

# Onvanzelfsprekende vanzelfsprekendheden – de kunstenaar Mirjam de Zeeuw

RIA VAN DEN BRANDT

**M**irjam de Zeeuw, schrijft Herman Haverkate in *De Twentsche Courant Tubantia*, 'is een kunstenaars met een nationale en internationale reputatie. En een werkwijze die haar al ruim twintig jaar onderscheidt van collega's.' De Zeeuw probeert namelijk 'altijd uit te gaan van wat ze op een bepaalde plek aantreft.' Dat was ook het geval met haar project 'Schone stof' (zie: Bij de Omslag). Om dit project te verwezenlijken verdiepte De Zeeuw zich in de plek en situatie van de bewoners van Roombeek, de wijk in Enschede die in 2000 werd verwoest door een vuurwerkramp. Voordat ze tot het maken van een beeld komt, doet ze onderzoek. 'Als ik ergens kom, probeer ik me zo open mogelijk op te stellen. Het beeld moet uit de plek zelf komen. Want dat blijft voor mij als kunstenaar toch het ultieme doel: het maken van een beeld. Ik ben geen wetenschapper, geen historicus of journalist, al bedien ik me van hun methodes. Mijn doel blijft altijd het beeld.' In het geval van Roombeek was het onvermijdelijk dat ze uitkwam bij de vuurwerkramp: 'Mensen die in één klap hun complete huis verloren hebben en in feite met schoonmaken bezig zijn hun eigen aanwezigheid te bevestigen en te bestendigen. Iemand die steeds maar stof verwijdert, is bezig zichzelf opnieuw te nestelen. Het is een vorm van overleven, van doorgaan met leven en proberen een nieuwe plek te vinden in een wijk die uiteindelijk toch compleet veranderd is.'

## **Burgerlijk anarchisme**

Mirjam de Zeeuw en ik leerden elkaar als tienjarige meisjes kennen in de vijfde klas van een lagere school in Noord-Brabant. Mirjam was één van de 'nieuwe meisjes' van onze klas. Ze kwam helemaal uit Gouda en sprak met een harde 'g'. We werden vriendinnetjes. Toen ze voor het eerst bij ons thuis kwam, werd ze gegrepen door de (in mijn vaders ogen) bonte uitdragerij die mijn moeder van ons huis had gemaakt. Het was het soort van interieur waarvoor ik me destijds weleens schaamde. In mijn herinnering vormden de roze plastic rozen op de vensterbank, omlijst door poppenhuisgordijnen, het tragische hoogtepunt. Mirjam leek ons interieur echter met andere ogen te bezien. Zij werd erdoor geïntrigeerd en had ook vrijwel direct een heel hartelijke band met mijn Vlaamse moeder, de aanstichtster van al dat huishoudelijk leed. Dat mijn moeder elke dag – tot wanhoop van ons, kinderen – op haar rode accordeon speelde, maakte het voor Mirjam allemaal nog aantrekkelijker. Het was precies de

muziek die bij deze plek van 'burgerlijk anarchisme' hoorde. De uitdrukking 'burgerlijk anarchisme' gebruikte Mirjam als tienjarige natuurlijk nog niet, maar het is wel haar huidige uitdrukking voor haar toenmalige ervaring: zij werd en wordt geboeid door plekken waar het 'burgerlijk anarchisme' bloeide en bloeit. Toevallig woonde ik op zo'n plek, buiten mijn schuld om, dat wel.

Mirjam herkende dit 'burgerlijk anarchisme' later vooral in België en het is dan ook geen toeval dat zij – naast talloze andere uitnodigingen en opdrachten – verschillende exposities in België heeft gehad. Zo heeft de Belgische en internationaal vermaarde curator Roland Patteeuw, de drijvende kracht achter de Kunsthalle Loppem (in Loppem, West-Vlaanderen), haar meermaals uitgenodigd om vanuit verschillende plekken en in verschillende contexten een werk te maken. Het ging Roland Patteeuw daarbij niet zozeer om mooie kunstobjecten, maar om het procesmatige: kunst als *work in process*. In het werk van Mirjam had hij terecht dit procesmatige herkend: de ontstaanswijze van de beelden – de wisselwerking met de plek, de omgeving – doet ertoe. Bij elk werk van Mirjam hoort een verhaal. Neem nu bijvoorbeeld het project 'Locus Loppem' (2005). Bij dit project werden veertig kunstenaars uitgenodigd om in Loppem een werk te maken. De ligging en de geschiedenis van de gemeente Loppem speelden daarbij een centrale rol. Alle kunstwerken zouden verband moeten houden met het zoeken naar de eigen, Loppemse, identiteit. Nu heeft het West-Vlaamse Loppem een aantal kastelen en wat is er mooier dan werken en exposeren in een kasteel? Ook Mirjam vond de interieurs van de kastelen prachtig, maar – door een samenloop van omstandigheden – kwam ze uiteindelijk toch op een heel andere plek terecht: het dorp. Johan Debruyne schrijft over haar zoektocht en het daaruit voortgekomen werk: 'Dan maar het dorp, wat ze triest en verlaten vond en waar er behalve het kerkhof niets open bleek. Het was november en ze fotografeerde dan maar de bloemen op het kerkhof. Daarmee legde ze een uniek werkboek aan waarin ze haar bloemenfoto's koppelde aan de door haar gefotografeerde locaties. Haar foto's roepen op een bijzondere sterke manier de schilderkunst voor de geest. (...) De Locus-bezoeker krijgt de bloemen te zien, maar dan wel monumentaal en in straatbeeld.' Mirjam noemde dit werk 'Memento'. De associatie met de sterfelijkheid van de mens – *memento mori*: gedenk dat je sterfelijk bent – is onmiddellijk gelegd. De gefotografeerde chrysanten – de kerkhofbloemen bij uitstek – hingen bij de expositie uitvergroot in het straatbeeld van Loppem. De opdracht om naar de Loppemse identiteit te zoeken, was uitgekomen bij de tijdelijkheid en sterfelijkheid van Loppem: het Loppem dat op het kerkhof lag.

Het oeuvre van Mirjam wordt eerder gekenmerkt door somberte dan door vrolijkheid. Opvallend is haar aandacht voor vergankelijkheid. Janneke Wesseling schrijft hierover: 'Vergankelijkheid is niet speciaal een thema van De Zeeuw. Toch is haar werk doortrokken van een besef van het tijdelijke en het voorbijgaande.' Haar werk 'Memento' is daarvan een goed voorbeeld. Het thema stond niet vooraf vast, maar was de uitkomst van een proces. Wanneer Mirjam – al dan niet in opdracht – naar een plek of ruimte gaat van waaruit ze iets gaat maken, dan brengt haar open-



Memento (installatie 56) detail 2005 Locus Loppem ism Kunsthalle Lophem vzw

heid voor de nieuwe omgeving haar bij elementen die gaandeweg het proces de meest typerende eigenschappen van een beeld worden. Haar gebruikelijke werkwijze bestaat dan vervolgens uit een isoleren en herhalen van deze eigenschappen. Dit proces ligt ten grondslag aan het thema. Het thema gaat in die zin nooit vooraf aan haar werk, maar wordt bepaald door de context van de opdracht. De titel van het werk zelf, als er al een titel wordt gegeven, ontstaat in de wisselwerking met de gegeven context. Zo zijn titels 'Memento' en 'Schone stof' ontstaan in het proces van het maken.

### **Leegte en beklemming**

Toen Mirjam als achttienjarige ging studeren aan de tekenacademie in Tilburg, was dat – ten diepste – omdat ze door middel van beelden uitdrukking wilde geven aan haar ervaring van de wereld. Ze zocht daarbij naar het – voor haar – meest geëigende medium. Ze koos niet voor schilderen, maar voor fotograferen. Dit was niet omdat ze fotograaf wilde worden, maar omdat ze door middel van fotografie – al dan niet gecombineerd met andere technieken – het dichtste kon komen bij de beelden die ze wilde maken. Daarbij hecht ze volgens Melchior de Wolff 'geen betekenis aan het stabiele of onveranderlijke': 'Het werk dat zij maakt concentreert zich in de eerste plaats op het tijdelijke, het provisorische, en op de toevallige invloed van de toevallige omgeving. Ze werkt in badhuizen, hotels, gevangenissen, een willekeurige buitenwijk in Den Haag, op plaatsen waar ze nog niet eerder is geweest en die het tijdelijke karakter van haar verblijf op alle manieren onderstrepen.' Ook de kunstcritica Janneke



Cel 2.o.4. (installatie 1) Havenstraat Amsterdam 1984

Wesseling is het opgevallen dat de kunstenaar een voorkeur aan de dag legt 'voor plaatsen waar mensen maar kort verblijven, op weg van de ene bestemming naar de andere'.

Een van de eerste plekken die Mirjam in de jaren tachtig uitkoos voor een project was een Amsterdamse gevangenis (Havenstraat 1984). Ze verbleef een tijd in de cel en schilderde de wanden bordeauxrood en blauw en maakte foto's van het resultaat. De geverfde muren doen de beschouwer van het werk verwonderen. Waarom die geschilderde muren, waarom die kleuren, waarom die plek? Ze schrijft erover: 'De plek was echter niet toegankelijk voor het publiek. Dat veroorzaakte twee problemen. In de eerste plaats, de presentatie. Je scheidt iets in een ruimte die is opgesloten in een andere ruimte. In de tweede plaats, de representatie. Je presenteert het werk van het origineel op een andere plaats en dat heeft als effect dat er iets van het origineel verloren gaat.' Niettemin zijn de foto's van een indringende en dwingende soort: de leegte en de beklemming kunnen de beschouwer niet ontgaan. De bevreemding over de geschilderde muren blijft hangen. Wat moeten we ervan denken? We moeten er iets van denken.

In veel van Mirjams projecten wordt de beschouwer met een vorm van leegte en beklemming geconfronteerd. Haar foto's van interieurs zijn vaak als stilleven van verlaten Hollandse binnenkamers, met elementen uit de jaren vijftig en zestig. Op één van haar vele zwart-wit interieurfoto's, geplaatst op een Gouda's billboard (1994) en voorzien van poëtische regels van Nelleke Noordervliet, zien we een kleine kamer met een iele tafel en een hoge kast. Op het tafeltje ligt een geborduurd tafelkleed met



Zonder titel (installatie 29) 1994 Affiche Mupi project Gouda Cultuurstad  
(foto Edo Kuipers)

ruitjesmotief, op de hoge lichte kast staan vier vaasachtige objecten, met of zonder droogbloemen. De poëtische regels luiden: 'De beklemming van de / dingen. O, ging het maar voorbij. // Het gaat voorbij. Dan pas: / weemoed. Altijd te laat.' Met deze dichtregels raakt Noordervliet aan een terugkomend spanningsveld in het werk: het spanningsveld tussen 'beklemming' en 'weemoed'. Het werk van Mirjam is geenszins weemoedig te noemen, maar het zet zich wel uiteen met een vorm van weemoed: met 'de dingen' die ons vanuit onze opvoeding vertrouwd zouden moeten zijn, maar ons uiteindelijk verwonderen en een beetje 'beklemmen'. In die zin spelen elementen uit haar eigen jeugd – 'dingen' uit de burgerlijke cultuur van haar jonge meisjesjaren – een herkenbare rol in haar werk. Niet voor niets isoleert de kunstenaar objecten als kaptafels, kamerplanten en bruidsjurken van hun context en maakt daarvan intrigerende fotoseries. Al deze series roepen op eigen wijze 'de beklemming van de dingen' op.



Krans 11 z/w 2009

### **Onvanzelfsprekende vanzelfsprekendheden**

Het soms gehoorde verwijt dat Mirjam 'burgerlijke kunst' zou maken is een verwarring van de oppervlakkige beschouwer: het uitvergrooten van objecten uit de burgerlijke cultuur van de jaren vijftig en zestig is niet gelijk aan het maken van burgerlijke kunst. Wie het werk van de kunstenaar volgt, komt niet terecht in een geruststellend gevoel, maar in een existentiële vraagstelling: hoe onvanzelfsprekend is het vanzelfsprekende? Voor Mirjam zelf zit de wijze waarop wij ons bestaan inrichten vol vragen. In de jaren negentig zegt ze in een interview met Marianne Vermeijden: 'Waarom is het vanzelfsprekend om kamerplanten te hebben? Vanwaar zo'n hypocriete witte bruidsjurk als men toch geen maagd meer is? Waarom willen vrouwen in hun kleine slaapkamer zo'n sta-in-de-weg-meubel als een toilettafel? Ik heb geen idee. Ik weet ook niet waarom ik van mezelf deze beelden moet maken. Op het mo-



Krans 3T z/w 2009

ment dat ik het kan formuleren, ben ik klaar met mijn werk.' De ontstaansgrond van haar werk heeft dus te maken met een vragend en verbazend in de wereld staan. In die zin is ze een zeer filosofische kunstenaar. Haar vragen hebben betrekking op haar beleving van de ruimtes, de conventionele inrichtingen van de ruimtes, de objecten die de ruimtes bezetten. Haar projecten zijn geenszins bedoeld om te behagen – anders had ze allang heel andere dingen gedaan – , maar komen steeds weer voort uit een authentieke verwondering over de plekken waar ze zich bevindt of waarmee ze iets mag doen.

### **Bloemen**

Het oeuvre van Mirjam is rijk en complex en kent verschillende fases. Ze is een kunstenaar die blijft zoeken en blijft nadenken over de werkelijkheid zoals wij, men-



Atelier

sen, die hebben ingericht. Het tijdsprobleem – het voorbijgaan van de dingen, maar ook het gedachteloze voorbijgaan *aan* de dingen – heeft haar blijvende aandacht. Opvallend in haar recente werk is de rol van bloemen: in een vaas, verwelkt, gedroogd of bijvoorbeeld op het kerkhof. Een van haar huidige projecten betreft een serie prints van prachtig gekleurde bloemkransen tegen een zwarte achtergrond. De kransen lijken op het eerste gezicht mooi en bloeiend, maar wanneer je langer kijkt, zie je de kapotte en vertrapte toestand van stukjes vergane natuur. Het is dus niet wat het op het eerste gezicht lijkt te zijn. De kransen zijn in werkelijkheid ook piepklein. Mirjam legt restanten van bloemen en beestjes, eigenhandig gevonden in de Amsterdamse straten, in een klein zwart doosje en maakt daarna fotoscans. Het zijn wonderlijke afbeeldingen die werken als stillevens en doen denken aan *Memento*.

Toen de redactie van *Speling* aan Mirjam vroeg welk werk ze aan de binnenkant van *Speling* wilde laten zien, heeft ze – helemaal tot onze verrassing – nieuw werk gemaakt. Voor haar was ons tijdschrift niet zomaar een tijdschrift, maar het was een nieuwe plek. Het was weliswaar niet een driedimensionale ruimte, maar *Speling* was vergelijkbaar met de tweedimensionaliteit van haar werkboeken. Trouw aan haar werkwijze heeft ze ook bij dit project elementen geselecteerd, geïsoleerd en vervolgens herhaald. Dit keer in de vorm van een collage. Opmerkelijk in deze foto-collages zijn wederom de burgerlijke elementen uit de jaren vijftig en zestig: borduursels, Perzische tafelkleedjes, meubeltjes, serviesgoed, gevlochten riet, lampenkappen, huisdieren, kamerplanten en (kunst)bloemen (in al dan niet gedroogde vorm). Met



deze collages heeft Mirjam voor een groot deel 'het interieur' van de 61ste jaargang van Speling bepaald.

Wonderbaarlijk aanwezig in haar collages zijn de bloemen. Bloemen lijken alsmaar belangrijker te worden in Mirjams werk. Waarom? Voor Mirjam heeft de bloem, zo vertelde ze me, te maken met 'het ultieme antwoord op het tijdsprobleem': veranderlijk (verwelkte bloemen) versus onveranderlijk (droogbloemen, stof). Haar fascinatie voor stof is overigens ook een rode draad die steeds belangrijker wordt. Maar even betekenisvol – en ermee vervlochten – is haar gerichtheid op bloemen. Over de bloemen in haar huidige werk schrijft Mirjam: 'De bloemen in de collages zijn als het ware een manifest van onbehagen. Een soort kapstok om de werkelijkheid te verbloemen.' Over de collages zelf schrijft ze: 'In plaats van een interieur zoals voorheen te fotograferen, vormen nu knipsels uit een vergane tijd, gisteren en daarvoor, referenties van fatsoen. (...) Kleinburgerlijkheden, die staan voor niet ingeloste verlangens en dromen.' En na een witregel besluit ze voorzichtig: 'Misschien is dat hetgeen mij ontroert en fascineert.'

De werkwijze van de kunstenaar Mirjam de Zeeuw – datgene waardoor ze zich al jarenlang onderscheidt – wordt niet alleen gekenmerkt door een groot vakvrouwschap, maar ook door een originaliteit die voortkomt uit een grote persoonlijke openheid en gevoeligheid voor de uiterlijke vormen van de belevingswereld om haar heen. Waarom leven mensen samen in bepaalde leefgewoonten en volgens bepaalde afspraken? Waarom en waaraan passen we ons aan? Waarom leven wij zoals we leven? Deze vragen van Mirjam zijn niet ontstaan in een opportunistisch kunstenaarschap. Het zijn haar allereigenste vragen die ze al stelde toen wij elkaar – nu bijna veertig jaar geleden – voor het eerst ontmoetten.

#### Literatuur

Bij het schrijven van dit essay heb ik gebruik gemaakt van: Herman Haverkate, 'De poetslap als symbool in Roombeek', in: *De Twentsche Courant Tubantia*, 4 september 2008; Marc Ruyters, *Nomad. Roland Patteeuw*, Cultuurcentrum Brugge, Brugge 2009; Johan Debruyne, 'Loppem ontvangt veertig kunstenaars', in: *Krant van West-Vlaanderen*, 31 december 2004; Janneke Wesseling over Mirjam de Zeeuw in *LENTE. De vier jaargetijden*, De Paviljoens, Almeers Centrum Hedendaagse Kunst, maart 1998; Marianne Vermeijden, 'Mirjam de Zeeuw, exposant Biennale van Johannesburg, over normbesef – Ik maak mijn eigen geschiedenis', in: *NRC Handelsblad*, 28 februari 1995; Melchior de Wolff, 'Ik ben geen fotograaf, ik gebruik fotografie', in: *Het eeuwige moment*, Amsterdam, Fragment Uitgeverij 1992; Ria van den Brandt, 'Eert de schepping', in: *Speling* 57 (2005) 1, 101-102.