Henk ter Horst als exponent van moderne religieuze kunst in Nederland

Henk ter Horst als exponent van moderne religieuze kunst in Nedeland / J. MAATJES-HULSING - 2009 Liturgiewetenschap

Doctoraalscriptie Godgeleerdheid, basiseenheid Liturgiewetenschap
Rijksuniversiteit Groningen
25 juni 2009
Examencommissie: Dr. J.E.A. Kroesen, scriptiebegeleider
Dr. M. Van Dijk
Dr. J.R. Luth
Studente: J. Maatjes-Hulsing
Afbeelding, Henk ter Horst, *Credo*

Inhoudsopgave

Woord vooraf

Opgroeiend in de protestantse traditie, reikte mijn kennis over christelijke kunst niet verder dan herinneringen aan de romantische plaatjes van de zondagschool. Vooral beeltenissen over Jezus als 'Goede Herder', veelal zoet en liefelijk voorgesteld, zijn mijn oudste voorstellingen van religieuze kunst. Eenmaal volwassen kwamen daar de beelden van Maria, heiligen en andere bijbelse personen bij. Doorgaans opgesteld in Rooms-katholieke kerken, door mij bezocht tijdens de vakanties. Deze beelden werden door mij geapprecieerd als kunstwerken getuigend van hoogstaand vakmanschap. Mijn kennis over de geschiedenis van de christelijke beeldtaal en de ontwikkeling binnen de religieuze kunst was minimaal.

Bovenstaand gegeven is voor mij doorslaggevend geweest om te kiezen voor het vak liturgiewetenschap, om zo mijn kennis over de christelijke beeldvorming te kunnen exploreren. Met plezier heb ik onder begeleiding van dhr. R. Steensma kerken bezocht in ons buurland Duitsland. Voor het eerst leerde ik de opbouw en de inrichting van kerkgebouwen met andere ogen te bezien. Qua kunst kwam ik in aanraking met de bijzondere attributen van heiligen en met de opbouw en inhoud van verschillende retabels. Literatuur bestuderend over de ontwikkeling van christelijke kunst bracht mij ook in aanraking met contemporaine kunst. Vooral mijn bezoek aan de Heilig-Geist Kirche te Emmerich, waar ik kennis maakte met een metershoog schrootkruis, hebben mij doen besluiten mijn aandacht te richten op de moderne ontwikkelingen binnen de religieuze kunst. Ik wil de heer Steensma dan ook bedanken voor zijn enthousiasme, zijn verwijzingen naar literatuur en kerkgebouwen, die uiteindelijk mij hebben doen besluiten om een scriptie te gaan schrijven over contemporaine kunst. Tevens heb ik het aan de heer Steensma te danken dat ik in aanraking ben gekomen met religieuze werken van Henk ter Horst.

Nadat mij te kennen was gegeven dat de heer Steensma met emeritaat ging, was ik zeer verheugd dat Justin Kroesen, zijn opvolger, bereid was om mijn voorstel om de werken van Ter Horst als uitgangspunt te nemen voor mijn scriptie heeft willen honoreren. Van Kroesen heb ik de kneepjes van het vak geleerd om kritisch te zijn en zorgvuldig in het formuleren. Met engelengeduld heeft hij mij steeds opnieuw gemotiveerd, om ondanks tegenslag en moeite, niet op te geven. Hem ben ik in het bijzonder dankbaar voor zijn tijd aan mij besteed, maar vooral ook voor zijn deskundige begeleiding.

Rest mij nog mijn dank te richten aan Ter Horst zelf die mij regelmatig een kijkje heeft gegund in zijn 'binnenkamer'. Zijn motivatie, inspiratie, zijn resultaten, maar ook hoe hij zijn gevoelens betreffende kleur en vormgeving in beeld wil brengen, hebben mij zover gebracht dat ik mijn onderzoek tot een goed einde kon brengen. Hij en zijn vrouw waren altijd bereid mij binnen te laten in hun privé sfeer. Henk ter Horst bracht mij in contact met mensen die een aantal van zijn werken kennen en waarderen. Samen met hem heb ik een lezing over zijn werken gehouden en heeft Henk een kleine tentoonstelling ingericht in de N.H. Kerk te Oosterhesselen.

Ten slotte een woord van dank aan mijn man. Zijn positieve feedback was als balsem voor mijn ziel.

Inleiding

Mensen communiceren niet alleen met woorden, maar zij maken ook gebruik van de taal van beelden. Woorden en beelden zijn communicatievormen waar ook religies gebruik van maken. Zo treft men in de Boeddhistische cultuur verschillende beeltenissen aan van hun stichter Boeddha. Voor Joden is de Menorah en de Davidster van symbolische waarde. In de tempels van de Hindoes of bij hun huisaltaren ziet men veel afbeeldingen van goden en godinnen die belangrijk zijn binnen hun religieuze traditie, onder andere Brahma, Shiva of Visjnoe. Het christendom vormt daarop geen uitzondering. In veel kerken ziet men beelden van Jezus, Maria, heiligen of andere bijbelse personen. Daarnaast is het kruis een belangrijk symbool geworden voor christenen. Expliciet mag het christendom uitgaan van het woord, de bijbel, impliciet nemen beelden een belangrijke plaats in binnen de geschiedenis van het christendom.[1] Beelden gesneden uit hout, gemaakt van steen, schilderingen op muren of plafonds, aangebracht in kerken of kloosters of tentoongesteld in musea en illustraties in boeken, zijn daarvoor het bewijs.

Toch gaat deze scriptie niet over de christelijke beeldtaal van weleer, bedoeld wordt de christelijke beeldtaal vanaf het allereerste begin tot aan heden, maar over de ontwikkeling van de moderne religieuze kunst vanaf de Verlichting met de nadruk op de ontwikkeling van moderne religieuze kunst in de twintigste eeuw.

Tijdens mijn studie heeft mij in het bijzonder de moderne kunst, ook wel contemporaine kunst genoemd, geïmponeerd, ook als het gaat om religieus werk. Dit laatste heeft te maken met het feit dat vele moderne religieuze kunstwerken iets vertolken van mijn levensgevoel, mijn interpretaties van de werkelijkheid, mijn zoeken naar zingeving. Dit betekent niet dat alle moderne religieuze werken door mij worden geapprecieerd. Toch geniet contemporaine kunst voor mij de voorkeur boven de traditioneel ontwikkelde christelijke beeldtaal. In de eerste plaats vanwege de herkenning, maar bovenal vanwege het feit dat over traditionele religieuze kunst veel is gepubliceerd. Terwijl over contemporaine religieuze kunst, zeker wat betreft de Nederlandse situatie, nog maar weinig is geschreven. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Duitsland, waar auteurs als Van der Grinten, Mennekes, Schwebel, Schmidt of Rombold uitvoerig onderzoek hebben gedaan naar de ontwikkelingen van religieuze werken in onze moderne-/postmoderne tijd. Voor Nederland is het vooral Regnerus Steensma die de contemporaine religieuze kunst heeft belicht. Werken van bovengenoemde auteurs zijn bronnen die door mij worden geraadpleegd voor het vinden van informatie over de ontwikkelingen in de moderne religieuze kunst vanaf de negentiende eeuw tot heden.

Juist omdat de documentatie aangaande de Nederlandse situatie wat betreft de ontwikkeling van moderne religieuze kunst nog in de kinderschoenen staat, is het voor mij des te meer interessant om mijn onderzoek te richten op een kunstenaar die zich in Nederland bezighoudt met het maken van moderne religieuze kunst en wel op de werken van Henk ter Horst (Roswinkel, 1937). Zijn oeuvre, in het bijzonder zijn religieuze werken, vormt het uitgangspunt voor deze scriptie. De titel van mijn scriptie luidt: **"Henk ter Horst als exponent van moderne religieuze kunst in Nederland."**

---

[1] D. van Speybroek (red.), *Kunst en religie,* Baarn 1991, p. 126

De redenen dat ik de werken van Ter Horst uitvoerig aan de orde wil stellen heeft te maken met het feit dat werken van deze kunstenaar, gepubliceerd in een boek van Steensma, mij in het bijzonder hebben aangesproken.[2] Een eerste kennismaking met Henk ter Horst in zijn atelier in Zuurdijk, waarbij ik in de gelegenheid werd gesteld om kennis te nemen van meerdere werken van zijn hand, heeft mijn interesse alleen maar vergroot.

Daarnaast heeft Ter Horst meegewerkt aan tentoonstellingen; ook heeft hij kunstwerken ontworpen in samenwerking met een aantal protestantse kerken. Dit laatste aspect is eigenlijk uitzonderlijk voor de Nederlandse situatie, omdat de protestantse kerken in Nederland veelal afwijzend staan tegenover kunst in de kerk. Dit in tegenstelling tot de Rooms-katholieke traditie, waar kunst vanzelfsprekend aanwezig is in de gebouwen. Hoofdstuk twee zal dan ook in zijn geheel gewijd zijn aan Ter Horsts werken van moderne religieuze kunst. Zijn oeuvre staat model voor de Nederlandse situatie van de twintigste eeuw tot heden.

Voorafgaand aan dit tweede hoofdstuk, zal in hoofdstuk één de ontwikkeling van de religieuze kunst vanaf de Verlichting tot heden worden beschreven. Wanneer tijdens de Verlichting kerk en staat worden gescheiden, heeft dit consequenties voor de ontwikkeling van de christelijke beeldtaal. Vandaar dat ik in dit hoofdstuk probeer te beschrijven welke impact deze scheiding teweeg heeft gebracht op het ontwerpen van religieuze kunst. Met andere woorden: wat is het effect dat kunstschilders, ook religieuze, autonoom ter werk gaan en niet direct werken in opdracht van een kerkelijk instituut.

Vervolgens probeer ik uiteen te zetten in hoeverre de ontwikkelingen binnen de profane kunst beeldbepalend worden voor de religieuze kunst. Tevens zal in dit gedeelte aandacht worden besteed aan de ontwikkeling van verschillende stijlen, verandering van stijl wordt bepalend voor de vormgeving en inhoud van contemporaine kunst. Naast verschillende stijlen zijn er ten slotte ook kunstenaars die gaan experimenteren met andere materialen dan enkel verf, krijt of potlood. Ook hieraan wordt aandacht besteed. Uiteindelijk moet onderzoek aantonen of de stelling van Wolfgang Schöne (1910-1989) in het boek *Christus in der kunst des 20. Jahrhunderts* weersproken kan worden. Wolfgang Schöne heeft gezegd: "Gott (der christliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt. Diese Bildgeschichte ist abgelaufen."[3]

De vragen die in het tweede hoofdstuk worden benadrukt zijn, het gedeelte waarin de werken van Ter Horst nadrukkelijk in beeld worden gebracht, zijn: Waarom spreekt men na de Verlichting eerder over religieuze kunst dan over kerkelijke kunst? In hoeverre verwerkt hij zijn persoonlijke visie en interpretatie van geloof en werkelijkheid in zijn beeldmateriaal? Wordt zijn levensvisie beeldbepalend voor zijn werken of wordt hij ook beïnvloed door factoren van buitenaf? Daarnaast wordt ook onderzocht in hoeverre Ter Horst autonoom te werk gaat en in hoeverre hij zich aansluit bij de ontwikkelingen in de profane kunst van de twintigste eeuw. Op welke wijze hij vorm en inhoud geeft aan contemporaine, hoofdzakelijk religieuze kunst, wordt eveneens onderzocht. Samengevat gaat het in dit gedeelte om een analyse van Ter Horsts artistieke biografie en zijn inspiratiebronnen.

---

[2] R. Steensma, *In de spiegel van het beeld, kerk en moderne kunst,* Baarn 1987

[3] A. Mertin, H. Schwebel, *Kirche und moderne Kunst,* Frankfurt am Main 1988, p. 74

In dit tweede hoofdstuk wordt tevens aandacht besteed aan de werken die Ter Horst heeft gemaakt in samenwerking met een protestantse kerk in Assen. Interviews met mensen die nauw betrokken zijn geweest bij de voorbereidingen van diensten waarin religieuze werken van Ter Horst een belangrijke rol hebben gespeeld en een interview met mensen die wekelijks geconfronteerd worden met één van de werken van Ter Horst in een kerkzaal, sluiten dit hoofdstuk af. Tijdens deze interviews wordt geprobeerd antwoord te geven op de vraag in hoeverre de religieuze werken van Ter Horst een meerwaarde hebben voor mensen die daar tijdens de zondagse eredienst mee worden geconfronteerd en of zij als beschouwers zijn werk als controversieel hebben ervaren of juist als 'balsem' voor hun ziel. Kort samengevat: wat doet religieuze kunst van Ter Horst in een kerkzaal met mensen die een eredienst bijwonen?

Ten slotte zullen in het derde hoofdstuk de werken van Ter Horst gepositioneerd worden ten aanzien van andere religieuze kunstenaars. In het laatste hoofdstuk wil ik gaan onderzoeken in hoeverre Henk Ter Horst uniek is in kleurgebruik, vormgeving en inhoud van zijn werken en in hoeverre hij overeenkomsten vertoont met eigentijdse, voornamelijk, religieuze kunstenaars. Of Ter Horsts werken raakvlakken vertonen met de christelijke beeldtaal van vóór de Verlichting wordt tevens onderzocht. In dit laatste hoofdstuk wil ik proberen om antwoord te krijgen op de vraag of Henk ter Horst uniek is in zijn ontwerpen van religieus werk, of juist niet.

Vervolgens zal deze scriptie worden afgesloten met mijn conclusies. In deze conclusies wordt antwoord gegeven op de door mij gestelde vragen. Daarnaast wil ik antwoord geven op de vraag of de door mij gekozen titel voor deze scriptie juist is. Met andere woorden: kan Henk ter Horst inderdaad gepositioneerd worden als exponent van de moderne religieuze kunst in Nederland? Met de beantwoording van de vraag of er in de Westerse wereld van de twintigste eeuw, nu eenentwintigste eeuw, een einde is gekomen aan de ontwikkeling van de christelijke beeldtaal, zoals beweerd wordt door Wolfgang Schöne, beëindig ik mijn conclusies.

In deze scriptie wordt geen aandacht besteed aan de ontwikkeling van religieuze kunst binnen de oosters-orthodoxe kerken. Wanneer er verwezen wordt naar bijbelgedeeltes dan gebruik ik de afkortingen OT en NT. Tussen dubbele aanhalingstekens geplaatste citaten zonder voetnoot zijn antwoorden gegeven in gesprekken gevoerd door mij met Ter Horst.

Een bijlage in de vorm van beeldmateriaal van werken van contemporaine kunst, maar hoofdzakelijk met afbeeldingen van Ter Horst oeuvre complementeren deze scriptie.

Hoofdstuk 1
De ontwikkeling van religieuze kunst vanaf de negentiende eeuw tot heden
Van Landschapsschilderkunst naar abstractie

Bestudering van de beeldtaal van de christelijke kunst vanaf het allereerste begin tot aan heden, laat zien dat men niet kan spreken over een statisch proces. Eerder van een dynamisch proces, hoewel vernieuwing van beeldtaal binnen de christelijke traditie veelal via de weg van geleidelijkheid is verlopen. Verandering binnen een cultuur, in de maatschappij, van landstreek of verandering van zienswijze binnen de theologie en ontwikkelingen aangaande wereldbeeld en de menselijke existentie, heeft de christelijke beeldtraditie sterk beïnvloed.[4]

Allereerst blijkt dat in de eerste drie eeuwen van de christelijke jaartelling het beeldverbod uit het OT (Ex. 20: 4) en het feit dat het christendom in deze periode nog geen officiële status genoot, van invloed is geweest voor de ontwikkeling van christelijke beeldtaal. De eerste christenen hebben tot aan het begin van de vierde eeuw gebruik gemaakt van symbolen. Deze symbolen hebben een versluierende betekenis, alleen verstaanbaar voor ingewijden.

Wanneer in de vierde eeuw het christendom in ± 312, door toedoen van de Romeinse keizer Constantijn (280-337), officieel als een erkende godsdienst wordt aanvaard, treden er grote veranderingen op voor de ontwikkeling van een christelijke beeldcultuur. De officiële status heeft tot gevolg dat er openbare gebouwen als 'kerkzalen' mogen worden ingericht. In deze 'kerkzalen' worden versieringen aangebracht, met overwegend bijbelse motieven. Voordien zijn er door de aanhangers van bovengenoemde godsdienst wel ondergronds versieringen aangebracht met een religieuze inhoud; bedoeld wordt de catacomben in Rome. Ook is het door opgravingen bekend geworden dat in een privé-huis in Dura-Europos aan de rivier de Eufraat al in ± 230 een woonhuis werd ingericht voor de christelijke erediensten. In dit gedeelte zijn de wanden versierd met beeldfragmenten uit OT en NT.[5] Het verkregen bestaansrecht van christenen aan het begin van de vierde eeuw om openbaar hun geloof zichtbaar en kenbaar te maken, maakt dat de christelijke beeldcultus 'bovengronds' zich verder gaat ontwikkelen.

Expansie van de christelijke godsdienst heeft tot gevolg dat gezaghebbende figuren binnen deze godsdienst, die na de dood van de eerste apostelen de christelijke leer bewaken, zich ook gaan bemoeien met de inrichting van gebouwen voor de erediensten. Zo ontstaat er een eigen hiërarchie van gezaghebbende personen, die zowel de christelijke leer als ook de beeldontwikkeling sterk beïnvloeden. Met andere woorden: het kerkelijke gezag is door de eeuwen heen bepalend geweest voor de ontwikkeling van de christelijke kunst. Het zijn voornamelijk kerkelijke regels en voorschriften, die bepalen welke beelden wel, of welke beelden niet zijn toegestaan voor kerkelijk gebruik. Vandaar dat men in deze periode vanaf de vierde eeuw tot aan de Verlichting veelal spreekt over kerkelijke kunst in plaats van religieuze kunst. Kerkelijke kunst wil zeggen kunst gemaakt in opdracht van de kerk. Deze kunstuitingen dienen als onderwijzing, ter illustratie of als uitleg van dogma of kerkleer.

---

[4] R. Steensma, *Mysterie en vergezicht*, Baarn 1993, p. 7

[5] A.J. Jelsma, *De geschiedenis van het christendom*, Den Haag 1979, p. 58

Tijdens de Verlichting wordt de beïnvloeding van het kerkelijke gezag aangaande het ontwerpen van kerkelijke kunst teruggedrongen. De Verlichting is een stroming in onze geschiedenis, die in de achttiende eeuw naar voren treedt. De wortels voor deze stroming ontwikkelen zich in de Renaissance, wanneer er nieuwe ontdekkingen worden gedaan, vooral op natuurwetenschappelijk gebied. Wetenschappers als Copernicus (1473-1543), Galileï (1564-1642) en Kepler (1571-1630) komen met nieuwe inzichten betreffende de positie van de aarde en de stand van de planeten. Deze vernieuwde wetenschappelijke inzichten, maar tevens een toenemend bewustwordingsproces van het individu, door toedoen van vernieuwde inzichten binnen de filosofie, in het bijzonder het gedachtegoed van René Descartes (1596-1650), leiden uiteindelijk tot een ander verstaan van de zelfstandig denkende individuele mens.[6]

Daarnaast wordt men tijdens de Verlichting geconfronteerd met het feit dat er een scheiding komt tussen kerk en staat. Deze scheiding van kerk en staat, ofwel godsdienst en politiek, heeft tot gevolg dat kunst wordt verdrongen naar de marge van de samenleving.[7] Kunstenaars gaan steeds meer autonoom te werk en de door hen ontworpen religieuze werken zijn lang niet altijd meer bestemd voor kerkgebouwen. Dat kunstenaars autonoom gaan werken heeft te maken met veranderingen in het denken over de menselijke existentie. De mens maakt langzamerhand individueel zijn of haar eigen keuzes, neemt zelfstandig beslissingen. Gezaghebbende instanties komen daardoor in een ander daglicht te staan. Dit geldt ook voor een gezaghebbende instantie als de kerk. Individualiteit en afname van kerkelijk gezag leiden tot veranderingen bij het creëren van christelijke kunst. De bepalende positie van de kerk wordt vervangen door de autonomie van de kunstenaar.

Weerstand tegen dit kerkelijke gezag leidt tot nieuwe inzichten, vernieuwingen die ook de beeldontwikkeling raken. Vernieuwde wetenschappelijke inzichten, uitbreiding van nieuwe disciplines, zijn vaak aanleiding voor kritiek en discussie. De persoonlijke interpretatie van de kunstenaar strookt niet altijd met wat binnen de kerk als 'passend' wordt beschouwd. De mens vertrouwt op eigen inzicht en staat kritischer tegenover traditionele, gezaghebbende uitspraken over zaken als politiek, staat, geloof en bijbel.[8] De kunstenaar bepaalt zelf hoe hij subjectieve gevoelens van religieuze aard en de authentieke menselijke ervaringen in beeld wil brengen.

De autonomie van de kunstenaar heeft als resultaat dat eigen ervaring, de reflectie op de verhoudingen tussen mensen, de omgang met het milieu, de geschiedenis, kortom geheel het menselijke bestaan, een breed kader wordt waardoor de kunstenaar zich laten inspireren voor zijn/haar werk. Vragen over de zin van het bestaan en de zin van leven, ook wel de existentiële levensvragen genoemd, zijn vragen waarbij de kunstenaar antwoorden zoekt. In hun werk probeert hij/zij iets van hun vraagstellingen en antwoorden van existentiële aard zichtbaar te maken.[9]

---

[6] O.J. de Jong, *Geschiedenis der kerk,* Nijkerk 1980, p. 252, 253
[7] J. de Wal, *Kunst zonder kerk,* Amsterdam 2002, p. 41
[8] De Wal, *Kunst zonder kerk,* p. 13,14
[9] Steensma, *In de spiegel,* p. 17

Eigen interpretatie van de werkelijkheid en de reflectie daarop heeft tot gevolg dat er een ontwikkeling op gang komt van nieuwe stijlen. Onder stijl wordt verstaan de vorm waarin de kunstenaar zijn boodschap neerzet, maar het is niet de boodschap zelf.[10] Een stijl is bijvoorbeeld het expressionisme, een stroming binnen de kunst waarbij het gevoel van de kunstenaar belangrijk is voor het ontwerp van zijn/haar kunstwerk of abstractie, waarbij figuratieve beelden plaatsmaken voor kleuren, lijnen, vormen. Ook op het gebied van de inhoud, dat is de boodschap die een kunstenaar in beeld wil brengen, verandert er veel. Het beeld van Jezus Christus aan het kruis op Golgotha, wordt vervangen door het beeld van een mens aan het kruis in bijvoorbeeld een berglandschap.

Nieuwe theologische inzichten, onder andere door beïnvloeding van de filosofie, vooruitgang in wetenschap en technologie en de beide wereldoorlogen van de twintigste eeuw, zijn mede bepalend geweest voor de ontwikkeling van kunst vanaf de negentiende eeuw tot heden. Langzamerhand spreekt men niet langer over kerkelijke kunst, maar over religieuze kunst. Religieuze kunst is een begrip met een breder kader van interpretatie- en uitlegmogelijkheden dan kerkelijke kunst. Immers, gevoelens en ideeën van een individu zijn moeilijker te objectiveren dan vaststaande voorschriften van de kerk. Over wat men verstaat onder het 'religieuze', daarop geef ik antwoord in hoofdstuk twee. Eerst ga ik aan de hand van concrete voorbeelden een uiteenzetting geven over de ontwikkeling van religieuze kunst vanaf de Verlichting tot heden. Benadrukt wordt op welke wijze de subjectiviteit van een kunstenaar en de ontwikkelingen binnen een maatschappij of in de wereld de religieuze kunst naar stijl en op inhoud hebben beïnvloed.

1.1 Landschapsschilderkunst en kleurensymboliek; gevoel en kleur bepalen de beeldvorming

Wanneer tijdens de Verlichting de autonomie van de burgers sterk benadrukt wordt, wordt tevens door uitbreiding van kennis en nieuwe inzichten een groot beroep gedaan op de rede van de mens. Antwoorden die gegeven worden moeten 'redelijk' zijn, met andere woorden controleerbaar en verifieerbaar met het menselijke brein. Juist deze sterk benadrukte rationaliteit wordt een beginpunt voor een stroming die zich afzet tegen deze overheersende opvatting van rationaliteit. Deze stroming, die de geschiedenis is ingegaan als de Romantiek, legt meer de nadruk op het gevoel dan enkel en alleen op de rede van de mens. De Romantiek is een stroming die zich afzet tegen het rationalisme van de achttiende eeuw en zich meer richt op de sociale vraagstukken van haar tijd en de gevoelens van mensen.[11]

De Romantiek wordt beschouwd als een keerpunt in het ontwerpen van religieuze beelden. Voornamelijk het in beeld brengen van het gevoel van de kunstenaar draagt bij aan deze verandering van beeldvorming. Een stroming die zich bezighoudt met het in beeld brengen van gevoelens is de Landschapsschilderkunst, zo genoemd omdat zij het landschap als decor gebruiken. In dit landschap voelen zij zich als mens nietig tegenover de oneindige zee, onder aan de voet van een berg of het onmetelijke heelal. Dit gevoel van nietigheid tegenover de weidsheid van de natuur proberen zij in beeld te brengen. Naast 'stemmingslandschappen,'

---

[10] De Wal, *Kunst zonder kerk*, p. 45

[11] N. Stangos, *De kernbegrippen van de moderne kunst*, Amsterdam 1985, p. 30

landschappen waarbij het gevoel van de kunstenaar zichtbaar wordt gemaakt, zijn er kunstenaars die hun gevoelens in beeld willen brengen door met kleuren te gaan experimenteren. Niet de werkelijke kleuren van voorwerpen of omgeving worden beeldbepalend, maar de kleur van het gevoel van de kunstenaar zelf wordt op het doek aangebracht. Voor sommige kunstenaars worden gevoelens zo sterk beleefd en gevoeld dat zij als het ware in visioenen hun beelden en gevoelens neerzetten op het doek. De vraag is of de kerk openstaat voor de individuele invulling van gevoel en kleur, voornamelijk als het gaat om kunstwerken waarbij ook religieuze referentiepunten in beeld worden gebracht. Immers, het gevoel van de kunstenaar wordt beeldbepalend, niet de voorschriften of voorwaarden van het kerkelijke gezag.

Zoals beschreven is de Landschapsschilderkunst een kunstenaarskring die naar voren treedt in de periode van de Romantiek. Dit genre legt sterk de nadruk op het gevoel. In het werk van Caspar David Friedrich (1774-1840) herkennen we iets van het gevoel dat veel romantici uit die periode bezighoudt. In de hen omringende natuur bespeuren zij namelijk de kracht en de aanwezigheid van het goddelijke en het gevoel van oneindigheid.[12] Het landschap, waar Friedrichs belangstelling naar uit gaat, is bij hem nooit een eenvoudige nabootsing, maar een wisselwerking tussen de visuele indruk van het landschap en zijn reflectie daarop. Het gaat bij hem niet om naturalistische impressies, maar eerder om 'stemmingslandschappen.' Een schilderij moet zichtbaar maken wat de maker van het werk heeft doorvoeld, pas dan voldoet het aan de criteria voor een echt kunstwerk, aldus Friedrich.[13]

Das Kreuz Im Gebirge, gemaakt in 1809, is werk van Friedrich waarbij zijn stemming beeldbepalend is. Dit werk wijkt qua inhoud af van de traditionele christelijke voorstelling van een kruisiging (ill.1). Het kruis heeft Friedrich geplaatst in een berglandschap. Dit kruis, eenzaam tronend boven de boomtoppen uit op een bergtop, heeft niet een directe verwijzing naar het kruis van Jezus op Golgotha. Daarvoor ontbreken de twee medegekruisigden en de omstanders die aanwezig zijn geweest bij de kruisiging van Jezus, zoals beschreven in het NT. Bij *Das Kreuz Im Gebirge* zien we stralen van de zon. Zij zendt vijf stralenbundels omhoog, waarvan één straal de gekruisigde beschijnt. Aan de voet van dit kruis groeit klimop. Een hoge sokkel is versierd met het Alziend oog, het symbool van de Drie-eenheid, met daarnaast een korenaar en druiventros. Korenaar en druiventros zijn christelijke symbolen. De lijst om dit schilderij heeft zowel links als rechts de vorm van een pilaar gekregen die bovenaan in een spitsboog bij elkaar komen. Deze spitsboog is bedekt met palmbladeren en hierop zijn vijf engelenkopjes zichtbaar, met boven de engelen in het midden een ster. De omlijsting waarbinnen dit kruiswerk plaats gekregen heeft, biedt de beschouwer een referentiepunt dat het hier om een religieus beeld gaat. Vooral door het beeld van het Alziend oog, de engelenkopjes, korenaar en druiventrossen wordt deze constatering bevestigd. Het is gemaakt als altaarstuk voor een huiskapel in het Boheemse Tetschen.

Op 7 januari 1809 schrijft baron Friedrich W.B.von Ramdohr, in de *Zeitung für die elegante Welt*, een artikel over dit altaarstuk, waarin hij een kritisch en vernietigend oordeel geeft over dit altaarstuk. "De lijst, die het laatste avondmaal

---

[12] J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, Amsterdam, p. 288
[13] N. Wolf, *Caspar David Friedrich*, Keulen 2003, p. 23

symboliseert, getuigt van geen enkele smaak," aldus Von Ramdohr.[14] Maar meer nog veroordeelt hij de sacrale tendens van dit schilderij. "Want," zo schrijft Von Ramdohr, "op die manier wil de landschapsschilderkunst de kerken binnensluipen en op de altaren kruipen." Uit deze laatste opmerking blijkt hoe gevoelig het ligt om in deze periode eigen gevoelens in het religieuze beeld te leggen, zonder de goedkeuring van de kerk te vragen over het nieuw ontworpen beeld.

De Nederlandse schilder Vincent van Gogh (1853-1890) maakt ook gebruik van het landschap als achtergrond. Maar hij vindt kleurgebruik evenzo van belang. Hij begint te werken vanuit het realisme, dat wil zeggen dat hij zijn beelden ontleent aan de werkelijkheid, maar algauw is deze stijl voor hem niet meer toereikend. Van Gogh wil uitdrukking geven aan wat hij voelt. Zijn beeldmotieven zijn de ellende, de eenvoudige mensen en hun vroomheid en de bescheiden voorwerpen in hun omgeving.[15]

In Antwerpen raakt hij onder de indruk van het kleurgebruik van de Vlaamse Barokschilder Rubens. Hij probeert in navolging van Rubens de expressie van emoties uit te beelden door diverse kleurencombinaties te gebruiken. In Parijs aangekomen is hij onder de indruk van het impressionisme. Een stroming, ontstaan in Frankrijk na 1860, die ervan uit gaat dat kleur en vorm geschilderd moeten worden zoals jij ze ziet en niet zoals je geleerd hebt; namelijk door de kleuren alleen verstandelijk te verbeelden.[16] Het loslaten van vaste contouren, het schitterende licht en de veelkleurige schaduwen, zijn de verworvenheden van de impressionisten. Van Gogh wil boven het impressionisme uitstijgen. Hij wil zijn gevoelens met een kleureffect uitbeelden.

Christus, zo schrijft Van Gogh, heeft geen concrete beelden nagelaten, maar gelijkenissen. In gelijkenissen wil ook Van Gogh zich uitdrukken, met gebruikmaking van het landschap als decor en eigen inzet van kleuren. Kleur is voor hem uitdrukking van eigen innerlijkheid. Zijn beeld van *De Zaaier* laat zien hoe hij kleur gebruikt in een landschappelijk beeld van een zaaiende boer (ill.2). De rijzende zon achter het hoofd van de agrariër heeft iets weg van een heilig schijnsel, iets wat de alledaagse betekenis van de stralende zon overstijgt.[17]

Wanneer hij psychisch ziek opgenomen wordt in een kliniek in Saint-Rémy, heeft hij niet direct de beschikking over modellen of voorwerpen. Daarom richt hij zich op andere schilders, onder anderen op Rembrandt. Hij roept Rembrandts werk op in zijn herinnering en gaat vervolgens de globale samenhang van kleuren gevoelsmatig interpreteren. Eén van de werken naar eigen kleurinterpretatie is *De opwekking van Lazarus*, gemaakt naar een voorbeeld van Rembrandt (ill.3).

Een schilder die een tijdgenoot is van Van Gogh en een tijdje met Van Gogh heeft opgetrokken is Gauguin (1848-1903). Bij hem speelt net zoals bij Van Gogh het kleurgebruik een belangrijke rol. In de eerste plaats sluit hij zich aan bij de impressionisten, maar de manier waarop zij de wereld zien is niet de zijne. Impressionisten leggen de nadruk op het licht, op kleur en beweging, maar Gauguin

---

[14] Wolf, *Friedrich*, p. 26,27

[15] D. Beaujean, *Van Gogh*, Keulen 2000, p. 18

[16] Beaujean, *Van Gogh*, p. 24

[17] K. Winnekes, *Christus in der Bildenden Kunst/ Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1989, p. 50

is meer op zoek naar verstilling in zijn werken. Met Émile Bernard ontwikkelt hij in Pont-Aven te Bretagne een heel eigen manier van schilderen, namelijk het zogenaamde 'cloisonnisme'. Deze term is afgeleid van een middeleeuwse techniek van emailleren, waarbij emailleervlakjes van elkaar gescheiden worden door metalen randjes.[18] Gauguin schildert nu om alle vlakken dikke lijnen. Voorwerpen die geschilderd zijn blijven herkenbaar, maar tegelijk tekenen de zelfstandige lijnen een abstract patroon over het doek. Het schilderij dient de werkelijkheid af te beelden, maar moet volgens de schilder ook verwijzen naar een wereld achter het zichtbare; net zoals de voorouders, de Kelten, hun goden konden afbeelden als onlosmakelijk met elkaar verweven lijnen, als abstract ornament. Deze diepere wereld, waarin meer harmonie heerst dan in de onze, mocht niet zichtbaar worden, maar moest wel bijna tastbaar zijn. De zichtbare wereld stelt de vormen ter beschikking, waar de schilder net zo lang aan werkt tot ze zich voegen in een abstract kader.

In zijn werk: *Het visioen na de preek of Jacob en de engel* is de beïnvloeding van oosterse en primitieve culturen waarneembaar (ill.4). Een reusachtige boomstam verdeelt het doek schuin doormidden. Men ziet twee totaal verschillende beelden. Linksonder vrouwen in Bretonse klederdracht, nadenkend over de preek, terwijl op de achtergrond rechtsboven een gevecht gaande is tussen een engel met gespreide vleugels en de bijbelse Jacob. Een heel gewoon tafereeltje van vrouwen die uit de kerk komen, wordt gecombineerd met het bovennatuurlijke, een alleen in het geloof bestaande scène. De scènes staan voor twee verschillende tradities in de schilderkunst: de kalme, ruwe taal van de volkskunst heeft de massieve figuren op de voorgrond vormgegeven, de gepassioneerde strijd op de achtergrond is beïnvloed door de christelijke schilderkunst. Scherp contrasterende kleuren, een diep perspectief naast een monumentale voorgrond, dienen ervoor om een sfeer op te roepen; een gemoedstoestand teweeg te brengen, waardoor de boodschap van dit schilderij overkomt. Het werk toont niet alleen een visioen; het is ook zelf als visioen bedoeld.[19]

Gauguin probeert met zijn werk *De gele Christus* wederom aan een visioen gestalte te geven. Opvallend aan dit doek is het gebruik van de kleur geel. De geel geschilderde Jezus aan het kruis wordt op de voorgrond omgeven door drie vrouwen in Bretonse klederdracht die aan het bidden zijn, de achtergrond vertoont een hoofdzakelijk in geel/oranje geschilderd heuvellandschap. De kleuren geel/oranje geven aan het schilderij iets bovennatuurlijks. De gele Christus verschijnt zowel aan de vrouwen in het schilderij als aan degene die het schilderij bekijkt. In zijn schilderkunst probeert Gauguin het vertrouwde te hervinden, de geborgenheid van geloof en traditie, van persoonlijke belangstelling en individuele vrijheid.[20] Het gele kruisbeeld is al aanwezig op zijn werk *Zelfportret met gele Christus* (ill.5). Hij heeft dit kruis gezien in de dorpskerk van Tremalo bij Pont-Aven. Dit beeld van de als mens gestorven God verwijst tevens naar de lijdende kunstenaar. Maar in tegenstelling tot James Ensor, die later in dit hoofdstuk ter sprake komt, wordt de kunstenaar zelf niet direct afgebeeld als Christus. Door zichzelf nadrukkelijk op de voorgrond te schilderen en de gekruisigde Christus achter zichzelf, creëert de

---

[18] I.F. Walther, *Gauguin*, Keulen 1999, p.17,18
[19] Walther, *Gauguin*, p. 20, 21
[20] Walther, *Gauguin*, p.29

schilder een mogelijkheid voor identificatie tussen het lijden van Gauguin en de lijdende Christus.

Gauguin heeft in zijn leven steeds problemen om te voldoen aan de eisen die de Westerse wereld en zijn gezin aan hem stellen. Daarom zoekt hij tot twee keer toe zijn toevlucht op Tahiti. De ervaringen die hij daar opdoet spelen eveneens mee in het scheppen van religieuze beelden. Eén van zijn werken die hij daar gemaakt heeft, heeft als titel: *De geboorte van Christus* (ill.6). Dit bijbelse beeld plaatst Gauguin in de wereld van de Zuidzee. In een Polynesische hut staat een eenvoudig bed. Ook de dieren uit de stal ontbreken niet. Maria wordt als een Tahitiaanse afgebeeld. Zij wordt omringd door een stralenkrans, evenals het pasgeboren kind. De kunstenaar vergelijkt zichzelf met de God van christenen, nu niet als lijdend voorwerp, maar als schepper van nieuw leven. Van Gogh en Gauguin zijn onder anderen voorlopers van een nieuwe stijl, het zogenaamde 'expressionisme'. In tegenstelling tot de impressionisten brengen zij naast gebruikmaking van felle kleuren hun psychische bewogenheid in beeld. Ze maken daarbij gebruik van vereenvoudigde alledaagse vormen en verbinden de in beeld gebrachte figuren met bijbelse beelden.

1.1.1 Expressionisme en zelfidentificatie

Het expressionisme is een stroming ontstaan aan het begin van de twintigste eeuw. De Twee Duitse kunstenaarsgroepen, *Die Brücke* en *Der Blaue Reiter*, zijn de bakermat voor deze stijl. De kunstenaars behorende bij deze stroming willen niet direct de werkelijkheid weergeven zoals deze objectief waarneembaar is, maar zoals zij deze ervaren. *Die Brücke* is een kunstenaarskring opgericht in 1905 door vier Dresdense bouwkundestudenten, Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel en Karl Schmidt-Rottluff. Deze groep zocht medestanders in een revolutionair verlangen naar maatschappelijke veranderingen, naar meer 'armslag en levensvrijheid' tegenover de behoudende bourgeoisie. Deze groep beperkt zich tot een vernieuwde expressionistische manier van uitdrukken, zoekend naar een nog niet uitgeputte, directe vorm, om de werkelijkheid in een beeldend teken om te zetten. De mens in een -door geen enkele industrialisering bedorven- natuurlijke omgeving is één van hun geliefde motieven; het naakt is een ander motief, want ongekleed zien zij hun modellen in een oorspronkelijke, paradijselijke toestand.[21]

Tegenstander van *Die Brücke* is de Duitse kunstenaarsgroep *Der Blaue Reiter*. De naam voor deze kunstgroep is ontleend aan de titel van een publicatie in een jaarboek van 1912, uigegeven te München. In de redactie zitten twee kunstenaars namelijk Wassily Kandinsky en Franz Marc. Beiden houden van de kleur blauw, de één van paarden, de ander van ruiters, vandaar deze titel. *Der Blaue Reiter* is geen vaste groep zoals *Die Brücke*, ook hebben zij geen collectieve, door alle kunstenaars gedragen stijl, maar brengen de twee bovengenoemde redactieleden jaarlijks een kunsttijdschrift uit met werken en artikelen, waaraan musici, dansers en kunstenaars hun medewerking verleenden. Kadinsky heeft tien ontwerpen voor de omslag voor *Der Blaue Reiter* gemaakt, hij is van Russische afkomst, hem is het gelukt om de expressionistische vormentaal in zijn eigen werk te overwinnen en te vervangen door een vrijere, niet langer op een model georiënteerde artistieke vormgeving.[22] De

---

[21] D. Elger, *Expressionisme, een revolutie in de Duitse kunst*, Keulen 2007, p. 17

[22] Elger, *Expressionisme*, p. 139

Duitse schilder Marc zocht naar een vormgeving waarbij kleurvlakken en dieren beeldbepalend zijn. Zowel Kandinsky en Marc gaan langzamerhand over van expressieve figuratieve kunst, naar abstracter werk van kleuren en lijnen.

Expressionisten willen uitdrukking geven van een bepaald levensgevoel van voornamelijk de jongere generatie, die zich verzet tegen de heersende maatschappelijke en politieke structuren. Het is moeilijk om te spreken van een gemeenschappelijke beeldtaal van de expressionistische kunst. Juist omdat de eigen persoonlijke ervaringen van kunstenaars bepalend zijn, liggen de gemeenschappelijke kenmerken eerder in de vorm dan in de inhoud. In 1920 lijkt het expressionisme over haar hoogtepunt heen te zijn, toch blijven vooraanstaande schilders expressionistisch schilderen, waaronder James Ensor, Otto Dix, Emil Nolde en Oskar Kokoschka.

Een voorbeeld van een expressionist is de Belgische kunstenaar James Ensor (1860-1949). In Ensors werk spelen bijbelse thema's een belangrijke rol. Vooral de figuur van Christus krijgt bij hem een bijzondere betekenis. Ensor gaat zich met hem identificeren. Toch beschouwt Ensor zichzelf als een atheïst. Het scheppen van religieus werk is niet zijn doelstelling, maar bijbelse motieven bieden hem de mogelijkheid om zijn gevoelens, wensen en ontgoochelingen weer te geven.[23]

In 1885 tekent hij *De intocht van Christus* (ill.7). Op vlaggen en spandoeken leest men teksten *Mouvement Flamand* (Vlaamse beweging) als *Salut Jesus Roi des Juifs* (gegroet Jezus koning der joden) en *Charcutiers de Jerusalem* (slagers van Jeruzalem). In dit werk met religieuze motieven brengt de kunstenaar zijn persoonlijke en politieke opvattingen tot uitdrukking. Deze tekening maakt deel uit van een serie van vijf werken met de titel: *De aureolen van Christus of de gevoeligheden van het licht.* Uit dit werk blijkt dat Ensor een metafysische betekenis toekent aan het licht. In dit werk is het een irreëel, min of meer mystiek licht. Vanuit dit licht komt een vormeloze mensenmassa op, maar ook een op een ezel rijdende Christus. Rechts op de voorgrond komt een man uit de massa naar voren. Het is de anarchistische filosoof Émile Littré. Het gebruik van dit portret van de filosoof, in samenhang met een fantasiewereld vol politieke, sociale en culturele leuzen maakt duidelijk dat Ensor hier niet de verwezenlijking van een religieus werk op het oog heeft gehad, maar blijkbaar de huidige situatie van zijn tijd wil becommentariëren.

In 1889 schildert hij *De intocht van Christus in Brussel* (ill.8). Hier wordt de intocht van Jeruzalem overgezet naar Brussel. Het doek is meer dan tien vierkante meter groot. Ook nu is het thematische uitgangspunt weer een bijbelse vertelling. In dit werk wordt men geconfronteerd met een duizendkoppige mensenmenigte die hij als een bonte verzameling van zeer uiteenlopende figuren heeft neergezet. Onder de diverse types en maskers bevindt zich een bisschop die de stoet aanvoert, een rechter met een rode toga, een zwaar behangen officier en de rijdende 'Christus' met aureool. Achter de fanfare rijdt 'Christus' door een erehaag van groteske figuren die voor hem buigen. De 'Verlosser' wordt gevolgd door een stoet van verklede figuren. Op dit doek steken overal spandoeken en vlaggen boven alles uit, zodat zij een deel van de massa onzichtbaar maken. De groteske en lachwekkende gezichten vooraan op dit doek staan in duidelijk contrast met de hoofdfiguur in het midden, die met zachte kleuren en met een krachtige aureool is afgebeeld. De massa vormt een directe

---

[23] U. Becks-Malorny, *Ensor*, Keulen 2002, p. 43

bedreiging voor de schilder, zijn alter ego 'Christus', centraal in het midden geschilderd, houdt fier rechtop zijn intocht in Brussel. Al deze mismaakte figuren, langneuzen en schaapskoppen, scheldende burgers en gemeen grijnzende tronies zijn in zoverre autobiografisch dat ze Ensors woede en ontgoocheling over zijn omgeving uitdrukken. De omgeving die hem niet alleen niet begrijpt, maar hem ook veracht.[24]

Uit werken van Ensor blijkt hoe hij zijn eigen frustraties, ontgoocheling, maatschappijkritiek en zijn woede omzet in beelden. De mensen die hij schildert worden als karikaturen neergezet, beelden ontleend aan de christelijke traditie gebruikt hij als voorbeeld, zonder dat hij een directe betrokkenheid toont voor deze godsdienst. Zij nemen zelf de plaats in van de centrale figuur binnen het christendom, Jezus. Niet alle expressionisten ontwerpen beelden met christelijke motieven, terwijl ze zich niet voelen aangetrokken tot deze religie.

Een voorbeeld van een expressionist die zich laat inspireren door de christelijke traditie, maar tevens persoonlijke interesse toont voor deze religie is de Duitse kunstschilder Emil Nolde (1867-1956). De bijbel is voor Nolde zijn gehele loopbaan een wezenlijke beeldenbron voor zijn werken. Terwijl werken van religieuze voorstellingen van andere expressionisten, vaak ontstaan in de periode van de Eerste Wereldoorlog, uitdrukkingen zijn van eigen angsten, en onvermogen aangaande de politieke toestanden, wil Nolde in zijn werken niet direct uitdrukking geven aan een bepaalde tijdgeest. Ook na de Eerste Wereldoorlog blijft hij expressief bijbelse beelden schilderen.[25]

In zijn autobiografie beschrijft hij hoe de geestelijkheid afwijzend reageert op een door hem geschilderde wand met negen voorstellingen uit het leven van Christus (1911-1912). Dit werk moest verwijderd worden van een wereldtentoonstelling in Brussel in opdracht van de katholieke geestelijkheid. Emil Nolde zelf daarover: "Voor die tijd had ik er geen notie van dat de geestelijkheid mijn werk niet waardeerde en accepteerde. Ze hadden niets gezegd. Vanzelfsprekend had ik niemand gevraagd, hoe religieuze voorstellingen eruit moesten zien. Mensen zoals de joden, Christus en de apostelen eveneens, ze ontstonden geheel op basis van mijn eigen gevoel." "Want," zo schrijft Nolde, de apostelen, joodse boeren en vissers, waren allen mensen van eenvoudig afkomst."[26]

Emil Nolde maakt een groot aantal religieuze schilderijen met een ten opzichte van de traditie totaal afwijkende iconografie, omdat hij zich niet houdt aan de voorschriften, maar aan zijn gevoel. Zijn schilderijen willen niet belerend zijn, zoals de didactische kunst van voorgaande eeuwen, maar mensen laten delen in de emoties die het onderwerp van de voorstelling bij hem heeft losgemaakt. Een voorbeeld van Nolde waar emotie zichtbaar wordt is *Bespotting van Christus* (ill.9). Bij de spotters zijn de handen vergroot in beeld gebracht, hun gezichten zijn ironisch weergegeven, belangrijk zijn de blikken in hun ogen en de grijns van hun gelaat. Christus heeft hij geschilderd in een berustende pose, de lippen stijf op elkaar, zijn ogen zijn blauw. Op dit doek lijkt Christus eerder een vrouwelijk figuur, dan mannelijk. De kleuren rood en geel zijn dominant aanwezig. Striemen op het lichaam

---

[24] Becks-Malorny, *Ensor*, p. 45, 48
[25] Elger, *Expressionisme*, p. 116
[26] Van Laarhoven, *De beeldtaal*, p. 303

van Christus zijn niet zichtbaar, ook is er geen doornenkroon geschilderd op het hoofd van Jezus. Dit schilderij is geen 'plaatje' bij een bijbelsverhaal over de bespotting van Christus, maar een uiting van gevoelens rondom de bespotting van Christus van Nolde zelf.

De joodse schilder Marc Chagall (1889-1985), heeft als jood grote belangstelling voor de figuur van Christus. In 1938 schildert hij zijn *Witte kruisiging* (ill.10). Hier wordt de Christusfiguur zelf afgebeeld als joodse profeet met een gebedskleed als lendendoek. De voorstellingen eromheen hebben allen te maken met het lijden van de vervolgde joden van die tijd. Hij is wellicht de eerste kunstenaar die door zijn kunst als bruggenbouwer fungeert tussen joden en christenen.[27]

Ensor gaat een stapje verder dan Gauguin door zichzelf zeer nadrukkelijk te gaan identificeren met de Christusfiguur. Alleen om uiting te geven aan eigen frustraties en niet vanuit het oogpunt religieuze kunst te produceren. Nolde legt de nadruk op de eenvoudige personen rondom Christus, zijn inspiratiebron is onder anderen de bijbel, maar zijn emoties zijn bepalend hoe hij bijbelse voorstellingen in beeld wil brengen. De volgende paragraaf zal een voortzetting zijn van wat Chagall in zijn werken naar voren brengt, namelijk het laten meespreken van de gebeurtenissen in de geschiedenis. Kunstenaars gaan vaak op realistische wijze uitbeelden wat zich volgens hen afspeelt in de maatschappij of in de wereld waarin zij leven.

1.2 Religieuze kunst met engagement als uitgangspunt

In de beide wereldoorlogen van de twintigste eeuw wordt de mensheid geconfronteerd met het absurde van het menselijke bestaan. De macht van een dictator, de ideologie van het verwezenlijken van een heilsstaat, de rassentheorie waarin enkel bestaansrecht is voor een mens met Arische kenmerken, een verzwakte economie en een geavanceerd wapenarsenaal, zijn factoren die hebben meegewerkt aan het feit dat miljoenen onschuldige mensen zijn gedood. Deze catastrofe met zijn vele onschuldige slachtoffers dwingt de kunstenaar om na te denken over de vraag hoe hij/zij de existentiële vragen over leven en dood en de vragen over de zin van het menselijke bestaan in beeld wil brengen. In het bijzonder blijkt deze laatste opmerking te gelden voor kunstenaars die zelf persoonlijk direct betrokken zijn geweest in één van bovengenoemde oorlogen en daardoor zelf lijfelijk hebben ervaren wat de gevolgen zijn van een wereldoorlog.

Iemand die sterk is beïnvloed door de gebeurtenissen van de Eerste Wereldoorlog is de Duitser George Grosz (1893-1959). In 1914, het begin van de Eerste Wereldoorlog, meldt hij zich vrijwillig aan om het Duitse leger te dienen. Een jaar later wordt hij ongeschikt verklaard voor militaire dienst. Zijn opgedane ervaringen in militaire dienst zijn aanleiding voor hem om pacifist te worden. Zelf ziet hij zijn eigen werk als 'tendenskunst' ten dienste van een revolutionaire zaak. Zijn werk is een aanklacht tegen het kapitalisme, militarisme en tegen uitbuiting.[28] In 1930, dus voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, vlucht hij naar de Verenigde Staten. Eén van zijn werken draagt de titel: *Christus mit der Gasmaske* (ill.11). Onder dit werk staat geschreven: mond houden en verder dienen. Dit werk is

---

[27]Van Laarhoven, *De beeldtaal*, p. 305

[28]Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 109

tot stand gekomen tussen 1935-1936. Grosz gaat ervan uit dat, als Christus in die tijd terug teruggekeerd zou zijn, de mensen Hem gevangen zouden nemen. Ze trekken Hem militaire laarzen aan en zetten Hem een gasmasker op. M.a.w. men begrijpt niet wie Hij is. Voor dit werk is hij rechterlijk vervolgd, omdat dit werk als blasfemisch is geïnterpreteerd.

Naast Grosz heeft ook de Duitse schilder Otto Dix zijn oorlogsverleden in zijn kunst verwerkt. Dix (1891-1969) gaat tijdens de Eerste Wereldoorlog als vrijwilliger het Duitse leger dienen, evenals Grosz. Na deze oorlog toont hij via zijn kunstwerken zijn afschuw en de dramatische gevolgen van een wereldoorlog. Vanaf 1927 geeft hij les aan de kunstacademie te Dresden, daar schildert hij tussen 1927/28 *Großstadt*, een drieluik met als thema het moderne leven en de keerzijde daarvan (ill.12). Wanneer in 1933 de nazi's aan de macht komen in Duitsland, wordt hij ontslagen omdat de nazi's zijn kunst zien als een bedreiging voor het moreel van de staat. Zijn werk wordt in het Derde Rijk geïnterpreteerd als 'Entartete' kunst. 'Entartete' kunst is een begrip dat gebruikt wordt tijdens het Fascistisch regime, als kwalificatie voor kunstwerken die door dit regime als ontaard worden bestempeld. De werken van Dix krijgen deze kwalificatie toebedeeld omdat de inhoud van zijn werken niet strookt met het Arische ideaalbeeld van de NSDAP.

In 1937 worden 260 werken van Dix onder leiding van Joseph Goebbels geconfisqueerd en geveild. De werken die niet zijn verkocht, zijn verbrand. Dix weet zelf enkel zijn werk *Der Krieg* te redden (ill.13). Tussen 1933 en 1945 schildert hij voornamelijk landschappen in de stijl van de Romantische Landschapsschilderkunst. Na de oorlog gaat hij steeds vaker bijbelse thema's schilderen. In het bijzonder wordt hij aangetrokken door de Christusfiguur. Christus is volgens hem evenzo een mens die aan haat, misstanden en verloochening door anderen Hem aangedaan, heeft blootgestaan.[29] Met deze laatste opmerking wordt bedoeld dat Dix Christus interpreteert als een onschuldig slachtoffer van menselijke haat en miskenning, met de dood tot gevolg, evenals de vele onschuldige slachtoffers van de Twee Wereldoorlogen. Een voorbeeld van mensen die de Christusfiguur minachten is zijn werk uit 1951 dat de titel *Gijzeling* meekreeg (ill.14).

We zien dat wat Ensor in beweging heeft gezet, om Jezus te schilderen als een figuur waarmee hij zich identificeert, wordt overgenomen door andere kunstenaars van de twintigste eeuw. Het wordt vanaf 1940 steeds gebruikelijker om gebeurtenissen of omstandigheden uit de eigen tijd illustratief te laten zijn bij bijbelse gegevens. Een voorbeeld hiervan een schilderij van de Italiaanse schilder Ottone Rosai (1895-1957) uit 1943 met als titel *Gekruisigde mens* (ill.15). Een man in een afgedragen kostuum hangt aan het kruis tegen een achtergrond van een kil industrielandschap. Door de gekruisigde af te beelden als een arbeider wordt er een verband gelegd tussen het lijden van Christus en de uitbuiting van de werkende mens. Steeds vaker worden politieke opinies in beeld gebracht met beelden uit de christelijke traditie.

Een schilder die eveneens zijn politieke opinie in beeld wil brengen, is de schilder Alfred Hrdlicka (1928-). In 1970 maakt hij voor het Evangelisches Gemeindezentrum Plötzensee in Berlijn een kruisiging met een geheel eigen iconografie. Dit werk heeft als titel meegekregen: *Kruisiging uit de Plötzenseer*

---

[29]Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 112

Totentanz (ill.16). De kerk van deze Evangelische Gemeinde is gebouwd vlakbij de plaats waar de Nazi's hun tegenstanders in de gevangenis opsloten, martelden en doodden. In dit beeld laat Hrdlicka Christus en de moordenaars naast Hem met vleeshaken hangen aan een stang. Dit beeld wil de vreselijke martelingen die de slachtoffers van de Gestapo moesten ondergaan in de nabijgelegen gevangenis in beeld brengen. Dergelijke schilderijen confronteren de beschouwer met de vraag of er wel zoveel verschil is tussen de dood van Christus en het lijden van mensen in de eigen tijd.[30]

De Duitse schilder Harald Duwe (1926-1984) wil met zijn werk eveneens de beschouwer confronteren met het lijden van Christus en de slachtoffers van deze tijd. In zijn werk uit 1978 met als titel *Das Abendmahl* ziet men een kring van mannen rondom een tafel geschaard, wat doet denken aan het Laatste Avondmaal (ill.17). Het bizarre van de tafel is dat er naast brood en wijn ook een hart, hoofd, hand en voet worden aangeboden. Het is een vrij realistische weergave van eigentijdse mannen. De man met een lepel in zijn hand middenin dit schilderij is de schilder zelf. De overige personen zijn vrienden. De nadruk komt te liggen op wat er op tafel ligt en als maaltijd wordt aangeboden. Lichaamsdelen van Christus worden symbolisch door Duwe in beeld gebracht, door op een schotel een hoofd te schilderen en op een bord een hart, een opengereten hand en een afgehakte voet.

De schilder neemt de Avondmaalsviering letterlijk, niet symbolisch. In dit kunstwerk worden de lichaamsdelen letterlijk als voedsel aangeboden. Duwe wil de beschouwers van dit werk als het ware shockeren door de beschouwer te confronteren met de vraag: wat wil het zeggen, wanneer vrienden om een tafel de in stukken gehakte gekruisigde werkelijk zouden aantreffen? Deze avondmaalsvoorstelling, die in de Brüderkirche van Kassel heeft gehangen, heeft een hevige discussie uitgelokt. In een open brief aan de geestelijkheid die als titel 'Christus' draagt staat te lezen: "schuldig wordt degene die over deze schandelijke afbeelding zwijgt."[31]

Opvallende tendens in de ontwikkeling van schilderkunst van na de Tweede Wereldoorlog is dat de mens in de beeldende kunst steeds vaker wordt voorgesteld als slachtoffer van de heersende cultuur en denkpatronen. De oorlogservaringen van de twintigste eeuw worden medebepalend voor de visie van de kunstenaar op mens en maatschappij; met als gevolg een opkomend gevoel van protest. De kunstenaar wil in zijn werk het leed van mensen in beeld brengen en plaatst dat leed van mensen naast het leed van Christus. Solidariteit en engagement met minderbedeelden worden sleutelbegrippen voor de religieuze kunstenaars van de twintigste eeuw.

Deze solidariteit zien we terug in werken van de Oostenrijkse schilder Oskar Kokoschka (1886-1980). De politieke omstandigheden in zijn land zijn voor hem aanleiding om in 1934 te verhuizen naar Praag en in 1938 naar Londen. Zijn werk wordt als 'ontaard,'ofwel als gedegenereerde kunst gedefinieerd.[32] Tijdens de Spaanse burgeroorlog ontwerpt hij in 1937 een poster met als titel *Helft den Baskischen Kindern*. In 1946 ontwerpt hij 5000 plakkaten die hij laat ophangen in de metro van Londen. De titel van deze plakkaten luidt: *Christus speist die hungernden Kinder* (ill.18).

---

[30] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 112
[31] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 113,114
[32] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 38,39

Christus buigt zich op deze pamfletten vanaf het kruis voorover en legt zijn arm op de hongerige kinderen voor Hem. Op de dwarsbalk van het kruis staat de uit het Spaans vertaalde zin: als herinnering aan Europese kinderen die sterven van kou of honger deze kerst. In een citaat uit een van Kokoschka's brieven staat te lezen: "Ik werk nog, maar ik weet, het is een verloren strijd. Wat mij in leven houdt is groeiend medelijden voor de ellende van onschuldige kinderen." Kokoschka vindt in dit beeld van mensen God.

Een schilder die ook de nadruk wil leggen op de gruwelijkheden van het bestaan is de Britse schilder Francis Bacon (1909-1992). Zijn leidraad is agressie. De mensen die hij schildert, worden in zijn werken gereduceerd tot vleesbundels. Bacons geschilderde mensen staan vaak geïsoleerd, of ze zitten in kooien opgesloten. Het is alsof hij daarmee uit wil drukken dat zij die fysiek geweld is aangedaan, verschijnen als een offer. Bacon wordt vaak gekarakteriseerd als een man die gelooft dat het leven geen zin heeft. Volgens Bacon is er geen leven na de dood. Maar hij gelooft wel in de hel. De hel, dat is het hier en nu, aldus Bacon.[33]

In 1944 heeft hij gewerkt aan een drieluik met als titel *Drei Studien zu Figuren am Fuss einer Kreuziging*. Het is een drieluik waarbij men drie beeldelementen ziet van een min of meer demonische, nauwelijks te definiëren wezen. De figuur op het linkerpaneel heeft oogleden, de figuur op het rechterpaneel een opengesperde mond met tanden en de figuur op het middenpaneel een mond met fletse tanden, de ogen zijn door een witte doek afgedekt (ill.19). Het gaat hier om een fantasmagorie, min of meer spookachtige, aan de fantasie ontsproten voorstellingen van menselijke gedaantes of andere figuren in beeld brengen.

In het christelijke paradigma is de intentie van een drieluik een voorstelling te geven van een samenvattende, sterker wordende geloofszin.[34] Deze geloofszin wordt bereikt door het kruis als symbool voor lijden en dood wel in beeld te brengen, maar dit beeld van lijden en sterven te reduceren door beelden van de opstanding als heilsfeit neer te zetten. Bacon neemt met zijn drieluikschema de intentie van een samenvattende, sterker wordende geloofszin over, alleen een zin- en heilsverwijzing worden door hem ontkennend voorgesteld. Bij hem overheerst de gruwelijkheid.

Bacon benadrukt in zijn werken de zinloosheid van het bestaan. De Duitse schilder Herbert Falken (1932) echter, neemt de zinloosheid als vertrekpunt voor zijn werken. Wanneer hij werkt aan een kunststuk, blijft hij zoeken naar sporen van hoop. Herbert Falken is naast kunstschilder tevens pastor van een parochie in Schevenhütte, een wijk van Aken. Hij zegt dat, wanneer hij een Christusbeeld wil gaan schilderen, hij telkens weer uitkomt bij een beeld van mensen. Hij begint te tekenen zonder te weten waar hij uit zal komen. Zijn innerlijke ervaring is voor hem van groot belang. Eén van zijn werken, waarbij hij is blijven doorvragen naar een teken van hoop, is zijn werk getiteld het *Lachendes Doppelkreuz* (ill.20). Falken grijpt voor het maken van dit werk terug op het werk van Bacon met als titel *Fragment of a Crucifixion* uit 1950. Falken heeft een romp geschilderd met een rond hoofd. Het hoofd heeft een opengesperde mond. Falken heeft de opengesperde mond van deze figuur aan een kruis zo geschilderd dat het bij de beschouwer overkomt als een lach. Het is een cynische lach, zoals deze voorkomt uit een toestand van hoogste

---

[33] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 140
[34] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 141

vertwijfeling en absurditeit. De zinloosheid wordt tot elke punt doorgetrokken waarna zij in lachen van waanzin eindigt.[35]

Dorothee Sölle daarover "De uitdrukking 'lachen' klinkt vrij eufemistisch. Mensen openen de mond, laten hun tanden zien, een grote opening komt in de plaats voor wat daarvoor nog het menselijke gezicht vertoonde. Deze ruimte, opening, verslindt de individualiteit."[36] In dit beeld van het *Lachendes Doppelkreuz* kan het verlies van Christus zijn individualiteit, weergevonden worden in anderen, die in een vergelijkbare situatie verkeren. Christus wordt op deze wijze niet een identificatiefiguur voor de kunstschilder zelf, zoals bij Ensor, maar is dit voor anderen in noodsituaties.

De religieuze werken van de twintigste eeuw tonen ons dat de beelden van een gave mens vervangen worden door beelden van geschonden, kwetsbare mensen. Dit geldt ook voor het beeld van Christus. We zien dat bij Bacon; mensen worden gereduceerd tot vleesbundels of zitten opgesloten in kooien. We zien dat bij Duwe; de tot spijs aangeboden lichaamsdelen benadrukken de harde realiteit van mensen onderling. Het beeld van Christus treedt in de twintigste eeuw naar voren als lijdende mens, solidair met de minderbedeelden in deze wereld. We komen deze beelden tegen bij Kokoschka, Rosai en bij Falken. In de twintigste eeuw is er binnen de schilderkunst niet enkel sprake van verandering van inhoud en de ontwikkeling van nieuwe stijlen, ook maken kunstenaars steeds vaker gebruik van ander materiaal dan penseel, verf, krijt of inkt. Ter Horst heeft in zijn latere werken tevens gebruik gemaakt van ander materiaal, bijvoorbeeld zand en schelpen, vandaar dat in de volgende paragraaf de inzet van ander materiaal wordt beschreven.

1.2.1 Het gebruik van andere materialen

Naast de verandering van inhoud van het religieuze beeld, ziet men in de twintigste eeuw ook een toename in het gebruik van andere materialen. Jürgen Goertz is bekend geworden om zijn kunststofobjecten. Hij overtrekt zijn ontwerpen met een soort huidlaag, met daaronder wat hij noemt 'kloppend vlees.' Het leven dringt als het ware bij hem door de huid. Zijn kunststoffiguren krijgen zo iets organisch. De figuren zijn bij hem kwetsbare lichamen. Een voorbeeld hiervan is *Crucifix* uit 1975-1977 (ill.21). Het is gemaakt van kunststof, hout en zaklinnen. Dit werk duidt op een 'kruisigingsbegeerte,' aldus de schilder.[37] Of alle beschouwers dezelfde mening zijn toegedaan als de schilder weet de kunstenaar niet. De beschouwer wordt geconfronteerd met de bleekheid van dit lichaam. Velen worden geraakt door deze weke, tedere Christus met een dromerige blik, gebogen hoofd, gebogen benen en bloedsporen op een schaal. Voor de beschouwer is het niet zeker of het eerst opkomende gevoel, het gevoel van tederheid, er aan het eind ook nog is. Het bedrukte linnen, glasogen, Bocciakogel, (een kogel die gebruikt wordt bij een balspel), en een laars zijn realistisch. Zij zorgen ervoor dat de beschouwer geconfronteerd wordt met een terrein dat tegenovergesteld is aan het eerst waargenomen, weke lichaam. Deze gebruikte materialen zijn eerder uitgesproken

---

[35] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst,* p. 143

[36] F. J. van der Grinten, F. Mennekes, *Menschenbild-Christusbild, Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst,* Stuttgart 1984, p. 143

[37] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst,* p. 115

agressief dan dat ze gevoelens van tederheid oproepen. Goertz duidt het lichaam van Christus als een object. Dat doet hij door symbolische zaken letterlijk te nemen in een ombuiging van 'Jenseits' naar 'Diesseits'. Letterlijk betekent Jenseitig: iets aan gene zijde, in de christelijke traditie bedoelde men daar vaak de hemel mee. Tegenwoordig wordt onder dit woord ook het overstijgende, het transcendentale denken mee bedoeld. Diesseitig wil zeggen het aardse, direct aantoonbare.

Een andere kunstenaar die gebruik maakt van bijzonder materiaal is Joseph Beuys (1921-1986). Na de Tweede Wereldoorlog houdt hij zich voornamelijk bezig met het ontwerpen van bronzen crucifixen en tekeningen. In 1950 heeft hij zijn *Wurfkreuz* ontworpen, waarbij hij gebruik maakt van een schedel van een haas en een knieschijf. Tussen 1962-1965 ontwerpt hij *Kreuzigung*, een montage van hout, krantenpapier met daarop een rood-bruin kruis, draad, naaigaren en flessen. Op het eerste gezicht verwijst dit kunstwerk niet direct naar de kruisiging van Christus. Eerder biedt dit werk een veelvoud van interpretaties, het laat zich niet tot een eenduidige interpretatie reduceren. De blik van de beschouwer kan naast het kruis dat in beeld wordt gebracht, zich afvragen waarom de kunstenaar dit kruis met afvalmateriaal heeft verbonden (ill.22).

In de zeventiger jaren van de twintigste eeuw onderscheidt hij zich van andere kunstenaars door zichzelf in een activiteit met Christus te identificeren, zoals Ensor en Kubin. Beuys onderscheidt zich van laatstgenoemden door in plaats van Christus te schilderen, zelf de plaats van Christus in te nemen. In 1971 treedt hij zelf op in zijn '*Aktion Celtic*' Dit werk is tot stand gekomen in de 'Stille Week' voor Pasen. De uitvoering vindt plaats in een bunker te Bazel. De kunstenaar begint zijn '*Aktion*' door van zeven aanwezige personen, zittend in een halve kring, de voeten te gaan wassen. Na de voetwassing van een aantal aanwezigen, gooit de kunstenaar demonstratief het waswater weg. Na het vertonen van een film over Beuys' vroegere '*Aktion*' begint de kunstenaar de over een wand verdeelde gelatine af te schrapen. Het schraapsel komt op een bord te liggen. De inhoud van dit bord giet de kunstenaar over zich uit, vervolgens pakt hij een tafel met krijtstrepen, houdt deze boven zijn hoofd en spreekt hij onverstaanbare geluiden in een microfoon. Met een staf in zijn hand blijft hij zo een lange tijd onbewegelijk staan, terwijl de muziek aanzwelt. Vervolgens stapt Beuys in een kuip met water. Hij laat zich met een gieter begieten. Na deze 'doop' verheft hij zijn armen tot een orantenhouding. F.J. van der Grinten daarover: "Het is niet moeilijk voor de beschouwers van deze '*Aktion*', aan Christus te denken: Oude plastische voorstellingen van offer en verlossing verschijnen in deze Aktion in rituele variaties; deemoeddaden in heilswerk."[38]

Beuys zelf daarover: "De Christusimpuls is binnen de kerk zelf niet meer aanwezig. Dat moet een zaak van de vrije menselijke ik zijn. Anders gezegd, ik kan voor zover over mensen spreken als een godgelijkvormig wezen. Ik kan niets anders verwachten dat, wanneer Christus in mensen leeft, dat wil zeggen wanneer Hij bij hen binnen gekomen is, de mens toch ook voor een deel Christus moet zijn."[39]

Deze opmerking van Beuys geeft aan welke vragen er naar voren komen bij het scheppen van een Christusbeeld. Wie de moderne religieuze kunst serieus neemt, aldus Van der Grinten, wordt ongezien met vragen over het Godsbeeld en/of

---

[38] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 128
[39] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 128

wereldbeeld geconfronteerd. Moderne kunst is volgens Van der Grinten daarom theologisch.[40]

Bovengenoemde kunstenaars hebben zich hoofdzakelijk beziggehouden met figuratieve voorstellingen. Dit wil zeggen dat wat zij de beschouwer tonen voor deze herkenbaar qua onderwerp of qua vorm is. In de twintigste eeuw doet naast figuratieve religieuze kunst ook abstracte religieuze kunst zijn intrede. Binnen de abstracte vormgeving is het voor de beschouwer niet direct duidelijk wat de kunstenaar met zijn werk wil duiden. De interpretaties van abstracte werken zijn daarom vaak meerduidig.

1.3 Abstracte kunst en Deformatie

Op het eerste gezicht lijkt abstracte kunst in strijd te zijn met de functie van de christelijke beeldtaal. Deze wil een voorstelling bieden, abstractie biedt dit niet. De abstract werkende kunstenaar Piet Mondriaan hierover: "Het niet voorstellen van 'dingen' maakt juist ruimte voor het 'Goddelijke.'[41] Ook abstracte kunstwerken kunnen door hun rangschikking van lijnen en kleuren een concrete gebeurtenis oproepen, aldus Mondriaan.

Een kunstenaar die figuratief is begonnen, maar tevens een begin heeft gemaakt met abstracte kunst, is Kazimir Malevich (1878-1935). In 1904 wordt hij geraakt door de kleurvlakjes van het werk van de kunstenaar Monet in de *Cathédrale de Rouen*. De lichteffecten van de blauwe lucht inspireren Malevich en hij noemt zichzelf vanaf dat moment impressionist. Tussen 1911 en 1915 ontwikkelt hij acht verschillende stijlen met als eindpunt de zwarte monochrome rechthoek (ill.23). Zijn werk is een explosie van vrolijke gekleurde, geometrische fragmenten. Soms voegt hij een eigen dimensie toe aan zijn abstract werk, bijvoorbeeld het Alziend oog. J.C. Marcadé over het oog: "De ogen op iconen zijn die van Christus. Ze zijn wijdopen en kijken van binnenuit naar het zichtbare, de echte werkelijkheid. Maar op het *Portret van Ivan Kliun* (ill.24), heeft het iconische oog een 'verplaatsing' ondergaan in transmentaal perspectief. Doordat dit oog met zijn twee versprongen delen loodrecht op de as van de als een lang parallellepipedum afgebeelde neus staat, wordt de parabolische betekenis van het dubbele gezicht duidelijk: een buitenste oog en een binnenste oog, zien en weten, waarneming en kennis."[42] Een parallellepipedum is een meetkundig lichaam, ingesloten door zes parallellogrammen waarvan de tegenover elkaar staande gelijk en gelijkvormig zijn.

Het vierkant van Malevich vervangt de traditionele goddelijke driehoek. Deze antieke driehoek is niet meer van deze tijd, zegt hij. Het moderne leven is vierhoekig. Wil er sprake zijn van abstracte kunst, dan dient ze onzichtbaar te zijn en is de lijst leeg. God is abstract omdat we Hem niet zien. Malevich wil niet met God concurreren. Hij wil de wereld zonder objecten afbeelden; hij wil non-figuratieve kunst maken. De kunstenaar of de beschouwer zal aan het schilderij, dat ogenschijnlijk van elk onderwerp verstoken is, een persoonlijke betekenis geven. De vierhoek of vierkant spelt ook een belangrijke rol in de religieuze werken van Ter

---

[40] Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 128
[41] Van Laarhoven, *De beeldtaal*, p. 305
[42] G. Néret, *Kazimir Malevich*, Keulen 2003, p. 32

Horst. Daarover meer in hoofdstuk twee en drie. Eerst wil ik in het kort beschrijven welke reactie er komt op de abstracte kunst.

Een reactie op de abstractie is het abstracte expressionisme. Abstract expressionisme is een verzamelnaam van een ontwikkeling in de kunst, begonnen in Amerika, na 1945. Het wordt gezien als een reactie op de geometrische abstracte kunst. Een schilder die werkt vanuit het abstracte expressionisme is de Catalaan Antonio Saura (1930-1998). Saura legt in zijn werken de nadruk op het in beeld brengen van zijn gevoelens, vandaar dat zijn werk expressionistisch genoemd kan worden. Maar zijn expressie trekt hij zover door dat niet alles direct herkenbaar is voor de beschouwer. Daardoor zijn zijn werken eerder abstract te noemen dan figuratief. Saura deformeert, daardoor lijken zijn geschilderde mensen meer op monsterlijke figuren. Disharmonische ledematen, verdraaiingen van een lichaam, uitvergrote hoofden, grote ogen die de beschouwer vaak levenloos aanstaren, gespreide vingers alsof het om klauwen gaat, kortom reductie en het fragmentarisch weergeven van het menselijke lichaam, versterken de disharmonie. Gezichten verschijnen bij hem als een "smoel" met grimassen, het heilige wordt bij hem niet zichtbaar gemaakt, eerder is er sprake van het diabolische, een demonische geest.[43] In zijn serie *Kruisigingen*, gemaakt tussen 1956-1996 komt dit beeld van deformatie sterk naar voren (ill.25). In deze werken verbeeldt hij de eenzaamheid van zichzelf en van de mensheid.

De betrokkenheid van de kunstenaar op zijn/haar werkelijkheid en menszijn bepaalt, zoals uit voorgaande beschrijvingen is op te merken, voor het merendeel wat hij/zij aan het doek wil toevertrouwen. In het tweede hoofdstuk wil ik onderzoeken in hoeverre Henk ter Horst expressief bezig is religieuze kunst te ontwerpen in Nederland en met welk resultaat. Zijn ook zijn gevoelens, zijn interpretatie van de werkelijkheid, zijn engagement, zijn interesse voor de christelijke godsdienst bepalend voor de stijl en inhoud van zijn werken? Daarop probeer ik antwoord te geven in het volgende hoofdstuk.

---

[43] F. Mennekes, J. Röhrig, *Crucifixus, Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg 1994, p. 9

Hoofdstuk2
Het religieuze aspect in de werken van Henk ter Horst gezien vanuit zijn artistieke biografie: analyse en reacties

De in Assen woonachtige Henk ter Horst is voor Noord-Nederland een belangrijke vertegenwoordiger van religieuze kunst. In dit hoofdstuk worden zijn werken, die hij in ruim veertig jaar heeft gemaakt, belicht vanuit zijn levensvisie. Naast andere kunstenaars neemt hij een bijzondere positie in bij het scheppen van religieuze kunst. Temeer omdat hij in samenwerking met een aantal protestantse kerken ontwerpen heeft gemaakt met als resultaat dat deze schilderijen met een religieuze inhoud tentoon zijn gesteld tijdens zondagse erediensten in een protestantse kerk. Het is vooral daarom dat deze scriptie de titel mee heeft gekregen: *Henk ter Horst als exponent van moderne religieuze kunst in Nederland.*

Zijn levensvisie, gekleurd door verschillende gebeurtenissen in zijn leven, zijn betrokkenheid bij zijn omgeving en het wereldgebeuren, staat beschreven in zijn biografie. In de volgende paragraaf wordt dit nader uitgewerkt. De invloed van zijn engagement, zijn voorliefde voor de natuur en zijn religieuze motivatie zijn terug te vinden in zijn scheppingen. Bij het creëren van zijn werken heeft vooral de religieuze motivatie geleid tot samenwerking met predikanten en gemeenteleden van protestantse kerken. Daarom zijn voornamelijk de religieuze werken van Ter Horst in dit hoofdstuk onderwerp voor analyse en reactie. Zijn artistieke groei is gerelateerd aan de ontwikkeling van stijlen en wordt daarom ook beschreven. Het accent echter zal liggen op de inhoud van zijn werken.

Alvorens in te gaan op de ontwikkeling van Ter Horsts oeuvre wordt uitleg gegeven dat de term 'religieus aspect' voorkeur verdient boven 'godsdienstige aspecten'. Bij godsdienstige aspecten ligt de nadruk op datgene wat een kunstenaar in beeld brengt met betrekking tot een bepaalde godsdienst. Ter Horst, die vertrouwd is met de christelijke traditie, zal zich laten inspireren door wat overgeleverd is uit de christelijke traditie, in het bijzonder de bijbel. Bestudering van het gehele oeuvre van Ter Horst laat zien dat hij gebruik maakt van bijbelverhalen, maar daar houdt het voor Ter Horst niet bij op. Ook de persoonlijke ervaringen in het Waddengebied, bepaalde gebeurtenissen in onze geschiedenis en existentiële vragen rondom leven en dood, zijn voor Ter Horst belangrijke inspiratiebronnen tot het scheppen van kunst. Vandaar dat ik het begrip 'religieus' verkies boven het woord godsdienstig.

Voor een interpretatie van het woord religieus, beroep ik mij op de visie van de Zwitserse theoloog Paul Tillich (1887-1965). Tillich gaat ervan uit dat religie geen betrekking heeft op een bepaald deel van de werkelijkheid of op een ander zijns-werkelijkheid buiten of boven de waarneembare wereld, maar op de zin-dimensie van de gehele werkelijkheid. Tillich onderscheidt twee dimensies van het bestaan. De zijns-dimensie, is voor hem de waarneembare werkelijkheid van de concrete wereld van mensen, gebeurtenissen en objecten. Daarnaast spreekt Tillich over een diepere zin-dimensie die niet direct waarneembaar is, maar verborgen in en achter de concrete verschijningsvormen van de zijnswerkelijkheid. In de religie gaat het volgens Tillich om deze diepere zin-werkelijkheid. Volgens hem hoeft de kunst geen

godsdienstige onderwerpen te behandelen om religieus te zijn. Kunst is religieus voor zover in haar de ervaring van een laatste zin en zijn tot uiting komt.[44]

Ter Horst geeft aan dat hij vooral de laatste jaren schildert vanuit een verlangen naar iets wat verder weg is, iets wat niet direct voorhanden is, maar tot voorbij de horizon gaat. Deze dimensie, 'van voorbij de horizon' probeert Ter Horst te verbeelden in zijn abstractere werken. "Abstraheren," zo zegt hij, " is religieus bezig zijn, het overstijgen van grenzen." Ter Horsts interpretatie vertoont overeenkomst met de gedachtegang van Paul Tillich, het op zoek gaan naar de zin-dimensie van het bestaan. Zelf zegt hij in een gesprek daarover: "Elke ervaring die ik heb ten aanzien van lucht en ruimte en de mensen om mij heen is een soort religieuze ervaring."

In dit hoofdstuk wil ik, na zijn biografie te hebben weergegeven, beschrijven hoe Ter Horst zijn entree heeft gemaakt als beginnend kunstenaar. Aan de hand van een groot deel van zijn kunstwerken beschrijf ik welke ontwikkelingen Ter Horst heeft doorgemaakt. Daaruit zal blijken dat hij een veelzijdige kunstenaar is, iemand die zijn gevoelens omzet in beelden en in kleuren. Iemand die tevens openstaat om zijn kunst te delen met anderen. Dit laatste aspect komt duidelijk naar voren in zijn samenwerken met een aantal predikanten van protestantse kerken in Assen en een protestantse kerk in Amersfoort. Daarnaast heeft een groot drieluik van Ter Horst een permanente plaats gekregen in de kerkzaal van één van de gebouwen van het gevangeniscomplex te Veenhuizen. Ter Horst heeft verder nog geëxposeerd in Beilen, Hoogeveen en Delfzijl. In de zomer van 2007 exposeert hij in de Grote Kerk te Leeuwarden met onder anderen zijn nieuwste creatie: *Credo.*

Gesprekken die ik heb gevoerd met mensen die betrokken zijn geweest bij diensten in een protestantse kerk te Assen, gesprekken gevoerd met een drietal gedetineerden en hun pastor en antwoorden van een predikant op vragen mijnerzijds, worden ter verduidelijking in dit hoofdstuk meegenomen. De antwoorden die Ter Horst zelf heeft gegeven op vragen mijnerzijds over de religieuze motieven in zijn werken worden evenzo verwerkt. Allereerst wil ik de vraag beantwoorden: Wie is Henk ter Horst?

2.1 Henk ter Horst: zijn biografie

Henk ter Horst wordt geboren in 1937 in het Drentse dorp Roswinkel. Zijn vader beheert in deze plaats een cafetaria. Henk zelf herinnert zich vooral de gemoedelijke sfeer die er heerst in dit dorp tijdens zijn jeugdjaren. Hij groeit op binnen de traditie van de Nederlandse hervormde kerk. Een traditie, zo zegt hij, waarbinnen de kerk wel een belangrijke rol speelt, maar tevens een traditie die hij als niet 'overheersend' heeft ervaren voor zijn dagelijkse leven. In de Drentse samenleving komt men deze relativerende houding ten aanzien van de kerk veelvuldig tegen, vooral binnen de Nederlandse hervormde kerk.

Na de middelbare school gaat hij naar de kweekschool in Emmen. Vervolgens wordt hij onderwijzer op een school in Groningen. Via avondstudie behaalt hij eerst de akte LO- tekenen. Hij zet zijn studie voort aan de opleiding voor vrije kunst bij de Academie Minerva te Groningen. Daar behaalt hij de akten MO-tekenen A en B.

---

[44] G.P. Luttikhuizen, R. Steensma (red.), *Eeuwig kwetsbaar, hedendaagse kunst en religie,* Zoetermeer 1998, p. 21,22

Voordat hij zijn studie aan deze kunstacademie heeft afgerond wordt hij tekenleraar aan de christelijke kweekschool te Groningen. Vervolgens is hij vanaf 1969 tot 1990 als docent beeldende vorming verbonden aan de Pedagogische academie De Eekhorst in Assen. Naast zijn leraarschap is hij actief als beeldend kunstenaar. Als kunstenaar houdt hij zich bezig met tekenkunst (potlood, krijt en inkt), met schilderkunst (olieverf) en daarnaast maakt hij gebruik van een gemengde techniek (vetkrijt, inkt en gouache). Gouache is een techniek waarbij de schilder gebruik maakt van waterverf waaraan dekkend witte verf wordt toegevoegd.

Momenteel woont Ter Horst in Assen. Zijn atelier vindt men aan de Ewer te Zuurdijk (Gr.). Het in beeld brengen van wat zijn oog ziet, blijkt op jonge leeftijd al latent aanwezig te zijn. De kunstenaar heeft nog een tekening die hij als kleine jongen van tweeënhalf jaar heeft gemaakt. De tekening laat een bus met soldaten zien. Ter Horst herinnert zich nog precies hoe hij deze tekening liggend op het vloerkleed heeft getekend. Zijn vader was wegens de mobilisatie uit huis en zijn zieke opa woonde bij hen in. Dit prille begin is uitgegroeid tot een scala van kunstwerken en tot op de dag van vandaag is Ter Horst nog bezig zijn oeuvre uit te breiden. De garage bij zijn woonhuis te Assen heeft hij reeds omgebouwd tot zijn tweede atelier.

Wanneer men het gehele oeuvre van Ter Horst in ogenschouw neemt, valt een ontwikkeling waar te nemen wat betreft de vormgeving en de inhoud van zijn werken. Zo begint hij in de jaren zestig van de twintigste eeuw met het schilderen van fantasiedieren. In de zeventiger jaren van deze eeuw ontwerpt hij meer realistische werken. Vanaf de tachtiger jaren tot heden ligt de nadruk op religieus werk en wordt het realisme min of meer vervangen door abstractere werkvormen.[45] In de volgende paragrafen wil ik de ontwikkeling van de kunstwerken van Ter Horst, beginnend in de jaren zestig, uiteenzetten en toelichten. Dit doe ik aan de hand van voorbeelden, die besproken worden in het licht van de biografie van Henk ter Horst.

2.1.1 De ontwikkeling van een eigen stijl

Henk ter Horst begint in de jaren zestig met het tekenen of schilderen van fantasiedieren. In een publicatie over dit werk staat geschreven dat het bij Ter Horst bedachte of gedichte dieren zijn, in een stijl die verwant is aan de Cobrastijl en de Vijftigers.[46] Cobra is de naam van een beweging in de schilderkunst, opgericht in 1948 te Parijs. Voor Nederland behoren onder anderen Karel Appel, Corneille en Constant tot deze kunstgroep. Cobra-aanhangers zoeken naar een spontane, experimentele schilderwijze, ook wel abstract expressionisme genoemd. Expressionisme is een stroming binnen de kunst die het wezen van de dingen en de visie van de kunstenaar in beeld wil brengen, met verwaarlozing van de objectieve vormen. Het woord abstract geeft aan dat datgene wat in beeld wordt gebracht niet direct te herleiden is tot een beeld voortkomend uit de werkelijkheid. Cobra richt zich op de verbeelding van de oerwereld waarin mens en kunstenaar, creativiteit en schoonheid nog ongescheiden zijn. Voor christelijke thema's is binnen deze groep geen plaats. Cobra houdt in 1951 als beweging op te bestaan. Na 1950 komt men bij

---

[45] G. Wierda, 'Henk Ter Horst: Een schilder van ruimte', in diverse auteurs, *Henk ter Horst, van verten en licht, 30 jaar schilderen 1964 - 1994,* Assen 1995, pp. 5 - 7, hier p. 5

[46] Wierda, 'Henk Ter Horst: Een schilder van ruimte', p. 5

hoge uitzondering christelijke onderwerpen tegen in het werk van de uit Cobra voortgekomen kunstenaars.[47]

Ter Horst geeft aan dat hij weinig werk van bovengenoemde Cobra schilders heeft gezien. Wel ging hij regelmatig naar exposities in galerie de Mangelgang te Groningen. Vooral werken van de Groninger kunstgroep De Ploeg en werken van Jaap Nanninga en Martin Tissing inspireerden hem. De Ploeg is een kunstenaarsgroep opgericht in 1918 door Jan Altink, Johan Dijkstra, Willem Reinders, George Martens en Jan Wiegers. Deze kring van kunstenaars voelt zich sterk aangetrokken tot het Duitse expressionisme van die tijd. De Groninger kunstgroep legt in het bijzonder de nadruk op hevige tegenstellingen in kleur.

Tijdens zijn leraarschap aan de kweekschool in Groningen voelde hij zich aangetrokken door de poëzie van de Vijftigers, voornamelijk tot de werken van Hans Andreus. De Vijftigers is een benaming voor een aantal dichters, die aan het begin van de jaren vijftig van de vorige eeuw, Nederlandse poëzie een revolutionaire wending hebben gegeven. Hans Andreus is één van de Vijftigers. In hun experimentele dichtkunst tonen ze verwantschap met Cobra. De fantasiedieren die Ter Horst in deze periode heeft ontworpen zijn meer tot stand gekomen vanuit de inspiratie van dichtregels van bovengenoemde dichter of van deze stroming, dan door de beelden van de Cobrastijl.

Dat Ter Horst begint in de stijl van het abstracte expressionisme blijkt uit een voorbeeld van een fantasiedier met als titel: *Het Offerdier* (ill.26). Wat men ziet is niet direct een dier uit onze leefwereld, maar een getekend dier, voortgekomen uit het brein van de kunstenaar. Het beest is op de voorgrond geschilderd en komt nogal dreigend over. Zijn ene oog blikt opzij terwijl zijn andere oog geen pupil heeft. Dit oog zonder pupil is geheel blauw van kleur en onder dit oog druppelen tranen. De achtergrond is chaotisch van structuur; het lijkt op vallend gesteente. Of dit dier zijn drie poten kan bewegen of dat ze als staketsels dienen is niet duidelijk. De beschouwer weet dus niet of het beest gedwongen is om te blijven staan of de mogelijkheid heeft om zijn lot te ontvluchten.

Een voorbeeld van beïnvloeding van werken van de dichter Hans Andreus is het werk dat getiteld is: *Doden in vogels trekken verder weg dan middernacht* (ill.27). Het is onduidelijk in dit werk over welke vogels het gaat en wie de doden zijn.[48] Op de achtergrond doemt uit de duisternis een soort caravan op waarin licht brandt. Verder ziet men steenachtige vormen. In het midden zijn vergroot contouren van een beest zichtbaar. Dit werk is tot stand gekomen na een tragisch verkeersongeluk in dichte mist. Daarbij is een aantal studenten van de kweekschool te Groningen, dat een uitstapje maakte met een busje, om het leven gekomen. De dood van deze jonge mensen heeft Ter Horst diep geraakt. In dit schilderij wordt het raadsel van de dood niet opgelost, maar mag de beschouwer zelf invullen wat dit werk hem of haar te zeggen heeft als het gaat over de eindigheid van het leven. De titel dat hij bij dit werk heeft neergeschreven is een dichtregel uit werken van Hans Andreus. Elk kunstwerk van Ter Horst uit deze periode heeft zijn geheimen die niet door de kunstenaar worden ontrafeld. Uit gesprekken met de kunstenaar wordt duidelijk wat de achterliggende feiten zijn om dit kunstwerk juist deze titel te geven.

---

[47] De Wal, *Kunst zonder kerk*, p. 88

[48] Wierda, 'Henk Ter Horst: Een schilder van ruimte', p. 7

Langzamerhand vindt Ter Horst minder voldoening in het schilderen van fantasiedieren. Zijn blik wordt meer getrokken naar de ruimte en de luchten van het Wad. Hij laat het expressionisme voor wat het is voornamelijk wat betreft de verwaarlozing van de objectieve vormen. Hij krijgt meer oog voor de realiteit. Ter Horst probeert in de volgende fase datgene wat hij ziet zo gedetailleerd mogelijk weer te geven. Wel brengt hij datgene wat zijn oog waarneemt op een eigen manier in beeld. Met deze laatste opmerking wordt bedoeld dat Ter Horst zelf bepaalt hoe hij de realiteit in beeld brengt; bepaalde zaken worden door hem, hetzij bewust, hetzij onbewust, weggelaten, andere zaken worden juist sterk benadrukt.

2.2 Maatschappelijk engagement

In de periode van eind jaren zestig tot aan het begin van de jaren tachtig gaat Ter Horst langzamerhand over naar de realistische schilderkunst. In de realistische schilderkunst worden beelden uit de werkelijkheid natuurgetrouw door de kunstenaar weergegeven. In zijn vrije tijd trekt hij regelmatig met zijn schetsboek erop uit om tekeningen te maken van het landschap, van mensen, of van bijzondere voorwerpen. Ter Horst kijkt gericht naar zijn voorwerpen en hij registreert datgene wat hij waarneemt tot in detail.[49] In zijn realistische werken komt vooral zijn liefde voor de natuur en het landschap tot uitdrukking. In het bijzonder zijn waardering voor het Wad aan de Fries/Groningse kust. De wadschilderingen van Ter Horst zijn poëtische verslagen van zijn verkenningstochten: studies van gronden en van wolken, van licht en van ruimte, van wind en beweging, van harmonie en evenwicht.[50] Ter Horst brengt herkenbare vormen in beeld, maar subjectief maakt hij de keuze over wat hij wel of niet in beeld wil brengen.

Deze subjectiviteit komt vooral naar voren in zijn werk: *Schedel op het strand* (ill.28). In de ruimte van strand en lucht wordt de beschouwer geconfronteerd met het beeld van vergankelijkheid, een schedel. Qua verhouding is er op dit paneel veel ruimte ingeruimd voor de lucht. De schedel is rechts op de voorgrond van het strand geschilderd en is natuurgetrouw weergegeven. De schedel trekt veel aandacht omdat er weinig te zien is op dit strand. Geen plant, geen schelp, geen mens, alleen de schedel omgeven door lucht. Nietigheid en een zekere melancholie zijn elementen die Ter Horst ervaart in de ruimte van het Waddengebied. Deze gevoelens probeert hij om te zetten in beelden. Bij bovengenoemd werk *Schedel op het strand* krijgt de schedel de nadruk omdat het op de voorgrond is geplaatst en details, die kunnen afleiden, zijn weggelaten. De beschouwer kan persoonlijk invullen wat dit schilderij hem/haar te zeggen heeft. Zo zal de één verrast zijn door de zuivere weergave van de schedel, terwijl de ander bij het aanzien van deze schedel stilstaat bij wat het is geweest. Ieder toetst de weergegeven werkelijkheid aan zijn eigen ervaring en zijn eigen visie. Ieder schilderij, gemaakt vanuit de complexe gevoelswereld van de schilder en met veel zorg en vakmanschap neergezet door Ter Horst, levert een totaalbeeld op waarvan de betekenis niet eenduidig is.[51] Tekst die dient als uitleg bij

---

[49] W. Schut, 'Henk Ter Horst: Realistische periode 1969 - 1980', in diverse auteurs, *Henk Ter Horst van verten en licht,* pp. 8 - 18, hier, p. 13

[50] G. Wierda, 'Abstractie vanaf de jaren tachtig', in diverse auteurs, *Henk Ter Horst van verten en licht,* pp. 18 - 21, hier, p. 18

[51] Schut, 'Henk Ter Horst: Realistische periode 1969 - 1980, p. 15

deze realistische schilderijen is veelal overbodig. Dit heeft te maken met het feit dat schilderijen die in deze periode zijn ontstaan hun beeld ontlenen aan de werkelijkheid. Het zijn herkenbare vormen.

Realistisch te werk gaan en tegelijk ruimte scheppen voor eigen interpretaties van de beschouwer, zijn elementen die Ter Horst wederom gebruikt, wanneer hij in samenwerking met een protestantse kerk te Assen, een drieluik ontwerpt met als titel: *Overwinning op ziekte, zonde en dood* (ill.29). Bij dit werk blijf ik wat langer stilstaan, omdat dit drieluik een overgangsfase wordt voor Ter Horsts manier van werken. Dit drieluik heeft hij ontworpen alvorens hij in een crisisperiode raakt, een periode die uiteindelijk ertoe leidt dat Ter Horst niet langer realistisch te werk gaat.

In bovengenoemd drieluik brengt Henk ter Horst zijn betrokkenheid bij de politieke en maatschappelijke ontwikkelingen, ook wel engagement genoemd, het duidelijkst in beeld. Hij probeert in dit drieluik zo realistisch mogelijk weer te geven wat volgens hem de misstanden zijn eind jaren zeventig van de vorige eeuw. Voornamelijk het vraagstuk van een eerlijker verdeling van de welvaart, problemen rondom gezondheid en ziekte en de wapenwedloop, zijn voor hem onderwerpen die hij via dit drieluik onder de aandacht wil brengen. Deze realistische beelden, over min of meer controversiële zaken, hebben binnen een protestantse kerkgemeenschap in Assen zowel positieve als negatieve reacties opgeroepen bij mensen die betrokken zijn geweest bij de diensten waarin dit drieluik een centrale rol heeft gespeeld. Allereerst wordt uiteengezet hoe de samenwerking met deze kerk tot stand is gekomen, vervolgens wordt de inhoud van dit drieluik besproken.

In het winterseizoen 1979/1980 zoekt ds. Van der Eijk contact met Ter Horst. Van der Eijk is op dat moment als predikant verbonden aan de vooruitstrevende protestantse gemeente Rozenburg in Assen. Deze protestantse gemeente kerkt samen met de meer behoudende gemeente Lariks in het kerkgebouw 'het Anker,' in de wijk Peelo. De predikant laat weten dat Ter Horst de eerste kunstenaar is geweest waarmee hij heeft samengewerkt in erediensten. Ter Horst is gemeentelid van de wijkgemeente Rozenburg en tijdens gesprekken ontdekt Van der Eijk dat Ter Horst een moeilijke periode doormaakt. Vanuit het pastoraat doet de predikant een beroep op hem om mee te werken aan een thema voor de komende winterperiode van zijn wijkgemeente. Voor dat winterseizoen heeft ds. Van der Eijk een thema gezocht en hij heeft Ter Horst uitgenodigd om bij dit thema beeldtaal te ontwerpen. Het werk dat Ter Horst gaat maken, zal tijdens een aantal diensten in het liturgische centrum van de kerk 'het Anker' in Assen komen te hangen. Integratie tussen kunst en woorddienst vindt plaats door tijdens de kerkdiensten de Bijbelgedeeltes te lezen, die bij het kunstwerk van Ter Horst horen of doordat de predikant tijdens zijn preek naar het kunstwerk zal verwijzen.

Het werk van Ter Horst is uitgemond in een groot drieluik van 100 x 300 cm, met als titel: *Overwinning op ziekte, zonde en dood.* De predikant heeft bij dit drieluik zijn diensten samengesteld uit gedeeltes van het evangelie van Johannes. Het Johannesevangelie bestaat uit twee delen, aldus de predikant. Hoofdstuk één tot en met twaalf bestaat uit vier drieluiken met elk een eigen thema. Vanaf hoofdstuk dertien is het evangelie gericht op de leerlingen en de aanhangers van Jezus. Deze theorie is in de jaren zeventig van de vorige eeuw naar voren gebracht door dr. A. Guilding (Oxford) en in Nederland door dr. P.A. Elderenbosch. Ter Horst mag

telkens na de dienst toelichting geven over de beeldtaal die hij ontworpen heeft bij de bepaalde hoofdstukken van dit evangelie van Johannes. Naast zijn drieluik zijn er ook foto's van tekeningen die Rembrandt heeft gemaakt bij het Johannesevangelie in de kerk opgehangen.

In een boekje dat bestemd is voor de kerkgangers van de kerkelijke gemeente Rozenburg, geeft de predikant uitleg over hoe Johannes zich in zijn evangelie richt op het paasfeest. Dit paasfeest is als het ware de raamvertelling waarbinnen alles geschiedt. In twaalf gedeeltes worden tekenen beschreven die Jezus doet temidden van zijn volgelingen. Deze reeks van tekenen kan men samenvatten in vier rubrieken. Binnen deze rubrieken staan de woorden: herstel (Joh.1 en 2), gesprek (Joh.3 en 4), vervulling (Joh.5 en 6) en overwinning (Joh.8 - 11) centraal.[52] Dit laatste begrip, de overwinning, is uitgangspunt geworden voor de titel van het drieluik van Ter Horst. In Johannes 8:7 wordt de zonde belicht in het verhaal van de overspelige vrouw. In vers 24 en 36 van ditzelfde hoofdstuk komt zonde tot uitdrukking in de twistgesprekken tussen Jezus en Joden. De overwinning op ziekte komt aan de orde in Johannes 9:39, waar het verhaal van de blindgeborene centraal staat. De overwinning op de dood wordt beschreven in Johannes 11:25 ev. De laatstgenoemde tekst is het verhaal over de opwekking van Lazarus.

Het eerste wat opvalt bij het bekijken van dit drieluik is de ruimte die de kunstenaar heeft ingeruimd voor het schilderen van lucht. Ongeveer vijfenzeventig procent van de drie panelen bestaat uit blauwe luchten. In dat opzicht is er overeenkomst met zijn eerder genoemd werk getiteld: *Schedel op het strand*. Ter Horst hierover: "Overwinning is ruimte krijgen, weer kunnen ademen, letterlijk lucht krijgen."[53] Op het middenpaneel is in het blauw van de lucht een grote hand te zien die zich met gespreide vingers en geopende handpalm naar boven toe uitstrekt. Deze hand wordt omgeven door weidebloemen. Onder deze hand ziet men een zwart vlak waarop ter Horst het thema ziekte heeft uitgebeeld. Hier laat hij een misvormd hoofd zien van een softenonbaby, met daarboven een wolk van foetussen. Daarnaast een oudere man met het syndroom van Down. Naast deze man ziet men twee oudere mannen, voorzien van brillen met $-tekens voor hun ogen, bankbiljetten binnen handbereik, keurig gekleed in het zwart. Groepen van mensen scharen zich achter deze twee mannen. Tussen deze twee mannen en de gehandicapte man wordt een voetballer uitgebeeld met een aureool om zijn hoofd. Naast de mannen met brillen ziet men een goed gevulde dis met drank en voedsel. Daarachter ligt een man aan beademingsapparatuur en sondevoeding. Ter Horst brengt naast overconsumptie, sportverdwazing en geldzucht het ziek zijn in beeld. Dit laatste brengt hij in beeld door een kind te schilderen van een DES-moeder en door iemand te schilderen die geboren is met een handicap. DES-moeders zijn vrouwen die in Nederland tussen 1947 en 1976 een kunstmatig vrouwelijk hormoon als geneesmiddel kregen voorgeschreven om miskramen te voorkomen. Achteraf blijkt dat deze vrouwen door dit medicijn een verhoogd risico hebben om een gehandicapt kind te baren. Van de patiënt die aan slangen ligt, is het moeilijk vast te stellen of deze door overconsumptie, of door te hard werken of juist buiten zijn schuld ziek is geworden.

---

[52] Steensma, *In de spiegel*, p. 74, 75
[53] Steensma, *In de spiegel*, p. 76

Opvallend detail is dat de geschilderde personen overwegend mannelijk zijn. Alleen in de massa herkent men vrouwen, op de voorgrond spelen mannen de hoofdrol.

Het linkerpaneel toont een blauwe lucht met een strook van veldbloemen daarin. Onderaan is wederom een donker zwart vlak geschilderd waarop het thema zonde wordt uitgebeeld. In de linkerhoek ziet men straaljagers en gevechtsvliegtuigen tegen een lugubere achtergrond geschilderd. Op de voorgrond ziet men twee jongens met een donkere huidskleur, waarvan de één met zijn kijkers de beschouwer vragend aanziet en de ander zit, deels verscholen, tussen verdord struikgewas. Beiden zitten achter een omheining van draad. In het midden ziet men op dit paneel twee uitgehongerde mensen, een kind en een jonge volwassene. Daarachter een man en een vrouw intiem genietend van een drankje aan een rijk gevulde tafel, ondertussen kijkend naar de televisie. In de rechterhoek ziet men een gehavende stad en een slachtoffer, een dode vrouw liggend achter het puin. Links naast de uitgehongerde mensen contouren van fabrieken en van vervuild water met dode vissen daarin. Bij dit paneel zijn de contrasten wederom zeer groot. Significant op dit paneel is dat, met uitzondering van de getroffen vrouw, alle slachtoffers kleurling zijn en de mensen die het beter getroffen hebben blank.

Het rechterpaneel heeft als thema de dood. Onder de blauwe lucht met wederom een strook van weidebloemen is in de rechterhoek een begraafplaats met grafstenen geschilderd die gemarkeerd worden door kruisen. Daarachter ziet men kapotgeschoten huizen. Op de voorgrond ligt een dode vrouw. Zij is gekleed in het wit en op haar kleed bevinden zich bloedsporen. Zij is ten opzichte van de grafmonumenten nadrukkelijk in beeld gebracht. Naast haar hoofd ziet men banden van een neergestort vliegtuig en ijzerframe-resten. Op de achtergrond liggen twee mensen onder een wit laken. Van hen ziet men alleen het schoeisel. Aan de rechterkant van dit paneel ligt, naast verwoeste huizen en schrootresten, nog een dood lichaam bedekt met bloedsporen.

Opvallend bij de bestudering van dit drieluik is dat de kunstenaar bij dit werk veel ruimte heeft gereserveerd voor het schilderen van blauwe luchten. In deze ruimte ziet men beelden van leven, de bloemen en de hand. De beelden die betrekking hebben op de realiteit van ziekte, zonde en dood zijn aan de onderkant geschilderd. Verhoudingsgewijs ten opzichte van de drie bovenpanelen, vertonen deze drie beeldfragmenten met realistische beelden onderaan, overeenkomst met wat men in de Rooms-katholieke kerk een predella noemt. Een predella is een beschilderde onderbouw waarop een retabel of altaarstuk is geplaatst.[54] De kaders om deze realistische weergave onderaan zijn zwart. Deze realistische beelden worden versterkt door contrasten aan te brengen. Zo ziet men naast beelden van overvloed ook beelden van tekorten. Wanneer het gaat om macht en uitbuiting, blijken vrouwen en kinderen daarvan hoofdzakelijk het slachtoffer te worden en in de visie van de kunstenaar zijn het mannen die de macht adoreren. In dit drieluik gaat het over geld en sport waar mannen zich aan overgeven. De mensen zijn, zoals het middenpaneel aangeeft, blijkbaar kuddedieren en gaan op in de massa. Men schaart zich achter de macht van rijkdom en geld. De gehandicapte mens staat alleen.

---

[54] J. Kroesen, R. Steensma, *The Interior of the Medieval Vilaage Church, Het middeleeuwse dorpskerkinterieur*, Leuven 2004, p. 66

Wat de aandacht trekt is de uitgestrekte hand die zich boven alle verderf uitstrekkend naar de hemel richt. Deze uitvergroting van de hand ten opzichte van de beelden over zonde, ziekte en dood, laat de beschouwer in het ongewisse of het om een hand gaat, die schreeuwt om hulp van mensen in nood of een vragende hand die ten hemel is gericht. Juist de realistische weergave van de werkelijkheid over zonde, ziekte en dood zorgen voor vele reacties van mensen die dit drieluik hebben aanschouwd. In het bijzonder het controversiële aspect over hoe Ter Horst de verhoudingen in de maatschappij in beeld brengt, zijn aanleiding voor kritiek. De reacties, zowel van de predikant Van der Eijk, als van een aantal betrokken kerkleden en van een drietal gedetineerden met hun pastors, worden in paragraaf zeven van dit hoofdstuk weergegeven.

Ter Horst stelt dat hij altijd al belangstelling heeft gehad voor luchten en ruimte. Als vader gaat hij regelmatig met zijn zoon sterren bekijken door een telescoop en hij is dan geobsedeerd door de enorme ruimte boven hem, met honderden details in ons melkwegstelsel. De opdracht via ds. Van der Eijk heeft hij als een grote uitdaging ervaren. "Maar," zegt hij: " Naast euforie dat beelden mogen meespreken in een protestantse eredienst, heeft deze opdracht mij ook onzeker gemaakt. Hoe breng je begrippen over ziekte, zonde en dood in beeld?" Ter Horst is in de periode dat hij heeft gewerkt aan dit drieluik kritisch betrokken bij datgene wat er in de wereld om hem heen gebeurt. Hij neemt deel aan kerkelijke gespreksgroepen waar maatschappelijke ontwikkelingen worden besproken. Hij leest boeken van Kuitert en Wiersinga, die in hun schrijven kritiek over de maatschappelijke ontwikkelingen naar voren brengen. De Koude Oorlog, met daaraan gekoppeld de wapenwedloop, de miljoenen dollars die nodig zijn om deze wedloop gaande te houden, terwijl een deel van de wereldbevolking sterft van honger of bezwijkt door armoede, zijn zaken die Ter Horst raken.

Deze negatieve ontwikkelingen in de wereld zijn voor hem van invloed geweest op de onderste beelden van dit drieluik. Kritische opmerkingen van kerkbezoekers dat vooral de onderste beelden te controversieel zijn voor een eredienst heeft Ter Horst voor lief genomen. Toch wil hij ondanks de negatieve ontwikkelingen in de wereld ook ruimte bieden voor hoop, voor nieuwe levensvormen, vandaar de luchten en de planten met daarin de hand.

Langzamerhand overschaduwen de negatieve ontwikkelingen op wereldniveau Ter Horsts denken en voelen. In 1983 wordt hij ziek. Hij is lichamelijk ziek, maar ook geestelijk. Zelf zegt hij daarover: "Ik gleed weg in een crisissituatie." Tijdens zijn ziekte is hij niet in staat beelden te ontwerpen zoals hij dat tot dusver heeft gedaan. In het voorjaar van 1985 is herstel zichtbaar. Door deze langdurige ziekte wordt hij gedwongen thuis te blijven. Veel zaken ziet hij niet meer zitten, vooral wat betreft de maatschappelijke ontwikkelingen van die tijd. Hij gaat op zoek naar de zin van het bestaan en komt in een gevecht met zichzelf en met God.[55] Dit gevecht vindt zijn neerslag in een reeks van meer dan twintig kleine schilderijen (25x33cm) in vetkrijt en gouachetechniek. Dit werk is voor Ter Horst tegelijk afleiding, therapie, alsook een manier om zijn gevoelens en frustraties in beelden weer te geven. In dit werk wordt een intense beleving van leven en geloof en van de menselijke existentie in beeld gebracht. In deze periode tussen 1983 en 1985 schildert

---

[55] Steensma, *In de spiegel*, p. 82

Ter Horst zijn Klaagliederen. In de volgende paragraaf wordt beschreven welke impact zijn crisis heeft gehad op het ontwerpen van beeldmateriaal.

2.3 Klaagliederen als reactie op een crisisperiode

Het eerste wat opvalt bij het bekijken van de twintig werken die Ter Horst tijdens zijn crisisperiode heeft gecreëerd, zijn de titels die hij aan deze werken heeft gegeven en dat de beelden die hij in deze periode ontwerpt niet langer realistisch qua vormgeving zijn. In tegenstelling tot het zojuist besproken drieluik, waar Ter Horst zijn visie over gebeurtenissen in de wereld op een kritische wijze, maar wel realistisch, in beeld heeft gebracht, gaat hij bij deze werken over op een andere werkstijl. Je ziet bepaalde elementen in deze werken terug, zoals: vertrokken gezichten, verkrampte handen, verandering van kleuren en cynisme. Cynisme komt het duidelijkst naar voren in de titels van dit werk. Titels als: *'niets mee te maken,' 'the show must go on,' '1 november 1985'* (rakettenbesluit), *'ze vechten het maar uit,' 'ikke ikke ikke,' 'vreet maar raak,'* hebben duidelijk een cynische ondertoon. Ter Horst hierover: "Geraakt door een aantal zaken, dat dichtbij en veraf plaatsvond, was mijn realistische wijze van werken niet meer toereikend om vorm te geven aan mijn emoties. Experimenterend en zoekend vond ik een expressieve manier van werken, die voor mij heel bevrijdend was."[56] In een artikel waarin Ter Horst uitleg geeft over zijn manier van werken wordt hij geciteerd: "Eigenlijk was de serie mijn eigen klaaglied. In die tijd was ik nogal labiel. Ik lag nachten wakker van wat er om mij heen gebeurde. Ik knapte erop af en maakte kleine werkstukken, voor grote had ik geen energie."[57] Het gaat in deze serie van klaagliederen over relaties en over hoe mensen met elkaar omgaan. Deze serie is als het ware een dagboek. Het betekende tevens een grote verandering in mijn stijl van schilderen."

Voorheen schilderde hij realistisch, nu weer expressionistisch, zoals hij ook begonnen is met zijn serie *Fantasiedieren*. De expressie komt in zijn serie klaagliederen het duidelijkst naar voren uit zijn kleurgebruik en uit het toepassen van deformaties. Deformatie wil zeggen dat de kunstenaar vervormingen aanbrengt in zijn kunstwerk. Hij doet dit door bepaalde zaken uit te vergroten of te verkleinen, in plaats van de werkelijkheid nauwkeurig weer te geven. Voor Ter Horst zijn het voornamelijk de handen en gezichten die hij met deformatie in beeld brengt. Voor hem was het niet langer mogelijk om al die emoties in een realistische, natuurgetrouwe vormbenadering te verwerken. In de beschrijving van een aantal werken uit deze serie wordt uiteengezet hoe Ter Horst deformatie en kleurgebruik inzet en welke titels hij aan zijn eigen klaagliederen heeft gegeven. Titels en beelden die naast cynisme, tevens een zoekende, vragende, protesterende of kritische ondertoon van de schilder in beeld brengen.

In het werk met als titel: *Mijn God waar ben je?* (ill.30), ziet de beschouwer een gedeformeerd hoofd met een wijd opengesperde mond. De kin wordt ondersteund door een hand. In dit beeld kloppen de verhoudingen van het gezicht niet. De opengesperde mond en een oog zijn verhoudingsgewijs vergroot in beeld gebracht. Dit geldt ook voor de ondersteunende hand. Deze hand lijkt meer op een klauw. Op

---

[56] R. Steensma, 'Bijbelverhalen en menselijke existentie', in diverse auteurs, *Henk Ter Horst, van verten en licht,* pp. 22 - 35, hier, p. 35

[57] C. Baan, 'Misschien is er hoop', *Centraal Weekblad,* 9 oktober 1992, p. 2

deze hand, in de mond, om het oog en onder het hoofd is de kleur rood aangebracht. Rood is voor Ter Horst in deze periode een kleur voor agressie en voor dreiging. Het schreeuwende, door een hand gestutte hoofd, komt duidelijk naar voren. Het lichaam wordt niet realistisch in beeld gebracht, daarom kan men niet met zekerheid zeggen of het hier om een menselijk hoofd gaat of om de kop van een beest. Alleen de titel van dit werk doet vermoeden dat het hier om een mens in een nood gaat. Op de achtergrond ziet de beschouwer achter een omheining twee vage gestalten geschilderd in een omgeving die blauwe/violette van kleur is.

In zijn werk uit deze serie met de titel *Onheil zal ik brengen* (ill.31), wordt niet alleen het gelaat benadrukt, maar bijna het gehele lichaam. In dit werk zijn de kleuren zwart en wit overheersend. Men ziet een anonieme menselijke gestalte in orantenhouding, bijna geheel in het wit geschilderd. De achtergrond is hoofdzakelijk zwart. Een arm lijkt afgebroken, handen en benen ontbreken. Tevens worden niet de zintuigen weergegeven, maar heeft deze anonieme gestalte een rood Andreaskruis op zijn gezicht geschilderd gekregen. Ter Horst hierover: "Ik voelde aan alle kanten een zekere dreiging op mij afkomen, wat het precies was weet ik niet, maar het beloofde niet veel goeds. Zo tekende ik deze figuur met geheven armen en zette ik een kruis van bloed op het gezicht."[58]

In 1983 maakt hij in dezelfde serie: *Wir haben es nicht gewusst* (ill.32). Opvallend aan dit werk zijn de vele handen, deels rood geschilderd, en een bebloede vuist op de voorgrond. Op de vraag waarom er zoveel handen zijn geschilderd weet Ter Horst geen antwoord te geven. Handen drukken wel iets uit, zegt hij. Het gezicht van waarschijnlijk een predikant, gezien de bef, vertoont disharmonische gelaatstrekken. Door een afgezakte bril lijkt het of de persoon je aankijkt, terwijl daarboven een oog geschilderd is dat wegkijkt van de beschouwer. Ook vertoont het gezicht twee monden. De vele handen behoren bij die ene persoon. Het opvallende is dat de vuist op de voorgrond natuurgetrouw is weergegeven, terwijl de vele handen 'vorkvormig' zijn geschilderd. De kleurstelling is grauw en zwart. Rechtsboven uit de duisternis doemt een menigte op. Op de voorgrond ziet men ijzerdraad, de vuist wil als het ware dit draad doorbreken. De verbeelde persoon straalt een zekere hopeloosheid uit, gezien de vele handen en het lijkt of hij met twee monden spreekt. De titel zou kunnen slaan op de Tweede Wereldoorlog, omdat de titel in het Duits wordt weergegeven, maar ook omdat mensen na deze oorlog, deze uitspraak vaak als excuses gebruiken voor de wandaden toen gepleegd. De ondertoon is cynisch.

Een kunstwerk uit deze serie waarbij de vuist ook een belangrijke rol speelt is getiteld: *Waarom?* (ill.33) De vuist is in dit werk eerder expressief weergegeven dan realistisch, zoals in bovengenoemd werk van *Wir haben es nicht gewusst.* In *Waarom* is de vuist ten hemel gericht en samengebald. Zowel de arm als de vuist zijn rood van kleur, alleen de vingers zijn wit geschilderd. Het gedeformeerde hoofd is gericht op deze vuist. De mond is in verhouding groot en geopend. Om de mond en een oog is wederom rood aangebracht. De achtergrond is grijs/ zwart van kleur, een lichaam ontbreekt. In dit werk wordt door de rode kleur de agressie zichtbaar gemaakt, de vuist verstevigt dit beeld van agressie. De titel suggereert dat de maker van dit werk vol vragen zit en uit wanhoop of protest zijn vuist laat zien.

---

[58] L. Huizing, 'Geleid door het Licht, Henk Ter Horst droeg God de kerk in', *Asser Kerkblad*, 30 maart 1995, p. 6

In het werk getiteld: *Wij verkondigen de ware Christus*, ligt wederom de nadruk op een persoon in toga met bef (ill.34). Deze predikant, of is het juister om te spreken over een rechter, heeft zowel een sprekend gezicht met opgeheven vinger als een naar de zijkant toe gericht clownachtig gezicht. Het gezicht dat richting de beschouwer kijkt met een opgeheven vinger, heeft ogen zonder pupillen. De neus is te groot, zijn geopende mond rechthoekig en gevuld met drie grote tanden. Deze man met opgeheven wijsvinger komt belerend over. Voor hem ligt een geopend boek. Rechts van dit gelaat is een clownachtig gezicht te zien. Het kijkende oog in dit clownachtige gezicht heeft wel een pupil; de neus is nu rond. De mond is gevuld met tanden en authentiek weergegeven als mond. Bij beide werken (*Wir haben es nicht gewusst* en *Wij verkondigen de ware Christus*), lijkt het of Ter Horst een strijd voert met de kerk als instituut, gezien de mannen in toga.

In het werk met als titel *Niets mee te maken* ziet men de neus en mond dubbel geschilderd (ill.35). De rechterkant is rood met een grote geopende mond terwijl de linkerkant bleker is. Uit deze mond steekt een sigaar. Daarachter een anonieme mensenmassa. Een hand met vele vingers is nadrukkelijk aanwezig en het befje ontbreekt ook hier niet. In zijn werk met als titel *Ze vechten het maar uit* ziet men een wirwar van handen (ill.36). Het gezicht is alleen naar zijn contouren herkenbaar. Men kan twee monden, een oog en een neus onderscheiden. Over het algemeen kan men concluderen dat handen en gedeformeerde gezichten steeds terugkerende fenomenen zijn in deze serie van Klaagliederen. Waarom de schilder handen veelvuldig in beeld brengt, kan hij niet verklaren. Gezichten of delen van het lichaam in deformatie schilderen gebeurt onbewust, zegt Ter Horst. "Pas achteraf ga je erover nadenken."

In *Geeft ons heden ons dagelijks brood* ziet men holle gedaantes met de nadruk op hun ogen en hun mond (ill.37). Een richtingaanwijzer lijkt erop te duiden dat zij het spoor bijster zijn. Op een van de gedaanten, zichtbaar op de achtergrond, is wederom een rood geschilderd kruisteken aangebracht. Het gaat hier om hetzelfde kruissymbool als op het werk *Onheil zal ik brengen*. Rechts op de voorgrond ziet men een hoofd dat lijkt op een dier. Dit beeld vertoont overeenkomst met werk uit de Cobra- periode.

In zijn werk *Toeschouwers* ziet men een angstig wezen met uitpuilende ogen en een afwerende hand met rode spatten op de voorgrond (ill.38). Daarachter mensen keurig in pakken. Weer iemand met een bef. Het angstige gezicht in het midden is nadrukkelijk aanwezig in tegenstelling tot de toeschouwers die kleiner zijn en een onduidelijker gezicht hebben.

In 1984 komt Ter Horst wederom in gesprek met ds. Van der Eijk, die op dat moment als voorganger in de Bergkerk te Amersfoort werkzaam is. Van der Eijk is onder de indruk van deze serie Klaagliederen. Dit gesprek heeft tot gevolg dat Ter Horst zijn persoonlijke Klaagliederen gaat uitbreiden met zeven werken die geïnspireerd zijn op de Klaagliederen uit de Bijbel.[59] Waarom Van der Eijk zijn oog liet vallen op Ter Horsts eigen Klaagliederen en wederom is gaan samenwerken met Ter Horst zet ik uiteen in het afsluitende gedeelte van deze paragraaf. Eerst wordt de uitbreiding van Klaagliederen geënt op het Bijbelboek en tot stand gekomen in

---

[59] Steensma, *In de spiegel*, p. 83, 84

samenwerking met ds. van der Eijk beschreven. Dit laatste om aan te tonen dat Ter Horst na zijn crisisperiode langzamerhand weer anders is gaan schilderen.

Eén van zeven werken uit deze nieuwe serie Klaagliederen heeft als titel *Ik ben de man die ellende heeft gezien* (Kl. 3:1, ill.39). De titel is ontleend aan het eerste vers uit dit gedeelte van het boek Klaagliederen. In de Klaagliederen van de Bijbel gaat het om het lijden van het volk Israël na de Ballingschap. In dit derde gedeelte van Klaagliederen komt een individu aan het woord, een individu dat zijn wanhoop uitspreekt, maar eindigt met hoop gericht op God. Bij het beeld van Ter Horst ziet men links op de voorgrond een vergroot hoofd. Om de mond en een oog is rode verf aangebracht. Dit gelaat vertoont minder disharmonie dan het gezicht in zijn eigen klaaglied met als titel: *Mijn God waar ben je?* De verhoudingen van de zintuigen komen meer overeen met de realiteit. De man kijkt naar een niet nader te beschrijven onheilspellende toestand. Dat onheilspellende is weergegeven in rode strepen. Deze rode strepen lijken op vlammen van vuur. De kleurstelling is somber. De hoop ziet men in dit beeld nog niet zo naar voren komen.

Ook bij een ander kunstwerk uit deze serie getiteld: *Hoe is het goud verdonkerd* (Kl. 4:1, ill.40), is de titel ontleend aan vers 1 van dit hoofdstuk. Ter Horst heeft een luguber beeld van chaos en duisternis geschilderd. In het onderste gedeelte ziet men ogen. Daarachter een figuur omgeven door een donker vlak. In het midden ziet men lichte vlakken, lijkend op vlammen. Dit beeld is duidelijk abstracter van aard. Dit in tegenstelling tot het werk met als titel *Daarom moest ik wenen. Mijn oog, mijn oog vliet van water* (Kl.3:49, ill.41). Dit beeld is juist figuratiever qua compositie. Een rijzige gestalte, waarvan de handen krampachtig het hoofd stutten, heeft roodbebloede ogen. Zelfs de tranen zijn rood van kleur. De kleurstelling is donker. In het onderste gedeelte zijn rode verfklodders te zien. De werken met als titel *Zij achtervolgen ons op de bergen* (Kl. 4:13, ill.42) en *Verblijd en verheug u maar, gij dochter van Edom* (Kl. 4:21,ill.43) zijn deels figuratief, maar overwegend abstract qua vormgeving. Figuratief zijn alleen de contouren van een vogel en van mensen waar te nemen. Deze schilderijen vallen op door een indringend kleurgebruik met blauwgrijs, met rode accenten, waardoor het een sombere uitstraling krijgt.

Deze werken van Ter Horst, die hij in samenwerking met ds. Van der Eijk heeft ontworpen, laten zien dat somberheid en agressie nog aanwezig zijn. Dit blijkt uit het kleurgebruik, maar disharmonie wordt minder nadrukkelijk naar voren gebracht in deze laatste werken. Vervolgens laten deze werken zien dat Ter Horst langzamerhand meer abstractie in zijn werken aanbrengt, maar ook dat zijn werk uitnodigend is voor integratie in erediensten. Dit blijkt uit de woorden van predikant Van der Eijk.

De Klaagliederen van Ter Horst zijn voor dominee Van der Eijk aanleiding geweest om een begin te maken met kunst tijdens erediensten in de Bergkerk te Amersfoort. Wanneer Van der Eijk in mei 1981 vertrekt van de wijkgemeente Rozenburg in Assen naar de Bergkerk te Amersfoort, waar hij in juni 2005 met emeritaat is gegaan, blijft hij in contact met Ter Horst. Van der Eijk heeft als uitgangspunt dat de eredienst ons niet mag vervreemden van de tijd waarin wij leven. Kunstenaars zo zegt hij, bieden een zicht op de tijd en de samenleving waarin zij en wij leven. Zij helpen ons tijdens de eredienst om vervreemding van wereldlijke en eigentijdse gebeuren tegen te gaan, door de gebeurtenissen zichtbaar te maken.

In Amersfoort is van der Eijk halverwege de jaren tachtig gestart met kunst in de kerk. Men heeft daar een kunstcommissie ingesteld, waarin kunstenaars en mensen met culturele belangstelling zitting hebben genomen. De Klaagliederen van Ter Horst zijn het eerst geëxposeerd. In zijn periode als predikant in Assen, heeft Van der Eijk Ter Horst benaderd om werk te maken bij het evangelie van Johannes. Nu is het de ontroering van Ter Horsts Klaagliederen, die hem hebben geïnspireerd om met het boek Klaagliederen aan de slag te gaan en daar zijn preken op af te stemmen. Volgens van der Eijk is het een kerkelijke traditie om in de Stille Week in de veertig dagenperiode uit Klaagliederen te lezen. Van der Eijk was zeer onder de indruk van Ter Horsts Klaagliederen, voornamelijk de woede die daarin naar voren komt, sprak hem aan. Vandaar dat bij hem na het zien van deze beelden een zeker verlangen ontstond om aan het werk te gaan met het bijbelboek Klaagliederen. Ter Horsts Klaagliederen en de werken die Ter Horst heeft gemaakt bij de gekozen Bijbelteksten heeft van der Eijk als uitgangspunt genomen voor deze Stille Week.

Op dezelfde wijze heeft de predikant zich laten inspireren door Ter Horst met de Openbaring van Johannes. Dit werk, *De Openbaring*, komt later in dit hoofdstuk aan de orde. Voor Ter Horst is het een mogelijkheid om zijn kunstwerken te laten zien aan een publiek, dat niet altijd naar een galerie of museum gaat. De meerwaarde, aldus Van der Eijk, ligt in het feit dat mensen in deze 'beeldtijd' geïnspireerd worden en dat hun spiritualiteit door oor (luisteren), oog (zien) en mond (liederen) gestimuleerd wordt. Ter Horst is, zoals hij zelf zegt, enthousiast aan het werk gegaan om kunst voor erediensten in de kerk te ontwerpen. "Want," zo zegt hij, " in de protestantse kerken waar ik kwam, was nooit iets te zien. Ook al verdien ik er niets aan, ik vind dat er naast het horen ook iets te zien moet zijn in de kerk." Wat Ter Horst wil laten zien tijdens erediensten wordt in de volgende paragraaf besproken. Nadat hij met zijn drieluik is begonnen als beeldelement tijdens erediensten, blijft Ter Horst de samenwerking met de kerk in Assen voortzetten.

2.4 Bijbelse thematiek

In het winterseizoen blijft Ter Horst beeldtaal maken bij bijbelse thema's. Deze thema's worden uitgezocht door de nieuwe predikant van wijkgemeente Rozenburg. Een deel van deze werken is ontstaan vlak voor zijn crisissituatie, een ander deel heeft Ter Horst gemaakt tijdens zijn crisisperiode. Naast het bespreken van deze werken zullen tevens de invloeden van zijn crisis in ogenschouw worden genomen. In de periode 1981-'82 heeft hij vijf tekeningen gemaakt voor de Paasnachtdienst. Bij deze werken heeft Ter Horst geen beeldmateriaal meer ter beschikking, vandaar dat ik deze vijf tekeningen buiten beschouwing laat. In de winterperiode 1982-'83 heeft hij gewerkt aan de serie *De joodse feestrollen*. In de joodse Tenach vallen deze rollen, te weten Ruth, Hooglied, Klaagliederen, Prediker en Esther, onder de Geschriften. Uit deze rollen wordt op hoogtijdagen tijdens de joodse eredienst in de synagoge gelezen. Deze joodse feestrollen van Ter Horst worden meer gezien als illustratief werk, dan expressief.[60] Illustratief wil zeggen dat er beelden gemaakt worden bij een verhaal, waarbij de eigen expressie buiten beschouwing wordt gelaten.

Ter Horst beaamt dit, maar hij heeft het werk dat hij gemaakt heeft bij Hooglied, later in een abstractere uitvoering opnieuw gemaakt. Zelf vindt hij dat de

---

[60] Steensma, *In de spiegel*, p. 79

werken gemaakt bij Handelingen enkel illustratief zijn, terwijl hij in deze feestrollen zijn eigen expressie wel degelijk heeft ingezet. Dit blijkt bijvoorbeeld uit zijn kleurgebruik en uit de beelden die niet figuratief zijn neergezet, maar eerder symbolisch of met deformatie. Het opvallende is dat deformatie in deze werken niet zo extreem doorgevoerd is als bij zijn Klaagliederen. Ter Horst geeft aan dat hij minder energie had voor het ontwerpen van deze feestrollen, kort daarna kwam hij in zijn crisissituatie terecht. Het werk getiteld: *Klaagliederen* laat qua kleurgebruik iets van die somberheid zien, maar andere werken in deze serie zijn juist 'warmer' van kleur.

Opvallend is de kleurstelling oranjerood bij zijn werk gemaakt bij *Boaz* en *Ruth* (ill.44). Men ziet twee mensen die toenadering tot elkaar zoeken. De man nadert de vrouw, zijn hoofd is door niets omgeven, terwijl het hoofd van de vrouw is omsloten. Tussen hen in is een vierkant geschilderd. Een duif, die binnen de iconografie bekend staat als symbool voor de Geest[61], is boven hun hoofden geschilderd. De geometrische vormen tussen de man en de vrouw geven aan dit werk een zekere spanning. Het ijs moet als het ware nog gebroken worden.

Warm van kleur en dynamisch geschilderd is tevens de dansende vrouw behorende bij het boek *Hooglied* (ill.45). Deze vrouw danst als het ware van het doek af. Haar kleed is deels doorzichtig. Een borst, enigszins hartvormig, is zichtbaar. Geschilderde bloemen rondom haar geven aan dit werk een feestelijke uitstraling.

Bij *Prediker* krijgt het hoofd dat naar de beschouwer is gericht veel aandacht (ill.46). Dit in tegenstelling tot het werk behorend bij *Esther*. Hier kijkt de vrouw van de beschouwer weg (ill.47). Bij *Prediker* ziet men een man met vergroot hoofd in verhouding tot het lichaam. Om zijn hoofd is een lichtkrans geschilderd. Boven zijn hoofd ziet men ook licht om de zon. Deze man oogt vriendelijk en bezit een vergroot oor. De man heeft een blanke rechter gezichtshelft en een bruingetinte linkerkant. De entourage van dit kunstwerk is sober van kleur. Planten zorgen voor de omlijsting. In dit werk is enigszins sprake van disharmonie qua verhouding van het hoofd en de zintuigen ten opzichte van het lichaam. Hier is sprake van eigen expressie. Bij *Esther* is de omgeving, waarin zij geschilderd is, natuurgetrouwer. De omgeving lijkt op een oosters bouwwerk. Een vrouw kijkt naar buiten, haar gezicht is niet zichtbaar, enkele bloemen zorgen voor kleur. Het wolkendek is grauw van kleur.

Sombere kleuren, naargeestige beelden over verwoesting en abstractie komen het meest naar voren bij zijn werk *Klaagliederen* (ill.48). Bouwwerken lijken op ruïnes, planten zijn ijle krabbels. Uit dit werk valt duidelijk waar te nemen dat Ter Horst in een depressie is terechtgekomen; zijn energie is op. In 1985 heeft ter Horst wederom drie tekeningen gemaakt bij het *Hooglied*. Zoals al geschreven zijn deze latere werken abstracter van aard (ill.49). Wel is de dynamiek, zoals op zijn eerste werk bij *Hooglied*, nog waar te nemen. Maar de dansende vrouw is nu gereduceerd tot gekrabbelde contouren. In dit latere werk ziet men duidelijk een ontwikkeling van figuratief naar meer abstract werk. In de serie gemaakt bij de kleine profeten zet deze abstractie zich voort.

In 1984 start Ter Horst met zijn werk dat als serie *De kleine profeten* de geschiedenis is ingegaan. Deze werken van Ter Horst zijn minder illustratief, eerder expressief en abstracter van aard. Deze werken zijn gemaakt in de laatste fase van

---

[61] C.J. den Heyer, P. Schelling, *Symbolen in de Bijbel*, Zoetermeer 2000, p. 117

zijn crisis. De abstractie is een gevolg van ver doorgevoerde expressiviteit van Ter Horst in beeld en kleurgebruik. Vooral de kleur rood wordt veelvuldig weergegeven, een kleur die eveneens in zijn Klaagliederen veelvuldig is waar te nemen. Ter Horst heeft binnen deze serie van profeten een vijftal werken gemaakt van 80x65 cm. Hij heeft daarvoor gebruik gemaakt van gemengde techniek: gouache en collage.

Zijn eerste schilderij uit deze serie gaat over de profeet *Jona* (ill.50). Op de achtergrond ziet men contouren van huizenblokken, op de voorgrond ziet men hoog opgaande blauwe golven en onderaan een grote uitstrekkende hand met felrode vingers. Ter Horst daarover: "Bij Jona denken de meeste mensen aan de vis. Hij zit erin of hij wordt uitgespuwd. Maar ik heb Jona zelf als uitgangspunt genomen en eigenlijk ook mijzelf op een moment dat je het niet meer ziet zitten en je vanuit de diepte schreeuwt: "Red mij." Daarom heeft dit werk ook de titel gekregen: "De schreeuw uit de diepte." Ter Horst heeft er zelf als bijschrift bijgezet: "Gij hebt mij in de afgrond geworpen; in het hart van de zee, stromen water omgeven mij, al uw bekers, al uw golven, slaan over mij."[62] Het zijn woorden vrij vertaald naar de tekst uit (Jona 2 : 3).

Zijn tweede werk in deze serie gaat over de profeet *Micha* (ill.51). Dit werk is een weergave van bergen die met elkaar versmelten en dalen die splijten. (Micha 1: 3-4) Bovenaan in het midden ziet men een licht vlak, maar dit werk is hoofdzakelijk donkergetint en er valt weinig te onderscheiden. Ter Horst heeft zelf onder dit werk gezet: "Daar komt Jahweh uit zijn woning. Hij daalt neer en treedt op de toppen der aarde, onder zijn voeten smelten de bergen, splijten als was voor het vuur. Zij splijten als water dat gutst langs een bergwand."[63] Met het lichtende vlak zou Ter Horst Jahweh kunnen bedoelen. In een krant wordt uitgelegd dat dit werk over de profeet Micha in de Advent/Kersttijd ten dienste heeft gestaan van de erediensten in de Grote Kerk te Leeuwarden. Deze profeet Micha trok fel van leer tegen het onrecht van zijn tijd, maar is tegelijk ook de profeet van de 'utopie', van de Messiaanse toekomst.[64] Juist ten tijde van Advent, een periode van verwachten en uitzien naar Gods belofte, zijn de woorden van deze profeet te actualiseren, aldus dit artikel. Immers, een profetenlezing wordt veelal gebruikt om in een nieuwe concrete situatie zich te laten inspireren door de woorden van een profeet van weleer. In de eigentijdse situatie zoekt men naar wegen om verder te gaan. Waar geen weg is, ontstaat een doodlopende weg, de doodlopende weg kan symbolisch worden geduid als een blokkade in de omgang met God of met de zwakkeren in de samenleving. In een dergelijke situatie komt de profeet in het geweer. Zo worden pro-feten vóórzeggers. Zij zeggen voor aan het volk Israël wat gerechtigheid is, opdat de Chein en de Beracha in de toekomst hun perspectief zal zijn. Van die open toekomst zijn de profeten van toen voorzeggers voor de situatie van nu, namelijk in de belofte van de komst van het Messiaanse rijk.[65]

En het volk trok met haast door de Jordaan is het onderschrift van een volgend werk uit deze serie (ill.52). In bijna geheel abstracte beelden ziet men de doortocht door de Jordaan, zoals beschreven in het boek Jozua (Jozua 3). In de joodse canon

---

[62] Huizing, 'Geleid door het Licht', p. 6

[63] 'Adventsexpositie Grote Kerk beeldt verlangen uit', *Friesch Dagblad*, 9-12- 1991

[64] 'Expositie Grote Kerk ondersteunt prediking', *Leeuwarder Courant*, 14-12 1991

[65] Steensma, *In de spiegel*, p. 79

behoort het boek Jozua tot de profeten, dit in tegenstelling tot het O.T. in de bijbel. Daar behoort Jozua tot de historische boeken. Dit werk vertoont een donkerbruin en grijs landschap. De Jordaan wordt voorgesteld als een lichtere strook waarin een onderbroken rode en zwarte lijn loopt. Het volk dat doortrekt wordt in beeld gebracht door kleine zwarte en witte vlekjes. Een lijn ziet men ook terug, zij het in een andere vorm en nu enkel rood van kleur, in het volgende werk uit deze serie.

Het vierde schilderij heeft als onderwerp *Het rode koord in Jericho* (Jozua 2/ ill.53). Men ziet een brokkelige muur, opgebouwd in verschillende tinten bruin. Bovenaan ziet men een vensteropening waaruit een lange rode lijn komt. Deze rode lijn loopt buiten de kaders van het schilderij door. Ter Horst wil dit koord als beeld voor houvast meer nadruk geven. Dit koord is voor hem tevens een teken van hoop en bevrijding. Op de muur zijn beelden gekalkt als: Jericho, Love en Hope en het Ban-de-bom-teken. Onder dit schilderij heeft Ter Horst geschreven: Zij antwoordde: "Dat is afgesproken. Zij liet hen gaan en bond het rode koord aan het raam." Bijzonder kenmerk van dit schilderij is dat de hoer Rachab niet in beeld is gebracht door Ter Horst, wel een prachtige rode draad die naar beneden hangt.

Ter Horst wil proberen thema's die vandaag aan de orde zijn, zichtbaar te maken. Daarom heeft hij er een eigentijdse muur van gemaakt. Dit doet hij door het plaatsen van moderne kreten en het zojuist genoemde Ban-de-bom-teken. "Het rode koord is een symbool, een weg naar een betere toekomst, een uitweg, een soort verlossing of bevrijding", aldus Ter Horst in ditzelfde kerkblad. Voor hem is het zowel een teken van protest, als een teken van hoop.

Met een aantal gemeenteleden van de wijkgemeente Rozenburg heb ik een gesprek gevoerd over bovengenoemd werk van Ter Horst. De heer Goverse, één van de leden met wie ik gesproken heb, is van Amsterdam naar Assen verhuisd. In Assen gaat hij kerken in de wijkgemeente Rozenburg. In zijn Amsterdamse periode wordt hij geïnspireerd door de theologie van de Amsterdamse school. Hij is sterk visueel ingesteld en hij geeft aan dat beelden, aanwezig tijdens erediensten, voor hem ondersteunend werken. De gespreksgroep, voorafgaand aan het project van kunst in de kerk, ervaart hij als zeer positief. Hij heeft veel waardering voor het drieluik van Ter Horst, maar meer nog heeft hij oog voor de rode draad in dit werk gemaakt bij de inname van Jericho. Een rood koord dat zelfs buiten de kaders van dit schilderij doorloopt. Goverse daarover: "Aan dat draadje had ik houvast, in een voor mij moeilijke tijd." Hij zag deze draad als een soort handreiking.

Het laatste werk in deze serie van profeten is ontleend aan het boek Jozua. Het werk getiteld: *Het offer op de berg Ebal* (Joz. 8: 30-35, ill.54), is een weergave van een altaar dat door Jozua werd opgericht uit ongehouwen steen op de berg Ebal. De Israëlieten konden daarop hun brand- en vredeoffers brengen voor God. Op de stenen kerfde Jozua woorden uit de wet van Mozes. Ter Horst zelf over deze werken behorende bij Jozua: "Het eerste doek gaat over de inname van het land Kanaän, dorpen en steden worden verwoest, vrouwen en kinderen afgemaakt. Dat vind ik gruwelijk. Toen ik dat schilderij over dat slagveld maakte, was ik één en al emotie. Mijn verontwaardiging zie je terug in de wilde rode krassen en zwarte kruisen." Bij het tweede doek gaat het over *Het brandoffer op de Ebal*: een dankoffer (ill.55). Dat botste met zijn principe dat God wordt geëerd, terwijl daaraan voorafgaand zoveel onschuldige slachtoffers zijn gevallen. Hij dacht daarbij aan de situatie in Joegoslavië

toentertijd.[66] De emotionele spanning van vele onschuldige slachtoffers, vaak met een godsdienstige legimitatie, heeft uiteindelijk als resultaat dat hij *Het kruis voor Joegoslavië* is gaan schilderen, dat later in dit hoofdstuk besproken wordt.

Deze vijf schilderijen behorend bij de profeten worden door Regnerus Steensma gezien als het beste werk dat Ter Horst voor de kerk in Assen maakte. "*Het offer op de berg Ebal* en de 'splijtende' bergen zijn verbeeldingen van een verhaal, maar toch meer dan louter illustratie. Uit de offerscene spreekt de intense betrokkenheid van de joden bij Gods woorden en daden en in de 'splijtende' bergen is iets van de niet te stuiten oerkrachten in de natuur voelbaar. Vooral door de kleurstelling in donkerblauw en donkerrood worden deze gevoelens benadrukt."[67]

Uit deze serie van de profeten blijkt dat Ter Horst enerzijds zijn persoonlijke emotie tot uitdrukking wil brengen. In het bijzonder in het werk over *Jona* en *De inname van Kanaän* komt dit het duidelijkst naar voren bij *Jona* in de roodbeschilderde hand en de tekst daaronder en in de felle krassen en kruisen bij *De inname van Kanaän*. Anderzijds laat Ter Horst in deze werken ook sporen van hoop zien, vooral door het koord uit het raam, de witte ruimte in een overwegend duistere omgeving bij *Het offer op de Ebal.* Betrokkenheid bij de gebeurtenissen in deze wereld komen het duidelijkst naar voren door de tekens op de muur en de gevoelens die werken bij Jozua bij hem hebben losgemaakt betreffende de gebeurtenissen in Joegoslavië. Zoals geschreven kom ik hier later in dit hoofdstuk op terug. Deze paragraaf wordt afgesloten met het beschrijven van meer illustratief werk bij gedeeltes uit Handelingen. Dit illustratieve karakter is niet naar de zin van Ter Horst, in paragraaf zes zal ik beschrijven hoe hij een bepaald fragment uit dit bijbelboek in abstracte vorm heeft uitgebeeld.

De werken die Ter Horst heeft gemaakt bij gedeeltes uit het boek Handelingen, betreft onder anderen *De steniging van Stefanus* (Hand. 7: 54-60, ill.56). Stefanus wordt in het midden afgebeeld. Licht omgeeft hem, rode klodders verf komen over als bloed. Stenen vliegen hem om de oren. Op de voorgrond ziet men in contouren een menigte. Het volgende onderwerp is het gedeelte waar *Paulus zich richt tot de Atheners* (Hand. 17: 16 ev., ill.57). Paulus is in het midden geschilderd, een grote menigte staat luisterend om hem heen afgebeeld. Paulus is eveneens duidelijk in beeld op het werk getiteld: *Visioen van Paulus* (Hand. 16: 6 ev., ill.58). Om het hoofd van Paulus is licht geschilderd. Tevens ziet men in de verte een mens om hulp vragen. Ook deze persoon wordt omgeven door licht. Als laatste beeld is geschilderd *Schipbreuk op Malta* (Hand.27, 28, ill.59). De omgeving is donker van kleur. Het schip is gestrand, de bemanning is aan de kust. Deze beelden bij Handelingen wil Ter Horst opnieuw in beeld brengen; nu abstracter qua compositie. Zelf vindt hij voornamelijk de beelden bij Handelingen te illustratief weergegeven, teveel een beeld bij een verhaal. De expressieve wijze van schilderen en abstractie, waarmee hij een begin heeft gemaakt in zijn serie *De kleine Profeten*, zet hij voort in zijn serie *Kruisbeelden.*

---

[66] Baan, 'Misschien is er hoop', p. 2
[67] Steensma, *In de spiegel*, p. 82

2.5 Kruisbeelden

Het kruisbeeldmotief, behorend bij het christendom, wordt op een eigen wijze door Ter Horst in beeld gebracht. Vanuit het christendom staat het kruis symbool voor het lijden en sterven van Christus. Buiten de godsdienstige betekenis staat het kruis symbool voor de dood.

Ter Horst schildert bewust geen Christusfiguur of andere menselijke gestalten aan het kruis. In kerken vindt hij het prachtig om crucifixen te bewonderen, maar zelf kiest hij niet voor menselijke afbeeldingen bij of aan het kruis. Wat hij wil uitdrukken zet hij om in kleur of in vormen. Vooral bepaalde geometrische vormen zijn terugkerende beeldelementen in zijn serie *Kruisbeelden.* In 1987 is Ter Horst begonnen aan deze serie.

Eén van de werken uit deze serie is getiteld: *Koning der Joden* (ill.60). Fink daarover: "Ter Horst heeft bij dit beeld gebruikgemaakt van middeleeuwse symboliek, namelijk de geometrische vormen vierkant, driehoek en cirkel."[68] Daaruit mag je concluderen dat Ter Horst kiest voor meer een meditatieve benadering dan een verhalende weergave bij de Kruisiging zoals omschreven in het NT van de Bijbel. Het vierkant komt vaak en veel voor in de werken van Ter Horst. Het is als het ware een motief. Ter Horst gebruikt het vierkant als beeldelement, als een omlijsting van een bepaald gebeuren of als een in- of voorgeschreven kader. Daardoor creëert hij binnen het totaalbeeld een extra voor- of achtergrond.[69]

Bij zijn werk *Koning der Joden* zijn tegen een rode achtergrond twee witte rechthoeken geplaatst. In het witte vlak aan de onderzijde is een halve cirkel afgezet, met een lijn die aan een doornenkroon doet denken. Deze gedachte wordt versterkt door rood en zwart getande en gestippelde lijnen naar beneden: er vloeien bloed en tranen. Ook vloeit er bloed uit het kruis van gevlochten touw midden onder de zogenaamde doornenkroon. Aan de ene zijde ziet men de A en aan de andere zijde ziet men de Ω. Tweederde van het doek bestaat uit een overheersend rood vlak, met daarin flarden van blauw en wit waarin zich een zwart kruis bevindt. Centraal op dit kruis is een fors vierkant, een wit vlak, geschilderd. Aan de bovenkant hangt een groene draad met enkele schelpen. De naar boven gerichte lijn vormt een tegenhanger met de naar beneden gerichte lijn van de doornenkroon. In het bovendeel van het vierkant zijn vaag de letters I H S te zien en in het onderste deel de woorden 'schaduw en dag.' Oorspronkelijk stond er 'van schaduw naar de nieuwe dag', maar het grootste deel daarvan is door de schilder overgeschilderd. Hier en daar zijn stukjes uitgebeten aangetaste en afgebroken houtstukken aangebracht. Het verleden heeft zo zijn sporen achtergelaten. Zo heeft Ter Horst op verschillende manieren uitdrukking willen geven aan het begrip lijden.

Direct is het lijden herkenbaar in het kruis en de doornenkroon in het onderste witte vlak, versterkt door bloed en tranen, zichtbaar gemaakt in kleurstelling en vorm. Indirect is lijden zichtbaar gemaakt door de afgeleefde stukken hout en de rode kleur. Voor Ter Horst is rood de kleur van bloed en agressie die bij hem sterke gevoelens oproept. Gevoelens van agressie komen ook naar boven in de flarden

---

[68]F.G. Fink, 'Bevrijdend licht dwars door lijden heen', in *Centraal Weekblad,* 14 april 1995, p. 1
[69]Fink, 'Bevrijdend licht', p. 3

blauw die met het zwarte kruis fel contrasteren in de rood geschilderde achtergrond. Licht heeft zowel een letterlijke als figuurlijke betekenis bij Ter Horst. In dit werk vloeien zij ineen. Op de plek waar gewoonlijk Christus hangt schildert Ter Horst een wit vierkant, een vorm die voor hem evenwicht uitdrukt. In het onderste deel overheerst het lijden. Dit lijden wordt in beeld gebracht door kroon, kruis, bloed en tranen. In het bovenste deel voert het licht met de woorden schaduw en dag en de letters I H S en het snoer met schelpen de boventoon. Het bovenste wit is helderder van kleur dan het onderste wit. De armen van het kruis verdwijnen daarachter. Het licht overstraalt het zwart. Aan de zijkanten van het beeld moet het rood ook plaats maken voor het wit. "In de verhalen over Jezus, zegt Ter Horst, houdt het verhaal niet op bij lijden en sterven. Jezus gaat door het lijden heen naar een nieuwe toekomst. Er is licht ondanks lijden."[70]

In deze serie van kruisbeelden heeft Ter Horst ook zijn *Altaar voor het Wad* ontworpen (ill.61). In dit kunstwerk is eveneens een wit vierkant neergezet, van boven is het niet egaal, er is een uitsparing ingeschilderd. Dit vierkant is geplaatst op een kruisvorm van hout. Dit hout is aangetast. Op de voorgrond zijn voorwerpen van het strand geschilderd zoals schelpen, stenen en paaltjes. De lucht is grauw van kleur. In datzelfde jaar 1987 heeft Ter Horst ook *Bezinning* geschilderd (ill.62). Wederom een wit vierkant op een kruisvorm. De lucht is nu helderder van kleur, bovenin zie je zelfs blauw. Schelpen en steentjes hebben bij dit kunstwerk plaatsgemaakt voor rietstengels en draad. Tussen 1987 en 1990 heeft hij *Uitzicht* ontworpen (ill.63). Het witte vierkant is nu vervormd tot een wolkachtige vorm. Vaag kan men een kruisvorm ontwaren waarop een op een hoofd lijkende vorm is te zien. De kleur hiervan is grauw-wit. De achtergrond is inktzwart. Een Andreaskruis is in het midden geschilderd, maar niet in de rode kleur zoals bij zijn Klaagliederen. Op de voorgrond bevinden zich paaltjes.

In 1983 heeft hij in deze serie werk geschilderd met als titel *Grofvuilstortplaats* (ill.64). Het vierkant speelt hier ook een rol. Op dit vierkant zijn afvalresten geschilderd. Het kruis is er weer achter geplaatst. De kleur is zwart, maar in dit beeld is het kruishout onaangetast. De afvalresten op de voorgrond en de donkere achtergrond met een kruisvorm wekt de suggestie dat Ter Horst de mensen wil wijzen op de afval die zij produceren. Het milieu speelt ook een belangrijke rol in zijn veel vrolijker geschilderde werk uit 1995, waarbij het kruis en het vierkant ook een rol spelen. Dit werk heeft als titel: *Hollands glorie* (ill.65). Het is een overwegend rood geschilderd decor, waar op een vierkant, een rood-wit-blauw gevlekte koe omgeven door een witte band, is geschilderd. Deze koe ligt in een grazige weide. Vooraan ziet men vormen lijkend op bloemen. Ter Horst over de inhoud van dit kunstwerk: "Dit schilderij toont enerzijds het grote economisch belang van de koe voor Nederland, anderzijds de bedreiging die de koe vormt voor de natuur."[71]

In 1993 maakt Ter Horst weer een kruisbeeldserie. De titel luidt: *Er was eens*...(ill.66). De lucht is blauw, in een vierkant, dat bij dit werk de kleuren van zand vertoont, is een schedel van een vogel geschilderd. Dit vierkant is geplaatst tegen een kruisvorm van ruw uitziende balken. De schedel wordt nu minder benadrukt dan de

---

[70] R. Steensma, 'Bloed en zwarte tranen', in *Trouw*, 29 juli 1994

[71] 'Zuurdijkster kunstenaar neemt deel aan route Kunst aan Huis', in *De Hogelandster*, 15 maart 1995, p. 5

schedel van Ter Horsts werk *Schedel op het strand.* De omgeving wordt nu gedetailleerder weergegeven. Zo is het zand realistischer geschilderd en zijn er strandgewassen geschilderd. Ook dit beeld zou een waarschuwing kunnen zijn voor de bedreiging van vogels aan het strand. Immers, er wordt een skelet weergegeven met op de achtergrond een kruis.

Een kruisbeeld zonder vierkant is zijn werk *Kruis voor Joegoslavië* (ill.67). Dit kruis wordt omgeven door een zwart kader. Het is geschilderd als een kruis van takken die van onderen omgeven wordt door vaalwit, daarboven rood. Boven de staande balk van het kruis is eveneens vaalwit in wolkvorm aangebracht. Dit kruis is ontworpen naar aanleiding van zijn werk behorend bij het thema Jozua. Het zwarte kader om dit werkstuk is een soort rouwrand, duisternis waarin vooral bloed wordt geofferd. Rood staat voor agressie, vuur en pijn. Ter Horst heeft een paar verbrande stokken gebruikt. Stukken verkoold hout in de vorm van een uiteengerukt kruis als symbool van dood en verderf. Daarnaast heeft hij ook wit gebruikt. Wit is hoop. Het flakkert op.[72] Ter Horst wil dit *Kruis voor Joegoslavië* weer opnieuw gaan bewerken. Hij vindt het beeld nog te gaaf. Het kruishout moet volgens hem nog meer aangetast zijn. Hij wil reageren op de chaos, het dreigende in onze geschiedenis. Het wit erboven wil hij zo laten. Voor hem is dit de vlam die niet te doven is. Dit kruis heeft hij ontworpen naar aanleiding van de strijd in voormalig Joegoslavië aan het begin van de jaren negentig. Een burgeroorlog tussen moslims, Serviërs en Kroaten met als doel 'etnische zuiveringen.' Verschillende volkeren die eerst vreedzaam naast en met elkaar leefden, eisten in deze strijd een eigen staat op. Met als gevolg dat vele vrouwen zijn verkracht of weduwe zijn geworden, vele kinderen wees, anderen zijn op de vlucht geslagen.

Oorlog, bevrijding, het vierkant en een kruisbeeld komen ook naar voren in de twee werken die Ter Horst heeft gemaakt in 1985/86 voor vier en vijf mei (ill.68). Het werk van vier mei, met als onderschrift: *Om te gedenken,* laat een kruis zien dat omgekeerd geschilderd is, het zogenaamde Petrus-kruis. De dwarsbalk onder is donkerder van kleur weergegeven dan de staande balk. Op deze staande balk is rode verf aangebracht, wat symbool staat voor bloed. Onder en boven lopen verfstrepen door tot buiten de kaders. Het werk gemaakt voor Bevrijdingsdag heeft een vierkant in het midden. Op dit vierkant en daaromheen is niets geschilderd. Onderaan ziet men contouren van menselijke gedaantes, waarbij het lijkt of de rechterfiguur zijn vuist opheft, terwijl de linkergestalte op de vlucht slaat. Bijzonder zijn ook de vegen in de balk boven het vierkant.

Opvallend kenmerk bij deze serie kruisbeelden is dat er geen mensen aan het kruis worden afgebeeld, met uitzondering van zijn werk getiteld *Uitzicht.* Maar de vraag die je bij dit werk kunt stellen is of het hier werkelijk om een hoofd van een mens gaat. De kruisvorm wordt steeds op de achtergrond geplaatst. Een kader wordt ervoor geplaatst, meestal het vierkant. Kleuren spelen een belangrijke rol om de 'stemming' weer te geven, voornamelijk de kleuren rood, zwart, wit en blauw. Ter Horst heeft, zoals hijzelf zegt, weinig met Christusbeelden. Hij bedoelt daarmee te zeggen een figuratieve voorstelling van de Christusfiguur. Hooguit kan hij bewondering opbrengen voor crucifixen in middeleeuwse kerken, maar met een

---

[72] Baan, 'Misschien is er hoop', p. 2

concrete voorstelling van Christus kan hij nu niet meer uit de voeten. Het beeld voor Christus wordt bij hem vervangen door een vierkant, door licht of door ruimte.

In 1984 heeft Ter Horst gewerkt aan *Een altaar in het kader van het Conciliair proces.* Dit was een kerkelijk bewustwordingsproces ten behoeve van gerechtigheid, vrede en het milieu.[73] Het altaar dat Ter Horst in dit kader heeft ontworpen, is een kast met panelen waarop een drieluik is geplaatst, met daarachter een houten kruis (ill.69). De panelen op de kast verbeelden menselijke ellende en milieuproblemen. Het drieluik op deze kast verbeeldt het thema ruimte en midden in die ruimte staat het kruis.

Dit altaarstuk is twee meter vijftig hoog en twee meter vijftig breed. Het drieluik neemt hiervan één meter vijftig in beslag. De panelen op de kast duiden op ellende en marteling; geboeide handen, een geteisterd gezicht, tralies. Mens en natuur leven in gevangenschap, zowel letterlijk als figuurlijk. Ter Horst zelf daarover: "De mens kan gepijnigd worden door schuldgevoelens, daarin opgesloten zijn, erdoor gevangen raken."[74] Het beeld op dit drieluik is tegengesteld aan de schilderijen op de kast. Het drieluik verbeeldt een grote, wijde ruimte, de ruimte zoals Ter Horst die ervaart wanneer hij bij het Wad staat te schilderen. We zien een landschap met zee en lucht en daarvoor een vierkant wit vlak op een donker kruis. Door de ruimte krijgt de mens redding uit gevangenschap. Die ruimte is letterlijk weergegeven maar ook figuurlijk bedoeld. Midden in die ruimte staat het kruis: Christus die bevrijdt, verlost, ruimte geeft, heel maakt. "Met dit werk heeft de schilder op zeer doorleefde wijze uitdrukking gegeven aan de gedachten van het Conciliair proces: gerechtigheid, vrede en heelheid van de schepping."[75] Het geloof in Christus heeft volgens Ter Horst ook praktische gevolgen: een protest tegen de aantasting van het milieu, tegen oorlogsgeweld en tegen martelingen.[76] In de periode hierna gaat Ter Horst langzamerhand over tot abstractere kunstuitingen. Het altaarstuk zoals boven beschreven heeft een permanente plaats gekregen in de kapel van de Adventskerk te Assen.

Vanaf eind jaren tachtig tot heden richt Ter Horst zich meer op religieus werk en abstractie. Dat hij meer religieus is gaan schilderen, komt volgens hem door de uitnodiging van predikanten. Voor zijn abstractere werken zoekt hij zijn inspiratie op het Wad. Ter Horst zelf daarover: "Het landschap zoals je dat ziet gaf geen voldoening meer. Langzamerhand wil ik het realistische beeld combineren met abstractie. Voor mij is het van belang iets te laten zien wat verder weg ligt, achter de horizon, iets wat niet direct voorhanden is." Een voorbeeld van abstracter werk is zijn werk *Paaltjes op Wad* (ill.70). Men ziet verticale elementen als paaltjes, daarnaast horizontale kleurbanen voorstellend het wadlandschap. Paaltjes brengt hij niet bewust in beeld, aldus de schilder. Paaltjes raken hem innerlijk, maar hij kan niet verklaren waarom. Kijkt men niet naar de titel van dit werk, dan kan de beschouwer dit werk zien als een abstracte compositie. Binnen deze compositie brengen de verticale elementen evenwicht in de enorme ruimtewerking die van de kleurbanen uitgaat. Ter Horst maakt in zijn schilderwerken vaker gebruik van paaltjes. Paaltjes

---

[73] 'Adventsexpositie Grote Kerk beeldt verlangen uit', *Friesch Dagblad,* 9 - 12 - 1991

[74] Huizing, 'Geleid door het Licht', p. 6

[75] Huizing, 'Geleid door het Licht', p. 6

[76] J. Goorhuis, 'Kunst van tweeënhalve meter in de kerk', in *Nieuwsblad van het Noorden,* oktober 1988

in de vorm van telefoonpalen, strandpalen, rietstengels en strepen zijn terugkerende elementen. Het zijn compositie-elementen die een grens aangeven, iemand tegenhouden of beschermen, afzonderen of ruimte scheppen.

Zijn abstractere werk vertoont enigszins overeenkomst met de werkwijze van Piet Mondriaan (1872-1944). Met dit verschil dat Mondriaan evenwicht construeert met enkele horizontale en verticale lijnen haaks op elkaar gezet en vervolgens enkele vlakken met primaire kleuren opvult. Ter Horst echter werkt met genuanceerde kleurbanen en zet zijn verticale elementen op een rijtje. Hij blijft zo dichter bij de waarnemingen van zijn landschappen en 'zeeschappen.' Ter Horst zegt in een vraaggesprek met mij, dat hij een bewonderaar is van Mondriaan. Voornamelijk de harmonie die Mondriaan aanbrengt en het opzoek gaan naar evenwicht en balans in zijn werken, zijn elementen in het werk van Mondriaan die Ter Horst aanspreken.

Ter Horst heeft ook Wadschilderingen ontworpen waarin de verticale elementen niet aanwezig zijn. Een voorbeeld daarvan is: *Winterse Morgen* (ill.71). Door de verticale elementen weg te laten, ontstaat er een andere ruimtewerking. De ruimte wordt dreigend, stralend of verstild, tot in het oneindige begaanbaar.[77] In *Winterse Morgen* tintelt als het ware de vrieskou je tegemoet. In zijn werk *Aus der Ferne* heeft Ter Horst kleurvelden geschilderd bij de muziek van György Ligeti (1923). Ligeti is een Oostenrijkse componist van Hongaarse afkomst. Zoals een kunstschilder kleurvelden schildert, zo ontwerpt Ligeti klankvelden. *Aus der Ferne* is ontstaan als een schildering van een combinatie: een wad en een lied: schuivende kleur- en klankvelden versmolten in verf (ill.72). Kleurvelden blijven belangrijk ook voor Ter Horsts abstractere religieuze werken.

De kleur rood, die bij Ter Horst vaak duidt op agressie, wordt in deze abstractere beelden ook door hem ingezet om vitaliteit te benadrukken. De laatste twintig jaar schildert Ter Horst enkel abstracte werken. Vooral kleurvelden zijn voor hem belangrijk in deze abstractere werkvormen. Mondjesmaat wil hij nog wel figuratief te werk gaan, maar de laatste jaren kan hij daar niet meer goed mee uit de voeten. Lijnen en geometrische vormen blijven ook in zijn abstractere werken een belangrijke rol spelen. Zijn religieuze gevoelens beeldt hij uit door ruimte, horizon of licht in zijn werken aan te brengen.

2.6 Abstracte religieuze werken

In 1986 heeft Ter Horst voor de N.H. Kerk 'het Anker' te Assen een olieverf-schilderij van 120-120cm gemaakt met als titel *De weg* (ill.73). Hij heeft zich laten inspireren door de woorden van Jesaja (Jes. 55). In dit gedeelte van Jesaja gaat het over de terugkeer van de ballingen. Ter Horst heeft deze woorden van Jesaja op een eigentijdse wijze geïnterpreteerd. Wat men ziet is een brede, wit geschilderde baan. Deze baan stelt een weg voor. De weg is niet weergegeven als een rechte lijn, maar vertoont hoeken en knikken. Deze weg wordt omgeven door duisternis, in beeld gebracht door zwarte strepen. In het witte gedeelte van deze weg lopen levenslijnen in allerlei kleuren. Deze lijnen volgen niet altijd de witte weg, maar komen zo nu en dan in het duistere gedeelte terecht. Daar blijven ze niet in steken. Deze lijnen kruisen tevens elkaar. Het is een beeld van de levensweg van mensen.[78]

---

[77] Wierda, 'Abstractie vanaf de jaren tachtig', p. 19
[78] Steensma, *In de spiegel*, p. 84

Mw. Van der Ploeg, 67 jaar, heeft zelf geparticipeerd in de opzet van projecten rondom kunst in de kerk in de wijk Rozenburg. Zij is in het bijzonder geraakt door dit werk *De Weg*. Voornamelijk de zinsnede uit het boek van Jesaja: "Uw weg is niet mijn weg", heeft haar geraakt. Het opvallende aan dit kunstwerk is voor haar de levenslijn die zij herkent in dit werk. De weg loopt niet in een rechte lijn, de weg blijft niet in het donker. Er zijn verschillende lijnen, levenslijnen waar te nemen. Dit werk heeft voor haar motiverend en stimulerend gewerkt tijdens de eredienst. Bijzonder vindt zij ook het kruis met de doorbraak van het witte vierkant. Juist dit witte vierkant is voor haar doorbraak van hoop. Met deze laatste opmerking verwijst zij naar bovengenoemd werk: *Koning der Joden*. Zij concludeert dat kunst tijdens een eredienst rondom een bepaald bijbels thema een meerwaarde heeft. "Je wordt op andere gedachten gebracht, je ziet overeenkomsten tussen de situatie zoals die opgeschreven is in de Bijbel en jouw levenssituatie in deze tijd."

In 1986 heeft Ter Horst ook *Kerstlijnen* geschilderd (ill.74). Het is een abstract werk, met horizontale kleurvelden. In de bovenste helft ziet men verschillende tinten blauw, die halverwege doorbroken worden door een goudgele streep. Het onderste gedeelte vertoont zandtinten, geel en bruin. Ter Horst zelf hierover: "In de eerste plaats wilde ik dit werkstuk de titel transparant in geel, rood en blauw meegeven. Voor mij is Kerst naar het verhaal van Matteüs vrolijk, transparant, donker en licht." De meerwaarde om in plaats van figuratief, abstracter te gaan schilderen is voor Ter Horst dat abstractere werken uitnodigen tot een meer meditatieve benadering.

In 1988 schildert hij voor de Adventsperiode *De weg van het licht* (ill.75). Links en rechts ziet men een duistere omgeving. Dwars daardoorheen zijn witte vegen geschilderd van boven naar beneden. Dit witte gedeelte heeft de vorm van een kerstboom. In 1990 heeft Ter Horst wederom een beeld gemaakt voor de kerstnacht (ill.76). De achtergrond is creme-grijs van kleur met flarden geel daarin. Boven ziet men een klein vaag kruisje, een cirkeltje en vierkantje. Onder herkent men de contouren van een menselijke gestalte. In 1993/94 maakt hij weer een abstract werk voor Kerst. De kleurbanen zijn nu verticaal op het doek geschilderd (ill.77). Vooral de kleuren rood, geel en blauw zijn nadrukkelijk aanwezig. De kleurbanen overlappen elkaar gedeeltelijk.

In 1987 heeft Ter Horst *Diës irae 1* geschilderd (ill.78). De compositie vertoont geometrische figuren. De omgeving is donker van kleur. Men ziet een cirkel die een beeld voor de aarde kan zijn. Voor deze cirkel is een kader in de vorm van een vierkant. Onderaan ziet men twee vogelfiguren gericht op elkaar. In het vierkante kader is iets van vlammen en van wolken waar te nemen. Bovenin ziet men een klein, vaag Andreaskruisje. In 1989 heeft hij *Diës irae 2* geschilderd (ill.79). Dit werk is figuratiever qua opzet. Men ziet wederom een cirkel, ook komt het kruis terug met daarvoor een vierkant. Onderaan ziet men menselijke gestaltes. Deze gestaltes worden deels door een zwarte lijn, deels door een rode lijn omgeven.

In 1988 heeft de omroepvereniging NCRV Ter Horst gevraagd een omslag voor hun omroepgids te ontwerpen. Deze gids had Pinksteren als thema. Ter Horst daarover: "Voor mij is Pinksteren de kracht van de Geest die barricades doorbreekt, wegen opent en nieuwe gezichtspunten laat zien.[79] Dat de mens de ruimte krijgt door

---

[79] K.Koopman, 'Pinksteren van Henk Ter Horst; een vogel die de kosmos beheerst en mensen aanzet tot nieuwe dingen', *NCRV-gids, Pinksterediti1988*, p.11

de Geest. De Geest is voor mij een vogel die de hele kosmos beheerst en mensen aanzet tot nieuwe dingen." Op een vraag aan hem gesteld of hij mensen schildert die ergens naar op weg zijn antwoordt de schilder: "Je kunt er ook een bevrijding uit je eigen bekrompenheid inzien, je eigen tralies, je eigen kooi." De ruimte van dit werk, olieverf op karton van 55x43 cm. wordt beheerst door een vogel, voorstellende de 'Geest' (ill.80). De zwarte takken zijn psychische of fysieke barricades. Rood is symbolisch voor tongen van vuur, bij mensen die gegrepen worden door de Heilige Geest. Rood is hier ook de kleur voor kracht en vitaliteit. In 1989/90 heeft Ter Horst *Voorbij de grens* geschilderd (ill.81). De omgeving is grijs getint. In het midden valt een blauwe schuin lopende lijn waar te nemen. Boven ziet men een zwart kruis met rode verf omgeven. Onder is een kruisvormig figuur te zien dat door geel wordt omgeven. De kruisvormen lijken door de zwarte verf op inkepingen. In een vraaggesprek vertelt Ter Horst dat hij dit werk gemaakt heeft na de zelfdoding van een vriend van zijn dochter.

In 1990 werkte Ter Horst aan een drieluik behorende bij delen uit het boek Openbaring, voornamelijk Openbaring 22: 14-15 (ill.82). In dit gedeelte wordt de mens gelukkig genoemd als hij/zij haar kleren heeft gewassen. Deze mens kan over de levensboom beschikken en de poorten van de stad binnengaan. Buiten de stadspoort is er plaats voor de honden die zich bezighouden met toverij en ontucht, met moord en afgodendienst, voor ieder die de leugen liefheeft. Bij dit werk heeft de schilder zich laten leiden door deze tekst uit het laatste hoofdstuk van dit boek. Enerzijds de strijd van mensen buiten de poort, anderzijds een opgaan naar de poort van een 'hemels' Jeruzalem.

Het onderste paneel is een verbeelding van de aardse strijd. Wat men ziet is duisternis, buiten het hemelse Jeruzalem. Een vierkant, symbool voor de vier hoeken van de aarde, waarin de engelen volgens de Openbaring de winden tegenhouden. Het licht wordt beheerst door grote met elkaar strijdende vormen. Het middenpaneel vertoont geopende deuren van het hemelse Jeruzalem. In het licht in de top de vorm van een driehoek. Deze driehoek staat symbool voor de Drie-eenheid. Het bovenpaneel verbeeldt het hemelse Jeruzalem. Men ziet een cirkel die symbool staat voor het volmaakte, het hemelse, het eeuwige. Het doek kan gezien worden als een Credo. Ter Horst zelf over dit drieluik: "Ik kan mij voorstellen dat sommigen en misschien wel velen zullen opmerken: "Is dit nu Openbaring? Openbaring is toch het boek met al die visioenen van engelen, oudsten, dieren, rampen en tronen? Toch is dit voor mij óók Openbaring."[80]

Thuis heeft Ter Horst over de laatstgenoemde tekst eerst schetsjes gemaakt en al fantaserend een combinatie van de tekst uit Openbaring en de middeleeuwse symboliek van geometrische vormen bijeengebracht. Het onderste paneel toont de poorten buiten het hemelse Jeruzalem waar alles donker is. Er wordt een strijd gestreden die wordt gekenmerkt door agressie en ellende. Het vierkant dat symbool staat voor de aarde, zoals al beschreven waar de engelen de winden tegenhouden, zet alles onder druk. Het licht wordt hier beheerst door grote strijdende machten. In het middenpaneel staan de deuren open van het hemelse Jeruzalem. Ter Horst daarover: "Volgens mij moeten dat prachtige deuren zijn met mooie kleuren en schitterend versierd met veel goud." Hij heeft twee kleuren goud genomen, donker

---

[80] F.G. Fink, 'Kunstenaar laat zich leiden door Openbaring', in *Centraal Weekblad*, 24 maart 1995, p. 9

en licht, om hiermee vormen aan te brengen. In het licht wordt een top van een driehoek zichtbaar: symbool van de drie-eenheid Vader, Zoon en Heilige Geest. Centraal in het bovenste paneel ziet men een cirkel. Symbool voor het volmaakte, het eeuwige, het volmaakte Jeruzalem. Ter Horst hierover: "Het moet zo licht zijn, dat ik er geen vormen kan onderscheiden. Ik heb geprobeerd door structuur en kleurverschillen het vlak interessant te maken." Eromheen is een soort krans van vlammen die een beetje doet denken aan protuberansen van de zon. Hij heeft daarvoor drie kleuren goud gebruikt op een ondergrond waarop met een speciale pasta een licht reliëf is aangebracht, opdat een grotere en een verrassender reflectie zou ontstaan.

Over het totale drieluik zegt Ter Horst zelf: "Ik denk dat de essentie van Openbaring, althans voor mij, op dit moment wel in dit drieluik aanwezig is: Het werken, het gaan vanuit de duisternis naar een stralender groter licht, een nieuw licht. Een soort wedergeboorte. Een credo. Spanning en communicatie over en weer is er niet alleen tussen de rechthoek, de cirkel en de driehoek, maar ook binnen de vlakken. In dit drieluik is de spanning opgevoerd tot het uiterste. Zó, dat de tegendelen in elkaar omslaan. Ben je bezig met de dood, slaat het om in leven; ben je bezig met lijden, slaat het om in vreugde en word je gedrukt door schuld, slaat het om in verzoening."[81]

In 1997 heeft Ter Horst zich wederom laten inspireren naar aanleiding van het verhaal over de schipbreuk op Malta uit Handelingen (Hand. 27,28). Dit gedeelte heeft hij reeds eerder in beeld gebracht, maar dan figuratiever. Wat men nu ziet zijn twee abstractere werken met als titel *Uitweg* en *Bevrijding* (ill.83). Bij Uitweg ziet men zowel links als rechts een rechte zwarte baan geschilderd. Daartussen ziet men onder het blauw van water, een streep en daarboven een roze/witte kleurstelling. Bij het werk *Bevrijding* zijn de zwarte banen weggelaten. Men ziet een schelpenstrand, een witte baan in het midden. De lucht is lichtgekleurd, wederom een lijn die als grens fungeert.

Twee composities die Ter Horst ontworpen heeft naar aanleiding van het Matteüs-evangelie zijn geheel geometrisch van structuur (ill.84). Alleen de cirkel ontbreekt. Wel ziet men vierkanten, driehoeken en een trechtervorm. Ter Horst brengt verschil aan in beide werken door verandering van kleur. Zo is in het ene werk de trechter rood, met daarin een oranje driehoek. Deze trechter wordt omgeven door zwarte driehoeken en twee groene vierkanten. De andere compositie laat een trechtervorm zien die geel van kleur is. De driehoek daarin is lichter van kleur. De omgeving van de trechter is in rode tinten aangebracht.

Het gebruik van geometrische vormen is tevens van toepassing bij Ter Horsts werken voor de Stille Week in 2002. Deze vier werken in het kader van de Stille Week hebben een plaats gekregen in de 'Opstandingskerk' te Assen. Het betreft een vierluik waarvan de panelen ieder afzonderlijk 90-90 cm zijn.(ill.85). Voor de Witte Donderdag ziet men een grijs vlak waarbinnen een vierkant is geschilderd dat omlijst wordt door rode verf. Onder dit vierkant ziet men grijs/zwarte vierkantjes. Daarvoor staat een grijze beker. Zowel de vierkantjes als de beker zijn omgeven door een rode rand. Voor Goede Vrijdag is het bovenvlak grijs geschilderd, daaronder is het zwart. De scheidingslijn tussen deze twee kleurvakken is een rode lijn. De beker is

---

[81] Fink, 'Kunstenaar laat zich leiden door Openbaring', p. 9

veranderd qua vorm en qua kleur. De kleur is nu rood. Voor de Stille Zaterdag ziet men wederom het blokjespatroon van vierkantjes. Het zwarte, door rood omlijste vierkant, heeft plaatsgemaakt voor een grijsgetint blokjespatroon. De blokjes onder zijn blauw/violet van kleur. De beker heeft dezelfde vorm als op het eerste paneel, met dit verschil dat men een beetje geel kan waarnemen boven op de rand van de beker. Het laatste paneel, voor Paasmorgen, laat een beker zien in trechtervorm zoals op het tweede paneel. De kleur is nu grijs. Aan de zijkanten van deze beker is een rode streep geschilderd. De bovenkant van de beker wordt omgeven door een gele cirkel, waarschijnlijk de zon. Daaronder is het blauw en de aardbodem is grijs met zachtgele tinten.

Abstracte werken ontwerpen waarbij kleuren en vormen een belangrijke rol spelen blijft voor Ter Horst tot op dit moment de uitdaging voor hem. Daarnaast blijft het schilderen van ruimte belangrijk. Door luchten, stranden of een horizon in beeld te brengen, probeert hij die ruimte zichtbaar te maken. De abstractere werken van Ter Horst vragen wel om meer uitleg of een titel. Bovengenoemd vierluik voor de Stille Week wordt niet direct herkend als werk dat geënt is op een bijbels thema, namelijk het Laatste Avondmaal, het lijden en sterven van Jezus en het lege graf of nieuwe leven. Wanneer bekend is in welk kader dit werk is ontworpen, ga je met andere ogen kijken naar de kleuren en de vormen. Het zwarte kader onderaan het werk gemaakt voor Goede Vrijdag kan na toelichting gezien worden als de donkere aarde waarin het dode lichaam ter ruste wordt gelegd of een symbool voor de dood. Het geel bovenin het werk voor de Paasmorgen kan geïnterpreteerd worden als zonlicht, teken voor een nieuwe dag of energie voor nieuw leven.

In de inleiding van dit hoofdstuk is reeds gesteld dat Ter Horst een veelzijdige kunstenaar is. Naast inspiratie zoeken bij de Vijftigers en het Wad, gaat hij van figuratief werk over naar het abstracter werk, van realistische weergave der dingen naar expressieve weergave met deformatie. De werken die in dit hoofdstuk beschreven zijn, omvatten niet zijn gehele oeuvre. In zijn beginperiode heeft hij meer werk gemaakt in Cobra-stijl en zijn serie realistische werken zijn ook uitgebreider dan wat in dit hoofdstuk is beschreven. Voor de abstractere werken geldt hetzelfde. Bewust heb ik gekozen voor werken die hoofdzakelijk gemaakt zijn in samenwerking met kerken en voor werken waarbij nadrukkelijk Ter Horst eigen subjectiviteit en ontwikkeling van zijn stijl in naar voren wordt gebracht. In hoeverre de stijl en de inhoud van de werken van Ter Horst overeenkomsten vertoont met andere religieuze kunstschilders van de twintigste eeuw, wordt beschreven in het derde hoofdstuk. Daarin positioneer ik het werk van Ter Horst temidden van werken en ontwikkelingen binnen de religieuze kunst van de twintigste eeuw.

Voorafgaand aan dit derde hoofdstuk wil ik dit hoofdstuk afsluiten met een aantal persoonlijke reacties van mensen, die als voorganger, pastoraal medewerker, gemeentelid of gedetineerde bereid waren om hun visie en interpretatie van een aantal werken van Ter Horst met mij te delen. De reden voor mij om in gesprek te gaan met bovengenoemde personen heeft te maken met het feit, dat ik nieuwsgierig ben in hoeverre kunst in de kerk een meerwaarde heeft voor de bezoeker van erediensten en wat de motieven zijn voor voorgangers of pastor om bezoekers van diensten te confronteren met kunst in de kerk.

2.7 Reacties van een aantal gemeenteleden op werken van Ter Horst

De beide protestantse gemeenten die kerken in 'het Anker' te Assen hebben ieder voor zich verschillend gereageerd op het drieluik *Overwinning op zonde, ziekte en dood,* dat een aantal weken in het liturgische centrum van bovengenoemd kerkgebouw heeft gehangen. In een schrijven naar de toenmalige predikant te Assen, namelijk dominee Van der Eijk, heb ik hem een aantal vragen gesteld over zijn ervaringen met kunst in de kerk en welke reacties van gemeenteleden hem ter ore zijn gekomen. Immers, hij heeft het initiatief genomen om te gaan samenwerken met Ter Horst en om Ter Horsts werk centraal te stellen in erediensten.

Zijn antwoord benadrukt de verschillen die er zijn tussen beide groepen van kerkgangers die gebruik maken van 'het Anker.' Kerkbezoekers die behoren tot de wijkgemeente Lariks hebben over het algemeen negatief gereageerd op het plaatsen van dit drieluik in de kerk. Voornamelijk de controversiële afbeeldingen aan de onderkant van dit drieluik wordt door deze gemeenteleden gezien als beelden die niet thuishoren in een kerk. Ds. Van der Eijk schrijft dit toe aan het confessionele karakter van deze gemeente. Deze gemeenteleden vinden de eenzijdige benadering van Jezus vanuit zijn kant als Mensenzoon niet juist. Zij willen meer het goddelijke karakter van Jezus benadrukt zien. De bezoekers behorende bij de wijkgemeente Rozenburg waren volgens de predikant over het algemeen zeer positief. Hij stelt dat de gemeenteleden van deze wijkgemeente nieuwsgieriger werden na de uitleg van de bijbelgedeeltes, ook voelden zij zich meer betrokken bij de actuele problemen van die tijd.

De reden voor de verschillende reacties op dit drieluik wordt tevens toegeschreven aan de leeftijdsopbouw van beide wijkgemeentes. Zo blijkt dat de gemiddelde leeftijd van de kerkgangers behorend bij de wijkgemeente Lariks, hoger is dan de gemiddelde leeftijd van de kerkgangers behorend bij de wijkgemeente bij Rozenburg.[82] Naast deze conclusie blijkt uit een gesprek met een zestal gemeenteleden behorend bij de wijkgemeente Rozenburg dat de voorbereiding vooraf tevens van invloed is geweest ten aanzien van de reacties. Met deze zes gemeenteleden heb ik samen met Ter Horst een gesprek gevoerd over hoe zij de werken van Ter Horst, die tentoongesteld zijn tijdens een eredienst, hebben ervaren. De zes gemeenteleden zijn betrokken bij de voorbereiding van de winterprojecten met kunst in de kerk en zij zijn bereid om met mij in 'De Adventskerk' te Assen van gedachten te wisselen. De wijkgemeente Rozenburg had een actieve werkgroep rondom de opzet van projecten over kunst in de kerk. De predikant en de kunstenaar hebben uitvoerig doorgesproken wat het thema was voor het winterseizoen, tevens hoe Ter Horst aan het werk is gegaan om daar beeldkunst bij te ontwerpen. In winterwerkboekjes wordt de gehele gemeente voorgelicht. Naast toelichting op bijbelgedeeltes, komt er een uiteenzetting over de daarbij gemaakte beeldtaal, zelfs de muziekkeuze wordt alvast uiteengezet en toegelicht.

De gesprekken vooraf aan deze winterprojecten worden door deze zes personen als zeer positief ervaren. Men groeit als het ware naar de eredienst toe. De informatie vooraf zien de zes geïnterviewden als een noodzakelijke voorwaarde om een goede samenwerking tussen de eredienst en de daarbij behorende kunst tot stand te brengen. De kerkbezoekers van de andere wijkgemeente hebben deze

---

[82] Steensma, *In de spiegel,* p.77

voorinformatie gemist. Zij worden onvoorbereid met het grote drieluik geconfronteerd. Onwetendheid en geen informatie over de context van de inzet van dit drieluik zorgde enkel voor commentaar. Van der Ploeg geeft toe dat ook hij eerst zijn bedenkingen had bij dit drieluik. Uitleg over dit drieluik door de predikant Van der Eijk en Ter Horst hebben ertoe geleid dat dit drieluik ondersteunend werkte binnen de eredienst. "Na de dienst," zo zegt hij, "gingen er steeds mensen naar voren om het drieluik van dichtbij te bekijken." Hij vindt het nu jammer dat dit drieluik niet behouden is gebleven voor de kerk in Assen.

Voor dhr. Maring, 64 jaar, heeft dit drieluik een meerwaarde ten aanzien van zijn geloofsinterpretatie. Hij vindt dat de hoop sterk in beeld wordt gebracht. Deze hoop wordt wordt volgens hem zichtbaar gemaakt in de blauwe luchten en de hand. De Gruyter echter, heeft zich gestoord aan de 'hetze' die is ontstaan over dit drieluik tussen de beide wijkgemeenten. Mensen zijn volgens hem in de gelegenheid gesteld om na te denken over de zeggingskracht van dit drieluik. Volgens hem hebben de kritische gemeenteleden de fout gemaakt dat zij een plaatje verwachten bij een bepaald bijbelgedeelte, maar dat dit drieluik hen in hun verwachtingspatroon teleurgesteld heeft. Ter Horst laat in dit drieluik eerder een scala aan beelden zien waar je als beschouwer bewust over na kunt denken. "Visueel," zo zegt hij, "ben je gebonden aan wat jou raakt." Laatstgenoemde maakt zelf religieuze textielkunst. Voor de Adventskerk in Assen heeft hij een labyrint ontworpen voor in de hal. Dit labyrint heeft hij gemaakt van wikkels en rollen en is veelkleurig. De veelkleurigheid verbeeldt de mensheid, in het midden heeft hij het Christusmonogram aangebracht. Hij wil geen ontwerpen maken die een permanente plaats in de kerkzaal krijgen. In de kerkzaal moet ruimte worden gemaakt voor verschillende en steeds wisselende kunstwerken, vindt hij.

White, 55 jaar, is van alle kunstwerken die in de kerk hebben gehangen het meest geraakt door dit drieluik. Hij staat positief tegenover figuratieve realistische schilderkunst in de kerk. "Wanneer de dienst niet boeit, kun je kijken naar het kunstwerk," zegt hij. Verschil van mening met de kerkgemeente Lariks over dit drieluik is volgens hem om formele redenen ontstaan. Laatstgenoemde gemeente was niet betrokken geweest bij de opzet en uitvoering van het project met kunst in de eredienst. Daardoor voelde deze gemeente zich gepasseerd en kwam zij met kritiek. Kritiek kwam er ook op het feit dat Ter Horst een linkerhand had geschilderd in plaats van een rechterhand, aldus White. In de bijbel wordt enkel gesproken over Gods rechterhand, vandaar. Een geïnterviewde gedetineerde heeft een logische verklaring waarom Ter Horst een linkerhand heeft geschilderd. Daarover straks meer.

Deze strijd tussen beide kerkgemeenten heeft ertoe geleid dat die drieluik uit de kerk moest worden verwijderd, nadat het winterproject was afgelopen. Na wat omzwervingen hangt dit drieluik nu sinds 1992 permanent in de kerkzaal van een gevangeniscomplex in Veenhuizen. Aan dit gevangeniscomplex, de Esserheem, zijn twee geestelijk verzorgers verbonden, namelijk dominee Neijmeijer en pastor Burgering. Zij verzorgen beurtelings de zondagse eredienst in de kerkzaal, voeren groepsgesprekken en verlenen pastorale zorg aan gedetineerden. Dominee Neijmeijer geeft uitleg over de motivatie om juist dit drieluik aan te schaffen voor deze kerkzaal. Met pastor Burgering en drie gedetineerden wordt een gesprek

gehouden over de zeggingskracht van dit drieluik voor mensen in detentie. Allereerst iets over de motivatie om juist dit drieluik te plaatsen in deze kerkzaal.

2.7.1 Reacties van gedetineerden op het drieluik *Overwinning op zonde, ziekte en dood*

Op de bovenverdieping van dit gevangeniscomplex is een speciale ruimte ingericht voor de eredienst en voor groepsgesprekken. De erediensten zijn oecumenisch van karakter. De diensten worden door ongeveer veertig gedetineerden bezocht. Allen komen uit verschillende kerkelijke tradities. Vandaar dat de inrichting van deze kerkzaal beeldelementen uit de Rooms-katholieke traditie laat zien, maar er hangt ook een Russische icoon. Achter de tafel voor de Eucharistie of Avondmaal bevindt zich een wand, opgebouwd uit negen kolommen, waarvan de drie in het midden het hoogst en aan elkaar gelijk zijn. De kolommen zowel links als rechts van dit middengedeelte zijn als kleinere kolommen ook aan elkaar gelijk. Deze kolommenwand is bedoeld voor het ophangen van religieuze kunst.

In het middengedeelte hangt het drieluik van Ter Horst. De architect wist dat dit drieluik daar zou worden geplaatst. Links van dit drieluik hangt de Russische icoon, rechts van dit drieluik hangt een crucifix. Ook staat daar een door een gedetineerde ontworpen tabernakel voor de hostie. Voor de tafel staan de stoelen in halve cirkels gerangschikt voor de bezoekers. Op weg naar de kerkzaal ziet men in de hal posters van de kruiswegstaties. De belichting in de kerkzaal is gericht op het drieluik waardoor het kolommencomplex een serene uitstraling krijgt. Gezien de afmeting van dit drieluik van 100x300 cm. zorgt de juiste belichting en de rustgevende achterwand voor een zekere harmonie. Zittend in deze kerkzaal wordt de blik automatisch getrokken naar dit drieluik.

Pastor Burgering en dominee Neijmeijer zijn bewust op zoek gegaan naar een kunstwerk dat zij geschikt achtten voor deze kerkzaal en voor haar bezoekers. Ze bezochten het atelier van Ter Horst en beide geestelijken gaven de voorkeur aan dit drieluik *Overwinning op zonde, ziekte en dood*. Dat juist voor dit drieluik is gekozen heeft volgens ds. Neijmeijer te maken met het feit dat voornamelijk dit drieluik beelden in contrasten laat zien. Hij vertelt: "Gedetineerden denken over het algemeen in zwart-wit schema's. Aan de ene kant zijn juist zij oorzaak van ellende voor zichzelf en voor anderen. Aan de andere kant proberen hulpverleners, onder anderen de geestelijke verzorgers, de gedetineerden op weg te helpen om zich te oriënteren op een nieuw toekomstperspectief. Beide werelden van zowel de ellende als ook een nieuw perspectief wordt vooral in dit drieluik aan de orde gesteld. Dit maakt dit drieluik voornamelijk voor gedetineerden zo interessant." "Perspectief," aldus de dominee, "ervaren de gedetineerden door de uitgestoken hand in de ruimte van lucht. De hand kan door een gedetineerde worden gezien als een handreiking om een nieuwe weg op te durven gaan."

"Confrontatie van zonde en dood is voor hen herkenbaar omdat zij zelf daar van nabij op de een of andere manier betrokken in zijn geweest. Een gevangene gaat de confrontatie met ellende niet uit de weg," zegt Neijmeijer. Dit drieluik kan volgens hem juist een opening vormen voor een gesprek met een gedetineerde over zijn ellende, zijn mislukkingen. Zouden de verhoudingen van dit drieluik andersom zijn geweest, dus meer ellende en weinig ruimte biedend voor leven of hoop, dan zouden zij dit drieluik niet hebben aangeschaft. Ellende wil een gedetineerde niet uit

de weg gaan, maar de gevangene kan er ook niet in blijven steken. Met andere woorden een kunstwerk dat pastoraal gebruikt wordt voor gesprekken moet ook ruimte bieden voor een nieuw begin van de gedetineerden.

Ds. Neijmeijer heeft in het eerste jaar gesprekskringen gehouden bij dit drieluik. De gedeeltes uit het evangelie van Johannes, waarop dit drieluik is gebaseerd, zijn door hem met de gedetineerden die over dit drieluik geïnformeerd willen worden, gelezen en besproken. De predikant heeft tijdens deze gesprekken geen kritische geluiden gehoord over de beelden van dit drieluik. Nu dit drieluik al een aantal jaren in de kerkzaal hangt en niet direct meer onderwerp voor een gespreksgroep is, ben ik nieuwsgierig of gedetineerden nu, ruim tien jaar na aanschaf, nog waardering hebben voor dit drieluik. Daarom woon ik een gesprekskring bij waarbij dit drieluik onderwerp van gesprek is. Dit gesprek vindt plaats onder supervisie van pastor Burgering. Mijn nieuwsgierigheid is gericht op de vraag in hoeverre gedetineerden anders reageren op dit drieluik dan de mensen in de wijkgemeente te Assen. Veelal zijn gevangenen zelf betrokken geweest bij moord, geldroof of zijn zij zelf veroorzaker van lichamelijk letsel, soms met de dood tot gevolg. Hoe zij reageren op beelden die de negatieve aard van de mensheid benadrukken, wordt mijn uitgangspunt bij de observatie van dit gesprek.

Naast pastor Burgering en mij zitten om de tafel in de kerkzaal van Esserheem Huib, 48 jaar. Hij komt uit Limburg en hij is rooms-katholiek opgevoed. Hij is graag bezig met het tekenen van portretten met potlood. Twee werken van zichzelf heeft hij meegenomen om aan mij te laten zien: Een jongedame in zwart-wit getekend op postermodel en een narfiguur in kleur. Vervolgens Willem, hij wilde graag naar het Rietveldacademie, maar geldgebrek en niet geplaatst kunnen worden hebben hem daar van weerhouden. Hij is een rasechte Amsterdammer, in die zin dat hij alles recht op de man af zegt. Hij is 49 jaar, ook rooms-katholiek opgevoed en hij schildert ook graag. Hij maakt graag portretten van landschappen in aquarel met foto's als voorbeeld. Ten slotte Patrick, hij is de jongste, 29 jaar. Hij is pas vader geworden van een zoontje, ook hij is rooms-katholiek. Hij legt de nadruk op goed te handelen in het leven, het naar de kerk gaan vindt hij minder belangrijk. Het gesprek, dat anderhalf uur mag duren, wordt door de pastor geopend. Hij legt uit wie ik ben en wat het onderwerp van gesprek zal zijn voor deze middag. Vooraf geeft hij aan dat het belangrijk is om elkaar uit te laten spreken. Geen overbodige mededeling, blijkt achteraf. Om zicht te houden hoe iedere gedetineerde afzonderlijk gereageerd heeft op dit werk van Ter Horst ga ik eerst Willems reactie beschrijven, daarna die van Patrick en ten slotte de reactie van Huib.

Willem merkt op: "Wanneer ik deze ruimte betreed, worden mijn ogen automatisch getrokken naar dit drieluik. Er gaat volgens mij een zekere spanning vanuit en de beelden vind ik niet somber. De beelden die aan de onderkant zijn geschilderd vind ik erg klein. Ze vallen volgens mij in het niet bij de grote hand en de blauwe luchten. Datgene wat te zien is aan de onderkant zijn voor mij futiliteiten." "De hand," zo zegt hij, "reikt naar de hemel, naar God."

Volgens hem gaat het in dit kunstwerk om een toegestoken hand. Wanneer duistere zaken de aandacht moesten krijgen, zou de kunstenaar de lucht niet zo mooi blauw hebben geschilderd. Ook staan er bloemen in geschilderd; een teken van leven. Hij zegt dat hem heel lang de onderkant niet is opgevallen, alleen maar die

hand, het goede van het leven. Deze hand is volgens hem zo simpel en toch sprekend. Hij vindt het verstandig van de kunstenaar dat hij de hand in het midden heeft geschilderd. Nu is dit kunstwerk in evenwicht. Deze hand valt op, er is sprake van balans. Wel vindt hij het jammer dat je niet de handpalm kunt zien. Hij zou tegen de maker van dit drieluik zeggen: "haal de onderwereld ervan af." Het zwart moet blijven voor het contrast als raamwerk. Het is donker buiten maar binnen zie ik bloemen, lucht, hand. Tegen de pastor zegt hij: "Jij reikt als pastor ons ook de hand." Hij blijft van mening dat als de schilder de nadruk wilde leggen op de beelden aan de onderkant dan zou hij deze beelden groter hebben gemaakt. Hooguit zijn het kleine geheugensteuntjes. "Reik de hand!" Daar gaat het volgens hem om. Of je nu moordenaar bent of dief, God reikt jou de hand. Het blauwe dat omkaderd is, lijkt voor hem op een raamwerk waardoor je naar buiten kijkt en de lente ziet, terwijl je je van binnen ellendig kunt voelen. De pastor reageert daarop door te zeggen dat het juist is dat het contrast erg groot is tussen de kleine beelden aan de onderkant en de ruimte voor lucht en de grote hand daarboven.

Patrick voelt zich, in tegenstelling tot Willem, veel meer aangetrokken tot de beelden aan de onderkant. Hij geeft aan: "De onderkant vind ik somber. Deze onderkant laat het slechte zien, honger, oorlog en dood." Volgens hem bedoelt de schilder ermee dat er ook slechte dingen zijn in het leven. Hij ziet wel een teken van hoop in de onderkant, namelijk de baby. "Boven de baby zie je een beetje blauw" zegt hij, nergens anders zie je onderin blauw. Hij merkt op: "Dat wanneer je naar de wolken kijkt, lijkt het dat de lucht in het midden helder blauw is, maar links en rechts zie je wolkjes." Opvallend vindt hij tevens dat de schilder de arme mensen op de voorgrond geschilderd heeft en de mensen met voedsel op de achtergrond. Volgens hem is de boodschap van de kunstenaar dat we overvloed moeten delen en dat we niet hebzuchtig moeten zijn.

Hij ziet dat de bloemen doorlopen tot in het onderste gedeelte, maar de lucht doet dat niet. Hij denkt dat de schilder alles bij elkaar wil trekken. Hij merkt op: "Wij gooien dagelijks eten weg, in de Derde Wereld is er lijden. De mensen moeten leren delen, wanneer iemand je om een shagje vraagt, dan zou je, al is het ook jouw laatste restje, dat moeten geven." Dit schilderij zegt mij: "Luister, wij hebben hier zoveel, vroeger had je ruilhandel ik geef dit aan jou, mag ik dat van jou?" Tegenwoordig moeten we veel hebben, zelfs met oorlog tot gevolg. Dit schilderij zegt dat je moet geven en delen dan wordt de wereld beter. Zelf zou hij de beelden aan de onderkant groter hebben gemaakt. "In het begin viel mij alleen de hand op, maar met de hand voor de ogen zie je niet wat er werkelijk te koop is."

Ten slotte komt Huib aan het woord. Hij reageert op de onderste gedeeltes. Deze onderste gedeeltes willen een tegenstelling zijn, zegt hij. Hoop komt uit ellende voort, de hand begint al iets op te lichten in het onderste gedeelte. Het komt als het ware uit de onderste donkerte naar boven, het is een hand van hoop. Hij vindt de onderkant somber. Hij geeft aan dat je links nog iets kunt zien vliegen, maar rechts niet meer, daar is alles vernietigd. Volgens hem zijn de beelden aan de linkerkant oorzaak voor ellende, zie je in het midden hebzucht en de overdaad van mensen en op de beelden aan de rechterkant zie je het resultaat.

"Het blauw van de lucht laat het mooie zien zoals Onze Lieve Heer die heeft geschapen," is zijn mening. "Onder zie je beelden zoals wij het er van maken. Onze

lieve Heer heeft ons zoveel moois gegeven, maar je ziet kerkhof, overdaad aan eten, sterfgevallen, dollartekens, met andere woorden in de sport gaat het om geld, in plaats van te geven aan Derde Wereldlanden. Ze kopen liever wapens, dan dat ze voedsel en hulp geven aan mensen in nood."

Willem blijft met de vraag zitten waarom de schilder deze negatieve beelden niet zoveel nadruk heeft gegeven. De hand valt veel meer op. Huib reageert daarop dat het in dit drieluik over de mensheid gaat en niet alleen over Willem. "De vraag die belangrijk is bij dit drieluik is: Wat is de boodschap? Blikvanger is de hand, toch zak je af naar onderen, dat ervaar ik niet als prettig. Die onderkant wil ik graag vermijden. Ik heb er geen prettig gevoel bij." Hij gaat verder door op te merken dat wat je ziet in het onderste gedeelte, algemeen bekend is. "Toch," zo zegt hij, "proberen wij daarvoor onze ogen te sluiten."

De pastor: "Bij alle drie valt de hand op, maar als je iets mooi vindt, kijk je verder." Huib vindt de beelden onderaan wel confronterend, waarop Patrick reageert dat de beelden wel weergeven hoe het in onze wereld er aan toegaat. "Ik heb te eten, ook al zit ik vast, waarom moeten voetballers miljoenen verdienen, terwijl anderen honger hebben?""Zoveel miljoenen mensen vereren voetbal. Miljoenen sterven van honger, waarom krijgen zij geen aandacht, geen geld?" Een persoon met zoveel geld zou volgens Patrick arme mensen kunnen helpen.

Willem blijft de hand benadrukken, de hand solitair op het middenpaneel, de andere beelden zijn voor hem een hoeveelheid van informatie die je dagelijks ook op de televisie kunt waarnemen, dus wordt het gewoon, het zet je niet meer aan het denken. De hand zet je aan het denken. Patrick vindt juist, doordat de beeldjes klein zijn, je juist aan het denken wordt gezet. "Links zie je weinig bloemen, in het midden juist veel en rechts boven de verwoesting zeer weinig, de lucht is daar ook grauwer. Daarom denk ik dat de onderkant en de bovenkant met elkaar te maken hebben. Als je goed kijkt zie je de bloemen op het laatste schilderij hangen, ze staan niet mooi rechtop." Hij loopt naar het drieluik toe om aan te wijzen wat hij bedoelt en ziet dan de titel van dit drieluik: *Overwinning op zonde, ziekte en dood.* Waarop Willem direct reageert: "Dan staat de hand symbool voor de overwinning.""De kunstenaar heeft zelf deze titel aan dit werk gegeven. Aan de linkerkant zie je zonde, midden ziekte en rechts de dood."

De pastor stelt hun de vraag: "Nu jullie de titel hebben gelezen, zien jullie enkel en alleen overwinning in de hand op het middenpaneel." "Is er ook sprake van overwinning op het linker- en rechterpaneel?" Willem ziet wel een verbinding doordat de bloemen doorlopen. Huib wijst op de bovenkant die niet doorloopt, daar zit geen zwart. Volgens Willem heeft de kunstenaar dit bovengedeelte opengelaten voor de ruimte van God. Patrick is een andere mening toegedaan; hij denkt dat de schilder een overwinning op ziekte en dood wil benadrukken. Links zie je geen beelden van hoop, die mensen moeten het terugkrijgen, rechts is de hoop totaal weg, je ziet enkel en alleen vernietiging. Willem wijst Patrick erop dat je rechts graven ziet, maar ook hoop over het graf, door de bloemen en de lucht. Volgens Patrick moet je bij deze beelden onderscheid maken tussen rijken en armen, "de armen zien geen hoop," zegt hij.

De pastor wijst hen erop dat de schilder dingen naar voren haalt om tegenstellingen te laten zien. Hij vraagt of het linker- en rechterpaneel ook naar het

midden werkt als een soort orkaan. Willem blijft bij zijn mening dat hij dit drieluik erg mooi vindt. "Door erover te praten" zegt hij, "zie ik er steeds meer in. Ik zie zonde, ziekte, dood en de hand, betekent geloof niet dat uiteindelijk de dood wordt overwonnen? Links en rechts heeft de kunstenaar geen hand geschilderd, maar deze zou je erbij kunnen denken. Wanneer al de drie panelen een hand vertoonden, dan gaat de intentie weg." Patrick vindt dat de hoop soms wordt weggedrongen. Huib deelt mee dat er op de hand een soort licht schijnt. Voor hem is dit licht een teken van hoop in de duisternis. Willem denkt dat dit licht van boven komt, "de zon schijnt op de hand," zegt hij, "kijk maar naar de vingertoppen."

Ten slotte vraagt de pastor of het hen iets zou uitmaken als er een rechterhand zou zijn geschilderd in plaats van een linkerhand? Huib: "Links is de kant van je hart, als ik hartklachten heb, grijp ik met mijn linkerhand naar mijn hart en als ik bid tot God heb ik mijn linkerhand op mijn hart liggen." Patrick: "Rechts is voor mij handiger, daar doe ik alles mee." Willem: "Als de schilder rechtshandig is, is het technisch te verklaren waarom hij de linkerhand heeft geschilderd, hij heeft dan zijn eigen linkerhand als voorbeeld gebruikt."

Patrick komt er nog even op terug dat hij een andere opvatting heeft over dit drieluik dan de andere twee. Hij denkt dat dit verschil waarschijnlijk voortkomt uit zijn jonger zijn. Hij hoopt dat alles goed komt, maar iets van geloof ziet hij niet. De pastor vraagt hem of hij in de onderste beelden iets van herkenning ziet. "Nee,""ik zie feiten over wat voor een ellende we veroorzaken, feiten die bij onze wereld horen, maar we moeten ze oplossen, vandaar de hand." Deze hand zegt als het ware: "doe er iets aan." De pastor vraagt aan hem of het in dit drieluik om de hand van God gaat of om een menselijke hand, waarop hij antwoordt: "God afbeelden mag niet, daarom de hand van God, met de mededeling: komt doe er eens iets aan!"

Willem wil niet terug naar de beelden aan de onderkant. Hij blijft bij zijn mening dat deze beelden futiliteiten zijn. Wanneer je een beeldje weglaat, verandert het beeld niet. "Jouw menszijn komt in Veenhuizen naar voren in al zijn slechte kanten, maar als de hand wegvalt, zou ik niet meer in de kerk kunnen komen," zegt hij. "Wij zitten in een wereld van break out, een kijk op jouw eigen leven naar buiten toe, vandaar dat ik in dit drieluik vensters zie." De pastor: "Dan sta je toch in de donkere wereld?" "Ik voel mij er wel in staan, wel herkenning, maar ik weet dat ik ook goede dingen in mij heb en ik bereid mij nu voor op de buitenwereld. Voor mij is die hand genoeg, maar de schilder wil de mensen denk ik ook aan het denken zetten. Dat is nu eenmaal de roeping van een kunstenaar, expliciet een beetje trappen, misschien zelfs een beetje overdreven." Hij heeft voor zijn gevangenschap veel gereisd en veel ellende gezien. "Soms kon ik maar kleine dingetjes doen," zegt hij, "voor de mensen in de goot." Hij heeft lang over de verschillen nagedacht en is er nu uit. Hij gelooft in de eerste plaats in zichzelf en daarna ook in God. Eén alleen kan niet. Ik weet dat ik fouten heb gemaakt.

Alle drie zien ze herkenningen in dit drieluik, voelen geen confrontatie. Huib begrijpt eigenlijk niet goed waarom sommige mensen de beelden aan de onderkant confronterend vinden. Mensen mogen toch, zo zegt hij, gewezen worden op hun fouten? Ik heb weet van mijn fouten. Verander de wereld begin bij jezelf is zijn devies. Mijn moeder zei altijd tegen mij: "Huib, je kunt wel schelden maar geef zelf het goede voorbeeld, misschien volgen anderen jou daarin." De pastor sluit de

gesprekskring. We nemen afscheid van elkaar na een enerverend gesprek. Van gereserveerdheid om eigen indrukken onder woorden te brengen is mij niets gebleken.

Uit de reacties van deze drie gedetineerden blijkt dat dit drieluik hen ook nu nog aanspreekt, zij het dat ieder op een eigen manier ernaar kijkt en interpreteert. Willem blijft sterk de nadruk leggen op de uitgestoken hand. Hij bereidt zich voor op de terugkeer naar de maatschappij, zijn detentieperiode zit er bijna op. Vandaar denk ik dat hij dit drieluik als een venster naar buiten toe interpreteert en eigenlijk niet geconfronteerd wil worden met de negatieve onderkant. Hij wil als het ware zijn verleden achter zich laten.

Patrick is juist geobsedeerd door de ellende die zichtbaar wordt gemaakt aan de onderkant van dit drieluik. Hij is zich bewust van zijn schuld en wat de consequenties daarvan zijn. Zijn oog valt steeds op de baby, ik denk omdat hij zelf net vader is geworden. Hij voelt des te meer wat het betekent niet vrij te zijn. Hij ziet in de baby geen kind dat slachtoffer is van het softenonmedicijn, maar ziet om dit kind een wolk van foetussen als beeld voor nieuw leven. Kinderen die blijvend letsel hebben opgelopen door het medicijn softenon, wordt vooral in de zestiger- en in de zeventiger jaren van de vorige eeuw sterk benadrukt. Deze feiten zijn voor Patrick al gedateerd denk ik, gezien zijn leeftijd.

Huib is degene die evenwicht wil zien. Hij probeert verbindingen te leggen tussen de blauwe luchten en de bloemen en de realistische beelden onderaan. Alle drie zijn ze het er over eens dat dit drieluik op de juiste plaats hangt hier in de kerkzaal. Je oog wordt er automatisch naar toe getrokken, zeggen zij. "Alleen jij bepaalt wat je wilt zien."

Conclusie: De mensen met wie ik gesproken of geschreven heb, zijn overwegend positief over de werken van Ter Horst. Voor de gemeenteleden uit Assen blijkt dat kleine details van Ter Horsts werk, zoals hij deze op zijn doeken heeft aangebracht, een meerwaarde heeft voor persoonlijke interpretatie. Voor Goverse is dat het rode koord hangend uit het raam van Rachels huis, voor mevrouw Van de Ploeg de wijze waarop Ter Horst *De Weg* heeft geschilderd, voor Willem de uitgestoken hand. Allen zijn het er over eens dat een goede voorbereiding en uitleg vooraf, zowel van de predikant als van de kunstenaar, wezenlijk van belang is voor een goed verstaan. Kunst in de kerk, zo merkten zij allen op, werkt inspirerend, zeker als de preek niet boeit. Daarnaast wordt het bijbelse beeld geplaatst in de wereld van nu, dit geeft stof tot nadenken volgens deze gemeenteleden.

Dominee Van der Eijk ziet enkel een meerwaarde door kunst in erediensten te integreren. Hij vindt dat naast woorden die gesproken of gezongen worden, er iets moet zijn in de kerk waarnaar gekeken kan worden. Zeker in onze sterk gevisualiseerde wereld zijn beelden wezenlijk van belang voor het verstaan van religieuze taal is zijn mening. De predikant Neijmeijer en pastor Burgering hebben geen spijt van hun aankoop van het drieluik *Overwinning op zonde, ziekte en dood.* Uit het gesprek met drie gedetineerden blijkt dat ook jaren later, ieder op een eigen manier, geraakt wordt door hetzij de hand op het middenpaneel, dat Willem ziet als een teken van een uitgestoken hand, hetzij door de beelden onderaan de rand, die door Patrick worden gezien als protestbeelden, die hij vertaalt naar de scheef gegroeide verhoudingen in onze tijd.

Ten slotte wil ik in het laatste hoofdstuk de werken van Ter Horst vergelijken met tijdgenoten, om te zien wat zij gemeen hebben en waar en op welke wijze zij uniek zijn ten opzichte van elkaar.

Hoofdstuk3
Positionering van de werken van Henk ter Horst in de moderne religieuze kunst.

Na een analyse te hebben gemaakt over de ontwikkelingen binnen de contemporaine kunst en de ontwikkelingen van voornamelijk de religieuze werken van Ter Horst, wil ik in dit laatste hoofdstuk Ter Horsts oeuvre spiegelen aan werken van andere moderne kunstenaars in de twintigste eeuw.

In de eerste plaats probeer ik de verschillende stijlen van Ter Horst te vergelijken met stijlkenmerken van andere kunstenaars van contemporaine kunst, om zo eventuele overeenkomsten te benadrukken en waar mogelijk Ter Horsts uniciteit te belichten. In de tweede plaats wil ik Ter Horsts werken op inhoud vergelijken met andere werken van moderne kunstenaars. De nadruk in dit gedeelte komt te liggen op de accenten die Ter Horst in beeld brengt en op welke wijze hij deze accenten benadrukt in zijn werken. Ook in dit gedeelte wordt de inhoud van zijn werken en zijn manier waarop hij vorm geeft aan deze inhoud vergeleken met anderen.

Daar ik zowel op stijlkenmerken als op inhoud de werken van Ter Horst wil spiegelen, richt ik mij hoofdzakelijk tot werken van enkele kunstenaars die zich bezig hebben gehouden met moderne religieuze kunst, vooral in de periode na de Tweede Wereldoorlog.

Ondanks de verschillende stijlen die binnen de kunstontwikkeling waarneembaar zijn, is het van belang zich ervan bewust te zijn, dat men altijd rekening dient te houden met het feit dat het de kunstenaar is die bepaalt hoe hij/zij iets in beeld wil brengen. De individuele kunstenaar schept zijn/haar eigen taal, die aansluit bij wat hij/zij tot uitdrukking wil brengen. In de eerste plaats is kunst daarom een behoefte aan verbeelding en een behoefte is uit de aard van de zaak instinctief, met andere woorden zij komt voort uit het instinct van de mens.[83] Bij het creëren van kunst gaat het erom je eigen realiteit naar voren te brengen en die is niet afhankelijk van de stroming waartoe een kunstenaar wordt gerekend. Voor de werken van Ter Horst blijkt deze laatste opmerking juist te zijn.

Toch zijn er in zijn werken overeenkomsten in stijlen te herkennen, voornamelijk stijlkenmerken die naar voren treden binnen de kunst van de twintigste eeuw. Zoals al beschreven in hoofdstuk twee heeft stijl te maken met de vorm waarin een kunstenaar zijn/haar werk neerzet of vormgeeft. Deze vorm kan zowel figuratief als abstract van karakter zijn. Beide stijlen, figuratief en abstract worden ook door Ter Horst ter hand genomen. In de volgende paragraaf wordt beschreven op welke wijze Ter Horst gebruik maakt van de verschillende stijlen en hoe zijn emoties en zijn hang naar ordening en structuur, tevens van invloed zijn voor de vorm van zijn kunstwerken.

3.1 De stijl van Ter Horst in het perspectief van de kunststijlen van de twintigste eeuw

Binnen de ontwikkelingen van de moderne kunst van de twintigste eeuw zijn er in Nederland twee uitersten van stijlen waar te nemen. Aan de ene kant

---

[83] G. Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945,* Amsterdam 1984, p. 13

kunstenaars die een emotioneel élan tentoonstellen, de min of meer expressionistisch georiënteerde werkers. En aan de andere kant zijn er kunstenaars die neigen naar het tegenovergestelde, namelijk zij die een sterke discipline hanteren wat betreft de vormgeving. Voorloper van de expressionistische schilderkunst is onder anderen Van Gogh. Een voorbeeld van gedisciplineerd werk vindt men bij Mondriaan. Laatstgenoemde streeft naar absolute harmonische ordening in zijn werken, emoties laat hij buiten beschouwing.[84]

Henk ter Horst maakt gebruik van beide stijlen. In het bijzonder zijn zijn werken *Klaagliederen* sterk expressionistisch van aard, maar werken als *Kerstlijnen* en werken gemaakt voor de 'Stille Week' zijn daartegenover zeer gedisciplineerd qua structuur.

In grote lijnen kun je concluderen dat de beginwerken van Henk ter Horst, getiteld *Fantasiedieren,* overeenkomsten vertonen met kenmerken gerelateerd aan de stijl van de Cobragroep. Na de Tweede Wereldoorlog is het de Cobragroep die de eerste grote Nederlandse bijdrage levert aan vernieuwingen binnen de internationale kunst. Tegen de klippen op weet deze stroming binnen de avant-garde terrein te winnen. Deze beweging, ook wel 'informele kunst' genoemd, voelt zich sterk aangetrokken tot vormen van primitieve kunst en de kunst van kinderen of geesteszieken. De Cobrabeweging treedt op in een fase binnen de Nederlandse geschiedenis wanneer er sprake is van een zeker naïef optimisme. Een tijd waar de koude oorlog nog nauwelijks van zich doet spreken. Haar verbeeldingen getuigen van spontaniteit en zijn enigszins utopisch van aard. Men heeft nog een buitensporige, romantische verwachting van een nabije toekomst. De essentie van hun boodschap is dat in ieder mens de behoefte leeft aan creatieve uiting en dat aan die uitingen geen beperkingen of regels moeten worden opgelegd.

Langzamerhand dringt in 1951 het besef van de koude oorlog door. Beide grootmachten, Amerika en Rusland, proberen hun positie staande te houden door te dreigen met kernraketten. Eind jaren vijftig, begin jaren zestig wordt Amerika de grote ontdekking voor immigranten en voor ontwikkelingen binnen de kunst. Enerzijds zijn het Amerikaanse kunstschilders geweest die rondom de Tweede Wereldoorlog belangstelling tonen voor het Zen Boeddhisme en religies van de Noord-Amerikaanse Indianen. Elementen van beide stromingen zijn van invloed op hun beeldvorming, deze tendens bereikt in de jaren vijftig en zestig ook Europa. In Europa ontstaat er juist in deze periode een groeiende belangstelling om kennis te nemen van andere culturen, gelijktijdig is er juist in Europa sprake van secularisatie, ofwel een afnemende belangstelling voor het christendom waarneembaar.[85] Dat een kunstenaar zijn/haar inspiratie zoekt in een ander cultuur zijn we reeds tegengekomen bij Gauguin, beschreven in hoofdstuk één.

Anderzijds zijn de twee Amerikaanse kunstschilders, Mark Rothko (1903-1970) en Barnett Newman (1905-1970) belangrijke voortrekkers voor het abstracte expressionisme geweest. Hun joodse afkomst leidt tot beeldvorming die zijn inspiratie haalt uit de beeldloze traditie van de joodse mystiek.[86] Bij de meeste Nederlandse leden van de Cobrabeweging ziet men vanaf eind jaren zestig een

---

[84] Imanse, *De Nederlandse identiteit,* p. 12
[85] De Wal, *Kunst zonder kerk,* p. 20
[86] Steensma, *In de spiegel,* p.25

verandering ontstaan van een ontwikkeling van het ontwerpen van figuratieve werken naar meer abstractere werken. Ter Horst maakt de ontwikkeling van figuratief naar meer abstracte werken ook zichtbaar, maar voornamelijk in zijn eerste werken zijn kenmerken van kinderlijke, eenvoudige vormgeving waar te nemen. Vandaar dat ik begin met een vergelijking van zijn *Fantasiedieren* met een aantal werken van de Cobraleden.

Ter Horst begint te schilderen in de jaren zestig. In de jaren zestig vinden er ook in Nederland, na de wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog, grote maatschappelijke veranderingen plaats. Allerlei sociaal-politieke groepen laten van zich horen, waaronder de Provobeweging, een beweging die opgericht is in 1965 in Amsterdam. De babyboomers van na de Tweede Wereldoorlog ontwikkelen een eigen jongerencultuur, waarbij de nadruk komt te liggen op het zich afzetten tegen, in hun ogen, verstarde autoriteiten van de oude generatie en tegen de toenemende consumptiemaatschappij. Een reactie die tevens tot uiting wordt gebracht door de Duitse kunstgroep *Die Brücke,* rondom de periode van de Eerste Wereldoorlog.

In de periode, wanneer Ter Horst serieus met schilderen begint, is de koude oorlog realiteit en breidt de spanning tussen oost en west zich alleen maar uit. In ditzelfde jaar, 1965, trekt het Amerikaanse leger Vietnam binnen en dit leger wordt in 1969 ertoe gedwongen deze strijd te beslechten door het werpen van bommen. In dezelfde periode wordt in Amerika gestreden voor gelijke rechten voor blanken en zwarten. Een roerige periode dus, wanneer Ter Horst begint te schilderen.

Ter Horst neemt in zijn beginperiode de primitieve vormen over van de Cobra beweging. Net als bij Corneille, Karel Appel en Constant wordt een eenvoudige voorstelling van mens en dier getekend of geschilderd (ill.86). Ook uit Ter Horsts getekende of geschilderde dieren spreekt eenvoud. Toch is Ter Horst niet enkel vanuit een naïef optimisme aan het schilderen. Het meest komt dit tot uitdrukking in zijn werken *Fantasiedieren,* waarvan het *Offerdier* een goed voorbeeld is. In dit werk, dat hij in 1964 heeft verbeeld, zijn duidelijk kenmerken waar te nemen die overeenkomsten vertonen aan de stijl van de Cobragroep. De titel *Fantasiedieren* suggereert dat fantasie de boventoon voert boven de realiteit, iets wat bij jonge kinderen ook vaak het geval is. Maar toch laat het *Offerdier* ook sporen zien van emotie, van angst en van chaos. Beelden die iets anders tonen dan enkel vrolijkheid of tevredenheid. Voornamelijk de titel, een traan of angstige ogen benadrukken deze negatieve gevoelens in deze serie van Ter Horst.

Dat hij eigen emoties in zijn werk tot uitdrukking laat komen blijkt bijvoorbeeld ook uit het werk dat hij heeft ontworpen na een dodelijk ongeval van een aantal studenten van de Kweekschool te Groningen. Bedoeld wordt: *Doden in vogels trekken verder weg dan middernacht* (ill.27). De shock die dit ongeval teweeg heeft gebracht wil hij, zij het met eenvoudige voorstellingen, in beeld brengen.

Maar het is niet juist om te concluderen dat het in de Cobragroep enkel gaat over thema's waarbij ongecompliceerde vrolijkheid of een zekere naïviteit de boventoon voeren. Constant, één van de leden van de Nederlandse groep, heeft ook werk gemaakt waarin de oorlog wordt benadrukt (ill.87). In dit werk van Constant ziet men een tekenstijl gelijk aan wat men in kindertekeningen aantreft. Door de titel van dit werk, de strijdende figuren en een onthoofd lichaam ziet men het tegendeel van harmonie. Het werk dat hij een jaar later, 1951, maakte, *Verschroeide aarde* (ill.88),

geeft qua titel en beeld aan, dat het bij Constant niet enkel over positivisme of naïviteit gaat, maar ook dat hij de problemen in de wereld, waaronder de aantasting van het milieu, aan de orde stelt in zijn werken.

Titels die Ter Horst bij zijn werken heeft geplaatst, zijn niet direct terug te voeren op een concrete situatie zoals bij bovengenoemde werken van Constant, maar worden door Ter Horst hoofdzakelijk aan dichters ontleend. Bij *Doden in vogels trekken verder weg dan middernacht* wordt wel de dood benadrukt, maar een buitenstaander weet niet dat Ter Horst dit werk heeft gemaakt naar aanleiding van een ernstig ongeluk met menselijke slachtoffers. Schilderen en dichtwerk combineren komt in die periode meer voor. Lucebert (1924-1994) is daar een voorbeeld van; hij schilderde en schreef gedichten. Hij was zijdelings betrokken bij de Cobrabeweging en een vooraanstaand figuur in de experimentele groep de Vijftigers, waar, zoals reeds beschreven, ook Ter Horst zich toe voelde aangetrokken.

Samenvattend kan men stellen dat het bij Ter Horst in zijn eerste werken niet enkel gaat om het weergeven van spontaan in hem opkomende fantasiebeelden, maar dat hij ook zijn emoties, zoals gevoelens van onmacht, in beeld probeert te brengen. Dichtregels verbinden met kunst is in die periode niet uitzonderlijk. Wel zorgen dichtregels, die hij als titels gaat inzetten, ervoor dat de beschouwer in het ongewisse blijft wat de aanleiding van de kunstenaar is geweest om alles zo in beeld te brengen zoals het wordt weergegeven.

In de jaren zeventig breekt er in de wereld van de kunst een periode aan van bezinning en herstel. Kunst wordt weer een serieuze zaak, die diepgang mag hebben. Kunst hoeft niet langer 'ludiek' te zijn. Gedachte binnen de kunst is in deze periode dat kunst een activiteit is die iets van menselijk belang moet toevoegen aan het eigen innerlijk, aan het eigen bewustzijn van de beschouwer.[87] In deze periode wordt de figuratieve kunst weer sterker benadrukt. Ter Horst gaat in deze periode ook de stijl van schilderen verwant aan de Cobragroep achter zich laten en zich richten op realistische figuratieve kunst.

3.1.1 De realistische stijl van Ter Horst vergeleken met de realistische stijl in de jaren zeventig

De zeventiger jaren is een periode waarin het doemdenken hoogtij viert. In de Westerse kapitalistische maatschappij blijkt de welvaart toe te nemen, maar deze welvaart is niet altijd bevorderlijk voor het welzijn van elk individu of het milieu.[88]

Opvallend is dat Ter Horst juist in deze periode van de jaren zeventig meer realistisch is gaan schilderen. Hij verlaat de fase van primitieve vormen en gaat zeer gedetailleerd beelden, ontleend aan de werkelijkheid, weergeven, waarvan *Schedel op het strand* (ill.28) een duidelijk voorbeeld is. De dood of vergankelijkheid wordt in dit werk direct weergegeven door de schedel van een dier. De beschouwer kan hier niet omheen, maar door ruimte die Ter Horst creëert door het schilderen van luchten en het strand, hoeft niemand te blijven steken bij dit beeld van vergankelijkheid. Er wordt ruimte gecreëerd voor eigen interpretatie. Een citaat van Hans Sizoo sluit aan bij de stijl waarin Ter Horst bovengenoemd werk in beeld heeft gebracht. Sizoo schrijft: "Realisme[...]is kunst die zich op een waargenomen buitenwereld oriënteert

---

[87] Imanse, *De Nederlandse identiteit*, p. 14,15
[88] Imanse, *De Nederlandse identiteit*, p. 200

en die buitenwereld in het kunstwerk herkenbaar en aannemelijk zichzelf laat blijven; zij het dan geselecteerd en gerangschikt overeenkomstig het oogmerk van de kunstenaar."[89] De realiteit willen benadrukken zie je ook bij één van de Cobraschilders, namelijk bij Constant in zijn werk *Overreden hond* uit 1977 (ill.89).

Wat in het oog springt bij Ter Horsts realistische werken is dat de weidsheid van de natuur sterk benadrukt wordt, waardoor de voorwerpen of personen die hij schildert in die natuur gevoelens van nietigheid oproepen. Hierin vertoont hij overeenkomsten met de schilderstijl van de Landschapsschilders in de periode van de Romantiek. Immers ook zij willen de nietigheid van mens, dier en plant benadrukken door de ruimte te exploreren.

In de werken van Ter Horst ziet men een overgang van fantasie naar uiterst realistisch. In werken van Co Westerik *Afdaling op klaarlichte dag* (ill.90), die hij gemaakt heeft in 1976/77, zie je ook iets terug van de immense omgeving met enkel het bovenlichaam van een man en de knoest van een boom. Deze realistische werkwijze zet zich bij Ter Horst ook voort als hij voor het eerst gaat samenwerken met een protestantse kerk te Assen. In zijn drieluik *Overwinning op ziekte, zonde en dood* kan de beschouwer direct beelden uit de werkelijkheid waarnemen. Maar meer dan in bovengenoemd werk van de schedel speelt in dit drieluik evenzeer engagement een belangrijke rol. Vandaar dat dit werk op inhoud vergeleken zal worden met andere kunstenaars en niet naar stijl.

In zijn werken die geënt zijn op bijbelverhalen, zijn het voornamelijk de werken gemaakt bij de joodse feestrollen en bij het bijbelboek Handelingen het meest realistisch weergegeven. De werken die volgen zijn voor het merendeel expressiever qua structuur. Dat Ter Horst de fase van gedetailleerd de werkelijkheid weergeven verlaat door expressiever te gaan werken heeft alles te maken met zijn depressie. In deze periode van depressie voelt Ter Horst zich min of meer gedwongen om zijn emoties van woede, zijn frustraties, zijn eenzaamheid uit te drukken in beelden. Kleur, deformatie en titels zijn voor hem expressiemogelijkheden om deze onrust toe te vertrouwen aan het doek of aan het papier. Voornamelijk gezichtsexpressies en handen spelen daarin de hoofdrol. Toch blijft figuratie belangrijk voor Ter Horst, ook in zijn crisisperiode. Alleen wordt niet alles natuurgetrouw weergegeven.

Hetzelfde fenomeen van expressieve gelaatuitdrukkingen komt men ook tegen in werken van de in Noorwegen geboren schilder Edvard Munch (1863-1944). In zijn werk wordt ook op expressionistische wijze menselijke emoties van angst en onzekerheid aan het doek toevertrouwd. In felle kleuren, holle ogen, angstig gelaat, opengesperde mond of een spookachtige omgeving brengt hij de angstige of een ontredderde mens in beeld. Het duidelijkst komt dit naar voren in zijn werk *De Schreeuw* (ill.91). Voornamelijk Ter Horsts serie *Klaagliederen,* die hij ontworpen heeft in zijn crisisperiode, vertonen overeenkomsten met bovengenoemd werk van Munch. In het bijzonder de werken getiteld: *Ik ben de man die ellende heeft gezien, Waarom, Daarom moet ik wenen, Mijn God waar ben je?* (ill.39,33,41,30). In deze werken ziet men ook een lugubere achtergrond en door emoties vertrokken gezichten. Angst, verdriet en wanhoop zijn van de gezichten af te lezen, ook bij Ter Horst. Tegelijkertijd brengt Ter Horst zijn frustraties, zijn woede, zijn onmacht in beeld door deformatie aan te

---

[89] Imanse, *De Nederlandse identiteit,* p. 162

brengen in zijn werken. Deformaties past hij tevens veelvuldig toe in zijn serie *Klaagliederen.*

Deformatie treft men ook aan in de werken van Antonio Saura. Zoals al beschreven in het eerste hoofdstuk wordt Saura's stijl gerekend tot het abstracte expressionisme. Abstract expressionisme, een verzamelnaam van een nieuwe ontwikkeling in de kunst, wordt gezien als een reactie op de geometrische abstracte kunst. Saura legt in zijn werken sterk de nadruk op het in beeld brengen van zijn gevoelens, vandaar dat zijn werken expressionistisch van aard zijn. Maar zijn expressie trekt hij zover door, dat niet alles direct herkenbaar is voor de beschouwer, daardoor zijn zijn werken eerder abstract dan figuratief. Saura deformeert, daardoor lijken zijn geschilderde mensen meer op monsterlijke figuren. Disharmonieuze ledematen, verdraaiingen van een lichaam, uitvergrote hoofden, grote ogen die de beschouwer vaak levenloos aanstaren, gespreide vingers alsof het om klauwen gaat, kortom reductie en het fragmentarisch weergeven van het menselijke lichaam, versterken de disharmonie. Gezichten verschijnen bij hem als een 'smoel' met grimassen, het heilige wordt bij hem niet zichtbaar gemaakt, eerder het diabolische, een demonische geest.[90]

In de serie *Kruisigingen* van Saura, gemaakt tussen 1956-1985, komt dit beeld van deformatie sterk naar voren. In zijn werken verbeeldt hij de eenzaamheid van zichzelf en van de mensheid. Ook maakt hij gebruik van contrasterende kleuren. In het beeld van de gekruisigde geeft hij zijn situatie weer als mens alleen in een bedreigend universum, waartegen men zich kan verzetten met een schreeuw. Een strijd die ook voor Ter Horst naar voren kwam in zijn crisisperiode. Vooral de gebeurtenissen in de wereld van oorlog en atoomdreiging, maar ook de aantasting van de natuur, de vraag naar God, leiden tot zeer expressionistische weergaven in beelden. Letterlijk en figuurlijk schreeuwt Ter Horst het uit in zijn werken getiteld: *Klaagliederen.* Het schreeuwen komt het duidelijkst naar voren in *Mijn God waar ben je* en in *Waarom* (ill.30,33). In Ter Horsts werk *Ze vechten het maar uit* komt een hand geschilderd als klauw het sterkst naar voren, terwijl in zijn werken *Onheil zal ik brengen* en *Geeft ons heden ons dagelijks brood,* de mens fragmentarisch in beeld wordt gebracht (ill.36,31,37). Holle ogen en handen die meer op klauwen lijken dan op een hand van een mens, reductie van het menselijke lichaam, zijn typische kenmerken die Ter Horst in deze serie deelt met de werken van Saura. Toch is er ook een punt van verschil. Saura brengt de eenzaamheid van de mens tot uitdrukking in zijn serie Kruisigingen. Ter Horst echter maakt geen gebruik om mensfiguren in hun benarde situatie in beeld te brengen in zijn serie *Kruisbeelden.* Hij kiest voor het bijbelboek Klaagliederen, waardoor de identificatie van de lijdende mens met de lijdende Christus bij Ter Horst achterwege blijft. Een identiteitsgegeven dat juist door Saura sterk wordt benadrukt.

Naast deformatie en uitdrukkingsloze gezichten zijn in het bijzonder de titels bij deze serie Klaagliederen, maar ook de dubbelgezichten en opengesperde mond, cynisch van aard. Bedoeld zijn de werken *Wij verkondigen de ware Christus* en *Niks mee te maken* (ill.34,35). Dit cynisme in beeld brengen deelt Ter Horst niet enkel met Saura, maar ook met Herbert Falken. Falken benadrukt in zijn werk *Lachendes Doppelkreuz,* de absurditeit van het onmenselijke lijden en het lijden van Christus.

---

[90] Mennekes, Röhrig, *Crucifixus, Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit,* p. 9

Het lachen van het gezicht is een cynische lach. Deze vorm van cynisme komt bij Ter Horst het sterkst naar voren in *Wij verkondigen de ware Christus,* waar een cynische grimas van een clownachtig gelaat, de belerende, anonieme persoonlijkheid, op de voorgrond overtreft. Met dit verschil dat Ter Horst evenals bij Saura niet Christus, maar een persoon uit onze werkelijkheid in beeld brengt. Hier wordt 'de waarheid' van de uitleggers van de Bijbel door titel en beeld met een ondertoon van cynisme in beeld gebracht.

Na zijn crisis is Ter Horst langzamerhand overgegaan tot de abstracte schilderkunst. In de abstracte schilderkunst worden geen beelden ontleend aan de werkelijkheid weergegeven, maar de beelden en kleuren komen voort uit het brein van de kunstenaar. In abstracte kunst hecht men meer waarde aan de innerlijke belevenis dan aan de omringende wereld. De kunstenaar maakt enkel gebruik van het schilderen van kleur, globale vormen of lijnen.

3.2 Ter Horsts abstractere werken in het licht van de abstracte kunststroming

Binnen de abstracte kunst zijn twee stromingen te onderscheiden. De eerste stroming is de geometrisch georiënteerde richting, daartoe behoort onder anderen Malevich en de tweede richting wordt het constructivisme genoemd. Daartoe behoort bijvoorbeeld Mondriaan. Bij Ter Horst vindt men in zijn abstracte werken beide stromingen terug.

Zijn ontwerpen *De Weg, Kerstlijnen* en *Kerst* behoren meer tot het constructivisme (ill.73,74). In deze werken gaat het om lijnen en kleuren. Zoals reeds beschreven in hoofdstuk twee op pagina 35 wordt de manier van sommige abstracte werken Van Ter Horst vergeleken met de werkwijze van Mondriaan en is alleen de richting waarin gewerkt wordt bij beiden verschillend. Zijn werken gemaakt bij het evangelie van *Matteus, schipbreuk op Malta,* de werken geënt op het boek *Openbaring* en zijn vierluik behorend bij de 'Stille Week' zijn geometrisch georiënteerde werken (ill.84,83,82,85). In deze werken gaat het niet zozeer om kleurbanen, maar wordt het doek hoofdzakelijk gevuld met geometrische vormen. Voornamelijk het vierkant is een vorm die Ter Horst herhaaldelijk terug laat komen in zijn werken. Maar ook de cirkel en driehoek zijn als vorm te ontdekken op zijn werk *Openbaring.* Ook in zijn serie *Kruisbeelden* speelt het vierkant een belangrijke rol. Gebruik maken van geometrische vormen in zijn werk deelt Ter Horst met onder anderen Malevich.

Malevich wordt gezien als één van de voorlopers van het Suprematisme, een avant-gardistische kunstrichting in de Sovet-Unie in de tijd van Stalin. Volgens hem is het Kubisme, Futurisme en Kubo-Futurisme blijven steken in het figuratieve, de representatie, de visualisatie. Met het Suprematisme wordt de schilderkunst volgens hem eindelijk vrij om de wereld van het oneindige binnen te gaan. Malevich verstaat onder het echte schilderkunstige realisme; schilderen als doel in zichzelf. Maar dit realisme is geen kopie of een transpositie van het werkelijke: "Van creatie is uitsluitend sprake als op de schilderijen vormen voorkomen die niets van doen hebben met wat door de natuur wordt voortgebracht, maar die voortvloeien uit de schilderkunstige massa zonder dat de basisvormen van objecten uit de natuur daarbij worden herhaald of veranderd."[91] Malevich is beroemd geworden met zijn werken wit op wit of zwart op wit (ill.23).

---

[91] Néret, *Kazimir Malevich,* p. 56,61

Juist zijn geschilderde vierkanten hebben veel stof op doen waaien. Tijdens een overzichtstentoonstelling van de werken van Malevich in 1978 in Frankrijk was er commentaar op het zwart geschilderde vierkant van Malevich. Volgens sommigen was dit zwarte vierkant geen figuur, anderen zagen dit werk als een figuur bij uitstek. Malevich zelf heeft eens ironisch gereageerd op iemand die warm wordt van een lief, klein geschilderd gezichtje, maar niet warm wordt van de aanblik van een vierkant. Zijn reactie is: "Ik noem mijn vierkant een naakte icoon zonder lijst (net als mijn broekzak), een icoon van mijn tijd."[92] Om te verduidelijken dat deze icoon het nieuwe symbool was, maakte hij een statement. Zoals echte iconen in orthodoxe huizen in een nis prijken waar ze voor het naar binnengaan worden gekust, zo hangt Malevich in 1915, toen hij voor het eerst exposeerde, zijn werk op hoog in een hoek van de expositieruimte.

Het kruis was volgens hem van oorsprong ook een abstract teken voordat dit het symbool van Christus werd. Volgens Malevich moet abstracte kunst onzichtbaar zijn en de lijst leeg... "God is abstract, omdat we Hem niet zien." Hij wil niet met God concurreren; hij wil de 'wereld zonder objecten' afbeelden, hij wil non-figuratieve kunst maken. De kunstenaar of de beschouwer zal aan het schilderij dat ogenschijnlijk van elk onderwerp verstoken is, een persoonlijke betekenis geven.[93] In hoeverre ook aan de aan de Bijbel gerelateerde abstracte werken van Ter Horst betekenis kan worden gegeven, ga ik uitwerken in de tweede paragraaf van dit hoofdstuk.

Ten slotte heeft Ter Horst, zij het minimaal, ander materiaal gebruikt dan olieverf, krijt of inkt. In zijn werk *Koning der joden* heeft hij touw en schelpen gebruikt. Ook zand is materiaal dat Ter Horst gebruikt heeft voor zijn werk *Bevrijding* bij het bijbelboek Handelingen. Schelpen verwerken in zijn werk doet ook Jaap Wagemakers (ill.92). Maar in het gebruik van andere materialen, zoals botten, flessen, papierresten gaat Ter Horst niet zover als bijvoorbeeld Joseph Beuys, al omschreven in hoofdstuk één. Momenteel werkt Ter Horst aan *Credo*. Dit werk zal in de zomer van 2007 tentoongesteld worden in de Grote Kerk te Leeuwarden. In dit werk verwerkt Ter Horst ook vitrages, waaruit blijkt dat hij blijft experimenteren, ook als het gaat om inzet van ander materiaal dan verf alleen.

Samenvattend kan men stellen dat Ter Horst als het gaat over stijl, stijlkenmerken heeft overgenomen van Cobra, de realistische schilderkunst, expressionisme, abstract expressionisme en abstractie. Binnen de realistische schilderkunst is Ter Horst uniek ten opzichte van werk waarmee zijn realistisch werk vergeleken is als het gaat om de ruimte die hij zichtbaar maakt op het doek, door het schilderen van luchten, het strand. Met de expressionisten deelt hij de inzet van kleuren, die de emoties van de kunstenaar willen verbeelden, en de expressieve gelaatsuitdrukkingen. Met het abstracte expressionisme, deelt hij het toepassen van deformatie. Ter Horst schildert de laatste jaren hoofdzakelijk abstract werk. Hij maakt gebruik van beide stromingen die gangbaar zijn in de abstracte kunst van deze tijd. Hij maakt daarbij gebruik van geometrische vormen, net als Malevich, maar voor Ter Horst heeft een vierkant meer zeggingskracht dan enkel een vierkante vorm, hij schildert vierkanten om evenwicht aan te brengen, een vierkant is in balans,

---

[92] Néret, *Kazimir Malevich*, p. 49
[93] Néret, *Kazimir Malevich*, p. 51

alle zijden en hoeken zijn gelijk aan elkaar. Zijn geschilderde cirkel staat symbool voor eeuwigheid en zijn driehoek mag gezien worden als een verwijzing naar de Triniteit. Door te schrijven over de zeggingskracht en de verwijzingen van beelden en vormen op de werken van Ter Horst wordt de aandacht gevestigd op de inhoud van zijn werken. Malevich mag zijn ontwerp van een vierkant interpreteren als een 'naakte' icoon, voor Ter Horst geldt dat hij met het in beeld brengen van een vierkant balans wil aanbrengen, de beschouwer mag de 'naaktheid' van het vierkant invullen, voor zover een vierkant niet is ingevuld met kleuren of beelden door Ter Horst zelf aangebracht.

3.3 Een vergelijking op de inhoud van zijn werken met andere kunst; de realistische stijl

Wanneer er gesproken wordt over de inhoud van kunstwerken wil dit zeggen dat er kritisch gekeken wordt naar wat een kunstenaar in beeld brengt, op welke wijze hij/zij dit doet, en met welk doel. Kijken we naar de beginwerken van Ter Horst, dan kun je stellen dat in zijn werken *Fantasiedieren* niet direct een boodschap voorhanden is. De beschouwer wordt op het eerste gezicht een ongecompliceerd, eenvoudig beeld voorgehouden. Enkel de titel, kleine beelden van emoties die subtiel aanwezig zijn, of een gesprek met Ter Horst zelf, maken duidelijk met welk doel of uit welke emotie van Ter Horst, dit werk tot stand is gekomen. Deze serie is mijns inziens nadrukkelijk aan bod gekomen in deze scriptie en zal naar inhoud niet verder worden toegelicht.

In de realistische werken van Ter Horst zijn het voornamelijk de natuurgetrouwe en gedetailleerde weergave, van vaak alledaagse dingen, en zijn oog voor ruimte en natuur van het Waddengebied die aan deze werken een bepaalde schoonheid geven, waardoor een beschouwer geraakt kan worden. Voor de een zal dit de waardering zijn voor het nauwkeurig weergeven van iets alledaags, terwijl een ander getroffen wordt door de prachtige luchten, de zee of het strand. Ter Horst vertrouwt iets toe aan het doek, de beschouwer interpreteert.

Realistische werken die Ter Horst heeft gemaakt bij Bijbelverhalen, zijn herkenbaar en meer illustratief. Bedoeld worden de werken bij de joodse feestrollen en werken gemaakt bij het boek Handelingen, zoals *Het visioen van Paulus*. Toch is er altijd sprake van eigen interpretatie van de kunstenaar. Fotomateriaal van geschilderde personen of situaties uit vervlogen tijden zijn niet voorhanden. Ter Horsts illustratief werk is te vergelijken met bijvoorbeeld werk van Jannes de Vries (1901-1986). De Vries heeft de profeet *Jesaja* en *Job en zijn vrienden* vrij realistisch en herkenbaar weergegeven (ill.93,94). Voor een beschouwer is het geschilderde verhaalfragment uit de Bijbel herkenbaar gemaakt.

Vergelijken we Ter Horsts serie *De kleine Profeten* met de profeet *Jesaja* van de Vries, dan is Ter Horst expressiever. Een voorbeeld daarvoor is *Schreeuw uit de diepte*, een beeld gemaakt bij de vlucht van de kleine profeet *Jona*. Schildert de Vries een sprekend personage als profeet, Ter Horst laat de persoon achterwege en trekt de aandacht met een vergrote rode hand en door een vloedgolf te schilderen. De titel verstevigt het beeld van angst. Otto Dix heeft bij ditzelfde bijbelgedeelte van *Jona* ook werk gemaakt (ill.95). In zijn werk neemt ook de vloedgolf een belangrijke plaats in, net als bij Ter Horst. Maar Otto Dix benadrukt in zijn beeld niet een mens in nood, maar veel realistischer passend bij het verhaal over Jona, een mens die gered wordt

door een vis. Bij Ter Horst is het opvallend dat hij in deze serie van de kleine profeten zeer expressief heeft gewerkt en minder illustratief. Het sterkst komt deze expressiviteit van hem naar voren bij *Micha.* Voorzichtig laat Ter Horst in deze serie ook engagement zien, voornamelijk bij het werk over de *Inname van Jericho.* Een ban de bom - teken lijkt een stil protest tegen de wapenwedloop.

Een ander werk waarbij engagement een belangrijk uitgangspunt is voor Ter Horst, is zijn drieluik *Overwinning op ziekte, zonde en dood.* In dit drieluik maakt hij duidelijk zijn visie zichtbaar als het gaat over een kritische houding tegenover de wapenwedloop, oorlog en de gevolgen daarvan, de verdeling van voedsel, het verschil tussen arm en rijk, overconsumptie en sportverdwazing. Op realistische wijze zet hij zijn kritiek om in beelden. Dit drieluik, zoals reeds beschreven, heeft gefungeerd als ondersteuning in erediensten bij een bepaalde uitleg van het Johannes evangelie en is nu nog functioneel in de kerkzaal te Veenhuizen. De reacties van mensen aanwezig bij bovengenoemde erediensten of gedetineerden in Veenhuizen geven een goed beeld wat deze kritische beelden bewerkstelligen bij de beschouwers daarvan.

Opvallend is en blijft dat Ter Horst bij dit drieluik niet enkel kritische elementen in beeld heeft gebracht, maar ook veel ruimte heeft ingelast voor lucht, planten en zeer prominent in het middenpaneel de hand. Het lijkt erop alsof hij de beschouwer niet wil laten hangen bij de controversionele zaken, maar de beschouwer ook ruimte gunt voor eigen interpretatie. Daarin verschilt Ter Horst met bijvoorbeeld een kunstenaar als Kokoschka. Laatstgenoemde brengt nadrukkelijk in zijn werk: *Christus speist die hungernden Kinder* de gevolgen van de Spaanse Burgeroorlog (1936-1939) voor de kinderen in beeld, maar hij confronteert de beschouwer met zijn visie hoe Christus in deze benarde situatie zich wendt tot de slachtoffers en hij laat weinig ruimte over voor eigen interpretatie.

Ter Horst onderscheidt zich ook met een drieluik van ds. R. Bartlema, die in 1986 een drieluik heeft ontworpen getiteld: *Het bloed van Abel roept* (ill.96). In dit drieluik wordt de persoon Abel uit Genesis 4 pars pro toto in herinnering geroepen voor allen die vermoord worden of naamloos sterven. Ook in dit drieluik spelen handen, een vuist en slachtoffers een grote rol. Intensief heeft de kunstenaar de kleuren geel, oranje en rood ingezet. De beelden geven op een eigentijdse wijze aan wie de slachtoffers zijn in die periode, tegelijk een roepen van mensen naar God en omgekeerd. Thematisch gaat het, evenals in het drieluik van Ter Horst, dat slachtoffers van oorlog, geweld en uitbuiting in beeld worden gebracht. Maar ruimte voor eigen interpretatie, zoals de luchten bij Ter Horst en sporen van hoop zoals de bloemen, zijn in dit drieluik van Bartlema niet direct voor handen. Zoals een gedetineerde het verwoordde tijdens een gesprek: "Bij dit drieluik van Ter Horst kun je de kleine negatieve beelden onderaan niet willen zien en je enkel richten op de uitgestoken hand of blauwe luchten." Voor deze gedetineerde is de blauwe lucht een symbool voor vrijheid.

Ten slotte wil ik het drieluik van Ter Horst vergelijken met een drieluik ontworpen door Monika Sieveking (Duitsland, 1944) in 1984 met als titel: *Onze stad-stad Gods* (ill.97). Sieveking probeert de spanning tussen de stad waarin men leeft (Berlijn) en de stad van God beeldend weer te geven. In haar drieluik komen wel sporen van hoop naar voren. Enerzijds laat zij beelden zien van een verpauperde

wijk met oude huizen, bejaarden, gastarbeiders en punkjeugd. Anderzijds wordt de stad van God uitgebeeld als een maaltijd onder een boom, waarin allerlei mensen deelnemen, een zakenman, een invalide, een Turkse vrouw, een vrijend stel. Personages die tevens door ter Horst in beeld worden gebracht. Met dit verschil dat bij Ter Horst de gevolgen van oorlog ook worden benadrukt.

Ondanks de hoopvolle tafelgemeenschap vindt men geen harmonieuze beelden op dit drieluik van Sieveking. Disharmonie van de gedekte tafel versterken de disharmonie van het middenpaneel. Het drieluik van Ter Horst is ondanks de negatieve beelden onderaan harmonieuzer. In het middenpaneel van zijn drieluik is de hand geschilderd, omgeven door blauwe lucht en bloemen. Dat is opmerkelijk, omdat Sieveking inhoudelijk een beeld van hoop wil bieden, die toekomstgericht is, namelijk de stad Gods. Ter Horst echter schept ruimte voor eigen interpretatie, afhankelijk waar de blik van de beschouwer op gericht is. Alle drie hebben ze qua inhoud gemeenschappelijk dat ze de beschouwer in directe confrontatie willen brengen met de actuele wereldgebeurtenissen en de gevolgen daarvan, en dat ze werken vanuit een christelijke inspiratie. Bij Ter Horst is dit niet direct uit de titel van dit drieluik op te maken, maar indirect is het bekend dat hij dit werk in samenwerking met een protestantse gemeente heeft ontworpen.

3.4 Ter Horsts kruisbeelden gespiegeld aan andere kruisvoorstellingen

Bijzonder is de serie *Kruisbeelden* van Ter Horst. Bijzonder omdat bij hem de Christusfiguur ontbreekt, terwijl één van zijn werken uit deze serie: *Koning der Joden*, de titel wel de suggestie oproept dat Christus een rol speelt in dit werk. Zijn kruisbeelden zijn dan ook niet direct te vergelijken met de kruisbeelden van Saura. In de kruisbeelden van Saura speelt het beeld van de lijdende Christus wel een belangrijke rol. De lijdende Christus staat bij hem, zoals reeds beschreven, model voor de lijdende mens.

Bij Ter Horst wordt het beeld van de lijdende Christus vervangen door een wit vierkant op de kruisvorm te schilderen. Daarmee wordt het zwarte kruis min of meer naar de achtergrond geplaatst. De beschouwer heeft de ruimte om zelf het lijden of de lijdende mens in te vullen. Maar kan eveneens dit vierkant interpreteren als een beeld voor hoop. Dit vierkant is niet voor niets wit geschilderd, Ter Horst ziet het ook als symbool voor licht, dat er naast het zwart geschilderde kruis, beelden van hoop zichtbaar worden. Voor hem houdt het verhaal van Jezus niet op bij zijn lijden en sterven. Het kruis, als symbool voor christenen, een symbool voor dood en lijden wordt wel door Ter Horst in beeld gebracht, evenals een doornenkroon. Een vierkant, voorwerpen, woorden en kleuren benadrukken wat hij onder de aandacht wil brengen.

In het werk getiteld *Kleine Kreuzigung* (ill.98) van Hartwig Ebersbach (Zwickau/1940) zien we net als bij Ter Horst geometrische figuren als kruisbeeld weergegeven. Daarnaast ontbreekt ook bij Ebersbach de Christusfiguur, evenzo als bij Ter Horst. Ebersbach verschilt echter qua vormgeving van het kruis met Ter Horst. Laatstgenoemde brengt de kruisvorm traditioneel in beeld, terwijl bij Ebersbach de traditionele vorm juist wordt doorbroken. Inhoudelijk gezien brengt Ter Horst in zijn serie kruisbeelden duidelijker in beeld wat hij onder de aandacht van de beschouwer wil brengen. Concrete voorwerpen of een titel werken bij zijn

beelden verduidelijkend. Bij Ebersbach ontbreken voorwerpen, meer nog dan bij Ter Horst zijn het bij Ebersbach enkel de kleuren en de titel van dit werk die de beschouwer een oriëntatiepunt bieden.

In Ter Horsts kruisbeelden speelt engagement wederom een belangrijke rol. In zijn werk *Koning der Joden*, verwijst een doornenkroon en de rode strepen op dit werk naar lijden en bloed. Maar ook het milieu wordt in beeld gebracht, zowel in *Hollands Glorie*, als in *Vuilstortplaats* (ill.60,65,64). In het eerstgenoemde beeld wordt zowel het positieve als het negatieve van de koe naar voren gebracht. De productiviteit voor de consumptie tegenover de overbemesting. In *Vuilstortplaats* ligt als vanzelfsprekend de nadruk op onze afvalproblematiek en de gevolgen voor het voor het milieu. Een kruisvorm versterkt de problematiek.

In het kruisbeeld dat hij geschilderd heeft naar aanleiding van de oorlog in voormalig Joegoslavië, heeft ter Horst naast de kleur rood, een symbool voor bloed, een aangetast kruisbeeld geschilderd. Deze aantasting staat bij hem voor vergankelijkheid en voor kwetsbaarheid. Dit kruis heeft hij overgeschilderd, omdat hij zijn eerste beeld 'te zacht' vond, ten opzichte van het grote oorlogsdrama dat zich heeft afgespeeld in voormalig Joegoslavië. Zowel een kruisbeeld schilderen met de contouren van aangetast hout, evenals het overschilderen van werken, daarin lijkt Ter Horst op de in Oostenrijk geboren Arnulf Rainer (1929). Rainer is tussen 1953 en 1965 begonnen met zijn overschilderingen. Voor hem is het overschilderen van bestaande schilderijen een destructieve, maar ook een emotionele daad. Een wanhopige poging om het beeld aan te vullen en te intensiveren. Ook hij maakt gebruik van sprekende kleuren zoals rood en zwart. Kleuren die ook aanwezig zijn bij dit *Kruis voor Joegoslavië* van Ter Horst.

Daarnaast probeert Rainer in zijn werken een lichtzone, een lichtbron een laatste restje hoop zichtbaar te maken. Een goed voorbeeld hiervan is *Kreuz*, 1983/1984 (ill.99). Dit licht herkent men ook bij het *Kruis voor Joegoslavië* van Ter Horst. Wederom is het verschil dat laatstgenoemde geen beeltenis van een persoon plaatst op het kruis, terwijl bij Rainer een donker, nietig mensfiguur is geschilderd op het kruishout.

3.5 Engagement en abstractie; Ter Horsts originaliteit belicht

Vergelijken we het altaar van Ter Horst, dat tevens een kruisbeeld bevat, gemaakt in het kader van het Conciliair Proces, met een drieluik dat gemaakt is door een groepje amateurskunstenaars, Liane Bredée, Geertje de Haas, Elbert Kamphorst, Nico en Zingra Nachtegaal en Marja Pols, dan zijn er inhoudelijk ook duidelijk verschillen waar te nemen (ill.100). De amateur-kunstenaars hebben tevens in het kader van het Conciliair Proces een drieluik ontworpen en zich laten inspireren door de woorden vrede, gerechtigheid en heelheid van de schepping.[94] Uit 'de kast,' zoals Ter Horst het altaar nu is gaan noemen, en het drieluik daarboven opgeplaatst, kan men concluderen dat Ter Horst expressiever aan het werk is gegaan. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de beelden waarop gevangenschap in beeld wordt gebracht. Op beide kunstwerken ziet men een beeld van tralies. Maar bij Ter Horst ziet men voor de tralies een angstig hoofd geschilderd en zijn er gebalde rode vuisten om

---

[94] T. Kruijswijk Jansen, *Als beelden spreken*, Kampen 1989, p. 7

martelingen te verbeelden, terwijl het drieluik van de amateur-kunstenaars, eerder 'liefelijk' de personen in beeld brengt.

Hoop wordt in dit drieluik van Ter Horst weergegeven door een wit vierkant op een zwart kruis en door een doorlopend wit kruis op de achterkant van dit drieluik. De amateurskunstenaars maken meer gebruik van traditionele beelden zoals de regenboog, de duif en de olijftak. Voor mensen die vertrouwd zijn met christelijke symbolen, zijn dit beelden voor hoop en vrede. Deze christelijke symbolen bieden de beschouwer een duidelijk referentiekader. Bij Ter Horst zijn enkel het kruis en de benaming, namelijk een altaar opgericht in het kader van het Conciliair Proces, begrippen die herkenbaar zijn voor christenen. Enkel heeft Ter Horst het begrip altaar ingewisseld voor 'een drieluik op de kast', omdat een aantal protestantse gelovigen een altaar een begrip vinden dat thuishoort in de Rooms-katholieke traditie. Wanneer de abstracte beelden op dit drieluik van Ter Horst op inhoud worden vergeleken, blijkt dat er van een direct herkenbaar christelijke referentiekader niet of nauwelijks sprake is. De misstanden in de wereld ten aanzien van vrede, gerechtigheid en heelheid van de schepping worden wel duidelijk door Ter Horst in beeld gebracht.

In 2002 heeft Ter Horst voor de 'Stille Week' een vierluik ontworpen. Wat de beschouwer ziet zijn geometrische vormen in hoofdzakelijk de kleuren grijs, wit, zwart en rood. Met uitzondering van de beelden ontworpen voor de Paasmorgen, daarop heeft hij ook gebruik gemaakt van kleuren geel en blauw en het beeld voor de Stille Zaterdag, daarop ziet men lila tinten en een vleugje geel. Enig christelijk referentiepunt is de beker. Voor insiders zou de beker een verwijzing kunnen zijn naar het Laatste Avondmaal van Jezus. Dit vierluik heeft in diensten van de Stille week en Pasen in de Opstandingskerk te Assen gehangen.

Ingewijden die uitleg hebben gehad bij dit vierluik zullen in de kleuren en vormen iets herkennen uit de Lijdenscyclus en de Opstanding van Christus. Zo zijn er twaalf vierkantjes aangebracht op het paneel voor Witte Donderdag. Twaalf kan duiden op de twaalf discipelen van Jezus. Een groot vierkant boven de twaalf kleinere is, in tegenstelling tot de vierkanten op andere Kruisbeelden van Ter Horst, zwart van kleur in plaats van wit. Dit zwarte vierkant wordt omgeven door een rode rand. Zwart als een verwijzing naar de naderende dood en rood als verwijzing naar het bloed dat gaat vloeien. Een contrast in kleurgebruik valt waar te nemen op de werken voor Goede Vrijdag en voor Paasmorgen. Voor Goede Vrijdag voeren de kleuren zwart en grijs de boventoon, met daarin een beker, die de vorm van een trechter heeft gekregen, een beker die rood is geschilderd. Voor Paasmorgen is er naast lichtgrijs ook gebruik gemaakt van de kleuren blauw en geel. De trechterbeker is nu van binnen grijs van kleur en bevat enkel een rode rand.

Buitenstaanders echter, dus mensen die geen uitleg of toelichting hebben gekregen, zullen op het eerste gezicht dit vierluik niet direct in verband brengen met de Lijdenscyclus en het Paasfeest behorend bij de christelijke traditie. Daarvoor ontbreken bekende symbolen als het kruis, de zware steen, een open graf of folterwerktuigen. Dit in tegenstelling met bijvoorbeeld een *Lijdenscyclus* gemaakt door Nanko van Dijk (1941). In 1985 heeft hij, naar aanleiding van een paasviering voor een middelbare school in Buitenpost, acht Lijdenstaferelen ontworpen (ill.101).

De acht voorstellingen van Van Dijk, zijn in tegenstelling tot de vier werken van Ter Horst, realistischer van inhoud en daardoor direct herkenbaarder.

Van Dijk heeft niet enkel beelden gemaakt, zoals omschreven in de evangelieverhalen, maar hij brengt ook de actualiteit in beeld. Bijvoorbeeld in het beeld over de Laatste Avondmaal heeft hij Jezus als een gewoon mens geschilderd in discussie met zijn vriendenkring. Bij de gevangenneming is Pilatus als een machtige man in uniform afgebeeld, evenals de Romeinse soldaten. Deze soldaten zijn geschilderd in een uniform van Duitse soldaten uit de Tweede Wereldoorlog. De drie kruisen in zijn werken zijn leeg, de dode wordt voorgesteld als iemand in doeken gewikkeld die lijkt te zweven. Het beeld van de Opstanding laat een krachtige oprijzende figuur zien, die zijn handen zegenend uitstrekt. In dit laatste beeld heeft Christus de gelaatstrekken van een buitenlander om te benadrukken dat Christus een mens voor allen is, niet alleen voor blanken.

Ook Van Dijk heeft hoofdzakelijk in de kleuren wit, grijs en zwart gewerkt. De werken van Van Dijk hebben tevens in de gereformeerde kerk van Buitenpost gehangen. De kerkenraad reageert eerst zeer kritisch, gezien de eigentijdse beelden van uniformen, een realistische dode en Jezus die is neergezet als een gewoon mens of als buitenlander. Maar uitleg en voorlichting aan de bezoekers van de kerk hebben deze kritiek naar de achtergrond verplaatst. Zowel de Lijdenswerken van Ter Horst en van Van Dijk hebben gemeen dat uitleg en toelichting wenselijk is. Een verschilpunt tussen beide werken is dat bij de werken van Van Dijk bepaalde emoties zoals angst, eenzaamheid of overwinning, direct zichtbaar zijn gemaakt, terwijl bij de werken van Ter Horst de beschouwer zelf mag invullen wat de beelden hem/haar te zeggen hebben. Er zijn enkel kleuren en vormen ter inspiratie.

Een vergelijking tussen het abstracte drieluik van Ter Horst, gemaakt bij het bijbelboek *Openbaring,* met werk van Otto Dix over hetzelfde thema, leidt tot dezelfde conclusie. Ter Horst brengt in felle kleuren en een wit vierkant, waarop ook geschilderd is, de aardse strijd in beeld. Vaag kan men menselijke gestalten herkennen. Kleur en dynamiek vertolken in dit beeldfragment hoofdzakelijk de strijd. De contouren worden strakker weergegeven wanneer hij op zijn middenpaneel de poort van het hemelse Jeruzalem verbeeldt. Het vierkant is vervangen door een witte strook. Op het bovenste beeld wordt het hemelse Jeruzalem verbeeld door een goudgele zonnekrans. De beschouwer ziet enkel de goudgele gloed in de vorm van een cirkel. Bij Ter Horst symbool voor eeuwigheid.

Otto Dix grijpt terug op klassieke symbolen wanneer hij in 1950 een beeld heeft ontworpen over de *Apocalyps* behorend bij het bijbelboek Openbaring (ill.102). In dit beeld van Dix wordt Christus afgebeeld en omgeven door een Mandorla, een amandelvormige stralenkrans. In dit beeld wordt de nadruk gelegd op de opgestane Heer. De strijd is gestreden, het kwaad, in de vorm van een duivelskop en doodshoofd weergegeven, is overwonnen. Beelden van vissen die boven in dit werk zijn afgebeeld, zijn klassieke symbolen voor Christus. Bij Ter Horst heeft de klassieke Mandorla plaatsgemaakt voor een stralende, in goudkleurig aangebrachte zon.

Voor al de abstracte werken van Ter Horst geldt dat enkel de titel of uitleg de beschouwer ruimte biedt om zelf te interpreteren. Vaste aanknopingspunten met beelden ontleend aan een bijbelverhaal of traditionele christelijke symbolen ontbreken in de abstracte werken van Ter Horst. Dit gegeven komt tevens duidelijk

naar voren in eigen werk, gemaakt naar aanleiding van een *Schipbreuk op Malta*, uit het bijbelboek Handelingen. Het eerste werk van hem bij dit Bijbelgedeelte is figuratief. Men zit mensen op een strand en een schip op afstand. De donkere omgeving versterkt de noodsituatie. In twee latere abstracte beelden over ditzelfde onderwerp is de donkere omgeving vervangen door twee zwarte stroken aan de zijkanten. Het strand met mensen is vervangen door enkel een kleine blauwe strook met een bruinachtige strook, onderaan in beeld gebracht. De titel *Uitweg* en een wit/roze kleurvlak boven dit blauwe gedeelte biedt ruimte voor eigen interpretatie. Het tweede werk bij dit thema heeft als titel *Bevrijding*. De zwarte zijstroken zijn nu wit/grijs geschilderd. Het blauw onderaan in beeld gebracht is grijs gemaakt en de witte strook daarboven is enkel wit. Het strand is nu benadrukt door schelpen en zand aan te brengen op dit werk.

Samengevat blijkt dat Ter Horst qua stijlen zich in grote lijnen heeft gevoegd naar de gangbare stijlen van de twintigste eeuw. Wanneer zijn werk op inhoud wordt vergeleken met een aantal tijdgenoten en met een aantal ontwerpers van religieuze kunst, dan blijkt dat Ter Horst uniek is in het plaatsen van een vierkant, sterk aanwezig in de beelden van zijn serie *Kruisbeelden*. Geometrische vormen worden door meerdere moderne kunstenaars in beeld gebracht, zoals Malevich en Ebersbach, maar als het om kruisbeelden gaat, blijft de geometrische vorm van het vierkant hoofdzakelijk achterwege. Veel kruisbeelden laten iets zien van het lijden van de mens. De lijdende mens wordt identiek met het beeld van de lijdende Christus. Bij Ter Horst komt men deze vorm van identificatie niet tegen. Wel maakt hij gebruik van de kruisvorm om problemen onder de aandacht te brengen, voornamelijk het milieu, maar ook de verschrikkingen van een oorlog.

Werken gemaakt bij bijbelverhalen worden door Ter Horst op een eigen manier weergegeven. Blijkt uit werken van Jannes de Vries en Otto Dix dat beiden herkenbare beelden schilderen bij een bijbelverhaal, Ter Horst kiest daar niet voor. Hooguit bepaalde elementen zijn herkenbaar, zoals een vloedgolf. In de werken waar engagement een belangrijke rol speelt, blijkt dat Ter Horst controversiële zaken in beeld brengt, maar tegelijk ook beelden van hoop laat zien. Vaak door wit geschilderde vlakken of de blauwe lucht. Toch waakt Ter Horst ervoor om reële zaken uit de werkelijkheid te 'lieflijk' schilderen, dit blijkt bijvoorbeeld dat hij het *Kruis voor Joegoslavië* weer heeft overgeschilderd en expressiever heeft gemaakt. Ook zijn eerste werken bij het bijbelboek Handelingen, die volgens hem meer illustratief zijn bij het bijbelverhaal, heeft hij in abstracte beelden van een nieuwe inhoud voorzien.

Tevens gaat hij in zijn abstracte werken, gemaakt bij bijbelse thema's, een eigen weg. Kleuren en vormen bieden ruimte voor eigen interpretatie. Hooguit een titel kan voor de beschouwer een referentiepunt zijn voor datgene wat de maker als uitgangspunt heeft genomen voor zijn beeldvorming. Uitleg van de schilder over wat hij in beeld probeert te brengen en welke emoties of interpretaties daarvoor bepalend zijn geweest, kunnen de beschouwer een referentiepunt bieden voor interpretatie. Zelf heb ik mogen ervaren, door in gesprek te gaan met Ter Horst, dat zijn verhalen mij met 'andere ogen' hebben leren kijken naar zijn kunstwerken.

In de abstracte werken van Ter Horst blijkt dat hij de interpretatie van Malevich, die zich schaart onder het suprematisme, omdat hij, Malevich, de wereld

van het oneindige wil binnengaan, ook Ter Horst de werkelijkheid overstijgt. In zijn werk gemaakt bij *Openbaring*, is het aan de beschouwer of hij/zij de goudgele zon interpreteert als een schitterend geschilderde zon, de eeuwigheid van God, het licht dat het duister overwint of...? Ter Horst blijft spelen met kleur, vorm en materiaal om zijn gevoel, zijn zoeken naar zin, zijn geloof, zijn verwondering over de natuur en zijn creatieve vermogen in beeld te brengen. Nieuwsgierig kijk ik uit hoe hij vorm en inhoud geeft aan zijn nieuwste creatie *Credo.* (ill. De voorkant van de bijlage) Bijzonder van dit werk vind ik dat bepaalde vormen besproken in dit werk terugkeren. Zo zijn er weer de paaltjes en grenspalen, kenmerkend voor de abstractere werken gemaakt over het Wad, de cirkel als symbool voor eeuwigheid, de kleur blauw, een witte middenbaan, ander materiaal, zelfs vitrage en een realistische weergave van de hand, een zo kenmerkend beeld in zijn drieluik *Overwinning op ziekte, zonde en dood.* Opzoek naar het antwoord of Ter Horst in zijn werken zich mag laten gelden als exponent van religieuze kunst in Nederland.

Conclusies

Onderzoek van de ontwikkeling van christelijke kunst vanaf de Verlichting tot aan heden toont aan dat de breuk tussen kerk en staat, ontstaan tijdens de Verlichting, definitief van invloed is gebleven voor de ontwikkeling van religieuze kunst. Kerk en kunstenaar ontmoeten elkaar enkel daar, waar de autonomie van de kunstenaar gewaarborgd blijft en de leiding van de kerk openstaat voor beelden waarbij de kunstenaar bepaalt hoe hij/zij vorm en inhoud wil geven aan contemporaine religieuze kunst. De leiding van een kerk dient begrip te tonen voor een eigentijdse interpretatie van de kunstenaar. Niet openstaan voor de eigenheid van een kunstenaar leidt tot kritiek. Dit kwam het duidelijkst naar voren in het werk *Das Kreuz Im Gebirge* van Caspar David Friedrich, die door Von Ramdohr beschuldigd wordt dat hij, Friedrich, als Landschapskunstenaar de kerk wil binnensluipen door aan bovengenoemd altaarstuk een sacrale tendens te verbinden.

Kritiek van de katholieke geestelijkheid op de negen voorstellingen die Emil Nolde heeft gemaakt uit het leven van Christus heeft tot gevolg dat Nolde's werk in opdracht van deze criticasters verwijderd moest worden van een wereldtentoonstelling in Brussel. Ook het drieluik *Overwinning op ziekte, zonde en dood* van Ter Horst moest door kritiek van de protestantse gemeente Lariks in het kerkgebouw 'het Anker' te Assen verwijderd worden. Niet enkel de geestelijkheid staat kritisch tegenover moderne religieuze kunst, ook een regime, zoals de Nazi's, heeft tijdens haar bewind religieuze werken als 'Entartete' kunst bestempeld. Voor Otto Dix heeft deze kritische houding van de Nazi's tot gevolg dat een groot deel van zijn werken door de Nazi's worden geconfisqueerd. George Grosz wordt juridisch aangeklaagd wanneer hij vóór het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog kritiek levert op de gangbare systemen van macht toentertijd. Kritiek die hij zichtbaar heeft gemaakt in zijn werk: *Christus mit der Gasmaske.*

Samengevat: Geen openheid tonen voor de eigenheid van de kunstenaar bij zijn/haar ontwerp van religieuze kunst leidt tot kritiek. In sommige gevallen kan deze kritiek door leidinggevenden van een kerk, door kerkelijke bezoekers of door een regime leiden tot verwijdering van religieuze kunst of tot vervolging.

De breuk tussen kerk en staat heeft tevens tot gevolg dat de autonomie van de kunstenaar ertoe leidt dat hij/zij kunstwerken ontwerpt waarin wel christelijke elementen worden weergegeven, maar de kunstenaar zelf niet christelijk genoemd wil worden. Een voorbeeld hiervan is James Ensor. In zijn werk *De intocht van Christus* maakt hij gebruik van een bijbelse voorstelling om zijn gevoelens, wensen en ontgoochelingen weer te geven, maar hij noemt zichzelf een atheïst.

De autonomie van de kunstenaar, zo kan men concluderen, heeft vervolgens als resultaat dat religieuze kunstenaars stijlkenmerken overnemen van de stijlontwikkelingen in de profane kunst. Heeft Friedrich zich aangesloten bij de stijl van de Landschapschilderkunst, Van Gogh en Gauguin volgen in hun religieuze werken de stijl van het expressionisme, evenals Emil Nolde. Een groot deel van de werken van Henk ter Horst kan men ook als expressionistisch bestempelen.

Aansluiting zoeken bij het expressionisme heeft voor de ontwerpers van religieuze contemporaine kunst tot gevolg dat zij ook de inhoud van hun werken aanpassen. Immers binnen het expressionisme ligt de nadruk op het in beeld brengen van de gevoelens van de kunstenaar. Friedrich brengt zijn gevoelens van 'nietigheid'

in beeld door het landschap duidelijk in beeld te brengen. Van Gogh brengt niet enkel het landschap in beeld, maar wil ook door kleuren zijn gevoelens duiden. Vooral de kleur geel wordt voor hem een element waarmee hij het transcendentale wil benadrukken. Dit komt onder anderen naar voren in zijn werk: *De Zaaier.* Nadruk op de kleur geel wordt ook ingezet door tijdgenoot van Van Gogh, Gauguin. Voor Ter Horst zijn de kleuren blauw, rood, wit en zwart betekenisvol. Blauw is voor hem de kleur waarmee hij 'ruimte' wil creëren in zijn werk. Rood is voor hem een kleur waarmee hij zowel 'vitaliteit', maar ook agressie wil duiden. Wit is voor hem verbeelding van hoop.

Niet enkel vertolken de kleuren de gevoelens van kunstenaars, ook deformatie, dat wil zeggen disharmonie aanbrengen in het beeld, laten iets zien van de gevoelens van een kunstenaar. Ensor maakt daarmee een begin in zijn werk: *De intocht van Christus,* de clowneske gezichten zijn daarvan een voorbeeld. Ook in het werk van schilder en pastor Herbert Falken ziet men deformatie in de opengesperde mond in zijn werk: *Lachendes Doppelkreuz.* De schilder Saura brengt op een extreme wijze deformatie in beeld. Mensen worden door hem neergezet als monsterlijke wezens, handen en voeten als dierlijke klauwen. Ter Horst maakt tevens gebruik van deformatie, dit komt het duidelijkst naar voren in zijn serie: *Klaagliederen.* Samengevat: Voor het ontwerpen van religieuze kunst neemt de kunstenaar stijlkenmerken over gangbaar in de profane kunst, met als resultaat dat kenmerken van het expressionisme, namelijk het gevoel in beelden om te zetten, worden overgenomen. De gevoelens worden zichtbaar gemaakt door gebruik van het landschap als decor, inzet van bepaalde kleuren en door deformatie.

Niet alleen het expressionisme wordt door de religieuze kunstenaar ingezet bij het ontwerpen van kunst, ook kan men concluderen dat sommige religieuze kunstenaars naast figuratief in abstracte beelden vorm en inhoud geven aan hun religieus werk. Op directe wijze lijkt abstracte beeldtaal in strijd te zijn met de functie van de christelijke beeldtaal, namelijk het doel van de christelijke beeldtaal was: een voorstelling van zaken bieden. Volgens Mondriaan blijkt dat abstracte religieus werk indirect het 'religieuze' zichtbaar probeert te maken. De kunstenaar creëert door abstractie ruimte voor het 'Goddelijke'.

Een schilder die figuratief is begonnen, maar overgegaan is naar abstractie is Malevich. Hij wil de wereld zonder objecten afbeelden en maakt daarom gebruik van geometrische vormen. Zijn vierkant vervangt de antieke driehoek, God is volgens hem abstract omdat we Hem niet kunnen zien. Ook Ter Horst houdt naast figuratieve werken zich bezig met abstracte kunst. In zijn abstracte werken wil ook hij door geometrische vormen en door 'kleurbanen' een wereld scheppen die ligt voorbij de horizon. Samengevat: Naast figuratieve werken kiezen sommige kunstenaars ervoor om abstracte religieuze werken te maken. In hun abstracte werken willen zij veelal via geometrische vormen de 'wereld' buiten het direct waarneembare zichtbaar maken. Vanuit 'Diesseitig' verwijst de kunstenaar door geometrische vormen naar 'Jenseitig', het overstijgende, transcendentale.

Naast gevoelens te duiden in kleuren, omgeving, deformatie of abstractie, ziet men in het bijzonder in de religieuze werken van de twintigste eeuw engagement van de kunstenaar in beeld gebracht. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het werk al eerder genoemd van George Grosz. Door Christus af te beelden met een gasmasker en de

zinsnede onder dit werk van: 'mond houden en verder dienen', vertolkt hij zijn kritiek op het kapitalisme, militarisme en uitbuiting. Alfred Hrdlicka toont zijn engagement met de slachtoffers van het Nazi regime. Op de plek waar slachtoffers van dit regime gevangen zijn genomen en veelal geëxecuteerd, staat nu een Evangelische Kirche. In dit gebouw hangt zijn: *Kruisiging uit de Plötzenseer Totentanz.* Kokoschka brengt zijn solidariteit met kinderen in Baskenland tijdens de Spaanse Burgeroorlog in beeld door een poster te ontwerpen waarop hij Christus heeft afgebeeld, die voorovergebogen, de hongerenden kinderen voedt. Ook Ter Horst toont zijn engagement voornamelijk in zijn drieluik: *Overwinning op ziekte, zonde en dood* en door zijn cynische titels geplaatst onder een aantal werken van zijn serie *Klaagliederen.* Samengevat: Door beelden laat de kunstenaar zijn/haar kritiek zien van protest tegen de overheid, aangaande politieke kwesties, de wapenwedloop, de verschillen tussen arm en rijk of de kunstenaar probeert door beelden slachtoffers van uitbuiting of oorlog onder de aandacht te brengen.

Uit bovengenoemde kan men concluderen dat de ontwikkeling van de christelijke beeldtaal, begonnen met symbolen als identificatie voor een groep van gelovigen en vervolgens door beïnvloeding van de kerk en haar dogma's heeft gediend ter illustratie en ter ondersteuning voor uitleg aan hoofdzakelijk niet-geschoolde plaats heeft moeten maken voor religieuze kunst met een politieke, sociale, maatschappelijke, antropologische of een psychologische boodschap. Om het met woorden van Regnerus Steensma te zeggen: "Veel hedendaagse kunstenaars confronteren de beschouwer met existentiële vragen over het leven. Wij kunnen ons en onze medemens herkennen in de spiegel van het beeld, terwijl vroeger het beeld geen vragen opriep, maar enkel aanwezig was om mensen te onderrichten of ter illustratie.[95]"

Veranderingen binnen de christelijke beeldtaal blijken altijd aanwezig te zijn geweest, al vanaf het allereerste begin. Maar vooral de autonomie van de kunstenaar, waarbij de nadruk voor het scheppen van een beeld sterker is komen te liggen op eigen inbreng van kleur en emotie en een eigen interpretatie van de werkelijkheid, leidt tot sterke veranderingen in stijl en inhoud van een beeld. Figuratie maakt plaats voor abstractie, kerkelijke kunst wordt religieuze kunst. De betrokkenheid van de kunstenaar op zijn/haar werkelijkheid en menszijn bepaalt voor het merendeel wat hij/zij aan het doek wil toevertrouwen.

Ten slotte kan men concluderen, dat de kunstenaar naast verf, krijt, pen, papier of het doek ook ander materiaal inzet. Kunstenaars die gebruik maken van ander materiaal zijn Jürgen Goertz en Beuys, maar ook Ter Horst. Bij laatstgenoemde gaat het vooral om zand, schelpen, touw, houtjes en in zijn laatste werk *Credo* zelf vitrages. Door gebruikmaking van ander materiaal willen deze kunstenaars, naast dieptewerking, op een andere wijze hun gevoel benadrukken, namelijk het aangebrachte materiaal laten 'spreken'.

Uit bovenstaande conclusies blijkt dat het woord kerkelijke kunst is vervangen door religieuze kunst. Deze verandering heeft niet alleen te maken met het feit dat kerken en kunstenaars twee autonome groepen zijn geworden na de scheiding van kerk en staat. Subjectief in beeld brengen van wat de kunstenaar voelt, hoe hij/zij, zijn of haar omgeving interpreteert, leidt ertoe dat het begrip kerkelijke- of

---

[95] Steensma, *In de spiegel,* p. 18

godsdienstige kunst niet langer toerijkend is. Het woord 'religieuze' biedt een breder kader van interpretatie dan kerkelijk of godsdienstig. Paul Tillich heeft mijns inziens daarom terecht benadrukt dat religie alleen betrekking heeft op een bepaald deel van de werkelijkheid of op een ander zijns-werkelijkheid buiten of boven de waarneembare wereld, maar op de zin-dimensie van de gehele werkelijkheid. De kerken hebben hun dogma's, godsdiensten hun traditie en heilige boeken, zij behoren aldus Tillich tot de zijns-dimensie. Daarnaast bestaat volgens hem een diepere zin-dimensie die niet direct waarneembaar is, maar verborgen ligt achter de concrete verschijningsvormen. Vandaar mijn bewuste keuze om in hoofdstuk twee te spreken over het religieuze aspect in de werken van Henk ter Horst. Niet voor niets zegt Ter Horst: "Abstraheren is religieus bezig zijn."

Ter Horst, laat naar mijn mening duidelijk zien dat hij religieuze beelden maakt. Hij mag stijlkenmerken overnemen van de profane kunst, zoals al deels hierboven benoemd, toch geeft hij op eigen wijze inhoud aan zijn kunstwerken. Het merendeel van zijn werken, ook al zijn ze gemaakt naar aanleiding van een Bijbeltekst, bieden de beschouwer ruimte om na te denken over wat Ter Horst wil duiden. Op een enkele uitzondering na, zijn zijn werken geen plaatjes bij een verhaal. Zijn beelden zijn kritisch, soms schokkend, maar ook hoopgevend.

Kritisch zijn de beelden van zijn eigen serie Klaagliederen. De bijgeschreven teksten, maar ook kleur en deformatie tonen de beschouwer enerzijds hoe de kunstenaar zelf de wereld interpreteert en wat zijn kritische vragen zijn, anderzijds wordt de beschouwer ook door zijn beelden uitgedaagd om een eigen interpretatie te geven. Een gebalde vuist, een opgeheven vinger, angstige ogen dwingen de kijker tot nadenken. Deze kritische houding brengt hij ook in beeld bij zijn drieluik: *Overwinning op ziekte, zonde en dood.* De beelden onderaan door zwarte kaders omgeven mogen de zijns-dimensie vertolken of zoals Ter Horst de werkelijkheid ervaart, de blauwe lucht, de uitgestoken hand, de bloemen, dagen de beschouwer uit om verder te kijken, dieper te zien, dan de bestaande feiten van oorlog, ziekte, honger en dood. Niet voor niets heeft Ter Horst volgens mij deze beelden van lucht, hand en bloemen vergroot weergegeven boven de veel kleinere realistische onderkant. De zin-dimensie van het bestaan wordt volgens mij door Ter Horst tevens geduid door het plaatsen van een vierkant of cirkel en de kleur wit. Het sterkst komt dit naar voren in zijn kruisbeelden *Koning der Joden, Altaar voor het Wad, Bezinning* en *Grofvuilstortplaats,* Maar ook in het wit boven *Kruis voor Joegoslavië,* de witte baan achter *De weg, De weg van het licht* en op het middenpaneel van zijn drieluik *Openbaring* en bij *Uitweg en bevrijding.* Ook de cirkel van het bovenpaneel van zijn drieluik *Openbaring* en de halve cirkel van het vierde paneel gemaakt voor 'De Stille Week' benadrukken de eeuwigheid, het transcendentale. Ter Horst versterkt dit element van eeuwigheid door de kleur goud of geel aan te brengen bij deze cirkels. Hierin toont hij overeenkomst met Van Gogh. Samengevat: De concrete ervaringen zowel positief als negatief worden soms realistisch, of juist abstract door Ter Horst in beeld gebracht, maar in zijn beelden schept hij ook ruimte voor de beschouwer voor eigen interpretatie, voor de zin-dimensie in een wereld vol geweld en tegenstellingen.

Op de vraag of Henk ter Horst zijn levensvisie bepalend laat zijn voor zijn beeldvorming kan ik concluderen dat dit zeker zo is. Zijn artistieke leven heeft zich

ontwikkeld door zijn verwondering voor het immense heelal, de ruimte van het Wad, een kritische houding tegenover macht en uitbuiting, oog hebben voor de slachtoffers van oorlog en geweld of aantasting van het milieu, ook wel engagement genoemd. Daarnaast is Ter Horst steeds opzoek naar iets dat meer is dan het direct waarneembare. Zijn open, bescheiden houding naar mensen heeft ertoe geleid dat hij in samenwerking met predikanten en hun gemeenteleden beelden heeft gemaakt bij thema's die in kerkdiensten aan de orde zijn gesteld.

Zijn verwondering voor het heelal en de ruimte van het Wad komen nadrukkelijk naar voren in zijn realistische werken *Schedel op strand,* zijn kruisbeeld: *Er was eens,* in: *Paaltjes op Wad en Winterse morgen.* Zijn kritische houding en engagement komen het duidelijkst naar voren in zijn serie: *Klaagliederen,* de realistische beelden van zijn drieluik: *Overwinning op ziekte, zonde en dood* in: *Kruis voor Joegoslavië, Altaar voor het Wad, Altaar Conciliair proces* en zijn kruisbeeld: *Grofvuilstortplaats.* Zijn zoeken naar meer dan het direct waarneembare wordt door hem het duidelijkst verbeeld in zijn werken: *Bezinning, Uitzicht, De weg van het licht, Kerst, Openbaring, Uitweg en Bevrijding, Stille week* en *Credo.* Samengevat kan men stellen dat Ter Horst zijn ontroering, zijn verwondering, zijn gevoelens van boosheid, onmacht en kritiek, maar ook zijn liefde voor natuur en mens en zijn openheid voor de zin-dimensie laat meespreken in zijn creëren van kunst.

Op de vraag wat zijn inspiratiebronnen zijn, heb ik deels antwoord gegeven, namelijk zijn gevoelens en zijn interpretatie van de door hem omringende werkelijkheid. Daarnaast heeft hij zich laten inspireren door de kunstgroep De Ploeg en door de poëzie van de Vijftigers, maar ook door muziek. Bij zijn eerste werken in Cobrastijl heeft hij zich het meest laten inspireren door dichtregels uit de poëzie van de Vijftigers, vooral door dichtregels Hans Andreus. Zijn werk *Aus der Ferne* is ontstaan door inspiratie opgedaan bij de muziek van György Ligeti. Van de kunstenaarsgroep De Ploeg neemt hij de expressieve schilderstijl en werken met kleurstellingen over, maar Ter Horst blijft eigen accenten aanbrengen in zijn werken. Deze laatste opmerking brengt mij tot de slotconclusie waarin ik de vraag wil beantwoorden in hoeverre Henk ter Horst uniek is in zijn werken en waarin hij overeenkomsten vertoont met andere religieuze kunstenaars van de twintigste eeuw.

Zoals reeds beschreven sluit Henk ter Horst zich aan bij verschillende stijlkenmerken binnen de contemporaine kunst. Hij begint in de stijl van Cobra te schilderen, hij deelt met deze groep de eenvoudige voorstelling van zaken in zijn serie *Fantasiedieren,* maar is uniek in de titels die hij aan deze werken geeft. Uniek omdat deze titels deels zijn voortgekomen uit dichtwerk van de Vijftigers, waardoor de beschouwer niet direct weet waarom de kunstenaar juist deze regels plaats bij de gemaakte beelden.

Daarna gaat Ter Horst realistischer schilderen, iets dat in de zeventiger jaren door meer kunstenaars wordt overgenomen. Uniek voor Ter Horst blijft dat hij de ruimte sterk benadrukt in zijn realistische werken. Dit geldt zowel voor *Schedel op Wad* alsook voor *Overwinning op ziekte, zonde en dood.* Voornamelijk de realistische beelden op laatstgenoemd drieluik en zijn gevoelens van onmacht tegenover bepaalde gebeurtenissen in de wereld leiden ertoe dat hij niet langer realistisch wil gaan schilderen. Door deformatie aan te brengen in zijn serie Klaagliederen, deformatie die hij mijns inziens deelt op de wijze van Saura, zijn voor hem een

uitlaatklep om ruimte te krijgen in zijn eigen voelen en denken. In deze crisissituatie wordt hij benaderd door zijn predikant om samen te gaan werken aan een bepaald thema voor de eredienst in het Anker te Assen. Voornamelijk zijn serie *Profeten, Het Altaar Conciliair proces, De Weg, Openbaring* en *Stille Week,* zijn werken, zo blijkt uit hoofdstuk drie waarin de uniciteit van Ter Horst het sterkst worden benadrukt. Eenmaal uit de crisis gaat Henk ter Horst zijn eigen ingeslagen weg, met als kenmerkend element het vierkant als symbool voor evenwicht, wit als een kleur voor hoop, de cirkel als symbool voor de eeuwigheid. De cirkel en het wit worden ook in beeld gebracht in zijn laatste werk *Credo,* waarin hij minimaal, de realistische schilderswijze heeft ingezet, door het schilderen van een hand. Met recht durf ik daarom de titel van deze scriptie te verdedigen om Ter Horst te zien als exponent van moderne religieuze kunst in Nederland.

Rest mij de vraag te beantwoorden of Wolfgang Schöne met zijn stelling: "Gott (der christeliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt, gelijk heeft. Het antwoord daarop is: Ja, wat betreft de traditionele christelijke beeldtaal van weleer, maar duidelijk ontkennend als het gaat over religieuze contemporaine kunst, van de twintigste eeuw en heden. De Westerse kunstenaars besproken in mijn scriptie en Henk Ter Horst zijn daar sprekende voorbeelden van.

Literatuurlijst en bronnenmateriaal

Literatuur:

D. Beaujean, *Vincent van Gogh*, Keulen 2000
U. Becks-Malorny, *James Ensor*, Keulen 2002
D. Elger, *Expressionisme*, Keulen 2007
H. Drijvers, H. van Os, *Jannes de Vries (1901-1989)*, Bedum 1989
F. J. Van der Grinten, F. Mennekes, *Menschenbild, Christusbild Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1984
G. Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984
A. J. Jelsma, *De geschiedenis van het christendom*, Den Haag 1979
J. Van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, Nijmegen 4e druk, 2003
F. Löffler, *Otto Dix,Bilder zur Bibel*, Stuttgart 1987
W. Becker (red.), *Spuren des Heiligen in der Kunst heute, Neue Galerie-Sammlung, deel 1-V*, Aken 1986
G. P. Luttikhuizen, R. Steensma, *Eeuwig kwetsbaar*, Zoetermeer 1998
F. Mennekes, J. Röhrig, *Crucifixus, das Kreuz in der Kunst unsere Zeit*, Freiburg 1994
A. Mertin, H. Schwebel, *Kirche und moderne Kunst*, Frankfurt am Main 1988
G. Néret, *Kazimir Malevich*, Keulen 2003
A. Van Ossewaarde, *Op het tweede gezicht*, 's Gravenhage 1986
G. Rombold, H, Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg 1983
W. Schut, R. Steensma, G. Wierda, *Henk ter Horst van verten en licht,30 jaar schilderen 1964-1994*, Assen 1995
D. K. L. Van Speybroeck (red.), *Kunst en religie*, Baarn 1991
N. Stangos, *De kernbegrippen van de moderne kunst*, Amsterdam, 1985
R. Steensma, *In de spiegel van het beeld*, Baarn 1987
R. Steensma, *Mysterie en vergezicht*, Baarn 1993
H. Schwebel, H. U. Schmidt, *Ecce Homo, vom Christusbild zum Menschenbild*, Marburg 1987
J. De Wal, *Kunst zonder kerk*, Amsterdam 2002
I. F. Walter, *Paul Gauguin*, Keulen 1999
N. Wolf, *Casper David Friedrich*, Keulen 2003

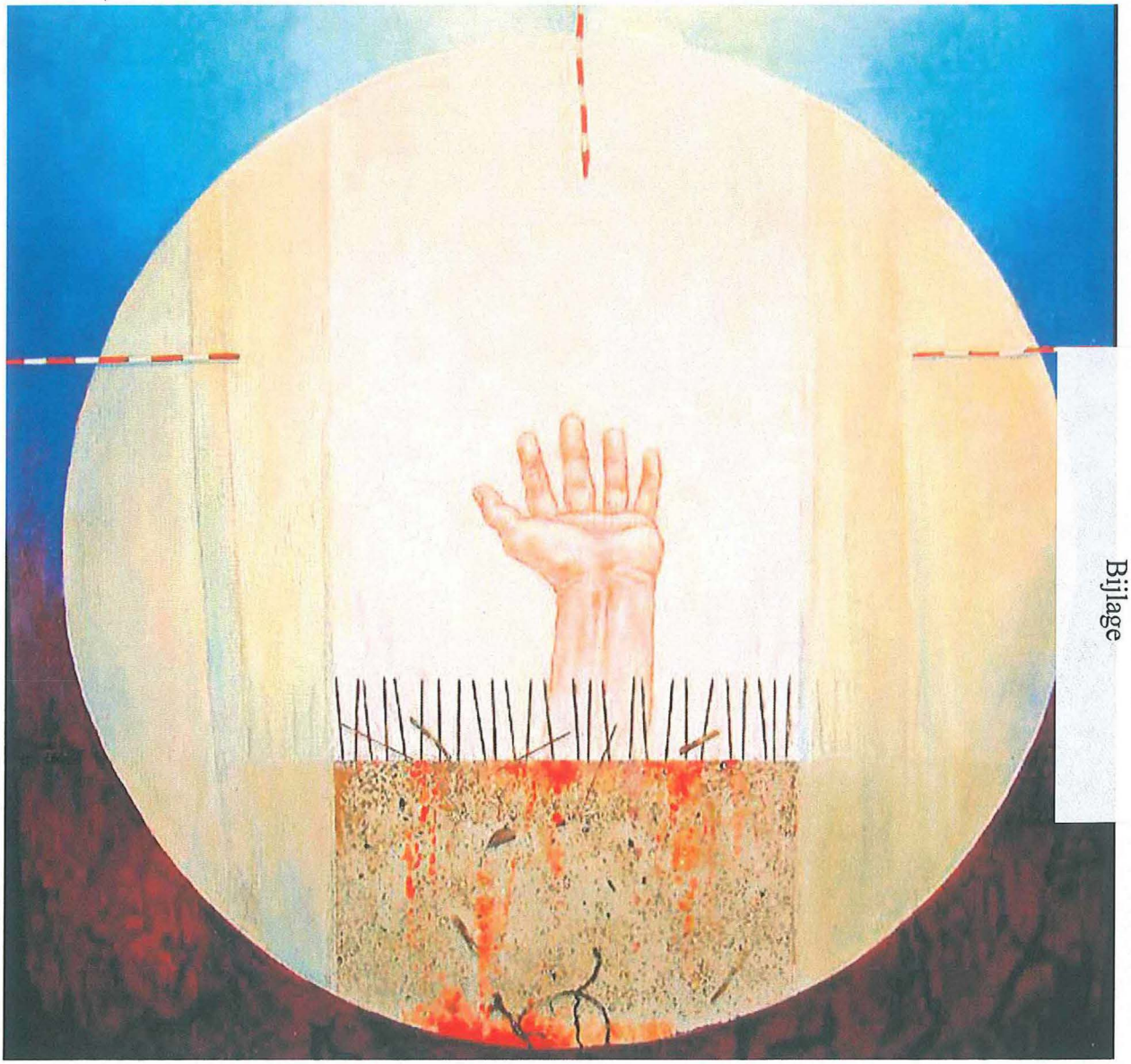
Mondelinge Bronnen

H. Ter Horst, kunstschilder te Assen.
Zes gemeenteleden van een SOW gemeente te Assen te weten: dhr. en mw. Van der Ploeg, dhr. Hoverse, dhr. White, dhr. De Gruyter, dhr Maring.
Ds. L. Neymeyer, gevangenispastor verbonden aan *Esserheem* te Veenhuizen.
Pastor Burgering, idem gevangenispastor te Veenhuizen.
Drie gedetineerden in de *Esserheem* te Veenhuizen.
Ds. J. L. Van der Eyk te Amersfoort.

Diverse artikelen in:

Friesch Dagblad, 9-12 -1991
Leeuwarder Courant, 14-12 -1991
Centraal Weekblad, 9-10 1992, Centraal Weekblad, 6-10 -1995
Dagblad van het Noorden, 21-3- 2002, Dagblad van het Noorden, 3 -10-2003
Trouw, 29-7- 1994
Hoogeveense Courant 17-3 -1995
Hervormd Nederland, 21-3 -1998

Henk ter Horst als exponent van moderne religieuze kunst in Nederland [Bijlage Beeldmateriaal]



Henk ter Horst als exponent van moderne religieuze kunst in Nedeland / J. MAATJES-HULSING - 2009
Liturgiewetenschap
Bijlage

Doctoraalscriptie Godgeleerdheid, basiseenheid Liturgiewetenschap
Rijksuniversiteit Groningen
25 juni 2009
Examencommissie: Dr. J.E.A. Kroesen, scriptiebegeleider
Dr. M. Van Dijk
Dr. J.R. Luth
Studente: J. Maatjes-Hulsing
Afbeelding, Henk ter Horst, *Credo*

Verantwoording van de vindplaatsen van de illustraties

Voorkant) Henk ter Horst, *Credo*, fotokopie van een foto gemaakt door J. Maatjes-Hulsing, privé bezit

1) Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge*, fotokopie van beeld uit N. Wolf, *Caspar David Friedrich, p. 16*, origineel Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden

2) Vincent van Gogh, *De Zaaier*, fotokopie van beeld uit D. Beaujean, *Vincent Van Gogh, p. 75*, origineel Rijksmuseum Amsterdam

3) Vincent van Gogh, *De opwekking van Lazarus*, fotokopie van beeld uit Beaujean, *Van Gogh*, p. 72, origineel Rijksmuseum Amsterdam

4) Paul Gauguin, *Het visioen na de preek/ Jacob en de engel*, fotokopie van beeld uit I. F. Walther, *Paul Gauguin*, p. 20, origineel National Gallery of Scotland

5) Paul Gauguin, *Zelfportret met gele Christus*, fotokopie van beeld uit Walther, *Gauguin*, p. 21, origineel Saint-Germain-en-Laye, collectie Maurice Denis

6) Paul Gauguin, *De geboorte van Christus*, fotokopie van beeld uit Walther, *Gauguin*, p. 74, origineel Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

7) James Ensor, *De intocht van Christus*, fotokopie van beeld uit U. Becks-Malorny, *James Ensor*, p. 44, origineel Museum voor Schone Kunsten, Gent

8) James Ensor, *De intocht van Christus in Brussel*, fotokopie van beeld uit Becks-Malorny, *Ensor*, p. 46, 47, origineel The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

9) Emil Nolde, *Bespotting van Christus*, fotokopie van beeld uit D. Elger, *Expressionisme*, p. 111, origineel Brücke Museum, Berlijn

10) Marc Chagall, *Witte kruisiging*, fotokopie van beeld uit G. Rombold, H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, p. 45, origineel Art Institute, Chicago

11) George Grosz, *Christus mit der Gasmaske*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p.109

12) Otto Dix, *Großstadt*, fotokopie van beeld Google, afbeeldingen

13)Otto Dix, *Der Krieg*, fotokopie van beeld Google, afbeeldingen

14) Otto Dix, *Gijzeling*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 112

15) Ottone Rosai, *Gekruisigde mens*, fotokopie van beeld uit J. Van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, p. 308, origineel Collectie van Modern religieuze Kunst, Vaticaan

16) Alfred Hrdlicka, *Plötzenseer Totentanz*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 119, origineel Evangelische Kirche, Berlijn

17) Harold Duwe, *Das Abendmahl*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 87, origineel Evangelische Akademie, Tutzing

18) Oskar Kokoschka, *Christus speist die hungernden Kinder*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christis in der Kunst*, p. 38

19) Francis Bacon, *Drei Studien zu Figur am Fuss einer Kreuzigung*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 138, origineel Tate Gallery, Londen

20) Herbert Falken, *Lachendes Doppelkreuz*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 139, origineel Suermont-Ludwig-Museum, Aken

21) Jürgen Goertz, *Crucifix* ('75/ '77), fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 116, origineel privé bezit kunstenaar

22) Joseph Beuys, *Kreuzigung*, fotokopie van beeld uit Rombold, Schwebel, *Christus in der Kunst*, p. 126, origineel Staatsgallerie, Stuttgart

23) Kazimir Malevich, *Zwarte monchrone rechthoek*, fotokopie uit G. Néret, *Kazimir Malevich*, p. 55, origineel Nadiejda Dobichina Galerie, Sint-Petersburg

24) Kazimir Malevich, *Portret van Ivan Kliun*, fotokopie uit Néret, *Malevich*, p. 24, origineel Russisch Staatsmuseum, Sint-Petersburg

25) Antoni Saura, *Kruisigingen* (één van de werken gemaakt tussen '56/ '85), fotokopie uit *Spuren des Heiligen in der Kunst heute (deel5)*

26) Henk ter Horst, *Het Offerdier*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

27) Henk ter Horst, *Doden in vogels trekken verder weg dan middernacht*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

28) Henk ter Horst, *Schedel op strand*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

29) Henk ter Horst, *Overwinning op ziekte, zonde en dood*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, origineel Gevangeniscomplex *Esserheem*, Veenhuizen

30) Henk ter Horst, *Mijn God waar ben je?*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

31) Henk ter Horst, *Onheil zal ik brengen*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

32) Henk ter Horst, *Wir haben es nicht gewusst*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

33) Henk ter Horst, *Waarom?*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

34) Henk ter Horst, *Wij verkondigen de ware Christus*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

35) Henk ter Horst, *Niets mee te maken*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

36) Henk ter Horst, *Ze vechten het maar uit*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

37) Henk ter Horst, *Geeft ons heden ons dagelijks brood*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

38) Henk ter Horst, *Toeschouwers*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

39) Henk ter Horst, *Ik ben de man die ellende heeft gezien*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

40) Henk ter Horst, *Hoe is het goud verdonkerd*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

41) Henk ter Horst, *Daarom moest ik wenen*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

42) Henk ter Horst, *Zij achtervolgen ons op de bergen*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

43) Henk ter Horst, *Verblijd en verheug u, gij dochter van Edom*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

44) Henk ter Horst, *Boaz en Ruth*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

45) Henk ter Horst, *Hooglied*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

46) Henk ter Horst, *Prediker*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

47) Henk ter Horst, *Esther*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

48) Henk ter Horst, *Klaagliederen*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

49) Henk ter Horst, *Hooglied* (abstract), fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

50) Henk ter Horst, *Jona*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

51) Henk ter Horst, *Micha*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

52) Henk ter Horst, *Doortocht Jordaan*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

53) Henk ter Horst, *Rode koord*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

54) Henk ter Horst, *Het offer op de berg Ebal*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

55) Henk ter Horst, *Brandoffer op de Ebal*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

56) Henk ter Horst, *De steniging van Stefanus*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

57) Henk ter Horst, *Paulus richt zich tot de Atheners*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

58) Henk ter Horst, *Visioen van Paulus*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

59) Henk ter Horst, *Schipbreuk op Malta*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

60) Henk ter Horst, *Koning der Joden*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

61) Henk ter Horst, *Altaar voor het Wad*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

62) Henk ter Horst, *Bezinning*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

63) Henk ter Horst, *Uitzicht*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

64) Henk ter Horst, *Grofvuilstortplaats*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

65) Henk ter Horst, *Hollands glorie*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

66) Henk ter Horst, *Er was eens...*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

67) Henk ter Horst, *Kruis voor Joegoslavië*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

68) Henk ter Horst, *Om te gedenken* (4 en 5 mei), fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

69) Henk ter Horst, *Altaar Conciliair proces*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, origineel Kapel van de Adventskerk, Assen

70) Henk ter Horst, *Paaltjes op Wad*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

71) Henk ter Horst, *Winterse morgen*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

72) Henk ter Horst, *Aus der Ferne*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

73) Henk ter Horst, *De weg*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

74) Henk ter Horst, *Kerstlijnen*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

75) Henk ter Horst, *De weg van het licht*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

76) Henk ter Horst, *Kerstnacht*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

77) Henk ter Horst, *Kerst*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

78) Henk ter Horst, *Diës irae (1)*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

79) Henk ter Horst, *Dies irae (2)*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

80) Henk ter Horst, *Pinkstergeest*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

81) Henk ter Horst, *Voorbij de grens*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

82) Henk ter Horst, *Openbaring*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

83) Henk ter Horst, *Schipbreuk op Malta/ Uitweg en bevrijding*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

84) Henk ter Horst, *Matteusevangelie*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

85) Henk ter Horst, *Stille Week*, fotokopie van een foto gemaakt door Henk ter Horst, privé bezit

86) Karel Appel, *Mens en dieren*, fotokopie uit G. Imanse, *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, p. 28

87) Constant, *De oorlog*, fotokopie uit Imanse, *De Nederlandse identiteit*, p. 40

88) Constant, *Verschroeide aarde* (2), fotokopie uit Imanse, *De Nederlandse identiteit*, p. 56

89) Constant, *Overreden hond*, fotokopie uit Imanse, *De Nederlandse identiteit*, p. 15, Stedelijk Museum, Amsterdam

90) Co Westerik, *Afdaling op klaarlichte dag* (2), fotokopie uit Imanse, *De Nederlandse identiteit*, p. 19, Stedelijk Museum, Amsterdam

91) Edvard Munch, *De schreeuw*, fotokopie uit D. Brokerhof, *Perspectief*, p. 54, Munchmuseum, Oslo

92) Jaap Wagenmaker, *Leien en schelpen*, fotokopie uit Imanse, *De Nederlandse identiteit*, p. 109

93) Jannes de Vries, *Barmhartige Samaritaan*, fotokopie uit H. Drijvers, H. Van Os, *Jannes de Vries 1901-1986*, p. 48, Synagoge, Groningen

94) Jannes de Vries, *Jesaja*, fotokopie uit Drijvers, Van Os, *Jannes*, p. 32, Synagoge, Groningen

95) Ruud Bartlema, *Het bloed van Abel roept*, fotokopie uit Steensma, *In de spiegel*, de omslag

96) Otto Dix, *Jona*, fotokopie uit O. Dix, F. Löffler, *Bilder zur Bibel zu Legenden, zu Vergänglichkeit und Tod*, p. 100

97) Monica Sieveking, *Onze stad-stad Gods*, fotokopie uit Steensma, *In de spiegel*, p. 49, Martin-Luther Kirche, Berlijn

98) Harwig Ebersbach, *Kleine Kreuzigung*, fotokopie uit *Spuren des Heiligen in der Kunst heute deel 1*

99) Arnulf Rainer, *Kreuz*, fotokopie uit F. J. Van der Grinten, F. Mennekes, *Menschenbild, Christusbild*, p. 59

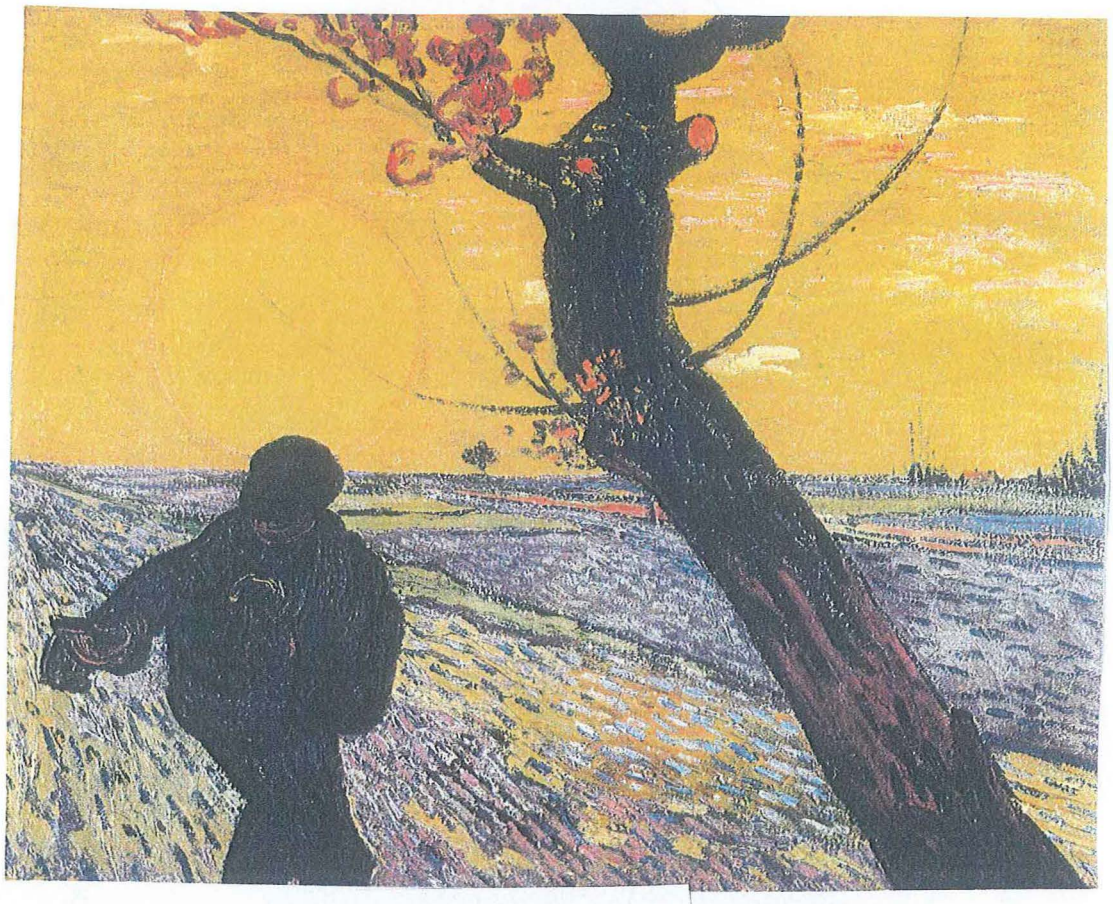
100) Amateur-kunstenaars drieluik, *Conciliair Proces*, fotokopie uit T. Kruijswijk- Jansen, *Als beelden spreken*, de omslag

101) Nanko van Dijk, *Lijdenscyclus*, fotokopie uit Steensma, *In de spiegel*, p. 87, 88, 89, 90

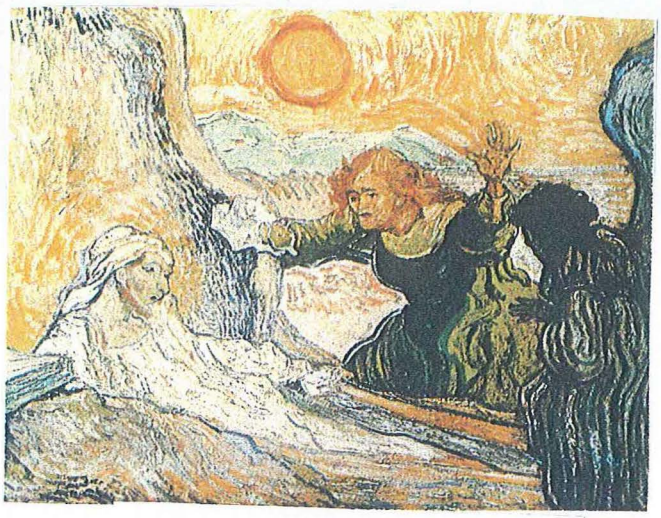
102) Otto Dix, *Apocalyps*, fotokopie uit Dix, Löffler, *Bilder zur Bibel*, p. 131

P.S. Een deel van de werken van Henk ter Horst heeft hij verkocht. Wegens privacy worden hun namen niet genoemd.

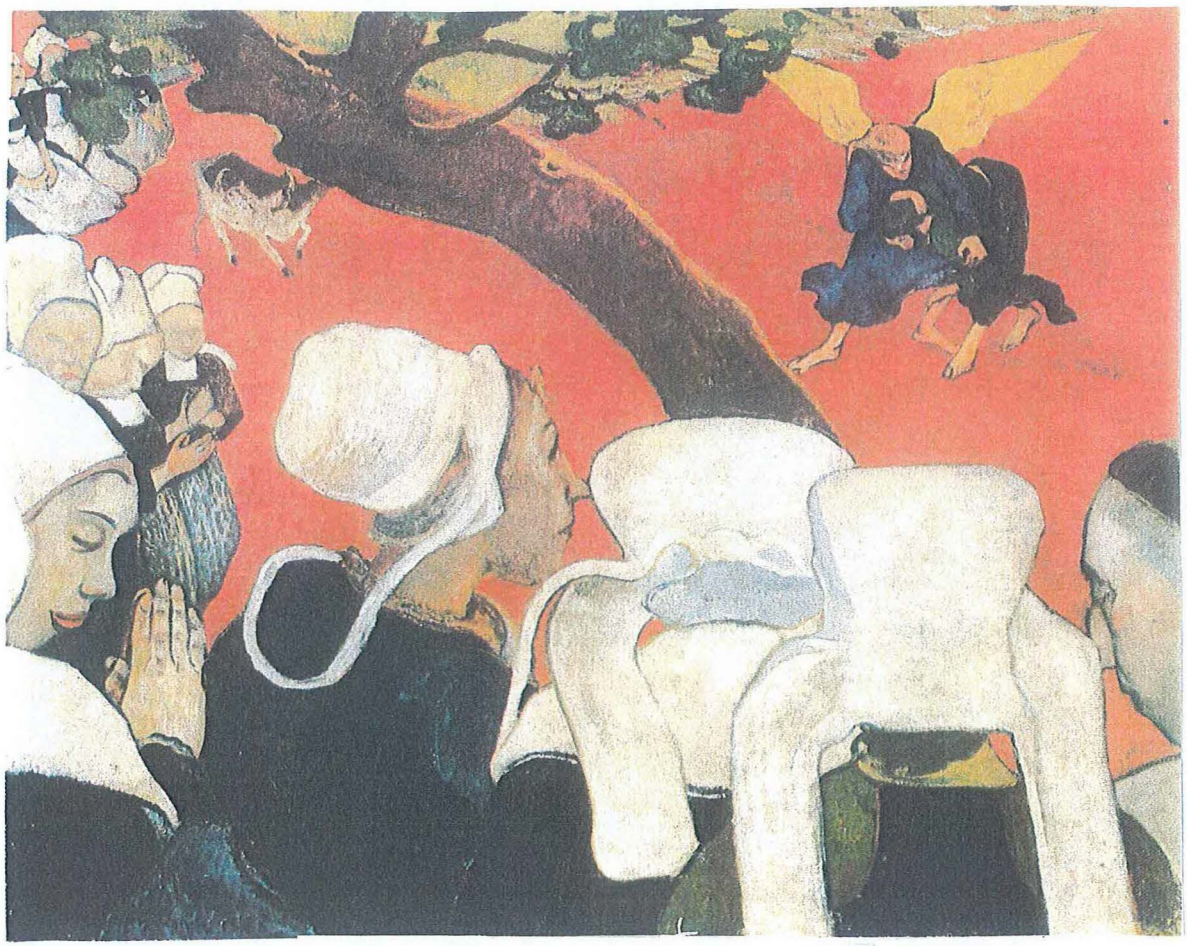
1 Caspar David Friedrich/ Das Kreuz im Gebirge



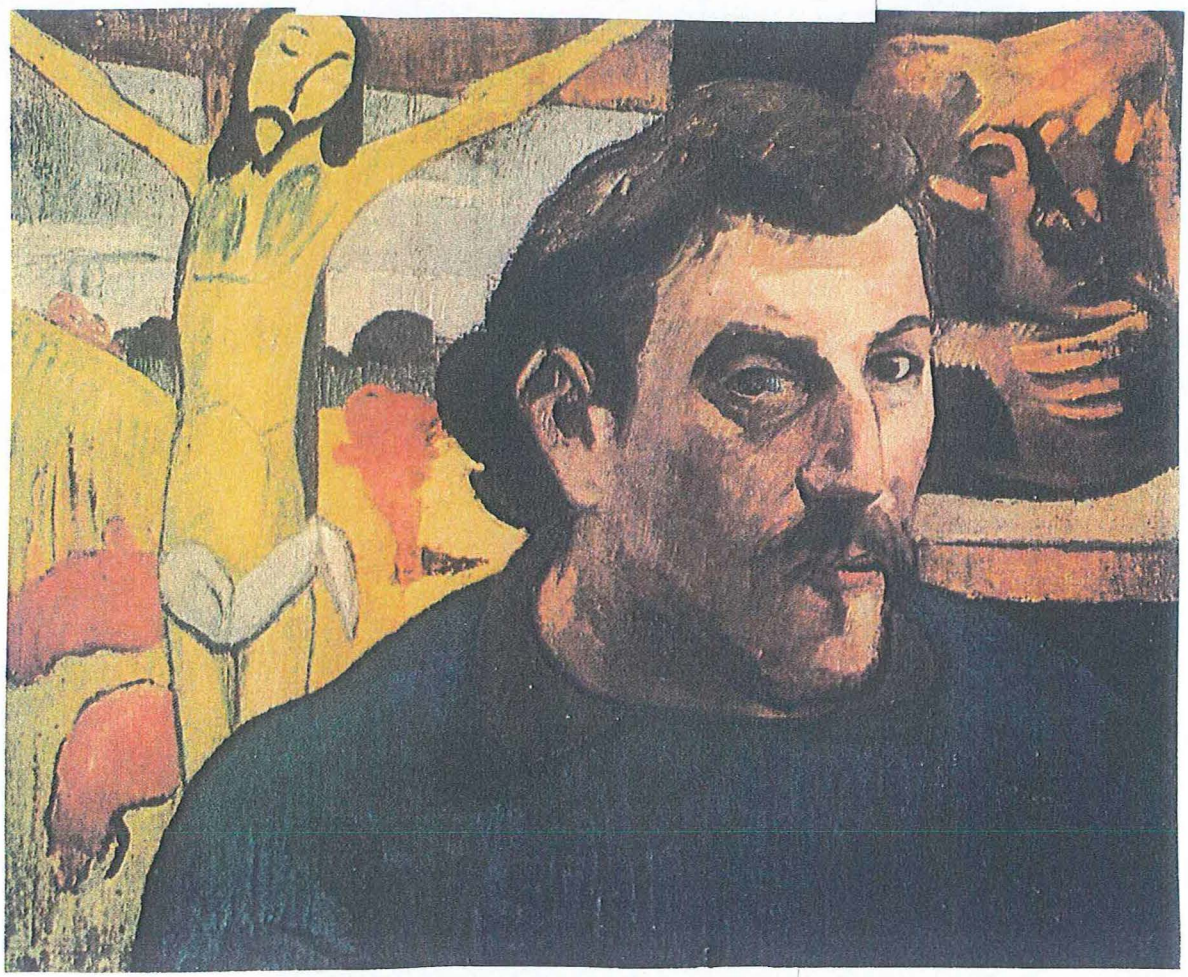
2 Vincent van Gogh/ De Zaaier



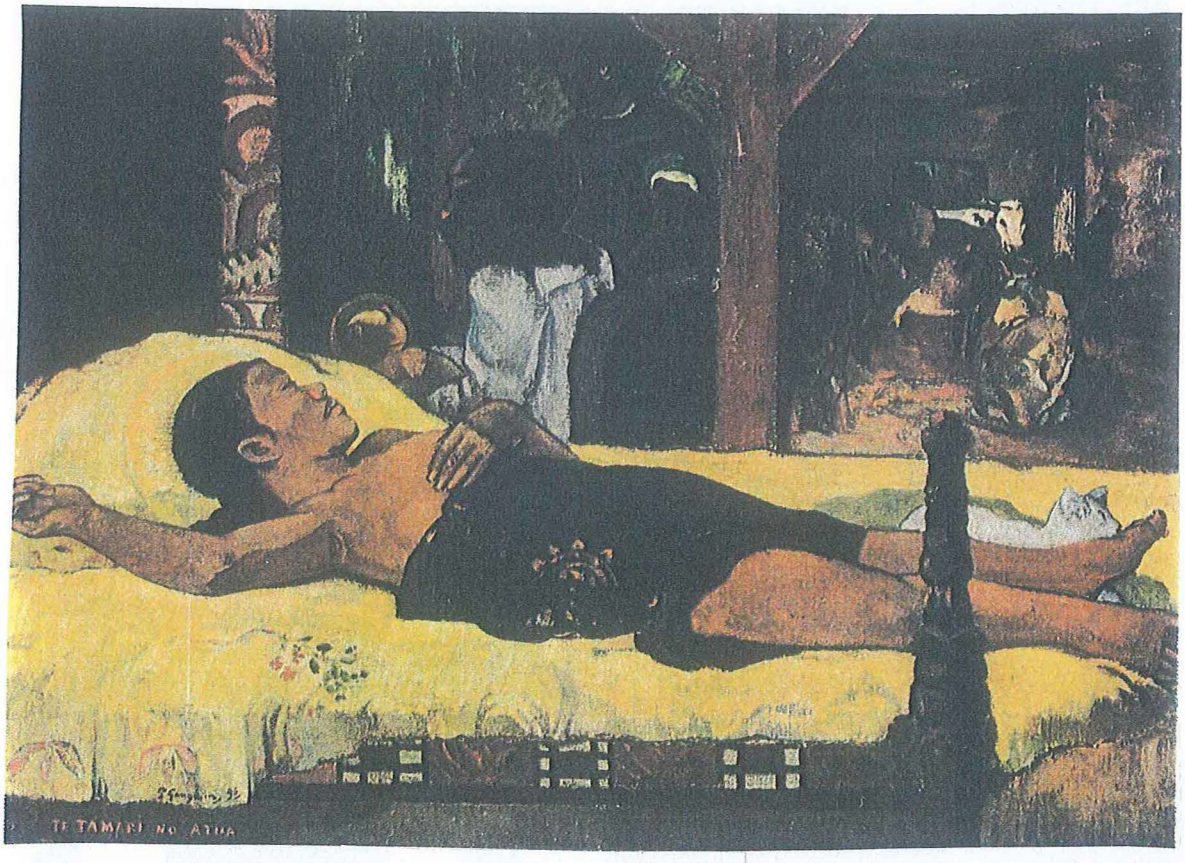
3 Vincent van Gogh/ De opwekking van Lazarus



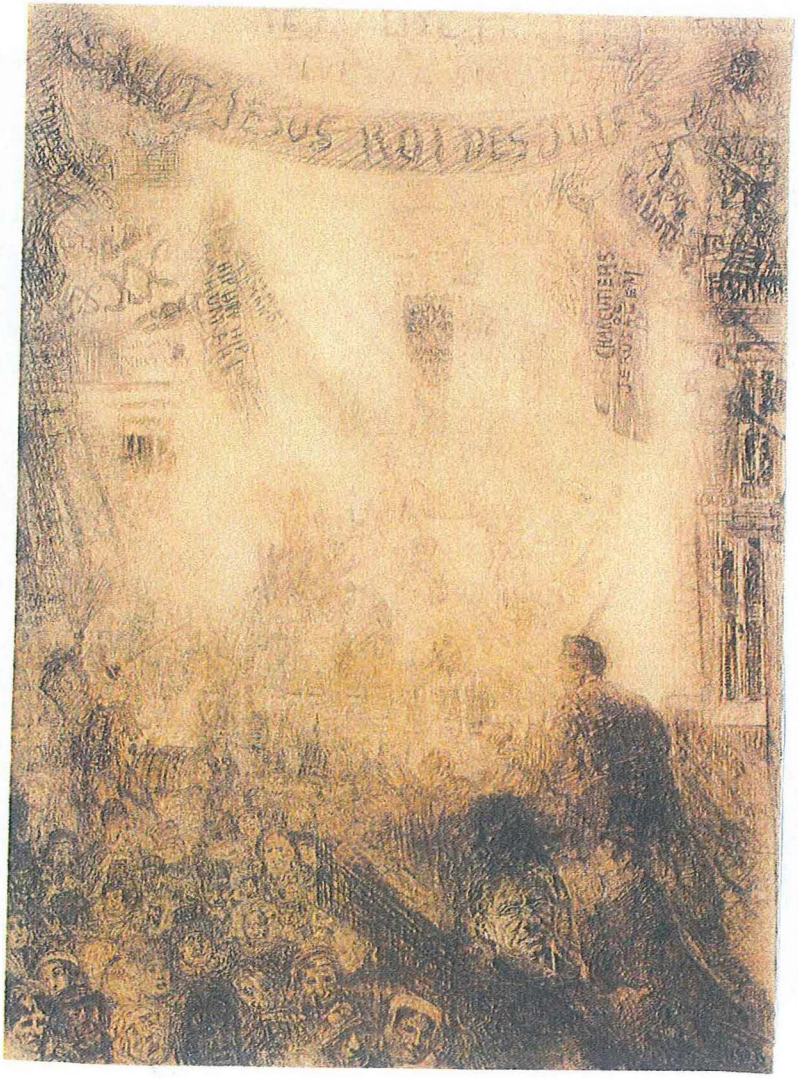
4 Paul Gauguin/ Het visioen na de preek/ Jacob en de engel



5 Paul Gauguin/ Zelfportret met gele Christus



6 Paul Gauguin/ De geboorte van Christus



7 James Ensor/ De intocht van Christus

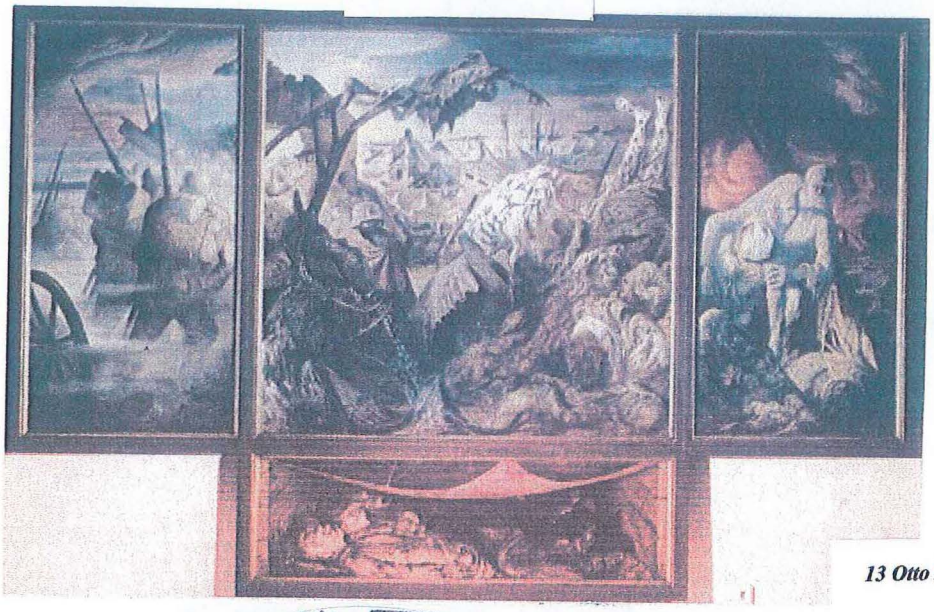
8 James Ensor/ De intocht van Christus in Brussel

9 Emil Nolde/ Bespotting van Christus

10 Marc Chagall/ Witte kruisiging

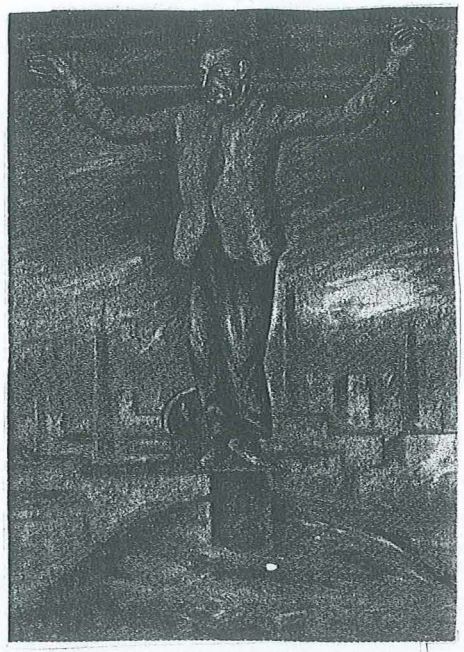
11 George Grosz/ Christus mit der Gasmaske

12 Otto Dix/ Großstadt

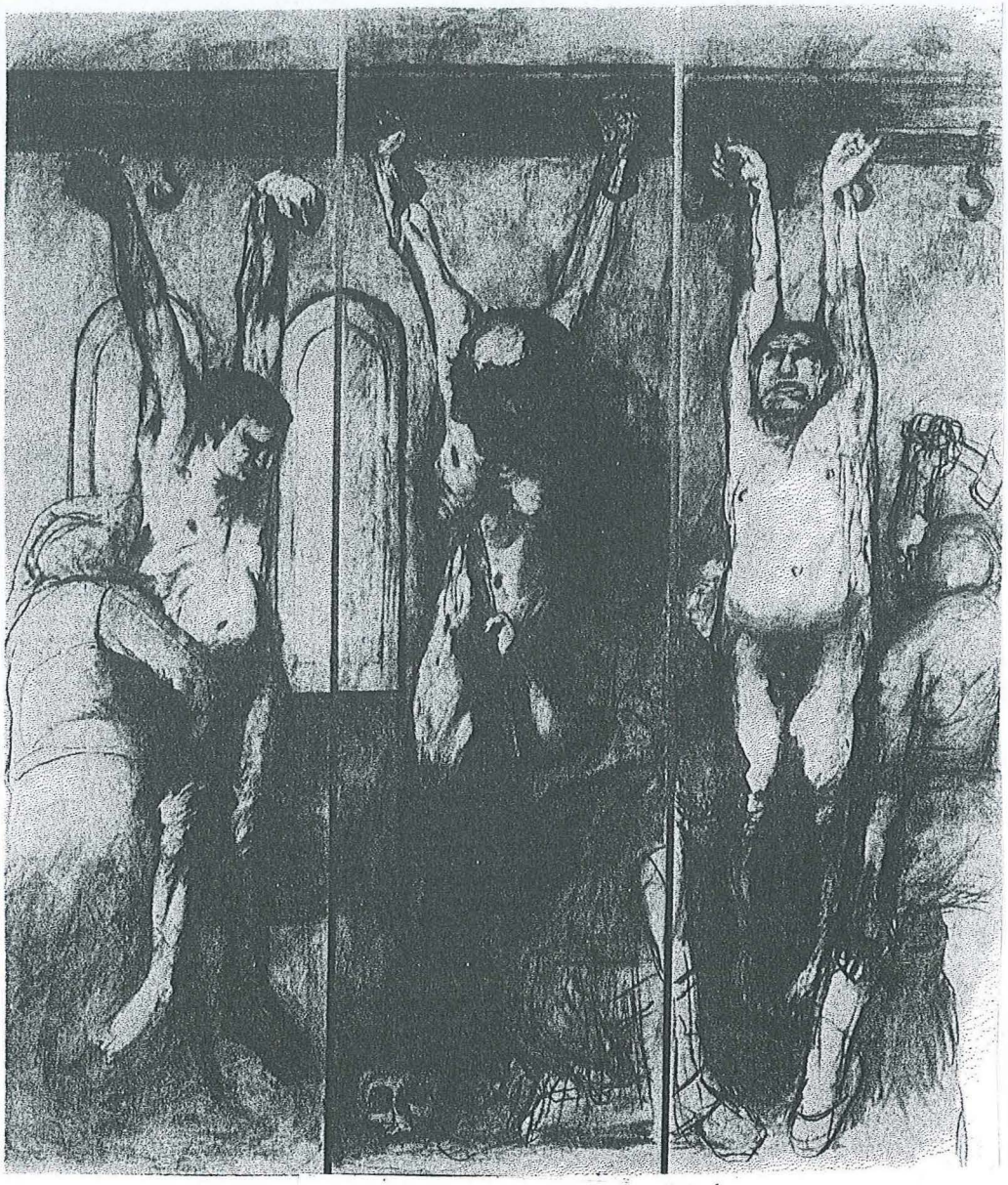


13 Otto Dix/ Der Krieg

14 Otto Dix/ Gijzeling



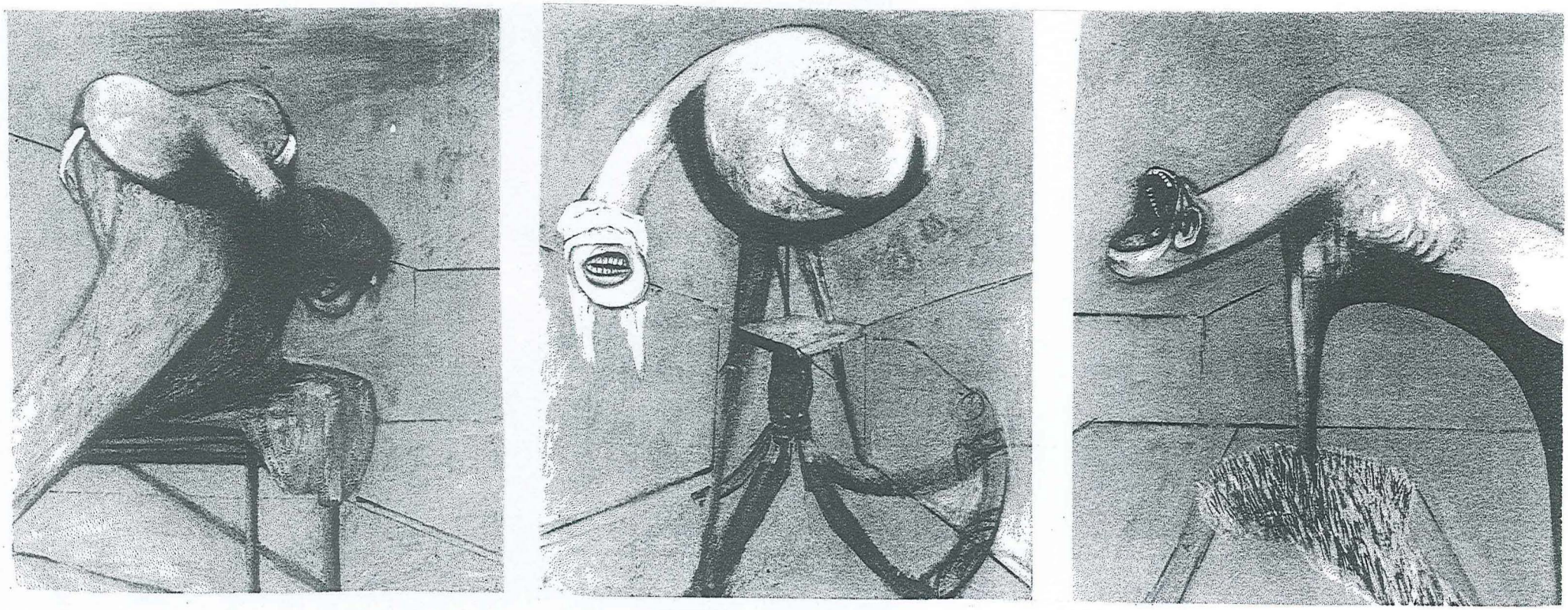
15 Ottone Rosai/ Gekruisigde mens



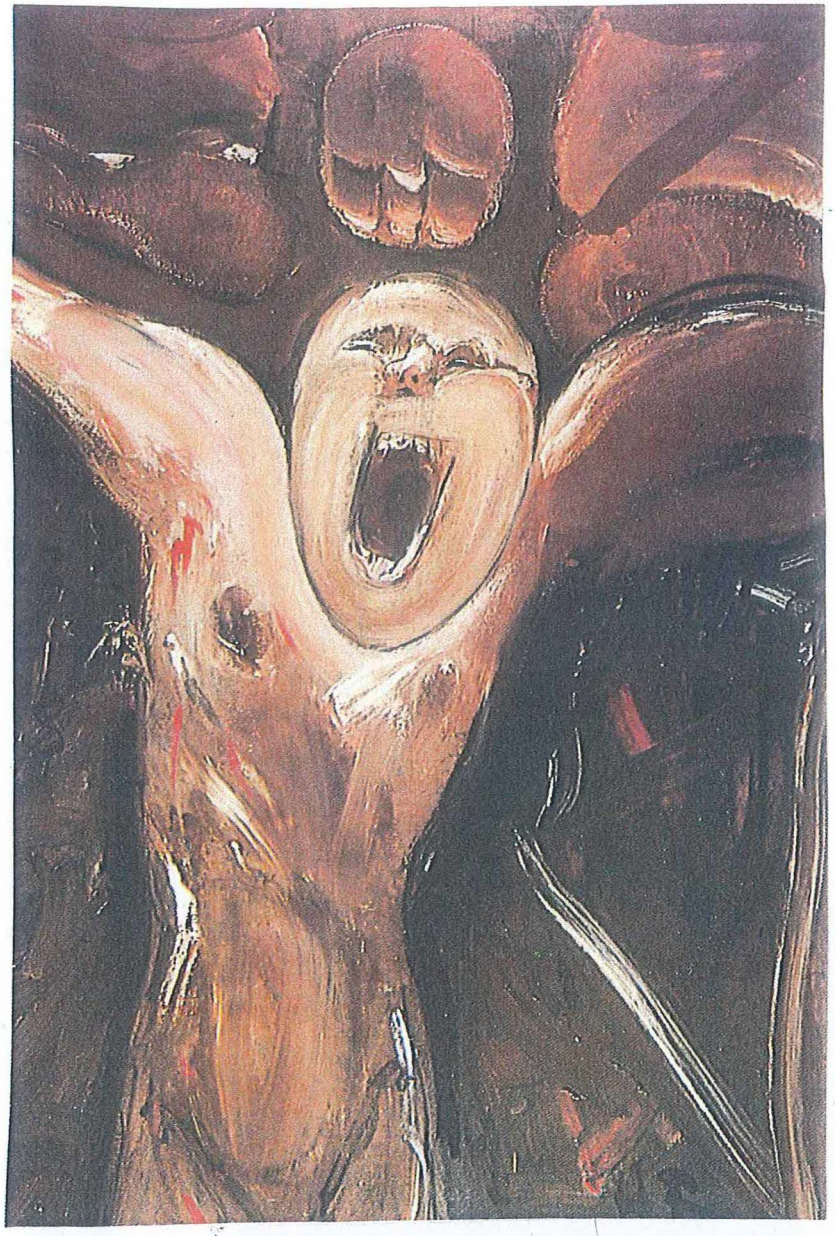
16 Alfred Hrdlicka/ Plötzenseer Totentanz

17 Harold Duwe/ Das Abendmahl

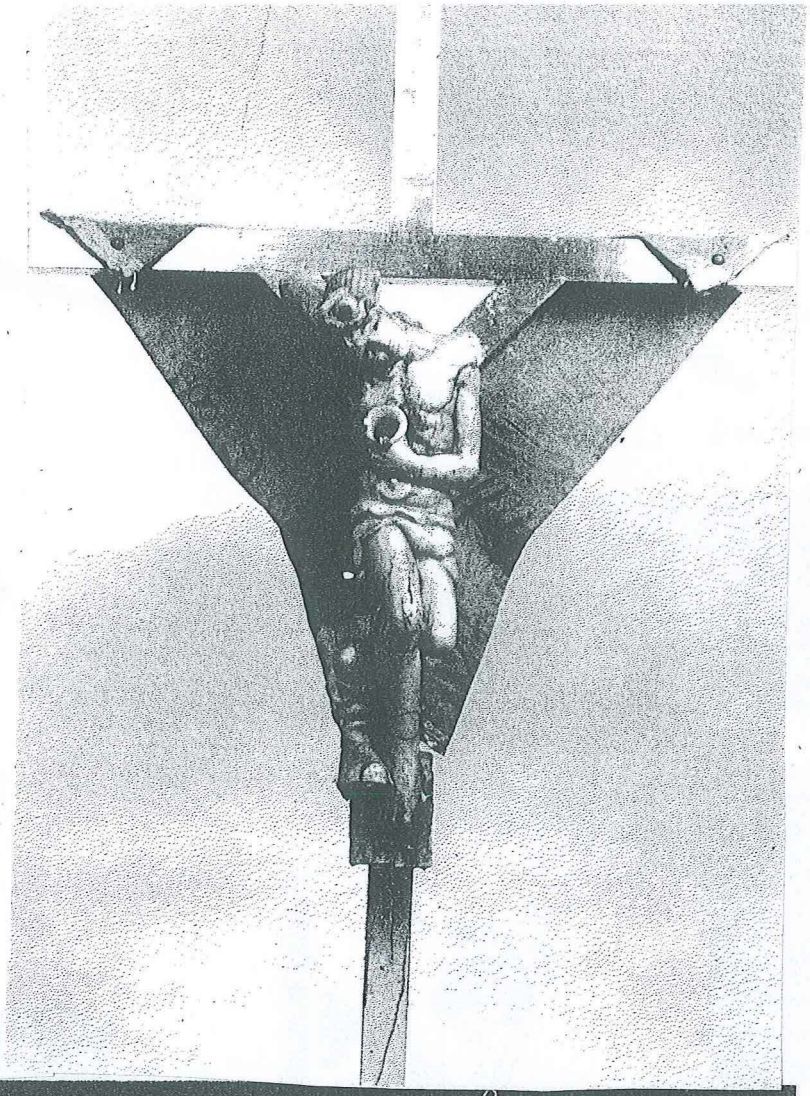
18 Oskar Kokoschka/ Christus speist die hungernden Kinder



19 Francis Bacon/ Drei Studien zu Figur am Fuss einer Kreuzigung

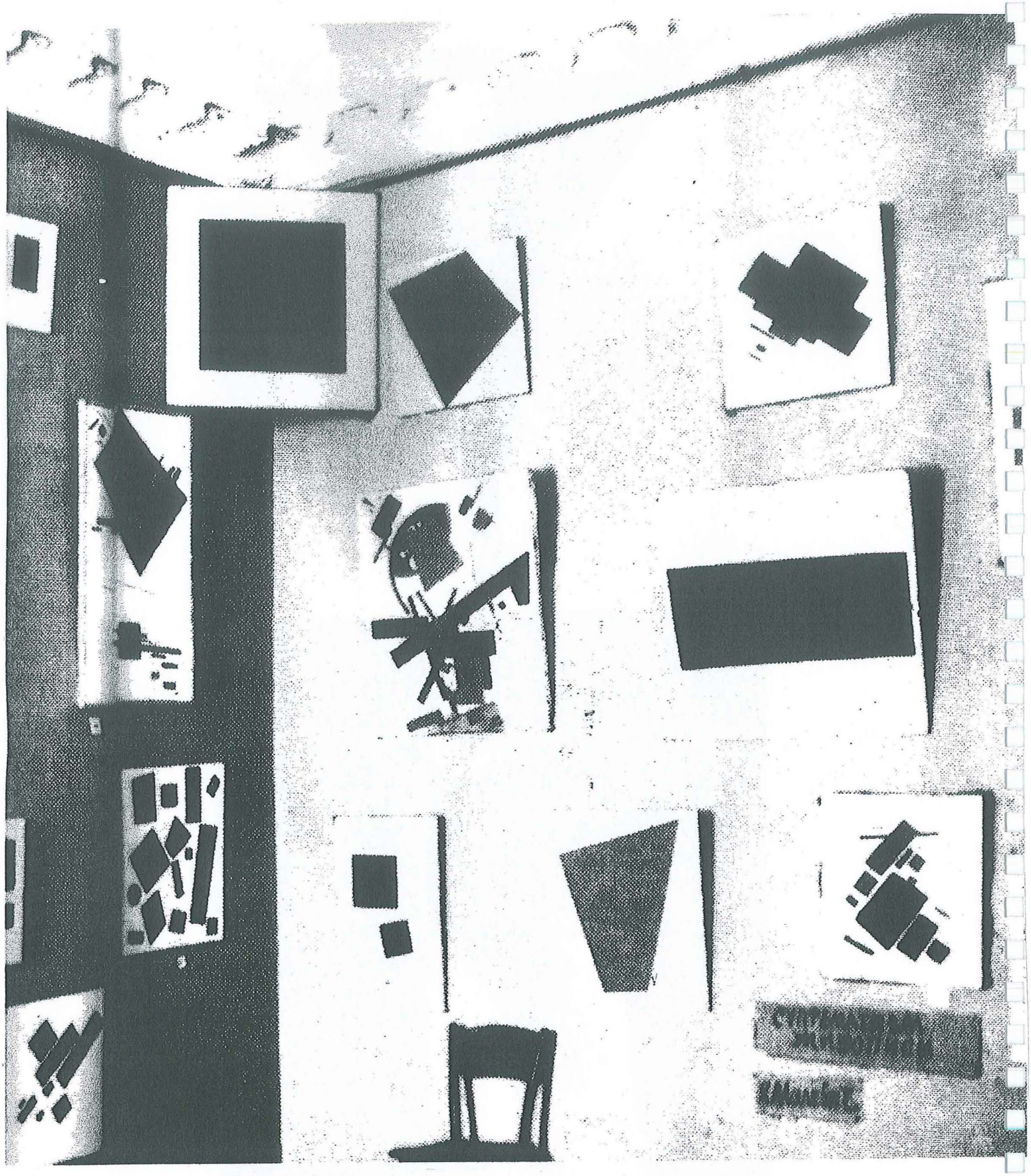


20 Herbert Falken/ Lachendes Doppelkreuz



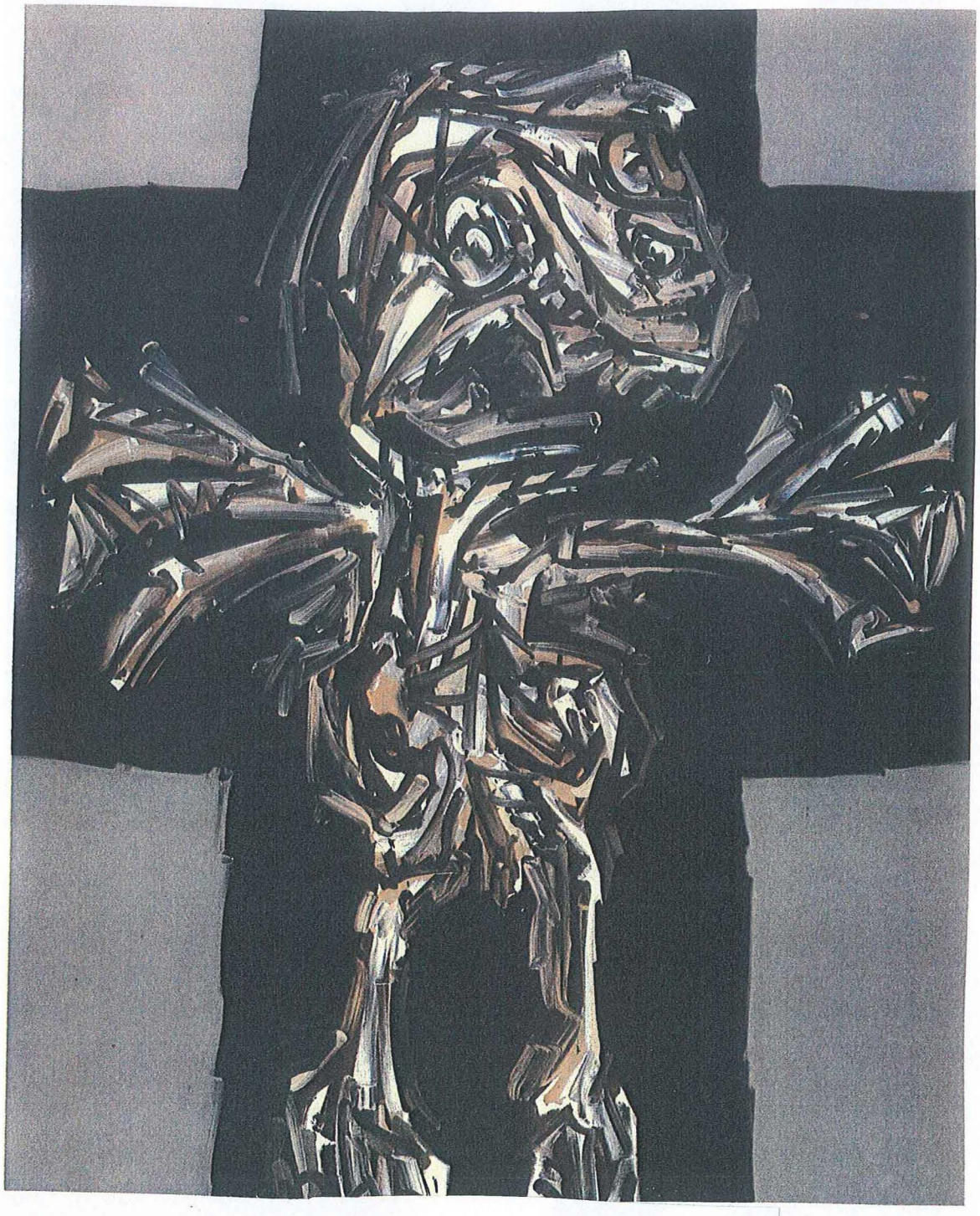
21 Jürgen Goertz/ Crucifix ('75/ '77)

22 Joseph Beuys/ Kreuzigung



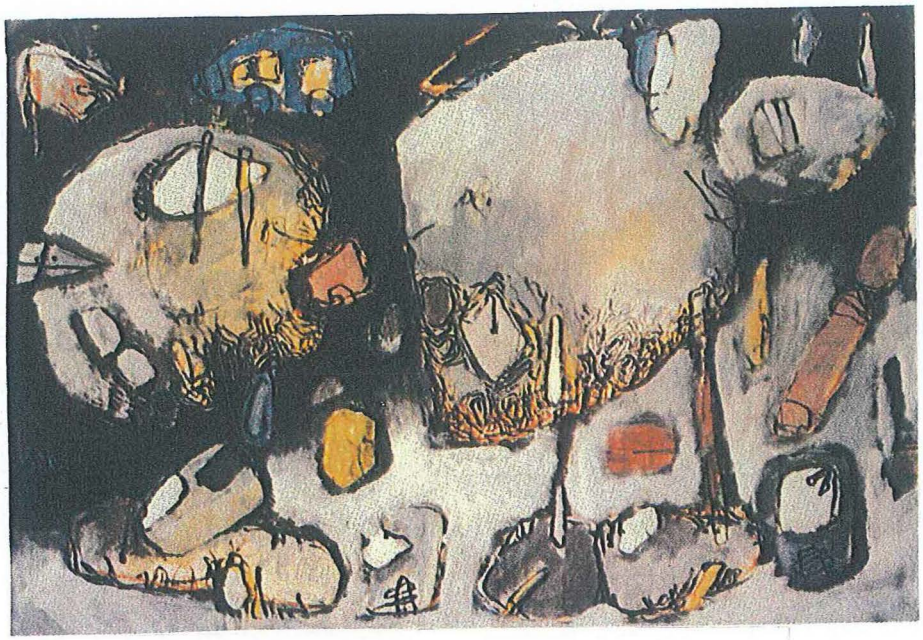
23 Kazimir Malevich/ Zwarte monchrone rechthoek

24 Kazimir Malevich/ Portret van Ivan Kliun

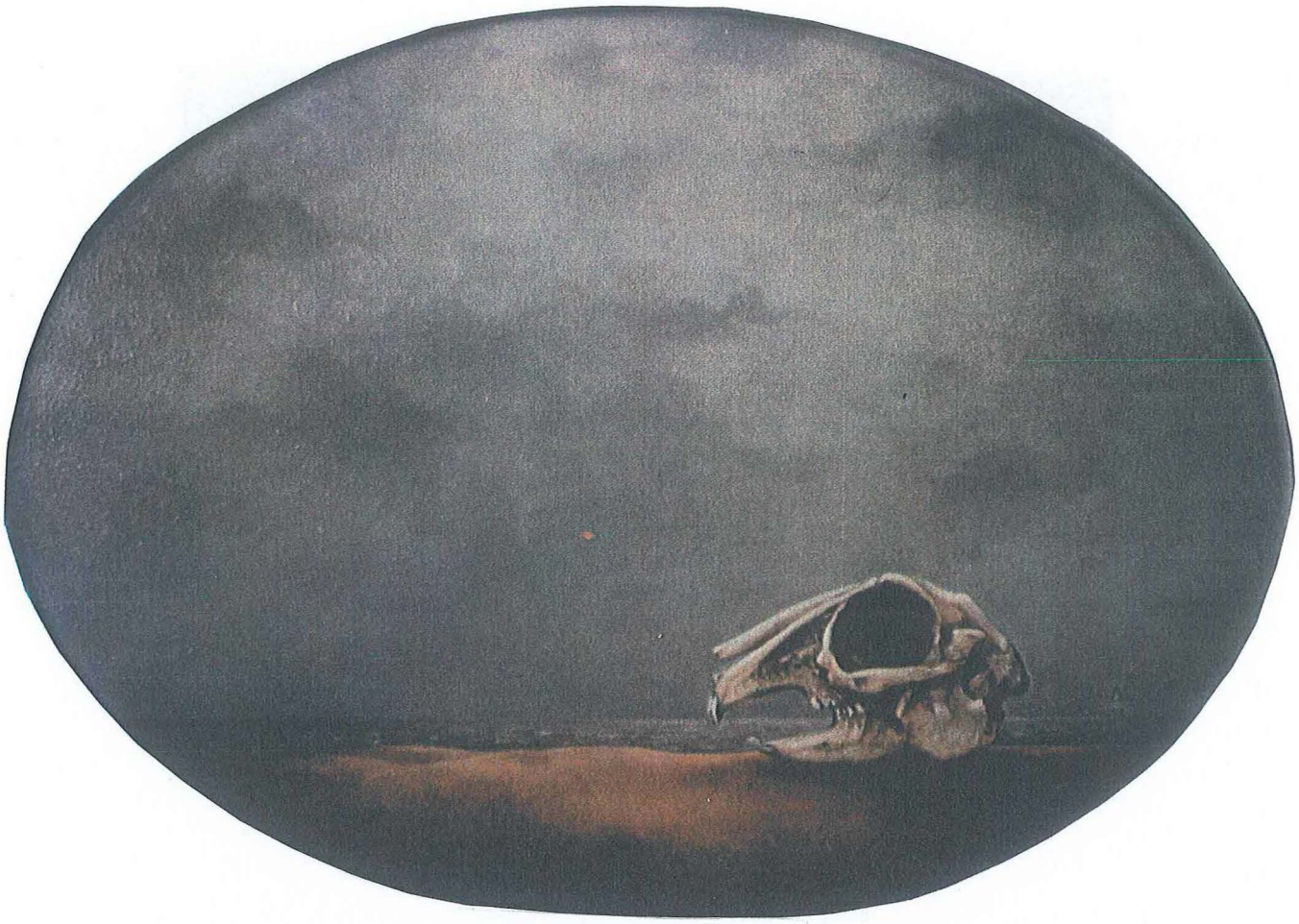


25 Antoni Saura/ Kreuzigung2, 1985

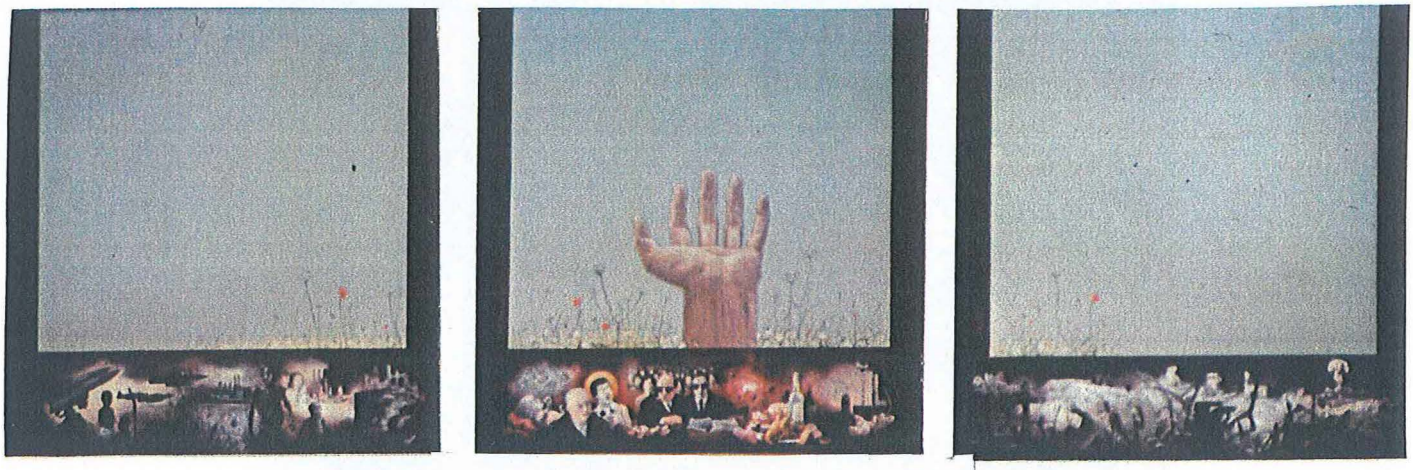
26 Henk ter Horst/ Het Offerdier



27 Henk ter Horst/ Doden in vogels trekken verder weg dan middernacht

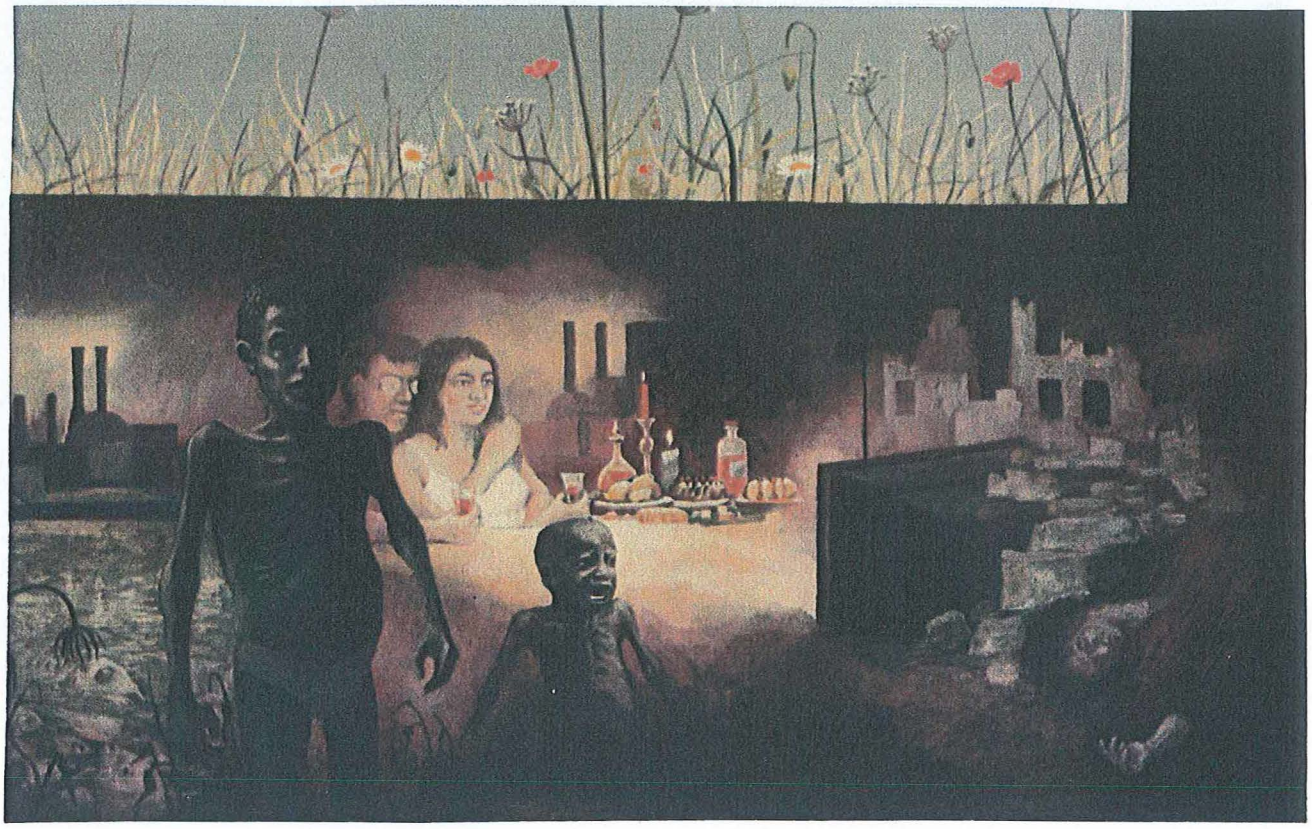


28 Henk ter Horst/ Schedel op strand

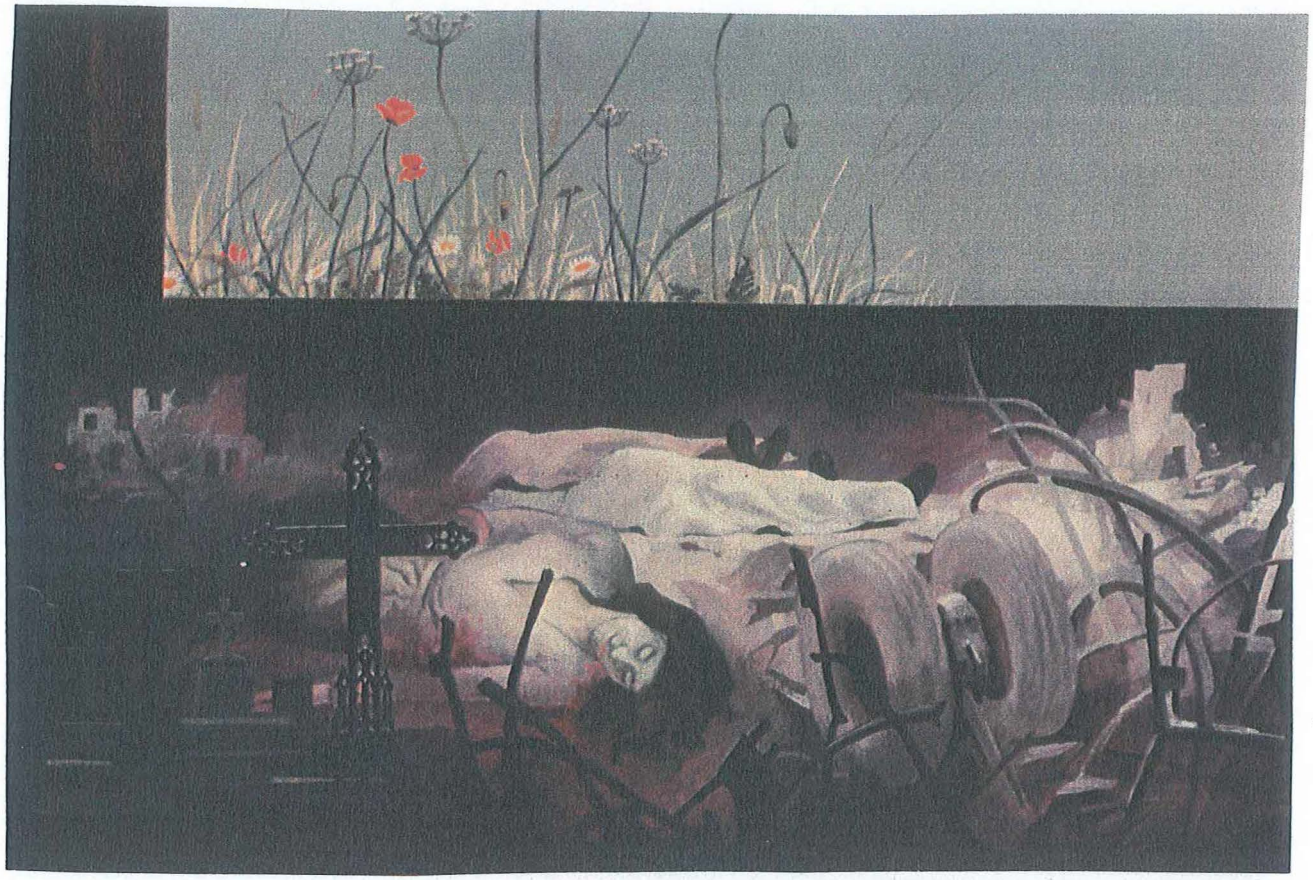


29 Henk ter Horst/ Overwinning op ziekte, zonde en dood

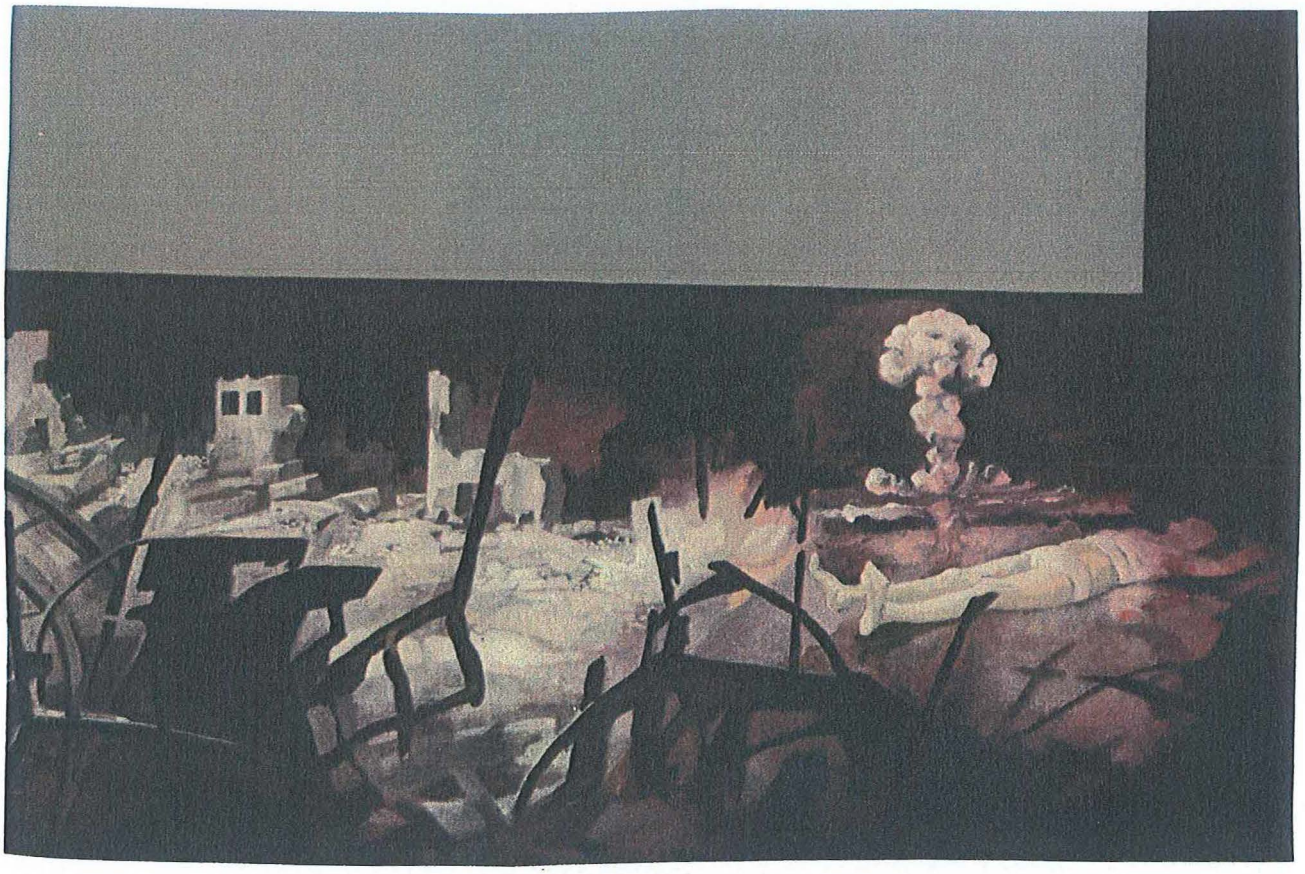
linksonder

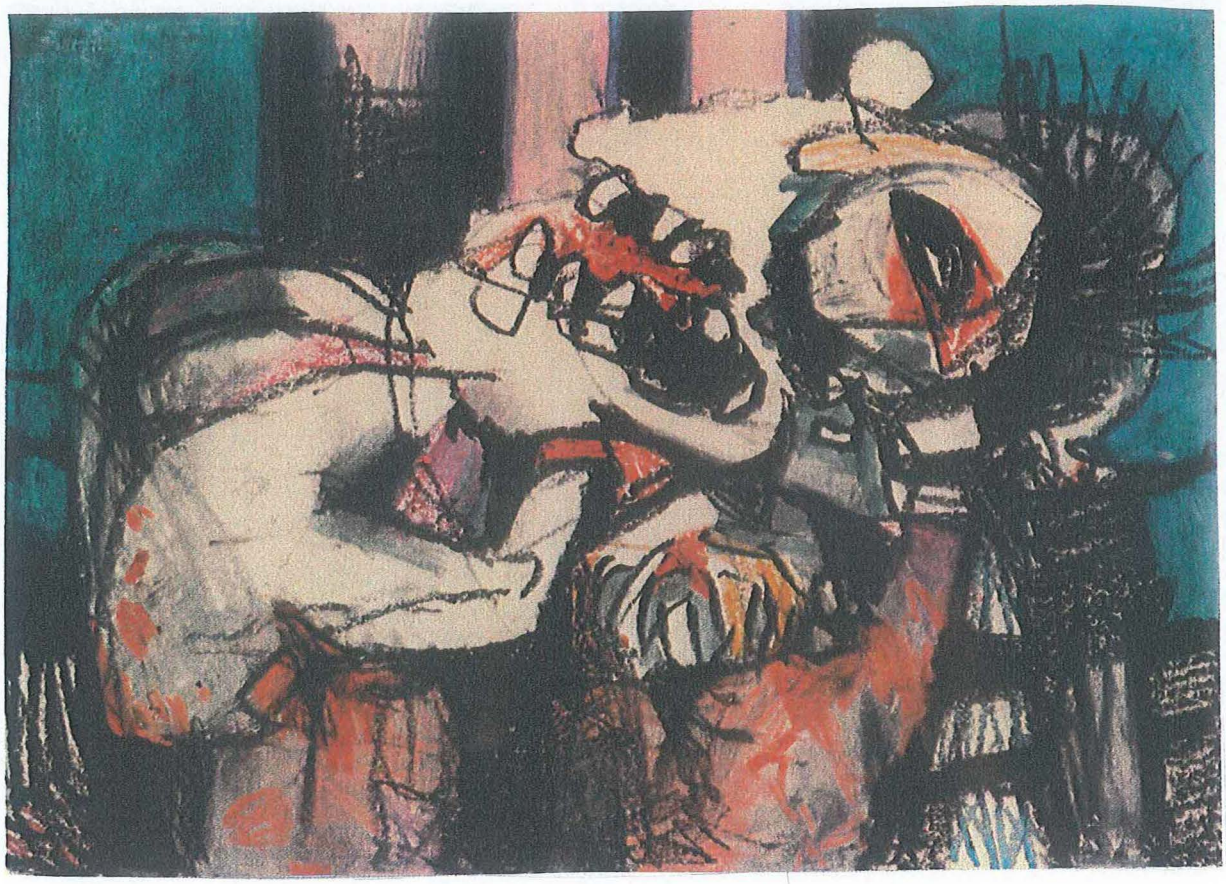


middengedeelte



rechtsonder

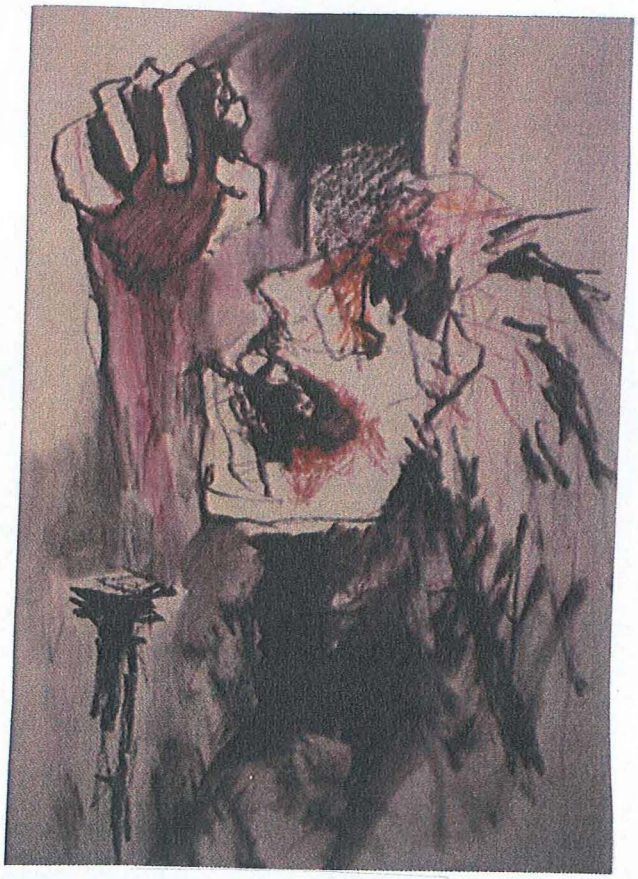




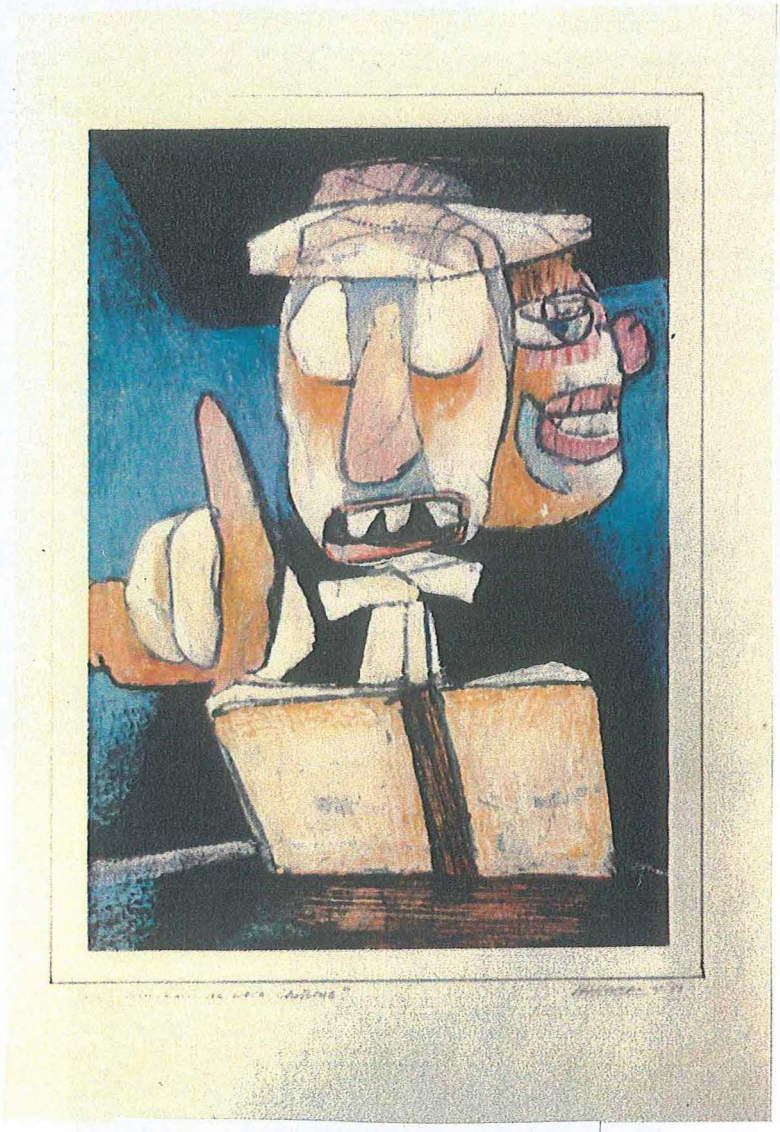
30 Henk ter Horst/ Mijn God waar ben je?

31 Henk ter Horst/ Onheil zal ik brengen

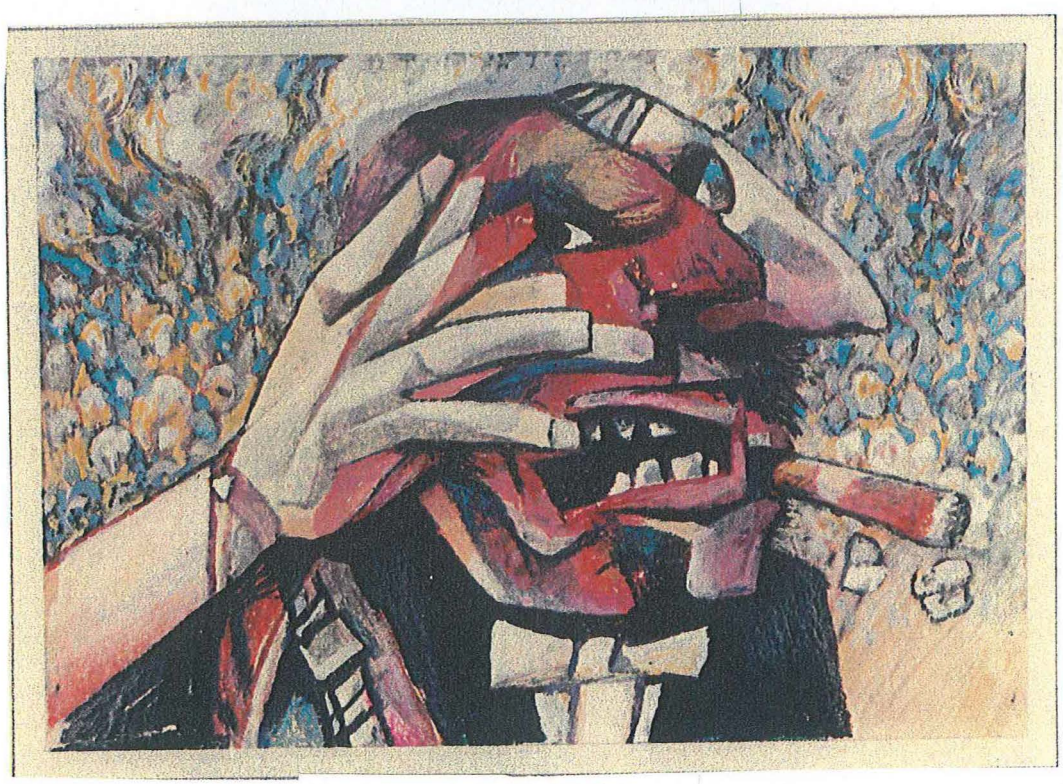
32 Henk ter Horst/ Wir haben es nicht gewusst



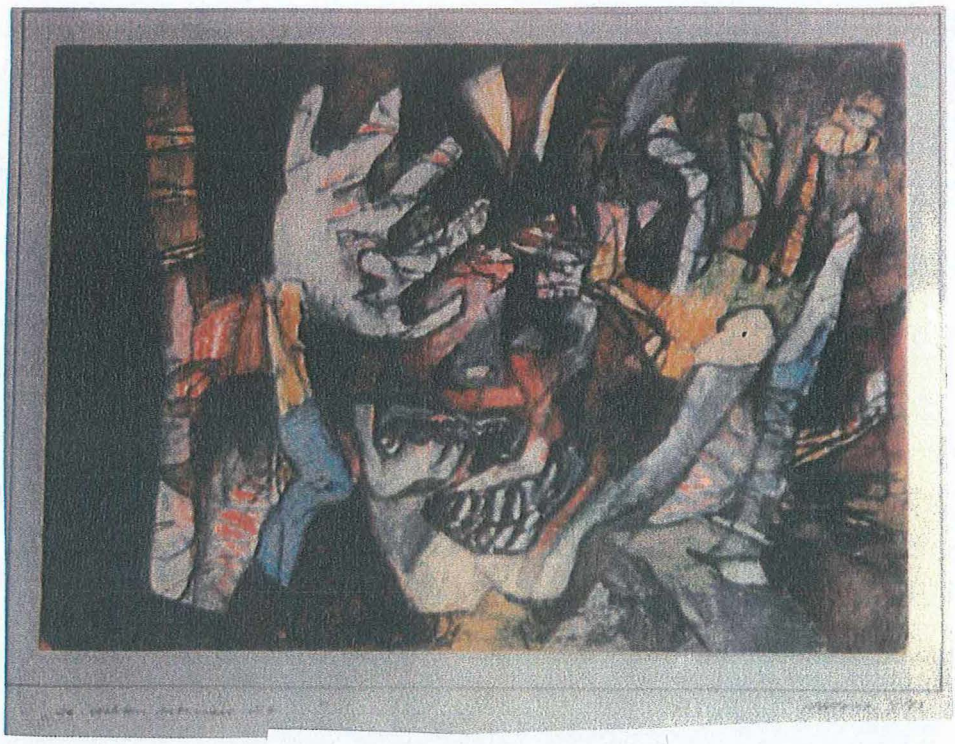
33 Henk ter Horst/ Waarom?



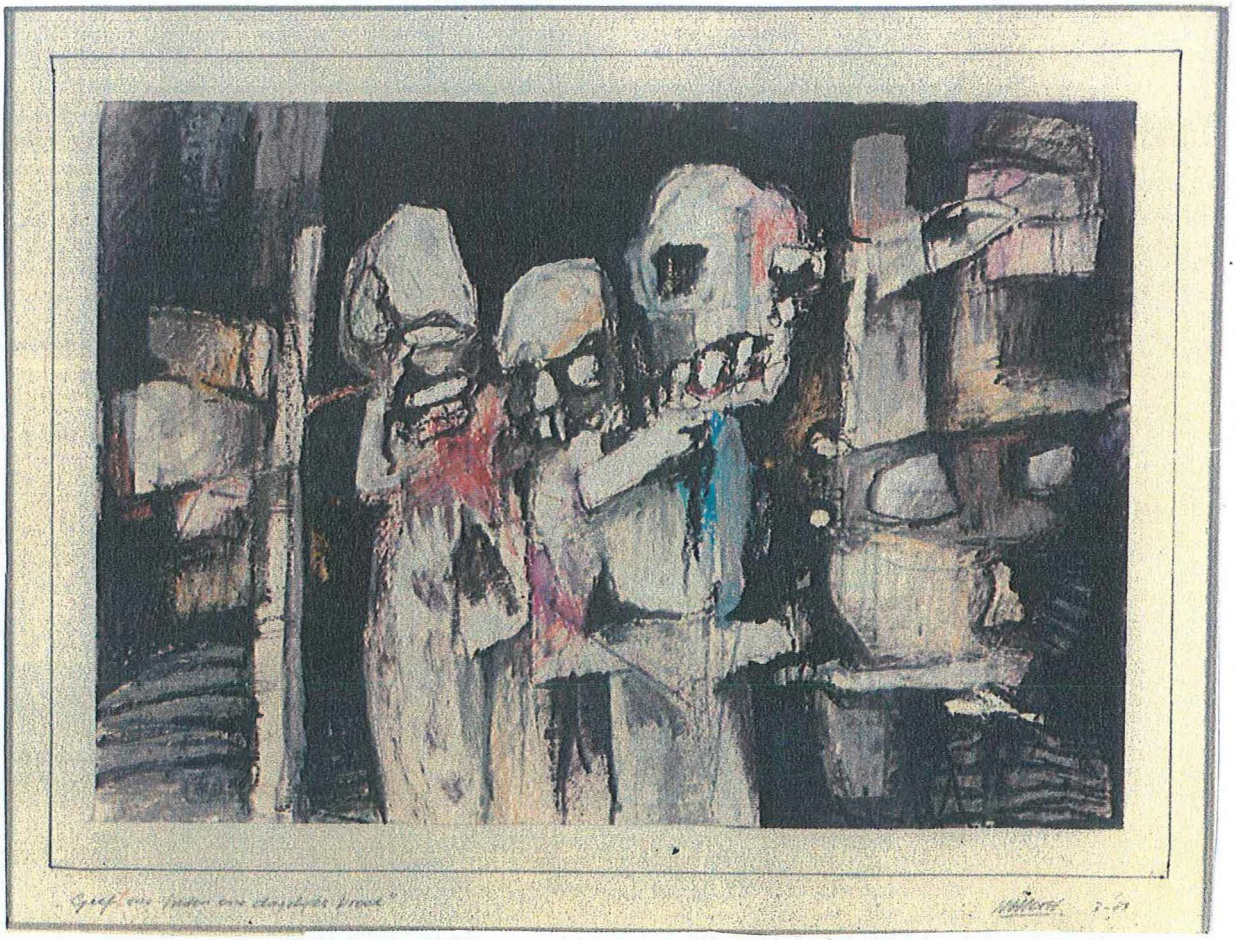
34 Henk ter Horst/ Wij verkondigen de ware Christus



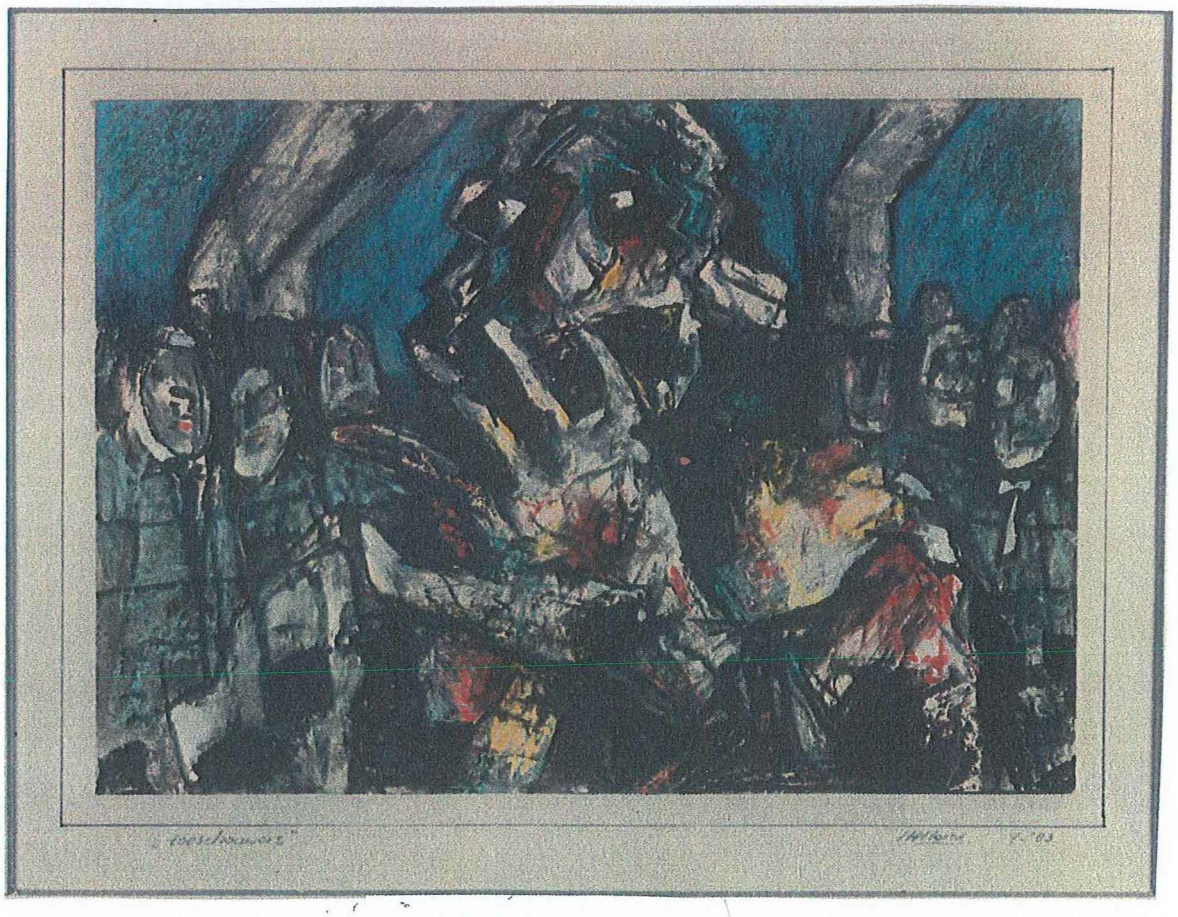
35 Henk ter Horst/ Niets mee te maken



36 Henk ter Horst/ Ze vechten het maar uit



37 Henk ter Horst/ Geeft ons heden ons dagelijks brood



38 Henk ter Horst/ Toeschouwers

39 Henk ter Horst/ Ik ben de man die ellende heeft gezien

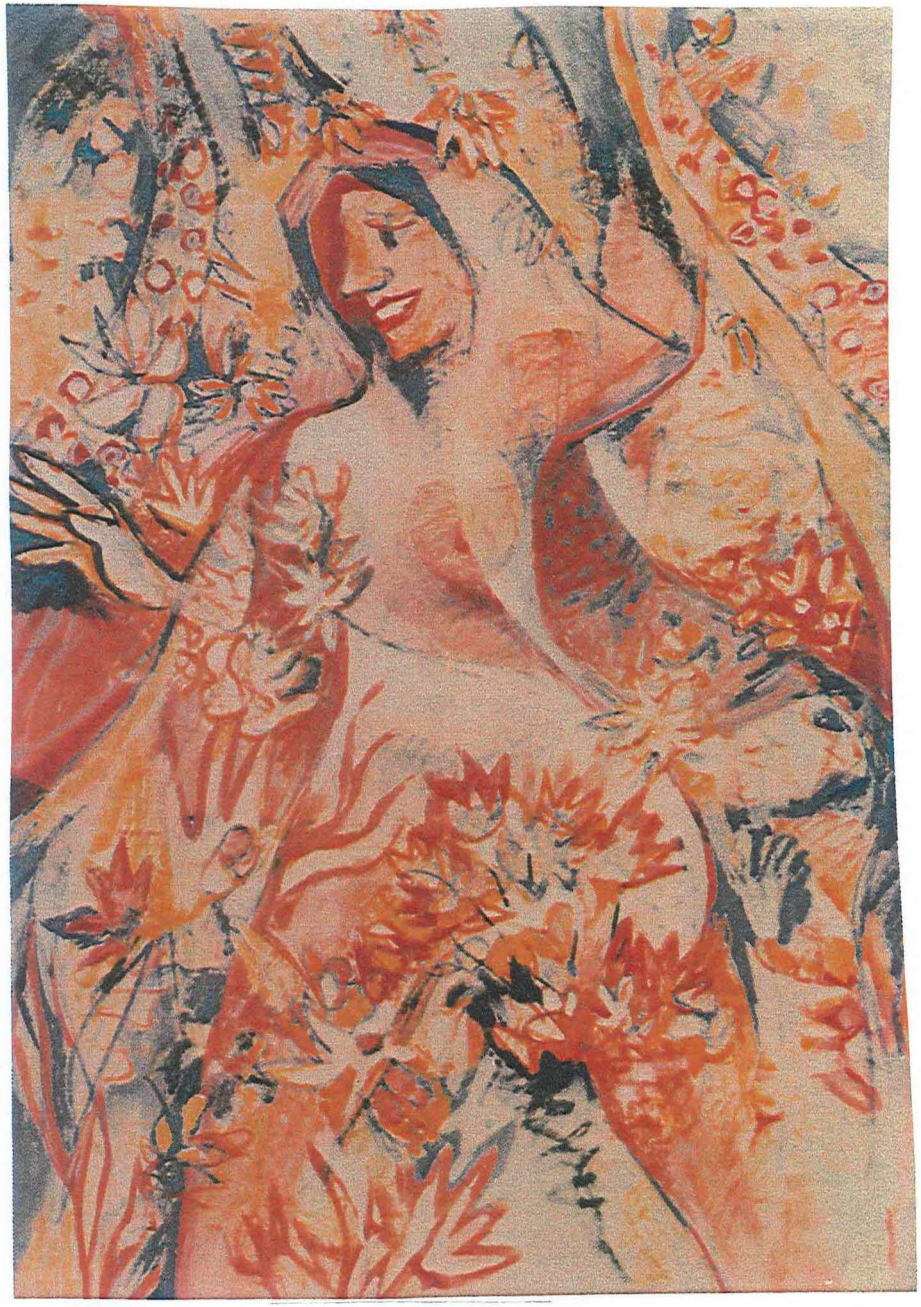
40 Henk ter Horst/ Hoe is het goud verdonkermaand

41 Henk ter Horst/ Daarom moest ik wenen

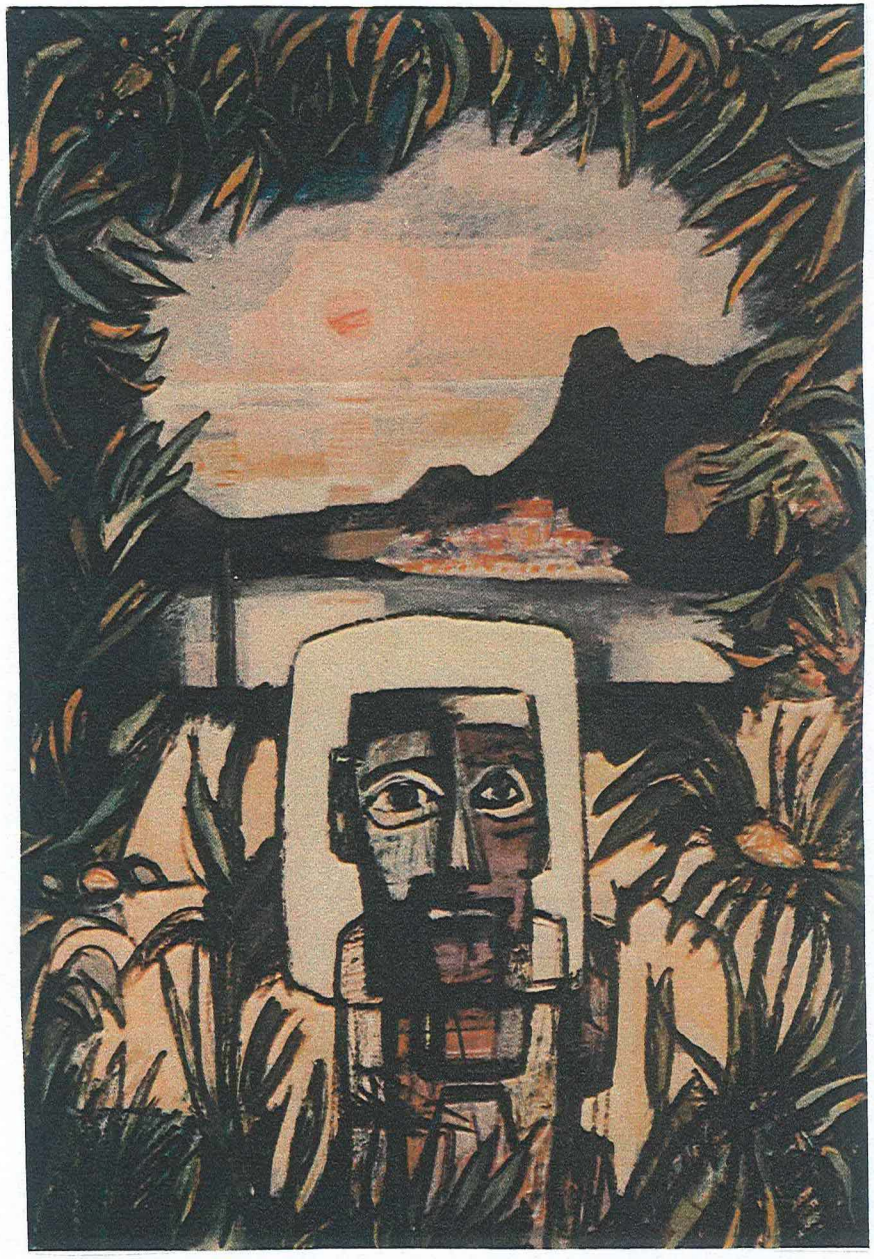
42 Henk ter Horst/ Zij achtervolgen ons op de bergen

43 Henk ter Horst/ Verblijd en verheug u, gij dochter van Edom

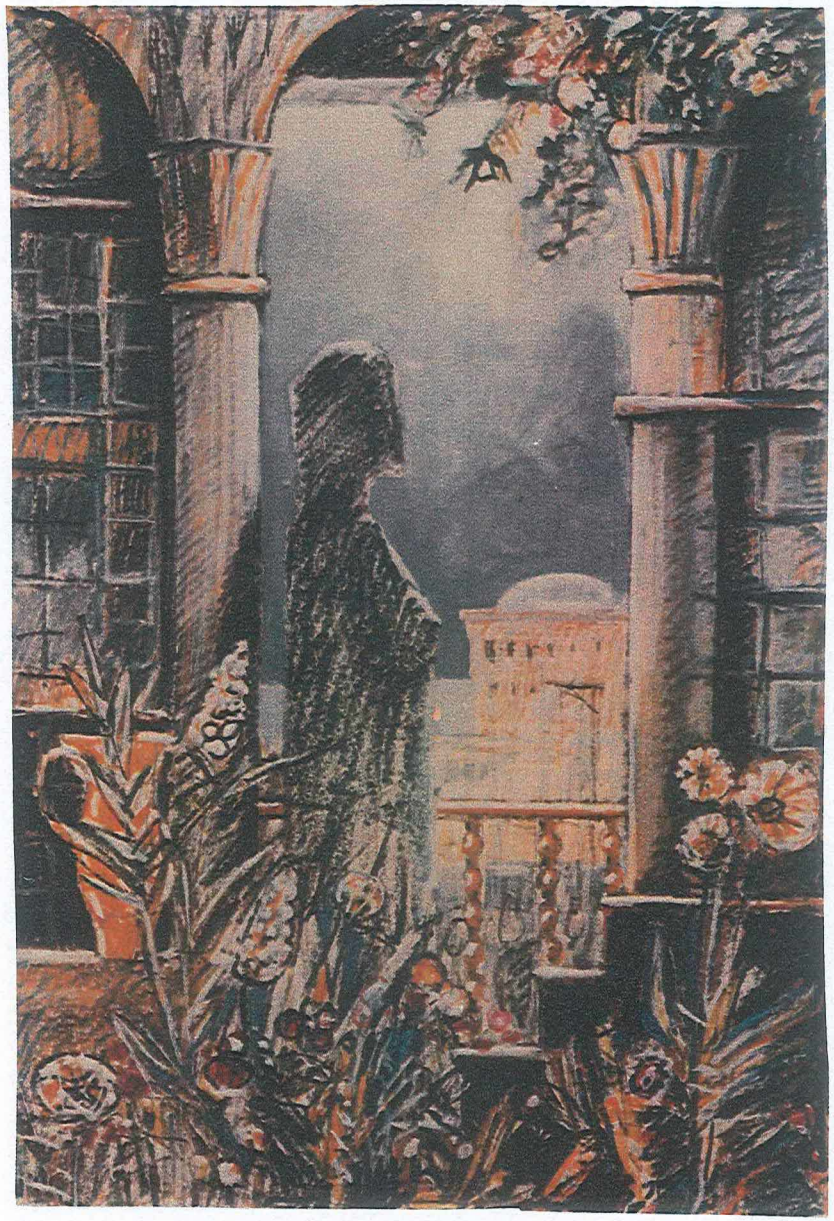
44 Henk ter Horst/ Boaz en Ruth



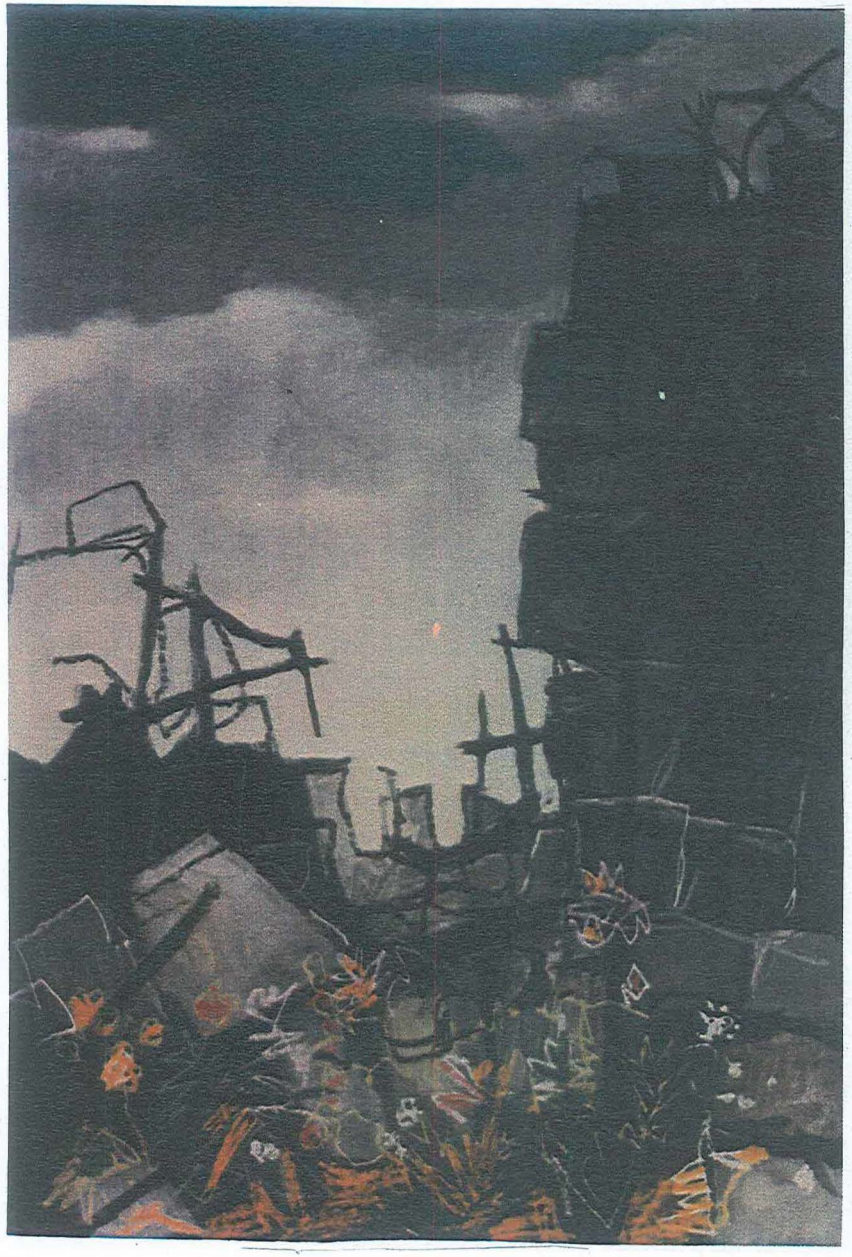
45 Henk ter Horst/ Hooglied



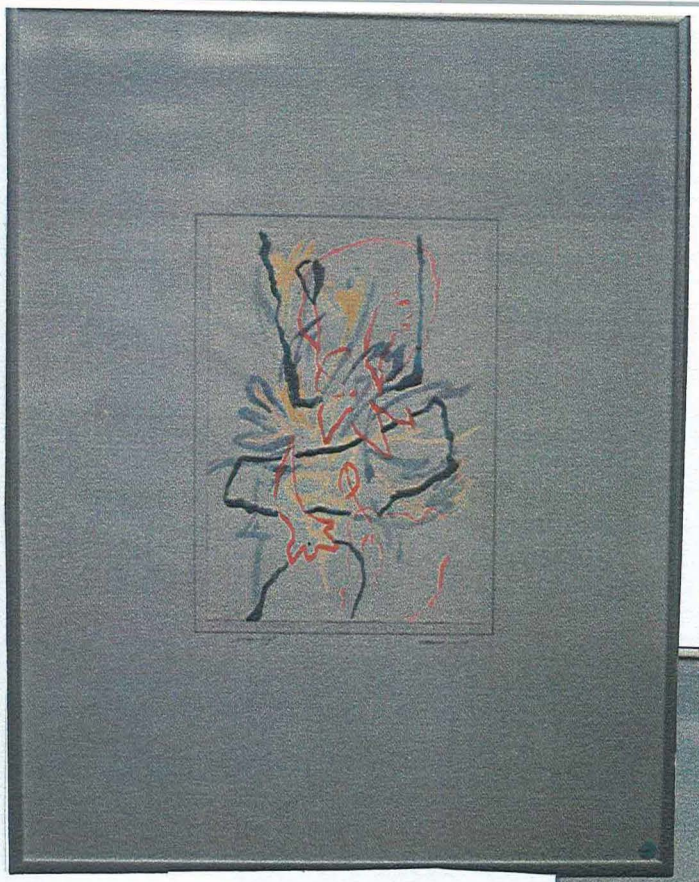
46 Henk ter Horst/ Prediker



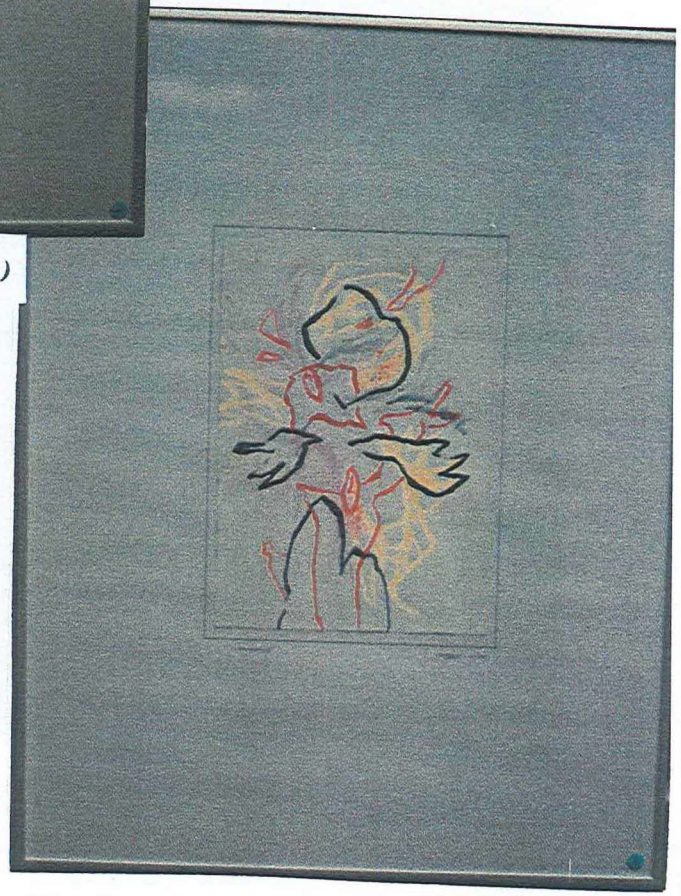
47 Henk ter Horst/ Esther



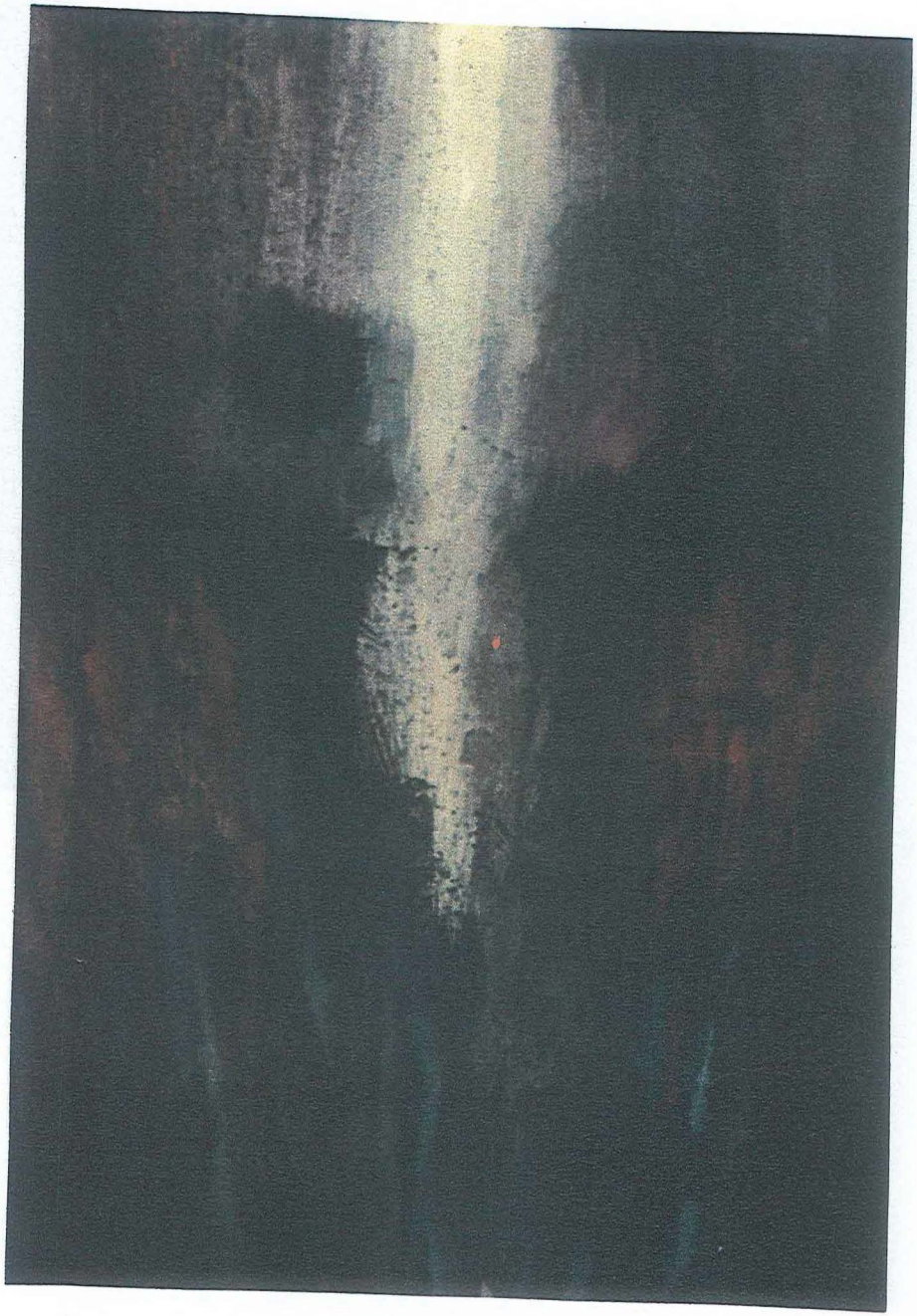
48 Henk ter Horst/ Klaagliederen



49 Henk ter Horst/ Hooglied (abstract)

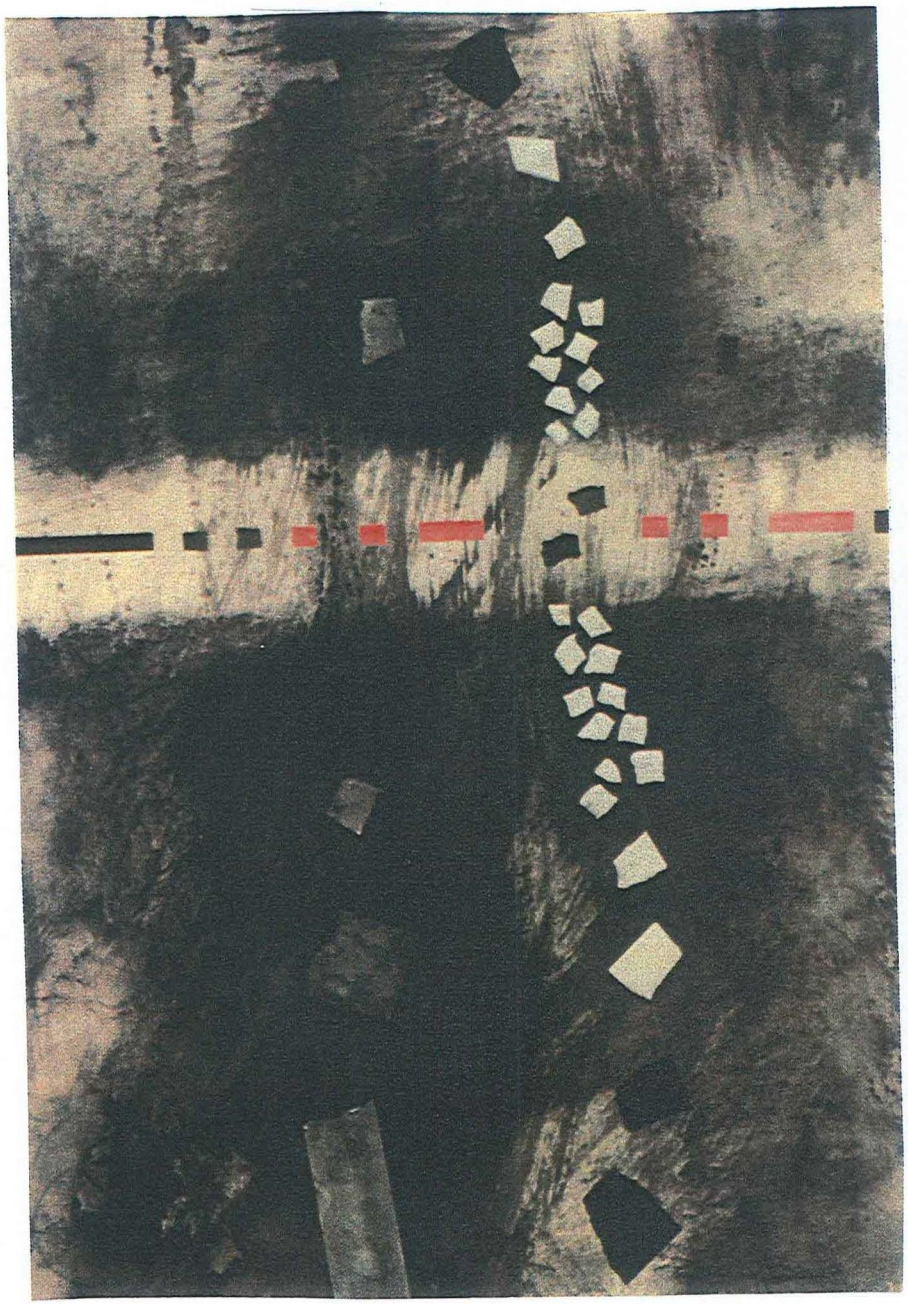


50 Henk ter Horst/ Jona

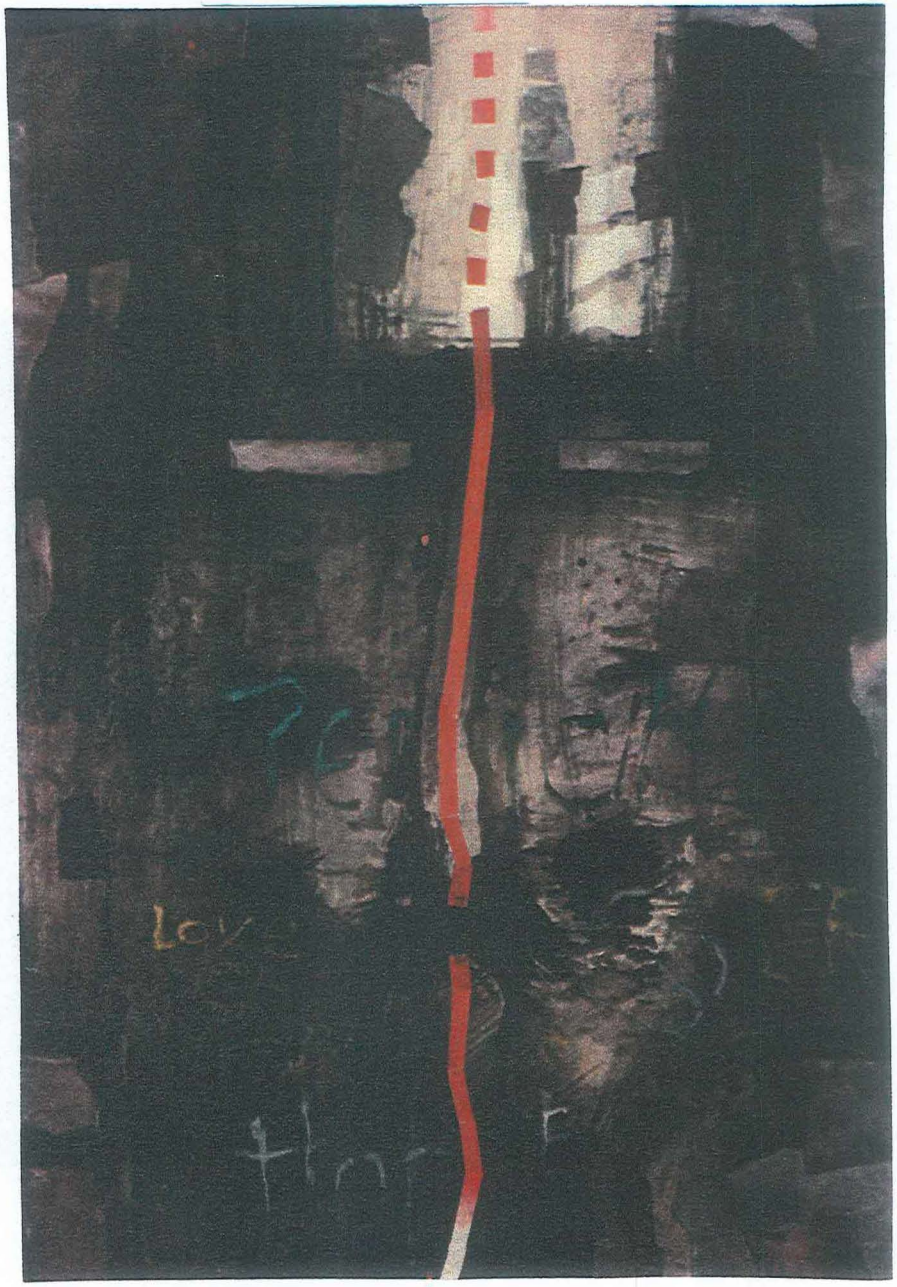


51 Henk ter Horst/ Micha

52 Henk ter Horst/ Voortocht Jordaan

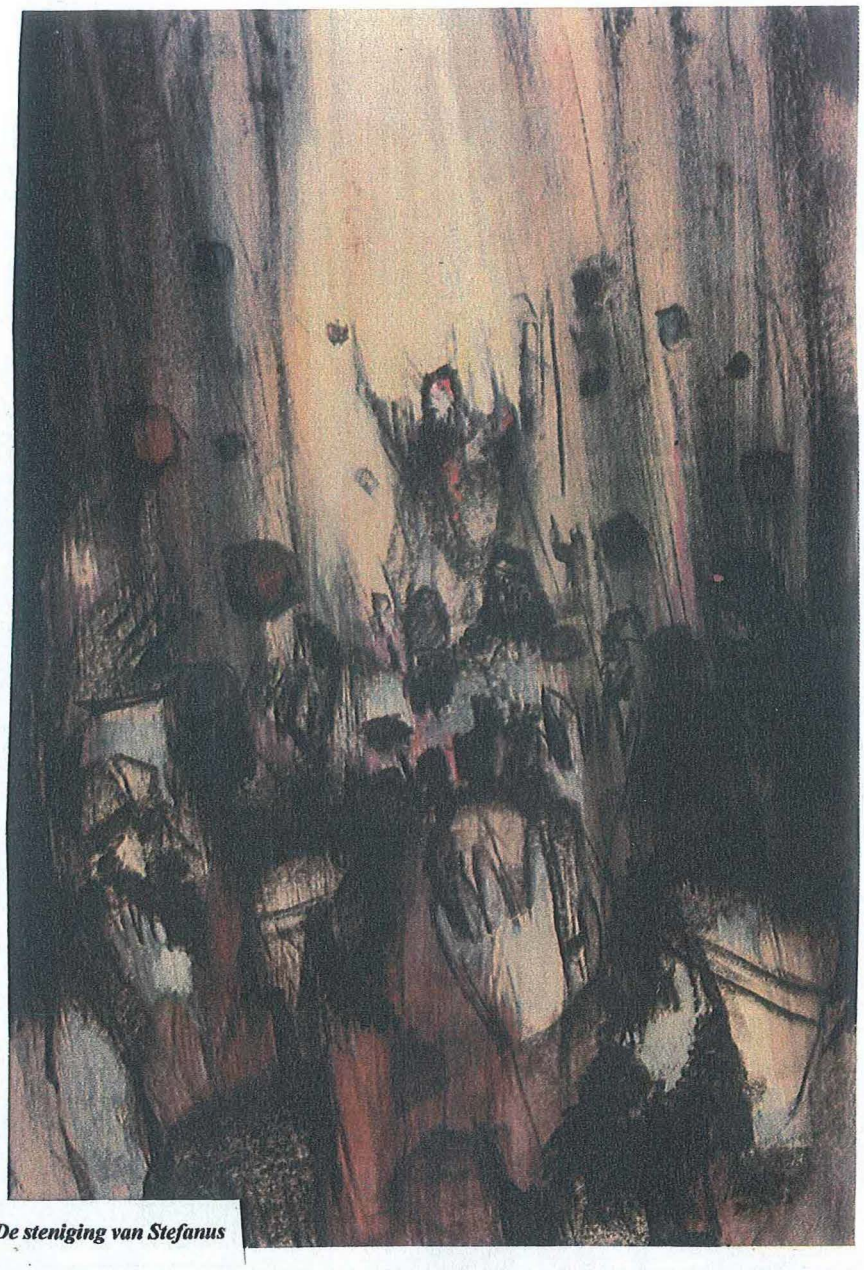


53 Henk ter Horst/ Rouwkoor

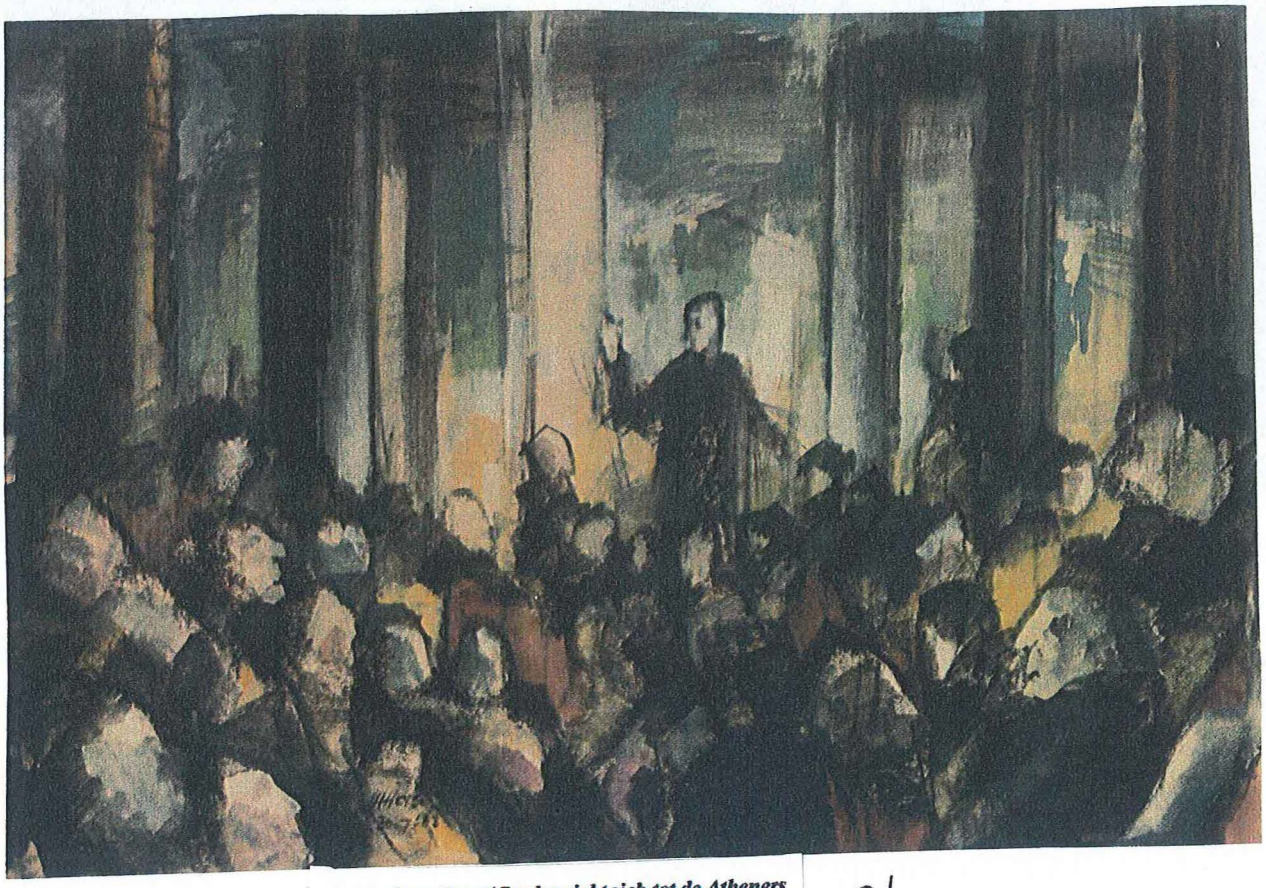


54 Henk ter Horst/ Het offer op de berg Ebal

55 Henk ter Horst/ Brandoffer op de Ebal



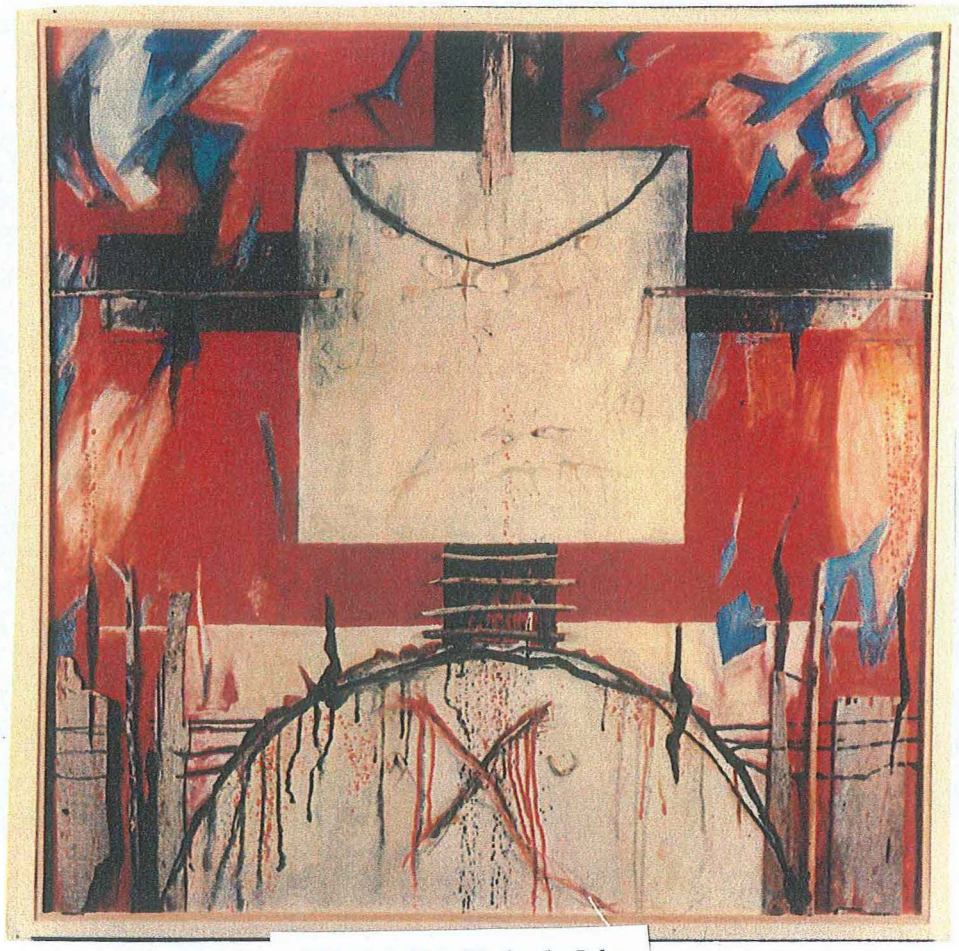
56 Henk ter Horst/ De steniging van Stefanus



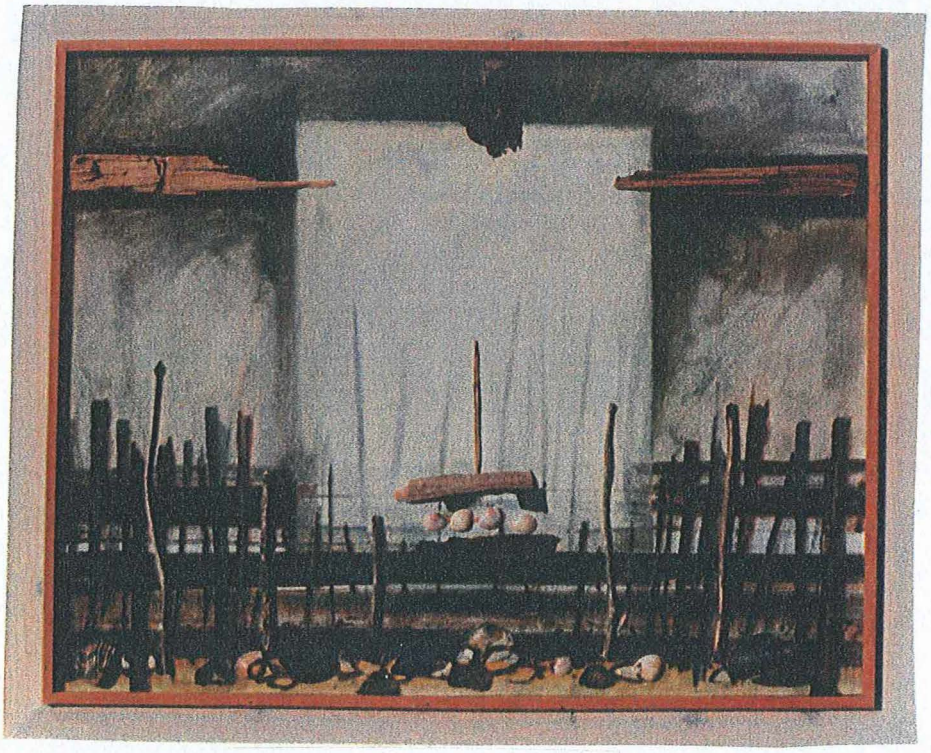
57 Henk ter Horst/ Paulus richt zich tot de Atheners

58 Henk ter Horst/ Visioen van Paulus

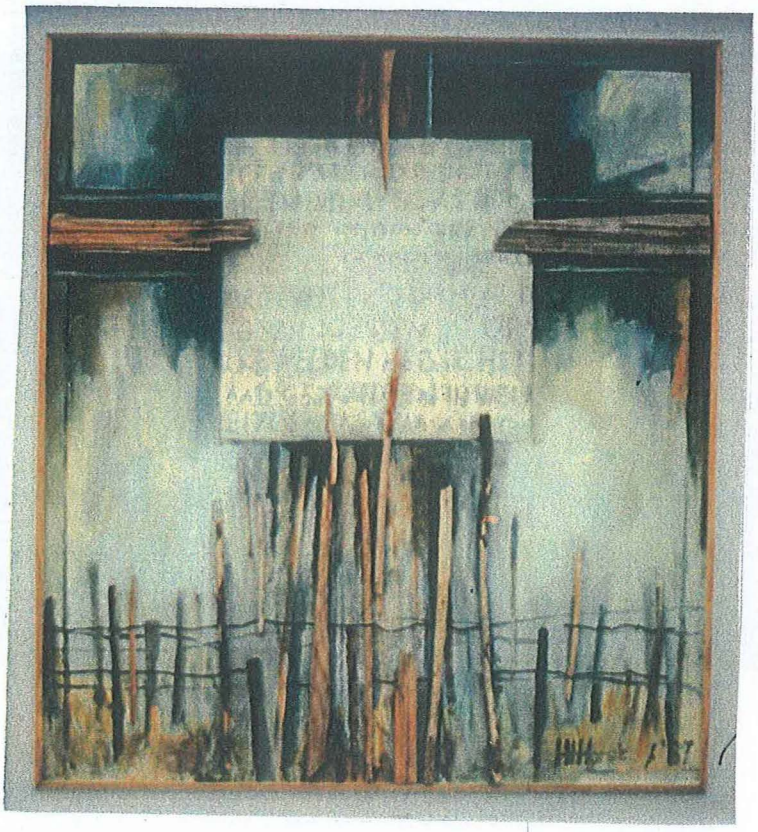
59 Henk ter Horst/ Schipbreuk op Malta



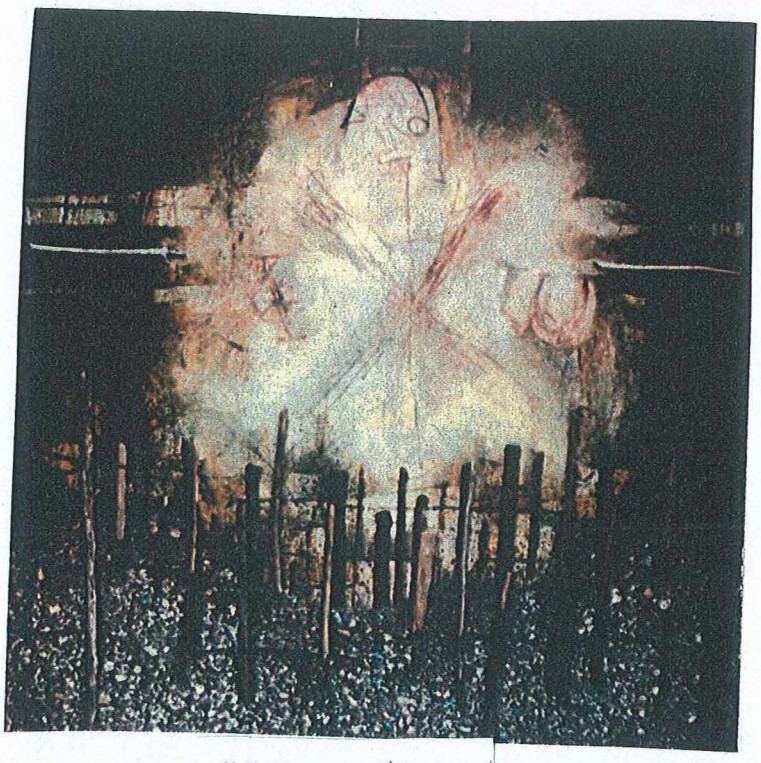
60 Henk ter Horst/ Koning der Joden



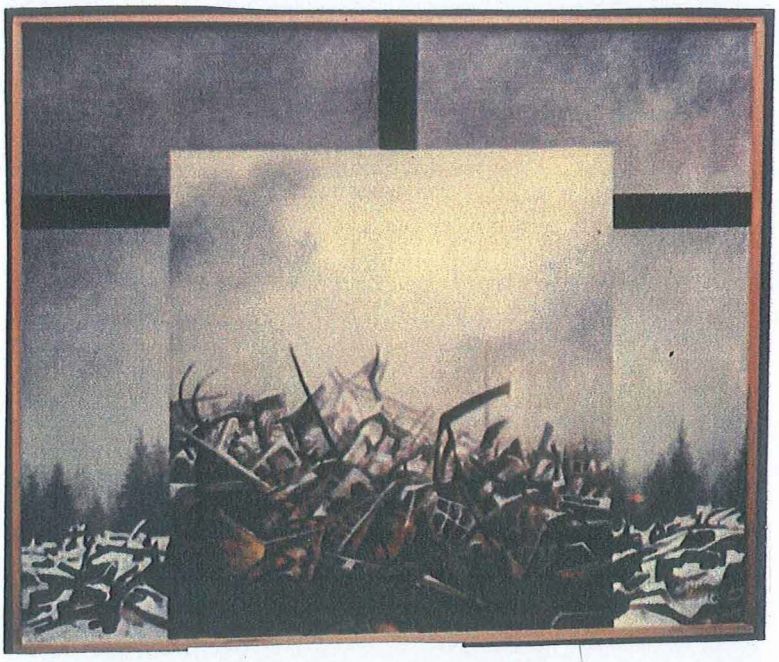
61 Henk ter Horst/ Altaar voor het Wad



62 Henk ter Horst/ Bezinning

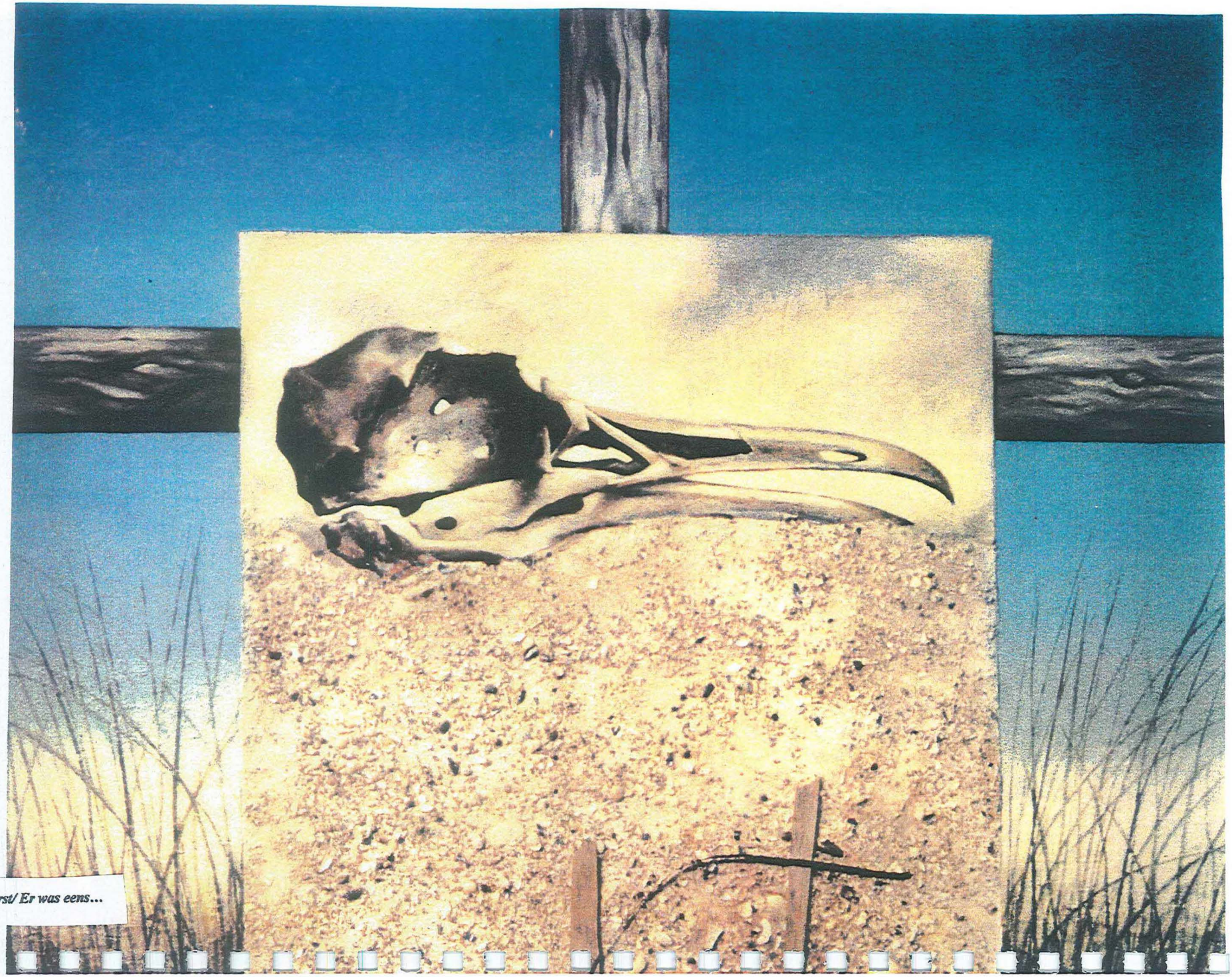


63 Henk ter Horst/ Uitzicht

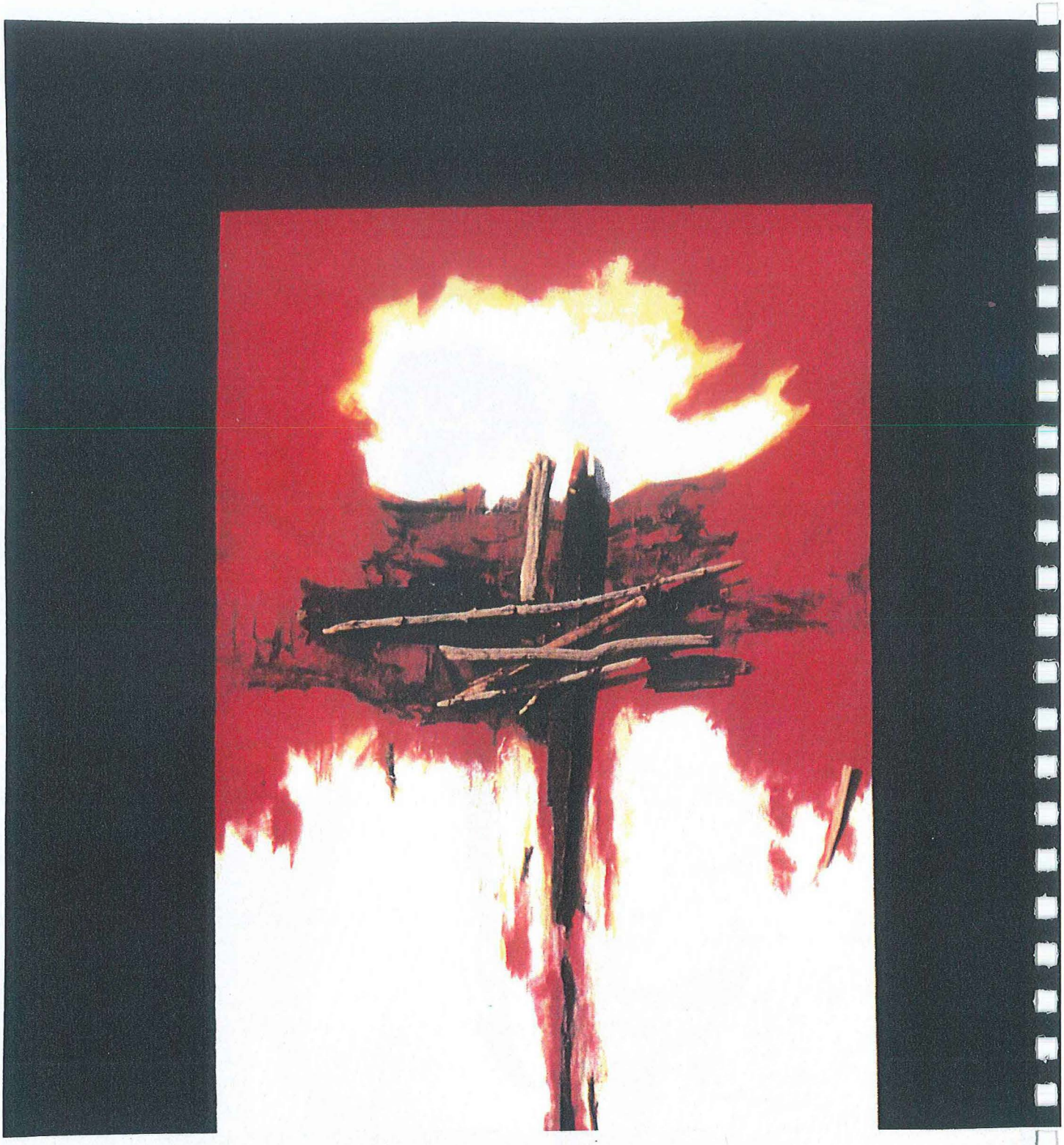


64 Henk ter Horst/ Grofvuilstortplaats

65 Henk ter Horst/ Hollands glorie



66 Henk ter Horst/ Er was eens...

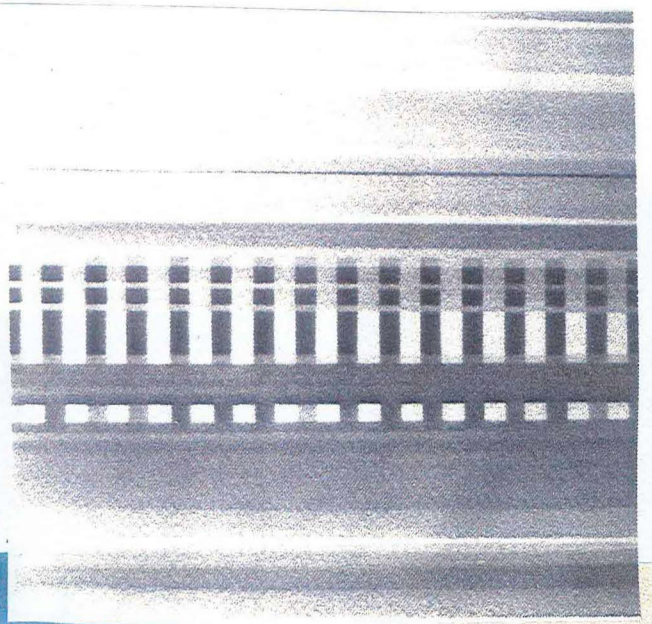


67 Henk ter Horst/ Kruis voor Joegoslavië

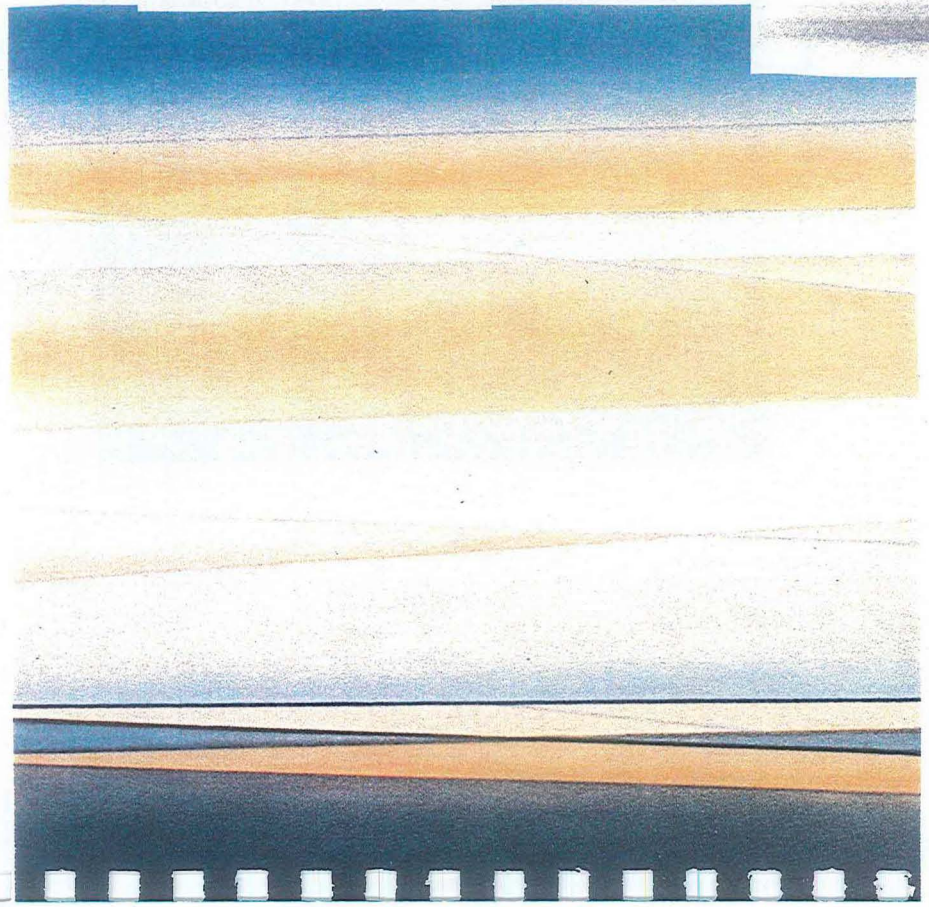
68 Henk ter Horst/ 4 en 5 mei/ Om te gedenken

69 Henk ter Horst/ Altaar Conciliair proces

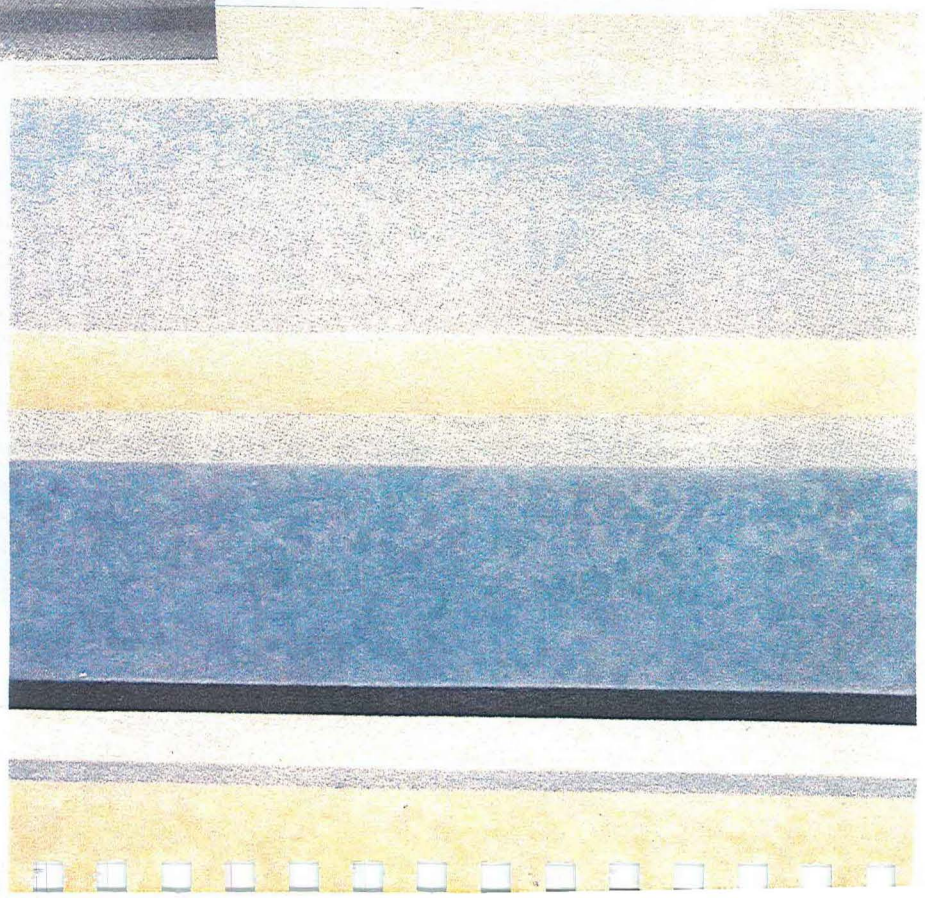
70 Henk ter Horst/ Paaltjes op Wad

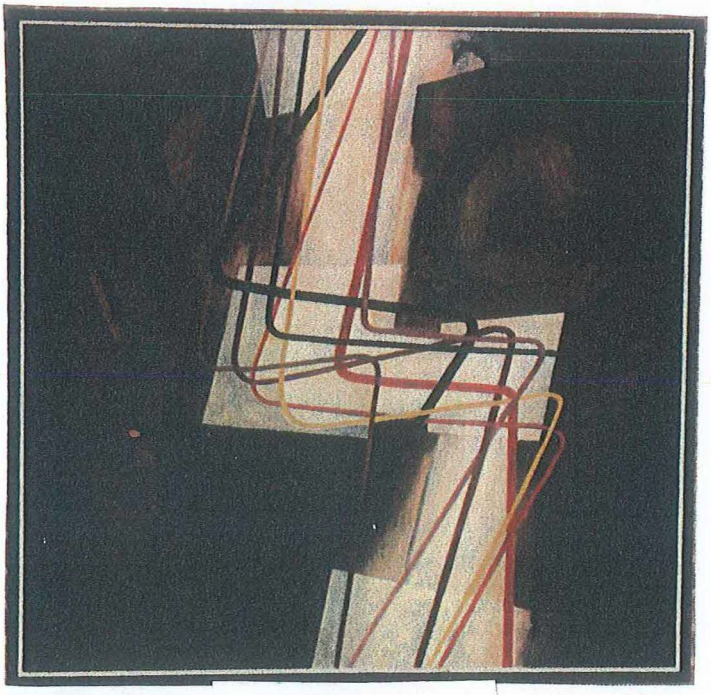


72 Henk ter Horst/ Aus der Ferne

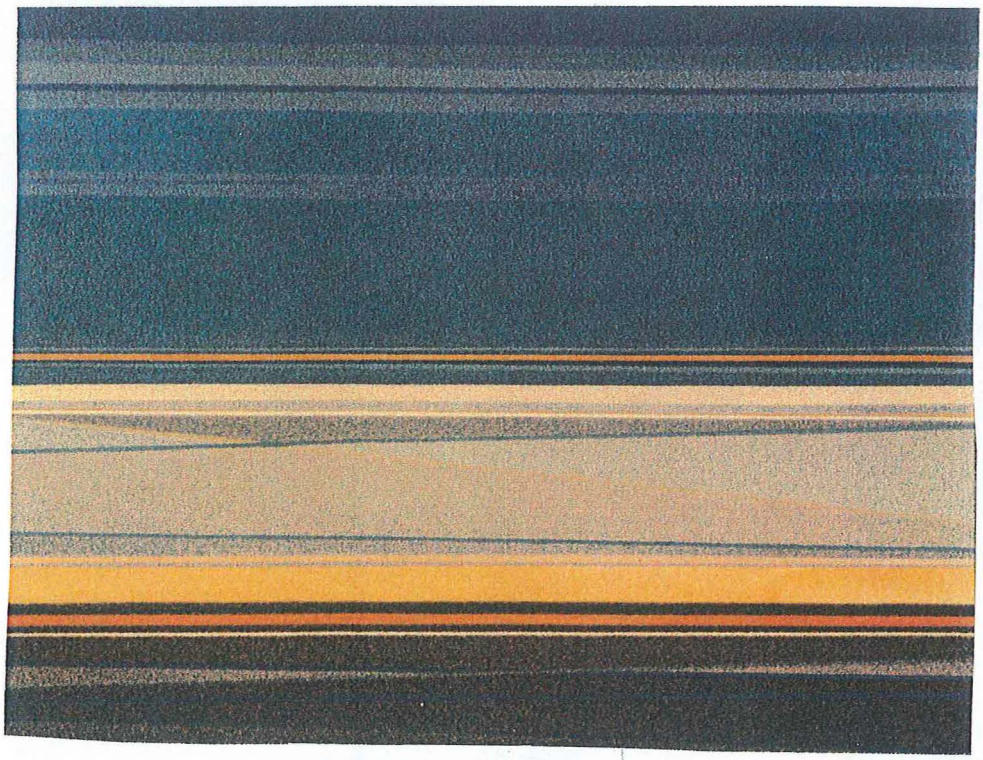


71 Henk ter Horst/ Winterse morgen





73 Henk ter Horst/ De weg



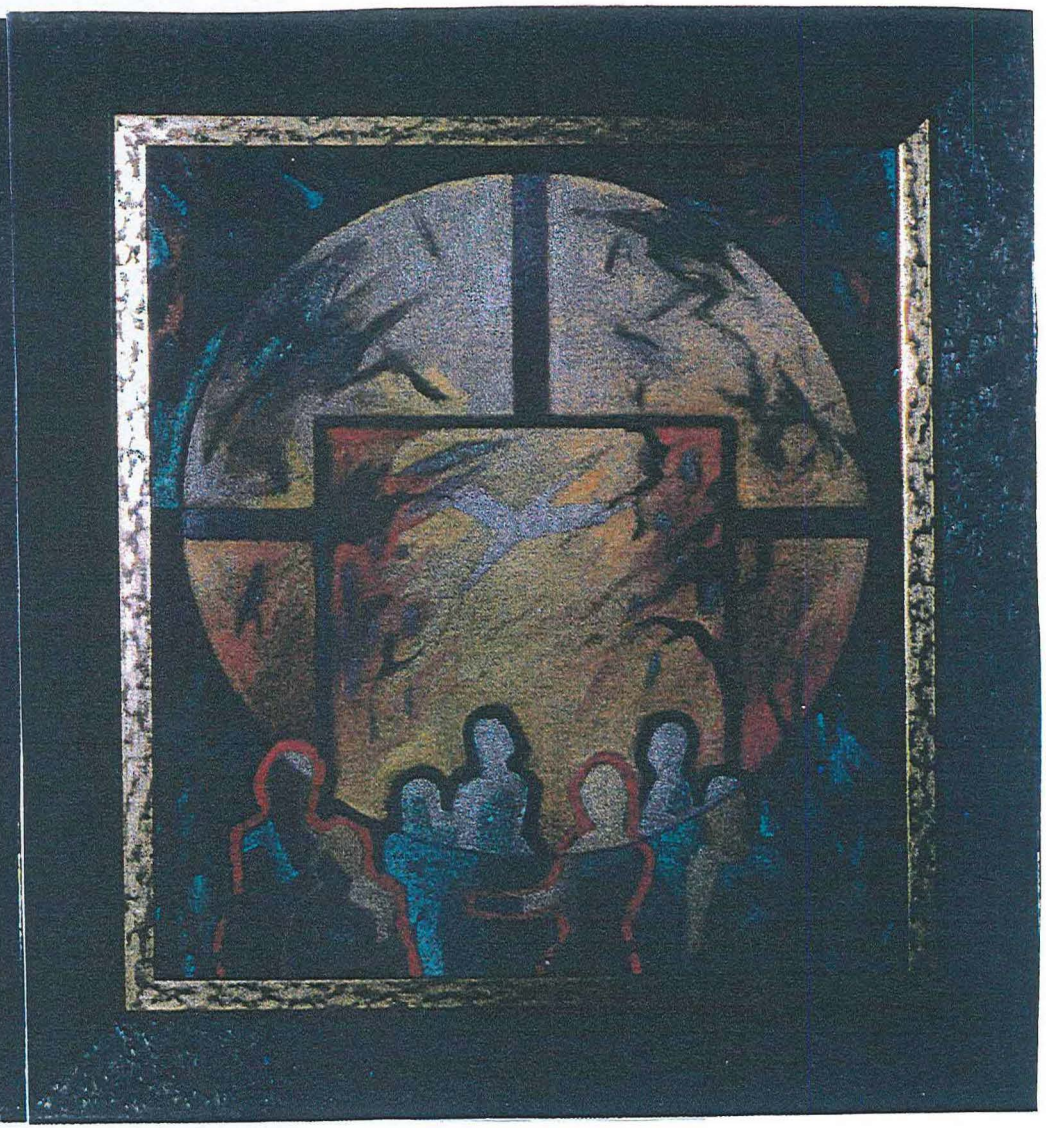
74 Henk ter Horst/ Kerstlijnen

75 Henk ter Horst/ De weg van het licht

76 Henk ter Horst/ Kerstnacht

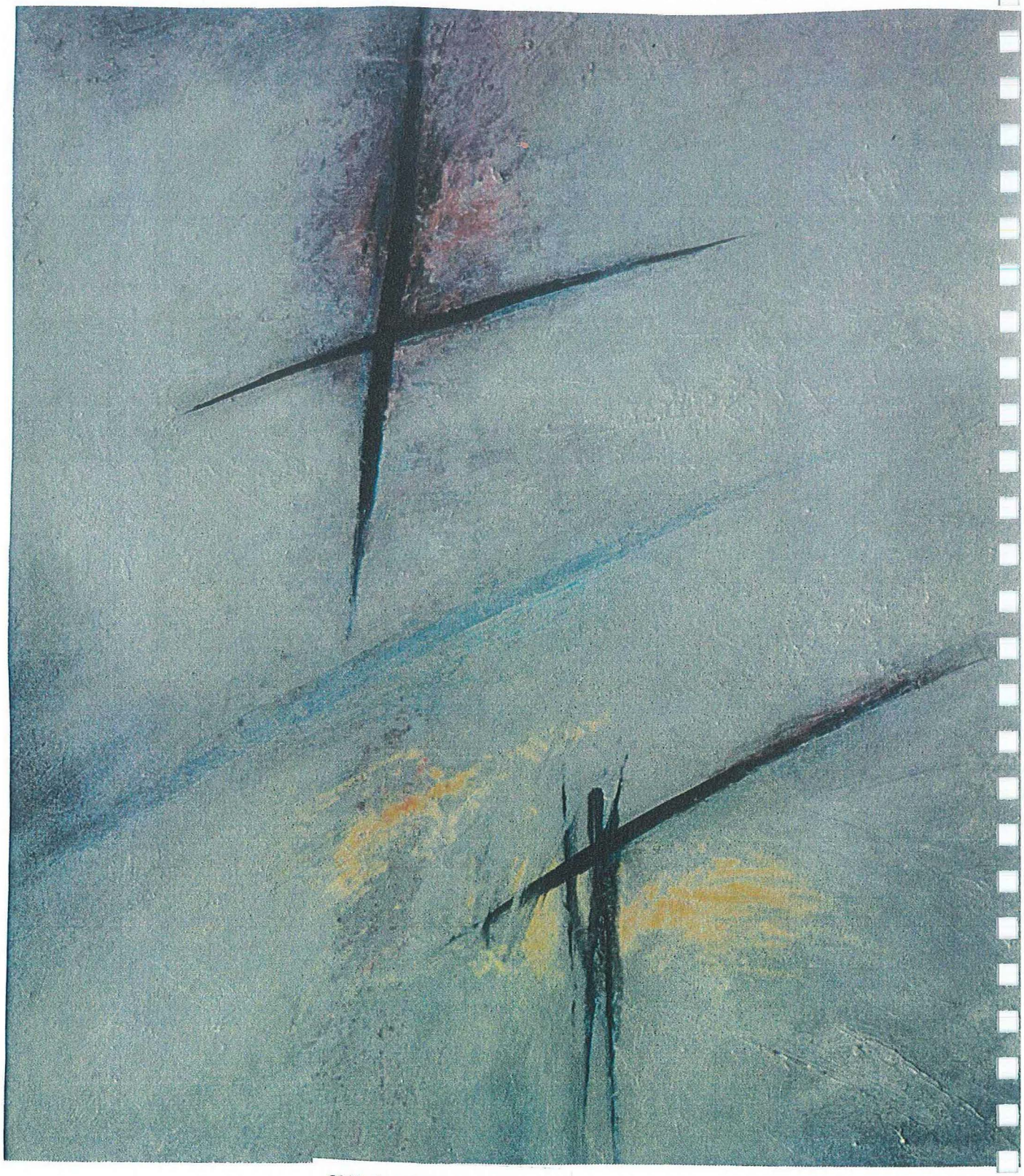
77 Henk ter Horst/ Kerst

78 Henk ter Horst/ Diës irae (1)

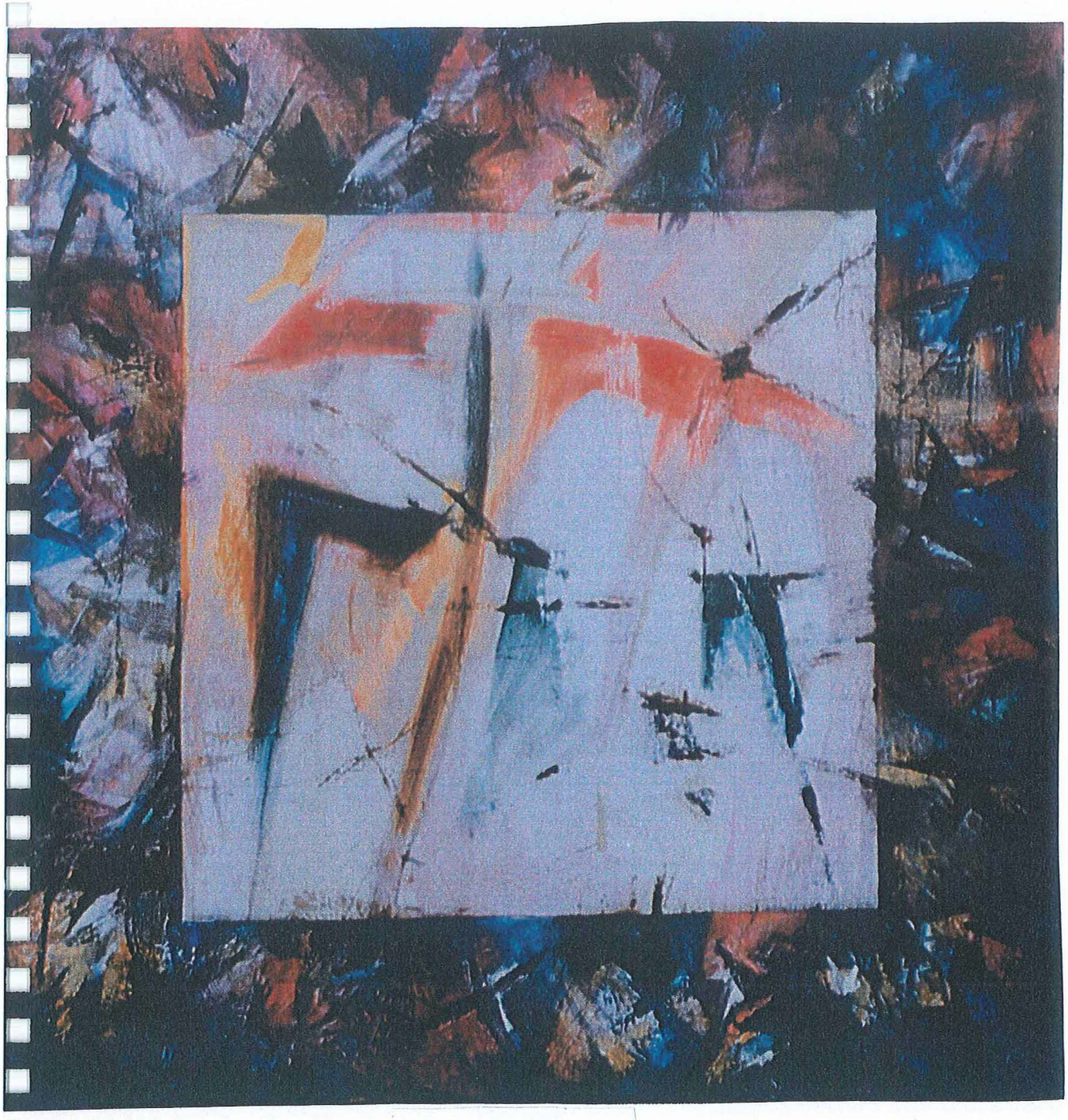


79 Henk ter Horst/ Dies irae (2)

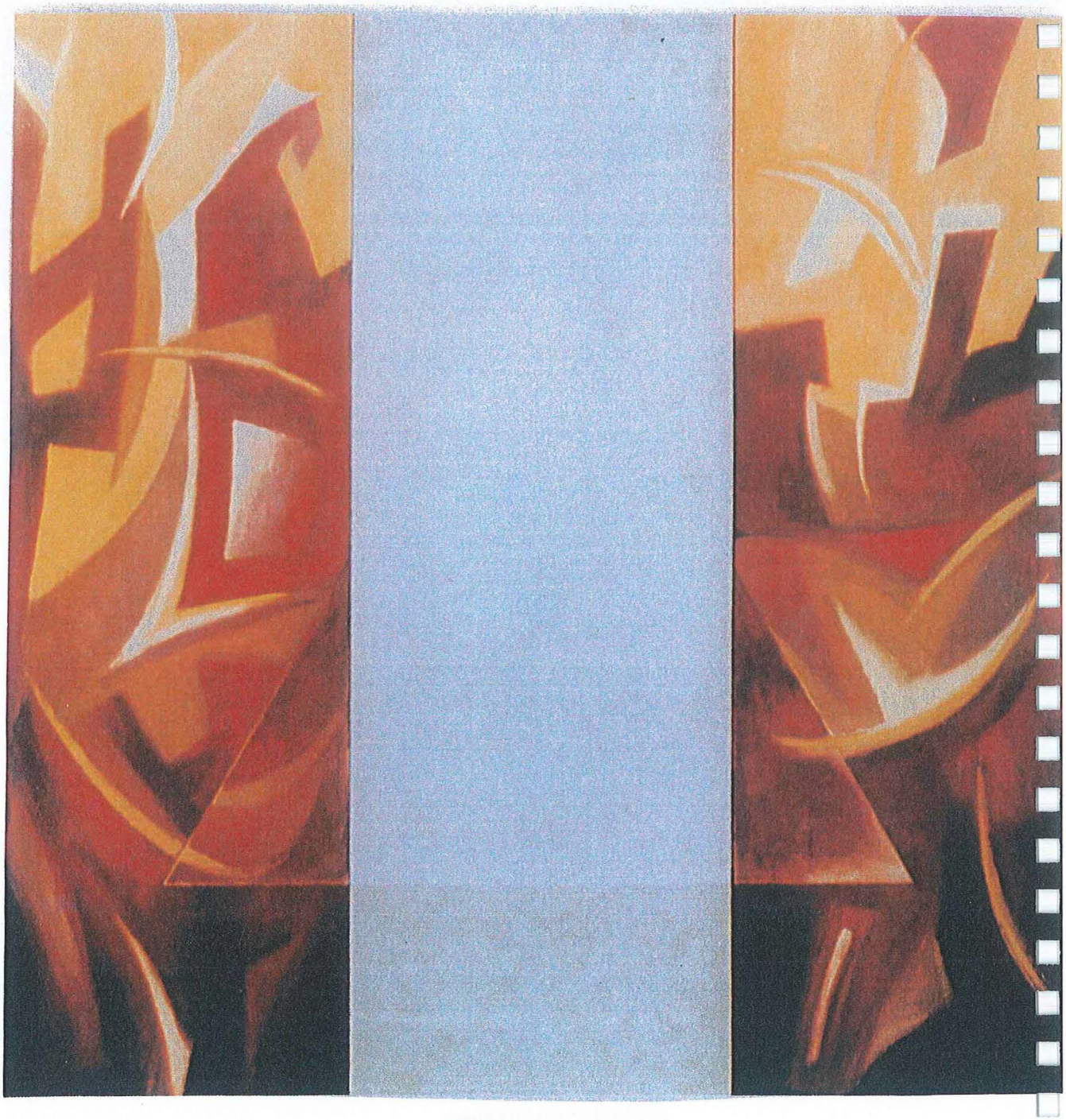
80 Henk ter Horst/ Pinkstergeest



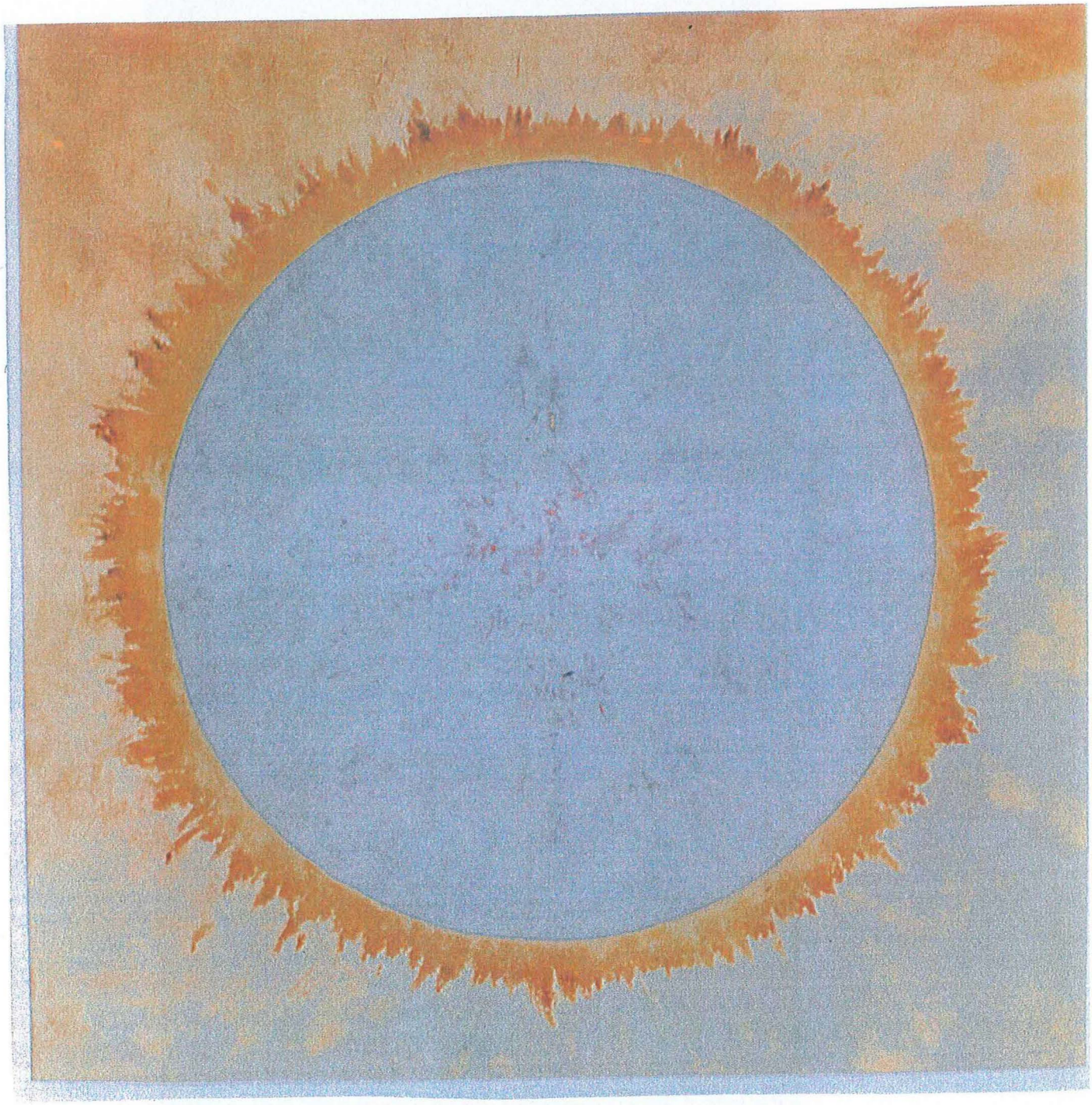
81 Henk ter Horst/ Voorbij de grens



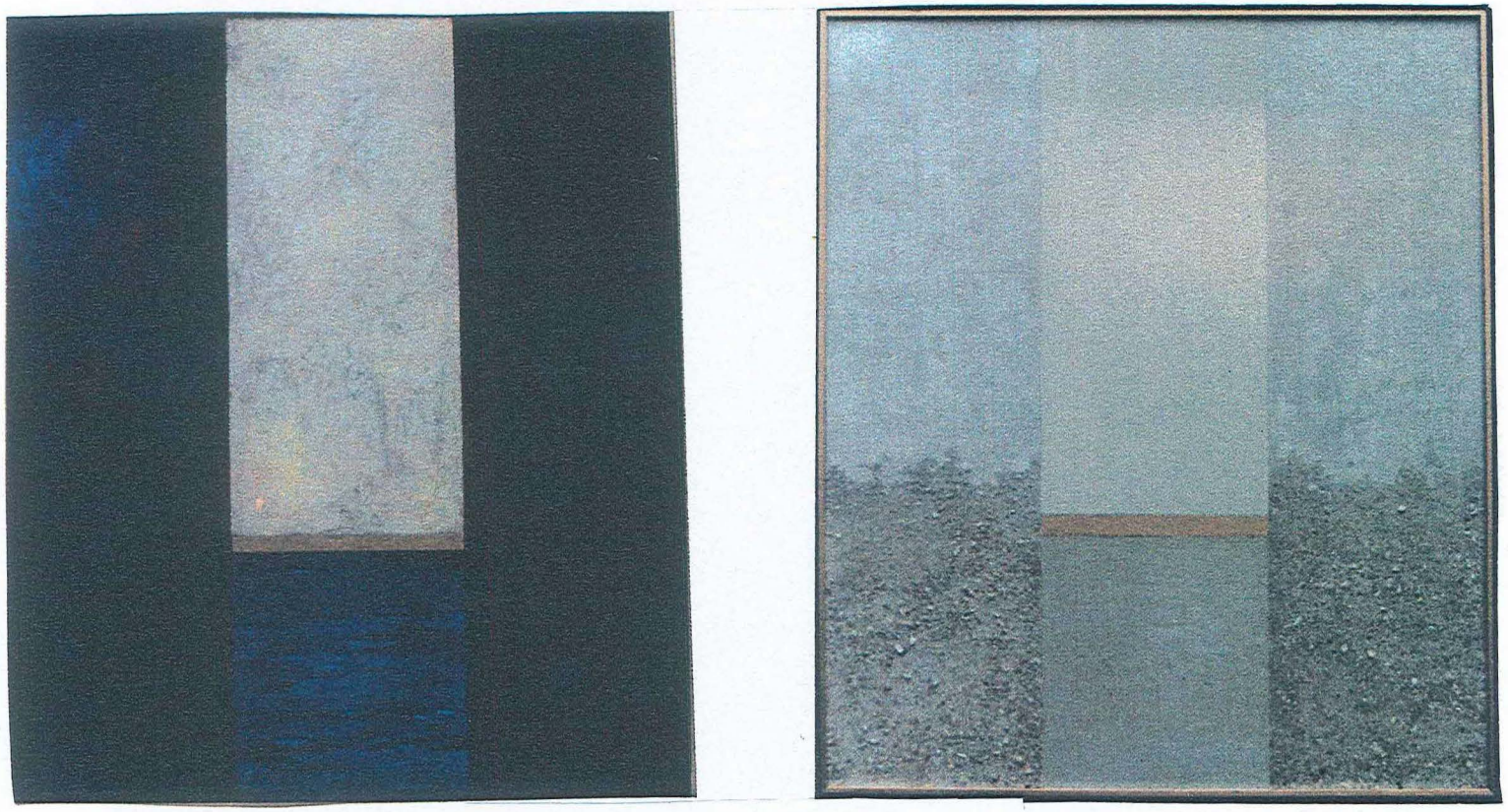
82 Henk ter Horst/ Openbaring



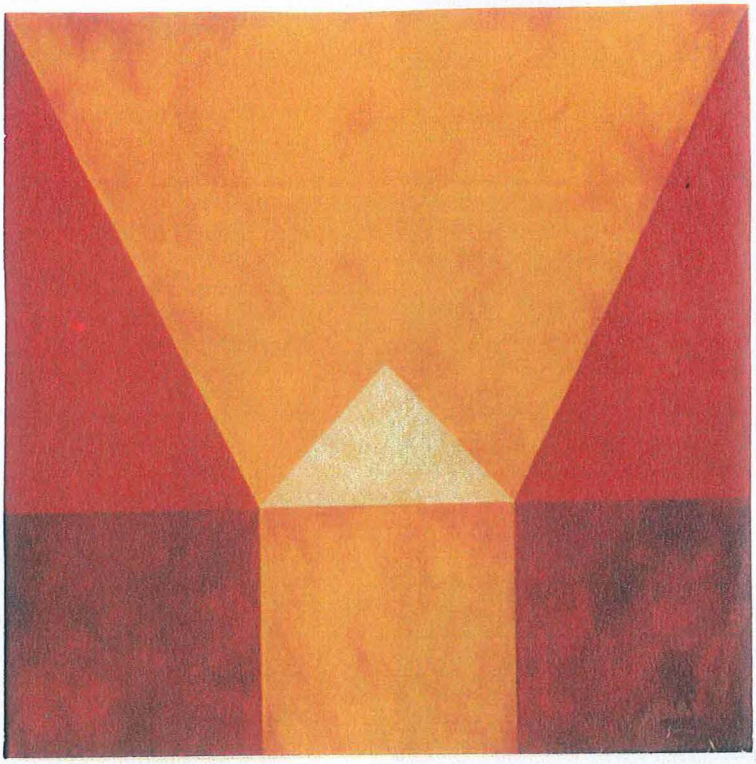
middengedeelte

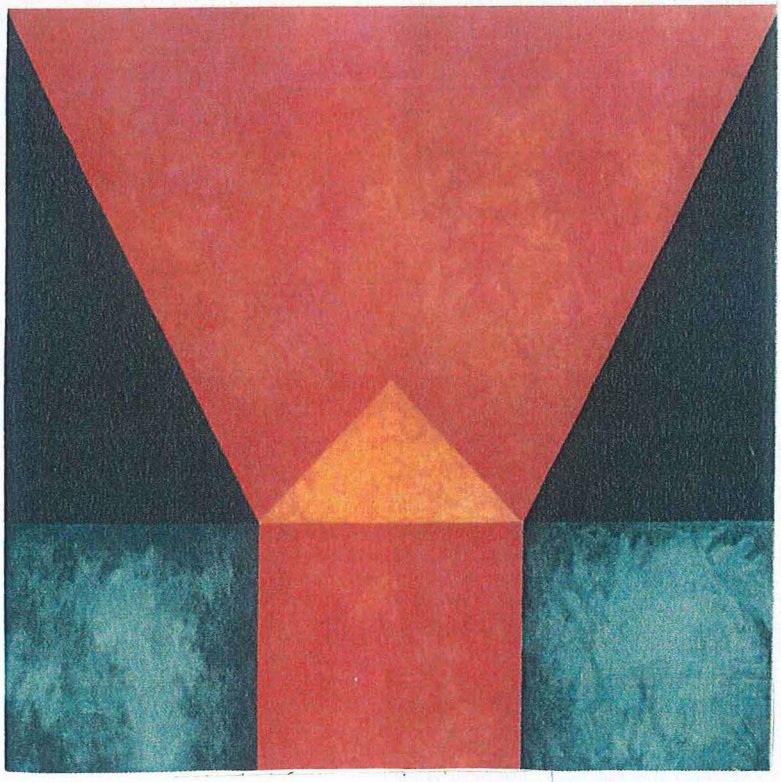


bovenste gedeelte

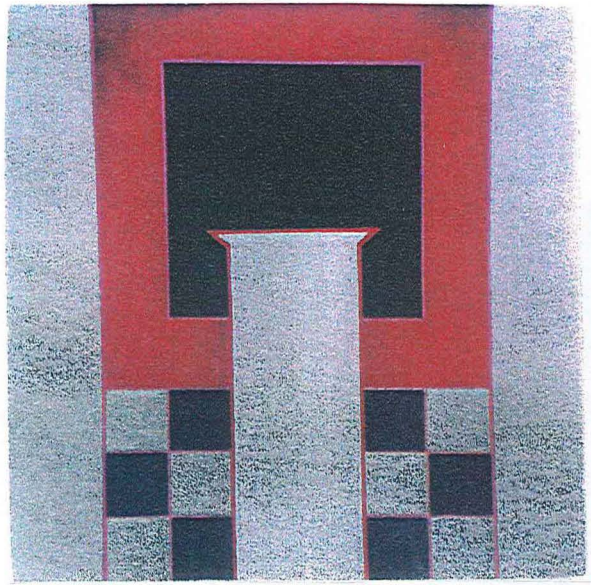


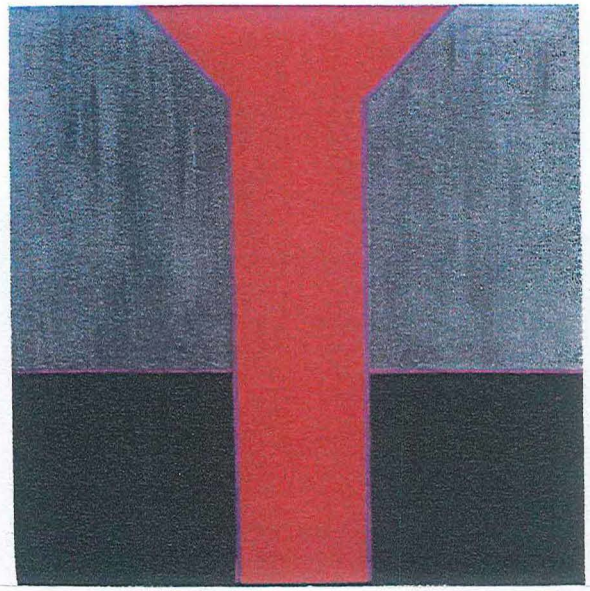
83 Henk ter Horst/ Schipbreuk op Malt/ Uitweg en bevrijding

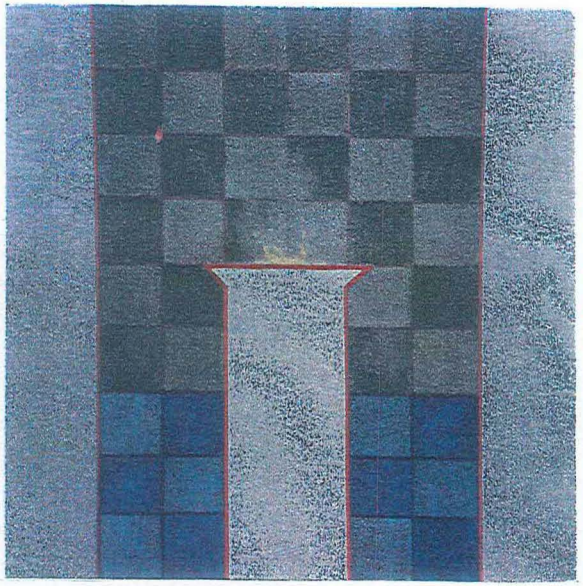


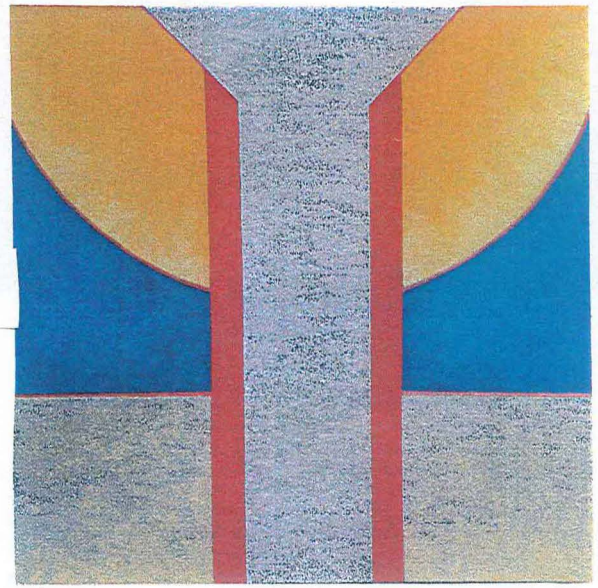


84 Henk ter Horst/ Matteusevangelie

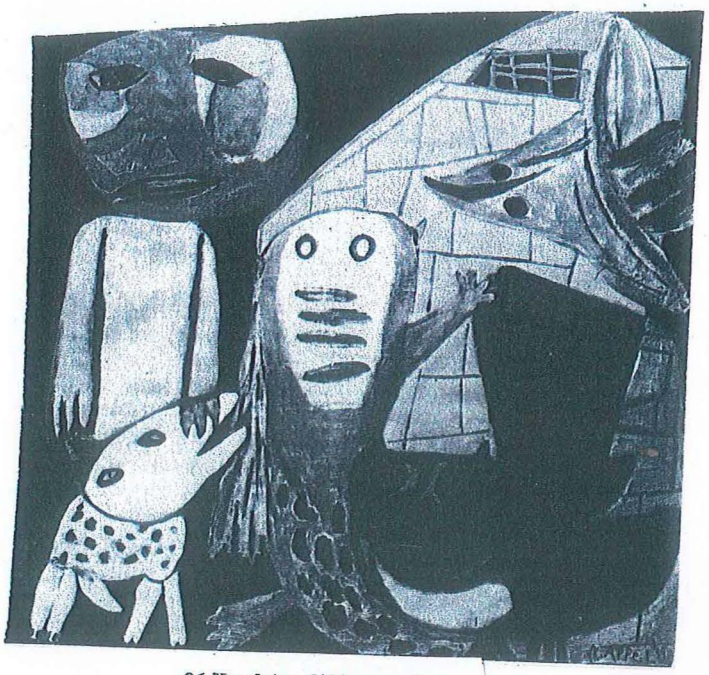






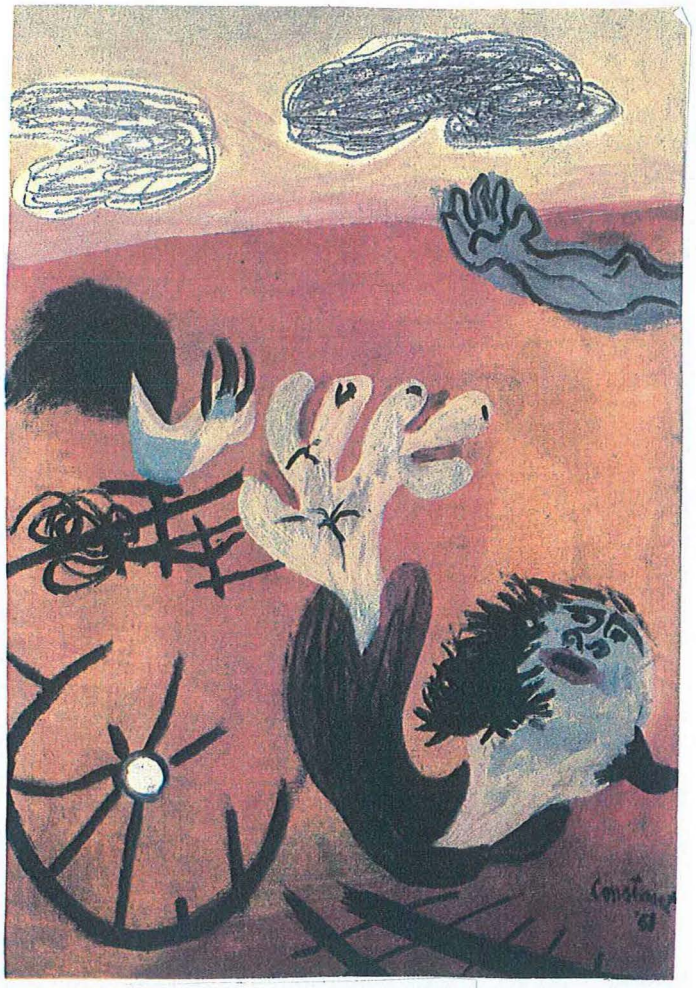


85 Henk ter Horst/ Stille Week

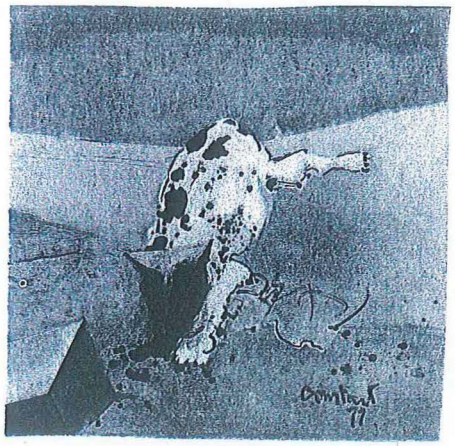


86 Karel Appel/ Mens en dieren

87 Constant/ De oorlog

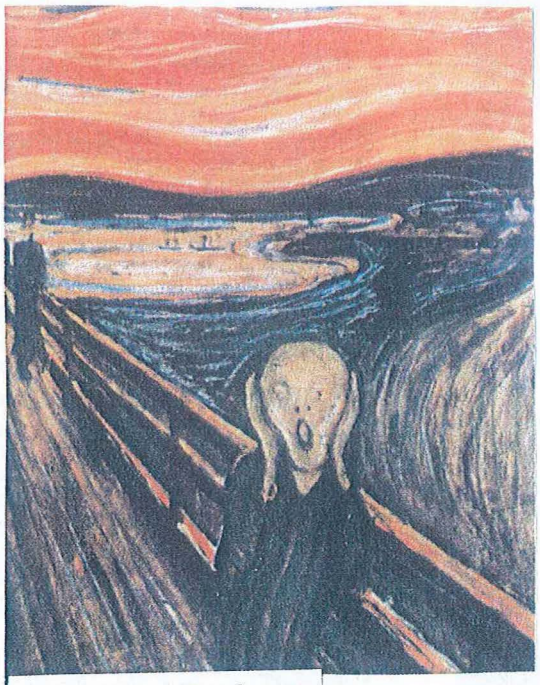


88 Constant/ Verschroeide aarde (2)

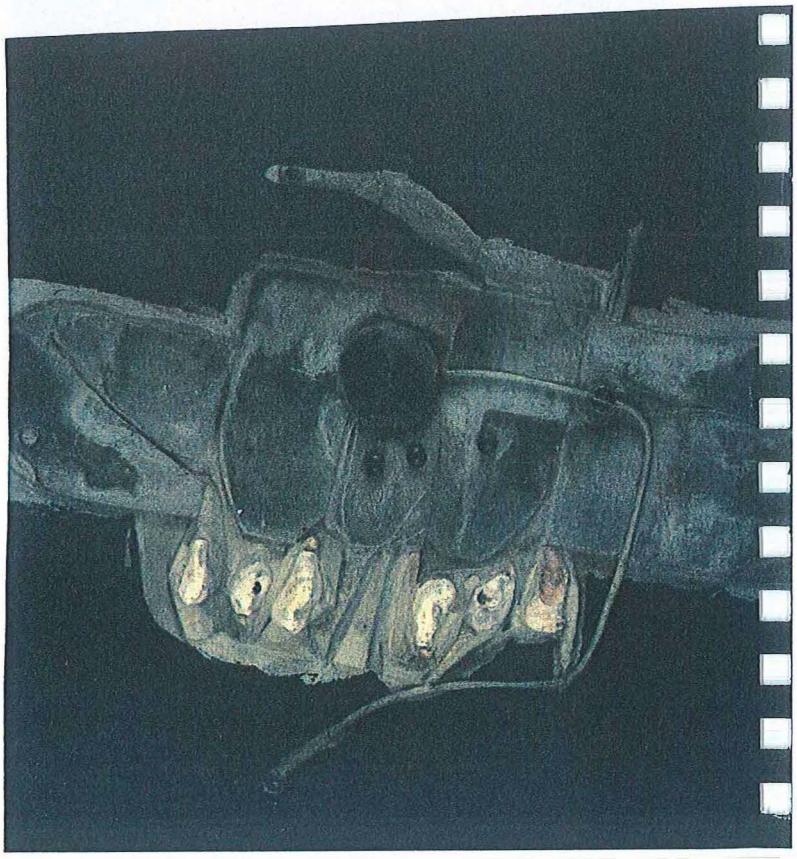


89 Constant/ Overreden hond

90 Co Westerik/ Afdaling op klaarlichte dag (2)



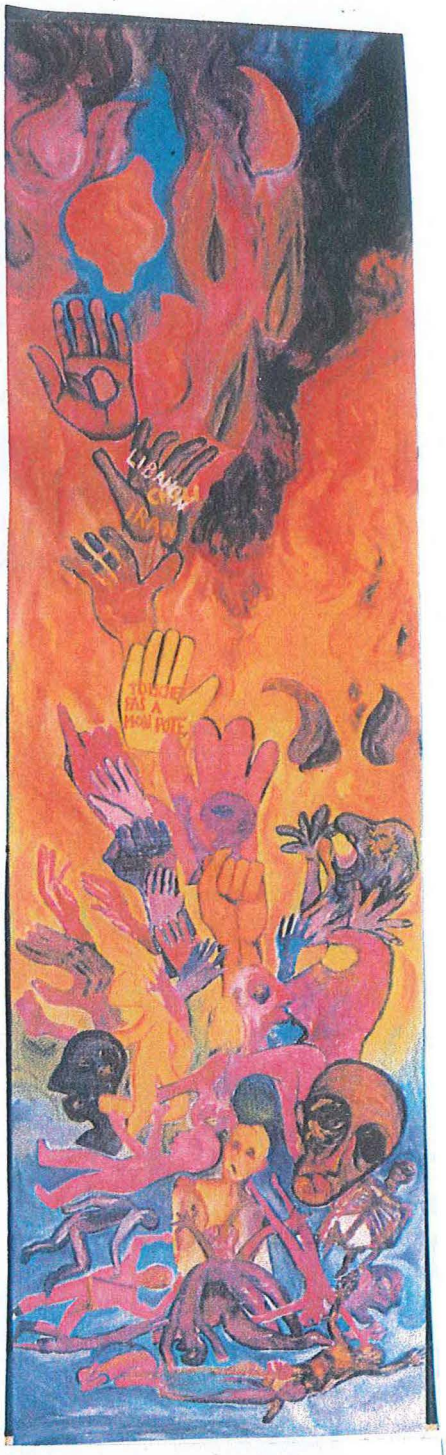
91 Edvard Munch/ De schreeuw



92 Jaap Wagenmaker/ Leien en schelpen

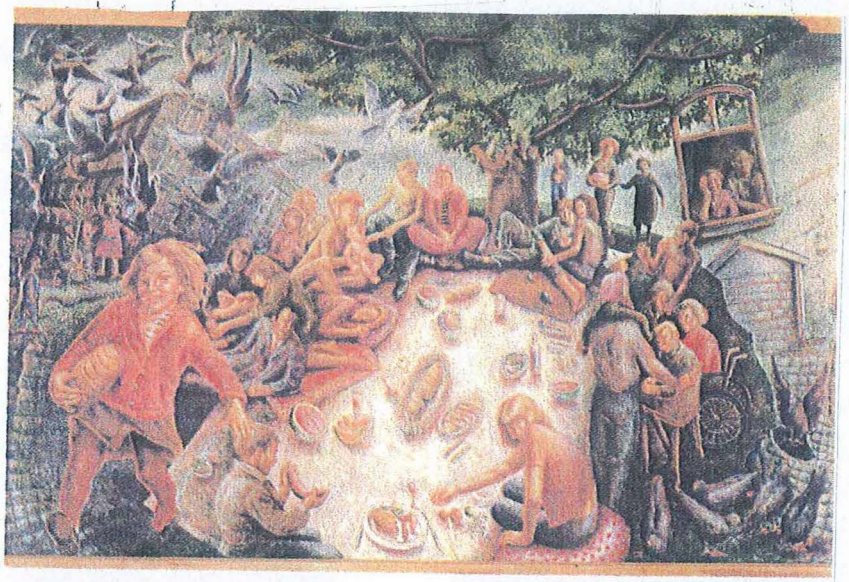
93 Jannes de Vries/ Barmhartige Samaritaan

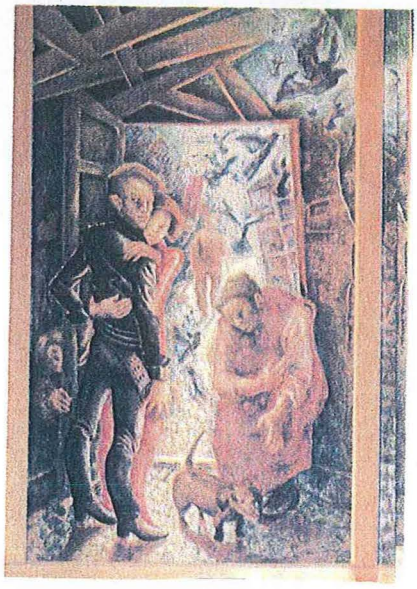
94 Jannes de Vries/ Jesaja

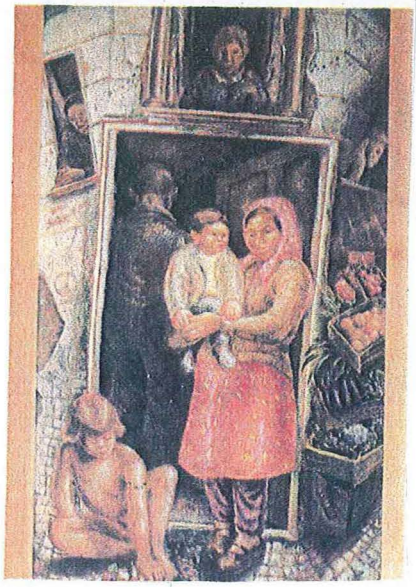


95 Ruud Bartlema/ Het bloed van Abel roept

96 Otto Dix/ Jona

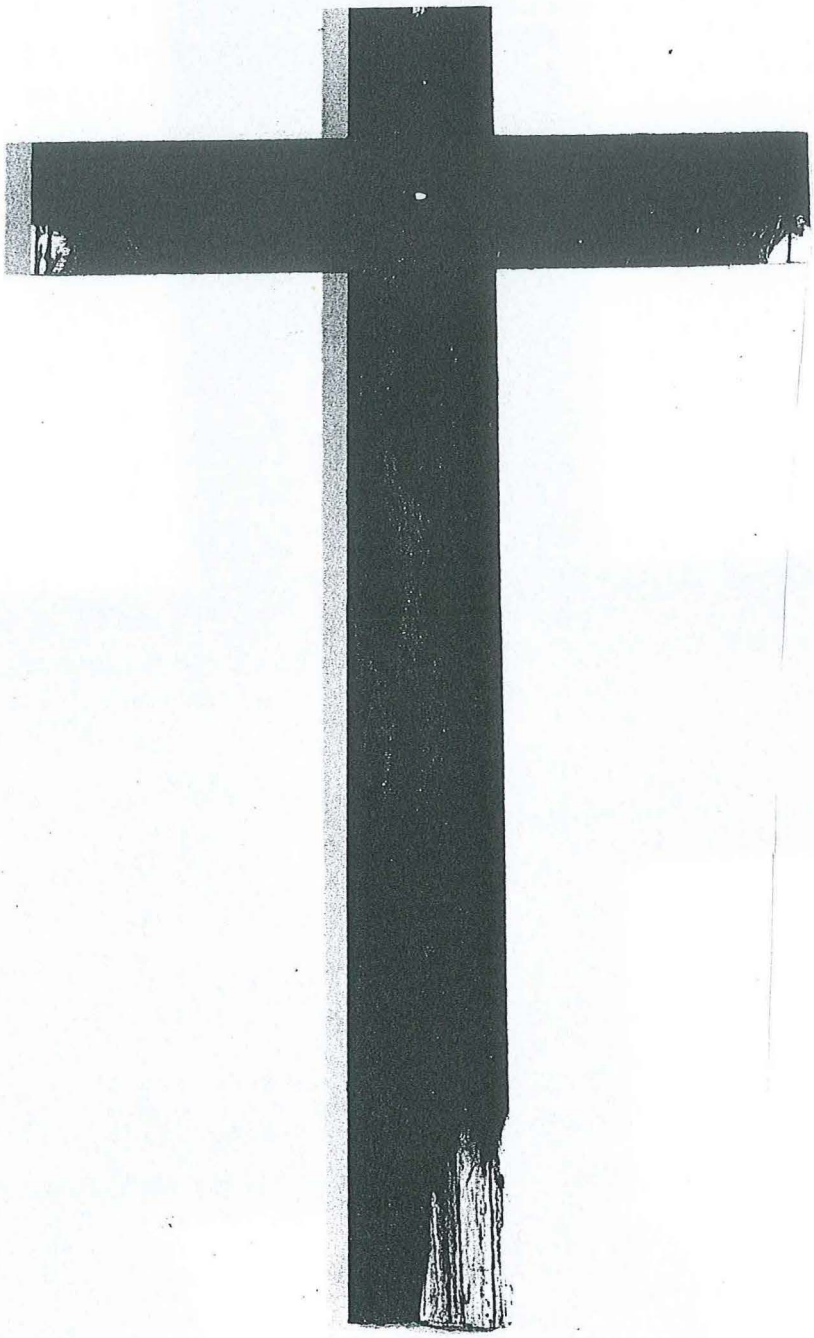




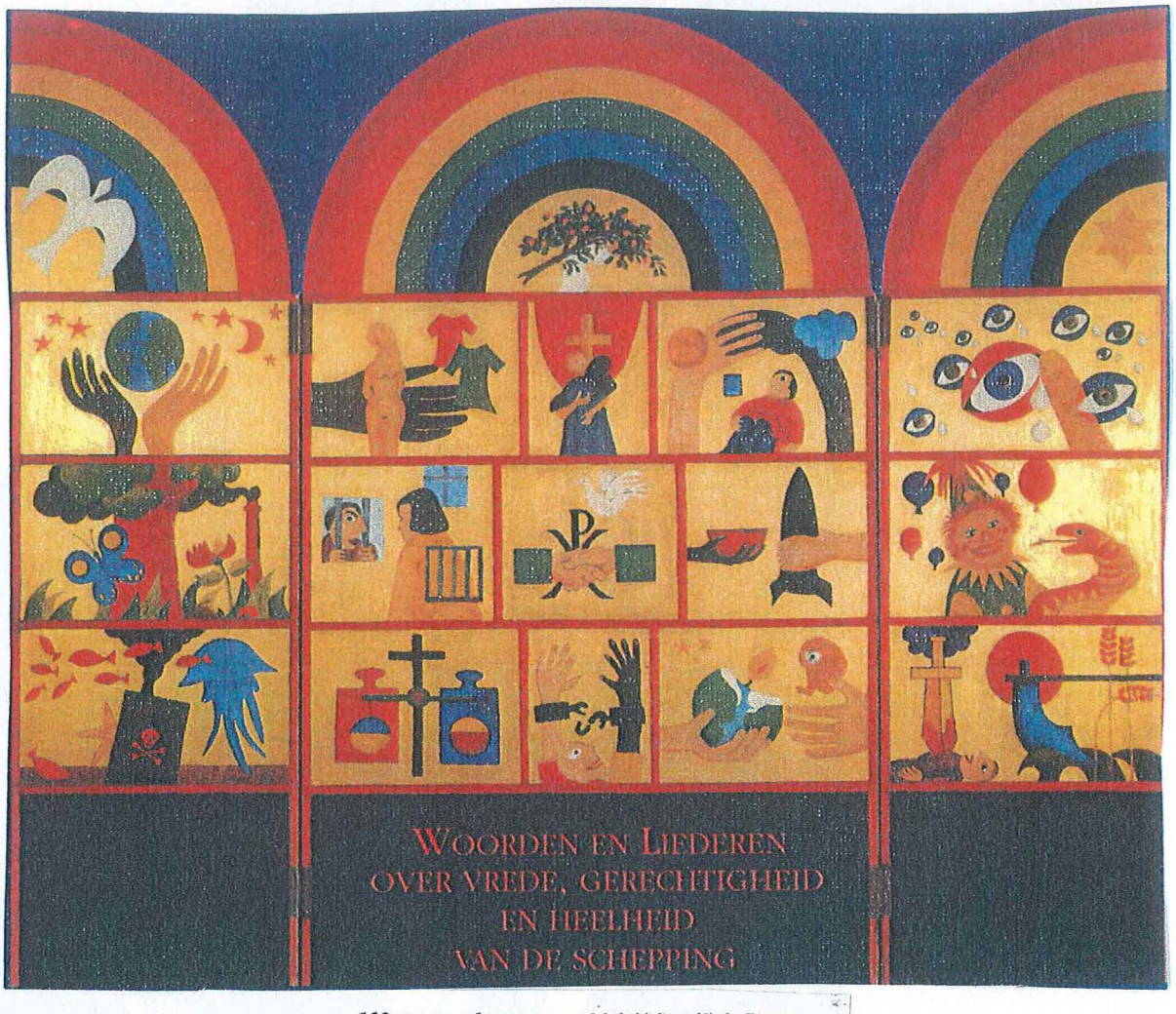


97 Monica Sieveking/ Onze stad-stad Gods

98 Harwig Ebersbach/ Kleine Kreuzigung



99 Arnulf Rainer/ Kreuz



100 amateur-kunstenaars drielui/ Conciliair Proces

101 Nanko van Dijk/ Lijdenscyclus

102 Otto Dix/ Apocalyps