

Nuttigheidsfactor

Sheila Hicks ziet haar kunst als textiel. Zo omschreef ze haar creaties eens als structuren die gemaakt zijn door mensen, en die overal ter wereld terugkomen.

Joke de Wolf



Als een waterval klatert het werk van Sheila Hicks uit het plafond van het Stedelijk Museum naar beneden. Midden in een zaal met meer werken van stof en garen, allemaal uit de eigen collectie van het museum, eist dit werk van Hicks alle aandacht op. Het werk bestaat uit 23 dikke strengen. Bovenin zijn het draden van ongebleekt katoen, vanaf halverwege zijn ze omwonden door paars, rood, oranje en geel glanzend garen. De slierten zijn langer dan de zaal hoog is, op de grond kronkelen ze om elkaar, als boomwortels over de grond.

De dradenbos oogt vertrouwd en vreemd op hetzelfde moment. Het ding heeft niets te maken met de gebruiksvoorwerpen die objecten van de afdeling vormgeving doorgaans hebben – dit zijn geen stoelen, lampen of vloerkleden: het is een kunstwerk. Tegelijkertijd zien de omwonden draden er ook vertrouwd uit, universeel.

Het werk heet *Trapèze de Cristobal*. Hoewel de toelichting ingaat op de indruk die het prachtige textiel maakte dat Hicks zag tijdens haar reizen door Bolivia, eind jaren vijftig, is de Cristobal uit de titel geen historische figuur maar de naam van haar zoon. Als Hicks haar werk uithing vanaf het balkon van haar Parijse atelier gebruikte hij het als schommel – alsnog een praktische toepassing.

Het Stedelijk kocht het in 1972, jarenlang hing het in de hal van het museum. Voor sommige bezoekers was het het eerste kunstwerk dat ze in hun leven zagen. Dat vertelden ze later aan Hicks, die het enthousiast herhaalde in een interview: ‘Hun ouders sleepten hen naar het museum, ze wilden niet, maar toen ze dit zagen gingen ze naar binnen. Ze liepen er naartoe, en raakten het aan – er waren geen suppoosten bij de entree. Toen werd het werk hun vriend.’

Met deze aankoop was het Amsterdamse museum het tweede museum ter wereld dat werk van Hicks aankocht, het MoMA in New York was in 1960 het eerste geweest. Toch was Hicks’ naam in Nederland lange tijd nauwelijks bekend bij het grote publiek. In Parijs, waar de kunste-

‘Ze vernieuwt nog steeds, en doet ontdekkingen. Zo blijft ze haar werk naar een hoger niveau brengen’

naar sinds 1964 woont en werkt, was Hicks ook lang afwezig in de musea of galleries. In 1972 was ze een van de twee vrouwelijke kunstenaars die meededen met de zeventig mannelijke kunstenaars aan een tentoonstelling over hedendaagse kunst (de ander was Niki de Saint-Phalle). En er gebeurde weinig totdat Hicks in 2018 een grote tentoonstelling kreeg in het Centre Pompidou.

Waarom wachtten de musea zo lang, vroeg *Libération* zich af. Volgens Monique Lévi-Strauss, textielgeschiedenis-specialist en vriendin van Hicks (en weduwe van Claude Lévi-Strauss, de antropoloog) is het omdat in

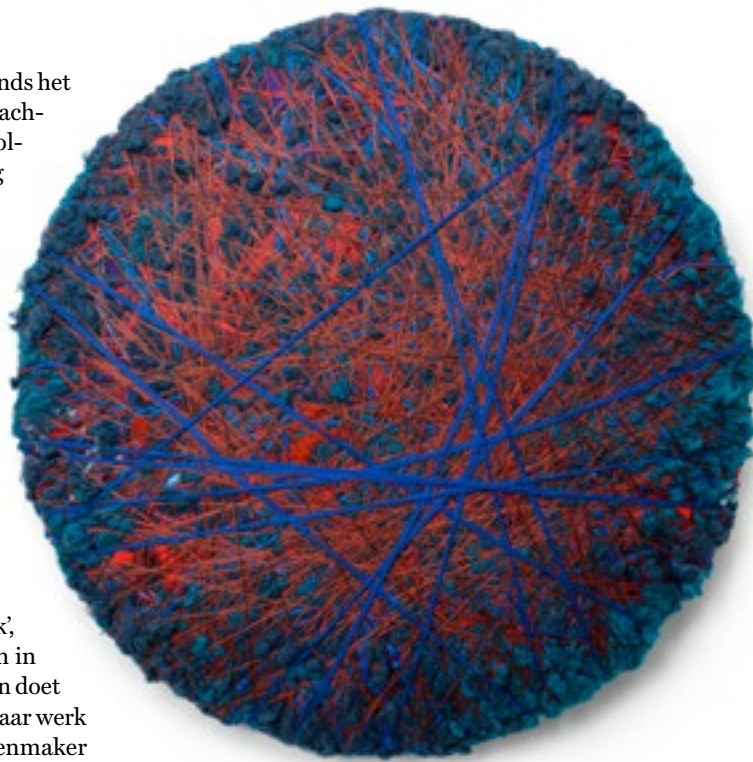
Frankrijk, ooit een groot textiel-land, sinds het eind van de negentiende eeuw een minachting is ontstaan voor het materiaal. Volgens de curator van de tentoonstelling in 2018 was het ook omdat Hicks' werk zo moeilijk in een categorie te vangen is, dat riep argwaan op. Na een solotentoonstelling in 1974 in het Stedelijk, en hoewel ze wel meerdere keren in Nederland werk maakte voor publieke en private gebouwen, kreeg ze pas in 2016 weer een expositie, in het Textielmuseum in Tilburg. Dit najaar komt in de Amsterdamse galerie Eenwerk een tentoonstelling met oud én heel nieuw werk.

Nieuw werk? 'Sheila is altijd aan het werk', vertelt galeriehouder Julius Vermeulen in zijn kantoor. 'Ze vernieuwt nog steeds, en doet steeds weer ontdekkingen. Zo blijft ze haar werk naar een hoger niveau brengen.' Boekenmaker Irma Boom, Vermeulens partner, maakte in 2006 *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor*, een boek met en over het werk van Hicks. Het witte boek met de rafelige snede is inmiddels een klassieker.

Boom schuift aan, ze noemt het boek haar manifest voor het boekmaken. Ze werkte er vier jaar aan, en dulde geen compromis in de uitvoering. Lastig tegenover de soms wat conservatieve uitgever van Yale. De eerste oplage van 3500 exemplaren was razendsnel uitverkocht. Boom: 'Ik denk niet dat ik ooit een beter boek zal maken.' Het Bard Graduate Center wijdde in 2006 een tentoonstelling aan de miniatures die in het boek centraal stonden. Het was voor de kunstwereld een katalysator voor een nieuwe kennismaking, en het MoMA besloot naar aanleiding van het boek het werk van Boom te gaan verzamelen. Inmiddels is het boek toe aan de zesde druk; Hicks heeft verklaard dat het verkrijgbaar moet blijven zolang ze leeft.

Het was Hicks die de samenwerking met Boom initieerde. Ze zocht een ontwerper en haar vriend Josef Kudelka, de fotograaf, zag in de inmiddels verdwenen Parijse boekwinkel La Hune een boek van Boom staan, dat over de Nederlandse postzegel. 'Hij liet het boek aan Sheila zien en zei: ik heb je ontwerper gevonden.' Hicks vroeg haar naar Parijs te komen, om te praten. 'Het was meteen raak, we hadden een klik. Met sommige mensen heb je dat.' Voor in de trein terug gaf ze Boom een tekst mee die Arthur C. Danto over de cultuur van het weven had geschreven. 'Toen ik dat had gelezen, wist ik dat die tekst het uitgangspunt zou worden voor het boek.'

In die tekst gaat de kunsthistoricus in op de rol van het weven en de wevers in het oude Griekenland en de Griekse literatuur. Hoe Plato de wever zag als een metaforische vertegenwoordiger van het sociale en economische systeem van het oude Griekenland, dezelfde als waar we ons eigen politieke systeem aan ontleen. Weven was ook in de Griekse literatuur een taak voor



Links tegenover:
Sheila Hicks in haar
atelier, 2021;

links: Sheila Hicks,
Diaspora, 2022;

onder: *Rencontre des
Alliés*, 2022



Foto's Peter Cox

vrouwen, toch deinst Plato er niet voor terug het als metafoor te gebruiken voor de staat. Wevers hebben, zo stelt Danto, het grote algemeen goed voor ogen, niet één specifiek onderdeel, en zijn daarom de beste metafoor voor de democratie.

Hoofdrol in het boek spelen de kleine werken van gemiddeld de grootte van een A4'tje. *Minimes* heten ze in de eerste Franse catalogus, of dagdromen. Hicks vergelijkt het met een notitieblok, dat meegaat op reis en waarin ze indrukken verwerkt. Drager is een zelfgemaakt houten weefraam van een vierkante houten schilderslijst van dertig bij dertig centimeter met aan twee kanten een rijtje spijkers zonder kop. Vaak verwerkt ze er materiaal in dat ze vindt op de plek waar ze is – schelpen, plastic draad, gekleurde elastiekjes of zelfs pagina's uit tijdschriften of uit een boek over de Amazone. De titels verwijzen naar de aanleiding, de inspiratiebron of de plek waar het werk ontstond. Zo is er een *Portugese synagoge* die ze maakte in Amsterdam in 1987, en een *Dimanche* gemaakt uit de veters die ze op een zondagmiddag in 1960 vond op de Parijse rommelmarkt.

Zelf ziet Hicks haar kunst niet als textiel. Zo omschreef ze haar creaties eens als structuren die gemaakt zijn door mensen, en die overal ter wereld terugkomen. Over de verwarring tussen de categorieën – is het kunst, is het toegepaste kunst, hoe moet de bezoeker het zien? – was Hicks tegenover Liesbeth Crommelin, conservator toegepaste kunst van het Stedelijk in 1974, al helder: 'In mijn denkwijze bestaan geen tegenstellingen of scheidslijnen bij het maken van wandkleden, sokken, hangmatten, truien, pruiken, tassen, vloerkleden of andere "draad"-objecten. Zuivere expressie en nuttigheidsfactoren ontmoeten elkaar op de meest verrassende momenten. Dat hebben etnologen, archeologen en het Bauhaus al langer begrepen.'

Grenzen en categorieën hebben Hicks nooit belemmerd. Een voorvechter voor het feminisme is ze niet per se. Maar ze wil wel opkomen voor de status van textiel in de kunstwereld. Al in 1974 benadrukte ze dat textiel was gereduceerd tot 'dameswerk'. 'Laat ingenieurs maar eens kijken wat je met draad kunt doen. Dit is architectuur. Ik kan er een muur mee bouwen.' En ze besluit het interview strijdbaar: 'Weaving, not war.' Niet vechten maar vlechten.

Sheila Hicks werd geboren in Hastings, Nebraska. Met haar moeder bezocht ze wekelijks de handwerkwinkel, en ontwierp en naaide haar eigen kleding. Het was een routine, 'zoals anderen een muziekinstrument bespeelden'. Haar vader hielp met het schilderen van haar kamer, twee of drie keer per jaar als ze wilde, en gaf haar de keus kleuren te kiezen als 'royal blue, tomato red and saffron yellow'. Van twee tantes, die ze bewust 'spinsters' noemt, leerden Sheila en haar broers tekenen, schilderen, naaien, borduren en breien. Ze studeerde grafische technieken en schilderkunst aan Syracuse University, bezocht

'Schilders schilderen, en tekenen zo met kleur. Maar dat is niet genoeg voor mij'

Mexico, en werd aangenomen op Yale, waar ze van 1954 tot 1959 schilderkunst studeerde.

Op dat moment is die Ivy League-universiteit vrijwel alleen voor jongens. 'We dachten: dat kan leuk worden', vertelde Hicks onlangs aan *The Guardian*. 'Weinig competitie, toch?' Josef Albers beoordeelt de toelating, en vindt haar werk goed – ze wordt toegelaten. 'Hij gebruikte mijn werk vaak anoniem, als voorbeeld, in zijn les over kleuren. Het was geen gender-onderwerp, of ras, niets van dat alles. Het ging over kleur.'

Van George Kubler krijgt ze les over de 'Art of Latin America'. Daar maakt ze kennis met de textielkunst uit de Andes, en ziet de overeenkomst met de experimenten van Bauhaus die Albers had meegenomen uit Duitsland. Hicks legt ook contact met Anni Albers, die net als Hicks een fascinatie heeft voor het Zuid-Amerikaanse textiel.

In 1957 bezoekt Hicks, met een beurs waarvoor Josef Albers haar heeft voorgedragen, Chili en Peru. Daar maakt ze werk geïnspireerd op de Inca-weefsels; als ze in Mexico is, gebruikt ze lokale handgesponnen wol. Ze studeert af bij Yale met een combinatie van schilderijen en zogeheten 'fajas': langgerekte verticale weefsels met



Sheila Hicks, *Beacon*, 2022

Peter Cox

één centrale, gekleurde, langgerekte vorm. Altijd werkt ze van beide kanten naar het midden, en de titels zijn ook indicaties over het onderwerp.

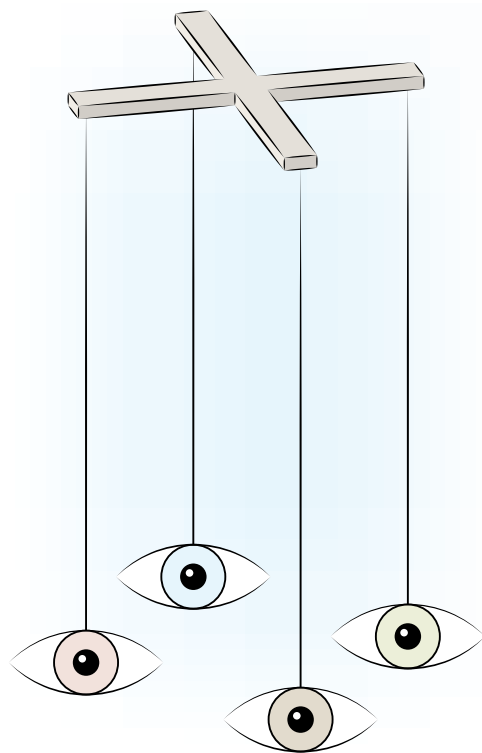
In 1964 verhuist ze naar Frankrijk. Ze werkt lang als adviseur voor grote textiel- en designfabrieken in de Verenigde Staten en Duitsland, en voor een handweefonderneming in India. Daar ontwerpt ze textiel voor onder andere Air India en het Taj Mahal Hotel in Mumbai. Ze krijgt er zelfs een eigen afdeling waar ze met een kleine groep meesterwevers, zo stelt een curator, geduldig het vakmanschap van de wevers tegenwerkt. De kleine foutjes laat ze uitgroeien tot de meest originele kleden. Ook voor Air France maakt Hicks begin jaren zeventig wandkleden en tapijten, onder andere panelen voor de eerste klas-gedeelten van de nieuwe Boeing 747-vliegtuigen. En voor Schiphol maakt ze zes kleden voor in de vertrekhal – inmiddels in de collectie van het Stedelijk.

Architecten geven haar dus ook direct opdrachten. Ze houdt van architectuur, op Yale had ze er colleges over gevolgd bij architect Louis Kahn en bij Vincent Scully, een legendarische architectuurhistoricus. Ze werkt in Marokko, Saoedi-Arabië en Israël, zonder ooit last lijken te hebben van de onderlinge spanningen in de regio.

In 1992-93 maakt ze een kolossaal werk voor het Fuji City Cultural Center in Japan. Ze noemt het *Four Seasons of Mount Fuji*: een muurwerk van 103 meter lang, het linnen weegt 4500 kilo, opgebouwd uit een aaneenschakeling van in elkaar gedraaide strengen linnen in fonkelende kleuren. In een film over de totstandkoming legt ze uit dat ze bij de fabricage van de draden de kleuren bepaalt. Ze draait meer dan veertig dunne draden van verschillende kleuren – in dit geval van geel, groen en lichtblauw – tot een bundel, en laat zien hoe de kleur van de bundel verandert terwijl ze die bundel draait en beweegt. 'Alsof het een organisch wezen is, alsof het leeft.'

Even later heeft ze een warboel in handen. 'Het wordt erg makkelijk een chaos. Je moet vriendelijk werken. Voorzichtig. Het gaat er in mijn werk om, een menselijke aanwezigheid in een lege ruimte te brengen.' Met haar vingers, en met hulpmiddelen zoals een lange kromme naald, strijkt ze langs de strengen draad. Ze duwt ze terug, aait de draden, zodat ze in de juiste richting vallen. Ze vertelt hoe aangenaam ze het werk vindt, zo bezig te zijn met kleur en materiaal. Ze heeft het idee dat de kleur met haar spreekt. 'Schilders schilderen, en tekenen zo met kleur. Maar dat is niet genoeg voor mij. Ik wil het meer gewicht geven. Sterker maken. Ik wil dat je de tactiele kwaliteit van kleur kunt zien.' ■

De tentoonstelling van Sheila Hicks bij galerie Eenwerk opent op 17 september in aanwezigheid van de kunstenaar. Werk van Hicks is tevens te zien op de Biënnale van Venetië, t/m 27 november. Het werk van Irma Boom is tot 25 september te zien in de presentatie Irma Boom: Book Manifest in het Allard Pierson in Amsterdam



In medias res Joost de Vries Het neppe is onverdraaglijk

U bestaat niet. Ik ook niet. Of eigenlijk bestaan we allebei wel degelijk – maar het is relatief. Of zo?

beeld Herman van Bostelen

Een Frans vliegtuig stort neer. Of lijkt te gaan neerstorten. De piloten zien de nachtmerrie-turbulentie letterlijk vanuit de cockpit op zich af komen: een cumulonimbus. 'Een supercel, maar zeker geen gewone. Het is geen afzonderlijk aambeeld, dat oprijst tot in de hogere luchtlagen, maar het zijn er tientallen, het lijkt alsof ze worden opgetild door een onzichtbare hand.' Het vliegtuig komt in een wasmachine terecht, mensen huilen, geven over, maken schietgebedjes – en die werken. Want het vliegtuig komt als een wonder erdoorheen en maakt aanstalten om te gaan landen in New York.

Wat is uw code? vraagt de luchtverkeersleiding. Air France 006, zegt de piloot. En wie is dan uw gezagvoerder? Waarop de piloot zijn naam geeft en uit zijn ooghoeken gevechtsvliegtuigen ziet opduiken.

Op internet zie ik een portretfoto van een vrouw – haar haar is een beetje plat, alsof ze een petje heeft gedragen. Ze lacht heel vrolijk, een beetje verlegen, ze heeft grijsgroene ogen, het ene net iets groter dan het andere. Er zitten kleine vlekjes op haar huid, misschien dat ze bij familie heeft geloged en een beetje allergisch is voor hun wasmiddel. Ze lijkt me zonder meer een familiemens.

Daarna nog een gezicht: een man, begin veertig. Hij is ongeschoren, terugdeinzende haargrens. Goeie grijns. Hij lijkt me zo'n jongen die zijn vrienden 'bro' noemt, zo'n jongen die ooit rechten ging studeren maar ontdekte dat hij die boeken maar dik vond, en veel liever in de bierbrouwerij van vrienden werkte. Een hoekje van een tand is afgebroken – hij heeft vast een sterk verhaal over de wilde avond waarop dat gebeurde.

In *Annie Hall* zitten Woody en Annie op een bankje in een New Yorks park mensen te bekijken en bedenken bij alle mensen die voorbijlopen achtergrondverhalen. 'Kijk, die man in het roze jasje, mister Miami Beach, hij komt net terug van de *gin rummy finals*, hij is derde geworden.' Of een Italiaanse heer in pak – zeker maffia, zeggen ze. 'Maar hij zegt tegen iedereen dat hij linnen importeert.' En die kleine man daar – 'de winnaar van de Truman Capote-lookalike-wedstrijd!'

De grap is, maar dat had ik pas veel later door, dat die kleine man daadwerkelijk Truman Capote wás.

Op het internet zie ik weer een ander gezicht en ik denk meteen: een arts, kan niet missen, op feestjes wil hij precies weten via welke straten je hebt gefietst – en je daarna uitleggen dat hij een snellere route weet.

Als het Air France-vliegtuig onder militaire druk landt, krijgt de piloot te horen wat er aan de hand is. Hij denkt dat het maart is, maar het is juni. En dit vliegtuig is al eens geland, drie maanden terug, met exact dezelfde piloot, exact dezelfde passagiers. Ergens in die supercel is het vliegtuig... gekloond?

Het probleem van de mensen die ik op

De gezichten zijn geen perfecte plaatjes, maar al te menselijk. Ze bestaan niet en ik word er gek van

internet bekijk is dat ze niet bestaan. Ik zie ze op thispersondoesnotexist.com. Ze zijn het product van een algoritme, dat put uit een enorme database van pasfoto's. Gewoon omdat het kan. De gezichten zijn geen perfecte plaatjes, maar al te menselijk. Ze bestaan niet en ik word er gek van.

Er is ook een spin-off: thisartworkdoesnotexist.com. Op de afbeeldingen zie je kunstwerken, vaak kleurpatronen, kubistische werken die landschappen zouden kunnen verbeelden, een prachtig doek waarop zwarte vogels gevangen lijken in glas-in-lood. Roos van der Lint zou er zo twee bladzijdes over kunnen schrijven. Alleen bestaan dus ook deze kunstwerken niet.

Als het nieuws van het vliegtuig wereldwijd bekend wordt, zijn de passagiers hun leven niet zeker. Mensen denken dat ze een straf van God zijn, dat ze aliens zijn. Een van de passagiers, een getrainde crimineel, trekt er op uit om zijn eigen dubbelganger te vermoorden. Uiteindelijk wordt er nog een theorie naar voren geschoven: het is een *glitch*. Zoals bij een computer die eventjes vastloopt. De wereld waar we in leven is een simulatie, en de software die ons universum vormt haperde even. We zijn niet echt.

Het vliegtuigverhaal staat in *L'anomalie* (2020), waarmee Hervé Le Tellier de Prix Goncourt won en tijdens de eerste lockdown een miljoenenpubliek haalde in Frankrijk. De mensen in zijn boek zien het vliegtuig liever als een grap van God dan als een foutje van een algoritme. Het idee dat we niet echt zijn, is het meest onverdraaglijk. Boze mensen willen de passagiers dus niet vermoorden – maar deleten. Het is precies als in *The Matrix*, waarin een van de rebellen overloopt naar de overheersende robots. Hij wil maar één ding; weer vergeten dat de kunstmatige matrix bestaat. Hij wil weer in de zalige onwetendheid zitten en denken dat het leven echt is.

Ik las *L'anomalie* vorig jaar en dacht: de echte vraag is: *wat is echt?* Is bestaan in een softwareprogramma wel iets anders dan bestaan in een universum waarvan we niet weten hoe het bestaat en waarom, en wat er zich in godsnaam nog buiten het gehele ruimtetijd-continuüm bevindt?

Ik vond dat toen heel relativerend wijs van me, maar nu kijk ik op thispersondoesnotexist.com en het is alsof ik vuur zie branden. Het neppe is onverdraaglijk.