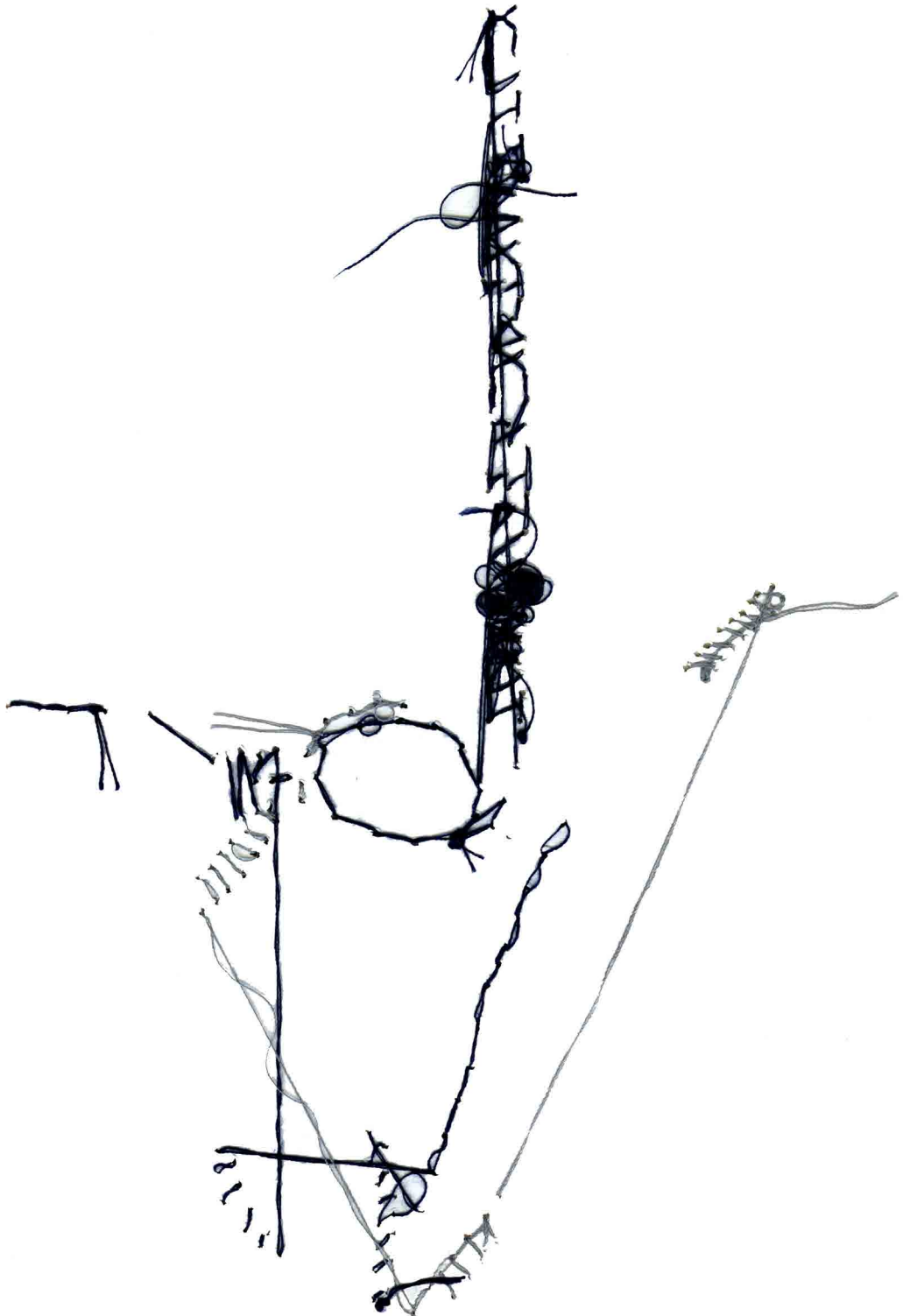


TUSSEN DE HANDEN DE TUIN



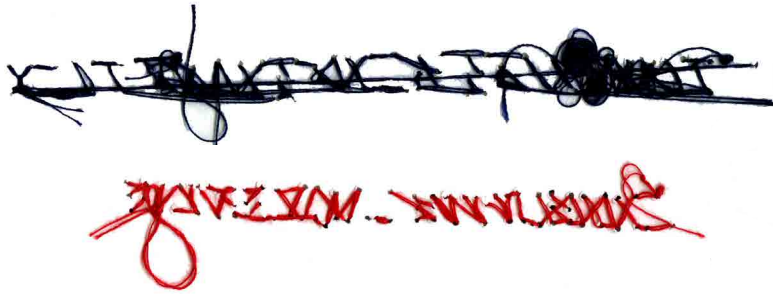


TUSSEN DE HAND EN DE TUUN

ANNELOUZE LAMMERLSE

Afstudeerscriptie 2016
Gerrit Rietveld academie
Afdeling Beeld & Taal

Scriptie begeleider: Ilse van Rijn



INHOUD

- I Inleiding: De werkplaats
- II Het atelier
Yinka Shonibare
- III De omsloten tuin
Derek Jarman
- IV De vrouw als onderwerp
Berend Strik
- V Conclusie

INLEIDING

DE WERKPLAAT



'Yellow and black, pink and snow white, shapes of all these colours, men, women, and children were spotted for a second upon the horizon, and then, seeing the breadth of yellow that lay upon the grass, they wavered and sought shade beneath the trees, dissolving like drops of water in the yellow and green atmosphere, staining it faintly with red and blue.' - Kew Gardens Virginia Woolf, 1919

Met de naald kras ik in de etsplaat. Soepele bewegingen maak ik met mijn hand, kleine streepjes, arceringen en puntjes breng ik aan. De plaat die ik net gesneden heb en geschuurd tot mijn handen verkrampten. Vervolgens de etsgrond, die ik met een snelle zekere kwaststreek op de plaat heb aangebracht. Wachten. En nu laat ik mijn naald in de zachte was bewegen.

Op de ets staat een meisje in een tuin, voor haar gezicht houdt ze een leeg vel. Achter haar bevindt zich een weiland, de takken van de bomen en planten kruisen voor het beeld langs.

Als ik de werkplaats uitloop, is mijn hoofd licht van de chemicaliën. Het proces loop ik nogmaals na. Het liefst zou ik me omkeren, een nieuwe zinkplaat pakken en weer gaan schuren of nog een paar afdrukken maken. De donkere partij rechts nog iets meer aanzetten.

Mijn liefde voor het maken, voor het proces, de structuur van het materiaal, de handeling en het detail werd in de loop van de academie steeds duidelijker. De werkplaats was de plek waar ik totaal op kon gaan in de techniek. En terwijl ik in de werkplaats zat, leefde ik in de tuin waar ik het afge-

lopen weekend nog was. Ik kraste de bladnerven weg uit het was en de schaduwen van de takken zette ik nog iets harder aan. Zonder concreet plan was ik begonnen. Ik werd geleid door de techniek en het verlangen naar een plek. Elke keer als ik aan een nieuwe ets begon, stond ik opnieuw met een wit vel in de tuin, voordat het zou gaan regenen en ik de werkplaats uit moest.

En nu ik de etsen na twee jaar uit mijn tekeningenmap haal, zie ik dat ze gaan over het maken. In elke ets beweeg ik me door het landschap, en elke keer heb ik het lege papier in mijn handen, ik ben erin gewikkeld of ik sjouw er mee rond. Ik had het proces van het maken afgebeeld, terwijl ik in het landschap stond dat ik wou verbeelden. In het schilderij van Pyke Koch, De Oogst uit 1953 zien we mannen en vrouwen in een boomgaard: met takken slaan ze de vruchten van de bomen. Het beeld lijkt verstild en is zorgvuldig samengesteld. Het zonlicht schijnt uitbundig in de tuin. Het doek is zeer precies geschilderd, maar wat doet die techniek precies voor het werk?

Waarom raakt me dit technisch goed geschilderde werk me meer dan andere werken die misschien wel virtuozer zijn geschilderd? Iets dat goed gemaakt is, kan ontroeren, maar is uiteindelijk pas het begin. In de tekening of in de tuin moet iets verborgen zitten dat naar meer verwijst dan enkel die prachtige tuin. Die verplichting voelde ik in mijn nek hijgen. Hoe gaan hedendaagse kunstenaars hiermee om? Hoe zorgen kunstenaars die techniek en ambacht belangrijk vinden voor die extra laag?

Om deze vraag te beantwoorden, zal ik het werk van een aantal kunstenaars nader bekijken, kunstenaars die op een heel verschillende manier kunst maken, maar die allen handvaardigheid hoog in het vaandel hebben en bewust of



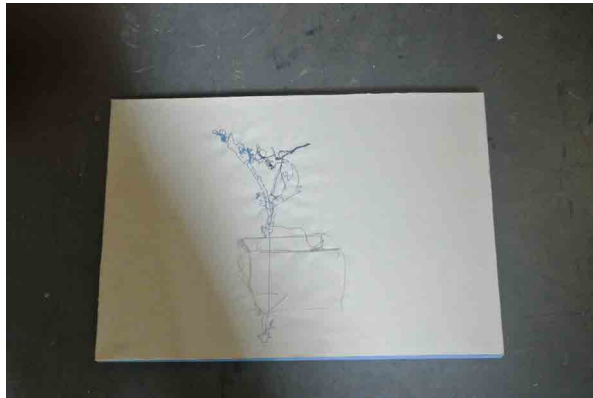
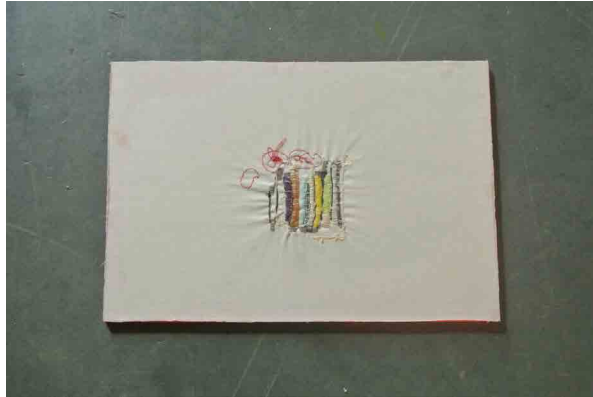
PYKE KOCH, DE OOGST, 1953

minder bewust een verhaal willen vertellen. Yinka Shonibare gebruikt prachtige stoffen voor zijn sterk politiek geladen kunstwerken. Derek Jarman wil met zijn film *The Garden* de plek van de tuin op een heel nieuwe manier vormgeven. Berend Strik tenslotte, koppelt in zijn werk het vrouwelijke aan de techniek van het borduren.

Uit de werkplaats gaan we naar het atelier. Bij het maken van de etsen is de werkplaats de plek waar ik me enkel focus op de techniek en het materiaal, het is de plek van het ambacht. Het atelier is vervolgens de plek van de ideeën en het afstand nemen, het reflecteren op wat in de werkplaats is gemaakt. In het atelier wil ik gaan kijken naar wat het verschil is tussen de kunstenaar en de ambachtsman.

II HET ATELIER

'Geen angst voor schoonheid' - Yinka Shonibare



Het nieuwe semester was begonnen. In de vakantie had ik de lapjes gevonden die ik tien jaar geleden in Staphorst had gekocht. Textiel waar de klederdracht van gemaakt wordt in de biblebelt van Nederland. Maar daar ging het me niet om. Ik vond de stof zo mooi, dat ik ze in die tien jaar niet had durven aanraken. Ik was betoverd door de patronen en nu vond ik ze onaangeraakt terug in mijn kast. Ik begon te borduren. Koos een van een van de doekjes en begon die op linnen over te zetten. Ik wou aan de slag met naald en draad en de motieven uitvogelen, zonder dat ik nog wist waar het naar toe zou gaan. Ik werd geleid door verwondering, opwinding en nieuwsgierigheid. *'When you see something that is technically sweet, you go ahead and do it and you argue about what to do about it only after you have had your technical succes.'*¹ schreef Robert Oppenheimer, de man die de atoombom ontwikkelde. Het maken van iets technisch als de atoombom lijkt ver weg te staan van mijn vak, maar het citaat geeft helder aan hoe men kan opgaan in een materiaal of in een techniek, zonder dat je beseft waar je eigenlijk mee bezig bent. Het borduren is voor mij een ultieme ambachtelijke techniek, dat in eerste instantie minder met kunst te maken heeft dan bijvoorbeeld schilderen. Het was dan ook pas in het derde jaar van de academie, toen ik de naald en draad had gepakt en ik de tientallen bloemmotieven op mijn bureau zag liggen dat ik mijn obsessie voor het maken ontdekte. Borduren met de hand is een tergend langzaam proces en de link naar het amateurisme sneller wordt gemaakt, al helemaal bij het borduren van bloemmotieven. Sennett beschrijft in zijn boek,

The Craftman, ~~de vakman als iemand die zijn vak goed wil~~ doen in het belang van het maken zelf.² Op het moment dat ik bezig ben met iets te maken, is dat het belangrijkste en kan ik pas om me heen gaan kijken of het ding gaan analyseren als het op zichzelf staat. Dan wordt het pas duidelijk of het iets kan zeggen of vertellen. Sennett beargumenteert in zijn boek dat de vakman vaak in conflict komt met sociale en economische condities die de maatschappij stelt.³ De vraag naar ambacht is in de hedendaagse kunst geen vereiste meer. Dat is eeuwenlang wel zo geweest, een voorbeeld hiervan zijn de werkplaatsen in het archaische Griekenland. In de werkplaatsen werden de technieken doorgegeven van generatie op generatie. Men was 'geschoold' als je de technieken van je voorouders kende, ze leerde te volgen en na te maken originaliteit speelde een minder belangrijke rol. In de oudheid waren die werkplaatsen als vanzelfsprekend. Maar Artistoteles pleit in de *Methaphysics* tegen de status van de ambachtsman. Aristoteles maakt een verschil tussen kunde door middel van het opdoen van ervaring en het koppelen van die ervaring aan een theorie. Hierin schuilt volgens hem het verschil tussen de ambachtsman en de kunstenaar: ambachtslieden gaan te werk door de ervaring die ze hebben geleerd en hebben opgedaan terwijl de kunstenaar nog een stap verder maakt en de techniek aan een theorie koppelt. De kunstenaar probeert een bredere visie op het maken te krijgen door de technieken te ontleden en te abstraheren. Toch vond men in die tijd dat: *'the master craftsmen in every profession are more estimable and know more and are wiser than the artisans, because they know the reasons of the things which are done.'*⁷

⁴ Plato beschrijft de ambachtsman als iemand die kwaliteitsgericht te werk gaat, het streven naar kwaliteit zal volgens Plato, het werk verbeteren.⁵ Dit heeft op een manier verband met wat Aristoteles ervaring noemt. Door het streven

naar een hogere kwaliteit wordt de ervaring vergroot. De ambachtsman heeft de techniek in de vingers en streeft er naar iets zo goed mogelijk uit te voeren. Sennett meent dat het aanzien voor het gat tussen de kwaliteit van vaardigheden in de oudheid al aan het verzwakken was, praktische vaardigheden werden overal gebruikt maar ze werden niet vereerd.⁶ De kunstenaar heeft hierin zijn eigen weg gezocht en is steeds verder af gaan staan van de ambachtsman, de wortels hiervan lijken diep te liggen. Wat betekent het tegenwoordig als in een kunstwerk de techniek voorop staat en welk belang wordt er dan aan gehecht?

Beeldende kunstenaars hoeven tegenwoordig geen één vak door en door te beheersen. Na vier jaar op de academie heb ik geleerd ~~een concept te bedenken en zeker niet een techniek geleerd, op welk gebied dan ook.~~ Het leren van technieken en handvaardigheid gaat vaak gepaard met een angst voor het verliezen van spontaniteit en expressiviteit. En dit snap ik aan de ene kant, tijdens het proces kunnen de dingen die misgaan vaak vruchtbaar zijn. De borduursteken die in mijn werk misgingen, waar bijvoorbeeld knopen en lussen ontstonden op het linnen, waren vaak aantrekkelijker om naar te kijken dan de perfecte kruissteekjes. De angst om spontaniteit te verliezen door het leren van een techniek lijkt het gevolg. Toen ik de opdracht kreeg bij kunstgeschiedenis op de universiteit om een stillevens te tekenen met daarop twee verschillende objecten en de werking van het licht en schaduw hierop te tonen, op A4 met een 2B potlood, begonnen de rillingen over mijn rug te lopen. De liefde voor het leren van technieken en de filosofie van de Rietveldacademie voerde een gevecht in mij. Maar toen ik de tekening eenmaal had gemaakt gaf de tekening me inzicht in hoe ik normaal met schaduw en licht omga, waardoor ik nu een bewuste keuze kan maken of ik afstap van de theorie of die



YINKA SHONIBARE, THE SWING, 1767

juist expres inzet.

Margot en Rudolf Wittkower beschrijven in hun boek *Born under Saturn* dat sinds de Renaissance de kunstenaars van ambachtlieden zijn losgeweekt.⁷ Sindsdien lijkt de kunstenaar een meer autonome plek te hebben verkregen dan de vakman. Er is geen tijd om nieuwe technieken te ontdekken en je in een materiaal te verliezen. Je kiest het materiaal bij het idee dat je hebt, dat juist door het materiaal en techniek het idee kan ontstaan, wordt niet erkend. Een kunstenaar die naar mijn idee wel het materiaal als eerste uitgangspunt neemt is Yinka Shonibare, wat voor een belang hecht hij aan het ambacht en hoe gebruikt hij de stoffen in zijn werk?

In het werk van Shonibare kun je niet om de prachtige stoffen heen. De kostuums die zijn poppen dragen zijn met veel oog voor detail gemaakt, waardoor het werk aantrekkelijk is om naar te kijken. Shonibare schuwt niet om een esthetisch beeld neer te zetten. Al het handwerk in zijn kunstwerken besteedt hij echter uit. De kostuums die de poppen van Shonibare dragen worden gemaakt door kostuummakers en de poppen door geschoolde beeldhouwers. Het werk *The*

Swing uit 2001 is een uitbundig beeld in een lege witte museumzaal. De vrouw op de schommel maakt een gracieuze beweging, onder haar voeten groeien prachtige bloemen en ze draagt een waanzinnige jurk: ze is gehuld in felle kleuren en drukke motieven, het is een weeral van stof. *'On the surface it looks like a normal narrative, but when you read it closely you realize that something is false'*⁸ zegt Shonibare. Als je goed gaat kijken, krijgen de combinatie van de Victoriaanse jurk, de batik stoffen, de bruine huid van de pop, het frivole gebaar van de vrouw een beladen betekenis. De overeenkomst met het schilderij *The Swing* van Fragonard uit 1767 valt op maar langzaam wordt duidelijk dat er heel wat meer aan de hand is dan alleen een verwijzing naar een Rococo schilderij. Is Shonibares beeld wel zo mooi en het als het op het eerste gezicht lijkt?

Waar ik de Staphorster stoffen eigenlijk van hun betekenis wilde losweken, en wilde onderzoeken wat ze zonder hun context, als motief op zichzelf nog betekende gebruikt Shonibare de betekenis van de stof als een instrument om iets te vertellen. Als een middel om een politiek standpunt duidelijk te maken maar ook om zijn eigen multiculturele en hybride identiteit te laten zien. Shonibare is een Nigeriaanse kunstenaar geboren in Groot-Brittannië. De batik stoffen die hij in zijn werk gebruikt dragen een hoeveelheid van culturen met zich mee: de techniek komt oorspronkelijk uit Indonesië, de stoffen werden geproduceerd door de Nederlandse en Engelse fabrikanten en verkocht aan Afrika, dat tegenwoordig de stoffen als 'origineel Afrikaans' weer aan Engeland levert. Shonibare woont en werkt in Engeland en dit is terug te zien in het werk *The Swing*. *'De Victoriaanse tijdperk is in Engeland onontkoombaar, het is overal: in architectuur, cultuur en het gedrag van mensen.'*⁹ De kunstwerken uit deze tijd bezitten een heilige status die Shonibare speels in dit werk doorbreekt. Dit doet



JEAN-HONORÉ FRAGONARD,
THE SWING, 1767

hij subtiel en met enkel een klein gebaar. Het werk is perfect gemaakt en behoudt daardoor veel van de Victoriaanse sfeer -de wortels van de Engelse liefde voor ambacht komen uit dit tijdperk-. De kostuums van de poppen zijn met vakmanschap gemaakt en de liefde en het plezier voor de decoratieve patronen straalt van het werk af. Maar het werk bevraagt ook de betekenis van de stoffen. Zijn ze nog wel zo mooi als we de achtergrond ervan kennen? Waarom heeft de vrouw geen hoofd? De minder mooie zijden van het Victoriaanse tijdperk met zijn allesoverheersende kolonialisme is voelbaar en maakt het werk allesbehalve lief.

De liefde voor ambacht en decoratie komt wellicht het beste naar voren in het werk dat Shonibare maakte over William Morris, *The William Morris family album* uit 2015. Shonibare reconstrueerde oude zwart-wit foto's van de familie van Morris in kleurenfoto's, waarin hij de kleding uit de Victoriaanse tijd met zijn eigen ontworpen kostuums combineert. De kostuums worden gedragen door mensen van verschil-

lende nationaliteiten die uit de omgeving van het woonhuis van William Morris komen. Hiermee slaat Shonibare een brug tussen het heden en het ideaalbeeld van de kunst voor de massa van William Morris dat hij nooit kon bereiken. William Morris is bij uitstek een kunstenaar die wordt geassocieerd met het decoratieve, het ambacht stond bij hem voorop. Hij streefde een ideaalbeeld na dat tegenwoordig voor velen nog steeds het hart vormt van de hedendaagse handwerk kunst.¹⁰ Hij zette zich met de Arts and Crafts beweging af tegen de massaproductie van producten. Morris omarmt de decoratie en blaast haar nieuw leven in. Bij kunstenaars die met textiel werken lijkt het gevaar voor het decoratieve altijd om de hoek te liggen: een van de Staphorster stoffen die ik gebruikte voor mijn werk bleek later dezelfde stof te zijn als die van de kussenslopen van mijn grootouders. Ondanks de decoratieve kwaliteiten van het werk van Shonibare, wordt het nooit afgedaan als decoratief of ambachtelijk. Shonibare weet een politiek standpunt door zijn werk te weven waardoor men met andere ogen naar de geschiedenis, maar vooral ook de hedendaagse kunst, gaat kijken. Shonibare werkt als eerst vanuit de stoffen. Maar zijn ideeën ontstaan door de interesse in de geschiedenis van de stoffen en niet door de techniek of motieven van het textiel, waar het in mijn werk meer om ging.

III DE OMSLOTEN TUIN



The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or the shell of a snail with its brown, circular veins, or, falling into a raindrop, it expended with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear. - Kew Gardens Virginia Woolf, 1919.

De tuin werkt voor mij als een boek, het sluit de omgeving af en creëert een vacuüm waar je zo lang als je wil in kan blijven. De tuin kent zijn eigen levensloop, het is een op zichzelf staande biotoop met zijn eigen regels van verval en bloei. Een kunstenaar die dit gevoel als geen ander weet op te wekken is Derek Jarman. Jarman is een filmmaker, schilder, toneelontwerper en tuinier. Het landschap speelt een belangrijke rol in zijn werk. Aan het einde van zijn leven trok Jarman zich terug in zijn vissershuisje in Dungeness aan de kust bij Kent en bouwde op de kiezelgrond een tuin die na zijn overlijden in 1994 nog steeds in stand gehouden wordt. De tuin van Jarman kent geen afbakeningen zoals bij de Paradijstuin of de Hortus Conclusus maar de tuin loopt vloeiend over in de omgeving alsof ze bij elkaar horen: *'He put wild with cultivated, made art out of rubbish and declared the garden a gallery where nature played the most important part. He sought refuge in his garden, but chose a setting with no boundaries, where everything is an edge: shingle, sea, sun, wind all shifting and changing.'* schrijft de The Guardian.¹¹

De tuin en de liefde voor het maken zijn in mijn werk steeds verder naar elkaar toe gaan groeien. Niet alleen in het decoratieve aspect maar ook het werken in de tuin is een van mijn hoofdonderwerpen geworden. Decoratieve bloemmo-



tieven of een tuin worden al snel in verband gebracht met poëtische, liefelijke beelden. Als het werk dan ook nog eens goed technisch in elkaar zit, ligt het gevaar van decoratieve oppervlakkigheid op de loer. Er moet iets tegenover gesteld worden. Maar wat is dat precies, dat tegenovergestelde?

De tuin lijkt te zijn geboren tezamen met de rolverdeling tussen de man en vrouw: op het moment dat de nomaden zich gingen vestigen. Door de resten van een vrucht of een handvol pitten in de aarde te stoppen en de aarde glad te strijken was de eerste tuin geboren.¹² De mannen gingen jagen en de vrouwen bleven thuis om het land te bewerken. Simone de Beauvoir beschrijft de verbintenis van de vrouw met de tuin in *De Tweede Sekse* als volgt: *'Doordat men zich ergens vestigde, maakte men zich tot eigenaar van een stuk grond, en in collectieve vorm deed het bezit zijn intrede. Dat bezit eiste dan weer dat de bezitter een nageslacht had, en zo werd het moederschap een heilige functie.'*¹³ Doormiddel van kinderen probeerde men zich meester van de toekomst te maken. Door de vrouw waren de oogst en het land veiliggesteld. Niet enkel het verzorgen van het land behoorde tot haar taken maar later kwamen ook andere werkzaamheden erbij: Vrouwen weefden tapijten en dekens en maakten aardewerk. Het gebruik van handwerk en de tuin lijken zo een verbintenis met elkaar te zijn aangegaan.

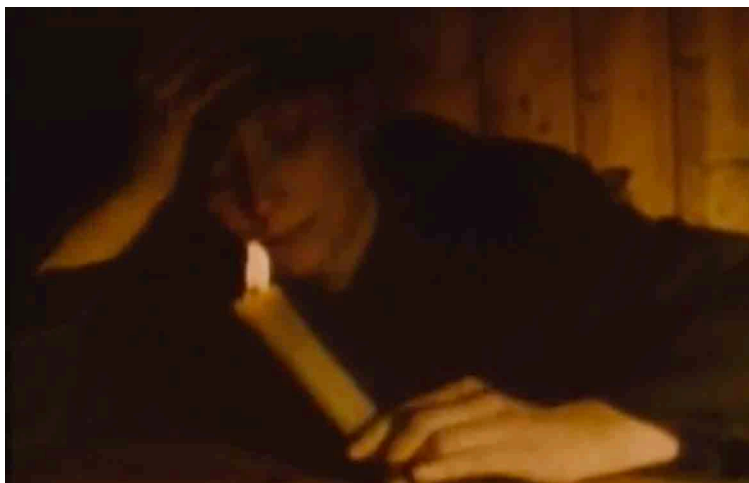
In de Middeleeuwen komt de cultus van de tuin in volle bloei. In de 15e eeuw speelt op veel tapijten en schilderijen de vrouw de hoofdpersoon in een omsloten tuin, de hortus conclusus. De vrouw was het symbool van de maagdelijkheid van Maria. Zowel in weef- als in de schildertechniek van de late middeleeuwen zijn veel details aanwezig. Ze worden allemaal een voor een uitgelicht en hebben ook vaak allemaal hun eigen betekenis en symboliek. Hoewel men steeds meer naar de werkelijkheid ging schilderen, bleef kunst uit de



ONBEKENDE MEESTER, HET
PARADIJSSTUINJE, ca. 1410-20

late-middeleeuwen vaak nog sterk geabstraheerd. Bijvoorbeeld in het schilderij *Het Paradijsstuintje* van een onbekende meester uit 1410-20 zien we in het gras een enorm aantal verschillende soorten planten en bloemen groeien. Veel van deze bloemen kunnen mariologisch worden geïnterpreteerd maar ze lijken ook het symbolische te overstijgen.¹⁴ Doordat elk bloempje even veel aandacht krijgt, is de kijker geneigd er meer, een hogere, waarde aan toe te kennen. Zelfs als je niet de kennis van de Middeleeuwse beschouwer hebt. De specifieke symboliek ontgaat de huidige toeschouwer wellicht, maar dat er een symbolische bedoeling was, is door de techniek en vorm nog steeds even duidelijk. Hoe gaat Jarman in zijn werk om met handwerk, de symboliek en het onderwerp van de tuin?

In 1990 maakte Jarman de film: *The Garden*. Zijn eigen tuin en de directe omgeving zijn het decor van de film. De tuin wordt niet enkel vastgelegd maar Jarman vangt de natuur en de ervaring van een bepaalde plek.¹⁵ Hierdoor heb je het gevoel hebt alsof je zelf door de tuin loopt en de omgeving meemaakt. *The Garden* is een collage van beelden die op een droomachtige en surrealistische manier met super-8 film zijn gefilmd en aan elkaar zijn geplakt. Het beeld springt van zwart-wit beelden, naar romantische kleurenbeelden, naar in studio gefilmde scènes die duidelijk zichtbaar gemanipuleerd zijn met de computer. Jarman speelt met de verschillende materiaaleigenschappen van de beelden: zonder genade zijn ze door en over elkaar gemonteerd waardoor er een nieuw soort filmtchniek ontstaat. De personages in de film spreken niet, maar met een voice-over en meeslepende muziek word je de beelden in geleid. Vooral in het begin lijkt er geen enkele verhaallijn te zijn en is het onduidelijk



DEREK JARMAN, THE GARDEN, 1990

wat de bedoelingen van Jarman zijn. Er wordt een gevoel gecreëerd van verlorenheid, agressie en verlangen. Langzaam ontstaat er een soort verhaallijn die steeds meer een Christelijke beeldtaal gaat hanteren. De film heeft werkelijk prachtige scènes, zoals aan het begin wanneer een jongetje met een tak van een boom langs de waslijn strijkt en op de achtergrond het uitgestrekte landschap met een kerncentrale zichtbaar is. De gemanipuleerde scènes spreken me minder aan. Ze wekken een onbehagelijk gevoel op en de subtiliteit die in andere beelden de boventoon voert, is afwezig.

Jarman gebruikt een Christelijke beeldtaal maar net zoals bij *Het Paradijsuintje* lijkt de symbolische betekenis niet het gehele werk te verklaren. Seksualiteit en politiek spelen ook een rol maar echt mijn vinger kan ik er niet op leggen. Het is door de samenhang van de materie, van de beelden, de snelle overgangen tussen scènes, de weelderige muziek en de bedwelmende voice-over waardoor Jarman een nieuwe manier heeft geïntroduceerd om een plek te vangen en er niet een duidelijke betekenis aan de film kan worden gegeven. Het is vooral de bedoeling van de kunstenaar om je in totale verwarring achter te laten. Het is de samenhang van alle middelen die de kunstenaar inzet die de film te vormen. Heidegger noemt in zijn tekst *The Question Concerning Technology* vier verschillende oorzaken die met behulp van een middel (in dit geval de film) in gang kunnen worden gezet. Door de oorzaken kan een oorzakelijk verband worden gecreëerd.¹⁶ Heidegger geeft in de tekst aan dat filosofen jarenlang dachten dat er vier oorzaken bestaan: 1. *Causa materialis*: De oorzaak van de materie, bij Jarman de verschillende soorten filmbeelden; 2. *Causa formalis*: De oorzaak van de vorm, de snelle montage techniek of soms juist weer langzaam; 3. *Causa finalis*: De oorzaak van het einde, dit is bij *The Garden* de symbolische betekenis die met de film ver-

band houdt.; 4. *Causa efficiens*: De oorzaak van doel. Deze vier oorzaken kunnen samen iets voortbrengen en onthullen. Het voortbrengen is een proces dat geen einde kent en eeuwig door beweegt en per definitie niet van tevoren door de kunstenaar is vast te stellen. De kunstenaar heeft zijn intenties en bedoelingen maar uiteindelijk is het het materiaal dat de intenties teweeg moet brengen. Waar ik het gevoel had alsof ik iets tegenover de poëzie van de tuin moet stellen laat Jarman zien dat dit niet zo direct op gaat. Bij de film *The Garden* gaat het om de poëzie van een plek en je daarin verliezen, het materiaal is de verteller.



DEREK JARMAN, THE GARDEN, 1990





BEREND STRIK, ZONDER TITEL (MIESJE MET VOETEN), 1992

IV DE VROUW ALS ONDERWERP

Van de tuin keren we terug naar het atelier en gaan we dieper in op de borduurtechniek. Voor mij was het gebruiken van de borduurtechniek op canvas of papier een manier om te tekenen. Het werken met draad voegde een extra laag toe die ik miste als ik enkel met verf aan het werk was. Het oppervlak van het linnen of papier kreeg door het borduren extra belang waardoor een derde dimensie werd toegevoegd. Hierdoor kon ik op een andere manier met licht en schaduw, met structuren en oppervlak spelen. Maar waar ik steeds tegen aan liep was de duur van het proces. Borduren is geen techniek waarbij je snel veranderingen kunt maken. Hierdoor miste ik een vorm van spontaniteit die bij schilderen en tekenen zo vanzelfsprekend is. In het werk van Berend Strik komt de borduurtechniek altijd terug. Hoe gaat hij om met de techniek en de vrouwelijke kant die vaak met borduren wordt geassocieerd?

Volgens Strik krijgt zijn werk door het borduursel een extra fysieke werkelijkheid en dit is precies wat me zo aanspreekt in zijn werk. In het werk van Strik uit het begin van de jaren negentig is over de gehele foto, tekening of gevonden afbeelding geborduurd. Bijvoorbeeld in het werk *Zonder Titel (meisje met voeten)* uit 1992. Op het eerste gezicht lijkt het een liefelijk beeld maar als je beter kijkt dan vallen de eigenaardigheden op: het meisje is in een onhandige houding op het linnen geborduurd met haar handen probeert ze houvast te vinden maar het lijkt niet te lukken, als je naar beneden kijkt zie je dat haar voeten stevig verankerd zijn in de grond en

uit verhouding zijn. Met een kleine ingreep, door de voeten te vergoten, wordt het liefelijke tafereel omgekeerd en krijgt het beeld een ongemakkelijk suggestief karakter. Dit wordt nog versterkt doordat het meisje haar hoofd schuin naar ons toe draait alsof ze iets wil vragen. Maar ik weet het antwoord niet op haar zijn, op haar houding en op haar vragende blik. Wil Strik iets zeggen over het beeld van de vrouw? Over hoe ongemakkelijk je in je eigen lichaam kan voelen? Over onze blik op de ander? Over de traditie van het borduren? Ik kom er niet uit maar ik blijf naar het beeld kijken om een antwoord te vinden. Ook de tegenstelling tussen de harde actie van de naald in het linnen steken en het zachte karakter van het draad spreekt me enorm aan. Het werk van Strik is alleen te begrijpen als je ervoor staat. De textuur van het linnen, het reliëf dat de draden op het oppervlak maken en de gaatjes die de naald heeft veroorzaakt. Deze subtiele nuances maakt het werk zo aantrekkelijk, in een tijd waar alles gedigitaliseerd is.

De fotografie is een steeds belangrijkere rol gaan spelen in het werk van Strik. De foto die onder het borduurwerk zit werd zichtbaarder. Daarbij ging Strik werken met gekleurd gaaswerk en stukken stof in plaats van enkel naald en draad. De werken hebben een meer melancholisch karakter dan de eerdere werken die vaak veel directer zijn en lijken te willen provoceren.¹⁷ Op het werk *Franschoek landscape* uit 2007 heeft Strik op de zwart-wit foto van een landschap of tuin stukken stof genaaid. Gertrud Sandqvist haalt een passage van Walter Benjamin aan in relatie tot Berend Striks werk uit deze tijd:

Verveling is een warme, grijze stof, met aan de binnenkant een voering van glanzende zijde met de prachtigste kleuren. Dit is de stof waarin we ons wikkelen als we dromen. We voelen ons thuis in de kronkeling



BEREND STRIK, FRANSCHOEK LANDSCAPE, 2007

van de voering. De slaper ziet er echter saai uit in z'n omhulsel. En als hij wakker is en zijn droom wil vertellen, komt meestal alleen de saaiheid over. -Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, D2a,1.

Volgens Sandqvist wikkelt Strik de kleurrijke zijdevoering van de droom om de werkelijkheid.¹⁸ De werkelijkheid is de zwart-wit foto van het landschap en het gekleurde gaas en de stiksels de droom. Het klopt dat door de toevoeging van de kleurrijke doorzichtige stoffen het beeld iets dromerigs krijgt. De geborduurde bloemen met de zachte stof geven een bijzondere lichtwerking die zo verschilt van de gladde foto. Maar een echte droomwereld wordt er niet bij me opgeroepen. De foto doet te veel denken aan de werkelijkheid. De foto's die Strik gebruikt zijn de foto's die we allemaal in ons hoofd hebben: die we elke dag via de computer, krant en televisie op ons afgevuurd krijgen, of de foto's uit het familiealbum die in ons geheugen gegrift staan. Het suggestieve karakter van zijn eerdere werk, zoals het meisje met de voeten blijft afwezig. Zijn toevoegingen zijn niet radicaal genoeg en de borduurtechniek heeft een minder duidelijke relatie tot het onderwerp.

Met het borduurwerk maakt Strik een link met het vrouwelijke en vooral in zijn vroege werken voert hij dit verband door in zijn onderwerpskeuze. Borduren is in het collectieve geheugen verbonden met het vrouwelijke, schrijft Marianne Brouwer maar ze zegt ook: *Al is dit aan het vervagen sinds de meisjesscholen niet meer bestaan, al het textiel wordt tegenwoordig gemaakt in Taiwan of zijn deel van een Derde Wereld folklore.*¹⁹ Voor mijn generatie is de referentie aan de meisjesscholen al bijna verdwenen. De link met mijn oma en haar kussenslopen, haar volkomen beheersing van de naaitechnieken roept eerder bewondering bij me op dan dat ik het in verband breng met de vernedering van de vrouw. In een interview zeg Strik dat hij de techniek expres opgepakt heeft omdat

zijn feministische stiefmoeder het in de jaren '60 en '70 wegsmeet, de stiksels waren in die tijd intens beladen. Als reactie daarop heeft Strik als een mannelijke kunstenaar het borduren juist opgepakt.²⁰ Strik noemt zijn naaiwerken echter niet borduursels maar stiksels. Het lijkt me echter juist goed om de werken borduursels te blijven noemen, om zo aan die geschiedenis blijven refereren maar vooral ook om de borduurtechniek te verheffen tot een echte kunsttechniek en niet één die nog steeds de connotatie van het amateurschap oproept. Maar Strik wil in zijn werk niet aan het motief van borduren blijvend herinnerd worden. Met zijn naaiwerk wil hij iets verankeren of vastzetten op beeld, en zo een autonoom beeld creëren dat de aandacht afdwingt bij de kijker.

V CONCLUSIE

'Tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren en ook weemoedigheid die niemand kan verklaren.' - Willem Elschot

De drie verschillende kunstenaars en hun werken zijn te koppelen aan onderwerpen die in mijn eigen werk steeds terugkomen: het decoratieve, het ambacht, de tuin en het vrouwelijke (of beter het gegeven dat bepaalde technieken verbonden worden aan vrouw of juist man). Het decoratieve koppel ik aan de stoffen die Shonibare in zijn werk gebruikt, de tuin aan de film *The Garden* van Jarman en het vrouwelijke aan de borduurtechniek in de werken van Strik. De liefde voor het maken, het ambacht, komt bij alle drie de kunstenaars duidelijk naar voren.

Shonibare houdt zich in zijn werk bewust tot de kunstgeschiedenis. De kunst en de geschiedenis van het Victoriaanse tijdperk komen keer op keer terug. In de techniek waarmee de kostuums genaaid en samengesteld zijn, zit ambachtelijkheid. Maar de stoffen op zich worden industrieel vervaardigd, de Victoriaanse tijd is ook de tijd van de industrialisatie waarin het ambacht voorgoed dreigde verloren te gaan. Shonibare is echter veel meer een kunstenaar dan een ambachtsman. Hij gebruikt stoffen, die vol historische reminiscenties zitten, maar hij laat de kostuums door anderen maken. Voor hem speelt het maakproces op zich geen rol. Door de verbanden die Shonibare legt tussen de geschiedenis, de stof, de manier van maken en de vormgeving ontstaat een nieuw beeld maar hierbij houdt hij streng vast aan



de regels die bij zijn concept horen. Wat me aanspreekt in het werk is dat de stoffen duidelijk de eerste inspiratiebron zijn. Maar ik mis de zichtbare hand van de kunstenaar in de gebruikte technieken en de motieven waardoor er meer losheid zou kunnen ontstaan. Veel werken van Shonibare lijken sterk op elkaar. Er zit weinig variatie en verrassing in. Ik verlang naar een meer zichtbaar maakproces.

Mijn fascinatie voor de tuin heeft te maken met de vlucht naar een plek die buiten de werkelijkheid staat. In het schilderij *De Oogst van Pyke Koch* is die plek als een verstild beeld weergegeven. Door de lichtval en compositie krijgt de plek iets magisch maar door de precieze schildertechniek suggereert het tafereel tezeldertijd realistisch te zijn. In eerste instantie lijkt het een zonnige ideale plek, maar als je goed kijkt zie je het bloed langs het been van een man lopen. De figuren zijn bezig met activiteiten, maar lijken ook bevroren te zijn in hun beweging. Koch is niet bang om de schoonheid en poëzie van de tuin te laten zien, maar geeft er door zijn techniek, zijn keuze van weergeven ook iets ongemakkelijks aan, waardoor er een spanning tussen poëzie en de dagelijkse werkelijkheid ontstaat. In de film *The Garden* van Jarman gaan we nog een stap verder en ontsnappen we totaal aan de werkelijkheid. De kijker wordt meegezogen in een surrealistische droomwereld. In tegenstelling tot Shonibare refereert Jarman veel minder nadrukkelijk of eenduidig aan de geschiedenis. Hij creëert een nieuwe wereld en gebruikt allerlei filmtechnieken om een gevoel en een verhaal te vertellen. Jarman geeft niet enkel door het verhaal een betekenis aan de film en de tuin maar juist ook door de materie van de beelden: die soms scherp en dan weer onscherp zijn, licht en dan weer donker, door de vorm: de beelden zijn vluchtig en wisselen elkaar snel af of duren juist lang, door de symbolische betekenissen, die soms Christelijk dan weer

Heidens lijken te zijn. De enorme variatie draagt bij tot de doeltreffendheid van zijn verhaal.

En tenslotte het werk van Strik die als geen ander het belang aantoonde van de fysieke werkelijkheid van een werk. Hij lijkt het borduren opnieuw te hebben uitgevonden. Vooral in zijn vroege werken weet hij de techniek op een prachtige manier aan het vrouwelijke te koppelen. De techniek en het onderwerp versterken elkaar waardoor de harde beelden een zacht karakter krijgen. Hij is zich duidelijk bewust van de connotatie van borduren met het vrouwelijke en gebruikt dat op een heel eigen manier. Daardoor krijgt zijn werk een bijzondere gelaagdheid, die aan tradities, aan geschiedenis, aan handwerk, aan het vrouwelijk en mannelijke refereren, zonder daar een eenduidig antwoord op te geven. Strik is een maker die de techniek naar zichzelf heeft getrokken.



Noten

- 1- Robbert Oppenheimer quote in Sennett, Richard, *The Craftsman*. Londen: Penguin Books, 2008. 2-5
- 2- Sennett, Richard, *The Craftsman*. Londen: Penguin Books, 2008. 2-5
- 3- Sennett, Richard, *The Craftsman*. Londen: Penguin Books, 2008. 20-22
- 4- Aristoteles, *Metaphysics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933. Vertaald door Hugh Tredennic, Book I.
- 5- Plato quote in Sennett, Richard, *The craftsman*. Londen: Penguin Books, 2008. 24
- 6- Sennett, Richard, *The Craftsman*. Londen: Penguin Books, 2008. 24
- 7- Wittkower quote in Sennett Richard, *The craftsman*. Londen: Penguin Books, 2008. 65-67
- 8- Guldemond, Jaap, Mackert, Gabriele en van Kooij, Barbara, *Yinka Shonibare Dubble Dutch*. Rotterdam: NAI publishers, 2004. 35-41
- 9- Yinka Shonibare quote in *Yinka Shonibare Dubble Dutch*. 35-41
- 10- Adamson, Glenn, *The Craft Reader*. Oxford, New York: Berg, 2010. William Morris, *The Revival of handicraft*. 146-155
- 11- <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/sep/24/derek-jarman-garden-dungeness-aly-fowler>
- 12- Backer, Anne Mieke, *Er stond een vrouw in de tuin*. Rotterdam: de HEF, 2016. 7-8
- 13- de Beauvoir, Simone, *De tweede sekse*. Utrecht: Erven J. Bijleveld, 1949. 96-100
- 14- Kemperdick, Stephan, *Het Paradijsuintje*, artikel uit: tent. Cat. De weg naar van Eyck. Rotterdam: Museum van Boijmans van Beuningen, 2012. 194- 196
- 15- Cary Parkes, James, Wollen, Roger, *Derek Jarman: a portrait: artist, film-maker, designer*. Londen: Thames and Hudson, 1996. 16-19
- 16- Heidegger, Martin, *The question concerning technology, and other essays*. New York and London: Garland Publishing, 1977
- 17- Graevenitz, van Antje, Berend Strik: *Thixotropy*. Amsterdam: Valiz, 2009. 26-45
- 18- Graevenitz, van Antje, Berend Strik: *Thixotropy*. Amsterdam: Valiz, 2009. 84-88
- 19- Brouwer, Marianne, *Berend Strik*, Amsterdam: Galerie Fons Welters, 1992.
- 20- Interview met Berens Strik in website: Hollandse meesters. [Http://hollandsemeesters.info/posts/show/7944](http://hollandsemeesters.info/posts/show/7944)

Literatuurlijst

Glenn Adamson, *Thinking through craft*. New York: Berg, 2010.

Aristoteles, *Metaphysics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933. Vertaald door Hugh Tredennic, Book I.

Anne Mieke Backer. *Er stond een vrouw in de tuin*. Rotterdam: de HEF, 2016.

Simone de Beauvoir, *De tweede sekse*. Utrecht: Erven J. Bijleveld, 1949.

Marianne Brouwer, *Berend Strik*. Amsterdam: Galerie Fons Welters, 1992.

Antje van Graevenitz, *Berend Strik: Thixotropy*, Amsterdam: Valiz, 2004.

Jaap Guldemon, Gabrielle van Mackert, en Barbara Kooij, *Yinka Shonibare, Dubble Dutch*. Rotterdam: NAI publishers, 2004.

Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology*. New York and London: Garland Publishing, 1977.

Stephan Kemperdick, *Het paradijstuintje*. Uit tent. Cat. De weg naar van Eyck. Rotterdam: Museum van Boijmans van Beuningen, 2012.

James Cary Parkes, Roger Wollen, *Derek Jarman: a portrait : artist, film-maker, designer*. Londen: Thames and Hudson, 1996.

Richard Sennett, *The Craftsman*. Londen: Penguin Books, 2008.

Websites:

Interview met Berens Strik in Hollandse meesters. <http://hollandsemeesters.info/posts/show/7944>

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/sep/24/derek-jarman-garden-dungeness-aly-fowler>



2016