

Jasmijn T.E. Mol

The Freedom of Myth

Essay accompanying the exhibition
Realms of Reality
June 4 until October 23, 2026
VU ART SCIENCE gallery

THE FREEDOM OF MYTH Jasmijn T.E. Mol

There is a lot to be said about the position of hope, faith, and religion within the visual arts. An apparent secularization meant that for a long time, there was only space for religion in contemporary art through mockery or criticism of its dogmatic character. If the religious were indeed allowed to make its entrance, this happened once again through dogma and the coercion of The Sublime: artworks had to evoke an experience of terrifying awe, infinity, and human individual insignificance through the spatial and the grotesque. Such emotions of overwhelm were mostly grounded in formalistic or abstract stylistic forms. In 2026, this is different: whereas from the second half of the twentieth century onward the religious announced itself bombastically and transcendently, nowadays we allow it to be as small as a pebble, as intimate as a scurrying millipede.

The artists in *Realms of Reality* reveal how the contemporary revival of religion is less about dogmatic living and more about a decentralized 'being.' Here, I borrow from philosopher Federico Campagna's ideas, who writes about a

shift from essence to existence. Living in 'essence' means living with a purpose, a direction, a next step that leads to another and moves forward and forward, endlessly teleologically. This seems innocent at first, but it is a structure that quickly reveals itself in the face of capitalism and other systems of oppression: it rests on accumulation, on always wanting more. This accumulation of power, prestige, or wealth is painfully present in the histories of the great monotheistic religions. The centuries-long colonial oppression and abuse of power by Christianity, for example, can no longer be ignored.

Existence, on the other hand, does not move according to a linear or binary spectrum, but can be interpreted as self-referential and cyclical. This is reflected in the way the religious or the spiritual is being redeployed today. After all, reason cannot sustain itself for long when the images of doom are presented to you daily on a digital platform. In *Realms of Reality*, we are able to witness how the place of religion is slowly shifting toward the position of existence, of simply being, separate from an overarching or institutional body that uses it for its own personal gain. This happens simultaneously in other areas of society, for example in the upswing of open-source technology and decentralized servers. The digital human is tentatively searching for democratic alternatives, while trying

to free themselves from technocapitalism and big data. It says something about our current era: the digital human disconnects themselves from the big tech overlords, the religious human disconnects from the idea of God as the Big Man in the Sky. In this regard, technology and religion are caught within similar constraints: they are not inherently evil or oppressive, but were simply vulnerable to being hijacked by patriarchal and colonial systems of oppression.

A tangible example of Campagna's shift from essence to existence is the work *Snakes and Ladders (Cycles and Webs)* by **Simone Albers**. Snakes and Ladders is a game originating from India, which was adopted by British colonialism and in the West transformed into a manifestation of good versus evil, where much of its original nuances disappeared. Through climbing the ladders, the game is vertical and linear, with the goal of moving upward. In Albers' version, instead, the ladders are placed in a circle, which creates a rhizomatic, non-hierarchical web of connections. In this web, Albers' snakes bite their own tails, a shape also known as an Ouroboros. The work breaks free of the linear character – essence – of the game, and replaces it with the more cyclical forms of self-reflection, introspection, and infinity – existence. This way, Albers rejects the idea of an afterlife, where the focus lies on a next life, on something beyond, and the work calls for an appreciation of Earth's here and now. The installation also provides

the possibility to offer a pebble, a small gesture of earthly devotion. Here, the sacred and the profane are not separated from each other. They exist on the same plane, and are eternally in conversation with each other, biting each other's tails. There is a mystical geometry to be found in the figure of the ladder, for example in musical scales ('toonladders,' or tonal ladders, in Dutch), and their mathematical leaps from note to note. A major chord's mirror image is always a minor chord. In a sense, they eternally refer to each other, which is a cyclical act. The same could be true for the sacred and the profane, or for heaven and hell.

Suzanne Plomp's carefully layered pencil drawings break with ideas about hierarchy and binarity in similar ways. Her work *Substantia* holds no space for speciesism, the idea that humans are above animals and lead superior lives. In her anatomical drawings from the series *Substantia* and *Noirs*, human anatomy effortlessly flows into animal forms and insects, particularly of invertebrate families. Plomp's work starts from observation of scientific collections and anatomy books, in order to stay as close to the wonders of nature as possible. Her installations of drawings are often built up like an altarpiece, where cockroaches, spiders, and millipedes all become part of an intimate sanctuary. In this scurrying of a thousand legs through our primordial material – the flesh – hides a sensual transformation of natural processes.

The world of the invertebrates typically takes place outside the view of the human eye, as they inhabit the shadow side of existence. The artist transforms them to a human scale and shows us how they are similar to our very own organs: our kidneys purify our blood, just as insects purify our natural environments. It looks disturbing yet intriguing at first. The artist combines our organs, and how they compare to our invertebrate fellow inhabitants of the Earth, with a religious aesthetic that is reminiscent of catholic imagery. A field of tension between intensity and alienation resides in those wriggling little legs, so close to our material self. Her use of materials and her technique are an extension of its depicted matter: they are both based on bodily processes. Plomp's pencil drawings are built up layer by layer and analog, which for the artist has likewise been a physically intense experience. This physicality resonates particularly in the works from the *Noirs* series, which are made with the pigment *Caput Mortuum*, a color that quickly resembles dried blood. The artist herself bases her work on Spinoza's idea of 'substantia': the idea that everything, human, animal, and nature, originates from the same divine matter and is connected through a greater whole. Just like Spinoza, her drawings bring the invisible and the underappreciated out from the shadows. With a hypnotic use of pearlescent colors, for example in *Framed in Veins*, she elevates the material to something sacred, as if touched by divine light. And perhaps it

is light that is precisely the very first material: "God said: Let there be light. And there was light." (Genesis 1:3).

The structures of the sacred are also reflected more literally in the way that the artists build up their compositions, such as the use of Christian iconography in *Heavenly Bodies* by **Marcos Kueh** and **Ritvik Khushu** in collaboration with Funda Baysal. With this installation, the artists reflect on the arrival of Christianity and colonialism in India, and the ways in which these forces intersect. Rather than adopting a binary view that positions Victorian Christian moralities against a pre-existing Hindu order, the project traces how multiple religious, colonial, and social systems intersect and produce deeply layered conditions of power. By unraveling these conditions, *Heavenly Bodies* shows how the experience of the sacred, and the bodies, symbols, and traditions through which it is lived, can be reordered.

Apsaras are demigoddesses. They oversee domains such as art, literature, dance, and aesthetics, and the art of seduction in particular. Khushu's 3D-printed sculpture is a replica of a sandstone Apsara that was displaced and taken from the Khajuraho temple in India, and is currently housed in the Rijksmuseum in Amsterdam. The work is part of an ongoing research project by Khushu which extends to the lives of Devadasi women, who were originally thought to be descendants from the Apsara and were revered as such.

Over time, predominantly through colonial and postcolonial reform, Devadasi women came to be regarded as 'prostitutes,' and their practices were reframed as 'temple harlotry.' Their holy status, and thus their heritage, were largely lost. This only scratches the surface of a long and complex history of stigmatization and marginalization of Devadasi communities – literally translating to 'servants of the gods' – of whom many now belong to lower castes, with some being regarded untouchable. With the project, Khushu draws attention to not only the displacement of colonial objects, but also to the material and long-lasting effects of colonial and other ideological forces on real, lived experiences in India today. The presence of Christianity becomes visible in the installation through the textile work by Marcos Kueh. With this work, Kueh comments on how in many Asian countries the image of the Virgin Mary as a white woman is considered universal, probably because this image could easily be reproduced and she was simply free of copyright. Mary towers above her, speaking her final blessing over the Apsara, while it is precisely she who condemned the Apsara to her death.

Objects that we have institutionally labeled 'ethnographic' contain multitudes of functions and stories: they have lives that are brought to an end. *Heavenly Bodies* shows us how we lock up colonial objects in an institutional coffin, here literally

translated through the museum transport crate in which the Apsara is laid to rest. Many an exhibition hereby turns into a funeral, and the following storage in the depot becomes a burial ground. These objects have the right to 'opacity:' a term coined by philosopher Édouard Glissant, indicating the right to not be fully understood or interpreted. Some meanings are institutionally untranslatable, and a white audience will have to live with that. Try it anyway, and all nuance is lost. Khushu reflects this in the 3D-printed version of the Apsara: she has lost all details, all embellishment, and is replaced by reproduction. We may have appropriated her, but she will never allow herself to be fully translated.

Fallen into the wrong hands, religious or esoteric thought can thus be used as a weapon to legitimize oppression and uphold inequalities. Sacred imagery can inspire, but it can also impress, subjugate, and naturalize authority, disguised as devotion. In the works of **Fiona Lutjenhuis**, we are able to find a reinterpretation of the sacred that does not necessarily lend itself to dogmatic interpretation, despite the fact that she herself has fallen victim to these forms of oppression. Her paintings often exist on portable screens of a procession, but Lutjenhuis' procession is static and still. It is not brought to us and imposed onto us; we can visit it ourselves and walk around it freely.

Lutjenhuis is known for the sometimes dreamy, sometimes disturbing worlds she creates in her paintings and installations. They are reinterpretations of the stories from her childhood, which was marked by the Malva sect that her parents had joined. Lutjenhuis looks back on theosophical ideas, esoteric cosmologies, and stories about extraterrestrial life with wonder and humor, where she continuously creates space for an open gaze in her work. Within this realm, nature and the more-than-human form a common thread. *Daddy Long Legs and the Web (of Lies)*, for example, is about her father telling the secrets of the forest. By always striving for the rational, Western society has lost its connection with nature, and Lutjenhuis tries to bridge this distance. Her work can be seen as a call to open our psyche, so that the magical wonders of nature can make their entrance again. The frightening images of doom and prophecies that her parents believed in can above all indicate mental instability, but they also symbolize a broader, intrinsic human drive for meaning, which within the constraints of the sect was indeed written in hyperbole. Despite her oppressive upbringing, Lutjenhuis' work calls for the creation of your own, personal myths, and this might not be such a bad idea after all. Myths make us humble, as they are able to counter anthropocentric thinking. If you believe in spirits and other entities, then you believe that we are not alone. This way, Lutjenhuis has literally elevated dealing with a difficult past into an artform, and she does so with patience and grace.

In *Realms of Reality*, the religious is cautiously taken at face value, without being dogmatic and without losing sight of its colonial legacies. The religious is allowed to exist in all its complexities, where the strict boundaries between playful superstition and serious, sound doctrine start to blur. What remains is a shared substance, and a rejection of hierarchies or linear systems: things are allowed to become circular. In doing so, the artists in this exhibition each call for a reinterpretation of myth in their own respective ways. Just as we cautiously dare to take religion seriously again in order to better understand it, it is also time we dare to take myth seriously. Not as a replacement for the framework of institutionalized religion, but as a tool to imagine alternative, holistic futures.

Religious and sectarian oppression are grounded in the power of the 'otherwise.' 'Otherwise you won't be saved' 'otherwise you will burn in hell.' 'Do as I say, because otherwise.' But the myth contains no otherwise: the myth contains a maybe. The myth is allowed to be a fable, the myth does not know it all for sure either, and in doing so she is free. You are free to believe the myth and at the same time free to put her aside, and perhaps that is how true religion should be. Sometimes the myth sows fear, but above all the myth sows doubt, and in doubt lies the true religion. Without doubt there can be no faith, without faith there can be no religion.

Translated from original Dutch text

Jasmijn T.E. Mol

De mythe is vrij

Essay bij de tentoonstelling
Realms of Reality
4 juni tot 23 oktober 2026
VU ART SCIENCE gallery

De mythe is vrij
Jasmijn T.E. Mol

Er is veel te zeggen over de plek van hoop, geloof, en religie binnen de beeldende kunst. Een ogenschijnlijke secularisatie maakte dat er lange tijd enkel ruimte voor religie in de hedendaagse kunst mogelijk was via spot of kritiek op haar dogmatische karakter. Mocht het religieuze toch haar intrede doen, dan was dat wederom dogmatisch en dwingend via Het Sublieme: een werk moest een ervaring van angstaanjagend ontzag, oneindigheid, en de nietigheid van de mens als individu opwekken via het ruimtelijke en het groteske. Dit soort overmeesterende emoties waren veelal gestoeld op formalistische of abstracte stijlvormen. Anno 2026 is dit anders: waar het religieuze zich vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw bombastisch en transcendentiaal aankondigde, mag het nu zo klein zijn als een kiezelsteen, zo intiem als een krioelende duizendpoot.

In *Realms of Reality* laten kunstenaars zien hoe de hedendaagse ervaring van religie minder gaat over dogmatisch leven, en meer over een gedecentraliseerd 'zijn.' Ik leen hierbij graag het

idee van de filosoof Federico Campagna, die schrijft over een verschuiving van essentie naar existentie (from essence to existence). Leven in 'essentie' is leven met een doel, een richting, een volgende stap die weer leidt naar een volgende stap en zich eindeloos teleologisch voortbeweegt. Dit lijkt op het eerste gezicht onschuldig, maar het is een structuur die we terugzien in het kapitalisme en andere onderdrukkende systemen: het berust op accumulatie, op steeds een stapje meer. Het accumuleren van macht, aanzien of welvaart is pijnlijk aanwezig in de geschiedenis van de grote monotheïstische religies. De eeuwenlange koloniale onderdrukking en machtsmisbruik van bijvoorbeeld het christendom kunnen we niet langer negeren.

Existentie, daarentegen, beweegt zich niet lineair of op een binair spectrum, maar kan geïnterpreteerd worden als zelf-verwijzend en cyclisch. Dit is terug te zien in de wijze waarop het religieuze of het spirituele vandaag de dag opnieuw wordt aangewend. De ratio houdt het immers niet lang meer vol wanneer de doembeelden je dagelijks op een digitaal plaatje worden gepresenteerd. In *Realms of Reality* is te zien hoe de plek van religie langzaam aan het verschuiven is richting de positie van existentie, van simpelweg bestaan, los van een overkoepelend of institutioneel orgaan dat het gebruikt voor eigen gewin. Dit speelt zich ook

op andere vlakken van de samenleving af, bijvoorbeeld in de opleving van open source-technologie en gedecentraliseerde servers. Voorzichtig gaat de digitale mens op zoek naar democratische alternatieven, en probeert zich los te maken van technokapitalisme en Big Data. Het zegt iets over ons tijdperk: de digitale mens koppelt zich los van de big tech overlords, de religieuze mens koppelt zich los van het idee van God als de big man in the sky. Technologie en religie bevinden zich wat dat betreft in hetzelfde stramien: ze zijn niet inherent kwaadaardig en onderdrukkend, maar waren simpelweg vatbaar om gekaapt te worden door patriarchale en koloniale systemen van onderdrukking.

Een voorbeeld van de fysieke gewaarwordingen van die verschuiving van essentie naar existentie waar Campagna over spreekt, is het werk *Snakes and Ladders (Cycles and Webs)* van **Simone Albers**. *Snakes and Ladders*, een van oorsprong Indiaas spel, is door Brits kolonialisme geadopteerd en in het Westen tot een manifestatie van goed versus kwaad verworden waarbij veel van de oorspronkelijke nuances zijn verdwenen. Door het beklimmen van ladders is het spel verticaal en lineair, met als doel je omhoog te bewegen. Bij Albers, daarentegen, staan de ladders in een cirkel. Hierdoor ontstaat er een rizomatisch, non-hiërarchisch web van verbindingen. In dit web bijten de slangen van Albers in hun eigen staart, een vorm die bekend staat als een Ouroboros. Het lineaire karakter – essentie – van het spel wordt hiermee

doorbroken, en wordt vervangen door de meer cyclische vormen van zelfreflectie, introspectie, en oneindigheid – existentie. Op deze wijze verwerpt Albers het idee van een hiernamaalskosmologie, waarbij de focus op een volgend leven ligt, en roept het werk op tot een waardering van het aardse hier en nu. Zo biedt de installatie de mogelijkheid om een kiezelsteen te plaatsen: een klein gebaar van aardse devotie. Het sacrale en het profane zijn hier niet gescheiden van elkaar. Ze bevinden zich op hetzelfde plan, en zijn eeuwig met elkaar in gesprek, ze bijten in elkaars staart. De figuur van de ladder bevat immers een mystieke geometrie, denk maar aan muzikale toonladders, en hun mathematische sprongen van toon naar toon. Het spiegelbeeld van een majeurakkoord is ook altijd een mineurakkoord. In zekere zin verwijzen ze eeuwig naar elkaar, als een cyclus. Hetzelfde zou waar kunnen zijn voor het sacrale en het profane, of voor hemel en hel.

De zorgvuldig opgebouwde potloodtekeningen van **Suzanne Plomp** breken op een vergelijkbare manier met ideeën over hiërarchie en binariteit. Haar werk biedt geen plek voor speciësisme, het idee dat de mensen boven de dieren staan en superieure levens zouden leiden. In haar anatomische tekeningen, onder meer uit de series *Substantia* en *Noirs*, vloeit menselijke anatomie moeiteloos over in dierlijke vormen en insecten, in het bijzonder van geleedpotige families. Het werk van Plomp vertrekt vanuit observatie van wetenschappelijke collecties en

anatomieboeken, om zo dicht bij de wonderen der natuur te blijven. Haar installaties bouwt ze op als een altaarstuk, waarbij ook de kakkerlakken, spinnen en duizendpoten onderdeel uitmaken van een intiem heiligdom. In het krioelen van duizend poten door ons eerste aloude materiaal – het vlees – gaat een sensuele transformatie van natuurlijke processen schuil.

De wereld van de geleedpotigen speelt zich doorgaans niet af voor het menselijk oog, maar bevindt zich aan de schaduwzijde van het bestaan. Suzanne Plomp transformeert deze naar een menselijke schaal en laat ons de overeenkomsten met onze eigen organen zien: onze nieren zuiveren afvalstoffen uit ons bloed, net zoals insecten de natuur zuiveren. Het oogt op het eerste gezicht verontrustend, maar toch intrigerend. Ze combineert onze organen, en hoe deze overeenkomen met onze geleedpotige medeaardbewoners, met een religieuze esthetiek die doet denken aan een katholieke beeldtaal. In die wriemelen-de pootjes, zo dicht bij onze materiële ik, huist een spanningsveld van intensiteit en vervreemding. Haar materiaalgebruik en haar techniek staan in het verlengde van het afgebeelde: ze zijn beiden gebaseerd op lichamelijke processen. De potloodtekeningen van Plomp zijn laagje voor laagje en analoog opgebouwd, wat ook voor de kunstenaar een lichamenlijk, intensief proces is geweest. Deze lichamenlijkheid resoneert met name in de werken uit de serie *Noirs*, die zijn gemaakt

met het pigment Caput Mortuum, een kleur die doet denken aan opgedroogd bloed. Zelf baseert de kunstenaar zich op Spinoza's idee van 'substantia:' het idee dat alles, mens, dier, en natuur, uit eenzelfde goddelijke materie voortkomt en verbonden is via een groter geheel. Net als Spinoza halen de tekeningen het onzichtbare en het ondergewaardeerde uit de schaduw. Met haar hypnotiserende parelmoeren kleurgebruik, bijvoorbeeld in *Framed in Veins*, verheft ze het materiële tot iets sacraals, als aangehaakt door goddelijk licht. En misschien is dat ook juist weer het allereerste materiaal: "God sprak: Er zij licht. Er was licht." (Genesis 1:3).

De structuren van het sacrale zien we ook letterlijk terug in de manier waarop kunstenaars hun composities opbouwen, zoals het gebruik van christelijke iconografie in *Heavenly Bodies* van **Marcos Kueh** en **Ritvik Khushu** in samenwerking met Funda Baysal. Met deze installatie reflecteren de kunstenaars op de komst van het christendom en het kolonialisme naar India, en de manieren waarop deze krachten elkaar doorkruisen. In plaats van een binair perspectief dat de Victoriaans-christelijke moraal tegenover een reeds bestaande hindoeïstische orde plaatst, ontrafelt het project hoe verschillende religieuze, koloniale, en maatschappelijke systemen elkaar beïnvloeden en diepgewortelde en gelaagde machtsverhoudingen veroorzaken.

Op deze manier toont *Heavenly Bodies* hoe het sacrale, en de lichamen, symbolen, en tradities waardoor we het ervaren, soms door elkaar kunnen worden geschud.

Apsaras zijn halfgodinnen. Ze ontfermen zich over domeinen als kunst, literatuur, dans en esthetiek, en in het bijzonder de kunst van verleiding en vruchtbaarheid. Deze 3D-geprinte sculptuur is een replica van een zandstenen Apsara-sculptuur die ontheemd en meegenomen is uit de Khajuraho tempel in India, en die zich momenteel in het Rijksmuseum in Amsterdam bevindt. Het werk is onderdeel van een onderzoeksproject van Khushu en strekt zich uit naar de levens van Devadasi vrouwen, die volgens de mythe zouden afstammen van de Apsara en als zodanig werden aangeboden. In de loop van de geschiedenis, onder andere vanwege koloniale en postkoloniale hervorming, zijn Devadasi vrouwen weggezet als 'prostitutie,' en werden hun praktijken beschouwd als tempelprostitutie. Hiermee is haar heilige status en daarmee haar erfgoed grotendeels verloren gegaan. Dit is slecht een klein deel van een lange en complexe geschiedenis van stigmatisering en marginalisering van Devadasi gemeenschappen – letterlijk vertaald naar 'dienaren van de goden' – waarvan sommigen nu tot de laagste kaste behoren, en worden beschouwd als onaanraakbaar. Met het project vraagt Khushu niet alleen aandacht voor de ontheemding van koloniale

objecten, maar ook voor de materiële en langdurige uitwerkingen van kolonialisme en andere ideologische krachten op echte, geleefde ervaringen in het India van vandaag de dag. De aanwezigheid van het christendom is in de installatie terug te zien in het textielwerk van Marcos Kueh. Met dit werk laat Kueh zien hoe in veel Aziatische landen het beeld van de heilige maagd Maria als witte vrouw als universeel is gaan gelden, waarschijnlijk omdat deze afbeelding makkelijk gereproduceerd kon worden, en er simpelweg geen auteursrecht op zat. Maria torent boven haar uit en spreekt haar laatste zegen uit over de Apsara, terwijl het precies zij is die haar tot haar dood veroordeeld heeft.

Objecten die we institutioneel als 'etnografisch' hebben bestempeld bevatten veelheden aan functies en verhalen: ze hebben levens die ten einde worden gebracht. *Heavenly Bodies* laat ons zien hoe we koloniale objecten opsluiten in een institutionele doods-kist, hier letterlijk te zien aan de museale transportkist waar de Apsara zich in bevindt. Menig tentoonstelling wordt hiermee eerder een uitvaart, en de daaropvolgende opslag in het depot een teraardebestelling. Deze objecten hebben het recht op 'opacity:' een term bedacht door de filosoof Édouard Glissant, die duidt op het recht om niet volledig begrepen of geduid te hoeven worden. Sommige betekenissen zijn institutio-neel onvertaalbaar, en daar zal de witte mens het mee moeten doen.

Probeer je dit toch, dan raakt de nuance verloren. Dit weerspiegelt Khushu in de 3D-geprinte versie van de Apsara: ze is haar details, haar verfraaiing verloren, en vervangen door een plastische reproductie. We hebben haar toegeëigend, maar ze zal zich nooit helemaal laten vertalen.

In verkeerde handen kan religieus of esoterisch gedachtengoed dus worden ingezet als wapen, om onderdrukking of ongelijkheid te legitimeren. Een sacrale beeldtaal kan inspireren, maar kan ook imponeren, onderwerpen, en gezag naturaliseren, verpakt als devotie. In het werk van **Fiona Lutjenhuis** vinden we een herinterpretatie van het sacrale die zich niet per se dogmatisch laat interpreteren, ondanks dat ze zelf ten prooi is gevallen aan deze vormen van onderdrukking. Haar schilderijen zijn vaak vormgegeven als draagbare schermen van een processie, maar de processie van Lutjenhuis is statisch en stil. Hij wordt niet naar ons toegebracht en aan ons opgedrongen, we kunnen hem zelf bezoeken, en er vrij omheen lopen.

Fiona Lutjenhuis staat bekend om de soms dromerige, soms angstaanjagende werelden die ze creëert in haar schilderijen en installaties. Het zijn herinterpretaties van de verhalen uit haar kindertijd, die getekend werd door de Malva-sekte waar haar ouders zich bij voegden. Met verwondering en humor kijkt Lutjenhuis terug op de theosofische ideeën, esoterische kosmologieën en verhalen over buitenaards leven, waar ze met een open blik ruimte voor blijft creëren in haar

werk. Binnen die thematiek vormen de natuur en het meer-dan-menselijke een rode draad. *Daddy Long Legs and the Web (of Lies)* gaat bijvoorbeeld over haar vader die vertelt over de geheimen van het bos. Door altijd maar te streven naar het rationele is binnen de Westerse samenleving de connectie met de natuur verloren gegaan, een afstand die Lutjenhuis weer probeert te overbruggen. Haar werk kan worden gezien als een oproep tot het openen van onze psyche, zodat de magische wonderen der natuur er weer hun intrede kunnen doen. De angstaanjagende doembeelden en voorspellingen waar haar ouders in geloofden duiden bovenal op mentale instabiliteit, maar staan ook symbool voor een bredere, intrinsieke menselijke drang naar zinging, die binnen het stramien van de sekte weliswaar in een hyperbool is geschoten. Ondanks haar beklemmende opvoeding roept haar werk op tot het creëren van je eigen mythe, want misschien is dat zo slecht nog niet. De mythe maakt namelijk bescheiden, en gaat antropocentrisch denken tegen. Als je gelooft in geesten en andere entiteiten, dan geloof je dat we niet alleen zijn. Hiermee heeft Lutjenhuis het letterlijk tot een kunst verheven om met gratie en geduld om te gaan met een moeilijk verleden.

In *Realms of Reality* wordt het religieuze voorzichtig serieus genomen en gewaardeerd voor wat het is, zonder zich dogmatisch op te stellen en zonder de koloniale erfenis uit het oog te verliezen. Ze mag er zijn in al haar complexiteit, waarbij de strakke scheidslijn tussen speels bijgeloof en

serieuze, gedegen geloofsleer verwart. Wat overblijft is een gedeelde substantie. Op deze manier roepen de kunstenaars in deze tentoonstelling ieder op hun manier op tot een herinterpretatie van de mythe, waarbij hiërarchieën en lineaire systemen worden verworpen: de dingen mogen rond zijn. Net als dat we religie voorzichtig weer serieus durven te nemen om het beter te kunnen doorgronden, is het ook tijd om de mythe serieus te gaan nemen. Niet als vervanging voor het stramien van de geïnstitutionaliseerde religie, maar als hulpmiddel om een alternatieve, holistische toekomst te verbeelden.

Religieuze en sektarische onderdrukking zijn gestoeld op de macht van de 'want anders.' 'Want anders word je niet verlost.' 'Want anders zul je branden in de hel.' 'Doe wat ik zeg, want anders.' Maar de mythe heeft geen 'want anders:' de mythe heeft een misschien. De mythe is een fabel, de mythe weet het ook niet allemaal zeker, en daarin is ze vrij. Je bent vrij om de mythe te geloven en tegelijkertijd vrij om haar naast je neer te leggen, en misschien is dat hoe echte religie zou moeten zijn. Soms zaait de mythe angst, maar boven alles zaait de mythe twijfel, en in die twijfel schuilt de echte religie. Zonder twijfel is er geen geloof, zonder geloof geen religie.