

**DE  
NOOD  
ZAAK  
VAN  
EEN  
HAND  
STAND**

**SILVIA STEIGER**

Voorwoord  
*Han Steenbruggen*

3

DE NOODZAAK VAN EEN HANDSTAND

*Huub Mous*

5

Biografie

30

Collecties

30

Tentoonstellingen

30

Bibliografie

31

Colofon

32

Dankwoord Silvia Steiger

33

## VOORWOORD

Kort na mijn aanstelling in Museum Belvédère was in het Fries Museum de tentoonstelling *De Kleur van Friesland* te zien. Voor mij kwamen die tentoonstelling en het begeleidende boek, waarin de geschiedenis van de naoorlogse moderne kunst in Friesland werd beschreven, dan ook op het juiste moment. Ze reikten me de basale kennis over de ontwikkelingen binnen de Friese beeldende kunsten op een presenteerblaadje aan. De samensteller van de tentoonstelling en auteur van het boek, Huub Mous, leerde ik kort daarna kennen. In onze gesprekken bracht hij me op het spoor van verschillende kunstenaars waarover hij in zijn boek had geschreven – kunstenaars die tot dan toe buiten het blikveld van Museum Belvédère waren gebleven. Verder speurend naar hun achtergronden en werk, raakte ik vooral onder de indruk van Paul Panhuysen en Silvia Steiger. Beiden kwamen van ver – Panhuysen was in Limburg geboren, Steiger in Oostenrijk en opgegroeid in Duitsland –, droegen ertoe bij dat het kunstklimaat in Friesland flink werd opgeschud en vervolgden hun artistieke loopbaan elders. Panhuysen ontving in 2012 de Gerrit Benner-prijs en werd bij die gelegenheid geëerd met een tentoonstelling in het Fries Museum. Silvia Steiger, zo oordeelde ik, moest haar tentoonstelling krijgen in Museum Belvédère. De overwegingen daartoe waren meerledig. Het profiel van het museum wordt bepaald door het werk van Friese kunstenaars en geestverwanten, die zich voornamelijk hebben verdiept of nog verdiepen in tekenen en schilderen. Steigers kunstenaarschap kenmerkt zich juist door een grote verscheidenheid aan uitdrukkingsmogelijkheden. Het medium is bij haar geen vast gegeven, maar wordt al verkennend en onderzoekend bepaald, zich voegend naar het idee dat zij voor ogen heeft. De grote beweeglijkheid die ze zich als uitvoerend kunstenaar heeft eigen gemaakt en het gevarieerde oeuvre dat deze heeft opgeleverd, doen dan ook voor even een geheel andere wind waaien door de museumzalen.

Dat heeft naar ik hoop als gevolg dat we daarna weer met frisse ogen onze eigen waarden bezien. Een andere reden om aandacht te schenken aan het werk van Steiger schuilt in het feit dat het een wezenlijk, maar bijna vergeten aspect toont van de geschiedenis van de Friese moderne kunst. Samen met haar partner van die jaren, Fritz Rahmann, liet ze

Friesland kennis maken met de mogelijkheden van conceptuele kunst. Veel van de werken die ze gedurende haar Friese jaren uitvoerde of realiseerde, hebben niets aan urgentie verloren en verdienen dan ook een hernieuwde aandacht. Tezamen met recenter werk weerspiegelen ze in de tentoonstelling **DE NOODZAAK VAN EEN HANDSTAND** een zich voortdurend vernieuwend kunstenaarschap en tegelijkertijd een consistent oeuvre. Dat oeuvre onderscheidt zich doordat zij haar engagement – en daarmee zichzelf – op een prettige manier weet te relativieren, haar eigen kwetsbaarheid ten toon durft te spreiden en ons kijken en voelen weet te verdiepen.

De tentoonstelling en deze bijzondere cassette konden worden gerealiseerd dankzij de enthousiaste inzet van velen. Ik stel er prijs op mijn dank te betuigen aan Huub Mous, die mij kennis liet maken met een bijzonder kunstenaarschap en bereid was een uitgebreide inleiding te schrijven over en voor Silvia Steiger, Ilse de Haan die Silvia en ook Museum Belvédère bijstond tijdens de lange voorbereiding en Gert Jan Slagter, die een vorm bedacht voor de publicatie die direct aansluit op het karakter van Steigers werk. In het bijzonder wil ik namens Museum Belvédère Silvia Steiger bedanken voor de wijze waarop ze haar werk van nu en eerdere jaren samenvatte tot één totaalinstallatie.

Tot slot wil ik mede namens Silvia Steiger de stichtingen danken die het verschijnen van de publicatie mogelijk maakten: het Prins Bernhard Cultuurfonds/Tijl Fonds, het Harten Fonds en het Juckema Siderius Fonds.

*Han Steenbruggen*  
*Directeur-conservator Museum Belvédère*



*“Vandaag is het mij gelukt deze snapshot te maken. Weer zijn de kersen op en ik moet eigenlijk nieuwe kopen. We zijn sinds mijn vorige berichtje een week verder en ik heb zeker drie pond kersen aan de rover gevoerd. Blijkbaar prima kwaliteit van onze kruidenier A.H. Intussen zijn de eigen kersen van de boom in een pauze van verstrekking ook door de merel geoogst. Daar ben ik natuurlijk een beetje kwaad om. Maar het blijft grappig en de boom zonder kersen ziet er met alleen de wasknijpers stom uit (als een kerstboom zonder ballen...). Moet ik doorgaan tot er geen kersen meer te koop zijn? Ik ben niet zeker...”*

Deze mail ontving ik op 26 juni 2014 van Silvia Steiger. Bij dit bericht was bovenstaande foto gevoegd. Een vogel eet gulzig van een kers die inderdaad met een wasknijper aan de boom was bevestigd. Per ommegaande heb ik haar toen geadviseerd altijd door te gaan en nooit op te houden, tenminste zolang er nog kersen zijn. Vijf dagen later heb ik het tafereel met eigen ogen kunnen aanschouwen. In een kleine daktuin achter haar atelier in de Marnixstraat in Amsterdam hingen er nog steeds kersen aan de boom, keurig met wasknijpers bevestigd. Er waren nu zelfs twee vogels druk in de weer met het verorberen van hun kersenmaal. Heel even voelde ik mij deelgenoot van een kunstwerk.

Maar wat wàs het kunstwerk eigenlijk? Of beter gezegd, wàs het wel een kunstwerk of was het zoiets wat andere mensen ook wel eens doen. Eendjes voeren in het park of broodkorsten over de brugleuning gooien zodat de hongerige meeuwen ermee weg kunnen vliegen. De grens tussen kunst en dagelijks leven is in het werk van Silvia Steiger nooit scherp te trekken. Stel dat het een kunstwerk was, waardoor was het dan een kunstwerk? Waren het die knijpers waarmee de kersen vernuftig aan de boom bevestigd waren? Was het alleen maar het idee, of het gebeuren op zich? Was het de mail met de foto die ik mocht ontvangen? Misschien was

ik niet de enige en hebben meer mensen dit bericht in hun mailbox aangetroffen. Of ontstond het kunstwerk pas op het moment dat ik het in werkelijkheid zag, in *real time* op dinsdagmiddag 1 juli 2014, om 14.03 uur, kijkend in zuidelijke richting vanuit een raam in de Marnixstraat in Amsterdam met uitzicht op de Nassaukade? Is dit kunstwerk puur een gebeuren in de buitenwereld, of ontstaat het pas in mijn hoofd, als ik ernaar kijk en er allerlei gedachten en associaties heen en weer fladderen als vogels die af en aan vliegen.

Datum, tijd, plaats, het gebeuren, het toeval, de wisselwerking tussen de binnen- en buitenruimte, dat zijn gegevens die vaak terugkeren in het werk van Silvia Steiger. Het zijn de structurerende elementen van een gebeurtenis. Maar als je dat gebeuren gaat analyseren en ontleden in zijn samenstellende delen, dan blijft er haast niets van over. Taal en analyse lijken haar werk tekort te doen. De dingen zijn zoals ze zijn en gebeuren zoals ze gebeuren. Dat mag dan zo zijn, die omstandigheid vormt wel een probleem als je over dit werk een tekst wilt schrijven die iets zou kunnen verhelderen. Hoe kun je deze ogenschijnlijk vaak onbestemde kunst een kader geven zodat je haar beter kunt plaatsen?

Wie het oeuvre van Silvia Steiger overziet wordt in eerste instantie getroffen door een grote verscheidenheid. Is het mogelijk om in dat bonte geheel een rode draad te vinden die eenheid brengt, zonder het onbenoembare te niet te doen? Haar werk bestaat uit tekeningen, schilderijen, objecten, fotowerken, installaties en *site specific* materiaal. Al dit werk vraagt bijna om niet geïnterpreteerd te worden. Om gevrijwaard te blijven van elke vorm van analyse die het kunstwerk in mootjes hakt en daarmee de essentie van het oeuvre tekort doet. Die essentie heeft veeleer iets van doen met sensibiliteit en een directe ervaring via de zintuigen.

Niet interpreteren dus. Dat was ook het adagium dat aan de basis lag van een nieuw soort kunst die in de jaren zestig opgang deed, de kunst van het eindeloos beschrijven en documenteren van wat in de werkelijkheid gaande was. Tien dagen na mijn laatste bezoek aan het atelier in de Marnixstraat overleed de Japanse kunstenaar On Kawara op 10 juli 2014. Hij werd 'de reus van de conceptuele kunst' genoemd. Toen ik het overlijdensbericht las, moest ik onmiddellijk aan Silvia Steiger denken. Sinds 4 januari 1966 had On Kawara elke dag een "datum-kunstwerk" gemaakt, de "*today series*" of "*date-paintings*" zoals ze ook wel worden genoemd. Elke dag schilderde hij een doek met daarop als enige de datum van die specifieke dag. Ook Silvia Steiger heeft zich vaak aan een vergelijkbaar monnikenwerk overgeleverd: met volle aandacht de meest alledaagse dingen observeren en registreren, ogenschijnlijk zonder enige zin, maar wel met een ijzeren discipline alsof je leven ervan afhangt.

Wat is dat toch, die wonderlijke overgave aan het alledaagse gebeuren, die diepe interesse in de dingen die voorbijgaan? Het heeft bijna iets mystieks, als de repeterende mantra tijdens een eindeloze meditatie. Alle grote gedachten en ideeën in het leven worden op deze wijze gereduceerd tot de kleinste dingen die als enige gemeenschappelijke noemer hebben dat alles voortdurend verandert. Dingen die voorbijgaan worden bekeken, geregistreerd, vastgelegd en gedocumenteerd. Verder niets. Wat in de buitenwereld gebeurt wordt naar de

binnenwereld geïmporteerd en bovenal in zijn eigen waarde gelaten. Alles is er al en zal er altijd blijven en toch blijft niets hetzelfde. De enige constante in die stroom van verandering is het toeval. Het tafereel van de vogel die een kers eet die met een knijper aan een boom bevestigd is, bracht mij een beroemde haiku in gedachten van de Japanse dichter Matsuo Basjō (1644-1694):

*Wanneer ik behoedzaam toekijk  
zie ik bij de haag  
het herderstasje bloeien*

Basjō beschrijft alleen wat hij ziet, zonder daarbij zijn eigen waarneming te analyseren of te interpreteren. Laat staan dat hij zijn eigen gevoelens of metafysische gedachten aan zijn beschrijving verbind. De dichter stelt zich op als een lege spiegel, maar onderwijl lijkt er toch iets te gebeuren in die luttele woorden waarmee hij zijn waarneming registreert. In zijn boek *"Het rijk van de tekens"* heeft de filosoof Roland Barthes geprobeerd om te verwoorden wat er eigenlijk in een haiku gebeurt. 'In het Westen,' zo stelt hij, is de spiegel hoofdzakelijk een narcistisch ding: je denkt uitsluitend aan de spiegel als weerspiegeling van jezelf. Maar in het Oosten lijkt het wel of de spiegel leeg is; hij is juist het symbool van de leegte van de symbolen.' Zo'n spiegel heeft nergens greep op maar weert evenmin iets af. Hij vangt slechts andere spiegels en die oneindige reflectie is nu juist de leegte. Een haiku is dus een weerspiegeling zonder houvast. Hij herinnert ons aan wat ons nooit overkwam. In de haiku herkennen wij een herhaling zonder oorsprong, een gebeurtenis zonder reden, het vatten van een ding als een gebeuren, een evenement zonder substantie. Een haiku is een geheugen zonder persoon, 'een woord waarvan de trossen zijn losgegooid'. En zo komt Barthes tot de wonderlijke conclusie dat het geheel van alle haiku's meer is dan de som der delen: *"Het collectieve lichaam van de haiku's is een netwerk van juwelen, waar elke juweel alle andere weerspiegelt tot in het oneindige, zonder dat er ooit een middelpunt, een stralende kern is te zien."*

Zen en I Tjing zijn voor Silvia Steiger van belang geweest toen zij zo'n veertig jaar geleden de ervaring had dat haar werk tot dan toe vooral een tastend zoeken was geweest. Wat ontbrak was een kristallisatiepunt. Maar opeens ging het ergens over. Het moment van inzicht overkwam haar in 1972 bij een bezoek aan de Documenta in Kassel, waar ze het werk van een kunstenaar zag van wie zij de naam vergeten is. Het werk bestond slechts uit een aantal dagboeknotities, afgewisseld met enkele tekeningen die gezamenlijk in een vitrine uitgesteld lagen. Het was niet de alledaagse werkelijkheid die haar verbeelding op gang bracht, maar de summier registratie van iets wat er ogenschijnlijk niet toe doet. Het waren niet de wisselingen van de natuur als zodanig die in de jaren daarna in haar werk zo'n belangrijke rol zouden gaan spelen, maar de notities, de registraties, de in het innerlijk achtergelaten sporen. Niet het origineel van de werkelijkheid dus, maar de innerlijke weerslag daarvan. Het was of het binnenste binnen en het buitenste buiten opeens met elkaar samenvielen.

Zen en het toeval kwamen in de mode bij een naoorlogse generatie die voorgoed wilde afrekenen met een abject verleden en een onleefbaar heden. Dat wil zeggen: het morele bankroet van de Tweede Wereldoorlog en de valse utopieën die de eerste naoorlogse tijd daarvoor in de plaats had gesteld. Die fascinatie voor het toeval kwam in de kunst van de eerste decennia na de oorlog nadrukkelijk naar voren. John Cage, die een leerling was van de westerse Zenmeester Alan Watts, gaf het toeval een centrale plaats in zijn composities en happenings. Ook de Amerikaanse beatniks van de jaren vijftig hadden grote bewondering voor het Zen-boeddhisme.

In zijn boek *De opkomst van een tegencultuur* stelt de Amerikaanse cultuurfilosoof Thomas Roszak dat die fascinatie met het toeval herkend kan worden als de intellectuele verwarring van een nieuwe generatie die met een schone lei wilde beginnen. Het was vooral de principiële logische tegenstrijdigheid van Zen die als bevestiging kon dienen voor een sterk gevoelde behoefte aan vrijheid bij nog ongevormde adolescenten. Vooral voor degenen met een gerechtvaardigd onbehagen over de technologische eisen van de naoorlogse jaren van wederopbouw, waarin een onbeschaamd kapitalisme hand in hand ging met een benauwend conformisme. En zo komt Roszak tot de volgende gewaagde bewering: 'Er zou best eens een subtiele, onderhuidse verbinding kunnen bestaan tussen de ontdekking van Zen door een paar jonge Amerikaanse schrijvers in San Francisco in de vroege jaren vijftig en de aanplakbiljetten die verschenen op de muren van de belegerde Sorbonne in mei 1968 met de spreuk: "Het is verboden te verbieden."<sup>2</sup> Die tijdspanne van anderhalf decennium vormen precies de jaren waarin Silvia Steiger zich van kind tot kunstenaar ontwikkelde. Niet in Amerika, maar in het naoorlogse Duitsland, letterlijk op de puinhopen die de oorlog had achtergelaten.

## Jeugd in Duitsland

Ik herinner mij een foto in de catalogus van *The Family of Man*, de beroemde fototentoonstelling die in het midden van de jaren vijftig in heel Europa te zien was. Een jongen van een jaar of acht negen loopt met een schooltas op de rug de trappen af tussen de ruïnes van een verwoeste stad. Het is 1949. De stad blijkt Pforzheim te zijn, maar de foto is een iconisch beeld dat staat voor vrijwel alle grote Duitse steden van kort na de oorlog. Ook Keulen zag er zo uit in die tijd, de stad waar Silvia Steiger opgroeide als kind. De foto's van het naoorlogse Keulen laten een grote ravage zien. Alleen de Dom staat overeind en zelfs de *Hohenzollernbrücke* ligt troosteloos ingezakt in de Rijn. Dat decor van verwoesting en wederopbouw moeten haar vroegste herinneringen hebben getekend.

De vader van Silvia Steiger was soldaat onder het naziregime en werkte als landmeter aan de aanleg van de Autobahn in het bezette Oostenrijk. Haar moeder volgde hem naar Linz waar Silvia Steiger op 26 maart 1940 ter wereld kwam. De eerste jaren verhuisde haar moeder met haar van hot naar her, van de bezette Elzas tot het Rijnland. Uiteindelijk werd Keulen in 1945 de woonplaats waar ze haar schooltijd zou doorbrengen. Het was een benauwende tijd waarin vooral vooruit werd gekeken en niet achterom. Het waren de jaren van het beginnende



Wirtschaftswunder en de komst van de Koude Oorlog met zijn IJzeren Gordijn en atoombreuk. Maar vooral ook de tijd van de grote onmacht, de ontkenning en verdringing van het recente oorlogsverleden. Het was een collectief gevoel dat Alexander en Margarete Mitscherlich in 1967 omschreven hebben als “Het onvermogen om te rouwen”. Het was de stilte voor de storm, de grote leegte die aan de culturele revolutie van de jaren zestig voorafging.

Jeugdherinneringen spelen geen hoofdrol in het werk van Silvia Steiger, maar zo nu en dan duiken ze toch op. In de gespiegelde baby-foto THANK YOU MISTER RORSCHACH uit 2007 bijvoorbeeld, waarin tussen het verdubbelde babysilhouet als tegenbeeld een soort grijnzend clownsgezicht ontstaat. Het onschuldige beeld van de vroegste jeugd ontmoet hier zijn groteske schaduw als een plotseling opduikende droomgestalte. Het is een montagetechniek die al in de negentiende eeuw werd toegepast in de zogeheten “puzzel-prentjes waarin romantische tafereelen opeens als dubbelbeeld een doodshoofd konden onthullen.

In DER MANTEL, een werk uit 2014, heeft haar autobiografie de overhand. Het bestaat uit een grote mantel in rood en blauw die tijdens één van mijn atelierbezoeken als een vogelverschrikker in de ruimte hing. De binnenzijde laat rood getinte foto's zien: herinneringen uit een lang leven. We zien haar vader, haar moeder, mensen die haar lief zijn of waren. De blauwe buitenkant van de mantel toont spiegelstukjes, alsof de foto's de keerzijden zijn van een spiegelbeeld. Het binnenste binnen en het buitenste buiten weerspiegelen elkaar in tijd en ruimte.

### **Academie in Düsseldorf**

Silvia Steiger wilde kunstenaar worden in een tijd waarin dat voor vrouwen nog niet zo gewoon was als nu en zeker niet in het milieu waarin zij opgroeide. Haar moeder drong er op aan dat zij eerst een opleiding in textielontwerp in Krefeld zou volgen. Het werd de opstap voor de kunstacademie in Düsseldorf, waar zij van 1958 tot 1964 verbleef en *Meisterschüler* werd. Die academie in Düsseldorf zou in de jaren zestig bekend worden als een broedplaats van de Duitse avant-garde en één van de thuishavens van de Fluxus-beweging. Maar eind jaren vijftig was van die sfeer van vernieuwing en experiment nog niet veel te merken. Het onderwijs was degelijk en op klassieke leest geschoeid. “*Het was een ivorentorenopleiding en ik leerde niets over de harde realiteit van het kunstenaar zijn,*” zo verklaarde Silvia Steiger later. Men leerde schilderen en aquarelleren. Gerhard Richter was even haar klasgenoot. Sigmar Polke had zijn atelier elders in de stad en Konrad Fischer runde er vanaf 1968 zijn beroemde galerie, waar Carl Andre, Soll LeWitt en Bruce Nauman hun eerste solotentoonstelling in Europa hadden. Maar dat was later. Begin jaren zestig was Düsseldorf nog een redelijk rustige stad. Ook hier heerste de stilte voor de storm. Joseph Beuys liep al wel rond op de academie, maar zou pas later hoofddocent worden. Het pad van Silvia Steiger heeft Beuys in die tijd niet gekruist. Wel ontmoette ze hier Fritz Rahmann, medestudent op de academie en vier jaar ouder dan zij. Er ontstond een hechte liefdesrelatie die tot 1975 standhield, waarna hun vriendschap tot zijn dood in 2006 voortduurde. Rahmann kwam uit een bakkersgezin, waar een andere, meer harmonische sfeer heerste dan bij Silvia Steiger thuis. Ze zaten op dezelfde golfengte, ook

wat betreft hun artistieke ideeën. De creatieve en kritische wisselwerking tussen beiden was intens. Fritz was de theoreticus die Kant en Heidegger las en zich kon verliezen in torenhoge redeneringen en verre gaande abstracties. Silvia Steiger daarentegen was meer de intuïtieve geest die oog had voor het detail en de kleine gebeurtenissen.

De vroegste werken die ze nog tijdens of vlak na de academieopleiding maakte, zijn schilderijen met afval als onderwerp. Later experimenteerde zij met schilderijen van slagroomtaarten, kroonluchters of uitvergroete afbeeldingen van poëzieplaatjes. De iconografie toont enige verwantschap met de vroege Amerikaanse popart van Robert Rauschenberg en Jim Dine. Ze waren geschilderd met een losse toets en werden allengs realistischer, fotografisch realistisch bijna. Droog en zakelijk werden de parafernalia van de burgerij in beeld gebracht. Een kritische houding tegenover het consumentisme contrasteerde in deze schilderijen met de ironische verheerlijking van de Amerikaanse popart, die de trofeeën van de consumptie-maatschappij schaamteloos etaleerde. Uit dit vroege werk van Silvia Steiger spreekt vooral een gevoel van onbehagen. Die grondtoon blijft aanwezig, ook in het werk dat in de jaren daarop zou ontstaan.

### **‘Narrenfreiheit’ in Friesland**

Het jonge kunstenaarspaar wilde weg uit Duitsland, waar de sfeer hen benauwde. In 1964 vertrokken ze naar Friesland, dat ze een paar jaar eerder hadden ontdekt tijdens een zeilvakantie. Via Harlingen en Bolsward kwamen ze uiteindelijk in Hichtum terecht, een dorpje met destijds zo'n tachtig inwoners. Op het platteland stonden toen veel huizen leeg. Onbewoonbaar verklaard, maar voor kunstenaars een vrijplaats. Steiger en Rahmann kwamen naar Hichtum in het zelfde jaar dat Gerard Reve in Greonterp neerstreek, even verderop aan de andere kant van Bolsward. Graficus Frans Lodewijk Pannekoek woonde niet ver in het naburige Pingjum. Het was de ontzagwekkende ruimte en de stilte die hen fascineerde. Ze waren op zoek naar een nieuw begin dat juist in de onschuld van het lege Friese landschap als een 'tabula rasa' voor het grijpen lag. Maar hier was het ook, ver weg van het Duitsland van haar jeugd, dat Silvia Steiger de televisieserie *De Bezetting* van Lou de Jong zag. Voor het eerst werd ze zich bewust van de verschrikkingen van de Holocaust en het zwijgen daarover van haar ouders.

Het leven in Friesland had iets exotisch in hun ogen. Er heerste een tolerant klimaat en ze waanden zich hier ver van de overdaad aan informatie die eigen was aan de stad. Stadslucht maakt vrij, maar in de jaren zeventig was het de Friese buitenlucht die deze kunstenaars vrijheid verschafte. "*Narrenfreiheit*", zoals Silvia Steiger het noemde. "*Pas op voor overstekende konijnen*", stond er op een bord voor het huis in Hichtum. Waar ook wietplanten weelderig groeiden in de tuin zonder dat iemand daar aanstoot aan nam. Ze leken immers sprekend op tomatenplanten. In het boek *LANDLEVEN* (2012) vertelt Silvia Steiger over haar ervaringen met dieren in die tijd in Friesland. Het zijn soms grappige, soms wrede verhaaltjes over eten en gegeten worden.

Achteraf beschouwd is het wonderlijk dat Silvia Steiger al zo kort na haar academietijd in de hoofdstroom van de internationale avant-garde belandde, en dat in het verre Friesland. Hoewel, ondanks de snelle ontwikkelingen was in die tijd niet alleen de kunstwereld, maar ook het gehele culturele veld overzichtelijker dan nu. Iedereen wist wie de belangrijke schrijvers, cineasten en componisten waren.

Museumdirecteuren hadden nog de reputatie van ziener die de toekomst van de kunst duiden. Rahmann en Steiger waren eind jaren zestig goed geïnformeerd over wat er elders gaande was. Beiden legden hun contacten in Friesland en raakten bevriend met collega kunstenaars en uiteenlopende mensen als de journalist Laurens ten Cate en pater Marinus Achterberg uit het klooster van Witmarsum.

Er is de mooie foto van Paul Janssen waarop het stel te zien is in hun woonkamer te Hichtum. Hij is gemaakt voor een interview in de *Leeuwarder Courant*. Fritz Rahmann verdiept zich achter de piano in bladmuziek en Silvia Steiger zit op de voorgrond met de jonge kater die "Rotmensch" heette. Aan de muur hangt de affiche van de expositie van M.C. Escher in het Gemeentemuseum in Den Haag. In de *Leeuwarder Courant* van 6 oktober 1969 wordt het interieur nader beschreven. 'De kamer belegd met groene plavuizen, is zo groot dat de vleugel klein lijkt. Toch bleek het huis nog niet groot genoeg. Daarom huurde Silvia de oude arbeiderswoning erbij, waar ze nu werkt. Samen leven met Fritz is goed, samen werken niet.

Zo te zien gingen de zaken goed, maar de werkelijkheid was anders. Het echtpaar maakte noodgedwongen textielontwerpen die het moeizaam verkocht aan fabrikanten in Nederland, België, Oostenrijk en Duitsland. In deze situatie kwam pas verbetering toen Rahmann in 1972 werd toegelaten tot de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR). Dit had veel moeite gekost omdat het een buitenlandse kunstenaar betrof. Een paar jaar later ondervond Silvia Steiger eveneens grote problemen toen ze een beroep deed op de BKR. In beide gevallen leidde dit tot solidariteitsacties onder Friese kunstenaars. Zowel Rahmann als Steiger waren actief in het vakbondswerk voor kunstenaars en beiden waren in 1972 ook betrokken bij de oprichting van de BKF (de Beroepsvereniging van Beeldende kunstenaars in Friesland). Het eerste nummer van de *BKF Courant*, dat uitkwam in augustus 1972 werd vormgegeven door Silvia Steiger. Het blad was in plastic gevat gevuld met Fries hooi. Zelfs bij boekhandel Atheneum in Amsterdam was de *Courant* te koop.

De eerste gezamenlijk exposities van Rahmann en Steiger werden in de Friese dagbladen goed ontvangen, al had men wel eens moeite om de juiste context te vinden om het getoonde werk te duiden. Zo bleef het etiket 'popart' haar achtervolgen, ook al had het werk daar weinig meer mee van doen. Naar aanleiding van een tentoonstelling bij Galerie van Hulsen in Leeuwarden schreef Eduard Kools in 1969: *"De popart van Silvia Steiger heeft iets poëtisch. De door haar gemaakte dingen lijken allerminst gekunsteld. Zij hebben iets opens en blijken allereerst een persoonlijke uiting te zijn"*. Zij zegt zelf van haar kunst: *"Ik probeer gewoon mijn gedachten duidelijk te maken. Om dit te bereiken kies ik het meest voor de hand liggend materiaal. Het kan mij niet schelen of het dan al of niet traditioneel is."*

Naast een aantal tekeningen waren het vooral assemblages die op deze expositie werden getoond. Stoelen gecombineerd met voorwerpen en allerlei materialen. Kools herkende in het werk *“de sfeer van jeugdherinneringen vermengd met een heimwee naar die gelukzalige tijd zonder grote problemen.”* Zo is het VERHAAL VOOR EEN KIND een herinnering aan dingen die men als kind beslist niet mocht aanraken. In dit geval was het een wit beeldje van een hond dat bij haar grootmoeder onbereikbaar in de kast stond. En ook een angst uit de vroegste kinderjaren kreeg vorm in de vier rubberen laarzen die als een hakenkruis op een ronde plaat waren geschilderd. Allesbehalve popart zou je zeggen. Kools zag het anders. *“Het is popart met inhoud,”* zo concludeerde hij.<sup>3</sup>

## Angst en beschutting

Het thema “angst” komt voor het eerst expliciet tot uiting in ZAK VOOR ANGST. Een groot object uit 1971 bestaande uit een ijzeren rek met een zak van legergroen doek, waarin de beschouwer zijn of haar angsten kan stoppen. De geur van de Koude Oorlog lijkt nog te zijn blijven hangen in de gebruikte plunjezakken, waarvan dit *“angstweer-object”* werd gemaakt. De stof is afkomstig van een tweedehands winkel op het militaire vliegveld in Leeuwarden. In die tijd stortte om de drie maanden een Starfighter neer in Europa. In dit werk komt een verwantschap met Joseph Beuys tot uiting. Ook hij zocht vaak een rituele bescherming, bijvoorbeeld door zich een pak van vilt aan te meten of zich in vilten tapijt te hullen en zich vijf dagen lang in de lege ruimte van een galerie in New York op te sluiten met een coyote.

Angst en het zoeken naar bescherming en beschutting zouden ook in de jaren daarna opduiken in het werk van Silvia Steiger. In 1992 bouwde zij in Amsterdam bij *Art & Behavior*, een kunstenaarsinitiatief van Thom Puckey, van losse elementen uit de parketvloer een beschutting voor een speelgoedbeestje dat het zootje van Puckey er toevallig had achtergelaten. In dat zelfde jaar ontstaat ook de installatie PACK OF HOUNDS, waarin een van gips vervaardigde hond, met fluorescerende verf beschilderd tussen twee spiegels geplaatst is. Om de anderhalve minuut wordt het beeld fel verlicht, waardoor de hond zich in alle richtingen lijkt te vermenigvuldigen tot een angstaanjagende meute. Het lijkt het sublieme beeld van een angstdroom dat plotseling doorbreekt in het bewustzijn. Onder het rimpelloze oppervlak van de alledaagse realiteit wordt kennelijk een voortdurende strijd uitgevochten tussen demonen uit het onderbewuste.

Maar daarnaast duikt ook steeds weer het heimwee op naar een beschermengel. In 1993 ontstond de installatie AFTER THE BATTLE, bestaande uit twee delen. In het eerste werk liggen op een kleine schaal van lood twee afgietsels in was van haar eigen handen, die krampachtig een aantal veren van vleugels vasthouden. Het andere werk bestaat uit een zeven bij zeven meter groot hangend doek van tule, dat zich uitspreidt over de vloer. Daarop liggen tussen donsveren een groot aantal rode steentjes als gestolde bloeddruppels op een engelingewaad. In een toelichting schreef zij: *“Verlaat ik even de realiteit van voorwerpen voor een persoonlijke imaginaire realiteit erachter? Ik moet mijn angsten aanschouwelijk maken.”*<sup>4</sup>

Die onderhuidse dreiging gecombineerd met een verlangen naar beschutting loopt als een rode draad door het hele oeuvre. Telkens weer wordt een onbestemd gevoel opgeroepen waarin de bezegeling van een loodzware stilte verbroken wordt door een paradijselijk akkoord.

### Aandachtig bij de dingen zijn

Na haar tentoonstellingsdebuut bij Galerie van Hulsen in maart 1969 exposeerde Silvia Steiger in 1972 in Museum 't Coopmanshûs in Franeker dat destijds geleid werd door Thom Mercur. Ook nu weer is zij gefascineerd door 'banale voorwerpen als koekoeksklokken en kroonluchters met elektrische kaarsen, zoals die in catalogi van postorderbedrijven voorkomen'. Sikke Doele schreef in de *Leeuwarder Courant*: "Ze schildert ook pantoffels en een speelgoedpoesje, dat – venijnig detail – aan zijn halsband een hakenkruisje draagt." Voor het eerst werd iets zichtbaar van een systematische observatie van het alledaagse voorwerp, dat haar in de komende jaren zou blijven boeien. Kopjes en schoteltjes werden op allerlei manieren afgebeeld, geaquarelleerd, op papier of op een tafelkleed getekend of uit schuimrubber geknipt. "Ik ga een portret maken van een ding," verklaarde zij in die tijd in een interview.<sup>5</sup>

In de zomer van 1974 volgde de tentoonstelling "OBSERVATIE VAN EEN VOORWERP – het ei" in het Fries Museum in Leeuwarden. Het werk was te zien op een reeks tafels die stonden opgesteld in de schilderijenzaal waar destijds ook een vermeende Rembrandt hing. In de vijf maanden daarvoor had Silvia Steiger elke dag een tekening gemaakt van hetzelfde object, eerst een rozentak en daarna een ei. Haar ontdekking tijdens het werken was dat waarneming subjectief is. En vooral dat het waarnemen, afhankelijk van je gesteldheid, in de tijd verandert. De presentatie was onderdeel van een groepstentoonstelling, maar de bijdrage van Silvia Steiger ondervond alom de meeste waardering. Het werd haar doorbraak. Kort daarop volgde een uitnodiging voor een presentatie bij de galerie *Corps de Garde* in Groningen en in het Gemeentemuseum in Den Haag.

"In Friesland kon ik mezelf worden," verklaarde zij in een interview in 2012 op de vraag of ze er wel goed aan had gedaan om zolang in Friesland te blijven. Toen de relatie midden jaren zeventig op zijn eind liep vertrok Fritz Rahmann naar Berlijn, waar hij Büro Berlin oprichtte, carrière maakte en in 1987 werd uitgenodigd om deel te nemen aan de Documenta in Kassel. De wegen gingen uiteen. De aandachtige observatie en registratie van een alledaagse voorwerp iedere dag gedurende 5 jaar, leidde tot omvangrijke reeksen van tekeningen waarin het seriematige en conceptuele elkaar kruisten. Deze aanpak had ook zijn weerslag op het bewustzijn van waaruit de creatieve impuls bij Silvia Steiger ontstond. Het lijkt of ze op zoek ging naar een ervaring die tersluiks kan worden uitgelokt als je intellectueel niet op je hoede bent. Naar een modus van het bewustzijn die drijft op de paradox geïnvolveerde onverschilligheid, die hoort bij het aandachtig 'bij de dingen zijn' die zich onnadrukkelijk om je heen aandienen in het Hier en Nu. Anders gezegd, zij ging naar de dingen kijken op de behoedzame wijze waarop Matsuo Basjō het bloeien van het onaanzienlijke herderstasje waarnam.

## Roerige tijden, verlies van vorm

Die periode van de late jaren zestig en begin zeventig was een hectische tijd met grote maatschappelijke onrust, protestdemonstraties en studentopstanden. Maar tegelijk waren het de hoogtijdagen van de hippie-idealen die gericht waren op bewustzijnsverruiming en vrije liefde. Er kwamen andere tijden, zo had Bob Dylan al voorspeld. In Vietnam werd met napalmbommen gegooid en The Beatles zongen “*All you need is love*” wereldwijd live op tv. Op 2 juni 1967, tijdens een bezoek van de sjah van Perzië aan West-Berlijn, schoot de geheime politie de student Benno Ohnesorg in het achterhoofd. Kort daarna werd studentenleider Rudi Dutschke op straat neergeschoten door een anticommunist. Beide schokkende gebeurtenissen vormden de aanleiding voor het ontstaan van de links-extremistische Baader-Meinhof Groep in West-Duitsland.

In die tijd kwam ook in het werk van Silvia Steiger het maatschappijkritisch element sterker naar voren. Haar politieke opvattingen schoven op naar links, zonder echter te radicaliseren. Samen met Fritz Rahmann en geestverwanten voerde zij een happening uit tijdens een Biafra-demonstratie in Leeuwarden in 1970. Van schuimplastic vervaardigde, uitgemergelde “biafraantjes” werden door auto’s overreden.

In oktober 1972 exposeerde Silvia Steiger samen met Fritz Rahmann en Geert van Fasten-hout in Kunstcentrum Prinsentuin in Leeuwarden. Van Silvia Steiger waren zes gelijksoortige keukenstoelen te zien die elk een andere transformatie hadden ondergaan. Gevangen in een hoop gips, of omheind door kippengaas, in mootjes gehakt of voorzien van de woorden “*Ich bin ein Schwein*” of met een bloemenkrans eromheen, of in pakpapier verpakt. Op een trapleuning hingen twee flanelen lakens respectievelijk met de woorden “*Ja*” en “*Nein*” en op de uitnodigingskaart likt Steiger haar soepbord leeg. Het leken provocaties, zoals de actie dat was die zij al eerder had uitgevoerd op het ‘Waarheidsfestival’ van de Communistische Partij Nederland in Amsterdam. In de performance DE NEDERLANDSE VLAG ROOD VERVEN werd gedurende 10 uur elk uur één vlag rood geverfd. Het verven van de vlag was natuurlijk vergeefs, alleen het wit van de vlag werd echt rood. De bij voorbaat tot mislukken gedoemde onderneming werd zonder commentaar door publiek en organisatie geaccepteerd.

Ook voor de kunst was het een tijd van grote veranderingen. Belangwekkende tentoonstellingen uit deze periode waren “*Op losse schroeven*” die Wim Beeren in 1969 organiseerde in het Stedelijk Museum in Amsterdam, en “*When Attitudes Become Form*” die Harald Szeemann in datzelfde jaar in Bern presenteerde. Beide tentoonstellingen zouden een ijkpunt worden voor de stroomversnelling die gaande was in de kunst. De voorheen nog redelijk overzichtelijke hoofdstroom van de avant-garde viel in die jaren uiteen in een brede rivierdelta van nieuwe stromingen en tendensen. Zoals minimal art, conceptuele kunst, land art, performances en body art. Drie jaar later, in 1972, was Harald Szeemann de curator van Documenta 5 in Kassel, die achteraf gezien een vlootschouw is geweest van al deze nieuwe stromingen. Het was “de beste Documenta die ooit is gehouden,” zo oordeelde Carel Blotkamp drie decennia later in een terugblik op die tijd.<sup>6</sup>

In haar boek *Six Years: The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972* geeft Lucy Lippard een overzicht van deze hectische periode. Terugkijkend vanuit het begin van de jaren zeventig toont zij een ontwikkeling die in feite al aan het einde van de jaren vijftig naar voren kwam en zich in de loop van de *sixties* steeds scherper aftekende. Deze tendens was gericht op het conceptuele waarbij het accent in toenemende mate kwam te liggen op een mentaal creatief proces, los van een visuele uitvoering die ook steeds meer achterwege bleef. Het ging om de kwaliteit van het idee en niet om de visuele esthetiek van het kunstwerk als object. Het dagelijks leven – inclusief de sociale systemen die daarmee verbonden zijn – werd eveneens door kunstenaars geannexeerd.

In feite waren alle door Lippard getraceerde tendensen een reactie op de overmatige aandacht voor het kunstobject als een uiterlijke vorm. Lippard beschouwt dit toenemend anti-formalisme als een proces van dematerialisatie van het kunstobject en tegelijk een desintegratie. Kunst werd steeds meer een proces dat zich alleen in de geest zelf nog afspeelde. Hoewel dat puur mentale gebeuren zich ook graag in een object of registratie liet materialiseren en zodoende uiteindelijk weer in het officiële kunstcircuit werd opgenomen. Juist in deze episode viel de kunst uiteen in een amorf geheel van video, performance, fotografie, teksten en acties. Die ontwikkeling leek zich in die jaren één op één te voltrekken in het werk van Silvia Steiger.

### Een nieuwe innerlijkheid

In de jaren tachtig en negentig zou haar werk erkenning gaan krijgen in het Nederlandse museale circuit. Ze presenteerde zich ook op kunstbeurzen, in vooraanstaande galeries en ruimtes van kunstenaarsinitiatieven, maar de internationale doorbraak liet op zich wachten. Opvallend is dat haar werk in de jaren zeventig niet herkend werd in de context van een ontwikkeling die zich niet alleen in Nederland, maar ook internationaal manifesteerde. In de tentoonstelling "*Personal worlds*", die in 1978 werd samengesteld door Antje von Graevenitz, Franck Gribling en Gijs van Tuyl, werd haar werk niet opgenomen. Die tentoonstelling liet werk zien van kunstenaars als Bas Jan Ader, Ben d'Armagnac, Ger van Elk, Pieter Laurens Mol en Sigurdur Gudmundsson. Achteraf bezien vormde dit soort kunstenaars precies de context waarin ook het werk van Silvia Steiger thuishoorde. Zij gingen de persoonlijk ervaren objectiveren door op uiterst aandachtige wijze de buitenwereld te observeren om daarmee "het buiten" door het innerlijke in bezit te nemen. Het is juist die wisselwerking tussen het buiten en het binnen – tussen het objectieve en het subjectieve – die ook in het werk van Silvia Steiger naar voren komt.

In haar inleiding voor de catalogus *Personal Worlds* verwees Antje von Graevenitz in 1978 naar de woorden van Paul Klee die ook Silvia Steiger hebben geïnspireerd: "*Kunst is geen weergave van wat zichtbaar is, maar maakt zichtbaar.*" In het werk van kunstenaars herkende Von Graevenitz de tendens om de gewone dingen van het dagelijkse leven te tonen in situaties waarin zij fungeren als 'metaforen' – 'dat wil zeggen dat zij het middel zijn om iets poëtisch te laten zien. Zo schrijft Von Graevenitz: "*Vaak krijgt het werk door deze toegevoegde, lyrische*



*betekenis een mystieke dimensie; de zichtbare voorstellingen impliceren méér dan zij laten zien". Zo worden visies "visioenen" en omgekeerd. Er leek sprake te zijn van een nieuw soort innerlijkheid – "Die neue Innerlichkeit". Het werk dat vanuit deze houding vervaardigd werd berustte veelal op gemoedsbewegingen of een "sculpturaal" gevoel.<sup>7</sup>*

Von Graevenitz verwijst daarbij naar de titel van een bundel van Peter Handke's poëtische teksten uit 1969: *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt* ("De innerlijke wereld van de buitenwereld van de innerlijke wereld"). Deze poëziebundel van Handke bestaat uit een aansluitende reeks van allerlei soorten teksten, vaak pasklaar gevonden, zoals de opstelling van een voetbalelftal of een hitparade uit Japan. Maar ook nam hij wonderlijke dialogen, fragmenten van toneelstukken en teksten op die veel weg hebben van concrete poëzie, maar dat toch ook niet echt zijn. Handke was kennelijk op zoek naar een nieuwe "grensruijme" tussen het subjectieve en het objectieve. In de twintigste-eeuwse filosofie is er vaak op gewezen dat het subjectieve en het objectieve niet los van elkaar gezien kunnen worden. Peter Handke trok daaruit de uiterste consequentie. Taal was een geheim verbond tussen een afzender en datgene waar de taal naar verwees. Tussen de woorden en de dingen. Maar wat gebeurde er in de grensruijme? Wat gebeurde er precies tussen de woorden en de dingen?

Als je die vraag van Peter Handke in verband brengt met het werk dat Silvia Steiger na het midden van de jaren zeventig heeft ontwikkeld, dan wordt iets van een patroon zichtbaar in de enorme verscheidenheid die zich als eerste indruk aandient. Eenheid in verscheidenheid. Die woorden zijn typerend, niet alleen voor haar oeuvre, maar ook voor het proces van desintegratie dat zich in de jaren zeventig in de kunst voltrok, de periode waarin het concept van haar werk zich uitkristalliseerde. Een mooi voorbeeld van de kunstpraktijk uit die tijd was haar deelname aan een intensief samenwerkingsproject voor de tentoonstelling van "*De Franeker-groep BFKNS*" in maart 1976 in 't Coopmanshüs in Franeker.

De samenwerking nam maar liefst negen maanden in beslag. De andere deelnemers waren Benno Reichart, Fritz Rahmann, Karl Krüll en Nils Kristiansen. Alle vijf kunstenaars hadden in Düsseldorf gestudeerd. Silvia Steiger toonde DE BLAUWE BOOM. Het hecftpunt voor dit project was voor haar een door de wind gekromde boom in het lege landschap buiten de dijk bij haar nieuwe woonplaats Makkum. Die boom stond model voor "*de innerlijke boom van de imaginatie*" die zij tijdens de werkweek in het museum zou realiseren. Het was een voortdurend wisselen van de realiteit van de boom aan de dijk en het vervaardigen van het beeld tussen het werk van de andere deelnemers.

De groep voerde in dezelfde periode ook telepathische experimenten uit. Op een met elkaar afgesproken moment, elk op een eigen plek, concentreerden de kunstenaars zich in gedachten op één van hen, die voor de sessie als 'zender' optrad. Hij/zij tekende met volle aandacht en de collega's tekenden dat wat zij 'ontvingen'. Na een aantal sessies werden de tekeningen naast elkaar gelegd en op overeenkomsten onderzocht. Dit project wekte de interesse van het Parapsychologisch Instituut van de Universiteit in Utrecht. Door het onvermogen van de we-



tenschappers om de tekens op de juiste manier te kunnen duiden kwam er geen academisch vervolg op hun beeldende onderzoek. Later maakte Silvia Steiger met Karl Krüll in vier jaar tijd rond 80 telepathische werken getiteld *Analogie*. Ruim de helft van deze werken bevindt zich in het Museum voor Moderne Kunst in Herne, Duitsland.

Tijdens de samenwerking met de groep BKFNS werd ook door allen het Chinese orakelboek I Tjing voor advies geraadpleegd. De groep had met de I Tjing iets gevonden dat bestendig was in de voortdurende stroom van wisselende gebeurtenissen en gemoedstemmingen die hun leven en werk bepaalden. Het boek werd de belangrijkste raadgever voor leven en werk van Silvia Steiger tot heden toe. In zijn inleiding op de Nederlandse vertaling van de I Tjing uit 1971 schreef Herman Cohen: *“De I Tjing geeft ons de verandering, laat ons in feite zien, dat er niets anders dan verandering is en leidt ons daarmee tot een rust in verandering.”*<sup>8</sup> En even verderop: *“De I Tjing kan met evenveel recht het boek der veranderingen als het boek der volkomen rust of leegte worden genoemd.”*<sup>9</sup> Het gaat er kennelijk om het eeuwig duurzame te ontdekken in de voortdurende stroom van gebeurtenissen.

Er is iets wat blijft en beklijft, ook al is alles in beweging. Wie niet open staat voor de benodigde rust binnen de stroom van veranderingen, zo leert de I Tjing, zal de betekenis van de verandering zelf niet waarnemen. Die gevonden rust in de voortdurende stroom van verandering weerspiegelde zich ook in de balans die Silvia Steiger vanaf midden jaren zeventig in haar persoonlijk leven leek te vinden. *“Vrolijk en geconcentreerd waren we en attent op toevaligheden en dromen”*, zo schreef zij later in een van haar notities.

In haar boek *Landleven, over mijn dieren in Friesland* komen een paar regels voor die van een nieuwe houding getuigen: *“De emancipatie heeft mij in haar greep. Eerst is er het rijbewijs, dan de hond. Voorlopig wil ik zonder partner leven. In Makkum vind ik een nieuw thuis. Voor een luttel bedrag kan ik naast het depot van aardewerkfabriek Tichelaar een kleine woning huren.”*<sup>10</sup>

## De ontdekking van het spoor

*“Wij hadden het visioen van een nieuwe kunst. Een kunst die hiërarchieën overwinnen zou, een collectieve kunst zonder auteur”* schreef Silvia Steiger later in een brief over die intensieve samenwerking in de periode 1975-'76 met “De Franekergroep BFKNS. Die utopische droom van een kunst zonder auteur was kenmerkend voor een ontwikkeling in de kunst die zich in de jaren zeventig voltrok. De Amerikaanse kunstcritica Rosalind Krauss ontwikkelde in die periode een manier om het eigentijdse kunstwerk te analyseren op basis van de semiotiek, waarbij haar aandacht vooral uitging naar de fotografie. Ook bij Silvia Steiger komt de fotografie in die tijd als medium voor het eerst aan bod. Tijdens een projectweek in Leeuwarden in oktober 1978 trof zij in een leegstaand pand aan de Turfmarkt een aantal dingen aan die door vorige bewoners waren achtergelaten. Na een indringende inspectietocht maakte ze een fotografische documentatie van deze gevonden voorwerpen zoals een wasrekje in de gang en papiersnippers op de vloer.

De foto's die ze maakte werden ernaast geplaatst. Sommige situaties veranderden tijdens de openstelling doordat toeschouwers dingen aanraakten. Zo werd de situatie zelf 'medeauteur' van het kunstwerk. Het object van observatie en niet het 'ik' bepaalde voortaan wat er gebeurde, alsof Silvia Steiger een nieuwe ruimte had ontdekt tussen het subject en het object. Een nieuw spel dat ontstaat was van elke emotie, gevoelsbeweging of esthetische codering van het beeld. Je zou dit 'het spel van de index' kunnen noemen. Binnen de semiotiek staat de index voor het teken dat een direct causaal verband onderhoudt met datgene waar het in werkelijkheid naar verwijst. Bij de index verwijst het teken dus naar een bepaalde oorzaak of gevolg van het teken. Voorbeelden hiervan zijn rook, vingerafdrukken of voetsporen in de sneeuw. Ook de foto is in wezen een index. De foto heeft in het bewustzijn een ander soort tijdruimte gecreëerd omdat in een foto een beeld van een stukje werkelijkheid aanwezig wordt gesteld dat in feite tot het verleden behoort.

Opvallend is dat in de jaren zeventig veel beeldende kunstenaars fotografie in hun werk gingen gebruiken, niet alleen om hun projecten, ideeën, ingrepen en performances vast te leggen en te documenteren, maar ook als een 'indexicaal medium', waarin een gebeurtenis in het hier en nu letterlijk gevangen werd in een spoor. De Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta-Clark beperkte zijn artistieke arbeid tot het wegzagen van stukken vloer uit leegstaande gebouwen en legde die ingrepen vast in foto's. Ook Silvia Steiger bediende zich van een dergelijke methodiek. Delen van een vloerbedekking werden weggehaald en soms werd een vloer gereinigd, zoals bij een installatie in De Fabriek in Eindhoven in 1984. Zij deelde het vloeroppervlak in het midden van de fabriekshal op in 13 banen en reinigde deze tot ze glanzend schoon waren. De ingreep in de buitenruimte liet het innerlijk van de kunstenaar niet onberoerd. Bij het uitvoeren van dit project schreef zij in haar verbeelding een brief aan haar zieke vader, zo lichtte zij later toe. Zo kreeg de handeling ook een rituele lading.

Waar kwam die belangstelling vandaan voor het lege teken, de index, het kunstwerk zonder auteur? In een artikel uit 1977 *Notes on the index* stelde Rosalind Krauss dat de schilderkunst in de jaren zeventig voor veel kunstenaars opeens als onwaarschijnlijk werd ervaren en de kunst als zodanig steeds meer als schijn werd gezien. Had men in de jaren zestig nog geloofd dat de grenzen tussen de kunst en het dagelijks leven opgeheven konden worden, dat laatste ideaal van de avant-garde werd in de loop van de jaren zeventig als een tragische illusie opgevat. Daarmee kwam voor het eerst het bankroet in zicht, niet alleen van de avant-garde, maar ook van het modernisme als zodanig. Alleen het fotografische beeld kon nog waarachtig zijn omdat daarin de werkelijkheid één op één wordt vastgelegd zonder dat het medium het beeld codeert tot kunst en daarmee tot schijn.

Er was een vage tussen-ruimte ontstaan. Iets onbestemd tussen authenticiteit en de schaduw daarvan. Van de weeromstuit nestelde de kunst zich precies in die nog openstaande kier tussen de kunstenaar als subject en de objectieve representatie van de werkelijkheid. Kunst ging letterlijk met die kier samenvallen en drong daarmee een nieuw semiotisch gebied binnen. Dat was het gebied van de index, het spoor, de afdruk, de schaduw, kortom datgene wat

achterblijft nadat de aanwezigheid aanwezig is geweest. Het was een ontdekking waardoor het fotografische beeld opeens een nieuwe dimensie kreeg toebedeeld. Er ontstond zoiets als een *twilight zone* tussen een ruimtelijke onmiddellijkheid en het spoor van een tegenwoordigheid die voorbij is. Het ideaal om de tijd in een kunstwerk in het hier en nu te annexeren werd voortaan geïmpregneerd met de melancholie van de herinnering.

Het spoor en de afdruk waren al in begin van de jaren zeventig opgedoken in het werk van Silvia Steiger. Een van de mooiste werken, die zij in Friesland heeft vervaardigd, werd in 1971 door de Provincie Friesland aangekocht, maar is helaas verloren gegaan. Het was het **PORTRET VAN JANTJE MULDER**. Een oude leunstoel met daarin de achtergebleven afdruk van een vrouw in gips. En ernaast een bandrecorder waarop haar levensverhaal te horen was. *“Jantje Mulder was een oude vrouw in Hichtum”,* zo vertelde ze later in een interview. *“Het interieur van haar huis leek in honderd jaar niet veranderd. En haar verhalen waren prachtig. Op de stoel heb ik een stuk plastic gelegd om haar kleren schoon te houden, en daarna moest ze in het natte gips gaan zitten”*.<sup>11</sup> De afdruk van het lichaam in de stoel was een fossiel van de tijd, zoals ook de bandopname dat was. De dingen waarden zoals ze zijn. De werkelijkheid, de tijd, de essentie van de dingen, dat alles werd samengevat in dit sleutelwerk in haar oeuvre.

Begin jaren tachtig was Silvia Steiger via Akersloot in Castricum gaan wonen met haar nieuwe partner Ruud van Ginkel. Nog net voor haar vertrek uit Friesland exposeerde zij in 1979 opnieuw in 't Coopmanshûs met het project **GRAS OF OBSERVATIE VAN EEN PLEK IN DE TUIN**. De vloer van de museumzaal was bij die gelegenheid bezaaid met registraties en notities in waterverf op papier van 'gebeurtenissen' die elke dag op eenzelfde plek in haar tuin hadden plaatsgevonden tussen 13 september 1977 en 24 juni 1978. De recensent van de *Leeuwarder Courant* merkte op dat in die notities één thema, namelijk liefde, steeds weer terug kwam in symbolen als bijvoorbeeld hartvormen. *“De registraties lijken wisselend een uiting van emotie ten aanzien van de plek en de plek als symbool van eigen emoties.”*<sup>12</sup> Daarbij brak iets door wat in de komende jaren steeds belangrijker zou worden in haar werk.

## Het buiten en het binnen

In de registraties van de aangetroffen werkelijkheid nam de emotie van het moment steeds meer de overhand. Dat kon een gevoel van tederheid, verwondering of liefde zijn, maar ook een ervaring van de vergankelijkheid van al het leven, niet alleen van de mens, maar ook van planten en dieren. Zo traden het persoonlijke en het verhalende geleidelijk aan naar voren in kunstwerken van allerlei aard: installaties, multiples, boekenwerken en objecten. Het hart als motief zou vaker terugkeren, bijvoorbeeld in de rode bokshandschoenen in de vorm van twee harten **LIEBELIEBE**, 1992. Dit werk heeft een sterke emotionele lading, waarbij liefde en haat, agressie en ironie elkaar op verrassende wijze ontmoeten als in het wapentuig van een vechtscheiding. In 2013 en 2014 zouden deze amoureuze bokshandschoenen nog gebruikt worden bij twee performances tijdens de tentoonstelling *“Schaamteloos”* in Breda en Eindhoven.

De andere landschappelijke omgeving bij Castricum daagde Silvia Steiger uit tot nieuwe verkenningstochten. Zo ontstonden de reeksen van dagelijkse wandelingen door de duinen, GEVONDEN TEKENS UIT EEN LANDSCHAP. Vijfendertig wandelingen door het duingebied van Castricum werden gefixeerd in foto's op rollen fotopapier. En in 1983 op uitnodiging van Wies Smals van galerie *De Appel* gepresenteerd in de Zuiderkerk in Amsterdam. De op de vloer uitgerolde stroken papier, hun richting als in het duingebied met het kompas bepaald, boden de toeschouwer de mogelijkheid om de ontdekkingsstocht na te lopen als een achtergelaten spoor. De lichtbanen die vanuit de vensters van de kerk op de vloer vielen, doorkruisten het geheel. Zo verenigde de intensieve registratie van het landschap zich met de contemplatieve sfeer van het kerkinterieur tot een raadselachtig geheel.

Het principe van de afdruk en het spel van het spoor dat ze in de jaren zeventig had ontdekt, zou door de jaren heen bepalend worden voor de ontwikkeling in het werk van Silvia Steiger. Het was de rust in de verandering. In de middelen waarmee zij ging werken is 'het spoor' steeds weer herkenbaar in een gevonden 'teken', de veer van een vogel, een konijnenbotje, het blad van een boom – als schaduw van de werkelijkheid gevangen op een wit vel fotopapier.

Ook haar belangstelling voor optische verschijnselen sluit hierbij aan. Gescheiden van haar tweede partner en naar Amsterdam verhuisd, vult zij in 1991 in haar atelier een glazen vis-senkom die een vorige bewoner had achtergelaten met water. Zij fantaseert dat de kom al haar tranen zou kunnen bevatten, zo verklaart zij later in een toelichting: *"Ik snak naar een nieuwe visie voor mijn toekomstig leven."* In de kom is het uitzicht te zien, maar dan op zijn kop. Vervolgens fotografeert zij ieder uur – een etmaal lang – dit omgekeerde beeld. Ze sluit de reeks af met een geënceneerde handstand van een acrobaat aan de overkant van de straat. In een toelichting schrijft zij: *"DE NOODZAAK VAN EEN HANDSTAND is geboren. Ik herstel."*

De optica lijkt hier te worden toegepast in een zelfreinigend ritueel. De emotie van de binnenwereld vermengt zich hier met de optische wetten van het licht. Telkens weer brengt Silvia Steiger in haar werk een wisselwerking op gang tussen het buiten en het binnen, zoals het licht naar binnenvalt in een bol en het bewustzijn de buitenwereld waarneemt door het oog. Die omkering van het beeld in de vis-senkom is een optisch principe dat zowel in de camera obscura als in het menselijk oog tot stand komt. Het oog kan niet denken, maar de geest kan zien. Zo wordt de figuur van de bol ook hier een metafoor voor het innerlijk.

Er lopen grillige lijnen door het landschap van verscheidenheid waartoe het werk van Silvia Steiger behoort. Is dit het landschap van het innerlijk, of is het datgene wat we buiten kunnen zien? Het lijkt alsof er steeds opnieuw een proces van osmose in haar werk plaatsvindt waardoor de grenzen tussen binnen en buiten letterlijk vervagen. Dat fenomeen diende zich al aan in de telepathische experimenten waar zij in het midden van de jaren zeventig aan mee deed. Het was een tijd waarin zo velen zoals zij op zoek waren naar het wonderbaarlijke en men de boeken las van Suzuki en Ouspensky. Maar om de verwondering te ervaren is het wonderbaarlijke in feite niet nodig. Ook in het meest nabije kan het wonderbaarlijke besloten

liggen omdat niets is wat het lijkt. Zo is ook het lezen van een boek altijd meer dan het optisch waarnemen van inktpatronen op het papier. Wat gebeurt er tussen het oog en de patronen? Wat zegt dit alles over de relatie tussen bewustzijn en werkelijkheid? Ook vandaag de dag weet niemand wat er werkelijk in ons brein gebeurt als wij de werkelijkheid als werkelijkheid ervaren. Kortom, er is een ander soort topologie nodig waarin het binnen en het buiten in elkaar kunnen overvloeien.

Peter Sloterdijk verkent in het boek *Sferen* dit soort hybride psychologische dubbelruimtes, ruimtes die zich enerzijds in de normale realiteit bevinden en anderzijds niet onderworpen zijn aan de normale ruimtelijke beperkingen. Hij past inzichten uit het Taoïsme toe om het ondefinieerbare van de dubbelruimte te duiden. De vertrouwde scheidslijnen tussen binnen en buiten zijn ogenschijnlijk opgeheven in transformatieprocessen die in het Westen onbekend zijn. Het centrum is overal en nergens tegelijk, zoals Zhuang Zi ooit droomde dat hij een vlinder was, waarna hij niet meer wist of hij Zhuang Zi was die droomde dat hij een vlinder was, dan wel een vlinder die droomde dat hij Zhuang Zi was.

De relevantie van de taoïstische gedachtegangen van Sloterdijk voor het werk van Silvia Steiger zou herkenbaar kunnen zijn in haar zoeken naar beschutting, dat in de ogenschijnlijk koele registraties in het werk tot uiting komt. Het is de oerbol van het paradijs die zij telkens weer lijkt op te zoeken in de sporen die het licht in de donkere kamer heeft nagelaten, in de bolle lens van de fotocamera. Maar ook in de tientallen glazen stenen in de vorm van waterdruppels die op een donkergroen fluwelen doek in de installatie NOTHING EVER LOST uit 1992 liggen. De ronde vorm is te zien in de knikkers die zij het jaar daarvoor als gestolde tranen voor Man Ray's foto van een betraand oog had geplaatst in de multiple THE WALL PAPER AFFAIR. In die tijd maakt Silvia Steiger ook een installatie waar onder een soort broedlamp een groot aantal glazen bollen de afbeelding van een naakt vrouwelijk lichaam spiegelen. Tot het oneindige toe herhaald zich de projectie.

### **Boekwerk en alternatieve circuits**

Het schilderij als medium is na de jaren zestig niet verdwenen maar uiteindelijk hernieuwd naar voren gekomen. Zo bloeide in de jaren tachtig ook de aandacht voor het kunstenaarsboek weer op. Bij de opkomst van het kunstenaarsboek in de jaren zestig kwam een subversieve houding tegen de gevestigde orde vaak onverholven tot uiting. Die ondertoon is in de jaren tachtig verdwenen. Het particuliere en het persoonlijke leken juist in het kunstenaarsboek en de multiple alle ruimte te krijgen. Het ging nu niet meer om de grensverlegging van het boek als medium, maar eerder om een intieme en onnadrukkelijke wijze van uitdrukken, het boek als privédoel, met alle aandacht voor de subtiele en tastbare kwaliteiten die een boek nu eenmaal in zich heeft.

Ook in de boekwerken die Silvia Steiger in de jaren tachtig vervaardigde is die tendens te herkennen. De aandacht voor het experiment had plaatsgemaakt voor een meer intieme en

spirituele omgang met het medium boek als zodanig. Voor Silvia Steiger leek het boek zelfs een helende functie te krijgen in een proces van spirituele overdracht. In een toelichting verklaarde zij: *“Ik hoop natuurlijk dat het bladeren in zo’n speciaal boekwerk therapeutisch kan werken”*.

In de jaren tachtig veranderde de tijdgeest maar het werk van Silvia Steiger bleef actueel en vond moeiteloos aansluiting bij een nieuwe generatie met andere ideeën en idealen. De golfbeweging van subversieve tendensen, die in de jaren zestig was opgekomen, ebde ineens weg uit de samenleving. De laatste subculturen maakten stilaan plaats voor de ondraaglijke lichtheid van het bestaan in de late jaren tachtig. Dit decennium, dat zo stormachtig was begonnen na de grimmige kroning van een nieuwe koningin, keerde zich langzaam om naar een tijd van ideologische windstilte, de jaren van yuppies in het Westen en glasnost in het Oosten. Kortom: naar een tijd zonder alternatief.

Het werk van Silvia Steiger vond in de jaren tachtig in toenemende mate erkenning, niet alleen binnen de museale wereld. Ze kreeg uitnodigingen van prestigieuze instellingen zoals galerie Corps de Garde in Groningen of Stichting De Appel in Amsterdam. Maar ook het opkomende circuit van kunstenaarsinitiatieven dat door het wegvallen van de BKR steeds meer status verwierf, zoals Art & Behavior en Stichting Makkom in Amsterdam of De Fabriek in Eindhoven en Büro Berlin in Berlijn, vroeg haar om projecten uit te voeren. De locatie gebonden werkwijze van Silvia Steiger leende zich uitstekend voor deze nieuwe ruimtes in leegstaande fabriekshallen of kraakpanden.

### **De herontdekking van Fluxus**

In de jaren negentig kreeg het werk van Silvia Steiger een nieuwe context. De Fluxus-beweging werd herontdekt door een nieuwe generatie. De kunst werd weer vluchtig en vormloos. Samenkomsten organiseren of fietsen door de stad en zo’n vluchtige actie als kunstwerk bestempelen was aan de orde. Heel even leek het of men bezig was de kunst op te heffen, maar het tegendeel was het geval. Al deze kunstenaarsacties werden immers in foto, film of video vastgelegd en in kunsttijdschriften besproken.

Voor Silvia Steiger bevatte deze nieuwe ontwikkeling weinig nieuws. Opnieuw sloot haar werk wonderwel aan bij de intenties van een nieuwe generatie die in de ban was geraakt van het recente verleden. Sterker nog, in haar werk werd de erfenis van de jaren zestig en zeventig telkens weer van een nieuwe poëtische lading voorzien. De kunstwereld veranderde door de opkomst van de commercie, maar de kunst zelf leek de radicaliteit van de jaren zestig opnieuw te ontdekken. In een artikel genaamd *De kunst van het vergeten, het verloren idealisme van de jaren zestig* schreef Michael Gibbs in 1992:

*“De omstandigheden zijn nog niet de juiste voor een vernieuwing van de kunsten, of een herrijzenis van het idealisme. We verlangen weliswaar misschien nog steeds ongeduldig naar verandering, maar de crisis moet nog komen. Laten we in de tussentijd*

*de jaren zestig vergeten, de jaren zeventig en tachtig. En laten we zo nodig de kunst vergeten, in elk geval tot ze haar radicale scherpte weer heeft teruggevonden”.*<sup>13</sup>

Die woorden getuigden niet alleen van een verlangen naar een nieuw begin, maar leken iets terug te willen halen. Iets wat in het werk van Silvia Steiger behouden was gebleven. Zij bleef in al die decennia de idealen van de jaren zestig trouw zonder het spoor bijster te raken. Die idealen kwamen onder meer tot uiting in haar voorkeur voor de productie van boekwerken of multiples, kleinere kunstwerken die in oplage konden worden geproduceerd en door hun lage prijs voor veel mensen toegankelijk waren. De behoefte om buiten het gevestigde circuit naar nieuwe afzetkanalen te zoeken werd in de jaren negentig mede veroorzaakt door de teruglopende overheidsbemoediging met kunst, waardoor subsidies en stipendia schaars werden. Vanaf 1993 begon Silvia Steiger niet alleen de productie van multiples, maar ook de distributie ervan ter hand te nemen. Zo organiseerde zij vanaf 1993 samen met kunstenaarsvrienden in haar eigen atelier een drietal tentoonstellingen van multiples. VIRTUAL IMAGES FOR REAL MONEY luidde de ironische titel van dat project. Het idee sloeg aan zodat een uitnodiging volgde voor de *Art Multiple* in Düsseldorf.

Zo keerde zij in 1993 terug in de plaats waar zij haar academietijd doorbracht, de stad die drie decennia daarvoor een van de broedplaatsen was geweest van de internationale Fluxus-beweging. In 1992 werd in Wiesbaden een herdenkingsmanifestatie georganiseerd ter ere van Fluxus, dat in 1962 in deze stad werd opgericht. De sfeer van Fluxus keerde langzaam terug in de jaren negentig, hoewel Fluxus nooit echt was weggeweest. Als een van de eerste voormannen heeft Georg Brecht deze beweging ooit vergeleken met een rad van fortuin dat blijft voortrollen in de kunst, terwijl niemand weet waar het ooit zal neervallen: ‘Round and round it goes, and where it stops nobody knows.’

Na Düsseldorf volgden meerdere keren presentaties op de *KunstRai* in Amsterdam of de Multiplebeurs in Frankfurt. Met haar onderneming STEIGER 8 MULTIPLES voelde Silvia Steiger de tijdgeest goed aan. Ze keerde terug op een spoor dat zij in feite nooit had verlaten. Er ontstond een soort coöperatief bedrijf samen met negen andere kunstenaars waarbij ieder de ruimte behield voor een zelf georganiseerde productielijn. TRANSPORTKISTENPROJECT STEIGER 8 noemden ze het project, waarbij de multiples getoond werden in houten kisten van identiek formaat.

## Troost en genezing

In de reeks multiples die sinds de jaren negentig ontstonden werden ideeën uitgewerkt die tot poëtische objecten en assemblages leidden. Juist op deze kleine schaal van de multiple bleek Silvia Steiger over een bijzonder talent te beschikken voor het creëren van verwondering. Zij hanteerde daarbij een werkwijze die herinneringen oproept aan het surrealistische principe van het bijeenbrengen van ongelijksoortige voorwerpen en materialen. Het met bont beklede theekopje van Meret Oppenheim uit 1936 lijkt model te hebben gestaan voor de verrassende

poëtische vondsten die Silvia Steiger uitwerkte in haar multiples. Niet zelden leverde dat een iconisch beeld op, waarin de poëzie van het object een haast troostend effect lijkt te hebben. Hoogtepunten in deze ontwikkeling waren de eerder genoemde WALL PAPER AFFAIR (1991) en ONE PAIR OF SHOES (1993). De identieke objecten vonden hun weg naar tal van eigenaren en vormden hierdoor een sociaal verband zonder dat men er zich bewust van was. Het zijn 'healing objects' die hun weg vonden naar tal van nieuwe eigenaren en zo een vederlicht netwerk aaneen weefden als een nieuwe vorm van sociale sculptuur.

Maar ook in andere objecten kwam een therapeutisch element naar voren. Daarbij had Silvia Steiger de bloesemtherapie van de Engelse fysicus en alternatieve arts Edward Bach (1886-1936) in gedachten. Hij ontdekte dat aroma's van *bloesems* heilzaam kunnen zijn bij het genezen van ziektes. Zo legde hij aan zijn patiënten afbeeldingen van bloesem voor, waaruit zij een keuze konden maken. Uit de gekozen bloem werden door hem als medicijn minuscule extracten vermengd met water. Op vergelijkbare wijze nam Silvia Steiger bij haar werk steeds intuïtief een bepaalde bloemsoort als onderwerp. Door zich volledig op een plant te concentreren werd die – soms letterlijk – naar binnen gehaald. Een dergelijke wijze van vereenzelving met een object in de buitenwereld had een lange voorgeschiedenis in haar werk. Al in de jaren zeventig legde zij in een interview uit dat haar streven was geestelijk volledig één te worden met wat zij observeerde.

Haar waarnemingen herkende ze terug in droombeelden:

*“Het lijkt of de dennenappel een vleugel is, een vleugel van een engel misschien. Ik zet er een bakje vet bij zodat de engel zijn vleugel kan poetsen. Droom van een slang die schubben heeft, bruingeel gekleurd (ik ben bang voor slangen) . De slang verandert in een koddig beestje, een kruising tussen kat en konijn met een lange staart. Het dier is tam, ik kan het aaien. Iemand vraagt me hoe ik me voel. Ik hoor me zeggen: geschud”.*<sup>14</sup>

Het willen helen door de kunst is een intentie die aan veel werk van Silvia Steiger ten grondslag ligt. Het dook al op in het vroege werk ZAK VOOR ANGST uit 1971. De grens tussen zelf-genezing, zoals verwerken van verdriet en trauma en het bieden van troost en verlichting aan anderen is vloeïend. Soms kreeg een autobiografische element de overhand, zoals in I NEED YOU – I NEED YOU uit 1991. Het zijn twee 'hondse objecten' die ontstonden na het beëindigen van een gecompliceerde liefdesverhouding op Kreta. De objecten zijn gevuld met alle uitgewisselde faxbrieven waarvan de teksten soms fragmentarisch leesbaar zijn. De troost voor de beschouwer ligt misschien er in voyeur te kunnen zijn.

De figuur van de hond – veelal gebaseerd op de eigen hond Oskar – groeide in de jaren negentig uit tot een troostend archetype. In multiples van allerlei materialen werd hij uitgebeeld als een geheiligd dier met de tijdloze connotaties van trouw en onsterfelijkheid. De multiple OSKAR (GOUD) uit 1999 werd aangekocht door de Rabobank en de Nederlandse Bank. Dit



beeld ontstond in een tijd dat de bomen nog in de hemel groeiden en het geld voor het oprapen lag. Achteraf gezien lijkt deze gouden hond een gelaagd ironisch commentaar te bevatten, niet alleen op de befaamde Hollywood-onderscheiding, maar ook op 'het gouden kalf' in de ongebreidelde graaicultuur van het late kapitalisme.

## Flower Power

Het helend effect komt soms ook expliciet tot uiting in het werk, met name in het thema bloem dat telkens weer terugkeert. Naast het dier heeft de bloem voor Silvia Steiger een bijzondere betekenis die verweven is met Zen-aspecten. De aandachtige wijze van observatie die nog nodig was in de tekeningenseries die in de jaren zeventig ontstonden, was verinnerlijkt in het decennium daarna. Het motief van de bloem werd letterlijk vergeestelijkt en kreeg zo een andere functie. Dit kwam expliciet tot uiting in haar boekwerk ABOUT INCLUDING LOVE uit 1989 dat aangekocht werd door het Stedelijk Museum Amsterdam. Inhoudelijk liet Silvia Steiger zich inspireren door de witte lelie als Maria-symbool. Naast witte lelies en in blauw getekende maanvormen voegde zij ook goud gekleurde pagina's toe. De lezer kan telkens weer nieuwe beelden creëren met het boek door de losbladige pagina's om en om te verwisselen.

De kleur neemt steeds meer de overhand in de bloementekeningen die later op Kreta ontstaan. Van 1999 tot 2006 verbleef Silvia Steiger twee keer per jaar drie maanden op Kreta, waar zij een eigen atelier huurde. Zo ontvluchtte ze de kunstscene van Amsterdam, die zij steeds meer als benauwend ging ervaren. Na het Friesland van de jaren zestig werd Kreta een nieuw toevluchtsoord. Het mediterrane landschap nodigde met zijn eigen kleurrijke flora uit tot nieuwe verkenningen die hun beslag kregen in grote werken met kleur op papier of linnen. De uitbundige kleuren verraden een andere toonsoort, als was er sprake van een wedergeboorte. De bloem in zijn betoverende gedaante werd onderzocht en vertaald als ornament opnieuw getoond aan de wereld. Zoals ooit Boeddha zijn 'bloemenpreek' hield door louter een bloem aan de voorbijgangers te tonen en er verder het zwijgen toe te doen.

Het gaat Silvia Steiger niet om een realistische afbeelding, daarom spreekt ze over "*ornamenten*". Het concept voor de meeste Kreta-reeksen is om er 'healing environments' mee te maken. Naast de 'bloemportretten' ontstonden in de loop der jaren ook series van vruchten of de stenen van het kiezelstrand. Steeds werd het thema gecombineerd met monochrome kleurvlakken om het ornamentele karakter te benadrukken. De studio vlak boven het strand maakte het mogelijk 39 dagen het telkens veranderende aanzicht van de zee heel traditioneel op canvas te schilderen. Het beroemde labyrintteken uit de Minoïsche tijd, waarschijnlijk als patroon voor rituele dansen bedoeld, sluit de serie als 'aardteken' af.

Het thema van het schaduwbeeld kreeg in Kreta een nieuwe vertaling. Silvia Steiger raakte geïntrigeerd door de schaduw van planten. Zij verzamelde grote aantallen van deze 'schaduwtekens' door ze voor een witte achtergrond te fotograferen. De foto's werden op doorzichtig kalkpapier gefotokopieerd. Vervolgens voegde ze de vermeende 'aura' van het plant-

teken met krijt in kleur toe. Kleur, schaduw, teken en spoor het zijn de formele elementen waarmee Silvia Steiger op Kreta haar poëtisch universum construeerde met wat ze in de directe omgeving aantrof. Zo blijft de optische werking van het licht haar fascineren. Het werk met schaduw leidde tot de opdracht NO CLOUDS PLEASE in een privétuin waar ter plekke, als de zon schijnt, op een witte marmeren plaat de schaduwtekens van de omringende bomen als *slow motion* filmbeelden te aanschouwen zijn.

## Het lichaam als relikwie

Door de jaren heen ontstonden meerdere kunstwerken als verwerking of afsluiting van een periode van verdriet of somberheid, na het verbreken van een relatie of het verwerken van ziekte of ander lichamelijk ongemak. In 1997 was een verwaarloosde aandoening die een gezichtsverlamming veroorzaakte de aanleiding voor een reeks zelfportretten. Zo werd het maken van kunst telkens ingezet voor de schoonheid en de troost. Dit manifesteerde zich in talloze afdrukken van het eigen lichaam in was. Maar ook in uiteenlopende materialen als textiel of snoepgoed. Met afgietsels in chocola of marsepein kon het publiek op fysieke wijze aan het kunstwerk deelnemen. Uit deze aandacht voor het lichaam komen objecten en installaties voort die soms herinneringen oproepen aan middeleeuwse relikwieën. Maar ook gedachten aan intimiteit en vergankelijkheid komen op.

Die belangstelling voor het eigen lichaam was niet alleen een gevolg van een toenemend besef van de eigen vergankelijkheid, maar paste ook in een periode waarin het lichaam in de kunst volop in de belangstelling stond. De body art kende een revival in de jaren negentig. Termen als 'neurotisch realisme' en 'slachtofferkunst' doken op in de kunstwereld. Volgens de Amerikaanse kunsttheoreticus Hal Foster was in de jaren negentig een algemene tendens gaande om de ervaring, zowel historisch als individueel, te herdefiniëren in termen van trauma. Er zou sprake zijn van een algehele vervlakking van beeld en teken en het verdwijnen van psychische diepgang. Verwijzend naar theorieën van Jacques Lacan spreekt Foster over een 'een gemiste ontmoeting met de werkelijkheid'. Er zou iets mis zijn met de ervaring van de werkelijkheid zelf. De tijdgeest zou gekenmerkt worden door een sluimerend, schizoïde gevoel dat steeds weer de kop opsteekt: *'Pure effect, no effect. It hurts, I can't feel anything'*.<sup>15</sup> En wie niet voelt is gedoemd het gevoel van gemis te herhalen. Zo werd het eigen lichaam door kunstenaars op allerlei manieren geëxploreerd, waarbij niet zelden een provocatieve intentie aan de dag trad of een behoefte tot het creëren schokeffecten.

Opvallend is dat deze tendens juist niet naar voren treedt in de wijze waarop Silvia Steiger haar eigen lichaam in haar werk gebruikt. Ze zegt hierover *"Het gaat me om het zichtbaar maken van innerlijke processen"*. Het lichaam wordt door haar met respect ingezet ter heling of verzoening, maar ook ironisch tentoongesteld in slappe versies van textiel. Het gevoel wordt geactiveerd en niet als in een shocktoestand afwezig gesteld. In feite wordt in deze werken het proces van aandachtvolle observatie van het object naar binnen gehaald, doordat de waarnemer en het waargenomen object met elkaar gaan samenvallen. Zo ontstaat in se-

miotisch opzicht opnieuw een verschuiving tussen het teken en het betekende. De index keert terug, maar nu in de gedaante van het eigen lichaam dat sporen en afdrukken nalaat.

Zo werden in *THE 29 FEETS OF THE AUTHOR* de eigen voeten gereproduceerd in 29 afdrukken. De wrede afsnijding boven de enkel werd verzacht met tule doekjes. Deze installatie werd door de jaren heen vaak opnieuw getoond, waarbij het door de veranderde context steeds nieuwe betekenislagen kreeg. De eigen buik werd afgedrukt op dunne stof als gold het een feministische versie van de lijkwade van Turijn. Soms deed het werk denken aan een lijkschouwing als het eigen lichaam in brokstukken op snijtafels werd uitgesteld. Dan weer deed het denken aan de magisch-fetisjistische praktijken van de wonderbaarlijke genezing zoals in het bedevaartsoord Fatima. Waar wassen afgietsels van lichaamsdelen – een borst, een schouder, een hand of een voet – door gelovigen als een symbolisch substituut van het eigen zieke lichaamsdeel als kaarsoffer in het vuur worden geworpen.

Zover komt het niet bij de afgietsels van lichaamsdelen die Silvia Steiger exposeert of als multiple aanbiedt. Toch lijkt een vergelijking met het relikwie op zijn plaats: de objecten belichamen bijna één op één waar het naar verwijst en krijgen door de setting van het moment een specifieke betekenis. Zo werden bijvoorbeeld op de multiplebeurs in Düsseldorf in 1997 lichaamsdelen als snoepgoed aangeboden. Ook het motief van de vergankelijkheid kwam in deze werken naar voren. De tijd, die onherroepelijk verstrijkt op weg naar de dood, werd stilgezet in een afdruk en op die wijze letterlijk gestold. In het werk *DE ZWEMSTER* (1996) werden zestien identieke afdrukken van het eigen gelaat getoond in zestien met water gevulde plastic bakken, waarin ze blijven drijven, onzinkbaar.

In *THE CONFERENCE*, zocht Silvia Steiger juist naar een manier om de tijd te overbruggen. Het werk bestaat uit zestien afdrukken van haar eigen handen die als bij een vergadering op een lange tafel werden uitgesteld. In de handpalmen zijn kleine portretfoto's gelegd. Zestien foto's van de kunstenaar vanaf haar eerste jaar tot aan haar zesenvijftigste jaar in 2006, het jaar waarin het werk ontstaat. Met dit werk creëerde ze een omgeving waarin een dialoog tussen de verschillende leeftijden zou kunnen ontstaan.

### **Het zich tonen van het portret**

Ook een portret is een teken, maar het kan tegelijk ook een afdruk zijn, zoals een foto in wezen een afdruk is van iets dat ooit aanwezig was. Sinds 1978 past Silvia Steiger de fotografie toe in haar werk. Zij observeert en registreert de oppervlakten van de wereld in haar dagelijkse omgeving, of dat nu een exotisch landschap is ver van huis of het nachtelijk aanzien van de straten in haar eigen stad. Maar ze observeert ook zichzelf, haar eigen gelaat met eenzelfde aandachtige distantie als ging het om het oppervlak van een ver verwijderde ster. Zo liet zij zich ook fotograferen in een statig zelfportret met haar hond Oskar, getooid in een uitbundige bruidsjurk, en de hond als bruidegom stemmig gekleed in een speciaal daarvoor vervaardigd hondenjacquet. Ironie en ernst kruisen elkaar in dit iconische beeld, schaamteloos en on-

bevangen, maar tegelijk ook hilarisch en poëtisch. In dit beeld lijkt Silvia Steiger zichzelf te hebben vereeuwigd als in een tijdloos portret met zowel mystieke als ironische connotaties. Ze is getooid in de witte bruidsjapon als een op aarde gevallen engel die haar gevleugelde schoentje heeft uitgeschopt, klaar voor de dans met Oskar. Het dier en de bloem vergezellen haar in deze aanstaande bruiloft met de natuur. Jeugd en ouderdom vloeien ineen. Zij kijkt ons aan vanuit het verleden, maar volop aanwezig in het heden.

Al vijf decennia is Silvia Steiger als kunstenaar actief. Dit heeft geleid tot een rijk en gevarieerd oeuvre, dat niet alleen een weerslag is van een halve eeuw ontwikkelingen in de kunst, maar ook vandaag nog opvallend fris en actueel overkomt. Door de jaren heen werd kunst voor Silvia Steiger steeds meer het leven zelf, dat in zijn triviale verschijningsvormen voor haar vaak al wonderlijk genoeg is. Eigenlijk heeft zij haar leven lang 'portretten' gemaakt, niet alleen van mensen, maar ook van dingen, situaties, dieren en niet in de laatste plaats: van haar zelf. Elk portret heeft iets magisch, iets heiligs. Een portret is niet alleen nabootsend maar is ook een presentie, een onmiddellijke aanwezigheid. Ze verwijst niet, ze toont zichzelf.

Zo zijn ook al de esthetische verkenningen van Silvia Steiger in feite semiotisch van aard, maar tegelijk ook magisch, want de beeldtaal die zij hanteert is in wezen een vorm van alchemie. In haar visie kan kunst de kunstenaar zelf veranderen en dus ook de beschouwer. Dat is misschien wel de alchemistische sleutel die in dit rijke oeuvre verborgen ligt, verstopt in een kleine lade die opeens kan opengaan in de steen der wijzen. Het is een oeuvre waarin de wereld telkens weer heel even op zijn kop wordt gezet, anders lukt het niet om te overleven. De noodzaak van een handstand is noodzakelijker dan ooit. De wereld is niet zoals hij moet zijn, daarom is voortdurend een proces van innerlijke transformatie nodig. *Upside down*, de wereld op zijn kop.

*Huub Mous, juli 2014*

## Noten

1. Barthes (1987). p. 81.
2. Roszak (1971), p. 120.
3. *Leeuwarder Courant*, 7 maart 1969.
4. Notities (2014).
5. *Leeuwarder Courant*, 6 november 1969.
6. Blotkamp (2002), p. 22.
7. Von Graevenitz (1978) p. 9-12.
8. Cohen (1971), p. 35.
9. Cohen (1971), p. 36.
10. Steiger (2014), p. 44.
11. *De Moanne* (2012), p. 12.
12. *Leeuwarder Courant*, 26 januari 1979.
13. Gibbs (1992).
14. *Nieuwsblad van het Noorden*, 22 oktober 1976.
15. Foster, 1996, p. 166.

## Literatuur

- Roland Barthes, *Het rijk van de tekens*. Amsterdam, 1987 (1971).
- Roland Barthes, *De lichtende kamer, aantekeningen over de fotografie*, Amsterdam 1988, (1980).
- Erik Beenker, 'Het systematisch expressionisme van Silvia Steiger', *Nieuwsblad van het Noorden*, 23 oktober 1979.
- Carel Blotkamp, '1969', in: *Conceptuele kunst in Nederland en België, 1965-1975*. Amsterdam/Rotterdam, 2002.
- Hal Foster, *The Return of the Real: Art and theory at the end of the century*, Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- Michael Gibbs, 'De kunst van het vergeten, het verloren idealisme van de jaren zestig,' *Kunst & Museumjournaal*, jaargang 3, nummer 6, 1992
- Antje von Graevenitz, 'De innerlijke wereld van de buitenwereld', in : *Personal Worlds, Mondes Personels, De werkelijkheid als metafoor, La réalité comme métaphore*, Amsterdam, 1978.
- Peter Handke, *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*, Frankfurt am Main, 1969
- I Ching. Het boek der veranderingen*, met een inleiding van Herman Cohen, Amsterdam 1971.
- Lucy Lippard, *Six Years, The Dematerialisation of The Art Object From 1966 to 1972*, Londen, 1973
- Rosalind E. Krauss, *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Londen, 1986.
- Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die unfähigkeit zu trauern*, München. 1967
- Huib Mous, 'Silvia Steiger: In Friesland kon ik mezelf worden,' *De Moanne*, januari 2012.
- Huib Mous, *De kleur van Friesland, beeldende kunst na 1945*, Leeuwarden, 2008.
- Theodor Roszak, *Opkomst van een tegencultuur*, Amsterdam, 1980 (1968).
- Peter Sloterdijk, *Sferen*, Amsterdam, 2005 (1998).
- D.T. Suzuki, *Inleiding tot het Zenboeddhisme*, met een voorwoord van C.G. Jung, Deventer, 1991 (1958).
- Silvia Steiger, *Landleven, over mijn dieren in Friesland*, Amsterdam 2014.
- Silvia Steiger. *Notities bij het eigen werk* (ongepubliceerd).
- Gijs van Tuyl, 'Privé of persoonlijk?', in : *Personal Worlds, Mondes Personels, De werkelijkheid als metafoor, La réalité comme métaphore*, Amsterdam, 1978.

## **Biografie | Biography**

Silvia Steiger werd in 1940 in het Oostenrijkse Linz geboren en groeide op in Duitsland. Zij volgde haar kunstopleiding aan de Kunstacademie van Düsseldorf. Samen met kunstenaar Fritz Rahmann vestigde zij zich in 1964 in het Friese Hichtum. In 1979 verliet zij Friesland om zich in 1989 uiteindelijk definitief te vestigen in Amsterdam.

Steiger gaf gastcolleges aan de Academie voor Kunst en Vormgeving te 's Hertogenbosch en maakte deel uit van de redactieraad van kunsttijdschrift *Ruimte*.

Vanaf 1988 ontving ze verschillende werk- en reisbeurzen van het Fonds BKVB / het huidige Mondriaan Fonds. Galerie Artkitchen, Amsterdam vertegenwoordigt het werk van Silvia Steiger.

*Silvia Steiger was born in 1940 in Linz, Austria and grew up in Cologne, Germany. She studied at the Art Academy Düsseldorf in Germany. In 1964 she and artist Fritz Rahmann moved to Friesland, a province in the north of the Netherlands. After staying there for 15 years she moved to the west of Holland. From 1989 on she lives and works in Amsterdam.*

*Steiger was visiting artist at the Art Academy of 's Hertogenbosch in the Netherlands and took part of the editorial board of the Dutch art magazine Ruimte.*

*From 1988 on she received several government grants by the Dutch fund BKVB, now the Mondriaan Fund. Galerie Artkitchen, Amsterdam represents the work of Silvia Steiger.*

## **Collecties | Collections**

Werk van Silvia Steiger bevindt zich in de collecties van |  
*The work of Silvia Steiger is represented in the art collections of*

KPN Kunstcollectie/ Art Collection KPN

Multiplmuseum, Amsterdam

Nederlandse Bank Kunstcollectie / Dutch National Bank Artcollection, Amsterdam

RABO-bank Kunstcollectie / RABO Artcollection

Rijkscollectie (RCE) / The Dutch State Artcollection (RCE)

SBK, Amsterdam

Stedelijk Museum, Amsterdam

en in particuliere collecties in binnen- en buitenland | *and in several private collections world wide*

## **Tentoonstellingen | Exhibitions**

### **Objecten | Objects, 1965-2015**

Agia Fotia, Kreta / Fries Museum, Leeuwarden / Galerie Art Kitchen, Amsterdam /

Het Troostpaleis, Chassékerk, Amsterdam / Manifestatie Leeuwarden /

Museum Belvédère, Heerenveen-Oranjewoud / Museum 't Coopmanshûs, Franeker /

PICTURA, Dordrecht / Schaamteloos, Breda / Eindhoven /

### **Dagelijkse Tekeningen | Daily Drawings, 1972-1984**

Fries Museum, Leeuwarden / Galerie Corps de Garde, Groningen / Galerie De Kruijff, Groningen & Paris / Gemeentemuseum, Den Haag / Het Kruihuis, Den Bosch

### **Boekwerken | *Bookworks*, 1984-2007**

Büro Berlin, Berlijn / Galerie Phoebus, Rotterdam / Museum Fodor, Amsterdam / Stedelijk Museum, Amsterdam / Stichting Makkom, Amsterdam

### **Telepathisch werk | *Work through telepathy*, 1985 - 1989**

Franekergruppe NL / Karl Krüll, Düsseldorf / De Waag, Leiden / Raum 1, Düsseldorf

### **Project STEIGER 8 MULTIPLES, 1994-1999**

Art Frankfurt / Art Multiple, Düsseldorf / Arthotheek Vlaardingen / De Vest, Alkmaar / Edition Fils, Düsseldorf / KunstRai, Amsterdam / Multiple Distrikt, Frankfurt / SBK, Amsterdam / SBK, Schiedam / Studio Marnixstraat, Amsterdam

### **Schilderijen\*Ornamenten | *Paintings\*Ornaments*, 1997-2007**

Collection Verkade, Berlin / Eden Rock Hotel, Kreta / Studio Agia Fotia, Kreta / Studio Marnixstraat, Amsterdam

### **Installaties en plaatsgebonden objecten | *Installations and site-specific objects*, 1978 - 2015**

Art & Behavior, Amsterdam / Art Frankfurt / Art Multiple, Düsseldorf / Artbox, Frankfurt / Arti et Amicitiae, Amsterdam / Büro Berlin, Berlijn / Casa Dei Mezzo, Kreta / CBK Leiden / De Fabriek, Eindhoven / Defka, Assen / Edition Fils, Düsseldorf / Fries Museum, Leeuwarden / Galerie Art Kitchen, Amsterdam / Galerie Fiebig, Berlin / Galerie Gruppe Grün, Bremen / Galerie Monter, Düsseldorf / Galerie Phoebus, Rotterdam / Galerie Sander, Hamburg / Galerie XX, Rotterdam / Gemeentemuseum Arnhem / Het Oude Raadhuis, Leerdam / Het Troostpaleis, Amsterdam / Kunsthalle Hamburg / Kunstrai 96 – Camp, Amsterdam / Museum Fodor, Amsterdam / Museum 't Coopmanshûs, Franeker / Pictura, Dordrecht / SBK Leiden / Schaamteloois, Breda / Eindhoven / Stadtmuseum Jena / Stichting De Appel, Amsterdam / Stichting Finisterre, Amsterdam / Stichting Makkom, Amsterdam

### **Multiples, 1991-2015**

Art Fair, Amsterdam / Art Frankfurt / Art Multiple Düsseldorf / Artbox Frankfurt / CBK Leiden / De Vest, Alkmaar / Edition Fils, Düsseldorf / Galerie Art Kitchen, Amsterdam / Galerie Fiebig, Berlijn / Galerie Phoebus, Rotterdam / Galerie Sander, Hamburg / Galerie XX, Rotterdam / Heart Art, Leiden / KunstRai Amsterdam / Nederlandse Bank, Amsterdam / Pictura, Dordrecht / SBK, Leiden / SBK, Schiedam / Stadtmuseum Jena / Studio Agia Fotia, Kreta / Studio Marnixstraat, Amsterdam

### **Geselecteerde bibliografie | *A selected bibliography***

MOMENTE VON ÜBEREINSTIMMUNG, Franekergruppe, Düsseldorf / Hichtum1972  
BLAD VAN EEN BOOM, dagelijkse tekeningen, Gemeentemuseum, Den Haag 1975  
GRAS, Museum 't Coopmanshûs, Franeker / De Moriaan, Den Bosch 1979  
Liesbeth Brandt Corstius, CHRYSALLIS, Leiden 1978  
J. van Droffelaar & Wies Smals, DE APPEL, bulletin no.1, Amsterdam 1981  
J. van Droffelaar & Wies Smals, DE APPEL, bulletin no.2, Amsterdam 1981  
J. van Droffelaar & Wies Smals, DE APPEL, bulletin no.3/4, Amsterdam 1981  
SITUATION BERLIN, Galerie d'Art Contemporain des Musees de Nice, Nice 1981

J. van Droffelaar & Wies Smals, DE APPEL, bulletin no.1, Amsterdam 1982  
 H.T. Lehmann, DE APPEL, bulletin no. 3/4, Amsterdam 1983  
 Silvia Steiger, GEVONDEN TEKENS UIT EEN LANDSCHAP, Stichting DE APPEL, Amsterdam 1983  
 Ullrich Bischoff, 1984 IM TOTEN WINKEL, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1984  
 Saskia Bos, DE APPEL, bulletin no. 1, Amsterdam 1984  
 50 ARTEC CONTACTEN, Artec, Amsterdam 1983  
 HOLOS, Stichting Makkom, Amsterdam 1986  
 R. Kummer, H. Pitz & F. Rahmann, BÜRO BERLIN – EIN PRODUKTIONSBEGRIFF, Berlin 1986  
 EMOTOPE, Büro Berlin, Berlin 1987  
 DE FABRIEK, boek IV, Eindhoven 1984-1987  
 Karl Krüll & Silvia Steiger, PROTOGONOS 1 & 2, Stichting Makkom, Amsterdam 1987  
 A PRIORI TEKENEN, Stichting Makkom, Amsterdam 1987  
 MAKKOM VARIATIES, Stichting Makkom, Amsterdam 1987  
 GEMEENTELIJKE AANKOPEN, Museum Fodor, Amsterdam 1990  
 S. Steiger & Karl Krüll ANALOGIE, De Waag, Leiden 1990  
 ANTWORTEN, Kästrich 39, Mainz 1991  
 PROGETTO, Civitella D'Agliano 1991  
 Erna Nijman & Jos den Brok, FINISTERRE, kunstenaarsinitiatief, Amsterdam 1988-1992  
 ART MULTIPLE, Kunstmarkt, Düsseldorf 1994  
 EEN STEMMING, Ministerie van binnenlandse zaken, Den Haag 1994  
 Silvia Steiger, TRANSPORTKISTENPROJEKT, 8 Multiples, Amsterdam 1995  
 Catalogi KUNSTRAI, Amsterdam 1997, 1998, 1999  
 ART MULTIPLE, Kunstmarkt, Düsseldorf 1997  
 VON HERZEN / VAN HARTEN, Amsterdam 1998  
 DIE HOLLÄNDISCHE WELLE, Multiples, Städtisches Museum, Jena 2000  
 Silvia Steiger, SIGNS FROM THE ISLE OF CRETE, Agia Fotia – Kreta 2000  
 EXIT 49-51, Museum 't Coopmanshûs, Franeker 2004  
 Karl Krüll, ALS OB MAN TRÄUME WACHSEN LÄSST, Düsseldorf 2006  
 Saskia Bos, IF WALLS HAD EARS, DE APPEL, Amsterdam 2006  
 Marga van Megelen, DE APPEL 1975-1983, Amsterdam 2006  
 Huub Mous, De Kleur van Friesland, Leeuwarden 2008  
 Bernadette Jilesen, HET TROOSTPALEIS, Amsterdam 2009  
 Huub Mous, weblog, 2009-2015  
 Huub Mous, In Friesland kon ik mezelf worden, De Moanne nr. 1, Grou 2012  
 Silvia Steiger, Landleven Over mijn dieren in Friesland, Amsterdam 2013  
 Nanne op 't Einde, SCHAAMTELOOS, Breda / Eindhoven 2014  
 Huub Mous, DE NOODZAAK VAN EEN HANDSTAND, Heerenveen-Oranjewoud 2015

## **Online profiel | *Profile online***

[www.silviasteiger.nl](http://www.silviasteiger.nl)

Facebook Silvia Steiger