorlogen tot dystopische werelden.

Tiptree's kosmos



Ik ben vooral gaan houden van de verbeeldingrijke experimenten van vrouwelijke auteurs met nieuwe maatschappijvormen en ongekende verhoudingen tussen mannen en vrouwen en vrouwen onderling, met versmeltingen van mensen en machines en fantastische verkenningen van tijd en ruimte. Ik raakte verslingerd aan James Tiptree Jr, die haar naam van een jampotje had en eigenlijk

Alice Sheldon-Bradley heette. Tiptree leefde van 1915 tot 1987, wat haar een ongeveer generatiegenoot van Marianne van der Heijden maakt. Op mijn website vind je een beschrijving van het [buitengewone leven van James Tiptree Jr](#) aan de hand van de prachtige biografie die de Amerikaans-Nederlandse journaliste Julie Phillips over haar schreef. In het huidige essay speelt Tiptree slechts een achtergrondrol en staat Marianne van der Heijden in de schijnwerpers, met haar *Venus in de ruimte* als spil. Tiptree

levert wel de bril waardoor ik naar dit Venusfiguurtje kijk. Het gaat om de verbeelding van wat ik in mijn boek *Eindeloze lichamen* (2000) [transcendentieverlangen](#) heb genoemd. Met transcendentie wordt van alles aangeduid, maar ik bedoel er in deze context het verlangen mee om voorbij de beperkingen van het (vrouwelijk) lichaam te geraken en op te gaan in de eindeloosheid van de kosmos. Kosmisch verlangen is daarom ook een goede omschrijving, die verderop in dit essay nog terugkomt.

In veel van Tiptree's verhalen wordt het vrouwelijk lichaam ervaren als een gevangenis en biedt de sf-verbeelding een kans om eruit te ontsnappen. Een metafoor als 'een vlucht uit het lichaam' kan in sciencefiction zomaar letterlijk genomen worden. Zo laat de roman *Up the Walls of the World* de transformatie zien van de getraumatiseerde Keniaanse computerprogrammeur Margaret Omali, als kind slachtoffer van vrouwenbesnijdenis, tot het ontstoffelijkte brein van een ruimteschip. Zij wordt herboren in de ruimte, zou je kunnen zeggen. Herboren, ja, maar niet als een Venus. Net als bij de meeste van Tiptree's andere vrouwelijke personages blijft zowel goddelijke als aardse liefde – en een onbevangen lichaamsbeleving – buiten bereik. In Marianne van der Heijdens *Venus in de ruimte* zie ik een tegenbeeld: een vrolijke liefdesgodin, vrij in de eindeloze ruimte. Maar ook in haar oeuvre was deze onbekommerdheid verre van vanzelfsprekend.

Telkens een nieuwe kunstvorm

Marianne van der Heijden was een Zuid-Limburgse kunstenares. Ze studeerde monumentale kunst aan de Rijksakademie in Amsterdam, maar keerde daarna voorgoed terug naar Limburg. De kunsthistorica Lies Netel noemt drie bepalende elementen in Van der Heijdens leven en werk. Naast het katholieke Limburgse

milieu waarin ze opgroeide, is dat haar positie als alleenstaande vrouw in een door mannen gedomineerde kunstwereld. Zelfstandig kunstenares met een eigen inkomen worden, hield in die tijd bijna automatisch het opgeven van het moederschap in. Ten derde is er haar drang naar spiritualiteit, een drijfveer die volgens Netel het meest van invloed is geweest op de ontwikkeling van haar kunstenaarschap.

Het oeuvre van Marianne van der Heijden is buitengewoon veelzijdig; ze heeft met alle mogelijke materialen, technieken en stijlen geëxperimenteerd. Gouaches, muurmozaïeken, houtsnedes, tekeningen met en zonder teksten, achterglasschilderingen, kleurenlinosneden en kleurenetsen, textielassemblages, objecten van blik en van papier-maché en meer. 'Telkens wanneer Van der Heijden met een bepaalde kunstvorm een hoogtepunt bereikte, begon ze zich ongemakkelijk te voelen', schrijft Lies Netel. Dan kreeg ze fysieke klachten en blessures en het eindigde dikwijls in een mentale inzinking. Als ze daaruit weer opstond, kwam ze terug in de wereld met een nieuwe kunstvorm...

Van katholieke naar vrije kunst

Tot haar veertigste concentreerde Marianne van der Heijden zich op monumentale kunst in opdracht: mozaïeken en glas-in-loodramen in kerken, scholen en ziekenhuizen. Hiermee voorzag ze in haar levensonderhoud en ze deed het lange tijd met plezier. Steeds meer echter verlangde ze naar het vrije kunstenaarschap.



Marianne van der Heijden, *Jacob en de engel*, 1983, ets 4/8, 32,8 x 21,3 cm – Collectie Marianne van der Heijden Venlo (foto: Peter Cox)

Bovendien begon de verhalende beeldtaal van de religieuze kunst haar tegen te staan. Ze miste bezieling. Symboliek en zelfs abstractie gaven volgens haar beter vorm aan het religieuze gevoel. Eind jaren zestig besloot ze radicaal niet meer dienstbaar te zijn aan de katholieke kerk en zich als onafhankelijk kunstenaar te wijden aan het ontwikkelen van haar eigen iconografie. Bijbelse en mythologische thema's bleven wel terugkeren in haar werk, maar verwerkt in een heel eigen, bij wijlen nogal beklemmende, iconografie. Een markant voorbeeld is de reeks aquarellen, tekeningen en etsen van het gevecht van Jakob met de engel bij de rivier de Jabbok uit begin jaren tachtig. (Meer over dit thema is in dit e-book te vinden in het essay 'Het gevecht met de engel' over een gelijknamig tweeluik van Armando.)

Een zwerver zijn?

Grappig genoeg hebben verschillende van Van der Heijdens kunstwerken uit dat decennium van transformatie verbinding met het ruimtevaarttijdperk. Lies Netel wijst op de associatie met een aandrijfjas van een ruimteschip in de ontwerpschetsen voor het eerste non-figuratieve wandkunstwerk van Van der Heijden, het



Marianne van der Heijden,
Ruimteschip, 1968, blik, 34 x 20
cm – Collectie Marianne van der
Heijden Venlo (foto: Peter Cox)

mozaïek *Groei* (1965) voor het Sint-Janscollege in Hoensbroek. Dat verbindt haar met popart-kunstenaars uit die tijd die gefascineerd waren door het space age-thema. Een bekend voorbeeld is de Nederlands-Amerikaanse kunstenaar van Japanse afkomst, Shinkichi Tajiri, bij wie deze interesse inspiratie was voor de constructie van ingenieuze fantasiemachines. Ook bij Marianne

van der Heijden duikt een fantasiemachine op: *Ruimteschip*, die samen met *Aartsengel* en *Don Quichotte* een serie van drie reliëfs uit platgeslagen conservenblikjes vormt. Het gebruik van dit waardeloze materiaal lijkt haar afscheid van de kostbare kerkkunst te markeren.

In de aardse werkelijkheid werd Marianne van der Heijden juist steeds honkvaster. Ze maakte een serie teksttekeningen *Ik zou zo graag een zwerver willen zijn* (1969-1970), maar niet voor niets gaat de tekst zo verder: 'Maar ik heb twee dingen tegen:/ ik ben een vrouw/ en bovendien.../ ben ik te verlegen.'

Ook kocht ze begin jaren zeventig een huis in Maastricht, waar ze met haar hartsvriend, de karmeliet Bruno Borchert, ging wonen en de rest van haar leven zou blijven. Het 'zwerven' werd dus niet gerealiseerd in de fysieke wereld maar des te meer in de exploratie van haar kunstenaarschap.

Vrouwbeelden, Venus in de ruimte

Naast zwerven was ook vliegen een symbool voor die zoektocht. 'Je bent van de aarde en je hebt toch een soort wieken om omhoog te gaan', luidt de titel van een interview met Marianne van der Heijden in het tijdschrift *Speling* in 1983. Treffender lijkt haar drijfveer niet verwoord te kunnen worden: het verlangen om te ontstijgen aan wat mensen inperkt en neerhoudt. Het is een uitspraak van haarzelf in verband met de kleurenets *Uit de hemel gevallen* (1981) waarop een komisch figuurtje staat dat een mix van engel en vrouw is, twee wezens in één. 'Misschien zit er ook zo iets in van het dubbele van de mens: hij wil van de aarde los en hij valt steeds op de aarde terug.'

Voor al de tegenstrijdige krachten in haar leven als (oudere) ongetrouwde vrouwelijke kunstenaar in Limburg resoneren op aangrijpende wijze in haar beeldtaal. Tussen vrijheid en isolement. Aan de ene kant vind je rauwe 'verwongen vrouwbeelden' (Netel), gekrast in perspexplaten en afgedrukt op rijstpapier, met titels als *Wees mij genadig*, *Wil zo graag bedonderd worden*, *Weg willen* en *Hier sta ik, zo helpe mij God*, alle van rond 1975. Van een jaar of vijf later, aan de andere kant, zijn de kleurenetsen getiteld *Vrije vrouwen*, *De wijde wereld in*, *Geboorte van Venus* én *Venus in de ruimte*.

Deze werken rond de liefdesgodin hebben een vrolijke, ironische uitstraling die juist ruimte voor vrouwen uitdrukken. Letterlijke ruimte ook – en ruimte voor de liefde.

Kosmisch verlangen

Marianne van der Heijden werkte als een bezetene. Als gevolg van totale fysieke en mentale uitputting kreeg ze twee hartaanvallen, gevolgd door gordelroos. Ze verrees uit deze diepe crisis en zette, inmiddels op pensioengerechtigde leeftijd, een nieuwe radicale stap in haar kunstenaarschap. Ze liet de figuratieve kunst varen en trad voor het voetlicht met abstracte papiercollages. Het zijn verstilte composities in zachte kleuren. Hoewel ze zijn opgebouwd uit cirkels en rechthoeken, zijn ze nooit zuiver geometrisch. Ze knipte en scheurde stukken gekleurd papier en legde ze over elkaar heen, zonder vouwen en rafels glad te strijken. Ze beschilderde de vellen met motieven of voorzag ze van kalligrafische tekens. De werken hebben een meditatieve en poëtische uitstraling. In een creatieve explosie vervaardigde ze binnen een half jaar tijd meer dan vijftig collages, en in vijf jaar tijd in totaal honderdvijfenzeventig. Allemaal dragen ze de titel *Opus*.



Marianne van der Heijden, *Opus 154*, 1991, papiercollage, 48,8 x 64,7 cm
 – Collectie Marianne van der Heijden Venlo (foto: Peter Cox)

In het archief van Van der Heijden vond Lies Netel een aantekening waarin de kunstenares deze periode 'de zevende dag' noemde, waarop ze 'rust, evenwicht, schoonheid, verstillig, genieting, troost' in haar werk vond. Ook haalt Netel twee typering van de collages aan die wonderwel overeenstemmen met mijn eerder genoemde begrip transcendentieverlangen. In 1990 vond er in Maastricht een expositie plaats van de papiercollages. In de bijbehorende publicatie schrijft Willem Coumans, kunstcriticus en vriend van Van der Heijden, dat in de collages sprake is van *fluisteren* in plaats van spreken: 'Veel blijft ongezegd, verzwegen. In dit werk drukt zij een kosmisch verlangen uit.' En volgens recensent Pieter Defresche, in het *Limburgs Dagblad* van 24 maart 1990, wordt in de collages een wereld geschapen waarin mens en dier verdwenen zijn 'om plaats

te maken voor abstracties, waarin een *transcendent* soort leven niettemin gebleven is, dat warmte kent en klank, als een soort muziek.'

Nieuw leven

De woestgelijnde, felgekleurde pastels op papier uit de laatste jaren van haar leven vormen een groot contrast met de harmonieuze papiercollages. In 1994 overleed haar levensgezel Bruno Borchert aan kanker en Marianne van der Heijden bleef ontredderd achter. In het aangezicht van de dood niet langer gehinderd door artistieke conventies stortte ze zich op de pastels. Het zijn schitterende werken, vind ik, rauw en aangrijpend. Ze drukken wanhoop uit en lijken haar eigen, zelfgekozen, dood op 26 mei 1998 te voorafschaduwen. Waar de papiercollages fluisterden, schreeuwen de pastels het uit.



Marianne van der Heijden, *Na de dood komt er nieuw leven*, 1996, pastel op papier, 76 x 56 cm – Collectie Marianne van der Heijden Venlo (foto: Peter Cox)

Een van de laatste pastels draagt de titel *Na de dood komt er nieuw leven* (1996). Mogelijk drukte ze hiermee uit dat ze weer hoop begon te zien, twee jaar na de dood van Borchert. Maar misschien ook doelde ze op het vooruitzicht van haar eigen dood als verlossing uit pijn en eenzaamheid. Een vaarwel aan het aardse bestaan ten gunste van een nieuw, onbekend leven. Als een metgezel van Tiptree's Margaret Omali, ver voorbij het bestaan dat wij kennen, in de eindeloze ruimte van de kosmos.

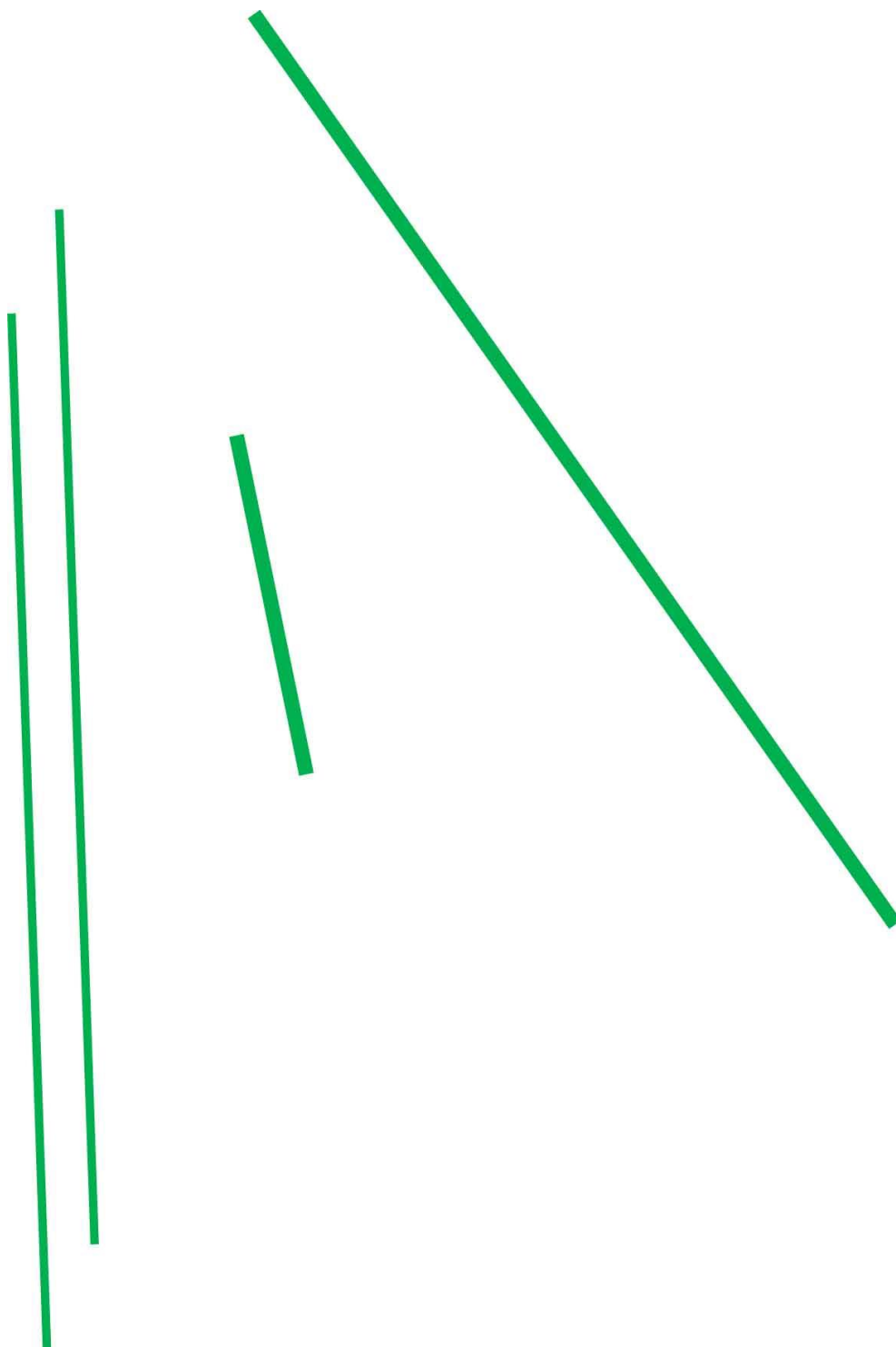
Bronnen:

📖 *Collectie Marianne van der Heijden* teksten: Lies Netel en Rick Vercauteren; selectie kunstwerken: Lies Netel en Gabi Stoffels; eindredactie: Rick Vercauteren et al. (Venlo: Museum van Bommel van Dam, 2013.)

📖 'Je bent van de aarde en je hebt toch een soort wieken om omhoog te gaan', Laetitia Aarnink in gesprek met Marianne van der Heijden, *Speling. Tijdschrift voor bezinning* 1983/1, 13-24.

👁️ *Een zwerver willen zijn*. Een portret van leven en werk van Marianne van der Heijden. Een film van Annelotte Verhaagen en Adri Schover, Oogland Filmproducties/L1TV, 2013, lengte: 38 min.

Mantelzorg



Mantelzorg

De oorspronkelijke versie van dit essay heb ik geschreven voor christelijk-maatschappelijke vrouwenbeweging Passage, al in 2002. Kort daarvoor had ik een tentoonstelling over mode van Japanse ontwerpers in het Centraal Museum in Utrecht bezocht.

De mantel uit de mantelzorg intrigeert me. Het is eigenlijk een wat verouderd woord, want dragen wij vrouwen tegenwoordig niet gewoon een jas? Hooguit een kittig mantelpak. Bij een mantel denk ik aan iets wijds, een flinke lap stevige stof die je omzwaait en waardoor je je beschermd en omhuld voelt. Of die zo groot is dat zelfs anderen eronder kunnen schuilen. Filmische beelden van fiere vissersvrouwen, gespannen uitkijkend over de woeste zee naar de kotters van hun mannen: de schare kinderen verstopt zich onder haar enkellange mantel voor de storm en het noodlot.



Yohji Yamamoto, damesensemble, 1999-2000, katoen, polyester, zijde, bont – Collectie Centraal Museum, Utrecht (Image & copyrights CMU/ Dea Rijper)

Helden en antihelden

Er schieten me ook bijbelse scènes te binnen. Zoals Jonathan die zijn mantel geeft aan David als teken van liefde (1 Samuel 18:3-4)* of de profeet Elia die Elisa zijn mantel toewerpt als teken van zijn uitverkiezing (1 Koningen 19:19-21). In de Bergrede spoort Jezus zijn toehoorders aan gul en verdraagzaam te zijn: wanneer iemand je hemd wil, geef hem ook je mantel en wanneer die persoon eist dat je een stuk met hem meegaat, ga dan de dubbele afstand mee (Matteüs 5:40-41). Deze gedachte heeft in de vierde eeuw Martinus van Tours, Sint Maarten, ter harte genomen. Volgens de legende deelde de soldaat Martinus op een winterdag zijn mantel met een bedelaar, waarna hij een visioen kreeg en monnik werd. Ook in dit verhaal staat de mantel voor vrijgevigheid en mededogen.

In het lijdensverhaal daarentegen is de mantel een teken van bespotting. Na hem zijn kleren uitgetrokken te hebben, doen Pilatus' soldaten Jezus een scharlaken mantel om en zetten hem een doornen kroon op. Vervolgens bespuwen en beschimpen ze hem. 'Gegroet, gij Koning der Joden!' Deze mantel beschermt niet maar stelt de drager juist bloot aan pijn en vernedering. Voor film- en striphelden maken zwierige schoudermantels vaak deel uit van hun wapenrusting en hun imago. Superman, Zorro, de Drie Muskietiers, zonder hun cape waren zij krachteloos en smalletjes. Jezus is, zoals bekend, echter een antiheld.

Wordt mantelzorg geleid door vrijgevigheid en mededogen, verdraagzaamheid en heroïek? Zijn mantelzorgers helden of antihelden? Ik denk dat het vooral mensen zijn die het gewoon *doen*, zorgen voor iemand die hun nabij is. Niet uit bewuste keuze of roeping maar omdat het zo op hun pad is gekomen.

Mantelzorgpraktijk

Mijn moeder en haar levenspartner waren beurtelings elkaars mantelzorgers. Door wat later een goedaardig gezwel in de hersenen bleek, was mijn stiefvader erg in de war. Mijn moeder, zelf aan een kant verlamd na een beroerte, bleef trouw achter hem aan hobbelen om hem voor erge misstappen te behoeden. Na een aantal zware operaties was hij min of meer gerepareerd. Toen verslechterde de gezondheid van mijn moeder steeds meer, tot er slechts een uitgemergelde versie van haarzelf was overgebleven. Maandenlang bleef haar vriend haar uit haar stoel en bed overeind hijsen om haar naar het toilet te helpen. Uiteindelijk was ook hij zo uitgeput dat toch werd besloten dat mijn moeder naar een verpleeghuis zou gaan. Twee keer per dag kwam mijn stiefvader haar daar met de fiets opzoeken. Na een half jaar is ze gestorven. Natuurlijk was hij erbij.

Ze waren geen helden. Ze veegden elkaar geregeld de mantel uit en mopperden over elkaar tegen hun kinderen. In zekere zin waren ze door hun lichamelijke afhankelijkheid elkaars gevangenen. Echt troosten konden ze elkaar niet, daarvoor waren hun karakters en culturele interesses te verschillend. Ik weet zelfs niet zeker of mijn moeder hem vergeven heeft dat hij haar naar een verpleeghuis heeft gebracht. Toch waardeerde zij zijn trouw en plichtsgevoel. Maar als mantelzorger had hij de grens van zijn kunnen bereikt.

Japanse mantels

In het Centraal Museum in Utrecht was in het voorjaar van 2001 de tentoonstelling *Made in Japan* te zien. Hierop werd werk van vijf jonge en een paar oudere Japanse modeontwerpers getoond. Te midden van de mooie, grappige en soms bizarre kleding trof ik een aantal bijzondere jassen aan. Elk ervan zou ik graag bij vrouwen

die mantelzorg verlenen aan de kapstok hangen. De eerste jas, de knaloranje overlevingsjas van Kosuke Tsumura, is ook heel geschikt voor mannen. Hij is ontworpen na ontmoetingen met daklozen in New York.



In dit 'kleinst denkbare huis' zitten achter vier ritsbanen vierenveertig zakken verborgen. Hierin kunnen kussentjes tegen de kou en de harde grond worden opgeborgen en boodschappen en voorraden bewaard.

Ook een wijde jas van Yohji Yamamoto kan onderaan volgestopt worden met zo'n vijftien kussentjes, ongeveer onder de heupen: zacht om op te zitten als je op de fiets bent maar ook goede stootbumpers, bijvoorbeeld tegen opdringerige mannen in de tram.

Asymmetrie in balans

Een andere jas van Yamamoto ten slotte vertoont een frappante gelijkenis met de capes van de vissersvrouw en van Zorro. Zoals meer kleding van deze ontwerper is de cape sterk asymmetrisch, de panden zijn ongelijk, de kraagpunten links en rechts zijn volledig verschillend. Toch ziet hij er stevig en mooi uit. 'Asymmetrie in balans', zegt ontwerpster Biene Burckhardt over deze jas en over andere Japanse ontwerpen. Met andere woorden, hoewel de twee helften niet elkaars spiegelbeeld zijn, wringt hun ongelijkheid niet. Uit het lood maar niet uit het lood geslagen. Misschien is dit laatste een metafoor waarmee mantelzorgers uit de voeten kunnen? De verhouding tussen de ander en jezelf is niet symmetrisch. Maar dat de ander zorg nodig heeft wil toch niet zeggen dat je jezelf moet negeren? *Medice, cura te ipsum* is een bekend motto, ontleend aan het evangelie van Lucas (4:23): 'Genezer, genees uzelf.' Er is niets op tegen om dit op te vatten als: mantelzorger, wees mild en zorgzaam voor jezelf.

De overlevingsjas van Kosuke Tsumura is twintig jaar later uitgedijd tot een groot project en een *brand*, FINAL HOME genaamd. Ik betwijfel of er ooit nog een dakloze in bivakkeert. In Nederland hebben modeontwerper Bas Timmer en zijn compagnon Alexander de Groot de draad weer opgepakt en de *sheltersuit* ontworpen: een jas die ook kan worden gebruikt als slaapzak. De eerste jassen zijn al gratis uitgedeeld aan daklozen in Enschede.

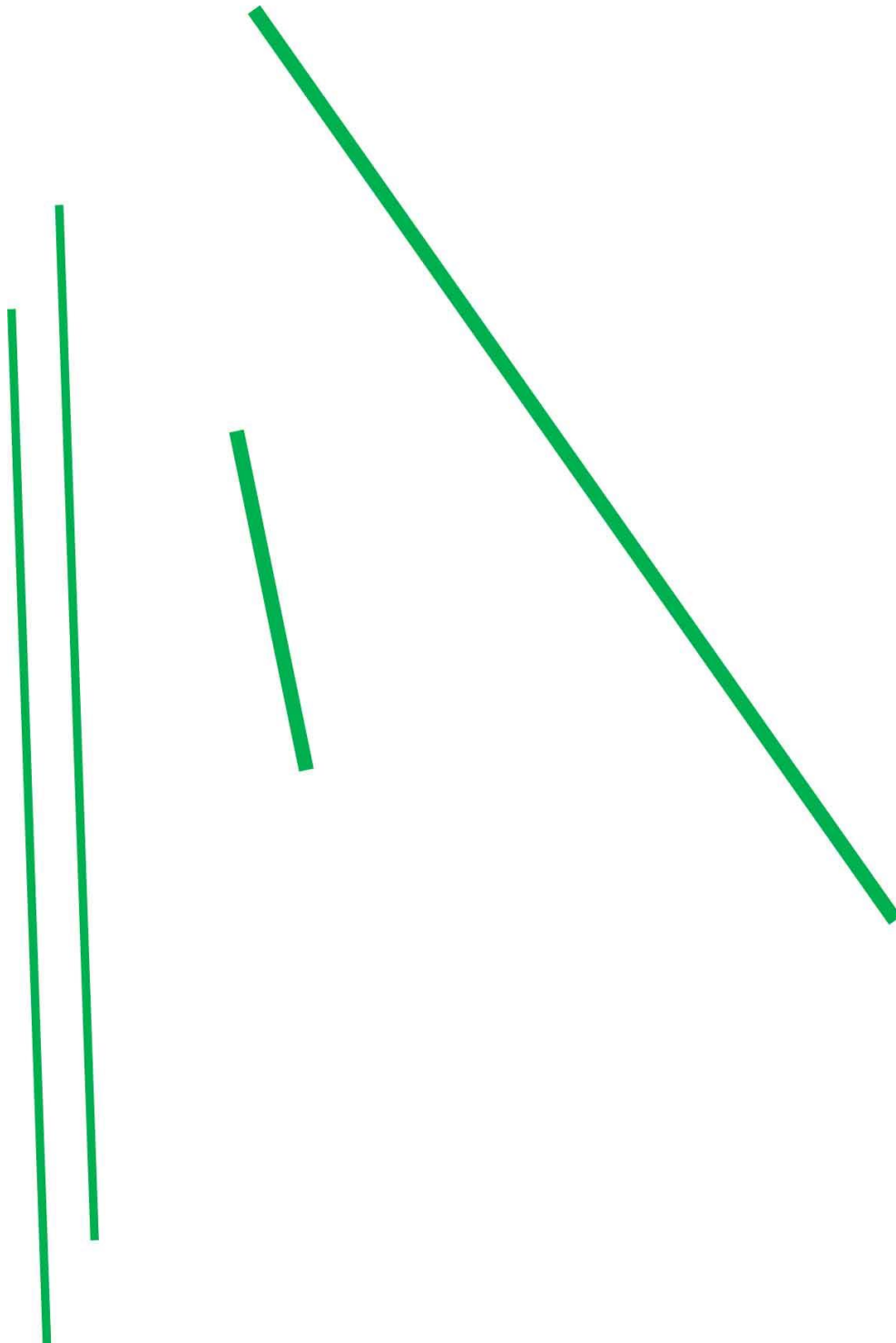
Bronnen:

📖 José Teunissen, *Made in Japan. The latest fashion* (Utrecht: Centraal Museum, 2001).

🌐 www.finalhome.com

* Alle bijbelcitaten in dit e-book zijn ontleend aan de Nieuwe Bijbelvertaling (NBV).

In een oogwenk



In een oogwenk

Juan de Valdés Leal,
In ictu oculi, ca. 1671, vanitas voor
Hopital de la Caridad, Sevilla,
olieverf op doek, 220 cm hoog.



Vanitas

De videofilm *In ictu oculi* van de Spaanse kunstenares [Greta Alfaro](#) (1977) kwam bij me aan als een stomp in de maag. Ik klikte hem al struinend op het internet achteloos aan. De Latijnse uitdrukking *in ictu oculi* betekent 'in een oogwenk'. Het is ook de titel van een beroemd vanitasschilderij van de zeventiende-eeuwse schilder Juan de Valdés Leal (1622-1690), een stilleven dat een allegorie is van de ijdelheid en tijdelijkheid van het aardse bestaan. Een Magere Hein met een zeis in zijn hand en een doods-kist onder de arm, met zijn andere hand dooft hij een kaars, symbool van het leven, waarboven de Latijnse tekst staat. Hiermee is de toon voor Alfaro's film gezet.



Greta Alfaro, *In ictu oculi*, 2009, one channel video, HDV 16:9, sound, 10:37 min. Still uit video.

In een kaal berglandschap staat een mooi gedekte tafel vol heerlijk eten en flessen wijn klaar. Er staan zes stoelen omheen. Het beeld roept schilderijen op van het Laatste Avondmaal of het Avondmaal in Emmaüs. Maar schijn bedriegt. Af en toe scheert een vogel voorbij. Na anderhalve minuut arriveren de gasten plotseling en masse: ze duiken van alle kanten op, de gieren. Twintig, dertig, veertig. Eerst staan ze een tijdje rond de tafel, totdat de eerste erbovenop springt – het startsein voor een genadeloos bacchanaal. Krijsend en piepend verorberen ze alles wat los en vast zit. Verre nazaten lijken ze van de oud-Griekse harpijen – roofvogels met het gezicht van een vrouw – die steeds het eten van het bord van de blinde koning Phineus van Thracië weggristen. Al na een paar minuten is alles op, maar de vogels blijven op en rond de tafel rondscharrelen op zoek naar restjes. Eindelijk beginnen ze hun biezen te pakken, pas na tien minuten is de allerlaatste weggevlogen. De tafel is volledig leeggeplunderd, de stoelen liggen op de grond. Alleen een blaadje sla op een schaal is onaangeroerd...

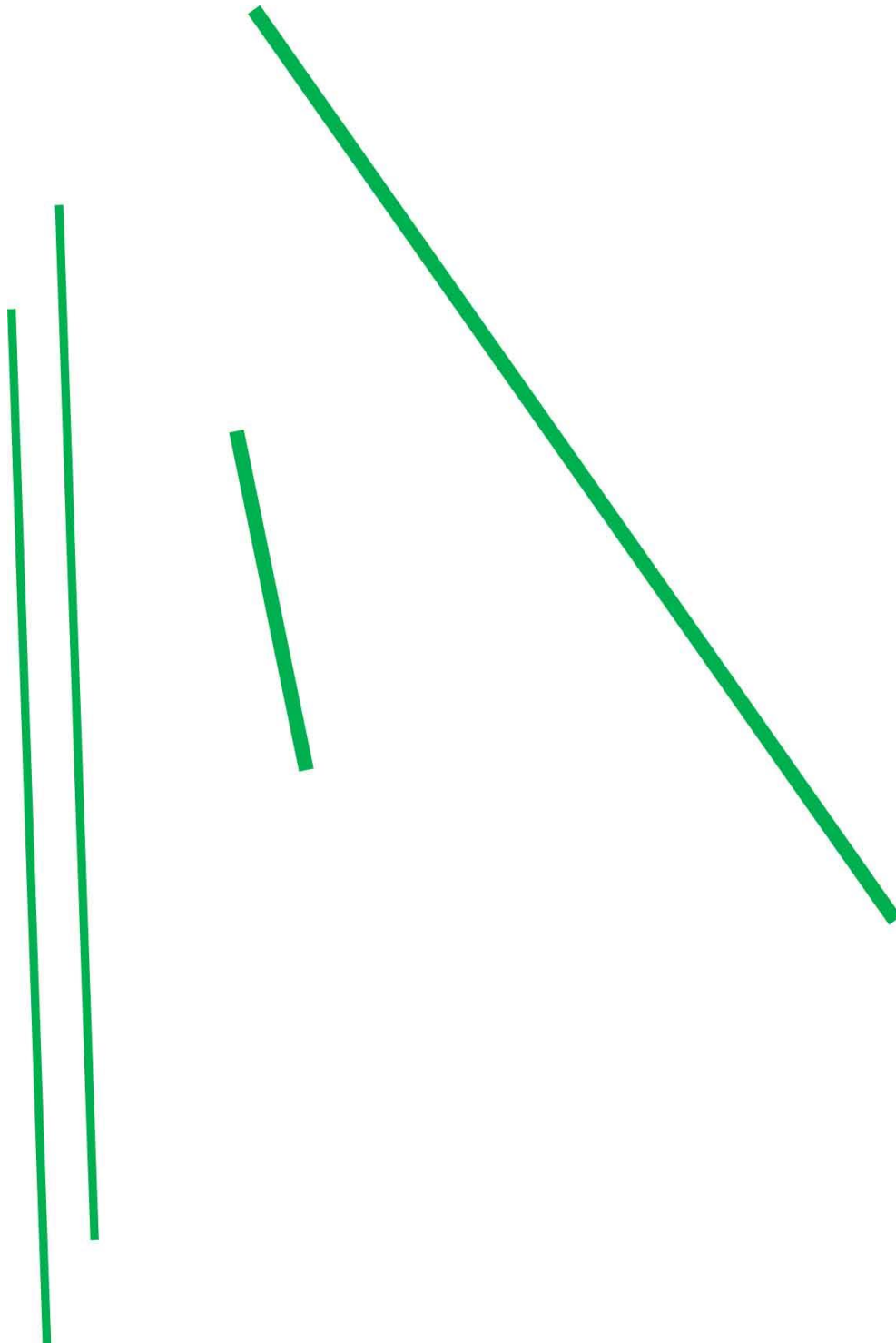
Allegorie

Vergankelijkheid, het geweld dat op de loer ligt. In een oogwenk kan alles wat zeker leek voorbij zijn of een dramatische wending nemen. Misschien is het een te gemakkelijke allegorie, met die gieren. Maar het werkt wel! Het geluid dat ze produceren doet pijn aan de vullingen in mijn kiezen. Hun aanblik maakt me fysiek misselijk. Toch blijf ik kijken, gefascineerd door de onbeschaamdheid waarmee deze vogels te werk gaan. Dat het net mensen zijn hoor je mij niet zeggen – hoewel de korte videofilm [Odds and Ends](#) (2005) van Yael Bartana, een impressie van koopjesjagende klanten in een warenhuis, wel in mijn achterhoofd zit.

Paulus

Achter de titel van het schilderij van Valdés Leal gaat een verwijzing schuil naar een passage uit Paulus' eerste brief aan de christenen in Korinthe, uit ongeveer 55 na Christus: 'Ik zal u een geheim onthullen: wij zullen niet allemaal eerst sterven – toch zullen wij allemaal veranderd worden, in een ondeelbaar ogenblik, *in een oogwenk*, wanneer de bazuin het einde inluidt' (1 Korintiërs 15:51-52a). Deze zinnen maken deel uit van een ingewikkelde theologie van de opstanding van de doden, die we hier laten voor wat ze is. Greta Alfaro's actuele uitwerking van de vanitasvoorstelling staat ver af van Paulus' wereldbeeld. Maar ontegenzeglijk delen ze het besef dat alles, inclusief wijzelf, in een oogwenk onherkenbaar kan worden. Voor Paulus in de eerste eeuw is dit een hoopvolle belofte; voor de kijkers van Greta Alfaro's film twintig eeuwen later is het een dreiging die altijd in de lucht hangt.

Een schokkend beeld van barmhartigheid



Een schokkend beeld van barmhartigheid

Dit essay over barmhartigheid op basis van een video-installatie van **Wineke Gartz** (1968) is een van de eerste teksten over beeldende kunst die ik schreef (oorspronkelijk verschenen in tijdschrift *Humanist* in 2003). Tot op heden is deze Nederlandse kunstenares gestaag doorgegaan met het maken van video-installaties en ander werk. Omdat haar kunst noch het thema barmhartigheid aan actualiteit heeft ingeboet, volgt hier om te beginnen een bewerking van het essay.

Ik geef het essay ook een kort vervolg. Gartz verbleef een jaar in Japan en raakte daar daadwerkelijk bevriend met daklozen. Het leidde tot een nieuw kunstproject.

I. De installatie van Wineke Gartz en barmhartigheid

De installatie *Becoming friends with the homeless* van Wineke Gartz zag ik tijdens het Impakt Festival 2002 in Utrecht. [Impakt](#) is een centrum voor audiovisuele kunst en reflectie op de mediacultuur. Het festivalcentrum bevond zich in een historisch



Utrechts Archief, Hamburgerstraat, Utrecht,
(foto: E. de Roo, CC By-SA 3.0 NL)

pand waarin tot kort voor die tijd het gerechtsgebouw van Utrecht gevestigd was geweest. Eeuwen geleden was het gebouw een abdij. Nu had het lege gebouw de uitstraling van een kraakpand, het deed zelfs aan een ruïne denken, met

onttakeld sanitair en muren ontdaan van stucwerk. Inmiddels is het gebouw grondig gerenoveerd en in 2008 heropend als locatie van het Utrechts Archief.

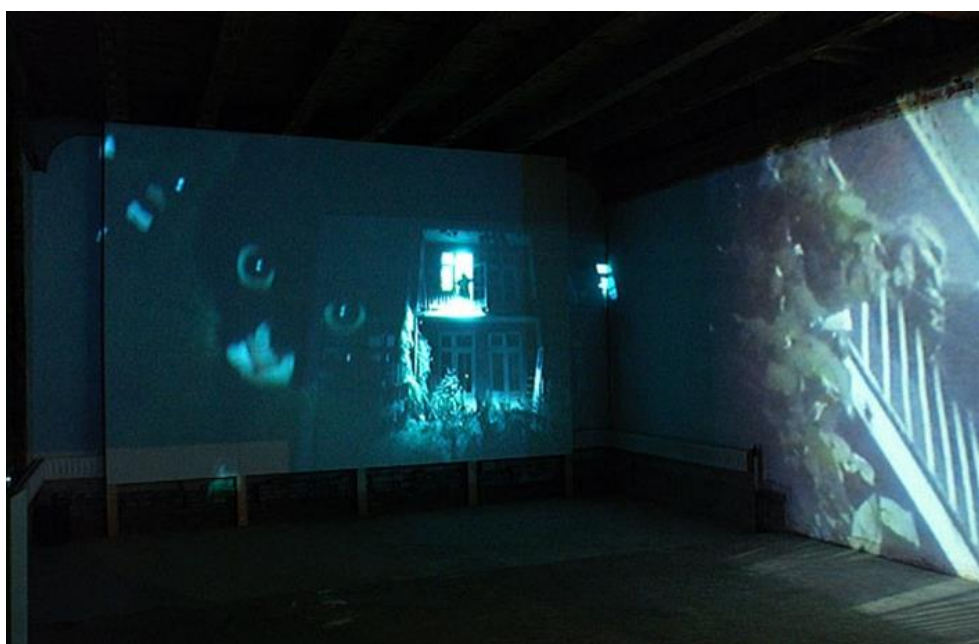
Destijds vormde Gartz' installatie een organisch geheel met de brokkelige ruimte. Het werk bestond uit bewegende collages van dia's, foto's en films die op een houten bord werden geprojecteerd. De bezoekers maakten deel uit van de presentatie, omdat hun schaduw door het beeld liep. In deze installatie voegden de grote, kale muren en spelonkachtige ruimtes zich volledig naar de geprojecteerde beelden. Toen ik het grotachtige vertrek binnenstapte, werd ik onmiddellijk opgenomen in een nachtelijke stedelijke omgeving. Geen bruisend of broeierig nachtleven in het centrum welteverstaan maar een schemerig groene plek buiten het rumoer. De beelden waren wat diffuus: struiken, stenen, een gebouw met balustrades. Het geheel had een dromerige sfeer, de omgeving leek letterlijk te ademen. Ik liet me erdoor verbazen. De intensiteit van de ademhaling werd zelfs versterkt – en opvallend genoeg niet onderdrukt – toen er plotseling popmuziek met een stevig ritme klonk.

Pas na een aantal minuten zag ik de liggende vrouw op de reling.

Op de rand

Ik hield mijn adem in. Je vertrouwt je ogen niet meteen. Het was zeker geen pop die daar lag, af en toe was er een lichte beweging van een arm of been. In één klap kwamen mij de letterlijke en figuurlijke afgronden van mijn jeugd voor ogen. Tussen mijn zesde en elfde jaar woonde ik in een galerijflat aan de rand van Delft. Vanaf onze achtste verdieping, de op een na hoogste, hadden we een weids uitzicht over de tuinbouwkassen van het

Westland. Negen verdiepingen was destijds nog heel hoog. Tot twee keer toe sprong er iemand van de flat af. 'Waarschijnlijk een student', gonsden de speculaties over de galerijen en in de lift. Een mevrouw op de zevende verdieping vertelde later dat ze had gedacht dat er een kleedje voorbij kwam zeilen. Maar nee, beneden zagen wij kinderen de volgende dag de witte contouren van de dode getekend op de tegels. Bijna had ook mijn broertje van vier daar gelegen. Op een dag zag mijn moeder van achter het keukenraam hoe hij op de balustrade geklommen was en daar rustig bovenop zat. Misschien praatte hij met de vogels. Nadat ze zich uit haar aanvankelijke verlamming had losgemaakt, rende mijn moeder razendsnel en geluidloos naar de galerij. Trefzeker griste ze haar kleuter van de reling en gaf hem een genadeloos pak slaag.



Still uit Wineke Gartz, *Becoming Friends with the Homeless I*, 2003, installatie met twee videoprojecties en diaprojecties op zijmuren. DVD loops 40', met geluid. Er bestaan verschillende versies van BFH; in deze versie staat de vrouw op het balkon.

Daklozen

Deze herinneringen kwamen boven. Maar tot mijn verrassing werden ze bijna gelijktijdig overstemd door een gevoel van ontroering dat me naar het heden terughaalde. Ik werd overvallen door deze gedachte: *zelden zag ik zo'n schokkend beeld van barmhartigheid*. Een vreemde gedachte, vond ik zelf, die me waarschijnlijk niet te binnen was geschoten als ik de naam van Gartz' installatie niet had geweten. 'Vriendschap sluiten met daklozen.' Bij vriendschap met daklozen denk je misschien eerder aan het Leger des Heils of aan sommige psychiaters die dakloze patiënten opzoeken in hun kartonnen dozen.

Gartz' betrekking tot daklozen ligt niet op het vlak van de hulpverlening maar in de esthetische sfeer. Haar installatie is geen direct maatschappelijk handelen maar een evocatief kunstwerk. Over haar drijfveren bij het maken van kunst schreef ze destijds op haar site:

'Vanuit het zoeken naar schoonheid in het dagelijks leven en [door] die beelden te mengen met gedachtenflitsen, herinneringen en toekomstdromen druk ik het verlangen uit om samen te smelten met andere mensen, ruimtes, voorwerpen, landschappen. In die zin is mijn werk een equivalent van het schilderen, waarin al deze elementen met elkaar verbonden worden in verflagen.'

In het fictieve landschap van het 'schilderij' *Becoming friends with the homeless* verbindt Gartz alle elementen zo, dat ze in mijn beleving samenkomen als een beeld van barmhartigheid.

Het hart dat erbarmen voelt

In de drie monotheïstische godsdiensten speelt barmhartigheid expliciet een grote rol. Het voert hier te ver om op de eigenheid van deze tradities in te gaan. Belangrijk is in elk geval dat de barmhartige God en de werken van barmhartigheid die van de mens gevraagd worden als twee relatief zelfstandige zaken worden voorgesteld. Goede daden zijn geen middel voor ons 'zielenheil', men koopt er niet Gods barmhartigheid mee. Andersom is het wel zo dat het helpen van mensen in de knel een uitdrukking kan zijn van de eerbied voor en liefde tot God. In deze zin zijn de werken van barmhartigheid ook voor gelovigen misschien wel religieus geïnspireerd maar niet gefundeerd. Eerst en vooral verwijst barmhartigheid naar het hart dat erbarmen voelt en zijn drager tot daden van mededogen brengt (*misericordia*). In het christelijke Latijn althans – in het Hebreeuws en het Arabisch, de talen van jodendom en islam, zijn 'barmhartigheid' en 'baarmoeder' verwante woorden.

Meester van Alkmaar, *De zeven werken van barmhartigheid: 3. De naakten kleden*, 1504, olieverf op paneel, 101 x 55,5 cm – Schilderijencollectie Rijksmuseum Amsterdam



Werken van barmhartigheid

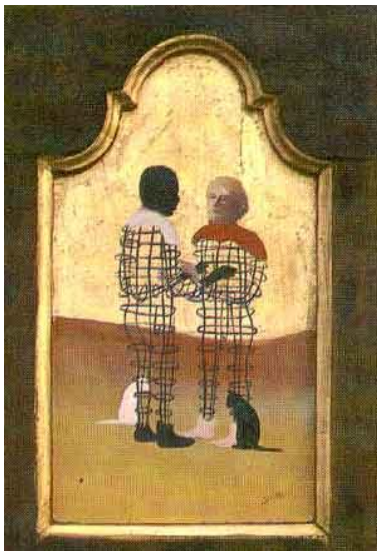
In de christelijke context zijn er in de middeleeuwen twee lijsten ontstaan van zeven lichamelijke en zeven geestelijke werken van barmhartigheid. Een elementaire catalogus van werken van barmhartigheid is te vinden in het evangelie volgens Matteüs (Mt 25:35-40): de hongerigen spijzigen, de dorstigen te drinken geven, de naakten kleden, de vreemdelingen herbergen, de gevangenen bezoeken, de zieken bezoeken. Het zevende werk, de doden begraven, is pas in de middeleeuwen toegevoegd vanwege de pestepidemieën. Door het getal zeven werd er ook een sterkere symbolische lading aan gegeven, zowel in bijbelse als in kosmische zin. Naast de zeven materiële zijn er ook zeven geestelijke werken van barmhartigheid, gericht op het lenigen van geestelijke behoeften, zoals het troosten van de bedroefden en het onderrichten van de onwetenden, maar ook beledigingen vergeven en andermans gebreken geduldig verdragen.

Duffe woorden

Op de reling van het balkon driehoog achter gaan liggen staat niet op een van de lijsten, nee. Wat heb ik dan op het oog met dit alles? Op zoek naar verheldering van wat mij intuïtief raakte bij het bezoeken van Gartz' installatie, herlas ik de mooie [Socrateslezing 1994](#) van de filosoof Cornelis Verhoeven (1928-2001). In dit verhaal vond ik de visie op barmhartigheid die dicht komt bij wat ik bedoel. Om te beginnen noemt Verhoeven het duffe geurtje dat hangt om zo'n begrip als barmhartigheid. Het is net zo min populair als woorden als 'mededogen', 'deernis' of 'genade'. Merkwaardig genoeg hoor je wel de ontkenningen daarvan in het openbare leven, zoals 'een onbarmhartige afstraffing van voetballer X' of 'een genadeloze uithaal door politicus Z'. Volgens Verhoeven is het een vergissing te denken

dat frisse, moderne woorden automatisch een frisse kijk op de wereld betekenen. Net zo'n illusie is het dat het afschaffen van ouderwetse, 'religieus' gekleurde woorden zomaar zou bijdragen aan de verheldering van ons wereldbeeld.

Samaritaan



Paul Bruylant, uit *De 7 werken van barmhartigheid: De vreemdeling herbergen*, Brussel, 1984

Vervolgens gaat Verhoeven in op de bekende parabel van de barmhartige Samaritaan in het evangelie volgens Lucas. Op de vraag van een wetgeleerde wie onze naaste is, vertelt Jezus het verhaal van de man die onderweg van Jeruzalem naar Jericho werd overvallen. Terwijl hij halfdood langs de weg lag, passeerden hem achtereenvolgens een priester, een leviet (een priester van lagere rang) en een Samaritaan, een 'heiden'. De eerste twee lieten hem links liggen. De Samaritaan, zo wordt gezegd, 'werd met ontferming bewogen' (of in de hedendaagse NBV-vertaling: 'kreeg medelijden', maar ontferming is zoveel waardiger). Hij verzorgde zijn wonden, hees hem op zijn eigen ezel en bracht hem naar een herberg waar hij instond voor alle kosten. Het is duidelijk dat deze man als werkelijke naaste van het slachtoffer werd gekwalificeerd. Hij deed wat zijn hart hem ingaf, zonder mooie woorden, hoge motieven of een bewonderend publiek. Zijn beweegreden was onbelangrijk. Motieven zijn volgens Verhoeven dan ook 'oninteressante verzinsels waarvan er duizend in een ons gaan'. Het gaat om de werken zelf.

Verhoeven vat het zo samen. De essentie van barmhartigheid is dat zij niet in een systeem of programma past, niet redelijk te verantwoorden valt, geen doel heeft. Zij wordt totaal gratis, geïmproviseerd en belangeloos beoefend. Hij komt tot een even boeiend als ontluisterend pleidooi voor een principiële bescheiden visie op wat mensen moreel gezien in hun mars hebben. Niet beschikken over een dwingend motief maar handelen vanuit het hart, is volgens hem helemaal niet iets uitzonderlijks of verhevens. Het is de basishouding in een contingent, willekeurig en onherleidbaar menselijk bestaan. Mensen zijn en handelen veel belangelozer dan hun vaak wordt toegeschreven, gelooft Verhoeven. Dat is echter niet zozeer een verdienste, misschien is het zelfs wel 'een vorm van onbenulligheid, dus een reden voor bescheidenheid.' Evengoed betekent het dat de veronderstelling dat mensen altijd uit eigenbelang handelen, als egoïst onmaskerd moeten worden en door anderen tot edelmoedigheid bewogen kunnen worden, een vorm van verwaandheid is. De macht van mensen wordt schromelijk overschat.

Kostbaar ego

Wineke Gartz' installatie *Becoming friends with the homeless* stelt voor mij barmhartigheid present als ongemotiveerde en redeloze daad van solidariteit met ontheemden in de 'onbarmhartige' maatschappij. Hebben zij er dan iets aan dat die vrouw daar op de reling ligt? Zo gesteld natuurlijk niet. Kunst 'werkt' veel indirecter en vaak onpeilbaar, via beelden en associaties, die een bepaalde beleving van de wereld teweegbrengen of juist ondermijnen. In de artistieke ruimte van Gartz' installatie wordt het beeld van de vrouw op de reling onbedoeld en ongezoekt een werk van barmhartigheid. Een geestelijk werk vooral, dat

misschien het best omschreven kan worden als zich openstellen voor de ontheemden van de samenleving. En dit niet vanuit een veilige positie aan de goede kant van het bestaan maar zelf balancerend op de rand. In plaats van de drijfveer van het zelfbehoud die de huidige samenleving lijkt te domineren, roept de installatie een beeld op van zelfgave, van het op het spel zetten van het kostbare ego.

II. De daklozen van Japan

In *Becoming friends with the homeless* zijn de ontheemden met wie Wineke Gartz zich verbindt onbepaald. Je kunt zelfs aan de zwurfkatten denken die de nachtelijke achtertuinen in de video bevolken. Een paar jaar later engageert Gartz zich als kunstenaar opnieuw met ontheemden en nu zijn ze bijzonder concreet. Als laatste Nederlandse kunstenaar verblijft Gartz in 2003-2004 een jaar in een atelier van het Center for Contemporary Art in Kitakyushu, een grote stad in het zuiden van Japan. Verrast ontdekt ze dat er in parken en langs rivieren in Kitakyushu, Tokio en andere steden nederzettingen van blauwe plastic tenten zijn verrezen.



Wineke Gartz, *Ueno Park I*, 2004

De tentenkampen herbergen gemeenschappen van daklozen, vooral mannen tussen de veertig en zestig, van wie velen slachtoffer zijn van de economische recessie. Gartz raakt bevriend met een aantal van deze Japanners en legt hun omgeving vast in tekeningen en op foto's en videofilm. Gaandeweg ontstaat de multimedia-installatie *Ueno Park*, genoemd naar het park in Tokyo dat hier bekend is door foto's van overdadige kersenbloesem, maar waar ook de blauwe tenten te vinden zijn. Onderdeel van de installatie is *Men become flowers*, een geschreven vertelling over haar ontmoetingen met tentbewoners.

Binnenperspectief

Wineke Gartz schrijft met een verfrissende onbevangenheid over de ontheemden in hun tenten, die in eerste instantie zelfs een beetje romantiserend overkomt.

'It was remarkable how clean and organized the community of the small tents and huts seemed. Laundry was hanging on wires and shoes were left in front of the entrances. It looked like a beautiful blue camping place. (...) Although I knew a lot of homeless people were suffering and lost their jobs, they were living in their own sort of freedom in the green places. At times, they even seemed a bit anarchistic to me.'

Het ideale plaatje loopt wel deuken op, want de mannen worden soms weggejaagd van hun stek en in de winter hebben ze zwaar te lijden onder de kou. Aanvankelijk dacht ik: wat raar dat we niets meer over de levensloop van de mannen te horen krijgen, over waarom ze in de tentenkampen terecht zijn gekomen. Maar steeds meer realiseerde ik me dat het daar niet om gaat, ook al omdat de meeste mannen geen of gebrekkig Engels spreken. Het accent van de vertelling ligt op de ontmoeting als gebeurtenis. Gartz beschrijft hoe ze thee drinkt in het onderkomen van haar vriend Mr. Kawamoto en bezorgd naar hem op zoek gaat wanneer het sneeuwt en vriest in Kitakyushu. Ze lacht met de mannen en laat hun op haar cameraschermje zien welke opnames ze maakt. Ze is er gewoon.

Vanuit de trein

Sympathie voor de mannen die in de tentenkampen wonen en verbazing over de schoonheid van de omgeving lijken Gartz' voornaamste drijfveren, zowel in de tekst als in de installatie. Wie er van de buitenkant tegenaan kijkt, heeft er wellicht een andere visie op. Zo geeft Jannie Regnerus (over wie in deze bundel het essay 'Geschreven met water' te lezen is) een veel uitgesprokener mening over de blauwe tenten in Japan. In 2001-2002 verbleef ook zij een jaar in een van de ateliers in het CCA in

Kitakyushu. Over haar ervaringen in Japan schreef ze het boek *Het geluid van vallende sneeuw*, winnaar van de Bob den Uyl Prijs 2007. Toen ik de volgende scène las, schoot ik hardop in de lach. Het thema van de barmhartigheid krijgt hier een onverhoedse draai...

Vanuit de lokale trein ziet Regnerus onder viaducten en tussen betonnen steunpilaren van snelwegen hele lintdorpen van blauwe tentjes. Haar Japanse begeleidster legt uit dat de regering blauwe zeiltjes uitdeelt aan daklozen om een onderkomen te bouwen. Regnerus' mening hierover is vernietigend: '*Onder het mom van barmhartigheid lijkt het of de regering zelfs onder zwervers orde en uniformiteit wil scheppen*' (p. 45).

Nee, barmhartigheid is niet van overheidswege te organiseren en niet door professionals te managen. Barmhartigheid gebeurt vanuit persoonlijke betrokkenheid, een humanitaire daad zonder voorbedachten rade.

Bronnen:

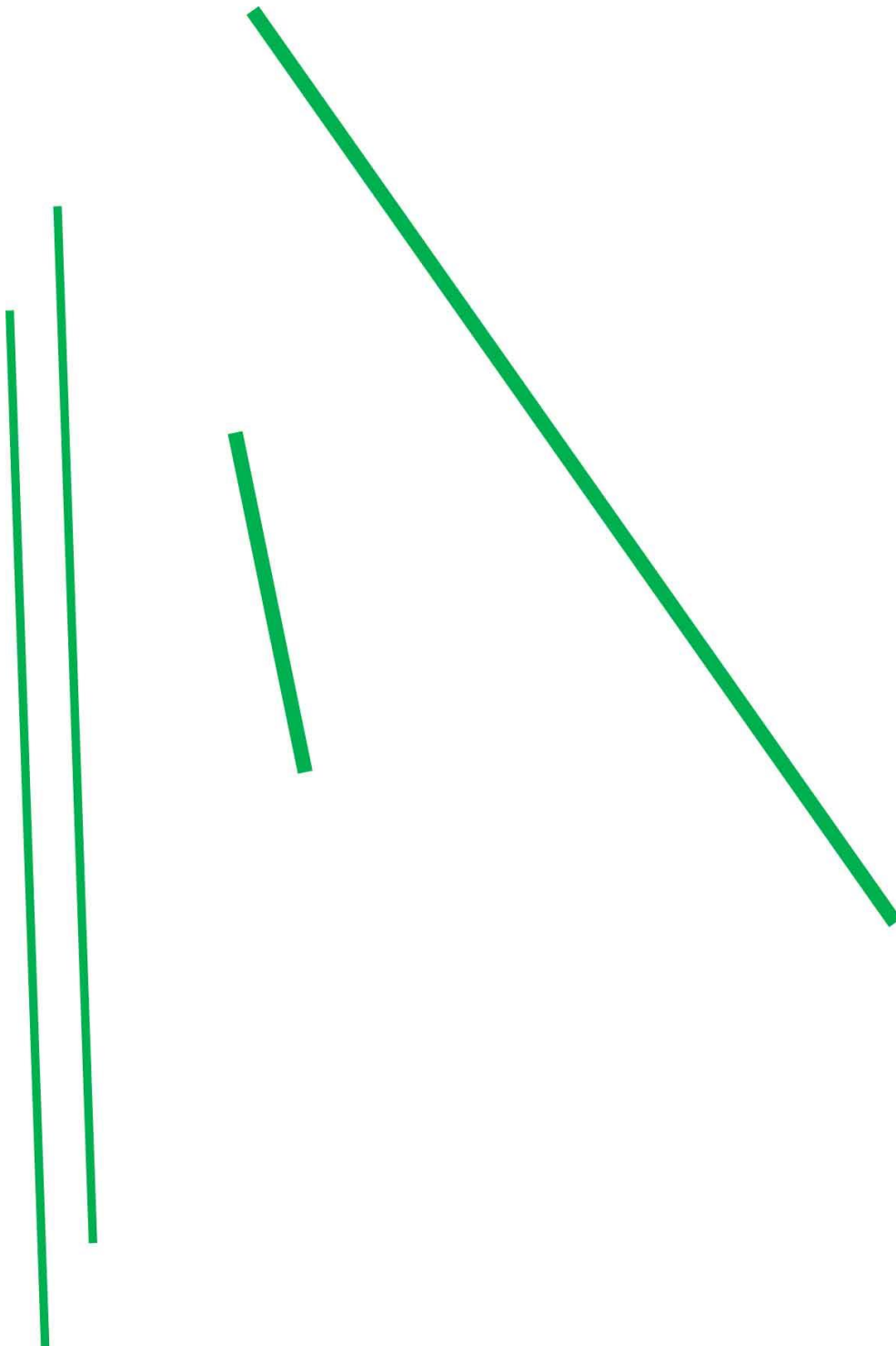
 www.winekegartz.com

 Cornelis Verhoeven, *Socrateslezing* 1994, te lezen op: www.humanistischealliantie.nl (HUMAN)

 Siebren de Haan en Lonnie van Brummelen red., *Disclosures IV: Ueno Park/Men become flowers*, Wineke Gartz (Amsterdam: VRIZA, 2004).

 Jannie Regnerus, *Het geluid van vallende sneeuw. Herinneringen aan Japan* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2006).

Broedplaatsen van dromen



Broedplaatsen van dromen

Dit gesproken essay schreef ik voor een netwerkmiddag van Cultuur-Ondernemen (toen nog Kunstenaars & Co) over cultureel ondernemerschap in het Badhuis in Amsterdam, april 2010. Het thema van de bijeenkomst was 'verbinden'. Dit heb ik ingevuld met twee verhalen over 'zinvolle verbanden', beide met een digitale component.

Een broedplaats van dromen



Ik wil graag twee verhalen over zinvolle verbanden vertellen. Het eerste is te lezen in de roman *Huis voor de dag, huis voor de nacht* (2000) van de Poolse schrijfster Olga Tokarczuk. Het boek is een mozaïek van personages en anekdotes, zowel alledaagse als de meest wonderlijke. Met elkaar vertellen ze de geschiedenis van een klein stadje in Silezië, aan de Pools-Tsjechische grens, en schetsen zo een beeld van de veranderende samenleving rond de millenniumwisseling.

In een van de mozaïekstukjes verschijnt het internet als broedplaats van dromen. De vertelster verzamelt dromen. Aanvankelijk had ze een advertentie in de krant *De Beurs van Neder-Silezië* geplaatst om lezers te vragen hun dromen op te sturen. Dat bleek nogal teleurstellend, want veel mensen vroegen om geld voor hun dromen. Later vond ze een website waar mensen hun dromen opschrijven, voor niets. Iedere ochtend

worden tientallen, soms honderden dromen toegevoegd. Als je ze regelmatig leest zie je de overeenkomsten tussen de dromen, zegt de verzamelaarster, terugkerende motieven, beelden en emoties. 'Er zijn nachten van vluchten, nachten van oorlogen, nachten van baby's, nachten van verdachte liefdes.' Of er zijn 'nachten van reizen wanneer de dromers stations aandoen, vliegvelden, treinen, snelwegen, motels langs de kant van de weg, hun koffers verliezen, op hun kaartje wachten, bang zijn dat ze hun aansluitende trein missen' (p. 34).

In hun nachtelijke dromen verbinden mensen zich met elkaar. 'Iedere ochtend', zo staat geschreven in *Huis voor de dag, huis voor de nacht*, 'kun je de dromen aan een touwtje rijgen, als een rozenkrans, en dan ontstaat er een zinvol geheel, een unieke halsketting, die van zichzelf echter vol, mooi en compleet is' (p. 34). Tijdelijk komt een samenhang in beeld die de rest van de dag weer verdwijnt.

Aardappelnetwork

Ook in het tweede verhaal over zinvolle verbanden worden mensen tijdelijk met elkaar verbonden. De kunstenaar Jeanne van Heeswijk is bovenal iemand die ontmoetingen creëert en projecten in de publieke ruimte in gang zet. Ze is een 'bemiddelaar' en haar sociale engagement is groot. Het grote netwerk aan personen en organisaties die betrokken zijn geweest bij haar projecten heeft ze in kaart gebracht in een monumentale installatie met de titel *Works, Typologies and Capacities 1993-2007*. De installatie is in Berlijn te zien geweest en in Museum De Paviljoens in Almere, in het laatste tijdens de tentoonstelling *At Random? Netwerken en Kruisbestuivingen*.

Het bijzondere van de installatie is dat de mensen en organisaties uit haar netwerk worden gerepresenteerd door 2000 aardappelen van 27 rassen.

Waarom heeft Van Heeswijk aardappelen als metafoor voor haar netwerk genomen? Op de eerste plaats omdat aardappelrassen voor bepaalde kwaliteiten staan en hierbij passende namen dragen. Zo stellen eigenheimers de kunstenaars voor en de bintjes zijn educatief medewerkers. (Een uitdaging voor het associatief vermogen!). Bovendien koos Van Heeswijk voor aardappelen, zo werd uitgelegd op de website van De Paviljoens, omdat ze onder invloed van lucht en vocht na verloop van tijd gaan uitlopen en met deze grillige spruiten hun eigen netwerk ontwikkelen.

Hier moet ik toch aan toevoegen dat aardelen niet alleen uitlopers krijgen, maar ook verschrompelen of gaan rotten. Ze vallen ten prooi aan de vergankelijkheid, met andere woorden. Net als dromen. Maar in beide verhalen blijkt het internet een aardige buffer tegen het gebrek aan duurzaamheid. In Tokarzcuks roman blijven de nachtelijke dromen op een website bewaard, terwijl de voorstelling van Van Heeswijks immer uitdijende netwerk bepaald niet met de aardappelen in de compostbak is verdwenen.

Bij het real-time aardappelnetwerk hoort de digitale vertaling ervan op de [website van Jeanne van Heeswijk](#), in 2006 ontworpen door Maurits de Bruijn. Deze *infographic* heeft model gestaan voor de hele site, waarop alle projecten en de organisaties en mensen met wie Jeanne van Heeswijk bij deze projecten heeft samengewerkt, in kaart zijn gebracht.

Het is geen netwerksite, maar een webmatige verbeelding van een steeds verder uitdijend universum van mensen, projecten, geografische plekken en verbindingen.



Jeanne van Heeswijk, *Works, Typologies and Capacities 1993-2007*
– Museum De Paviljoens, Almere (foto: Gert Jan van Rooij)

Dat in onze tijd verbanden vaak digitaal bemiddeld zijn, maakt ze niet per se minder zinvol. Ook niet zinvoller trouwens. Eén ding lijkt me wel: zonder mensen met dromen komt geen enkel netwerk tot bloei.

Gesproken over vergankelijkheid: per 1 september 2013 werd Museum de Paviljoens als gevolg van bezuinigingen gesloten. Aan de andere kant is *Works, Typologies and Capacities* in 2012 ook in Leuven getoond, inmiddels met 3500 aardappels, oftewel 3500 mensen en organisaties met wie Van Heeswijk heeft samengewerkt.



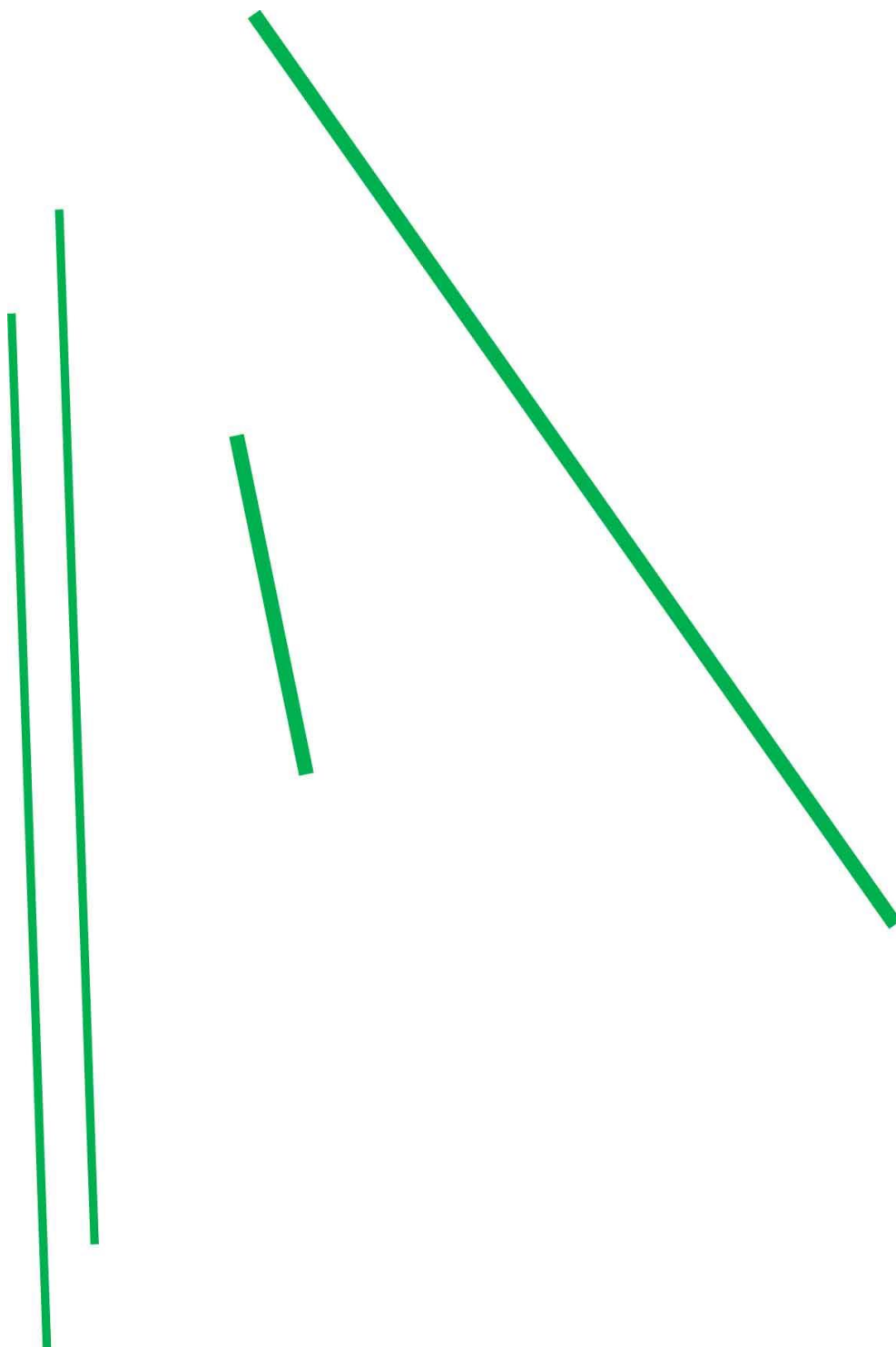
Museum De Paviljoens tijdens Martin Creed, *Work No. 1562. Half the Air in a Given Space*, 21 - 30 juni 2013 – Museum de Paviljoens, Almere

Bronnen:

📖 Olga Tokarczuk, *Huis voor de dag, huis voor de nacht*. Vert. door Karol Lesman (Breda: De Geus 2000).

💻 www.jeannetworks.net

Wissend water



Wissend water

In oktober 2003 was ik, naast de musicus Han Reiziger (†2006) en het jonge kunstenaarsduo Gil & Moti, uitgenodigd voor een 'nazit' bij het toneelstuk *Bruiloft* van Elias Canetti, dat het Ro Theater in Rotterdam op de planken bracht. Het thema was 'Apocalyps nu!'. In mijn bijdrage ben ik ingegaan op een personage uit *Huis voor de dag, huis voor de nacht* van Olga Tokarczuk (zie eerder in deze bundel). Ook aan Gil & Moti, anno 2015 gelauwerde kunstenaars, was gevraagd hun interpretatie te geven van het thema van de ondergang. Hun visie en hun werken blijken actueler dan ooit.

We zijn anti-apocalyps

In nogal slecht verstaanbaar Engels mompelen twee wat schuchtere, zwartharige jongens dat ze eigenlijk 'anti-apocalyps' zijn. We komen uit Israël, leggen ze uit, en daar is de apocalyps al iedere dag. We kunnen er alleen nog maar de liefde tegenoverstellen.

Huwelijksproject

Gil & Moti zijn twee homoseksuele Joodse kunstenaars uit Israël, die vanaf 1994 samen leven en werken. In 1998 zijn ze naar Rotterdam verhuisd, waar ze naar eigen zeggen werken aan de constructie van een nieuwe identiteit. Ze werken en wonen samen en kleden zich identiek. Hun projecten balanceren op de dunne grens tussen privéleven en het openbare domein, kunst en leven, het individuele en het collectieve, de kunstwereld en de straat.

Vanuit een persoonlijk perspectief onderzoeken ze grote zaken die spelen in de wereld. Om hun performances en installaties vorm te geven gebruiken ze de meest uiteenlopende media: film, fotografie, schilderijen, borduurwerk, de computer, het schrijven, beeldhouwwerk, geluid en wat al niet.

In 2001 vond het Gil & Moti Wedding Project plaats. Hierbij voltrok toenmalig burgemeester Ivo Opstelten in het stadhuis van Rotterdam het echte kunstenaars-huwelijk tussen Gil Nader (1968) en Moti Porat (1971).



Gil & Moti, *The Gil & Moti Wedding Project*, 2001
(foto: Jeroen Mantel)

Gefrustreerd door de uitzichtloosheid van het conflict in het Midden-Oosten, besloten ze een jaar later om verliefd te worden op een Arabische man, als een hedendaagse vorm van een politiek huwelijk. Ze geloven dat de liefde de enige uitweg biedt uit de spiraal van geweld. Sindsdien hebben ze zich met hart en ziel gestort in het project van hun zoektocht naar een Arabische man voor hun liefdestrio. Een groot deel van hun werk tot op heden bestaat uit getuigenissen van hun verlangen en hun inspanningen om deze man te vinden. Ook hierbij zijn de grenzen

tussen leven en kunst niet scherp te onderscheiden. Hebben ze daadwerkelijk (seksueel) contact met Arabische mannen? Eigenlijk doet dit er niet zoveel toe.

Brieven aan Laylah

In *Dating Gil & Moti* (2003-2008) leggen ze, in verschillende galleries, contact met homoseksuele mannen op datingsites. Van hun foto's maken ze waterverfportretten, die ze scannen en online terugsturen naar de mannen in de hoop zo een correspondentie te initiëren. Ter plekke in de galerie voegen ze portretten en brieven samen tot een enorm kamerscherm. Zo scheppen ze 'een ruimte van levende communicatie die politieke en sociale barrières omzeilt.'



Gil & Moti, *Letters to Laylah*, 2004, potlood en acrylverf op triplex, 13 panelen van 102 x 73 cm in houten frame

Aan deze installatie is het werk *Letters to Laylah* (2004) voorafgegaan: dertien geschreven en geschilderde brieven aan een imaginaire geliefde die Laylah heet. In deze liefdesbrieven worden persoonlijke herinneringen vermengd met verwijzingen naar vooroordelen en angsten van Israëli's, en naar de segregatie

van Palestijnen. In de derde episode, *Laylah the Creature Beyond Dreams*, doen ze in een video-installatie verslag van hun 'eerste liefdesgeschiedenis met een Libanese man'. En ook latere video's, schilderijen en performances getuigen van ontmoetingen en eventuele liefdesgeschiedenissen in Jeruzalem, Jaffa, New York, Stockholm, Wenen, Parijs en Amsterdam, alle met Arabische mannen. In de video's van *Available for You* (2008–2011) wordt verslag gedaan van hoe ze zichzelf ter beschikking stellen van Arabische immigranten in Rotterdam en Kopenhagen, als commentaar op de conflictueuze relatie tussen Israëli's en Palestijnen in Israël.

Wassend water

Het korte optreden van Gil & Moti in het Ro Theater was achteraf gezien een prille versie van *Letters to Laylah*. De twee mannen zeulden een aantal houten panelen overeind, waarop grote afbeeldingen van handgeschreven brieven te zien waren. Ze lichtten toe dat dit brieven aan een Arabische minnaar waren. Vervolgens zetten ze een video aan, waarin zijzelf te zien waren samen met een derde jonge man. Laylah, zeg maar. Ze zijn alle drie naakt en staan in een bos. Voor hen staat een wit teiltje met water en we zien Gil & Moti met grote toewijding het lichaam van de derde man afsponzen.

Veel bezoekers staarden in onbegrip naar het tafereel en wachtten gelaten tot de mannen hun boeltje weer gepakt hadden. Nee, echt helder was het niet wat Gil & Moti op die bijeenkomst aan het doen waren, maar toch werd ik erdoor getroffen. Het ouderwetse beeld van de handgeschreven liefdesbrieven trok me aan en de uitvergroete kalligrafieën zagen er mooi uit. Maar wat me aangreep, was het gebaar van het wassen.



Gil & Moti, *Laylah the Creature Beyond Dreams*, 2004, still uit video

Drie jonge mannen, twee Joodse Israëliërs en een Arabier, vermoedelijk uit Libanon, die elkaar met aandacht staan af te sponzen... We stellen de kracht van de liefde als politieke daad tegenover de deprimerende geweldspiraal in het Midden-Oosten, zeggen Gil & Moti. Ze doen dit op een eigenzinnige wijze. Het huwelijk dat zij hebben gesloten is evenzeer een kunstwerk als een burgerlijk contract. Ze zijn homoseksueel en bovendien gaan ze op politieke gronden op zoek naar een derde man van 'vijandelijke afkomst'. De liefde is bij hen een voorstelling met emotionele, seksuele en politieke aspecten. En in deze voorstelling gaan traditionele noties van mannelijkheid flink op de helling.

Mannelijkheid

Mannelijkheid is een precair punt in het conflict tussen Israël, de Palestijnen en de andere partijen in het Midden-Oosten. Ingewikkelde noties van eer en wraak, macht en superioriteit, en van nederlaag en minderwaardigheid zijn in het geding. Ik zal hier niet ingaan op het Arabische manbeeld, maar me beperken tot het Israëliëse. (Ik realiseer me overigens dat de wereld in het

afgelopen decennium dusdanig veranderd is, dat de aanduiding 'Arabisch' steeds vaker wordt vervangen door 'moslim' of 'islamitisch').

De sociologe Ronit Lentin belicht, in een onderzoek naar de verwerking van de Shoah in Israël, de geseksueerde karakterisering – zo niet stigmatisering – van de Shoah en zijn overlevers. De Joden uit de diaspora die de Shoah hadden overleefd en naar Israël waren gekomen, werden veelal gezien als zwak, passief en vrouwelijk, want zij hadden zich 'als lammeren naar de slachtbank laten voeren.' Tegenover hen stonden de *sabra's*: geboren in Israël, actieve, krachtige, mannelijke verdedigers van de Israëliëse natie. Helden waren het, terwijl de overlevers in de diaspora werden gezien als slachtoffers, als 'de ander', en als zodanig als een bron van schaamte. Deze visie heeft in het naoorlogse Israël een cultuur van het zwijgen over de Shoah gevoed, die de strak geregisseerde officiële herdenkingen niet konden compenseren. Er is een parallel, zegt Lentin, tussen het monddood maken van de overlevers van de concentratiekampen en het verzwijgen van de waarheid over de onteigening van de Palestijnse gebieden. De masculiene heldennorm van de sabra heeft diep doorgewerkt, niet alleen in het alledaagse leven maar ook in de politiek-militaire structuur van de Israëliëse samenleving. Het recht op bezetting van de Palestijnse gebieden wordt er impliciet door gelegitimeerd.

Kings of the hill

In een land waar ook vrouwen dienstplichtig zijn, dreigen zij terecht te komen in een kwellende *double bind*: hoe tegelijk passief en actief te zijn? Maar ook voor mannen blijkt het masculiene ideaal dat de hele maatschappij doordrenkt,

buitengewoon kwetsbaar te zijn. De Israëlische kunstenaar Yael Bartana heeft dit genadeloos laten zien in de video *Kings of the Hill* uit 2003. Bartana filmde een groep mannen, vaders en zoons, die er ieder weekend, als de sjabbat begint, op uittrekken met hun buitensporige SUV's om de zandheuvels aan de kust bij Tel Aviv te bedwingen.



Yael Bartana, *Kings of the Hill*, 2003, video still, courtesy of Annet Gelink Gallery (Amsterdam) and Sommer Contemporary Art (Tel Aviv)

De mannen proberen hun terreinwagens in een hoek van negentig graden tegen de steile bulten op te duwen. Het lukt zelden. In het zinloze stompen lijken de mannen in hun wagens met ronkende motoren de angst om niet mannelijk genoeg te zijn, vertwijfeld te overstemmen.

Tikkun olam

Tegenover deze opgepompte viriliteit slaan Gil & Moti maar een schamel figuur – homoseksuel, kunstenaar, heulend met de vijand... En dit alles samengebald in het rituele gebaar van het wassen van de ander. Precies dit gebaar echter maakt hun video zo krachtig. Gil & Moti onttrekken zich aan de negatieve logica van het conflict, de onvermijdelijk geachte botsing tussen vijandelijke

blokken, tussen Joodse Israëliërs en Palestijnen. Ze gaan op zoek naar de subversieve kracht van de persoonlijke ontmoeting, de aanraking zelfs, die harde scheidslijnen tussen 'botsende culturen' poreus weet te maken.

Na de Tweede Wereldoorlog is door vele joodse (en niet-joodse) theologen, schrijvers en kunstenaars gezocht naar woorden en beelden om de afwezigheid van God in Auschwitz te thematiseren. Het antwoord op deze worsteling wordt meestal gevonden in ofwel het goddelijk geheim ofwel de vrije wil van de mens. Hiernaast plaatst de joodse theologe Melissa Raphael een andere visie. Zij meent dat God, ondanks de overweldigende bewijzen van het tegendeel, niet totaal afwezig was in de afgrond van de concentratiekampen. Zij doet een beroep op de *Shekinah*, het vrouwelijke gezicht van God, om te zoeken naar sporen van Gods aanwezigheid in Auschwitz. Shekinah is de 'inwoning', de aanwezigheid van Gods geest in de wereld, met name in perioden van ballingschap.

Shekinah

Sporen van Gods vrouwelijke gezicht vindt Raphael terug in de getuigenissen van vrouwelijke overlevenden over zorg voor elkaar tegen de vernietiging van menselijkheid in. Hun relaties van zorg interpreteert ze als een daad van heiligmaking: een uitnodiging aan God om aanwezig te zijn in dat op de vernietiging van mens en God gerichte oord. Bij deze zorg ging het om elementaire zaken, waaronder de pogingen om zichzelf en elkaar schoon te maken, om het letterlijk en symbolisch *wegwassen* van de ontheiliging van het menselijke. Het gebrek aan water en sanitaire voorzieningen in het vrouwenkamp van Auschwitz veroordeelde de vrouwen tot 'sterven in en als uitwerpselen'. Elke poging om

zichzelf schoon te maken – met sneeuw, met de eigen urine, met een lap, zelfs met het in de verbeelding nemen van een bad – was een teken van het verlangen om de menselijke waardigheid te behouden. Maar ook het ontluizen van andere vrouwen, het wegvegen van tranen van iemands gezicht, een kleine aanraking van een gehavend lichaam waren een teken van verzet tegen de ontheiliging.

Let wel, reiniging kan een teken van, en uitnodiging tot, het heilige zijn, maar het *is* niet het heilige. Zoveel maakt de destructieve obsessie met (rassen)hygiëne en zuiverheid van nazi-Duitsland wel duidelijk. Maar in het schoonmaken van het gezicht van zichzelf en de ander, hoe symbolisch ook, werd ruimte gemaakt voor het oplichten van Gods gezicht. Raphael begrijpt deze handelingen als onderdeel van wat in de joodse traditie de *tikkun olam* heet: het helen of herstellen van de wereld.

Toch een beetje apocalyptisch

De gedachte van de *tikkun olam* wordt door sommige joodse theologen ook op de actualiteit betrokken. Zo oppert Marc H. Ellis dat het mogelijk is om *tikkun olam* als 'praktijk van gewoon fatsoen' – een omschrijving van Emil Fackenheim, een bekende joodse filosoof en rabbijn, overleden in 1987 – ook jegens de Palestijnen te betrachten. Een soortgelijke vraag lijkt ook Gil & Moti te drijven in hun artistieke verzet tegen politieke agressie. In hoeverre ze zich in de joodse religieuze traditie voelen staan, weet ik niet. Dat doet er ook niet zoveel toe. Ze voltrekken een ritueel van reiniging dat gericht is op de *tikkun olam* eender in religieuze of wereldlijke zin. Zoals ik het beleef, roepen ze in het gebaar van het wassen in hun video reminiscenties op aan het wassen door de vrouwen in Auschwitz. Door zich – al dan niet bewust –

symbolisch te verbinden met deze vrouwelijke praktijk van heelmaken en heiliging, stellen ze een diep humane daad tegenover het conflict tussen Joodse en Palestijnse inwoners van Israël. Niet alleen zetten ze – niet naïef maar koppig – de liefde in tegen het niet-aflatende geweld. Bovenal doen ze dit door als (homoseksuele) mannen een 'vrouwelijke' handeling te verrichten en zo het beeld van harde, agressieve mannelijkheid aan het wankelen te brengen.

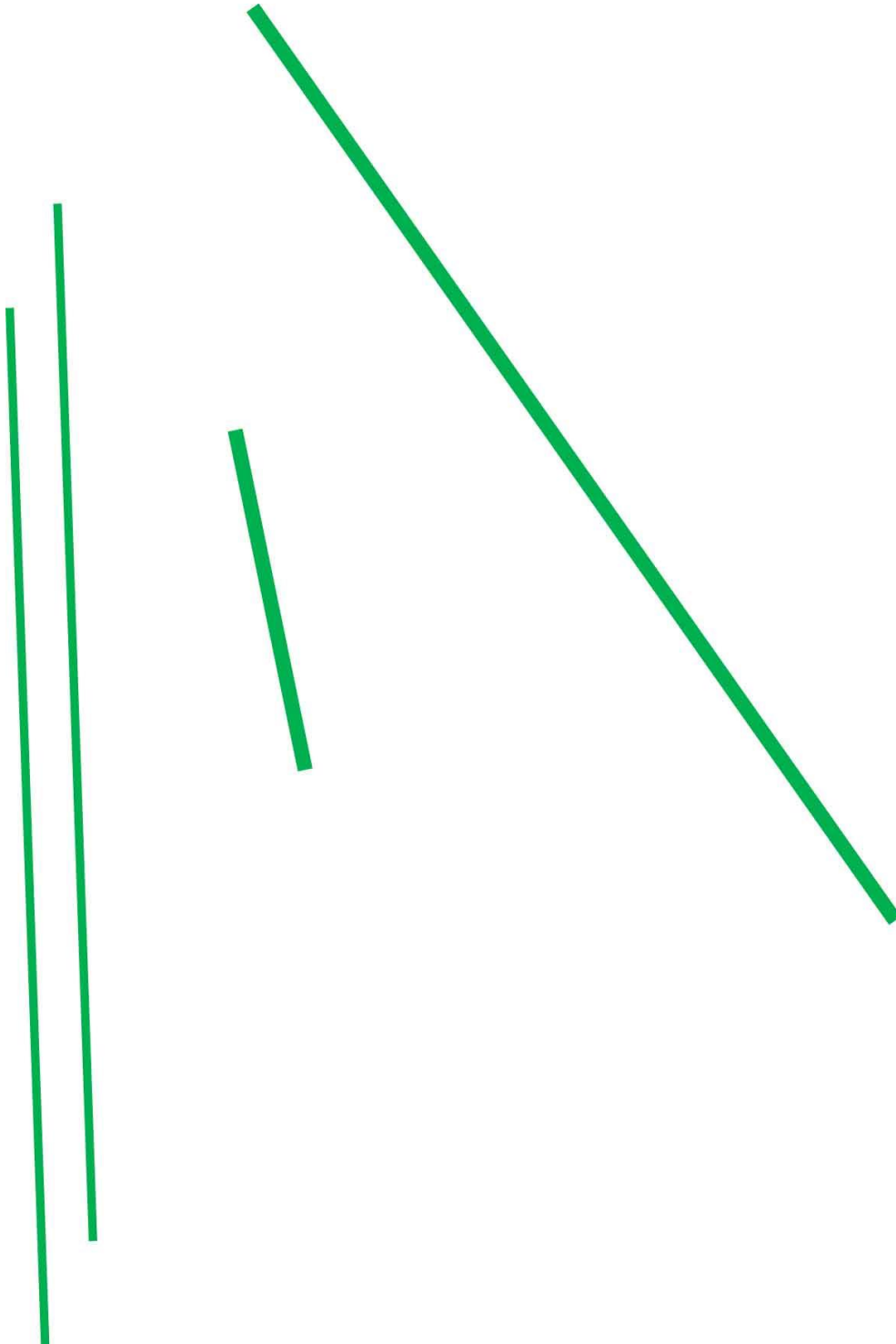
Daarmee zijn ze in zekere zin toch een beetje 'apocalyptisch', niet in de betekenis van catastrofaal en eindtijdelijk, maar in de letterlijke zin: onthullend, openbarend. Niet dat ze een grootse politieke of religieuze waarheid openbaren. Gelukkig niet. Met hun ritueel gebaar van kwetsbaarheid, zorg en liefde laten ze een glimp zien van een geheelde werkelijkheid.

Een vroege versie van dit essay verscheen in *Buigzame gelovigen*, C. Doude van Troostwijk, E. van den Berg, L. Oosterveen red., (Amsterdam: Boom, 2008).

Bronnen:

-  Ronit Lentin, *Israel and the Daughters of Shoah: Reoccupying the Territories of Silence* (New York/Oxford: Berghahn Books, 2000).
-  Melissa Raphael, *The Female Face of God in Auschwitz: A Jewish Feminist Theology of the Holocaust* (London/New York: Routledge, 2003).
-  www.gilandmoti.nl
-  www.marchellis.com

Wolvengehuil



Wolvengehuil

Oktober 2014. Op stap door weer en wind naar Museum Van Bommel van Dam, een overzichtelijk museum waar altijd wel een mooie expositie te zien is. Deze keer *Limburgs Finest # 2*, tweede editie van drie generaties van na-oorlogse kunstenaars met een Limburgse achtergrond. Een selectie van vier kunstenaars uit elke lichting. Sommige van hen zijn uit Limburg vertrokken, andere zijn er juist komen wonen, een aantal is altijd in Limburg gebleven. Doet het ertoe dat ze met Limburg verbonden zijn? Niet wezenlijk, maar zo is wel een rijkdom aan kunst samengebracht. 'Welke sprak jou nou het meeste aan?' vraag ik na afloop aan mijn reisgezelschap. 'Ik geloof die Julia Krebbekx.' 'Judith.' Ik ben blij verrast, want dat is ook wie ik in gedachten heb.

Basale drijfveren

De schilderijen en werken met gemengde technieken van [Judith Krebbekx](#) (in 1967 geboren in Roosendaal, studies aan de Rietveld Academie en de Rijksakademie in Amsterdam, en sinds enige jaren woonachtig in Meerssen) zijn verstild, rustig van kleur en vol mysterie. Je ziet dat haar werken heel zorgvuldig zijn opgezet, het zijn letterlijk en figuurlijk gelaagde composities. Die doordachtheid is wat me om te beginnen zo aansprak. In tweede instantie ben ik me gaan verdiepen in *wat* het werk laat zien. Dat blijkt niet minder interessant. Haar schilderijen zijn verhalen vol mythologische en religieuze elementen, die verwijzen naar basale menselijke drijfveren als angst en verlangen. Krebbekx op de site van het museum:

'We verlangen naar liefde, geborgenheid, groei of macht en zijn als de dood om die allemaal weer te verliezen. (...) Het zijn thema's die ons bezighouden juist omdat we mens zijn. We maken er verhalen omheen om er grip op te krijgen.'

Wolven

Wolven. Opvallend veel wolven in haar werk. Volgens Kester Freriks is de wolf echt in opmars in de beeldende kunst in Nederland. Kijk maar naar werken van Arno Kramer, Lenneke van der Goot en Judith Krebbekx. Hij citeert Krebbekx, die wolven in het echt heeft gezien, in Noord-Frankrijk:

'Wat ik herken in die wilde dieren is het jachtige, het nerveuze van hun karakter. Daarin doen ze me aan mensen van eind veertig denken uit mijn omgeving: nerveus op jacht naar het onbereikbare, naar de lust zou je kunnen zeggen.'



Judith Krebbekx, *The agony in the garden – after Andrea Mantegna*, 2014, acrylverf en krijt op doek, 175 x 230 cm – Collectie kunstenaar

Op het grote doek *The agony in the garden* – after *Andrea Mantegna* figureren de wolven in een verhaal van doodsangst en zielenstrijd. Meer specifiek: de doodsangst van Jezus in de tuin van Getsemane (de Olijfberg), de nacht voordat hij door Judas Iskariot wordt verraden en gevangen genomen door de tempelautoriteiten. Van de Italiaanse renaissanceschilder Andrea Mantegna (ca. 1431-1506) bestaan twee werken met de naam *Agonia nel giardino*. Bijna altijd wordt in commentaren naar het oudste schilderij van de twee verwezen. Pas wanneer je de jongere, minder bekende versie ernaast ziet, begrijp je dat dít het schilderij moet zijn waar Krebbekx op doelt:



Andrea Mantegna, *The agony in the garden*, 1457-59, tempera op hout, 71 x 94 cm – Musée des Beaux-Arts, Tours

Dezelfde opbouw met de vier bomen en vooral de kopie van de liggende figuur met de hoofdsteun rechts onderin. Dit is een van de discipelen van Jezus, 'van verdriet in slaap gevallen' (Lc 22:45). Op de beide Mantegna schilderijen zien we een Jezus in doodsnood, met gevouwen handen, knielend op de rotsen. 'Hij bad: "Vader, als u het wilt, neem dan deze beker van mij weg. Maar laat niet wat ik wil, maar wat u wilt gebeuren"' (Lc 22:42).

Jezus en de neger



Judith Krebbekx, *The agony in the garden - after Andrea Mantegna*, detail

Bij Krebbekx lijkt de discipel de hoofdpersoon te zijn geworden. Hij wordt in zijn slaap bezocht door de wolven. Is Jezus ook terug te vinden bij Krebbekx? Het gaat er niet om in haar schilderij een exacte echo van Mantegna noch van het evangelieverhaal te ontdekken. Juist afwijkingen kunnen veelzeggend zijn. Het werk vertelt een eigen verhaal. Boven de slapende discipel staat een oudere man in pak die zijn rechterhand heft in een stopteken.

Met Jezus kan ik hem niet associëren, maar wie is hij wel? Hij doet enigszins aan fotobeelden van Lenin denken, of van de Spaanse schrijver Miguel de Unamuno. Welk gezag vertegenwoordigt deze figuur, wie of wat probeert hij tegen te houden? De wolven en hun primitieve kracht? De toekomst? Het werk is vol symbolen die verwijzen naar onze angst voor wat wij niet kunnen beheersen. In de dorre boom op de voorgrond hangen *nazar* amuletten, in culturen van het Midden-Oosten gebruikt om het 'boze oog', oftewel het kwaad, weg te kijken. Op de achtergrond zien we de driehoek (symbool van de christelijke Heilige Drie-eenheid van Vader, Zoon en Heilige Geest) met het alziend oog van God.

Wie, tot slot, is de zwarte man links in beeld, wat is zijn rol in dit visuele verhaal? Hij luistert. Naar het huilen van de wolven. Naar de echo's van de geschiedenis, en huivert. In hem ontdek ik de

wakende Jezus, angstig en alert. En ik laat hem bij me binnen,
zoals in het beroemde gedicht van Lucebert:

*Er is een grote norske neger in mij neergedaald
die van binnen dingen doet die niemand ziet
ook ik niet want donker is het daar en zwart*

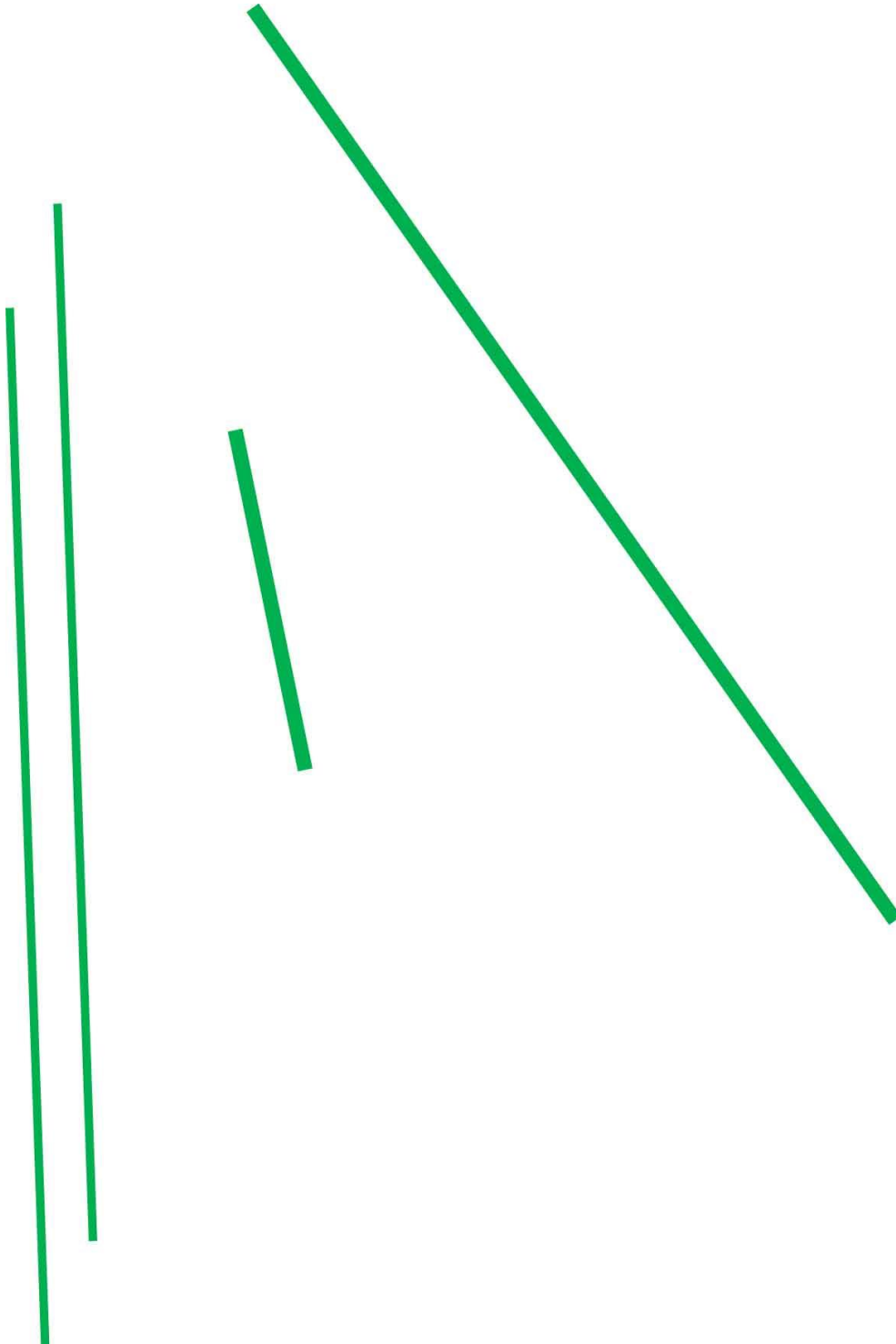
Op dit [filmpje van Dichter Draagt Voor](#) is het hele gedicht te horen en te zien.

Bronnen:

 www.judithkrebekx.com

 Kester Freriks, 'Wolven zijn niet bloeddorstig, maar gestroomlijnd en krachtig' in *NRC Handelsblad*, 2 oktober 2014

Het gevecht met de engel



Het gevecht met de engel



Armando, *Het gevecht met de engel*, diptiek, 1975, potlood op karton
– Collectie T. de Meijere/Kröller-Müller Museum, Otterlo (foto: Sylvia Grevel)

*turbovleugelkracht
blaast mij haast van de sokken
haar spoor spiegelt ons*
(haiku voor Sylvia)

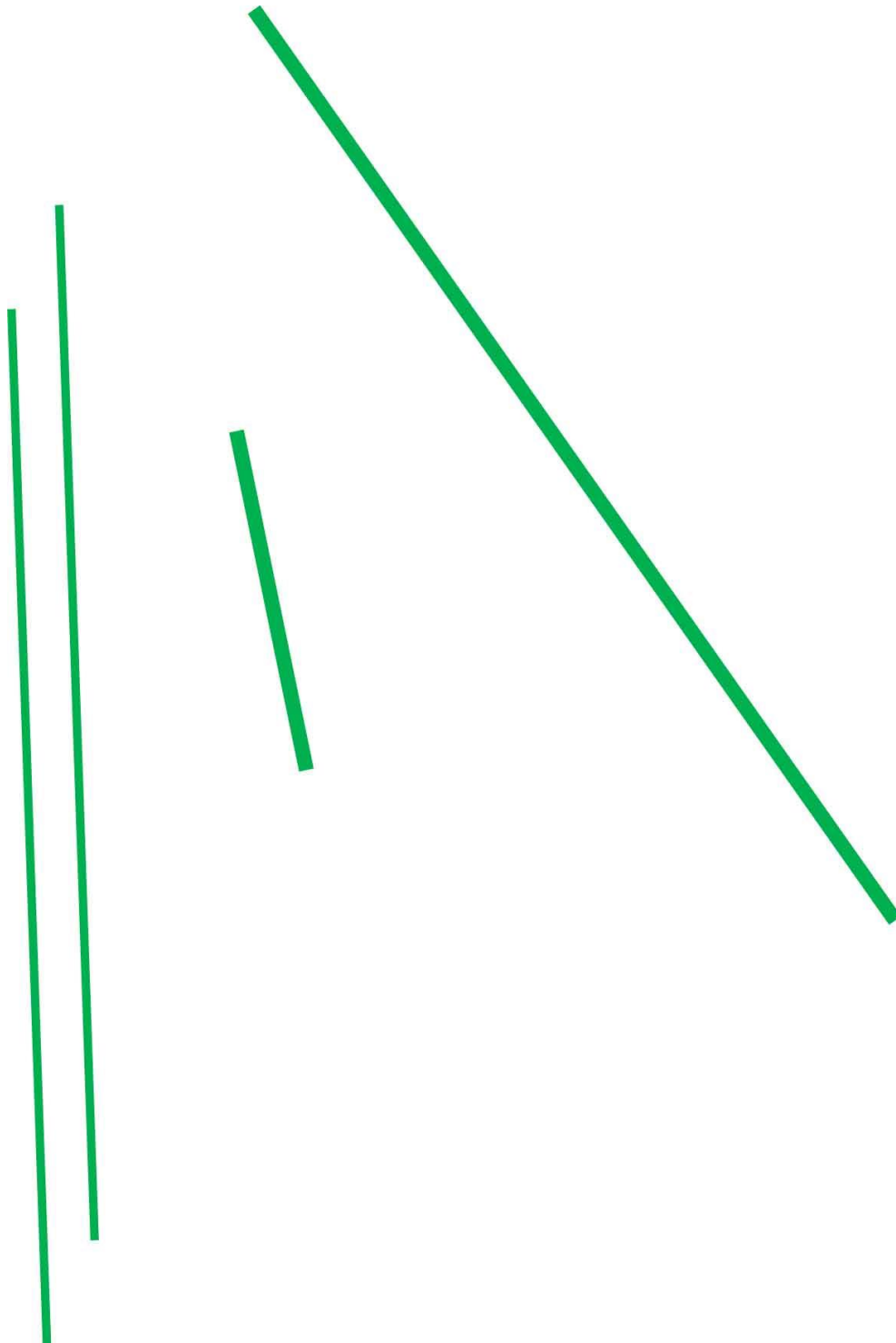
Op oudjaarsdag nam schildervriendin me mee naar het Kröller-Müller Museum op de Hoge Veluwe. We bezochten een kleine tentoonstelling met werk van *homo universalis* Armando. Het gaat om een selectie uit de collectie die Armando's voormalige echtgenote Tony de Meijere gedurende hun huwelijk heeft verzameld en die zij in permanente bruikleen aan het museum heeft gegeven. Na haar overlijden zal het museum de collectie in bezit krijgen. Grote olieverfschilderijen in zwart en wit of vlammen rood. En daarna tekeningen. *Beschuldigd landschap* en het tweeluik *Het gevecht met de engel* uit 1975.

We stootten elkaar verrast aan bij het laatste werk. Nooit eerder zagen we het bekende religieuze en culturele thema op deze abstracte en uitdagende manier verbeeld. Zoveel lege ruimte om ons aan te spiegelen!

Eigenlijk staat er in de achterliggende bijbeltekst niets over een engel (Genesis 32:23-35). De bijbelse aartsvader Jakob worstelt bij de rivier de Jabbok een hele nacht met 'iemand'. Tegen het ochtendkrieken lijkt Jakob aan de winnende hand. De onbekende ziet dat hij het onderspit gaat delven en raakt Jakobs heup aan. De heup raakt ontwricht tijdens die worsteling. Het wordt al dag, zegt de ander en vraagt Jakob hem te laten gaan. Jakob stemt hiermee in op voorwaarde dat die ander hem zegent. Deze wil eerst zijn naam weten en zegt dan: 'Voortaan zal je naam niet Jakob zijn maar Israël, want je hebt met God en mensen gestreden en je hebt gewonnen.' De plek waar hij dan de zegen krijgt, noemt Jakob P(e)niël, wat aangezicht Gods betekent. Want, verklaart hij, 'ik heb oog in oog gestaan met God en ben toch in leven gebleven.'

Geregeld houdt onze eigen strijdengel/kwelgeest ons uit de slaap. Of God zelf, dat weet je niet. Of je wint of verliest is ook nooit zeker, en welk deel van ons ontwricht raakt evenmin. Jakob bleef voor de rest van zijn leven mank. Toch voelde hij zich gezegend. Dat was, denk ik, omdat het ten diepste meer vreugde schenkt om te vechten met de engel, met God, dan er niet door aangeraakt te worden. Maar God, dat grote woord, wat bedoel ik daarmee? Ik vertaal het, vanzelfsprekend provisorisch, met: de Onbekende die ons uitdaagt tot leven.

Verdeeld verbonden



Verdeeld verbonden

1.

Een paar zomers geleden maakte ik met mijn geliefde een merkwaardige wandeling door Zevenaar die Kunst & Parkenpad heet. De routebeschrijving die we hadden uitgeprint gaf behalve 'na 200 meter linksaf, let op verkeer' weinig extra informatie. Het pad voerde ons door groene nieuwbouwwijken in Zevenaar. We zagen erg weinig kunst. Tot me opviel hoe bijzonder de vele speeltuintjes waren vormgegeven: eigenzinnige buigingen, ongebruikelijke kleuren. Ik moest denken aan de speeltoestellen van de Australische kunstenares [Fiona Foley in Redfern Park](#) in Sydney. En aan het feestaardvarken van Florentijn Hofman in Arnhem, waarop kinderen volop klimmen. Ook herinnerde ik me het wonderlijke [klimtoestel in een park in Praag](#) dat mijn kinderen tot rijke fantasieën aanzette.



Florentijn Hofman,
Feestaardvarken, Bartokplein,
Arnhem (foto: Arjan Groters.
CC BY-SA 3.0 NL)

Zó bijzonder was het Zevenaarse speeltuig niet, maar toch, we besloten: dit is de kunst van het Kunst & Parkenpad. Daarnaast doemde op een paar plekken wel degelijk 'echte kunst' op. Het was zelfs ontroerende kunst. Het was namelijk verdeelde kunst: kunstwerken die op twee plekken staan maar toch een eenheid vormen. Zo werden we geleid langs een metershoge sculptuur langs de A12, twee menhirachtige stenen die in precair maar overtuigend evenwicht op elkaar staan. Een tijdje later zagen we

zijn kleine broertje in een parkje. Doordat je wist dat zijn grote beschermer verderop stond, kon je het beeld met een gerust hart achterlaten.



Roland de Jong Orlando, *Interactive sculpture on playground*, 1996, Zevenaar (foto: Anton Simons)

En voor een basisschool stonden, tussen de rijen kleinemeisjesfietsen met roze zijtassen, blauwe blokken-palen, die de vraag opriepen die de hele wandeling begeleidde: is dit kunst? We vonden van wel. Het werd bevestigd toen op een grasveldje verderop naast de school dezelfde blauwe blokken terugkeerden in een grote slingerende sculptuur.

Een paar uur later stapten we uit de bus onze eigen nieuwbouwwijk in. Even leek het een vervolg op de wandeling, maar was dit niet. Er zijn hier wel veel, maar geen buitengewoon vormgegeven speeltuintjes. En er is zeker geen verdeelde kunst. Die hebben we zelf toen maar gemaakt: zoals gezegd maakte ik deze wandeling met mijn geliefde en ook hij voelde zich geïnspireerd tot een nabeschouwing, 'Kunst wijkt' getiteld. Totaal anders dan dit verhaal maar toch ermee verbonden. Lees maar eens op zijn blogspot [Oefeningen in wat ik zoal meemaak](#).

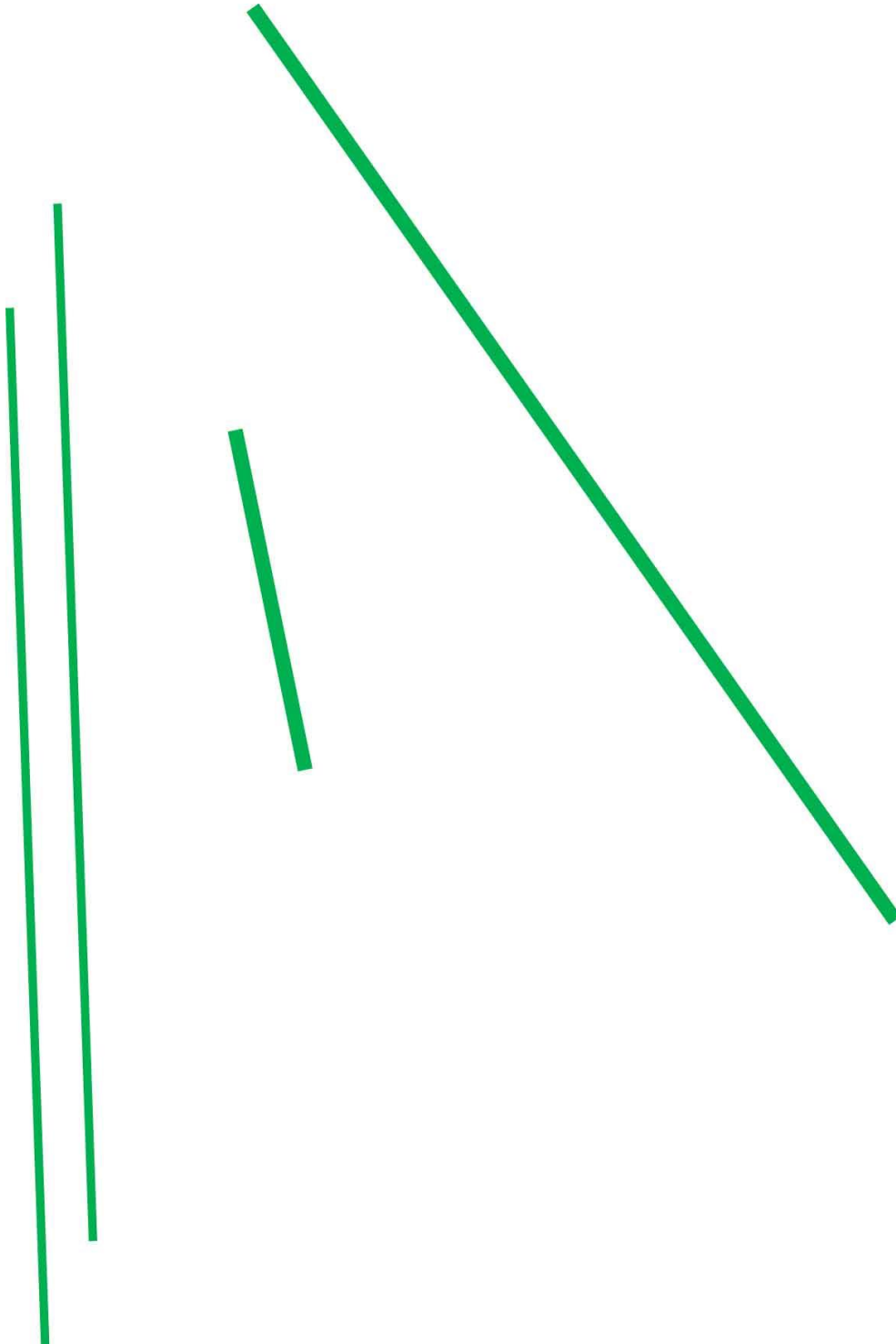
2.

Als opvolger van de summiere routebeschrijving heeft de gemeente Zevenaar een prachtige brochure van het Kunst & Parkenpad laten maken en natuurlijk een app. Met alle informatie. Het verrassingselement is weg, er valt weinig meer zelf te ontdekken of te fantaseren. Nee, de speeltuintjes horen niet bij het Pad. Wel ben ik blij nu te weten dat de maker van de blauwe slinger Roland de Jong Orlando (1961) is en dat de 'menhirs' van Bas Maters (1949-2006) zijn. Die laatste, zo realiseer ik me, had ik best kunnen herkennen, want in bepaalde periodes van mijn leven passeerde ik zijn werk iedere dag: de omgeving van het Traianusplein in Nijmegen, het Joris Ivens-monument in Nijmegen en het betonnen landschap voor basisschool de Spits in Utrecht-Lunetten. Ach, waren die ook allemaal van Maters! Zie, een speelse verbindingslijn in mijn eigen verdeelde leven.



Bas Maters, *Herkenningszuil* aan de Reisenakker, Zevenaar, 2,5 m
en *Herkenningszuil* aan de Mercurion, Zevenaar, 7 meter hoog
(foto's: Anton Simons)

Geschreven met water



Geschreven met water

Woorden worden opgeschreven met inkt, met digitale middelen, en, als we ver teruggaan, door met een rietstengel te krassen in klei. Soms worden woorden geschreven met bloed, figuurlijk – ‘mijn hart bloedt’ – maar ook letterlijk wanneer iemand in gevangenschap of in een psychiatrische kliniek geen ander expressiemiddel lijkt te resten.

In de korte 16mm-film *Water written secrets* schrijft Jannie Regnerus (1971), beeldend kunstenaar en schrijfster, woorden met water. Gewapend met een zinken emmer en een kwast schildert ze woorden op een zomers landweggetje. Gezien haar wapperende haren waait er een stevige wind. De felle zon doet de woorden snel verdampen. Er zijn nog net een paar, Engelse, woorden te lezen: *girl, 12, age*. Ze geeft haar geheimen prijs zonder zichzelf bloot te geven.



Still uit Jannie Regnerus, *Water written secrets*, 2005, 16mm-film

Regnerus heeft zich laten inspireren door de Chinese waterkalligrafie, die wordt beoefend door oudere mannen in de parken van Beijing en andere steden. Met een lange kwast schrijven ze series karakters op tegelpleintjes. Hun materiaal is water in plaats van inkt. Na een paar minuten zijn de karakters weer verdwenen.

Ik moet ook denken aan kinderen, wanneer ze met blauw of groen stoepkrijt krassen: 'Laura ♥ Kevin' – de volgende regenbui wist de roddel weer uit.

Het lam

Bijna tien jaar na *Water written secrets* is Regnerus' roman *Het lam* verschenen. Het boek is geschreven met gestolde tranen, door de regels sijpelen verontreinigd bloed en kanariegeel cytostaticum. Het is het verhaal van Clarissa en haar vijfjarige zoon Joris, die op een ochtend 'het vermiljoenrood van de Vlaamse primitieven' plast (p. 15). Hij blijkt een kwaadaardige tumor in zijn nier te hebben. Lichaam, woorden en beelden raken steeds meer verstrengeld.

'Het vijfletterwoord neemt haar hele hoofd in beslag, er kan niets meer bij, de boodschap deelt zich fysiek mee aan de rest van haar lichaam, glijdt als een bijtend zuur door haar slokdarm naar de maag, die het hevig krampend ontvangt maar zo snel mogelijk doorstuurt naar de darmen, die zich er per direct van proberen te ontdoen maar die stuip wordt nog net op tijd met een fatsoensreflex ondervangen' (p. 23).



‘... dicht bij de duif, wiens trillende vleugels het goddelijke licht breken dat als een luminescente regen van zijn vleugelpennen stroomt en neerdaalt op het Lam, over de engelen en de aanbidders maar nu ook een beetje over Joris...’ (p. 141)

Schijnbaar onderkoeld en zonder spoor van sentimentaliteit beschrijft Jannie Regnerus hoe een vrouw zich staande probeert te houden tegenover het lijden van haar doodzieke kind. Het lam uit de titel verwijst naar een dood lam op een markt in Tunesië en naar het beroemde altaarstuk *Het Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck in de Sint-Baafskathedraal in Gent. En naar Joris natuurlijk. Na de verschrikkelijke periode van chemokuren en een operatie is hij redelijk hersteld. Zoals het Lam Gods is hij gestorven en verzezen. Clarissa lokt hem mee naar Gent door hem veel Belgische chocolade te beloven. 'De katholieken mogen het lichaam van Christus met een dorre tarwetablet eren, zij gaan het met een romige bonbon doen' (p. 139).

Dat de omslag van de roman geen verwijzing naar *Het Lam Gods* bevat, is op het eerste gezicht een beetje vreemd. Er is gekozen voor een afbeelding van de fotografe Miep Jukkema (1954-2012), kleurige dahlia's. Maar de bloemen schitteren tegen een onheilspellend zwarte achtergrond, waarop ze bij nadere inspectie met plakband zijn vastgeplakt – gedoemd om snel af te sterven dus. De omslag weerspiegelt hoe Clarissa steeds meer verval en eindigheid in haar omgeving ziet, 'haar oog vindt geen schoonheid meer' (p. 51).



Wijwater

De woorden en de dingen nemen elkaars plaats in. De dingen zijn niet neutraal maar wringen zich in de taal en becommentariëren de werkelijkheid. Binnenwereld en buitenwereld weerspiegelen

elkaar. *Alles* is doordrongen van het onheil van Joris' ziekte. Joris heeft kikkerdril uit een slootje opgevist, die nu staat te woekeren in een weckpot op tafel. De woekerende kikkerdril transformeert tot steeds weer andere interpunctietekens, van een punt groeien ze uit tot koppelteken en dan tot komma. Inmiddels ontwikkeld tot kikkervisjes, zien de wezens er met 'hun ronde, zwarte kop en een streepje als staart uit als uitroepetekens. Clarissa roffelt met haar vingertoppen tegen de weckpot, de uitroepetekens komen in actie en zwemmen als aankondiging van groot gevaar in het rond' (p. 42).

Veel later, wanneer het gevaar voorlopig is bezworen, in ieder geval tot de volgende ziekenhuiscontrole, gaan Joris en Clarissa de kikkervisjes loslaten. Waar de weckpot op de keukentafel een pot vol dreigende leestekens in slootwater was, wordt datzelfde water nu – verrassend genoeg – een heilmiddel (of in christelijke termen, een sacrament). Langs de sloot ligt een hoge wal waar je makkelijk vanaf kunt tuimelen als je te ver vooroverbuigt. Clarissa weet dat er in het verleden heel wat mensen zijn geweest die 'deze val moedwillig hebben gemaakt, met stenen in de zakken, niet van plan ooit nog boven te komen drijven' (p. 132). En ze besluit:

'Water meer gewijd dan dit bestaat er niet, het weet alles van leven en dood, hemel en hel.'

Ze vormt een kom met haar linkerhand en schept er een beetje slootwater in op. 'Met de vingertoppen van haar andere hand parelt ze een paar druppels daarvan op Joris' voorhoofd' (p. 132). Haar zoon kijkt verbaasd – hoe moet zo'n kleine jongen nou weet hebben van dopen en gewijd water, dat nota bene uit de sloot komt?

Verteld met water

Jaren ervoor schreef Jannie Regnerus geheimen met water uit een zinken emmer, misschien kwam het water ook wel uit de sloot. 'Girl, 12...' Evenals de vrouw uit de korte film vertrouwt Clarissa op het vermogen van water om levensverhalen te vertellen. In alle voorlopigheid.

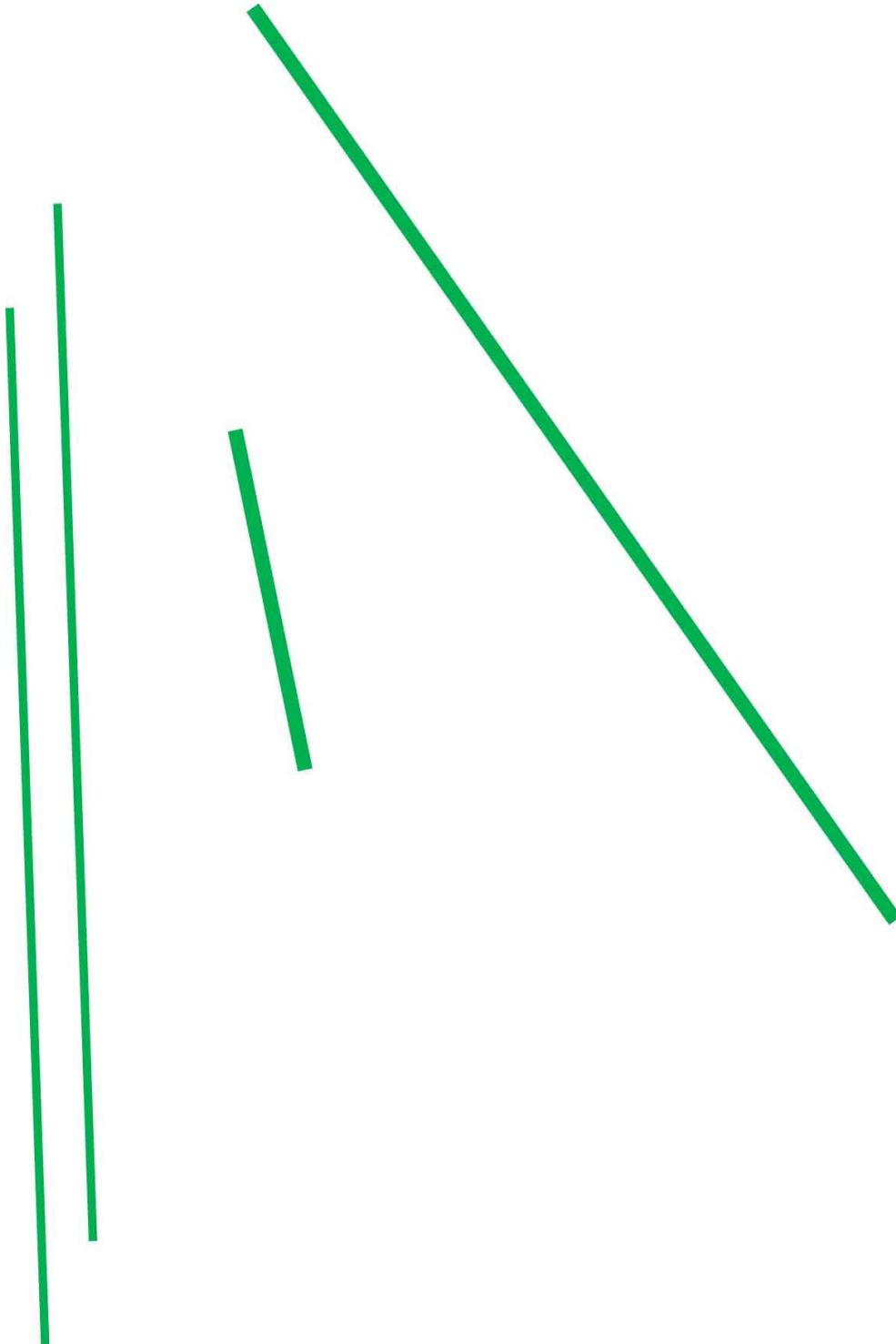
Bronnen:

Jannie Regnerus, *Het lam* (Amsterdam: Atlas Contact, 2013)

www.jannieregnerus.com

www.edbprojects.com/artists/jannie-regnerus

Twaalf zo ongeveer



Twaalf zo ongeveer



Foto: Vronie Achenbach

Al een aantal jaren ben ik geboeid door overgangsrutuelen, in het bijzonder voor wanneer kinderen pubers worden. Als ze ongeveer twaalf zijn en in groep 8 zitten. Op hun best geven overgangsrutuelen structuur aan wat ons overkomt, ze roepen verwondering op, raken ons in lichaam en ziel. Hoe zit dat met overgangsrutuelen voor de puberteit, religieuze en niet religieuze? Beroeren die meer dan oppervlakkig, zijn ze meer dan folklore of entertainment? Zijn ze eigenlijk niet achterhaald?

Bij wijze van concreet voorbeeld vertel ik wat meer over het vormsel, omdat ik daar het meest vertrouwd mee ben. Ik geef aan wat in mijn ogen de kracht ervan is: gevoeligheid voor ritueel en symbool, en wat erin ontbreekt, met name aandacht voor sekseverschillen en inwijding in de beeldcultuur van de media. Dat brengt mij bij de beeldende kunst. Ik ben op verschillende

interessante kunstprojecten gestuit die ook 'twaalf ongeveer' als invalshoek hebben. *Pose*, *12-year-old* en *Spiegelbeelden*. Het laatste heeft in mijn ogen zelfs betekenis als actueel overgangsrитуeel voor kinderen die pubers worden.

Meer dan puberbrein

Veel jongens zien er nog uit als kinderen, sommige meisjes lijken al jonge vrouwen: de ongeveer twaalfjarigen uit groep 8 van de basisschool, op de drempel van een nieuwe levensfase. Ze maken de overgang van basisschool naar voortgezet onderwijs, en van kind naar jongere. Met andere woorden, ze staan aan het begin van de puberteit. Dat is niet alleen dat 'ingewikkelde puberbrein' waar volwassenen rekening mee moeten houden, maar een ingrijpend transformatieproces op alle fronten. Ongeveer twaalf is een ontroerende leeftijd, die bij mij een neiging tot bescherming opwekt: o, als jullie eens wisten wat je allemaal nog te wachten staat!

Ook tegenwoordig nog bestaan er bij Afrikaanse en inheemse Australische en Noord-Amerikaanse volken inwijdingsrituelen en ceremonies om de overgang uit de kindertijd naar de adolescentie te begeleiden. In onze ogen zijn dit vaak buitenissige gebruiken, interessant voor een televisiedocumentaire maar niet meer dan een ver-van-ons-rationele-bed-show. Dit betekent echter niet dat er geen behoefte zou zijn aan overgangsrituden voor pubers in Nederland, in de westerse samenleving. Afwezig zijn ze ook niet. Zelfs in het ontkerkelijkt Nederland doen nog steeds katholieke kinderen het vormsel en joodse kinderen worden bar of bat mitswa ('zoon of dochter van het gebod'). Veertienjarigen van de antroposofische Christengemeenschap ondergaan een jeugdwijding, terwijl de eerste ramadan voor moslimkinderen

soms het gewicht van een overgangsrITueel heeft. En buiten de religieuze sfeer hebben we natuurlijk de traditie met rituele trekken waarin praktisch alle Nederlandse twaalfjarigen de laatste decennia participeren: de afscheidsmusical.

Wat zijn overgangsrITuelen?

OvergangsrITuelen bestaan uit een reeks vaste symbolische handelingen, een soort choreografie waarbij lichaam en geest betrokken zijn. Ze tillen ingrijpende levensgebeurtenissen, positieve en negatieve, boven het alledaagse uit. Ze zorgen ervoor dat breukmomenten en kruispunten niet ongemerkt – onbetreurd of ongevierd – voorbijgaan. Er zijn talloze van dit soort scharniermomenten, van geboorte en dood tot huwelijk en scheiding, afstuderen, ontslag, een abortus, emigratie en noem maar op. OvergangsrITuelen markeren een ‘ervoor’ en een ‘erna’ van deze gebeurtenissen. Ze raken ons in lichaam en ziel. Tenminste, als ze niet versleten en verstard zijn.

In een befaamd essay over het zoeken naar betekenisvolle overgangsrITuelen formuleert de Amerikaanse rituelendeskundige Ronald L. Grimes het zo: effectieve overgangsrITuelen laten sporen na ‘in het hart, in de herinnering, in de geest, in teksten, op foto’s, in beschrijvingen, in sociale waarden, en in onze kern, de bron van onze levensader.’ Ze roepen verwondering op over het leven en verbondenheid met andere mensen en de kosmos. Op zijn best raakt een overgangsrITueel je ‘in de kern van je bestaan’ (*deeply into the bone*, zoals Grimes het lastig vertaalbaar uitdrukt). Hoe zit dat met rituelen die de overgang van kind naar puber markeren?

Onverschilligheid

Mijn kinderen hebben op een openbare basisschool gezeten. Elke zweem van levensbeschouwelijke betrokkenheid was officieel taboe op deze basisschool, 'want respect voor elkaars levensovertuiging is erg belangrijk.' In de praktijk betekent 'respect', zoals bekend, vaak onverschilligheid en zelfs onwetendheid. Toen ze in groep 8 zat, bereidde mijn oudste dochter zich voor op het vormsel in de Rooms-Katholieke Kerk. Een vriendje uit haar klas zou bar mitswa worden in de Liberaal Joodse Gemeente. Een Pakistaans-Nederlands vriendinnetje uit diezelfde klas kreeg iedere zaterdagochtend Koranonderricht en lessen Arabisch die werden afgesloten met een certificaat. Misschien dat deze bijzondere gebeurtenissen werden genoemd in een kringgesprek bij het thema 'feesten', maar mijn dochter herinnert zich dit niet.

Bar mitswa

Uitgebreid ingaan op de viering van de bar mitswa, waarvoor we als gezin waren uitgenodigd, voert hier te ver. In ieder geval wil ik zeggen dat ik onder de indruk was van het zelfbewustzijn van de jongen en de vrolijke ernst die de dienst onder leiding van de vrouwelijke rabbijn uitstraalde. Een jaar lang had hij met een lerares geoefend op zijn Hebreeuwse *parasja*, het leesgedeelte uit de Thora dat hij nu reciteerde tijdens de sjabbatsdienst. Ik wist dat het ritueel voor hem noch zijn ouders een vanzelfsprekende keuze was, maar ze waren blij dat hij het had gedaan. Wezenlijk was hierbij hun engagement met het joodse religieuze en culturele erfgoed.

Vormsel: de zeven gaven van de Geest

Ondanks mijn ambivalente verhouding tot de katholieke kerk, verheugde het me dat mijn dochter besloten had om aan het vormsel mee te doen. Ik ervoer het als een continuïteit in de tijd, een verbondenheid tussen generaties; ik herinner me nog precies wat ikzelf en mijn beste vriendin aanhadden toen we gevormd werden. Voor mijn dochter zag ik het als een bijdrage aan het ontwikkelen van een gevoeligheid voor rituelen en symbolen. De voorbereiding was veel minder veeleisend dan die van haar joodse vriendje: zes groepsbijeenkomsten van het project In Vuur & Vlam, een oefenviering en een uitstapje naar Museumpark Orientalis. Zelf vond ze het fijn om tijdens de groepsavonden bezig te zijn met onderwerpen die ertoe doen. Behalve een introductie op de bijbelse achtergrond van het vormsel kwamen er thema's als vriendschap, beeldvorming, geweld en volwassen worden aan bod. 'Hoe kun je *vorm* geven aan je eigen leven?'



Foto: Martin van der Meijde

Het vormsel is verbonden met de symboliek van de heilige Geest, met Pinksteren dus. De ironie wil dat de viering van het vormsel in onze parochie om praktische redenen naar voren was verplaatst. Het zou niet gebeuren in het pinksterweekend in mei, maar al in november aan het begin van het schooljaar. Hierdoor kon ik er niet eens bij zijn, want voor mijn werk had ik allang tevoren een reis naar Amerika gepland. Ik baalde echt en heb haar peettante, mijn beste vriendin, gevraagd om mijn plaatsvervanger te zijn. Samen met mijn man stond zij letterlijk achter mijn dochter tijdens het

hart van het ritueel. Zij legden hun hand op haar schouder, terwijl de voorganger de zeven gaven van de heilige Geest over haar en de andere kinderen afriep: wijsheid, verstand, inzicht, sterkte, kennis, ontzag en liefde, en dit symbolisch bezegelde door zalving van het voorhoofd. Gelukkig kon ik er bij mijn tweede dochter wel bij zijn, hoewel zij beweerde dat ze het vormsel vooral deed omdat haar zus het had gedaan. Bovendien had ze wel zin in mooie kleren.

Al met al was het vormsel van mijn dochters geen overgangs- en inwijdingsritueel dat je 'tot in de kern van je bestaan' raakte. Maar het was ook meer dan louter folklore of sleetse gewoonte. De meeste kinderen hadden er serieus over nagedacht of ze mee wilden doen, en durfden het aan 'anders' te zijn dan hun leeftijdgenoten. Het parochiezaaltje was een plek buiten de waan van de dag, waar onder leiding van een volwassene de ongeveer twaalfjarigen leerden dat de overgang naar hun nieuwe levensfase nog andere dimensies heeft dan je eerste smartphone krijgen. En het rituele zegenen en zalven is een mooi en krachtig gebaar, vooral in combinatie met de hand van de (peet)ouders op de schouder van hun kind. Het drukt tegelijkertijd uit: we steunen je, én we laten je gaan.

Inwijding in de beeldcultuur

Toch moet ik onder ogen zien dat het vormsel in het licht van de actualiteit minder hout snijdt. Vriendschap en verantwoordelijkheid kwamen tijdens de voorbereiding en de viering aan de orde, de religieuze erfenis, maatschappelijk onrecht zelfs, maar andere wezenlijke zaken bleven angstvallig buiten beeld. Lichamelijkheid en seksualiteit bijvoorbeeld, en sekseverschillen. De vorming voor het vormsel is bijna

angstwekkend genderneutraal. Maar waarom zouden rituelen rond de eerste menstruatie, die tenslotte speelt bij ongeveer twaalfjarige meisjes, voorbehouden moeten zijn aan new age-kringen? En zou het niet van belang zijn om aandacht te besteden aan de media als inwijdende instantie?

Poses

In dit tijdperk van televisie, YouTube en billboards met lingeriereclame overheerst de schijn van wereldwijsheid al vroeg. Ik moet denken aan de fascinerende video-installatie *Pose* (2011) van kunstenaar Kay Schuttel. Om de invloed van de hedendaagse beeldcultuur op het gedrag van jonge meisjes te onderzoeken, heeft ze drie elfjarige meisjes gevraagd in hun slaapkamer een foto van zichzelf te maken met een zelfontspanner.



Still uit *Pose* van Kay Schuttel, 2011, 3 channel video installation

De fotocamera filmt de meisjes echter ook en maakt zichtbaar hoe zij in hun gedrag transformeren van een verlegen meisje naar een verleidelijke vrouw. Hun gedrag blijkt – onbewust en onbedoeld – sterk geritualiseerd: in het langdurig zoeken van een goede pose kopiëren ze minutieus de modellen in de media waaraan ze zich spiegelen. Ze zijn duidelijk gewend veel foto's van zichzelf te maken en te posten op sociale media, en vervolgens die beelden te bekijken vanuit een buitenstaanderspositie. Ook op het niveau van de video-installatie zelf speelt er een ingewikkelde dynamiek van kijken en bekeken worden mee. Het proces is te volgen op een iPad, een intiem formaat, zodat het net lijkt alsof de meisjes voor de kijker poseren. Sommige mannelijke kijkers voelen zich een voyeur, zeggen ze, of een 'vieze man'.

Seduction is in the eye of the beholder, zou ik zeggen. Ik denk niet dat de meisjes bewust een verleidingspose aannemen, net zo min als mijn dochters en hun vriendinnen dat deden als elf- of twaalfjarigen. Toch voelde ook ik onbehagen bij het quasivolwassen gedraai van de meisjes met hun lichaam en hun haren. Wat ontbreekt in onze samenleving is naast inwijding van pubers *door* de media ook het omgekeerde: hun inwijding *in* de media. Jongeren worden slecht ingevoerd in de werking van beeld en media. Ongeveer twaalf zou juist een goede leeftijd zijn om kinderen inzicht in en weerbaarheid tegen de impact van de beeldcultuur op hun leven en hun zelfbeeld bij te brengen.

Zelfportretten in Spiegelbeeld

Naast *Pose* ben ik op verschillende andere projecten van kunstenaars gestuit waarin ongeveer twaalfjarigen centraal staan. Zo maakte Alex ten Napel de prachtige expositie [12-year-old](#) met

kwetsbare fotoportretten van twaalfjarigen. Hij vroeg de kinderen ook een lijstje met drie vragen in te vullen: wat zouden ze doen als ze minister-president van Nederland waren, wat als ze de president van de Verenigde Staten waren, en wat als ze zelf ouders zouden zijn? Portretten en antwoorden vormen samen, zoals Ten Napel zegt, 'een verhaal over een nieuwe generatie Nederlanders op weg naar hun plek in de maatschappij.'

Als kinderen actief in een kunstproject betrokken worden, kan dit zelfs de allure van een overgangsritueel krijgen. In het project *Spiegelbeeld* van de Groningse kunstenares Alida Everts worden de kinderen niet bekeken, maar bekijken zij zichzelf. Al jaren laat Everts alle kinderen uit groep 8 van de basisscholen van Hoogezand-Sappemeer een zelfportret maken, ieder jaar met behulp van andere materialen en technieken. Aan het eind van het schooljaar komt ze met spiegels naar school, samen met allerlei voorbeelden uit eeuwen zelfportretkunst als inspiratiebron. De kinderen worden uitgedaagd goed naar zichzelf te kijken, een hele klus nog. Als ze klaar zijn, maakt ze een foto van ieder kind samen met diens zelfportret. In een e-mail (1/9/2014) schrijft Alida Everts:

'Het is een bijzondere leeftijd om mee te werken. De hormonen gieren door de klas. Ik merk bij het portret tekenen vaak dat er eerst even onrust is. Maar als je ze even op weg helpt, dan gaan ze ervoor. De jongens vinden het vaak heel erg leuk om te doen, en blijven goed bij zichzelf. Veel meisjes zijn super onzeker, spiegelen zich ook erg aan elkaar. Ze houden hun werkstuk op om te horen wat de ander ervan vindt. Ik gebruik daarom ook vaak inkt. Dit is een natte techniek. Ze moeten hun werk plat laten liggen waardoor ze zich meer kunnen concentreren op hun werk.'

Stilstaan

Als een daadwerkelijk hedendaags overgangsritueel tilt *Spiegelbeeld* het afscheid van de basisschooltijd boven het alledaagse uit. Het tekenen of schilderen laat de kinderen letterlijk en figuurlijkilstaan bij de naderende overgang naar de nieuwe levensfase en de nieuwe school. Het helpt hen naar zichzelf te kijken, niet op de vluchtige, op de (sociale) media gefixeerde manier van een selfie, maar aandachtig en zelfbewust. Daarmee biedt het scheppen van het zelfportret hun een houvast op weg naar de toekomst. Het is aan te bevelen dat er binnen de kunsten – de beeldende kunst, dans, theater, overal waar lichaam en geest gevoed worden – meer van dit soort projecten ontwikkeld worden die ongeveer twaalfjarigen helpen de drempel naar hun nieuwe levensfase over te gaan. En dat scholen, levensbeschouwelijk georiënteerd of niet, hiervoor ruimte in hun programma maken.

Dit essay is mede tot stand gekomen dankzij een schrijfsubsidie van het Catharina Halkefonds. Ook dank ik Vronie Achenbach voor onze eerdere samenwerking rond dit thema.

Op mijn website is een [uitgebreide versie van dit essay](#) te downloaden. Hierin gaat het bijvoorbeeld ook over zuipketen en 'opzitten'.

Bronnen:

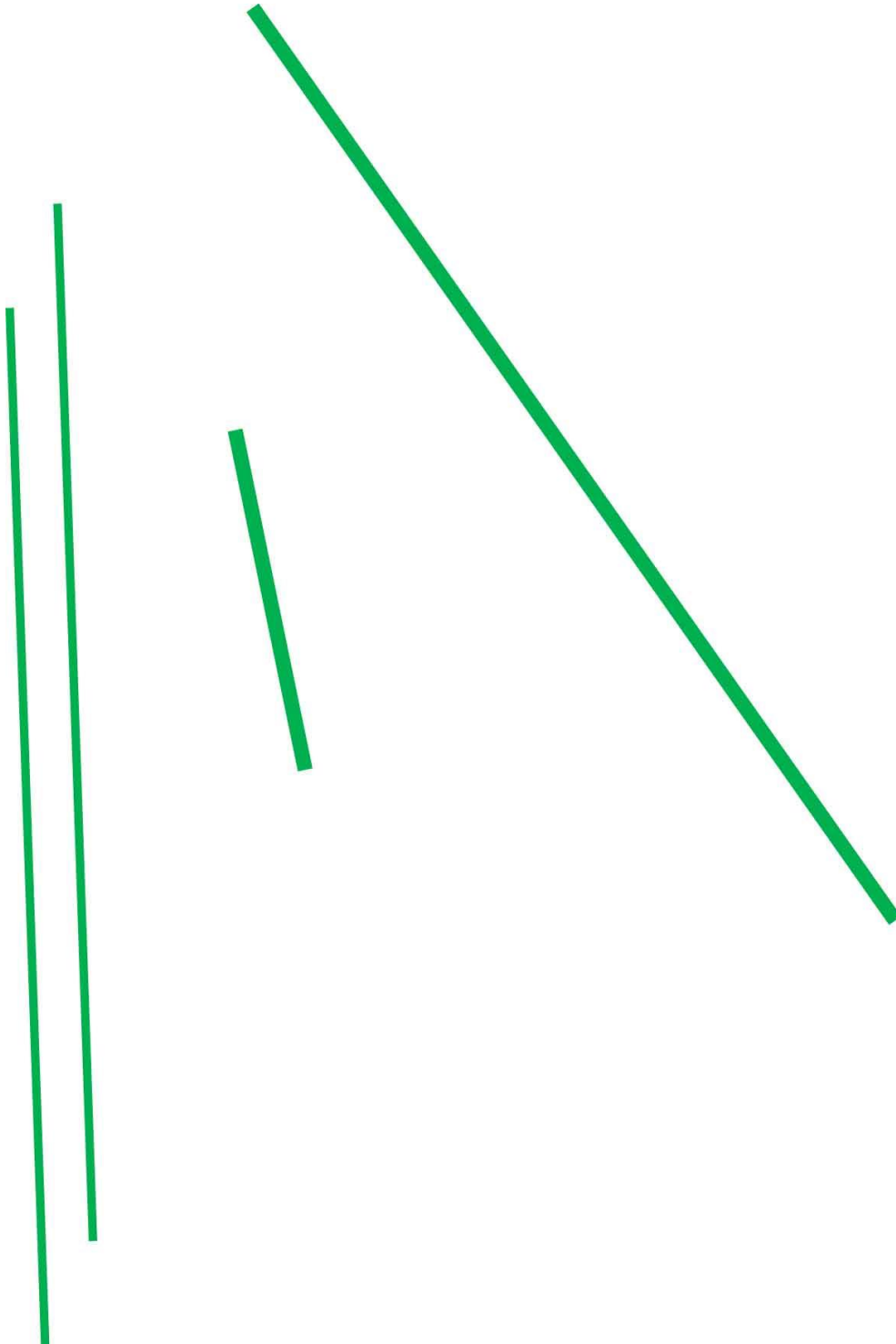
📖 Ronald. L. Grimes, *Deeply into the Bone. Re-Inventing Rites of Passage* (Oakland CA, 2002).

💻 www.kayschuttel.nl

💻 www.alextennapel.nl/about-portraits-pages/about-12-year-old.html

✍ Robin Gerrits, 'Kijk, dit ben ik.' Over Spiegelbeeld van Alida Evers, *de Volkskrant* 4 juli 2012.

Zwart. En licht



Zwart. En licht



Chung-Hsi Han, *Metamorphosis 10*, 2013, houtskool op papier, 64 x 384 cm
(foto: Lucas van der Wee)

Op de lagere school in Delft zat bij mij in de klas een jongen die onwaarschijnlijk goed kon tekenen. Ik geloofde dat de adelaar op het vel papier dat hij uit zijn schooltas viste, zo kon wegvliegen. Eerst dacht ik dat hij de vogel had overgetrokken van een plaatje, maar ter plekke tekende hij gewoon nog een exemplaar. Hij heette Chung-Hsi Han.

Een paar jaar geleden hoorde ik van een andere klasgenoot dat Chung kunstenaar was geworden. Ja natuurlijk. Maar nee, het was niet zonder slag of stoot gegaan, hij had een hele omweg gemaakt. Nieuwsgierig bezocht ik zijn site en was blij verrast. Schilderijen en tekeningen, sommige in prachtige kleuren, vele zwart-wit. Achter de thumbnails blijken qua omvang grote tot heel grote werken schuil te gaan. Het zijn grotendeels abstracte werken. Of schijnbaar abstract, want in vele ervaren ademen weidse landschappen.

Nepal

Negen generaties terug vertrok een van zijn voorouders uit Fukien, een gebied aan de Zuid-Chinese Zee, en kwam terecht in wat Nederlands-Indië zou worden. Chungs ouders, een ingenieur en een sinologe, vertrokken na de Tweede Wereldoorlog naar

Nederland. Chung was een gehoorzame Chinese zoon en studeerde weg- en waterbouwkunde aan de Technische Universiteit. Nieuwsgierig naar zijn Aziatische achtergrond probeerde hij via een vrijwilligersorganisatie in Indonesië terecht te komen. Het werd een driejarig project in Nepal: de bouw van hangbruggen in afgelegen berggebieden. Hij was diep onder de indruk van de ontzagwekkende kracht van de Himalaya, de stilte en de ruimte, die een blijvende inspiratie voor zijn werk zijn. Ook ontmoette hij er zijn Nepalese vrouw, die met haar twee dochters naar Nederland is gekomen om het leven met hem te delen. Inmiddels zijn ze zeventien jaar samen.

In Nepal voltrekt zich een grote ommekeer in zijn geest: hij realiseert zich dat hij geen ingenieur wil zijn maar kunstenaar. Als 35-jarige komt hij terecht op de parttime-opleiding van de kunstacademie in Den Haag en de afgelopen twintig jaar heeft hij gestaag doorgewerkt aan zijn artistieke ontwikkeling. Tot op de dag van vandaag voorziet hij in zijn levensonderhoud door drie dagen per week wiskundeles te geven op een particulier instituut. De rest van de tijd schildert en tekent hij.



Chung-Hsi Han, *Meanwhile in the city 8*, 2011, acryl inkt op papier, 100 x 140 cm (foto: Herman Zonderland)

De laag achter het zichtbare

In februari 2015 zoek ik hem op in zijn atelier in een oude school in de Delftse binnenstad. Ik dacht dat je veel groter zou zijn, zegt hij, wanneer hij me binnenlaat. Dat is grappig, want destijds, toen we ongeveer twaalf waren, was hij nog een opdondertje, terwijl ik al praktisch mijn volwassen lengte had. De arenden kan hij zich nog goed herinneren. Voel je verwantschap met het werk van Rothko, vraag ik. Daar kom ik namelijk net vandaan, de grote tentoonstelling van Mark Rothko in het Gemeentemuseum in Den Haag. Hij bevestigt: ook hij is op zoek naar de laag achter het zichtbare, een spirituele dimensie, het onbenoembare. Vooral de donkere schilderijen van Rothko raken hem. Ze laten 'ziel' zien. – Juist het woord dat bij me opkomt in verband met Chung's werk.

Met schilderen, het werken met olieverf en pigmenten, heeft hij het meeste 'uit te zoeken'. Dat maakt het spannend, maar het tekenen is hem eigener en hij valt er steeds vaker op terug. Niet voor niets zijn ook zijn latere schilderijen hoofdzakelijk in zwart-wit getoonzet, met soms één aanvullende kleur. Zo is dit op de grote doeken van de serie *Meanwhile in the city* een oranje kleur. Uitzonderlijke schilderijen qua setting: de stad, want zijn werk verwijst vooral naar de natuur en naar gedaanteveranderingen die daarin plaatsvinden. *Metamorphoses* is een zich herhalende titel in zijn werk: grote tekeningen van 65 x 380 cm, houtskool op wit papier, een rij losse vellen die achter elkaar geplaatst een mysterieus landschap vormen. Een ervan hangt, bijna gereed, aan de muur van zijn atelier. Een zeekust misschien.



Chung-Hsi Han, *Black Source*, 2006, olieverf op doek, 100 x 100 cm
(foto: Herman Zonderland)

Zwart

Ik werd getroffen door een beschrijving van de materialiteit van Chungs werk door de kunstcriticus Hendrik van Leeuwen:

'Waarheen voert de verf? Soms druipend en verleidelijk transparant, dan weer spekglad en moeilijk doordringbaar. Soms opgebouwd in schemerige lagen, dan weer aangebracht als puur pigment. Soms ongenaakbaar als een poolzee, dan weer genesteld als een korstmos op een granieten rots. In deze vreemde verfhuid schuilt een innerlijke noodzaak. Of zoals Chung het zelf zegt: zijn werk komt voort uit een "black source".'

Voorbij de materialiteit ligt een zwarte bron. Zwart is Chung's kleur. In verschillende publicaties rond zijn werk heeft hij er iets over uitgelegd en in het atelier praten we erover door. Zwart-wit als de basis, het tekenpotlood uit zijn jeugd. Zwart als 'oosterse kleur' bovendien, die zijn Aziatische herkomst present stelt. Een kleur zo rijk aan expressie dat ze andere kleuren in de schaduw stelt. De kleur van onoplosbare mysteries, 'zoals een grot waarin dag nacht wordt en je voorgoed kunt verdwalen, of zoals de onmetelijke zwarte gaten in het heelal.' Zwart staat echter niet tegenover wit. Chung begrijpt zwart *in samenhang met licht*: het zwart doet het wit oplichten. Of anders gezegd, het licht komt uit het zwart tevoorschijn. Uitdrukkelijk vind je dit terug in de verschillende versies van het schilderij *The Black Light*, maar het lijkt de onderstroom in al zijn werk.

De Sandōkai (Ts'an-t'ung-ch'i)

Chung brengt tijdens ons gesprek Kālī naar voren, de zwarte godin uit het hindoeïstische pantheon, dat hij kent door zijn banden met Nepal. Kālī is de godin van tijd, verandering, macht en vernietiging, maar òòk van de vernietiging van kwade krachten. De destructie en vernieuwing, duisternis en licht grijpen in elkaar. Zelf vind ik ook de voorstelling over de samenhang tussen zwart en wit vanuit weer een andere traditie verhelderend. (Met dank aan Sylvia Grevel, die mijn aandacht hierop vestigde). De *Sandōkai* is een gedicht uit de achtste eeuw, geschreven door de Chinese zenmeester Shih-t'ou Hsi-Chi'ien, bekend onder zijn Japanse naam Sekitō Kisen. In de kloosters en tempels van de Sōtō-school in het zenboeddhisme wordt de *Sandōkai* regelmatig gezongen, ook in Nederland. *Sandōkai* betekent: het samengaan van eenheid en verscheidenheid. In het gedicht neemt de

metaforiek van duisternis en licht een belangrijke plaats in. Een sprekend fragment is dit:

*In licht is er duisternis,
maar zie de duisternis niet als strijdig aan het licht.
In duisternis is er licht,
maar beschouw ook het licht niet als strijdig aan de duisternis.
Licht en duisternis werken als een paar,
net als de twee voeten bij het lopen.*

Duisternis en licht zijn tegengesteld én complementair; als zodanig zijn ze representatief voor de gelijktijdige onderlinge afhankelijkheid en eigenheid van alle dingen. Het ene brengt het andere voort, in een constante beweging waarin steeds nieuwe vormen ontstaan. Ook wij mensen zijn hier deel van. Niets in ons lichaam en onze geest blijft hetzelfde, niets heeft een blijvende kern die buiten deze stroom van ontwikkeling staat. Wij zijn deel van het geheel en behouden tegelijk onze eigenheid.

Anders dan in de westerse voorstellingswereld, laat ik het zo interpreteren, is duisternis geen morele categorie, geen beeld van het kwaad, maar een manier van waarnemen. Van deze Chinese zinnen uit de Sandōkai zijn op internet allerlei Engelse vertalingen te vinden. Ik neem de vertaling die ik het vaakst tegenkwam als uitgangspunt voor het Nederlands.

闇合上中言
明明清濁句

*Verheven en alledaagse taal komen samen in de duisternis,
in het licht wordt het onderscheid tussen heldere en troebele
woorden zichtbaar.*

Anders gezegd, 'duisternis is een woord voor het zien van het grotere perspectief, het grotere geheel, en niet de dingen in hun unieke eigenheid, de verschillen. In het licht van gewaarzijn zien we de dingen in hun unieke eigenheid maar niet het grotere perspectief. Beide, het grotere perspectief, het duister, en de specifieke elementen die dat perspectief vormen, het licht, zijn altijd aanwezig en vormen een geheel, zoals bos en bomen' (ontleend aan dharmatoevlucht.nl). Meestal is onze geest slechts in staat een van deze perspectieven te zien; zenmeester Sekitō Kisen roept op beide te zien. In zen is dat het loslaten van lijden, want lijden is het vasthouden aan een beperkt perspectief.

Terug naar Chung

Chung Hsi-Han is een westers opgeleide kunstenaar en ingenieur die wiskundeles geeft. In zijn schilderijen en tekeningen herken ik bovendien de dynamiek van duisternis en licht waarvan ook sprake is in de Sandōkai. In zijn werk komen het kleine en het grote perspectief, het aardse en het mysterie, op een aangrijpende manier samen.



Chung-Hsi Han, *The Black Light*, 2000, olieverf en pigment op doek,
150 x 200 cm (foto: Herman Zonderland)

Bronnen:

 www.chunghsihan.nl

 Catalogus n.a.v. tentoonstelling EQUILIBRIUM NOSTRUM van Chung-Hsi Han in Gallery Goncourt te Den Haag, juni-juli 2005. Hierin Hendrik van Leeuwen, 'Chung-Hsi Han: Alles of niets'.

 Peter Marijnissen, 'Chung-Hsi Han en de reizen van de geest', *Picturablad* nr 1/2009.

 <http://ronweijers-artifacts.blogspot.nl/2007/12/chung-hsi-han-netherlands.html>

 www.dharmatoevlucht.nl/de-sandokai/

 www.sacred-texts.com/bud/zen/sandokai.htm

Over Inez van der Spek



Foto: Jenny Eslava

Ik studeerde theologie en cultuurwetenschappen. En ben dus schrijver geworden. Daarnaast werk ik als redacteur Nederlands en Engels en schrijfcoach voor geesteswetenschappers (en geestverwanten). Ook ben ik getrouwd en moeder van twee dochters, van wie de oudste aan de Rietveld Academie studeert en de cover heeft ontworpen. In de loop der tijd heb ik heel wat boeken en essays geschreven, over hedendaagse kunst en andere levenszaken. Op mijn [website](#) is er meer over te vinden.

Wil je reageren?

Graag! Mijn mailadres is: ivdspek@xs4all.nl

Kreeg je *Venus in de ruimte* gratis?

- ▶ Van mij? Helemaal goed natuurlijk!
- ▶ Via een enthousiaste lezer? Fantastisch als ook jou de inhoud zozeer aanspreekt dat je [via mijn website](#) alsnog voor *Venus in de ruimte* wilt betalen.

