

# DE SCHOOONHEID VAN EEN RAADSEL

HANS DEN HARTOG  
JAGER

Symbolischer kon het eigenlijk niet. Tijdens zijn tentoonstelling *Lost for Faith / Retained for Beauty* in Marres hing Marc Mulders in het statige trapgat van het Marres-pand een grote glasschildering. Daarop stond een worm. Het beest was lang, zwart en weerbarstig, kronkelde als het ware tegen de trap omhoog en had de kop van Jezus Christus. Voor Mulders, zo meldde hij in de expositietoelichting, verbeelde deze aardworm het proces van het opeten van natuurlijke materie om die vervolgens in zijn maag af te breken en weer om te vormen tot humus die bijdraagt aan de groei en bloei van de aarde. Maar, om eerlijk te zijn, als argeloze toeschouwer kon je het beest evengoed zien als een rups, die donker en onaanzienlijk lag te wachten tot het moment was aangebroken om te veranderen in een kleurige, levendige vlinder. De bloei, de vlinder, de verandering waren kortom allemaal in dat trapgat aanwezig, maar als toeschouwer moest je er wel oog voor hebben. Je moest die betekenis, die dubbelzinnigheid *willen* zien – zij die niet verder keken dan schijn en oppervlak zagen alleen dat beest, zo donker en onaanzienlijk dat je er zomaar aan voorbij zou lopen.

Pas bij het zien van deze worm beseftte ik wat de crux was van Mulders' Marres- tentoonstelling, en misschien wel van zijn hele oeuvre: het begrip *transformatie*. Zoals een worm bladeren omzet in voedsel waarop nieuw leven kan bloeien, zoals een rups via de pop verandert in een vlinder, is Mulders al jaren, zeg maar gerust decennia, bezig om alle ideeën, gevoelens, verlangens die in hem rondspoken via verf, doek, glas en foto's om te zetten in kunstwerken. Daarbij is een eigenlijk heel simpel besef cruciaal: dat een goed kunstwerk nooit is wat het lijkt te zijn. Dat lijkt een dooddoener, maar juist die ongrijpbaarheid, het gevoel dat je de betekenis van een kunstwerk nooit volledig kunt vaststellen is in essentie datgene wat kunstwerken in het algemeen, en zeker die van Mulders, van andere objecten (stoelen, vlinanders, trapgaten) onderscheidt. Sterker nog: je kunt gemakkelijk volhouden dat een goed kunstwerk niet alleen verschillende werkelijkheden, ideeën en visies toont (zowel materieel, symbolisch, technisch, historisch en noem maar op) maar die ook nog eens krachtig met elkaar

laat botsen, zodat de toeschouwer wordt geconfronteerd met de complexiteit, de gelaagdheid en de onverwachte schoonheid van het leven. Kunst biedt geen oplossingen, maar confronteert de toeschouwer juist zo intens mogelijk met het raadsel. In die zin lijkt kunst trouwens soms verdacht veel op religie.

Juist van die spanning tussen krachtige, dwingende beelden enerzijds en het gevoel dat ze zich desondanks aan een sluitend begrip onttrekken daar tegenover is Mulders' werk altijd sterk doortrokken geweest – en dat gold zeker ook voor *Lost for Faith / Retained for Beauty*. Dat begon al in de eerste zaal, waar vooral schilderijen hingen die in het teken stonden van het lichaam. Typische vroege Mulders-werken waren het, vaak uit het begin van de jaren negentig: een roze-rode wand van gestapeld vlees, een opengesperde os, de binnenkant van een everzwijn, een hangend konijn. Op het eerste gezicht was het een nogal macaber ensemble, wat nog wordt versterkt doordat de doeken allemaal heel krachtig, zeg maar gerust dwingend zijn geschilderd: de verf ligt er dik op, de kleuren zijn zwaar en diep – alsof het leven op Mulders' doeken trillend tot stilstand is gekomen. Maar tegelijk is daar ook de twijfel: want waar kijk je eigenlijk naar? Is het bloed of verf? De dood in het dier of het leven van het schilderij? Werkelijkheid of symbool? En, niet te vergeten: is dit nu mooi of lelijk? Vooral die laatste vraag blijft bij deze werken lang nagalmen: kunnen dood, verval, bloed inderdaad zo mooi, bijna verleidelijk zijn als Mulders ze hier presenteert? Daarmee waren vlees-doeken in alle opzichten de perfecte opmaat voor de rest van Mulders' expositie: de inzet was hoog, meteen, de beelden krachtig, maar ook was duidelijk dat Mulders zich niet zomaar zou laten grijpen.

Dat werd nog eens versterkt doordat meteen al in de eerste zaal duidelijk werd dat een ander thema steeds opnieuw uit Mulders' werk naar buiten sijpelt: het (katholieke) geloof – een onderwerp dat je meteen herkent in het schilderij van een opengesperde os, die niet alleen verwijst naar Mulders' grote voorganger Rembrandt, maar ook naar Christus aan het kruis. Die religieuze fascinatie werd in Marres echter nog eens benadrukt doordat Mulders zijn eigen werken had

gecombineerd met werken uit de collectie van Museum Catharijneconvent in Utrecht, waaronder een schilderij van de zweetdoek van de heilige Veronica, een Pietà, een houten beeld van de gekruisigde Christus. En daar kwam ook die ‘transformatie’ weer om de hoek kijken, zij het in een heel andere gedaante. Al vanaf het begin van zijn carrière is Mulders gefascineerd geweest, soms zelfs geobsedeerd, door de verhouding tussen kunst en geloof. Mulders is opgevoed in de katholieke traditie, nam daar in zijn puberjaren afstand van, om later, vanaf zijn midden twintigers, in een nog immer voortdurende (innerlijke) strijd met de katholieke kerk te belanden. Aan de ene kant beschouwt Mulders zichzelf als gelovig en koestert hij de innerlijke waarden van de kerk; tegelijk voelt hij zich bij het huidige katholieke ‘instituut’ niet meer thuis en zoekt hij zijn eigen wegen om begrippen als naastenliefde, schoonheid een persoonlijke invulling te geven. Maar kan dat ook in de kunst?

Van dat dilemma, die zoektocht, is Mulders’ werk diep doortrokken, en in Marres werd duidelijk dat Mulders er precies via het begrip transformatie in is geslaagd die twee nu met elkaar te verbinden. Het intrigerende daaraan is dat transformatie zowel in de kunst als in het geloof een cruciaal begrip is, simpelweg omdat beiden ernaar streven de ongrijpbare, verheven ideeën en gevoelens die zich aan direct begrip lijken te onttrekken, toch op een of andere manier zichtbaar en concreet te maken – in het volle besef dat dat uiteindelijk onmogelijk is. Het bijzondere aan de tentoonstelling was dan ook vooral dat Mulders er misschien wel voor het eerst in was geslaagd om kunst en zijn ideeën over religie elkaar te laten opstuwten, te versterken. Dat zat ‘m in de eerste plaats in het gebruik van symbolen. In Mulders’ werk, goed doorkneet als hij is in de traditie van de christelijke kunst, zijn symbolen nooit ver weg, juist omdat ze zich van dezelfde dubbelzinnigheid bedienen als goede kunst: aan de ene kant zijn ze dwingend en zwanger van betekenis, tegelijk blijft die betekenis altijd zo open en ongrijpbaar dat iedere toeschouwer, iedere lezer, er in ieder geval nog voor een deel zijn eigen invulling aan kan geven. Dat past prachtig bij het werk van Mulders: wie niet beseft dat zijn werk vol zit met symbo-

len, variërend van vlees en licht en Christus tot de voetballer David Beckham en de aanslagen van 11 september 2001, mist een groot deel van de lading van Mulders’ werk – en daarmee een groot aantal van de transformaties die het zo spannend en beladen maken.

Zeker zo belangrijk voor Mulders is de traditie, al staat hij daar wat ambivalenter tegenover. Net zoals de (katholieke) kerk haar tradities koestert, haar geschriften en rituelen, is Mulders diep doordrongen van de traditie van de kunst. Je hoeft maar even met hem te praten en de kunstenaarsnamen vliegen je om de oren, variërend van Vincent van Gogh en Chaim Soutine tot Rembrandt, Ecole de Paris-schilders als Bazaine en Manessier tot Willem de Kooning. Mulders laaft zich aan die traditie, maakt er welbewust onderdeel van uit, maar, en dat is niet onbelangrijk, hij wil zich, net als in zijn verhouding tot de kerk niet door de traditie laten inkapselen. Daarom waren de doeken die Mulders exposeerde in de laatste zaal van *Lost for Faith...* zo prachtig en veelzeggend: twee grote schilderijen, zo goed als abstract en zinderend van licht, waarin hij nadrukkelijk verwees naar de traditie van de islamitische kunst. Niet alleen zijn deze doeken schildertechnisch bijzonder geslaagd, ze tonen ook dat Mulders steeds verder gaat in zijn pogingen de kunst ongrijpbaar en tegelijk krachtig te houden: door hun abstractie (wat hij eigenlijk nog nooit had gedaan) en de verwijzing naar de islam waren ze zeer ‘on-Mulders’ – maar tegelijk waren ze zo goed geschilderd, zo volledig in balans met zichzelf dat je als toeschouwer met al die ongrijpbaarheid geen enkele moeite had. En ze toch weer zeer ‘Mulders’ voelden.

Misschien is dat uiteindelijk wel de essentie van Marc Mulders’ vorm van transformatie: hoezeer die ook wordt gevoed door kunst en religie en traditie, uiteindelijk is hij er in zijn werk diep van doordrongen dat je allemaal alleen maar werkelijk kunt begrijpen, er werkelijk in kunt doordringen als je er je eigen invulling, je eigen betekenis aan geeft. Als je als kunstenaar, kortom, alle invloeden van de wereld in een eigen universum transformeert, waartoe de toeschouwer zich op z’n geheel eigen, zoekende wijze kan verhouden. Mulders koestert niet de illusie dat kunste-

naar en toeschouwer elkaar ooit volledig zullen  
begrijpen, maar als er even echt contact is, een  
intense aanraking, een moment van begrip (noem  
het schoonheid) dan is er al veel bereikt.