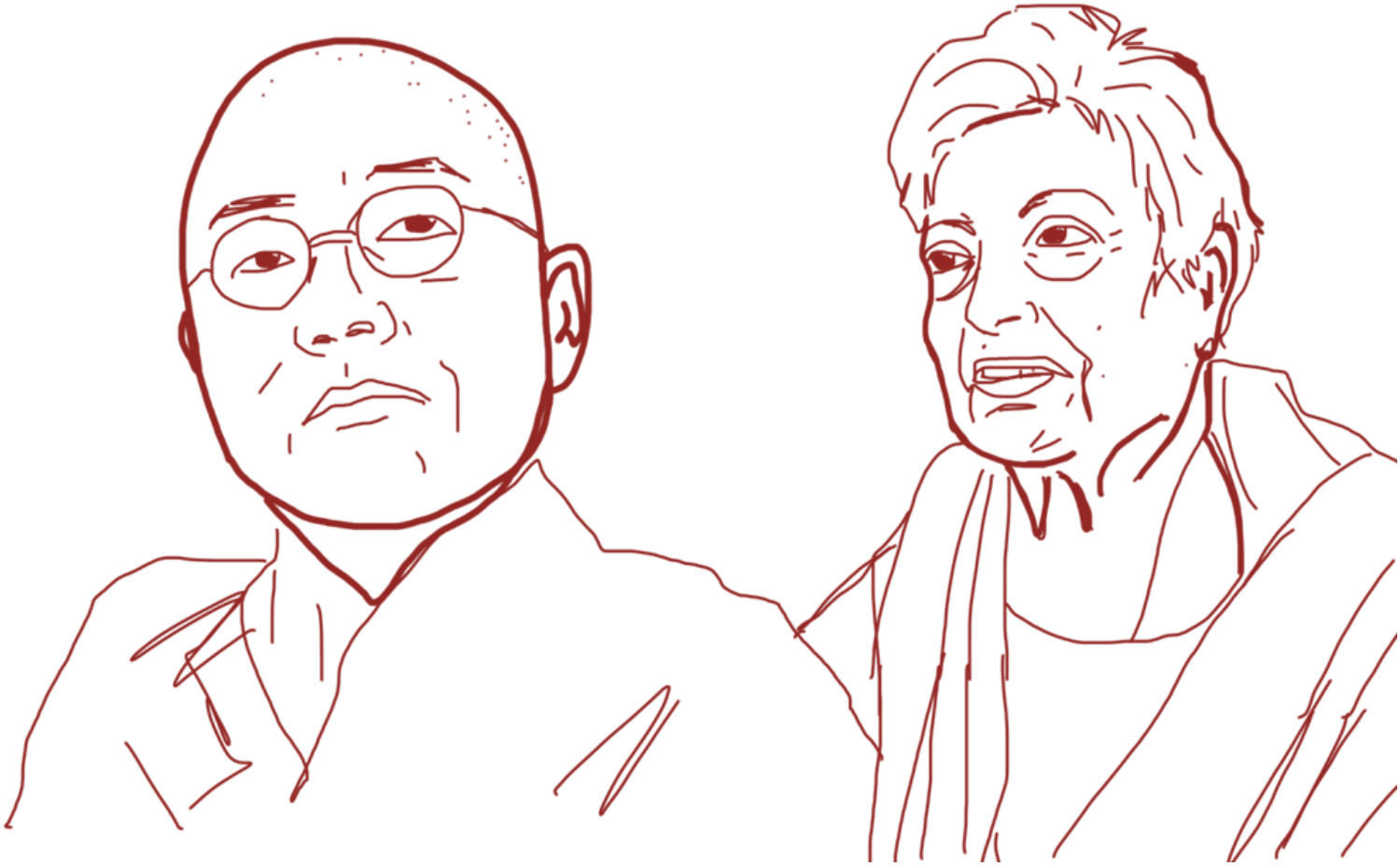
De vorm van het verloren thuis: Do Ho Suh en Zarina Hashmi over ontheemd zijn, migratie en gemis



Bachelorscriptie Kunstgeschiedenis

Sarah Neutkens

Prof. Dr. A.J.S. Grootenboer, M. Gieskes

02-06-2020

Faculteit der Letteren, Radboud Universiteit Nijmegen

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave 2
Voorwoord 3
Inleiding 4
Heeft iemand mijn thuis gezien? 9
Monumentale immaterialiteit: Do Ho Suh 10
Who Am We? Site-specificity, identiteit en individualiteit 10
Homes, Reflections, Heimwee 14
Alleen op de wereld 17
Een andere blik: Suh en Zarina, Suh versus Zarina 19
'A home is where you make it': Zarina 22
Een traumatische historiografie 22
Lijnen doortrekken: de bron van migratie 24
Huizen in de wereld: het proces van migratie 25
Brieven van een verloren 'thuis': de gevolgen van migratie 26
Een vertekende herinnering: wat nog overblijft 28
Conclusie 30
Bibliografie 32
Interviews en websites 34
Afbeeldingenbijlage 35

Voorwoord

Ik heb het geluk gehad dat ik geboren ben met een – hoe zal ik het zeggen – muzikale afwijking: van kleins af aan produceert mijn onderbewuste melodieën en harmonieën uit het niets, die ik probeer te concretiseren in mijn composities. Iets anders waarmee ik geboren ben is een persistent gevoel van heimwee en somberheid. Het componeren van muziekstukken is voor mij altijd een manier geweest om te kunnen omgaan met deze heimwee. Ook heb ik het geluk gehad geboren te zijn in een welvarend deel van de wereld, in een fijn gezin, in vrijheid, met een hele hoop schoonheid om me heen. Het overgrote deel van de wereldbevolking leeft echter in armoede, onderdrukking – zowel vanuit een overheid of vanuit bijvoorbeeld het gezin – of in oorlogsgebieden. Een groot deel van de wereldbevolking heeft niet eens een vaste thuisbasis, maar is migrant: soms voor korte duur, soms ook levenslang. De heimwee die zij zullen moeten ervaren en hun hele leven met zich mee zullen moeten dragen moet immens zijn. Mijn situatie is geenszins vergelijkbaar met die van een migrant die het veel en veel slechter heeft getroffen dan ik, maar één ding hebben we in bepaalde mate wel met elkaar gemeen: een gevoel van gemis en een fundamenteel verdriet waaraan je niet kan ontsnappen. Zien hoe andere kunstenaars net zoals ik vorm geven aan hun heimwee voelt als een enorme opluchting: maken is het beste medicijn.

Zarina Hashmi is op 25 april 2020 overleden op 82-jarige leeftijd, na reeds langere tijd ziek te zijn geweest. Het grootste deel van deze scriptie had ik op dat moment al geschreven en ik had het gevoel heel dicht bij haar en haar werk te zijn komen te staan na het zo uitvoerig te hebben bestudeerd. Het is een groot verlies voor de hedendaagse kunst dat Zarina niet meer onder ons is.

Inleiding

"…Quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscripsit..."[1]

... [een jongedame] die verliefd was op een jonge man; en zij, toen hij vertrok naar het buitenland, trok de omlijning van de schaduw van zijn gezicht die door de lamp geworpen werd over op de muur… (eigen vertaling)

De Zuid-Koreaanse kunstenaar Do Ho Suh (1962) en de Indiase kunstenaar Zarina Hashmi (1937-2020) zijn beide migranten die hun geboorteland achter hebben moeten laten en nooit meer terug konden keren naar exact diezelfde plek die ze ooit hebben achtergelaten. Voor Zarina – Zarina Hashmi werkt als kunstenaar onder de naam Zarina – is het gemis van een 'thuis' niet enkel een persoonlijk gemis, maar ook een gemis dat door de politieke situatie rondom de opdeling van Brits-Indië in 1947 een diepere historiografische laag krijgt. Zowel Suh als Zarina proberen, vanuit hun positie als migrant, de afwezigheid van een 'thuis', een bepaalde context die er ooit was maar die er niet meer is, te verbeelden. De kunstenaars doen dit echter wel vanuit verschillende invalshoeken. Zarina laat zien dat er een definitieve afstand – een breuklijn – is ontstaan tot haar oude 'thuis' en schept een nieuwe context waarin zij zich thuis kan voelen, terwijl Suh elementen uit zijn verleden herschept in de bestaande context waarin hij zich bevindt, zodat er geen breuk ontstaat met het verleden maar er juist een manifestatie van het verleden in het heden ontstaat.

Met het werk *Reflection* (2004), bijvoorbeeld, onderzoekt Suh de grenzen en beperkingen van het begrip 'ruimte.' Hij poogt te reconstrueren hoe het is om nooit meer terug te kunnen keren naar de ruimte die nog zo goed in je herinnering zit maar die je nooit meer kan bezoeken. Dit is een gedachte die analoog is aan het probleem dat migranten vaak hebben wanneer ze terugkeren naar het land waar ze ooit uit vertrokken zijn, om er vervolgens achter te komen dat niets meer hetzelfde is als dat het vroeger was. Suh richt zich in zijn werk vooral op de lichamelijke aspecten van heimwee. Hij maakt dat de beschouwer zich bewust wordt van zijn of haar positie in een ruimte of non-ruimte: je kan in principe de (non-)ruimte in het werk *Reflection* betreden, waardoor het *jouw* ruimte wordt. De beschouwer wordt dan onderdeel van een lichamelijke ervaring van heimwee.

Zarina zoekt niet alleen de grenzen van het begrip 'ruimte' op, maar onderzoekt ook de betekenis van grenzen op zich – landsgrenzen, grenzen van het perceel waarop een huis gebouwd is, *et cetera* – in het leven: door welke grenzen wordt het leven beperkt? Binnen

[1] Plinius, boek 35, hfdst. 43.

welke grenzen bevind ik mij? Zijn deze grenzen kunstmatig, met pen en liniaal getrokken, of natuurlijk, zoals een rivier een stuk land begrenst? En, misschien wel het belangrijkste, hoe kan ik grenzen verleggen? In het werk *Dividing Line* (2001) laat ze zien hoe de *Radcliffe Line*, de in 1947 getrokken – en dus kunstmatige – landsgrens tussen India en Pakistan, het leven van duizenden mensen heeft veranderd. Ze maakt hiervoor gebruik van één ogenschijnlijk eenvoudige verbeelding van het grensgebied. Haar moederland zou door deze lijn nooit meer hetzelfde zijn. Op bijna wetenschappelijke cartografische wijze maakt Zarina een persoonlijk gemis objectief, universeel. Waar Suh de lichamelijke aspecten van heimwee belicht, belicht Zarina juist de conceptuele aspecten van heimwee: ze creëert afstand, een definitieve breuk met het verleden. Het lichamelijke en het intellectuele komen in het werk van Suh en Zarina tegenover elkaar te staan.

Suh en Zarina leven in een tijd waarin globalisering en migratie *hot topics* zijn: het is dus niet vreemd dat zij uitdrukking geven aan deze thema's. Toch is het vastleggen van iets dat er niet meer is, het afbeelden van een gemis, iets dat in de kunstgeschiedenis al veel langer voorkomt.

In zijn *Naturalis Historiae*, bijvoorbeeld, behandelt de klassieke auteur Plinius de Oudere zo goed als alle aspecten van het leven op aarde die op dat moment, rond de eerste eeuw na Christus, bekend waren. Geografie, mineralogie, mijnbouw, het boerenleven, magie, antropologie en: kunst. Het citaat aan het begin van deze paragraaf komt uit deze *Naturalis Historiae*. Volgens Plinius zou de ontstaansmythe van de kunst, specifiek de schilderkunst, te vinden zijn in het Griekse Korinthe. In de stad Sicyon besloot naar verluidt de dochter van de bekende pottenbakker Butades heimelijk een omtrek van de schaduw van het gezicht van haar geliefde op de muur te tekenen aan de vooravond van zijn vertrek naar het front. Of hij ooit terug zou keren, wisten beide geliefden niet. Wat ze ook niet wisten, was dat dit verhaal een van de meest geciteerde passages uit Plinius' verhandelingen over de beeldende kunsten zou worden, of het nu werkelijk heeft plaatsgevonden of niet.

De dochter van pottenbakker Butades concretiseerde met één simpele handeling – namelijk het overtrekken van de schaduw op de muur – een opvatting van het begrip 'gemis': het beeld dat ontstond werd een verbeelding van de afwezigheid van haar geliefde. De vluchtigheid van het leven werd in dit beeld vereeuwigd, tijdelijk werd het leven bevroren.

De passage uit Plinius' *Naturalis Historiae* laat zien dat het omgaan met een bepaald gemis zijn uitdrukking kan vinden in de beeldende kunst: het worstelen met het verdriet van het kwijtraken van dingen die je lief zijn is een probleem van alle tijden. De Griekse auteur Heraclitus zou al in de zesde eeuw voor Christus geschreven hebben over verandering en het voorbijgaan van het vluchtige leven. Heraclitus' uitspraak wordt, met hier en daar wat aanpassingen, als volgt geciteerd door Plato in zijn dialoog *Cratylus*:

"Je kan nooit tweemaal in dezelfde stroom stappen."[2]

Zodra je voor de tweede keer in de zelfde stroom – de stroom van het leven – stapt, is het water waar je je in eerste instantie in bevond al lang verder gestroomd. Als je teruggaat is het, kortom, nooit meer hetzelfde.

In de romantiek werd het idee van *Weltschmerz* en diepe somberheid over de vergankelijkheid van het leven gepresenteerd als ideaal: als je deze gevoelens kon ervaren, was je een bevoorrecht denker die naast 'zum Tode betrübt' te zijn ook 'himmelhoch jauchzend' door het leven kon gaan en écht zou weten wat geluk voelen is. Tenminste, als we de Duitse dichter Johann Wolfgang von Goethe moeten geloven.[3] In de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw werd de term zelfs zo vaak gebruikt dat deze volgens filosoof Frederick Beiser aan inflatie onderhevig was. De term werd steeds meer gebruikt om uit te drukken dat diegene die *Weltschmerz* ervoer wellicht een beetje té gevoelig was.[4]

Het is dus evident dat door de geschiedenis heen allerlei verschillende vormen van gemis en vergankelijkheid – en het verdriet dat daarbij hoort – zijn vereeuwigd in de kunst. Volgens filosoof Jean-Luc Nancy zou de kunst zelfs zijn ontstaan en blijven bestaan door het afwezige aanwezig te maken: het (esthetische) object is een benadering van het scheppen van zin, die vervolgens door de zintuigen waargenomen kan worden.[5] Of het nu gaat over het missen van je geliefde en het vast willen houden van zijn of haar schaduw en een moment dat voorbij is, over het idee dat de geschiedenis telkens weer verandert en het heden altijd vluchtig en onzeker is of over het vasthouden van een gevoel van somberheid over de relativiteit en vergankelijkheid van het leven: het gemis blijft een centraal thema. Blijft, nadrukkelijk, aangezien het idee van het vastleggen van datgene dat er niet meer is, het concretiseren van een fundamenteel gemis, iets is dat in de hedendaagse kunst dus ook voorkomt, bij bijvoorbeeld Do Ho Suh en Zarina, de twee kunstenaars die in deze verhandeling centraal staan.

Zowel Suh als Zarina hebben hun moederland vertegenwoordigd op de Biennale in Venetië, respectievelijk in 2001 en 2011.[6] Suh's werk is tentoongesteld in onder andere het MoMA in New York, het Smithsonian Museum of American Art in Washington en is te

---

[2] Plato, 402a.

[3] Goethe, 20.

[4] Beiser, 1-2.

[5] Nancy, 129.

[6] Park, 6.

vinden in verschillende collecties wereldwijd, zoals in de collecties van de Albright-Knox Gallery in Buffalo, Tate Modern in Londen en het Museum of Contemporary Art in Tokio. Zarina's werk is onder andere tentoongesteld in het Guggenheim Museum in New York, het Art Institute of Chicago en Tate Modern, en ook haar werk is wereldwijd te vinden in vaste collecties zoals die van het MoMA en het Whitney Museum. Over Zarina's leven en werk is een tweetal boeken verschenen, *Zarina: Mapping a life, 1991-2001* en *Zarina: Counting, 1977-2005*, waarin kunsthistorica Mary-Ann Milford Lutzker het oeuvre van de kunstenaar gedetailleerd beschrijft en waarin ze veel aandacht besteedt aan de connectie tussen het persoonlijke leven van Zarina, de geschiedenis van India en Pakistan en het werk dat Zarina maakt. Vooral de traumatische en rationele historiografie van India en Pakistan in relatie tot Zarina's persoonlijke leven staat centraal in veel publicaties over het werk van Zarina, terwijl er weinig aandacht besteed wordt aan de relatie tussen heimwee en migratie. Ook bij Suh worden de concepten van heimwee en migratie niet direct met elkaar verbonden. Er wordt veel frequenter geschreven over de relatie tussen het individu en het collectief in het werk van Suh, in plaats van de relatie van het individu tot zijn eigen vroegere en actuele ruimte. Ruimte en identiteit worden dus vaak beschouwd als centrale concepten in Suh's werk. Thema's zoals gemis en heimwee worden hierbij niet of slechts terloops genoemd. Het thema heimwee in relatie tot migratie blijkt dus aardig onderbelicht in de wetenschappelijke literatuur over Zarina en Do Ho Suh.

Deze verhandeling kan gekaderd worden binnen de zogeheten *memory studies*, het onderzoeksveld waarbinnen onderzoek gedaan wordt naar de werking van verschillende soorten geheugen, waaronder ook traumatisch geheugen en geheugen dat aangetast is door gevoelens van heimwee. Over het algemeen wordt er binnen het onderzoeksveld van *memory studies* echter weinig aandacht besteed aan het verband tussen de werking van een door heimwee aangetast geheugen en de kunstproductie van kunstenaars met een migratieachtergrond. In deze verhandeling wordt getracht om dit hiaat in het onderzoeksveld te dichten door te focussen op de relatie tussen heimwee, migratie en het werk van Suh en Zarina: hoe geven zij vorm aan heimwee en ontheemd zijn? Hoe verbeelden zij hun positie als migrant?

Om een antwoord op deze vragen te kunnen geven zal er allereerst kort ingegaan worden op wat er precies verstaan wordt onder de term 'heimwee' binnen deze verhandeling om zo een duidelijk beeld te krijgen van een van de kernthema's van deze scriptie. Vervolgens wordt er ingegaan op hoe heimwee, migratie en het concept 'ruimte' in verbinding staan met elkaar binnen het werk van Do Ho Suh en de manier waarop hij vorm geeft aan een begrip als 'identiteit'. Aan de hand van enkele sleutelwerken zal er gekeken worden naar hoe heimwee, migratie en gemis zichtbaar zijn in zijn oeuvre. Suh belicht echter andere aspecten van

heimwee en migratie dan Zarina. Hij haalt bijvoorbeeld losse elementen uit zijn moedercultuur uit de traditionele context waarbij hij een proces van vervreemding dat migranten kunnen ervaren nabootst. Gevoelens van gemis blijven in Suh's werk onderhevig aan een constant proces van de- en recontextualisering. Een mogelijke oplossing voor het probleem van het zich eeuwig tussen twee werelden in bevinden dat Suh onderzoekt in zijn werk wordt geboden door Zarina, die juist een nieuwe verzoenende context schept om haar heimwee een definitieve plek te geven. Bij Zarina zal er meer gekeken worden naar hoe zij zich niet zozeer neerlegt bij haar gevoelens van heimwee en haar situatie als migrant, maar juist hoe zij probeert een nieuwe historiografie te schrijven en deze bijna letterlijk in kaart probeert te brengen. Haar persoonlijke verhaal wordt zo ingebed in een mondiaal en historisch perspectief. Dit zal ook aan de hand van enkele werken geïllustreerd en nader uitgewerkt worden. Tot slot zullen de twee kunstenaars met elkaar vergeleken worden: welke aspecten van heimwee theoretiseren de twee kunstenaars en hoe vullen ze elkaar aan in het vormen van een verbeelding van heimwee en migratie? De visie van beide kunstenaars op heimwee en het omgaan met gevoelens van heimwee wordt namelijk in hun werk tot uitdrukking gebracht en het zijn precies deze visies die in deze verhandeling ontleed zullen worden, daar dit nog niet eerder is gedaan.

Heeft iemand mijn thuis gezien?

Veel mensen ervaren heimwee en lijden er zelfs onder, maar het is geen officiële aandoening die geregistreerd staat in de *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-V), het handboek voor psychologen waarin psychische aandoeningen en hun indicatoren worden toegelicht.[7] In DSM-V wordt heimwee beschreven als een 'conditie' en kan het een bijproduct zijn van verschillende geregistreerde aandoeningen, zoals sociale angststoornissen en depressies. Heimwee kan echter veel impact hebben op het welbevinden van mensen die het ervaren. Zo kan heimwee resulteren in sociale isolatie, depressieve gevoelens, kan het je vermogen om keuzes te maken belemmeren of zelfs dezelfde bijwerkingen hebben als een rouwproces.[8] Het exact definiëren van heimwee is vrij ingewikkeld. Eurelings-Bontekoe et al.[9] en Van Tilburg et al.[10] beschrijven heimwee als een conditie die sterke overeenkomsten heeft met een depressieve gemoedstoestand, waar Watt en Badger heimwee juist zien als een gevoel van het verliezen van vaste relaties met zowel personen, gewoontes als plaatsen.[11] Heimwee kan, samenvattend, dus gezien worden als een conditie die te maken heeft met een sterk gevoel van gemis van bepaalde personen, gewoontes of plaatsen – een combinatie die in deze verhandeling als een 'thuis' wordt beschouwd – en die een sterke invloed heeft op de gemoedstoestand van een persoon en het vermogen tot het vormen van een 'ik' bij degene die de conditie ervaart.

Migranten, ongeacht of zij uit een conflictgebied vluchten of uit economische of andere overwegingen uit een veilige omgeving vertrekken, kunnen ook geconfronteerd worden met heimwee. Ze hebben hun vertrouwde omgeving verruild voor een nieuwe en zullen vaak nog een verlangen koesteren om terug te keren naar de veilige – of soms helaas ook minder veilige – thuishaven van hun moederland. Zelfs als het moederland geen veiligheid biedt kan het nog zo zijn dat de migrant zich enkel daar thuis kan voelen en nergens anders het gevoel heeft thuis te zijn.

Maar wat is eigenlijk een migrant? Hoe zit het met de identiteit van een migrant? Hoe gaan kunstenaars met een migratieachtergrond om met begrippen zoals 'identiteit', 'heimwee' en 'ruimte'?

---

[7] Stroebe, Schut en Nauta, 1.

[8] Ibid.

[9] Eurelings-Bontekoe et al., 444.

[10] Van Tilburg et al., 899.

[11] Watt en Badger, 526-527.

Monumentale immaterialiteit: Do Ho Suh

"... I'm not in one place—just in between, definitely. That's how I feel."[12]

Who Am We? Site-specificity, identiteit en individualiteit

Who Am We? (1999) (afb. 1) is een installatie gemaakt van offset-geprint behangpapier van steeds wisselende afmetingen. Het werk is in principe *site-specific*, in zoverre dat het behang enkel bevestigd kan worden op een muur, de afmetingen van die muur aanneemt en van dat gegeven, de fysieke ruimte van de installatie, dus afhankelijk is. De term *site-specificity* houdt in dat een werk in principe enkel en alleen bedoeld is om op één vaste locatie getoond te worden. De kunstenaar heeft bij het maken van het werk in zoverre rekening gehouden met de omgeving waarin het kunstwerk zich moet bevinden, dat het kunstwerk afhankelijk is geworden van de omgeving en de omgeving in bepaalde mate van het kunstwerk.[13] De kunstenaar Richard Serra stelde tijdens een discussie rondom zijn *site-specific* werk *Tilted Arc* (1981) dat het verplaatsen van het werk zelfs het werk kan vernietigen.[14] De symbiose tussen de ruimte en het werk is dus van essentieel belang bij *site-specificity*, en dus ook van belang bij *Who Am We?*. Toch is er iets bijzonders aan de hand met het werk *Who Am We?:* het behang kan namelijk opgerold worden en oneindig vaak getransporteerd worden. Dit ondermijnt het concept van *site-specificity* volledig. Het werk is dus tegelijkertijd wél en niet *site-specific*. Het kunstwerk is op zichzelf dus een verplaatsbare ruimte die zelf weinig ruimte in beslag neemt. Hier kan een belangrijke analogie geschetst worden met de positie van de migrant en zijn verplaatsbare persoonlijke ruimte: de migrant kan op elke plaats ter wereld zijn persoonlijke ruimte innemen – de ruimte die het uitgerolde kunstwerk op de muur inneemt – en tegelijkertijd mobiel zijn en geen vaste ruimte innemen – het opgerolde behang is op zichzelf nog niets, maar het is in ieder geval vrij – waardoor het eenzelfde soort status krijgt als het werk.

Drie centrale concepten die Do Ho Suh (Seoul, 1962) onderzoekt in zijn werk zijn ruimte, identiteit en gemis. Aan de hand van het werk *Who Am We?* worden twee van deze concepten, namelijk ruimte en identiteit, op een bijzondere manier verbeeld.

---

[12] Interview met Suh door Art21 (november 2011), *https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/,* geraadpleegd op 25-03-2020.

[13] Kaye, 1.

[14] Serra, 386.

Suh, die zelf in de jaren negentig naar de Verenigde Staten verhuisde en zijn moederland Zuid-Korea achterliet, onderzoekt met een werk als *Who Am We?* hoe ruimte functioneert. Hij bestudeert de relaties tussen persoonlijke ruimte en publieke ruimte: hoeveel ruimte neemt een individu met zich mee? Hoe groot is iemands persoonlijke of publieke ruimte? Heeft een migrant wel een eigen ruimte, of bevindt hij zich tussen twee ruimtes in? Hij vraagt zich tevens af of ruimtes, net zoals migranten, ook verplaatsbaar zijn: zijn kunst en mensen gemaakt voor één vaste ruimte, of zijn ze verplaatsbaar? Zoals hij met *Who Am We?* laat zien, hebben migranten een verplaatsbare persoonlijke ruimte die soms tussen twee werelden in kan zitten. Het vormen van een identiteit wordt dan bemoeilijkt: als ik geen vaste ruimte inneem, wat of wie ben ik dan?

Identiteit is niet enkel datgene wat in je paspoort vermeld staat: identiteit kan bijvoorbeeld ook een gevoel zijn ergens bij te horen. Voor migranten kan het zo zijn dat ze zich thuis voelen in hun nieuwe thuisland, maar het is ook mogelijk dat ze zich eigenlijk toch meer thuis voelen in hun moederland. Ze identificeren zich in deze beide gevallen met hun afkomst of nieuw verkregen nationale identiteit. Het is echter ook mogelijk dat de migrant zich niet thuis voelt in zowel het moederland als het nieuwe thuisland. Het moederland kan bijvoorbeeld door politieke conflicten verdeeld zijn geraakt of er is geen familie meer in het moederland waar de migrant naar terug kan keren. Het concept ‘thuis’ raakt voor de migrant verstoord, aangezien het ‘thuis’ – de nationale en culturele identiteit – dat de migrant achter heeft gelaten niet meer in overeenstemming is met de identiteit die de migrant vóór de migratie had. Niet alleen het oude moederland, maar ook het nieuwe thuisland kan als ‘niet thuis’ aanvoelen en niet in staat zijn de migrant het gevoel te geven dat het mogelijk is om daar een eigen (nieuwe) identiteit te kunnen vormen. De migrant zit dus als het ware tussen twee werelden in: beide werelden komen niet overeen met het gevoel van identiteit dat de migrant heeft, waardoor de migrant kan ervaren dat deze als het ware ‘identiteitsloos’ is en nergens meer bij hoort. Do Ho Suh geeft zelf ook aan dat hij het gevoel heeft zich permanent tussen twee werelden in te bevinden, zoals blijkt uit het citaat dat vermeld staat in de ondertitel van deze paragraaf: hij identificeert zich niet met de Amerikaanse cultuur, maar is ook los komen te staan van zijn Zuid-Koreaanse achtergrond.[15] In zijn werken geeft hij uitdrukking aan deze constante staat van ergens tussenin zitten, een fluïde positie: veel van zijn werken zijn verplaatsbaar en kunnen overal op de wereld ruimte innemen, maar kunnen nooit op een definitieve plek terecht komen. Net zoals Suh zelf zijn zijn werken altijd ‘onderweg’, zonder een vaste basis.

[15] Interview met Suh door Art21 (november 2011), *https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/,* geraadpleegd op 25-03-2020.

Het gevoel van een ontbrekende eigen identiteit is heel duidelijk terug te zien bij het bestuderen van transgenerationele conflicten bij migrantenfamilies: de ouders zijn opgegroeid in hun moederland en hebben een gevoel van verbondenheid met hun moedercultuur. De kinderen van deze ouders horen echter niet bij de cultuur van het moederland van hun ouders, maar horen ook niet volledig bij de cultuur van hun nieuwe thuisland waar ze zelf in opgroeien. Ze ervaren dan een gevoel van disconnectie en disassociatie bij beide culturen. Dit gevoel kan resulteren in het ontwikkelen van een zogeheten *resistance identity,* een identiteit die zich tegen zowel de cultuur van de ouders als de cultuur waarin de kinderen zelf opgroeien keert.[16] Dit kan culmineren in het excessief proberen elementen uit hun nieuwe thuiscultuur te emuleren, of het verwerpen van beide culturen en het creëren van een nieuwe culturele identiteit die past bij hun gevoel van het gemis van een 'thuis'. Dit laatste kan bijvoorbeeld leiden tot het feit dat sommige jongeren met een migratieachtergrond zich aansluiten bij organisaties, die al dan niet een extremistische grondslag hebben, waarbinnen zij wél het gevoel krijgen erbij te horen en te kunnen vechten voor ideologieën die (nog) niet aanwezig zijn in de cultuur van hun ouders of de cultuur waarin zij zelf opgroeien.[17]

De Brits-Jamaicaanse cultuurwetenschapper en socioloog Stuart Hall schrijft in zijn artikel 'Cultural Identity and Diaspora' uit 1990 dat identiteit per definitie niet vast is, maar juist fluïde.[18] Ondanks het feit dat de identiteit van de migrant in hun moederland wellicht een vast gegeven leek, verandert de identiteit van de migrant zodra deze zich in een nieuwe cultuur bevindt en kan hij het gevoel ervaren dat hij ontworteld is geraakt van zijn eigen cultuur.[19] Suh is geboren als Zuid-Koreaan, maar is ontworteld geraakt van de cultuur van zijn moederland toen hij naar de Verenigde Staten vertrok. In zijn werk is de behoefte om de cultuur van zijn moederland terug te halen duidelijk te zien, bijvoorbeeld in werken zoals *Seoul Home/L.A. Home*…(1999*)*, waarin hij zijn vroegere woonruimtes recreëert en verplaatsbaar maakt, zodat ze ook in het heden op welke locatie dan ook fysiek terug te halen zijn.

Suh geeft met een werk zoals *Who Am We?* uidrukking aan de fluïde identiteit van de migrant. Dat is echter niet het enige aspect van het begrip identiteit dat hij belicht: ook de relatie tussen collectieve en persoonlijke identiteit speelt een belangrijke rol.

Op het behangpapier van *Who Am We?* zijn namelijk duizenden scans van foto's van studenten uit de jaarboeken van de middelbare school van Suh afgedrukt. Van veraf zijn de foto's amper van elkaar te onderscheiden en lijkt de groep een homogene massa te zijn. Van

---

[16] Lillie, 2.

[17] Newman en Lynch, 224.

[18] Hall, 225.

[19] Hall, 226.

dichtbij, echter, ontdekt de beschouwer dat elk gezicht uniek is. De beschouwer verhoudt zich op bijzondere wijze tot de kleine afdrukken van de schoolfoto's: in het formaat van de omtrek van het lichaam van de beschouwer passen wel honderden foto's, waardoor de individuen op de foto's nauwelijks nog mensen lijken, maar slechts een soort pixels zijn. De beschouwer kan zich dan afvragen: hoeveel mensen passen er in mij? Wat is mijn fysieke verhouding tot deze mensen?

Suh onderzoekt met *Who Am We?* niet alleen de ruimte die de migrant inneemt, maar ook wat de connectie is tussen het individu en de samenleving waarin deze zich bevindt en hoe ingewikkeld het kan zijn om in een 'wij-samenleving' zoals deze in Korea te vinden is, nog een uniek individu te zijn. Suh reflecteert dus met *Who Am We?* over het functioneren van identiteit en ruimte en de status die migranten hebben binnen en buiten hun eigen samenleving.

Met de werken *Some/One* (2005) en *Metal Jacket* (1992-2001) (respectievelijk afb. 2 en 3) reflecteert Suh ook op het begrip identiteit en de relatie van individuen met een groep, hun samenleving. De werken bestaan uit duizenden *dog tags* (identiteitsplaatjes) van het Koreaanse leger – Suh was zelf ook dienstplichtig – die aan elkaar bevestigd zijn en samen het silhouet vormen van een traditioneel Koreaans gewaad. Het individu – de *dog tag* met persoonlijke gegevens – is als het ware een soort bouwsteen voor het collectief, een samenleving als eenheid, vol afzonderlijke identiteiten. Hier kan een verband gezien worden met de indeling van de ideale staat zoals de Britse filosoof Thomas Hobbes deze schetst in zijn werk *Leviathan* uit 1651. Hobbes stelt dat pas als ieder individu het recht om zichzelf te besturen en het recht tot vrijheid van meningsuiting afstaat, een staat – zij het een democratie, monarchie of aristocratie – kan ontstaan.[20] Het individu is dus de bouwsteen voor een duurzaam collectief, enkel als het zijn individuele rechten tot vrijheid van meningsuiting en zelfbestuur afstaat. Idealiter – paradoxaal genoeg – zou het individu in dat geval dan nog amper een individu zijn, daar hij zich niet persoonlijk kan uitdrukken. Mocht het individu dat wel doen, zet hij de duurzaamheid van de samenleving op het spel. Deze spanning is ook waar te nemen in het werk van Suh: als één *dog tag* weggehaald wordt, brengt dit het werk uit balans en zelf in gevaar tot instorting. De spanning tussen iets heel persoonlijks, namelijk de verschillende persoonlijke gegevens die op elke *dog tag* staan, en collectieve cohesie, het feit dat de metalen plaatjes een stevig geheel vormen, wordt door Suh met de werken *Some/One* en *Metal Jacket* op bijzondere wijze verbeeld.

Ook het aspect van lichamelijkheid speelt een belangrijke rol in de werken *Some/One* en *Metal Jacket*. De beschouwer wordt geconfronteerd met een soort lege huls: de monumentale metalen gewaden zijn ontdaan van een lichaam, maar behouden nog steeds de

[20] Hobbes, hfdst. 18.

vorm die ze hadden toen het lichaam er nog in zat. De vorm wordt de index van datgene – de aanwezigheid van een lichaam – dat verloren is, een indicator van gemis. Er is dus geen definitieve breuk met het verleden, maar een soort continue mogelijkheid om jezelf weer fysiek in elementen uit het verleden te verplaatsen.

Homes, Reflections, Heimwee

Een serie werken die zeer sterk het gemis van een thuis uitdrukt, is een verzameling werken die bestaat uit *Seoul Home/L.A. Home/ New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home* (1999), *Reflection* (2004) en *Bathtub, Apartment A, 348 West 22nd Street, New York, NY 10011, USA* (2013) (respectievelijk afb. 4, 5 en 6). Deze werken stellen ruimtes voor waarmee Suh een persoonlijke connectie heeft: het zijn elementen of hele ruimtes uit huizen en appartementen waarin Suh heeft gewoond, gemaakt van dunne, semitransparante polyesterstof en -draad. Aan de titels van de werken is af te lezen waar deze ruimtes zich bevonden. De ruimtes en objecten zijn gemaakt van zulk een lichte dunne stof dat ze tot een zeer klein formaat opgevouwen kunnen worden en overal mee naartoe genomen kunnen worden. De stoffen ruimtes passen als het ware in een koffer die symbool staat voor de (zware) bagage vol herinneringen van thuis die een migrant altijd met zich mee zal moeten dragen. Het begrip 'heimwee' krijgt hierbij dus een vrij concrete vorm: het is een uitklapbare ruimte uit een herinnering in een klein koffertje dat permanent met de migrant meereist. Zelf zegt Suh over de serie *Seoul Home/L.A. Home…*:

"… at some point in your life, you have to leave your home. And whenever you go back, it's just not the same home anymore.I think home is something that you carry along with your life. [...] I wanted to more actively deal with these issues of longing."[21]

Ook de binaire oppositie tussen oost en west wordt ondermijnd door werken zoals Seoul *Home/L.A. Home...* en Suh's *Apartment*…. omdat de opvouwbare ruimtes overal opgebouwd kunnen worden, of ze nu tentoongesteld worden in Korea of in de Verenigde Staten. Waar ze ook opgebouwd worden, er kan geen sprake zijn van een verbeelding van oost of west, enkel van een universele ruimte.[22] Hier is ook een parallel te zien met de positie van

[21] Interview met Suh door Art21 (november 2011), *https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/,* geraadpleegd op 25-03-2020.

[22] Kee, 145.

de migrant die zich tussen twee of meerdere verschillende werelden in kan bevinden, precies zoals Suh zich tussen de westerse en oosterse wereld in bevindt.

Het maken van kunst kan volgens Lily Markiewicz in haar essay 'No Place – Like Home' uit 2007 niet alleen een manier zijn om vorm te geven aan een bestaand 'thuis' of een 'thuis' dat verloren is gegaan, maar het kan ook tijdelijk een ruimte creëren waarin de maker kan leven: Markiewicz noemt dit *'housing oneself'*.[23] Het probleem van het je tussen twee werelden in bevinden wordt dan opgelost door het creëren van een al dan niet tijdelijke persoonlijke ruimte binnen een kunstwerk, zonder dat er specifiek nadruk gelegd wordt op de culturele achtergrond van de maker.

Met het werk *Reflection* (2007) weet Suh een zekere wanhoop vast te leggen die verbonden is met heimwee en laat hij een vorm zien van Markiewicz' *'housing oneself'*. Het werk toont in blauwe, zeer dunne semitransparante stof een gedetailleerde verbeelding van een poortje uit het ouderlijk huis van Suh in Seoul. Het poortje staat zowel boven op het doek dat halverwege de ruimte boven het gehele grondvlak (horizontaal) is gespannen, als dat het eronder hangt: de hangende poort lijkt een reflectie te zijn van het 'staande' poortje.[24] Doordat het doek tussen de twee poortjes is gespannen, is het onmogelijk om fysiek contact te maken met het rechtopstaande poortje, maar is het wel mogelijk om het hangende poortje aan te raken. De reflectie van de poort is dus het enige dat nog tastbaar is, het 'echte' staande poortje is voorgoed onbereikbaar: slechts de herinnering aan het poortje – de reflectie – is nog een tastbaar gegeven. Toch is het ook onmogelijk om nog door de reflectie van het poortje te lopen: het poortje hangt ondersteboven en kan dus geen toegang bieden tot de ruimtes die het poortje ooit met elkaar verbond.

Het poortje is tevens een 'non-ruimte', een richtingloze zone van transitie: het is onmogelijk om je ín het poortje te kunnen bevinden, daar het enkel fungeert als een soort verbinding – een 'gat', een niemandsland – tussen twee ruimtes in. Aangezien de twee ruimtes afwezig zijn, biedt het poortje nergens toegang toe. Wat Suh dus concretiseert is niet alleen de wanhoop over de onmogelijkheid om ruimte uit je herinnering tastbaar te maken, maar hij laat met *Reflection* precies zien waar de ruimte zit tussen de huidige realiteit en de realiteit van datgene dat ooit was. Een migrant zal altijd geconfronteerd worden met een herinnering die hij met zich mee moet dragen en met een tastbaar gemis. Ook het aspect van lichamelijkheid in connectie met heimwee wordt door Suh verduidelijkt: de beschouwer kan zich in of tussen de (non-)ruimtes bevinden die Suh creëert, waardoor deze (non-)ruimtes tijdelijk de ruimte van de beschouwer wordt.

---

[23] Markiewicz, 38.

[24] Young Caruso, 5.

Seoul Home/L.A. Home/… (1999) doet denken aan een soort culturele en persoonlijke verbondenheid met een ruimte, maar toch lijkt het werk te anoniem om echt persoonlijk te zijn. Met *Seoul Home/L.A. Home/…* creëert Suh nagenoeg emblematische ruimtes: de ruimtes worden ontdaan van alle persoonlijke associaties, waardoor ze heel universeel worden. De nostalgie van het realiseren van een tastbare ruimte die recht uit een persoonlijke herinnering komt – Suh heeft deze ruimtes gemaakt naar voorbeelden van plekken waar hij heeft gewoond – wordt zo tegelijkertijd ondermijnd maar ook fysiek gemaakt. Enkel Suh heeft een persoonlijke connectie met deze ruimtes – zonder de wetenschap dat Suh een directe connectie heeft gehad met deze ruimtes zouden ze plotsklaps geen betekenis meer hebben – waardoor ze een zekere persoonlijke nostalgie, de heimwee, fysiek maken. Toch zijn de ruimtes voor iedereen behalve Suh anoniem en hebben ze geen persoonlijke connotaties, waardoor deze nostalgie tegelijk ook ondermijnd wordt. Een persoonlijk gevoel van heimwee wordt in zowel *Reflection* als *Seoul Home/L.A. Home/…* monumentaal gemaakt: een monumentale immaterialiteit.

Suh geeft niet enkel vorm aan het verlangen om een concrete ruimte vanuit een gevoel van gemis te herscheppen, maar geeft ook op een andere manier vorm aan de verbondenheid – of het gemis ervan – met een vaste en vertrouwde thuisbasis.

In zijn *Paratrooper Series* (2003) gebruikte Suh andere materialen dan in zijn *Homes* of het werk *Who Am We?*. Het werk *Paratrooper-I* (afb. 7) bestaat uit een kleine figuur van een paratroeper van gegoten roestvrij staal die is bevestigd op een grote massieve basis van gegoten beton. De paratroeper is met duizenden dunne roze polyesterdraden verbonden met zo'n drieduizend verschillende kleine handtekeningetjes – indexen – van familie en vrienden die met de hand op laagjes linnen zijn geborduurd en op de muur zijn bevestigd.[25] De paratroeper kan gezien worden als een metafoor voor het overleven in een onbekende omgeving: de paratroeper wordt gedropt in vreemd of misschien zelfs vijandig gebied en zal erop moeten vertrouwen dat zijn parachute ervoor zorgt dat hij veilig terecht komt. Een migrant is volgens Suh ook een soort paratroeper: de parachute vol connecties met je moederland en de mensen die daarbij horen zorgt ervoor dat je veilig bent, ook wanneer de migrant zich niet welkom voelt – of in veel gevallen zelfs niet welkom is – in het land waar hij of zij terecht komt. De polyesterdraden zijn dan ook letterlijk *lifelines*. Ze verbinden de migrant met het verleden en maken de migrant tevens bewust van het feit dat hij deze parachute vol herinneringen aan thuis altijd met zich mee zal dragen.

[25] Young Caruso, 2.

Alleen op de wereld

In het werk *Public Figures* (1999) (afb.8) gaat Suh in op de relatie tussen het collectieve bewustzijn en het gemis daarvan dat een migrant kan ervaren. Volgens Suh symboliseren standbeelden van belangrijke publieke figuren de confrontatie tussen het individuele en het publieke.[26] In het werk anonimiseert Suh het individu. Hij haalt deze anoniem geworden figuur van zijn sokkel, verkleint de figuur en vermenigvuldigt deze, telkens met minieme veranderingen. Het werk dient tijdens de periode waarin het geëxposeerd wordt langzaam elke dag een klein stukje verplaatst te worden, opdat het werk, als de expositie ten einde is, zich aan de andere kant van de ruimte bevindt van waar het in eerste instantie was geplaatst: het concept van het standbeeld – iets dat vaak als iets heel 'vasts' gezien wordt – is dus fluïde, instabiel.[27] Door het principe van het standbeeld zodanig om te keren, ervaart de beschouwer een soort vervreemding: de klassieke elementen van een standbeeld van een bekende publieke figuur die in het collectief bewustzijn staan geschreven als een vast omlijnd, statisch begrip, zijn radicaal veranderd en onherkenbaar geworden.[28] Er treedt als het ware een vervreemding van het collectief bewustzijn op. Het collectief bewustzijn klopt niet meer, bestaat in deze sculptuur niet meer, en dat is iets dat transculturele migranten vaak ook missen. *Public Figures* kan beschouwd worden als een soort anti-monument – net zoals de monumentale immaterialiteit een monument voor afwezigheid – en een metafoor voor het gebrek aan een collectief bewustzijn, een bekende cultuur, en het vervreemdende en ontheemde gevoel daarvan.

Suh creëert dus fysieke verbeeldingen van transparante en onbereikbare herinneringen die heimwee en ruimte zowel concretiseren als ondermijnen. Hij anonimiseert persoonlijke herinnering om de problematiek die migranten ervaren begrijpelijk te maken voor een breed publiek en onderzoekt hoe ruimte, zowel publiek als persoonlijk, uitdrukking kan geven aan gevoelens van gemis. Zijn werk bestaat dankzij zijn persoonlijke ervaringen met heimwee en migratie – zonder zijn persoonlijke verhaal zouden de meeste werken geen betekenis meer dragen – en vertelt tegelijkertijd een universeel verhaal dat los staat van persoonlijke associaties met het verleden. Het individuele en collectieve, persoonlijke en publieke ruimte, raken met elkaar versmolten. Heimwee wordt door Suh voorgesteld als een soort leeg omhulsel, een ruimte waar een lichaam uit is gehaald. Ruimtes uit het verleden waar hij heimwee naar heeft maakt hij na – hij actualiseert de heimwee – en verplaatst deze naar het heden, waar deze ruimtes in principe toegankelijk zijn, maar nooit meer precies hetzelfde

[26] Gibson, 10.

[27] Park, 7.

[28] Ibid.

kunnen zijn als dat ze ooit zijn geweest. Hij de-contextualiseert ruimtes en elementen van vroeger en re-contextualiseert ze in het heden om te voorkomen dat hij deze ruimtes en elementen definitief kwijtraakt.

Een andere blik: Suh en Zarina, Suh versus Zarina

Niet alleen Do Ho Suh, maar ook Zarina speelt met thema's zoals identiteit, gemis en migratie, maar zij doet dit op een wat minder monumentale schaal: haar oeuvre bestaat grotendeels uit tekeningen en grafiek. Papier met tekst is volgens Zarina het meest geschikte medium om haar verhaal te vertellen, daar papier al eeuwenlang gebruikt wordt om verhalen op te kunnen schrijven en te verspreiden.[29] Bovendien lijkt Zarina ook een ander idee over heimwee te communiceren en de conceptuele aspecten in plaats van de meer lichamelijke aspecten te belichten. Waar Suh nog de mogelijkheid schept om het verleden te actualiseren en de beschouwer fysiek te confronteren met datgene dat er niet meer is, laat Zarina een definitieve breuk zien met het verleden die niet meer te overbruggen is, een solide grens die voorgoed het heden van het verleden scheidt.

Wat Zarina en Suh met elkaar gemeen hebben, is hun Aziatische achtergrond. Tevens zijn beide kunstenaars respectievelijk in de jaren zeventig en negentig van de vorige eeuw naar de Verenigde Staten verhuisd.[30] Ze kunnen dus gedefinieerd worden als Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars, al is dit een vrij problematische term, daar deze vaak niet juist begrepen wordt. Vaak wordt bijvoorbeeld vergeten dat het bij Aziatisch-Amerikaanse kunst niet enkel gaat over kunst van migranten uit China.[31] Ook veronderstelt de term Aziatisch-Amerikaans een onderscheid tussen écht Amerikaans en de 'ander', wat Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars direct een andere status – en andere rechten – geeft dan een Amerikaans kunstenaar.[32] Volgens historica Alice Yang worden Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars in de pers nog altijd gestereotypeerd: ze worden vaak gekarakteriseerd als zouden ze zichzelf presenteren als slachtoffers en blijven vaak volkomen onbegrepen.[33] In de Verenigde Staten is er een 'gast/ontvanger'-paradigma waar te nemen, dat impliceert dat Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars in de Verenigde Staten nog steeds beschouwd worden alsof ze te gast zijn in hun eigen land.[34] Deze culturele hiërarchie werkt racisme en ongelijkheid in de hand.

In de jaren negentig van de twintigste eeuw ontstond er een meer op de politiek georiënteerde beweging van Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars die kritisch keken naar

---

[29] Naeem, 349.

[30] Park, 3.

[31] Park, 4.

[32] Machida, 22.

[33] Machida, 34.

[34] Ibid.

racisme, ongelijkheid en het 'gast/ontvanger'-paradigma in de Verenigde Staten. Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars die in hun werk meer aandacht besteedden aan esthetiek of filosofische ideeën in plaats van aan een vurig maatschappelijk betoog werden door de opkomst van deze kritische beweging echter vergeten en zelfs niet eens als Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars beschouwd.[35]

Do Ho Suh en Zarina kunnen beide als voorbeelden gezien worden van kunstenaars die zich meer bezighouden met het esthetiseren van individuele – eventueel politieke – geschiedenissen, appropriatie van een 'nieuwe' cultuur en met persoonlijke ervaringen met heimwee en gemis. Zowel Suh als Zarina proberen in plaats van een aanwezigheid juist een fundamentele afwezigheid weer te geven.

Zarina belicht echter andere aspecten van deze afwezigheid. In het werk van Suh valt namelijk op dat hij telkens losse elementen uit zijn moedercultuur isoleert – bijvoorbeeld een ruimte, losse schoolfoto's, *dog tags* van het Koreaanse leger – en deze fragmenten uit zijn leven als het ware de- en re-contextualiseert: hij plaatst de elementen in een nieuwe, andere context waardoor ze een minder sterke persoonlijke connotatie hebben. Zarina poogt ook een zo universeel mogelijke weergave van haar persoonlijk gemis te creëren, al doet zij dit op een andere manier, juist door een nieuwe context te scheppen voor verschillende losse elementen. Plattegronden, woorden en andere indexen van haar leven in haar oude moederland krijgen pas betekenis zodra Zarina ze een context geeft binnen haar bijna cartografische weergaven van haar eigen leven. In dat opzicht zijn de werken van Zarina en Suh fundamenteel verschillend van elkaar, terwijl ze allebei vorm proberen te geven aan hetzelfde gevoel van gemis.

Hoewel beide kunstenaars uit Azië afkomstig zijn, hebben ze ieder een volkomen verschillende culturele achtergrond. Suh is geboren in Zuid-Korea en heeft gedurende zijn gehele jeugd een vrij vaste en veilige thuisbasis gehad. Zarina daarentegen, is geboren in Aligarh, Utar, een stad in Uttar Pradesh, India, waar zich – binnen een voornamelijk hindoeïstisch land – een belangrijke moslimuniversiteit bevindt en waar zij en haar familie behoorden tot een moslimminderheid. Suh heeft zich tijdens zijn studies in Seoul verdiept in de Koreaanse traditionele schilderkunst, waar Zarina pas haar moedercultuur ging omarmen toen ze haar vaste thuisbasis in India kwijtraakte.

Het lichamelijke aspect van heimwee kan, zoals eerder al aangegeven, goed geïllustreerd worden aan de hand van het werk van Do Ho Suh. Toch is niet enkel het lichamelijke aspect van heimwee van belang om een goed beeld te hebben van wat voor vorm er gegeven kan worden aan heimwee: daarvoor is het ook van belang om inzicht te krijgen in de meer conceptuele aspecten van heimwee. Deze komen naar voren in het werk van Zarina,

[35] Park, 4.

dat meer ingaat op de definitieve breuk met het verleden dan op het actualiseren van het verleden in het heden en dat eerder een soort cartografische verbeelding is van een nieuwe wereld.

'A home is where you make it': Zarina

"Borders, maps, the image of the lost house."[36]

Een traumatische historiografie

Zarina's werk *Dividing Line* (2001) (afb.10), een werk met een sterk cartografisch karakter, lijkt op het eerste gezicht een minimalistisch werk dat enkel betrekking heeft op zichzelf. Zarina maakt hier een duidelijk statement: de zwarte lijn stelt de grens voor tussen India en Pakistan. Aligarh, de geboortestad van Zarina Hashmi (1937-2020), is de plaats waar zich sinds 1857 een grote moslimuniversiteit bevindt en waar de Aligarh-beweging zijn oorsprong vindt. De Aligarh-beweging was een beweging die opkwam voor een modern systeem van onderwijs voor moslims in India. Het was de voorloper van de Pakiastanbeweging die ijverde voor een aparte moslimstaat, Pakistan. Toen Zarina geboren werd zag India er behoorlijk anders uit dan hoe het er nu uit ziet: India was namelijk een Britse kolonie – de *Jewel in the Crown*, volgens de Britten – en de huidige grenzen met Bangladesh en Pakistan bestonden nog niet. Toen de Britten in 1947 vertrokken uit India werden de landsgrenzen geherdefinieerd. India zou vanaf dat moment door de zogeheten *Radcliffe Line* gescheiden worden van de nieuwe staat Pakistan (afb. 9). Deze nieuwe landsgrens werd door de Britten getrokken dwars door respectievelijk het noordwestelijke stuk van India (wat West-Pakistan zou worden, het latere Pakistan) en het noordoostelijke stuk van India (wat Oost-Pakistan werd, het latere Bangladesh), waardoor Indiërs in het nieuwe grensgebied plotsklaps geen inwoner meer waren van India. In Pakistan en Bangladesh werd de Islam de officiële religie, terwijl in India het Hindoeïsme de staatsgodsdienst was. Islamitische Indiërs, zoals de familie van Zarina, emigreerden in veel gevallen naar Pakistan en Hindoestaanse Pakistani gingen zich in India vestigen. De *Radcliffe Line* is tegenwoordig een nog zeer omstreden landsgrens waar nog veel conflicten zijn: de grensregio India-Pakistan is sinds de stichting van Pakistan nooit veilig geworden en het trekken van de *Radcliffe Line* is nog steeds een traumatische gebeurtenis voor veel Indiërs.[37]

Het werk *Dividing Line* nodigt de beschouwer uit tot nadenken: binnen welke grenzen bevind ik mij? Welke lijnen bepalen mijn leven? En welke impact heeft het trekken van deze – vrij arbitraire – lijn gehad op de inwoners van India en Pakistan? Ranu Samantrai, professor aan de Amerikaanse Indiana University, stelt in haar essay 'Cosmopolitan Cartographies: Art

[36] Naeem, 346.

[37] Butalia, 57.

in a Divided World' dat het werk van Zarina meer is dan enkel het vastleggen van haar eigen ervaringen in lijnen en kaarten: *Dividing Line* moet volgens haar gezien worden als een allegorie van het bouwen, veranderen en vernietigen van levens, samenlevingen en naties.[38] *Dividing Line* gaat dus niet enkel over Zarina's persoonlijke trauma's en het collectieve trauma van de *Radcliffe Line*, maar over alle grenzen die ooit getrokken zijn en de invloed van deze grenzen.

Het seculiere moslimgezin waarin Zarina opgroeide verhuisde naar Pakistan in de jaren zestig van de twintigste eeuw: in India waren moslims altijd een minderheid geweest, in Pakistan behoorden zij nu tot de religieuze meerderheid. Door de verdeling van India verloor Zarina dus haar moederland: ze had geen 'thuis' meer in India waarnaar zij terug kon keren.

Het is ingewikkeld zulk een traumatische gebeurtenis een plek te geven in de historiografie. Slachtoffers kunnen het gevoel hebben dat een rationeel-historiografische kijk op deze gebeurtenis een vertekend beeld geeft van de realiteit. Zarina probeert dit probleem aan te pakken, maar stuit op twee problemen die zich vaak voordoen bij het creëren van een alternatieve historiografie. Allereerst is ze beperkt tot structurele en beeldende elementen die nodig zijn om een begrijpelijk narratief te construeren. Daarnaast is het onmogelijk om standaardelementen te gebruiken, daar deze nooit uitdrukking kunnen geven aan haar specifieke, persoonlijke trauma. Omdat Zarina zelf de traumatische gebeurtenis heeft meegemaakt – er is hier sprake van een primair trauma – kan ze onmogelijk afstand nemen van het trauma en dit dus ook moeilijk op coherente wijze verbeelden.[39] Een zekere coherentie kan pas later, in volgende generaties, bereikt worden. Dit heet *post-memory*. *Post-memory* zijn secundaire herinneringen die geconstrueerd zijn door de generatie die de primair getraumatiseerde generatie opvolgt. Het is dus als het ware een geërfd geheugen.[40]

Volgens Joan Gibbons, de auteur van het boek *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, zou het dus onmogelijk moeten zijn dat een kunstenaar een primair traumatisch narratief verbeeldt op een begrijpelijke manier: pas als er een zekere afstand genomen kan worden van de traumatische situatie, kan er ook een duidelijke vorm aan gegeven worden. Dit kan echter in twijfel getrokken worden. Zarina weet namelijk op haar eigen manier vorm te geven aan haar primaire trauma: ze neutraliseert het subject en creëert een begrijpelijk narratief dat zowel persoonlijk als universeel is zodat de ervaring van heimwee en gemis voor de beschouwer toegankelijk gemaakt wordt. Ze maakt weliswaar gebruik van geijkte beeldende en structurele elementen, maar laat de beschouwer

[38] Samantrai, 185.

[39] Gibbons, 64.

[40] Gibbons, 73.

telkens een eigen invulling geven aan wat deze ziet en ervaart door bijvoorbeeld details weg te laten of elementen te vervagen. Ze combineert rationele historiografie – collectieve herinnering die *closure* – een conclusie, afronding – en coherentie biedt – met *received history*, overgeleverde geschiedenis – een beschrijving van hoe zij persoonlijk deze geschiedenis heeft ervaren – en komt tot een soort geïntegreerde geschiedenis. Deze zogeheten *integrated history* biedt geen conclusie, maar juist een zelfbewuste stem binnen een gefragmenteerd doch begrijpelijk narratief dat ruimte geeft aan meerdere verschillende interpretaties.[41] De niet-redemptieve diepe herinnering, de herinnering die aangetast is door een primair trauma, wordt hier verzoend met een lineair en rationeel historisch narratief.

Lijnen doortrekken: de bron van migratie

Abyss (2013) (afb. 11) laat dezelfde grens zien tussen India en Pakistan als *Dividing Line*, maar ditmaal is het een witte lijn op een zwarte achtergrond. Zarina geeft zelf aan dit enkel vanuit esthetisch oogpunt te hebben gedaan.[42] Toch kan het als opvallend gezien worden dat Zarina een van haar bekendste werken heeft 'heruitgevonden' puur op basis van esthetische motieven. In 2011 werd door de NASA een nieuwe – 's nachts genomen – foto gepubliceerd waarop de grens tussen India en Pakistan te zien is als een verlichte lijn (afb. 12). De foto kreeg op het internet veel aandacht, daar het volgens de NASA een van de weinige plekken laat zien waar een internationale grens te zien is vanuit de ruimte.[43] Het is misschien geen toeval dat Zarina twee jaar later dit iconische beeld indirect vertaald heeft naar een nieuwe versie van *Dividing Line*: een versie die een donkere achtergrond heeft – verwijzend naar de nacht – met daarop een witte lijn die verwijst naar het beeld van de verlichte en streng bewaakte grens tussen India en Pakistan. In een wereld waarin het proces van globalisering alsmaar doorgaat, laat Zarina met *Abyss* zien dat de grenzen tussen landen desalniettemin blijven bestaan en dat deze, hoe mondiaal de cultuur ook kan lijken, nog steeds samenlevingen ontwrichten. De kritische boodschap die Zarina presenteerde met *Dividing Line* wordt nog eens verder versterkt door het werk *Abyss*. De bron van het proces van migratie wordt hier zichtbaar gemaakt.

---

[41] Young, 14.

[42] Interview met Zarina door Joseph Newland voor de Menil Collection, *https://www.menil.org/read/articles/12-zarina-s-abyss-and-the-veil-of-the-beloved*, geraadpleegd op 18-03-2020.

[43] Mufti, 210.

De grens die *Dividing Line* laat zien is weliswaar definitief, maar kan nog gepasseerd worden. Het is een lijn die overgestoken kan worden. Een *Abyss*, een afgrond, is echter een niet te overbruggen eindeloze diepte. Waar Zarina met *Dividing Line* verwees naar het aan heimwee gerelateerde concept van scheiding, verwijst ze met *Abyss* naar het definitief breken – zoals de aarde ook 'breekt' en een diepe breuklijn achterlaat – met het verleden, een nog radicalere vorm van scheiding. Er is geen manier meer om deze afgrond te overbruggen.

Huizen in de wereld: het proces van migratie

Zarina beperkt zich niet enkel tot het weergeven van de bron van haar migratie, maar laat ook zien hoe het proces van migratie verloopt. In 2001 maakte Zarina een serie werken die *Atlas of My World* (afb. 13) heet. In deze serie zijn zes op Nepalees Kozo-papier afgedrukte houtsnedes opgenomen die elk een voorstelling tonen van landen en landsgrenzen die Zarina heeft gepasseerd in haar leven: Europa, Noord-Amerika en Zuid-Oost Azië zijn duidelijk te onderscheiden. De grens tussen India en Pakistan lijkt op een navelstreng die is doorgeknipt: het contact met India is verbroken. Volgens kunsthistorica Milford-Lutzker creëert Zarina met werken zoals *Atlas of My World* een wereldkaart die haar transnationale identiteit laat zien en het concept 'thuis' destabiliseert.[44]

Zarina laat dus volgens Milford-Lutzker met haar werk de instabiliteit van het concept 'thuis' zien. Zelf voelt ze zich namelijk niet meer thuis in India, maar ook niet in Pakistan.[45] Haar werk kan dus gezien worden als een symbool voor het overwinnen van het trauma van het verliezen van je 'thuis', een symbool voor levenslange heimwee.

In haar werk *Homes I Made/Tiny Aluminium Houses on Wheels* (1991) (afb. 14) is een parallel te zien met het werk van Do Ho Suh. De kleine huisjes van gegoten aluminium stellen alle huizen in de wereld voor waar Zarina een 'thuis' heeft moeten creëren. De huisjes zijn echter eerder 'pictogram-achtige' verbeeldingen van huizen met een onpersoonlijk, universeel karakter, dan verbeeldingen van huizen die ook daadwerkelijk lijken op de huizen die Zarina bewoond heeft. Zarina anonimiseert de huisjes, net zoals Suh zijn *Homes* zo onpersoonlijk mogelijk maakt, opdat de beschouwer zelf de vrijheid krijgt een eigen emotionele lading toe te kennen aan het werk die losstaat van Zarina's persoonlijke verhouding tot deze huisjes. Een 'thuis' is volgens Zarina dus eigenlijk zelf in te kleuren: je kan je 'thuis' onbeperkt veranderen. De veerkracht van de migrant wordt hiermee uitgedrukt: hoewel de oude thuissituatie nooit

[44] Milford-Lutzker, 10.

[45] Samantrai 185-186

meer hetzelfde kan zijn, kan de migrant toch een nieuw 'thuis' opbouwen. De migrant draagt immers altijd zichzelf en de herinneringen aan het oude 'thuis' bij zich.

Home is a Foreign Place (1999) (afb. 15), een serie van zesendertig houtsnedes met Urdu tekst in zwart afgedrukt op handgeschept Indiaas papier, geeft ook uitdrukking aan het gemis van Zarina's ouderlijk huis en aan het feit dat iedereen een eigen idee van 'thuis' permanent met zich meedraagt.[46] De zesendertig houtsnedes tonen allen monochrome en geometrische figuren. Wederom maakt Zarina gebruik van universele en ogenschijnlijk onpersoonlijke vormen om een persoonlijk gemis uit te drukken. Om tot deze geometrische figuren te komen, noteerde Zarina verschillende woorden die zij associeerde met haar huis en de afstand tot haar ouderlijk huis. Woorden zoals 'afstand', 'weg' en 'muur' liet ze vervolgens vertalen in het Urdu, haar moedertaal, en door een Pakistani kalligraaf in *nastaliq*-schrift noteren. Bij deze gekalligrafeerde woorden creëerde Zarina beelden. De abstracte, geometrische motieven krijgen hierdoor een diepere connectie met Zarina's persoonlijke associaties met het begrip 'thuis' en de afwezigheid van een 'thuis'.

Brieven van een verloren 'thuis': de gevolgen van migratie

Naast de bron en het proces van migratie, geeft Zarina in de serie *Letters from Home* (2004) (afb. 16) ook vorm aan de gevolgen van migratie. De serie bestaat uit acht monochrome op Nepalees Kozo-papier afgedrukte houtsneden en metaalgravures. In deze serie gebruikte Zarina brieven die haar zus Rani heeft geschreven toen Zarina haar ouderlijk huis had verlaten, brieven die Rani nooit had verzonden opdat Zarina geen heimwee zou krijgen. Toen Zarina's vader overleed, keerde ze voor zeer korte tijd terug naar haar familie en kreeg ze van haar zus eindelijk de nooit verzonden brieven. Wat Ranu wilde vermijden, gebeurde toch: Zarina werd geconfronteerd met het gevoel nog verder weg van huis te zijn geweest dan ze al voelde dat ze lange tijd was. In de brieven staan verhalen over de moeizame verkoop van het ouderlijk huis, het migreren naar Pakistan en de problemen die haar familie daar ondervond, geschreven in haar moedertaal Urdu.[47] De brieven zijn afgedrukt over plattegronden en kaarten heen van plaatsen waar Zarina heeft gewoond. Met *Letters from Home* combineert ze haar herinneringen van een vaste thuisbasis met haar nieuw verkregen identiteit als 'wereldburger' en migrant: ze is niet meer gebonden en gehecht aan één enkele plaats, maar voelt nog steeds de last van het levenslang met zich meedragen van herinneringen. Ze ervaart dus het sterke gevoel van gemis

[46] Harlan, 173.

[47] Mufti, 188.

van bepaalde personen, gewoontes of plaatsen zoals Watt en Badger het beschrijven, maar het resulteert niet in een depressieve gemoedstoestand maar juist in een soort optimisme.[48]

De eerste brief (afb. 17) lijkt een soort schrijfoefening – een zogeheten *mashq* – waarbij ze enkele zinnen keer op keer herhaalt. De focus bij deze afdruk ligt vooral op het handschrift dat bij haar een gevoel van 'thuis' opwekt.[49] Het telkens opnieuw herhalen van de zinnen heeft een vervreemdend effect: wat willen Rani en Zarina met deze zin zeggen? Hoe gaat het verhaal verder? Het toont aan dat het ingewikkeld is om een primair trauma – een traumatische gebeurtenis die de getraumatiseerde direct en persoonlijk heeft meegemaakt en waarvan de getraumatiseerde geen afstand kan nemen – coherent te reproduceren.[50] De fragmenten die in deze eerste brief voorbij komen kunnen dus gezien worden als het concretiseren van een primaire traumatische herinnering. In zekere zin is de telkens herhalende zin ook een soort lijn, een element dat vaker voorkomt in het werk van Zarina.

In de tweede brief (afb. 18) reflecteren Rani en Zarina over het overlijden van hun vader. De brief, geprint over een oude kaart van Aligarh, leest:

"Abba Jan is gone… after his children he only loved books. This is the last journey; one chapter of my life is also over. It was beautiful and sad."[51]

De tekst, losse lijnen, wordt als het ware omkaderd door de kaart van Aligarh: niet alleen het verleden wordt door het overlijden van de vader definitief afgesloten, maar ook de tekst zelf. De lijn met het verleden wordt binnen de grenzen van het kader geplaatst en geïsoleerd. Teruggaan naar het verleden binnen het kader is niet meer mogelijk.

Ook in de derde brief (afb. 19) gaat het over Zarina's vader. Ditmaal is er een plattegrond te zien van de Sir Syed Hall waar haar vader werkzaam was als provoost, gecombineerd met fragmenten van een brief van Rani.[52] Niet alleen het afscheid van haar vader, maar ook het afscheid van haar moeder is opgenomen in de serie brieven: in de vierde brief (afb. 20) schrijft Rani:

'I am mustering all my courage to write to you today. Ami is gone...'.[53]

---

[48] Watt en Badger, 526-527.

[49] Sen, 13.

[50] Gibbons, 74.

[51] Mufti, 190.

[52] Mufti, 191.

[53] Ibid.

De tekst staat geschreven in een pictogram-achtige voorstelling van een huis dat symbool zou staan voor het laatste rusthuis van Zarina's moeder. Zarina geeft dus niet enkel vorm aan het verliezen van haar huis in India, maar ook aan het verliezen van alle elementen die bij een veilige thuisbasis horen, namelijk het verliezen van haar beide ouders en haar moederland.

De overgang van India naar de Verenigde Staten komt het duidelijkste tot uitdrukking in de zevende brief (afb. 21), waarin Rani schrijft over Zarina. Rani beschrijft dat ze moeite heeft met het verliezen van haar familieleden en dat ze een zekere afstand voelt tot Zarina omdat ze al zo lang weg is. De brief is over een kaart van Manhattan heen geprint. Zarina is als het ware losgekomen van haar oude 'thuis' en heeft in de Verenigde Staten een nieuw 'thuis' opgebouwd, zonder dat ze haar oude 'thuis' is vergeten. Irene Ypenburg beschrijft de identiteit van migranten als een 'multiculturele persoonlijkheid'.[54] De migrant behoort niet tot één dominante cultuur, maar neemt als het ware van alle culturen datgene dat de migrant het beste past. Zarina is hier een uitstekend voorbeeld van.

Een vertekende herinnering: wat nog overblijft

Wat nog overblijft van het oude 'thuis' komt tot uitdrukking in *Homes I Made/A Life in Nine Lines* (1997) (afb. 22). In het werk zijn de etsen van plattegronden die afgedrukt zijn op Nepalees Kozo-papier sterk vervaagd. Hiermee speelt Zarina met het concept van herinnering en wat herinnering met een ruimte kan doen. Heimwee kan het vermogen om gebeurtenissen en plekken uit het verleden correct te herinneren erg belemmeren, daar de plekken uit het verleden vaak geïdealiseerd worden of aangetast worden door traumatische gebeurtenissen.[55] Een veilige kinderkamer uit je jeugd kan daarom in je herinnering bijvoorbeeld vaak beduidend groter zijn dan dat deze daadwerkelijk was. *In Homes I Made/A Life in Nine Lines* is er ook sprake van deze distortie door incorrecte herinnering: de proporties van de ruimtes op de plattegronden zijn niet correct en de relaties tussen de ruimtes komen ook niet meer overeen met het eigenlijke grondplan van de woonruimtes die Zarina bewoond heeft. Zarina laat hiermee zien dat heimwee een vertekend beeld kan geven van de werkelijkheid en probeert zich op deze manier actief los te maken van de last van nostalgie: het is slechts een belemmering. Ze zoekt verzoening tussen culturen die door haar migratie dichter bij elkaar komen en stelt een soort atlas samen vol verloren dingen die op bijna wetenschappelijke wijze in kaart is gebracht.

---

[54] Ypenburg, IX.

[55] Ypenburg, 57.

Zarina belicht dus andere aspecten van migratie en heimwee dan Do Ho Suh. Waar Suh vooral het gemis concretiseert, zich bij zijn heimwee neerlegt en zelfs suggereert dat er een terugweg mogelijk is, poogt Zarina de heimwee te overwinnen. Door traumatische herinneringen een vast omkaderde plaats te geven in een door Zarina geconstrueerde wereld kan de mogelijkheid bestaan om definitief afstand te nemen van het verleden, zonder dat dit verleden zich telkens weer opnieuw manifesteert in het heden, zoals Suh in zijn werken toelaat.

In recenter werk becommentarieert Zarina ook de meer recente vluchtelingencrises en haar positie als moslima. Ze duidt op een overeenkomst tussen haar eigen ervaringen met de verdeling van India in 1947 en wat er in de eerste decennia van de 21ste eeuw gebeurt in conflictgebieden zoals Syrië. Voorbeelden van werken waarin ze een parallel laat zien tussen haar eigen situatie uit haar jeugd en de huidige situatie in landen zoals Syrië zijn de series *Refugee Camps, Temporary Homes* (2015), en de werken *Aleppo* (2013) en *Without Destination* (2016).

Sinds haar vertrek uit India probeert Zarina haar proces van assimilatie te documenteren, terwijl ze zelf ook een soort autonomie wil behouden: ze moet zich aanpassen aan een nieuwe cultuur, maar probeert altijd vrij te zijn en een thuis te creëren in de wereld, waar ze zich ook bevindt. Ze beschrijft haar werken als klein, maar met een dichte emotionele lading.[56] Zarina verkiest een persoonlijk, door traumatische herinnering 'aangetast' narratief – in haar werken zijn teksten bijvoorbeeld vervaagd, zijn verhoudingen niet meer zoals ze zouden moeten zijn – boven een rationeel-historische interpretatie van de verdeling van India en het verliezen van haar 'thuis'.

[56] Park, 7.

Conclusie

Aan de hand van enkele werken van Do Ho Suh en Zarina Hashmi, twee Aziatisch-Amerikaanse kunstenaars die, ondanks het feit dat ze op het eerste gezicht werk maken met eenzelfde thematiek, twee van elkaar verschillende manieren hebben gevonden om vorm te geven aan hun gevoel van heimwee en gemis en hun migratieachtergrond, is te zien hoe in een hedendaagse context vorm gegeven kan worden aan heimwee en migratie. Aan zowel de lichamelijke als de conceptuele aspecten van heimwee wordt door beide kunstenaars een zo universeel mogelijke vorm verleend, zodat het gevoel voor iedereen toegankelijk en begrijpelijk wordt. Paradoxaal is het feit dat de werken van Suh en Zarina bestaan uit indexen uit hun persoonlijke bestaan, terwijl voor de beschouwer de werken anoniem lijken. Het persoonlijke karakter van nostalgie en heimwee, dat een rode draad vormt in de werken van Suh en Zarina, wordt dus ondermijnd. Deze opvallende paradox in het proberen universeel te maken van het persoonlijke is in de werken van beide kunstenaars te vinden.

Suh geeft vooral vorm aan de lichamelijke aspecten van heimwee, omarmt deze gevoelens van heimwee en legt zich als het ware neer bij het feit dat hij deze gevoelens altijd met zich mee zal moeten dragen in een proces van migratie dat nooit een definitief eindpunt kan bereiken, ook al vestigt hij zich op een vaste plaats. Met werken zoals *Reflection* (2004) laat hij zelfs enige wanhoop zien die verbonden is met heimwee: hij confronteert de beschouwer met het feit dat de reproductie van het poortje van zijn ouderlijk huis op zichzelf een ‘non-ruimte’ is en nooit meer toegang kan bieden tot de ruimtes die het poortje oorspronkelijk met elkaar verbond. Zo zal een migrant altijd geconfronteerd blijven worden met de herinneringen die hij met zich meedraagt. Suh zoekt dit soort confrontaties op met individuele elementen uit zijn persoonlijke geschiedenis, zijn oude ‘thuis’, en haalt de elementen uit hun traditionele context: net zoals een migrant is het object onderhevig aan een voortdurend proces van de- en re-contextualisering. Dat proces roept vervreemding op: de migrant en het object zitten tussen twee werelden in en zijn permanent in flux. Ze krijgen nooit een definitieve plek in de wereld, maar blijven zelf een verplaatsbare ruimte die zich tussen het publieke domein en het privédomein in bevindt. In dat opzicht sluit Suh’s visie op migratie, ruimte en identiteit goed aan op Stuart Hall’s idee over de constante fluïde status van de migrant. Hij concretiseert het gemis en de heimwee die hij als migrant ervaart, maar kaart hiermee vooral ook een probleem aan: de migrant zit altijd tussen twee werelden in en kan niet ontsnappen aan zijn positie als migrant. Het verleden achter zich laten is voor Suh problematisch, onmogelijk.

Een antwoord op dit probleem wordt geboden door Zarina. Waar Suh nadruk legt op dit probleem van constante *‘in between-ness’*, probeert Zarina juist een nieuwe plek te creëren

die een definitief karakter heeft en dus niet altijd in beweging is. Ze omarmt haar heimwee en positie als migrant, maar zoekt tevens actief verzoening tussen de twee culturen die dankzij haar migratie dichter bij elkaar kunnen komen. Ze tracht haar heimwee te overwinnen door alle elementen van haar vroegere 'thuis' en alle *homes* die ze in de wereld heeft bewoond een nieuwe vaste plek te geven in een soort wereldkaart die ze zelf ontwerpt. Haar wereld is dus een concrete bestaande plek, een plaats die niet 'tussenin' is of verdwenen is, die ze zelf vormgeeft. Migratie is voor Zarina een proces dat ze op bijna wetenschappelijke wijze verbeeldt in haar cartografische werken.

Het proces van vervreemding, de- en re-contextualisering dat Suh in gang zet verschilt dus behoorlijk van Zarina's wereld vol zelf vormgegeven houvast. Zarina zou het beste beschreven kunnen worden met behulp van Irene Ypenburg's idee van de 'multiculturele persoonlijkheid': van elke cultuur neemt Zarina precies datgene dat haar het beste past. Met een werk als *Dividing Line* (2001) poogt Zarina de traumatische geschiedenis van de *Radcliffe Line* opnieuw vorm te geven op een bijzondere manier: ze combineert rationele historiografie met overgeleverde geschiedenis om zo tot een geïntegreerde geschiedenis te komen die geen conclusie biedt maar juist een zelfbewuste stem laat horen en ruimte biedt voor verschillende interpretaties.

Heimwee, gemis en migratie worden door de twee kunstenaars op totaal verschillende manieren vormgegeven vanuit verschillende invalshoeken. Suh legt bijvoorbeeld meer nadruk op kwesties van identiteit en ruimte, terwijl Zarina de nadruk legt op historiografie en het creëren van nieuwe vormen en definities van het begrip 'thuis' in een wereld die door het proces van globalisering steeds kleiner lijkt te worden. Het 'gat' tussen het onderzoeksveld van *memory studies* en de kunstproductie van kunstenaars met een migratieachtergrond wordt als het ware gedicht door Suh en Zarina. Het werk van deze twee kunstenaars laat zien dat het vastleggen van datgene dat er niet meer is, een fundamenteel gemis vormgeven, misschien wel een thema is dat nu actueler is dan ooit tevoren.

Bibliografie

F. C. Beiser, *Weltschmerz: Pessimism in German Philosophy, 1860-1900*, Oxford 2016.

U. Butalia, *The Other Side of Silence*, Durham 2000.

E. Eurelings-Bontekoe, E. Brouwers, M. Verschuur, 'Homesickness among foreign employees of a multinational high-tech company in the Netherlands' in *Environment and Behaviour*, vol. 32 (2000), 443-456.

J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London 2008.

J.W. Von Goethe, J. Whaley (vert.), *Goethe: Selected Poems*, Evanston 1998.

S. Hall, 'Cultural Identity and Diaspora' in *International Migration Review*, vol. 2 (1990), 222-237.

T. Harlan, 'Zarina. Embodiments of Home/Imprints of Existence' in E.H. Kim, M. Machida en S. Mizota (red.) *Fresh Talk Daring Gazes*, Londen 2003, 173-176.

T. Hobbes, *Leviathan*, Londen 1651.

N. Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Oxon 2000.

J. Kee, 'Some Thoughts on the Practice of Oscillation. Works by Suh Do-Ho and Oh Inhwan' in *Third Text*, vol. 17, nr. 2 (2003), 141-150.

J. Lillie, 'Tackling Identity with Constructionist Concepts' in *Media and Culture Journal*, vol. 1, nr. 3 (1998), 1-4.

M. Machida, *Unsettled Visions: Contemporary Asian American Artists and the Social Imaginary*, Londen 2008.

L. Markiewicz, 'No Place – Like Home' in S. Durrant, C.M. Lord (red.) *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-Making*, Amsterdam 2007, 37-48.

M. Milford-Lutzker, *Zarina: Mapping a Life, 1991-2001*, Oakland 2001.

A. R. Mufti, 'Zarina Hashmi and the Arts of Dispossession' in S. Mathur (ed.) *The Migrant's Time*, Hartford (CT) 2011.

A. Naeem, 'Zarina Hashmi: Refugee Camps, Temporary Homes' in *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, vol. 3 (2017), 345-353.

J.L. Nancy, J.S. Librett (vert.), *The Sense of the World*, Minneapolis 1997.

G. R. Newman, M. J. Lynch, 'From Feuding to Terrorism: the Ideology of Vengeance' in *Contemporary Crises*, vol. 11, nr. 3 (1987), 223-242.

Y.M. Park, *Asian American Artists: Cross-cultural Voices* (tent. cat. Staller Center for the Arts University Gallery), New York 1998.

Plato, *Cratylus*, 402a.

Plinius de Oudere, *Naturalis Historiae*, boek 35, hoofdstuk 43.

R. Samantrai, 'Cosmopolitan Cartographies: Art in a Divided World' in *Meridians*, vol. 4, nr. 2 (2004), 168-194.

G. Sen, 'A Conversation with Zarina in New York with Geeti Sen', in *Gallery Espace*, 2006, p.13.

R. Serra, ''Tilted Arc' Destroyed' in *Nova Law Review*, vol. 14, nr. 2 (1990), 385-406.

M. Stroebe, H. Schut, M. H. Nauta, 'Is homesickness a mini-grief? Development of a dual process model' in *Clinical Psychological Science*, vol.1 (2015), 1-15.

M. van Tilburg, A. Vingerhoets, G. van Heck, 'Homesickness: a review of the literature' in *Psychological Medicine*, vol. 26 (1996), 899-912.

J. E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven 2000.

S. Watt, A. Badger, 'Effects of social belonging on homesickness: An application of the belongingness hypothesis' in *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 35, (2009), 516-530.

I. Ypenburg, *De Multiculturele Persoonlijkheid als gevolg van Adoptie en Migratie – Een gouden kans*, Assen 2009.

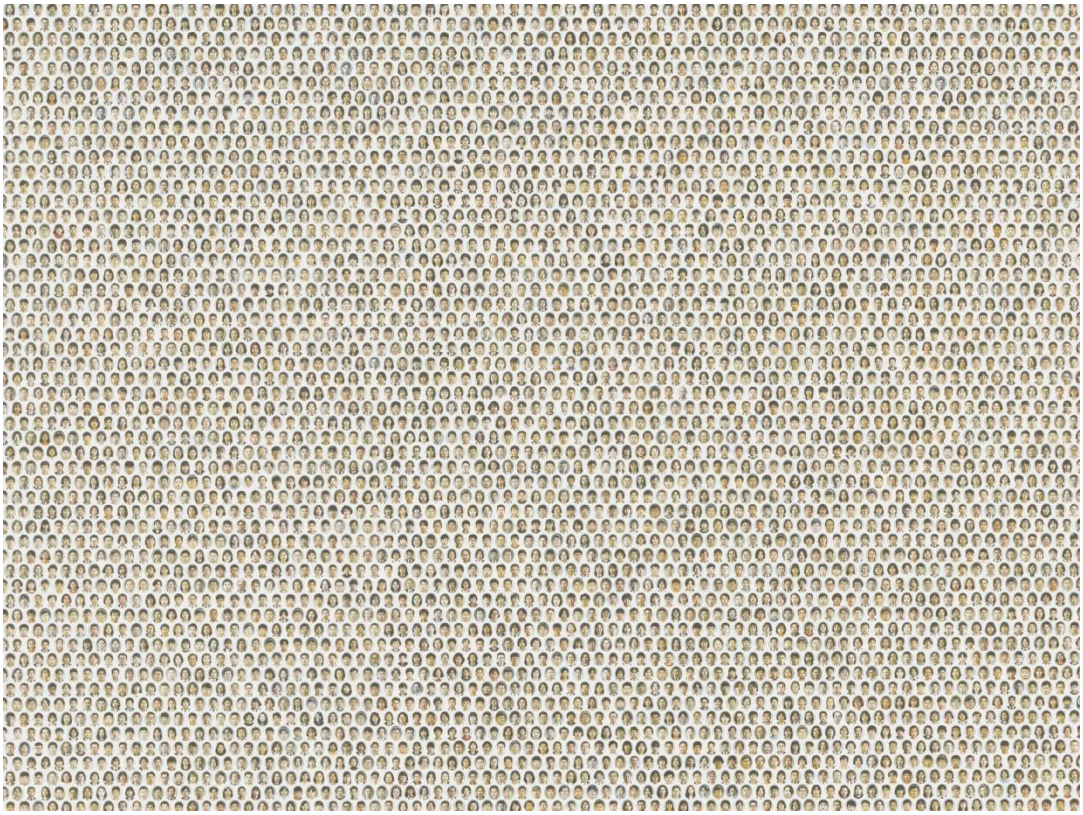
Interviews en websites

H. Dewar (augustus 2012). *Zarina, Letters from Home, https://www.tate.org.uk/art/artworks/hashmi-letters-from-home-p80181*, geraadpleegd op 25-03-2020.

Interview Zarina door Joseph Newland voor de Menil Collection, *https://www.menil.org/read/articles/12-zarina-s-abyss-and-the-veil-of-the-beloved*, geraadpleegd op 18-03-2020.

Interview met Suh door Art21 (november 2011), *https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/*, geraadpleegd op 25-03-2020.

Afbeeldingenbijlage



Afbeelding 1: Do Ho Suh, *Who Am We?*, 1999. Offset-geprint behangpapier, 61 x 90,8 cm per individuele strook. Bron: MoMA Online.

Afbeelding 2: Do Ho Suh, *Some/One*, 2005. Roestvrijstalen dog tags en frame, 193 x 297,2 x 345,4 cm. Bron: Christies.

Afbeelding 3: Do Ho Suh, *Metal Jacket*, 1992-2001. Drieduizend roestvrijstalen dog tags op katoenen binnenvoering, 160 x 139,7 x 38 cm. Bron: Sotheby's.

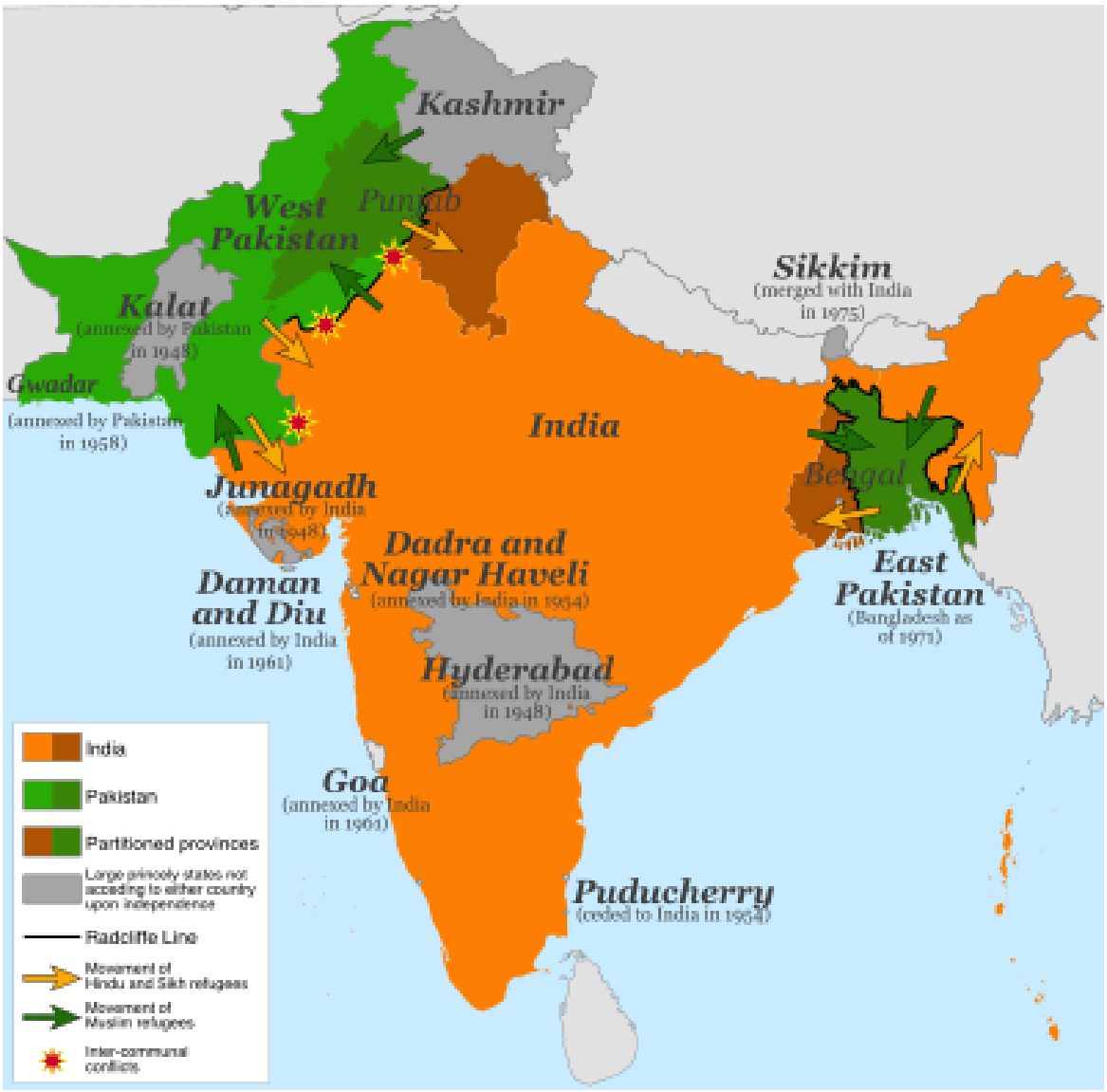
Afbeelding 4: Do Ho Suh, *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home*, 1999. Polyesterstof. Bron: MoMA Online.

Afbeelding 5: Do Ho Suh, *Reflection*, 2004. Nylon en roestvrijstalen buizen, verschillende afmetingen. Bron: Lehmann Maupin.

Afbeelding 6: Do Ho Suh, *Bathtub, Apartment A, 348 West 22nd Street, New York, NY 10011, USA*, 2013. Polyesterstof, roestvrijstalen draad in een met ledlampen verlichte glazen vitrine. 65,4 x 180,3 x 106,7 cm. Bron: Lehmann Maupin.

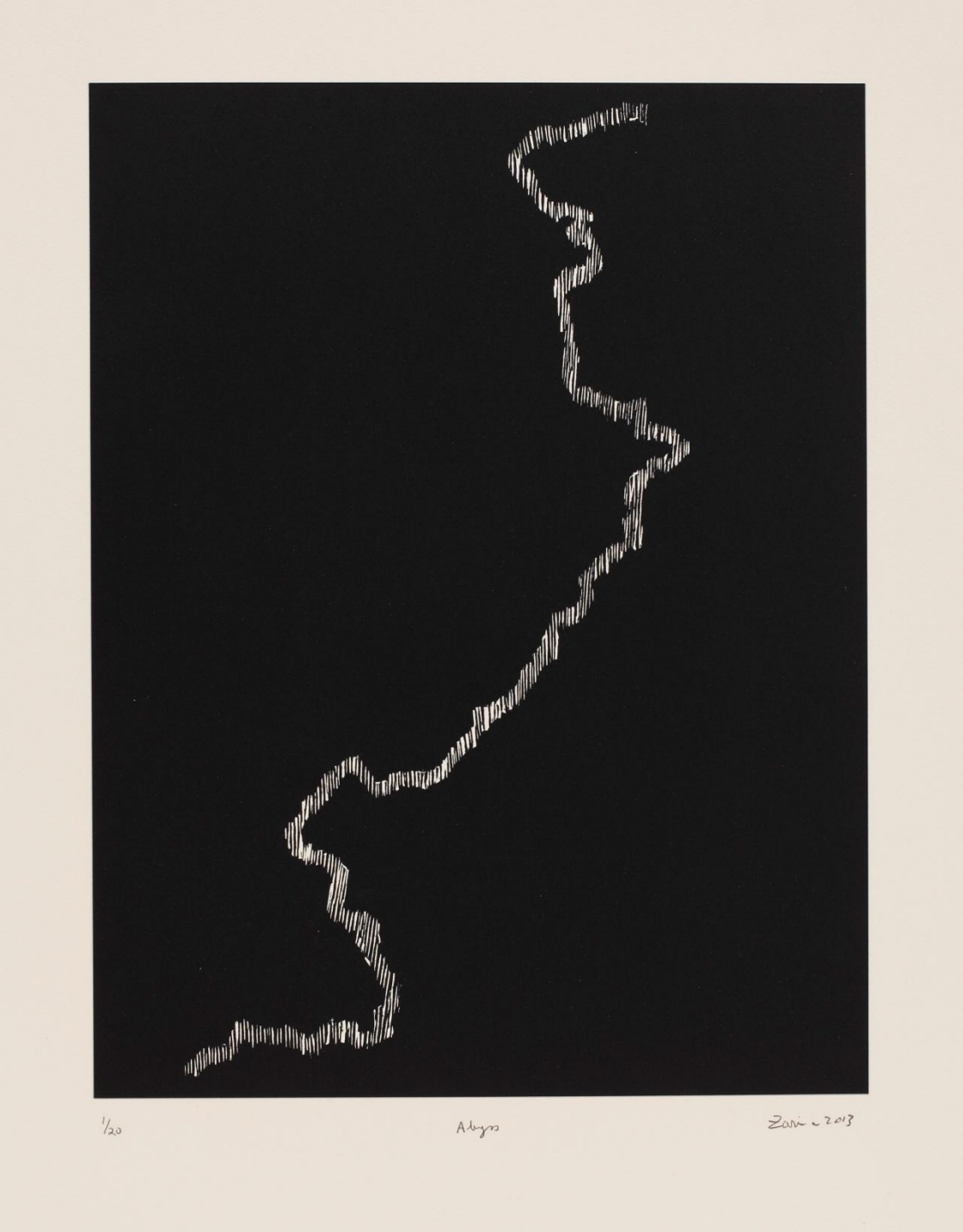
Afbeelding 7: Do Ho Suh, *Paratrooper-I*, 2003. Linnen, polyesterdraad, gegoten roestvrijstaal, gegoten beton, plastic kralen. 309,9 x 388,6 x 609,9 cm. Bron: Lehmann Maupin.

Afbeelding 8: Do Ho Suh, *Public Figures*, 1999. Expoxyhars, stalen buizen. 304,8 x 213,4 x 274,3 cm. Bron: Lehmann Maupin.

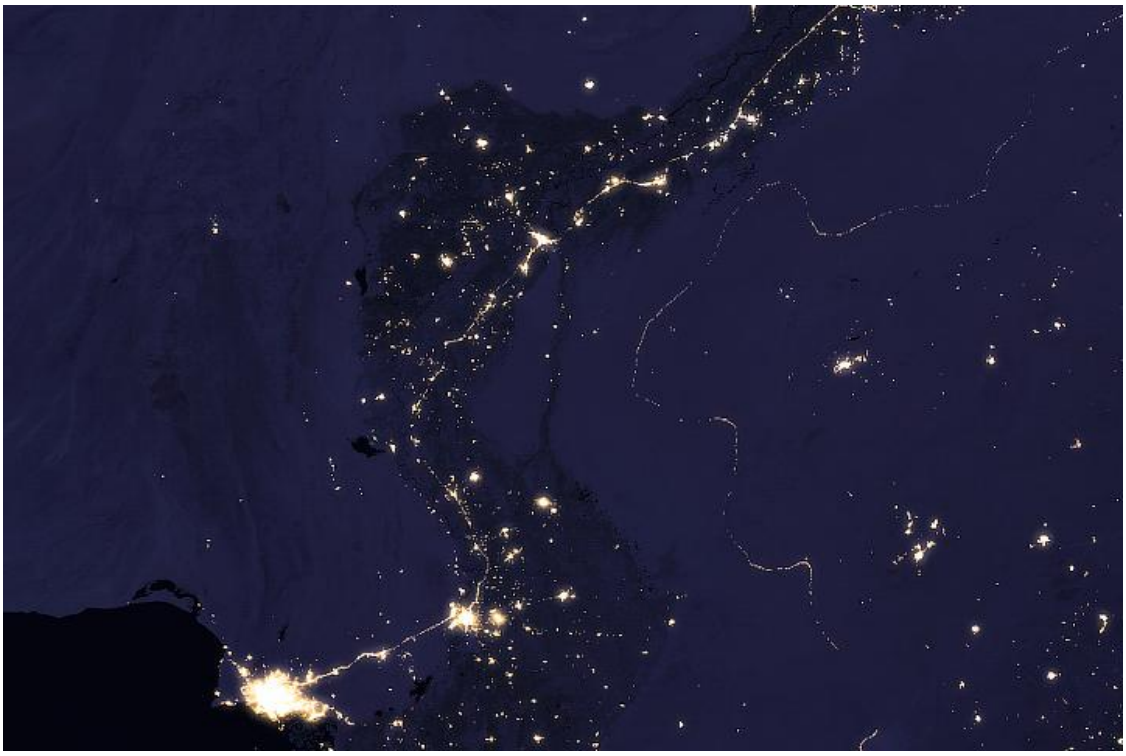


Afbeelding 9: Een kaart van India, Pakistan en het huidige Bangladesh waarop de *Radcliffe Line* te zien is. Bron: Wikimedia Commons.

Afbeelding 10: Zarina Hashmi, *Dividing Line*, 2001. Houtsnede op Kozo-papier afgedrukt, bevestigd op Arches Cover wit papier, 41 x 30,8 cm. Bron: Whitney Museum of American Art.



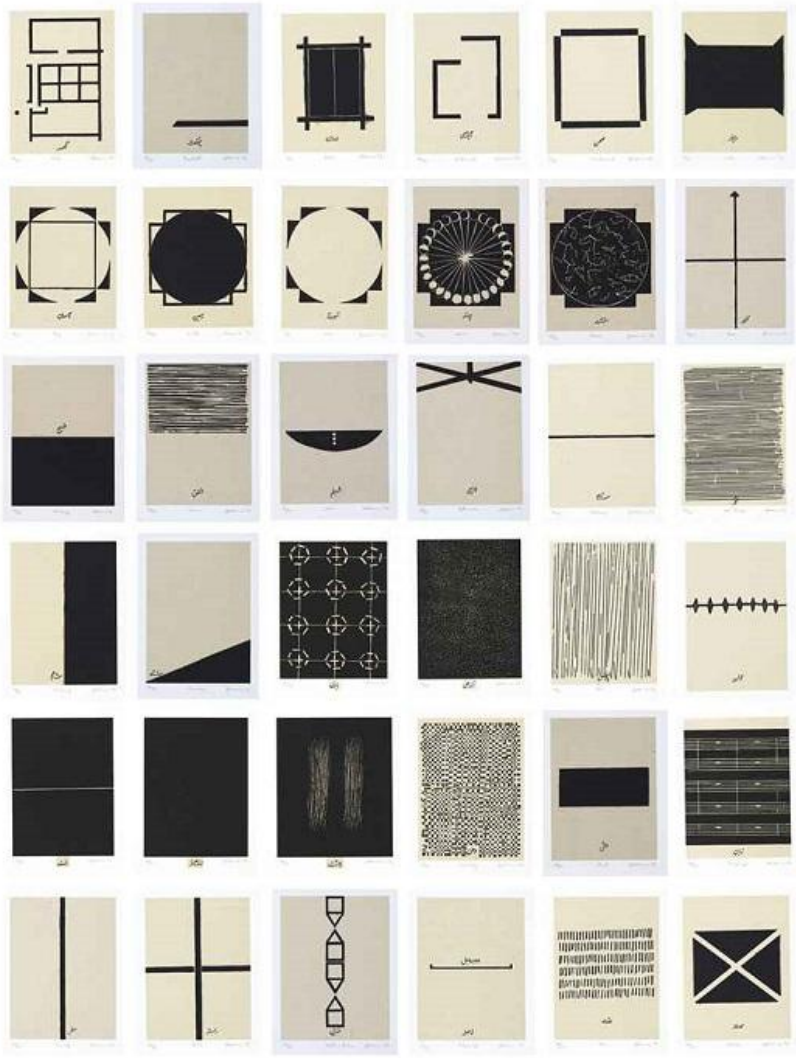
Afbeelding 11: Zarina, *Abyss*, 2013. Houtsnede op BFK light papier, 70 x 56 cm. Bron: Third Text.



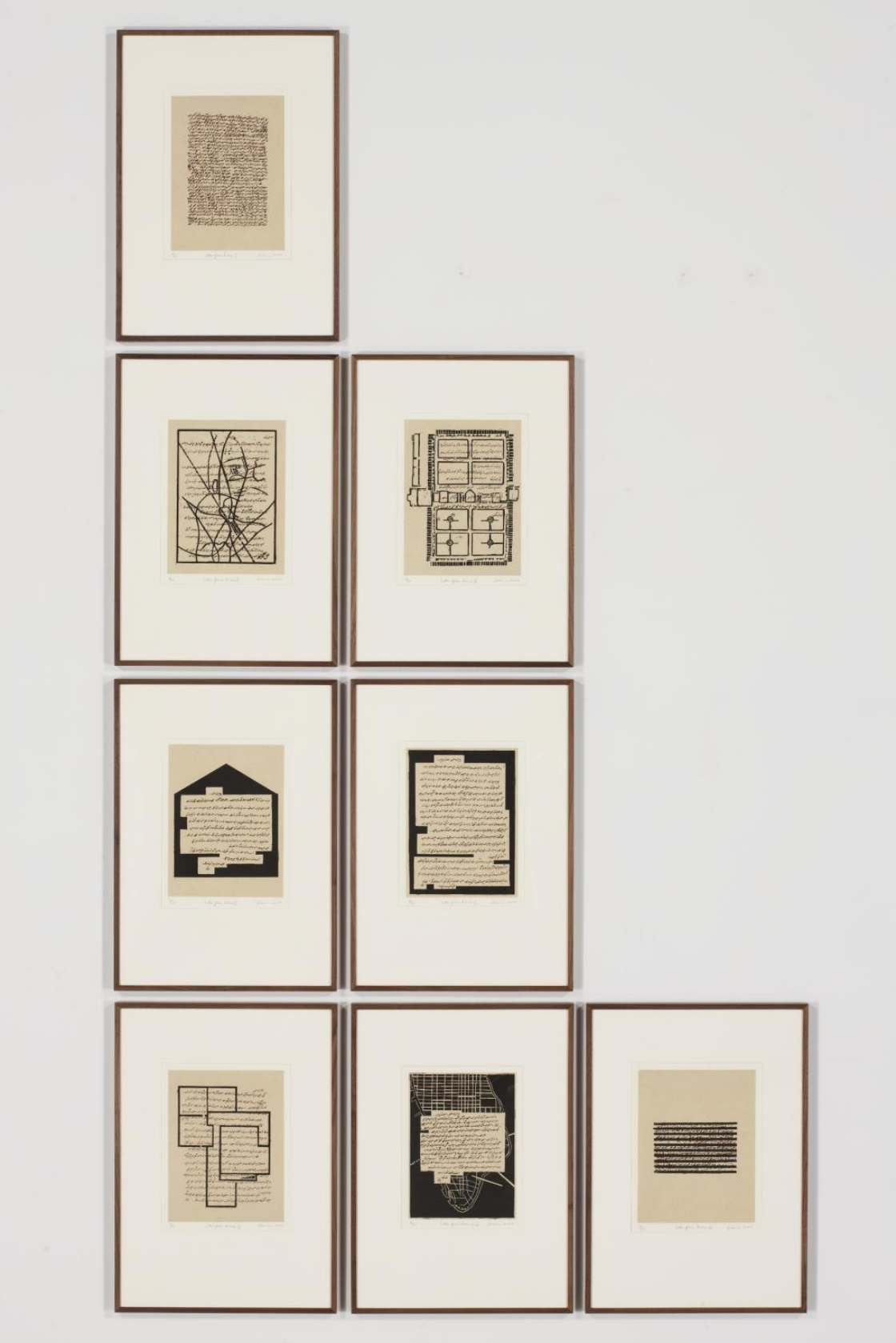
Afbeelding 12: Satellietfoto van de grens tussen India en Pakistan. Bron: NASA Earth Observatory.

Afbeelding 13: Zarina, *Atlas of my World*, 2001. Houtsnedes op Kozo-papier. 23 x 29 cm per vel. Bron: Christie's.

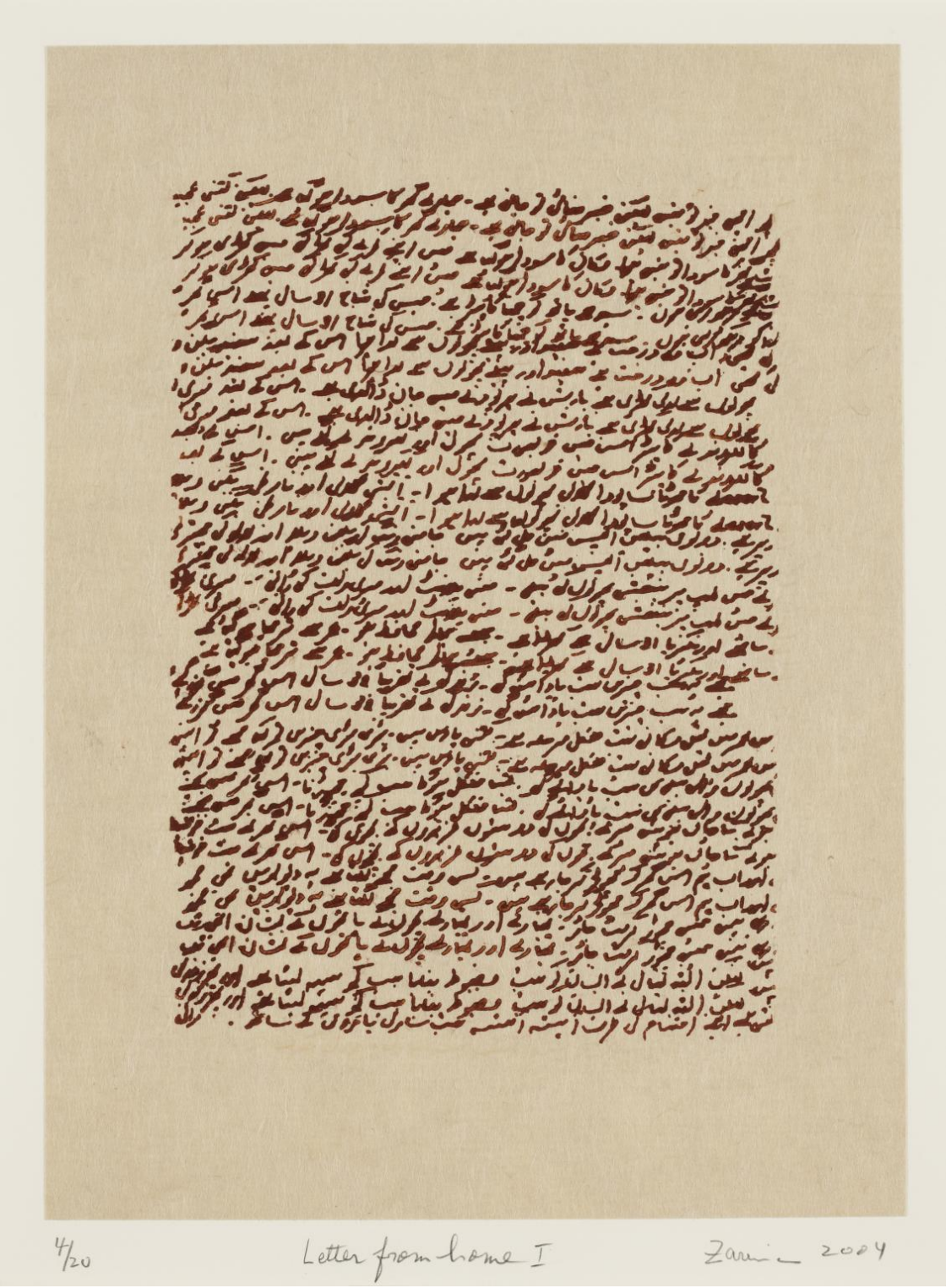
Afbeelding 14: Zarina, *Homes I Made*, 1991. Gegoten en beschilderd aluminium. Bron: Christie's.



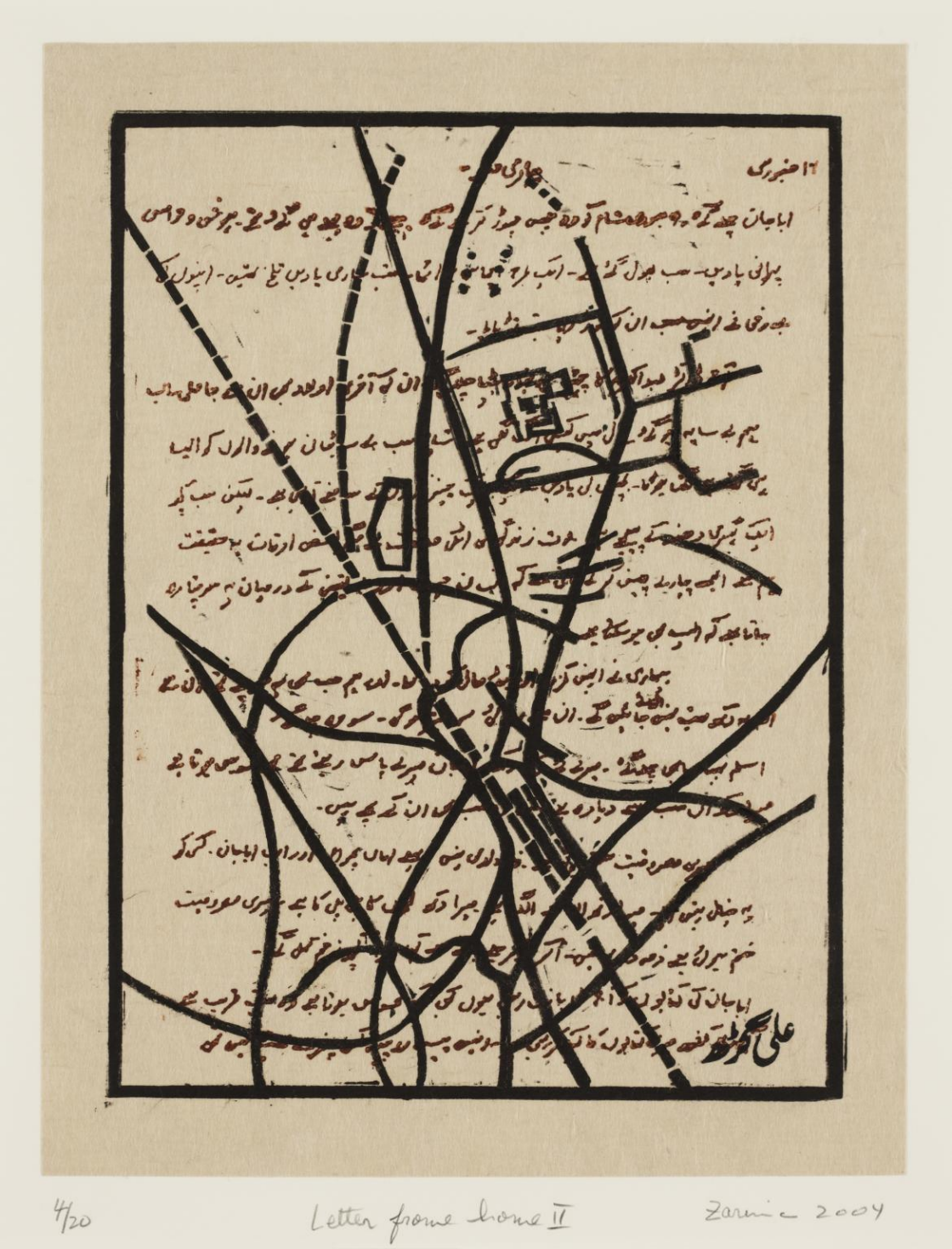
Afbeelding 15: Zarina, *Home is a Foreign Place*, 1999. Zesendertig houtsnedes op Kozo-papier, bevestigd op Somerset papier. 40,64 x 33,02 cm per vel. Bron: Christie's.



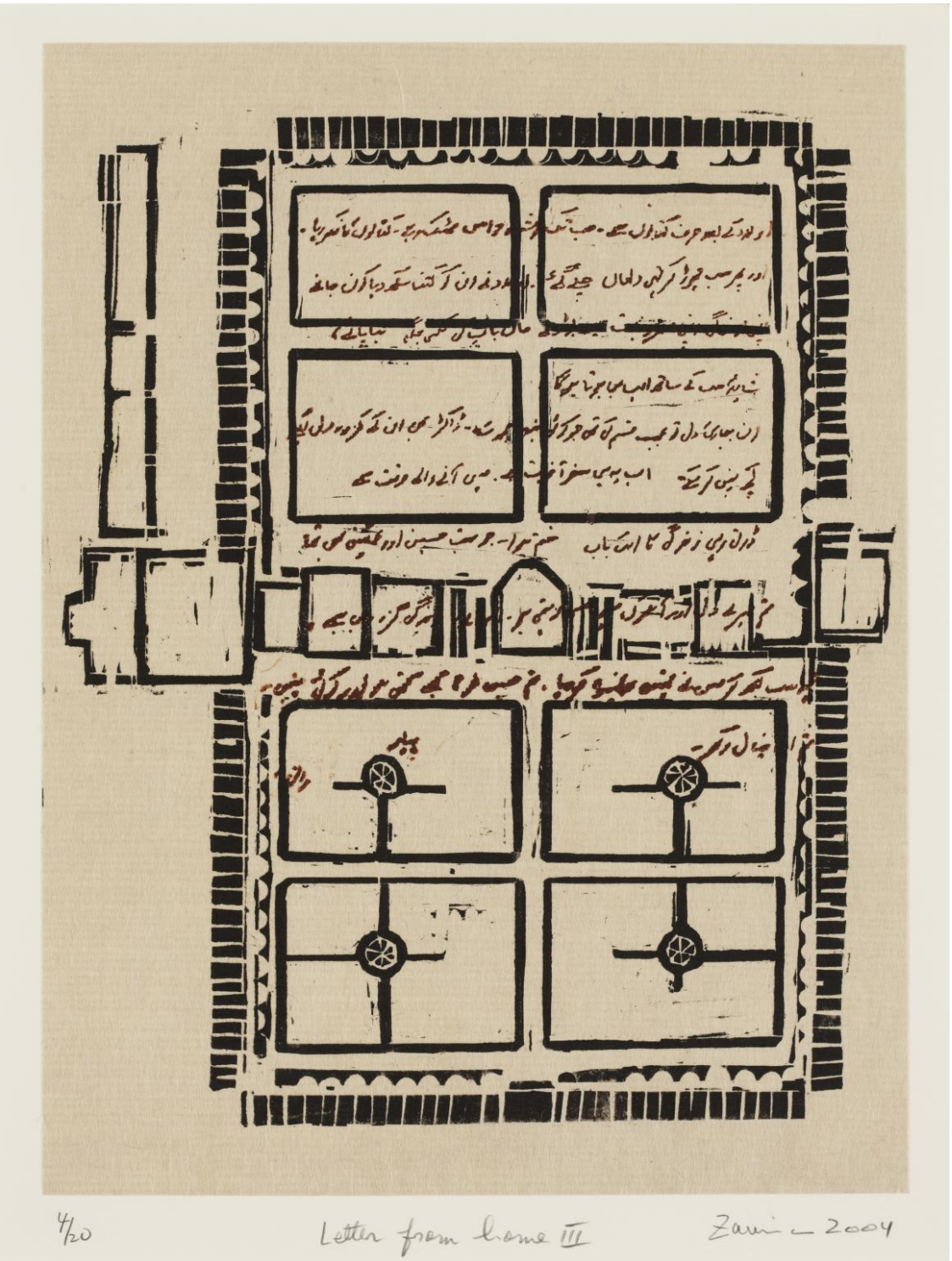
Afbeelding 16: Zarina, *Letters from Home*, 2004. Acht houtsnedes en metaalsnedes op Kozo-papier. 57 x 38 cm per vel. Bron: Tate Modern.



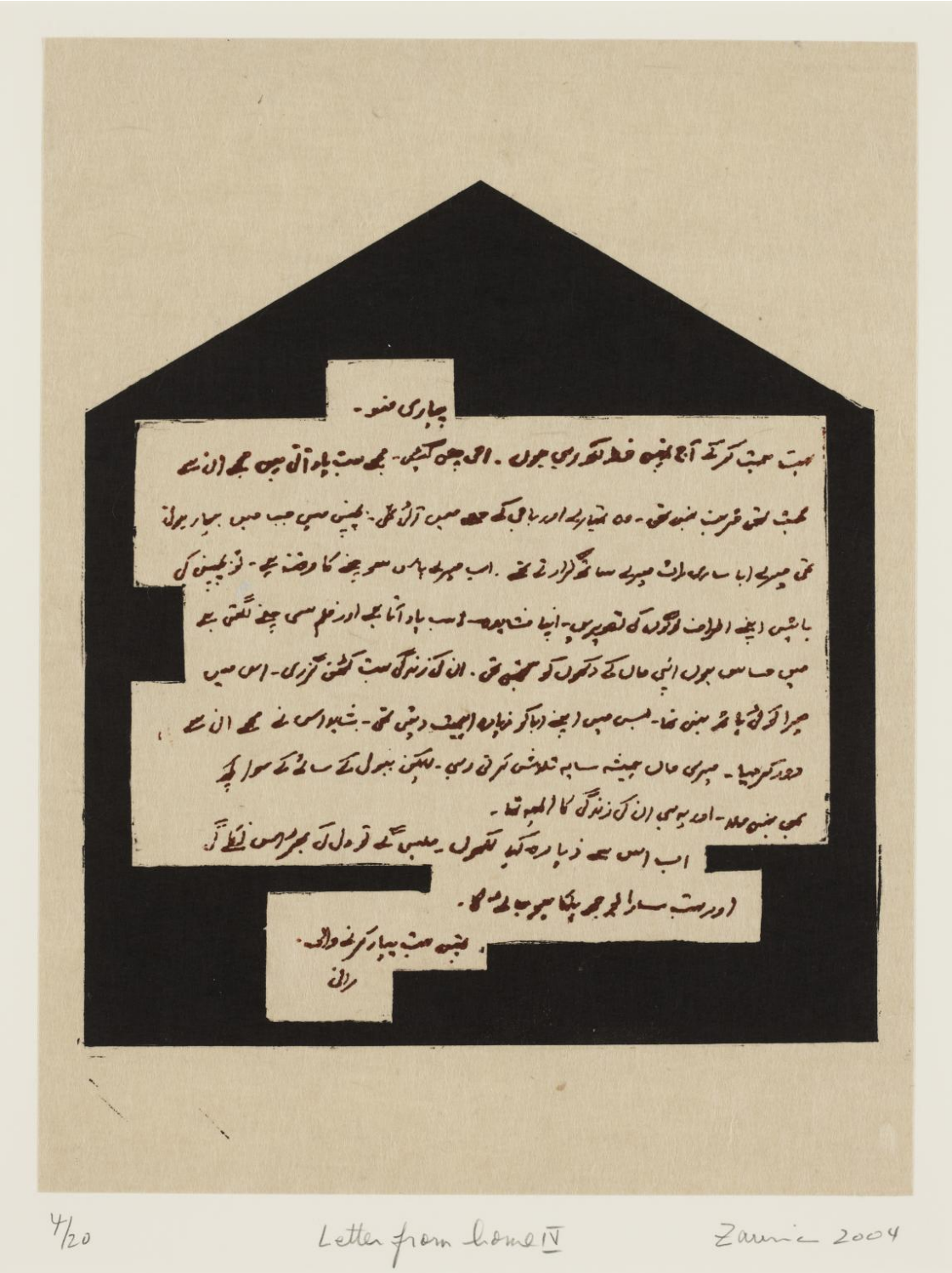
Afbeelding 17: Zarina, *Letters from Home*, Letter I, 2004. 57 x 38 cm. Bron: Tate Modern.



Afbeelding 18: Zarina, *Letters from Home*, Letter II, 2004. 57 x 38 cm. Bron: Tate Modern.

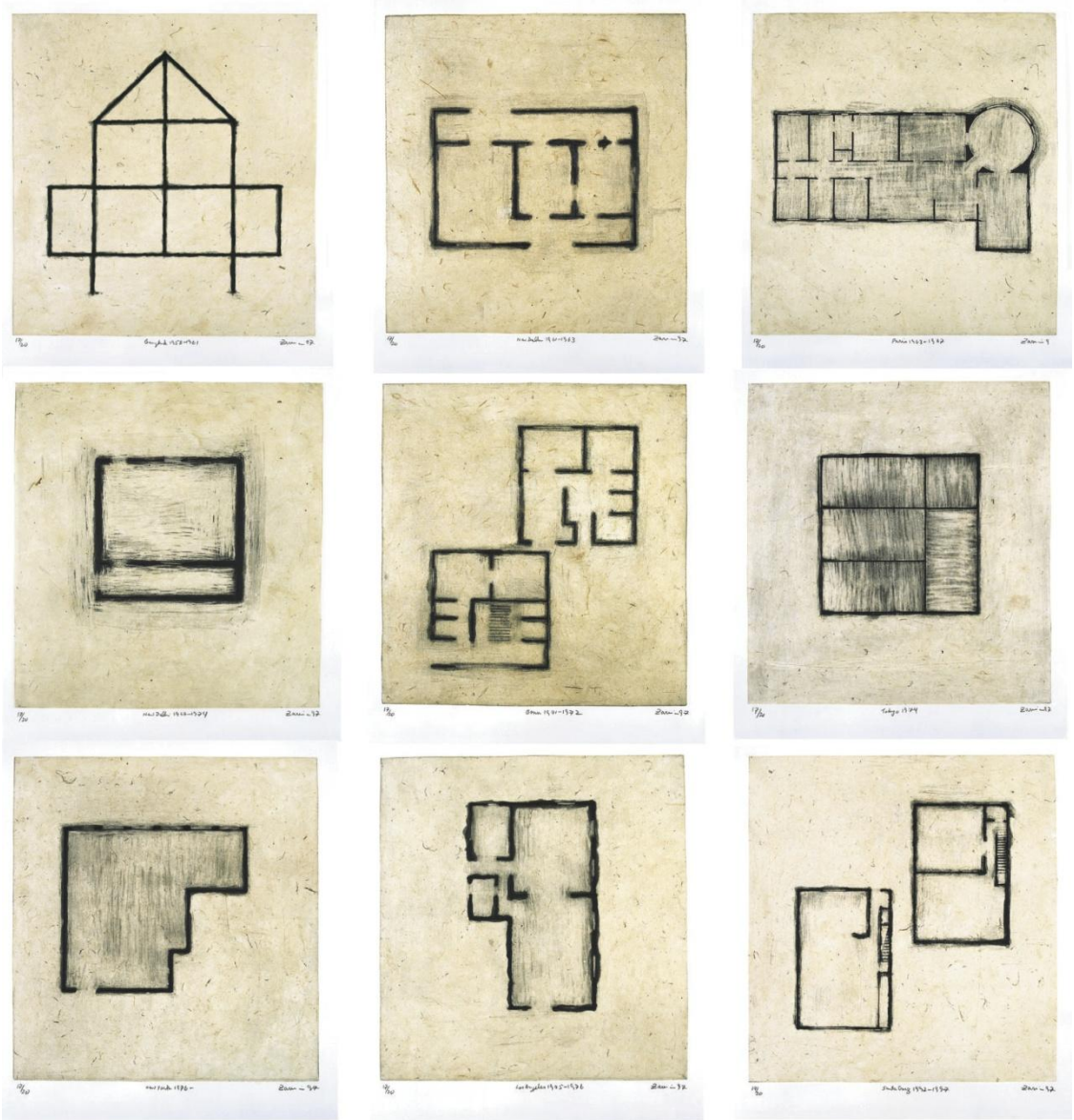


Afbeelding 19: Zarina, *Letters from Home*, Letter III, 2004. 57 x 38 cm. Bron: Tate Modern.



Afbeelding 20: Zarina, *Letters from Home*, Letter IV, 2004. 57 x 38 cm. Bron: Tate Modern.

Afbeelding 21: Zarina, *Letters from Home*, Letter VII, 2004. 57 x 38 cm. Bron: Tate Modern.



Afbeelding 22: Zarina, *A Life in Nine Lines*, 1997. *Chine collé* op Kozo-papier. 35,56 x 33,02 cm per vel. Bron: Christie's.