

## ***Becoming***

De artistieke praktijk van Claudy Jongstra en Lizan Freijssen door de lens van het  
'Nieuwe Materialisme'

Master Kunstgeschiedenis

Scriptiebegeleider: Dr. Anja Novak

Tweede lezer: Dr. Miriam Van Rijsingen

Universiteit van Amsterdam

Augustus 2022

Bianka Stege

Studentnummer 12971014

[biankastege@gmail.com](mailto:biankastege@gmail.com)

06-22942677

“The notion of the univocity of Being or single matter positions difference as a verb or process of becoming at the heart of the matter” -Rosi Braidotti (2012)

Voor mijn dochter Kika Oda

## Woord van dank

Mijn moeder bracht mij de liefde voor textiel bij, mijn vader de liefde voor studeren. Een Leven Lang Leren en uitkomen bij textielkunst; de cirkel is rond.

Mijn dank is groot.

Allereerst dank ik Lizan Freijisen en Claudy Jongstra voor mooie ontmoetingen en interessante gesprekken.

Zuster Therese M., eerste Raadzuster, wil ik danken voor haar wijsheid en de verbinding die mocht ontstaan in het klooster van de Zusters Dominicanessen van Neerbosch in Nijmegen.

Dr. Anja Novak dank ik voor de prettige en duidelijke begeleiding tijdens het schrijven van deze scriptie. Dr. Miriam van Rijsingen dank ik voor haar rol als tweede lezer. Beide vakdocenten ben ik erkentelijk voor het delen van hun kennis en hun inspirerende manier van affectieve kunstbeschouwing.

Else Lenselink, toekomstig docent op de kunstacademie of misschien academisch onderzoeker, dank ik voor haar feedback maar vooral voor haar basismateriaal van T&T.

Loes Leatemia dank ik voor het samenwerken met hoofd en hart en voor het delen van haar tactiele kunsten.

Tenslotte, Dieter, Silas, Kika en Xander; DANK allerliefsten voor jullie liefde, kopjes koffie, vertrouwen, geduld en goede grappen.

## Inhoudsopgave

<b>Woord van dank</b> .....	3
<b>Inleiding</b> .....	5
<b>Hoofdstuk 1 Het ‘Nieuwe Materialisme’ in perspectief</b> .....	11
1.1 Materie, materialen, materialiteit .....	11
1.2 Affect en Agency .....	12
1.3 ‘Nieuwe Materialisme’/ ‘Oude Materialisme’? .....	14
1.4 Vernieuwingen in de textielkunst in de tweede helft 20 <sup>e</sup> eeuw .....	16
<b>Hoofdstuk 2 De kunst van Claudy Jongstra</b> .....	21
2.1 Casestudie 1: Het wandkleed <i>Transitie</i> in het mortuarium in Nijmegen.....	21
2.2 Het artistieke maakproces van Jongstra.....	26
2.3 Casestudie 2: <i>Guernica de la Ecologia</i> in de Grote Kerk, Breda .....	31
<b>Hoofdstuk 3 De kunst van Lizan Freijisen</b> .....	37
3.1 Casestudie 1: <i>The Fungal Wall</i> in Micropia .....	37
3.3 Het artistieke maakproces van Freijisen .....	40
3.3 Casestudie 2: <i>Matter matters</i> , solotentoonstelling in NL=US Art galerie.....	45
<b>Hoofdstuk 4 Conclusie</b> .....	50
4.1 <i>Impersonal affect, thing-power</i> en haptische onderzoeksmethode .....	50
4.2 Verval versus Hof van Eden / oase van rust versus oorlogskleed.....	51
4.3 Materiaalgebruik, ambachtelijk maakproces, intergenerationeel & interdisciplinair werken .....	52
4.4 <i>Becoming</i> en <i>Intra-actie</i> .....	53
<b>Bijlage 1: Transcript van het interview met Lizan Freijisen</b> .....	56
<b>Bijlage 2: Essay <i>Bewaar ruimte voor God</i>. Op zoek naar materialiteit bij de Zusters Dominicanessen</b> .....	65
<b>Literatuurlijst</b> .....	70

## Inleiding

Op 24 april 2022 opent kunstenaar Lizan Freijisen haar solotentoonstelling *Matter Matters* in de NL=US Art Gallerie in Rotterdam. Het is een ode aan materialen, aan organische structuren en aan de textielkunst. Freijisen is gefascineerd door materialen die uitnodigen tot aanraken. Haar kijk op tactiliteit is veranderd sinds zij de tufttechniek beheerst en de weerstand van wol ervaart, zegt de uitnodiging voor deze expositie. Vijf dagen later wordt de *Guernica de la Ecologia*, het nomadisch<sup>1</sup> kunstwerk van kunstenaar Claudy Jongstra vanuit haar studio in Friesland met een milieuvriendelijke bus vervoerd naar Leiden, de Europese stad van de Wetenschap 2022. Het enorme wandkleed dient als achtergrond voor een discussie over de aard van ons bewustzijn, over de verbluffende intelligentie van de natuur en over inheemse wijsheden. “Maak je klaar voor een evenement dat je kijk op de toekomst misschien wel zal veranderen,” zo wordt deze interactie tussen kunstenaar en wetenschappers aangekondigd.<sup>2</sup>

Wat is hier aan de hand? Kunstenaars die meepraten over de intelligentie van de natuur en hun materialen op de voorgrond zetten? Jongstra en Freijisen verbinden zich inderdaad heel bewust met de wereld om hen heen, halen hun kennis en ideeën uit de natuur of uit natuurlijke processen en focussen op materie, materialen en materialiteit. Beiden werken met textiel en beiden willen traditionele technieken als het tuften en het vilten nieuw leven in blazen. Beiden overschrijden de oude disciplinaire scheidslijn tussen kunst en design. Jongstra begon als textielontwerper, werkte met grote modehuizen als Hermès en Viktor & Rolf, maar gebruikt nu textiel vooral voor monumentale installaties van organische materialen. Freijisen daarentegen is opgeleid als schilder maar sinds zij met textiel werkt, krijgt zij vooral uitnodigingen uit de designwereld om haar werk tentoon te stellen, zoals begin juni in de Salone del Mobile Milano.<sup>3</sup> Jongstra maakt ondertussen nog steeds textiel voor kleding en Freijisen maakt nog steeds vrije kunst. Beide kunstenaars houden niet van hokjesdenken en laten de tegenstelling design versus kunst los. Op het eerste gezicht lijken Jongstra en Freijisen veel overeenkomsten te hebben, maar bij nader inzien geven zij een totaal andere invulling aan hun textielkunst.

---

<sup>1</sup> Het idee is dat de *Guernica de la Ecologia* de wereld gaat rondreizen net zoals de *Guernica* van Picasso heeft gedaan. Tijdens elke stop die de *Guernica* maakt worden er workshops en lezingen gegeven over ambachtelijk weven, vilten en spinnen en over het verven met natuurlijke pigmenten.

<sup>2</sup> Website Leiden European City of Science 2022, “Leiden2022” geraadpleegd op 29 april 2022, <https://leiden2022.nl/activiteiten/nrc-future-affairs-x-leiden-european-city-science-2022>

<sup>3</sup> Uit het interview met Lizan Freijisen op 14 mei 2022 in NL=US Art galerie in Rotterdam. Zie in bijlage het transcript van het interview.

Claudy Jongstra (1963) is activist en wordt internationaal geroemd om haar bijdrage aan het herstel van de verbinding tussen mens en natuur, kennis en materiaal, ambacht en kunst.<sup>4</sup> Ze organiseert educatieve programma's in weven, spinnen, vilten en verven voor leerlingen en studenten, van basisschool tot kunstacademie. Haar basismateriaal is wol, die ze vilt in haar leef- en werkgemeenschap de Kreaake in Friesland. Daar heeft ze haar studio, haar eigen kudde Drentse heideschape voor de wol en haar biodynamische tuin met planten, kruiden en bloemen voor het natuurlijk verven van de wol. "Ik werk echt vanuit het materiaal. Dat heb ik eigenlijk altijd wel gedaan, ook toen ik modeontwerper was. Ik ben niet een ontwerper die aan een tekenafel gaat zitten schetsen," vertelt Jongstra in *De Groene Amsterdammer* (2006).<sup>5</sup>

In tegenstelling tot het landelijke Kreaake heeft Liza Freijnsen (1960) haar studio in het Randstedelijke Rotterdam. Waar het idyllische leven van het platteland materialen biedt aan Jongstra biedt de degeneratie van de stad het materiaal aan Freijnsen. Zij onderzoekt het proces van verval van materie in haar dagelijkse omgeving en fotografeert vochtvlekken als gevolg van lekkage en beschimmelde oppervlakken. Die foto's archiveert ze. Van de foto's maakt ze schetsen; die verft ze tot behang of tuft ze tot tapijt. Handtuften is een traditionele methode om met behulp van een handtuftpistool een hoogpolig tapijt te vervaardigen. Centraal in haar werk staat de dialoog tussen kunst en wetenschap, de vertaling van kennis naar een visueel beeld en een fysieke ervaring. "Door het aandachtig waarnemen en fotograferen van vlekken als gevolg van lekkage, wilde ik aanvankelijk de verandering vastleggen...Ik werd gefascineerd door de tekening, die als een trage animatie in het hout verscheen. Met deze ervaring kwamen herinneringen boven, aan gevoelens van onveiligheid en aan de verbeelding, die maakte dat ik in de verschijning van vlekken en plekken een eigen wereld kon herkennen," zegt Freijnsen in haar boek *The Living Surface* (2019).<sup>6</sup>

Geïnspireerd door de textielkunst van Jongstra en Freijnsen en de vragen die hun materiaalgebruik oproepen kom ik bij de Amerikaanse natuurkundige Karen Barad (1956) en de 'Nieuwe Materialisten' terecht. De titel van Freijnsens tentoonstelling verwijst naar Barad. Ze schrijft: "Language has been granted too much power.....Language matters, discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that doesn't seem

---

<sup>4</sup> Virginia Gardiner, "In her hands, felt is fashionable," *New York Times*, 8 September (2005).

<sup>5</sup> Koen Kleijn, "We zijn totaal onszelf," *De Groene Amsterdammer* 5 (2006)

<sup>6</sup> Liza Freijnsen, *The living surface-an alternative biology book on stains* (Prinsenbeek: Japsam Books, 2019), 9.

to matter anymore is matter.”<sup>7</sup> Net als de wetenschappers van de conferentie met Jongstra in Leiden wil Barad de wereld anders gaan zien. Zij houdt een pleidooi om materie, materialen en materialiteit serieus te nemen. Volgens Barad is materie niet statisch, niet het eindresultaat van verschillende processen. “Matter is produced and is productive, generated and generative. Matter is agentive, not a fixed essence or property of things....”<sup>8</sup> Materie beweegt en laat bewegen. Kunstenaars Jongstra en Freijisen worden er door in beweging gezet.

Het ‘Nieuwe Materialisme’ introduceert sinds het midden van de jaren negentig een culturele theorie die een einde zou maken aan de westerse antropocentrische en dualistische blik.<sup>9</sup> De Mexicaanse schrijver, kunstenaar en filosoof Manuel DeLanda (1952) en de Italiaans-Oostenrijkse filosoof Rosi Braidotti (1954) waren de eersten die, onafhankelijk van elkaar, de term ‘Neo-Materialism’ en ‘New Materialism’ introduceerden.<sup>10</sup> Zij stellen een nieuwe configuratie van de materiële wereld voor en willen de wereld niet meer *aanschouwen* of *beschouwen* vanuit het antropocentrische denken in schijnbaar tegengestelde termen als mens/niet mens, cultuur/natuur, man/vrouw, subject/object, materialisme/idealisme. Zij willen daarentegen de wereld zien en ervaren vanuit de ‘materie’. Deze ‘materiële wending’<sup>11</sup> is interdisciplinair. Vanuit de filosofie, de antropologie, de bètawetenschappen en ook vanuit de kunst reiken denkers theorieën aan die dit nieuwe materialisme proberen te definiëren. Wat hen verbindt is dat allen inzoomen op de materie, materialen en materialiteit: Wat *is* materie en wat *doet* materie? Wat zijn materialen? En wat betekent materialiteit? Deze vragen kunnen mij als onderzoeker inzicht geven in het werk van Jongstra en Freijisen. Kunsthistoricus Petra Lange-Berndt in *Materiality* (2015) borduurt voort op bovenstaande noties van materie, materiaal en materialiteit en komt met essentiële vragen om kunstwerken beter te kunnen begrijpen en waarderen. “How to be complicit with materials? What does it mean to give agency to the material, to follow the material and *to act with* the material?”<sup>12</sup> Ik ga op zoek naar het verhaal achter de materialen, de verhalen van de kunstenaars, zoals Lange-Berndt de kunsthistoricus stimuleert te doen. Ik ga luisteren naar wat Jongstra en Freijisen te zeggen hebben, hen vragen

---

<sup>7</sup> Karen Barad, “Meeting the Universe Halfway” (2007),” in *Materiality*, red. Petra Lange-Berndt (London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2015), 214.

<sup>8</sup> Barad, “Meeting the Universe Halfway”, 214.

<sup>9</sup> Rick Dolphijn en Iris Van der Tuin, *New Materialism: Interviews and Cartographies* (Michigan: Open Humanities Press Imprint, 2012), 86-92.

<sup>10</sup> Dolphijn en Van der Tuin, *New Materialism*, 93.

<sup>11</sup> Diana Coole, “New Materialism: The ontology and Politics of Materialisation” in *Power of Material/politics of Materiality*, red. Susanne Witzgall, (Zurich: Diaphanes, 2014) 28.

<sup>12</sup> Lange-Berndt, Petra, “Introduction: How to be complicit with materials” in *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, (London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015), 13.

wat het voor een kunstenaar betekent om materialen te volgen en om met materialen te werken. Ik ga onderzoeken of het ‘Nieuwe Materialisme’ hen aanspreekt en of zij, zoals de Amerikaanse politieke theoreticus en filosoof Jane Bennett (1957) voorspelt, een bepaalde geduldige creatieve gevoeligheid hebben ontwikkeld als kunstenaar door te werken met materie, met materialen, met materialiteit. Bennets’ boek *Vibrant Matter* (2010) pleit voor zo’n nieuwe gevoeligheid dat het ‘Nieuwe Materialisme’ teweeg zou kunnen brengen. “What is needed is a cultivated patient, sensory attentiveness to nonhuman forces operating outside and inside the body.”<sup>13</sup> Als we ons meer bewust zouden zijn van de materialiteit om ons heen, van de *Thing-Power*, van het *vitale materialisme*, zouden we dan bewustere keuzes maken en meer ecologische en materieel duurzamere manier van produceren en consumeren naleven, vraagt Bennett zich af? Resoneert deze vraag bij Jongstra en Freijssen?

Kortom, centraal in deze scriptie staat de vraag welke concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ aansluiten bij het werk van Claudy Jongstra en Lisan Freijssen. In welk opzicht reikt het ‘Nieuw Materialisme’ een vocabulaire aan dat tot een beter begrip van hun werk en werkwijze kan leiden? Daar vloeit meteen de onderliggende vervolgvraag uit voort: Welke concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ bieden de kunsthistoricus handvatten om de kunst van Jongstra en Freijssen te analyseren vanuit de materialen en materialiteit?

Ik zal deze onderzoeksvragen beantwoorden middels de volgende aanpak. In hoofdstuk 1 plaats ik het ‘Nieuwe Materialisme’ in een breder kunsthistorisch perspectief, leg het naast verwijzingen van ‘Oud Materialisme’ en verklaar de begrippen materie, materialen en materialiteit. Ik onderzoek ook de concepten *affect* en *agency* aangezien dit voor de ‘Nieuwe Materialisten’ startbegrippen zijn waarop zij hun verdere theorieën baseren. Bovendien bieden zij mij de mogelijkheid om twee kunstwerken van Jongstra en twee van Freijssen vanuit *affect* te benaderen in de hoofdstukken 2 en 3. Ik zal in dit eerste hoofdstuk ook ingaan op enkele belangrijke vernieuwingen in de textielkunst in de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw omdat zij van invloed zijn geweest voor het textielwerk van Jongstra en Freijssen.

Na dit inleidende hoofdstuk onderzoek ik in hoofdstukken 2 en 3 welke concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ raakvlakken hebben met het werk van Jongstra en Freijssen. In hoofdstuk 2 staat de artistieke praktijk van Jongstra centraal en in hoofdstuk 3 van Freijssen. Daarbij focus ik op hun maakproces, de materialen die ze gebruiken en beschrijf ik twee

---

<sup>13</sup> Bennett, *Vibrant Matter*, preface xiv.



kunstwerken per kunstenaar als casestudies.<sup>14</sup> Ik stel mij als onderzoeker op die manier als een ‘Nieuwe Materialist’ op. Het ‘Nieuwe Materialisme’ promoot namelijk onderzoek vanuit diverse perspectieven en onderzoekt hun verstrengeling. Een kunsthistorische beschouwing van een kunstwerk kan dan bestaan uit de ervaring van de onderzoeker gezien vanuit het materiaal en de materialiteit in combinatie met verdere beschrijving vanuit redenering kennis, betekenis en taal. Barad zegt hierover dat het ‘Nieuwe Materialisme’ recht doet aan het ‘materieel-semiotische’ of ‘materieel-discursieve’ karakter van alle gebeurtenissen.<sup>15</sup> Anders gezegd, de materiële dimensie creëert en geeft vorm aan het discursieve, en vice versa.<sup>16</sup> Deze combinatie stelt me in staat onderzoek te doen naar mijn ervaring met de kunstwerken van Jongstra en Freijisen in combinatie met literatuuronderzoek en interviews.<sup>17</sup>

Aangezien het hier om een kwalitatief onderzoek van hedendaagse kunstenaars en hun werk gaat, heb ik de mogelijkheid om de kunstenaars te interviewen en bestaande online-interviews te gebruiken.<sup>18</sup> Deze interviews zijn voor dit onderzoek van belang aangezien de kunstenaars een primaire bron zijn. Volgens kunsthistoricus Petra Lange-Berndt is het van groot belang om naar de kunstenaars zèlf te luisteren en niet alleen onderzoek via secundaire bronnen te doen.<sup>19</sup> De Britse antropoloog Tim Ingold (1938) spreekt over ‘het volgen van materialen’ en ook hij raadt aan naar om het verhaal van de kunstenaar op zoek te gaan. Zij kennen hun materialen, hun eigenschappen, hun geschiedenis, hun verhaal: “In following their materials, practitioners do not so much *interact* as *correspond* with them....Practitioners know them by knowing their stories: of what they do and what happens to them when treated in particular ways.”<sup>20</sup> Ik geef de woorden van de kunstenaars Jongstra en Freijisen dan ook een prominente plek in mijn hoofdstukken. Ik kies bewust voor het weergeven van lange citaten in plaats van het parafraseren omdat het van groot belang is te luisteren naar wat zij zelf te zeggen

---

<sup>14</sup> Aangezien dit geen technisch onderzoek is zal ik geen uitgebreide technische beschrijving geven van de materialen.

<sup>15</sup> Karen Barad, “Posthuman performativity: towards an understanding of how, matter comes to matter”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28:3 (2003): 810.

<sup>16</sup> Dolphijn en Van der Tuin, *New Materialism*, 92.

<sup>17</sup> Voor verdere uitleg van wat Barad bedoelt met ‘materieel-semiotische’ of ‘materieel-discursieve’ zie hoofdstuk 1.

<sup>18</sup> Het interview met Liza Freijisen vond plaats op 14 mei 2022 in Rotterdam. Het interview met Claudy Jongstra was gepland op 23 mei maar is verplaatst naar 15 juli 2022. Online interviews met Jongstra verschaften ook de nodige informatie voor dit onderzoek.

<sup>19</sup> Clearly materials have agency, they can move and act and have a life of their own, challenging an anthropocentric post-Enlightenment intellectual tradition. And those who have been listening to them, who were not intimidated by materials, have not predominantly been academics, but artists, designers, architects, conservators or technicians. Things are often practiced long before they are written about. Petra Lange-Berndt, “Introduction: How to be complicit with materials” in *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, (London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015), 16.

<sup>20</sup> Tim Ingold, *Making: Archaeology, Anthropology, Art and Architecture* (Londen: Routledge, 2010), 31.

hebben over het volgen van materialen, het geven van agency aan de materialen en het samenwerken met materialen. Ik onderzoek of hun zintuiglijke gevoel voor materialiteit hen inderdaad duurzame keuzes laat maken in hun maakproces.

Kortom, in de hoofdstukken 2 (Jongstra) en 3 (Freijisen) bespreek ik, in relatie tot het werk van de kunstenaars, een aantal theoretische begrippen van ‘Nieuwe Materialisten’ zoals politiek socioloog Diana Coole, natuurkundige Karen Barad politicoloog Jane Bennett en antropoloog Tim Ingold: *becoming, materialiteit, impersonal affect, thing-power, intra-action* en *groeiproces*. Ik kies voor de theorieën van deze vier experts aangezien zij vanuit verschillende disciplines het ‘Nieuwe Materialisme’ beoefenen en ze tezamen een evenwichtig theoretisch kader bieden voor mijn analyse. Ik beschrijf de artistieke praktijken van Jongstra en Freijisen met behulp van deze theoretische begrippen en onderzoek twee kunstwerken per kunstenaar, gevolgd door een beschrijving van hun maakproces en hun materiaalgebruik.

In hoofdstuk 4 zet ik de bevindingen van hoofdstuk 1, hoofdstuk 2 (Jongstra) en hoofdstuk 3 (Freijisen) naast elkaar en kijk ik naar de verschillen en de overeenkomsten in het werk en de werkwijze van Jongstra en Freijisen. Daarna volgt de conclusie die een antwoord zal geven op de onderzoeksvraag. Ook zal ik antwoord geven op de vraag over duurzaamheid van Bennett. In hoeverre hebben Jongsta en Freijisen een zintuiglijke gevoeligheid ontwikkeld door te werken met materialen en materialiteit en daardoor inderdaad duurzame keuzes gemaakt?

Het doel van mijn onderzoek is drievoudig. Ten eerste wil ik een bijdrage leveren aan affectief onderzoek door mijn ervaring als onderzoeker met het kunstwerk te integreren in de mijn kunstbeschouwing. Ik vind het tijd dat kunsthistorici het aandurven vanuit *affect* en gevoel te spreken en niet alleen vanuit kennis, taal en interpretatie. Zo kunnen kunsthistorici zorgen voor een frisse wind in de academische wereld. Ten tweede, wil ik- met behulp van de experts van het ‘Nieuwe Materialisme’- aantonen dat materialen en materialiteit gedegen startpunten zijn voor de kunsthistoricus (en de kunstenaar natuurlijk). *Matter matters!* Tenslotte wil ik textielkunst een podium geven en op deze manier aanmoedigen dat deze kunstvorm de plaats krijgt binnen de kunstgeschiedenis die het verdient. Lang heeft het medium textiel een ondergeschikte rol gehad binnen de beeldende kunsten. Misschien biedt een ‘Nieuwe Materialistische’ lens ook de kunstwereld een andere kijk op dingen.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Ik gebruik hier het zelfstandig naamwoord dingen in plaats van objecten, in navolging van Jane Bennett zoals in hoofdstuk 1 zal worden beschreven.

## Hoofdstuk 1 Het ‘Nieuwe Materialisme’ in perspectief

In dit hoofdstuk plaats ik het ‘Nieuwe Materialisme’ in een breder kunsthistorisch perspectief, leg ik het naast verwijzingen van ‘oud materialisme’ en verklaar ik de begrippen materie, materialen en materialiteit. Ik onderzoek ook de concepten *affect* en *agency* aangezien dit voor de ‘Nieuwe Materialisten’ startbegrippen zijn waarop zij hun verdere theorieën baseren. Bovendien bieden zij mij de mogelijkheid om twee kunstwerken van Jongstra en twee van Freijsen vanuit *affect* te benaderen in de hoofdstukken 2 en 3. Ik zal ook kort ingaan op enkele belangrijke vernieuwingen in de textielkunst in de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw.

### 1.1 Materie, materialen, materialiteit

De begrippen materie, materialen, materialiteit worden vaak met elkaar verward of door elkaar gebruikt. Ik houd de definities aan zoals aangereikt door kunsthistoricus Petra Lange-Berndt in *Materiality. Documents of Contemporary Art* (2015).<sup>22</sup> ‘Materie’ komt van het Latijnse woord *materia* (*matter* in het Engels, *Stoff* in het Duits) dat terug te voeren is op *mater*, moeder. Het is een verzamelbegrip voor datgene waaruit het universum is opgebouwd. Materie is waarneembaar, heeft massa en neemt ruimte in, bestaat uit atomen, die weer bestaan uit subatomaire deeltjes. Alle levende organismen op aarde behoren tot de levende materie. De rest, de levenloze, natuurlijke materie omvat alle gesteenten, het water in de oceanen en de gassen waaruit de atmosfeer bestaat. Volgens de filosofische theorie van Aristoteles, het *hylemorfisme*, is elk wezen, elk ding een samenstelling van vorm en materie. Verandering wordt door hem opgevat als een materiële transformatie: materie ondergaat een vormverandering.<sup>23</sup>

Materiaal is datgene waar kunstenaars, werklieden en ambachtsmensen mee werken. Dat kunnen traditionele materialen zijn zoals verf, wol, klei of marmer of, zoals in de hedendaagse kunst waar te nemen is, video-installaties, veren, bloed, lucht, geluid. Antropoloog Tim Ingold plaatst de kunstenaar midden in de wereld van deze materialen. Hij ziet het proces van kunst maken als een *groeiproces* in plaats van een maakproces. Materialiteit is een *wordingsproces*: ‘het worden’ (*becoming*) van materialen. De materialen zijn de

---

<sup>22</sup> Petra Lange-Berndt, “Introduction: How to be complicit with materials” in *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, (London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015), 12-20.

<sup>23</sup> Uit collegestof module *Art and the Material World* 2022, Universiteit van Amsterdam.

onderdelen waar de kunstenaar mee werkt en in dit proces van maken bundelt zij<sup>24</sup> haar krachten met hen, brengt ze samen of splitst ze, synthetiseert en destilleert, anticiperend op wat er zal kunnen ontstaan. Volgens Ingold, dringt de kunstenaar niet haar design op aan het materiaal dat ligt te wachten om vorm te krijgen, zoals Artistoteles beweert, maar is zij begeleider van een proces dat al gaande is in de wereld van de materie:

The most he can do is to intervene in worldly processes that are already going on, and which give rise to the forms of the living world that we see all around us-in plants and animals, in waves, snow, in rocks and clouds-adding his own impetus to the forces and energies in play.<sup>25</sup>

Ingold laat zien dat het maken van dingen moet worden begrepen als een proces van *morfogenese* waarin vorm altijd ontstaat tijdens het *groeiproces* en langzaam naar voren komt. Dit in tegenstelling tot het *hylemorfistische* model, waarbij de materie (in het Grieks *hyle*), de vorm (in het Grieks *morphe*) aanneemt die de kunstenaar van tevoren heeft bedacht. Materie is dus niet passief, wachtend op een vorm, maar heeft, volgens Ingold, een *vorm-aannemende* vermogen in zich. Kunstenaars en ambachtslieden kennen dit vermogen. Zij volgen de materialen waarmee ze samenwerken en hebben kennis van hun eigenschappen en hun geschiedenis. Ingold ziet de ambachtswoman en de kunstenaar als de begeleider van de materie en de materialen.<sup>26</sup>

## 1.2 Affect en Agency

De termen *affect* en *agency* zijn essentieel voor de ‘Nieuwe Materialisten’ en vormen de basis van hun verdere theorieën. Toch werden deze begrippen lang voor het ‘Nieuwe Materialisme’ ontstond gebruikt. Affect is afgeleid van het Latijnse *affectus* en betekent passie of emotie. Baruch Spinoza (1632-1677), door Bennett een historische materialist genoemd, gebruikte de term al in de zestiende eeuw. Spinoza’s notie van affect staat voor het vermogen van elk lichaam, levend of niet levend, tot activiteit of reactie. Hij schrijft *agency* ook toe aan dingen: ”Voor zover ieder ding in zichzelf is, probeert het in zijn bestaan te volharden (*in suo*

---

<sup>24</sup> Als het gaat om een kunstenaar zal ik de 3<sup>e</sup> persoonsvorm vrouwelijk *zij* en het bezittelijk voornaamwoord *haar* gebruiken.

<sup>25</sup> Ingold, *Making*, 21.

<sup>26</sup> Ingold, *Making*, 21.

*esse perseverare conatur*).”<sup>27</sup> Spinoza geeft wel aan dat het menselijk lichaam zich onderscheidt van niet menselijke lichamen, want het wordt geleid door de rede, maar ook elk niet menselijk lichaam bezit een kracht, een intentie. “Het streven (*conatus*) waarmee ieder ding in zijn bestaan probeert te volharden, is niets anders dan de feitelijke essentie van dat ding.”<sup>28</sup> Spinoza is een belangrijke filosofische voorganger voor de ‘Nieuwe Materialisten’.

Als het om kunst- en literatuurbeschouwing gaat is het interessant om ook de visie van Ernst van Alphen aan te halen en te laten zien dat de termen affect en agency niet alleen toegeschreven kunnen worden aan de ‘Nieuwe Materialisten’. Van Alphen heeft het over de ‘affectieve werking’ van kunst. Hij beschrijft de fysiologische impact op de toeschouwer veroorzaakt door de ‘overdracht’ van *affect* door het kunstwerk. Affecten worden door Van Alphen opgevat als fysiologische verschuivingen en energetische uitwisselingen. Die kunnen tussen personen ontstaan, maar ook tussen objecten en personen. Kunstwerken kunnen affecten overdragen, volgens Van Alphen. Het gaat om fysieke, lijfelijke veranderingen die de kijker ondergaat door het contact met het kunstwerk.<sup>29</sup> Affecten zijn niet hetzelfde als gevoelens of emoties. Het zijn energetische uitwisselingen. Ze vinden plaats voordat er interpretatie aan gegeven wordt. Gevoelens omvatten meer dan een fysieke verandering; het zijn affecten die een interpretatie hebben gekregen, zo verklaart de Australische filosoof en psychoanalytische theoreticus Teresa Brennan (1952-2003). Zij definieert gevoelens als “sensations that have found the right match in words.”<sup>30</sup> Gevoelens zijn volgens haar de bewustwording en de omschrijving van affecten. Affecten zijn niet per definitie van onszelf maar kunnen worden veroorzaakt door een persoon, een ding of door zelfs door de omgeving. Brennan concludeert daaruit dat emoties dus ook niet per definitie van onszelf zijn maar worden veroorzaakt door invloed van juist die persoon, dat ding of die omgeving.<sup>31</sup>

Kortom, de begrippen affect en agency zijn niet alleen belangrijk voor de ‘Nieuwe Materialisten’ als basisbegrip voor hun theorieën. Zij leveren ook essentiële handvatten om kunst te kunnen beschouwen en beschrijven vanuit de directe ervaring van de kunsthistoricus met het kunstwerk. In hoofdstuk 2 en 3 zal ik ten eerste dieper ingaan op de zienswijze van Coole, Barad Bennett en Ingold met betrekking tot de begrippen affect en agency. Bovendien

---

<sup>27</sup> Baruch Spinoza, *Ethica*, deel 3, stelling 6.

<sup>28</sup> Spinoza, *Ethica*, stelling 7.

<sup>29</sup> Ernst van Alphen, “Affective operations of art and literature” *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (Spring/Autumn 2008), 23-24.

<sup>30</sup> Teresa Brennan, *The Transmission of Affect* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2004), 5.

<sup>31</sup> Brennan, *The Transmission of Affect*, 5.

zal ik een poging doen om het affect te beschrijven die enkele kunstwerken van Jongstra en Freijsen bij mij teweegbrengen als onderzoekend kunsthistoricus.

### 1.3 ‘Nieuwe Materialisme’/ ‘Oude Materialisme’?

Kunst vanuit een ‘Nieuw Materialistische’ lens benaderen is een uitdagend en veeleisend proces. Het vraagt om een andere aanpak en om het laten varen van de gewoonte om kunst alleen vanuit interpretatie en taal te beschouwen. Maar het ‘Nieuwe Materialisme’ en de focus op materiaal, materialiteit en maakproces in de hedendaagse kunst zijn niet vanuit het niets ontstaan. De postmoderne kunst van de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw brengt de aandacht al terug naar de kwaliteiten en de dynamiek van het materiaal. Bij Minimal Art, Arte Povera en Land Art zien we weer onbewerkte materie en materialen direct uit de natuur voorkomen, die ongecontroleerd mogen bewegen, groeien en uiteenvallen. De minimalistische kunstenaar Robert Morris (1931-2018) pleitte voor kunst waarbij het materiaal en het maakproces op de voorgrond staan. Hij schrijft over de erkenning van de specifieke eigenschappen van materie en materiaal in zijn manifest *Anti-Form* uit *Artforum* in 1968.<sup>32</sup> In 1967 begon hij een serie werken van industrieel vilt en experimenteerde hij om te onderzoeken hoe het vilt zich gedraagt als het wordt gedrapeerd, opgevouwen, opgehangen of in stukken wordt gesneden en op een hoop gegooid wordt. Morris laat zien dat één enkel werk potentieel heeft om steeds een andere vorm aan te nemen, afhankelijk van de configuratie waarin het zich bevindt. Het materiaal bepaalt uiteindelijk de vorm.<sup>33</sup> “Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration,” zegt Morris.<sup>34</sup> Ingold zou dit beschrijven als het volgen van het materiaal.

Ook bij Arte Povera ligt de focus op materiaal en soms zelfs op de combinatie van zogenoemde ‘armoedige’ materialen zoals takken, stenen, bladeren en aarde met door de mens vervaardigde materialen zoals metaal, neonbuizen, glasplaten, gebruikte vodden, aardappelzakken, bijenwas en levende dieren. Arte Povera ontstaat in Italië in de jaren 70 van de vorige eeuw waar jonge kunstenaars uit Genua, Turijn, Rome en Milaan zich afzetten tegen de gangbare culturele waarden van een consumptiemaatschappij waarin de kunst commercieel is geworden. Zij willen de kunst de waardigheid en universele waarheid teruggeven door de

---

<sup>32</sup> Robert Morris, ‘Anti-Form’ *Artforum* 6.4 (1968).

<sup>33</sup> Jeffrey Weiss, "Collectors Committee Acquisitions. Works by Alfred Jensen and Robert Morris." *National Gallery of Art Bulletin*, no. 36 (2007): 26-27.

<sup>34</sup> Robert Morris, ‘Anti-Form’ *Artforum* 6.4 (1968).

mens weer in relatie te brengen met de energie van het materiaal. De kunstenaars vragen zich of, in de essentie, een stukje graniet niet evenveel waarde heeft als een klompje goud.<sup>35</sup> Zij stellen het maakproces en het creatieve ontwerpproces boven het uiteindelijke kunstwerk, dat geen doel op zich meer is. Het gaat juist om de actie van het creëren en het feit dat door creatie kunst weer dichterbij de natuurlijke elementen komt te staan. Het maakproces moet bovendien weer zichtbaar worden in het uiteindelijke eindresultaat. Als er vuur wordt gebruikt moet het kunstwerk daarvan de sporen laten zien. Wordt er een hakbijl gebruikt, dan zou het kunstwerk daarvan moeten getuigen. De sporen geven de identiteit aan het kunstwerk en zowel het gebruikte materiaal als wel het maakproces moet zichtbaar zijn.<sup>36</sup>

Ook het ‘Nieuwe Materialisme’ volgt het materiaal en de materialiteit en je zou je kunnen afvragen of dit niet gewoon een terugkeer is naar het ‘Oude Materialisme’. Maar volgens politiek socioloog Diana Coole is het ‘Nieuwe Materialisme’ geen revolutie terug naar het materiaalgebruik zoals bij de kunstenaars van de 20<sup>e</sup> eeuw, noch naar het oude vakmanschap van de 19<sup>e</sup> eeuw, of zelfs naar nog oudere historische vormen van materialisme uit de oudheid. Het gaat de ‘Nieuwe Materialisten’ om een bewuste positionering van materie, materiaal en materialiteit naar de voorgrond van ons wereldbeeld, ook wel de ‘materiële wending’ genoemd.<sup>37</sup> Het is een tegenhanger van de ‘linguïstische wending’ van het eind van de 20<sup>e</sup> eeuw, die toen de culturele en politieke wereld beheerste en die, zoals gezegd, vooral gefocust was op interpretatie en taal. Kunst werd uitgelegd vanuit taal en betekenis, vanuit concept en vorm. Materie, materialen deden er niet toe, laat staan materialiteit. Het ‘Nieuwe Materialisme’ wil terug naar de materie, materiaal en materialiteit. Maar dan wel op een manier die de inzichten van de ‘linguïstische wending’ niet overboord gooit.<sup>38</sup>

Coole geeft in haar essay “New Materialism: The ontology and Politics of Materialisation” (2014) een uitgebreid overzicht van de karakteristieken van het ‘Nieuwe Materialisme’.<sup>39</sup> Haar grote verdienste hierbij is dat zij aangeeft op de schouders van reuzen te staan, zoals de filosofen Gilles Deleuze en Bruno Latour, maar tegelijkertijd ook hedendaagse experts in beeld te willen brengen, zoals Barad en Bennet. Coole gebruikt het begrip *vitaal*

---

<sup>35</sup> Oh Shin Choi, “Création à partir de l’impact” (Proefschrift, Universiteit van Straatsburg, 2013).

<sup>36</sup> Choi, “Création à partir de l’impact,” 56-62.

<sup>37</sup> Diana Coole, “New Materialism: The ontology and Politics of Materialisation” in *Power of Material/politics of Materiality*, red. Susanne Witzgall, (Zurich: Diaphanes, 2014) 28.

<sup>38</sup> Barbara Bolt, “Introduction” in *Carnal Knowledge-Towards a ‘New Materialism’ through the Arts*, red. Estelle Barrett en Barbara Bolt (Londen: I.B. Tauris & Co Ltd, 2013), 7.

<sup>39</sup> Coole, “New Materialism,” 28.

*materialisme* om verder te beschrijven wat de nieuwe materialistische ontologie inhoudt.<sup>40</sup> Het gaat hier om een proces, zegt ze: “This is not about being, but *becoming*, what it invokes is a process, not a state.”<sup>41</sup> Ze noemt het een proces van *materialisatie*. Materialiteit is levendig, vibrerend, dynamisch: oftewel ‘matter literally matters itself.’ Het is niet de dode, inerte, passieve materie die wacht op een externe ‘agent’ die de materie in beweging zet. Maar het gaat hier om materialiteit die haar eigen energie heeft en krachten bezit om te transformeren. Het materialisatieproces is een zelf-organiserend proces.<sup>42</sup>

Het ‘Nieuwe Materialisme’ is tegelijkertijd een tegenhanger van de dualistische gedachte dat de mens het centrum van de wereld is. En dat die wereld een onuitputtelijke passieve bron is ten behoeve van de actieve mens. Sinds de Verlichting ziet de mens zich als maker van de wereld en de aarde als reservoir van grondstoffen dat de mens voor eigen doeleinden kan gebruiken. Dat idee is vanuit ecologisch standpunt niet langer houdbaar.<sup>43</sup>

Kortom, het ‘Nieuwe Materialisme’ lijkt misschien in de eerste instantie niet zo nieuw maar is compleet vernieuwend omdat het een multidisciplinair wetenschappelijk karakter heeft, omdat het vitaliteit aan materialen en dingen geeft en omdat het algemeen geaccepteerde antropocentrische wereldbeeld ter discussie stelt. In de hoofdstukken 2 en 3 zullen deze en andere belangrijkste concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ verder worden uitgediept in relatie tot het werk van Jongstra en Freijzen.

## 1.4 Vernieuwingen in de textielkunst in de tweede helft 20<sup>e</sup> eeuw

Het is belangrijk om ook stil te staan bij de ontwikkelingen in de textielkunst van de jaren 50 en 60 van de vorige eeuw. In die tijd is textiel een omstreden materiaal voor autonome kunst en textielkunst wordt niet geaccepteerd als een waardige vorm van beeldende kunst. Het wordt geassocieerd met handnijverheid en traditie en vooral gezien als vrouwenwerk. Een uitzondering vormt de kunst van Anni Albers (1899-1994), textielkunstenaar en hoofd van de weefafdeling van het Bauhaus van 1931 tot aan de sluiting in 1933 door het Naziregime.<sup>44</sup> Haar solotentoonstelling *Textiles* in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York in 1949

---

<sup>40</sup> Uit het Grieks *ὄν* = zijnde en *λόγος* = woord, leer. Ontologie is één van de drie stromingen binnen de filosofie, en wel de zijnsleer, ook wel categorietheorie genoemd. De ontologie onderzoekt en beschrijft de eigenschappen, het zijn van dingen en entiteiten.

<sup>41</sup> Coole, “New Materialism,” 28.

<sup>42</sup> Coole, “New Materialism,” 28.

<sup>43</sup> Bolt, *Carnal Knowledge*, 3.

<sup>44</sup> Na 1933 vluchtte Albers naar de Verenigde Staten waar ze doorging met lesgeven aan het Black Mountain College in North Carolina.



markeert een belangrijk moment.<sup>45</sup> Dit is de eerste keer dat er textielkunst wordt tentoongesteld in een museum voor moderne kunst. Het is een keerpunt in de erkenning van de textielkunst.<sup>46</sup> De Fiber Art beweging die na de Tweede Wereldoorlog ontstaat in de Verenigde Staten zet die tendens voort. De beweging wordt aangevoerd door curator Mildred Constantine en wever Jack Lenor Larson die samen de tentoonstelling *Wall Hangings* in 1969 in het MoMA organiseren. Gevolgd door hun baanbrekende publicatie: *Beyond Craft: The Art Fabric* (1973), over de artistieke intentie van de Fiber Art beweging, vernieuwende technieken in textielgebruik en opkomende kunstenaars die werken met textiel.<sup>47</sup> *Wall Hangings* is vernieuwend. Het brengt kunstenaars zoals als Lenore Tawney, Sheila Hicks en Claire Zeisler bijeen, die besluiten de traditionele weeftechnieken in te ruilen voor de zogenoemde 'open warp'-techniek of andere textieltechnieken te onderzoeken zoals knopen, wikkelen en vlechten. Dit levert vrijstaande sculpturale vormen op, die op meerdere punten controversieel zijn. Ten eerste tart deze vorm van textielkunst de categorisatie van de beeldende kunst door het opeisen van een gelijke plek als de schilderkunst of de beeldhouwkunst. Ook daagt het de figuratieve beeldende kunst uit door het abstracte karakter van textielvormen en van de patronen in de textiel. Tenslotte, is zelfs de traditionele weefgemeenschap ontevreden omdat de avant-garde kunstenaars grote delen van de weefketting ongeweven lieten ('open warp techniek').

Het werk van Tawney, Albers en Hicks had ook een politiek karakter. Harmony Hammond, kunstenaar van abstracte kunst en feministisch kunstcriticus betoogt in haar publicatie *Feminist Abstract Art- A political viewpoint* (1977) dat abstracte kunst een feministische daad is.<sup>48</sup> Bovendien brengt zij die abstracte kunst in verband met niet-westerse kunst: "It is interesting to note that much of women's past creativity, as well the art of non-western cultures has been abstract. I am thinking of the incredible pottery, quilts, Afghans, lace and needlework that women have created."<sup>49</sup> Zij beweert bovendien dat de tweedeling tussen hoge kunst en lage kunstvormen wordt gedefinieerd door de patriarchale machtsstructuur die in stand wordt gehouden door de westerse mannelijke elite:

---

<sup>45</sup> Nicola, Wong, "Transformative Power of Weaving," geraadpleegd op 24 januari 2022.

<https://www.academia.eu>

<sup>46</sup> Glenn Adamson, "Experiencing the shock of the old fiber artists rediscover shows like MoMA's pivotal 1969 'Wall Hangings,'" *Art in America*, June (2020).

<sup>47</sup> Mildred Constantine en Jack Lenor Larson, *Beyond Craft: The Art Fabric* (New York: Van Nostrand, 1973).

<sup>48</sup> Harmony Hammond, "Feminist Abstract Art- A political viewpoint," *Heresies* (1977): 66-67.

<sup>49</sup> Hammond, "Feminist Abstract Art," 66-67.

Art history assigns creative products to two categories – fine arts and crafts – and then certifies as legitimate only the fine arts, thereby excluding those creative traditions of primitive people, peasants, women and many other groups outside the mainstream of western history.<sup>50</sup>

Tawney, Albers en Hicks verwerpen deze machtsstructuur. Zij zoeken actieve samenwerking met traditionele weefgemeenschappen en vragen niet alleen aandacht voor de ambachtelijke technieken van oude beschavingen maar ook voor een plaats voor inheemse vrouwen uit niet-westerse samenlevingen als zelfstandige kunstenaar.

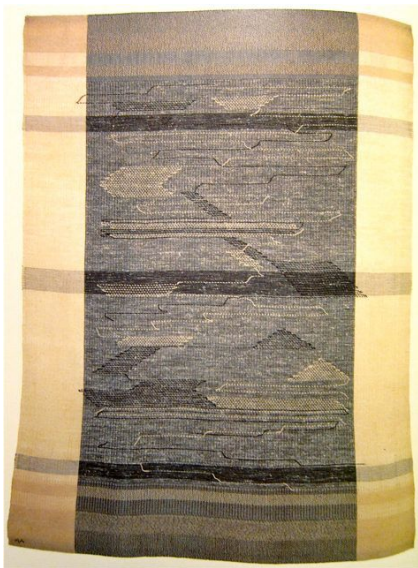


Fig 1: Anni Albers. *Monte Alban*, 1936.  
Zijde, linnen, wol, 146 x 112 cm  
Harvard Art Museum, VS



Fig 2: Anni Albers, *Ancient Writing*, 1936.  
Katoen en viscose, 150 x 111,8 cm  
Smithsonian American Art Museum, VS

Albers en Hicks worden nog altijd gezien als de pioniers van de moderne textielkunst. Beiden zijn gefascineerd door textiel uit de Andes en beiden reizen, ieder afzonderlijk, in de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw door Latijns-Amerika om te leren met en van lokale wevers. De cross-culturele uitwisseling vormt een integraal onderdeel in het werk van beide kunstenaars. In haar werken *Monte Alban* (1936) en *Ancient Writing* (1936) weeft Albers op een innovatieve manier haar taalkundige gevoeligheid in de ‘schilderachtige’ kleden. De werken bevatten complexe betekenissen en codes hetgeen uiteindelijk de handtekening van haar werk als kunstenaar, wever en ontwerper zal worden. Het werk van Hicks, heeft naast een innovatief

---

<sup>50</sup> Hammond, “Feminist Abstract Art,” 66-67.

ook een antropologisch karakter. Hicks' pioniersgeest in combinatie met de tijdsgeest van de culturele en seksuele vrijheden van de jaren 60 van de vorige eeuw vinden weergave in werken zoals *The Principal Wife goes on* (1969) en *Banisteriopsis II* (1965). Haar uitgebreide reizen en observaties van verschillende inheemse samenlevingen drukken een grote stempel op haar werk.

Werken van Albers en Hicks gaan voorbij aan trends en zijn nog altijd relevant. Zij maakten de weg vrij voor de textielkunstenaars van tegenwoordig en hun nalatenschap verbindt dan ook het verleden met het heden. Alhoewel Jongstra andere textieltechnieken gebruikt dan Hicks, maakt zij -in Hicks voetsporen- sculpturale werken met een monumentaal karakter. Deze hebben vaak een activistische boodschap, net als bij Hicks. Ook werkt Jongstra samen met lokale gemeenschappen zoals Hicks deed tijdens haar vele reizen. In hoofdstuk 2 zal ik deze aspecten verder beschrijven. Freijnsens werk ligt dicht bij het werk van Albers. Ook hier geldt dat Freijnsen een andere textieltechniek gebruikt dan Albers. De overeenkomst ligt in het feit dat Freijnsens tapijten een schilderachtige dimensie hebben zoals we zagen bij de kleden van Albers. Freijnsen is opgeleid tot schilder en beziet haar materiaal-en kleurgebruik met het oog van een schilder. In hoofdstuk 3 zal ik ook daar dieper op ingaan.

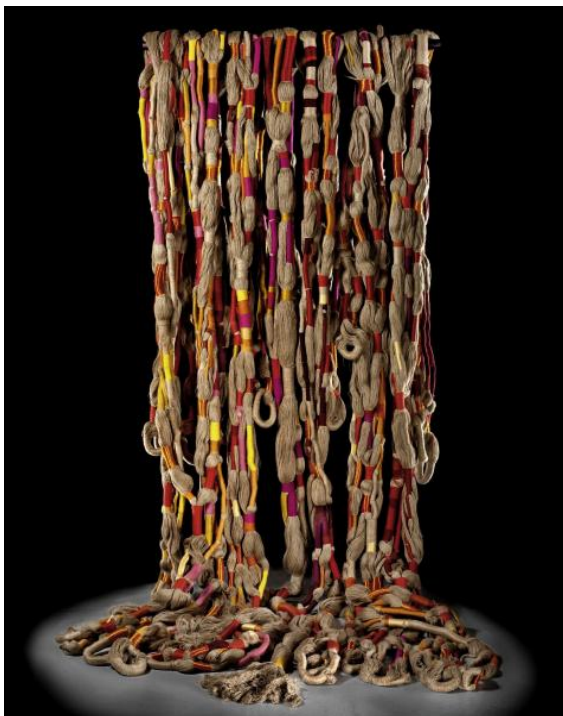


Fig. 3: Sheila Hicks, *The principal wife goes on*, 1969.  
Linnen, zijde, wol, synthetische vezels, 475 x 24 x 10 cm.  
Smithsonian American Art Museum, VS.  
Foto: Smithsonian American Art Museum.



Fig. 4: Sheila Hicks, *Banisteriopsis II*, 1965.

Linnen en wol, 63,5 x 135,9 x 48,3 cm

Institute of Contemporary Art, Boston, VS.

Foto: Institute of Contemporary Art, Boston

## Hoofdstuk 2 De kunst van Claudy Jongstra

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ aansluiten bij het werk van Jongstra. Daarbij onderzoek ik haar artistieke maakproces, zoom ik in op de materialen die ze gebruikt en analyseer ik twee kunstwerken als casestudies. Ik heb gekozen voor een wandkleed dat hangt in een mortuarium en voor een kunstwerk dat nu nog geen vaste plaats heeft en vooralsnog de wereld rondreist voor verschillende tentoonstellingen. De verschillende functies van de wandkleden spreken me aan. Het eerste is voor privégebruik tijdens een afscheidsritueel, het tweede maakt een statement voor het behoud van de aarde en is bestemd voor een groot publiek.

### 2.1 Casestudie 1: Het wandkleed *Transitie* in het mortuarium in Nijmegen

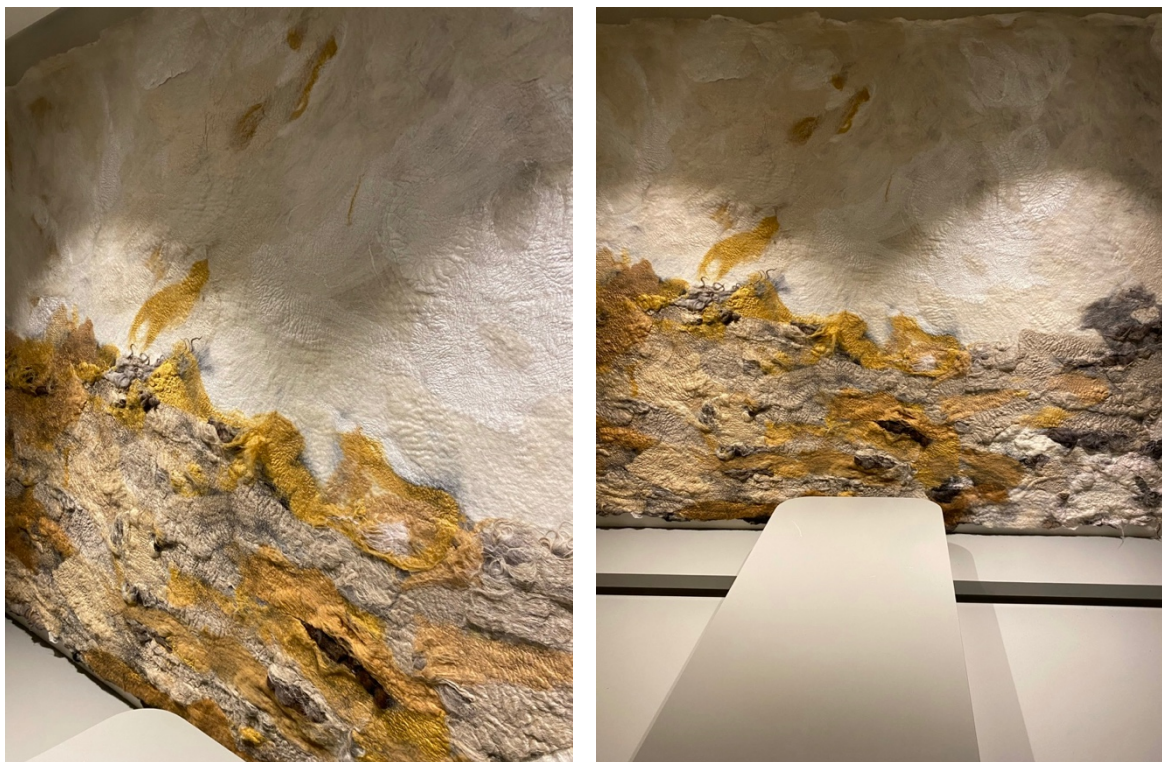


Fig. 5 en 6: Claudy Jongstra. *Transitie*, 2015.

Gevilde wol, linnen, ruwe zijde, 800 x 300 cm.

Mortuarium bij de Dominicuskapel van Zusters Dominicanessen van Neerbosch, Nijmegen.

Foto's: Bianka Stege.

Het wandkleed *Transitie* van Jongstra hangt in het mortuarium bij de Domenicuskapel van de Zusters Dominicanessen van Neerbosch in Nijmegen.<sup>51</sup> Jongstra maakte het kleed in 2015 in opdracht van Oomen Architecten voor het verbouwde klooster en het nieuwe aangrenzende zorgcentrum met bijbehorende kapel. Het mortuarium is enkel gereserveerd voor de zusters, het is geen openbare ruimte. Op 1 april 2022 heb ik na het maken van een afspraak het wandkleed mogen zien en ervaren.<sup>52</sup> Het werk bestaat uit gevilde wol gecombineerd met linnen en zijde. De materialen zijn in elkaar gedraaid en uitgerekt. Er zijn natuurlijke kleuren gebruikt: bruin, beige, donkergeel, wit, grijs en roze, allemaal verkregen door de materialen te verven met dahlia, wouw, sint Janskruid en uenschillen. Sommige stukken wol komen naar voren en zijn dik, andere stukken zijn dunner en plat. Het ontwerp is gebaseerd op de transitie, de overgang die elk mens meemaakt wanneer de persoon gestorven is. Er zit een opwaartse beweging in: ‘vanaf de aarde en haar stoere aardkleuren naar het meer ijle, fragiele licht’, zo staat beschreven in de folder die ik aangereikt krijg van de eerste Raadzuster Therese.<sup>53</sup> Het kunstwerk is zo groot als de hele achterwand van de ruimte, ongeveer acht bij drie meter, maar het kleed hangt los van de muur. De zijkanten zijn golvend, daardoor lijkt het kleed bijna te bewegen.

Het affect dat het kunstwerk bij mij teweegbrengt is heel sterk. Zodra ik de kleine intieme ruimte van het mortuarium binnenstap valt het wandkleed me aan. Het beneemt me letterlijk de adem. Ik doe automatisch een stap achteruit en snak naar lucht. Eerst loop ik nog een stukje terug maar word dan weer naar het wandkleed getrokken. Ik loop weer naar voren. Ik huil en moet gaan zitten en schrik van mijn eigen reactie. Ik heb namelijk nog nooit zo’n lijfelijke reactie gehad die werd veroorzaakt door een kunstwerk. Bennett zou deze reactie omschrijven als *impersonal affect*.<sup>54</sup> Volgens Bennett kunnen niet alleen personen of dieren deze reactie teweegbrengen maar ook objecten of beter gezegd dingen. In haar boek *Vibrant Matter, a political ecology of things* stelt zij dit *impersonal affect* gelijk aan *material vibrancy*

---

<sup>51</sup> Voor een kunstbeschouwing in essay vorm verwijs ik naar de bijlage 2. Het essay is geschreven in het kader van de module *Materialism, Affect, Agency* aan de Universiteit van Amsterdam. Het proces van het schrijven van dit essay heeft bijgedragen om te komen tot een onderzoeksmethode voor deze scriptie. Bovendien heb ik dit essay naar Claudy Jongstra gestuurd met de vraag of ik haar zou mogen interviewen voor mijn scriptie. Twee dagen later belde zij mij enthousiast over het essay op om af te spreken en verder te praten

<sup>52</sup> Met dank aan Zuster Therese M., eerste Raadzuster in het klooster van de Zusters Dominicanessen van Neerbosch, Nijmegen.

<sup>53</sup> Folder aangereikt bij bezichtiging van het wandkleed *Transitie*, bevat informatie van website [www.claudyjongstra.com](http://www.claudyjongstra.com)

<sup>54</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things* (Durham en London: Duke University Press, 2010), preface xii-xiii.

maar onderstreept dat deze materiële levendigheid niet een soort ziel is die huist in het materiaal.

What I am calling *impersonal affect* or *material vibrancy* is not a spiritual supplement or ‘life force’ added to the matter said to house it. Mine is not a vitalism in the traditional sense: I equate affect with materiality, rather than posit a separate force that can enter and animate a physical body. My aim, again is to theorize a vitality intrinsic to materiality as such, and to detach materiality from the figures of passive, mechanistic, or divinely infused substance. This vibrant matter is *not* the raw material for the creative activity of humans or God.<sup>55</sup>

Bennett heeft een doel. Zij wil een theoretische tegenhanger bieden aan het geijkte antropocentrische wereldbeeld. Zij wil laten zien dat dingen een levendigheid bezitten en niet passief zijn. Haar *vital materialism* stelt dan ook de notie van *thing-power* voor en biedt daarmee een alternatief voor het concept ‘object’. *Thing-power* verwijst naar het vreemde vermogen van gewone voorwerpen om hun status als objecten te overtreffen en zich zelfstandig te manifesteren. Objecten worden dingen en hebben *thing-power*. Zo geeft Bennet een stem aan dingen, als handreiking naar de niet-menselijke wereld.<sup>56</sup>

Het wordt mij duidelijk dat dit wandkleed *thing-power* heeft door de affectieve response van mijn lichaam en de sterke emoties die daarop volgen. Waar komt dit *impersonal affect* vandaan? Waarom voel ik me aangevallen door het kleed en waarom krijg ik een benauwd gevoel? Kan het zijn dat het komt door de materialen die Jongstra heeft gebruikt? Ik verwachtte dat dit tactiele kleed door haar zachtheid en het gebruik van warme kleuren juist troost en koestering zou bieden aan degenen die de ruimte bezoeken. Laat ik eerst inzoomen op de materialen en de materialiteit van dit abstracte werk. Ten eerste zit er ruimte tussen het materiaal: sommige textieldraden zijn losjes geëtaled op de gevilde ondergrond. Andere zijn wat uit elkaar getrokken waardoor zij lijken te dansen en omhoog te bewegen. Er zit variatie tussen de lengte van de draden en in de textuur. De samenstelling van de verschillende soorten organische materialen vormt een soort assemblage. De biologische wol is verkregen van de vachten van Drentse heideschape die gehoed werden in Friesland, terwijl het linnen komt van de vezels van de vlasplant en de zijde wordt gesponnen door de zijderups. Dit alles is geverfd

---

<sup>55</sup> Bennett, *Vibrant Matter*, preface xiii.

<sup>56</sup> Bennett, *Vibrant Matter*, preface xvi.

door natuurlijke pigmenten afkomstig van planten uit de tuin van studio Jongstra. Verschillende verschijningsvormen van de natuur komen samen in dit werk: planten, dieren en kruiden. Jongstra noemt dit de biografie van het werk:

Wat je ziet is meer dan alleen de visuele ervaring, je ziet de biografie van het werk, de biografie van de ingrediënten. Je ziet het zweet van de boeren, van de mensen die de planten oogsten, van iedereen in de verfstudio; alles is zichtbaar. Voor mij als kunstenaar is een kunstwerk makkelijk te maken. Alle echte inspanningen worden al eerder geleverd in het maakproces. Soms kunnen mensen die mijn werk zien moeilijk definiëren wat hen opvalt en wat hen raakt. Ik denk dat het komt door het visueel maken van deze biografie.<sup>57</sup>

Of komt mijn sterke lijfelijke reactie gevolgd door emoties door de beweging dat er in het werk zit? Het kleed lijkt te ademen doordat het los van de wand hangt. Ook de compositie van het werk draagt bij aan het gevoel van verplaatsing en verandering. Er zit een duidelijke beweging in naar boven; niet alleen door de donkere kleuren aan de onderkant van het werk en de lichte kleuren aan de bovenkant maar ook in de draaibewegingen in het textiel. Jongstra geeft op een ‘Nieuwe Materialistische’ manier ruimte aan beweeglijkheid van de materialen en biedt het kunstwerk sculpturale zelfstandigheid om zijn eigen plek in te nemen.

Dit kleed heeft door haar zelfstandigheid *thing-power* en het vermogen om me mee te nemen naar een plek waar ik eigenlijk bang voor ben; de wereld van de dood. Het is niet een kleed dat ik simpelweg aanschouw maar het vervoert me van het donker naar het licht, letterlijk door het kleurgebruik. Het neemt me mee in de opwaartse beweging naar boven. Bovendien ontwaar ik een soort goudkleurige vlam die naar het fragiele licht naar boven zweeft. De transitie van het aardse leven naar de dood is op zo’n manier uitgebeeld dat het me de adem beneemt. Het herinnert mij aan al die Christelijke verhalen waarin de ziel van de doden ter hemel stijgt. Het geeft mij een gevoel hier getuige te zijn van iets bijzonders en iets mystieks: de overgang naar een volgend leven. Ik ben er bang voor maar het raakt me ook. Het mystieke gevoel was al enigszins aangewakkerd door het feit dat het kleed zich in een klooster bevindt en door de aanwezigheid van de eerste Raadzuster. Ik was al een spirituele stemming alvorens ik de ruimte betrad.

---

<sup>57</sup> Claudy Jongstra, presentatie “Farming, Weaving, Spinning, Crafting” tijdens *World Hope Forum*, 5 februari 2022.



Naast de kerkelijke setting van het klooster speelt ook het vertrek waar het kleed zich bevindt een belangrijke rol in het teweegbrengen van affect. Het gaat hier om een mortuarium met een baar waar normaliter een grafkist op staat. Ik moet terug naar het moment van de eerste confrontatie met het kleed om te begrijpen waarom ik me aangevallen voel. Op het moment dat ik binnenstap in de kleine intieme ruimte zie ik tegelijk met het kleed de baar en word ik me bewust van het feit dat hier normaliter afscheid wordt genomen van gestorvenen. Ik voel de aanwezigheid van het kleed (*thing-power*) en de baar die mij beide herinneren aan de dood van mijn dierbaren. Ik schrik en word emotioneel. Verdrietige gedachtes komen op. Ik krijg het benauwd omdat ik dat niet had voorzien. Ik dacht heel objectief een wandkleed te kunnen ervaren en te kunnen analyseren, maar besef dat je nooit blanco voor een kunstwerk staat, ook niet als kunsthistoricus. Ik voel me aangevallen omdat mijn emoties me overvallen en zo sterk zijn dat ik niet direct tot een objectieve observatie vrees te komen. Zoals Brennan beschrijft kunnen affecten teweeggebracht worden door personen, dingen en de omgeving; oftewel in dit geval door de combinatie van de aanwezigheid van een geestelijke, de onafhankelijkheid van het kleed, de afbeelding van de transitie naar de dood, de baar, het mortuarium en het klooster. Dit alles in samenspel met mijn eigen herinneringen zorgen voor een fysiek gevoel van aangevallen te worden, voor verdrietige emoties en opkomende gedachtes die me benauwen.

Mijn tweede fysieke reactie is dat ik naar het kleed toestap om het aan te raken en de zachtheid van het materiaal ervaren. Dit gebeurt zonder dat ik erbij nadenk. Barad verklaart deze reactie doordat materialen en materialiteit vragen om aangeraakt te worden. Aanraken is volgens haar een kwestie van reageren op materie, op materialiteit.<sup>58</sup> Zij legt bovendien uit dat het bij wetenschappelijk onderzoek er niet alleen om gaat het object te onderzoeken en observeren. Het gaat er juist om ook de verstrengeling en onafscheidelijk van het object met het groter geheel in beschouwing te nemen. Materiële entiteiten zijn verstrengeld en raken elkaar. Zij introduceert in dit verband de term *intra-action*:

The notion of *intra-action* (in contrast to the usual ‘interaction which presumes the prior existence of independent entities of relata) represents a profound conceptual shift. It is through specific agential intra-actions that the boundaries and properties of the components of phenomena become determinate and that particular concepts (that is particular material articulations of the world) become meaningful. Intra-actions include the larger material

---

<sup>58</sup> Karen Barad, “On touching. The inhuman that therefore I am,” *Differences*, 23:3 (2012): 7.

arrangement (i.e. set of material practices) that effects an *agential* cut between ‘subject’ and ‘object’.<sup>59</sup>

Het ‘Nieuwe Materialisme’ wil ons doordringen van het feit dat de wereld niet bestaat uit individuele geïsoleerde dingen of materialen. Er is geen subject of object meer. Alles heeft met elkaar te maken, alles raakt elkaar (aan). Als we *Transitie* door die lens het concept van *intra-actie* bekijken dan is dit krachtige kunstwerk een samenwerking tussen tactiele materialen zoals wol, zijde en linnen. En tegelijkertijd een *intra-actie* tussen textiel, het mortuarium, de zelfstandigheid van het kleed ten opzichte van de wand, de aanwezigheid van de eerste Raadzuster, de techniek van het losjes vilten, de eigenschap van wol om door zachtheid en warme kleuren troost te kunnen bieden aan diegenen die rouwen, de afbeelding van de transitie van het leven naar de dood, de monumentale grootte van het werk, mijn herinneringen aan het verlies van dierbaren. Alle onderdelen van het kunstwerk, de toeschouwer en de omgeving staan in verbinding en beïnvloeden elkaar.

## 2.2 Het artistieke maakproces van Jongstra

Mijn onderzoek van het maakproces begint bij de opleiding en keuze van materialen van Jongstra. Jongstra is opgeleid tot modevormgever aan de Hogeschool van de Kunsten in Utrecht van 1982 tot 1989. Eind jaren negentig ontdekte ze het vilten als techniek toen zij in het textielmuseum in Tilburg een nomadentent van vilt zag. De combinatie van het materiaal wol en de mogelijkheden die het stevige vilt biedt doen haar besluiten zich volledig te wijden aan wol. Zij begint met het vervaardigen van textiel voor grote modehuizen (Victor & Rolf, Hermès, Sies Marjan, kostuums voor Star Wars,) maar combineert dit al gauw met het creëren van kleden en kunstinstallaties voor restaurants, ziekenhuizen (Antoni van Leeuwenhoek Ziekenhuis, Zuyderland Ziekenhuis), musea (Rijksmuseum Twenthe, Museum Lakenhal Leiden, Stedelijk Museum Amsterdam, Rembrandthuis, Victoria & Albert Museum, MoMA), banken, universiteiten, bibliotheken, en privé- en bedrijfscollecties (Google, R&D Laboratorium Philips, Lincoln Center New York).

---

<sup>59</sup> Barad, “Meeting the Universe Halfway”, 214.

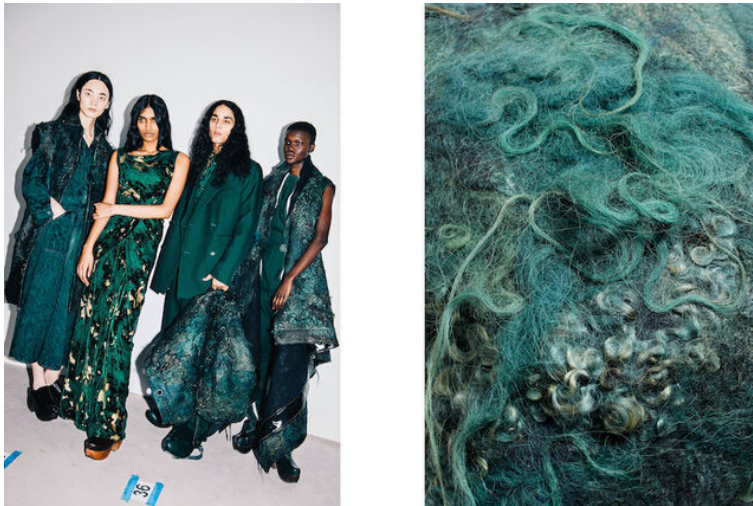


Fig. 7 en 8: Samenwerking met modeontwerper Sies Marjan, herfst/winter 2020 collectie  
Foto's: Mina Westervelt en Esther Faciana

Ondanks de uiteenlopende opdrachten blijft wol de leidraad in haar gehele werk. Het vilt wordt verkregen door wolvezels intensief te wassen met water en zeep, hetgeen een glad of een wat ruig resultaat kan geven, al naar gelang de vilttechniek. Het vilt van Jongstra wordt meestal gecombineerd met andere natuurlijke materialen zoals linnen, mohair, zijde. Als deze materialen in ragfijne dunne porties worden toegevoegd ontstaat er een schijn van transparantie. Werk van Jongstra kan daardoor zowel als warm en ruig worden ervaren dan wel als koel en helder. Dicht en isolerend, maar ook doorschijnend.<sup>60</sup>

Het nieuw-materialistische concept van *intra-actie* is niet alleen van toepassing op het kunstwerk *Transitie* maar ook op Jongstra's artistieke maakproces. Het beschrijft het netwerk dat zij in de loop der tijd gebouwd heeft van mensen, organisaties, dieren en planten die haar helpen om de productie van haar kunstwerken te verwezenlijken. Uiteindelijk nemen al deze instanties samen deel aan de actie. Intra-actie gaat niet alleen over de agency tussen dingen. Barad ziet agency niet als een eigenschap van een individu of mens, maar als een dynamiek van krachten waarin alle dingen constant veranderen en verbuigen en elkaar steeds beïnvloeden. *Intra-actie* erkent niet de tweedeling van object/subject omdat elk onderdeel van het proces het andere onderdeel in beweging zet en vice versa.<sup>61</sup>

<sup>60</sup>David Strobant, "Alles met vilt. Claudy Jongstra," *Ons Erfdeel* 51 (2008): 144-146.

<sup>61</sup> Barad, "Meeting the Universe Halfway", 214.



Fig. 9: Studio Claudy Jongstra biodynamische boerderij, De Kreake, Húns, The Netherlands  
Foto: Studio Jongstra

In 2001 richt Jongstra haar studio op in Húns in Friesland waar intra-acties de kern vormen van haar artistieke praktijk. Zij heeft de hele productieketen van haar kunstwerken in eigen handen genomen. De samenwerking met een lokale boer die een kudde inheemse Drentse heideschape houdt, voorziet haar van wol van goede kwaliteit. Daarnaast legde ze samen met flora experts en verfspecialisten een biodynamische tuin aan van planten, bloemen en kruiden voor pigmenten om wol en zijde te verven. Deze processen vragen tijd en geduld maar zijn een voorwaarde voor kwaliteit. Op deze manier revitaliseert Jongstra actief het lokale landschap en draagt bij aan de transitie van mono-culturele productie naar een meer diverse, inclusieve en ecologisch manier van werken. De impact van Jongstra's productieproces neemt in de loop der jaren toe, niet alleen in haar directe omgeving in Friesland maar ook op regionaal en nationaal niveau. Er ontstaan samenwerkingsverbanden met boeren in andere regio's van Nederland en Duitsland.



Fig. 10: Claudy Jongstra in haar studio, Foto: Studio Jongstra

De kunstproductie gaat niet alleen meer om het maken van kunst maar ook om de ontwikkeling en het doorgeven van kennis en techniek. Jongstra werkt samen met verschillende onderwijsinstellingen en zorginstellingen om het ambacht van het viltten, het weven, het spinnen en het verven met natuurlijke pigmenten door te geven aan volgende generaties. Zowel studenten van het MBO als studenten van de kunstacademie leren met Jongstra om anders te kijken, de materialen te ervaren en de technieken te beheersen. Daarvoor moeten ze het hele maakproces doorlopen; van het wassen van de wol, het oogsten van bloemen, het verven van de wol tot aan het viltten en het weven. “Als je je eigen gewassen oogst en als je in staat bent de plant te transformeren tot kleuren die je wilt dan heeft dat iets magisch. Het maakproces brengt studenten plezier en respect voor het materiaal en de natuur,” vindt Jongstra.<sup>62</sup> Ook het materiaal zelf helpt bij het vormen van de studenten door de tactiliteit van de wol. “Haptische kennis zit in onze handen. We communiceren door belichaamde kennis,” zegt Jongstra tijdens de online conferentie *World Hope Forum*.<sup>63</sup> Ze doelt daarmee op eeuwenoude kennis die al

---

<sup>62</sup> Jongstra, “Farming, Weaving, Spinning, Crafting” *World Hope Forum*.

<sup>63</sup> Jongstra, “Farming, Weaving, Spinning, Crafting” *World Hope Forum*.

generaties lang wordt doorgegeven via de handen. Anni Albers onderstreepte een halve eeuw eerder al het belang van het trainen en doorgeven van wat zij tactiele gevoeligheid noemt. Dit was een vast onderdeel van de weefopleiding in Bauhaus.

It (*matière*) cannot be experienced intellectually. It has to be approached, like color, non-analytically, receptively. It asks to be enjoyed and valued for no other reason than its intriguing performance of a play of surfaces. But it takes sensibility to respond to *matière*, as it does to respond to color. Just as only a trained eye and a receptive mind are able to discover meaning in the language of colors, so it takes these and in addition an acute sensitivity to tactile articulation to discover meaning in that of *matière*. Thus, the task today is to train this sensitivity in order to regain a faculty that once was so naturally ours.<sup>64</sup>

Albers kun je qua periode niet scharen onder de ‘Nieuwe materialisten’ al staat haar onderzoeksmethodes voor wat betreft de tactiliteit dichtbij die van Ingold. Albers visie op het trainen van die tactiliteit vind je terug in de workshops van Jongstra.

Jongstra werkt ook samen met universiteiten in verschillende onderzoeksprojecten naar cultureel erfgoed van Nederland en Vlaanderen. Middels een Europees consortium bestaande uit verschillende Nederlandse en Vlaamse universiteiten, het Rijkserfgoedlaboratorium, het Netherlands Institute for Conservation, Art and Science (NICAS) het Mauritshuis, het museum Hof van Busleyden en designers/ontwerpers wordt er onderzoek gedaan naar kleurgebruik en verfrecepten uit de 15<sup>e</sup> eeuw in De Lage Landen.

Al meer dan 25 jaar verbindt wol Jongstra aan verschillende werelden in het verleden, heden en de toekomst. Jongstra blijft de wol volgen op zoek naar het verhaal van het materiaal, om met de woorden van Ingold te spreken. “Er ligt zoveel besloten in één lap stof: kennis van het weven, de economische betekenis die wol in vele culturen eeuwenlang had als ruilmiddel, de emotionele lading, de verbintenis met de plek waar de planten vandaan komen die zijn gebruikt voor de verf.”<sup>65</sup> Wol is het verbindende onderdeel in het netwerk van Jongstra’s *intra-acties* met mens, dier, materiaal, recepten, kennis, scholen, planten, onderzoek, land, boeren, kruiden, wevers, ontwerpers, musea, vilt, kunstenaars. Zelf noemt ze zich een activist “in zoverre dat betekent dat ik mensen, systemen en organisaties in beweging wil zetten”.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Anni Albers, *On Weaving* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1965), 63.

<sup>65</sup> Edo Dijksterhuis, “Het landschap is een huid,” *Dutch Designers Magazine* #1 (2012).

<sup>66</sup> Dijksterhuis, “Het landschap is een huid,”.

### 2.3 Casestudie 2: *Guernica de la Ecologia* in de Grote Kerk, Breda



Fig. 11: Claudy Jongstra, *Guernica de la Ecologia*, 2022.

Drentse Heideschapenwol, merino wol, ruwe zijde en tule, 349 x 777 cm.

Expositie in Grote Kerk, Breda.

Foto: Claudy Jongstra.



Fig. 12 en 13: Claudy Jongstra, *Guernica de la Ecologia*, 2022.

Drentse Heideschapenwol, merino wol, ruwe zijde en tule, 349 x 777 cm.

Expositie in Grote Kerk, Breda.

Foto's: Bianka Stege.

Het 'nieuwe-materialistische' concept van *intra-actie* wordt nogmaals geïllustreerd door de volgende casestudie. Op 11 mei 2022 opent de lokale wethouder van Kunst & Cultuur de tentoonstelling *Guernica de la Ecologia* van Jongstra in de Grote Kerk van Breda. Het is de aftrap van het Bredase themajaar *Duurzaamheid & Creativiteit* in de kunsten. Het wandkleed was twee weken ervoor het decor voor de wetenschapsconferentie *Future Affairs* in het kader van Leiden European City of Science. Na Breda reist het kunstwerk met een milieuvriendelijke bus door Nederland alvorens het buitenland aan te doen. Dit werk refereert natuurlijk aan de *Guernica* van Pablo Picasso uit 1937 dat de gruwelen toonde van het bombardement op het Baskische stadje Guernica door de Nazi's aan het begin van de Tweede Wereldoorlog. Dit werk van Jongstra heeft veel media-aandacht ontvangen, nog voor het is tentoongesteld. Ik verwacht dan ook een ontmoeting met een reus, letterlijk en figuurlijk. Het wandkleed meet 349 bij 777 centimeter, exact dezelfde afmetingen als Picasso's *Guernica*. Ik hoop op een kleed



dat eenzelfde soort statement kan maken. Geen anti-oorlog statement, maar een statement tegen de genocide van de aarde, tegen het ‘aardeleed’ zoals Jongstra het noemt.<sup>67</sup>

Maar zodra ik de kerk binnenstap is de magie die ik had voorzien in mijn hoofd al voorbij. Het werk hangt te hoog. Ik moet omhoogkijken om het goed te kunnen zien en dan nog zie ik niet alle details. Ik zie niet hoe de wol gevilt is en welke andere materialen zijn gebruikt, noch zie ik reliëf in het werk; allemaal materiële details die voor textielkunst zo belangrijk zijn om tactiliteit te ervaren. Ik loop onder het doek door, heen en weer, maar ik voel niks. Wel voel ik me teleurgesteld. Ik kan er niet bij met mijn ogen, laat staan met mijn handen. Het valt tegen. Picasso’s schilderij hangt in het museum Reina de Sofía in Madrid wel op ooghoogte van de toeschouwer. In de Mariakapel van de kerk is ook een kleine opstelling te zien genaamd *Back to Black* met informatie over de eerdergenoemde historische reconstructie van het Bourgondische zwart, de kleur die ook in de *Guernica de la Ecologia* terug te zien is. Daarnaast is er een installatie van diverse materialen en kleuren die Jongstra gebruikt in haar maakproces. Deze materialen mogen wel aangeraakt worden, hetgeen mij extra informatie oplevert over de structuur, de hardheid, de soepelheid of de weerstand van de wol, linnen en zijde.

De *Guernica* is een monumentaal kleed. Het is gemaakt van Drentse Heideschapenwol, merino wol, ruwe zijde en tule, geverfd met kleuren van walnoot, uenschillen, wede, meerkrap en wouw. De wol is gevilt. Dit werk van Jongstra heeft weinig kleur in vergelijking met haar andere werken maar is net als Picasso’s *Guernica* ook alleen in sobere tonen. Het is een combinatie van zwart, wit, sepia, en bruin. Interessant aan deze opstelling is dat je achterkant kunt zien en daar allerlei details kunt aflezen. Het werk bestaat uit drie onderdelen, drie lappen. Er zijn grote steken van borduursels te zien. Waarschijnlijk om stukken wol vast te naaien of een geweven stukje textiel aan te hechten. Van veraf wordt het kleed overzichtelijker en indrukwekkender en zie ik ook meer beweging in het werk. De ronde expressieve bewegingen van wol doen denken aan een abstract bloemwerk. Maar dit is geen aaibaar warm kleed. “Het is een landschap zonder kleur. Het laat zien dat onze natuur is gedevalueerd tot productieland,” zegt Jongstra in haar openingspeech.<sup>68</sup> Deze *Guernica* is een manifest voor biodiversiteit en roept op tot herwaardering van de relatie tussen mens en natuur. Jongstra noemt het een boodschapper van wol tegen een wereldorde die diversiteit bedreigt en de aandacht en liefde

---

<sup>67</sup> Claudy Jongstra, openingspeech bij tentoonstelling “Guernica de la Ecologia” op 11 mei 2022 in de Grote Kerk van Breda.

<sup>68</sup> Jongstra, openingspeech “Guernica de la Ecologia”.

ontbeert voor de aarde.<sup>69</sup> *Guernica* heeft een andere functie dan aaibaar en troostend te zijn zoals *Transitie* in het mortuarium in Nijmegen. *Guernica* is een schreeuw om aandacht. Het verhaal van het kleed is nu belangrijker dan de tactiliteit. Jongstra vertelt aan het publiek in de Oude Kerk van Breda:

Het kleurpalet representeert veel werelden. Werelden van samenwerken. In al die eeuwen die ons voor zijn gegaan, tot aan de industriële revolutie toe, werkten mensen heel nauw met elkaar samen omdat iedereen elkaar nodig had. En gevoel van samenwerken dat wordt gemist in de huidige tijd omdat iedereen in zijn eigen vakgebied werkt. Alchemisten uit de Middeleeuwen en later hebben mij altijd erg geïnspireerd in de manier van samenwerken. Afval bestond niet, alles werd gebruikt. In het Bourgondisch zwart dat is gebruikt zitten dan ook de resten van de materialen van bierbrouwers, bakkers, graanverbouwers en metaalwerkers. Het komt er allemaal in samen. Een potpourri dat uitmondt in een meesterschap van verven. Het is een prachtig beeld van vakmanschap. Dat je je leven lang besteed aan één ding, ik doe dat met wol. Toen waren het de meestersververs die zich een leven lang bezighielden met kleur.<sup>70</sup>

Met dit verhaal positioneert Jongstra zichzelf in het verlengde van de ambachtslieden uit de Middeleeuwen en plaatst ze *Guernica* in het middelpunt van *intra-acties*. Ze linkt het aan het academische onderzoek en de historische reconstructie van de kleur Bourgondisch zwart dat in de 15<sup>e</sup> eeuw werd ontwikkeld. De kleur is opgebouwd uit vier lagen; bruin uit walnoot, blauw uit indigo, rood uit meerkrap en purper uit cochenille. Aangezien er voor elke kleur een eigen verfbad nodig was, was dit *noir de Flandres* kostbaar om te maken en zeer gewild bij koningen en edellieden van die tijd. Jongstra refereert in het bijzonder aan graaf Engelbert II van Nassau-Breda, voorouder van de huidige Nederlandse koninklijke familie. Engelbert II werd stadhouder van de Bourgondische Nederlanden in 1496 tot aan zijn dood in 1504. Zijn praalgraf bevindt zich in de Grote Kerk van Breda. Ook hangt er een foto van het portret van Engelbert II in de installatie *Back to Black* in de Mariakapel. *Guernica* en de gebruikte materialen en kleuren worden zo onderdeel van de Nederlandse (koninklijke) geschiedenis en misschien nog wel belangrijker, van de Brabantse geschiedenis en de geschiedenis van de Oude Kerk zelf. Deze verstrengeling met Brabant wordt nog uitvergroot doordat het team van Studio

---

<sup>69</sup> Dit staat vermeld op een bord bij de ingang van de kerk.

<sup>70</sup> Jongstra, openingsspeech “*Guernica de la Ecologia*”.

Jongstra zakjes bloemzaad uitdeelt. Jongstra vertelt ondertussen over de herkomst van de zaden.

Het is een zakje positiviteit, een zakje bloemkracht. Het is bijzonder zaad gewonnen op Brabantse bodem. Het is spectaculair. Het is wede en komt van een boerderij waar we mee samenwerken, de Beersche Hoeve, gelegen op een steenworp afstand hier vandaan. Verbouwen van zaden voor kleur is een uniek iets in de tijd van hybride zaad. De zaadindustrie laat niet meer toe dat boeren hun zaad kunnen en mogen winnen. Brabant heeft dit jaar een primeur want Brabant verbouwt dit jaar de grootse wedeteelt van Europa!<sup>71</sup>

Jongstra vraagt het publiek het zaad te zaaien om de wedeplant te behouden en zo bij te dragen biodiversiteit. Jongstra's strategie is hier drieledig. Ten eerste wordt de boerderij uit de anonimiteit gehaald en genoemd met naam en toenaam. De boer(in) wordt zo een belangrijk onderdeel van het maakproces van het kunstwerk. Hij/zij draagt bij aan de *Guernica*. Ten tweede wordt de regio Brabant geroemd om haar actieve bijdrage aan het behoud van de natuur. Dat maakt de aanwezige Brabanders natuurlijk trots. Zij kunnen zich identificeren met het kunstwerk. *Guernica* wordt zo lokaal en deel van 'ons Brabant'. Als laatste maakt Jongstra het publiek medeverantwoordelijk voor het behoud van biodiversiteit. Zij kunnen door het zaaien van de wedezaadjes helpen om het 'aardeleed' te verzachten.

*Guernica* is de spil in al deze intra-acties met verleden, heden en toekomst, met lokale boeren en gewassen, met edellieden en Middeleeuwse ververs. Het kunstwerk is de materiële entiteit in verstrengelde relaties van het proces van 'het worden', zoals Barad beschrijft:

Indeed all material "entities," are entangled relations of becoming, there is also the fact that materiality "itself" is always already touched by and touching infinite configurings of other beings and other times. In an important sense, in a breathtakingly intimate sense, touching, sensing, is what matter does, or rather, what matter is: matter is condensations of response-ability. Touching is a matter of response. Each of "us" is constituted in response-ability. Each of "us" is constituted as responsible for the other, as being in touch with the other.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Jongstra, openingspeech "Guernica de la Ecologia".

<sup>72</sup> Karen Barad, "On touching. The inhuman that therefore I am," *Differences*, 23:3 (2012): 7.

Vanuit Barads oogpunt zouden we *Guernica* kunnen beschrijven als een kunstwerk dat anderen raakt door oneindige configuraties van mensen, dieren, planten en tijden. De materialen nodigen niet alleen uit tot aanraken maar ook tot het geraakt worden. Het is aan het publiek om daar response aan te geven. Zoals Barad meent, bestaat ieder van ons uit het geven van die response aan materialiteit. Het gaat om het voelen en het nemen van die verantwoordelijkheid.

Die verantwoordelijkheid voor de natuur is de basis van het activisme van Jongstra dat terug te zien is in haar bewuste werk met materialen en materialiteit. Zij wil materiële kennis behouden en doorgeven.

Vanaf september beginnen we onze eigen school Phi. Een school voor ambacht: weven, vilten, spinnen, verven. Niet alleen voor lokale Friezen maar voor iedereen die geïnteresseerd is in het proces. Die wil leren dat alles met elkaar te maken heeft en dat kun je van zaadje tot garen ervaren. Dat gaan wij doorgeven, dat is onze *legacy*. Niet alleen in Nederland, maar ook in bepaalde plekken in de wereld waar een behoefte leeft om boeren te inspireren, om andere verdienmodellen te proberen, om andere gewassen te telen voor biodiversiteit, of om traditionele ambachten in ere te herstellen. Dat is onze missie.<sup>73</sup>

Uiteindelijk is het idee dat *Guernica de la Ecologia* de wereld gaat rondreizen net zoals de *Guernica* van Picasso heeft gedaan. Tijdens elke stop die de *Guernica* maakt worden er workshops en lezingen gegeven over ambachtelijk weven, vilten en spinnen en over het verven met natuurlijke pigmenten. Ook zal er connectie worden gemaakt met lokale gemeenschappen met de vraag of zij willen helpen meer kleur te geven aan de *Guernica* door een borduursel van lokaal gesponnen wol toe te voegen. Op deze manier zullen er wereldwijd lokale gemeenschappen een bijdrage leveren aan de *Guernica* en zal het werk uiteindelijk uit vele lagen van identiteit en inspanningen bestaan.<sup>74</sup> Het doet denken aan het pionierswerk van Albers en Hicks en hun samenwerking met lokale gemeenschappen in Latijns-Amerika in de jaren 60.

---

<sup>73</sup> Jongstra, openingspeech “Guernica de la Ecologia”.

<sup>74</sup> Jongstra, “Farming, Weaving, Spinning, Crafting” *World Hope Forum*.

## Hoofdstuk 3 De kunst van Lizan Freijisen

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ aansluiten bij het werk van Freijisen. Daarbij onderzoek ik haar artistieke maakproces, zoom ik in op de materialen die ze gebruikt en analyseer ik twee kunstwerken als casestudies. Ik heb gekozen voor een wandtapijt dat hangt in een museum in Amsterdam en voor een solotentoonstelling van tapijten in Rotterdam. Ook hier spreken de verschillende functies van de wandtapijten me aan. De eerste staat ten dienste van het verhaal van het museum en bij de solotentoonstelling gaat het om het tonen van vrij werk.

### 3.1 Casestudie 1: *The Fungal Wall* in Micropia



Fig. 14: Lizan Freijisen, *The Fungal Wall*, 2021.  
Wol, 400 x 800 cm.  
Museum Micropia-ARTIS, Amsterdam.  
Foto: Museum Micropia-ARTIS.



Fig. 15 en 16: Lizan Freijisen, *The Fungal Wall*, 2021.  
Wol, details.  
Museum, Micropia-ARTIS, Amsterdam.  
Foto's: Museum Micropia-ARTIS.

*The Fungal Wall* (2021) is de enorme wandcompositie in Micropia, het microbenmuseum bij Artis in Amsterdam. Het is het eindresultaat van de samenwerking tussen studio Freijisen in Rotterdam, het museum Micropia-ARTIS, het TextielLab van Textielmuseum in Tilburg en Tapetes Beiriz in Noord-Portugal. Het is onderdeel van de vaste collectie van het museum.<sup>75</sup>

Mijn bezichtiging van *The Fungal Wall* was gepland maar de ervaring met het kunstwerk kwam toch enigszins onverwachts. Wachtend op de lift naar het begin van de tentoonstelling kijk ik nog even de ruimte rechts in. Die ruimte was beter verlicht dan de donkere ontvangsthal. Opeens zie ik *The Fungal Wall*; een muur vol grote aanwezige vlekken. De muur lijkt naar mij toe te komen en de vlekken vragen om aandacht: “Hallo, hier, deze kant, hier zijn we. Wij mogen er zijn. Vlekken mogen er zijn. Wij zijn interessant!”<sup>76</sup> Maar ik moet de hele eerste verdieping van het museum door voordat ik het tapijt van dichtbij kan bekijken.

<sup>75</sup> The Fungal Wall is financieel mogelijk gemaakt dankzij bijdrages van het Mondriaan Fonds, Amsterdams Fonds voor de Kunst en het Stimuleringsfonds Creatieve Industrie.

<sup>76</sup> Geïnspireerd door de vraag “What do pictures “really” want?” van W.J.T. Mitchell in *October 77* (Summer 1996): 76.

Daarna nog een verdieping lager. De afdaling van de trap naar de begaande grond geeft een bijzonder perspectief op dit universum van vlekken. De trap wentelt namelijk langs de muur en daardoor kom ik steeds net niet dicht genoeg om de vlekken aan te raken. Ik ervaar het *impersonal affect* van het kunstwerk. Mijn handen strekken zich automatisch uit om de tactiliteit van het tapijt te voelen. De materiële levendigheid zoals Bennett het zou noemen, maakt dat het wandkleed niet passief is en door mij bekeken wordt. Integendeel, het werk heeft *thing-power* en vraagt mij de zachtheid van het tapijt te ervaren. Het vraagt om aangeraakt te worden om het reliëf van de wol te voelen en de zachtheid en de structuur van het tapijt ervaren. Eenmaal onderaan de trap, zie ik dat sommige vlekken op de juiste hoogte hangen om ze aan te raken. Ik weet niet of het mag, maar ik zie dat alle kinderen om me heen dat ook doen. Volwassenen niet. De vlekken voelen zacht aan en worden één voor één onderzocht door mijn handen. De schimmels zijn niet vies of eng maar ze zijn aibaar en vriendelijk geworden.

Laat ik inzoomen op de materialen en de materialiteit van dit abstracte werk. Eén muur van de benedenverdieping van het museum bestaan uit een assemblage van vlekken; de basis is getuftd in Portugal, de vlekken zijn vervaardigd door Freijssen en zijn er later aan bevestigd.<sup>77</sup> Het gebruikte materiaal is wol van Nieuw-Zeelandse schapen. Elke vlek bestaat uit wollen draden van variërende hoogtes. Dit wordt veroorzaakt door de verschillende tuftechnieken: de techniek van het tuften zonder mes heet ‘loop pile’ en met mes is het ‘cut pile’. Bij de eerste zijn de draden lusjes, bij de tweede zijn de draden doorgesneden. De vlek bestaat uit verschillende ronde cirkels en lijkt daardoor van binnenuit te zijn ontstaan en langzaam uitgroeid te zijn tot een enorme schimmel. De schimmels zijn beige, bruin, geel en oranje kleur en blauwachtige kleuren die doen denken aan paddenstoelen of blauwe schimmelkaas. Ook zijn er groenige schimmels die op korstmoss lijken. Freijssen heeft gekozen voor natuurlijk warme kleuren en ronde vormen. De schimmels en korstmossen plakken aan elkaar vast en vormen aan de bovenkant van de muur één groot wandtapijt. Enkele getufte vlekken aan de onderkant van de wand staan los van elkaar. Het is geen wandkleed dat losjes voor de wand hangt zoals bij Jongstra. Er zit geen ruimte tussen de materialen van de tapijten, wel tussen de vlekken. Aan de bovenkant van de muur kruipt een vlek over de rand. De wol is statisch en strak getuft. Er zit geen beweging in de materialen. Het is wat het is. Het materiaal en de techniek staan in dienst van de vorm en het beeld van de vlek. Het hele tapijt staat ten dienste van het verhaal van het museum. Als eerste maakt het materiaal, de wol, dat vlekken als

---

<sup>77</sup> Uit het interview met Lizan Freijssen op 14 mei 2022 in NL=US Art galerie in Rotterdam. Zie in bijlage het transcript van het interview.

aanraakbaar en vriendelijk ervaren worden. De tactiliteit van de vlek heeft een doel, het moet de vlek benaderbaar maken voor het publiek. Freijisen zegt:

Mijn onderwerp is het micro-organisme, de dingen die je niet ziet. Dat wat onzichtbaar is. De manier waarop ik het wil verbeelden is dat het aanraakbaar en zacht wordt. Mijn activisme kan ik nooit als activisme benoemen. Want als activist moet je een vuist maken. Moet je schreeuwen, moet je zeggen ‘hier sta ik voor’. En ik wil eigenlijk dat de boodschap via de zintuigen tot de mensen komt, door dingen te voelen. Door juist dat contact. En daarom is mijn werk in Micropia.<sup>78</sup>

Ten tweede vertelt het kunstwerk het verhaal van de groei en symbiose tussen verschillende schimmels en in korstmossen. Freijisen zegt over de combinatie van de omgeving en het kunstwerk:

De locatie van Micropia is voor mijn werk de perfecte omgeving. De schimmelkleden komen hier echt thuis. We willen mensen kennis laten maken met de wereld van de textiel, wetenschap én kunst. Het ontstaan en de uitwisseling tussen deze disciplines is op bijzondere wijze vastgelegd in korte films. Door groei- en maakprocessen inzichtelijk te maken, hopen we een belangrijke bijdrage te leveren aan de waardering én verbeelding van deze wonderlijke micro-organismen.<sup>79</sup>

### 3.3 Het artistieke maakproces van Freijisen

Mijn onderzoek van het maakproces begint bij de opleiding en keuze van materialen van Freijisen. Freijisen studeerde aan de Jan van Eyckacademie in Maastricht in 1989 en voltooide de Master Design Research aan Willem De Kooning Academie (WDKA) in Rotterdam in 2017. Naast haar creatieve praktijk is Freijisen ruim twintig jaar docent en coach aan de WDKA. Ze is opgeleid tot schilder maar vervulde de verf voor draad:

---

<sup>78</sup> Interview met Freijisen. Zie in bijlage het transcript van het interview.

<sup>79</sup> Website “*Micropia*,” geraadpleegd op 4 mei 2022, <https://www.micropia.nl>  
Het maakproces van *The Fungal Wall* is vastgelegd in een mini-documentaire door Marieke van der Lippe. Hierin is ook het groeiproces van schimmels gevisualiseerd in korte timelapses door Wim van Egmond.



Ik ben van een Leven Lang Leren. Ik doe dit tuften nu vijf jaar. Maar ik sluit ook niet uit dat er nog een verandering plaatsvindt. Dat ik niet alleen met textiel werk, maar dat er nog iets bijkomt. Ik ben als schilder begonnen, daarna met media en fotografie gewerkt, ik voel wel dat ik in textiel thuis ben. Hoe ik met kleuren omga, hoe ik kijk is als schilder.<sup>80</sup>

Al sinds haar jeugd is Freijisen gefascineerd door vlekken en schimmelplekken. Een lekkage in het tuinhuisje van haar volkstuintje is het begin van een lange speurtocht. Freijisen volgt het proces van verval van de vlek die groeit en steeds verandert. Ze start een tienjarig onderzoek naar sporen van verval in de openbare ruimte. In de periode van 2005-2016 fotografeert ze vlekken van zwembaden en parkeergarages in Rotterdam, de zoutmoerassen van Guerande in Bretagne, de zebrapaden in Parijs en de arcades op Piazza San Marco in Venetië. Ze classificeert de beelden op kleur en plaats: wakken in de bevroren Schie in Schiedam, mosgroei in Nantes, zwarte fijnstof op de stenen muur van het kerkhof Père Lachaise in Parijs. Het resulteert in een enorm archief van foto's van aanslag op muren, olie in de goot en barsten in het asfalt. Het zijn geen artistieke foto's, of kunstwerken, maar dat is juist de kracht van deze beelden. Zij tonen de gewone alledaagse vlek die langzaam verandert. Er lijkt in de eerste instantie weinig te gebeuren maar Freijisen is in staat om de wereld met ander ogen te bekijken. Haar fascinatie voor vlekken en de trage veranderingsprocessen door tijd zouden de 'Nieuwe Materialisten' het proces van *becoming* noemen oftewel het *proces van materialisatie* om in termen van Coole te spreken. Het is niet de dode, inerte, passieve materie die wacht op een externe agent die de materie in beweging zet, maar het is een materialiteit die zijn eigen energie en kracht heeft om te veranderen en te bewegen. De vlek wordt een schimmel, ook wel fungus genoemd, is zelfstandig en vitaal en heeft *thing-power*.

Freijisen vergelijkt haar eigen maakproces met het transformatieproces van de fungus. Zij verandert van materiaal en techniek als de fungus daarom vraagt. Zij gaat als het ware een symbiose met de fungus aan; zij transformeert mee en past haar materiaal aan. Ze zegt daar over:

Fungus en het transformatieproces zijn mijn onderwerp. De fungus zelf is een organisme dat als doel heeft om te transformeren. Een fungus transformeert materiaal continue. Daarom vind ik de methode van de fungus, het continue op zoek zijn, interessant. Alles wat een fungus tegenkomt wordt continue verwerkt, totdat het weer nieuwe betekenis

---

<sup>80</sup> Interview met Freijisen. Zie in bijlage het transcript van het interview.

krijgt en nieuw materiaal is, voor wat daarna komt, met potentie tot groei. Iets daarvan zit ook in de manier waarop ik zelf omga met de vlek die eerst een tekening wordt, die een ontwerp wordt, daarna een kleed wordt, dat weer hergebruikt wordt. Het kleed dat daarna weer onderdeel van bankjes wordt. Deze bankjes waar we op zitten bijvoorbeeld zijn gemaakt van een tuftraam dat we hebben gebruikt vier jaar geleden.<sup>81</sup>

Elk kunstwerk dat Freijisen maakt is weer het begin van het volgende maakproces, het is een circulaire manier van werken. Freijisen hergebruikt de ene vlek voor een volgend kunstwerk. Freijisens boek *The Living Surface- an alternative biology book on stains* doet verslag van dit creatieve proces en de centrale rol die het hergebruik van het levend oppervlak in haar werk speelt. Het boek gaat over verstilling met aandacht voor subtiele verschijnselen van verandering van dingen die je niet meteen ziet. Eerst krijgt de vlek gestalte in beelden, door middel van fotografie en door het aanleggen van een vlekkenarchief. Het vlekkenarchief bestaat uit foto's van vlekken en schimmels gerangschikt op kleur en plaats en dient daarna als basis om een verdere vormstudie te maken en de foto's verder te ordenen (rond, grilling, op hout, op steen, lang). *The Living Surface* beschrijft in detail wat Ingold het *groeiproces* van kunst maken noemt. Ook Ingold noemt het proces van materialiteit 'het worden' (*becoming*) van materialen. Hij vraagt zich daarbij voortdurend af "What does it mean to make things?"<sup>82</sup> Freijisen antwoordt op die vraag tijdens het interview in de NL=US Art galerie in Rotterdam:

Het betekent weerstand en tijd die ermee gepaard gaat. Als ik met iets begin, dan weet ik, hier ben ik twee maanden mee bezig. De weerstand, de handelingen, de tijd, het materiaal voelen. Dat maakt dat er iets uitkomt. Ik ben wat dat betreft niet de acteur. Ik kan niks zonder materiaal. Ik kan niet in de spotlights staan. Ik wil dat er iets anders is waar mensen naar kunnen kijken. Dat het materiaal dat doet.<sup>83</sup>

De kunstenaar is als het ware de begeleider van de materialen in het groeiproces naar materialiteit. Ingold ziet kunstenaars niet alleen samenwerken met hun materialen maar zelfs een soort overeenstemming bereiken met deze materialen, omdat zij als geen ander de kwaliteiten en specifieke eigenschappen ervan kennen. Hij legt uit: "In following their materials, practitioners do not so much *interact* as *correspond* with them. Practitioners know

---

<sup>81</sup> Interview met Freijisen. Zie in bijlage het transcript van het interview.

<sup>82</sup> Ingold, *Making*, 20.

<sup>83</sup> Interview met Freijisen. Zie in bijlage het transcript van het interview.

them by knowing their stories: of what they do and what happens to them when treated in particular ways.”<sup>84</sup> De basis van deze kennis van materialen ligt volgens Ingold in het jarenlang uitoefenen van een bepaalde vaardigheid met behulp van de tast en andere zintuigen.<sup>85</sup>

De vlek verschijnt eerst op foto's, dan op tekeningen daarna op behangwerken en weer later op keramiek.<sup>86</sup> Freijisen kent haar materialen en technieken:

Je voelt wat de materialen nodig hebben, wat de wetten zijn om iets haaks te laten worden of wat maakt dat iets plat blijft, of hoe papier zich kan gedragen. Wat de flexibiliteit van papier is. Dan voel je opeens het respect voor het materiaal. Omdat je dan beseft dat papier je heel veel kan brengen. Of ook wat papier niet kan. Dan ga je weer naar ander materiaal kijken....Het materiaal laat je echt de grenzen zien en komt met andere oplossingen.<sup>87</sup>

Eind 2016 start Freijisen met tuften als ze op zoek is naar een duurzamere manier van productie. De tapijten blijken niet alleen duurzamer maar hebben ook een tactiele eigenschap die de mogelijkheid biedt om aangeraakt te worden.

Dit handtuften is een arbeidsintensief proces. Het tuftpistool wordt door luchtdruk aangedreven en schiet wollen draden in een U-vorm door een verticaal gespannen stramien. In principe worden draden automatisch op dezelfde hoogte afgesneden, maar door de naaldlengte of techniek te variëren kunnen verschillende hoogten worden gecreëerd. “Het is als tekenen met wol”, zegt Freijisen.<sup>88</sup> Een andere kwaliteit van het tuften is de mogelijkheid van het opbouwen van kleurovergangen door meerdere draden per opening te schieten. De kleur wordt geleidelijk, draad voor draad, gemengd met een andere kleur. Het stramien is een structuur van polyester waarop een schets is ontworpen, in Freijisens geval van een vlek. Deze wordt langzaam ingevuld met draden. Alhoewel het in de eerste instantie lijkt op het inkleuren van een vooraf bepaald ontwerp, staat het ontwerp niet helemaal vast volgens Freijisen. “Zo haal ik soms evenveel weg als ik aanbreng. Je kunt het niet vooraf bedenken, dat moet al doende ontstaan.”<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> Ingold, *Making*, 31.

<sup>85</sup> Ingold, *Making*, 31.

<sup>86</sup> Freijisen experimenteerde met vlekken op keramiek in het EKWC, Europees Keramisch Werkcentrum in Den Bosch. Freijisen, *The living surface*, 5.

<sup>87</sup> Interview met Freijisen. Zie in bijlage het transcript van het interview.

<sup>88</sup> Lizan Freijisen, *The living surface-an alternative biology book on stains* (Prinsenbeek: Japsam Books, 2019), 6.

<sup>89</sup> Merel van Nieuwenhof, “De schoonheid van schimmels,” *Palet* # 399, (2019): 15.

Freijisen wil met haar werk en praktijk actief bijdragen aan de verbetering van het imago van het tuften zodat het ambacht weer tot leven komt in Nederland. Het tuften kun je in principe gedeeltelijk aan anderen overlaten, mits zij over de juiste vaardigheden beschikken. Maar Freijisen geeft altijd aanwijzingen aan de tufters met wie ze werkt. Niets gebeurt zonder de regie van de meester.<sup>90</sup> Ze werkt veel samen met vaste tufters van de kledenfabriek Tapetes Beiriz in Noord-Portugal vooral als het gaat om grote composities. Verder is er vaak samenwerking met het Textielmuseum in Tilburg dat beschikt over een eigen tufterij met ervaren mensen. “Zij denken mee, proberen dingen zoals hoogte verschillen en kleurovergangen voor mij uit, en maken vervolgens op mijn aanwijzingen het tapijt.”<sup>91</sup> Freijisen leidt ook studenten van de Willem De Kooning Academie op. Zo wil zij het ambacht verbinden met de nieuwe generatie.<sup>92</sup>

Naast het samenwerken met andere tufters, studenten en kunstenaars zoekt Freijisen ook de verbinding met de wetenschap. Dit komt naar voren in samenwerkingsverbanden met een wetenschapsmuseum als Micropia en het Zuyderland ziekenhuis. Maar ook *The Living Surface* getuigt van de wil van Freijisen om een podium te geven aan de wetenschap. Als ondertitel heeft het boek dan ook: *an alternative biology book on stains*. Wetenschapper Hanneke Gelderblom, Universiteit van Twente beschrijft er de vlek als natuurkundig fenomeen. Een vingerafdruk van een natuurlijk proces: een vloeistof verspreidt zich over een oppervlak en droogt op, afhankelijk van de omgevingstemperatuur en luchtvochtigheid, waarbij patronen gevormd worden van de niet verdampende bestanddelen van de vlek. Ze beschrijft de fysica en de verschillende soorten patronen van de vlekken van Freijisen. Vooral interessant vanuit het ‘Nieuwe Materialistische’ oogpunt is de beschrijving van de structuur van de gevormde kringen van een vlek. Aan de rand van vloeistofdruppels kunnen zich bijvoorbeeld ingewikkelde kristalstructuren vormen. Gelderblom legt uit dat de natuur zelf zoekt naar de structuur die de minste energie kost om te vormen en dat is vaak een honingraatachtige structuur. Dit proces wordt in de wetenschap zelforganisatie genoemd omdat er geen mens aan te pas is gekomen. Het concept van *becoming*, van materialiteit doet zich ook hier gelden. Freijisens vlekken zijn in beweging: vloeistofstroming zorgt voor verplaatsing en zelforganisatie van deeltjes, het patroon ontwikkelt door het langzame droogproces in de tijd.

---

<sup>90</sup> Dick den Braber, “‘Schimmelkunst’ kunstenaars Lizan Freijisen laat mensen zelden onberoerd,” *Reformatorisch Dagblad* 29 juli (2016): 9.

<sup>91</sup> Interview met Freijisen. Zie in bijlage het transcript van het interview.

<sup>92</sup> Freijisen, *The living surface*, 149.

De bestanddelen van de vloeistof hebben agency en beïnvloeden andere levende deeltjes zoals bacteriën en schimmels en vice versa.<sup>93</sup>

Voor Freijisen is samenwerking met de wetenschap en diverse mensen een logisch proces dat ze vergelijkt met een korstmos. “Korstmos is een organisme, een samenwerking tussen een alg en een schimmel. Zij groeien samen en voeden elkaar. Ik denk dat wederzijdsheid en verbondenheid belangrijk zijn. In plaats van te vragen is dit kunst of design, zeggen het is kunst èn design. Is het wetenschap of kunst? Allebei. Als die verbinding plaats kan vinden dan krijg je de meerwaarde.”<sup>94</sup>

### 3.3 Casestudie 2: *Matter matters*, solotentoonstelling in NL=US Art galerie



Fig. 17: Solotentoonstelling Lizan Freijisen, *Matter Matters*, 2022.

Wol, verschillende dimensies van 135 x135 cm tot 250 x 250 cm.

NL=US Art Galerie, Rotterdam.

Foto: Lizan Freijisen.

---

<sup>93</sup> Lizan Freijisen, *The living surface-an alternative biology book on stains* (Prinsenbeek: Japsam Books, 2019), 105-108.

<sup>94</sup> Interview met Freijisen. Zie in bijlage het transcript van het interview.



Fig.18: Lizan Freijisen, *Brown fungi*, 2021

Wol getuft door Lizan Freijisen.

verschillende dimensies van 135 x135 cm tot 250 x 250 cm.

NL=US Art Galerie, Rotterdam.

Foto: Bianka Stege.

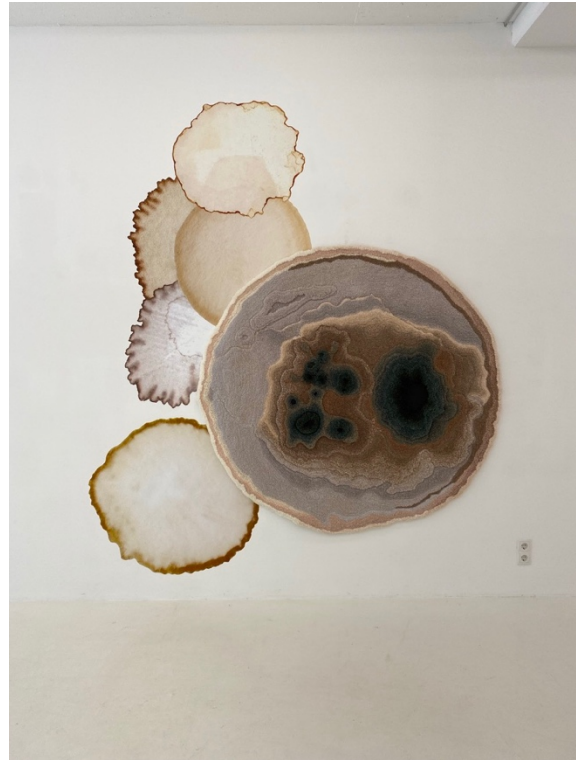


Fig. 19: Lizan Freijisen, *Pink funghi*, 2021.

Behangpapier en wol (getuft door Textielmuseum Tilburg)

NL=US Art Galerie, Rotterdam.

Foto: Bianka Stege.

Op 14 mei 2022 bezoek ik *Matter Matters*, de solotentoonstelling van Freijisen in de NL=US Art Galerie in Rotterdam. Ik ben de eerste bezoeker van die dag want de deuren zitten nog dicht. Eenmaal binnen ervaar ik een oase van rust in de witte ruimte gevuld met tapijten van natuurlijke zachte kleuren. De zon valt naar binnen en schijnt op de vlekken. De vlekken op de vier muren tezamen vormen een geheel, zo lijkt het. Ook hier wil ik maar één ding, namelijk de vlekken aanraken en voelen. “Aai mij,” roepen ze. “Voel mijn zachtheid en ervaar mijn reliëf, zie mijn kleuren. Houd van mij.” Ik raak ze aan en volg de verschillende tuftbanen en voel verschillende draadhoogtes en de verschillende technieken. Bij de ingang van de galerie staat dat de tapijten mogen worden aangeraakt. Het geeft een extra dimensie om contact met het textiel te maken via de tast. Ik kan daardoor ook dichtbij de kunstwerken komen en details zien en voelen. Ik kan de ronding van de randen van de vlekken voelen. Freijisens tapijten hebben ook in deze galerie *thing-power* en beïnvloeden zowel mijn fysieke bewegingen als mijn stemming. Aanraken, voelen is een kwestie van reageren op materie, op materialiteit, zegt

Barad.<sup>95</sup> De rust die de vlekken uitstralen en de zachtheid die ze brengen geven me een vredig gevoel.



Fig. 20: Solotentoonstelling Lizan Freijssen, *Matter Matters*, 2022.

Wol, Rechtervlek in de hoek is getuft door Tapetes Beiriz in Portugal, verschillende dimensies van 135 x 135 cm tot 250 x 250 cm.

NL=US Art Galerie, Rotterdam.

Foto: Lizan Freijssen

Ik ga dieper in op de beschrijving van de werken in de tentoonstelling. De vier muren van de galerie hangen vol groepjes vlekken van fungi, schimmels, en korstmoss. Er zit veel ruimte tussen de werken. Eén groep vlekken is gemaakt van behangpapier, de meesten zijn gemaakt van getufte wol van Nieuw-Zeelandse schapen. Enkele zijn een combinatie van behangpapier en wol. Er zijn kleurencombinaties van roze, lichtbruin, beige, groen of een combinatie van donkerbruin, lichtbruin, grijs, beige, oranje. De dimensies variëren van 135 x 135 cm tot 250 x 250 cm. Twee vlekken zijn op het midden van de wand bevestigd, andere aan

---

<sup>95</sup> Karen Barad, "On touching. The inhuman that therefore I am," *Differences*, 23:3 (2012): 7.

de zijkant of de bovenkant. Eén tapijt ligt op de grond. De titels van werken refereren aan de kleur en de voorstelling: Green fungi, green dot fungi, pink fungi. 'Matter Matters' laat werken zien van verschillende tufters; een vlek getuft door Freijisen zelf, één door een tufter van het Textielmuseum in Tilburg en een vlek door een collega-tufter uit Portugal. Freijisen wijst me op het verschil in handschrift dat te ontcijferen is door te kijken naar kleurgebruik en techniek. Maar bovenal door de vlek te voelen en waar te nemen hoe strak of los het werk getuft is en welke technieken zijn gebruikt. Door de aanraking wordt het kunstwerk als het ware ontleed en beoordeeld.



Fig. 21: Lizan Freijisen aan het tuften.

Foto: Studio Freijisen.



Voor Ingold is aanraken, naast kijken en luisteren, een belangrijk onderdeel van zijn onderzoeksmethode naar materialen. Aanraken brengt de onderzoeker dicht bij het materiaal. Ingold raadt aan om jezelf als deelnemer in plaats van waarnemer op te stellen om zodoende de ervaring van ‘de wereld in wording’ te optimaliseren. “Participation is not opposed to observation but is a condition for it, just as light is a condition for seeing things, sound for hearing them, and feeling for touching them,” schrijft Ingold.<sup>96</sup> Aanraking is voor Freijssen essentieel. Het aanraken van haar kunst is geoorloofd en biedt de onderzoeker (of beter gezegd de deelnemer) de mogelijkheid om de werken op een andere manier dan gebruikelijk te verkennen, zoals hierboven reeds beschreven. Het is voor Freijssen als kunstenaar een manier van verbinden. Het is een vorm van affectie. Dit is zelfs expliciet bij binnenkomst van de tentoonstelling op de wand vermeld: “Aanraking is ons eerste zintuig. Door aanraking maken we kunst, claimen we ons bezit, van wie en wat we houden. We laten sporen na en vinden onze plek in de wereld; aanraking is hoe we verbinden.”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Ingold, *Being Alive*, 129.

<sup>97</sup> Website galerie NL=US Art, “NL=US Art,” geraadpleegd op 9 mei 2022, <https://nlisus.com>

## Hoofdstuk 4 Conclusie

“In summary, the universe is agential intra-activity in its becoming” (Barad, 2003, p.818).

In dit laatste hoofdstuk ga ik de bevindingen van hoofdstuk 1, 2 en 3 naast elkaar leggen. Ik ga vergelijken welke belangrijkste concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ terug te vinden zijn in het werk van Jongstra en welke in het werk van Freijisen. Daarnaast antwoord ik op de vraag in welk opzicht het ‘Nieuw Materialisme’ een vocabulaire aanreikt dat tot een beter begrip van hun werk en werkwijze kan leiden? Ook ga ik analyseren welke concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ de kunsthistoricus handvatten bieden om de kunst van Jongstra en Freijisen te analyseren vanuit de materialen en materialiteit. En als laatste beantwoord ik de vraag of Jongstra en Freijisen een zintuigelijke gevoeligheid hebben ontwikkeld als kunstenaar door te werken met materie, met materialen, met materialiteit, zoals Jane Bennett voorspelt in *Vibrant Matter* (2010). Maken Jongstra en Freijisen daardoor inderdaad duurzamere keuzes in hun maakproces?

### 4.1 *Impersonal affect, thing-power* en haptische onderzoeksmethode

In hoofdstuk 1 heb ik de termen *affect* en *agency* geïntroduceerd zoals Van Alphen ze gebruikt voor de omschrijving van fysieke veranderingen die de bezoeker ondergaat door het contact met het kunstwerk. Deze termen werden door Bennet verder uitgediept. Zij introduceert de term *impersonal affect* wat volgens haar hetzelfde is als *material vibrancy*. Het *impersonal affect* dat de kunstwerken van zowel Jongstra en Freijisen bij mij als onderzoeker tweebrengen komt volgens Bennet door de kracht en vitaliteit van het kunstwerk, de *agency of things: thing-power*. Deze *thing-power* kwam naar voren in alle vier beschreven kunstwerken, maar manifesteerde zich telkens anders. Het *impersonal affect* was het sterkst bij het wandkleed *Transitie*. Dat heeft meerdere oorzaken. Eén ervan is dat *Transitie* van de kunstenaar Jongstra een bepaalde zelfstandigheid heeft gekregen doordat de gebruikte materialen losjes zijn gebruikt en daardoor lijken te bewegen. Ten tweede hangt het kleed los van de muur en zijn de zijkanten golvend waardoor het kunstwerk lijkt te ademen. Ten derde draagt compositie van het werk bij aan het gevoel van verplaatsing en verandering. Het neemt me mee in de opwaartse beweging naar boven. Als laatste geeft het kleurgebruik van donker

naar licht in combinatie met de verbeelding van de transitie van het leven naar de dood het kleed een spiritueel karakter.

Voor wat de term *thing-power* aangaat, kan ik concluderen dat dit ‘nieuwe materialistische’ concept verhelderend is voor de omschrijving van mijn ervaring met het wandkleed *Transitie* van Jongstra. Algemener beschouwd, stelt het de kunsthistoricus in staat het *impersonal affect* (of *material vibrancy*) van het kunstwerk te bezien vanuit de materialen en de materialiteit en te verduidelijken dat dingen een levendigheid kunnen bezitten en niet passief zijn. In het specifieke geval van het kunstwerk *Transitie* verschaft het inzicht en begrip voor de kracht die uitgaat van het kleed van Jongstra en voor de sterke emoties die daarop volgen bij mij als onderzoeker. Eenmaal bekend met de term *thing-power* kan de kunsthistoricus beter beschrijven, analyseren en begrijpen en wat er precies gebeurt tijdens haar ervaring met een kunstwerk.

De concepten *impersonal affect* en *thing-power* krijgen in het werk van Freijnsen een hele andere betekenis. De vlekken en schimmels van Freijnsen roepen vooral een fysieke reactie op door de tactiliteit van het materiaal en de techniek. De wol, die helemaal uit Nieuw- Zeeland wordt geïmporteerd, is strak getuft en statisch, er zit geen beweging in de vlekken. Het tuften levert mooie ordelijke, zachte en vriendelijke schimmels op die vragen om aangeraakt te worden, in tegenstelling tot een echte schimmel die je meestal liever niet wil aanraken.

De zintuigelijke ervaring staat ook centraal bij Ingolds onderzoeksmethode van het aanraken van het onderzoeksonderwerp, naast het kijken en luisteren. Deze haptische aanpak brengt de kunsthistoricus dicht bij de materialen. Kwalitatief onderzoek naar textielkunst wordt hierdoor verruimd: de onderzoeker maakt gebruik van een extra zintuig en dat levert naast tactiele sensaties ook extra informatie op over gebruikte textieltechnieken zoals ik kon waarnemen bij de werken van Freijnsen.

## 4.2 Verval versus Hof van Eden / oase van rust versus oorlogskleed

Het meest opmerkelijke verschil tussen Jongstra en Freijnsen is dat Freijnsen aan de ene kant vanuit lelijkheid en verval een ordelijke en warme oase van rust creëert. Vochtplekken worden omgezet in ronde, vriendelijke en tactiele tapijten. De regelmatige techniek van tuften geeft orde en regelmaat aan de vlekken. De materialen zijn statisch, er zit geen ruimte of beweging in de wol. Het materiaal is aaibaar. De kleuren brengen rust en balans. Jongstra daarentegen creëert met behulp van de materialen vanuit haar idyllische plek in Friesland (haar eigen Hof van Eden) een zwart-wit oorlogskleed dat schreeuwt om aandacht en actie. De

materialen lijken te bewegen en een eigen leven te leiden. De haptische ervaringen van de kunstwerken zetten de kunstliefhebber letterlijk in beweging.

Deze observaties zijn geen ‘Nieuwe Materialistische’ inzichten. Maar het gaat er de kunsthistoricus uiteindelijk niet alleen om de ‘Nieuwe Materialistische’ kern van de artistieke praktijken van Jongstra en Freijssen uit te lichten. Het eigenlijke doel is het materialistisch karakter van kunst te kunnen laten zien. En middels een analyse van theorieën en concepten van het ‘Nieuwe Materialisme’ in *intra-actie* met betekenissen, contexten en interpretaties de kunst van Jongstra en Freijssen het beste te kunnen ervaren, beschrijven en analyseren.

### **4.3 Materiaalgebruik, ambachtelijk maakproces, intergenerationeel & interdisciplinair werken**

Voor wat betreft het materiaalgebruik, blijft Jongstra trouw aan haar wol en haar vilttechnieken, dit in tegenstelling tot Freijssen die van materiaal en techniek wisselt. Alhoewel Jongstra zeer uiteenlopende samenwerkingsverbanden aangaat met opdrachtgevers en partners en dit uiteenlopende kunstwerken en design oplevert in de loop der jaren, is de gevilde wol altijd haar uitgangspunt. De *intra-acties* die ontstaan tijdens het maakproces met ververs, boeren, flora experts, ambachtslieden, de wetenschap en scholen zijn interessant voor de kunsthistoricus omdat de ‘Nieuwe Materialistische’ lens laat zien dat Jongstra mensen, dingen, systemen en instellingen in beweging zet en substantiële veranderingen teweegbrengt. Toch zou ik het viltten van wol en het kleuren met natuurlijke pigmenten zelf als een ambachtelijk proces willen omschrijven, zoals beschreven door Richard Sennett in *The Craftsman* (2008).<sup>98</sup> Jongstra wil deze materiële kennis behouden en doorgeven aan volgende generaties. Ook Freijssen heeft de ambitie om intergenerationeel te werken en haar kennis van de traditionele tuftechniek, hetgeen ik ook weer als een ambacht zou willen beschrijven, door te geven.

Ook delen de kunstenaars de aspiratie om samenwerkingsverbanden aan te gaan met wetenschappers. Dat is niet een typisch ‘Nieuw Materialistisch’ idee maar interdisciplinaire samenwerking wordt wel door de ‘Nieuwe Materialisten’ gestimuleerd vanuit de wetenschap

---

<sup>98</sup> Richard Sennet, *The Craftsman*, (Yale University Press. 2008). Op basis van cultuurhistorische reconstructies onderzoekt Richard Sennet criteria en voorwaarden voor goed werk op basis van het model van ambacht. Arbeidsocioloog Sennet schetst een beeld van de ambachtsman-vrouw in het verleden en het heden: van de klassieke Romeinse stenenmakers naar de goudsmeden van de Renaissance, van de drukpersen van de Verlichting in Parijs en de Industriële Revolutie in Londen naar de moderne wereld.

dat kennisdeling tussen verschillende intellectuele tradities nieuwe ideeën en gedachtes opleveren die een verfrissende impuls geven aan de huidige academische wereld.<sup>99</sup>

#### 4.4 *Becoming en Intra-actie*

Het proces van *becoming* is een essentieel concept voor de ‘Nieuwe Materialisten’. Barad gebruikt de term in relatie tot het concept *intra-actie*. Coole noemt dit het proces van ‘materialisatie’. Ingold beschrijft het proces van materialiteit als ‘het worden’ (*becoming*) van materialen. *Becoming* is uiteindelijk de synthese van dit onderzoek en biedt mij als kunsthistoricus nieuwe inzichten om tot een verhelderend en gedetailleerde beschrijving van de artistieke praktijk van de kunstenaars Jongstra en Freijssen te komen. In deze paragraaf herhaal ik kort de interpretaties van Barad, Coole en Ingold om te verduidelijken dat dit ‘nieuwe materialistische’ concept gebruikt kan worden in relatie tot het kunstwerk, de materialen, de materialiteit en het maakproces. In de tweede helft van de paragraaf extrapoleer ik het begrip buiten het ‘Nieuwe Materialistische’ kader en pas ik het toe op de kunstenaar en de kunsthistoricus.

Laat ik beginnen met het kijken naar het *wordings*proces van het kunstwerk *Guernica de la Ecologia*. Dit kleed heeft al bijna een sterstatus door zijn titel die verwijst naar het meesterwerk van Picasso. Maar vooral het concept *intra-actie* zoals Barad het introduceert, helpt te beschrijven hoe dit kunstwerk het middelpunt is van een netwerk van dingen, planten, dieren, mensen, geschiedenis, lokale boeren, ambachtelijke technieken, de kerk, Middeleeuwse ververs, biodiversiteit. Het beschrijven van dit netwerk zou ook mogelijk zijn geweest zonder hulp van de ‘Nieuwe Materialisten’, maar de term *intra-actie* biedt net die diepere betekenislagen door de toevoeging van agency van dingen en het proces van het worden, *becoming*. Het kunstwerk is de materiële entiteit in verstrengelde relaties van het proces van ‘het worden’, zoals Barad beschrijft. Het gaat hier niet om zomaar een netwerk, maar een netwerk waarin alle elementen in beweging zijn, beweging geven en in een proces van ontwikkeling zitten. Deze extra lagen bieden de kunsthistoricus belangrijke handvatten om te beschrijven hoe het kunstwerk niet alleen bestaat uit individuele geïsoleerde dingen of materialen, maar dat elk onderdeel van het netwerk met elkaar te maken heeft en alles elkaar (aan)raakt. Subject en object zijn verdwenen.

---

<sup>99</sup> Dolphijn en Van der Tuin, *New Materialism*, 89.

Waar voor de kunst van Jongstra de natuurkundige Barad passende concepten biedt, geldt voor de kunst van Freijisen dat vooral de concepten van de antropoloog Ingold verhelderend zijn. Als antropoloog richt hij zich vooral op het maakproces van de kunstenaar. Zijn beschrijvingen van het *groeiproces* van kunst maken en het proces van *becoming*, brengen nieuwe inzichten in het werk van Freijisen aan het oppervlak. Dit *becoming* heeft twee gestalten bij Freijisen. Ten eerste is het trage veranderingsproces van de vlek het *wordingsproces* van materialiteit. De vlek wordt een schimmel en is zelfstandig en vitaal en heeft *thing-power*. Nog interessanter is de tweede manifestatie van *becoming* die bij Freijisen in haar maakproces naar voren komt. Daaruit blijkt namelijk dat Freijisen als het ware met de ogen van een ‘Nieuwe Materialist’ naar materialen en materialiteit kijkt. Het gaat bij haar om samenspel, een transformatie en circulatie van kennis en informatie die inherent zijn aan de kunst maar hun oorsprong kennen in de biologie. Freijisen vergelijkt haar eigen maakproces met het transformatieproces van de fungus. Alles wat een fungus tegenkomt, wordt gebruikt en verwerkt. Parallel daaraan gebruikt Freijisen ook alles wat zij in haar maakproces tegenkomt. De vlek wordt een foto, van de foto wordt een tekening gemaakt, van de tekening wordt behang gemaakt. Zij verandert van materiaal en techniek als het kunstwerk daarom vraagt en transformeert mee tijdens het proces van haar werk. Elk kunstwerk dat Freijisen creëert is materiaal voor het volgende kunstwerk omdat zij hecht aan een circulaire manier van werken.

Overigens is het interessant om de definitie van *becoming* uit te bereiden buiten het kader van het ‘Nieuwe Materialisme’. Waar de ‘Nieuwe Materialisten’ vooral focussen op *becoming* van materialen en materialiteit, denk ik dat een bredere definitie mogelijkheden biedt om *het worden* van Jongstra en Freijisen als kunstenaar te analyseren. Jongstra is oorspronkelijk opgeleid tot textielontwerper heeft zich in de loop van de jaren ontwikkeld tot kunstenaar met een activistische filosofie. Haar ecologische boodschap heeft een post-antropocentrisch karakter en pleit voor een inclusieve omgang van de mens met planten, dieren en dingen. Haar kunstwerken worden ingezet als instrumenten om aandacht te vragen voor biodiversiteit en herkomst van materialen. Ze organiseert educatieve programma’s in weven, spinnen, vilten en verven voor leerlingen en studenten, van basisschool tot kunstacademie. Freijisen daarentegen is opgeleid als schilder maar is uitgegroeid tot designer/beeldend kunstenaar. Ook zij geeft les en wel aan studenten van de Willem de Kooning Academie in Rotterdam. Zo zet zij zich in voor het behoud en het doorgeven van de tuftechniek. De kunstproductie van beide kunstenaars gaat niet meer alleen om het maken van kunst maar ook om de ontwikkeling en het doorgeven van kennis en techniek. Freijisen beweegt mee met de veranderingen in haar maakproces. Op het moment dat Freijisen duurzamer wil produceren stapt ze over op het tuften.

Als kunstenaar bekijkt Freijssen de wereld met een non-dualistische blik, zij ziet de schoonheid en de potentie van het levende oppervlak. “Het is haar missie om de, voor het oog, langzame en onzichtbare processen te vertalen naar een zintuiglijke ervaring, in de hoop de waardering voor micro-organismen, de wereld van ‘het kleine’, te vergroten,” beschrijft de website van de galerie NL=US Art.<sup>100</sup> En op deze manier stellen de beschrijvingen van het *wordings*proces van de kunstenaars Jongstra als Freijssen mij ook in staat de vraag van Bennett te beantwoorden. Jongstra en Freijssen zijn beiden zeer bewust in hun omgang met materialen en materialiteit en zij maken inderdaad duurzame keuzes als kunstenaar zoals hierboven beschreven.

Tot slot, neem ik de vrijheid om het concept van *becoming* op mezelf als kunsthistoricus in ‘wording’ te betrekken. Middels het schrijven van deze scriptie met de affectieve kunstbenadering als baken, de ‘Nieuwe Materialistische’ concepten als *eyeopeners* om zowel de wereld als de kunst anders te gaan zien en de schoonheid van het werk van Jongstra en Freijssen te ervaren, kan ik concluderen dat mijn *wordings*proces tot kunsthistoricus is voltooid.

---

<sup>100</sup> Website galerie NL=US Art, “NL=US Art,” geraadpleegd op 9 mei 2022, <https://nlisus.com>

## Bijlage 1: Transcript van het interview met Lizan Freijssen

14 mei 2022 in NL=US Art galerie in Rotterdam.

Bianka Stege (BS) geeft eerst introductie over het scriptieonderzoek.

Lizan Freijssen (LF): Mijn onderwerp is het micro-organisme, de dingen die je niet ziet. Dat wat onzichtbaar is. De manier waarop ik het wil verbeelden is dat het aanraakbaar en zacht wordt. Mijn activisme kan ik nooit als activisme benoemen. Want als activist moet je een vuist maken. Moet je schreeuwen, moet je zeggen ‘hier sta ik voor’. En ik wil eigenlijk dat de boodschap via de zintuigen tot de mensen komt, door dingen te voelen. Door juist dat contact. En daarom ben ik ook in *Micropia*. De mensen van het museum zeiden; ‘Fungi, schimmels, blijven mensen afstoten. Hoe kun je dat veranderen?’ Dat kun je eigenlijk alleen maar doen door ze dichtbij de mensen te brengen en iets heel mooi te maken. Ik vond dat een uitdaging. Ik kan het verbeelden en het heel ver van de fungi af laten staan en dan vindt men het wel mooi, maar dan is de relatie met de fungi moeilijk terug te zien. Dus ik heb me dicht bij het onderwerp gehouden door me aan de petrischaaltjes- zoals gepresenteerd door *Micropia*- te houden. We zagen dat deze petrischaaltjes vergroot allemaal planeten werden. Die zijn in Portugal getuft door vier tufters als achterwand. En daar heb ik mijn andere werk naast gehangen. Mijn werk is samengesteld met de achterwand. Op deze manier kon ik werk dat ik de afgelopen tijd gemaakt heb allemaal laten zien.

Ik ben blij dat deze maand het artikel in *Residence* staat over de trapleuning in Milaan. De kleden van de trapleuning vind je terug in deze bankjes. Op deze manier gaan ze een nieuw leven aan.

Doordat ik dichtbij de fungi zat en ook de fungi kon verbeelden vind ik wel dat ik een soort spreekbuis, een soort medium ben voor de fungi.

BS Wat betekenen fungi voor jou?

LF: Fungi en het transformatieproces zijn mijn onderwerp. De fungus zelf is een organisme dat als doel heeft om te transformeren. Een fungus transformeert materiaal continue. Daarom vind ik het de methode van de fungus, het continue op zoek zijn interessant. Net als bij planten. Alles wat een fungus tegenkomt wordt continue verwerkt, totdat het weer nieuwe betekenis



krijgt en nieuw materiaal is voor wat daarna komt, met potentie tot groei. Iets daarvan zit ook in de manier waarop ik zelf omga met de vlek die eerst een tekening wordt, die een ontwerp wordt, daarna een kleed wordt, dat weer hergebruikt wordt. Het kleed wordt daarna weer onderdeel van de bankjes. Deze bankjes waar we op zitten bijvoorbeeld zijn gemaakt van een tuftraam dat we hebben gebruikt vier jaar geleden. Het lag in de opslag. Toen dacht ik, hier maak ik bankjes van zodat ik tapijt naar de mensen toe breng. Het werkt wonderwel. In de hoop dat dit een plek wordt waar deze bankjes een soort meetingpoint zijn. Ik weet niet waar het eindigt. Maar het idee dat er altijd potentie is om materiaal te veranderen tot iets nieuws spreekt mij heel erg aan.

We hebben massa op de wereld, organische massa, alles wat ontstaan is. En we hebben massa dat de mens heeft geproduceerd. Een kantelpunt was een jaar geleden. Toen was er meer massa geproduceerd dan dat er organisch is gegroeid. Dat is toch waanzinnig, Ik ben helemaal voor hergebruik. Van materiaal, maar ook van de waarde dat het materiaal heeft.

Een ander voorbeeld van hergebruik, en van iets dat veranderlijk is, is het kleed dat ik buiten heb gelegd in het Belmonte Arboretum in Wageningen. Dat is eerst bijna helemaal vergaan. Een moerasgeur kwam eruit. Dat heb ik toen laten drogen en daarna een halve centimeter afgeschoren met een soort industriële tondeuse. Toen kwam de kleur redelijk terug. Ik had mijn kleed terug. Maar hij was toch aangetast. Je kon er plukken wol dat was vergaan uithalen. Het kleed heeft daarna nog heel regelmatig in tentoonstellingen gediend omdat het palet zo vergankelijk was geworden. Niet meer dat felle. Ook niet helemaal grijs. Maar er zat een nieuwe kleur tussen. En dat vond ik toen heel mooi. Hier gaat het ook over. Iets dat bijna vergaan is behoudt zijn waarde.

BS: Kun jij iets vertellen over het maakproces?

LF: Mijn boek *The Living Surface* laat dit proces goed zien. De cover zijn vlekken, behang van vlekken, foto's van vlekken, kleden van vlekken. We hebben geprobeerd het proces naar buiten te keren, naar buiten te brengen om te laten zien waar de inspiratie vandaan komt. Om meer mensen te inspireren in plaats van mensen te confronteren met de resultaten. Ik heb het zelfs nog overwogen voor deze tentoonstelling hier om ontwerpen, lijnen, alle fases van het ontwerpproces te verwerken. Het gaat nog een keer komen. Het was hier nog niet het goede moment. In het boek heb ik wel geprobeerd om te laten zien hoe ik kijk. Daarom heb ik eerst

een fotoarchief laten zien. Dan de kleuren. Dan de vorm en daarna allerlei plekken waar ik het werk laat zien. Daarna haal ik de vlekken weer van de muur af en kan ik een nieuw boek maken. Dan komen de tekeningen. Ik merkte ook dat dit boek met name bij studenten heel erg aanslaat omdat je laat zien waar dingen vandaan komen en niet meteen een mooi *flashy* eindresultaat laat zien.

BS: Waarom denk je dat dit aanslaat bij studenten?

LF: Studenten verhouden zich erg tot de bronnen. Ze snappen opeens als dit is wat mij inspireert, dan is ook wat zij altijd op mijn bureaublad, of op de computer bewaren, misschien ook wel interessant. Iedereen heeft wel iets. De één kijkt naar mode, de ander naar type mensen, kleuren etc. Als je daar consequent in bent zie je dat daar een verhaal in zit. Het is de fascinatie die het uniek maakt. Dat had ik ook pas door tijdens mijn studie. Ik was 54 toen ik aan mijn Masterstudie begon. En daar is dat boek uit voorgekomen. Ik moest ieder keer weer herformuleren wat ik doe. Ik dacht eerst, wat ik doe is vlekken omzetten naar textiel. Ieder keer werd het antwoord echter anders. Toen werd het idee geboren om het boek te maken en het proces te delen. Mijn slogan; *Turning Stains into Textile* kreeg er ieder keer een laag bij. Toen het boek zijn definitieve vorm kreeg dacht ik voor het eerst, ik kan er nu pas bij waar mijn werk over gaat, omdat het visueel gemaakt werd. En daar had ik zo veel baat bij. En sinds dat het boek er is, nu 5 jaar geleden, gaat het ook goed met het werk. Ik merk dat de het de visualisatie hard nodig heeft.

Ik ben een materiaal mens. Ik moet voelen, ik moet doen, mijn handen praten. En is het daardoor dat ik ook beslissingen neem. Ik kom hier in deze galerie. Ik had een heel ander plan gemaakt. Ik kijk, ik hang het op en denk, nee dat moet anders. Concept is belangrijk, maar ik ben vooral iemand die vanuit de praktijk tot oplossingen komt.

BS: Hoe werkt dat dan tijdens het maakproces? Staat het plaatje van de vlek van tevoren vast op het stramien of verandert het al doende? Bestaat die vlek die we hier zien echt?

JF: Nee zeker niet. Deze vlek had een probleem en dat was het midden. Ik had het midden al als eerste getuft, dat is waar je meestal begint, maar vaak aan het einde snap je pas dat het midden anders moet. Toen ben ik het midden open gaan halen, je kan alle draadjes eruit halen. Beetje zoals gummen, tekenen en kleuren. Zeker toen ik begon, werd bijna ieder kleed één keer

uitgehaald. Nu ben ik daar trefzekerder erin. Ook meer in staat om dingen te laten. Je werkt in spiegelbeeld dus als je dan naar de voorkant kijkt en denk je, hè, die hoogte maakt een heel ander kleurverschil. Dan moet die draad er toch weer uit. Geen kleed wordt zoals ik het van tevoren wil. En ook als iemand vraagt, ik zou zo graag dat kleed echt zo willen. Heb ik twee keer gedaan, maar het is allebei heel ander werk geworden.

Nu ook weer in de tufterij waar ik was in Portugal. Dan ben je met kleuren bezig en opeens is de kleur op. Dan moet je improviseren. Dan wordt een heel deel of een overgang anders. Wat dat betreft is het een hoop improviseren.

BS: Ik las dat je met wol van Nieuw-Zeelandse schapen werkt. Waarom die wol?

Dat is de beste wol die er is. Ik koop de wol samen in met een andere partij zodat je grotere hoeveelheden kan kopen. Wij werkten samen met de enige ververij in Nederland, die zit in Aalte bij Doetinchem. Zij werken weer samen met Wakenvelder en die zit in Duitsland.

Zo ga je vergelijken met andere partijen en kies je uiteindelijk voor een bepaalde wol, omdat die fijn tuft, de goede dikte heeft en goed op de kleur reageert. Ik hergebruik ook wol dat afgedankt is door tapijtbedrijven. Ook laat ik nieuwe wol verven. Niet via de natuurlijke manier, maar via een bedrijf.

BS: Zie jou zelf als een textielkunstenaar of als kunstenaar?

LF: Als kunstenaar. Maar ik vind het niet erg als iemand textielkunstenaar zegt. Dat vond ik vroeger wel. Toen had ik ook heel veel moeite met het begrip. Ik ben eigenlijk gaan inzien dat er allemaal taboes in het leven zijn. Vrouwen speelden geen voetbal. Iedereen rookte nog tijdens mijn academietijd. Iedereen at vlees. Nu zie je dat er allemaal verschuivingen plaats vinden en één waar ik heel blij mee ben is dat vrouwen die ouder zijn toch doorgaan, juist doorgaan met hun werk en uiteindelijk ook waardering krijgen voor hun werk. Ik zie dat veel Latijns-Amerikaanse vrouwen die tachtig jaar hebben gewerkt nu erkenning krijgen omdat ze net zo goed zijn als hun collega mannen. Ik ga daar ook voor. Ik pleit zelf voor die *mid- and senior careers*, erg belangrijk. Ik ben van een Leven Lang Leren. Ik doe dit tuften nu ook vijf jaar. Dat had ik ook niet verwacht. Ik vind het ontzettend leuk. Maar ik sluit ook niet uit dat er nog een verandering plaatsvindt. Dat ik niet alleen met textiel werk, maar dat er nog iets bijkomt. Ik ben als schilder begonnen, daarna met media en fotografie gewerkt, ik voel wel dat

ik in textiel thuis ben. Hoe ik met kleuren omga, hoe ik kijk is als schilder. Maar het is niet meer met verf.

BS: Heeft het materiaal dat je gebruikt in een stem in jouw maakproces?

LF: Ja het kleeft neemt het soms van mij over. De kleuren bepalen waar de vorm ophoudt en waar die begint. Als ik alles tot mijn beschikking had zou het anders zijn. Ik heb beperkte hoeveelheden kleuren. En ook beperkte hoeveelheden tijd en energie en materialen. Die bepalen in zekere mate de uitkomst.

BS: Heeft de vlek een stem in het maakproces?

LF: Ja de vlek die prikkelt en inspireert. Ik heb een boekje gemaakt van vlekken die ik gefotografeerd heb in Kralingen en Crooswijk hier in Rotterdam. Dat waren er 120. Heel veel daarvan zijn uiteindelijk een tapijt geworden. Al die vlekken heb ik allemaal een naam gegeven, ik weet waar ze vandaag komen. Je voelt opeens dat zo'n netwerk zich verspreidt. Sommige vlekken zijn in Frankrijk terecht gekomen. Dan denk je dat ene vlekje uit de Waterloostraat, dat hangt daar nu aan de muur. Zo kan je er ook naar kijken. Als een netwerk van vlekken die ontstaan zijn, of die mij via foto's toegestuurd werden door mensen en waar ik dan mee aan de slag kon.

BS: Waar komt de titel van de expositie vandaan *Matter Matters*. Wat wil je ermee zeggen?

JF: Dat kwam naar aanleiding van de constatering van de grote hoeveelheid massa op de wereld, dat er meer kunstmatige massa is dan organische. Toen dacht ik we moeten gaan recyclen. We moeten heel anders met materiaal omgaan. Iedereen wil maar nieuw. Materiaal is niks mis mee maar als we het anders gebruiken, afbreken, dan krijgen we meer balans in het leven. Ik zie mensen verpakking van een ijsje of kauwgumpje op straat gooien. Ik zou dat niet kunnen. Ik denk altijd afval moet weer op een plek terecht komen waar het veranderd kan worden. En zo is het met alles. Heel veel waar je nog iets mee kan.

BS: Ik denk bij *Matter Matters* ook meteen aan Karen Barad en haar pleidooi om vanuit materie en materiaal naar de wereld te bezien.

LF: Zij zegt inderdaad, je moet kijken naar wat er is, niet wat er verteld wordt. Bij mij is *Matter Matters* de uitdrukking van wat daarvoor is gebeurd. Het is voor mij een laag erbij. Het is een herwaardering voor alles wat we hebben en kunnen maken. *Matter Matters* gaat ook over wat met aandacht gedaan wordt.

Het is ook een constatering, en die is hartstikke nodig, dat de huidige kunst niet persé het resultaat is van een ambacht. Kunstwerken kunnen ontstaan uit assemblages van allerlei materialen, gevonden voorwerpen. Daar kan van alles uit voorkomen. Op de academie merk ik dat mensen het soms moeilijk vinden om de techniek aan te gaan die je nodig hebt om jouw idee vorm te geven. Stel je hebt een tent nodig, dan moet je dat kunnen naaien. Of als jij denkt dit moet groter, nou ga het maar lassen. Hoe moet dat dan? Er studeren mensen af die nog geen spijker in de muur kunnen slaan bij wijze van spreken. Dan kan je daar dus heel lang om heen.

Je voelt wat de materialen nodig hebben, wat de wetten zijn om iets haaks te laten worden of wat maakt dat iets plat blijft, of hoe papier zich kan gedragen. Wat de flexibiliteit van papier is. Dan voel je opeens het respect voor het materiaal. Omdat je dan beseft dat papier je heel veel kan brengen. Of ook wat papier niet kan. Dan ga je weer naar ander materiaal kijken.

BS: Is dat wat je bedoelt met weerstand ervaren in de aankondiging van deze tentoonstelling: “Het ervaren van weerstand geeft een andere kijk op tactiliteit”

LF: Ja, het materiaal laat je echt de grenzen zien en komt met andere oplossingen. Dat zie ik met collega-kunstenaars waar ik tentoonstellingen mee maak. Ik voel gewoon dat zij in materiaal kunnen denken, met gereedschap werken en door goed te kijken kunnen zij heel snel slagen maken. Bij heel veel mensen mist dat stuk.

Ik ben coach op de Willem de Kooning Academie en kijk mee naar de lange lijn die studenten ontwikkelen en kijk of het klopt waar ze mee zijn. Het klopt natuurlijk altijd. Maar we kijken of ze zich realiseren waar de inspiratie vandaan komt en of ze dat ook inzetten zodat ze ook kunnen afstuderen.

BS: Ik las in jouw boek dat je bent opgeleid als kunstenaar, maar dat je nu bezig met design. Is dat hokjesdenken aan het vervagen, of is de scheidslijn tussen kunst en design nog steeds duidelijk?

Dat blijft een vraag. Een goede vraag. Er zijn aannames en clichés, net zo goed als ik tien jaar geleden geen textielkunstenaar zou willen worden genoemd, maar dat nu niet erg vind. Omdat het me niet meer uitmaakt. Ik ervaar het nu minder maar een tijd geleden was mijn werk voor mensen in de kunst een soort overlopen naar een ander gebied. Ik had subsidie voor kunst aangevraagd maar niet gekregen omdat men zei 'jij bent nu kleden aan het maken.'. Dat heb ik zo gelaten vanaf dat moment en bedacht dat het een deur was die even dicht gaat. Toen opende een andere deur, want iemand uit de designwereld belde en vroeg of ik mijn werk wilde presenteren op de designbeurs in Milaan. En dat heeft me eigenlijk veel dichterbij de communicatie met het publiek gebracht. Ik merkte dat waar ik voorheen niet op aansloot waren de galleries, waar iemand in zit. Ik kwam niet zelf bij het publiek. Op die beurs stond ik bij het publiek en kon ik mijn verhaal vertellen en had ik contact. Dat inspireerde mij. Ik merkte dat ik het leuk vond om mensen te ontmoeten. Ik kwam ik erachter dat die wereld heel anders werkt dan de kunstwereld. Veel gelijkwaardiger, mensen deelden hun oplossingen. Kunstenaars zijn allemaal heel *secretive* over hun netwerk. Het heeft mij heel veel opgeleverd om juist die designwereld in te gaan. Maar design is vaak in oplages van tien en ik maak allemaal unieke werken. Ook wat prijs betreft zit ik dan weer meer in de kunst. Dus ik blijf in beide werelden zitten en dat bevalt mij heel goed.

Er zit een geschiedenis achter dat hokjesdenken. Heel veel galeriehouders waren mannen. Het was echt wel een mannengerichte wereld. Dat is aan het omslaan. Het is nog niet eenvoudig. Zeventig procent van mijn leerlingen is vrouw. Het altijd nodig dat we even met meer zijn voordat we een balans krijgen die normaal is. Wat normaal is weet ik ook niet. Wie weet zijn er gewoon veel meer vrouwen betrokken bij kunst dan mannen. Dat weet ik niet.

BS: Een technische vraag, wat is het stramien, zeg maar het canvas waar je op tuft, en waar is het van gemaakt?

LF: Het stramien is een polyester structuur, grijs met witte lijnen een *grid* met witte lijnen, het vormt een vierkant van 50 x 50 cm. Op het moment dat je het stramien opspant, moeten al die lijnen recht zijn, dan is de spanning gelijkwaardig. Soort veredelde jute, fijn om op te werken

Daar doe ik latex tegenaan, twee lagen en daar moet weer *backing* tegenaan, dat is letterlijk jute en dat wordt weer met latex ingesmeerd. Vaak vijf lagen in totaal. Reden is dat de jute de wol beschermd aan de onderkant als je het kleed op de grond legt. In Portugal gebruiken ze gerecycled plastic voor het stramien.

BS: De ruimte waar een kunstwerk tentoongesteld wordt is erg belangrijk voor de ervaring van de bezoeker met het kunstwerk. Maak jij andere kunst voor een museum dan voor een ziekenhuis of voor galeries?

LF: Ik maak het liefst kunst vanuit mijn eigen drive. Zelf iets uitzoeken en de vrijheid hebben om te kunnen worden wat het moet worden. Micropia en Zuyderland Ziekenhuis waren twee opdrachten waarbij je met mensen moet onderhandelen en het moet kloppen. Bij beide ben ik heel tevreden wat eruit gekomen is. Bij het Zuyderland was de ruimte zo gigantisch. Ik had het werk uitgerold in mijn studio en dacht, ik heb het veel te groot gemaakt. Maar het kunstwerk ging aan de muur en verhiel zich perfect tot de ruimte. Dat was ook zo bij Micropia. Beide projecten hebben me wel gesteund in de overtuiging dat ik meer opdrachten wil doen.

BS: De werken in Micropia en het Zuyderland Ziekenhuis zijn voorbeelden van samenwerken met de wetenschap. Is het voor jou belangrijk om die samenwerking te zoeken?

LF: Korstmos is een organisme, een samenwerking tussen een alg en een schimmel. Zij groeien samen en voeden elkaar. Ik denk dat wederzijdsheid en verbondenheid belangrijk zijn. In plaats van te vragen is dit kunst of design, zeggen dit is kunst èn design. Is het wetenschap of kunst? Allebei. Als die verbinding plaats kan vinden dan krijg je de meerwaarde. Samenwerken met mensen doe ik altijd. Ik doe dit werk niet alleen. Iemand print iets voor me op de academie. Ik werk samen met mensen met wie ik de wol verf, met mensen met wie ik dingen uitvoer. Er zit gelijk al een kring van tien mensen om me heen. Dat wil ik zichtbaar maken en hun er ook echt bij betrekken. Ook in de naamgeving. Staat ook achter op de kleden. Het handschrift van die persoon zit er ook echt in. Die hand heeft het gemaakt.

BS: Wat betekent het voor jou om dingen te maken, om iets te maken?

Het betekent weerstand en tijd die ermee gepaard gaat. Als ik met iets begin, dan weet ik, hier ben ik twee maanden mee bezig. De weerstand, de handelingen, de tijd, het materiaal voelen.

Dat maakt dat er iets uitkomt. Ik ben dat betreft niet de acteur. Ik kan niks zonder materiaal. Ik kan niet in de spotlights staan. Ik wil dat er iets anders is waar mensen naar kunnen kijken. Dat het materiaal dat doet.

BS: Touch, aanraken is belangrijk voor jou, lees ik overal. Wat betekent tactiliteit voor jou? Hoe komt dat naar voren?

LF: Het zit in alles. Het is een vorm van affectie. Ik merkte het in mijn contact met mensen tijdens Corona. Ik ben niet overdreven aanrakerig. Maar ik kan wel eens even iemand aanraken. Ik realiseerde me dat ik me minder kon uitdrukken omdat ik niemand kon aanraken. Ik kon me minder uitdrukken doordat ik mijn handen niet kon gebruiken, die me ondersteunen. Ik kon soms ook niet goed begroeten of gedag zeggen. Ik spreek ook met mijn handen. Toen realiseerde ik hoezeer, bij mij althans, de aanraking met mijn handen verbonden is. Ik kan ook geraakt worden door wat iemand zegt. Dat is het punt niet. Maar het is gerelateerd aan de handen. Touch is één van de eerst zintuigen. Je wordt geboren. Je wordt aangeraakt en daarmee maak je contact. Het is soms ondergeschikt in onze visuele wereld, een ondergeschikte kwaliteit.

Ik wilde een tekst en een titel in deze galerie. Dat deed men eigenlijk niet. Een kaartje naast een kunstwerk zou voldoende zijn. Maar ik zei, ik wil dat het fysiek aanwezig is. Tekst is ook materiaal. Het lezen van de tekst geeft een diepere laag. Als het niet aanwezig is weet je zeker dat mensen dat perspectief missen. En dan gaan ze alleen maar kleden zien. En ik zeg altijd- als mensen kleden kopen- je koopt geen kleding je koopt een verhaal. Pas als dat duidelijk is ga je er de waarde van zien. Ik geloof dat dat aangekomen is in deze galerie. Ze willen het vaker doen. Het maakt mijn werk museaal.

We laten sporen na. Materiaal is niet alleen wat we gebruiken. We vinden als mensen maar dat we alles maar mogen. Maar dat kan toch ook met minder. Ik ben er nog helemaal niet uit.

Er is *Het Nieuwe Instituut* in Rotterdam Zoöp. In het licht van waar we het in het begin over hadden is dit heel interessant. Zij hebben een convenant getekend waarin ze aandacht vragen en een platform willen zijn voor alle initiatieven van organisaties voor dat wat geen stem heeft een stem willen geven. Dat zijn de planten, dieren maar ook de zee en de lucht. Op het moment dat je het hele leven vanuit dat perspectief bekijkt zouden we op kunnen staan voor andere groepen. Wij zijn onderdeel van de natuur. Dat is wat mij het meest motiveert om hiermee door te gaan.



## Bijlage 2: Essay *Bewaar ruimte voor God. Op zoek naar materialiteit bij de Zusters Dominicanessen*<sup>101</sup>

Essay in het kader van de module *Materialism, Affect, Agency* aan de UvA<sup>102</sup>

Docenten: Dr. Miriam Van Rijsingen en Dr. Anja Novak

Soms sneeuwt het in april. Het Nederlandse landschap is betoverend wit en dendert voorbij. Toch maar de trein genomen om geen files te riskeren bij deze winterse buien. Zuster Therese M. wacht op me om half elf bij de ingang van het klooster van de Zusters Dominicanessen van Neerbosch in Nijmegen. Zuster Therese-ik neem aan dat ik haar bij de voornaam mag noemen want zo beëindigde ze haar email- is eerste Raadzuster in dit klooster. Wat een mooie titel. Dat belooft wijsheid. Ik houd van de beloftes van woorden. Ik houd van woorden en taal. Logisch als je literatuur, talen en cultuurkunde hebt gestudeerd. Ik deel het plezier van Roland Barthes uit *Le plaisir du texte*. Ik houd zelfs van de afwezigheid van tekst zoals Barthes ‘la mise en scène d’une apparition-disparition’ beschrijft.<sup>103</sup> Ik ben gevormd door de concepten van Saussure, Derrida en Baudrillard en alle andere Franse geleerden die me de wereld en het spel van taal leerden kennen. Maar ik vecht ook altijd met taal. Om het juiste woord te kiezen. Als kunsthistoricus in spé is soms zelfs goede proza ontoereikend om woorden te vinden die aangeven wat sommige werken met me doen. Dat zijn niet eens altijd kunstwerken, ook gewone objecten uit het leven van alledag. Een steen, een zelfgebreide trui, de rangschikking van drie verschillende bloemen in een vaasje. Maar de Amerikaans natuurkundige Karen Barad (1956), een van de meest prominente ‘Nieuwe Materialistische’ geleerden van tegenwoordig, komt me te hulp: “Language has been granted too much power.....Language matters, discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that doesn’t seem to matter anymore is matter.” (Barad 2007). Zij pleit om de wereld anders te bezien en materie, materialiteit en performativiteit serieus te nemen. Zij stelt een performatieve benadering voor om natuur en cultuur te kunnen begrijpen. Volgens Barad is materie niet statisch, niet het eindresultaat van verschillende processen. “Matter is produced and is productive, generated and generative. Matter is agentive, not a fixed essence

---

<sup>101</sup> ‘Bewaar ruimte voor God’ is de titel van het online stukje tekst op de website van de Dominicanen Nederland, waarin wordt geschreven over de komst van het nieuwe zorgcentrum Rosa met bijbehorende kapel en mortuarium van de Zusters Dominicanessen van Neerbosch.

<sup>102</sup> Dit essay is geschreven in het kader van de module *Materialism, Affect, Agency* aan de Universiteit van Amsterdam. Het proces van het schrijven van dit essay heeft bijgedragen om te komen tot de onderzoeksmethode voor deze scriptie.

<sup>103</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Éditions de seuil, 1973), 19.

or property of things....”<sup>104</sup> Ja, dat is het. Materie, materiaal en materialiteit, daar ben ik naar op zoek. Performativiteit van een kunstobject is wat moeilijker te bevatten, maar ook dat ga ik onderzoeken vandaag. Materialiteit wordt door de Amerikaanse politieke theoreticus en filosoof Jane Bennett (1957) gelijkgesteld aan affect. Zij reserveert de term affect niet alleen voor menselijke lichamen, maar noemt deze kracht een katalysator, ook in niet menselijke lichamen. “This power is not transpersonal or intersubjective but impersonal, an effect intrinsic to forms that cannot be imagined (even ideally) as persons. I now emphasize even more how the figure of enchantment points into two directions: the first toward the humans who *feel* enchanted and whose agentic capacities may be thereby enchanted, and the second toward the agency of things that *produce* (helpful, harmful) effect in human and other bodies.”<sup>105</sup> Ik ben op weg om een kunstwerk van Claudy Jongstra (1963) te gaan ervaren. Het is textielkunst en ik ben benieuwd of ik de materie, het materiaal en de materialiteit van het werk ga ontdekken. Het wandkleed hangt in het mortuarium bij de Dominicuskapel van het klooster. En Zuster Therese wacht op me.

Ik heb me voorgenomen om haar te vragen of ik tien minuten alleen voor het werk mag mediteren. Misschien dat ik beter kan zeggen ‘bidden’. Woordkeuze blijft belangrijk. Ik zag al eerder kunst van Claudy Jongstra, in de Openbare Bibliotheek in Amsterdam, en het bracht me in vervoering. Omwille van de beweging van de gevulde wol en de warme en natuurlijke kleuren. Maar nooit stond ik alleen voor het wandkleed. Nooit was het op zo’n speciale plek, een mortuarium. Nu wil ik het echt voelen en ervaren. Ik heb weinig gelezen over het kunstwerk zelf, de titel, het klooster, de opdrachtgever, de intentie van de kunstenaar. Foto’s op internet nauwelijks bekeken omdat ik er zo ‘blanco’ mogelijk in wilde staan. Dat is natuurlijk een illusie. Je brengt altijd een berg ervaring mee, een hoofd vol kennis, een lichaam vol herkenning. Maar ik wilde dit kunstwerk en het verhaal erom heen nog niet helemaal tot me hebben genomen, alvorens het te zien. Dan weet ik al wat er komt. Of het kan dan misschien wel tegenvallen. Ik ben er nu in ieder geval klaar voor en kijk uit naar de stilte van het klooster.

Zuster Therese ontvangt me opgewekt. Ik geef haar een bosje narcissen. Maar voordat we naar het mortuarium gaan leidt ze mij naar de kapel, waar een gezamenlijk gebed in voorbereiding is. Ze wil me ook graag dit huis van God laten zien. We nemen dus een kijkje

---

<sup>104</sup> Karen Barad, “Meeting the Universe Halfway” (2007),” in *Materiality*, red. Petra Lange-Berndt (London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2015), 214.

<sup>105</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things* (Durham en London: Duke University Press, 2010), preface xii.

vanaf de tribune, zodat we niemand storen. Het is inderdaad een prachtig ronde ruimte met golvende wanden van hout en een open ruimte boven het altaar, waardoor het daglicht binnenvalt. In de goudkleurige toegangsdeuren, op het altaar en in het waterbekken is een driehoekige vorm gebruikt, een verwijzing naar God als drie-eenheid. “We moesten eerst wel heel erg wennen,” zegt Zuster Therese later bij een kopje koffie. “Of beter gezegd, ik moest heel erg wennen toen ik het wandkleed van Claudy Jongstra voor het eerst zag. Het was zo abstract. Je bent gewend aan kunst met een duidelijke afbeelding, een symbool dat ergens voor staat. Ik was bang dat de andere zusters het niet mooi zouden vinden, te modern. Toen heb ik de oudste zuster meegenomen naar het werk en haar mening gevraagd. Ze zei ‘wat is dit prachtig’, en toen wist ik genoeg. Het was goed. En nu begin ik het langzamerhand zelf meer te waarderen.” Zuster Therese praat honderduit. Ze vertelt me ook nog even de hele geschiedenis van de bouw van het nieuwe zorgcentrum dat aan de kapel en het mortuarium grenst en in handen is van de Zusters Dominicanessen. “Het is een stoer gebouw van buiten, maar van binnen is het zachter, alsof het je omarmt.”

Eindelijk lopen we naar het mortuarium. Er is al te veel gezegd, naar mijn gevoel. Ik wil stilte. In dit klooster. Zuster Therese opent de deur naar een kleine ruimte, ik loop voorzichtig naar binnen. Het wandkleed van Jongstra valt me aan, het beneemt me letterlijk de adem. Ik doe een stap achteruit en snak naar lucht. Ik loop nog een stukje terug, maar word dan weer naar het wandkleed getrokken. Ik word emotioneel. En ik loop weer naar voren. Ik huil. Ik moet zitten. Ik schrik van mijn eigen reactie. Dit kan toch niet komen door het kunstwerk? Misschien door de stille ruimte of de baar? Of de herinnering aan de dood van mijn ouders. Of alles bij elkaar? Zuster Therese ziet het gebeuren en laat me met rust. Ze neemt wat afstand. Eindelijk. Ik probeer mijn hoofd stil te krijgen en de vragen te laten voor wat ze zijn en te focussen op de materialiteit van het kleed. Ik probeer niks te denken. Alleen te voelen. De heftigheid is voorbij. Ik zie nu vooral de mooie kleuren bruin, beige, geel, wit, grijs, roze. Ik zie de beweging omhoog in het werk. Sommige stukken wol komen naar voren en zijn dik, andere stukken zijn dunner en plat. Ik herken wol dat gedraaid is, uitgerekt, gevilt. Ik herken ook het glanzen van zijde. Ik ervaar de grootsheid van het kleed. Het bekleedt de hele achterwand. Er is veel te ontdekken. De zijkanten zijn wat rommelig, geen rechte lijn; daardoor lijkt het kleed bijna te bewegen. Ik kan langs het kleed kijken en zie de dikte van het kleed. Het hangt los van de muur. Ik loop van links naar rechts langs de wand. Ik vraag of ik het kleed mag aanraken. Zuster Therese twijfelt. Ik doe het snel voordat ze nee zegt. Zij doet hetzelfde. En merkt op dat het lekker zacht is.

Ze pakt haar foldertje en leest vol trots: “Het werk van Claudy Jongstra uit 2015 is gebaseerd op de transitie, de overgang, die elk mens meemaakt wanneer hij/zij is gestorven. In dit kleed is een beweging naar boven zichtbaar: vanaf de aarde en haar stoere aardkleuren naar het meer ijle, fragiele licht. De bodem is geïnspireerd op löss, goud en warme tinten. Het wandtapijt vormt als het ware een ‘verstild landschap’ waarin het oog kan dwalen en steeds weer op een ander rijk detail kan vallen. Er is gebruik gemaakt van ruwe zijde, linnen en wol. De kleuren zijn verkregen door de ruwe grondstoffen te verven met de Dahlia bloem, Wouwplant, Sint Janskruid en schillen van de ui.” De betovering is verbroken. Ik voel me als een kind dat uitleg krijgt van haar moeder, maar eigenlijk liever nog verder wil spelen met speelgoed dat voor zich spreekt.

Ik haal diep adem en denk aan de woorden van Kader Attia: “One must unlearn in order to learn anew, to re-educate all of one’s senses; sight, hearing, touch, smell,...but one must also re-learn silence.”<sup>106</sup> Ik merk aan Zuster Therese dat we moeten afronden. Wat ben ik nu eigenlijk te weten gekomen? Dat een kunstwerk, indien benaderd vanuit het materiaal en de materialiteit, een extra dimensie krijgt. Dat je nooit blanco voor kunst staat. Dat een kunstwerk ook kan aanvallen. Dat je door een aanval heftig geëmotioneerd kan raken. Dat kunst je laat bewegen, performen; dat het je raakt. Dat volkomen stilte niet bestaat. Maar dat er ruimte en tijd moet zijn voor het zelf ontdekken van het werk. Dat de ruimte waarin het kunstwerk zich bevindt ook wat met je doet. Dat aanraken van textielkunst fijn is. Bijna nodig. Dat verdere iconografische uitleg van het werk zeker ook wat toevoegt, maar het moet niet te vroeg als hapklare brok info worden aangeleverd. Dat je, als je gewend bent aan symbolen, aan abstracte kunst moet wennen, maar wel meteen voelt dat tactiele kunst de mens kan omarmen. Of aanvallen. Dat ‘materiële complexiteit’, zoals voorgesteld door Petra Lange-Berndt, kunsthistoricus, curator en docent Moderne en Hedendaagse Kunst aan University College London, in *Materiality* (2015) ook in de onderzoeker zit: ik wil het materiaal volgen en de materialiteit voelen. En tegelijkertijd in het kunstwerk: het wandkleed omarmt. Dat ik ook nog graag wil weten hoe Claudy Jongstra zelf haar materialen volgt. En hoe zij haar wol verft en vilt.<sup>107</sup> Dat materialiteit en taal heel goed naast elkaar kunnen functioneren, elkaar aanvullen en als handvatten kunnen worden gebruikt voor verder onderzoek door de kunsthistoricus.

---

<sup>106</sup> Kader Attia (1970), Franse kunstenaar, opgegroeid in Parijs en Algiers, woont tegenwoordig in Berlijn. Met behulp van een poëtische en symbolische benadering onderzoekt hij de repercussies van westerse moderne culturele hegemonie en kolonialisme op niet-westerse culturen.

<sup>107</sup> Lange-Berndt vraagt zich af “Wat does it mean to give agency to the material, to follow the material and to act with the material? Petra Lange-Berndt, “Introduction: How to be complicit with materials” in *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, (London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015), 13.

We maken aanstalten om de ruimte te verlaten. Zuster Therese wijst me, zo net op de valreep, nog even op een andere schoonheid. De steen die hier meteen naast de deur de smalle zijwand vult. “Ook deze steen”, zegt ze, “vond ik in het begin lelijk en koud, maar nu zie ik het. Ik heb leren kijken. Met de tijd, heb ik beter leren waarderen. De steen leeft.” Ze wijst naar de oneffenheden van de steen en maakt rondjes met haar vingers over de kringen. “Dit is toch prachtig.” Ze nodigt mij uit hetzelfde te doen. Ik vertel haar over mijn onderzoek naar het ‘Nieuwe Materialisme’ en hoe we de wereld anders zouden kunnen gaan zien. Dat het ‘Nieuwe Materialisme’ niet langer de mens boven alle andere wezens, levende en niet-levende, stelt, maar dat stenen, bloemen en vogels dezelfde plek innemen als de mens. Zelfs afval. Er is geen hiërarchie. Baruch Spinoza begreep dit al in de zeventiende eeuw en je zou hem eigenlijk kunnen zien als materialist ‘avant la lettre’. Hij die riep: “God zit in alles, God is Natuur.” Ze wordt er stil van.

## Literatuurlijst

- Adamson, Glenn. "Experiencing the shock of the old fiber artists rediscover shows like MoMA's pivotal 1969 'Wall Hangings.'" *Art in America*, June (2020).
- Albers, Anni. *On Weaving*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1965.
- Alphen, Ernst van. "Affective operations of art and literature." *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (Spring/Autumn 2008): 20-30.
- Bachmann, Ingrid en Scheuing, Ruth red. *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles*. Toronto: YYZ Books, 1998.
- Barad, Karen. "Posthuman performativity: towards an understanding of how, matter comes to matter". *Sigs: Journal of Women in Culture and Society*, 28:3 (2003): 801-831.
- Barad, Karen. "Meeting the Universe Halfway" (2007). In *Materiality*, red. Petra Lange-Berndt. Documents of contemporary art, 213-215. Londen: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2015.
- Barad, Karen. "On touching. The inhuman that therefore I am." *Differences*, 23:3 (2012): 206-223.
- Barrett, Estelle en Bolt, Barbara, red. *Carnal Knowledge-Towards a 'New Materialism' through the Arts*. Londen: I.B. Tauris & Co Ltd, 2013.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Durham en Londen: Duke University Press, 2010.
- Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2004.
- Cassar, Joanna, "Becoming-New Materialism" geraadpleegd op 11 maart 2022.  
<https://newmaterialism.eu>
- Choi, Oh Shin. "Création à partir de l'impact." Proefschrift, Universiteit van Straatsburg, 2013.
- Coole, Diana. "Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism: Thinking with New Materialism in the Political Sciences." *Millenium: Journal of international Studies* 41 (2013): 451-469.
- Deleuze, Gilles en Guattari, Félix, extracts from "A Thousands Plateaux: Capitalism and Schizophrenia" (1980). In *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, 38-42. Londen: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.
- Dolphijn, Rick, en Iris Van der Tuin. *New Materialism : Interviews and Cartographies*. Michigan: Open Humanities Press Imprint, 2012.

Coole, Diana. "New Materialism: The ontology and Politics of Materialisation." In *Power of Material/politics of Materiality*, red Susanne Witzgall, 27-41. Zurich: Diaphanes, 2014.

Didi-Huberman, Georges. "The Order of Material: Plasticities, malaises, Survivals"(1999). In *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, 42-53. Londen: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

Den Braber, Dick. "'Schimmelkunst' kunstenaars Lizan Freijzen laat mensen zelden onberoerd." *Reformatorisch Dagblad* 29 juli (2016): 9.

Demos, T. J. "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology." In *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, red. Walter Koning, 17-30. Londen: Barbican Art Gallery, 2009.

Dijksterhuis, Edo. "Het landschap is een huid," *Dutch Designers Magazine* #1 (2012).

Edelkoort, Lidewij, Richard, Laura M, Tegenbosch, Pietje, De Vries, Marietta, Wijers, Louwrien, Williams, Tod en Tsien, Billie. *Claudy Jongstra*. Rotterdam: nai010 uitgevers, 2017.

Freijzen, Lizan. *The living surface-an alternative biology book on stains*. Prinsenbeek: Japsam Books, 2019.

Hammond, Harmony. "Feminist Abstract Art- A political viewpoint." *Heresies* (1977): 66-70.

Ingold, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011.

Ingold, Tim. *Making: Archaeology, Anthropology, Art and Architecture*. Londen: Routledge, 2010.

Kleijn, Koen. "We zijn totaal onszelf." *De Groene Amsterdammer* 5 (2006).

Lange-Berndt, Petra, "Introduction: How to be complicit with materials". In *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, 12-23. Londen: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

Mitchell, W.J.T. "What Do Pictures "Really" Want? *October* 77 (1996): 71-82.

Rampley, Matthew. "Agency, affect and intention in art history: some observations." *Journal of Art Historiography* 24 (2021): 1-21.

Rhodes, Richard. "Guernica: Horror and inspiration." *Bulletin of the Atomic Scientists* 69, (2013): 19-25.

Rübel, Dietmar. "Plasticity: An Art History of the Mutable" (2012). In *Materiality. Documents of contemporary art*, red. Petra Lange-Berndt, 94-103. Londen: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

*See all this*, Art Magazine #24 (2021), curator Claudy Jongstra.

Sennett, Richard. *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Smithson, Robert. "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968). In *The Writings of Robert Smithson*, red. Nancy Holt. 82-91. New York: New York University Press, 1979.

Stroband, David. "Alles met vilt. Claudy Jongstra." *Ons Erfdeel* 51 (2008): 144-146.

Verheyen, Leen. "Het dualisme voorbij. Ecofeminisme en ethiek." Geraadpleegd op 23 januari 2022. <https://leenverheyen.wordpress.com>

Von Hantelmann, Dorothea. "The Experiential Turn". In *On Performativity*, red Elizabeth Carpenter. *Living Collections Catalogue*, Vol. 1. Minneapolis: Walker Art Center, 2014.

Witzgall, Susanne. "New Materialists in Contemporary Art." In *Power of Material/Politics of Materiality*, red. Susanne Witzgall en Kerstin Stakemeier, 127-140. Zurich: Diaphanes, 2014.

Wong, Nicola, "Transformative Power of Weaving." Geraadpleegd op 24 januari 2022. <https://www.academia.eu>